2017

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF **THE SECTION** OF **CULTURAL HERITAGE**
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Michela di Macco, Università di Roma 'La Sapienza'
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre
Serge Noiret, European University Institute
Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale
Girolamo Sciullo, Università di Bologna

Comitato editoriale / Editorial Office

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

Comitato scientifico / 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,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer,
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi,
Carmen Vitale

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

16 / 2017

eum

Il Capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 16, 2017

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor
Massimo Montella

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

Coordinatore editoriale / Editorial Coordinator
Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico / Managing Coordinator
Pierluigi Feliciati

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

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage and Tourism
Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico / Scientific Committee
Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrociocchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web
http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult
e-mail
icc@unimc.it

Editore / Publisher
eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a – 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
http://eum.unimc.it
info.ceum@unimc.it

Layout editor
Marzia Pelati

Progetto grafico / Graphics
+crocevia / studio grafico

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

Il paesaggio italiano raccontato

a cura di Sara Lorenzetti e Valeria Merola

Indice / Table of contents
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 5-8
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1708

Indice

5 Indice

9 Editoriale
Massimo Montella

13 Sara Lorenzetti, Valeria Merola
Le ragioni di un "paesaggio raccontato"

Saggi

25 Francesca Favaro
Sentieri petrarcheschi, intorno ad Arquà

45 Daniela De Liso
Salvator Rosa e Napoli

59 Paola Nigro
Fiumi, corsi d'acqua e costumi nel Regno di Napoli:
l'Abruzzo e le sue popolazioni al tramonto del XVIII secolo

81 Carlo Serafini
I luoghi del desiderio nella narrativa di Federigo Tozzi: Siena
e Roma

93 Agnese Marasca
Canto a Bologna. Una commedia inedita di Gherardo Gherardi

111 Cristiano Bedin
L'"umile Italia" di Guido Ceronetti: alcune considerazioni sui paesaggi visibili e invisibili di *Un viaggio in Italia*

131 Gabriele Costa
Gomorra: Napoli e la scena fantasmatica del tardo-capitalismo globale

149 Nora Moll
La Roma della diaspora somala: i grovigli spaziali e identitari della narrativa di Cristina Ali Farah

169 Caterina Barilaro
Itinerari culturali nell'area dello Stretto di Messina sulle orme dell'*Horcynus Orca* di Stefano d'Arrigo

189 Annalisa Colecchia
Le identità di un territorio tormentato. Luoghi, itinerari, paesaggi della Marsica negli scritti di Ignazio Silone

229 Delio Colangelo
Il paesaggio culturale di Matera-Basilicata 2019 attraverso la letteratura del passato: un progetto di rete dei parchi letterari lucani tra cultura e turismo

Altri contributi

Saggi

249 Mauro Sarnelli
De pictura poesis: Giulio Roscio, il *Triumphus Martyrum*, gli *Emblemata Sacra* (e Torquato Tasso), la *Diana e Callisto*

283 Maria Teresa Gigliozzi
L'abbazia di S. Maria di Tremiti nell'ambito del protoromanico adriatico: un esempio di integrazione tra Occidente e Mediterraneo in terra di frontiera

299 Matteo Bertelé
1897: il debutto dell'arte russa all'Esposizione Internazionale di Venezia

331 Dalibor Prančević
The concept of *Gesamtkunstwerk* in Ivan Meštrović's oeuvre: at the intersection of art, politics, religion and self-reflection

361 Rita Ladogana
Appunti sulla produzione giovanile di Pinuccio Sciola. Un inedito Crocifisso ligneo per la Basilica di San Saturnino a Cagliari

379 Federica Maria Chiara Santagati
I musei e la valutazione ANVUR della terza missione universitaria: un potenziale ancora inespresso

Documenti

399 Serena D'Orazio
Museo reale e museo digitale: il caso del Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" un anno dopo la riapertura

421 Francesco Montuori
Pievi, paesaggi, pittori. Progetto di fattibilità per la valorizzazione del patrimonio storico, culturale, naturalistico (2004)

443 Pardo Antonio Mezzapelle, Francesco Clementi, Stefano Lenci
La vulnerabilità sismica degli edifici storici in muratura: dalla conoscenza agli interventi di consolidamento strutturale

461 Valentina Bucci, Concetta Ferrara, Antonella Nonnis, Francesca Pulcini
La messa in sicurezza dei beni culturali a seguito di eventi calamitosi. L'esperienza del Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche da L'Aquila all'emergenza Sisma Centro Italia 2016

Classico

493 Carlo Dionisotti
Geografia e storia della letteratura italiana

Recensioni

499 Patrizia Dragoni
Marta Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*

In memoria di Claudia Giontella

505 Pietro Petraroia, Antonella Negri, Valentina Valerio
Dalla conoscenza alla prevenzione. Opinioni ed esperienze a confronto sul rischio sismico in Italia

Montella M., Editoriale / Editorial
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 9-11
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1706

Editoriale

Come spesso in precedenza, anche questo numero ha una parte monografica, dedicata questa volta alla rappresentazione letteraria del paesaggio. La pertinenza del tema con i nostri interessi di studio non richiede spiegazioni. Il paesaggio, infatti, è un costrutto culturale, al quale molto concorre sotto il profilo visualistico l'immagine che ne creano i testi letterari e il conferimento di senso e di valore così determinato orienta le scelte comunitarie in materia di conservazione e di valorizzazione non unicamente turistica. Ovviamente, nella prospettiva letteraria il valore è solitamente estetico. Anche questa fattispecie, però, non è comunque assoluta e universale, ma storicamente determinata e continuamente e profondamente mutevole nel corso del tempo. Se per millenni e fino al Rinascimento belli erano i paesaggi artefatti dall'uomo, nel XVIII secolo e nella prima parte del successivo l'estetica del pittoresco e del sublime e quindi la reazione romantica alla prima industrializzazione esaltano invece la natura incontaminata. È la *Nouvelle Héloïse* di Jean-Jacques Rousseau a dare corpo a questa nuovo ideale di bellezza naturale. Più tardi la qualità estetica del paesaggio viene a consistere nella sua carica emozionale e il "bello di natura" non è più per se stesso sufficiente. Per Hegel, ad esempio, come poi per Benedetto Croce, la bellezza è una proprietà artistica, sicché il paesaggio va osservato attraverso la letteratura e l'arte:

> senza il soccorso della fantasia nessuna parte della natura è bella […] la fantasia del pellegrino [crea] il paesaggio incantevole o sublime e lo impersona nella scena di un lago o di una montagna. E queste creazioni poetiche si diffondono talvolta in più o meno larghi cerchi sociali, nel che è l'origine […] dei 'luoghi di veduta' famosi, dinanzi ai quali tutti si estasiano più o meno sinceramente[1].

[1] Croce B. (1985), *Gli oggetti artistici: la teoria delle Arti e il bello di natura*, in *Aesthetica in nuce*, Vol. X, Roma-Bari: Laterza, pp. 216-219.

Ma, non solo di recente, il paesaggio è anche visto come spazio culturale, sociale. Anzi ormai da decenni si riconosce qualità finanche estetica ai luoghi segnati da dismesse attività industriali, divenuti mete turistiche assai richieste, benché ad alcuni come Praz sembrassero, ancora nel 1958, «sinonimi di desolazione conseguente alla civiltà industriale […] spaventosi relitti della fase del carbone e del ferro»[2]. Pare di poter dire, insomma, che i paesaggi ormai rilevino anche nei testi letterari non già per lirica bellezza, ma per distintiva identità, quale che ne sia la specie.

Alla sezione monografica segue, come di norma, quella dedicate ai saggi, come sempre inerenti a vari ambiti disciplinari. Il primo della serie, di Mauro Sarnelli, ancora d'argomento letterario, indaga il senso e la portata della produzione poetica di Giulio Roscio. Dell'abbazia di S. Maria di Tremiti, monumento del protoromanico adriatico, si occupa Maria Teresa Gigliozzi, al fine di «contribuire alla ricostruzione del contesto culturale e architettonico di età ottoniano-salica e in particolar modo dei suoi caratteri nell'area medio adriatica». Dedicato alla politica culturale in ambito artistico della Russia sovietica ai suoi esordi è il saggio di Matteo Bertelé, che prende in esame un documento inedito concernente la scelta degli artisti più idonei a rappresentare il giovane stato sovietico all'Esposizione Internazionale della Biennale di Venezia del 1924. Alla storia dell'arte contemporanea fa riferimento il testo di Dalibor Prančević, che indaga la figura dello scultore croato naturalizzato statunitense Ivan Meštrović rispetto ai dettami della teoria dell'"opera totale" elaborata in origine dal filosofo tedesco K.F.E. Trahndorff. Ugualmente di arte contemporanea è il contributo di Rita Pamela Ladogana, inerente ad un inedito crocifisso ligneo realizzato da Pinuccio Sciola per la Basilica di San Saturnino a Cagliari. Del tutto particolare è infine il saggio con cui Federica Maria Chiara Santagati analizza i criteri di valutazione della terza missione universitaria adottati dall'ANVUR in ordine ai musei.

La sezione "documenti" comprende un estratto della tesi di laurea di Serena D'Orazio, che dà conto dei risultati conseguiti dal museo Salinas di Palermo ad un anno dalla ripertura, e tre contributi connessi al recente terremoto nelle regioni dell'Italia centrale. Il primo riporta lo stralcio di un lavoro di censimento del patrimonio culturale della allora Comunità Montana di Camerino, realizzato dall'architetto Francesco Montuori dopo il sisma che colpì Umbria e Marche nel 1997, il cui valore documentario acquisisce oggi nuova importanza. Il secondo di Stefano Lenci, ordinario di scienze delle costruzioni presso l'Università di Ancona, e dei suoi collaboratori Pardo Antonio Mezzapelle e Francesco Clementi tratta della vulnerabilità sismica degli edifici storici in muratura e dei relativi interventi di consolidamento. L'ultimo, dovuto a due laureate dei nostri corsi, Valentina Bucci e Concetta Ferrara, nonché ad Antonella Nonnis e a Francesca Pulcini, deriva da una delle conferenze promosse nel 2017 dal nostro dipartimento a seguito degli eventi sismici ed illustra le esperienze del gruppo della Protezione civile Legambiente Marche nei terremoti de l'Aquila e poi del centro Italia.

[2] Praz M. (1982), *Fiori freschi*, Milano: Garzanti, p. 269.

La recensione è questa volta ad opera di Patrizia Dragoni e concerne il recente volume di Marta Nezzo su *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*.

Chiude il numero ordinario il brano tratto da *Geografia e storia della letteratura italiana* di Carlo Dionisotti.

Ma di grande rilievo non solo per la qualità degli interventi firmati da Pietro Petraroia, Antonella Negri e Valentina Valerio, ma per l'importanza che la nostra scomparsa collega Claudia Giontella ha avuto nella vicenda costitutiva dell'allora facoltà di beni culturali e nella personale esperienza di molti di noi, è la parte tratta dal *workshop* tenutosi in suo onore il 13 aprile scorso, intitolato *Dalla conoscenza alla prevenzione. Opinioni ed esperienze a confronto sul rischio sismico in Italia*.

Il direttore

Lorenzetti S., Merola V., Le ragioni di un "paesaggio raccontato" / Why talk about Landscapes in Literature
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 13-21
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1700

Le ragioni di un "paesaggio raccontato"

Sara Lorenzetti*
Valeria Merola**

1.

Il numero monografico de «Il Capitale culturale» dedicato, per l'edizione 2017, al *Paesaggio raccontato*, è nato con l'intento di raccogliere contributi sulla rappresentazione dell'Italia fornita da testimonianze appartenenti a vari generi della letteratura italiana in un arco temporale che si estendesse dalle origini alla contemporaneità. Molti luoghi si sono fissati, infatti, nell'immaginario collettivo,

* Sara Lorenzetti, PhD, Docente a contratto di Letteratura di viaggio, Università di Macerata, Dipartimento di scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: sara.lorenzetti@unimc.it.

** Valeria Merola, Ricercatrice di Letteratura italiana, Università di Macerata, Dipartimento di scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: valeria.merola@unimc.it.

Il paragrafo §1 si deve a Sara Lorenzetti, il paragrafo § 2 a Valeria Merola.

grazie alle pagine degli scrittori che li hanno ritratti, talvolta con una fisionomia stereotipata ed idealizzante secondo uno stilema tipico della tradizione lirica, poi a partire dal Novecento sempre più in modo scorciato e essenziale, fino a trasfigurarli in un'allegoria esistenziale come accade alla Siena nelle pagine di Tozzi (Serafini). Che si tratti dell'amata città natale, come Trieste per Saba o la patria fiorentina per Dante, oppure di un sito prediletto dall'autore, divenuto meta di un soggiorno dove egli trovi la pacificazione dell'anima, come nel caso dell'Arquà petrarchesca, tali rappresentazioni appartengono ormai al bagaglio culturale del turista che, nel visitare i luoghi, li filtra attraverso l'immagine letteraria.

Secondo una matrice teorica desunta da Hegel e Riegl, «una pittura, una scultura, una città, un paesaggio di per sé non esistono. Si deve accettare di riconoscere come e quanto i sentimenti e, se si vuole, le ricezione passate abbiano trasformato la scaturigine»[1]. In quest'ottica si può interpretare in modo estensivo ed anche in riferimento all'ambiente naturale il discorso di Scarrocchia, secondo cui la città è un testo che l'autore interpreta e legge attraverso la sua penna; pertanto «Recanati non vale come (ha valore di) contesto della poesia di Leopardi, ma come testo letto da Leopardi in un modo davvero speciale e con il mezzo della scrittura»[2]. In questo senso, la cittadina marchigiana «si sarebbe serbata ignota, o, in altre parole, non sarebbe stata senza Leopardi»[3], non solo perché i versi del poeta ne immortalano le sembianze, ma soprattutto perché essi «individuano non per rispecchiamento o rappresentazione, ma costruendoli, i valori figurativi della realtà urbana e territoriale recanatese»[4].

Del resto, non solo sui luoghi opera la creazione immaginifica messa in atto dalla scrittura, su cui si modella l'immaginario del lettore, ma in una fase successiva si attua un processo di mitologizzazione dei siti consacrati dalle pagine di un autore; nel caso del «natio borgo selvaggio», a partire dal 1937, anno delle celebrazioni del primo centenario della nascita del Poeta, i lavori di sistemazione del Monte Tabor, trasformato in colle dell'Infinito[5], divengono l'inizio di una serie di interventi grazie ai quali «l'architettura della città diventa topografia leopardiana»[6].

La scrittura che rappresenta i luoghi trova sovente ispirazione in un viaggio, esperienza di una *Bildungs* interiore che segna un cambiamento esistenziale irreversibile e tale da meritare che se ne lasci memoria ai posteri: l'Italia, a partire del Settecento meta privilegiata del *Grand Tour*, erede della tradizione

1 Scarrocchia S. (2001), *Leopardi e la Recanati analoga*, Milano: Unicopli, p. 39.

2 Ivi, p. 36. All'intellettuale Mariano Luigi Patrizi, che nel 1900 tenne al Teatro "Persiani" la conferenza *Il paese di Recanati e l'opera leopardiana*, si deve la celebre tesi sulla reciprocità del rapporto tra Leopardi e la città di Recanati.

3 Ivi, p. 23.

4 Ivi, p. 39.

5 Ivi, pp. 61-64.

6 Ivi, p. 68.

classica ma a sua volta mitizzata come culla della civiltà, ha ispirato molti letterati che hanno trasformato il loro itinerario nello spazio in un percorso a ritroso nel tempo alla ricerca di un'età ormai scomparsa. In altri casi, il viaggio scaturisce dal desiderio particolare di seguire le orme di un nume tutelare ed i paesaggi prediletti di un autore attraggono non solo visitatori curiosi ma scrittori appassionati che desiderano respirare l'aura dei luoghi, come accade per i Colli Euganei, meta di numerosi pellegrinaggi in ricordo di Petrarca (Favaro). Negli ultimi trent'anni, in un contesto filosofico che proclama la fine dei viaggi, gli scrittori hanno elaborato nuove strategie per raccontare lo spazio[7] e, secondo un approccio critico multidisciplinare, sono nate tipologie differenti di questo genere letterario: tra queste rientrano il "collezionismo erudito" ed il "metaviaggio", di cui l'opera di Guido Ceronetti rappresenta una sintesi paradigmatica; nel suo resoconto il modello esemplare del viaggio in Italia è ripreso polemicamente per denunciare la decadenza della bellezza nella Penisola industrializzata del secondo Dopoguerra (Bedin).

Dunque, il paesaggio rappresentato a livello letterario trascende la realtà materiale del territorio ed è raccontato attraverso il filtro dello sguardo soggettivo dell'artista che lo ritrae. Da una parte, la patria d'origine è per chi la lascia oggetto di una trasfigurazione idealizzante che mantiene in sé i tratti del ricordo, come risulta dal ritratto struggente che Gherardi, drammaturgo e sceneggiatore del Novecento, riserva alla nativa Bologna (Marasca); dall'altra, il migrante coglie il paese d'arrivo con la prospettiva "straniata"[8] di chi legge i luoghi e le dinamiche territoriali con differenti categorie culturali, per cui la città moderna (così la Roma di Cristina Alì Farah) diventa punto di convergenza di dinamiche identitarie e di spinte centrifughe, emblematiche del mondo plurietnico odierno (Moll). In altri casi l'autore muove dall'intento di fornire un'immagine demitizzata del luogo, spinto dall'istanza di impegno sociale e dall'urgenza di denunciare i problemi che stanno compromettendo l'integrità del territorio o la sinergia tra la componente materiale e quella umana: così l'Abruzzo desolato protagonista dei romanzi di Silone si pone in antitesi deflagrante con la rappresentazione retorica e stereotipata del Sud Italia che il viaggiatore trova nella letteratura per turisti (Colecchia). La Napoli del XVII secolo riserva una profonda delusione allo scrittore e pittore Salvator Rosa, figlio esule che vive un rapporto tormentato con la patria d'origine e nei suoi scritti decostruisce l'immagine della città accogliente ed ospitale trasmessa dalla tradizione (De Liso); nello stesso modo, la capitale partenopea dei romanzi di Saviano infrange gli stereotipi dell'immaginario folklorico comune ma, lungi dal porsi come prodotto del mimetismo cronachistico, diventa lo

[7] Marfé L. (2009), *Oltre la "fine dei viaggi". I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze: Olsckhi.

[8] Šklovskij V. (1968), *L'arte come procedimento*, in Todorov T., a cura di, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino: Einaudi, pp. 75-94.

scenario fantasmatico dove si muove un'umanità schiava del Capitale (Costa). Un'attenta ricostruzione storica dell'Abruzzo del XVIII secolo, territorio appartenente al Regno di Napoli, si deve al resoconto del Galanti, riformatore inviato dal sovrano Ferdinando IV ad ispezionare le sue terre: anche in questo caso, tuttavia, una relazione che si propone di fornire una descrizione oggettiva per poter pianificare un intervento, è filtrata dallo sguardo dell'intellettuale illuminista, interessato ed incuriosito dagli usi e costumi della popolazione del luogo (Nigro).

Se il paesaggio dell'Italia raccontata si fa luogo di convergenza tra una realtà materiale oggettiva e una dimensione antropica, tracciata dagli interventi dell'uomo che si sedimentano sul territorio, esso può essere considerato come la natura in cui la civiltà si rispecchia immedesimandosi nelle sue forme[9]. Tuttavia, ciò che rende un territorio fondamento di un'identità culturale è la componente umana soggettiva ed immateriale, espressione delle comunità che vivono il contesto ambientale e veicolo di un loro comune patrimonio[10]. In questo senso il paesaggio si configura come un palinsesto, una fitta rete di intersezioni in cui la spazialità orizzontale, di valenza prettamente sincronica, si fonde con una dimensione verticale a registrare le tracce dell'interazione tra l'ambiente e la società nel corso della durata storica[11].

Proprio in virtù della condensazione semantica dell'espressione scelta a titolo della *call* e in analogia all'ampio spettro dei *topic* in essa ospitati – dall'ambiente naturale al paesaggio umano, materiale ed immateriale (saperi, sapori, valori) –, questo numero della rivista ha trasceso le intenzioni e le aspettative iniziali ed ha preso forma come un volume composito che fonde i risultati di differenti approcci disciplinari e, con una valenza metaforica, sia esso stesso un mosaico di tasselli convergenti tra Letteratura, Arte, Storia e Geografia.

Nel dibattito contemporaneo è ormai riconosciuta l'idea del paesaggio come patrimonio che non solo assolva, nei confronti della popolazione, un ruolo di amalgama culturale, ma ricopra anche una essenziale funzione economica con la produzione di ricchezza che contribuisca alla crescita del territorio ed, innescando un circuito virtuoso, rafforzi la consapevolezza identitaria dei residenti. Le iniziative di valorizzazione dei luoghi e dei beni che essi ospitano, così come l'attività di promozione turistica costruiscono una "reputazione" che, condivisa dagli abitanti, viene recepita e trasmessa al visitatore come *brand* e, come tale, diventa riconoscibile e ripetibile nel mercato[12]. In questo ambito assumono particolare rilievo quelle iniziative turistiche che riattivino i valori perduti, le cui tracce sembrano cancellate dalla civiltà, e risemantizzando i luoghi, ne riportino

[9] Assunto R. (1973), *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli: Giannini, p. 12.

[10] Cosgrove D. (1990), *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano: Unicopli.

[11] Quaini M., Gemignani C.A., a cura di (2014), *Cantiere paesaggio. Materiali per la costituzione di osservatori locali*, Milano: Franco Angeli.

[12] Becattini G. (2015), *La coscienza dei luoghi: il territorio come soggetto corale*, Roma: Donzelli, p. 71.

in luce la memoria storica. Nell'ambito di un ampio ventaglio di proposte di promozione del territorio con cui gli enti locali si stanno confrontando si annovera l'elezione di una città a "Capitale Europea della Cultura", iniziativa che coinvolgerà Matera per il 2019, ma anche l'istituzione di parchi letterari, come quelli lucani dedicati a Carlo Levi, ad Albino Pierro e ad Isabella Morra (Colangelo); nella stessa direzione si auspica ci si attivi per la valorizzazione dell'area dello stretto di Messina, tra Scilla e Cariddi, sfondo in cui è ambientato il romanzo *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo (Barilaro).

Se storicamente l'arte ha assunto un ruolo fondamentale nel veicolare una certa idea di paesaggio e promuovere un interesse turistico che comporti una ricaduta economica, di recente la fitta interconnessione tra la dimensione ambientale e quella umana si è complicata con un intenso ed inedito movimento di ritorno, per cui sono talvolta le attività di valorizzazione del luogo a suscitare un nuovo interesse per l'opera artistica che lo rappresenta.

La matrice da cui scaturisce questo percorso a ritroso è il contesto filosofico postmoderno che sancisce la fine dei veri viaggi e la riduzione dei luoghi all'insignificanza. Il profondo cambiamento che la società dell'immagine ha prodotto nel modo di percepire la realtà trasforma il viaggio in uno pseudo-evento da cui ci si aspetta, senza alcun incomodo, di provare emozioni preconfezionate mentre, in un contesto di spostamenti continui e generalizzati sempre meno si intende un itinerario come fonte di conoscenza[13]. Secondo Levi-Strauss, il turismo ha prodotto effetti devastanti nel mondo contemporaneo, ormai deformato da uno sguardo occidentale che ne consuma le differenze e riduce i luoghi all'insignificanza[14]. Prevalgono, allora, i non-luoghi[15], spazi che si sforzano di coincidere con l'orizzonte d'attesa del visitatore e perciò si adeguano agli stereotipi dell'immaginario comune, precipitando in un'opacità assoluta difficile da riportare ad una significazione[16].

Si assiste allora ad una riconfigurazione del triangolo sociologico[17] sovente complicato dall'introduzione di un'opera seconda, trasposizione cinematografica o televisiva di un testo letterario, che diventa un oggetto di fruizione immediato e capace di raggiungere un pubblico più ampio di quello tradizionale costituito dai lettori. Proprio in virtù del maggior impatto delle

[13] Boorstin D.J. (1961), *From Traveller to Tourist. The Lost Art of Travel*, in *The Image or What Happened to the American Dream*, London: Weidenfeld-Nicolson, pp. 77-117. Vedi anche Buzard J. (1993), *The Beaten Track. European Tourism, Literature, and Ways to Culture*, 1800-1918, Claredon: Oxford.

[14] Levi-Strauss C. (1996), *Tristi tropici*, Milano: Il Saggiatore.

[15] Augé M. (2009), *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano: Elèuthera, pp. 75-102.

[16] Levi-Strauss C. (1996), pp. 102-103.

[17] Tradizionalmente negli studi di sociologia della letteratura si disegnava un movimento che dal contesto storico muovesse verso la società e tracciasse un triangolo Autore → Opera → Pubblico, dal pubblico si effettuava un movimento di ritorno al contesto. Sul triangolo sociologico si può vedere Luzi A. (1980), *Sociologia della letteratura. Letture critiche*, Milano: Mursia, p. 2.

immagini sulla civiltà contemporanea, l'incidenza del "prodotto artistico" sul contesto sociale sempre più spesso avviene in modo indiretto: di frequente è il successo di una serie Tv o di un film a sollecitare la creazione di percorsi turistici e di valorizzazione del territorio capaci di attrarre visitatori, che solo in un secondo momento diverranno fruitori dell'opera che ha ispirato le immagini. Su questo interessante fenomeno sociologico, dai curiosi risvolti di costume, l'ultimo decennio annovera un'ampia casistica: dopo l'uscita del film *Il giovane favoloso* (2014) di Mario Martone, ricostruzione della biografia di Giacomo Leopardi, a Recanati sono state attivate diverse iniziative di promozione dei luoghi del poeta[18], che hanno fatto registrare un consistente aumento del flusso di visitatori[19]. Nella società dell'immagine il prodotto cinematografico e quello televisivo sembrano attualizzare il processo di mitologizzazione che, già intrapreso, aveva operato in direzione di una sacralizzazione estetica dei luoghi del Poeta e trasformato la città in epigrafe dei *Canti*.

Anche lo scenario in cui si muove Montalbano, il personaggio creato dalla penna di Camilleri, è divenuto meta di un turismo di massa dopo il successo (ormai ventennale) della *fiction* televisiva interpretata da Luca Zingaretti. La topografia inventata dallo scrittore siciliano (Vigata, Montelusa, Marinella…) ha trovato una trasposizione finzionale a livello cinematografico tra le province di Agrigento e Ragusa dove, nei luoghi del set, gli esercenti hanno saputo cogliere l'opportunità di valorizzare i siti scelti per le riprese televisive, accogliendo un flusso di visitatori in costante crescita[20].

Un discorso analogo si può intessere intorno a *Gomorra* di Roberto Saviano, le cui pagine hanno ispirato non solo la pellicola diretta nel 2008 da Matteo Garrone ma anche una serie tv di successo, che è uscita nel 2014 ed ha già inaugurato gli episodi di una seconda stagione (2016). Questi prodotti per il piccolo e grande schermo, peraltro, hanno solo aggiunto visibilità ad un'opera narrativa che già si era assicurata prestigiosi riconoscimenti da parte della critica e un notevole successo presso i lettori; tuttavia, la risonanza mediatica mondiale ha avuto come effetto deteriore la richiesta di attivazione di itinerari turistici nei quartieri degradati dominati dalla Camorra (Scampia e Secondigliano); spettacolarizzazione del fenomeno malavitoso che ha prodotto un voyeurismo irresponsabile ed eticamente discutibile.

[18] Si veda l'itinerario "A Recanati sulle orme del film Il giovane favoloso" in <http://www.ormelauretane.it/itinerari/a-recanati-sui-luoghi-del-film-il-giovane-favoloso>, 03.08.2017; nella stessa direzione si muove la recensione al film comparsa su <http://www.cineturismo.it/index.php?option=com_content&view=article&id=1237%3Ala-recanati-del-qgiovane-favolosoq&catid=42%3Amovie-tours&Itemid=145&lang=it >, 03.08.2017.

[19] I tre anni dall'uscita del film, nel 2014, ad oggi hanno fatto registrare un aumento dei turisti nella città di Recanati pari a circa il 22%, secondo quanto risulta dai report delle strutture ricettive e dall'elaborazione dei dati desunti dalla tassa di soggiorno (<http://www.cronachemaceratesi.it/2017/05/12/turismo-recanati-fa-il-pienone/960604>, 03.08.2017).

[20] A puro titolo d'esempio si cita il caso del bed&breakfast "La casa di Montalbano", sito a Santa Croce Camerina (nella serie televisiva è la casa del commissario sulla spiaggia a Puntasecca) che, dopo l'uscita della serie televisiva, ha fatto registrare un aumento considerevole nel numero di visitatori ed ha visto triplicare le tariffe rispetto a strutture analoghe della zona.

Un caso estremo di patrimonializzazione dei luoghi letterari è rappresentato dalla Napoli del commissario Ricciardi (noto personaggio dei romanzi di Maurizio De Giovanni), dove il già noto "Caffè Gambrinus", in cui il personaggio si reca ogni giorno per colazione, tiene il tavolo numero 10 riservato per lui; sfruttando il successo della recentissima serie televisiva *I bastardi di Pizzofalcone*, con un'ammiccante irruzione della finzione nella realtà, l'iniziativa del gestore attira comunque molti turisti (lettori e non), desiderosi di scattare la foto al segnaposto con la curiosa indicazione[21].

Tale tendenza che, ereditando la tradizione ad una mitologizzazione dei luoghi della scrittura, la affida ai prodotti della Settima Arte, costituisce il volto attuale di un processo di creazione figurativa del paesaggio e della città, che li moltiplica in doppi "analoghi"[22].

Ambiente, Cultura, Economia, tre polarità tra cui si disegnano delle interconnessioni sempre più dense che, se da un lato rovesciano le gerarchie e dipendenze tradizionali e costringono a rimappare le relazioni, dall'altro spiegano le ragioni di un volume in cui l'integrazione di differenti approcci disciplinari rappresenta ormai l'esigenza cogente ed imprescindibile per uno studio significativo in merito.

2.

Nel costruire l'architettura di questo numero monografico, si è scelto di adottare lo sguardo degli scrittori sui loro luoghi nativi o sentimentali, cercando di proporre una visione che, pur nella sua estrema parzialità, potesse offrire una prospettiva significativa sul paesaggio italiano. La mediazione della parola letteraria trasfigura i luoghi raccontati, rendendoli tappe di un percorso intellettuale e intimo. L'interesse degli studi che qui si raccolgono si è concentrato sulle modalità che gli scrittori intrattengono per entrare in contatto con gli spazi, ma anche sull'interazione tra i paesaggi reali e quelli virtuali della scrittura. Osservando come le geografie private diventino luoghi dell'immaginario, si è tracciato un percorso ideale, che attraversa l'Italia in tutta la sua estensione, procedendo per tappe di un viaggio solo allusivo a quello che percorre tutta la Penisola, secondo una tradizione coincidente con la modernità. Ai luoghi sentimentali si aggiungono quelli degli scrittori che osservano il paesaggio dall'esterno, come visitatori occasionali o come nuovi abitanti, che con l'Italia e con la sua cultura cercano di integrarsi.

[21] Carotenuto A. (2016), *Fra due anni smetto e Ricciardi con m*e, «La Repubblica», 6 luglio 2017, p. 45.

[22] Per l'espressione vedi Rossi A. (1987), *La città analoga*, in Ferlenga A. (1987), *Aldo Rossi: architetture 1959-1987*, Milano: Electa.

I saggi qui raccolti sono concentrati prevalentemente sullo sguardo dei viaggiatori novecenteschi. Alla prospettiva strettamente letteraria si aggiunge quella più tecnica, che vede nel legame tra i luoghi e gli scrittori una strategia per la valorizzazione di particolari aree geografiche, anche in vista di una innovativa concezione del turismo culturale.

Ad aprire la sezione tematica è lo studio di Francesca Favaro sui pellegrinaggi letterari ad Arquà, che sceglie di osservare la capacità di attrazione del luogo petrarchesco su poeti e letterati di ogni epoca. Favaro nota l'instaurarsi di un paradigma, che funziona come chiave interpretativa per il rapporto tra spazi geografici e letteratura. Il meccanismo della ricerca della memoria è del resto alla base anche dell'istituzione dei parchi letterari, che puntano sul desiderio del lettore di ritrovare i luoghi dell'ispirazione o i riferimenti estrinseci di pagine narrative e poetiche. L'autrice ripercorre le orme degli autori che si recano in pellegrinaggio ad Arquà, raccogliendo le loro testimonianze e osservando come il viaggio lasci impressi segni molto ben visibili nell'opera dei visitatori.

Estendendo la riflessione di Favaro che nota come parlare di Petrarca sia parlare dell'Italia e della sua tradizione poetica, si potrebbe leggere in questo senso anche l'abbinamento tra paesaggi e letteratura. Patrimonio culturale immateriale, la tradizione letteraria entra in un discorso di valorizzazione dei luoghi, come dimostra il turismo ad essa legato.

Quando lo scrittore ricostruisce l'ambientazione della propria città natale, il luogo è innanzitutto patria, come nel caso della Napoli di Salvator Rosa analizzata da Daniela De Liso. Il rapporto controverso con la città, all'insegna di un odio-amore inestinguibile, per cui Napoli è *felix* ma anche teatro di ingiustizie sociali, di guerre e di violenze, è ricostruito da De Liso intrecciando lettere, versi delle *Satire* e quadri del celebre pittore-poeta. Il saggio segue l'evoluzione del processo emotivo che porta all'allontanamento dalla città natale e all'elezione di una nuova patria, con il trasferimento a Roma.

L'Abruzzo di Giuseppe Maria Galanti è studiato da Paola Nigro nel suo essere centro di identità. Lo sguardo dello storico sull'insieme di elementi fisici e paesaggistici e sulle popolazioni che li abitano individua nei corsi d'acqua gli elementi di delimitazione di realtà culturali, oltre che geografiche.

Luogo identitario è anche la Bologna di Gherardo Gherardi, cui Agnese Marasca dedica il suo studio. Il saggio è incentrato su *Canto a Bologna*, un testo inedito del drammaturgo emiliano, in cui la città, meta di un viaggio di vari attori e registi della scena italiana di primo novecento, ha un ruolo da protagonista. Nell'attesa della partenza, i vari personaggi rivivono i propri ricordi e immaginano l'arrivo nei luoghi più caratteristici della città.

Spazio dell'immaginario sentimentale sono anche i paesaggi toscani di Federigo Tozzi, in cui Carlo Serafini vede «spazi di riflessione» che lo scrittore si prende per entrare in contatto con la propria anima. Pur nella frammentarietà delle descrizioni, gli esterni senesi dialogano con la vita interiore dei personaggi, anche creando forti contrasti.

Di tutt'altro genere è il contrasto che Guido Ceronetti osserva tra la bellezza del paesaggio italiano e la sua attuale condizione di decadenza generale. Cristiano Bedin segue lo scrittore nel suo declinare il *topos* del Gran Tour in un «metaviaggio», da cui emerge l'imporsi di un grigiore generale legato alla modernità e all'industrializzazione. Mentre attraversa il Bel Paese, Ceronetti racconta la ricchezza del patrimonio culturale, sempre più soffocato dall'urbanizzazione e dalla speculazione edilizia.

La Napoli descritta da Roberto Saviano è al centro dello studio di Gabriele Costa, che osserva il valore simbolico dello spazio nella costruzione del romanzo-inchiesta. La descrizione realistica della città e dei suoi luoghi serve però all'identificazione di uno scenario allegorico, in cui Costa vede il contrasto tra il tentativo giornalistico di arrivare alla verità e la creazione letteraria di geografie non verificabili e non immediatamente riconoscibili.

Il paesaggio urbano di Roma fa invece da sfondo ai romanzi di Cristina Ali Farah, su cui si sofferma lo studio di Nora Moll. Nelle opere della scrittrice italo-somala, la studiosa rintraccia i temi della diaspora e dell'integrazione, la memoria dei luoghi nativi e l'approdo in una città che si caratterizza per il forte richiamo identitario.

Sul principio dell'identificazione dei luoghi con la riflessione mediata dal punto di vista della letteratura si concentrano i saggi di taglio geografico, che si rivolgono alle pagine degli scrittori come «fonti indirette» da cui trarre informazioni sul territorio e osservano come la parola scritta possa entrare anche in un discorso di valorizzazione turistica. Caterina Barilaro percorre gli itinerari della Messina di Stefano D'Arrigo, attraverso le pagine del romanzo *Horcynus Orca*. La studiosa segue dei percorsi interni al libro per individuare possibilità di «programmazione del turismo culturale». Tra natura e cultura, Barilaro traccia strade di integrazione, che consentano di rinnovare il rapporto con il territorio.

Annalisa Colecchia applica un'analoga prospettiva alla Marsica di Ignazio Silone, i cui scritti diventano una guida a un turismo sostenibile nella regione. Analizzando la recente creazione del Sentiero Silone, lo studio descrive le varie identità dell'area geografica, con particolare attenzione alla reciproca interazione tra letteratura e paesaggio.

Di estrema attualità è la lettura che Delio Colangelo dedica ai parchi letterari lucani, in vista dell'imminente designazione di Matera come Capitale Europea della Cultura nel 2019. Il collegamento in rete dei parchi viene osservato in relazione allo sviluppo turistico dell'area geografica di scrittori come Carlo Levi e Albino Pierro.

Saggi

Favaro F., Sentieri petrarcheschi, intorno ad Arquà / Petrarchan paths, around Arquà
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 25-44
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1486

Sentieri petrarcheschi, intorno ad Arquà

Francesca Favaro*

Abstract

L'ultima dimora di Francesco Petrarca, situata ad Arquà, piccolo centro dei Colli Euganei nelle vicinanze di Padova, divenne lungo i secoli meta di frequenti e devoti pellegrinaggi letterari. Di questi itinerari di viaggio, che portavano a deporre, non solo idealmente, un fiore sulla tomba di Petrarca, resta una cospicua memoria, depositata, anno dopo anno, nelle pagine di coloro che – semplici estimatori del cantore di Laura o poeti e artisti anch'essi – dedicarono una lirica, una prosa, un appunto al proprio soggiorno ad Arquà.

Attraversare queste pagine, sparse nella produzione dei singoli autori, ma anche conservate e riunite in edizioni a stampa sulla fine dell'Ottocento, consente pertanto di ripercorrere le orme di tali "viaggiatori di cultura", di cogliere – nello spazio di una rima o di un giro di versi, nel riflesso di uno sguardo contemplante tradotto poi in parole – i differenti riverberi sprigionati dal magistero petrarchesco, diffusi, come un alone o, più

* Francesca Favaro, PhD, Docente a contratto, Università di Padova, Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Piazzetta Gianfranco Folena, 1, 35137 Padova, e-mail: france.favaro@gmail.com.

propriamente, come un'aura, anche nel lembo di territorio che ospitò il poeta nello scorcio finale della sua esistenza.

Petrarch's last home, located in Arquà, a small town on the Euganean Hills near Padua, became over the centuries a destination of frequent literary pilgrimages. Of these travel routes, which led to lay down, not just ideally, a flower on Petrarch's tomb, a conspicuous memory remains, deposited, year after year, in the pages of those who – simple admirers of the epic poet of Laura or poets and artists themselves – dedicated a lyric poem, a prose or a note about their stay in Arquà.

The outcome of this essay is therefore the crossing of some of these pages, scattered through the works of individual writers but also preserved and collected in printed editions at the end of the nineteenth century; the interpretation that has been developed allows us to capture, following the footsteps of these "cultural travelers", the different reflections emitted from Petrarchan teaching, widespread in the strip of land which hosted the poet in the final glimpse of his existence and destined to deeply affect the cultural memory of those who – coming from different parts of Europe – visited him.

Introduzione

Quanto ci si possa commuovere, da poeti, nei pressi della tomba di un poeta, viene testimoniato, nel primo Ottocento letterario d'Italia, non solo dal foscoliano carme *Dei sepolcri*, i cui endecasillabi fanno assurgere i monumenti funebri dei grandi a consacrazione identitaria della cultura che, intera, nelle loro opere si riconosca[1], ma anche, in una prospettiva più intima, da personali memorie: dalle parole, ad esempio, con cui Giacomo Leopardi, ospite degli zii Antici a Roma, confida al fratello l'emozione avvertita durante la visita nel luogo in cui giacciono i resti mortali di Tasso. Il giovane Recanatese, deluso dalla città in cui è finalmente arrivato, colmo di aspettative dopo il forzato indugio nel "borgo natio", annovera entro i – rarissimi – momenti di diletto assaporati fra le anticaglie erudite e le affettazioni mondane della città la sosta presso la Chiesa di sant'Onofrio sul Gianicolo, ultimo ricovero dell'errabondo poeta nato a Sorrento: «Venerdì 15 febbraio fui a visitare il sepolcro del Tasso e ci piansi. Questo è il primo e l'unico piacere che ho provato a Roma»[2].

L'esperienza vissuta da Leopardi, teneramente meditabondo nelle vicinanze di quella che era stata l'ultima dimora di Tasso, aveva già coinvolto, lungo i

[1] Questo lascito culturale, inoltre, vive ben oltre l'erosione del monumento materico gradualmente provocata dal tempo, identificandosi con l'impalpabile, ma indiscutibile, immortalità della poesia stessa.

[2] La missiva, datata 20 febbraio 1823, prosegue con il sottolineare l'importanza, per l'accensione del sentimento, del contrasto (deplorevole, invece, a giudizio dei più) esistente tra la grandezza del defunto e la modestia del suo sepolcro.

secoli (e continuava, come pure continua, a coinvolgere), generazioni di visitatori passati per Arquà[3], il paese le cui pietre antiche accolgono, nella verde cornice dei colli Euganei, la dimora concessa al cantore di Laura dai signori di Padova[4] e la sua tomba, un'arca situata nella piazzetta antistante la Chiesa[5].

Quasi a confermare e al contempo estendere il Petrarchismo teorizzato da Pietro Bembo (fenomeno non solo letterario, ma di costume) dominante la cultura d'Europa nel Cinquecento, è proprio in questo secolo che dilaga l'uso della sosta ad Arquà[6], compiuta non solo da poeti e intellettuali ansiosi di respirare, per un attimo, l'aura in cui Petrarca aveva respirato nei suoi anni estremi, ma anche da visitatori, solitari o in gruppo, dal livello sociale e dalla formazione estremamente eterogenei.

La tradizione del viaggio di cultura alla volta della penisola italica, il celebre *grand Tour* che sancì, almeno sino alla fine del XVIII secolo, il perfezionamento educativo dei giovani aristocratici provenienti dal resto d'Europa, sembra dunque

[3] Per un generale inquadramento di questo continuo "pellegrinaggio" che, come si vedrà, si concretizzò anno dopo anno in un'autentica messe di testimonianze scritte, cfr. Balduino 2008; sembra inoltre una sorta di giusta corrispondenza voluta dal destino il fatto che l'ultima dimora e il sepolcro di Petrarca, fervido viaggiatore, siano divenuti a propria volta motivo e meta di viaggi, consacrando Arquà come irrinunciabile tappa del percorso attraverso un'ideale terra delle Muse nella consapevolezza di artisti provenienti da tutta Europa (si rimanda, per questo argomento, a Cavalieri 2007, pp. 73-86; su Petrarca viaggiatore – sia in senso spaziale sia latamente culturale – si vedano poi Dotti 2007 e Stella 2008). Fondamentale, per un'informazione completa sulla vita di Petrarca, è inoltre Dotti 2014.

[4] Artefice del dono fu probabilmente, nel 1369, Francesco I da Carrara. Secondo la documentazione in nostro possesso, Petrarca si dedicò di persona alla ristrutturazione dell'edificio (riservando a sé, alla figlia Francesca, al genero e alla nipotina Eletta la parte sinistra del piano sopraelevato) e alla cura del giardino (attività, quest'ultima, che amava molto e in cui fu aiutato dall'amico Lombardo della Seta. Tra le piante cui si dedicò, non poteva mancare, naturalmente, l'alloro). Alla scomparsa del poeta, avvenuta nel 1374, la dimora venne ereditata dal genero Francescuolo da Brossura; in seguito, divenne possesso di svariate importanti famiglie venete, sino al 1875, anno in cui il cardinale Silvestri la consegnò al Comune di Padova, che ne entrò ufficialmente in possesso il 6 febbraio 1876. Durante il XVI secolo il proprietario Paolo Valdezocco, discendente dal tipografo che nel 1472 aveva dato alle stampe a Padova il *Canzoniere*, intervenne sulla forma originaria dell'edificio facendo aggiungere una loggia e una scala esterna, modificando l'organizzazione degli spazi interni e commissionando gli affreschi a tempera, ispirati alla vita e alle principali opere di Petrarca, che ancora si possono scorgere sulle pareti delle stanze.

[5] Il sarcofago, in marmo rosso di Verona e modellato sull'esempio dei sarcofagi romani, venne eretto sei anni dopo la morte di Petrarca. Vi si trova un'iscrizione in latino, voluta dal poeta stesso, in cui si implorano l'indulgenza e il perdono della Vergine e del Figlio e il riposo, in cielo, di un'anima stanca della terra. Le prime notizie sulla Chiesa di Santa Maria Assunta, nella quale si svolsero i funerali di Petrarca e nei cui pressi egli fu sepolto, risalgono al 1026. Sin dal XV secolo risultava mutata rispetto alla struttura risalente all'epoca di Petrarca; l'edificio che si contempla ora ha subito svariati interventi di ristrutturazione, che lo allontanano dall'edificio trecentesco, arricchito da un porticato ormai scomparso.

[6] «Il momento più alto del pellegrinaggio alle dimore poetiche del Petrarca si ebbe nel corso del primo Cinquecento, quando fu rilanciato dal commento di Alessandro Vellutello, *Il Petrarcha*, apparso a Venezia nel 1525 […], nello stesso anno delle *Prose* del Bembo» (Sabbatino 2012, p. 583).

acquisire un'ulteriore e possibile, specifica declinazione: quella del viaggio verso un lembo d'Italia, verso Arquà, lungo sentieri battuti non necessariamente da Oltralpe, bensì anche entro i confini (se così si può dire) di un'Italia ancora politicamente inesistente o *in fieri*, ma ben percepita nella sua unitaria dimensione di cultura.

Ad Arquà aleggia pertanto un singolare *Genius Loci*, che non è costituito esclusivamente dal retaggio del trecentesco soggiorno di Petrarca: infatti, sebbene il poeta abbia donato alla località il primo, fondamentale suggello della suggestione sprigionante da sé e dalla propria opera[7], tale impronta primigenia, genuinamente petrarchesca, si caricò via via delle impressioni e ricezioni di tutti coloro che Arquà frequentarono, sino a formare una sorta di sterminato serbatoio di memorie, depositate, l'una accanto all'altra e l'una sull'altra, in un effetto complessivo di sovrapposti riflessi interpretativi. E se, come scrive Vernon Lee, viaggiatrice attenta e sensibile agli incanti molteplici della nostra penisola, il *Genius Loci*, autentica divinità meritevole di venerazione, «ha la sostanza del nostro cuore e della nostra mente» ed è una «realtà spirituale»[8], ad Arquà si uniscono insieme slanci di spiritualità innumerevoli; nella sua atmosfera vibra l'intreccio di voci diverse, che dicono e raccontano, ciascuna a proprio modo, il senso e l'emozione di un incontro poetico, avvenuto in un margine del territorio italiano ormai sovrapposto e identificato con il profilo dell'autore che unì inscindibilmente il suo nome a quello del paese.

Di queste voci, ognuna delle quali rappresenta una linea, un segmento dei tanti sentieri di rievocazione e di cultura tracciati intorno ad Arquà, offrono valida testimonianza (sebbene inevitabilmente parziale, pur nell'ampiezza) le raccolte approntate ed edite nel corso del XIX secolo: il volume *La casa ed il sepolcro del Petrarca in Arquà*, stampato a Venezia, presso Giuseppe Gattei, nel 1827, e la silloge *Quinto Centenario dalla morte di Francesco Petrarca. I codici di Arquà dal maggio 1788 all'ottobre 1873*, per cura di Ettore Conte Macola, Padova, Stabilimento Prosperi, 18 Luglio 1874[9].

[7] Per l'analisi di quanto i luoghi di Petrarca, intesi nella gamma delle loro sfaccettature, dalla più realistica alla più fantastica, abbiano influito nella definizione di un variegato senso del paesaggio entro la cultura europea, è importante il volume *Petrarca e i suoi luoghi* (2009); cfr. anche Cottone 2008.

[8] Lee 2007, p. 30. Al *Genius Loci*, impalpabile, non umano, ma non per questo meno forte e reale, Vernon Lee attribuisce il dono benefico consistente «nell'incantarci, nel sollevarci lo spirito, nel placare i sentimenti sino a farci raggiungere la serenità e la felicità, nel risuonarci nella memoria come una melodia e nel far scaturire, proprio come avviene quando sentiamo o ricordiamo qualche melodia, qualsiasi vago accenno musicale possa esserci nel nostro animo» (ivi, p. 29). Questa definizione, orientata sul versante musicale della fascinazione esercitata da un luogo, ben si addice ad Arquà, in cui ogni elemento architettonico o naturale risulta in qualche modo "intriso" dai versi petrarcheschi, riecheggiando così, fuso con le vibrazioni d'aria e di luce del paesaggio, a confermare antiche memorie nel disegno di altre.

[9] Come dichiarato sin dalla pagina d'apertura, la raccolta comprende *Poesie – Pensieri – Memorie – Sottoscrizioni – Amenità – Manifestazioni del sentimento nazionale – Componimenti e ricordi di donne italiane e straniere*, che il curatore seleziona (circoscrivendo l'esplorazione

Nella medesima occasione dei cinquecento anni dalla scomparsa del poeta, Giosuè Caducci tenne un discorso, significativamente intitolato *Presso la tomba di Francesco Petrarca in Arquà* (apparso a stampa per i tipi di Francesco Vigo livornese, sempre nel 1874) che, aperto dalla descrizione del ritorno in Italia del poeta, dopo il 1353, si chiude con un'apostrofe diretta al cantore di Laura; in essa Carducci finge di profetizzare (o forse, davvero profetizza) la devozione futura, nobile e degna del destinatario, della quale il suo sepolcro euganeo sarà fatto oggetto:

Dormi, dormi, o poeta, in questo lembo della sacra penisola, dove le memorie antichissime si congiungono alle glorie nuove, come nell'arte e negli amori tuoi la poesia latina si congiunse alla toscana e Roma all'Italia. Qui, dove fuggendo lo strepito delle corti amasti passare gli ultimi anni della bene spesa tua vita fra il popolo; qui dove la morte gentile che avevi meritato, la morte di Pindaro, la greca Eutanasía, reclinò sfiorandolo d'un bacio il tuo capo stanco su 'l volume del poeta a te prediletto, del poeta di Roma e della gentilezza eroica;[10] qui, fra questi colli miti e sereni e pure alti, come la tua poesia, come l'anima tua, altri posteri verranno in altri tempi a onorare il tuo nome e la tomba; e saranno per avventura più felici e più forti che noi non siamo. Imperocchè la tua Italia, o Francesco Petrarca, promovendo difendendo estendendo in tutto e per tutto la libertà, si farà sempre degna di te e de' suoi grandi maggiori[11].

Forse non sempre all'altezza dell'augurio formulato da Carducci, i riconoscimenti della gloria di Petrarca suggeriti da una sosta ad Arquà costituiscono in ogni modo un patrimonio di scrittura (in qualche caso di valore artistico, molto più di frequente documentario) del quale è arduo, se non impossibile, determinare una precisa classificazione. Nonostante Macola si prodighi in chiarimenti sui motivi che lo guidarono sia nella scelta dei testi inclusi nella silloge datata 1874 sia nella loro ripartizione per categorie[12], si ha l'impressione che tali testimonianze valgano proprio perché – così lontane e diverse l'una dall'altra – compongono un mosaico di spunti di riflessione:

all'ultimo secolo, poiché si sono perse le tracce dei documenti dei secoli precedenti) attingendo ai cinque corposi codici il primo dei quali, risalente al 1787, venne depositato nella dimora di Arquà dal patrizio Girolamo Zulian, artefice del suo restauro (si veda la prefazione intitolata *A chi leggerà*, Macola 1874, pp. V-XIX e pp. VI e VIII).

10 Secondo quello che era stato un suo auspicio, ossia venire còlto dalla morte mentre stava «piangendo, o pregando o scrivendo,» Petrarca si spense una notte, in prossimità del suo settantesimo compleanno, durante il lavoro allo scrittoio, immerso, riferisce Carducci, fra le pagine del suo Virgilio. Nel soffermarsi sugli ultimi giorni di vita del poeta, intimamente lacerato fra la consapevolezza della caducità di desideri (*in primis* l'aspirazione alla gloria letteraria) cui peraltro non era in grado di sottrarsi e l'anelito all'assolutezza di una fede cristiana incompatibile con la sua indole, Carducci scrive: «Inginocchiato nella sua cameretta d'Arquà dinanzi alla madonna di Giotto, che poi lasciò magnifico e amichevol dono al signore di Padova, ei rimembrava i bei giorni della gioventù, dell'amore e della gloria, e, sentendoli irrevocabilmente passati, gli accusava di vanità e di peccato, tendendo le braccia al suo ultimo rifugio, alla *Vergine dolce e pia*» (Carducci 1874, p. 10).

11 La conclusione del discorso carducciano, qui riprodotta, si trova ivi, pp. 21-22.

12 Cfr. la prefazione, Macola 1874, pp. XII-XVIII.

comprendono infatti versi offerti a Petrarca dalla devozione dei grandi quanto la celebrazione entusiasta di penne inesperte; "vedono" e rileggono Arquà e il suo poeta attraverso il *Canzoniere*[13] o lo riflettono, con ingenuo autobiografismo, nella vita del visitatore in quel momento ispirato; avanzano svariate manifestazioni di patriottismo (non esclusivamente proiettate verso l'Italia: talora ci si appropria di Petrarca rendendolo "francese" per la sua permanenza ad Avignone e a Valchiusa); sono formulate in numerose lingue e, se domina il volgare del sì, non mancano la lingua di Cicerone (lingua del cuore, per Petrarca), né idiomi del resto d'Europa (ai più familiari francese[14], spagnolo e inglese[15] si affiancano lingue slave, che spingono sino all'est del continente)[16]; non mancano neppure curiosi esempi di vernacolo.

L'impressione complessiva che si trae da questa congerie di testi è dunque quella dell'esigenza, per chiunque ad Arquà si sia trovato, di attestare il proprio soggiorno (anche solo con due righe, con una firma apposta al di sotto di una data) per poter così deporre una (pur minima) orma su di un suolo – concreto e immaginifico al contempo – già solcato da infinite orme, nell'intreccio di passi che si avvicinarono, indugiarono e poi ripartirono: verso le alture vicine, o verso altre città della penisola o, ancora, verso remote regioni d'Europa o al di là dell'Europa. Scrivere di Petrarca, ricordato presso la sua tomba, è, sempre, raccontare dell'Italia: e i movimenti dei visitatori, anche quando da Arquà si allontanano, ad Arquà e all'Italia costantemente riconducono, poiché ogni racconto nato lì continua a far risorgere e a diffondere, nel mondo, il primario racconto petrarchesco.

1. *"Sentieri brevi" (episodici momenti di racconto) presso Arquà*

1.1 *Con voce di scrittori*

Come si è detto, a disegnare il reticolo di tali innumerevoli sentieri – sempre convergenti ad Arquà, anche quando, invertita la direzione, si dirigano verso altri luoghi d'Italia o d'Europa – sono le voci degli ammiratori-poeti.

[13] Per la maggioranza dei visitatori, Petrarca «resta anzitutto l'emblema massimo di un amore puro e sublime, unico ed eterno; per tutti o quasi, quindi, nient'altro che il cantore di Laura» (Balduino 2008, p. 199).

[14] Alla stessa stregua del latino, prescelto per la sua natura di "lingua senza tempo" e dunque adottato da visitatori delle nazionalità più disparate, anche il francese viene impiegato in qualità di idioma sovra-nazionale: consegnano la loro memoria ai codici nella lingua di Francia, infatti, non solo nativi di quella terra, bensì personaggi originari ad esempio della Polonia o della Russia (si veda Macola 1874, pp. 85-86 e pp. 88-89).

[15] La scelta di testimonianze annovera appunti di autori irlandesi (ivi, p. 90) e scozzesi (ivi, p. 97).

[16] Giunsero ad Arquà ammiratori di Petrarca provenienti persino dalle Americhe e dall'Asia, fieri del loro lungo viaggio (Balduino 2008, pp. 203-204).

Di queste voci, alcune appartengono ad autori sommi – esempio celeberrimo è rappresentato da Alfieri[17] – o a poeti comunque noti, come Saverio Bettinelli, una cui lirica, datata 30 agosto 1790, compare quasi all'inizio della silloge curata da Macola:

A ornar la tomba antica
Del tuo fedele, o amore,
Di fior per mano amica
Sen viene umíl pastore
In questa piaggia aprica.
Dal sacro monumento
Ah sì che al puro ardore
Te già risponder sento
Dell'amoroso core
Coll'immortal concento
Del tuo divin Cantore.
Lunge dalla sant'arca
Cor vili, e vil diletti,
Di Laura e di Petrarca
Te accolgon tra gli eletti
Le caste ombre presenti:
Mi son qual sempre accetti,
Pastor, tuoi voti ardenti,
Son pari a' nostri affetti
Fior puri ed innocenti [18].

La rievocazione di Francesco, affiancato a Laura, s'inserisce qui entro un contesto latamente bucolico, poiché si dichiara che a deporre il fiore più puro e casto presso il sepolcro del defunto poeta non possa non essere un pastore, animato dalla medesima candida innocenza peculiare del suo omaggio.

[17] Ai propri "pellegrinaggi poetici", compiuti fra Arquà e Valchiusa nel 1783, l'Astigiano dedicò infatti alcuni noti componimenti delle *Rime*: il 58 e il 59, ispirati dalla visita alla dimora euganea di Petrarca, e i sonetti 83-86, suggeriti invece dal successivo soggiorno avignonese (sull'argomento, si confronti Santato 2005). A pagina 21 del volume a cura di Ettore Macola è inserito un componimento, attribuito ad Alfieri «*manu propria*», che in sei versi antepone il genio petrarchesco, alla cui gloria non è necessario che il proprio nome, a qualsivoglia ricchezza materica si dispieghi per abbellire i sepolcri dei potenti: «Preziöso diaspro, agata ed oro / Foran debito pregio, e appena degno / Da rivestir sì nobile tesoro; / Ma no, tomba fregiar d'uom ch'ebbe regno / Vuolsi, e por gemme ove disdice alloro; / Qui basta il nome di quel divo ingegno» (Macola 1874, p. 21). La nota in calce alla lirica osserva poi: «Questi versi che si affermano vergati colla matita dalla mano di Vittorio Alfieri non si trovano nel Codice, ma bensì sulla parete dello stanzino, nel quale si conservano la sedia e l'armadio del poeta» (*ibidem*).

Si deve inoltre ricordare che, nella stesura del romanzo epistolare foscoliano risalente al 1798, Foscolo fa citare a Teresa le terzine del sonetto 58 delle *Rime* di Alfieri. Com'è noto, nelle successive redazioni dell'*Ortis* Foscolo manterrà un forte richiamo a Petrarca nell'episodio in cui Jacopo, insieme a Teresa e alla sua famiglia, si reca a visitare Arquà. Sugli influssi esercitati dalla figura e dall'opera di Petrarca nel romanzo foscoliano (e sulla "metamorfosi" che Foscolo fece subire al luogo, in verità, al tempo, molto meglio conservato di quanto egli scriva per mano del suo Jacopo), cfr. i contributi di Colombo 2005 e di Favaro 2010.

[18] Macola 1874, p. 9.

E si riveste di questa sagoma pastorale, non più nella prospettiva generalizzante di un archetipo, bensì incarnandola nella sua biografia di autrice-pastorella, Aglaja Anassalide (al secolo Angela Veronese), la cui voce – una delle voci femminili di maggiore fama presenti nella raccolta – sciogliendosi in un trepidante filo di canto esprime la propria emozione:

Gentil Cigno d'Arquà,
Onor de' cigni ascrei,
La di cui cetra d'oro
Laura risuona ancor,
La semplice Anassalide,
Nata in campestre lido,
Offre al tuo casto nido,
Un mazzolin di fior.
Accogli il picciol dono,
Il mio desir seconda,
Bramo una sola fronda
Del tuo divino allor[19].

Nello stesso anno in cui Saverio Bettinelli idealmente consegna alle candide mani di un pastore il compito di elargire un fiore a Petrarca, due brevissimi componimenti, siglati il primo da un anonimo accompagnatore di Melchiorre Cesarotti, il secondo da Cesarotti stesso, confermano quanto il tema dell'elogio tributato a Petrarca attecchisca fortemente in terra veneta[20]:

Cigno, al sepolcro tuo cor divoto
Vengo quest'anno ancora, e sciolgo il voto;
A te degno di te ora pur vegno,
Che meco di Melchior è il chiaro ingegno.

Cigno de'cori all'armonia divina
Che spira ancor dalla tua sacra tomba
Pien di dolci pensier Meronte inchina
La celtic'arpa, e la meonia tromba[21].

[19] Ivi, p. 119. Il componimento risale al giugno 1812. Angela Veronese (1778-1847), nativa di Biadene e figlia di un giardiniere, fu dotata di una spontanea vocazione poetica, forte al punto da indurla, per effetto delle suggestioni irradiate dalle figure degli dèi pagani presenti nei giardini curati dal padre, ad avvicinarsi da autodidatta al mito e alla letteratura; divenuta maestra nell'arte dell'improvvisazione, frequentò i salotti letterari del tempo in virtù del prodigio per cui pareva tradurre in verità il sogno dell'Arcadia. Sulla vita e produzione di colei che era nota come la "rustica Saffo" si veda Canonini Fachini 1824; si rammentano inoltre, fra gli studi più recenti, il contributo di Pastega 1991 e l'edizione Zambon, Poloni (2013) del racconto lungo *Eurosia* (Veronese 2013); il volume include due saggi introduttivi, a firma rispettivamente di Zambon (ivi, pp. 11-25) e Poloni (ivi, pp. 27-57) e una *Nota biografica*, riportata ivi, pp. 133-146.

[20] Per l'approfondimento di quest'aspetto, si rimanda al paragrafo 2.

[21] Macola 1874, p. 11. «I versi di Cesarotti e quelli dell'ignoto suo compagno erano scritti sopra una pagina del 1° Codice, ma questa venne staccata e affissa alla parete dello stanzino ove si conservano l'armadio e la sedia del Petrarca» (*ibidem*, nota 1).

I due brevi componimenti (di fatto, ognuno corrisponde a una quartina)[22], datati 15 settembre 1790 e accomunati dall'apostrofe di "cigno" rivolta in esordio a Petrarca, preludono l'uno all'altro: infatti, se il primo fa subito slittare l'attenzione di chi legge verso il secondo, fregiandosi del privilegio di risultare accostato a versi di mano cesarottiana, quest'ultimo rappresenta l'abate padovano, indicato dallo pseudonimo arcadico, mentre piega la sua poesia, d'ispirazione ossianesca o classica, in un ideale inchino di fronte al magistero petrarchesco.

1.2 *Con voce di patrioti*

Entro la silloge composta da Macola – fiero per l'afflusso ad Arquà, sino all'anno 1873, di visitatori provenienti dal Trentino, dall'Istria e da Trieste che, «sebbene divisi da temporanee barriere politiche, affermarono anche in questa foggia la loro Italianità»[23] o addolorato per la «dura e lunga servitù austriaca»[24] conseguente al trattato di Campoformio – la storia incide il suo segno o il suo graffio[25]: da tale prospettiva (o prospettive: come si accennava, il patriottismo risulta proposto in declinazioni svariate)[26], quando si scrive e si depone ad Arquà il proprio lascito memoriale ci si riferisce a Petrarca non come all'amante immortale, bensì come all'autore delle canzoni politiche, imbevute di lacrime e d'ardore, «ove l'odio agli stranieri ha così feroci gli accenti, e così tenera espressione l'amore alla patria»[27].

A testimonianza di tali accenti di patriottismo, fluiti dalla penna di personaggi famosi o sconosciuti, si riportano di seguito un componimento firmato da

[22] La quartina dell'anonimo compagno di Cesarotti, dal punto di vista metrico, è divisa in due distici dalla rima baciata; la seconda, di Cesarotti, alterna invece le rime come in una possibile strofe di sonetto.

[23] Prefazione *A chi leggerà*, ivi, p. VIII.

[24] Ivi, p. IX. Macola si dichiara peraltro felicemente sorpreso dall'aver riscontrato nei codici firme «di una quantità di generali e soldati di tutte le nazioni […]. Gli ufficiali e i militi degli eserciti francese e austriaco (1797-1866) vi accorsero sempre in gran numero. […] Per debito di verità devo accennare che in ciò si segnalarono alcuni generali ed ufficiali superiori francesi e moltissimi austriaci. Si distinsero pure gli Arciduchi della Casa d'Austria, compresi quelli di Modena (ivi, p. XII).

[25] Un tenue riflesso del conflitto fra chi auspicava l'indipendenza dell'Italia e i popoli di stirpe tedesca traspare dalla sequenza di appunti, l'uno responsivo all'altro in una sorta di tenzone, riportati a pagina 155 del volume; al di sotto della sottoscrizione di un tedesco, una mano vergò il diniego da parte di chiunque di tracciare il proprio nome nello spazio immediatamente sottostante; un tedesco tacciò l'autore di tale osservazione di 'asineria', e, il 17 gennaio del 1848, un italiano chiuse la disputa a distanza chiosando pacatamente: «Non confondete l'oste Austriaco col liberale Tedesco» (Macola 1874, p. 155).

[26] Il 27 agosto del 1793, ad esempio, un membro della diocesi di Rennes segnò una nota che gli valse la secca smentita, in calce alla pagina, del curatore della silloge: «Un français, dans les malheurs de sa Patrie, a fait trève un moment au sentiment de sa douleur, en percourant les appartements de Petrarque *son Compatriote*» (ivi, p. 83).

[27] Carducci 1874, p. 16.

Cesare Cantù e datato 9 giugno 1846, cui segue, a un intervallo di quattro anni, una lirica di Erminia Fuà:

Te nella tomba ancora
La tarda Italia onora,
Mesta che l'Arno, il Po, Napoli e Roma
Abbiano a chiedere i tuoi plausi invano
Quando alcun cacci la robusta mano
Nella sua sacra venerabil chioma[28].

Più che al cantor dei bei carmi d'amore
A Lui ch'Italia mia piangeva un giorno
L'aure spirando dell'umil soggiorno
Rende la mente mia culto ed onore.
Se dir potessi ciò che sento in core
Carme gli sacrerei non disadorno
Ma me lo vieta una tiranna forza
E il mio parlar di subito s'ammorza[29].

Quasi a completare e a inverare, con la loro giovinezza di studenti, la gratitudine mostrata nei confronti del poeta d'Arezzo da Erminia Fuà, pedagogista e insegnante, il 17 maggio 1865 trentun giovinetti appongono la loro firma a un'anonima lirica che auspica il perpetuarsi, lungo l'arco delle generazioni, dell'amor di patria petrarchesco:

Di lieti giovinetti stuol devoto
Che dopo Iddio ha la sua patria in core
Vien oggi alla tua tomba a sciorre un voto
Deh! tu impetra che quel casto amore
Onde di Italia e Laura tua s'accese
Nobilmente l'infiammi tutte l'ere
Or che la patria al prisco onore ascese[30].

1.3 *Attraverso la voce di Petrarca: citazioni esplicite e poetiche "trasfigurazioni"*

«Laura, assenza essenziale» nel *Canzoniere* «nasce dalla scrittura» e «la sua vera dimora […] è il libro»; l'arte dello scrivere è dunque la vera sede «dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*», corrispondenti a «un nuovo progetto lirico

[28] Macola 1874, p. 152.
[29] Ivi, p. 135. I versi, con data 31 agosto 1852, sono accompagnati da un appunto che recita: «Pregiata Poetessa Padovana, sposa al non meno celebre poeta Arnaldo Fusinato di Castelfranco – Veneto. Direttrice della Scuola Superiore femminile a Roma» (*ibidem*, nota 1).
[30] Ivi, p. 73. Attestazioni di studenti e professori compaiono inoltre ivi, pp. 172-175 del volume.

della poesia nata dallo spirito della scrittura»[31]: nulla di sorprendente, pertanto, se, nell'omaggiare Petrarca, i visitatori di Arquà citano, nei loro componimenti, i suoi versi: è Petrarca, dunque, con la sua voce, a tessere linguisticamente le pagine composte da altri in suo onore.

Le citazioni esplicite (inserite a "elettrizzare", con l'effetto ridondante di una reminiscenza conclamata, la nuova poesia di cui sono il vero nucleo generativo), sono tratte dalle canzoni e dai sonetti massimamente consacrati del *Canzoniere*; così, il conte Francesco Pimbiolo, nel celebrare la fontana che si riteneva fatta costruire dal poeta ad Arquà, non può che esordire con il verso incipitario – soave e limpido nella freschezza degli aggettivi da cui è formato – della canzone 126 (dedicata per la verità a ben altre acque)[32]; l'appellativo «spirto gentil» viene recuperato dal primo endecasillabo della lirica 53 (in cui fregia non Cola da Rienzo, come si pensò per un certo tempo, ma un membro della famiglia Colonna)[33] e riferito, in molti componimenti degli ammiratori di Petrarca, a Petrarca stesso[34]; non può mancare, inoltre, il ricordo del sonetto proemiale del *Canzoniere*, in cui il poeta constata con amarezza, immerso nella vergogna, quanto il suo vaneggiare abbia costituito non solo un traviamento di per sé, ma anche oggetto di chiacchiere presso il popolino[35].

Meno fedele al dettato petrarchesco è un (raro) esempio di lirica che, quasi a riecheggiare la struttura di alcuni epigrammi funebri della tradizione greco-latina, fa sì che dal tumulo si levi la voce stessa del poeta, per chiedere ai viandanti l'elargizione di un fiore. Significativamente intitolata *Romanza*, la poesia, di Giuseppe Savioli[36], stempera la malinconia del soggetto in un andamento ritmico-melodico cantilenante, ciclico: con un effetto vagamente di ballata, ritornante sull'invocazione al "passeggiero" che si trovi a sfiorare la tomba di Petrarca, implicitamente chiede che di continuo si rinnovi e ritorni anche l'omaggio floreale:

[31] Stierle 2012, p. 72 e pp. 73-74.

[32] Macola 1874, pp. 14-16, p. 14. A Pimbiolo si deve anche un grato commento indirizzato a chi, concependo l'idea del codice, consentì che gli «amatori del Petrarca, visitando la sua tomba, ed il suo albergo, penetrati da una dotta e tenera commozione» potessero «eternare i sentimenti e l'espressione del loro animo» (ivi, p. 5, in nota al sonetto *Pur ti riveggo, o sacra, antica Pietra*). In Pimbiolo 1807 si trova inoltre una sequenza di nove sonetti ispirati ad Arquà (particolarmente interessanti il VI e il VII, in cui Laura e Petrarca dialogano dai rispettivi sepolcri); il volume è chiuso da un'apoteosi di Petrarca, posto accanto a Cesarotti-Meronte.

[33] Sulla varie proposte di identificazione si rimanda a Santagata 2004, p. 275 e a Bettarini 2005, vol. I, pp. 274-275.

[34] Cfr. ad esempio il sonetto del mantovano Federtico Cavriani, v. 11 e il componimento di Giambattista Co. Stratino, di Udine, v. 1, risalenti rispettivamente al 1796 e al 1817 (Macola 1874, p. 18 e pp. 23-24).

[35] Un sonetto, a firma del dottor Ferdinando Scopoli con data 6 aprile 1845, si appropria con ottica autobiografica, in relazione alla presunta inutilità della poesia agli occhi del mondo contemporaneo, dell'endecasillabo «di me medesmo meco mi vergogno» (è il v. 11 del sonetto proemiale del *Canzoniere*: e viene rispettata, si noti, la posizione dell'endecasillabo nel testo originale); cfr. ivi, p. 61.

[36] La data scritta in calce fa risalire il componimento al 26 settembre 1844.

Passeggiero solitario
Che d'intorno ai monti giri
Dove s'odono i respiri
I lamenti del mio cor;
Presso all'urna al cimitero
Posa un fiore o Passeggero[37].

2. *Reiterati sentieri di poesia, intorno ad Arquà*

Tanti, come si è visto, sono i sentieri poetici che, dispiegandosi intorno ad Arquà, grazie alle voci di coloro che li percorsero raccontano, ciascuno, questo particolarissimo lembo di terra italica, il cui paesaggio è permeato non solo dai versi del poeta che vi trascorse gli ultimi anni di vita, ma anche dalla fascinazione esercitata dalla sua amata, Laura; tuttavia, entro la fitta rete di questi sentieri, la maggioranza dei quali disegna un itinerario breve, segnala una tappa episodica, è possibile distinguere itinerari dall'ampiezza e durata ben più significative.

Per qualche poeta, il tema di Arquà diviene infatti motivo d'ispirazione non casuale, suscitata dall'opportunità di una sosta e di una visita, bensì ricorrente. Ci si occuperà pertanto, nel prosieguo del discorso, di due autori originari del Veneto, il bassanese Giuseppe Barbieri, discepolo prediletto di Melchiorre Cesarotti, e Ippolito Pindemonte, appartenente a una famiglia di Verona dalla nobile ascendenza e tradizione negli studi, che in più circostanze diedero ampio spazio lirico alla memoria petrarchesca che cinge Arquà e da lì si diffonde nel resto della penisola e d'Europa.

2.1 *Giuseppe Barbieri*

Nato il 26 dicembre 1774, dopo l'abbandono della vita monastica intrapresa nel 1793, anno in cui era entrato nell'ordine benedettino presso l'abbazia di Praglia, Giuseppe Barbieri si dedicò all'insegnamento grazie all'aiuto del maestro Cesarotti. Fu docente di diritto, di filologia e di estetica a Padova. A partire dal 1819 si consacrò all'*otium litterarium*, ritirandosi nella tenuta che aveva acquistato a Torreglia. Si spense a Padova il 9 o 10 novembre dell'anno 1852.

Alla sua regione natale Barbieri dedicò, insieme alle *Epistole campestri*, il poemetto *Bassano*, edito nel 1804, e il poemetto *I Colli Euganei*, di poco posteriore (uscì infatti nel 1806), nonché numerose descrizioni incluse nel poemetto *Le Stagioni*, pubblicato nel 1805[38]. Specificamente riservata

[37] Macola 1874, p. 60. Si riporta solo la prima strofa.

[38] Si veda, a riguardo, Favaro 2010b, pp. 100-111 e pp. 170-214; il portale Ossianet riporta ora (nella sezione Ossianesimo – Testi) la versione rivista dell'edizione dei *Colli Euganei*.

all'ultimo rifugio petrarchesco è inoltre l'epistola *Invito ad Arquà*, uscita a Padova nell'anno 1824[39]. Ma, sia in anni precedenti sia in anni successivi alla pubblicazione degli endecasillabi sciolti che esplicitamente esortano i lettori a recarsi nel piccolo borgo euganeo, brevi componimenti (se ne trascrivono qui alcuni) affidati alle pagine dei codici di Arquà e pubblicati da Macola nel 1874 testimoniano la costanza della poetica devozione nutrita da Barbieri nei riguardi di Petrarca:

Questi funerei fiori
Di ch'io spargo il tuo fral, Cigno de' Cori,
Crebbero all'onda di quel dolce pianto
Che mi espresse dagli occhi il tuo bel canto[40].

Nel breve giro di quattro versi, Giuseppe Barbieri riunisce l'apostrofe, per Petrarca consueta, di "cigno", ossia di creatura per eccellenza canora, il tema dell'omaggio floreale e l'allusione alle lacrime, intenerite dallo struggimento, versate a onore del poeta.

Una proiezione autobiografica anima invece la sestina di settenari datata 14 aprile 1825: al cantore di Laura, esperto dello spasimo inflitto dall'amore, Barbieri chiede l'elargizione di quell'intima pace che, di fatto, Petrarca stesso non conobbe, durante la sua esistenza, se non grazie alla sublimazione nel canto:

Al più dolce de' cori,
Alla più nobil alma,
Vate di casti amori,
Spira quiete e calma.
Langue di piaga acerba,
Deh! tu la disacerba[41].

L'atto d'omaggio tributato al maestro, infine, ne tramuta la dimora, più splendente che se rifulgesse di materiali preziosissimi, in una sorta di chiostro monastico, ricetto di una quotidiana pratica ascetica, la pratica della poesia:

Salve, o Cantor divino; a te mi prostro,
E riverente la tua cella onoro.
Più superba e regal d'argento ed oro,
Di sculti marmi, e lucentissim'ostro[42].

[39] La si citerà in base all'edizione curata da Favaro ed edita sempre nel portale Ossianet.

[40] Risalente al giugno 1808, la quartina è riportata in Macola 1874, p. 20.

[41] Ivi, p. 34. Accenni autobiografici compaiono inoltre nelle due liriche di Barbieri riportate ivi, pp. 31-32: nella prima egli ricorda, in un'atmosfera d'indefinitezza vagamente colorita da testuali reminiscenze del *Canzoniere*, una compagna ormai perduta; la seconda, *Nella impiantagione di cipressi ed allori* (e il titolo, grazie al significato delle piante che menziona, intreccia il motivo funebre al motivo della gloria letteraria), compiange la scomparsa di Antonietta Verri Leoni.

[42] Ivi, p. 45. Evidente, in questi versi redatti il 4 ottobre 1837, la somiglianza con il componimento di Vittorio Alfieri riportato ivi, p. 21 (cfr. *supra*, nota 17).

Tali suggestioni, ricorrenti nella loro *varietas* (a conferma della predilezione con cui Barbieri continuò a percorrere, fantasticamente e creativamente, i *suoi* sentieri petrarcheschi), si fondono insieme nella sezione più ampia dell'epistola *Invito ad Arquà*. L'accenno alla dimora che fu donata al poeta dal signore di Padova è subito seguito dalla descrizione della tomba (di fianco alla quale non possono non crescere piante d'alloro); il pellegrino, cui viene richiesto il tributo di floreali ghirlande per il defunto, è ritenuto sommamente fortunato se ha modo di udire, sul filo dell'aria, la presenza petrarchesca che si fa musica di verso: e davvero il *Canzoniere*, alcune tessere espressive del quale vengono sapientemente intarsiate nel poemetto, distilla delicatezza d'echi allorché Barbieri si sofferma sulla fonte di Arquà (nella cui trasparenza rilucono le acque del Sorga):

al Tempio,
Cui sta davanti una massiccia mole
Di rozza tomba, e pochi lauri appresso.
China il ginocchio riverente, e adora
La fredda salma, che fu veste un tempo
Allo spirto immortal del gran Francesco.
Quattro secoli omai dormono l'ossa
Entro a cotesto avello. E Tu di fiori
Spargi il sacro terren; corone appendi
Alle rame de' lauri, e l'Ombra invoca,
L'Ombra sempre amorosa, e sempre cara.
O Te felice, se ne' tuoi riposi
Invocata discenda a salutarti!
Se partendo in sull'alba udir ti faccia
Ondeggiante per l'aure il dolce suono
Della sua lira! E che? m'inganno? E questo,
Che ad or ad or le orecchie mi percote,
Non è forse il tenor delle sue corde?
Ah! no: d'un fonticel, che quivi accanto
Rampolla gorgogliando, e in rivo corre,
È questo il mormorio. Chiare e fresche acque,
Che a pro della villetta sitibonda
Raccoglieva Francesco[43].

Ma la sosta presso l'arca in cui riposano le spoglie mortali del poeta che nel suo stesso nome avvertiva la durezza della pietra anche funebre, secondo Giuseppe Barbieri deve venire completata dalla visita all'abitazione, modesta dal punto di vista degli ornamenti ma dalla quale, ben più che da qualsiasi oro terreno, si espande il fascio di una luminosità, intellettuale e d'anima, capace di rischiarare Italia ed Europa:

[43] Cfr. Favaro in Ossianet (<http://www.ossianet.it>; sezione Ossianesimo – Testi).

né la tratta è lunga,
Che già siam presso al venerato ostello.
Ah qui sul limitar sostati, e pensa
Quali e quante virtudi ebbero stanza
Nell'umil tetto, dove porti il piede!
Quanta luce movea da questo loco
A innamorar del Bello gli intelletti!
Se tutta Europa a questa face ardente
Gli occhi rivolse, e crebbe a gentilezza.
Ve' quanti d'ogni terra e d'ogni lido
Trasser quassù bramosi, e il proprio nome
Scrissero a pegno di non dubbia fede!
Ecco l'aperta e lucida fenestra,
Donde il guardo Ei spignea per variata
Scena di monti, e valli, e colti, e boschi.
Ecco la solitaria Cameretta[44],
Dove le notti e i dì vegghiava intento
Sulle pagine antiche. O notti! o giorni!
O soavi memorie! o raro esempio!
Né qui diaspro ed or, miseri fregi
A povertà di merto, ornano il tetto:
«Qui basta il nome di quel divo Ingegno»[45].

A riprova della modalità di citazione allusiva che si è già riscontrata nei brevi componimenti di Barbieri inclusi entro i codici di Arquà, gli ultimi versi sopra citati uniscono nella reminiscenza testuale petrarchesca il rinnovato vigore della celebrazione alfieriana: il poemetto di Barbieri, pertanto, idealmente omaggia, lungo gli anelli della catena della storia letteraria, non solo il poeta del Trecento, ma anche una delle più solenni e austere tra le voci che ne espressero le lodi; pertanto, mentre modella la propria ispirazione nel riconoscimento di un intramontabile magistero, Barbieri altresì riconosce e parimenti esalta, in una sorta di rispecchiamento identitario, una complessiva tradizione di cultura.

2.2 *Ippolito Pindemonte*

Non manca, nel volume di Macola, una presenza pindemontiana: ad attestare la sua sosta presso Arquà è il secondogenito (e più famoso in campo letterario) dei fratelli Pindemonte: Ippolito[46].

Accompagnato da una nota in calce simile all'appunto riservato al componimento alfieriano[47], il sonetto di Pindemonte, cupamente fonosimbolico

[44] Il diminutivo «cameretta» sovrappone alla citazione dal *Canzoniere* la memoria di un celebrativo sonetto alfieriano (cfr. *supra*, nota 17).

[45] Cfr. Favaro in Ossianet (<http://www.ossianet.it>; sezione Ossianesimo – Testi).

[46] Per la storia della famiglia Pindemonte si rimanda in primo luogo a Montanari 1834.

[47] Cfr. *supra*, nota 17; l'appunto (il numero 4 di p. 45) dichiara che il componimento «non si

nel vocalismo chiuso e nei rintocchi consonantici delle quartine, proietta il lettore nell'atmosfera di un fosco Oltremondo, in cui inappellabile s'inciderà la sentenza dell'Onnipotente; tuttavia, a librarsi con particolare leggerezza dagli avelli saranno i poeti e, tra loro, massimamente circonfuso di fulgore Petrarca potrà dispiegare il suo canto – canto d'un casto amore – accanto al trono di Dio:

Quando rimbomberà l'ultima tromba,
Che i più chiusi sepolcri investe e sferra,
E ciascun volerà, corvo o colomba,
Nella gran valle, a eterna pace o guerra,
Primi udranno quel suon, che andrà sotterra,
E primi balzeran fuor della tomba
I sacri vati, che più lieve terra
Copre e a cui men d'umano i piedi impiomba.
Ma tu, tu sorgi dalla vinta pietra
Primo tra i primi, in luminoso ammanto
Volando al ciel con la pudica cetra;
E nel bel coro, che circonda il santo
Giudice sommo, dalla valle all'etra
Di tutti il più divin suona il tuo canto[48].

Il sonetto di Ippolito non solo assegna a Petrarca la salvezza nell'Aldilà cristiano (come se lo scrittore di Verona desiderasse, a distanza di secoli, sciogliere i dubbi sulla fermezza della propria fede da cui il poeta del Trecento era stato lacerato per tutta la sua esistenza), ma lo fa in virtù di quell'eccellenza poetica l'aspirazione alla quale Petrarca, nei panni del Sant'Agostino del *Secretum*, aveva inteso come una colpevole e limitante ambizione mondana: classicamente dotato di «cetra», (naturalmente «pudica» - v. 11), Petrarca trasfigura nella gloria del Paradiso cristiano l'intramontata grandezza del mitico Orfeo, le cui melodie incantarono l'Ade: il suo ingresso canoro nell'Oltremondo non è però sfiorato da alcuna ombra, bensì radioso della raggiunta beatitudine.

Filigranato da un lessico anticheggiante, l'omaggio rivolto da Pindemonte a Petrarca conferma la cultura classica dell'autore allorché rielabora un tenero spunto offerto da Marziale: «più lieve terra / Copre» i poeti, osserva Pindemonte ai vv. 7-8[49]; in uno dei suoi epigrammi più famosi (V, 34), dedicato a Erotion, bimba morta precocemente, il poeta di Bilbilis esorta le zolle a non pesare sul corpicino della piccola al modo in cui ella, da viva, non era stata pesante su di esse (vv. 9-10).

trova veramente nel Codice. Era scritto con matita sul muro della stanza da studio del Petrarca, ma coll'andare del tempo s'è completamente dileguato. Tanto appresi dal custode della Casa Sig. Antonio Alessi».

[48] Datato nel volume di Macola 1826, il medesimo sonetto si può già leggere nell'edizione delle *Poesie* di Ippolito Pindemonte veronese uscite nel 1798, p. 186.

[49] *Ibidem*.

Tuttavia, il sonetto *Sovra il sepolcro del Petrarca in Arquà* costituisce solo una parte di un trittico che, per quanto non attestato da Ettore Macola per il cinquecentenario, si può ricostituire grazie alle *Rime* pindemontiane del 1798 (nonché alle edizioni seguenti). In questo volume, infatti, il sonetto "di Arquà" completa idealmente il sonetto dal titolo *Sovra il sepolcro di Laura in Avignone*, che gli viene anteposto[50]; tra i due s'inserisce poi un poemetto di 136 versi (il metro è la terzina incatenata ripresa da Petrarca stesso nei *Trionfi*; il numero dei versi corrisponde a quello di alcuni canti della *Commedia*) intitolato *Valchiusa*[51].

La (poetica) sosta di Ippolito Pindemonte presso il borgo euganeo costituisce dunque, secondo la disposizione adottata nelle sue *Rime*, la conclusione di un pellegrinaggio petrarchesco iniziato in terra di Francia, presso la tomba di colei cui lo scrittore si prostra perché, grazie a una virtù incorrotta, mantenne pura (e pertanto altissima) l'ispirazione dell'amante. Fitto delle allusioni alla virtù di Laura, la cui castità spiega la «pudica cetra» attribuita a Petrarca nel sonetto "euganeo", il "sonetto avignonese" fa derivare l'incomparabile perfezione che caratterizza il *Canzoniere* dal rifiuto di Laura (vv. 9-11): un desiderio appagato, sembra ritenere Pindemonte, avrebbe spento o attutito la fiamma della poesia. La terzina finale, in cui l'orizzonte si amplia a includere, dalla terra di Francia, la regione d'Oltralpe, personifica l'Italia in una figura femminile che, grata per l'immenso privilegio di cultura a lei offerto dalla nobiltà di Laura, s'inchina alle ceneri – rimaste belle[52] – della scomparsa avignonese:

A te polve immortal, che adoro, e grido,
Polve, che un dì splendesti al Sorga in riva,
Deggio il mio Vate; e non per l'alto grido
Della fragil beltà, che in te fioriva:
Ma per quell'alma, cui tu fosti nido,
Che quanto si mostrò più fredda e schiva,
Tanto nel sen dell'amator suo fido
Quella fiamma gentil più tenne viva.
Che avría ben tronco la querela antica,
E il lamentar, di che non fu mai lasso,
Se sortita avess'ei men casta amica.
Ah volgi, Italia mia, quà volgi il passo,
Vieni, piega il ginocchio, e la pudica
Bella polve ringrazia, e bacia il sasso[53].

Il poemetto *Valchiusa* costituisce una sorta di sintesi dei molteplici *topoi* e motivi – la citazione esplicita, l'allusione indiretta, la riflessione sulla gloria

[50] Ivi, p. 178.
[51] Ivi, pp. 179-185.
[52] Così come, a detta dell'amante Francesco, persino la morte era parsa bella nel suo bel viso (*Trionfo della Morte*, I, v. 172).
[53] *Rime* 1798, p. 178.

o declino d'Italia – che s'intrecciano intorno al tema centrale dell'elogio di Petrarca. Nella forma della visione, che salda insieme l'archetipo dantesco al tentativo di emulazione cui Petrarca si dedicò con gli incompiuti *Trionfi*, Pindemonte, a dialogo con l'ombra di Petrarca stesso, comparso entro un paesaggio di Valchiusa che vive ancora delle parole con cui egli lo celebrò, deplora la decadenza d'Italia in ambito non strettamente politico, ma anche culturale: divenuta quasi indifferente al bello, la penisola può vantare poche orecchie sensibili alla dolcezza del canto petrarchesco (vv. 97-136).

L'esempio di citazione-rielaborazione più accentuato si ha nei vv. 58-78, in cui Pindemonte, mantenendo sullo sfondo dei suoi endecasillabi le stanze della canzone 126, *Chiare, fresche et dolci acque*, concretizza nella mitologica grazia di amorini intenti a scherzare il vagabondare dei petali che su quelle stesse acque, sacre per il contatto con il corpo di Laura, planavano a incoronarne di primaverile gloria la bellezza.

Anche gli scherzi di questi amorini sulla superficie lieve del fiume sono, in un certo senso, "pellegrinaggi petrarcheschi". E gli omaggi che Pindemonte concepisce nella cornice di Valchiusa tornano, come richiamati irresistibilmente da una consonanza, dalla necessità di un completamento, ad Arquà.

Italia e Francia, Italia ed Europa continuano dunque a incontrarsi presso il sepolcro di un poeta che (lo dimostra sempre la canzone 126) aveva sognato che sulla sua lapide, a versare lacrime dolci come una pioggia di petali fosse, finalmente impietosita, Laura sola.

Riferimenti bibliografici / References

Balduino A. (2008), *Luoghi della memoria: i fans di Petrarca ad Arquà*, in *Idem*, *Periferie del Petrarchismo*, a cura di B. Bartolomeo e A. Motta, presentazione di M. Pastore Stocchi, Roma-Padova: Antenore, pp. 185-206.

Barbieri G. (1806), *I Colli Euganei*, a cura di F. Favaro, in Ossianet (<http://www.ossianet.it>; sezione Ossianesimo – Testi).

Barbieri G. (1824), *Invito ad Arquà*, a cura di F. Favaro, in Ossianet (<http://www.ossianet.it>; sezione Ossianesimo – Testi).

Carducci G. (1874), *Presso la tomba di Francesco Petrarca in Arquà*, Livorno: Francesco Vigo.

Cavalieri R. (2007), *Petrarca il viaggiatore. Guida ad un viaggio in Terra Santa* (con testo latino a fronte), Roma: Robin.

Colombo A. (2005), *Fra segno letterario e simbolo ideologico: Ugo Foscolo e le rovine della casa del Petrarca*, «Studi e problemi di critica testuale», n. 71, pp. 189-213.

Cottone M. (2008), *Geografie letterarie. Paesaggio e letteratura nella cultura europea*, Palermo: Università degli Studi di Palermo, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia.

Dotti U. (2007), *Petrarca a Milano: la vita, i luoghi e le opere: il soggiorno milanese del poeta e umanista alle origini della cultura europea*, Milano: Àncora arti grafiche.

Dotti U. (2014), *Vita di Petrarca. Il poeta, lo storico, l'umanista*, Torino: Aragno.

Favaro F. (2010), *Fra "loca" e "loci" petrarcheschi: l'incontro d'amore nelle «Ultime lettere di Jacopo Ortis»*, «Studi italiani», XXII, n. 2, pp. 53-67.

Favaro F. (2010b), *Una terra di letteratura: il Veneto nei poemetti di Giuseppe Barbieri*, in *Melchiorre Cesarotti e le trasformazioni del paesaggio europeo*, a cura di F. Finotti, Trieste: EUT, pp. 100-111.

La casa ed il sepolcro del Petrarca in Arquà (1827), Venezia: Giuseppe Gattei.

Lee V. (2007), *Genius Loci. Lo spirito del luogo*, con una nota di Attilio Britti, trad. it. di Simonetta Neri, Palermo: Sellerio.

Luciani D., Mosser M., a cura di (2009), *Petrarca e i suoi luoghi. Spazi reali e paesaggi poetici alle origini del moderno senso della natura*, Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche-Canova.

Macola E. (1874), *Quinto Centenario dalla morte di Francesco Petrarca. I codici di Arquà dal maggio 1788 all'ottobre 1873*, Padova: Stabilimento Prosperi.

Montanari B. (1834), *Della vita e delle opere d'Ippolito Pindemonte libri sei*, Venezia: Tipografia Lampato.

Pastega G. (1991), *Angela Veronese – Aglaia Anassillide*, in *Le stanze ritrovate. Antologia di Scrittrici Venete dal Quattrocento al Novecento*, a cura di A. Arslan, A. Chemello, G. Pizzamiglio, prefazione di A. Arslan, Venezia: Eidos, pp. 151-172.

Petrarca F. (2004), *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano: Mondadori.

Petrarca F. (2005), *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino: Einaudi, voll. 2.

Pimbiolo F. (1807), *Sulle opere di Messer Francesco Petrarca Discorso e Poesie*, Brescia: Niccolò Bettoni.

Pindemonte I. (1798), *Poesie*, Pisa: Dalla Nuova Tipografia.

Sabbatino P. (2012), *In pellegrinaggio alle dimore poetiche di Petrarca. Gli itinerari, le reliquie di Laura e il ritratto di Simone Martini nel Petrarchista di Nicolò Franco*, in *Le dimore della poesia*, Atti del XVII Congresso AISLII (Gardone Riviera, Brescia, 2-5 giugno 2000), a cura di B.M. Da Rif, Padova: University Press Padova, pp. 582-608.

Santato G. (2005), *I «pellegrinaggi poetici» di Alfieri ad Arquà e a Valchiusa*, in *Alfieri e Petrarca*, Atti della Giornata di studio (Padova, 7 novembre 2002), a cura di G. Santato, G. Bettin, «Annali alfieriani della Fondazione Centro di Studi alfieriani», VIII, Asti: Casa d'Alfieri, pp. 103-124.

Stella F. (2008), *Spazio geografico e spazio poetico nel Petrarca latino: Europa e Italia dall'*Itinerarium *alle Epistole metriche*, in *Petrarca europeo*, a cura di G.M. Anselmi, B. Tombi, Bologna: Gedit.

Stierle K. (2012), *In guisa d'uom che pensi e pianga e scriva. Poesia e scrittura in Petrarca*, in *Le dimore della poesia*, Atti del XVII Congresso AISLII (Gardone Riviera, Brescia, 2-5 giugno 2000), a cura di B. M. Da Rif, Padova: University Press Padova, pp. 64-74.
Veronese A. (2013), *Eurosia*, a cura di P. Zambon, M. Poloni, Padova: Il Poligrafo.

De Liso D., Salvator Rosa e Napoli / Salvator Rosa and Naples
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 45-57
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1584

Salvator Rosa e Napoli

Daniela De Liso*

Abstract

Salvator Rosa (Napoli, 1615- Roma 1673) fu pittore e poeta tra i più interessanti del secolo diciassettesimo. Il saggio intende indagare il complesso rapporto artistico e personale che Rosa ebbe con la città di Napoli, in cui era nato e dalla quale era quasi fuggito quando era poco più che un ragazzo. Attraverso una lettura delle principali fonti biobibliografiche a lui contemporanee, di alcune delle sue tele, dei versi delle *Satire* e di stralci delle lettere che a Napoli dedicherà, s'intende sottolineare che della capitale del Meridione la scrittura e l'arte di Salvator Rosa sono in grado di restituirci un'immagine altra rispetto a quella topica di Napoli gentile, perla luminosa di quella Campania *felix* che proprio nel Seicento attrae pittori e poeti da ogni parte d'Europa. Nei versi di Rosa, come nella scrittura in prosa, Napoli è, infatti, croce e delizia, prigione da cui fuggire e porto di quell'agognato ritorno che, al di là delle leggendarie asserzioni di alcuni biografi romantici, mai avverrà.

* Daniela De Liso, Ricercatrice di Letteratura Italiana, Università "Federico II" di Napoli, Dipartimento di Studi Umanistici, via Porta di Massa, 1, 80133 Napoli, e-mail: daniela.deliso@unina.it.

Salvator Rosa (Naples, 1615- Rome, 1673) was a painter and poet among the most interesting of the seventeenth century. The essay intends to investigate the complex artistic and personal relationship that Rosa had with the city of Naples, where she was born and from which she had fled when she was little more than a boy. Through a reading of the main biobibliographic sources to him contemporary, some of his canvases, the verses of the Satire and the excerpts of the letters that Naples will dedicate, it is meant to point out that in the capital of the South the writing and art of Salvator Rosa are Able to give us an image other than the topical one of Napoli's kind, bright pearl of the Campania felix that in the seventeenth century attracts painters and poets from all over Europe. In the lines of Rosa, as in prose writing, Naples is, in fact, a cross and delight, a prison from which to flee and bring about that auspicious return that, beyond the legendary assertions of some romantic biographers, will never happen.

Se la patria si potesse così eleggere come i padroni, io non avrei eletto altra che Napoli […], mi doglio di non aver veduti i paesi de la Germania e de gli altri d'Europa, com'io ho i più belli de l'Italia e de la Francia, perch'io sperarei di poterla ragionevolmente preporre a tutte ed a le città ancora, la quale empie le case e le strade e le botteghe di questo ampissimo circuito, mi par gentile, quasi Napoli non possa produr cosa che non sia piena di gentilezza; e questo cielo dispensa tutti i suoi doni e comparte tutte le sue grazie a questi monti, a questi colli, a queste campagne, a questo mare, a questo fiume e (quel che più importa a questi corpi, e questi animi da la natura disposti a ricevere ogni perfezione, e la natura e l'arte contendono in guisa che non fu mai contesa maggiore o maggior concordia per far bella e riguardevole e meravigliosa una città; e la fortuna similmente per abbellirla ama l'arte ed è amata parimente. Ma perché dico una città? Mi par più tosto una provincia intiera, ed un gran regno, rinchiuso dentro a queste mura, o più tosto raccolto, perché mai non vi si chiude porta[1].

Tra le moltissime *descrittioni* di Napoli e della Campania *felix*, che il *siglo de oro* ha tramandato ai posteri[2], questa, contenuta in una lettera di Torquato Tasso al protettore di Monteoliveto, il cardinale Antonio Carafa, è tra le più singolari, non perché sia più o meno bella delle sue numerosissime "consorelle" in prosa e in versi, ma perché giunge da un uomo che per la "sordità" della città alle sue preghiere, durante la reclusione a Sant'Anna, aveva avuto con Napoli un rapporto all'insegna dell'*odi et amo*. L'immagine della città è poi interessante perché la descrive per come appare ad un non napoletano, nonostante Tasso rivendichi origini napoletane. Salvator Rosa fu napoletano d'origine, ma i suoi rapporti con la capitale del Viceregno non furono quelli idilliaci di un figlio e fanno tornare alla mente, per molti aspetti, il passo tassiano. A Napoli trascorse i primi anni della sua giovinezza e poi andò via, per sempre, nonostante i millantati e picareschi ritorni voluti da alcuni biografi antichi, e si portò nel cuore questa città, da cui puoi andar via, senza smettere di averla dentro e di cercarla in ogni paesaggio del mondo.

1 Tasso 1978, pp. 336-337.

2 Per le descrittioni di Napoli tra il XVI ed il XVII secolo: De La Vigne 1981; Di Mauro 1985, pp. XXXIX-LIV; Manfredi 1991-1992, pp. 63-108; Sabbatino 1990, p. 80 e ss.; Rak 2003, pp. 147-186; Manfredi 2005, pp. 153-169; Fuscano 2007; De Liso 2008, vol. I, pp. 121-248; De Seta 2008, pp. 203-226; Rak 2008, pp. 271-294; De Liso 2012, pp. 219-230.

Insomma la sua idea di Napoli è un'idea di radici, ma altre, Roma e Firenze, furono le città che lo fecero uomo, pittore e poeta. Il rapporto con Napoli fu per Salvator Rosa assai complesso. Dalla ricostruzione di una biografia, per troppi aspetti, forse ormai irrimediabilmente, lacunosa, si fa presto a desumere che Napoli non fu una patria riconoscente, tantomeno accogliente, per il nostro autore, che, nei versi della satira *Babilonia*, farà dire all'autobiografico Tirreno:

Di Partenope in seno ebbi la cuna,
ma la sirena che m'accolse in grembo
non poté adormentar la mia fortuna.
[…]
A chi nulla mi diede io nulla devo;
lascio ad altri gustar le simpatie
del Pausillipo suo, del suo Vesevo;
cercherò fuor di lei le glorie mie
e lontan dalle sue maggiche arene
rintracciar di Stilpon spero le vie;
son sordo ai vezzi de le sue sirene,
schivo e aborro i suoi gesti, odio il suo nome;
trova patria per tutto un uom da bene[3].

Sono parole durissime, che tracciano il profilo di un apolide, ferito dall'indifferenza di una città, che non sa smettere di amare, e troppo ambizioso per accettare di essere solo un nome di quell'elenco che vedeva al suo apice Falcone, Fracanzano, Stanzione e Ribera. Eppure, nonostante questo gridato affrancamento da Napoli, la città, i suoi paesaggi, il suo modo di vivere continuamente sospeso tra la gioia e il dolore, tra la vita e la morte, resteranno i segni distintivi di un'arte declinata con la medesima sensibilità su tela e carta. Perciò non si può prescindere da questa città per raccontare la parabola artistica di Salvator Rosa.

La Napoli in cui, il 21 luglio del 1615, nel piccolo borgo dell'Arenella, nacque[4], da Vito Antonio e Giulia Greco, Salvator Rosa, era già da un secolo Viceregno spagnolo[5]. Le condizioni economiche della famiglia De Rosa non consentono a

[3] Rosa 1995, pp. 173-174.

[4] La data di nascita di Salvator Rosa è stata stabilita solo qualche anno fa dalle ricerche di Floriana Conte. Tutte le fonti concordano nello stabilire che l'anno di nascita fu il 1615. Per Filippo Baldinucci (1847, p. 437) Salvator Rosa nacque il 20 luglio, che è la data riportata anche da Leone Pascoli (1730, p. 63). Per Giambattista Passeri (1772, p. 416) la data di nascita è il 21 luglio; il mese di luglio – la data non è leggibile- è confermato anche da un manoscritto con notizie biografiche sul Rosa, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (ms. Fondo Vitt. Emanuele, pubblicato da Festa 1982, pp. 1-2, n. 1-2); per Bernardo De Dominici (1742, vol. III, p. 214), la data di nascita è il 20 giugno. Floriana Conte, nel suo studio sugli scritti encomiastici degli Accademici Percossi, dimostra, servendosi di un componimento, *La cena della rosa, componimento per musica, fatto recitare al Signor Salvator Rosa doppo una lauta cena data a gli amici nel giorno suo natalitio 21 luglio 1655 in Roma*, recitato dopo la cena che Rosa aveva offerto agli amici in occasione del suo quarantesimo compleanno, che Rosa nacque il 21 luglio (Conte 2010, p. 183).

[5] Napoli era dal 1503, quando il Gran capitano Consalvo de Cordoba era risultato vincitore durante la battaglia di Seminara, un Viceregno spagnolo. La Spagna, nei secoli XVI e XVII,

Salvatore grande scelta per la sua formazione; frequenterà le scuole Pie degli Scolopi[6], come i bambini meno fortunati, ma le cui famiglie comprendono il valore di un'istruzione minima e nutrono, per i propri figli, l'ambizione di un futuro socialmente ed economicamente miglior[7]. Dopo un secolo di dominazione spagnola la città è poverissima. Si sono succeduti sul trono napoletano moltissimi Viceré; la Spagna ha chiesto ed ottenuto, in un secolo, un numero assai cospicuo di donativi ed ha istituito gabelle d'ogni sorta per finanziare lo sfarzo della sua corte e la sua bellicosa politica estera[8]. L'ambizione personale di ognuno dei Viceré ha, tuttavia, fatto di Napoli una capitale ed ha attratto in città artisti stranieri e fatto sorgere una tradizione artistica[9], che proprio nel corso del Seicento darà i suoi nomi più grandi[10]. Così Salvatoriello, che si è dimostrato poco incline alla ferrea disciplina

visse una sorta di età dell'oro, consolidando l'assolutismo monarchico, mediante una burocrazia amministrativa ramificata, che raggiunse tutti i domini, ed un'attenta attività di polizia, sotto il diretto controllo dell'Imperatore, che estendeva il suo controllo sul Tribunale dell'Inquisizione. Milano e Napoli furono le due città fulcro del dominio spagnolo nella nostra penisola. La dominazione si esercitò, tuttavia, in modi diversi. Se Milano conservò una certa autonomia, Napoli, attraverso la successione di una folta serie di Viceré, fu per la Spagna una sorta di Eldorado da depredare, non solo mediante l'imposizione di frequentissimi ed esosi donativi e gabelle, ma anche attraverso l'avidità dei singoli Viceré, che, sostituiti, avevano l'abitudine di portare con sé in madrepatria prestigiosi *souvenir* artistici. Sull'argomento: Croce 1953; Benassar 1985; Galasso 2005, vol. 9, pp. 371-411; De Liso 2008, pp. 123-248.

6 Il diffuso livello di analfabetismo campano nell'età del Viceregno subisce qualche flessione solo grazie all'attività formativa di alcuni ordini religiosi, come i Gesuiti, i Somaschi e gli Scolopi (Cfr. Tanturri 2001, pp. 3-221). Gli Scolopi apriranno a Napoli le loro Scuole Pie il 4 novembre 1626, Rosa comincerà a frequentarle a 11 anni, insieme al fratello Giuseppe, che, però, si avvia a diventare chierico operaio (De Frede 1952, p. 244).

7 Cfr. Passeri 1772, p. 416; Prota Giurleo 1929; Strazzullo 1955, pp. 33-34.

8 Scrive Galasso: «Fu soltanto con l'avanzare del secolo XVII che lo slancio vitale ancora presente nel paese mostrò chiari segni di esaurimento. […] La gravissima crisi economica, di portata europea, di cui si è detto, scuoteva verso il 1620 la struttura di gran parte del paese […] Dal 1620 al 1660 un'ondata continua di carestie e di epidemie produsse, a sua volta, una crisi demografica di gravi proporzioni. Nello stesso periodo si intensificò la pressione tributaria e finanziaria della Spagna nei suoi diretti domini» (Galasso 1996, pp. 383-384).

9 Carducci, nella *Vita* di Salvator Rosa, premessa alla sua edizione delle *Satire, odi e lettere*, scrive: «[…] a Napoli […] tiranneggiavano allora tre scuole o meglio tre fazioni artistiche; del Ribeira (lo Spagnoletto), del napoletano Caracciolo, del greco Belisario Corenzio; le quali, accanite fra loro in ogni altra cosa, in questa si trovavano d'accordo, allontanare i forestieri, calcare gl'ingegni crescenti. E veramente quei triumviri avevano con minaccie e con fatti cacciato di Napoli Annibale Caracci, il Lanfranco, il Domenichino e Guido Reni. […] Col Rosa, principiante e povero, adoperarono l'arme che più diritto ferisce e fa peggior piaga, il disprezzo» (Rosa 1860, pp. XIII-XIV).

10 Scrive Achille Della Ragione: «Il secolo d'oro della pittura napoletana, che tanto riverbero avrà sull'intera civiltà artistica europea, nasce così sotto il segno di artisti che seguono la maniera più ritardataria e provinciale, con una stanca parlata comune, quasi del tutto priva di voci dominanti, quando, come per incanto, nel primo decennio con un'apparizione improvvisa compare e scompare due volte dalla scena Michelangelo Merisi da Caravaggio. La sua presenza farà da catalizzatore delle energie locali impegnate già con gran fervore nell'ammodernamento di tutta la "Napoli sacra", costituita da innumerevoli chiese e conventi, che si allargano e si innovano senza sosta alla ricerca di sempre maggiori fasti e onori. Generalmente il Seicento napoletano in pittura

delle scuole religiose, e cui sembra scorrere nelle vene soprattutto il sangue materno, va a bottega dal nonno pittore, che lavora insieme ai due fratelli di sua madre[11]. La svolta pittorica arriva quando la sorella sposa Ciccio Fracanzano[12], pittore noto, alla cui bottega va a lavorare Salvatore, forse, inizialmente, alla stregua di un garzone di bottega; se ne sta ad imparare in un angolo i rudimenti della pittura e, in linea con la tradizione pittorica napoletana, non ama il disegno, vuole «pittare»:

> Coll'occasione, che una sua sorella di maggiore età era maritata in un certo Ciccio Fracanzano Pittore Napoletano pareva, che si sentisse destare il prurito di fare anch'egli il Pittore, e facendolo questo suo cognato disegnare dava molti contrassegni di un indole spiritosa. Li Pittori Napoletani non sono molto dediti ad una lunga applicazione al disegno, ma sogliono prima del tempo dar di mano ai pennelli, e come essi dicono a *pittare*. Incominciò Salvatore con questa educazione subito a colorire copiando alcune cose dei Fracanzano, e faceva conoscere una pronta abilità. Fattosi di giusta età si mostrava desideroso s'impossessarsi benbene del pennello, ed avendo imprimite alcune carte, adattandole in una cartelletta, se ne andava in giro fuori di Napoli, e dove scorgeva qualche veduta di paese, o di marina, che fosse di suo genio, accomodatosi in quel luogo, dove pareva che facesse meglio, copiava coi colori ad olio quel sito dal naturale. Mostrandolo la sera al cognato prendeva animo sentendo dirsi da quello in lingua Napoletana: *Fruscia, che va buono*[13].

Nei momenti di pausa, insomma, se ne va in giro con tavolozza e tele a dipingere paesaggi. Ne fa di belli; a notarlo, per primo, è un pittore famoso, il Lanfranco, che passa, per caso, davanti alla bottega di Ciccio Fracanzano e vuole sapere chi abbia dipinto quel paesaggio e quell'altro ancora[14]. Compra per sé il primo paesaggio e altri ne acquisterà per i suoi amici. I maestri di bottega cominciano a guardare con occhio diverso quel ragazzetto da niente che tutti chiamano Salvatoriello e vogliono comprarne le tele[15]. Intorno la città continua la sua vita sempre uguale e diversa. Nei paesaggi del ragazzo c'è questa vita, ci sono questi colori, le marine, gli archi naturali e le rovine di antichi fasti, ci sono i pescatori e i braccianti e c'è

viene preso in considerazione a partire dal 1606, anno del primo soggiorno in città del Caravaggio e lo si fa terminare nel 1705 con la morte di Luca Giordano» (Della Ragione 2011, p. 3).

11 Il nonno sembra, insieme allo zio materno, essere stato, allo stato attuale delle ricerche, l'unico documentato maestro del Rosa. Esistono cioè documenti (Cfr. Salazar 1903, pp. 119-123) che comprovano la presenza nel 1632 di Salvatore nella bottega di Domenico Antonio Greco, zio materno. Dell'apprendistato presso Fracanzano, Ribera e Aniello Falcone parlano le principali fonti biografiche, il Passeri ed il Baldinucci, ma non esistono documenti che possano comprovarlo (Cfr. Conte 2014, pp. 18-22).

12 La sorella Giovanna sposerà Francesco Fracanzano nel 1632, come risulta dalla fede di matrimonio pubblicata in Salazar 1896, p. 124.

13 Passeri 1772, pp. 416-417.

14 Le fonti non sono concordi sull'anno in cui l'aneddoto che coinvolge il Lanfranco sia realmente accaduto. Per il De Dominici l'incontro-investitura avvenne tra il 1634 ed il 1635 e fu la vera ragione per cui il Rosa decise di partire alla volta di Roma (De Dominici 1742, tomo III, pp. 444-445). Filippo Baldinucci, pur attingendo dal De Dominici l'aneddoto, lo colloca prima dell'incontro con Ribera e Falcone (Baldinucci 1830, pp. 13-15). Per il Passeri l'incontro avvenne prima che Rosa fosse introdotto nella bottega del Falcone (Passeri 1772, pp. 417-418).

15 Cfr. Baldinucci 1830, pp. 12-16.

la luce, che vince improvvisa sulle ombre[16]. Non c'è dubbio, intersecando le molte biografie del Rosa, che egli abbia saputo da sempre, sin da quei primi paesaggi da incorniciare, che sarebbe stato pittore. E la sua abilità di farsi *promoter* della sua arte è indiscussa, sin da quando, dopo aver venduto al Lanfranco quel suo paesaggio, alza il prezzo dei quadretti che i mercanti napoletani vogliono comprare, dopo l'investitura ricevuta dal grande pittore "straniero".

Fu forse il Fracanzano ad introdurlo nella bottega del Ribera[17]. De Dominici racconta che Fracanzano, discepolo del Ribera, aveva portato anche Salvatore alla bottega del Maestro spagnolo, che lo aveva generosamente accolto. Dal Ribera Rosa aveva studiato soprattutto il nudo e quell'impasto di colore denso che aiutano lo Spagnoletto a riprodurre sulle sue tele la vita come «teatro di verità»[18]. Dal pittore spagnolo aveva imparato insomma a conciliare arte e vita, realtà e fantasia, grandiosità e miseria, caducità ed eternità. A questa scuola di metodo si era formato anche il più importante discepolo napoletano del Ribera, Aniello Falcone che, sempre secondo il De Dominici, accolse nella sua bottega Salvatoriello[19]. Non era facile, però, essere povero e fare il pittore. Il Falcone aveva intuito presto le qualità del Rosa, ma non poteva accoglierlo in bottega. Salvatore doveva provvedere al sostegno di una numerosa famiglia, con fratelli, sorelle, fratellastri e sorellastre. Per comprare tele e colori occorreva, probabilmente, anche patire la fame. Ma Salvator Rosa era un ragazzo determinato. Come raccontano i suoi biografi, più o meno travestendo la realtà di romanticherie, per stare a bottega dal Falcone, le cui battaglie lo avevano conquistato, copiava quadri, dipingeva vedute e andava in giro coi cenci di un lazzaro, al punto che il De Dominici non tralascia di dire che spesso era proprio il Falcone a procurargli abiti e generi di prima necessità. Questa povertà fu forse lo sprone non solo per la formazione di un uomo forte e sicuro di sé, che non si spaventava facilmente di fronte alle avversità, dopo aver patito la fame, ma deve aver concorso anche alla formazione di una personalità spigolosa e determinata. Il Rosa, che andrà a Roma, al seguito del suo primo importante mecenate, il cardinale Brancaccio, è determinato non ad essere pittore, ma grande pittore. Nel corso della sua vita, ricca di denaro e di soddisfazioni poi, come

16 «Mendicanti, popolani, viandanti, giocatori di carte, pescatori di corallo appaiono inserti qualificanti di un paesaggio che, nelle sue molteplici varianti, è protagonista assoluto di molti dei dipinti appartenenti alla fase giovanile dell'attività di Salvator Rosa […] Anfratti rocciosi, dirupi ombrosi, rade solitarie, rocce a strapiombo sul mare o degradanti in teatrali archi naturali, accolgono un'umanità varia e silenziosa, dinanzi all'inesplicabile fluire di una natura grandiosa e tuttavia impenetrabile» (Spinosa 2008, p. 16).

17 Sulla formazione napoletana di Rosa tenta di far chiarezza, nel suo bel libro, Floriana Conte: «Al contrario di quanto si continua a ripetere, non si ha certezza che la formazione figurativa napoletana di Salvatore risente direttamente degli insegnamenti di Francesco Fracanzano, di Ribera e di Aniello Falcone. Non esiste alcun documento coevo che attesti un praticantato del Rosa presso Ribera e Aniello Falcone (e in quale forma poi? È oscura l'organizzazione delle loro botteghe); neppure l'esame diretto delle opere riferibili con certezza agli anni giovanili di Rosa porta senza intoppi in questa direzione» (Conte 2014, p. 18).

18 De Dominici 1742, tomo III, p. 440.

19 Ivi, pp. 440-441.

testimoniano le lettere al Ricciardi e al Maffei, stabilirà per le sue tele prezzi altissimi e non vorrà mai una famiglia numerosa (la vulgata vuole che da Lucrezia avesse avuto molti figli, dei quali riconobbe solo Rosalvo e, dopo la morte di lui, Augusto; tutti gli altri furono "dati via"). Da Roma dovrà quasi "fuggire" perché la città del Lanfranco, del Bernini e di Caravaggio non gli consente che di essere un pittore tra molti. Le *Satire*, che comincerà a comporre a Firenze, sono un atto d'accusa, sia pur retorico in molti luoghi, verso la società della Controriforma, maturato già negli anni napoletani, perché è a Napoli che Rosa sperimenta le sperequazioni sociali, l'ingiustizia, la durezza della guerra, la gravità dell'invidia, la mellifluità della facile adulazione. È a Napoli che matura la consapevolezza di dover essere più determinato degli altri, più guardingo, più amico di se stesso. I biografi antichi e moderni, pur non concordando intorno ai motivi del viaggio, sono inclini a volere il Rosa una prima volta a Roma intorno al 1635. Ha vent'anni. È un viaggio della speranza. Ospite del napoletano Girolamo Mercuri[20], maestro di casa del cardinale Francesco Maria Brancaccio[21], Salvator Rosa sperava di esser partito alla conquista di Roma. Invece, la permanenza durò pochi mesi. Ammalatosi, il pittore fu costretto a fare ritorno a Napoli. Non fu un ritorno felice, né facile. Tornò a bottega, forse dal Falcone. Copiava e dipingeva vedute, ma cominciava anche a lavorare alle sue prime Battaglie. Fu, probabilmente, ripensando a questa fase della sua vita che avrebbe scritto i versi della *Guerra*:

E pur noto è ad ognun fin da le fasce
che pochi ne ritornano al paese,
ch'a la guerra si muore e non si nasce!
[…]
No, che maggior pazzia fra noi non v'è:
per gl'interessi altrui, l'altrui chimere,
gire a morir senza saper perché!
[…]
premia un la guerra, un milion n'ammazza[22]!

Nel 1639 Rosa dipinge una tela oggi dispersa e a noi nota solo attraverso un'incisione settecentesca: si tratta del *Tizio lacerato dall'avvoltoio*[23]. Salvatore non ha abbandonato il desiderio di andar via da Napoli e i biografi, ma anche i contatti mai interrotti con due agenti romani importanti, il citato Mercuri e Nicolò

[20] Del Mercuri non si hanno molte notizie: Conte 2014, p. 42.

[21] Sul cardinale Francesco Maria Brancaccio e sul suo ruolo tra Napoli, Roma e Viterbo nel Seicento, sui suoi rapporti con Giambattista Manso e l'Accademia napoletana degli Oziosi, si vedano: Lutz 1971, pp. 774-776; Volpi 2005, pp. 119-148; Conte 2014, pp. 41-42.

[22] Rosa 1995, pp. 127-131.

[23] La notizia è tramandata dai biografi antichi del Rosa. Gli studiosi moderni non sono concordi; attribuiscono la tela ad un periodo più tardo. Ai fini della nostra ricostruzione biografica, volta a disegnare i caratteri della successiva personalità poetica di Salvator Rosa, l'importante *quaestio* critica passa in secondo piano, ovviamente. A noi interessa che fu un dipinto, anche se imprecisato, a portare Rosa nella sua nuova città (Cfr. Salerno 1975, p. 92, n. 109; Volpi 2008, p. 148, cat. 30).

Simonelli, sembrano chiarire che al napoletano interessa lasciar Napoli per sempre. A Roma non vuole fare un viaggio di studio e di ricerca, come voleva la prassi del tempo, che vedeva nel viaggio di formazione alla corte pontificia il momento più alto di un percorso di formazione culturale ed artistica, a Roma Salvatore vuole vivere. Si ha l'impressione che al giovane pittore prema soprattutto sottrarsi all'ambiente napoletano, che restava, nonostante la presenza del Ribera, provinciale ed in cui la possibilità di emergere era fortemente condizionata dall'egemonia artistica di pochi grandi, pochi inclini ad accettare di buon grado un ampliamento del loro pantheon.

Rosa spedisce il *Tizio* al Simonelli, che nel 1639 è al servizio del cardinale Brancaccio[24]. La tela viene esposta al Pantheon il 19 marzo, in occasione della festa di San Giuseppe:

> Venne accompagnato questo da un elogio in lode, stampato col titolo di Demostene della pittura; e perche il Simonelli stava in credito d'intendente, ed era assai valido colle sue prediche, diede una fama strepitosa al nome di Salvator Rosa, volendo distruggere quello di Salvatoriello fin allora praticato. Scrisse Niccolò a Napoli iperboli di applausj e il Rosa preso animo da così gradita relazione se venne la seconda volta in Roma coll'indirizzo del Mercurj, e coll'aiuto delle grida del Simonelli[25].

Fu l'addio a Napoli. Non vi fece più ritorno. Può capitare di vederla nei suoi quadri successivi, nelle mille sfumature di cui è capace la città. A Napoli aveva imparato a dipingere, a Napoli era diventato, alla scuola del Ribera e del Falcone, il pittore Salvator Rosa. Il Baldinucci[26] e Lady Morgan[27] vogliono un suo ritorno in

[24] Sui rapporti tra Rosa e il cardinale Brancaccio: Volpi 2005, pp. 119-136.

[25] Passeri 1772, p. 420.

[26] Si legge in Baldinucci: «[…] Indi a poco tempo accadde la famosa rivoluzione di Mase Aniello, che di miserabil Pescivendolo divenne Capitan Generale dell'innumerabil popolo napoletano; laonde il Falcone stimando questa un occasione molto opportuna per vendicarsi, formò (siccome è detto nella di lui vita) una compagnia di Scolari (ch'eran molti) di amici e parenti, i quali uniti camminando ove li portava il capriccio, sagrificavano al loro furore quanti Spagnoli venivano loro davanti; e fattone inteso Maso Aniello per ottenere licenza, e protezione, fu dal medesimo chiamato il Falcone Capo della compagnia, alla quale fu dato nome: La Compagnia della Morte; non essendo fra di essi neppur uno, che considerasse prudentemente, dove poi sarebbe andata a finire una tal pazza intrapresa. Fra' discepoli del Falcone si numeravano, Salvator Rosa tornato poco prima da Roma, come si è detto, […] e tutti costoro armati di spada e pugnale (com'era l'uso di que' tempi) andavan di giorno passeggiando per le strade facendo da Gradassi, ed uccidendo quanti disgraziati Spagniuoli gli si paravano innanzi senza niuna misericordia, e poi la notte se ne stavano in casa a dipingere a gran lume artificiale per lo quale esercizio Carlo Coppola ne restò cieco. […] Salvatore Rosa persuase il suo maestro ad andarsene con lui a Roma, il quale dopo la dimora di alquanti giorni partì per Francia con un Cavaliere, come nella vita del Falcone abbiam detto e Salvatore si rimase a Roma. Non fia maraviglia adunque se molti ritratti si trovino di Mase Aniello di mano del Rosa» (Baldinucci 1830, pp. 27-28).

[27] Lady Sidney Morgan è autrice di una bella, quanto poco documentata biografia ottocentesca di Salvator Rosa, che conobbe, soprattutto in Inghilterra, grande fama durante l'età romantica. La partecipazione alla rivolta di Masaniello serve alla Morgan per costruire il mito del picaro e dell'antieroe maledetto: «At the moment, when the long smothered discontents of Sicily and Naples were on the point of exploding, the school of Aniello, with a numerous addition of their kindred, friends, and companions, formed themselves into a band, which, in allusion to the melancholy

città in occasione della rivolta di Masaniello, ma si tratta di una storia romantica, che ha contribuito a gettare sul Rosa un'alea di maledettismo. A Napoli, per proteggerlo, manderà nel 1656 Rosalvo. Ma a Napoli imperversa la peste:

> Rosalvo si ritrova in Napoli et in mezzo alla continua disavventura di quel popolo nato per essere bersaglio di tutta l'ira de' Cieli. […] Sì che imaginatevi se fo' de' castelli in aria e se ho voglia di renegare contro questi antropofaci delle nostre viscere che non bastandoli haver fatto venire la peste in Italia per spopolare la città più bella d'Europa vogliono anche coi mali et imposture particolari destruggere gl'innocenti.
>
> Scusami il confessor se a torto io pecco;
> Giove ha chiuse le luci, e a dirla chiara
> Par che gli huomini stimi un fico secco[28].

Il testo è contenuto in una lunga lettera all'amico Ricciardi del 19 giugno 1656. Rosalvo è a Napoli, il fratello di Rosa ha tentato di allontanarlo dall'incrudelire del morbo, sistemandolo presso un suo amico a tre miglia dalla città, in campagna, ma il male ha raggiunto anche le campagne e ora Rosalvo è di nuovo in pericolo. Se Rosa avesse rinnegato la sua città d'origine, forse non avrebbe usato per descriverla, proprio in un momento in cui avrebbe potuto trasformarsi in assassina del suo unico figlio, l'appellativo di «città più bella d'Europa». Si può obiettare che la lettera è indirizzata al Ricciardi, un non napoletano, e che, quindi, Rosa, utilizzando una sorta di tacita *koiné*, non farebbe altro che servirsi di un *tòpos*, di un *cliché* letterario di conio umanistico, che vuole Napoli sempre *felix*. Ma se il Rosa non amasse ostinatamente la città che l'aveva fatto pittore grande, non si spiegherebbe forse tutto il livore nei confronti di quegli spagnoli, definiti, in altro luogo della medesima lettera, «razza di cani». L'odio per i dominatori, del resto, serpeggia spesso nelle lettere e, ovviamente, nelle *Satire* e dimostra, evidentemente, che, nonostante ambisca a diventare cittadino di una patria più grande, Rosa non riesce a rinnegare Napoli. Nelle lettere all'amico Ricciardi si legge, più volte, l'immagine di Napoli che il pittore ha portato con sé. All'amico che non vuole trascorrere l'estate a Monterufoli, dove sono stati invitati da Giulio Maffei, Rosa suggerisce di trovare un altro luogo di villeggiatura e pensa alla sua città:

> […] per Dio che sarebbe cosa rarissima fare un'estate a Napoli o in un altro luogo di marina di quei contorni, che vi sono paradisi formati[29].

event that originated their association, was called *"La Compagnia della Morte"*. Their object was the destruction of the foreign soldiers: their chosen captain was Falcone; and Salvator Rosa on his arrival in Naples was enrolled in their corps, and regarded as its most distinguished member. On the first breaking out of the revolution of 1647, *La Compagnia della Morte* offered its services to Masaniello, who, it may be supposed, accepted of their alliance with transport; and it is historically recorded of Salvator, that was "uno dei soldati più fidi di Masaniello" […]» (Morgan 1824, vol. I, pp. 387-389).

[28] Rosa 2003, p. 220.

[29] Ivi, p. 119.

In una lettera del 30 marzo 1652 al solito Ricciardi, in tema di villeggiatura, ancora una volta, scriverà:

Vi torno a ricordare […] che il far l'estate in Napoli è cosa superiore a quante delitie si trovano per l'Italia: autenticata questa mia verità dalla continova stanza che vi fecero quei nostri primi Romani di valore e di senno superiori a tutte le nationi del mondo[30].

A meno di un mese, il 18 aprile, continuerà ad asserire «che Napoli per l'estate è aria di Paradiso», una città «singolare», «forse la più degna di voi che mai havete veduta»[31]. Napoli è diventata per Rosa un ricordo e dal ricordo si sono affrancate tutte le "bruttezze": resta il *locus amoenus*, la stessa immagine che un *forastiero* potrebbe avere della città e del suo golfo, disegnato dai fianchi di una bella ninfa distesa sull'acqua. Non ci sono più, nei ricordi, la fame dell'infanzia, il bisogno di affrancarsi dalla povertà consacrandosi ad un mestiere, il rifiuto della città che non lo riconosce pittore. Rosa ha di Napoli ormai l'immagine che ne hanno nel cuore tutti i napoletani che l'hanno lasciata, che ne vivono lontani per lavoro, per amore, per sopravvivere. È la città dell'estate, del mare, del sole, dell'allegria, dei *cliché* da cartolina. Nell'agosto del 1656, come si desume da un'altra lettera al Ricciardi, la peste ucciderà il figlio erede, l'unico che aveva voluto con sé. Il 9 settembre scriverà all'amico, a margine di una lunga lettera:

Nella mia patria sono morte duecento cinquantamila persone, e di presente tutto il regno va morendo […] Providenza[32].

Saranno le ultime parole su Napoli. Nessun coinvolgimento. Quasi la mera registrazione statistica di un dato. Del resto già molto prima che la città gli portasse via suo figlio, Salvator Rosa aveva scelto una nuova patria, convinto, come scrive ne *La Babilonia*, che «trova patria per tutto un uom da bene»[33]. Eppure quando il Passeri, che lo conobbe e lo frequentò a Roma, scrisse la sua biografia, pur evidenziando la natura ribelle, apolide e libera di Salvatore, lo fissò in una descrizione, che parla inesorabilmente della sua origine partenopea:

Salvatore fu di presenza curiosa, perche essendo di statura mediocre, mostrava nell'abilità della vita qualche sveltezza, e leggiadria, assai bruno di colore nel viso, ma di una brunezza africana, che non era dispiacevole; gli occhi suoi erano turchini, ma vivaci a gran segno, di capelli negri e folti, i quali gli scendevano sopra le spalle ondeggianti; vestiva galante, ma non alla cortigiana. Senza gale, e superfluità. Fu assai fiero nella prontezza delle risposte, a segno che teneva intimoriti tutti quei che trattavano seco, e nessuno si arrischiava di opporsi alle sue proposte, perche era ostinato, e forte mantenitore delle sue opinioni[34].

30 Ivi, p. 142.
31 Ivi, p. 144.
32 Ivi, p. 225.
33 Rosa 1995, p. 174.
34 Passeri 1772, pp. 436-437.

Quella «brunezza africana», quegli occhi «turchini», quei «capelli negri e folti», quelle fattezze meridionali, quell'esuberanza da picaro avrebbero conquistato Roma e poi Firenze e, anni dopo, una buona fetta d'Europa.

Riferimenti bibliografici / References

Baldinucci F. (1830), *La vita di Salvator Rosa*, a cura di B. Gamba, Venezia: Alvisopoli.

Baldinucci F. (1847), *Notizie de' professori del Disegno da Cimabue in qua*, Roma: ed. a cura di F. Ranalli, V.

Benassar B. (1985), *Il secolo d'oro spagnolo*, Milano: Rizzoli.

Conte F. (2010) *Salvator Rosa negli scritti encomiastici degli Accademici Percossi*, in *Firenze milleseicentoquaranta: arti-lingua-musica-scienza*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Firenze, 11-12 dicembre 2008), a cura di E. Fumagalli, A. Nova, M. Rossi, Venezia: Marsilio.

Conte F. (2014), *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento. II. Salvator Rosa*, Firenze: Edifir.

Croce B. (1953), *Storia del Regno di Napoli*, Bari: Laterza.

De Dominici B. (1742), *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli: Ricciardi, vol. III.

De Frede A. (1952), *La fondazione delle prime Scuole Pie in Napoli nelle lettere di s. Giuseppe Calasanzio*, «Archivio Storico per le Province napoletane», nuova serie, XXXIII, p. 244.

De La Vigne A. (1981), *Le voyage de Naples*, a cura di A. Slerca, Milano: Vita e Pensiero.

De Liso D. (2008), *La Napoli barocca (1543-1700)*, in *Napoli, città d'autore. Un racconto letterario da Boccaccio a Saviano*, a cura di D. De Liso, I. Di Leva, A. Putignano, Opera diretta da R. Giglio, Napoli: Edizioni Cento Autori, vol. I, pp. 121-248.

De Liso D. (2012), *Immagini della Napoli Spagnola*, in *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*, a cura di P. Sabbatino, Napoli: ESI Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 219-230.

Della Ragione A. (2011), *La pittura del Seicento napoletano*, Napoli: edizioni Napoli Arte.

De Seta C. (2008), *I viaggiatori stranieri e l'immagine di Napoli nel Seicento*, in *«Napoli è tutto il mondo». Neapolitan art and culture from Humanism to the Enlightenment*, Atti della *International conference* (Roma 19-21 giugno 2003), a cura di L. Pestilli, I.D. Rowland, S. Schütze, Pisa-Roma: Fabrizio Serra, pp. 203-226.

Di Mauro L. (1985), *«Cosa più dilettosa veder non si può in terra». Cinque secoli di guide e descrizioni di Napoli*, in G.A. Galante, *Guida sacra della*

città di Napoli, a cura di N. Spinosa, Napoli: Società editrice napoletana, pp. XXXIX-LIV.
Festa L. (1982), *Aspetti della vita e dell'arte di Salvator Rosa*, «Archivio Storico delle Provincie Napoletane», III, s. XXI, pp. 1-2, n. 1-2.
Fuscano I.B. (2007), *Stanze sovra la bellezza di Napoli*, a cura di C.A. Addesso, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
Galasso G. (1996), *Dalla «libertà d'Italia» alle «preponderanze straniere»*, Napoli: Editoriale scientifica.
Galasso G. (2005), *L'egemonia spagnola in Italia*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Roma: Salerno, vol. 9, pp. 371-411.
Lutz G. (1971), *Brancaccio, Francesco Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, pp. 774-776.
Manfredi R. (1991-1992), *Le «descrittioni» di Napoli (1452-1692). Appunti per una ricerca bibliografica*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», LXIII, pp. 63-108.
Manfredi R. (2005), *«La più amena e dilettevole parte che abbia il mondo». Napoli nei Ritratti di Città del Cinquecento*, «Studi Rinascimentali», 3, pp. 153-169.
Lady Morgan S. (1824), *The life and times of Salvator Rosa*, London: Henry Colburne, vol. I.
Pascoli L. (1730), *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma: Antonio De Rossi.
Passeri G.B. (1772), *Vite de' pittori, scultori e Architetti che hanno lavorato in Roma*, Roma: Presso Natale Barbiellini.
Prota Giurleo U. (1929), *La famiglia e la giovinezza di Salvator Rosa*, Napoli: a spese dell'autore.
Rak M. (2003), *L'immagine di una capitale*, in Rak M., *Immagine e scrittura. Sei studi sulla teoria e la storia dell'immagine nella cultura del Barocco a Napoli*, Napoli: Liguori, pp. 147-186.
Rak M. (2008), *L'immagine di Napoli nel Seicento europeo*, in *«Napoli è tutto il mondo». Neapolitan art and culture from Humanism to the Enlightenment*, Atti della *International conference* (Roma, 19-21 giugno 2003), a cura di L. Pestilli, I. D. Rowland, S. Schütze, Pisa- Roma: Fabrizio Serra, pp. 271-294.
Rosa S. (1860), *Satire, odi e lettere*, illustrate da G. Carducci, Firenze: Barbera.
Rosa S. (1995), *Satire*, a cura di D. Romei, commento di J. Manna, Milano: Mursia.
Rosa S. (2003), *Lettere*, raccolte da L. Festa, a cura di G. G. Borrelli, Bologna: Il Mulino.
Sabbatino P. (1990), *Le descrizioni di Napoli nel Cinquecento*, «Misure critiche», XXI, pp. 80 e ss.
Salazar L. (1896), *Documenti inediti intorno ad artisti del secolo XVIII*, «Napoli nobilissima», V, fasc. I, p. 124.
Salazar L., (1903) *Salvator Rosa ed i Fracanzani (nuovi documenti)*, «Napoli nobilissima», XII, 8, pp. 119-123.

Salerno L. (1975), *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano: Rizzoli.
Spinosa A. (2008), *Salvator Rosa a Napoli*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo dell amostra (Napoli, Museo di Capodimonte 18 aprile - 29 giugno 2008), a cura di S. Cassani, Napoli: Electa Napoli.
Strazzullo F. (1955), *Documenti inediti per la Storia dell'Arte a Napoli*, Napoli: il Fuidoro.
Tanturri A. (2001), *Gli Scolopi nel Mezzogiorno d'Italia in Età moderna*, «Archivum Scholarum piarum», L, pp. 3-221.
Tasso T. (1978), *Lettere*, a cura di E. Mazzali, Torino: Einaudi, tomo II, pp. 336-337.
Volpi C. (2005), *Salvator Rosa e il cardinale Francesco Maria Brancaccio tra Napoli, Roma e Firenze*, «Storia dell'arte», nuova serie, XII, 112, pp. 119-148.

Nigro P., Fiumi, corsi d'acqua e costumi nel Regno di Napoli: l'Abruzzo e le sue popolazioni al tramonto del XVIII secolo / Rivers, streams and customs in the Kingdom of Naples: Abruzzo and its peoples to the eighteenth century sunset
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 59-79
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1597

Fiumi, corsi d'acqua e costumi nel Regno di Napoli: l'Abruzzo e le sue popolazioni al tramonto del XVIII secolo

Paola Nigro*

Abstract

Il saggio intende soffermarsi sull'immagine del fiume come "frontiera", ma anche come connotazione specifica di un popolo e come spazio di ambientazione di un viaggio legato alla storia del Regno di Napoli nel XVIII secolo. Le fonti di informazione, inedite, saranno documenti e memorie legate al viaggio di ispezione in Abruzzo realizzato da Giuseppe Maria Galanti, intellettuale e riformatore illuminista che operò a Napoli per conto del re Ferdinando IV all'alba della Rivoluzione partenopea e che conducono al riconoscimento della forte connessione esistente tra elementi idrografici e geomorfologici ed evidenze agrarie e fisiognomiche.

L'articolo sarà incentrato sui corsi d'acqua abruzzesi e sull'identità dei fiumi vissuta come linea di confine, ma anche come espressione di riconoscimento di un popolo, che si identifica nelle sue acque e negli elementi e prodotti della sua terra, definendo e dando

* Paola Nigro, dottore di ricerca in Italianistica presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Salerno e bibliotecaria presso il Centro Bibliotecario dello stesso Ateneo, e-mail: pnigro@unisa.it.

principio ad un "nuovo ordine di cose", ed aprendo così il campo a riflessioni di costume, oltre che a considerazioni politiche economiche, demografiche e antropologiche.

The report intends to focus on the image of the river as a "frontier," but also as a specific connotation of a people and as a space for setting of a journey tied to the history of the Kingdom of Naples in the Eighteenth century. The sources of information, unpublished, will be documents and memories related to the inspection trip to Abruzzo operated by Giuseppe Maria Galanti, intellectual and enlightened reformer who worked in Naples on behalf of King Ferdinand IV at the dawn of the Neapolitan Revolution which lead to the recognition of a strong connection between hydrographic and geomorphologic elements and agrarian and physiognomic evidence.

We therefore speak of Abruzzo rivers and of its identity seen as a border line, but also as an expression of recognition of a people which is identified in its waters and in its land's elements and products, defining and giving substance to a "new order of things" and thus opening the field to custom's reflections, as well as political, economic, demographic and anthropological considerations.

Il viaggio di ispezione in Abruzzo realizzato da Giuseppe Maria Galanti[1], intellettuale e riformatore illuminista che operò a Napoli per conto del re Ferdinando IV all'alba della Rivoluzione partenopea, consegna al vaglio della critica documenti e memorie di estremo interesse storico.

Si tratta di manoscritti e dati perlopiù inediti che possono certamente agganciarsi ad osservazioni sulla funzione simbolico-letteraria, ma anche politico-economica dei fiumi abruzzesi, intesi sia come "linee di delimitazione naturale" e di demarcazione geografica del territorio attraverso affluenze e ricongiunzioni di corsi d'acqua che come "linee di confine" volte a definire

[1] Giuseppe Maria Galanti nacque nel 1743 a Santacroce di Morcone (oggi Santa Croce del Sannio) nel contado di Molise. Fu educato secondo i principi paterni, provinciali e retrivi e decisivo per la sua formazione fu l'incontro con l'economista Antonio Genovesi che gli ispirò un "gusto violento per le scienze" (Demarco 1970). Di matrice genovesiana i primi scritti: la *Lettera filosofica* indirizzata al padre (11 giugno 1761), il trattato *Della civile filosofia* (1761), le *Considerazioni politiche sopra i vantaggi e gli svantaggi del Regno di Napoli* (1761). Laureatosi in Giurisprudenza nel 1765, dopo la morte del Genovesi compose *l'Elogio storico del signor abate A. Genovesi* che apparve anonimo a Napoli nel 1772. Nel 1777 diede vita alla "Società letteraria" di Napoli, impresa editoriale che seguiva una sua precedente esperienza nel commercio librario con l'obiettivo della diffusione della filosofia dei Lumi a Napoli. Nelle estati del 1779 e del 1780 trascorse a Santa Croce, Galanti maturò le riflessioni poste alla base della *Descrizione dello stato antico e attuale del contado di Molise* (Napoli 1781), opera che gli valse l'incarico da parte della corona di comporre un lavoro analogo sull'intero Regno meridionale. Fu pubblicato così il primo tomo della *Nuova descrizione storica e geografica delle Sicilie* (Napoli 1786). Successivamente con l'incalzare degli eventi rivoluzionari nel 1794 furono sospese le sue visite e fu bloccata dalla censura la pubblicazione del V tomo della *Descrizione*. Il tramonto della stagione delle riforme vide Galanti, chiamato a partecipare alla commissione per il riordino delle finanze pubbliche, muoversi tra accuse di tradimento alla monarchia e attestazioni di stima. Nel 1803 l'intellettuale molisano riprese a viaggiare (nel 1805 fu in Italia settentrionale, Firenze e Roma) e con l'avvento di Giuseppe Bonaparte nel 1806 si riavviarono le pubblicazioni della *Descrizione*. Galanti fu infine nominato bibliotecario del Consiglio di Stato e si spense a Napoli il 6 ottobre del 1806. Cfr. Pizzale 1998.

barriere simboliche di interruzione della continuità geopolitica. Se ne deduce la stretta connessione esistente tra elementi idrografici e geomorfologici ed evidenze agrarie e fisiognomiche, anche in considerazione del significato simbolico del paesaggio idrografico come valore di riferimento identitario per la costruzione di nessi ed incidenze antropologiche e commerciali.

L'obiettivo è quello di dimostrare come il territorio si riveli fondamento di identità culturale e come la centralità dello stesso all'interno della geografia restituisca una dimensione oggettiva e "materiale" quale insieme di elementi fisici, paesaggistici e ambientali e allo stesso tempo una dimensione soggettiva e "immateriale" quale componente essenziale del contesto di vita delle popolazioni che la vivono, espressione della diversità del loro comune patrimonio naturale[2].

Partendo da una prospettiva prettamente geografica è oggettivamente riscontrabile che la regione abruzzese, collocata tra mari e monti, tra Nord e Sud, tra isolamento e integrazione, abbia inizio proprio da un corso d'acqua e finisca in un corso d'acqua, sviluppandosi a partire dal fiume Tronto e terminando nel Fortore che conferisce il nome alla parte meridionale del territorio.

Costituitosi in giustizierato nel 1273 ad opera di Carlo I d'Angiò che ne aveva formalizzato la divisione sancita da Federico II in due distretti amministrativi: l'*Aprutium ultra flumen Piscariae* e *l'Aprutium circa flumen Piscariae* con capoluogo Chieti, l' Abruzzo rappresenta ancora oggi una realtà territoriale a cui ben si adattano i termini "dualismo" e integrazione" ad esprimerne la complessa e multiforme vicenda politico-economica nel lungo periodo[3], stigmatizzando i caratteri strutturali di una vera e propria "economia mista", articolata in "economia del piano" ed "economia della montagna".

La prevalenza di siti di pianura nel lungo periodo comportò la nascita di villaggi stabilmente abitati e dediti alla cerealicoltura, in cui si alternavano cicli di lavorazione e di riposo dei campi che diedero spazio ad un tipo di insediamento organizzato attorno alla fascia costiera e alla foce dei fiumi, soprattutto nell'area teramana, determinando un'integrazione tra le funzioni produttive del piano e quelle difensive della montagna e quindi una diversa configurazione spaziale dell'abitato[4]. Ne rafforzavano l'assunto la presenza di fenomeni quali: pastorizia, emigrazione, isolamento, arretratezza e conservatorismo contadino, alla luce di tutti quei processi economici e fiscali che portarono la regione nel corso dei secoli a non riconoscersi in un modello nazionale standardizzato e ad assumere una diversa identità territoriale.

Quando si parla di Abruzzo nel Settecento si parla di una provincia del Regno di Napoli fiaccata dai soprusi di organismi fiscali e doganali che ne bloccavano il naturale sviluppo economico e produttivo e che ne evidenziavano la forte scissione tra "basso Abruzzo" e "Abruzzo marittimo", a sottolineare

[2] Cosgrove 1990; Pollice 2005.
[3] Per ulteriori approfondimenti cfr. Costantini, Felice 2000, pp. XIX-XX.
[4] Radimilli 1974-80, p. 294.

la diversa vocazione di questi territori rispetto all'entroterra montano della contigua provincia dell'Aquila cui la fascia marittima risultava vincolata dal regime della transumanza stagionale: i "Regi Stucchi"[5].

Per "provincia" nell'accezione più propria del termine, in base alla definizione data dal *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* di Gaetano Moroni, si intendeva una "regione, spazio di paese contenuto sotto un nome", ossia entità prestabilita dall'alto per mera convenienza istituzionale, senza obbligatori rapporti con le effettive realtà geografiche, economiche e culturali oggetto dell'amministrazione. Si trattava di un'entità che poteva anche subire, quindi, notevoli mutamenti a seconda del variare delle esigenze di governo, secondo un'usanza già esperita nel corso dell'*ancient regime*[6].

Sul finire del Settecento si prospettò, pertanto, l'esigenza di una riforma tributaria da attuarsi sottraendo l'amministrazione dell'erario alla Camera della Sommaria[7], massimo organo di controllo contabile e legale degli interessi erariali, a cui i diversi corpi di amministrazione disseminati nella periferia del Regno facevano capo.

La questione feudale nel Regno di Napoli, argomento a lungo dibattuto da critici e studiosi di grande calibro fu una delle principali tematiche oggetto del vivo dibattito politico ed economico dell'età di Galanti e tornò a riproporsi nell'analisi delle necessità della provincia abruzzese dell'epoca, evidenziando quanto importanti fossero elementi come territorio, idrologia, città e paesaggio, non solo nella costruzione dell'identità e del senso di appartenenza al luogo di origine, ma anche e soprattutto in relazione allo sviluppo economico, agrario e demografico.

Galanti si muove sulle linee tracciate dal programma riformatore del maestro Genovesi[8], dominando egregiamente l'arte della statistica e realizzando tabelle e prospetti di una precisione davvero unica per i suoi tempi. Si trattava di dati aggregati sui diversi corpi statali, come mostra Cirillo[9], sulla popolazione del Regno sia complessiva che provinciale, ma anche di bilanci dello Stato e dei diversi comparti delle finanze, oltre che elenchi annuali delle esportazioni e dei risultati della bilancia commerciale e di statistiche sui reati. Ogni parte era poi corredata di una conclusione con precisi suggerimenti alle diverse autorità di governo su come operare a livello metodologico per apportare progressi e miglioramenti.

Le province del Regno di Napoli, soggette alla pressione di organismi doganali e fiscali, necessitavano di una riforma tributaria che ne scardinasse le fondamenta, spingendo verso la prospettiva di una "moderata eversione" del sistema feudale, anche perché la devoluzione dei feudi, corrompendo

[5] In merito alla questione dei Regi Stucchi si segnala l'opera di Clemente 1984, p. 6 e ss.

[6] Irace 2012, p. 225 e ss.

[7] Il discorso sui corpi amministrativi del Regno di Napoli è ampiamente sviluppato in Cirillo 2011.

[8] Irace 2003; Genovesi 2005.

[9] Cirillo 2016.

la struttura del primo sistema nel quale erano i feudatari e lo Stato ad amministrare la giustizia, nel porre un freno ai vassalli, aveva finito con il creare una moltiplicazione dei soggetti della giurisdizione feudale, facendo scivolare il sistema verso forme di anarchia e signorie di particolari, fornite di privilegi e soprusi chiaramente distruttivi del buon ordine sociale[10].

Da qui l'istituzione di Società patriottiche[11] nelle province abruzzesi di Chieti, Aquila e soprattutto Teramo da cui era partita la lotta al regime feudale facente capo ai fratelli Delfico. Si trattava di Società che fungevano da nuove istituzioni di raccordo tra le borghesie provinciali e il Consiglio delle Finanze e che permettevano finalmente alle provincie abruzzesi di far sentire la propria voce all'interno degli organi di governo del capoluogo napoletano, con il fine di operare possibili soluzioni all'arretratezza del Sud attraverso un'attività di riforme amministrative, agrarie e fiscali.

Prendendo come punto di riferimento i manoscritti del *Fondo Galanti*[12] dedicati all'aspetto fisico della provincia (carte che fungono da base d'appoggio alla stesura delle opere e delle relazioni ufficiali) e il volume *Della Descrizione geografica e politica delle Sicilie* nell'edizione di Demarco del 1969[13] in particolar modo nella parte chiamata *Corografia dell'Abruzzo* (ristampa del terzo tomo della *Descrizione* pubblicata a Napoli nel 1794 presso i Soci del Gabinetto Letterario), una delle prime informazioni relative alla presenza di fiumi nel territorio è sicuramente una notazione di carattere idrografico:

> Dopo averla ammirata ne' fertili piani della Campania e ne' lidi della Puglia, noi la vedremo ora sterile fra montagne altissime sempre ricoperte di neve. Il suolo di questa regione è pietroso ed alpestre, ma dalla parte del mare Adriatico ha delle pianure dove il suolo è più fertile e più caldo. Siccome negli Apruzzi vi sono molti fiumi, così essi respingono continuamente il mare colla terra che vi trascinano, e dilatano di giorno in giorno questi piani. In questi piani la coltivazione riesce molto bene. Vi si semina il grano, il frumentone, la segala e gli altri legumi, i quali però non vengo[2*r*]no di quella perfezione che sono nella Puglia[14].

[10] Galanti 1993, pp. 50-61.

[11] Il progetto delle Società Patriottiche andò in fumo a causa delle opposizioni che incontrò sia all'interno del Consiglio delle Finanze, sia nelle fila delle giunte provinciali. Cfr. Martelli 1996, p. 37; Galanti 1996, pp. 112-113, dove afferma che «la costituzione delle società patriottiche doveva servire quale rimedio morale alle calamità dei tempi».

[12] Si tratta dei manoscritti della Cartella sull'Abruzzo del *Fondo Galanti* conservata presso l'Archivio Storico di Campobasso e provvisoriamente numerata 13 (d'ora in poi ASC, FG, B. 13), così come risulta dall'inventario del testo di Placanica, Galdi 1998. Il faldone, piuttosto consistente, è suddiviso in 15 fascicoli che raccolgono: *Carte sull'Abruzzo aquilano, chietino e teramano*, la *Bozza della relazione per la Marca di Ancona* e i *Giornali di viaggio in Abruzzo del 1791 e del 1793*.

[13] Si tratta dell'opera-manifesto dell'Illuminismo napoletano, la *Descrizione geografica e politica delle Sicilie*, che rappresenta l'emblema del superamento della denuncia degli illuministi «utopisti» che seguivano la linea genovesiana secondo cui la feudalità coincideva con il mostro da combattere. La *Descrizione* fu edita in quattro volumi fra il 1786 e il 1790 e nel 1792 venne aggiunta una sorta di appendice dal titolo *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, recentemente pubblicata in edizione critica da Maria Rosaria Pelizzari (Galanti 2000).

[14] ASC, FG, B. 13, Fasc. 13.3, cc. 1-96.

In realtà nei manoscritti poco spazio è dedicato alla descrizione di laghi e fiumi ai quali invece viene dato ampio margine nelle relazioni dei funzionari della provincia a cui Galanti richiede continui e dettagliati rapporti informativi[15], come nel caso della *Verbosa relazione del fiume Gizzio* di Nicola Bonitatibus che ricorre nelle cc. 142-145 del *Fasc. 13.2* e della *Memorietta della ristretta descrizione del Fiume Velino* che è possibile leggere nelle cc. 59-76 dello stesso fascicolo, composta ad opera di Don Giovanni De Gemmis su richiesta di Don Giuseppe Malatesta di Civita Ducale.

Nella parte della *Descrizione* di Galanti intitolata *Stato naturale*, l'Autore tende a ricalcare il taglio di particolarità di una terra poco favorita dalla natura, avvilita fra montagne alpestri coperte di neve, ma allo stesso tempo grande e maestosa nelle sue valli profonde e fertili, nelle vaste e spaziose colline e nelle pittoresche vedute della zona marittima: una terra al tempo stesso orrida e selvaggia, ma anche ricca di fiumi dalle acque copiose, di chiare fonti, di laghi e pascoli, di produzioni di piante e di animali tipiche sia dei climi più freddi sia dei climi più temperati, elementi questi che la rendono una terra dai contorni piuttosto vaghi e indefiniti.

Nei manoscritti autografi è fatto cenno solamente al fiume Pescara e al maggiore dei suoi rami, l'Aterno, che sorge nel territorio aquilano, piegando tra le fauci dei monti di Popoli e fra le pianure di Penne e di Rieti, delimitando così il confine fra le due province. Dei laghi è fatta menzione del celebre Fucino, lago principale dell'Abruzzo, mentre dei laghi di Cantalice e di qualche altro lago minore viene trattato nella descrizione dell'Aquilano e di altri luoghi particolari.

Nel novero dei documenti informativi ricevuti dai corrispondenti locali anche la *Lettera di Francesco Carpi* del *Fasc. 13.7* che fornisce notizie sui *Laghi di Barisciano e di Scanno* [16]:

> [97*r*] Li due laghi espressi nella carta di Galiani, quello detto di *Barisciano* non è altro che un ristagno di acqua di circonferenza circa 300 palmi, che molte volte nell'està si asciuga, quello di Civita Ducale, è un poco più grande ed ha sorgiva che non si secca mai. Quello poi di *Scanno* è il più grande che ha un miglio, e più di circonferenza, ha molta profondità d'acqua, vi si pesca delle Tinche, ed altri minuti pesci. Dalla falda di esso scaturisce la foce di un fiume che passa per la terra di [97*v*]Anversa, e si va ad unire alla Pescara.

L'accento di Galanti è posto sulla salubrità e sulla freddezza delle acque sorgive dei fiumi che scaturiscono dai monti, dolci e salmastre nelle parte marittima, ma piuttosto cattive perché nate da colline cretose; da qui la presenza

[15] Gli informatori a cui Galanti si rivolgeva appartenevano ai ceti dirigenziali locali: Ispettori di Dipartimento, amministratori della Cassa Sacra nel caso della Calabria, cittadini, eletti, avvocati fiscali, giudici di Udienza, medi e grandi proprietari, ma anche membri dello schieramento progressista, radicale e riformatore come i fratelli Delfico, Vincenzo Minicucci e Giacinto Dragonetti. A questi informatori Galanti sottoponeva una sorta di questionario, chiamato "catechismo", contenente gli aspetti principali su cui indagare: dalla conformazione geografica dei luoghi agli aspetti produttivi, economici e politici, il tutto organizzato in tre livelli di scrittura.

[16] Ivi, cartt. 97*r*-97*v*.

di acque sulfuree e di acque minerali, tra cui le celebri acque Cutilie presenti tra Introdoco e Civitaducale. Quattro i fiumi principali elencati nella *Descrizione*: il Sangro, definito da Strabone "*Sangrus, magnus amnis*" che nasce nel paese de' Marsi; il Pescara che, originandosi dall'Aterno, sorge nelle alte montagne della Meta ad occidente del Monte Corno, quindici miglia a nord-ovest dell'Aquila; il Vomano, detto dagli antichi "*Vomanus*", fiume perenne che cresce nel periodo in cui si sciolgono le nevi sui monti e che diventa in tempo di piogge un torrente rovinoso capace di trascinare un'immensa quantità di ciottoli e di torba, e infine il Tronto, detto "*Truentum*" che scorre negli Appennini di Amatrice presso la villa Preta e il Velino, nella valle Falacrina presso Civita Reale, che finisce con l'entrare nello Stato Pontificio, aver ricevuto come affluente il fiume Ratto che ha la sua sorgente a Fano villa di Borbona.

La già citata *Memorietta della ristretta descrizione del corso del Fiume Velino*, suddivisa nei dieci capitoli[17]: *Acque Falacrine*. Capitolo I (f. 60*)*; *Acque Cotiscole*. Capitolo II (f. 60*v*-61*v*); *Acque Cutiliane*. Capitolo III (f. 62- 65*r*); *Acque nitrose Cutiliane di Plinio*. Capitolo IV (f. 65*r*-66*v*)*; Acque di Capo di Rio*, Cap. VI (67*r*-68*v*); *Acque Reatine*, Cap. VII (f. 69*r*-69*v*); *Acque Contaliciane e reatine*. Capitolo VIII (f. 70*r*-71*r*); *Acque Veline e Ternane*. Capitolo IX (f. 71*r*-76*r*), rappresenta invece un vero e proprio resoconto della presenza di acque sulfuree in territorio abruzzese:

[62*r*] Acque cutiliane - Cap. III. Dopo il giro di esso Fiume nei contorni di Castel S. Angelo, va ad irrigare le Pianure della celebre Città di Cutilia, tanto rinomata dagli antichi Scrittori per le sue acque minerali, delle quali ne fanno menzione Livio, Dionisio, Strabone, Plinio, Svetonio, ed altri. In questo sito si principia a godere la Pescagione delle Famose Trotte principale prodotto del Velino: non mancano però, che alcuni Laghi di acqua dolce abbiano anche de' Pesci di particolar qualità, come quei del famoso Lago di Ratignano, in cui si pesca una qualità di Tinche piuttosto piccole, ma di esquisito sapore, ed in alcuni tempi sì pregne di ovi, che è più quasi la mole dell' ovajo che la loro grandezza. L'altro Lago contiguo, chiamato dal Cluverio[18] Pozzo Lordo, vi esistono altra qualità di Tinche di maggior grandezza, e variato sapore.

Dopo aver fornito le opportune coordinate territoriali, frutto di una rielaborazione successiva alla stesura delle carte, Galanti giunge a conclusioni profondamente meditative e filosofiche, rilevando la formazione calcarea delle montagne abruzzesi inserite a pieno titolo in un ciclo naturale che riconosce una stretta connessione tra mari, monti e fiumi atti a "dare principio a nuovo ordine di cose"[19].

[17] Ivi, cartt. 62*r*-76*r*.

[18] Philip Cluver (lat. Cluverius) fu un umanista e geografo tedesco (Danzica 1580-Leida 1623). Studioso di storia e antiquaria si formò a Leida e viaggiò tra Germania, Inghilterra, Scozia e Italia per studiarvi le vestigia dell'antichità. Alla Germania dedicò l'opera *Germania antiqua* nel 1616 e nel 1619 realizzò le opere *Sicilia antiqua item Sardinia et Corsica*, nel 1624 *Italia antiqua* (Lugduni, Batavorum, Elsevier) e *Introductio in universam geographiam* che gli valsero l'appellativo di padre della geografia storica.

[19] Galanti 1969.

Fiumi come sbocco e fine ultimo degli elementi basilari di cui la natura si compone: la terra, l'acqua, il fuoco, ma soprattutto come "principio di rigenerazione".

Senza voler far ricorso all'antica cosmogonia omerica che riconosceva in Oceano un grande fiume circondante la terra e progenitore di tutti i corsi d'acqua o alla personificazione del mare nelle vesti del Dio Nettuno, l'identità dei fiumi dell'Abruzzo settecentesco viene riconosciuta nella potenzialità dei suoi corsi d'acqua di "fluire" e di "corrodere", trascinando grosse quantità di materiali dalla montagna, ampliando i lidi e facendo di conseguenza ritirare il mare, ma allo stesso tempo formando nuove strisce di pianura, le cosiddette "moderne aggestioni", modificando così la natura del territorio[20]. Si tratta di fiumi, quelli abruzzesi, capaci anche di "accogliere" e di "rigenerare", stabilendo la vera "linea di confine" tra l'aridità del territorio interno e la necessità di destinare la parte marittima all'agricoltura intensiva come imponeva il moderno modello marchigiano e non alla pastorizia transumante che vincolava i territori della fascia costiera e collinare ad un sistema maggiormente adatto ai territori del Tavoliere di Puglia[21].

I fiumi prendono voce nelle carte galantiane acquisendo la funzione di riconoscimento di un popolo, quello abruzzese, che si identifica nelle sue acque e nei prodotti della sua terra e aprendo il campo a significative riflessioni di costume, oltre che a considerazioni politiche, storiche e antropologiche.

Più avanti, sempre nella *Descrizione*, prima di passare ad "adombrare il gran quadro della natura", Galanti dichiara:

> [21*r*] Il filosofo può quivi discorrere l'immenso numero degli esseri visibili ed invisibili, de' quali la mano vivificante della natura ha riempito la terra, l'aria e l'acqua. E mentre tra gli esseri considera i suoi simili, pieni di un ridicolo orgoglio, che rampicandosi appena sul fango di questa terra si [21*v*] credono essere l'unico oggetto della natura, egli trova l'uomo corrotto nelle città e l'uomo della natura sulle montagne. Finalmente l'aspetto civile dell'Abruzzo in contrasto con quello della vicina Marca presta un nuovo campo alle riflessioni politiche[22].

Nel *Fasc. 13.3* alla c. 2*r* Galanti aveva annotato la presenza in Abruzzo di coltivazioni di riso strette dalla morsa dei diritti feudali, di olivo, di zafferano nelle vicinanze di Sulmona, di acque minerali e di grano di cattiva condizione di cui si usava particolarmente un surrogato, il loglio, che rendeva il pane bruno:

> Nel Teramano ne coltiva in alcuni luoghi e gli abitanti lo mangiano ne' mesi d'inverno mescolandolo col grano. Nell'Aquilano pochissimo se ne raccoglie. Si adopera in tutto l'Abruzzo per alimento dell'uomo, de' porci e delle vetture da soma. Il desco è vago

[20] *Ibidem*.

[21] Il riferimento è chiaramente alla campagna avviata da Melchiorre Delfico, economista teramano definito da Giovanni Gentile "filosofo del pubblico bene", contro la feudalità per l'abolizione degli Stucchi, tribunale regio che amministrava il vetusto regime della pastorizia transumante. Cfr. Clemente 1981, pp. III-XXIX e Pierucci 1984, pp. 119-121.

[22] *Ibidem*.

all'Aquila, Tagliacozzo, Scanno, Roccaraso, Revisondoli, Pescocostanzo… [4*r*] Acque minerali. Sono celebri quelle per Introdoco e Civita Ducale… Ne ha scritto Marconio antico medico aquilano. Le sulfuree sono generali in tutto l'Abruzzo[23].

Nei passi successivi viene sottolineato come le campagne e le terre marittime siano soggette ai guasti dovuti alle gelate provenienti dai monti dell'Appennino, mentre gli ulivi siano mal governati e si faccia molto commercio di vino con Termoli e con la Dalmazia.

La descrizione dello *Stato Naturale* dell'Abruzzo continua poi riferendosi a quella parte della regione che affaccia sull'Adriatico:

[5*v*] Nell'Abruzzo vi sono dalle parti dell'Adriatico vastissimi tratti di colline, che cominciano a piedi degli Appennini e terminano al mare. I fiumi ed i torrenti col corroderle continuamente le hanno tutte divise in tortuose catene e dirupate catene e diramazioni, rendendo il suolo di questa parte dell'Abruzzo estremamente disuguale. Da queste colline ritraggono i fiumi ed i torrenti quelle materie e quelle torbe che depositano sul lido e fanno sempre più ritirare il mare. Le colline più alte sono presso i monti, le più basse e che degenerano delle volte in un piano insensibile sono presso al mare. Quando le acque del mare si ritirano da questa vasta estensione collinosa, doveva essa formare una immensa pianura, la quale è stata in seguito corrosa ed in gran parte distrutta dalle acque che calavano da' monti […] che esse si facevano strada al loro termine cioè al mare abbassato […]. I medesimi *fiumi* scorrendo sopra le dette colline e trascinando seco grosse quantità di materiali hanno a me [6*r*] moria di uomini alquanto ampliato il lido dell'Abruzzo. Queste moderne aggestioni hanno formato lungo le coste dell'Abruzzo una lunga striscia di pianura, più o meno larga, secondo che vi sono più o meno fiumi[24].

Alla parte dedicata alla *Corografia* abruzzese dell'edizione della *Descrizione* del '69, Galanti aveva accluso anche la famosa *Relazione sull'Abruzzo chietino*[25] del 25 marzo del 1792 nella quale aveva descritto, tra le altre cose, il suolo "infelicissimo" del chietino composto di colline, di creta e di argilla senza ossatura alcuna di pietre e il clima umido, ma salubre, oltre che le acque sorgive ora salmastre ora dolci tipiche di una provincia che abbondava di fiumi. Si trattava di fiumi che avevano determinato nelle epoche storiche anche il nome di luoghi (tipico il caso di Pescara e di Castel di Sangro), soprattutto perché anticamente gli agglomerati urbani sorgevano attorno alle loro fertili foci e le vaste pianure venivano irrigate dalle acque fluenti di questi corsi d'acqua che andavano poi a digradare nel mare. Ne dà testimonianza la *Lettera che riporta notizie dettagliate circa la corografia e l'idrografia del chietino* composta dall'uditore Giacinto Cipriani[26] il 13 novembre del 1794 dove, a proposito della

[23] Cfr. ASC, FG, B.13, Fasc. 13.3, cc. 2*v*-4*r*.

[24] Ivi, cc. 5*v*-6*r*.

[25] Alcune parti della *Relazione* sono state pubblicate da Monti 1926. Cfr. anche la *Relazione sull'Abruzzo chietino* del 25 marzo 1792 in Galanti 1969, pp. 500-514.

[26] ASC, FG, B. 13, Fasc. 13.2: cc. 202-209. Si tratta di un uditore appartenente alla famiglia Cipriani di Lanciano, famiglia civile oggi estinta, la cui casa trovavasi presso la Chiesa di Santa Lucia e che oggi appartiene agli eredi di Domenico Masciangioli (notizie comunitateci dal prof. G. Bellini). Cfr. Coppa-Zuccari 1928, p. 16.

descrizione del fiume Foro, si faceva riferimento alla terra di Fara Cipollara, chiaro toponimo di ascendenza longobarda[27].

Portatori di "integrazione" e non solo "linee divisorie di confini", i fiumi abruzzesi si pongono in questo modo come toponimi di grande rilievo geopolitico, determinando anche l'integrazione dell'Abruzzo nel commercio adriatico, grazie alla presenza lungo le foci di piccoli scali dai bassi fondali sabbiosi e privi di insenature. Si trattava dei 135 chilometri del litorale compreso tra il Tronto e il Trigno, nei quali i piccoli porti, più che altro semplici «caricatoi»[28], servivano in età normanno-sveva un retroterra piuttosto limitato, esercitando un piccolo traffico di cabotaggio che suppliva alle precarie condizioni delle strade trasversali e longitudinali alla costa. Questi scali erano collegati a centri dell'entroterra come Lanciano, Chieti, Penne e Teramo che avevano la funzione di mercati periodici di rilievo piuttosto locale o regionale ed erano controllati dalle signorie laiche e monastiche. Montecassino possedeva approdi alle foci del Trigno e del Vomano; San Liberatore a Maiella alle foci del Saline e del Riccio; San Giovanni in Venere alla foce del Sangro e ad Ortona; San Clemente a Casauria alla foce del Piomba; Santa Maria di Tremiti alle foci del Sinello e del Tecchio; la chiesa vescovile di Teramo alla foce del Tordino e quella di Chieti alla foce del Pescara.

Da qui la nascita di numerose fiere lungo tutta la fascia costiera che andava dalle Marche alla Puglia passando per l'Abruzzo[29].

Nella *Relazione sull'Emissario di Claudio del Signor Don Ignazio Stile*[30] viene definito il perimetro del lago Fucino in miglia 35 e la superficie quadrata in miglia 47 ed è chiaro come Galanti abbia sotto mano questa relazione in riferimento alle origini del lago che occupava quello che era una volta il territorio dei bellicosi Marsi. Viene anche riportata l'esistenza di "inghiottitoi" soprattutto nella zona detta della Petagna e notato l'accrescimento della superficie del lago per più di 30 palmi d'altezza[31].

Nondimeno Galanti fornisce notizie utili sui fiumi e sui laghi nel *Fasc. 13.3* dove, al *f. 31v* del CAP. III sui *Fiumi dell'aquilano*, è fatta menzione del Giovenco che nasce vicino a Bisegna e a S. Sebastiano e passa a Ortona ai Marsi e a Pescina, dove si divide in vari rami, innaffiando la maggior parte di quel territorio e perdendosi poco dopo nel Fucino. Le sue acque sono buone da bere e vi si trovano gamberi e trote della specie bianca; da maggio a giugno vi si pescano i "letterini", piccoli pesci assai delicati da mangiare. Ben noti i traffici della valle aquilana con lo Stato della Chiesa, mentre dalla parte meridionale si aprono le comunicazioni dell'Abruzzo con Napoli:

[31*v*] Il Liri nasce nelle vicinanze di Cappadocia, passa per Castello a fiume, per Capistrello, Civitella, Balserano e Sora, dove entra nella Campania, nelle quali si trova descritto il seguito

27 Cfr. ASC, FG, B. 13, Fasc. 13.2, cc. 202-209.
28 Cfr. il vol. II di Galanti 1969, pp. 498-99; Pessolano 1993, pp. 155-194.
29 Giannandré 1989.
30 ASC, FG, B.13, Fasc. 13.7 *cc.* 15*r*-28*v*.
31 Ivi, Fasc. 13.7, c. 15*r*.

del suo corso, mentre corre per l'Abruzzo dà eccellenti trote ed eccellenti sono le sue acque. Il Salso nasce presso Varrecchia e, dopo aver corso un breve tratto (terzo di miglio), si getta in una voragine […] e si crede che torni a comparire sopra i mulini di Tagliacozzo […] [32*v*] Il Gizzo sorge presso Pettorano dai vari ruscelletti che rinnovandosi formano un fiume considerabile. Alcuni vogliono che le sue acque derivino dal lago di Scanno[32].

È molto probabile che Galanti tenesse conto nella stesura delle carte del Cap. III sui *Fiumi dell'aquilano* della *Verbosa relazione del Fiume Gizzio* composta da Nicola Bonitatibus per Giuseppe Liberatore e scritta a Pettorano il 14 marzo 1794[33]. Era stato infatti Bonitatibus a definire minuziosamente le origini e il corso del fiume Gizio, passando poi a descrivere la limpidezza e la freschezza estrema delle sue acque nel periodo estivo e la caratteristica dell'essere temperate in inverno; acque definite come deliziose al palato e necessarie agli usi della vita, oltre che dotate di qualità mediche e mineralogiche che le rendevano facili da smaltire e altamente diuretiche, tanto che:

[142*v*] Gli antichi Cantelmi, Padroni del Feudo, l'avevano in tanto concetto, che se la facevan trasportare in Napoli entro Barili ben chiusi; restituitole colà per mezzo della neve il grado di sua naturale freschezza, la davano da bere agli Amici nelle Tavole più sontuose, come un liquore raro, ancorché dopo un viaggio così lungo avesse dovuto discapitare non poco: Si vuole, che sia anche mercuriale, ed io vado a persuadermene, perché rarissime nei nostri Ragazzi si sperimentono le affezioni verminose: Racconta talun vecchio del Paese, che non poche volte siasi trovato del Mercurio nel fondo delle Conche di rame, colle quali le donne vanno ad attingere l'acqua; non so però se possa prestarsegli tutta la credenza da chi sappia quanta fatica costi nelle miniere del Friulano l'estrazione di questo metallo dalle viscere della Terra, e da chi rifletta, che la somma sua gravità, e fluidità non debbono certamente permetterli di venire a galla sull'acqua, per poter essere raccolto nella superficie di essa[34].

Sì famose erano queste acque da essere citate nelle opere di numerosi storici, illustri geografi, poeti e viaggiatori come Ettore Ciofani che ne accenna nella *Storia di Solmona*, Ferdinando Ughellio nell'*Italia sacra*, Marco Probo nelle sue poesie, l'abate Pacichelli nelle *Memorie* e l'erudito Francesco Zucchi nelle poesie liriche.

Da qui l'opportuna riflessione sull'incidenza della fertilità del territorio dovuta alle acque dei fiumi e lo sviluppo antropologico e commerciale che vide il sorgere in Abruzzo di industrie di merletti e di fiere, oltre alla presenza di Dogane marittime, Dogane mediterranee e Passi[35], di cui si fa menzione nella *Lettera di Galanti a Giacinto Cipriani* del 13 novembre 1794, in considerazione dell'importante funzione svolta dalla Dogana di Pescara nel Regno per la favorevole posizione nello sbarco delle merci grazie alla presenza dell'omonimo fiume.

32 Ivi, Fasc. 13.3, cc. 1-96.
33 ASC, FG, B. 13, Fasc. 13.2, cc. 142-145.
34 *Ibidem*.
35 ASG, FG, Fasc. 13.2, cc. 202-209.

Notizie sulle fiere in Abruzzo sono presenti anche nei documenti dal titolo *Note diverse*, f. 16*r*, dove si riferisce della fiera di S. Giovanni da Capistrano, facendo scivolare il discorso verso riflessioni antropologiche e di costume:

[16*v*] Gli Abruzzesi sono la più culta, robusta, laboriosa, docile, frugale e vistosa Popolazione del Regno, e sebbene la più povera per la sterilità del suolo, pure è la più cortese, ospitale, la meglio alloggiata, e vestita; come è facile ravvisare nelle Fiere, e mercati massime dalla provincia dell'Aquila, le cui spoglie ricomprano i confinanti contadini chietini meno industriosi particolarmente nella Gran Fiera di S. Giovanni da Capistrano[36].

Spingendosi subito dopo il fiume Tronto nella Marca anconetana, quindi valicando i confini segnati dal fiume, sostanziali differenze appaiono, invece, agli occhi del visitatore Galanti che nelle *Memorie storiche*[37] regala al territorio marchigiano splendide pagine descrittive:

[37*r*] Quando giunsi al Tronto, mi piacque valicarlo, e fare una corsa nella Marca fino ad Ancona. Che differenza in tutto! Fui rapito da una specie d'incantesimo per vedere gli oggetti sotto un'altra più dilettevole apparenza. Le campagne sono coltivate con gusto e simmetria. Le strade ben disposte, le acque arginate. Fino le siepi hanno bella disposizione e struttura stupenda. La Marca dee considerarsi come uno de' paesi meglio coltivati del mondo, il popolo vi è felice, e questo forma il più bello elogio del governo papale[38].

Ne deriva che nonostante la maggiore fertilità del territorio abruzzese rispetto a quello marchigiano, è proprio la possibilità di praticare un "appoderamento esclusivo" a sancire una differenza che avrebbe visto ancora l'Abruzzo reggersi su un sistema senza padroni e le Marche aprirsi ad una gestione in cui ogni singolo padrone è intento al miglioramento della propria terra non soggetta né a vincoli né a diritti promiscui. Al di là della superiorità dell'assetto stradale e rurale l'elemento delle "siepi" rappresenta il primo e più significativo elemento del paesaggio che colpisce Galanti, rivelando lo stato avanzato del processo di appoderamento dell'agricoltura, il frazionamento delle terre, le colture intensive, la stanzialità degli allevamenti che contrastavano enormemente con l'assetto tardo-feudale dei territori napoletani asserviti ancora ai regimi della pastorizia transumante e soggetti alla promiscuità degli usi civici. È così che le siepi marchigiane sarebbero entrate nel novero di quegli strumenti della recinzione, ossia della privatizzazione dei territori che avrebbero costituito un elemento tipico del nuovo sistema proprietario basato sulla presenza di un proprietario imprenditore.

C'è da dire che la Marca di Ancona, a differenza della provincia abruzzese, gravitava nell'orbita dello Stato pontificio e che l'intera periferia pontificia, unico vero referente politico, si era sempre identificata in età moderna con le città e le terre comprese nei territori che costituivano il dominio temporale della

36 Ivi, cc. 16*r*-16*v*.
37 Galanti 1996, p. 85.
38 Per ogni ulteriore approfondimento si rimanda alla lettura di Clemente 1991, p. XXXVI.

Santa Sede, tanto più che uno dei plurisecolari caratteri dello Stato Pontificio era appunto quello della rilevanza della dimensione municipale.

I domini papali rappresentavano infatti un complesso di aree caratterizzate da una notevole concentrazione di nuclei urbani, molti dei quali vantavano non solo un ricco e glorioso passato di autogoverno, ma anche un sempre vivo dialogo tra periferie cittadine e potere centrale[39]. E la città aveva costituito sempre, fino alla caduta del potere temporale dei papi, il primo fondamentale riferimento identitario, ossia l'unica fonte riconosciuta quale produttrice di identità collettive, risorsa strategica fondamentale da giocare nel confronto con il potere centrale[40].

Nell'esordio della *Bozza della relazione sulla Marca di Ancona* Galanti informa che il territorio abruzzese in sostanza non differisce molto da quello della Marca, nonostante le opere dell'uomo ne abbiano reso evidenti le diversità:

> Il suolo della Marca è presso a poco simile a quello del nostro Abruzzo marittimo, ma questo è un poco migliore. La parte piana però è collinosa lungo la spiaggia e assai più estesa che non è nell'Abruzzo, e gli Appennini sono molto più lontani dal mare, specialmente dopo Porto di Fermo, che non sono in detta nostra provincia. Tutta questa grand'estensione piana e collinosa è sicuramente opera delle acque fluenti. Infatti vedevi essa traversata da una quantità di fiumi o piuttosto torrenti, fra li quali la Tenda è di una considerabile larghezza. Nel generale dunque l'aspetto fisico della Marca somiglia quello del nostro Abruzzo marittimo. Ma quando più si rassomigliano queste provincie nelle mani della natura, altrettanto si differiscono in quelle da[2*r*]gli uomini[41].

La *Bozza* fa luce sul fondamentale problema del rapporto Provincia-Capitale; da un lato il mutarsi del volto della provincia abruzzese che con la nascita di un cosiddetto nuovo «ceto medio» giunge ad elaborare nuove linee di progresso del territorio, dall'altro il confronto continuo con il modello marchigiano che aveva portato a riconsiderare la possibilità di un passaggio dallo stato patrimoniale ad uno stato «nazionale» e organico che fosse più libero dai vincoli e dai pesi imposti dalla Capitale. Tanto più che l'avanzato sviluppo civile, agrario e tecnico di una provincia che come la Marca gravitava nell'orbita dello Stato pontificio, faceva comprendere ampiamente come fosse importante riconsiderare il problema dei confini settentrionali del Regno per ricavarne modelli di riferimento e sviluppo.

L'escursione nella vicina Marca, compiuta su indicazione dei fratelli Delfico era servita a Galanti ad avvalorare la riflessione sulle profonde differenze economiche, agrarie e fisiognomiche tra gli abitanti dell'una e dell'altra provincia che avrebbe rivelato, a detta di Clemente[42], anche le diversità delle condizioni storiche, fisiche, morali e di mentalità delle popolazioni, avendo come riferimento *sine dubio* il modello dell'empirismo sensista di Delfico.

[39] Zenobi 1994, p. 5; Irace 2012.
[40] Balzani 2004.
[41] Cfr. ASC, FG, B. 13, Fasc. 13.14, cc. 1*r*-2*r*.
[42] Clemente 1991, p. XXIX e ss.

Galanti fa il suo primo ingresso nell'Abruzzo chietino provenendo dalla ricca regione pugliese, annotando come il regime del Tavoliere di Puglia, ossia della pastorizia transumante, rappresenti un grosso problema per il territorio aquilano e spingendo il suo riformismo ad assecondare le proposte di lottizzazione, privatizzazione e messa a coltura di quei grandi territori vincolati al pascolo dal regime. A loro modo anche gli Abruzzi marittimi, teramano e chietino, erano usciti piuttosto danneggiati dal cosiddetto regime dei Regi Stucchi e delle Poste d'Atri contro cui da anni Melchiorre Delfico e il gruppo teramano delle Società patriottiche si erano battuti. Resta ferma la convinzione che il regime della pastorizia transumante nel basso Abruzzo impedisca l'adeguato sviluppo di un territorio per natura votato ad un tipo di agricoltura intensiva e diversificata; da qui la necessità di riorganizzare amministrativamente la regione in due parti, una marittima e l'altra montana, con due differenti linee di sviluppo da seguire[43].

Sul finire del maggio del 1791 Galanti inizia la sua visita in Abruzzo, che viene tratteggiato così nelle cc. 35-37 delle *Memorie storiche*, riportate anche nell'*Introduzione* al tomo 1 dell'opera *Della descrizione geografica e politica delle Sicilie:*

Nell'Abruzzo la natura fa mostra di sé in un modo tutto diverso da quello della Puglia. In Ortona, il governatore, ch'era un fiorentino, mi assicurò che l'Abruzzo somiglia alla Toscana. Bisogna dividerlo in due regioni, marittima e interna. La marittima è un aggregato di colline surte dal disfacimento degli Appennini, che qui sono alti ed orridamente maestosi. Questa regione marittima è riccamente diversificata da perpetue colline e da perpetui fiumi: vien coperta di seminati, di oliveti, di vigne che danno un vino molto cattivo […]. Essa ha acquistato una prosperità che prima non aveva, con trascurare la pastorizia, e con aumentare l'agricoltura. L'Abruzzo interno è un paese magro, povero, poco popolato. Le pecore che stazionano nella Puglia e nelle campagne di Roma nell'inverno passano nei mesi estivi nell'Abruzzo. Piccioli tratti fertili sono nelle valli che lasciano gli altri monti. Il Fucino è una consolazione per questa contrada infelice […]. L'Abruzzo ha molte città, la prima delle quali è Chieti, che si deve riguardare superiore a tutte le città del regno per li comodi della vita. Dopo Chieti si metterà Bari. Tutte le altre vi presentano maggiori bisogni da soddisfare. I costumi degli Abruzzesi sono più culti delle altre provincie, perché trafficano col vicino Stato romano […]. L'Aquila è un paese povero, che non presenta niuna analogia colle altre città del regno. Per la sua situazione, i suoi rapporti principali sono con Roma, onde sembra essere una città dello Stato pontificio. Le nostre città provinciali sono infelicemente modellate sopra Napoli, ed Aquila è la piccola scimmia di Roma […]. Teramo fa mostra di coltivar le lettere […]. Teramo, Aquila, Chieti, Lanciano, Penne, hanno teatri, il che non si osserva nelle altre provincie [*sic*]… La Pescara si tragitta su di un bel ponte di legno, e mi si disse di essere stato costrutto da mani svizzere"[44].

Superato il Tronto si apre a Galanti un nuovo scenario di progresso civile ed economico, sì da far affermare a Melchiorre Delfico che «il passaggio di un

[43] Ivi, p. XXXIII.
[44] Galanti 1996, p. 85 e ss.

fiume gli farà sembrare di aver percorso secoli di tempo»[45]; da qui il confronto amaro del Nostro con la realtà al ritorno in terra d'Abruzzo, tanto che la forte sensazione di disgusto per le siepi mal coltivate delle campagne abruzzesi, finirà per accompagnarlo durante tutto il viaggio di rientro a Napoli[46]:

> Ancona esercita un doppio commercio, uno di depositi, un altro di consumo […]. Nella Marca i contadini abitano nelle campagne. Non vi ha podere che non abbia la sua casa addetta all'uso di chi deve coltivarlo. La coltivazione si fa con una specie di società col proprietario […]. Le fisionomie umane così uniformi, hanno delle particolari caratteristiche che derivano dal clima, dal suolo, da motivi morali e politici, che formano la generalità delle sensazioni, la massa de'gusti, il risultato delle azioni. Per poco che si è pratico con gli abitanti di certi paesi, si ravvisano al primo colpo di occhio le fisionomie di Matera, di Taranto, di Lecce, di Barletta, di Foggia, di Chieti, di Fermo, di Ancona. La fisionomia di certi paesi è più fina, i tratti meglio designati, in altri ha più espressione. Il calabrese, il pugliese, l'abruzzese hanno differenze notabili non meno nel linguaggio e nel gusto, che nel contegno e nel viso.

La proprietà agricola e il commercio, divenuti ormai i veri protagonisti dello sviluppo del territorio e il forte desiderio di reinserire la Provincia nelle rotte del *Gran Tour* dei viaggiatori europei, aveva portato ad accelerare il compimento della strada carrozzabile dal Tronto verso Napoli attraverso gli Abruzzi. Del resto la naturale impervietà del territorio abruzzese rischiava di relegare la provincia ai margini del Regno, da cui la spinta della Municipalità teramana a farsi portavoce di un riassetto fondiario decisamente "privatistico" che perorasse la libertà di commercio e l'incremento della circolazione economica, in primo luogo attraverso la costruzione di strade che aiutassero l'Abruzzo a uscire dall'atavico isolamento territoriale.

In seguito alla visita nella Marca anconetana, suggerita dagli agronomisti teramani che del modello agricolturale marchigiano avevano fatto la loro bandiera, Galanti si era convinto sempre più della necessità che il basso Abruzzo fosse destinato all'agricoltura e non alla servitù della pastorizia montana, e sicuramente l'ambiente socio-culturale teramano a fine Settecento ben si prestava a costituire un vivaio di iniziative tese ad una riforma del territorio non scevra da elementi di cambiamento, quali bonifiche, recinzioni, agricoltura intensiva, allevamento stanziale, infrastrutture viarie e portuali, così da poter inserire l'Abruzzo adriatico in un nuovo orizzonte di sviluppo economico.

Non da meno la valutazione dei dissesti nella viabilità, tema già caro ai riformisti teramani che auspicavano la costruzione della nuova strada sulla linea Tronto-Barletta oltre alla ben più nota carrozzabile degli Abruzzi.

Passando oltre il Tronto, Galanti non poteva fare a meno di ammirare il "nuovo ordine" di cose visibile che rivelava come tutti gli angoli della Marca fossero simili ad un "perpetuo giardino" e avessero un padrone intento a migliorare lo stato delle cose, mentre quelli dell'Abruzzo mostravano un "paese

[45] Delfico 1791, p. XVII, citato in Clemente 1991, p. XXXI.
[46] *Ibidem*.

deserto" e "senza padrone alcuno"[47]. Così vengono registrate le impressioni di Galanti nel *Giornale del 1791* a proposito del paesaggio marchigiano ordinato, funzionale e quasi borghese:

> Trapassato il Tronto si è veduto altro ordine di cose: bella strada con acque arginate dentro canali dritti e regolari, due file di gelsi lungo la detta strada e tutto fatto con bella disposizione […] La strada ha continuato sempre con buona costruzione fino a Porto di Fermo, la campagna bene coltivata da pertutto e con gusto che non si osserva in alcuna provincia del Regno. […] La Marca è piena di abitanti ma le coltivazioni, sebbene siano buonissime e superiori alle nostre, Monsignore assicura che sono ancora lungi dalla perfezione. In questo paese il governo vi promuove le coltivazioni di olivi e di gelsi, e le manifatture. […] Dal gran numero delle feluche e delle barche che sono sulla spiaggia si vede bene che sia luogo di commercio[48].

Un'agricoltura intensiva e progredita, strade e canali ben costruiti e una vivace attività marinara erano quindi i caratteri peculiari della fascia costiera anconetana che ben si distingueva dal litorale abruzzese paludoso e spopolato, fiaccato da pratiche pastorali arcaiche e da monoculture estensive.

Fiumi, torrenti, laghi, lidi, cascate che tracciano e delineano i caratteri geomorfologici di un territorio. Linee di confine reali di terre che per natura si assomigliano, ma che l'intervento dell'uomo ha reso ben diverse, a suggellare il dualismo di un Abruzzo come "terra attraversata da confini" e la sua profonda contrapposizione alla Marca anconetana e allo Stato pontificio nel sec. XVIII. E poi ancora l'appartenenza politica e ideologica cittadina quale contraltare della coeva costruzione delle identità nazionali e l'accezione di città come «unica fonte riconosciuta quale produttrice di identità collettive» e insieme risorsa strategica permanente da giocare nel confronto con il potere centrale»[49].

Ma c'è di più: c'è la voce dei fiumi che degradano nel mare a determinare il carattere degli abitanti d'Abruzzo: docili di costumi, cordiali, perseveranti e amici dei forestieri, portati a beneficare e inclinati alla fatica, vigorosi nel corpo e nello spirito perché avvezzi a climi freddi e rigidi; poveri se abitano sulle montagne, meno poveri se vivono sul mare o a contatto con le fertili pianure irrigate da limpide acque correnti.

Al di sopra di ogni cosa la costante cura di Galanti nella raccolta di informazioni e la profondità e lucidità di analisi e riflessione su notizie acquisite e verificate *de visu* o con il tramite dei suoi interlocutori. "Intellettuale moderno" per le osservazioni etnografiche di culture e di opinioni, Galanti si conferma storico sensibile alle scienze sociali e al tempo stesso antropologo dalla prospettiva ampia e creatrice di modelli epistemologici aperti, indi precursore dell'odierna geografia sociale[50].

[47] ASC, FG, B. 13, Fasc. 13.14, *Bozza della relazione da farsi a S. M. della Marca di Ancona*, f. 2*r*.

[48] Clemente 1991, pp. 26-28.

[49] Irace 2012, pp. 218-219.

[50] Cfr. Mafrici, Pelizzari, 2006, pp. 17-18.

Riferimenti bibliografici / References

Ago R. (1998), *La feudalità in età moderna*, Roma-Bari: Laterza.
Aymard M. (1989-1991), *Il Sud e i circuiti del grano*, in *Storia dell'agricoltura italiana in età contemporanea. Spazi e paesaggi*, a cura di P. Bevilacqua, vol. 1 (1989), Venezia: Marsilio, pp. 755-787.
Beloch K. J. (1994), *Storia della popolazione d'Italia*, introduzione di L. Del Panta e E. Sonnino, Firenze: Le Lettere.
Bianchi E. (1985), *Geografie private: i resoconti di viaggio come lettura del territorio*, Milano: Unicopli.
Cialdea D., a cura di (2007), *Il Molise terra di transito: i tratturi come modello di sviluppo del territorio*, Ripalimosani: Arti Grafiche La Regione.
Cirillo G. (2003), *Il vello d'oro, modelli mediterranei di società pastorali: il Mezzogiorno d'Italia (secc. 16.-19.)*, Manduria [etc.]: P. Lacaita.
Cirillo G. (2011), *Alle origini della Minerva trionfante. Camera della Sommaria, baronaggio, città e costruzione dell' apparato territoriale del Regno di Napoli (secc. 15.-18.)*, Milano: Guerini & Associati, 2 tt.
Cirillo G. (2016), *Regno di Napoli e Spagna: Genovesi, Galanti, gli apparati statali e le riforme settecentesche*, in *Antonio Genovesi a trecento anni dalla nascita* (Atti del Convegno, Salerno 27 giugno 2013), a cura di G. Cacciatore e S. Cecenia, Battipaglia: Laveglia & Carlone, pp. 67-130.
Clemente V. (1984), *Cronache della defeudalizzazione in provincia di Teramo: le risaie atriane (1711-1831)*, Roma: Borgia.
Clemente V. (1981), *Rinascenza teramana e riformismo napoletano (1777-1798). L'attività di Melchiorre Delfico presso il Consiglio delle Finanze*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
Clemente V., a cura di (1991), *Il Giornale di viaggio (1791) ed altri scritti sugli Abruzzi*, Roma: Istituto per la storia del Mezzogiorno.
Clemente V. (2001), *Rivoluzione agraria in Provincia di Teramo (1760-1815): l'attività di Melchiorre Delfico presso il Consiglio delle Finanze*, Napoli: CUEN.
Colapietra R. (1972), *La Dogana di Foggia: storia di un problema economico*, Santo Spirito: Edizioni del Centro Librario.
Colapietra R. (1987-1994), *Abruzzo citeriore, Abruzzo ulteriore, Molise e Capitanata,* in *Storia del Mezzogiorno, Le Province del Mezzogiorno*, a cura di G. Galasso e R. Romeo, vol. 6 (1994), Napoli: Edizione del Sole, pp. 155-157.
Colapietra R. (1993), *Transumanza e società: aspetti e problemi del mondo pastorale in Abruzzo*, Cerchio: A. Polla.
Coppa-Zuccari L. (1928-1939), *L'invasione francese negli Abruzzi, 1798-1810: presentazione, introduzione, fonti e bibliografia: cronaca di U. delle Bocache, note al testo, aggiunte e note critiche ad illustrazione della cronaca*, Aquila: Vecchioni.

Cortese N. (1939), *Gli Abruzzi alla fine del Settecento nella descrizione di G. M. Galanti*, «Samnium», a. XII, n. 3-4, pp. 133-150
Cortese N. (1940), *Gli Abruzzi alla fine del Settecento nella descrizione di G. M. Galanti*, «Samnium», a. XIII, n. 3-4, pp. 117-152
Cosgrove D. (1990), *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano: Unicopli.
Costantini M., Costantino F., a cura di (1997-2002), *Storia d'Italia: le regioni dall'Unità a oggi: l'Abruzzo*, vol. 1 (2000), Torino: Einaudi.
Croce B. (1925), *Storia del Regno di Napoli*, Bari: Laterza.
Dal Pane L. (1939), *La questione del commercio dei grani nel Settecento in Italia*, Milano: Giuffré.
D'Atri S. (2007), *La legge sulla Dogana tra prima Restaurazione borbonica e Decennio*, in *All'ombra di Murat: studi e ricerche sul Decennio francese*, Bari: Edipuglia.
Delfico M. (1783), *Memoria per l'abolizione o moderazione della servitù del pascolo invernale detto de regj stucchi nelle provincie marittime di Apruzzo*, Napoli: [s. n.].
De Lisio P. A. (1984), *Per l'edizione di tutte le opere di Giuseppe Maria Galanti*, in *Giuseppe Maria Galanti nella cultura del Settecento meridionale*, Atti del Convegno di Studi (Santa Croce del Sannio, 23-24 aprile 1982), a cura di E. Narciso, Napoli: Guida, pp. 161-181.
De Luca M. (1968), *Gli economisti napoletani del Settecento e la politica dello sviluppo*, Napoli: Morano.
De Lorenzo R. (2002), *Persistenze e trasformazioni delle pratiche politiche: i "giacobini" abruzzesi da uomini di confine a uomini di frontiera*, in *Napoli 1799 fra storia e storiografia*, a cura di A. M. Rao, Napoli: Vivarium.
De Matteis A. (1984), *Popolazione, territorio e società a Chieti nella prima metà del Settecento*, Napoli: Editoriale Scientifica.
De Matteis A. (1996-2012), *Abruzzo ultra e citra: Molise, 1734-1860*, in *Regno delle Due Sicilie*, a cura di A. Rao…[*et al.*], Milano: F. M. Ricci, 6 voll.
De Nino A. (1963), *Usi e costumi abruzzesi*, Firenze: L. S. Olschki.
Di Falco A. (2012), *Il governo del feudo nel Mezzogiorno moderno, sec. 16.-18.*, prefazione di Aurelio Musi, Avellino: Il Terebinto.
Fasano Guarini E. (1994), *Centro e periferia, accentramento e particolarismo: dicotomia o sostanza degli Stati in età moderna*, in *Origini dello Stato: processi di formazione statale in Italia fra Medioevo ed Età moderna*, a cura di G. Chittolini, A. Molho, P. Schiera, Bologna: Il Mulino.
Finelli P. (2011), *Municipalismo*, in *Atlante culturale del Risorgimento: lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, a cura di A. M. Banti…[*et al.*], Roma-Bari: GLF Editori Laterza, pp. 330-342.
Galanti G. M. (1969), *Della Descrizione geografica e politica delle Sicilie*, a cura di F. Assante e D. Demarco, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2 voll.
Galanti G. M. (1993), *Scritti sulla Calabria*, a cura di A. Placanica, Cava de' Tirreni, Di Mauro.

Galanti G. M. (1996), *Memorie storiche del mio tempo e altri scritti di natura autobiografica (1761-1807)*, a cura di A. Placanica, Cava de' Tirreni: Di Mauro.
Galanti G. M. (2000), *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, a cura di M.R. Pellizzari, Cava de' Tirreni: Di Mauro.
Galanti G. M. (2000a), *Pensieri vari e altri scritti della tarda maturità*, a cura di A. Placanica, Cava de' Tirreni: Di Mauro.
Galanti G. M. (2003), *Testamento forense*, a cura di I. Del Bagno, Cava de' Tirreni: Di Mauro.
Galanti G. M. (2011), *Scritti giovanili inediti*, edizione critica a cura di D. Falardo, con un saggio di S. Martelli, Napoli: Istituto per gli studi filosofici Press.
Genovesi A. (2005), *Delle lezioni di commercio o sia di economia civile con Elementi di commercio*, a cura di M.L. Perna, Napoli: Istituto italiano per gli studi filosofici.
Giannandrè R. (1989), *Abruzzo e Dalmazia nell'Adriatico rinascimentale*, in *Atti del Convegno di Studi storici:* l'*Abruzzo e la Repubblica di Ragusa tra il XIII e il XVII secolo (Ortona, 25-26 luglio 1987)*, a cura di N. Lubatti e N. Serafini, Ortona: Associazione archeologica frentana, pp. 5-32.
Giarrizzo G. (1982), *La coscienza storica del '700 europeo*, Messina: La Grafica.
Guagnini E. (1995), *Letteratura italiana di viaggio del Settecento: edizioni e studi degli anni ottanta*, in *Un decennio di storiografia italiana sul secolo 18.*, Atti del Convegno (Vico Equense, 24-27 ottobre 1990), a cura di A. Postigliola, Roma: L'Officina tipografica, pp. 273-274.
Irace E. (2003), *Itale glorie*, Bologna: Il Mulino.
Irace E. (2012), *Tra città e province, patrie locali nelle periferie pontificie*, in *Nazioni d'Italia: identità politiche e appartenenze regionali tra Settecento e Ottocento*, a cura di A. De Benedictis, I. Fosi, L. Mannori, Roma: Viella, pp. 217-235.
Ivone D. (2002), *La transumanza: pastori, greggi, tratturi*, Torino: G. Giappichelli.
Jannucci G. B. (1981), *Economia del commercio del Regno di Napoli*, a cura di F. Assante, Napoli: Giannini, 5 voll.
Mafrici, M., Pelizzari M.R., a cura di (2006), *Un illuminista ritrovato. Giuseppe Maria Galanti*, Atti del convegno di studi (Fisciano-Amalfi, 14-15 febbraio 2012), Salerno: Laveglia.
Marino J. A. (1992), *L'economia pastorale nel Regno di Napoli*, a cura di L. Piccioni, Napoli: Guida.
Martelli S. (1996), *I Giornali di viaggio in Abruzzo (1791, 1793) di Giuseppe Maria Galanti*, in *Viaggiatori dell'Adriatico: percorsi di viaggi e scrittura*, a cura di V. Masiello, Bari: Palomar, pp. 23-84.
Pelizzari M.R. (2006), *La modernità di Galanti attraverso la Descrizione di Napoli*, in *Un illuminista ritrovato, Giuseppe Maria Galanti*, Atti del

convegno di studi (Fisciano-Amalfi, 14-16 febbraio 2002), a cura di M. Mafrici e M.R. Pelizzari, Salerno: Laveglia, pp. 121-157.
Pessolano M.R. (1993), *Il sistema portuale abruzzese-molisano dal Viceregno all'Unità, i porti di mare*, in *Sopra i porti di mare*, a cura di G. Simoncini, Firenze: Leo S. Olschki, pp. 155-194.
Pierucci P. (1984), *Pastorizia e fiscalità in Abruzzo nei sec. 17 e 18.*, Bari: Facoltà di economia e commercio dell'Università.
Pierucci P. (2016), *L'economia dell'Abruzzo tra continuità e mutamenti (secc. 14-19.)*, Milano: F. Angeli.
Pizzaleo A. (1998), *Galanti Giuseppe Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 51, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-maria-galanti_(Dizionario-Biografico)/>, 17.05.2017.
Placanica A., Galdi, D (1998), *Libri e manoscritti di Giuseppe Maria Galanti. Il fondo di Santa Croce del Sannio*, Lancusi: Gutenberg.
Placanica A. (2002), *Galanti, uomo del suo e del nostro tempo*, «Rassegna storica salernitana», 18, n. 37, pp. 117-140.
Placanica A. (2004), *La capitale, il passato, il paesaggio: i viaggiatori come «fonte» della storia meridionale*, in *Scritti*, a cura di M. Mafrici, S. Martelli, vol. 3, Rubbettino: Soveria Mannelli.
Pollice F. (2005), *Il ruolo dell'identità territoriale nei processi di sviluppo locale*, «Bollettino della Società Geografica Italiana», ser. 12., vol. 10, pp. 75-92.
Radimilli A. M. (1974-1980), *Popoli e civiltà dell'Italia antica*, vol. I (1974), Roma: Biblioteca di storia patria, 7 voll.
Rao A.M. (1984), *Il Regno di Napoli nel Settecento*, Napoli: Guida.
Rao A.M. (2007), *Fortune e sfortune della "Descrizione delle Sicilie" di Giuseppe Maria Galanti*, in *Tra res e imago: in memoria di Augusto Placanica*, a cura di M. Mafrici e M.R. Pelizzari, Soveria Mannelli: Rubbettino, pp. 523-540.
Romano R. (1965), *Prezzi, salari e servizi a Napoli nel secolo 18. (1734-1806) in Napoli dal viceregno al Regno*, Milano: Banca commerciale italiana.
Russo S. (1990), *Grano, pascolo e bosco in Capitanata tra Sette e Ottocento*, prefazione di A. Massafra, Bari: Edipuglia.
Salvemini B., Visceglia M.A. (1989-1991), *Fiere e mercati: circuiti commerciali nel Mezzogiorno*, in *Storia dell'agricoltura italiana in età contemporanea: Mercati e istituzioni*, a cura di P. Bevilacqua, vol. 3 (1991), Venezia: Marsilio, pp. 65-122.
Scaramellini G. (1985), *Raffigurazione dello spazio e conoscenza geografica: i resoconti di viaggio*, in *Geografie private. I resoconti di viaggio come lettura del territorio*, a cura di Elisa Bianchi, Milano: Unicopli.
Sereni E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Torino: Einaudi, 3 voll.
Simioni A. (1925), *Le origini del Risorgimento politico dell'Italia meridionale*, Messina-Roma: Principato, 2 voll.
Venturi F., a cura di (1958-1975), *Illuministi italiani*, in *Riformatori napoletani*, vol. 5 (1962), Milano-Napoli: Ricciardi.

Villani P. (1973), *Mezzogiorno tra riforme e rivoluzione*, 2. ed., Roma-Bari: Laterza.

Villani P. (1984), *L'opera e la fortuna di G. M. Galanti*, in *Giuseppe Maria Galanti nella cultura del Settecento meridionale*, Atti del Convegno di Studi (Santa Croce del Sannio, 23-24 aprile 1982), a cura di E. Narciso, Napoli: Guida, pp. 13-16.

Zenobi Bandino G. (1976), *Ceti e potere nella Marca Pontificia: formazione e organizzazione delle piccole nobiltà tra '500 e '700*, Bologna: Il Mulino.

Zenobi Bandino G. (1994), *Le «ben regolate città»: modelli politici nel governo delle periferie pontificie in età moderna*, Roma: Bulzoni.

Zuccarini M. (1980), *Bibliografia abruzzese*, Chieti: Zappacosta.

Serafini C., I luoghi del desiderio nella narrativa di Federigo Tozzi: Siena e Roma / The places of desire in the narrative of Federigo Tozzi: Siena and Roma
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 81-92
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1644

I luoghi del desiderio nella narrativa di Federigo Tozzi: Siena e Roma

Carlo Serafini*

Abstract

In Tozzi le descrizioni paesaggistiche sono invito a considerare i luoghi visti come strumenti di una realtà esterna cui rimandano, una realtà capace di svelare il significato arcano delle cose, la risposta al perché della sofferenza umana, problema fondamentale per lo scrittore. L'immergersi nella natura stimola il desiderio di tranquillità, di pace, di riposo, insieme alla consapevolezza dell'impossibilità di realizzarlo in questa vita. Ecco allora che la natura si pone come il veicolo che porta ad una dimensione esterna a questa vita, la stessa che spesso nello scrittore rappresenta il desiderio di infinito di certe descrizioni.

Nel saggio vengono passate in rassegna alcune descrizioni emblematiche della campagna senese e di Siena stessa, e messe poi in rapporto con le suggestioni che lo scrittore ebbe nel confronto con Roma e la campagna romana.

* Carlo Serafini, PhD in Italianistica, Sapienza Università di Roma, Docente a contratto presso Sapienza Università di Roma, Università de L'Aquila, Università della Tuscia di Viterbo, e-mail: carloserafini@tiscali.it.

In Tozzi, landscaping descriptions are an invitation to consider the places seen as instruments of an external reality to which they refer, a reality able to reveal the arcane meaning of things, the answer to the cause of human suffering, a fundamental problem for the writer. Diving into the nature stimulates the desire for tranquility, peace, rest, along with the awareness of the impossibility of realizing it in this life. Here, then, nature is placed as the vehicle that leads to an external dimension respect to this life, the same that often in the writer represents the desire for infinity of some descriptions.

In the essay, some of the emblematic descriptions of Siena city and countryside are examined and then compared to the awesomeness the writer experienced in comparison with Rome and the Roman countryside.

C'è una bellissima pagina nella letteratura di Tozzi. È una lettera che lo scrittore scrive alla moglie Emma l'11 gennaio 1903; durante la stesura, deve interrompere la scrittura per guardare il cielo «pieno di splendori metallici su le colline soffuse di polvere d'oro»[1], ma ricordandosi poi che la giornata era nuvolosa e la sera aveva piovuto (il cielo non era quindi visibile), pensando alla possibile obiezione di Emma («… come ha fatto questo ciarlatano a guardare il cielo se tutto il giorno è stato nuvolo…»[2]), scrive: «È vero, ma io l'ho guardato con gli occhi della mia mente, avendomi ricordato un libro di Zola, che ho visto sopra il tavolino, la descrizione di uno splendido tramonto primaverile»[3]. *Novale* si conferma in questa pagina miniera di dichiarazioni dell'autore riguardo la propria letteratura, considerando il fatto che in tutta la narrativa di Tozzi l'osservazione dei luoghi, pur nella realtà delle immagini descritte, è un continuo guardare con gli occhi della mente. Certo il cielo si presta a fantasticherie, ma forse il luogo privilegiato dove la scrittura di Tozzi diventa realmente espressione del desiderio è l'osservazione e la descrizione dei luoghi. Di fronte a prati, colline, alberi, tramonti, boschi, valli, fiori o anche paesaggi cittadini Tozzi è nel preciso atteggiamento di un uomo che desidera. La paesaggistica tozziana diventa così terreno di indagine particolarmente fertile per la comprensione delle dinamiche di scrittura nonché dello scrittore stesso.

Immagini, si è detto, nel senso più tradizionale del termine, nonostante i costanti e sempre presenti rimandi a mondi, idee, sensazioni, emozioni, dolori, evocazioni. Immagini di paesaggi figurativi, luoghi reali costruiti come tali, descritti come tali, senza alterazioni di fantasia, senza personificazioni astratte; i colori sono colori, gli odori odori, le piante piante, gli animali animali, le case case, le nuvole, il cielo. Tutto è al proprio posto, tutto sembra uscito dal pennello di un pittore capace di vedere e rappresentare le cose così come sono, così come appaiono a chi le osserva.

Qualche sera, io uscivo e andavo in Piazza di Provengano: c'era più fresco e vedevo la campagna doventar madreperlacea, dietro le mura della città, tutte rosse e più alte e più

1 Tozzi 1984, p. 40. *Novale*, lettera dell'11 gennaio 1903.
2 *Ibidem.*
3 *Ibidem.*

basse secondo la forma dei poggi che, di seguito, salgono e poi scendono. In fondo, il monte Amiata che brillava come una seta azzurrognola; mentre gli avvallamenti del terreno, quasi tutto creta, si empivano di un'ombra violacea, e i rialzi si illuminavano di giallo o di bianco. Poi l'ombra velava ogni cosa, i colori si confondevano e sparivano: e tutta la campagna mi dava un senso di solitudine che mi scoraggiava[4].

Sono più che note le vicende relative alla formazione e agli studi di Tozzi: espulso nel 1895 (stesso anno della morte della mamma; lo scrittore ha 12 anni) dal Collegio Arcivescovile di Provengano per cattiva condotta, inizia l'anno successivo la sua travagliata carriera scolastica presso l'Istituto di Belle Arti prima e le Scuole Tecniche poi, studi interrotti per dedicarsi ad un apprendimento da autodidatta con letture tanto disordinate quanto frequentissime. Proprio questi iniziali studi presso le Belle Arti potrebbero far supporre una certa vicinanza tra scrittura e pittura in Tozzi, tenendo anche conto della forte tendenza coloristica del rappresentare. Di certo Tozzi conosceva le arti figurative forse non tanto direttamente dai suoi studi, quanto anche per la fitta rete di personaggi vicini all'arte che popolano le sue opere nonché da testimonianze di frequentazioni con artisti e pittori a lui contemporanei. È tuttavia opportuno tenere ben distinti i percorsi di scrittura e pittura. Preme qui sottolineare che se la pittura e la scrittura possono arrivare a "effetti" simili, arrivano comunque per strade differenti. In Tozzi dietro ogni colore, dietro ogni macchia si cela e si smaschera un mondo di rimandi, così come avviene per le arti figurative di inizio secolo.

Stessi effetti con strutture e percorsi artistici differenti, tenendo soprattutto presente che un aspetto mai trascurabile in Tozzi è la sua natura schiettamente semplice e contadina che lo rese sempre immune dai contagi delle influenze di programmi avanguardistici. Tozzi va a istinto, a istinto scrive, a istinto vive e, se si trova lì dove altri sono arrivati in forza di programmi, è perché ci arriva in forza della propria indole e della propria natura. Effetti simili, strade differenti quindi, tenendo anche conto di un'ultima considerazione: se nelle arti figurative l'astrattismo può essere tale che un'opera messa di fronte ad un osservatore profano non è in grado di "parlare" in nessun modo (al punto che in molta arte contemporanea si "vede" solo ciò che già si sa), la letteratura non può fare a meno di una certa attinenza, quantomeno referenziale, con il reale, data, se non altro, dal significato immediato del termine scritto; e quel reale, abbiamo detto e visto, è di certo presente in Tozzi.

Si è parlato spesso in Tozzi di animalizzazione[5]. Preme però sottolineare come Tozzi si muova all'interno della natura con l'uso simultaneo dei cinque sensi. Sembra che agisca in forza di un'esperienza ancestrale ereditata. Si muove appunto come un animale; la natura più che la civiltà o le comodità umane sono il suo spazio. Deve sentire la natura con il corpo, viverla, essere parte fisicamente

[4] Tozzi 1981, pp. 120-121. Si cita da *Bestie*.

[5] Cfr. per tutti le pagine fondamentali in Debenedetti 1971, p. 198 e ss. Sul tema anche molto approfondite le riflessioni di Luperini 1995, pp. 25-31.

e sensualmente della natura. Non è qui presente il distacco di chi sta al mondo come osservatore, lo scrittore non è contemplatore di ciò che rappresenta, non può limitarsi ad usare solo lo sguardo; il contatto deve passare attraverso tutti e cinque i sensi, la realtà che si vede deve essere sì vista, ma molto più toccata, sfiorata, accarezzata, odorata, fiutata, annusata, deve essere fatta propria, resa parte di se stessi, fagocitata, ascoltata in silenzio. Si entra a far parte di un rumore per poi sentirne il ritmo nel corpo e quindi nell'anima.

Io stesso ero la primavera, perché alla fine di ogni giornata avevo vissuto come i miei campi e come le colline. Anche la polvere m'era dolce; e io mangiavo le frutta senza lavarle. Mentre le nuvole che non smettevano mai di passare, erano di cenere[6].

I vari aspetti della natura vengono percepiti con l'attenzione vigile e costante di tutti i sensi, tutto viene sentito e vissuto, con una iperattività che fa scorgere ogni dettaglio, ogni singola cosa. E l'effetto che si ha è così di luoghi che pullulano di oggetti, di curiosità, senza spazi vuoti, senza tessuti connettivi, tutto è sostanza, tutto è effetto. I luoghi di Tozzi diventano così ingombri, pieni, scottanti, laceranti, sempre in diretto contatto con l'interno del poeta.

Si afferra con tutti i sensi insieme, si immagazzinano emozioni e sensazioni che vengono poi fatte proprie con il vaglio dell'anima. Paesaggi e oggetti sono vissuti dal loro interno, come in una sorta di metamorfosi che rende l'uomo e ciò che incontra della stessa natura. Gli oggetti, siano animati o meno, sembrano sempre vivere una vita parallela a quella degli uomini e lo scrittore sente questa vita e sa anche di sentirla solo lui, quindi molto più vicina, la protegge e la ama come si ama un segreto quando si sa che questo segreto ci pone in una posizione diversa da tutti gli altri perché ci protegge e ci aiuta, e quando si sa che, se divenisse cosa comune, sarebbe offeso, volgarizzato, ridicolizzato e quindi distrutto.

Le montagne che aspettano il tramonto del sole con sorrisi di verde e silenzi sublimi[7].
… il cielo liquefatto dal calore, la sera che si adagia sulle zolle erbose, i raggi taciti della luna[8].
… la luce della luna si diverte a farmi sentire le civette[9].
Che chiarità tranquille per queste campagne, che si mettono stese per stare più comode![10]
Oggi piove. Baleni che sembrano umidi; e la pioggia chiara sotto le nuvole grigie. // Se piovesse anche dentro la mia anima! Sentirei, dopo, quella freschezza che resta nell'oliveta. Le foglie dei pioppi tremolano come in estate il canto delle cicale. Per i solchi lunghi cantano non so quali uccelli, e i miei pensieri sono umidi[11].

6 Tozzi 1981, p. 183. Si cita da *Cose*.
7 Tozzi 1988, p. 54. Si cita dalla novella *La sorella*.
8 Ivi, p. 87. Si cita dalla novella *La madre*.
9 Tozzi 1981, p. 158. Si cita da *Bestie*.
10 Ivi, p. 147. Si cita da *Bestie*.
11 Tozzi 1987, p. 426. Si cita da *Ricordi di un impiegato*.

La partecipazione dei protagonisti della narrativa di Tozzi alle leggi di natura sono assolute e totali, come se gli uomini fossero essi stessi appartenenti alla natura vegetale o animale priva della mediazione della cultura e della ragione. Sono le stagioni a dettare le regole, la luna, il mistero dei nostri atti che non hanno spiegazione logica o razionale. Nota giustamente Castellana un risveglio della natura in Pietro con la primavera:

> Come un animale che si risvegli dal letargo, con la nuova stagione Pietro torna a vivere rispondendo a un richiamo fisico e biologico che le mura della città hanno soffocato: nella campagna che circonda Siena il suo corpo e i suoi sensi reagiscono con una sorta di «turbamento» ad un impulso identico a quello che fa spuntare le foglie nuove sui rami, che cancella l'odore della morte e lo sostituisce con quello, inebriante, della vita. Tra gli esseri viventi, cose o persone, non c'è alcuna distinzione ontologica. […] La dichiarazione d'amore di Pietro quattordicenne a Ghisola, di poco più giovane, avviene non a caso in primavera, poche righe dopo che il narratore, con una metalessi improvvisa e spiazzante, stridentemente antinaturalista, aveva chiesto per sé la parola per descrivere «gli indefinibili turbamenti del marzo»[12].

Altra caratteristica di certe descrizioni tozziane è la dimensione infinita che assume lo spazio. Si guarda verso il cielo, le nuvole e le stelle: «C'è una nuvola in tutto l'orizzonte, mi viene paura a vederla così distante da me […]; la luna e le stelle ormai mi hanno nel mezzo, tra sé, da tutte le parti»[13]. Da qui l'anelito a spazi enormi, a cercare sempre orizzonti più lontani per distruggere o esorcizzare il carcere della condanna umana, per tentare di porre un limite alla sofferenza data dalla consapevolezza dell'incapacità di potersi muovere in questa vita senza sentirsi esiliato, senza avere paura. Il guardare verso l'alto ha la stessa motivazione che spinge spesso lo scrittore a desiderare la morte, vista non come fine bensì come desiderio di trovarsi altrove. Il desiderio di morte non è volontà di dimensione spirituale, è volontà di uscire, di non esserci, di non vedere ciò che si ha davanti (tema ricorrente nello scrittore), è volontà di non conoscere per non soffrire, è volontà di non esserci perché l'esserci non può che essere assolutamente doloroso. L'avidità di spazio che emerge dalle descrizioni tozziane assume così un senso di libertà e di fuga, un immedesimarsi che è al tempo stesso rifugio, nascondersi, e liberazione.

In Tozzi le descrizioni paesaggistiche sono quindi invito a considerare le cose portatrici di una realtà esterna cui rimandano, una realtà capace di svelare il significato arcano delle cose, la risposta al perché della sofferenza umana, problema fondamentale per lo scrittore. L'immergersi nella natura stimola il desiderio di tranquillità, di pace, di riposo, insieme alla consapevolezza dell'impossibilità di realizzarlo in questa vita. Ecco allora che la natura si pone come il veicolo che porta ad una dimensione esterna a questa vita, la stessa che abbiamo visto ricercata nel desiderio di infinito di certe descrizioni.

12 Castellana 2009, p. 26.
13 Tozzi 1981, p. 168. Si cita da *Cose*.

Camminavo piano, e sempre di più la natura mi pareva un sogno immenso della mia anima[14].
Ci si sta così bene a piangere con la faccia su l'erba fresca, che arriva fino all'anima[15].
[…] in tal modo la natura era silenziosa. Si vedevano fiorire i mandorli, come se fossero stati sogni […]. Era la vanità di tutta la nostra vita, di cui la miglior parte sostanziale sono i sogni[16].
Mi sembra d'aver fatto un lungo viaggio ad occhi chiusi; e non ho visto nessun paese, pur sapendo ch'erano dinnanzi a me[17].
Mi ricorderò sempre dei bei prati verdi che cominciano dalla mia anima e dai miei piedi, e finivano quasi all'orizzonte. Pareva che tutta la terra stesse zitta per forza! O lunghe ventate, che non mi davano tempo di pensare![18]
Questi campi verdi e silenziosi sono come poemi meravigliosi degli amori semplici[19].

Emblematico inoltre il fatto che il paesaggio in Tozzi ritorni in misura maggiore nei frammenti o in descrizioni brevi all'interno dei racconti e dei romanzi, descrizioni che appaiono come improvvise, come delle finestre aperte, degli spazi di riflessione che mettono lo scrittore a diretto contatto con la propria anima. Solitamente le aperture alla natura hanno una straordinaria efficacia rappresentativa, ma non si pongono, come in apparenza potrebbero far supporre, come semplici proiezioni dei sentimenti. La natura cela sempre un lato inquietante e misterioso, è sì luogo di evasione, di perdita, di immedesimazione, ma mantiene sempre una sua inaccessibilità che la mantiene lontana, altro mondo. In fin dei conti sono delle illusioni, delle apparizioni di possibilità, negate poi subito dalla condizione umana. La natura non ha le regole dell'uomo tanto meno quelle della civile convivenza tra gli uomini, ma ha dalla sua il fatto di poter offrire una logica alla cattiveria, cattiveria che invece appare sempre illogica e ingiustificata nell'agire dell'uomo. Ma il vedere spiragli, illusioni, sapendo che non sono il luogo di espressione dell'uomo, non può essere rappresentato che in frammenti, in spazi che si possono visitare per poco, come in segreto, in frammenti appunto, in squarci, in brevi parentesi. Tozzi di fronte alla natura è un uomo che desidera, si è detto, perché in fin dei conti si desidera solo ciò che non si ha o solo ciò che non si può avere. Il desiderio in Tozzi è un istinto che, stimolato dall'osservazione, si porta dietro tutto il passato e ha una fortissima proiezione sul futuro. Ciò che ora e improvvisamente si desidera è frutto di processi passati che, stimolati dal presente, ipotizzano una risoluzione nel futuro. Il desiderio è il preciso punto di incontro tra il passato che emerge e il futuro che si vuole anticipare, il tutto in un attimo, in un frammento appunto. Lo stesso Luperini nota tale caratteristica quale caratterizzante la narrativa di Tozzi, quando parla di «tecnica "aggregazionale" che induce l'autore a un andamento narrativo perennemente centrifugo ed episodico»[20].

14 Ivi, p. 146. Si cita da *Bestie*.
15 Ivi, p. 164. Si cita da *Bestie*.
16 Tozzi 1988, p. 159.
17 Tozzi 1981, p. 179. Si cita da *Cose*.
18 Ivi, p. 123. Si cita da *Bestie*.
19 Tozzi 1988, p. 14. Si cita dalla novella *Assunta*.
20 Luperini 1995, pp. 41-42.

In *Con gli occhi chiusi* c'è una straordinaria descrizione di Siena[21]. Pietro ha già rincontrato Ghìsola a Firenze, vuole sposarla, è lacerato dalla gelosia e sa che il matrimonio non sarà approvato dal padre; esce da solo per lunghissime passeggiate in campagna nelle quali si consiglia «anche con l'aria»[22]. Decide quindi di tornare a Firenze e di portarla via, dai genitori a Radda ad attendere il matrimonio, lì si sarebbe sentito più sicuro di lei. Camminando «Talvolta si diceva: "Sono proprio a Siena? Non mi pare la stessa. Certamente il suo cielo ora è più azzurro di prima: non era così una volta"»[23]. Arriva a Firenze «in quelle poche ore, gli pareva d'essere sempre a Siena…»[24] ed inizia qui la descrizione minuziosa, dettagliata dei luoghi dove «ci si sente mozzare il respiro»[25], delle case che si appoggiano le une sulle altre, i cipressi, gli orti, le colline, gli ulivi, i tetti. Il protagonista non vede quello che ha davanti (è a Firenze), vede quello che vedono gli occhi della mente (Siena), ma vede anche quello che non riconosce nel momento in cui lo ha davanti. È a Siena e non la riconosce, è a Firenze e vede Siena. La finestra che apre su Siena è quindi luogo del desiderio (dove vorrei essere) e incapacità di afferrare il desiderio (quando è a Siena non la riconosce). Ma la cosa interessante è che alla fine della descrizione Tozzi dice riguardo a Pietro «Ma gli pareva di essere inseguito da suo padre…»[26].

Nella novella *Un giovane* Tozzi scrive:

> Le colline, differenti l'una dall'altra, scendevano al borro nascosto giù tra la fila doppia dei pioppi; e ognuno aveva i suoi vigneti. Mazzi di cipressi si stringevano insieme, sulla proda di qualche dirupo; e la serenità dell'aria si vedeva sopra tutte le cose come una rugiada. I pioppi erano chiari. // Ma Alfonso era in uno di quei momenti quando la giovinezza è attraversata da qualche melanconia che spaventa; quasi dall'odore della morte. Gli pareva di non aver nessuna ragione per essere triste; e voleva essere forte, anche dentro di sé[27].
>
> In realtà il motivo della tristezza di Alfonso è l'incubo del padre che lo perseguita perché non va in bottega a fare il marmista; Alfonso quando osserva la natura è in fuga dal padre che rincontrerà a tavola, dove si scatena la rabbia e il litigio e le percosse. Tuttavia Alfonso, anche se dopo l'aggressione subita non si reggeva più ritto, «avrebbe avuto bisogno di piangere e di abbracciare suo padre con un affetto che in quei momenti diventava immenso: anzi, solo in quei momenti, provava un vero affetto per il padre»[28].

In entrambi i frammenti si assiste ad un contrasto netto tra la descrizione dello spazio esterno (città-natura) e lo stato d'animo interno del personaggio, ma il luogo di evasione viene poi bruscamente riportato al reale da quei due

21 Tozzi 1987, pp. 123-125. Si cita da *Con gli occhi chiusi*.
22 Ivi, p. 123.
23 *Ibidem*.
24 *Ibidem*.
25 *Ibidem*.
26 Ivi, p. 125.
27 Tozzi 1987, p. 822. Si cita da *Un giovane*.
28 *Ibidem*.

"ma" («*ma* gli pareva di essere inseguito da sua padre…» – «*Ma* Alfonso era in uno di quei momenti…»). Ora quindi la dinamica è la stessa, evasione, luogo del desiderio, ritorno alla realtà. Tra l'altro in questi casi si vede anche come la figura paterna sia presente anch'essa come desiderio. Alfonso viene percosso dal padre perché non lavora come lui, eppure Alfonso sente di volergli bene solo in questi momenti. A Firenze anche Pietro viene punito dal padre che infatti lo sta "inseguendo": Pietro a Firenze sa che sta compiendo un'azione che il padre non farebbe mai, "perdere tempo" dietro a una donna come Ghìsola. L'apparire di Siena (luogo del padre) è quindi anche l'apparire del padre, padre che infatti sente dietro di sé come se fosse inseguito. Ma allora Tozzi vuole essere come il padre? In realtà né va a lavorare in bottega né riconosce Siena quando è a Siena, quindi nega di fatto di incarnare il modello che il padre rappresenta. Le aperture paesaggistiche appaiono allora sostanzialmente il luogo del desiderio conseguenza di uno stallo affettivo. Tozzi non può essere come il padre ma desidera essere accettato dal padre, e allora fugge in un mondo fatto di leggi naturali dove i figli hanno il diritto di non essere come i padri. E allargando il discorso si può dire che anche la scrittura, chiamata a dire quel che sta accadendo, sente la necessità di non essere come la scrittura dei padri, deve andare contro la tradizione, la legge, l'autorità.

Ma tornando alle fila del discorso, alla luce dello stallo affettivo è possibile tentare di vedere anche perché il rapporto dello scrittore con Siena è un continuo rimando di amore odio.

La mia anima, per aver dovuto vivere a Siena, sarà triste per sempre: piange, pure ch'io abbia dimenticato le piazze dove il sole è peggio dell'acqua dentro un pozzo, e dove ci si tormenta fino alla disperazione. // Ma i miei brividi al tremolio bianco degli olivi! E quando io stavo fermo, anche più d'un'ora, senza saper perché, allo svolto di una strada, e la gente mi passava accanto e mi pareva di non vederla né meno! // Città, dove la mia anima chiedeva l'elemosina, ma non alla gente! Città, il cui azzurro mi pareva sangue! // Dal podere, le mie viti scendevano fino a una strada; e l'anima di quella che sarà sempre la mia fidanzata mi teneva compagnia, nel silenzio folle; e qualche mia parola, che le scrivevo in fretta, era stata il mio respiro di una lunga settimana. // Siena, da sotto il mio ciliegio, pareva un arco che non si potesse aprire più, e le sue case, giù per le strade a pendio, parevano frane che mi mettevano paura; con i tetti legati dall'edere cresciute su per le mura della cinta, le mura che non si apriranno mai. E io allora andavo a guardare la città da un'altra parte, quasi da quella opposta, dalla Porta Ovile. E vedevo i suoi orti squadrati entrare, con un angolo più alto degli altri, tra le case più rade; oppure, l'uno appresso all'altro, farsi largo e posto, ma fermati da una fila di cipressi la cui ombra oscurava il verde dell'erba; e qualche pesco fiorire e maturare accanto alle campagne d'una chiesola, e qualche olivo chiamarsi dietro tutta la campagna soave che impallidiva lontano, rasente i monti chiarissimi, talvolta più luminosa del sole; con una tenerezza che mi commoveva. // E, se guardavo la città da un'altra altura, da Vignanone, le voci degli uccelli s'allargavano nell'azzurro come il vento. E tal'altra volta le campane tutte insieme mi parevano un'armonia discorde, e mi veniva voglia di morir subito. Le rose dei giardini, senza colore e senza profumo, la cingevano tutta: le finestre erano aperte. // Da parecchie miglia lontano, io vedevo invece le sue torri come tizzi ritti che si spegnevano ultimi nella cenere del crepuscolo. // E i temporali con tutto il cielo nero addosso! Pareva che i lampi la dovessero schiantare; ma, dopo, l'aria era più fresca e si

respirava meglio; gli uccelli la varcavano a frotte; e il sole la rasciugava. // Perché, dunque, io vi soffrivo? Perché la mia anima non vi è mai voluta stare? // Lo sapeva, forse, quella mia tartaruga che riuscii a tener chiusa in casa una sera, e la mattina dopo non la trovai più[29]. Qualche volta, in mezzo ad una piazza o ad una via, Siena ha certi lunghi silenzi che fanno mancare il respiro e scoppiare il cuore[30].

Siena è carcere, Siena è solitudine, è la bellissima immagine del sole come l'acqua dentro un pozzo. In *Bestie* Tozzi scrive: «Non ho mai guardato dentro un pozzo senza pensare alla morte. Quando la brocca, tirata su dalla contadina, la rivedevo dondolare al gancio della fune, mi pareva che fosse stata salvata»[31]. Il sole, simbolo di vita, di calore, di energia, di luce, di chiarezza, di potenza; il pozzo è freddo, è buio, è tetro, è paura, ma soprattutto è prigione. Il fatto che Tozzi riprenda il paragone del pozzo con Siena è la testimonianza diretta della sua prigionia all'interno della città. Il sole entrando nella città entra nel pozzo. È prigioniero, così come lo è lo scrittore nella sua dimensione di giovane impossibilitato a liberarsi dal padre e dai vincoli che la città natale gli impone. Vincoli senza i quali sentirebbe di poter essere diverso o quantomeno libero. Siena è quindi l'incapacità di vivere e di esprimersi, è una tana da cui sente di dover uscire, è la morte. Così come la morte per l'acqua è l'essere costretta dentro un pozzo e la salvezza è l'essere tirata fuori dalla contadina. Siena è la casa da cui fugge la tartaruga, guarda caso un animale che per proteggersi si chiude in se stesso, un animale che vive portandosi addosso il suo guscio, il peso del suo guscio, durissimo, impenetrabile, che è allo stesso tempo salvezza e fardello; un animale che ha tutto in se stesso e che si muove lentamente, ma che nonostante la sua indole non sopporta di essere chiuso in una casa e, appena può, non si fa trovare più. Tozzi scrive «riuscii a tener chiusa», dove il verbo "riuscire" indica la difficoltà, indica che non è facile tenere nessuno chiuso, perché qualsiasi natura non sopporta il vincolo della limitazione, perché chiunque voglia limitare deve "riuscire" a farlo, deve imporsi per farlo, deve quindi fare violenza.

Un breve accenno, che conferma il rapporto di amore odio, deve essere fatto sulla Siena di *Tre croci*, dove l'ambiente senese ha una forza determinante nella catastrofe dei tre fratelli librai. Appare una Siena splendida e orrida, è la Siena dei grandi orizzonti, dei fantastici paesaggi collinari disegnati, pennellati tra poggi e piane, la Siena delle vigne e dei mille colori che si incendiano al tramonto, dei rossi delle sue torri e campanili, delle sue porte e passeggiate. Ma è anche la Siena dei ruderi e delle case murate perché diroccate e pericolanti, del ghetto, dei luoghi disperati dove Enrico semi morente va a dormire tra i cani e i rifiuti. È anche la bellissima Siena («tutta raccolta in se stessa e inaccostabile»[32]) non più complice di Giulio nella sua ultima passeggiata con il Nisard. I paesaggi

[29] Tozzi 1981, pp. 144-145. Si cita da *Bestie*.
[30] Ivi, p. 207. Si cita da *Cose*.
[31] Tozzi 1981, p. 139. Si cita da *Bestie*.
[32] Tozzi 1987, p. 238.

senesi sono in *Tre croci* latori di un significato astratto, metafisico, impalpabile ma forte, che aleggia in tutto il racconto.

Nel 1907 Tozzi si reca a Roma, dove poi si trasferirà definitivamente nel '14. Nella novella *Nevrastenia*, databile tra il '17 e il '19, Tozzi traccia quella che lui riteneva essere la differenza tra la campagna romana e quella senese. Sin dalla prime righe non potrebbe essere più chiaro: «La campagna romana non mi piace»[33], non sono sufficienti i pini, i fontanili, le distese di grano, i portali barocchi delle grandi ville distrutte a far dimenticare le colline «dove l'arte della Toscana mi costringe, con un senso di bontà, a non dimenticare l'intelligenza»[34]. In Toscana «tra noi e la campagna c'è un legame al quale non manca nessuna chiarezza di esistenza»[35] e per le strade contornate di cipressi «odi parlare che poi tutti i libri stampati ti fanno schifo»[36]. Di compenso della campagna romana «tu non vuoi sapere niente […] devi ammettere l'inutilità del tuo pensiero; e la tua disposizione ad avere rapporti con essa, ti parrà quasi un preconcetto ridicolo e sciocco […] devi rinunciare all'educazione della tua anima e a tutti gli elementi della tua attenzione»[37]. La campagna romana ha perso quindi quel potere che lo scrittore sente a Siena o in Toscana. Perché avviene questo? Secondo Emma, gli anni romani sono stati per Tozzi i più sofferti, i più ricchi di tensioni personali. Se da un lato sente di doversi emancipare dai limiti dell'ambiente senese venendo a contatto, a Roma, con il mondo intellettuale, in realtà Tozzi rimase sempre ancorato alla schietta tradizione contadina senese, della quale sentiva di far parte fino in fondo[38]. Non stupisce quindi che il luogo primario del suo operare con l'anima rimanga Siena. Quando parliamo di "educazione dell'anima" o di sentir dire dalla natura cose che neppure i suoi amati libri sarebbero in grado di trasmettere, abbiamo già chiaro il quadro di cosa debba essere stato per Tozzi il distacco da Siena e dalla campagna senese. La sua questione personale era lì, con Siena e con il suo ambiente doveva fare i conti. Fatte salve alcune descrizioni paesaggistiche romane di maggior respiro, come quelle ambientate a Maccarese[39] o le immagini cittadine de *Gli egoisti*, Tozzi ha lasciato numerosi scritti brevissimi di immagini romane, dove la forza rappresentativa è meno incisiva che negli scritti di ambientazione toscana. Si tratta magari di semplici appunti, ma si può vedere come il potere evocativo, l'immedesimazione dell'autore, lasci il posto ad un semplice appunto, ad una semplice registrazione di luoghi.

Monte Mario nero, sei lumi a gas in fila sul dorso, su la cresta […]. // San Pietro come un ceppo di Cupole, le due piccole laterali. Il Ponte Sisto di cenere azzurra anch'esso, con le

33 Ivi, p. 1095. Si cita da *Nevrastenia*.
34 *Ibidem*.
35 *Ibidem*.
36 Ivi, p. 1096.
37 Ivi, pp. 1097-1099.
38 Scrive infatti Baldacci: «Ma intellettuale Tozzi non fu mai, o al massimo si provò in qualche tentativo penoso e goffo, solo al fine di avere più peso come scrittore» (Cfr. Baldacci 1993, p. 75).
39 Tozzi 1987, p. 892 e ss. Si cita da *I butteri di Maccarese*.

statue turchine. Il tranvai che passa su ponte Vittorio Emanuele non si vede perché dello stesso colore delle case[40].
La campagna romana, dopo le Capannelle, m'è parsa quasi geometrica. C'era una torre rettangolare attaccata a un piano di verde tutto eguale; e poi altri piani, altri verdi, un poco più bassi o un poco più alti, con avvallamenti circolari[41].
Il Tevere grigio tra Monte Mario verde e i Parioli con i pini. Poi, alta, Villa Borghese attaccata a Villa Medici e alla chiesa della Madonna ai Monti. Poi il Quirinale; poi la Torre delle Milizie, rossa e avvolta di vapori turchinicci. Più vicina, sopra l'intrigo delle case, la cupola della chiesa di San Carlo […] // Il muraglione del Tevere, il Palazzo Farnese, cupole di San Giovanni dei Fiorentini e di sant'Andrea. Ville boscose. Il Pantheon, la Torre delle Milizie, il Quirinale, altre cupole, altre torre rosee, in mezzo a case, che sembrano tagli di sguincio e per lungo[42].

Di certo non è questo l'approccio manifestato da Tozzi nei confronti degli ambienti paesaggistici, naturali o cittadini, che incontra.

In conclusione si può affermare come il mondo per Tozzi, in tutte le sue manifestazioni, sia un immenso luogo dell'allegoria. Lo scrittore non sembra fare grandi distinzioni tra natura vegetativa, natura animale, cose, oggetti, città, edifici, persone, ecc. tutto gli è parimenti estraneo, tutto capita nella sua vita senza nessuna necessità, ma diventa essenziale nel momento stesso della sua apparizione. L'unico modo per uscirne incolumi è chiudere gli occhi, come faceva Pietro che se ne stava «bene sul letto con gli occhi chiusi»[43], ma la vita stessa impone, prima o poi, di aprire gli occhi con l'arrivo di un qualcosa o di un qualcuno (come Ghìsola) che ci riporta a dover guardare. Con maggiore o minore intensità, paradossalmente tutto per Tozzi è significativo proprio perché estraneo, nel senso che non capendo il perché delle cose (cose estranee, quindi) le cose rimandano sempre a un doversi interrogare, a cercare di capire il senso e a cercare di smascherare il mistero celato.

Lo scrittore (se è lui o un suo personaggio poco importa) si domanda cosa possa mai significare vivere, se esista lui o le cose che ha davanti, nel senso che tutte e due così come sono non potrebbero coesistere. Niente è come sembra, o niente è significativo per il messaggio esteriore che invia: sarebbe troppo semplice. Il vero problema è rappresentato dalle conseguenze che possono derivare al suo spirito. Ossia Tozzi riconosce che ogni essere presente al mondo (siano cose o persone o animali o piante, o altro) è dotato di una propria autonomia di significato, del tutto o quasi svincolata rispetto all'apparenza o al significato universalmente riconosciuto come proprio di quella cosa, di quell'essere. Il mondo quindi è una immensa potenzialità di significati, di impressioni che possono marchiare l'anima.

40 Tozzi 1981, p. 218. Si cita da *Cose*.
41 Ivi, p. 204. Si cita da *Cose*.
42 Ivi, p. 220. Si cita da *Cose*.
43 Tozzi 1987, p. 95. Si cita da *Con gli occhi chiusi*.

Riferimenti bibliografici / References

Baldacci L. (1993), *Tozzi moderno*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
Castellana R. (2009), *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa: Fabrizio Serra editore.
Debenedetti G. (1971), *Il romanzo del Novecento*, Milano: Garzanti.
Luperini R. (1995), *Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere*, Roma-Bari: Biblioteca Universale Laterza.
Tozzi F. (1981), *Cose e persone. Inediti e altre prose*, Firenze: Vallecchi.
Tozzi F. (1984), *Novale*, Firenze: Vallecchi.
Tozzi F. (1987), *Opere*, a cura di M. Marchi, Milano: Mondadori.
Tozzi F. (1988), *Le Novelle*, a cura di Glauco Tozzi, intr. di L. Baldacci, Firenze: Vallecchi.

Marasca A., *Canto a Bologna*. Una commedia inedita di Gherardo Gherardi / *Canto a Bologna*. A Gherardo Gherardi's unpublished comedy
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 93-109
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1641

Canto a Bologna. Una commedia inedita di Gherardo Gherardi

Agnese Marasca*

Abstract

Gherardo Gherardi (1891-1949), drammaturgo, critico teatrale, sceneggiatore cinematografico, sebbene poco conosciuto, anche in ambito specialistico, ha ricoperto un ruolo centrale nel panorama dello spettacolo e in quello più generalmente culturale del primo Novecento.

Alla sua Bologna, città della giovinezza, della carriera giornalistica e di quella drammaturgica, Gherardi dedica un dramma inedito dai toni brillanti e, al contempo, nostalgici: *Canto a Bologna*.

L'inedito, di cui qui si presentano ampi stralci, è stato restituito in edizione diplomatica nella mia tesi di dottorato, insieme ad altre commedie dell'autore, anch'esse inedite.

La rivalutazione della figura e dell'opera di Gherardi non può prescindere dalla rilettura delle sue drammaturgie inedite.

* Agnese Marasca, PhD in Ecdotica, Esegesi e Analisi dei Testi Antichi e Moderni, Università degli studi di Urbino Carlo Bo, Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi umanistici e Internazionali, via Aurelio Saffi, 2, 61029 Urbino, e-mail: agnese_nan@virgilio.it.

Gherardo Gherardi (1891-1949), dramatist, theater critic, screenwriter, although little known, also in specialized environment, played a central role in the scene of the show and, generally, in that of the early twentieth century's culture.

To Bologna, his city of youth, of his journalistic and dramaturgical career, Gherardi dedicates an unreleased play, with bright and nostalgic tones at the same time: *Canto a Bologna*.

The unpublished, here we have wide excerpts, is returned in a diplomatic edition in my PhD dissertation, along with other author's plays even unreleased.

The revaluation of Gherardi's figure and work can not ignore the re-reading of his unreleased plays.

«Gino, vuoi tornare indietro di venti anni nella nostra vecchia città piena di torri, di portici e di biciclette? Andiamo»[1].

Con questo invito, rivolto al più giovane amico Gino Cervi, Gherardo Gherardi conclude un suo inedito ritratto dell'attore: cinque carte dattiloscritte conservate nello "scrigno"[2] del fondo archivistico a lui titolato nella Fondazione Casa di Riposo per Artisti e Operatori dello Spettacolo "Lyda Borelli" di Bologna.

Le drammaturgie inedite e la figura di Gherardi, nato nella frazione di Borgo Capanne, in provincia di Bologna, nel 1891, sono state oggetto della mia tesi di dottorato.

Fatta forse eccezione per alcune eccellenti e suggestive esperienze, come quella della partecipazione alla sceneggiatura di *Ladri di biciclette*, il nome dell'autore è oggi pressoché ignorato, anche ambito specialistico.

Eppure, voci più o meno illustri, provenienti da materiali archivistici eterogenei, narrano di un Gherardi che, in una carriera teatrale che prende le mosse dal 1921 per ricoprire tutto l'arco temporale fra le due guerre, fino al 1949, anno della morte precocemente avvenuta a Roma, ha ricoperto un ruolo centrale nello scenario culturale dell'epoca.

Il coinvolgimento con l'industria cinematografica, in qualità di dialoghista, sceneggiatore, soggettista, con l'unica esperienza registica de *Il nostro prossimo* (1943), si deve situare nella seconda parte della sua carriera, quella successiva al trasferimento a Roma, nel 1935[3].

Come drammaturgo, Gherardi scrive circa cinquanta opere, diciotto delle quali sono rimaste inedite, facendone rappresentare più di trenta.

Alla loro uscita le sue commedie, principalmente in lingua, ma anche in dialetto veneto e bolognese[4], edite per lo più su riviste dell'epoca[5], riscuotono il

[1] Bologna, Archivio della Fondazione Casa di Riposo per Artisti e Operatori dello Spettacolo "Lyda Borelli" (d'ora in poi AFB), *Fondo Gherardo Gherardi*, Gherardo Gherardi, *Per presentarvi Gino Cervi*, c. 5.

[2] Così Paola Bignami definisce la biblioteca di Casa Borelli, che conserva un patrimonio culturale tanto peculiare quale quello teatrale, in Gandolfi, Martini 1998, p. 147.

[3] Per la carriera di Gherardi all'interno del circuito cinematografico cfr. l'intervento di Giacomo Martini in Gandolfi, Martini 1998, pp. 89-143.

[4] Sulla scena dialettale bolognese Gherardi è tuttora rappresentato con la sua commedia vernacolare inedita *Spanezz*.

[5] In volume Gherardi pubblica, durante la sua vita, poche commedie: il rifacimento scenico

plauso puntuale e mai smentito del pubblico e della maggior parte della critica, nonché l'ammirazione di colleghi del calibro di Luigi Pirandello, che di Gherardi stima la freschezza artistica e la giovinezza che nella sua scrittura intravede.

Pari ammirazione, e non poca soggezione, Gherardi suscita sull'altro versante della sua attività professionale, quello di giornalista e di critico teatrale, occupazione che egli svolge quasi sempre di notte, freneticamente, nello studio bolognese del «Resto del Carlino».

Gino Cervi, che, restituendo il favore, ritrae a sua volta, dopo la scomparsa, l'amico più maturo, ricorda come lo studio di piazza Calderini fosse il consueto punto di ritrovo di una comitiva di giovani artisti e intellettuali che, come lui, ricercavano la compagnia dell'autore, preziosa per i consigli e i giudizi sottili e autorevoli, ma anche per l'innata convivialità, che in quelle chilometriche passeggiate notturne sotto i portici, oppure alla «frescura della notte ad un tavolino all'aperto al ristorante Diana dal Buon Peppino innanzi ad un piatto di tagliatelle»[6], o ancora «a Ravone Casaglia a bere le acque e a mangiare il caffellatte»[7], sapeva intrattenerli, parlando di teatro, soprattutto, ma anche «di certi meravigliosi personaggi bolognesi ora scomparsi»[8] che egli dipingeva «con un'arguzia finissima e con una comicità irresistibile»[9].

Questi sono i luoghi e le atmosfere che si ritrovano nel sorridente e nostalgico *Canto a Bologna*, commedia non pubblicata né apparsa sulla scena, ascrivibile alla produzione gherardiana del secondo Dopoguerra, la quale comprende, sul fronte degli inediti, un altro dramma dai toni più cupi e pessimistici, *Crepuscolo*, mentre su quello delle opere edite si contano cinque titoli, l'ultimo dei quali è *Il nostro viaggio*, apparso sulle pagine de «Il Dramma» nel 1948 e rappresentato postumo a otto giorni dalla morte dell'autore.

Se la guerra, che molto turbamento aveva prodotto in Gherardi[10], è ombra sinistra e insopprimibile sullo sfondo del salotto borghese di *Crepuscolo*, per esplicitarsi nel tema della Resistenza e nella cruda narrazione degli orrori delle deportazioni e delle detenzioni nei campi di lavoro ne *Il nostro viaggio*, in *Canto a Bologna* a prevalere è la dimensione del ricordo e, in essa, quella dell'allegrezza e della speranza.

L'inedito, conservato nel fondo archivistico bolognese, è privo di data. Il termine *post quem* è tuttavia inequivocabilmente desumibile all'interno della

del capolavoro cervantiano, *Don Chisciotte*, *Il naufrago*, *L'ombra, L'ultimo atto dell'Alcesti di Euripide* e *Il focolare* (Gherardi 1927, 1921a, 1921b, 1930 e 1934). Solo sei commedie sono state accorpate in un volume postumo, con prefazione di Silvio d'Amico, e introduzione di Giulio Pacuvio (Gherardi 1953).

6 AFB, *Fondo Gherardo Gherardi*, Gino Cervi, *Mio caro Gherardo*, c. 2.

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

10 Cfr. quanto afferma Giulio Pacuvio, che bene conosceva l'autore: «gli orrori che si abbatterono sull'Italia non furono senza effetto sul suo animo sensibile. Quando la bufera fu placata, tra le rovine morali e materiali, Gherardi era un uomo sfiduciato, che avvertiva amaramente lo smarrimento dei tempi; da quegli anni uscì terribilmente minato nel fisico» (Gherardi 1953, p. 32).

commedia, ambientata a Roma nei giorni successivi alla liberazione di Bologna, avvenuta il 21 aprile del 1945.

L'intreccio prende le mosse da un «malippo»[11], espressione bolognese che indica una situazione alquanto intricata. In un bar della capitale, «un piccolo caffè, con due tavolini»[12], iniziano a convergere una serie di attori, per lo più bolognesi ed emiliani, trapiantati a Roma, i quali sostengono di essere stati invitati da un bolognese d'eccezione, il generoso Gino Cervi, a usufruire di un passaggio in auto per la città appena liberata.

Il tocco di originalità che Gherardi conferisce al suo "canto", lirico tributo alla Bologna che ha fatto da sfondo alla sua crescita e affermazione umana, artistica e professionale, sta nel fatto che i personaggi della commedia (tutti tranne Cesare Fantoni, che veste i panni di un cameriere) siano gli stessi interpreti che avrebbero dovuto portarla sul palcoscenico, celebri attori dello spettacolo italiano teatrale e cinematografico del primo e secondo '900: Cesare Fantoni, Fausto Guerzoni, Guido Morisi, Ave Ninchi, Gino Cervi, Franca Dominici, Antonella Petrucci, Ninì Gordini, Rina Morelli, Paolo Stoppa.

I primi a entrare in scena sono Fausto Guerzoni e Franca Dominici, entrambi di origine emiliana e morti a Roma, i quali, già «bambini insieme»[13] a Bologna, con i loro battibecchi fissano il tono agile e scattante della prima parte della commedia.

Mentre l'indispettita Dominici accusa Guerzoni, che impazientemente e senza ricevere alcuna risposta chiama il «Ca-me-rie-re»[14], di essere un "bazurlone", ovvero uno sciocco, la seconda coppia, anch'essa formata da un attore e un'attrice, «anch'essi con una valigia a testa»[15], entra in scena. Sono Guido Morisi, come gli altri, bolognese deceduto a Roma, e Antonella Petrucci.

Chiamato a gran voce, il cameriere, «bolognese anche lui»[16], è con tutta probabilità Cesare Fantoni, padre del più conosciuto Sergio.

L'incertezza sull'identità dell'attore, di cui Gherardi fornisce il solo cognome, è scrupolo obbligatorio, generato dal fatto che, sebbene il padre Cesare appartenga alla stessa generazione degli altri attori, nati tra il 1901 e il 1908 (con l'unica eccezione di Ave Ninchi, la più giovane del gruppo, del 1914), e abbia, al pari di molti di loro, Bologna e Roma come luoghi di nascita e di decesso, il figlio Sergio, nato a Roma nel 1930, si afferma nella seconda metà degli Anni '50 (in un momento, dunque, successivo alla morte di Gherardi) proprio nella "Compagnia Morelli-Stoppa"[17].

Pur non potendo escludere a priori che il pensiero di Gherardi per quel ruolo si fosse rivolto al giovanissimo Sergio, è più verosimile che il Fantoni di *Canto*

11 AFB, *Fondo Gherardo Gherardi*, Gherardo Gherardi, *Canto a Bologna*, c. 3.
12 Ivi, c. 1.
13 Ivi, c. 2.
14 Ivi, c. 3.
15 *Ibidem*.
16 *Ibidem*.
17 Cfr. Lancia, Poppi 2003a, p. 228.

a Bologna sia il padre Cesare, che interloquisce e partecipa ai ricordi degli altri personaggi mostrando un'evidente coetaneità.

I piccoli alterchi e le scaramucce, le vanità e le allusioni pungenti, talvolta benigne, talaltra meno, dell'ambiente attoriale, ben noto al drammaturgo, richiamano luoghi ed eventi teatrali ben riconoscibili e circostanziabili.

A Franca Dominici, che ha l'impressione di riconoscere Antonella Petrucci («Scusi signorina… Oh… mi pare di conoscerla… Lei non è un'attrice?»[18]), quest'ultima, insuperbita, «dando un'occhiata di compiacenza a Morisi»[19], risponde: «Sì, signorina. Io sono Antonella Petrucci. Forse lei mi ha vista nella Anfissa di Andrejeff…»[20], per ricevere, di tutta risposta, un vago «Ah, non mi ricordo mica sa. So che era domenica…»[21], da cui scaturisce un irriverente siparietto di civetterie, innocue frecciatine, motti e ripicche, fino alla comica mortificazione della dignità artistica di Guido Morisi che, dopo aver esaltato la propria arte attorica («io non sono come gli attori soliti. Io sul palcoscenico mi trasformo, mi muto secondo il personaggio. Io sulla scena non sono Morisi, ma sono il personaggio. Questa è arte»[22]), si vede costretto a svelare il ruolo in cui è, al momento, occupato, quello dello «scimmione»[23] in uno spettacolo di rivista al "Teatro delle Quattro Fontane" di Roma, «parte molto bella»[24], a suo dire, in cui, tuttavia e per forza di cose, non gli si «vede la faccia»[25].

Nel bar romano dai forti accenti bolognesi (quelli degli avventori e, soprattutto, del cameriere Fantoni, che più degli altri fa uso di costrutti sintattici, esclamazioni e termini dialettali, come il già citato «malippo»[26], «polismano»[27], «Unguo!»[28]), arriva anche Ave Ninchi, che turba la comitiva per le «moltissime valigie»[29], alle quali si aggiunge, motivo di facile comicità, la corporatura troppo ingombrante per un'auto da cinque posti già al completo:

Petrucci – Ma scusi signora… o signorina… Lei vuol partire con la macchina di Cervi con tutti quei bagagli? Ninchi – Perché? Le dà fastidio forse? Petrucci – Temo di sì. Perché anche noi siamo qui per la stessa ragione e siccome la macchina del signor Cervi non ha che cinque posti… Ninchi – Per me sono anche troppi… Petrucci – Per lei sarebbero pochi anche otto. Ninchi – Come sarebbe, sono grassa? Sono calata trenta chili[30].

18 AFB, Gherardi s. d. a., c. 4.
19 *Ibidem*.
20 *Ibidem*.
21 Ivi, c. 4
22 Ivi, c. 5.
23 *Ibidem*.
24 Ivi, c. 6.
25 *Ibidem*.
26 Ivi, c. 3.
27 *Ibidem*. Per il termine cfr. anche Monarini 1968, p. 28: «*pulismàn* […] da cui la lingua italiana di Bologna ha tratto *pulismano* e *polismano*, con quella promozione morfologica che si chiama tecnicamente iperurbanismo».
28 AFB, Gherardi s. d. a., c. 7.
29 Ivi, c. 6.
30 *Ibidem*.

All'entusiasmo prodotto in Fantoni nel conoscere la cara meta del viaggio, fa eco la preoccupazione della Dominici, che espone il semplicissimo e del tutto pretestuoso nodo problematico della commedia.

Il passaggio è stato offerto da Cervi a più persone di quante una sola vettura possa contenere:

> Fantoni – Vanno tutti a Bologna! Unguo! Ci verrei anch'io. Dominici – Per l'amor di Dio, ho paura che qui finisce male. Io poi non so come si faccia a telefonare a tanta gente. Guerzoni – Si vede che ha una macchina grande. Dominici – Sarà un camion. Eh, sì, perché, domando io… siamo già in cinque. Poi ci sarà Cervi con la sua signora… Sette. Anche se non c'è l'autista… Perché poi non è mica detto che si debba viaggiare scomodi. Santo cielo, è un viaggio lungo. Se siamo ammassati l'uno sull'altro come nelle camionette… arriviamo a Bologna spiegazzati come dei tovaglioli[31].

Dalla limitatezza del numero dei posti a disposizione scaturiscono le schermaglie saporite e, al contempo, amare, degli attori, nessuno dei quali intende rinunciare al viaggio tanto atteso: «Guerzoni – Noi siamo arrivati per primi. Petrucci – Dopo siamo arrivati noi. Ninchi – Ma lei mi ha telefonato… Petrucci – È inutile stare a parlare delle telefonate. Ha telefonato a tutti»[32].

Il proverbiale ma poco pragmatico altruismo del marito genera i rimproveri di Angela Rosa Gordini, detta Ninì, romagnola di nascita: «Sempre lui! Sempre lui! Lui si dona, si abbandona, si distribuisce. Ha preso in mano l'elenco telefonico e ha telefonato a tutti i bolognesi di Roma… Venite, venite con me…»[33].

Alle proteste della moglie, Gino Cervi, interrompendo la gara degli attori, svela come in realtà siano stati questi ultimi, venuti a sapere chissà come, chi dall'«uomo delle stufe»[34], chi dal «padrone del garage, che preparava la macchina»[35], chi «al caffè»[36], chi dal «suggeritore»[37], chi persino dalla fattucchiera («Signore alto, simpatico, vi porterà al vostro paese[38], ho pensato subito a lui»[39]), a telefonargli: «La verità è che tutti questi signori hanno telefonato loro, a me […] Non si può tener segreto niente a questo mondo»[40].

Tuttavia, di fronte alle preghiere telefoniche di Antonella Petrucci, che dice di avere «la mamma sotto le macerie della stazione»[41], di Ave Ninchi, che «ha i nipotini che muoiono di fame»[42], di Fausto Guerzoni, che «deve andare a

31 Ivi, cc. 7-8.
32 Ivi, c. 9.
33 *Ibidem.*
34 *Ibidem.*
35 Ivi, c. 10.
36 *Ibidem.*
37 *Ibidem.*
38 Ave Ninchi è in realtà originaria di Ancona, non di Bologna.
39 AFB, Gherardi s. d. a., c. 4.
40 Ivi, cc. 9-10.
41 Ivi, c. 10.
42 *Ibidem.*

salvare la vita di non so quanti poveri vecchi…»[43], Cervi non ha avuto il cuore di negare a nessuno il passaggio: «Come si fa santo Cielo? Come si fa? Certo che c'è posto per tutti»[44].

La guerra e le sue miserie fanno, in questo modo, capolino nel dramma, senza corromperne, tuttavia, il carattere fresco, saporito e brillante, conferendogli, semmai, quel tanto di amaro umorismo pirandelliano, che Gherardi non nega alle sue commedie.

All'ingresso di un'altra attrice che, festosa e ignara della situazione, afferma di essere pronta alla partenza, «Eccomi qua, eccomi qua… Buon giorno signor Cervi, si parte?»[45], tutti sono in lacrime.

L'attrice è l'esile Rina Morelli, compagna d'arte e di vita di Paolo Stoppa, anch'egli personaggio-attore che più tardi prenderà parte alla commedia.

Anche la Morelli ha delle buone e struggenti ragioni per andare a Bologna, «Non lascerà mica a me? (*piange*) Io che ho una sorellina… la mia sola parente…»[46]. Anche di lei, al pari della Ninchi, Gherardi riferisce la fisicità: «Sono tanto piccola, signor Cervi… mi sono pesata anche ieri. Quaranta chili… soltanto quaranta chili […] Che sono quaranta chili per una macchina? Una bazzecola…»[47].

Mentre gli attori disputano animatamente, Gino Cervi si assenta dalla scena e vi rientra con in mano una soluzione per la quale «ci sarà da aspettare un momento»[48]: l'allestimento di un'auto aggiuntiva.

Il malinteso, che Gherardi, con la sua riconosciuta abilità di dialoghista, avrebbe potuto facilmente e più diffusamente sviluppare in chiave comica, è presto risolto.

Quanto all'autore interessa non è, infatti, la mera rappresentazione di una situazione intricata, dal forte potenziale scenico. Egli vuole, piuttosto, narrare la sua città nelle sue tipicità e nelle sue bellezze, offrendole il proprio artistico omaggio, teatrale carezza, quasi, dopo le ingiurie dei bombardamenti aerei, che nel gennaio del 1944 avevano offeso persino il cuore del teatro dialettale bolognese, il "Teatro del Corso", la cui «sala gloriosa […] per centoquarant'anni aveva ospitato e allietato milioni di appassionati bolognesi»[49].

Nell'attesa che le auto vengano preparate, Gino Cervi propone ai suoi colleghi attori di sedersi e di prepararsi emotivamente al rientro nella città che tutti amano e a cui tutti sono intimamente, sebbene in modo diverso, legati: «Mettiamoci a sedere e facciamo due chiacchiere. Ci prepareremo spiritualmente a rivedere Bologna»[50].

[43] *Ibidem*.
[44] *Ibidem*.
[45] Ivi, c. 11.
[46] *Ibidem*.
[47] *Ibidem*. Per la corporatura della Morelli cfr. anche Lancia, Poppi 2003c, p. 253: «Piuttosto minuta, magra, ossuta, dallo sguardo insinuante e dalla voce suadente».
[48] AFB, Gherardi s. d. a., c. 12.
[49] Lucchini 2006, p. 118.
[50] AFB, Gherardi s. d. a., c. 12.

Gli attori «a poco a poco […] si dispongono sul proscenio in fila»[51], religiosamente, e inizia il "canto".

Tutti mancano dalla città da abbastanza tempo da sentirne la nostalgia: «Sulle prime»[52], afferma Cervi,

> non ci si pensa. Poi passano gli anni e la città dove si è nati si confonde coi pensieri, coi ricordi della giovinezza. A poco a poco diventa la giovinezza stessa. E la giovinezza si localizza, prende scena […] si finisce per pensare alla città in una determinata parte[53].

Gino Cervi vede Bologna «nelle sue colline»[54], Antonella Petrucci «nei suoi portici»[55], Ave Ninchi «nelle chiese»[56], Ninì Gordini «nelle ville»[57], Rina Morelli «nelle torri»[58], Fausto Guerzoni «nel ristorante del Pappagallo»[59], Guido Morisi nelle donne, Franca Dominici nelle piazze, Cesare Fantoni «nei suoi burattini»[60].

Frammentandolo e rifrangendolo nei personaggi della commedia, Gherardi costruisce il ricordo nostalgico della città che gli appartiene attraverso i simboli che, in Italia e nel mondo, più la rappresentano: il paesaggio rurale e cittadino, la tradizione religiosa e culturale, la passione dei suoi abitanti per i piaceri della vita, l'amore e la gastronomia.

Preservata, nella dimensione della memoria, dagli scempi del recente passato, Bologna, allegoria della giovinezza stessa, è rievocata dal cameriere Cesare Fantoni nella tradizione dello spettacolo dei burattini: «Si ricorda sotto il voltone del podestà, quando c'era Cuccoli colla sua baracca? Che risate»[61].

Ad Angelo Cuccoli, figlio d'arte di Filippo, si deve l'inizio del «periodo aureo dei burattini che a Bologna durò, praticamente, fin verso l'inizio della seconda guerra mondiale»[62]. È infatti Cuccoli che, «imponendosi al padre nell'ardito disegno di riesumare un burattino che il Cavallazzi, oltre mezzo secolo prima, aveva tenuto a battesimo con un successo alquanto tiepido»[63], rilancia e afferma la maschera tipica di Fagiolino[64], «il tipo popolare […] Il bolognese plebeo, pieno di spirito e di intuizione, che ha sempre pronta una arguzia e una bastonata a seconda delle necessità»[65].

In aggiunta a Fagiolino, Cervi, che, moderatore della comitiva e doppio elettivo dell'autore, interviene spesso a integrare e a volte correggere, in virtù di

51 *Ibidem*.
52 Ivi, c. 13.
53 *Ibidem*.
54 Ivi, p. 14.
55 *Ibidem*.
56 *Ibidem*.
57 *Ibidem*.
58 *Ibidem*.
59 *Ibidem*.
60 *Ibidem*.
61 *Ibidem*.
62 Lucchini 2006, p. 31.
63 Ivi, p. 30.
64 Cfr. *ibidem*.
65 AFB, Gherardi s. d. a., c. 14-15.

una sorta di memoria privilegiata, le battute degli altri attori, ricorda la maschera di Balanzone,

il tipo universitario, professorale. Parlava in largo. Tersuàloursgnuori… Tersuà… Era proprio il degno rappresentante di quei certi tipi bolognesi carichi di sapienza, magari, ma destituiti d'ogni forma morale. Danno ragione a tutti e non vogliono assumere responsabilità. Se la cavano con sentenze e citazioni in latino e greco, magari sbagliate, che nessuno capisce e se la svignano prima di avere lasciato intendere come la pensano[66].

È un esemplare di bolognese che Fausto Guerzoni, e con lui Gherardi, con quel tocco polemico che mai lo abbandona, afferma di conoscere bene: «Eh, io ne conosco tanti di bolognesi di questo genere. Quando li incontro mi viene la voglia di legnarli»[67].

Il buongustaio Guerzoni non vede Bologna nei burattini, ma nel buon cibo e nei ristoranti che lo servono, che di peculiare non hanno solo i piatti, ma anche e soprattutto i proprietari:

I burattini a me non dicono proprio niente. Mi sono sempre annoiato a sentirli. Per me Bologna significa delle buone tagliatelle al ragù e della mortadella profumata… Perdiana come si mangia a Bologna parola d'onore […] Pensate al Pappagallo… quello di Zurla che trasmette le ordinazioni ad alta voce con una voce da giudizio universale… E Romolo del Pappagallo in brodo che pretende si ordini sempre brodo se no fa pagare il doppio. E Peppino del Diana, e Donatello… e quello del Leone Nero. Che mangiate… Che mangiate […] (*leccandosi i baffi*) Al Pappagallo asciutto, mangiavo le tagliatelle bianche all'uovo al ragù, al Pappagallo in brodo, il brodo e quei polli speciali che Romolo alleva apposta con una sua ricetta speciale, da Peppino al Diana mangiavo l'arrosto… da Donatello il pesce […] le trattorie bolognesi riconciliano con la vita. Conoscete Zurlo? È un tipo. Viene lì tutto gentile a domandare che cosa desidera il signore? E poi tanto fa che ti fa scegliere il tacchino alla Richelieu! E grida forte: Tacchino alla Richelieu per il signor Guerzoni! E quell'altro? Quello del Pappagallo in brodo? Voleva assolutamente che si prendesse il suo brodo e se uno osava ordinargli una pasta asciutta, gliela cacciava davanti come si fa col cane. Disprezzo. Oh, un altro che disprezzava i clienti indisciplinati era quello del Leone Nero in via Gargiolari. Guardava il cliente e diceva: Ho capito che cosa preferisce. Faccio io. E non c'era niente da fare. Bisognava mangiare quello che voleva lui. Se stavi buono e mangiavi quello che ti dava, allora tutto andava bene: al momento del conto ti sbirciava e diceva: quindici lire. Se no, se avevi protestato e avevi pretesi piatti diversi, allora ti sparava un conto enorme e poi diceva: Sa questa trattoria non è mica fatta per lei. Qui ci vengono solo dei signori. (*risate*)[68].

Attraverso le parole di Guerzoni è possibile non solo ripercorrere, in una sorta di storico tour gastronomico, i locali storici della città, ma assaporare, quasi, i piatti della tradizione bolognese, nonché la tempra genuina e dirompente di quegli emiliani, bersaglio forse delle imitazioni di Gherardi che Cervi ricorda con tanto affetto.

66 Ivi, c. 14.
67 *Ibidem*.
68 Ivi, c. 15-26.

Dei due "Pappagalli" e dell'annoso conflitto tra paste asciutte e in brodo si ricorderà anche un altro bolognese, Giorgio Bassani, nel suo *Il giardino dei Finzi-Contini*:

Più tardi, intorno all'una, ero andato a mangiare al Pappagallo: ma non certo quello cosiddetto "asciutto", ai piedi degli Asinelli, che oltre a essere carissimo, come cucina mi pareva nettamente inferiore alla sua fama, bensì all'altro, il Pappagallo "in brodo", che si trovava in una stradetta laterale di via Galliera, ed era appunto speciale per i lessi e le minestre in brodo, e per i prezzi, anche, davvero modesti[69].

All'ondata di «nostalgia gastronomica»[70] ispirata da Guerzoni, Guido Morisi giustappone quella amorosa, facendo cenno alle donne di Bologna.

Retroscena di uno spettro che, pur non rappresentato, grazie all'evocazione del personaggio di turno, riesce a fare capolino sulla scena a piccole dosi e a intervalli tanto sapientemente regolari da offuscare brevemente e quanto basta la spensieratezza del ricordo, Guerzoni afferma che, al contrario forse dei ristoranti, «le donne ci sono ancora. Magari meno carnose, meno grassotte, con meno fossette, a causa appunto delle tagliatelle che non ci sono più, ma infine, sempre belle, sempre spiritose, appassionate»[71].

Se il dubbio che le ristrettezze della guerra abbiano sciupato la morbida e rassicurante fisicità delle bolognesi desta qualche apprensione, consola la certezza che il loro carattere sia rimasto immutato, «un carattere particolare che le distingue da tutte le altre»[72].

Le donne di Bologna

si distinguono dalle altre prima di tutto perché sono nate per l'amore. Insomma quando si comincia a fare la corte a una bolognese si sente subito che ci troviamo di fronte a una esperta della materia. Nascono così. Poi dicono le bugie con una convinzione che ha la forza di trasformare le fandonie più marchiane in altrettanti dogmi di fede. Non ci si crede lo stesso, ma l'ammirazione è tale che si finisce per far finta di essere persuasi, in omaggio al nobile sforzo. Per contro hanno baci profumati, soavi, indimenticabili. Quando amano sono divine, quando non amano sanno far finta di amare divinamente… A Bologna è un godimento mangiare, ma amare è una… come diceva quel predicatore?… una transustanziazione[73]…

Per la devota Ave Ninchi la città emiliana è nelle sue tante chiese, che ella tutte conosce, «a una a una»[74], ciascuna con il suo diverso modo di accogliere i fedeli, ciascuna con il suo diverso modo di farli pregare:

Facevo la visita ai sepolcri sotto la Pasqua e invece di sette, ne vedevo sempre settantasette. E non riuscivo mai a scoprire quale era la più bella di tutte. San Petronio? Con le sue navate

69 Bassani 1999, p. 141.
70 AFB, Gherardi s. d. a., c. 15.
71 Ivi, c. 16.
72 *Ibidem*.
73 *Ibidem*.
74 *Ibidem*.

strette e altissime, con quelle colonne immense che sembrano sottili, è la chiesa più fresca che ci sia d'estate. Anche San Pietro, specialmente dalla parte di sotto, verso la strada. Ci si può andare in villeggiatura. Che bella San Pietro! Ampia, immensa, tutta marmi e statue… E a Maggio viene la Madonna di San Luca, che accende tante luci e durante la notte le porte aperte della chiesa gettano sulla strada, delle vampate gialle. In San Petronio si prega con esaltazione, in San Pietro si prega con commozione, a San Francesco si prega con paura… Sarà forse a causa delle tombe dei così, come si chiamano, dei gladiatori… CERVI – Vorrete dire dei glossatori… i glossatori del diritto romano… Perché Bologna è la figlia primogenita di Roma. È quella che ha conservato al mondo la luce del diritto dopo la devastazione barbarica… PETRUCCI – Non parliamo di devastazione… NINCHI – Insomma… Si prega come si vuole, in cento modi diversi. Perché c'è una chiesa che va bene in ogni caso. A San Bartolomeo per esempio, si prega come se si facesse conversazione. A Bologna pregare è uno spasso[75].

Snocciolando i grani del suo "rosario" di chiese, la Ninchi che equivoca i glossatori con i gladiatori fa sorridere e dà a Cervi il pretesto per rammentare il primato universitario e culturale bolognese, che rende la dotta città degna erede di Roma, dando luogo, d'altra parte, a un insinuante parallelismo tra due diverse devastazioni, quella delle invasioni barbariche e quella, non meno barbarica, della Seconda Guerra Mondiale.

Gino Cervi ha un'idea di spasso molto diversa da quella, pia, di Ave Ninchi. Pensando alla sua giovinezza, egli ricorda le colline, dolci scenari di amori ancora acerbi:

Da Monte Donato, Monte Calvo, torno torno San Michele in bosco, l'Osservanza, San Luca… una corona di valloncelli freschi e profumati fatti apposta per nascondere le speranze e le realizzazioni della migliore gioventù[76].

Il suo ricordo, tanto tenue nelle tinte, quanto intenso nei sapori, scivola con leggerezza in un delicato quadretto narrativo, in cui brevi e impressionistici cenni al paesaggio cedono il posto alle ebbrezze amorose, dopo le quali lo sguardo, reso diverso e più baldanzoso, si allarga al tramonto, verso gli orizzonti settentrionali e meridionali della città:

le colline non si dimenticano più. I profumi non sono violenti. Ma, a poco a poco, te ne ubbriachi. I colori non sono vividi. Ma a poco a poco t'accorgi che per riposare l'occhio e l'anima non potrebbero essere diversamente armonizzati. S'arrivava al sommo delle colline abbastanza comodamente, ma col cuore un poco in moto e la pelle in traspirazione. La gioventù, la salute, l'estate, i profumi delle erbe, i raggi del sole, la pelle riscaldata davano alle labbra un sapore di mandorla, un profumo di ginestra, da fare impazzire. All'andata non si vedeva niente. Non si vedevano che gli occhi della bella e il suo petto ansimante. Anche durante la sosta non si vedeva niente. Il valloncello discreto calava intorno all'amore tanti sipari verdi. Ma al ritorno chi sa perché ci si guardava intorno con un'aria trionfante come quella che debbono avere gli esploratori quando ritornano da una terra che nessuno ha mai calpestata. Una mano in tasca, l'altra appoggiata alla spalla della fanciulla, con la mano

[75] Ivi, cc. 16-17.
[76] Ivi, c. 17.

affondata nei suoi capelli ancora inghirlandati d'erba, si guardava giù verso la valle padana metà arrossata dall'ultimo minuto del tramonto verso Piacenza, metà cupa del primo minuto della notte, verso la Romagna. Lumi di case lontane cominciano ad occhieggiare come stelle. Un treno s'avventa verso Milano fischiando. Le campane della sera avvertono che un altro giorno finisce. Il sole già affondato manda il suo raggio verde. La sera. Un po' di stanchezza, un po' di languore, un po' di malinconia. Un po' di speranza. Un po' di fame. Addio amore, ci si rivede domani. A Bologna, amare è dolce[77].

Franca Dominici, in disaccordo con i ricordi licenziosi di Cervi («Oh, quanti squasi, per le solite porcherie che tutti fanno in tutto il mondo tale e quale come da noi e forse anche peggio»[78]), riporta alla mente le piazze della città,

grandi come deserti, come Piazza Otto agosto, che scompare alla vista di quando in quando, se arrivano i baracconi […] col Pincio in fondo dove io non sono mai andata per paura dei sborsaroli. CERVI – Borsaiuoli. DOMINICI – Ma a me pare che uno sborsarolo sia più ladro di un borsaiuolo. Io avrei fatto la visita a tutte le piazze di Bologna[79].

Al ricordo delle piazze si lega, intimamente, quello delle scenografie che le circondano, palazzi e chiese, e degli illustri monumenti che le abitano, come la tomba del giurista Rolandino de' Passeggeri.

Alle divertenti ingenuità linguistiche della Dominici fanno eco quelle culturali di Guido Morisi, che crede che il celebre glossatore sia stato anch'egli, come loro, un attore, dando modo al più preparato Cervi, fra un lazzo malizioso e l'altro, di intervenire nuovamente a celebrare le virtù culturali ed etiche della sua Bologna, paladina di quella libertà che da secoli campeggia, insopprimibile, sul suo stemma:

Vi ricordate piazza grande? Con quei palazzi intorno, il Podestà, L'Accursio, i Notai, i Fiori e San Petronio che ha sempre la stizza, è uno spettacolo da vedere a tutte le ore. Ma più bello è di notte… CERVI – Brava. Andavate in giro alla notte… Complimenti e poi si scandalizza. DOMINICI – Io non vado in giro alla notte, caro signor Cervi, io vado a teatro e poi torno che è notte. E allora si vede la luna. E quando la luna gioca nelle piazze a Bologna è uno spettacolo che glielo dico io. Ha mai visto Piazza Malpighi col San Francesco? Ha mai visto Piazza San Domenico con la tomba di Rolandino dei Passeggieri?… MORISI – Chi era, un attore? CERVI – Era un professore e notaio. Ed ebbe la idea di dare la libertà ai servi della gleba con seicento anni di anticipo sullo Zar di Russia. Fu la legge del Paradiso. GUERZONI – Ma che? Davvero? CERVI – Ed è per questo che sullo stemma di Bologna c'è scritta la parola: LIBERTÀ, che nessuno ha mai avuto il coraggio di cancellare[80].

E ancora, «Piazza Re Enzo, col suo palazzotto pieno di merli»[81], «piazza

77 Ivi, cc. 18-19.
78 Ivi, c. 20.
79 *Ibidem*.
80 Ivi, cc. 20-21.
81 Ivi, c. 21.

delle due Torri»[82], «la piazzetta triangolare dei Mercanti col palazzotto rosso»[83], «Piazza Santo Stefano con le sette chiese»[84].

Se amare, a Bologna, è «dolce»[85], pregare è «uno spasso»[86], mangiare è «un godimento»[87], andare di notte per le piazze diviene un'esperienza quasi surreale:

Se volete provare una grande emozione mettetevi in mezzo a una piazza di Bologna in una notte di luna e guardatevi intorno. Vi viene addosso una tale commozione che abbracciareste il primo spazzino che vi passa accanto. Si vedono certi sfondi che sembrano scene fantastiche. Si vedono certe ombre che fanno paura. Pare che dei fantasmi vengano fuori da tutte le parti e invece quando proprio hai più paura, la piazza echeggia di canti. A Bologna passeggiare è poetico[88].

La poesia delle passeggiate per le piazze bolognesi si traduce, poi, sotto le arcate dei portici, in sonora impellenza di canto.

A Bologna «cantare è necessario»[89] per via di «tutti quei portici. Sono stati i portici a dare ai bolognesi questo gusto della musica vocale. Sotto quelle volte tutti si illudono di avere una bella voce»[90].

Così come vi è una chiesa per ogni stile di preghiera, Antonella Petrucci sostiene che, nel capoluogo emiliano, «Ci sono portici per tutti i climi spirituali»[91]: «Portici di stra maggiore, lunghi alti e stretti, misteriosi»[92] per amoreggiare, «Portici di via Indipendenza, larghi e sonori»[93] per cantare,

Volete discutere di politica e di filosofia, portici di via Zamboni, raccolti, intimi quasi senza echi. Volete meditare da soli? Portici di San Giacomo, dei Servi, di Santo Stefano. Avete un progetto importante da attuare? Meditatelo sotto i portici di via Rizzoli e di via Ugo Bassi. Volete meditare un delitto? Portici di Borgo Polese, di via Pratello, di via San Carlo. L'idea di Bologna concreta nella mia mente in un lungo documentario di portici… in una selva di colonne[94]…

I portici, presenza quasi costante nei ricordi legati a Gherardi, con i loro materni ventri fanno di Bologna la città benevola e protettiva per eccellenza:

Chi non ha mai vissuto a Bologna, non sa che cosa sia l'abbraccio quasi carnale di una città, al suo ospite. Cari portici che avete custodito i miei pensieri i miei sogni di ragazza, che

82 *Ibidem*.
83 *Ibidem*.
84 *Ibidem*.
85 Ivi, c. 19.
86 Ivi, c. 17.
87 Ivi, c. 16.
88 Ivi, c. 21.
89 *Ibidem*.
90 Ivi, cc. 21-22.
91 Ivi, c. 22.
92 *Ibidem*.
93 *Ibidem*.
94 Ivi, c. 22.

consentite a chi esce di casa di credersi ancora in casa, che proteggete i cittadini dalla pioggia, dal fango, dal freddo, io vi ho voluto tanto bene che tremo all'idea di non trovarvi più[95]…

Il timore, reso più straziante dall'incertezza e dalla lontananza, che la guerra abbia cancellato il simbolo di più dolce e forte appartenenza alla città, è esorcizzato dall'ottimismo di Guerzoni, il quale osserva che i portici, a Bologna, non fanno vedere il cielo: «Io il cielo l'ho visto per la prima volta a Roma»[96].

A maggior ragione, tuttavia, poiché non si vede il cielo, risponde Petrucci e in lei Gherardi, che a Roma, come molti interpreti della sua commedia, si era trasferito abbandonando il rassicurante nido di portici, Bologna è da considerarsi una città a misura d'uomo, in grado di addolcire persino l'amarezza dell'elemosina:

il cielo disperde, rimpicciolisce l'uomo, lo rende più fatalista, timido. Il portico gli dà l'illusione di dominare tutto il suo mondo e il suo passo risuona con una baldanza arrogante. Il portico è intimo, amico, il portico incoraggia, protegge amorevolmente. Ero ancora bambina e amai i portici un giorno di freddo e di neve perché vidi un mendicante rannicchiato sotto un portichetto sorridere ai passanti, dicendo: "Che giornataccia, vero? E chi esce oggi di casa?" A Bologna è comodo anche mendicare[97].

Dalla povertà al lusso sfrenato, della città Ninì Gordini ricorda le ville da sogno e le loro architetture, solenni e barocche «come quella dei Mazzacurati»[98], strambe e solitarie come quelle «di Monte Calvo, e di Comi verso San Luca»[99],

tutte belle, capricciose e disinvolte, costruite con grazia. Hanno un carattere comune: la comodità di chi ci abita. Magari passando per la strada non si vedono come la villa Pardo e anche la villa Barbanti, che ti mostra soltanto l'ampio vialone alberato. Ma quelli che ci stanno dentro godono di tutti i comodi della vita quotidiana e della quotidiana luce, e chi s'è visto s'è visto[100].

All'esclusività delle ville, che ostentano o accennano soltanto il loro elitario sfarzo, fa da contrappeso un simbolo democratico, amato «dagli straccioni come dai signori. La torre»[101].

Rina Morelli afferma di vedere Bologna nelle

due belle torri che di lontano, quando si arriva con la direttissima […] comparivano dinnanzi all'improvviso dopo la stazione di San Ruffillo, come delle braccia alzate per salutare o per pregare. Prima si vedeva l'Asinelli che forzava le nebbie del tramonto, poi la Garisenda piegata da una parte come una persona stanca. Poi le altre torri. Io non so come si chiamano, ma c'era un calzolaio che sapeva tutto sulle torri. Si chiamava Finelli ed è diventato anche un membro

95 Ivi, cc. 22-23.
96 Ivi, c. 23.
97 *Ibidem.*
98 *Ibidem.*
99 *Ibidem.*
100 Ivi, cc. 23-24.
101 Ivi, c. 24.

di istituti scientifici e storici. Un calzolaio in gamba. Sapeva il nome, la storia di tutte le torri e aveva anche fabbricato una piccola Bologna di legno con le torri, che erano trecento. Dico trecento torri sono un bel numero. Pareva una selva[102].

Il riferimento, piuttosto iperbolico, è a un'altra peculiarità di Bologna, il suo essere stata città tanto ricca di torri (quasi duecento, secondo lo storico Giovanni Gozzadini) da guadagnarsi il titolo di "selva turrita":

In Bologna è rimasta memoria determinata di centottanta torri, e più altre ve ne dovettero essere […] Quindi può ben dirsi che le torri formavano una selva, e può immaginarsi in qual singolare e fantastico aspetto si saranno mostrate a chi le osservava da un luogo ove se ne dominasse il complesso[103].

L'autore non manca, infine, di menzionare Angelo Finelli, «appassionato e benemerito autodidatta che […] trasposе, prima su una pianta moderna della città e poi in un plastico, i risultati della ricerca del Gozzadini»[104].

Con le torri bolognesi Gherardi chiude la parte centrale della commedia, dai toni più marcatamente lirici, riservata al vero e proprio "canto" al capoluogo emiliano.

Creando una sorta di comica cornice, la scena finale, al pari di quella iniziale, è arguta e brillante: trascorso il tempo dei ricordi, le auto sono ormai pronte e «C'è posto per tutti»[105], per tutti ad eccezione di Paolo Stoppa che, ribadendo l'espediente narrativo iniziale del passeggero imprevisto, arriva trafelato per aggregarsi alla compagnia.

Gli scopi di Stoppa, attore del tutto romano che, non a caso,

appare […] quasi sempre insieme alla grandissima Rina Morelli, con la quale forma fin dalla seconda metà degli anni Trenta uno dei sodalizi più interessanti e di straordinaria coesione, che hanno pochi eguali nel mondo dello spettacolo[106],

sono tutt'altro che nobili:

Io voglio essere il primo commerciante che arriva a Bologna. Capisci che cosa significa? Trovare della merce che costa pochi soldi e rivenderla a questa disgraziata città di Roma per delle centinaia di lire. Un affarone. Un affarone. Ho preso con me duecento mila lire in fogli da mille buoni e altre duecento mila lire in fogli da mille di taglia alleati. Se la va la va. Compero tutto quel che c'è da comperare, lo porto a Roma e ti aspetto seduto in un trono d'oro a Borgo Pio[107].

Anche in questa occasione Gherardi utilizza in chiave umoristica un tema odioso quale quello dello sciacallaggio di guerra, cogliendo anche l'occasione,

102 Ivi, cc. 24-25.
103 Gozzadini 1875, p. 10. Per le torri di Bologna si veda anche Roversi 1989.
104 Roversi 1989, p. 57.
105 AFB, Gherardi s. d. a., c. 27.
106 Lancia, Poppi 2003b, p. 218.
107 AFB, Gherardi s. d. a., c. 29.

mentre risolve burlescamente la situazione, di esporre un'altra tipicità bolognese: quella dialettale.

Alle menzogne di Stoppa,

> Sor capo… Io sono bolognese. Ho la mamma sotto le macerie di Bologna, ho una sorella colpita da un proiettile di ignota provenienza dalla parte di dietro. Ho un fratellino accecato dalla polvere. Io non posso restare a piedi. La pietà umana lo vieta. Io devo partire. Fate restare a Roma chi volete[108].

Cervi risponde mettendolo alla prova con uno scioglilingua in vernacolo bolognese che egli, ovviamente, non sa ripetere, trovandosi costretto a fuggire a gambe levate, fra le risate generali.

Nella scena finale, che vede protagonista un Paolo Stoppa sciacallo che non sa ripetere lo scioglilingua «L'oli l'è lè, la l'ha li là la lom»[109], è possibile scorgere il proverbiale spirito scherzoso e gaudente dei bolognesi e di Gherardi stesso, spirito che non soccombe neanche di fronte ai traumi della guerra.

Riferimenti bibliografici / References

Bassani G. (1999), *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino: Einaudi.
Cervi G. (1964), *Mio caro Gherardo*, Bologna: Archivio della Casa di Riposo per Artisti e Operatori dello Spettacolo "Lyda Borelli", Fondo Gherardo Gherardi.
Gandolfi R., Martini G. (1998), *Le forbici di Gherardi. Scritture per scena e schermo tra le due guerre*, Porretta Terme: I Quaderni del Battello Ebbro.
Gherardi G. (s. d.), *Canto a Bologna*, Bologna: Archivio della Casa di Riposo per Artisti e Operatori dello Spettacolo "Lyda Borelli", Fondo Gherardo Gherardi, n. inv. 10643 Gher, copioni 309.
Gherardi G. (s. d.), *Per presentarvi Gino Cervi*, Bologna: Archivio della Casa di Riposo per Artisti e Operatori dello Spettacolo "Lyda Borelli", Fondo Gherardo Ghepardi.
Gherardi G. (1921), *Il naufrago*, Vicenza: Galla.
Gherardi G. (1921), *L'ombra*, Vicenza: Galla.
Gherardi G. (1927), *Don Chisciotte*, Firenze: Vallecchi.
Gherardi G. (1930), *L'ultimo atto dell'Alcesti di Euripide*, Bologna: Stabilimenti Poligrafici Riuniti.
Gherardi G. (1934), *Il focolare*, Firenze: Nemi.
Gherardi G. (1953), *Sei commedie*, Rocca San Casciano: Cappelli.
Gozzadini G. (1875), *Delle torri gentilizie di Bologna e delle famiglie alle quali prima appartennero*, Bologna: Zanichelli.

[108] *Ibidem*.
[109] «Traduzione: L'olio è lì, lo ha lei là, il lume» (*ibidem*).

Lancia E., Poppi R., a cura di (2003), *Dizionario del cinema italiano: gli attori*, vol. 1, Roma: Gremese.
Lancia E., Poppi R., a cura di (2003), *Dizionario del cinema italiano: gli attori*, vol. 2, Roma: Gremese.
Lancia E., Poppi R., a cura di (2003), *Dizionario del cinema italiano: le attrici*, Roma: Gremese.
Lucchini A. (2006), *Cronache del teatro dialettale bolognese dalle origini ai giorni nostri*, Bologna: Pendragon.
Marasca A. (2017), *Un teatro dietro le quinte. Le drammaturgie inedite di Gherardo Gherardi*, Tesi di Dottorato in Ecdotica, Esegesi e Analisi dei Testi Antichi e Moderni, XXVIII ciclo, Relatore Prof.ssa Tiziana Mattioli, Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, a.a. 2015-2016.
Monarini A. (1968), *Tizio, Caio e San Petronio: vicende di nomi nel dialetto bolognese*, Bologna: Tamari.
Roversi G., a cura di (1989), *Le torri di Bologna: quando e perché sorsero, come vennero costruite, quante furono, chi le innalzò, come scomparvero, quali esistono ancora*, Casalecchio di Reno: Grafis.

Bedin C., L'"umile Italia" di Guido Ceronetti: alcune considerazioni sui paesaggi visibili e invisibili di *Un viaggio in Italia* / Guido Ceronetti's "Humilis Italia": remarks on the visible and invisible landscapes in *Un viaggio in Italia* (*A Journey in Italy*)
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 111-129
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1493

L'"umile Italia" di Guido Ceronetti: alcune considerazioni sui paesaggi visibili e invisibili di *Un viaggio in Italia*

Cristiano Bedin*

Abstract

In epoca contemporanea il tema del "viaggio in Italia", meta irrinunciabile del Grand Tour settecentesco, viene usato come espediente per sottolineare la decadenza della bellezza dell'Italia provocata dalla progressiva industrializzazione. In questo articolo, partendo dall'analisi di due tipologie contemporanee di racconto di viaggio, il collezionismo erudito e il metaviaggio, si intende mostrare le caratteristiche principali di *Un viaggio in Italia* di Guido Ceronetti. Mescolando elementi di queste due categorie odeporiche, lo scrittore si ripromette nel suo diario di viaggio di trasmettere un'immagine generale di un'Italia non più "umile"e destinata a perdere la propria bellezza. Quello che ne risulta è un complesso resoconto che riporta alla memoria le ricchezze del patrimonio italiano e rispecchia lo squallore della speculazione edilizia del secondo Dopoguerra. Sul suolo italiano sono presenti due tipi di paesaggi, quelli visibili, che appaiono spesso avvolti dal grigiore tipico della modernità, e quelli invisibili, che, invece, sono suggeriti e ispirati dalla letteratura. *Un viaggio in Italia* è, quindi, un taccuino in

* Cristiano Bedin, Ricercatore di letteratura italiana, Università di Istanbul, Facoltà di Lettere, Ordu Cad. No. 196, 34459 Laleli, e-mail: cristiano.bedin@istanbul.edu.tr.

cui l'autore annota quello che lo ferisce nell'Italia della contemporaneità.

In the contemporary era the theme of the "Travel in Italy", a pivotal aspect of the the Grand Tour, is used as a expedient to emphasize the decline of Italy's beauty and its decline because of the progressive industrialization. This paper starts with an analysis of two contemporary typologies of travel book – the erudite collection and meta-travel – and intends to explore the main features of *Un viaggio in Italia* by Guido Ceronetti. In his travel diary the Italian writer – mixing elements of erudite collection and meta-travel – wants to show an general picture of the no more "umile Italia" that loses its beauty. The result of this travel book is a complex report that illustrates the lost richness of the Italian heritage and the squalor of building speculation. Two types of landscapes can be seen in this book: one is visible, appearing often shrouded in the dullness brought by modernity; the other is invisible, suggested and inspired by the literature. *Un viaggio in Italia* is therefore a "notebook" in which the author writes about what hurts him in the contemporaneity of Italy.

Introduzione

Il viaggio in Italia si è rivelato nel contesto del *Grand Tour* un fenomeno di grandissima importanza e la penisola italiana è stata, senza dubbio, considerata dai viaggiatori europei una tappa fondamentale per la loro formazione. Tuttavia tra coloro che dal Settecento hanno percorso il Bel Paese non si annoverano solamente nobili stranieri, in particolare inglesi, ma anche molti italiani, partiti, in varie epoche, alla scoperta delle bellezze delle proprie terre. Ripresa, poi, nel Novecento, tale esperienza ha continuato a riscuotere interesse: in particolare, nel panorama dell'odeporica italiana contemporanea, *Un viaggio in Italia* di Guido Ceronetti, pubblicato per la prima volta nel 1983, mostra una notevole rilevanza proprio perché, fin dalle prime pagine, lo scrittore torinese si ripromette di trasmettere nel suo diario di viaggio un'immagine generale e completa dell'Italia. Ceronetti passa attraverso grandi città e piccoli paesi, visita non solo musei e luoghi d'arte, ma anche ospedali, cimiteri e carceri, trascrive con cura insegne, slogan pubblicitari e scritte sui muri. Il risultato di questo reportage-inchiesta è una particolarissima istantanea dell'Italia degli anni Ottanta. Come scrive lo scrittore nella prefazione alla nuova edizione del 2014:

> Oggi, con un inasprimento di essenza e i nuovi intrecci di circostanze, io di oltre un trentennio più vecchio, amaro sopravvissuto, l'occhio del riguardante mi suggerirebbe tutt'altre osservazioni e visioni. Del resto, non intendevo, come in un reportage fotografico, in un vagabondaggio alla Magnum, stella polare, che fermare istanti, impressioni, in quel passare e ripassare, sparire inghiottiti, di ombre, di viventi. Umanità innanzitutto, fughe d'incontri, dentro paesaggi mutevoli, cronache, voci dai muri, un po' di natura superstite. A poco a poco avevo capito quale senso avrebbe potuto avere questo viaggio impreciso, con trasporti pubblici sempre, di un Io narrante non immaginario nell'Italia del suo tempo[1].

[1] Ceronetti 2014, p. VII.

Come appare chiaro in questa dichiarazione di "poetiche a posteriori", *Un viaggio in Italia* è un resoconto che si avvale di una serie di tecniche narrative proprie della postmodernità che si possono rintracciare nella nuova tendenza dell'era post-turistica di trovare nuovi modi per raccontare il territorio, pur rapportandosi ad una tradizione odeporica millenaria.

In questo articolo si cercherà di delineare il modo in cui Ceronetti, attraverso l'uso di nuove specifiche strategie come il "collezionismo erudito" e il "metaviaggio", rielabora la tradizione del viaggio in Italia, in particolare riferimento alla contrapposizione delle categorie del "Visibile" e dell'"Invisibile".

1. *Nuove strategie narrative nell'odeporica italiana: "collezionismo erudito" e "metaviaggio"*

Il termine viaggio entra nella sfera semantica della letteratura fin dagli esordi della storia dell'umanità – si pensi alle avventure mitiche di Gilgamesh, di Odisseo e di Enea. In questo contesto il viaggio diventa simbolo stesso della vita umana e racchiude in sé una serie di simbologie legate all'idea del nomadismo, del pellegrinaggio, della spedizione di conquista, della ricerca scientifica e, infine, del soggiorno di piacere[2]. Con lo sviluppo del concetto di viaggio – a partire dall'avventura eroica fino al turismo di massa – cambia anche il modo con cui questa esperienza viene riportata attraverso la scrittura. Proprio nella relazione tra il viaggio visto come spostamento fisico nello spazio e come racconto, la narrazione odeporica riveste un'importanza maggiore rispetto all'itinerario percorso. Infatti «è la scrittura che dà al viaggio una consistenza e una persistenza che superi i limiti della soggettività dell'esperienza e della sua breve durata nel tempo»[3].

Del resto la funzione eternatrice della letteratura in rapporto al viaggio non può essere che fatto essenziale se uno dei più importanti scrittori della letteratura italiana, Antonio Tabucchi, discutendo delle proprie esperienze personali arriva a sostenere: «ci sono viaggi che si sono trasformati in scrittura. Questi viaggi non ci sono più, quasi me li sono dimenticati. O meglio, continuano ad esistere perché li ho trasformati in romanzi»[4]. Essi rimangono vivi nella memoria solamente se eternati dalla scrittura, che ha la funzione di salvarne il ricordo dalla nebbia dell'oblio. Succede, quindi, che la scrittura odeporica diventa indipendente dal viaggio stesso, si trasforma in qualcos'altro e supera la temporalità e la spazialità del solo movimento e si tramuta in esperienza unica e referenziale, metafora di un processo di conoscenza e autocoscienza[5].

[2] Per una trattazione specifica sul viaggio e sulla sua valenza simbolica si rimanda a Leed 1992, pp. 13-37.

[3] De Caprio 2010, p. 11.

[4] Tabucchi 2013, p. 17.

[5] Kanceff 2006, p. 24.

La funzione esistenziale del viaggio e della sua scrittura è, ancora una volta, ribadita con grande trasporto emotivo da un altro importante scrittore/viaggiatore dell'Italia contemporanea, Claudio Magris:

> Il viaggio sempre ricomincia, ha sempre da cominciare, come l'esistenza, e ogni sua annotazione è un prologo; se il percorso nel mondo si trasferisce nella scrittura, esso si prolunga nel trasloco dalla realtà alla carta – scrivere appunti, ritoccarli, cancellarli parzialmente, riscriverli, spostarli, variarne la disposizione. Montaggio delle parole e delle immagini, colte dal finestrino del treno o attraversando a piedi una strada e girando l'angolo. Solo con la morte, ricorda Karl Rahner, grande teologo in cammino, cessa lo *status viatoria* dell'uomo, la sua condizione esistenziale di viaggiatore. Viaggiare dunque ha a che fare con la morte, come ben sapevano Baudelaire o Gadda, ma è anche un differire la morte; rimandare il più possibile l'arrivo, l'incontro con l'essenziale, il momento del bilancio definitivo e del giudizio. Viaggiare non per arrivare ma per viaggiare, per arrivare più tardi possibile, per non arrivare possibilmente mai[6].

Questo concetto, che sta alla base de *L'Infinito viaggiare* di Magris, dove la carica fascinatrice del viaggio non risiede nella meta ma nello spostamento stesso prolungato all'infinito, è un elemento che viene spesso ripreso nell'odeporica contemporanea, in un momento storico – dopo le pessimistiche previsioni di Lévi-Strauss in *Tristi Tropici*[7] – in cui ormai il viaggio sembra essere stato sostituito inesorabilmente dal turismo di massa[8]: pensiero altamente diffuso e fortemente pessimista, che alcuni studiosi hanno cercato di attenuare[9]. In

6 Magris 2008, p. VIII.

7 Ci si riferisce in particolare al paragrafo in cui Lévi-Strauss dichiara la definitiva morte del vero concetto di viaggio: «Viaggi, scrigni magici pieni di promesse fantastiche, non offrirete più intatti i vostri tesori. Una civiltà proliferante e sovreccitata turba per sempre il silenzio dei mari. Il profumo dei tropici e la freschezza degli esseri sono viziati da una fermentazione il cui tanfo sospetto mortifica i nostri desideri e ci condanna a cogliere ricordi già quasi corrotti» (Lévi-Strauss 1965, pp. 35-36). Secondo l'antropologo francese la stessa sorte interessa anche i resoconti di viaggio, ormai destinati a raccontare solamente il già noto e il già visto: «Capisco allora la follia, l'inganno dei racconti di viaggi. Essi dànno l'illusione di cose che non esistono e che dovrebbero esistere ancora per farci sfuggire alla desolante certezza che 20.000 anni di storia sono andati perduti. Non c'è nulla da fare […] l'umanità si cristallizza nella monocultura, si prepara a produrre le città in massa come la barbabietola. […] Diremo allora che, per un doppio rovesciamento, i nostri moderni Marco Polo riportano da quelle stesse terre, questa volta sotto forma di fotografia, libri e resoconti, le spezie morali di cui la nostra società prova un acuto bisogno, sentendosi sommergere dalla noia?» (ivi, pp. 36-37).

8 Cfr. Boorstin 1961; Enzensberger 1965; Cassou 1967.

9 Si intende ricordare l'analisi compiuta da Felice Perussia, il quale vede nel turista la naturale evoluzione del viaggiatore sette-ottocentesco. Lo studioso lamenta la scarsa obiettività degli studiosi contemporanei che hanno visto in maniera viziatamente negativa tale evoluzione. Infatti, «l'analisi contemporanea tende più spesso […] ad operare […] una netta distinzione tra il viaggiatore romantico e il turista di massa. […] si parla spesso di una degenerazione, di una mutazione perversa della specie. […] Alla distinzione tra i due generi di viaggiatori, il nobile del tempo e il villano contemporaneo, corrisponde generalmente la convinzione dello studioso che vi siano, in corrispondenza con le due categorie, due modalità radicalmente diverse di lettura dell'ambiente turistico» (Perussia 1985, pp. 126-127).

questo clima è naturale che negli scrittori di viaggio contemporanei scaturisca un atteggiamento aggressivamente polemico nei confronti del turismo, derivante da una sorta di repulsione per le convenzioni borghesi e dalla speranza – spesso vana – di poter ritrovare un rapporto diretto con l'autenticità dei luoghi.

In ogni caso l'antiturismo di molti scrittori contemporanei non è connesso solamente a una forma di snobismo nei confronti dei costumi sociali corrotti, ma piuttosto a una ricerca poetica atta a trovare tipologie narrative che possano dare nuovamente credibilità alla rappresentazione letteraria dei luoghi. I resoconti di viaggio, quindi, diventano occasioni per sperimentare nuove tipologie testuali che possano rappresentare il territorio come spazio "altro"[10]. In questo ambito il "collezionismo erudito" e il "metaviaggio" possono essere considerati come le due strategie più utilizzate dai viaggiatori/scrittori contemporanei per raccontare efficacemente lo spazio nell'era post-turistica[11].

Nel caso della prima strategia odeporica lo scrittore intende distinguersi dalla massa dei turisti interpretando il territorio attraverso l'utilizzo di analogie colte e del citazionismo. Il collezionista tende a cogliere dello spazio non la realtà concreta, bensì tutta una serie di aspetti che si riferiscono alla sua storia, arte e cultura. Quindi, per tali scrittori il passato non appare come elemento finito e concluso, ma continua a esistere congiuntamente al presente[12]. Ne risulta che la realtà esterna da loro visitata non ha alcun valore dato che ciò che è fondamentale per la comprensione del territorio non sono i sensi, ma i libri: la lettura, quindi, si rivela come l'unico strumento ermeneutico con cui è possibile dare un'interpretazione dello spazio. Come espresso da Luigi Marfè i resoconti di viaggio dei collezionisti eruditi

> mirano a recuperare un pittoresco che risale al mondo pre-industriale e lo deformano in chiave idillica. Anche quando non vedono nel mondo contemporaneo solo un vortice di volgarità e insensatezza, questi viaggi subordinano l'esperienza reale dei luoghi alla loro raffigurazione artistica, riducendo al minimo ogni possibilità di percepirne il carattere di alterità[13].

Pertanto il collezionismo ha principalmente il fine di sottolineare la diversità e molteplicità del mondo che il turismo di massa sta progressivamente

[10] Marfè 2009, pp. 24-25.

[11] Queste strategie sono ampiamente discusse in ivi, pp. 38-46 e ivi, pp. 70-78.

[12] A questo proposito cfr. le parole di Claudio Magris: «si vivono come contemporanei eventi accaduti da molti anni o da decenni, e si sentono lontanissimi, definitivamente cancellati, fatti e sentimenti vecchi di un mese. Il tempo si assottiglia, si allunga, si contrae, si rapprende in grumi che sembra di toccare con mano o si dissolve come banchi di nebbia che si dirada e svanisce nel nulla; è come se avesse molti binari, che s'intersecano e si divaricano, sui quali esso corre in direzioni differenti e contrarie. […] Non c'è un unico treno del tempo, che porta in un'unica direzione a velocità costante; ogni tanto s'incrocia un altro treno, che viene incontro dalla parte opposta, dal passato, e per un certo tratto quel passato ci è accanto, è al nostro fianco, nel nostro presente» (Magris 2006, p. 41).

[13] Marfè 2009, p. 44.

annichilendo. Questa pluralità viene rivitalizzata attraverso una venerazione quasi religiosa degli aspetti culturali, letterari e antiquari del territorio.

La tecnica del metaviaggio, invece, ha essenzialmente prospettive differenti a quelle del collezionismo erudito e si fonda, in primo luogo, sul concetto di nomadismo. Secondo i filosofi francesi Gilles Deleuze e Félix Guattari, mentre le società stanziali tendono a porre sotto controllo gli elementi di disordine presenti nel mondo, le tribù nomadi hanno una visione dinamica, favorita dello spostamento in un territorio che appare infinito[14]. Per questo motivo il nomadismo e l'urbanizzazione possono essere considerate due diverse modalità di recepire e rappresentare il mondo. Nei metaviaggi, attraverso un progressivo abbandono delle certezze proprie delle società stanziali, il viaggiatore/scrittore instaura un nuovo rapporto con il territorio, indipendentemente dal percorso che egli sceglie di seguire: la cosa importante è che il viaggio, come la stessa scrittura, dia la possibilità di rivitalizzare la tradizione culturale occidentale. Per questo tipo di viaggiatori la meta è secondaria: l'importanza del viaggio sta nello spostamento stesso, compiuto spesso a piedi o con mezzi di trasporto ormai poco usati e obsoleti, come l'autobus, il treno, la nave. Nel metaviaggio, quindi, l'aspetto fondamentale non è solo il bagaglio di conoscenze acquisite durante il tragitto, ma soprattutto la possibilità di liberarsi da una serie di stereotipi e di idee pregresse presenti prima della partenza. Per questo motivo, attraverso l'indagine dello spazio lo scrittore può giungere a una migliore conoscenza di sé e della propria intimità[15], in quanto diviene individuo immerso in un territorio che appare spesso frammentato. Infatti, come sostiene Marfè:

> il mondo attraversato dai metaviaggiatori è franto, disconnesso, ridotto a pulviscolo. La consecuzione di causa ed effetto appare sovvertita da un labirinto di influenze difficili da seguire. Anche la definizione dell'identità del soggetto diventa sempre più inconsistente, fino a ridursi al fascio di relazioni che instaura con il mondo che lo circonda. I resoconti dei metaviaggiatori descrivono una realtà che si muove secondo la regola dell'inverosimiglianza. I loro esprimenti vanno letti nell'ottica di un'estetica postmoderna, che cerca nella riflessione sul linguaggio la scintilla in grado di rimettere in moto l'invenzione narrativa. La scrittura non va quindi giudicata attraverso l'opposizione tra verità e finzione, ma in chiave estetica[16].

Ne risulta quindi che i metaviaggi siano in particolare movimenti intesi come avventure testuali, che rappresentano il territorio secondo stratificazioni concettuali che si arricchiscono progressivamente di nuovi significati e simbologie.

14 Deleuze, Guattari 1995, pp. 50-51.

15 Cfr. Gianni Celati in *Verso la foce*: «Anche l'intimità che portiamo con noi fa parte del paesaggio, il suo tono è dato dallo spazio che si apre là fuori ad ogni occhiata; ed anche i pensieri sono fenomeni esterni in cui ci si imbatte, come un taglio di luce su un muro, o ombra delle nuvole. Per scrivere devo sempre calmarmi, sedermi o appoggiarmi da qualche parte, e non fare resistenza al tempo che passa. Posso anche scrivere camminando, ma dopo ritrovo nel quaderno solo liste di cose che ho visto, senza apertura dello spazio in cui le ho viste» (Celati 2002, p. 93).

16 Marfè 2009, p. 75.

Eppure si vuole ricordare che è spesso arduo collocare un resoconto di viaggio in una di queste due categorie narrative, che sono, per altro, entrambe legate ai viaggi di piacere. Difatti, molti testi posso essere considerati come una mescolanza di molteplici componenti distinte: questo è il caso specifico di *Un viaggio in Italia* di Guido Ceronetti, testo di grande complessità che, come si vedrà in seguito, accoglie in sé elementi sia del collezionismo erudito sia del metaviaggio.

2. *Dal viaggio in Italia "grandtouristico" al viaggio in Italia "antituristico"*

Un viaggio in Italia di Ceronetti è iscritto – come si comprende già dal titolo stesso – nella tradizione del viaggio in Italia, tappa fondamentale del *Grand Tour* settecentesco[17]. Fin dal XVIII secolo, i *grandtourists* del nord Europa rimangono affascinati dalle bellezze delle città italiane, le quali vengono, per la maggior parte, definite "luoghi mirabili". Città come Genova, Torino, Milano, Firenze Roma, Napoli e Venezia sono definite tappe imprescindibili[18] e suscitano con i loro tesori artistici e architettonici e la loro vita mondana l'ammirazione di viaggiatori provenienti da tutta l'Europa. Oltre ai viaggiatori stranieri, in particolare, inglesi, si riscontra la presenza di italiani che hanno lasciato importanti testimonianze dei loro spostamenti nella penisola[19]. La tipologia di questi viaggiatori nostrani è abbastanza varia e, di conseguenza, molteplici sono anche gli approcci alla materia descritta. Come suggerisce Luca Clerici:

> dal Settecento al Novecento i viaggiatori italiani in Italia indossano "maschere di carta" molto diverse, tutte però riconducibili a una medesima tipologia: da un lato ecco la stilizzazione impersonalmente anonima (la maschera corrisponde al profilo dell'autore implicito, all'immagine cioè dell'autore che scaturisce dal complesso dell'opera), dall'altro la sceneggiatura romanzesca (personaggio e autore implicito tendono a differenziarsi). Non senza eccezioni (molti sottogeneri vincolano la libertà di definizione del personaggio, si pensi alla descrizione), i due casi segnano anche gli estremi dello sviluppo storico della caratterizzazione del protagonista, poco rilevato nel Settecento e poi sempre più "eroe"[20].

Prima dell'Unità, la «società dei viaggiatori» italiana è costituita per la maggior parte di persone di varie estrazioni sociali, da nobili e diplomatici,

[17] Per una trattazione specifica sul *Grand Tour* cfr. Brilli 1995 e De Seta 1992.

[18] Va ricordata la generale schematicità del viaggio in Italia all'interno del più vasto itinerario del *Grand Tour*. Generalmente i viaggiatori inglesi – e non solo – non avrebbero mai pensato tra Sette e Ottocento di recarsi in città e luoghi che all'epoca non erano famosi e popolari centri artistici (ivi, p. 66).

[19] Le più importanti testimonianze dei viaggiatori italiani attivi tra il XVIII e il XX secolo sono raccolte in Clerici 1999.

[20] Ivi, p. XVI.

scienziati, soldati mercenari e cantanti: di questi solamente una parte esigua ha steso un resoconto del proprio periodo di residenza nelle varie regioni d'Italia[21]. Tra i viaggiatori/scrittori italiani si possono annoverare non solo i *grandtourists* che, come la loro controparte nordeuropea, hanno lasciato relazioni delle loro esperienze, ma anche i letterati, che hanno contribuito allo sviluppo del genere. Inoltre nell'Ottocento cominciano a spostarsi per il paese anche alcuni esponenti della classe borghese, i quali costituiscono una nuova «società del curiosi»[22]. In questo quadro piuttosto composito

> il Bel Paese si presenta come un *puzzle* quanto mai variegato di realtà locali e regionali, tutte caratterizzate da una straordinaria e complessa personalità. A confermarlo unanimemente sono tanto i viaggiatori sulle lunghe distanze quanto chi si propone più modestamente di illustrare e valorizzare la propria patria soprattutto agli occhi degli altri italiani, non di rado con spirito campanilistico[23].

Dopo l'Unità, sebbene le descrizioni dell'Italia delineate dai viaggiatori/scrittori nostrani siano rimaste abbastanza episodiche e discontinue[24], aumentano i testi dedicati alle città della penisola: questi sono fondamentalmente legati al bisogno di conosce le varie e differenti realtà del nuovo stato nazionale e di compiere una ricognizione dei suoi problemi[25]. Degni di nota sono gli scritti di Edmondo De Amicis, una delle voci più autorevoli dell'odeporica italiana di fine Ottocento.

Tra le due guerre la tendenza generale della scrittura di viaggi italiana è quella di cogliere la realtà di un'"Italia minore", riflessa nei centri più piccoli e delle campagne: questi sono resoconti in cui si può rintracciare spesso un tono nostalgico arricchito da una prosa elegante[26]. Nel Dopoguerra il tema del viaggio in Italia mostra una rinnovata e interessante vitalità. Tra i lavori più importanti si può collocare il *Viaggio in Italia* (1957) di Guido Piovene, testo d'impostazione essenzialmente descrittiva che si ripromette di offrire un'immagine sistematica e suggestiva dell'Italia in un momento di grandi cambiamenti provocati dal *boom* economico[27]. Proprio con la progressiva urbanizzazione e industrializzazione del Bel Paese l'interesse per le città italiane va scemando: infatti

21 Ricorda 2012, p. 31.
22 Clerici 2008, p. XXII.
23 Clerici 1999, p. XX.
24 Ivi, p. XXI-XXII.
25 Ricorda 2012, p. 53.
26 Ivi, p. 66. Si ricordino i testi *Viaggio nel tempo* (1920) e *Il cielo sulle città* (1939) di Vincenzo Cardelli e le *Meraviglie d'Italia* (1939) di Carlo Emilio Gadda.
27 Riguardo al *Viaggio in Italia* di Piovene, Ricciarda Ricorda scrive: «tutto sommato rara, in ambito nostrano, l'attitudine a procedere così sistematicamente attraverso la penisola, la volontà di toccare le grandi città come i piccoli centri di provincia, di visitare le nuove realtà industriali come le campagne, di incontrare i personaggi più in vista del tempo» (ivi, p. 80).

proprio quando la fisionomia del paese va trasformandosi da agricola in industriale, quando la dimensione urbana prende il sopravvento e le città cambiano volto sotto la spinta dei progressi di urbanizzazione di massa, ecco che i viaggiatori italiani si ritraggono. Nel Novecento i loro percorsi sono prevalentemente extraurbani, e chi si avventura in città si sofferma sugli aspetti più tradizionali, sulle testimonianze artistiche, sulle atmosfere di un tempo perduto sopravvissute qua e là[28].

In conseguenza delle trasformazioni dell'Italia del secondo Novecento, i resoconti di viaggio che compaiono dopo gli anni Settanta tendono ad avere un tono spiccatamente polemico. In questi testi il viaggiatore/scrittore, mostrando un atteggiamento spiccatamente antituristico, tende a mostrare le brutture dell'Italia dell'industrializzazione e della speculazione edilizia selvaggia. Lo spreco del suolo, la contaminazione dell'acqua e dell'aria, il deturpamento del paesaggio fanno nascere nel viaggiatore contemporaneo il sentimento di un'"apocalisse diffusa": infatti «anche da una sommaria ricognizione dell'ampio accumularsi di resoconti provenienti da tutto il Bel Paese [è] possibile ricavare il senso deprimente della calamità endemica, del degrado diffuso, del continuo attacco al bene comune, una sorta di *status quo* del peggio su cui incombe un futuro ancor più fosco»[29].

Tra i testi di questa tipologia, come *Fantasmi italiani* e *Paesaggi italiani con zombi* di Alberto Arbasino e *Verso la foce* di Gianni Celati, si colloca *Un viaggio in Italia* di Ceronetti, il quale può essere considerato giustamente «una radicale discesa negli Inferi del presente prossimo venturo della penisola»[30].

3. *Il "visibile" e l'"invisibile" nell'"umile" Italia di Guido Ceronetti*

Il viaggio in Italia intrapreso da Guido Ceronetti, compiuto secondo itinerari assolutamente casuali, parte da una preliminare dichiarazione d'intenti sul modo in cui esso verrà compiuto e sul fine che lo scrittore si propone di raggiungere: «Prenderò treni, corriere, battelli, taxi; andrò a piedi. L'Italia non la troverò più, ma so viaggiare nell'invisibile, dove la ritroverò»[31]. Questa sorta di metaviaggio compiuto con ogni tipo di mezzo, eccetto l'aereo, come riferisce Luca Pocci, è un "reportage a tesi"[32], nel senso che l'autore parte da una tesi (la progressiva degenerazione dell'Italia, come espresso dall'aggettivo "invisibile" più volte riferito al Bel Paese o "sparita o sparente"[33] riguardo, invece, alla bellezza del paesaggio italiano) che poi viene dimostrata e ribadita nelle ultime pagine del resoconto.

[28] Clerici 1999, p. XXIX.
[29] Vallerani 2012, p. 26.
[30] Bezzi 1999, p. 195.
[31] Ceronetti 2014, p. 5.
[32] Pocci 2008, p. 138.
[33] Ceronetti 2014, p. 18.

Per quel che ne ho conosciuto e sperimento, *humilis* Italia significa anche *sparente* e addirittura, valendo il *procul* come aumento anzi che diminuzione di lontananza, *sparita*. Non aspetto il Veltro; aspetto piuttosto i barbari, se già non sono qui, se già qualsiasi indulgenza per la brutalità e la sopraffazione non ne prefiguri il dominio, confortandomi che il più e il meglio di quel che amo siano al sicuro, nell'invisibile[34].

La conclusione che decreta la "scomparsa" dell'Italia – ma quale Italia se non, come si avrà occasione di vedere, quella tanto cara allo scrittore – arriva dall'interpretazione di un verso dell'*Eneide* («humilemque videmus / Italiam», Aen. III, 522) alla luce della rielaborazione dantesca[35]:

L'eco di profondità l'abbiamo mescolando al dantesco il senso virgiliano, come se anche per *quell'umile Italia* dantesca ci fosse un *procul* virgiliano e un'ora di luce debole, e un occhio che dal mare guarda e indovina. Lo interpreterei come *incerta* (per l'assenza anzi l'impossibilità del Veltro, messianismo necessario quanto necessariamente naufrago, disperso e più per l'essenziale connotazione spirituale e morale). L'Italia è più archetipo che nazione[36].

L'"Italia archetipo" è da considerarsi la patria ormai "sparente", la terra di altri tempi, martoriata e devastata dall'immoralità e dalla degenerazione dilagante nel periodo del *boom* economico. Questa Italia è "umile" proprio perché è "invisibile": essa ormai può essere rintracciata in una memoria letteraria che è ribadita fin dall'inizio del reportage: «Ho con me Petrarca, Manzoni, *La Vita Nuova*, la *Chartreuse* di Stendhal e anche il sillabario di arabo per imparare a memoria la *fâtiḥa*»[37]. Simile riferimento letterario è presente anche nell'*incipit* della seconda parte: «Sfido il giorno nefas: parto il 17 maggio; mi protegge oh settentrional vedovo sito (Purg. I, 22)»[38]. A parte il richiamo al sillabario arabo e al Corano, Ceronetti propone una serie di titoli e autori che possono essere definiti essenziali per la formazione di un'"identità letteraria" italiana. Essi sono in particolare Dante e Manzoni, i due scrittori che possono essere eletti a maggiori rappresentanti di questa Italia "archetipo". Ciò nonostante, va aggiunto che, più che questa cultura antiquaria, sembra che sia la lettura del libro sacro dell'Islam, pervaso dalla «potenza preservatrice della bàsmala»[39], a dare una risposta alla domanda che sta alla base del reportage: «Perché rattristarsi se l'Italia svanisce?». Infatti, come recita la Sura dell'A'raf, «A ogni nazione (umma) è dato un termine, e quando il suo termine viene, non può farlo arrestare né affrettare di un'ora»[40].

34 Ivi, p. 315.

35 Cfr. «Ma la visione dantesca del Veltro trasforma l'aggettivo *humilis* in un arcano. Non è più un tratto depresso di costa meridionale, è l'Italia tutta quanta, che nella geografia dantesca termina a Pola. A dargli senso puramente civile suona *malconcia*, ahi qual ti veggo, serva, impotente, collocata in basso quando dovrebbe essere, per elezione del destino, *suso*» (Ceronetti 2014, p. 314).

36 *Ibidem*.

37 Ivi, p. 5.

38 Ivi, p. 161.

39 Ivi, p. 77.

40 *Ibidem*.

Pur accettando il progressivo imbruttimento esteriore e interiore che l'Italia è destinata a subire, lo scrittore riprende più volte il tema del Bel Paese ormai perduto, con l'ausilio di riferimenti a opere letterarie, rituali religiosi e espressioni culturali e popolari che appartengono alla storia nazionale. Questo «pellegrinaggio iniziatico»[41], svolto per i borghi e le città, i paesini di campagna e le periferie industriali dell'Italia degli anni Ottanta, si basa sulla rivalutazione del passato e della tradizione socio-culturale che rispecchia una fase premoderna della storia italiana. Di questa rimangono solo alcuni esempi nel paesaggio: oltre alle trascrizioni delle lapidi nei cimiteri[42] e alla pace ritrovata in alcuni ospedali[43] il punto di più intensa affabulazione e fascinazione può essere considerata la descrizione del Po «che *discende* in cerca di pace e la dà»[44], la quale «è un'idea molto semplice da *umile Italia*»[45], oppure ancora la visione di un contadino siciliano intento al lavoro dei campi:

> un solitario aratore affondava l'erpice tirato da due magnifici cavalli bruni in un piccolo campo. Era certamente conscio di essere, col suo campetto e i suoi cavalli da Iliade, condannato a sparire, eppure *arava*, con pazienza, con disprezzo, con umiltà, con sapienza. Un Dio in incognito, un Dalai Lama in esilio, un simbolo, o semplicemente un uomo forte e tranquillo. Non sapeva che quel suo erpice è una spada, che il luogo dove arava ha il segreto nome di Termopili[46].

41 Bezzi 1995, p. 219.

42 Si riportano solo alcuni esempi: «ONESTO COMMERCIANTE / AFFLITTISSIMO / SALUTO AL GLAUDIO DEI GIUSTI / SPIRAVA IN GRACCIO /I FIGLI DEDICANO / QUI SI RACCHIUDONO LE CENERI /GRANDE TRA I MODERNI GEOGRAFI /SPIRAVA NEL BACIO / IMPARÒ L'EROISMO / NEL PENALE DIRITTO MAESTRO / A GIUSEPPE SOLDI NEGOZIANTE / CORSE EUROPA E AMERICA / TUTTO AMORE PER L'ARTE / IL TUO VERGINE CORPO / L'ARTE DRAMMATICA DI CUI ERI SPLENDORE / CARLOTTA ISOTTI / L'IUTIFICIO D'ISOVERDE / TEODOLINDA BADINO / "La spoglia mortale di mio padre | GIANBATTISTA SPINOLA FIGLIO D'IPPOLITO | morto il 4 giugno 1862 | qui aspetta | la risurrezione dei morti"» (Ceronetti 2014, p. 75); «CRIPTA DI SAN MINIATO. "Qui dorme il bambino | piangono i genitori". "Qui riposa in pace Adele Colzi nei Spiombe". "Alla cara memoria e alla compiante ceneri…" […] NAVATA CENTRALE. Qui riunita ai suoi amici | nell'amplesso eterno | giace la salma di | ELISA VESPUCCI | una delle ultime discendenti | del gran navigatore | ob. die XXI decem. 1893"» (ivi, p. 79); «Compio un'epigrafe ungherese. Me la faccio tradurre da Giorgio Földes. Dice: *Qui riposa | Luigi Ràcz Szobò | Vice giudice del Regno d'Ungheria | 1847-1893 | Che l'eterna luce dell'affetto | renda leggerea alle sue care ceneri | la terra straniera*» (ivi, pp. 244-245).

43 Si ricordino i seguenti passi: «In cotto del XIX, poco allegro è l'ospedale civico, col busto del fondatore al centro, in alto. Dai finestroni, vecchi che guardano, infermiere che guardano. Mi dà dolcezza pensare a tanti orinali vuotati, a tanti brodi caldi versati nelle bocche sdentate, nelle gole tossicolose. […] C'è un piacere a morire in questi ospedali» (ivi, p. 35); «L'Ospedale Civile è tutto crepe e silenzio, ricovera qualche vecchio arteriosclerotico, giro per il chiostrino, salgo le scale, una porta, trovo una vecchia sorda» (ivi, p. 46); «Corridoio al primo piano del vecchio Ospedale, in abbandono, salvo un reparto ortopedico ancora in funzione. […] Bel giardino, perfettamente tenuto, tegole nuove sopra la loggia, tutto il resto incantevolmente fatiscente, scrostato, in un buon odore di bagnato e di disinfettante. […] È bello in Italia che abbatte ogni solitudine, Erina di folle, macchine, rumori, ritrovare luoghi disabitati, luoghi qualunque ma colla sacralità di essere stati lasciati dalle grinfie della vita, piombati nel silenzio, nel buio, nella pace…» (ivi, pp. 91-92).

44 Ivi, p. 271.

45 *Ibidem*.

46 Ivi, pp. 139-140.

Questo quadro porta in sé l'Italia-archetipo che lo scrittore sta cercando. Sono esempi di quella nazione "umile", non solo nell'accezione virgiliano-dantesca, ma soprattutto nel significato comune del termine. Essi rispecchiano una caratteristica innata e radicata nel popolo italiano:

> Questo era un popolo fatto dalla povertà, nato per essere povero; il denaro l'ha fritto come in un'enorme padella, e oggi la sua faccia è annerita, ustionata. Solo in qualche vecchio o vecchia ritrovi barlumi di umanità così intensa e placata da dare capogiri di commozione, sono facce di martiri, lavorate dall'antica miseria e dalla saggezza povera che la miseria gli scolpiva[47].

Quest'Italia rustica, antica, povera e umile ormai è svanita e invisibile, rintracciabile solo in poche e rare immagini. La corruzione del paese-paesaggio è, quindi, legata all'arricchimento incontrollato e dilagante:

> E di colpo, dopo tanta chiusura e miseria, hanno avuto accesso a tutto: poter vedere donne spogliarsi, mucchi di carta pornografica nei chioschi, il cinema a colori giorno e notte in casa, la carne nel piatto tutti i giorni, viaggi in gruppo a vedere Michelangelo e il papa, pensione in vecchiaia, cure gratis che prolungano indefinitamente la vita, la casa col bagno disinfettatissimo, e neanche più un pidocchio, una mosca, una febbre malarica: era prevedibile che menti povere non reggessero e si guastassero[48].

Per Ceronetti esiste una relazione ben definita tra popolo – inteso come paese – e paesaggio: così come gli italiani sono "guasti" anche la stessa Italia è "guasta", "marcia" e "verminosa"[49]. Questa decadenza dilagante (assimilabile ad una sorta di decomposizione) tocca anche i luoghi letterari per eccellenza: così non resta nulla della verghiana Aci Trezza, dilaniata dalla speculazione edilizia («Oh non vederlo, Aci Trezza! Un lebbrosario edilizio, un luogo sciagurato… […] Del paese verghiano resta una casupola, tristissima, schiacciata, flagellata dal nuovo spazio usurpatore, con un fico seccato vicino…»[50]). Simili sono le riflessioni fatte nei pressi del Po: «La pianura del Po chi mai, fuorché Dante, l'avrà definita *dolce*? Ai suoi tempi era semiselvaggia, oggi è un deserto industriale […]. E tuttavia *lo dolce piano*… Se Dante lo dice lo è; […] a Dante bisogna credere senza discutere»[51]. Ancora una volta il "visibile" – l'Italia "guasta" e "sparente" – si scontra con l'"invisibile" – l'Italia di un tempo presente nella letteratura –, creando due piani paralleli che non si incontrano mai; anzi, più lo scrittore si addentra nel paesaggio italiano degli anni Ottanta, più la distanza tra queste due "dimensioni" aumenta. Secondo Ceronetti, quindi, quello che era il Bel Paese ha subito un inesorabile impoverimento etico e culturale, dovuto a un processo

47 Ivi, p. 118.
48 Ivi, p. 131.
49 Cfr. «L'Italia è brutta, guasta dentro, una verminaia peninsularoide, una penisola verminogena (6 marzo)» (ivi, p. 78-79).
50 Ivi, p. 149.
51 Ivi, p. 241.

di industrializzazione caotico ed "oscuro". Il proposito di cercare pochi residui di quell'Italia "umile" lo porta a non abbandonare i luoghi della degradazione: essi sono visitati e descritti come parti ormai integranti del paesaggio italiano. Esemplificativo può essere il rapporto tra Venezia e Marghera:

> Dopo il temporale, nei toni grigi crepuscolari di un paesaggio di Guardi, ecco le fiamme, i fumi, l'inferno gassoso e metallico, la gola cancerosa, la ferraglia appestata – l'éclat de forge boscico – di Marghera. Una visione di orrore, che però mi fa un'impressione, dopo Venezia, ogni volta, non cattiva del tutto: come di un'altra faccia ugualmente necessaria, quasi l'atroce avvinghiarsi delle due architetture, il loro assoluto non compatirsi e respingersi, trovassero pace in una superiore armonia placatrice[52].

Analogo è anche il contrasto tra il fiume Po e la Centrale Enel, simboli legati a due diverse prospettive parallele:

> Sono due silenzi, due misteri paralleli. Il fiume ha le sue voci, la Centrale il suo sibilo triste, di materia condannata. La bellezza del fiume e il brutto della Centrale l'occhio se vuole li separa: se mi volto su un lato è la luce del fiume, sull'altro è un mistero d'iniquit; una sapienza e un delitto […]. Due forze, due potenze che potrebbero esistere senza l'uomo: il fiume può farne senza tranquillamente; per molto tempo è vissuto con le scimmie e rimpiange le loro grida; la Centrale… c'è da dubitare che dentro i suoi bronchi d'acciaio si muovano piedi umani. Ma in quanto Potenze, ciascuna a suo modo, sono indipendenti dall'uomo. Anche la Centrale, che ingegneri e braccia hanno tirato su, per l'orrore delle foci del Po: come Potenza sotterranea già c'era, prima che fosse visibile la sua torre di gigantesco Tarocco triste, e ancora ci sarà, se sarà distrutta, e anche il suo monotono fischio che sembra chiedere pietà, come l'alitare dei suoni imprecisi sul fiume viene da profondità lontane[53].

Del resto, come sostenuto da Luca Pocci, Ceronetti si rapporta al paesaggio "visibile" del suo viaggio con uno sguardo che tende a sottolineare il contrasto tra la permanenza impercettibile e sbiadita delle bellezze italiane e il diffondersi inesorabili della bruttezza paesaggistica e dell'imbarbarimento culturale. Questo contrasto dà vita ad un effetto che può essere accomunato al "sublime"[54]. In questo modo la bruttezza e l'orrido che hanno preso il posto della bellezza "sparente" e "sparita" oltre a provocare nello scrittore repulsione, diventano fonte di un'irrefrenabile attrazione. Pertanto «a una petroliera fluviale è applicata una proboscide che porta il nutrimento al mostro. Come tutti i mostri è repulsivo-attrattivo; perché anche mi attrae, innegabilmente, è un risucchio di potenza, emana la forza degli idoli»[55].

In ogni caso, il desiderio di allontanamento dal "visibile" è dettato dalla stessa visione che lo scrittore ha di se stesso: infatti, egli si definisce nelle pagine conclusive del reportage «un *infelix vates*»[56]. Questa definizione,

[52] Ivi, p. 8.
[53] Ivi, p. 270.
[54] Pocci 2008, p. 153.
[55] Ceronetti 2014, p. 270.
[56] Ivi, p. 320.

riferita apertamente al suo *status* di poeta destinato a "cantare" l'apocalittica devastazione della patria, conferma ancor più «che la condizione di alieno che Ceronetti attribuisce a se stesso è una condizione che egli considera non parziale e contingente, bensì totale e immodificabile»[57]. Inoltre, questo *status* di vate lo autorizza a compiere una satira accanita nei confronti della situazione socio-culturale del suo tempo. Come sostenuto da Francesco Vallerani, «le vedute di Ceronetti sono amari pretesti per indignarsi, soffermandosi spesso sull'eloquenza dei paradossi, cercando di conseguire, con il gioco sapiente delle parole, le più bieche raffigurazioni del male liberato dall'uomo sui contenuti delle sue deprimenti quotidianità»[58].

Questa "eloquenza dei paradossi" che traspare nella prosa di Ceronetti è il mezzo con cui lo scrittore deforma la realtà: essa diventa una specie di lente di ingrandimento che aumenta la bellezza e bruttezza dello spazio visitato. Valentina Bezzi ha identificato in questo procedimento di deformazione una relazione con la satira antica: in *Un viaggio in Italia* traspare il gusto per il grottesco mescolato a un'accesa ispirazione mistica ed espresso attraverso una prosa che accoglie in sé diversi stili, passando dal "sublime" al "comico". Proprio questa commistione di stili e argomenti, non si deve dimenticare, è tipica della *satura* latina. Inoltre

> il legame di Ceronetti con il genere satirico è attestato sin nella quarta di copertina, dove si spiega perché l'autore preferisca essere definito «uno scrittore satirico», pur sapendo che «non è poco»: «La satira è l'epica dei tramonti, la lirica forte e sanguinosa dei poeti meno sfrontati, dei più timidi tra loro». Per Ceronetti la satira rappresenta un modo alternativo di accedere alla verità e uno strumento di decodificazione delle allegorie che il viandante incontra lungo il cammino[59].

In linea generale lo stile satirico di questo resoconto "metaviaggistico" si contraddistingue per la mescolanza di vari livelli linguistici, creando un effetto comico e irriverente. La prosa ceronettiana è caratterizzata da una sintassi paratattica e dall'uso ricorrente della frase nominale. A questo proposito si confrontino i seguenti esempi: «veri antropofaghi di parole idiote, di notizie insignificanti, di contrasti fatui, e quando escono sembrano veramente sollevato la bocca da un "fiero pasto", emergere da un coito prolungato»[60]; «il gesto e il volto della donna sono un cantico dell'amore infinito, […]. chi ha mammelle così deve offrirle a chi ne ha bisogno intellettuale, non riservarle a lattanti incapaci di capire»[61]; «mangio in camera carote di Piazza Santo Spirito e ricotta di pecora. Cattiva siesta con continui tranghiottimenti di saliva, penosi»[62]; «scritte murali fasciste. L'orologio della stazione è privo di lancette: un gesto caritatevole per togliere l'ansia ai viaggiatori»[63].

57 Pocci 2008, p. 154.
58 Vallerani 2012, p. 28.
59 Bezzi 1995, p. 237.
60 Ceronetti 2014, p. 51.
61 Ivi, pp. 70-71.
62 Ivi, p. 88.
63 Ivi, p. 115.

L'invettiva satirica "ceronettiana" non si rivolge solamente all'imbruttimento dell'Italia, ma anche al turismo, in particolare in luoghi come Firenze, la Sicilia o il museo archeologico di Reggio Calabria. Per esempio a Taormina «non si può che essere disperati»[64] dato che il «sortilegio turistico»[65] ha cancellato tutto ciò che di magico era custodito nelle rovine dell'antichità; a Reggio Calabria «i Bronzi sono divorati da una folla insaziabile»[66] e «la sala dei Bronzi è grotta di Lourdes»[67]; alla stazione di Verona «due tedesche con grossi zaini da vacanza, di un'idiozia sconcertante, leccano gelato»[68]. Ceronetti, che sottolinea più volte la sua profonda diversità rispetto al popolo dei turisti (Cfr. «E se io fossi l'ULTIMO viaggiatore letterario in Italia?»[69]), esprime l'inconsistenza e la vanità del turismo, fenomeno inutile e fine a se stesso: «nel *turismo* non esistono né la vita né la morte, né la felicità né il dolore; c'è soltanto il turismo, che non è la presenza di qualcosa, ma la privazione, a pagamento, di tutto»[70].

L'atteggiamento classicista dello scrittore, il quale, da collezionista erudito, intrattiene un rapporto privilegiato con l'antico o con il mito dell'antico, contrasta con le immagini legate a fenomeni turistici. Ma lo sguardo di Ceronetti nei confronti dell'arte classica è sempre contrassegnato da accenti parodici e da una dissacrante ironia. Del resto questo approccio si adatta perfettamente a un intellettuale che si distingue per il suo pessimismo apocalittico, per la sua diffidenza nei confronti della politica e della tecnologia e per il suo amore per la bellezza, vista come antidoto al degrado contemporaneo[71]. A tale proposito è utile citare i giudizi a volte impietosi nei confronti dell'arte neoclassica: «a Villa Carlotta (Cadenabbia) l'eroe Palamede si avanza col pene corazzato […] La Maddalena di Canova più che una penitente è un'accattona. Bello il teschio […]. Notevole nel gruppo Marte e Venere di Luigi Acquisti il culo di Venere»[72]. Queste immagini fanno da controparte alla genuinità dell'arte greca: «dal tesoro votivo della Mannella, nella Locride, proviene una gran quantità di teste di nume ctonio, la Kore, la grande Persefone, tutte simili e tutte bellissime»[73]. Ceronetti mostra, inoltre, una particolare diffidenza per l'architettura classicista di Andrea Palladio: «a Vicenza se non si vede Palladio, non si sa proprio che cosa fare. Ma non mi piace, perché privo d'anima. Mi raggela il cuore. […] Al teatro Olimpico la scena è un labirinto prospettico […]. È un teatro-incubo […]. Un orrore, rispetto al teatro greco»[74]. Alla freddezza delle forme tipiche del teatro rinascimentale – simili a quelle della

64 Ivi, p. 150.
65 *Ibidem*.
66 Ivi, p. 156.
67 *Ibidem*.
68 Ivi, p. 220.
69 Ivi, p. 140.
70 Ivi, p. 150.
71 Cipriani 2008, p. 319.
72 Ceronetti 2014, p. 6.
73 Ivi, p. 155.
74 Ivi, p. 212.

scultura neoclassica – fa contrasto, invece, la natura "genuina" e immutabile del teatro greco classico, ormai scomparso e rievocato con forte realismo:

> Il senso fondamentale e immutabile del teatro è che purga di qualcosa. I sedili di pietra immutabili di un teatro greco sono innanzitutto un immenso e sonorissimo semicerchio stercorario. Dalle panche usciva una grande quantità di aria […] e una risposta concreta e giusta ai lamenti viscerali di Ecuba e di Atossa. Tutti manducavano […]. Non c'era sicuramente molta attenzione: le maschere dolorose e tremende folgoravano per un attimo gli spettatori, il Corifero, la musica, il Dio imponevano le rare pause di perfetto, irreale silenzio. Di questo genere di catarsi Aristotele tace […]. E così pochi attimi di folgorazione religiosa da parte del mito tragico bastavano a farli uscire di là eticamente *migliori*[75].

Lo sguardo verso il teatro antico e, quindi in senso lato, verso la classicità diventa, ad un certo punto, il modo con cui lo scrittore/viaggiatore neutralizza la bruttezza delle zone industriali dell'Italia contemporanea:

> Per sopportarne la visione nel ricordo devo incessantemente richiamarmi alla mente il semicerchio liberatore di un teatro greco. Chi là dentro, aperti gli occhi, si sarà messo a comprare libri, forse si metterà nella stanza da letto visioni archeologiche, per sognare, con gli occhi squarciati dal nuovo spazio industriale, gli spazi arcaici perduti[76].

La visione onirica dell'antico, del classico e del bello è l'unico mezzo per raggiungere una sorta di catarsi, che possa liberare dai mostri della modernità. Pertanto, nonostante le bruttezze e l'effetto invasivo del *boom* economico, della speculazione edilizia e del turismo di massa, nella mente di Ceronetti continua a vivere un'Italia "invisibile", bella «come un libro prezioso e raro»[77] che può essere letto solo da poche persone. Del resto lo stesso *Un viaggio in Italia* è un testo che può essere recepito e compreso solo da pochi eletti, i quali come lo scrittore soffrono davanti al degrado del Bel Paese:

> Non per tutti, solo per i nobili, per divertirgli un poco la pena, scrivo. I nobili del dolore, del pensiero, della malattia, della *fragilità*, di cui sento le mani dentro le mie tremare. Per loro sarò andato qua e là in cerca di un'Italia che fosse un segno e mandasse un suono, umanamente percepibile[78]. Dovendo confessare: non l'ho trovata, gli getto la chiavetta della stanza oscura[79].

Ceronetti conclude il suo reportage dimostrando la sua tesi inziale: l'Italia che sta cercando non esiste, è inesorabilmente scomparsa, invisibile ai più: al

[75] Ivi, p. 128.
[76] Ivi, p. 135.
[77] Ceronetti 2014, p. 90.
[78] In riferimento ai suoni percepiti durante il suo viaggio Ceronetti scrive: «Da quando ho iniziato questo viaggio, un paio d'anni fa, e cerco di non perdere e di non trascurare niente, mi è cresciuto anche l'orrore della voce umana… perché non sono *voci*, e non sono *umanità*; i suoni che intendo sono pesanti, semibestiali; le frasi sono tutte frantumate, spugne dialettali piene di vetri, di corrompimenti di una lingua colta che resta nell'ombra, archetipo di cui le gole sono un riflesso morto» (ivi, p. 240).
[79] Ivi, p. 305.

massimo essa può mostrarsi in forma di spettro nel *Dittico del Paradiso* di Bosch, ne *La Tempesta* di Giorgione o nel *Laocoonte*, in alcune lapidi dimenticate o nei chiostri di ospedali dismessi. Per il resto l'Italia è percorsa da infinite zone industriali e residenziali, fiere di paese, centrali elettriche e soprattutto un numero infinito di scritte sui muri[80].

Viaggiare in Italia: spariti la Bellezza visibile, le malattie veneree, le epidemie, le bocche sdentate, la miseria, i casini, i mestieri, le sale da ballo, l'avanspettacolo, i barbieri, i caffè, i miracoli, le guerre, i preti, che cosa resta da scoprire a un povero scrittore? Quali avventure da vivere? La politica? La psicanalisi? Sono umiliato. Farò del commercio ambulante[81].

Ormai viaggiare in questa Italia «terribilmente uniforme e noiosa»[82] è cosa inutile e avvilente per il povero viaggiatore/scrittore.

4. *Conclusioni*

A conclusione di questa analisi di *Un viaggio in Italia* appare doveroso mette in rilievo la singolarità, unicità e originalità di questo resoconto che per altro è uno dei pochi, insieme al *Viaggio in Italia* di Guido Piovene, a dare una visione complessiva del Bel Paese. Esso è certamente un reportage-testimonianza attuale, che può ancora impressionare il lettore e indurlo ad una riflessione sullo stato presente del paese-paesaggio italiano. La satira mordente e lo stile cangiante, mai monotono, che varia dal sublime al comico, fa di questo libro un esempio di grande forza espressiva nel panorama dell'odeporica italiana contemporanea.

Ma non solo: *Un viaggio in Italia* è anche un testo che è difficilmente collocabile nella categorizzazione fatta da Luigi Marfé in *Oltre la fine dei viaggi*. Esso può essere accostato sia al collezionismo erudito sia al metaviaggio. Infatti se si considerano gli elementi invisibili, "spariti" e "sparenti" di quell'"umile"

80 Come sostiene Valentina Bezzi, la citazione delle scritte sui muri non hanno solo un intento mimetico, ma possiedono una specifica funzione strutturale. Esse, infatti, non sono poste in maniera causale nella pagina e sono inserite in maiuscolo nel testo secondo un attento montaggio, atto a riprodurre in maniera illustrativa il reale. Inoltre le scritte sono complementari alle azioni, ai pensieri e alle descrizioni a loro accostati nel testo e forniscono indirettamente una sorta di interpretazione del reale (Bezzi 1995, p. 234) Tra i numerosi esempi si possono segnalare: «LA VERITÀ È RIVOLUZIONARIA, LA LIBERTÀ È TERAPEUTICA, LA LIBERTÀ È INCANCELLABILE, PIERO CUL DE TUTI» (Ceronetti 2014, p. 12); «CANI BASTARDI I FORNI DI BUCHENWALD VI ASPETTANO (Non tutto è gentile a Lucca)» (ivi, p. 92); «VOGLIO AMARE E ESSERE AMATO (Piazza Embriaci)» (ivi, p. 184); «DANIELA ALLE PORTE ROTTE TI AMO ORA. W FRANCA RAME KISSINGER ASSASSINO. E PER LA PRIMA VOLTA IN ESPOSIZIONE IL KING COBRA (COBRA ASSASSINO). (Tradurre *king* con *assassino* è davvero originale). ESPROPRIO È UN FURTO MSI» (ivi, p. 206); «ALLA PUTREDINE HO DETTO E AI VERMI VOI SIETE MIA MADRE E… (il resto della citazione è coperto da VIETATO FUMARE)» (ivi, p. 285).

81 Ivi, p. 66.

82 Ivi, p. XIII.

Italia, ritracciabili nelle citazioni da poesie, da opere letterarie – si pensi a Dante, Petrarca e Manzoni –, dalle lapidi dei cimiteri e delle chiese, ma anche e soprattutto nelle *ekphrases* di opere artistiche come *La Tempesta* di Giorgione e il *Laocoonte*, questo resoconto è certamente una collezione erudita. Se invece si prendono in considerazione il modo di viaggiare, i mezzi di trasporto usati, tutte quelle descrizioni e riflessioni atte a rivelare la progressiva devoluzione e dell'inesorabile imbruttimento dell'Italia dello sviluppo economico e industriale, esso appare come il resoconto di un metaviaggio. Le due anime di questo reportage coesistono in maniera armonica, rendendo ancor più profondi, da una parte, la polemica contro un'Italia rovinata dalle brutture della modernità (quello che può essere definito il "visibile") e, dall'altra, il dolore per la perdita della passata bellezza del paese-paesaggio italiano (in altre parole l'"invisibile"). Questo viaggio alla ricerca del mito dell'Italia del *Grand Tour* ha, secondo lo scrittore, il fine di ri-caratterizzare la passione per il Bel Paese. Infatti:

> La passione per l'Italia, testimoniata da tanti classici libri con questo, sempre piaciuto, titolo *Viaggio in Italia*, c'è ancora, ma va raddrizzata, resa più severa, più dolorosa, più sdegnosa. I suoi amanti dovranno riconoscersi da qualche segno segreto e infallibile di patimento. E questo mio *Viaggio* non è fatto che per incoraggiare a riconoscere l'Italia tra i fantasmi, a evocarla con mente pia, a farla emergere dal contraffatto, dall'angolo di stupro, a percepirne lo sgocciolio nel muto[83].

In questo tentativo di riscrivere i parametri del "viaggio in Italia" risiede forse l'originalità del testo di Ceronetti, dove realtà parallele e piani semantici mescolandosi producono una dimensione variegata e contrastante e danno vita a una testimonianza provocatoria e attuale, mai scontata, ma profondamente impressionante. Il testo di Ceronetti può essere considerato, dunque, un'«enciclopedia caotica»[84], dove realtà e suggestione letteraria si scontrano, e uno "zibaldone", in cui l'autore annota non solo quello che lo attrae, ma anche – e soprattutto – quello che lo ferisce nell'Italia della contemporaneità.

Riferimenti bibliografici / References

Bezzi V. (1995), *Il viaggio di Guido Ceronetti. Un nuovo pellegrinaggio nell'Italia della fine del XX secolo*, «Studi Novecenteschi», 22, n. 49, pp. 219-246.

Bezzi V. (1999), *Fuga dalle «Ansie della storia percuotente». Gnosi e apocalissi nel Viaggio in Italia di Guido Ceronetti*, in *Il viaggio in Italia. Modelli stili lingue*, Atti del convegno (Venezia, 3-4 dicembre 1997), a cura di I. Crotta, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 195-211.

[83] Ivi, p. XIV.
[84] Ivi, quarta di copertina.

Boorstin D.J. (1961), *From Traveler to Tourist. The Lost Art of Travel*, in *The Image or What Happened to the American Dream*, London: Weidenfeld-Nicolson, pp. 77-117.
Brilli A. (1995), *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna: Il Mulino.
Cassou J. (1967), *The Social Construction of Unreality: an Interactionist Approach to the Tourist's Cognition of Environment*, in *Humanistic Geography: Prospects and Problems*, edited by D. Ley, M.S. Samuels. London: Croom Helm, pp. 269-282.
Celati G. (2002), *Verso la foce*, Milano: Feltrinelli.
Cipriani M. (2008), *La presenza del mondo classico nel racconto breve del secondo Novecento italiano*, in *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, a cura di B. Coccia, Roma: Editrice APES, pp. 283-400.
Ceronetti G. (2014), *Un viaggio in Italia*, Torino: Einaudi.
Clerici L. (1999), *Il viaggiatore meravigliato. Italiani in Italia (1714-1996)*, Milano: Saggiatore.
Clerici L. (2008), *Scrittori italiani di viaggio. 1700-1861*, Milano: Mondadori.
De Caprio V. (2010), *Introduzione. Uno sguardo all'odeporica, oggi*, «Quaderni del '900», X, pp. 11-13.
De Seta C. (1992), *L'Italia del Grand Tour. Da Montaigne a Goethe*, Napoli: Electa.
Deleuze D., Guattari, F. (1995), *Nomadologia. Pensieri per il mondo che verrà*, Roma: Castelvecchi.
Enzensberger H.M. (1965), *Una teoria del turismo*, in *Questioni di dettaglio*, Milano: Feltrinelli, pp. 66-89.
Kanceff E. (2006), *Dimensioni a confronto: viaggio e letteratura*, in *Viaggio e letteratura*, a cura di M.T. Chialant, Venezia: Marsilio, pp. 21-26.
Leed J.E. (1992), *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna: Il Mulino.
Magris C. (2006), *Danubio*, Milano: Garzanti.
Magris C. (2008), *L'infinito viaggiare*, Milano: Mondadori.
Marfè L. (2009), *Oltre la fine dei viaggi. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea*, Firenze: Editrice Leo S. Olschki.
Perussia F. (1985), *Note sulla psicologia della testimonianza di viaggio*, in *Geografie private. I resoconti di viaggio come lettura del territorio*, a cura di E. Bianchi, Milano: Edizioni Unicopli, pp. 125-142.
Pocci L. (2008), *Viaggio al termine dell'Italia: Il reportage a tesi di Guido Ceronetti*, «The Italianist», 28, pp. 137-161.
Tabucchi A. (2013), *Viaggi e altri viaggi*, Milano: Feltrinelli.
Vallerani F. (2012), *Dalla rottura degli equilibri al silenzio dei luoghi. Per una geografia dell'apocalisse diffusa*, «La Ricerca Folkloristica», n. 66, pp. 19-30.

Costa G., *Gomorra*: Napoli e la scena fantasmatica del tardo-capitalismo globale / *Gomorra*: Naples as the primal fantasy of Late Capitalism
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 131-148
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1526

Gomorra: Napoli e la scena fantasmatica del tardo-capitalismo globale

Gabriele Costa*

Abstract

Il progetto narrativo di *Gomorra*, nelle sue rimediazioni televisive successive, è stato troppo spesso liquidato come il resoconto di una catabasi nell'impero del male al quale il lettore/spettatore ha accesso attraverso il resoconto autofinzionale e l'obiettivo della telecamera.

Mediante la critica lacaniana di Slavoj Žižek, l'analisi dell'opera di Saviano di Fredric Jameson in *Valences of Dialectics*, il concetto agambeniano di "stato di eccezione", è a mio avviso possibile sostenere che la Napoli di *Gomorra* riproduca le coordinate cronotopiche del tardo-capitalismo globale il cui paradigma culturale è caratterizzato dall'esibizione perversa della fantasia fondamentale della società contemporanea.

Il presente contributo mira a confutare le letture critiche che individuano nell'opera un appiattimento della finzione letteraria al mimetismo della realtà di cronaca, al fine

* Gabriele Costa, PhD in *Modern and comparative Languages and Literatures*, Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici, Corso Cavour, 2, 62100 Macerata, e-mail: 8gabriele.costa24@gmail.com.

di dimostrare come la Napoli di *Gomorra* si configuri di contro come uno scenario fantasmatico, sede di un'umanità colonizzata dalla merce e dalla circolazione impazzita della *jouissance* del Capitale.

Roberto Saviano's best seller *Gomorra* has often been labelled as crime fiction and described as a katabasis in "Hell", where the reader is drawn into following the uncanny figure of an autofictional author who bears witness to the abjection of this criminal empire.

Drawing on the psychoanalytic theories illustrated by Slavoj Žižek and confronting his dialectical-materialistic approach with the analysis conducted by Fredric Jameson and with the idea of "state of exception" by Giorgio Agamben, the scope of this study is to show that the city of Naples depicted in *Gomorra* represent the chronotope of the contemporary global Capitalism, which is characterized by the obscene exhibition of the pervert fantasy of our society.

The present work is intened to refute those critical readings which identify the sylistic devices employed by Saviano with the mimetic strategies developed by the media communication. Just the opposite, *Gomorra*'s Naples can be concieved as a pure fantasmatic scenario underpinning the symbolic framework of our society flooded by any kind of fetishes that directly embody the *jouissance* of the Capital.

In un intervento dal titolo «Roberto Saviano e la "sfida al labirinto"», Franco Gallippi pone lo scrittore di fronte alla «sfida del labirinto» lanciata da Calvino nei confronti della letteratura, un labirinto gnoseologico che rispecchia la complessità del Reale in una fase inoltrata del capitalismo globale. Mediante il riferimento al concetto di «allegoritmo» formulato dal collettivo Wu Ming quale «sentiero nel fitto del testo»[1], il critico sostiene che la speranza di Saviano sia quella che il lettore si riconosca partecipe della realtà rappresentata, «Saviano ci narra le vicende del "suo" labirinto per parlare del "nostro" labirinto e fa appello al "potere della parola" come chiave per uscirne»[2]. Gallippi avanza un'interpretazione metanarrativa delle modalità con cui Saviano descrive la Camorra come un fenomeno globale, «totale», o meglio totalizzante:

> Il realismo di Saviano si potrebbe descrivere nel modo seguente: non racconta la parte che nella metonimia, per definizione, ha la potenzialità di informarci sul tutto, ma racconta piuttosto il frammento che non si distingue come parte del tutto. La tensione nella parola di Saviano è quella di trasformare il frammento in parte per rendere visibile il nesso che il frammento ha con il tutto. Di conseguenza, per Saviano la letteratura diventa il luogo della totalità, della rappresentazione di una totalità inafferrabile senza una mappa[3].

Il critico sviluppa la sua riflessione analizzando la descrizione del ciclo di distribuzione delle merci il cui centro d'irradiazione viene individuato da Saviano in apertura del romanzo nel porto di Napoli. La narrazione si configurerebbe come il prodotto di «un'ottica totalizzante che lega il frammento al suo

[1] Wu Ming 2009, p. 54.
[2] Gallippi in Somigli 2013, p. 504.
[3] *Ibidem*.

destinatario trasformandolo in una parte attraverso il tragitto che fa nelle varie tappe che costituiscono il tutto»[4]:

> I prodotti hanno cittadinanze molteplici, ibride e bastarde. Nascono per metà nel centro della Cina, poi si completano in qualche periferia slava, si perfezionano nel Nord Est d'Italia, si confezionano in Puglia o a nord di Tirana, per poi finire in chissà quale magazzino d'Europa. La merce ha in sé tutti i diritti di spostamento che nessun essere umano potrà mai avere. Tutti i frammenti di strada, i percorsi accidentati e ufficiali trovano punto fermo a Napoli[5].

Tuttavia, analizzando il passo addotto da Gallippi a sostegno della propria teoria attraverso una prospettiva lacaniana, è possibile rovesciare tale interpretazione ed illuminare la "Reale" natura del frammento, qua *objet petit a*, *The Sublime Object of Ideology*[6]. L'*objet petit a* rappresenta il prodotto dell'irruzione dell'ordine Simbolico, giacché la realtà è trascendentalmente costituita dal linguaggio, all'interno del quale il soggetto è sempre già incluso. Tale inclusione, che coincide con il processo di nominazione, è sempre fallimentare, e determina, a seguito del taglio della castrazione il prodotto di un residuo non castrato, un oggetto paradossale che coincide con il soggetto stesso. Žižek definisce l'*objet a* come «the phantasmatic "stuff of the I" filling out the empty frame of the sujet barré»[7]. Esso costituisce il desiderio del soggetto nel campo dell'Altro, ciò che l'Altro trova desiderabile nel soggetto, il cui contenuto è ignoto al soggetto stesso. L'*objet a* rappresenta l'*agalma*, l'oggetto che è il soggetto stesso, ne racchiude l'essenza, il segreto che emerge nel momento stesso in cui viene perduto, poiché esso coincide paradossalmente con la sua stessa perdita. Allo stesso tempo, il desiderio dell'Altro rappresenta un nocciolo duro che sfugge al controllo del soggetto, una dimensione mostruosa al suo interno che ne compromette l'integrità e che pertanto deve essere «forcluso» affinché il soggetto possa prendere parte alla comunità simbolica. Il tentativo di domesticare tale alterità radicale non è che una negazione feticistica della stessa, offuscando la mostruosità della *Ding* freudiana[8]. La realtà simbolica di cui abbiamo esperienza è costituita proprio dall'allontanamento dell'*objet a* (l'evacuazione della *jouissance* del soggetto nella repressione primaria), che ne costituisce la zona liminare, la cornice vuota fantasmatica che fornisce lo spazio per l'articolazione del desiderio del soggetto. È questa l'essenza della *fantasy* lacaniana, che fornisce una formula, uno schema, una risposta all'enigma del desiderio del soggetto/Altro, intervenendo a colmare la fessura prodotta dal taglio della significazione da cui emerge l'Ordine simbolico, il Grande Altro

[4] Ivi, p. 505.
[5] Saviano 2006, p. 6.
[6] Žižek 2008.
[7] Žižek 1992, p. 262.
[8] Žižek attribuisce questa dimensione estrema del desiderio alla figura del *neighbor*, l'Altro prossimo che incarna l'oggetto finale del nostro desiderio nella sua intensità insopportabile e impenetrabile.

lacaniano[9]. La *fantasy* rappresenta pertanto un velo che cela feticisticamente il vuoto del Simbolico, il vuoto che è il soggetto, la consapevolezza della sua ineludibile alienazione dal fulcro del suo desiderio, dalla sua *jouissance*. Tuttavia, giacché essa coincide con la zona limite, lo schermo che cela il vuoto della Cosa, essa genera ciò che dovrebbe nascondere e rischia pertanto di precipitare il soggetto nell'hegeliana *Nacht der Welt*[10].

Quando, a seguito della destituzione dell'agente della castrazione simbolica, il significante Nome-del-Padre, la distanza simbolica dall'oggetto del desiderio viene a cadere e il vuoto strutturale che permette l'articolazione del desiderio del soggetto viene colmato, il nocciolo reale-traumatico del *surplus-enjoyment*, viene integrato nuovamente nella nostra esperienza «comune» della realtà e questa «over-proximity»[11] determina una de-realizzazione della realtà stessa, provocando l'emergere dell'angoscia imposta dall'imperativo superegoico: dalla legge simbolica si passa alla legge paradossale del godimento, l'imposizione della *jouissance*. Tale derealizzazione non deve banalmente essere intesa come una progressiva evanescenza dell'esperienza, per cui la vera realtà è sostituita da una *fiction*: piuttosto a perdersi è il senso della realtà come finzione simbolica, che viene sostituita da un doppio osceno fantasmatico, sicché ciò che è veramente assente è l'assenza stessa, che viene colmata da una proliferazione di oggetti parziali, «organs without bodies», che impongono il logo godimento al soggetto.

Ciò a cui assistiamo oggigiorno è pertanto l'irruzione della *fantasy* (*fantasme*), che regola una «overgrowth»[12] immaginaria, ai danni della finzione simbolica della nostra realtà convenzionale. Non è pertanto la realtà ad assumere i contorni sfumati della fantasia delle simulazioni, ma è la *fantasy* che di fatto si «realizza», diviene troppo «reale».

Alla luce di queste dinamiche, è possibile affermare che l'intera economia libidinale tardo-capitalista si fondi sull'elemento «eccessivo», sull'*objet petit a* quale surplus-*jouissance*, che viene sottoposta a differenti strategie al fine di

[9] Secondo la definizione lacaniana l'oggetto feticistico si configura come quell'oggetto che riempie la lacerazione della castrazione (a/-φ). Tuttavia, secondo la logica del parallasse, la castrazione non indica unicamente il *gap* tra lo spazio vuoto e l'oggetto eccessivo che da esso protrude; piuttosto, l'oggetto emerge come il prodotto del taglio della castrazione, un «organ without body», fuori dal controllo del soggetto, sicché l'ingresso della castrazione (simbolica) genera il residuo che sfugge al suo controllo, che rivela la sua dislocazione rispetto all'oggetto che incarna il desiderio puro del soggetto, l'oggetto *qua* impulso, il *sinthome* lacaniano. Tale oggetto parziale rappresenta l'iscrizione nel corpo di quella che Eric Santner definisce «signifying stress» (Cfr. Santner 2006, p. 33), la ferita inferta al corpo a seguito della colonizzazione dell'ordine simbolico che determina la "fissazione" dell'impulso su un oggetto attorno al quale circola ripetutamente, insistendo. Quando tale oggetto viene esposto, rivela come il soggetto non eserciti alcun controllo su di esso, sicché la sua identità simbolica collassa. Il feticcio dunque nega e allo stesso tempo testimonia la lacerazione del soggetto, la sua castrazione, il fatto che il soggetto è inerentemente barrato ($).

[10] Hegel 1971, p. 107.

[11] Žižek 1993, p. 251.

[12] Žižek 1994, p. 76.

regolamentarne l'accesso e la fruizione. Tali procedure si fondano sull'ambiguità di questo elemento nella sua componente sintomatica e feticistica. Chris McMillan individua nel discorso della società post-capitalistica un passaggio dalla repressione diretta del sintomo quale «repressed knowledge, the truth about the subject that the subject is not ready to accept»[13] – a cui segue il tentativo di sradicarlo violentemente (epurazione) per eliminare la causa «esternalizzata» dell'antagonismo sociale – al disconoscimento feticistico e perverso, che opera attraverso il riconoscimento e la costruzione del sintomo al livello (ideologico) della *fantasy* (narrazione), al fine di addomesticarne gli effetti e di convertirlo in una fonte di *jouissance* (surplus-*jouissance*)[14]. In *First as Tragedy, Then as Farse*, Žižek definisce il feticcio l'«envers» del sintomo[15], «my disavowal of knowledge, my refusal to subjectively assume what I know»[16]. Esso rappresenta la «menzogna» che nega il contenuto traumatico delle fantasie del soggetto, sicché esso è libero di «godere/fantasticare»[17], fintanto che «the traumatic aspect of fantasy that, needing to be disavowed, attaches the subject to some perfectly permitted content in the form of a fetish»[18]. Il disconoscimento feticistico operato dalla *fantasy* ideologica nega gli effetti traumatici dell'impossibilità inerente della *jouissance* all'interno del sistema – l'antagonismo insanabile di cui il sintomo è latore – sicché, come nota Glyn Daly[19], esso viene esperito, attraverso la *fantasy* ideologica, come sito di una (surplus) *jouissance*, che sostiene la credenza nell'universale, la possibilità dell'utopia sociale (la conciliazione perversa di simbolico e *jouissance*). Il soggetto del tardo-capitalismo sviluppa una *cathexis* massiva (un investimento libidinale) in un oggetto o bene di consumo, l'ipostasi dell'*objet a* lacaniano, che permette di operare una sutura temporanea dell'ordine simbolico compromesso. Si individua pertanto un'economia del piacere perversa[20] che determina una

[13] Žižek 2009b, p. 300.

[14] Nella sua analisi, McMillan chiarisce la relazione tra tardo-capitalismo e la produzione di stati d'eccezione la cui radicalità viene disconosciuta proprio attraverso l'illusione feticistica del complotto paranoico del potere occulto, della verità «vera» oltre il sistema, ossia, nell'universo camorristico, il sistema di potere delle famiglie o dei clan. Queste entità non sono che strumenti, articolazioni territoriali del Sistema, mentre i corpi prodotti non rappresentano un effetto collaterale inevitabile, una fatalità necessaria, ma il vero e proprio prodotto del Sistema, la sua conversione dell'umano in non-umano (McMillan 2008).

[15] Žižek 2009a, p. 75.

[16] Ivi, p. 61

[17] Il feticista non è il *daydreamer* che rifugge dalla realtà, ma il realista che è capace di accettare e sostenere ogni elemento traumatico che il mondo e il sé presentano, attraverso un elemento particolare – il feticcio – che determina la negazione del contenuto traumatico.

[18] Flisfeder 2012, p. 155.

[19] Daly 1999, p. 224.

[20] Nella definizione freudiana, la perversione rappresenta il fallimento dell'instaurarsi della legge del padre, sicché il significante Nome-del-Padre è incapace di drenare la *jouissance* della *mOther*, il mondo pre-simbolico saturato dalla «domanda» traumatica dell'Altro materno. Si tratta di un mondo privo di crepe e di mancanze, ove l'oggetto causa del desiderio è presente non come mancanza (che mette in moto il desiderio) ma come surplus. La negazione feticistica del perverso

chiusura totale e oscena[21] dell'immaginario tale che solo un trauma, un Evento *qua* rottura, possa operare una frattura nella continuità del capitale[22].

Attraverso una prospettiva d'indagine lacaniana è pertanto possibile sostenere che la Napoli descritta da Saviano rappresenti il fulcro di una fluidità ininterrotta, spettrale, un flusso di *jouissance* desiderante, in relazione alla quale il *locus* del porto si configura come il prodotto di una distorsione; non vortice che risucchia ma velo che feticisticamente ammanta il nulla del Sistema. Il potere della parola di Saviano dunque non deriva dalla capacità di ripristinare la connessione tra il frammento e il tutto, ma è quello di rivelare che questa apparente liquidità della merce lascia sempre qualcosa alle sue spalle, una frizione, corpi di esseri umani che cadono dai *containers*, la cui natura sintomatica viene disinnescata dalla negazione feticistica. Non c'è alcun tutto a cui partecipare se non eliminando la frizione del Reale, o a meno di non disciogliersi nel flusso stesso come Reale senza frizioni o crepe. Il corpo che cade non coincide tuttavia con il ritorno del reale referenziale, ma pertiene a quella dimensione perturbante che in *L'arte e la sua ombra* Antonio Perniola attribuisce al *sex appeal* dell'inorganico[23], l'uomo

non rappresenta in tal senso una difesa contro la castrazione (l'assenza del fallo materno), piuttosto è il tentativo disperato di aprire uno squarcio nell'universo chiuso della *mOther*. Pertanto il feticcio mascherando l'assenza del fallo, «evoca» la mancanza (di *jouissance*) che è fondamentale per l'accesso al mondo edipico. Esso consente dunque al perverso di ristabilire l'assenza nella presenza della madre attraverso una finzione, sicché egli può assumere una sorta di distanza dal Reale e allo stesso tempo «pretendere» che essa non sia castrata, e che quindi egli stesso non sia castrato. Il perverso è colui che tenta di ristabilire la funzione dell'Altro mancante elevandolo allo stato della Cosa e ponendosi come agente e strumento del suo godimento: nella perversione l'Altro osceno del godimento diviene l'Altro della Legge, una legge fantasmatica, totale, imponendo il godimento che viene in un certo senso trasferito all'Altro per infondervi la pienezza (negazione della castrazione). Il soggetto ha così accesso a un universo ove il godimento non è ancora precluso dall'interdizione della Legge, il sogno di una piena soddisfazione senza vincoli o freni. Il lato paradossale è tuttavia che tale godimento è regolato dal ferreo rispetto di una serie di norme specifiche rituali a cui il perverso deve compulsivamente attenersi, pena la perdita totale del godimento. Il perverso è persuaso di possedere una conoscenza simbolica (una formula che equivale alla simbolizzazione della sua *fantasy*) che gli garantisce un accesso pieno alla *jouissance*, evitando il trauma della sua impossibilità inerente.

[21] In *Dal tragico all'osceno*, Antonio Scurati denuncia l'avvento di una società oscena ove il registro della rappresentazione è volto a generare «l'illusione della presenza, la finzione dell'esperienza», sicché il soggetto, esattamente come il perverso, può assistere a qualsiasi esperienza violenta e traumatica, adottando la focalizzazione del testimone, colui che è esposto, come si ricordava in precedenza, alla *jouissance* dell'Altro, pur al riparo dai suoi effetti. L'immaginario si fa funzione della «derealizzazione del mondo, come accade nel profluvio d'immagini della sofferenza altrui che, mai come oggi, i media elettronici di massa mettono davanti agli occhi»: «l'immagine che invece di "strappare", invece di sederci sul bordo di un'esperienza lacerante, le fa velo» (Cfr. Scurati 2012, § 1.1.)

[22] Johnston 2004, p. 259.

[23] Nella sua riflessione Perniola associa il Reale al concetto di "ombra", a sua volta connesso a quello che egli definisce come «*sex appeal* dell'inorganico», una sessualità barthesianamente neutra «ancorata all'esperienza filosofica dell'epoché» e connessa a quello che il critico definisce «feeling the differences» (antagonismo), a cui si rivolge con il termine «transit» nel senso non dell'esaltazione della violenza, del rifiuto o dell'abiezione, ma come lo shock (lo «stupor of reason» di Schelling) del Reale (Cfr. Perniola 2000, p. XI e p. 5 e ss.)

ridotto a merce, il capitale umano, nella sua assoluta alterità, che è in grado di ripristinare il vuoto, di aprire uno squarcio traumatico nel velo del feticcio, «attraverso la *fantasy*».

Piuttosto che un frammento che si fa parte e si raccorda col tutto, si assiste a una progressiva desubliminazione della merce del capitale: quegli stessi prodotti che riescono a suscitare il nostro desiderio, elevati al sublime della Cosa, si rivelano terrificanti «organs without bodies». In questo senso, la parola di Saviano apre squarci nella continuità e rivela ciò che resta in seguito all'operazione del Capitale. Mentre Gallippi descrive il Sistema Camorra che si riflette nella rappresentazione in termini riconducibili al Simbolico lacaniano, il Sistema ininterrotto alla quale la Camorra stessa è asservita non coincide con una serie di norme codificate ma rappresenta il Reale, l'impenetrabilità del labirinto quale entità puramente formale: il Capitale.

Secondo Dimitri Chimenti[24] lo scopo della scrittura di Saviano non consiste nel fornire informazioni primarie, inedite, direttamente raccolte, come si addice alla cronaca, ma nella risemantizzazione, veicolata dalle potenzialità della connotazione letteraria, del dato storico in un atto testimoniale. La finalità ultima di questa strategia compositiva, afferma Chimenti, è quello di mettere allo scoperto le strategie retoriche di matrice ideologica volte a celare la connessione tra il capitalismo contemporaneo e le forme di oppressione degli individui alla cui logica di dominio sono sottoposti.

Tuttavia, l'atto testimoniale che coincide con il progetto narrativo di *Gomorra* non si esaurisce nel disvelamento delle strategie ideologiche che sottendono all'esercizio della dominazione del sistema capitalistico globalizzato, mettendo in luce la corrispondenza tra logica di mercato e affare criminale, giacché una critica ideologica che miri ad essere efficace non può limitarsi a descrivere i meccanismi che determinano l'adesione ideologica, ma deve rivelare come essa sia legata ad un elemento extra-ideologico, un oggetto, a cui è «fissata» la *jouissance* dell'individuo, attorno al quale circola l'impulso e si struttura la nostra fantasia:

> [I]n every ideological edifice, there is a kind of "trans-ideological" kernel, since, if an ideology is to become operative and effectively "seize" individuals, it has to batten on and manipulate some kind of "trans-ideological" vision which cannot be reduced to a simple instrument of legitimizing pretensions to power (notions and sentiments of solidarity, justice, belonging to a community, etc)[25].

È sempre la *fantasy* disconosciuta a reggere tale contenuto ideologico ed è questa *fantasy* oscena che Saviano vuole rivelare, contornando il vuoto del Reale ed esponendo la Camorra stessa al confronto con la banalità del proprio desiderio di potenza. L'indagine e la critica ideologica non possono esaurirsi in

[24] Chimenti 2010.
[25] Žižek 1997, pp. 27-28.

un'analisi linguistica decostruttiva volta al disvelamento dei processi retorici che l'ideologia realizza nel testo, poiché l'interpretazione del sintomo non recide il legame che il soggetto intrattiene con esso a livello inconscio. È necessario spingersi ai limiti del linguaggio, soffermandosi su quegli oggetti significativi a cui è avvinta la *jouissance* del soggetto. Nell'epoca in cui il cinismo assurge a ideologia universale è questo nucleo del desiderio che si deve «ricostruire» al fine di attraversarne il campo, non per giungere a una realtà ulteriore, né al reale stato delle cose oltre il muro delle illusioni e delle manipolazioni mediatiche, bensì per permettere al soggetto di mettersi in contatto con quel desiderio e di liberarsi dalla presa dell'ideologia. L'atto testimoniale di *Gomorra* si consuma pertanto in questa zona limite, a ridosso del vuoto e si configura pertanto come quell'enunciazione paradossale che in *Quel che resta di Auschwitz*, Giorgio Agamben definisce come linguaggio dell'assenza di linguaggio, della lacuna insita nella testimonianza stessa, la lacuna costituita dai «sommersi», coloro che non possono più dare testimonianza[26].

Nella sua analisi sulla dialettica dell'ideologia in *Valences of the Dialectic*, Fredric Jameson sostiene che ogni modello ideologico si fondi sull'esistenza di uno spazio esterno al sistema ideologico stesso, il «punto archimedico dell'ideologia» da cui la negatività può essere proiettata, lasciando palesare la possibilità di un altrove. Questa zona limite del sistema sociale coincide con l'*objet petit a*, l'ostacolo che sostiene la proiezione di un «oltre», da cui emanano fantasmi. Jameson definisce l'attuale stadio del capitalismo globalizzato, postmoderno e post-fordista in virtù dell'incorporamento di questi residui o elementi «esterni», lotti esclusi o negati, «underdeveloped»[27]. Queste zone vuote, o zone limite, vengono a essere colonizzare, reinserendole all'interno del buco nero del capitalismo globale. Esse coincidono con quegli spazi fantasmatici che nell'immaginario ideologico si configurano come un «deserto del Reale», ossia, come ricorda Žižek, luoghi che rappresentano la sede di un Reale «estremo»: terre della fame, del massacro, campi profughi o di concentramento. Jameson definisce pertanto questa fase dell'ideologia come «oscena»: nell'ambito della teoria ideologica tali zone sono ancora oggetto di concezioni logore di sovversione, contestazione e decostruzione, mentre lo scopo dell'analisi ideologica, ossia il disvelamento del travestimento intellettuale dell'ideologia capitalistica, diviene superflua, sicché il fondo celato dalla maschera può essere oscenamente esposto senza suscitare scandalo. Il nuovo regime della ragione cinica sottrae allo smascheramento dell'analisi ideologica la sua capacità di scandalizzare, di generare una forma di *stupor*, dal momento che le disfunzionalità divengono palesi, soffocando lo spazio per qualsiasi forma di utopismo. Jameson individua nell'Utopia[28] della «decentralizzazione»

[26] Agamben 1998, p. 36.
[27] Jameson 2010, p. 405.
[28] Sulla base di questi processi, Jameson sostiene che l'analisi ideologica debba essere compresa

la «fantasia» politica contemporanea[29] e cita direttamente la descrizione del sistema di produzione e distribuzione reale della Camorra napoletana in *Gomorra* quale modello di riferimento dell'attuale sistema di modellamento ideologico tardo-capitalistico[30] che include ogni cosa, dal lavoro alla forma del pensiero, alle fantasie degli individui. La rappresentazione di questo «Sistema» è sempre viziata da un punto di vista ideologico: un Reale che non può mai trovare la sua conoscenza scientifica «oggettiva» e «obiettiva», ma che deve essere sempre triangolato dai tentativi di coloro che cercano di rappresentarlo, di includere i loro limiti assoluti di carattere epistemologico, storico e di classe all'interno di questa impossibile rappresentazione. Jameson sostiene pertanto che è il concetto di replicazione quale fenomeno ideologico a fornire il filo di Arianna nel processo di ipostatizzazione del noumeno che si cela dietro il fenomeno. La replicazione del sistema del tardo-capitalismo anche all'interno di quei progetti e concezioni che mirano a contestarlo può oggi fornire l'idea dell'ideologia corrente e offrire la possibilità di approssimarsi in maniera intermittente al Reale.

Alla luce di queste considerazioni, è pertanto possibile sostenere come la Gomorra descritta da Roberto Saviano sia in grado di riprodurre le coordinate cronotopiche del capitalismo globale il cui paradigma culturale è caratterizzato dal quel passaggio da un registro tragico ad uno osceno, come denuncia da Antonio Scurati. Il capitalismo contemporaneo è di fatto in grado di riassorbire, attraverso un processo costante di rivoluzionamento interno, i propri eccessi strutturali, che perdono il loro carattere sovversivo e vengono esibiti, sicché, il fondo fantasmatico su cui si regge la nostra società occidentale fa irruzione, fino quasi a inglobarlo, nel tessuto socio-simbolico che costituisce la nostra realtà condivisa. Saviano pertanto affronta questo fondo fantasmatico servendosi della puntualità del registro «realistico» per ottenere un effetto perturbante sul lettore, mostrandogli come la fantasia del Sistema della Camorra non possa essere relegato a una dimensione marginale o a un fenomeno regionale, ma costituisca il tessuto stesso della sua vita, condizionando il suo sentire, fin nell'intimità della

nel senso di una dialettica degli opposti, attraverso l'ambivalenza tra il principio di «replicazione» del sistema modellante tardo-capitalistico (Cfr. Jameson 1989) e l'Utopia, quale forma di sovversione e replicazione. Ogni forma ideologica emerge storicamente comprendendo al suo interno una contraddizione (la non coincidenza dell'uno con se stesso, secondo Lacan) non definibile e dunque non risolvibile, che rappresenta il marchio della sua stessa storicità. Per questo motivo, secondo Jameson, il modo più efficace di accostarsi a un testo o progetto utopico risiede non nel giudicare i suoi elementi positivi, la sua rappresentazione dichiarata, ma piuttosto nel cercare di cogliere ciò che essa non può pensare e riflettere, oltre i limiti del suo stesso sistema sociale. Jameson richiama dunque il concetto di antagonismo soggiacente, o momento dialettico negativo, che per Žižek, e ancor prima per Hegel, coincide già sempre con il momento della sintesi.

[29] Essa si manifesta oggigiorno in molti fattori, dai progetti regionali dei vecchi stati nazionali centralizzati all'organizzazione delle imprese, nella resistenza anarchica alla centralità e al potere statale come nella delegazione delle responsabilità fiscali e politiche dai vari governi centrali alle realtà statali o regionali, con l'intento di liberarli dagli obblighi finanziari.

[30] Saviano 2006, p. 39 e ss., p. 66 e s. e p. 113 e s.

sua vita psichica. Fin dal sottotitolo (*Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della Camorra*) Saviano rende manifesta l'associazione tra un potere di tipo economico, e il sogno, la dimensione legata al desiderio dell'oggetto (feticcio) perduto. Lo stile fortemente realistico basato sull'attendibilità del documento, della ricostruzione indiziaria e dell'atto testimoniale, costituisce l'«elemento attrattore» che consente all'autore di penetrare non tanto a Casal di Principe come regno della Storia ma nello scenario fantastico della Camorra.

Todd McGowan sostiene come la *fantasy* lacaniana presenti caratteristiche affini al concetto di stato d'eccezione agambeniano, sulla base della sua facoltà di generare la possibilità a partire da una impossibilità. Nello stato d'eccezione infatti si verifica la sospensione del normale processo dell'ordine giuridico, sicché il potere può essere esercitato direttamente sui soggetti senza la mediazione della legge:

> This state of exception carves out a position beyond the rule of law in the way that fantasy carves out a position beyond the constraints of ideology. Both the law and ideology rely on this exception to their functioning (the state of exception and fantasy) in order to function. In this beyond, one imagines the achievement of the impossible: direct justice in the case of the state of exception, or accessing the impossible object in the case of fantasy[31].

Lo stato d'eccezione emerge nel momento in cui l'ordine sociale e giuridico ufficiale viene meno, sicché la percezione dell'oltre sostenuta dallo schermo della *fantasy* irrompe direttamente nella realtà sociale, nell'impatto traumatico della sua impossibilità, rovesciandosi in «sogno di dominio».

Alessandro Fontana afferma che lo stato d'eccezione è situato nella «frange ambigue et incertaine, borderline, qui est à l'intersection du juridique et du politique»[32], esso costituisce il momento di irruzione della vita nel diritto o il momento in cui l'avvento del diritto impone una distorsione nella continuità della vita. Agamben si spinge oltre e arriva a teorizzare la creazione di uno stato d'emergenza permanente all'interno degli stati democratici contemporanei, sintomo di un mutamento nel paradigma culturale che si traduce nella proliferazione di oggetti (*objet petit a*) che si diffondono in seguito alla caduta del grande Altro, nella sua azione di «quilting». Lo stato di eccezione coincide pertanto con il sito in cui si verifica quella reduplicazione e la sovversione utopica teorizzata da Jameson, il non-luogo ove l'elemento liminare emerge come eccezione costitutiva che viene generata.

In quanto sospensione dell'ordine giuridico stesso, lo stato di eccezione ne definisce la soglia o il concetto-limite, una zona d'indeterminazione ove il principio di non contraddizione, come nella *fantasy* lacaniana, viene sospeso[33].

[31] McGowan 2008, p. 24.

[32] Fontana 1999, in Zancarini 1999, p. 16.

[33] Esattamente come la *fantasy*, il concetto di stato di eccezione disegna dunque una topografia nell'ambito del diritto in cui le distinzioni tradizionali tra interno ed esterno vengono sospese. Agamben chiarisce che «lo stato di eccezione non è né esterno né interno all'ordinamento giuridico

In questo senso lo stato d'eccezione costituisce il residuo del diritto, l'elemento eccessivo, ossia la perturbazione interna al diritto stesso, il suo essere «not-All». Tale lacuna emerge dunque nell'incontro con la realtà, il taglio che il diritto, come il linguaggio, impone alla vita. Il diritto in questo caso contiene nelle parole di Agamben «una frattura essenziale che si situa fra la posizione della norma e la sua applicazione e che, nel caso estremo, può essere colmata soltanto attraverso lo stato di eccezione, cioè creando una zona in cui l'applicazione è sospesa, ma la legge rimane, come tale, in vigore»[34] – ossia un supplemento fantasmatico che va a colmare feticisticamente un vuoto nell'ordine giuridico.

Saviano si spinge verso l'esplorazione di quella dimensione che, come afferma Agamben, è indipendente dall'accertamento delle responsabilità, una dimensione che non può essere pacificata dalla condanna giuridica perché in quelle zone-limite (del simbolico, del diritto, della vita stessa) non esiste Altro garante che possa richiamare il soggetto a tale responsabilità. Saviano esplora una zona caratterizzata da una «impotentia judicandi»[35], una zona grigia, una *forbidden zone* di frontiera che costituisce allo stesso tempo il limite della testimonianza, laddove il testimone incontra l'impossibilità di testimoniare del sommerso, nella sua insopprimibile alienità. Pertanto, nel considerare il valore testimoniale di *Gomorra* è necessario soffermarsi su queste zone grigie, stati di eccezione, dove la narrazione e la parola vengono colte dalla rotazione perpetua dell'impulso che circola attorno alla lacuna.

L'assetto della Camorra descritta da Saviano riflette pertanto il rovesciamento del paradigma culturale, il passaggio lacaniano da A ad *a*, che si traduce nel passaggio dalla figura del boss-padrino a quella del Direttorio-Sistema. La Camorra di Saviano esibisce la plasticità, il carattere proteiforme e l'ipermodernità postmoderna, intesa come disponibilità senza riserve a qualsiasi nuova esperienza. Il Sistema si configura come struttura acefala, priva di un capo durevole e di un apparato di tradizioni, pertanto più funzionale all'ipertrofia della rivoluzione capitalistica. La capillarità degli interessi economici del Direttorio riproducono lo stesso flusso ininterrotto, la stessa intensità deleuziana evidenziata da Jamenson.

Saviano descrive la tentacolarità della Camorra senza cedere tuttavia a facili quanto scontati allegorismi, ma tenta di attenersi ai fatti documentati, che coincidono con le tracce lasciate dalla merce, feticci che rappresentano il disconoscimento del nostro osceno godimento. La logica del profitto, del Capitale, annulla qualsiasi distanza o distinzione territoriale in una liquidità desiderante, tracciando una nuova territorialità schizoide. Di fronte a tale

e il problema della sua definizione concerne appunto una soglia, o una zona di indifferenza, in cui dentro e fuori non si escludono, ma s'indeterminano. La sospensione della norma non significa la sua abolizione e la zona di anomia che essa instaura non è (o, almeno, pretende di non essere) senza relazione con l'ordine giuridico» (Cfr. Agamben 2003, p. 33 e s.).

[34] Ivi, p. 43.

[35] Levi 1989, p. 60.

intensità il controllo che l'autore esercita sulla narrazione viene meno e il tentativo di inseguire il profitto si rovescia nell'incubo dell'invasione della merce, in una proliferazione di nomi, marchi, clan, cosche, affiliati, imprenditori. La scrittura di Saviano subisce pertanto un avvitamento nella sua ricerca di una verità che non si manifesta nei contenuti esposti, ma nella deformazione che gli stessi impongono alla forma, in una catena di significanti che si succedono ininterrottamente sulla pagina, nodi di un godimento che si riduce alla tautologica e idiotica riaffermazione di se stesso. In questo modo la ricerca della verità documentale subisce una torsione determinata dalla *jouissance* ossessiva che spinge l'autore a colmare con altri nomi, altri riferimenti, con altri referti giudiziari, la lacuna rappresentata dalla vacuità del marchio che costituisce una maschera del vuoto[36].

La perturbazione cui è soggetto il testo si riflette sulla raffigurazione visiva, la carta geografica che il testo dovrebbe tracciare per illustrare il percorso della merce. La narrazione non riesce a contenere quest'espansione improvvisa, sicché per il lettore diviene impossibile ricostruire una geografia riconoscibile, ma rimane preda del flusso ininterrotto del Capitale. Il principio di unità cede di fronte all'irruzione della fantasia che sorregge la logica affaristica del Sistema, la stessa fantasia che tiene avvinto il godimento del lettore a quegli stessi marchi, a quelle stesse griffes citate nel testo, rivelando la sua posizione soggettiva che viene disconosciuta dal feticismo della merce: «It is the traumatic aspect of fantasy that, needing to be disavowed, attaches the subject to some perfectly permitted content in the form of a fethis»[37], l'unico testimone effettivo dell'attaccamento del soggetto a un contenuto ideologico[38].

[36] «Macchine fotografiche digitali e videocamere, ma anche utensili per i cantieri: trapani, flex, martelli pneumatici, smerigliatrici, levigatrici. Tutti prodotti commercializzati con i marchi Bosch, Hammer, Hilti. Il boss di Secondigliano Paolo Di Lauro aveva deciso di investire in macchine fotografiche arrivando in Cina dieci anni prima che la Confindustria stringesse rapporti commerciali con l'Oriente. Sul mercato dell'est Europa, migliaia di modelli Canon e Hitachi vennero venduti dal clan Di Lauro. Prodotti che prima erano appannaggio della borghesia medio-alta divennero, attraverso l'importazione della camorra napoletana, accessibili a un pubblico più vasto. I clan si appropriavano solo del marchio finale, per meglio introdursi nel mercato, ma il prodotto era praticamente il medesimo» (Cfr. Saviano 2006, p. 37).

[37] Flisfeder 2012, p. 155.

[38] «Non c'era luogo in cui non avessero impiantato i loro affari. In Germania negozi e magazzini erano presenti ad Amburgo, Dortmund, Francoforte. A Berlino c'erano i negozi Laudano, Gneisenaustrasse 800 e Witzlebenstrasse 15, in Spagna al Paseo de la Ermita del Santo 30, a Madrid, e anche a Barcellona; in Belgio a Bruxelles, in Portogallo a Oporto e Boavista; in Austria a Vienna, in Inghilterra un negozio di giacche a Londra, in Irlanda a Dublino. In Olanda ad Amsterdam, e poi in Finlandia e Danimarca, a Sarajevo e a Belgrado. Attraversando l'Atlantico i clan secondiglianesi avevano investito sia in Canada, che negli Stati Uniti, arrivando in Sud America. Al 253 Jevlan Drive, a Montreal e a Woodbridge, Ontario; la rete USA era immensa, milioni di jeans erano stati venduti nei negozi di New York, Miami Beach, New Jersey, Chicago, monopolizzando, quasi totalmente, il mercato in Florida. I negozianti americani, i proprietari dei centri commerciali volevano trattare esclusivamente con mediatori secondiglianesi. Capi d'abbigliamento dell'alta moda, dei grandi stilisti a prezzi accessibili, permettevano che i loro centri commerciali, le loro

Franco Petroni definisce *Gomorra* come la rappresentazione di una nuova forma di totalitarismo, sicché la «materialità» del testo, che resiste a ogni forma di denegazione, risiede nella rappresentazione totalitaria dell'universo tardo-capitalistico, raffigurando la Napoli dominata dalla Camorra come un universo concentrazionario, attraverso la disamina dei suoi dispositivi biopolitici, che sottendono una precisa economia libidinale, configurandosi, in ultima analisi, come dispositivi di *jouissance*.

La Camorra descritta da Saviano si configura pertanto come uno stato di eccezione il cui cronotopo nega qualsiasi forma di rapporto spazio-temporale in senso moderno. Priva di un leader stabile, essa coincide paradossalmente con una serie di norme e di regolamentazioni che, come i rituali messi in atto dalla personalità perversa, devono essere seguite ossequiosamente per garantirne la riproduzione e il successo, se si esclude l'enorme mole di corpi e l'estensione di terreno che essa profana e distrugge, mentre tenta di obliterarne le tracce, ossia l'eliminazione di tutto ciò che è estraneo alla dimensione del profitto, l'ostacolo che si frappone alla pienezza impossibile della *jouissace*: «La camorra è la forma economico-sociale più adattabile alla regola dell'essere totalmente privi di regole; che è la regola della forma estrema di capitalismo, quello del mondo globalizzato»[39]. La riflessione sulla gestione dei rifiuti, la cui dimensione sacrale[40] viene feticisticamente negata nella sua conversione in voce di spesa, traduce la frizione della circolazione che la Camorra, come il capitalismo iperliberista contemporaneo, elimina al fine di ottenere la massima fluidità, la liquidità ininterrotta, che lungi dal rappresentare la libertà invocata dalla postmodernità rivela l'impossibilità del godimento, la circolazione impossibile dell'impulso che risponde all'imperativo superegoico a godere e non conosce interruzioni, coinvolgendo nel suo flusso corpi e merci, corpi che divengono merci, il capitale umano. Saviano si mette da subito sulle tracce della merce, dal porto di Napoli fino alla periferia partenopea, rivelando la logica del profitto e i criteri di un Sistema che si configura come una normatizzazione fantasmatica della trasgressione[41], la cui pervasività è connaturata all'avvento stesso della

shopping mail si gonfiassero di persone. I marchi impressi sui tessuti erano perfetti» (Cfr. Saviano 2006, p. 34).

[39] Benedetti *et al.* 2008, p. 183.

[40] Per illustrare l'ambiguità assoluta tra la posizione strutturale assunta dall'oggetto sacro e dal rifiuto escrementizio all'interno dell'ordine Simbolico, Žižek recupera e commenta un passo dei *Memoirs* di Pablo Neruda, in cui lo scrittore, durante la sua permanenza in Sri Lanka in qualità di ambasciatore del Cile, seduce una ragazza dalit, che l'autore descrive come eccezionalmente bella e dal portamento di una dea. Questi dettagli colpiscono fortemente lo scrittore giacché contrastano fortemente con la mansione svolta dalla ragazza, ossia la rimozione delle feci dell'ospite. Il filosofo sloveno chiosa in questo modo l'episodio: «Its most remarkable feature is the divinization of the excrement: a sublime goddess appears at the very site where excrements are hidden. One should take this equation very seriously: elevating the exotic other into an indifferent divinity is strictly equal to treating it like shit» (Cfr. Žižek 2011, p. 25).

[41] Se si considerano il capitalismo e la democrazia come due elementi vincolati da una logica materialistico-dialettica, si può affermare che il capitalismo senza diritti e la sua forma

legge, rispecchiando l'emergere in epoca contemporanea del suo doppio osceno superegoico, che domina il soggetto imponendogli di godere[42].

Antonio Tricomi[43] sostiene che la realtà camorristica di *Gomorra* rappresenta la radicalizzazione della logica del Capitale, attraverso una superfetazione degli spazi di ri-produzione e diffusione del capitale-merce che invade, colonizza, i luoghi pubblici della vita condivisa. Il critico riconosce una profonda affinità tra le dinamiche politico-economiche che dominano la Napoli descritta da Saviano e le post-democrazie contemporanee, ove l'idea stessa di un progresso, nella fattispecie di carattere civile, è negato attraverso una chiusura radicale antitetica e allo stesso tempo solidale con l'espansione infinita del mercato, che non conosce e non deve conoscere ostacoli o impedimenti nella sua circuitazione. Il porto di Napoli viene descritto come una realtà paradossale, la realtà della circolazione delle merci senza «residui»: «ci si immagina il porto come luogo del fracasso, dell'andirivieni di uomini, di cicatrici e lingue impossibili, frenesia di genti. Invece impera un silenzio da fabbrica meccanizzata [...] Una velocità senza chiasso»[44]. L'assenza di rumore riflette la continuità del Reale senza frizioni che collassa nell'Immaginario, la sospensione apparente di qualsiasi attività sociale che testimoni l'interattività soggettiva e l'ingresso all'interno di un universo in cui il soggetto viene ridotto a oggetto, in una situazione di totale passività determinata dalle leggi del mercato che invadono il corpo e la vita stessa. Il porto diviene una zona d'indeterminazione dove il soggetto incontra se stesso come oggetto, il *sex appeal* dell'inorganico, quale forma di abiezione assoluta.

Tuttavia, *Gomorra* non si limita a definire la precisione e l'efficienza della macchina camorrista, ma ne articola il nucleo trans-ideologico che sorregge l'impianto del «Sistema». Saviano si è spinto fino a rivelare come l'economia affaristica e le strategie stragistiche dei *clan* siano espressione di una scena

autenticamente paritaria, che non crei squilibri e disuguaglianze, rappresentino i due poli della *fantasy* del capitalismo contemporaneo, il primo sul versante angosciante del Reale, il secondo su quello del Simbolico, accessibile attraverso la *symbolic bliss* (sublimazione).

[42] In questo senso, l'accesso ai ruoli manageriali e ai vertici delle gerarchie di potere da parte delle donne di Camorra, rivela la piena solidarietà del Sistema ai parossismi dell'assoluta liberalizzazione che caratterizza questa fase avanzata del capitalismo. L'infrazione dei tabù sociali relativi alla posizione della donna è priva di quella componente orrorifica e perturbante che accompagna il sovvertimento delle norme sociali riconosciute, ma viene celebrata attraverso una spettacolarizzazione esibizionistica veicolata ancora una volta dall' immaginario cinematografico (il *Kill Bill* di Quentin Tarantino). Questo processo rivela la natura duplice della logica del Sistema, nella sua affinità al liberismo tardo-capitalista: da un lato l'emancipazione in terra di Camorra equivale all'accesso al circuito della propria liquidazione, attraverso un omicidio che ha perso qualsiasi componente ritualistica; dall'altro diventare un agente del Sistema garantisce un surplus di godimento perverso che si riflette nella *jouissance* racchiusa nell'esibizione adolescenziale di veri e propri *gadget*s, come la cromatura delle macchine o le tute che replicano i costumi cinematografici. Ancora una volta ci si muove tra i due estremi del godimento: l'assenza totale della morte e il *plus de jouir* del feticcio nella sua dimensione prostetica.

[43] Benedetti *et al*. 2008, p. 191.

[44] Saviano 2006, p. 7.

fantasmatica popolata dalle icone dello spettacolo globalizzato, che ha nel cinema americano la sua massima espressione. Tricomi sostiene che «le pagine più impressionanti del libro di Saviano sono quelle in cui l'autore mostra come i boss costruiscano la propria immagine-icona attingendo dall'immaginario hollywoodiano di *Matrix*, *The Crow*, *Pulp Fiction*, *Kill Bill*. Essi sfruttano pertanto i *media*, di fronte ai quali incarnano i modelli cinematografici, «mettendosi in posa davanti alle "telecamere" e agli "obiettivi dei fotografi"; si accertano che l'"inchiostro dei giornali" racconti queste loro recite», consapevoli che «la rappresentazione di sé conta più della realtà e la sostituisce»[45]. Tuttavia, Saviano non si limita a individuare e descrivere la relazione tra l'immaginario cinematografico e il regime di potere camorristico, rivelandone la manipolazione al fine di rafforzare il dominio. Lo scrittore individua precisamente i meccanismi di questa economia libidinale e riconosce nei soggetti integrati nel sistema (dai boss ai sicari, finanche alle vittime, in alcuni momenti) la perversione del superego capitalistico, che impone il godimento. L'immagine del boss, quale manager la cui formazione prevede la conoscenza dei meccanismi d'investimento e, allo stesso tempo, come icona vivente che, ponendosi di fronte alla telecamera, di fatto tenta di ristabilire la presenza di un Altro attraverso il quale costituirsi come soggetto, rivela il godimento di colui che per giustificare la *jouissance*, si pone come strumento del godimento dell'Altro. La partecipazione dei boss all'orgia mediatica rappresenta l'«Altra scena» di questo godimento che Saviano non si limita a mostrare, ma è intenzionato ad attraversarla, rivelando come quegli oggetti apparentemente infusi di un'aura sublime, carichi di *jouissance*, non siano che rifiuti, residui, materiale escrementizio, passando dalla dimensione del desiderio, del sogno della Camorra, a quella dell'impulso. Saviano non realizza una desublimazione nel senso di una fuga nella realtà dall'eccesso della visione spettrale, piuttosto egli recupera la dimensione traumatica del sintomo che abolisce la negazione feticistica e ripristina un antagonismo che il sembiante vorrebbe negare.

Il Sistema si configura pertanto come terra della *fantasy*, il rovescio o il fondo osceno superegoico delle istituzioni, lo stato di eccezione quale punto d'incontro tra l'immaginario simulacrale hollywoodiano e l'inferno camorristico come suo «passaggio all'atto». È questa la perversione che Saviano rivela e che determina una radicale negazione feticistica, sicché i soggetti coinvolti non comprendono come indulgendo nella mitologia adolescenziale hollywoodiana essi siano del tutto avvinti a tale ideologia, siano essi stessi parte dello spettacolo del Sistema. Afferma Žižek: «Cynical distance is just one way […] to blind ourselves to the structuring power of ideological fantasy: even if we do not take things seriously, even if we keep an ironical distance, we are still doing them»[46].

Questa dimensione adolescenziale della Camorra riflette l'infantilismo

[45] Benedetti *et al.* 2008, p. 192.
[46] Žižek 2008, p. 30.

della nostra società contemporanea che deve essere disconosciuta per essere effettiva: il fatto che quelle stragi, quei soldi, quella contaminazione virulenta del territorio, siano di fatto sorrette dal sogno di Hollywood. La terra della Camorra è la fantasia che deve essere taciuta, rimossa, affinché la realtà tardo-capitalistica sia possibile: la fantasia fondamentale della Camorra che il sistema non può permettersi di svelare. Una delle più inquietanti rivelazioni del libro di Saviano è che quello della Camorra è il nostro mondo, il nostro sogno, la nostra fantasia disconosciuta. I miti dei camorristi – *Matrix*, *Kill Bill*, *Pulp Fiction* – sono i nostri miti, il sogno della diffusione globale delle merci senza frizione è il nostro sogno che viene costantemente disconosciuto, così come la fantasia della terra di Camorra come luogo del reale eccessivo delle stragi e della violenza, della regola arcaica dell'occhio per occhio, costituisce di fatto la fantasia che cela il Reale, nell'ambiguità tra passione per il sembiante e passione per il Reale. Andare in terra di Camorra per il lettore contemporaneo significa spingersi all'interno di quel sogno, poterlo avere a portata di mano, senza subirne le conseguenze. Ma rivelare la connessione che questa fantasia del reale estremo ha con la nostra realtà quotidiana, nella banalità dei miti che strutturano il nostro vivere permette a Saviano di operare l'irruzione traumatica di quella fantasia, mostrandoci come noi lettori, «crediamo» veramente nel sogno della Camorra. L'«Io» di Saviano spinge il lettore attraverso l'atto testimoniale là dove questi non avrebbe mai il coraggio di andare, fuori dal recinto rassicurante dell'esperienza, o «inesperienza»[47], quotidiana. Così facendo egli si immerge in un *underworld* terrificante dominato da una violenza che pur nota viene costantemente disconosciuta, la cui intensità può, attraverso l'autore, invadere la realtà sociale. Saviano si immerge pertanto nel sogno di dominio della Camorra, spingendosi nelle zone d'ombra del Simbolico, non come deserto del Reale, ma come fantasia negata dell'universo tardo-capitalistico, al fine di vincere tale disconoscimento, ripristinando l'antagonismo del sintomo. In questo modo, quella realtà estrema che percepiamo distante recupera tutta la sua prossimità: non si tratta di individuare un Reale più reale della realtà che si cela al di sotto di essa, ma piuttosto di ristabilire la consapevolezza che il sogno della merce, lo sfarzo delle passerelle hollywoodiane che costituiscono di fatto la nostra realtà, sono del tutto identiche alle distese interminabili di rifiuti, agli abiti cuciti negli scantinati per alimentare un Sistema, quello del capitalismo globale, che produce corpi che non sono mai stati uomini. L'effetto perturbante di *Gomorra* è quello descritto da Vargas Llosa: nonostante Napoli non cessi di apparire come meta turistica e porto d'Occidente, gli stessi edifici e scorci appaiono totalmente diversi[48]. Questa è la «distanza minima» che Saviano è in grado di ripristinare nella consapevolezza che il limite precede la trascendenza: la distanza minima tra senso e assenza di senso che coincide con

[47] Scurati 2006.
[48] Paloscia 2010.

la dimensione puramente formale del Reale lacaniano. L'unico modo attraverso cui il senso può essere fondato è affidarsi a un residuo insignificabile di non-senso. Il garante della funzione dell'Altro, dell'ordine della significazione, coincide lacanianamente con un «piece of the body» «an organ-jouissance», o «*surplus*-enjoyment»[49].

Saviano ripercorre le tracce del documento fino ad arrivare a quel punto di riferimento irrazionale che permette di cogliere il nodo a cui è avvinta la significazione riflessa nell'attività documentaria che in questo modo collassa su se stessa, attorno a specifici oggetti, immagini ed eventi-limite che Saviano riesce a ripristinare nel loro antagonismo Reale.

Riferimenti Bibliografici / References

Agamben G. (1998), *Homo sacer: Quel che resta di Auschwitz*, Torino: Einaudi.
Agamben G. (2003), *Lo stato di eccezione*, Milano: Bollati Boringhieri.
Benedetti C., Petroni F., Policastro G., Tricomi A. (2008), *Roberto Saviano, Gomorra*, «Allegoria», n. 57, pp. 173-195.
Chimenti D. (2010), *Il doppio binario del racconto storico in Gomorra di Roberto Saviano*, «E/C, rivista dell'Associazione Italiana di studi semiotici online», 29 Marzo, <http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/chimenti_29_03_10.pdf>, 31.12.2016.
Daly G. (1999), *Ideology and its Paradoxes. Dimensions of Fantasy and Enjoyment*, «Journal of Political Ideologies», vol. 4, n. 2, pp. 219–238.
Flisfeder M. (2012), *The Symbolic, the Sublime, and Slavoj* Žižek*'s Theory of Film*, Basingstoke: Palgrave MacMillan.
Fontana A. (1999), *Du droit de résistance au devoir d'insurrection*, in *Le Droit de résistance XIIe-XXe siècle*, a cura di J.C. Zancarini, Paris: ENS Éditions, pp. 15-35.
Gallippi F. (2013), *Roberto Saviano e la "sfida al labirinto"*, in *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, a cura di L. Somigli, Roma: Aracne, pp. 501-520.
Hegel W. (1971), *Filosofia dello spirito jenese*, a cura di G. Cantillo, Roma-Bari: Laterza.
Jameson F. (1989), *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londra-New York: Routledge.
Jameson F. (2010), *Valences of the Dialectic*, Londra: Verso.
Johnston A. (2004), *The Cynic's Fetish. Slavoj* Žižek *and the Dynamics of Belief*, «Psychoanalysis, Culture and Society», vol. 9, n. 3, pp. 259-83.
Levi P. (1989), *Se questo è un uomo*, Torino: Einaudi.

[49] Miller 2004, p. 99.

McGowan T. (2008), *The Real Gaze. Film Theory after Lacan*, Albany: State University of New York Press.
McMillan C. (2008), *Symptomatic Readings*. Žižekian *Theory as a Discursive Strategy*, «International Journal of Žižek Studies», vol. 2, n. 1, pp. 1-22; anche in <http://zizekstudies.org/index.php/ijzs/article/view/91/157>, 31.12.2016.
Miller J. A. (2004), *Introduction à la lecture du Séminaire de L'angoissede Jacques Lacan*, «La Cause freudienne», vol. 58, pp. 61-100.
Paloscia F. (2010), *Vargas Llosa e Saviano*, «La Repubblica.it», 15 giugno, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/06/15/vargas-llosa-saviano.html>, 31.12.2016.
Perniola M. (2000), *L'arte e la sua ombra*, Torino: Einaudi.
Santner E.L. (2006), *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago: University of Chicago Press.
Saviano R. (2006), *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della Camorra*, Milano: Mondadori.
Scurati A. (2006), *La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano: Bompiani.
Scurati A. (2012), *Dal tragico all'osceno. Narrazioni contemporanee del morente*, Milano: Bompiani.
Žižek S. (1993), *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel and the Critique to Ideology*, Durham, NC: Duke University Press.
Žižek S. (1994), *The Metastases of Enjoyment. On Women and Casuality*, London: Verso.
Žižek S. (1997), *The Plague of Fantasies*, London: Verso.
Žižek S. (2008), *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso.
Žižek S. (2009a), *First as Tragedy Then as Farse*, London: Verso.
Žižek S. (2009b), *In Defence of Lost Causes*, London: Verso.
Žižek S. (2011), *Living in the End of Times*, London: Verso.
Wu Ming (2009), *New italian epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino: Einaudi.

Moll N., La Roma della diaspora somala: i grovigli spaziali e identitari della narrativa di Cristina Ali Farah / The Somali diaspora within Rome: entanglements of space and identity in Cristina Ali Farah's novels
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 149-167
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1531

La Roma della diaspora somala: i grovigli spaziali e identitari della narrativa di Cristina Ali Farah

Nora Moll*

Abstract

Scenario urbano principale dei due romanzi *Madre piccola* (2007) e *Il comandante del fiume* (2014), la città di Roma viene ricostruita narrativamente dalla scrittrice italo-somala Cristina Ali Farah secondo prospettive e tensioni nuove e significative. Le geografie degli spazi esterni ed interni della città rispondono in entrambi i testi a delle dinamiche identitarie le quali sono attraversate da temi comuni agli scrittori contemporanei della diaspora africana: la dialettica tra presenza ed assenza (di persone, di luoghi), la precarietà e l'instabilità della dimora d'arrivo, il conflitto tra la memoria traumatica e la necessità di radicarsi nell'*hic et nunc* spaziale ed esistenziale, la rilettura degli spazi urbani in chiave postcoloniale. A partire da tale matrice tematica, la narrativa di Ali Farah si carica di simbologie e di metafore nuove, che rimandano alla sua poetica e al suo immaginario ben personali. Subentra, nella lettura critica dei testi in questione, anche la considerazione dell'aspetto generazionale, che contrassegna i personaggi,

* Nora Moll, Ricercatrice di Letterature Comparate, Università Telematica Uninettuno, Corso Vittorio Emanuele II, 39, 00186 Roma, e-mail: n.moll@uninettunouniversity.net.

e del diverso vivere la città d'approdo nel caso di biografie finzionali segnate dalla fuga e dalla diaspora, o viceversa dai legami con essa degli esponenti delle "seconde generazioni".

The city of Rome is the main urban scenario of Cristina Ali Farah's two novels *Madre piccola* (2007) and *Il comandante del fiume* (2014), being constructed narratively from new perspectives and using significant narrative strategies. In both fictional texts, the Italian author of Somali and Italian origin depicts external and internal geographies of the Italian Capital, which are connected with identitary dynamics expressed by themes frequently used by contemporary diasporic writers: the dialectics between the presence and the absence (of people and places), the precariousness and instability of the new abode, the conflict between a traumatic memory and the necessity of establishing roots in the spacial and existential present, and at last the re-reading of urban spaces from a postcolonial point of view. Starting from this kind of thematic matrix, Ali Farah›s narrative carries new symbologies and methaphors, which refer to her poetics and her personal imaginary. The critical reading of the above mentioned texts will also consider the generational aspects of the main characters; it will point out that life in the destination country and it›s urban spaces gets a different aspect, whether the fictional biographies are marked by diaspora and escape, or viceversa are referred to «second generation» migrants, and their different relationship with it.

1. *Aspetti identitari delle narrazioni di paesaggi urbani: alcune premesse teoriche*

Attirando su di sé lo sguardo di scrittori e poeti, offrendosi come scenario di vicende romanzesche e di pellegrinaggi dell'io, la città, nella parola letteraria, dispiega da sempre un'infinità di valenze, di simboli, di prospettive. Del resto, sul suo ruolo indiscusso di accentratrice di valori culturali e civici, e di traduttrice di questi in beni materiali, tangibili, in monumentalità offerta ai posteri, convergono le riflessioni di varie discipline. Fondamentali e illuminanti quelle di Alfredo Mela nell'ambito della sociologia della città, a partire dalla definizione seguente:

> La città non è soltanto una forma specifica di organizzazione sociale sul territorio: è anche un complesso di simboli, sedimentati nel corso della storia. Questi simboli si esprimono tanto nelle strutture fisiche (le strade, le piazze, i monumenti), quanto nei modi di vita, […] nelle immagini e nei discorsi che parlano della città; si va dagli stereotipi con cui viene rappresentato il "carattere" degli abitanti […] alle simbologie presenti nei gonfaloni […] alle tecniche di marketing territoriale. […] la dimensione simbolica della città non è un fatto estraneo alla vita sociale e all'esperienza quotidiana degli abitanti. Al contrario, essa è collegata a quelle da un profondo vincolo che […] costituisce relazioni in un duplice senso. Da un lato, infatti, il simbolismo urbano costituisce un punto di riferimento che struttura e condiziona […] l'attività sociale, entrando in profondità nei processi che definiscono le identità dei soggetti individuali e collettivi. Dall'altro, l'attività sociale stessa e l'interazione tra i soggetti titolari di identità eterogenee contribuiscono a riprodurre e, al tempo stesso, a modificare in continuazione i simboli connessi con la città[1].

[1] Mela 2006, pp. 187-188.

Partiamo quindi dall'idea, autorizzata dalla sociologia contemporanea, che il dispositivo simbolico e semiotico di una città sia allo stesso tempo un "motore identitario" che offre ai singoli soggetti e alle collettività delle occasioni di identificazione, e un processo narrativo (in senso ampio) volto alla definizione e alla ridefinizione dei suoi singoli elementi. Lo stesso Mela, però, mette in evidenza che le identità chiamate in causa, in questo processo simbolico e trasformativo, siano per lo più, e necessariamente, eterogenee. Per riprendere ed ampliare quindi il ragionamento assai semplice fatto in apertura, la città attira e fa reagire tra di loro sguardi diversi, mette in contatto e a confronto delle alterità. Infatti, alla luce di una contemporaneità sulla quale il fenomeno migratorio ha impresso una forte impronta, scrive Matilde Callari Galli, «le nostre città e le nostre vite sono attraversate dalle diversità che, a livello reale e/o a livello virtuale, la scena sociale produce a un ritmo così incalzante da poter essere definito frenetico»[2]; ma proprio per questo, «la città potrebbe essere assunta a metafora per analizzare i paradossi e la complessità dei mondi contemporanei»[3].

Per rimanere in ambito teorico e spostandoci a questo punto verso una prospettiva di ricerca più specificatamente letteraria e propria della imagologia comparatistica, va innanzitutto ricordato che la creazione di *auto-images*, e quindi di formazioni discorsive volte alla definizione dell'identità collettiva, da sempre interagisce, sullo sfondo di descrizioni di paesaggi urbani e di scenari nazionali e culturali, con quella delle *etero-images*. Queste ultime confluiscono sul piano della *longue durée* storica in un immaginario dell'altro, costruito narrativamente dalla letteratura insieme ad altri linguaggi artistici e ai testi audiovisivi, e configurato in misura crescente dal discorso mediatico[4]. Il tema-scenario della città, che attraversa la letteratura europea sin dall'antichità, si carica quindi necessariamente ed intrinsecamente di una dimensione imagologica, che prevede dei movimenti definitori e simbolici sia "estroversi" che "introversi". Difatti, la città può essere lo spazio "altro" per eccellenza, attraversato, sognato o descritto nella letteratura di viaggio e nei generi ad essa affini: in questo caso, osserva Paolo Proietti, il testo rivela in pieno la sua «dimensione antropologica […], ossia le potenzialità che quest'ultimo ha di fornire informazioni sul sistema di valori dell'alterità culturale osservata»[5]. Oppure, poiché l'alterità nazionale e culturale può essere osservata anche all'interno dello stesso spazio urbano autoctono, specie se esso è culturalmente stratificato e aperto non solo in senso diacronico ma anche sincronico, il testo letterario e culturale si fa carico di «relazioni gerarchizzate» che prevedono

[2] Callari Galli 2008, p. 282.

[3] Ivi, p. 283.

[4] Per approfondimenti circa le metodologie proposte da questo campo di indagine comparatistico, vedi, tra gli altri, Moll 2002; Beller, Leerssen 2007; Proietti 2008.

[5] Proietti, Puglisi 2002, p. 57.

un «confronto tra l'identità che osserva e l'alterità osservata»[6] a partire dallo stesso terreno simbolico dell'Io.

A cominciare da queste premesse, che circoscrivono l'argomento in questione a cominciare da un ragionamento dialettico, cercando di trarre delle linee di demarcazione tra un simbolismo di ciò che è familiare, *heimlich*, culturalmente omogeneo, e ciò che appare come diverso, esotico, culturalmente alieno, va tuttavia fatto un passaggio ulteriore. Mentre le città immaginate, sognate[7] e costruite narrativamente da tanta letteratura, occidentale e non solo, supportavano fino a tempi assai recenti la possibilità di creare binomi, di circoscrivere un simbolismo identitario che potesse procedere in maniera dialettica e opposizionale, le odierne metropoli, profilandosi come delle vere e proprie cosmopoli, vanno considerate sempre di più come uno spazio simbiotico. Alla stessa stregua con cui le culture, nel corso della seconda metà del Novecento, stanno esprimendo la loro vocazione transculturale, già ben tracciata e prefigurata in vari momenti della Storia, possiamo affermare con Wolfgang Welsch, che neanche la città riflette e sintetizza più un modello culturale "a sfera", rinviando bensì ad un modello reticolare, interconnesso, globale[8]. La città-cosmopoli attiva non solo sguardi, di chi vi arriva e poi riparte, ma anche corpi: corpi che rimangono e che trasformano il suo spazio, che ne modificano i significati. La città, oggi, articola sulla pagina di soggetti e di sguardi nuovi, legati non ad una sola, ma a più culture, una sua dimensione performativa, oltre che ibrida e trasformativa[9]. Perché è performativa la cultura che essa produce e che da essa è prodotta, perché performativi sono tanti stili e linguaggi narrativi che ne tracciano il nuovo volto: scrivere la città diviene quindi, sullo sfondo di contesti urbani che hanno subìto dei cambiamenti radicali anche in Italia, a partire dagli anni '80-'90, un catalizzatore per l'espressione identitaria da parte di nuovi soggetti che a loro volta stanno contemporaneamente modificando lo scenario letterario, rendendolo più dinamico ed esplicitamente transculturale.

6 *Ibidem*.

7 È l'imagologo francese D.H. Pageaux a parlare per inciso, in diverse sue pubblicazioni, di "rêvérie culturelle"; vedi ad esempio Pageaux 1994.

8 Welsch 1999.

9 «L'approccio epistemologico [alla cultura] è preda del circolo ermeneutico, poiché tenta di descrivere gli elementi culturali nel loro tendere a creare una totalità; quello enunciativo è invece un processo maggiormente dialogico, che tenta di seguire le tracce di spostamenti e riassetti effetto degli antagonismi e degli sviluppi culturali – sovvertendo in tal modo la razionalità del momento egemonico e riposizionando i luoghi alternativi, ibridi, di negoziazione culturale», Bhabha 2001, cap. IX, *Postcoloniale e postmoderno. Il problema dell'azione*, p. 246.

2. *Narrazioni spaziali e decentramento identitario: "Madre piccola"*

Cristina Ubax Ali Farah, la scrittrice italo-somala sulla cui narrativa vorrei concentrarmi qui in seguito, si inserisce con uno stile e con temi personalissimi nella lunga e stratificata tradizione di immagini letterarie di Roma, tradizione che negli ultimi venticinque anni è culminata nelle narrazioni post-coloniali e della migrazione. Per iniziare, mi soffermerei sul primo dei due romanzi che sono oggetto della mia analisi: si tratta di *Madre piccola* (2007), romanzo nel quale Ali Farah è riuscita a raccogliere e ricreare narrativamente il senso della diaspora che ha colpito duramente la popolazione della Somalia, paese dove è vissuta fino ai 19 anni, per poi trasferirsi nel 1991 in Italia[10]. In *Madre piccola* prevale un'immagine frammentata e decentrata della Città, che a lungo ha portato l'epiteto di "centro del mondo", e che nella contemporaneità si è trasformata in "centro del caos" per dirla con Thomas Bernhard e con l'io-narrante del suo romanzo *Estinzione* (*Auslöschung. Ein Verfall*, 1986). Tale immagine decentrata e frammentata è senz'altro frutto e conseguenza dello stile multilineare e plurivoco del romanzo, nel quale le vicende intorno a Barni, "madre piccola" ovvero cugina "madrina" di Domenica Axad, intorno a Tageere (che incontrerà Domenica che avrà da lui un figlio) e una moltitudine di personaggi secondari, vengono lentamente delineate e per lo più ricordate in un gioco continuo di analessi. Nel tempo presente della narrazione, Roma appare come un mosaico che prende forma nei lunghi monologhi di Barni e Domenica Axad, i quali implicano in realtà una tensione dialogica verso degli interlocutori impliciti: una giornalista, nel caso di Barni, una psicologa in quello della cugina, una donna italo-somala, *iska-dhal* ("nata-insieme", "mezzo-mista" come ella più volte si autodefinisce) alla stessa stregua dell'autrice; nel caso del personaggio maschile, Tageere, la situazione narrativa è invece quella di una lunga telefonata con la moglie dalla quale egli si sta separando. Si tratta quindi di monologhi "dialogici", che da un lato rendono evidente l'esigenza di "ricucire" le vite delle due donne, della loro famiglia e di altri somali dispersi nella diaspora; dall'altro lato, il movimento concentrico della narrazione[11] si deve confrontare con una grande varietà di cronotopi: la Somalia dell'infanzia delle protagoniste femminili, paese dove riconducono i ricordi ancora recenti della terribile guerra civile; gli Stati Uniti dove risiede da tempo Tageere e dove Domenica Axad si trasferirà prima di approdare a Roma; la Svezia, meta di molti familiari delle due donne, e infine l'Italia e Roma, città sufficientemente ospitale affinché Barni vi si stabilisca, lavorando come ostetrica e conquistandosi una propria autonomia di donna.

[10] Nata nel 1972 a Verona da madre italiana e padre somalo, Ali Farah vive oggi a Bruxelles.

[11] Tale strategia narrativa è riflessa all'interno dello stesso testo. A titolo esemplificativo si veda il seguente passo (la voce narrante è quella di Barni): «Credo di sapere quello che pensa. *Il mio è un modo concentrico di raccontare*. Le sembro folle? No, non cerco rassicurazioni. Desidero – più di tutto – che rimanga allertata, *che si concentri*. Tutto ciò che le dico è profondamente collegato», Ali Farah 2007, pp. 33-34 (corsivi miei).

La Roma di Ali Farah è uno spazio urbano che viene composto narrativamente a partire dai suoi bordi, con movenze discorsive che sembrano formare dei cerchi concentrici al fine di contrastare la tendenza verso il decentramento e la dispersione da parte dei soggetti che si narrano e che raccolgono le tante storie di altri somali dispersi nella diaspora. Più che voler aggiungere ancora nuovi significati allo scenario urbano della Roma antica, a quel "sistema di rovine viventi"[12] oggetto della storia di continue rivisitazioni narrative e figurative, in *Madre piccola* vengono perlustrate le periferie ben conosciute dalla popolazione straniera, le principali vie di trasporto percorse dai mezzi pubblici, il lato anonimo e amorfo di una cosmopoli globalizzata: una scelta, questa, che anticipa per alcuni versi le tematiche poste da un documentario come *Sacro Gra*, di Gianfranco Rosi (2013), in netta antitesi con l'immaginario spaziale di un'altra famosa opera audiovisiva su Roma, qual è il felliniano e post-decadentistico lungometraggio di Paolo Sorrentino, *La grande bellezza* (sempre del 2013).

Al di là dello stile soggettivizzato del racconto, rispetto all'ambientazione romana viene mantenuto un elevato tasso di referenzialità. Sono chiaramente denotativi i rimandi a luoghi reali ed esplicitamente denominati, come l'ospedale del quartiere Casilino dove Barni lavora, ma anche a mezzi di trasporto come il "trenino" che percorre la stessa via Casilina. È qui che avvengono incontri casuali tra somali, sullo sfondo di una ricerca del comune e doloroso passato, della memoria di un altro spazio urbano, quello di Mogadiscio, sul quale la guerra civile ha lasciato delle tracce indelebili. Centrale, nel romanzo di questa scrittrice come anche nei testi di altri scrittori italiani, migranti e/o postcoloniali, come Amara Lakhous, Igiaba Scego e Garane Garane, la presenza di luoghi dell'attesa e della sospensione temporale come la stazione Termini. Della stazione principale di Roma, in *Madre piccola* viene in un primo tempo descritto il degrado durante gli anni '80-'90, prima della ristrutturazione avvenuta, come sappiamo, in occasione del Giubileo del 2000: a partire dal punto di vista della voce narrante di Barni, viene messo in luce un ammodernamento che segna la trasformazione di Termini in luogo "ripulito" e anonimo, simbolo della globalizzazione e della postmodernità, e allo stesso tempo (e quasi paradossalmente) in luogo dell'incontro che porta impressi i segni di un "reflusso" postcoloniale. Difatti, sono interni realmente abitati e *heimlich* i call-center, dove si incontrano gli immigrati che in attesa di telefonare condividono le loro storie con il gestore, e i negozi dove è possibile trovare ogni genere di merce che ricorda e soddisfa mode e abitudini culinarie lontane:

> Ora molte cose sono cambiate: la galleria centrale restaurata con sgargianti negozi. Benetton, Nike, Intimissimi, Levi's, Sisley, fast food, call center. Bagni pubblici con monetina,

[12] «Il sistema delle rovine è, allora [...] l'organizzazione fluida, mobile e temporale della *persistenza* e della *eternità* delle opere umane, dei suoi edifici che si salvano dalla morte mediante il *riuso* incessante di ciò che ne resta da parte di chi ha continuato a viverli come la propria città, e ad abitarli», Gnisci 1992, p. 47 (corsivi nel testo).

biglietterie automatiche, scale mobili, megaschermi pubblicitari, tabelloni aggiornati. Veramente una stazione moderna. […] I nostri luoghi, vecchi e nuovi, ruotano intorno a quel polo: il negozio di Qamar, il call center di Xassan, la *draddorio* e dintorni. Il negozio di Qamar […] vende tutto ciò che una donna somala può desiderare. *Shaas* sgargianti, *garbasaar* di voile a fiori, *diric Jibuuti*, sottogonne di raso con ricami di perla, *goonooyin* lunghe, *guntiino* di stoffa grezza tessuta a mano […]. E poi collane d'ambra gialla, bracciali d'argento, olio baby johnson, incensiere, *catar* di tutti gli odori, lozione per lisciarsi i capelli, balsamo all'uovo, acqua di rose, crema per mani secche, polvere di *cillaan*, sagome per decorare la pelle, elastici colorati. E ancora musica, musica, musica, soprattutto moderna[13].

Attraverso la strategia linguistica dell'accumulazione, i dettagli delle marche dei negozi appartenenti a catene internazionali che dopo tanti anni di degrado hanno trasformato e ammodernato il volto della vecchia stazione, vengono come soverchiati da ancora maggiori dettagli che conducono nell'universo plurilinguistico dei protagonisti e nella loro vita tra culture diverse[14]. Lo spazio della pagina rimanda quindi dialogicamente ad un contesto culturale ibrido, in cui si fondono a livello lessicale-semantico i segni della postmodernità e della globalizzazione. Eppure, è la stessa globalizzazione di una zona di transito qual è la stazione principale di una metropoli italiana a riservare una sorpresa alla quale il lettore del romanzo di Ali Farah non era forse preparato. Lo straniamento linguistico, effetto sortito dalla presenza di numerosi lemmi della lingua somala (ai quali solo il glossario finale del romanzo fornisce spiegazioni), ad un esame ravvicinato dovrebbe provocare nell'atto della ricezione anche uno straniamento culturale, nonché l'apertura di uno spazio terzo della memoria postcoloniale attraverso la presenza di varianti somale di parole italiane, introdotte durante il periodo coloniale (nel passaggio qui sopra, esemplificate da *goonooyuin*, per "gonne", *draddorio*, per "trattoria"[15]). È quindi fin dalla veste linguistica delle descrizioni di aree urbane condivise da italiani e somali, che viene sconvolta la tradizionale gerarchizzazione tra ciò che è familiare e ciò che è diverso, straniero: qui è l'elemento "altro", esotico e culturalmente

[13] Ali Farah 2007, pp. 29-30. Per la presenza ricorrente di spazi pubblici nella letteratura italiana della migrazione, e per l'analisi di una serie di testi antecedenti quelli da me analizzati, si veda Ponzanesi 2004.

[14] Per un'accurata disamina degli aspetti linguistici della narrativa di Ali Farah, si veda Maria Grazia Negro 2015, pp. 136-149. In riferimento a *Madre piccola* e ad alcuni racconti precedenti il primo romanzo della scrittrice, la studiosa italiana osserva: «In Farah il plurilinguismo aderisce al vissuto dei personaggi e ne diventa la loro più intima espressione, portando alla luce la loro marginalizzazione nella società (nei racconti brevi), i loro traumi, il non detto e il non dicibile dell'esperienza diasporica (nel romanzo). È un plurilinguismo che arriva ad abbracciare tutti i registri dell'italiano e anche la presenza del dialetto (romanesco), oltre a parole in inglese come testimonianza della dispersione mondiale della diaspora somala, un tema costante nella poetica di Farah.», ivi, p. 144.

[15] Il significato delle altre parole somale sopracitate: *shaas*, fazzoletto di seta usato come copricapo dalle donne sposate; *garbasaar*, scialle femminile; *diric*, largo abito femminile (qui descritto in una delle sue varianti, *Jibuuti*); *guntiino*, futa femminile; *catar*, profumo, *cillaan*, henné usata per mani e piedi.

lontano, a portare impresso il segno della cultura autoctona, in questo caso italiana, anche se tale impronta risale a tempi lontani, e in gran parte rimossi, come lo è il colonialismo italiano per l'immaginario collettivo. E il ritorno del rimosso, viceversa, si profila come ricerca di una *Heimlichkeit*, da parte dei nuovi "attori" dello spazio comune della cosmopoli[16], come tentativo di rendere familiare un luogo per definizione privo di identità, di tradizione, di storia[17].

Non molto diverso da quello disegnato dalla narratrice di *Madre piccola* – anche se con una maggiore enfasi sui paradossi che la stazione principale di Roma riservava per i nuovi arrivati e per i migranti decisi a rimanere – è il quadro che ne traccia la scrittrice italiana di origini somale Igiaba Scego in un suo testo insieme autobiografico e saggistico, *La mia casa è dove sono*[18]:

> Poi Termini con il tempo è diventata un'altra cosa: un microcosmo di vita e di morte; una galassia di affetti; un amico caro da cui non puoi prescindere; un nemico acerrimo e cattivo. Termini ti voleva bene e ti disprezzava. Termini era una speranza, ma anche l'apocalisse[19].

Ampliando lo sguardo e, per così dire, allungando i propri passi oltre l'area della stazione, la stessa Scego indica inoltre la necessità di andare fino in fondo nella ricerca dei simboli urbani di Roma che sintetizzano la storia comune italiana e somala. Si tratta di luoghi e di monumenti che in molti casi, per gli abitanti della città, hanno smesso di significare, proprio perché legati al capitolo del colonialismo e del fascismo. Riporto qui di seguito un passaggio di *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città* (edito nel 2014) in cui la scrittrice tenta, con l'aiuto del fotografo Rino Bianchi, una sorta di archeologia delle pratiche culturali, al fine di "scrostare" questi stessi luoghi e monumenti degli strati di oblio. Si tratta di un'azione necessaria, come ribadisce più volte Scego nei suoi lavori sia saggistici sia giornalistici e finzionali, senza la quale sarà impossibile una reciproca conoscenza non solo tra somali e romani autoctoni (quale lei stessa è), bensì anche tra italiani e migranti provenienti dalle varie ex colonie e dai territori annessi:

16 «Credo che non si possa scrivere della comunità somala a Roma senza partire dalla stazione Termini, crocicchio, luogo delle nostre nostalgie. […] Soprattutto quando l'esodo era al culmine, nove anni fa. Bastava andare alla stazione Termini per incontrare il mondo», Ali Farah 2007, pp. 27-28.

17 Un "non luogo", come è uso definire questo tipo di spazio, seguendo la definizione e l'analisi fornitene da Marc Augé (Augé 1992).

18 Igiaba Scego è nata nel 1974 a Roma, da genitori somali.

19 Scego 2010, p. 103. Come ben osserva Laura Lori, sia nel romanzo *Madre piccola* sia nell'auto-narrazione *La mia casa è dove sono* possiamo notare una evoluzione dell'immagine della stazione, che va di pari passo con il suo ammodernamento durante gli anni Novanta, ma ben esprime anche una nuova fase, dal punto di vista sociologico, delle dinamiche migratorie: «entrambe le protagoniste, la Barni di Cristina Ubax Ali Farah e l'alter ego di Igiaba Scego, hanno un rapporto conflittuale con la stazione. […] Provano un'iniziale repulsione per Termini, per poi compiere un percorso che le porterà ad accettarla come parte integrante della loro esistenza. […] un'efficace metafora del percorso di insediamento e adattamento in Italia una volta accettata l'idea che il ritorno in Somalia è realisticamente poco probabile», Lori 2013, pp. 108-109 e 111.

Guardo il monumento ai caduti di Dogali e in lontananza getto uno sguardo anche alla vicina Piazza dei Cinquecento, che abitualmente chiamo semplicemente capolinea dei bus o per abbreviare Termini, come la stazione. Piazza dei cinquecento è uno dei luoghi da me (e credo da migliaia di romani) più frequentati della città. È l'ombelico di Roma, da dove si parte per andare altrove o semplicemente dietro l'angolo. E poi Piazza dei Cinquecento, soprattutto per chi viene o è originario del corno D'Africa, è un po' come stare a Mogadiscio o Asmara. Qui già dagli anni settanta del secolo scorso scorrazzavano donne somale con i loro *garbesar* multicolori e i candidi *shemma* delle asmarine. In generale è anche la piazza dei migranti. […] È questo il vero ombelico di Roma, quasi più del Colosseo, qui dove in una Babele folle le lingue si intrecciano e si contaminano con la lingua di Dante. E chi lo immaginava che proprio questa piazza babilonia fosse legata alla storia del colonialismo italiano? Infatti i cinquecento citati nel nome della piazza sono i cinquecento caduti di Dogali. Non so bene quando l'ho scoperto. Forse l'ho sempre saputo. E forse anche per questo, per un caso fortuito della vita, è diventata la piazza dei somali, degli eritrei, degli etiopi e anche di tutti gli altri migranti. Una piazza postcoloniale suo malgrado, quasi per caso[20].

Tornando al romanzo di Ali Farah, va fatto un passo ulteriore nell'analisi delle varie significazioni attribuite alla geografia urbana che fa da sfondo per le vicende. Difatti, attraverso le voci narranti di Barni, e poi anche di Domenica Axad che raggiungerà dopo molti anni la sua "madre piccola", le tessere del mosaico urbano tendono a confondersi, a opporsi al tentativo di una visione armonica e unitaria della città, così come i grovigli identitari dei vari personaggi del romanzo vengono districati solo lentamente, e non definitivamente. In sintesi, si potrebbe affermare che Roma diventa *Heimat*, piccola patria, per le due donne solamente quando, una volta ritrovatesi, esse eleggono questa città a luogo dove far nascere il figlio di Domenica Axad e di Tageere. Del resto, con il parto di Domenica, nel quale la donna sarà assistita da Barni, l'autrice ripropone e rafforza il tema della maternità, che attraversa la narrazione come un *fil rouge*. Ben segnalato fin dal suo peritesto – ossia attraverso il titolo del romanzo, che difatti rimanda ad una versione alternativa e culturalmente altra dell'essere madri – tale tema ritorna come evento conclusivo del *plot*, permettendo così di riannodare i fili della narrazione e di formulare un messaggio di speranza pur sullo sfondo di uno scenario della dispersione e della separazione, dal quale sono caratterizzate le singole storie narrate. Difatti, la maternità viene vissuta dalle protagoniste di *Madre piccola* non solo e non tanto a livello individuale, come rapporto tra genitrice e figlio, bensì nella dimensione collettiva di una

[20] Scego 2014, pp. 67-68. Un ampio capitolo del libro è dedicato a Piazza di Porta Capena (*L'Obelisco della discordia*, ivi, pp. 70-98), dove nel 1937 fu eretto un prestigioso bottino della guerra in Etiopia, la Stele di Axum. Scego ricostruisce la storia italiana di questo monumento, restituito soltanto nel 2009 al paese di provenienza, attraverso un'accurata e ben assemblata documentazione storica. Contemporaneamente, la narrazione è condotta da un personale punto di vista, quello di un "soggetto postcoloniale" nativo a Roma, nonché di un'intellettuale che mette in gioco se stessa per costruire un discorso comune tra cittadini italiani e soprattutto romani, di origini straniere e non.

possibilità di stabilità e di futuro. A partire dall'*incipit* e dallo stesso titolo del romanzo, questo tema è funzionale alla creazione di una circolarità, ben resa esplicita, come si è detto, anche sul piano metanarrativo: il legame tra le due donne, infatti, conferma essere una forma di maternità "scelta" e sostitutiva per quella biologica, e permetterà allo stesso tempo ad entrambe, insieme, di mettere al mondo figlio, peraltro destinato a crescere lontano dal padre.

Per comprendere più a fondo la tensione, nel romanzo di Ali Farah, tra il desiderio di una centratezza identitaria (individuale ma anche collettiva) e la presenza di movimenti centrifughi i quali tendono ad inscriversi nelle vite dei personaggi così come nei luoghi che vi faranno da scenario, è bene analizzare da vicino il seguente passaggio (siamo nel primo capitolo del romanzo ed è Barni che parla, rivolgendosi ad una giornalista intervistatrice):

Mi perdoni se la prendo alla larga. Ma si ricorda del naufragio di un mese fa? Delle salme dei nove somali trasportate a Roma? Della celebrazione dei funerali in Campidoglio? Quei funerali credo abbiano mosso qualcosa nel cuore della gente. Non che sopravvaluti il vostro ruolo. Ma per tutta la settimana giornali e televisioni non hanno parlato che del naufragio. Chi poteva ignorarlo? Il motivo per cui certe volte gli avvenimenti sono interessanti e altre no, a chi è chiaro? Perché in fondo quel naufragio poteva essere uno dei tanti. È da tempo ormai che le barche arrivano e scaricano sulle coste. La marea segue il suo reflusso, e le rive sempre più piene di detriti: barattoli al concentrato di pomodoro, scaglie di vetro verde, tubetti di medicinale, grumi di catrame e buste, buste, buste. E riversati, corpi senza vita, gli abiti consumati e la pelle violacea macchiata dal bianco del sale. Quel giorno – il pomeriggio dei funerali – mi sentivo tutta rimescolata. Pensavo: sarà sicuramente colpa del ciclo. Sola, stavo andando sola. Sul posto avrei incontrato molta gente che conoscevo. Mi arrampicavo sulla scalinata fino alla piazza del Campidoglio, con una vertigine, non so come spiegarle. Quasi in bilico. Ha mai fatto caso a quei gradini? Sembrano rovesciati, pendenti in senso inverso. Era come una forza centrifuga che mi spingeva fuori. lo cercavo di procedere verso il centro e vedevo a mano a mano le nove bare, una per volta, tutte in fila, coperte d'azzurro. Come se il fiato mi mancasse e la presa potesse scivolarmi via, a me, persona ancorata al terreno. Risalivo lentamente. E sentivo, ovattate, le voci delle autorità che manifestavano cordoglio. Sono arrivata, infine, e ho visto tutti i presenti, allineati a semicerchio intorno alle salme. Mani che si stringevano e visi contriti. Io, in tutto quel viavai confuso, sono riuscita a non perdermi una sola parola. Si ricorda quello che hanno detto? […] Applaudire, applaudivano tutti. Anche senza capire il senso. Il senso per esempio del nostro ambasciatore che auspicava cosa? Che quello fosse solo l'inizio di un futuro di cooperazione tra la Somalia e l'Italia. Lei cosa ne pensa? Quella pioggia di scatti e tutti, proprio tutti i giornali a parlare di noi. Improvvisamente, coi riflettori puntati sui volti grigio cenere. Ha visto come sono rossi gli occhi delle persone appena sbarcate? È il rosso di tanto sangue visto[21].

In queste righe si dispiega tutto il dolore per un evento come quello del funerale dei somali annegati[22], un dolore che trasforma la scalinata che conduce

21 Ali Farah 2007, p. 15-16.

22 La scrittrice riprende un fatto di cronaca: si tratta del funerale, celebrato nella sede del Campidoglio il 24.10.2003, di 13 somali annegati nel canale di Sicilia. Con imprecisione forse voluta, l'io narrante parla, nel passaggio appena citato, di nove, non tredici bare.

a piazza del Campidoglio in una *via crucis* per chi deve assistere all'ultimo saluto dei propri connazionali. Un ultimo saluto formale, celebrato con gli onori dello Stato italiano, e nella piena luce dello spazio ampio della piazza raggiunta resistendo alla "forza centrifuga" della scalinata disegnata da Michelangelo; ma anziché avvertire lo stupore "abituale" dell'emozione della salita, i somali in lutto sono sopraffatti dai flash delle fotocamere dei giornalisti, un'invadenza nei loro volti sui quali sono ancora impresse le tracce della morte, e che non fa che aumentare le distanze tra i migranti e le autorità, del paese ospite così come della patria somala. In questo passaggio, più che ritentare una descrizione dettagliata della scalinata, ritornando sulle origini storico-artistiche di questo luogo turistico e centrale, l'autrice preferisce quindi rileggerlo a partire dal profondo turbamento e dal dolore della protagonista e io-narrante del romanzo, come spazio che non può che suscitare delle «risposte emotive e speculative»[23]. Si tratta evidentemente del punto di vista di chi non ha la possibilità di godere semplicemente delle bellezze monumentali della città dove vive, né di reinventarsi come una viaggiatrice "sentimentale" di questo mondo globalizzato. La necessità di dover giorno per giorno fare la conta di nuovi morti, nel tentativo di attraversare il canale di Sicilia, non può non alterare lo sguardo e allontanare da quell'esatto "centro del mondo" il corpo e la mente di chi troppo spesso si sente ospite non gradito, proveniente da un paese il cui passato è ancora lontano dall'essere parte di una memoria condivisa con il paese d'arrivo.

3. *Lo spazio dentro i corpi: la Roma dei figli della diaspora*

Passando al secondo romanzo di Cristina Ali Farah, *Il comandante del fiume* (pubblicato nel 2014), la visione letteraria di Roma cambia in sintonia con la scelta di dedicarsi al tema dei giovani "figli della diaspora", al loro rapporto con il passato dei genitori e con il loro habitat sociale e urbano. È ben evidente, anche, la scelta da parte dell'autrice di sperimentare una diversa strategia narrativa, che in questo caso concentra la responsabilità della narrazione in un unico punto di vista: quello di Yabar, un adolescente inquieto di origine somala, che subisce un incidente dopo essere stato bocciato a scuola, trovandosi quindi in un momento cruciale, di sospensione e di crisi. In questa sorta di *Bildungsroman* ricco, come ben scrive Filippo La Porta, di «pagine sognanti quasi da romanzo

[23] «The question of the migrant's position in relation to the Italian city [...] functions as the fulcrum at which everyday experience of the city meets with affective ad speculative response to that experience and to the objects and effects which make up the city itself», Burns 2013, p. 132 (ma si veda in generale il capitolo dedicato a *Place and Space*, pp. 131-175).

rosa giovanilistico»[24], tale ricerca di sé avviene per mezzo del confronto con la madre taciturna e affaticata, con "zia" Rosa, una donna italo-somala alla ricerca della sua parte africana, con la di lei figlia Sissi e con numerosi altri personaggi secondari. Soprattutto, però, la costruzione identitaria di Yabar passa attraverso la ricerca memoriale e sempre più fattiva del padre che lo ha abbandonato quando era ancora piccolo, per combattere nella guerra civile che imperversa nel suo paese. L'assenza del padre di Yabar costituisce quindi un enigma dalla valenza non solo psicologica e individuale, bensì anche familiare e collettiva: l'indefinitezza, dal punto di vista del giovane, della vita passata e presente del proprio padre coincide con lo spazio bianco all'interno della storia collettiva della Somalia, un vuoto creato dal non detto e dalla rimozione, ma che sul piano della storia familiare verrà man mano colmato. Ben funzionale a tale ricerca di chiarezza e di verità è il lento dipanamento, sul piano memoriale, di una fiaba somala attorno al "comandante del fiume", un vero e proprio rovello narrativo attorno alla questione del "male necessario" e della responsabilità del singolo nei confronti della propria comunità. A tale rovello si affianca il progressivo disvelamento della verità attorno al coinvolgimento del padre di Yabar (da lui a lungo identificato con il "comandante del fiume" della fiaba) nella guerra civile e alle sue responsabilità nei confronti della morte di uno zio materno, appartenente, come del resto anche la madre, ad un clan avversario.

Per quanto concerne la costruzione narrativa della geografia urbana, vorrei subito rimarcare una evidente differenza tra i due romanzi *Madre piccola* e *Il comandante del fiume*: in quest'ultimo, infatti, è in primo piano la sostanziale simbiosi del protagonista e io-narrante con l'ambiente urbano, simbiosi rintracciabile anche in molti personaggi secondari. I vari luoghi della città, dal Lungotevere al quartiere Testaccio, dal centro sociale di Via Prenestina al quartiere Flaminio, sono attraversati da Yabar e dai suoi amici con la sicurezza dei "nativi" e nella loro stessa caratterizzazione è possibile notare una contaminazione metonimica tra questi stessi ambienti urbani e i singoli personaggi.

Il centro nevralgico della città, ma anche della vita di Yabar, è senz'altro rappresentato dal fiume Tevere, che appare come *leitmotiv* lungo tutto il romanzo, creando inoltre una forte assonanza e un rimando tematico al fiume della fiaba somala appena citata. Come era già accaduto in *Madre piccola*, ma in misura minore, siamo quindi di fronte ad una risemantizzazione dei luoghi canonici del centro di Roma, a partire da una prospettiva transculturale che colpisce per la pluralità dei significati simbolici e allegorici. Questa volta, più che ad una visione dall'esterno e ad un *imaging*[25] decentrato, assistiamo qui ad una

[24] La Porta 2015.

[25] Prendendo in prestito questo termine dal linguaggio della diagnosi medica (secondo il Collins si tratta di un «process of forming or obtaining images that represent things such as sound waves, temperature, or chemicals», <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/imaging>), si vuole rimarcare la pluralità di connotati, di aspetti ideologici (in senso ampio), psicologici e relativi

visione di Roma "dal basso". L'epicentro geografico del romanzo, infatti, è il Tevere, e nello specifico l'immediato lungofiume percorso regolarmente da Yabar insieme alla sua sorellina acquisita Sissi, e poi rivisto dopo il suo incidente che lo costringerà al ricovero nell'ospedale "Fatebenefratelli", collocato sull'Isola Tiberina. Lo scorrere dell'acqua, elemento materno e simbolo di una sospensione temporale che unisce il passato con il presente, e la popolazione del fiume faranno da sfondo a una serie di scene-chiave per lo sviluppo, e la "formazione", dell'io-narrante[26]. Più ancora che in *Madre piccola*, la narrazione si distende in passaggi descrittivi che accentuano il ruolo del *topos t*opografico anche di fronte agli altri temi che si dipanano nella narrazione, a cominciare da quello identitario e della *Bildung*, per arrivare al tema morale della responsabilità e del binomio colpevolezza/innocenza. A seguire alcuni esempi testuali per illustrare le ricorrenze tematiche e simboliche delle descrizioni fluviali, che all'interno della narrazione occupano una chiara funzione demarcativi, sottolineando la narrazione nelle sue varie articolazioni e nel suo sviluppo complessivo[27]. Il primo esempio è relativo all'aspetto simbolico del fiume, che in questo caso racchiude il senso di stasi e di precarietà del protagonista, che dopo l'incidente che lo ha costretto al ricovero nell'ospedale situato sull'Isola Tiberina dovrà iniziare un percorso di riflessione e di elaborazione del proprio passato:

> Sento il respiro del fiume intorno all'isola e sogno di stare su una barchetta di legno, ma non trovo i remi. È buoi pesto come soltanto in mare aperto, sto tutto rannicchiato a un'estremità. Cerco di spingere con il bacino, ma la barca non avanza, il mare è immobile, le braccia arrancano nel vuoto, non arrivano all'acqua[28].

Mentre l'immagine sognata del fiume qui sintetizza il concetto di crisi e di disorientamento, il rischio appunto di essere trascinato in un mare incontrollabile, l'isola al centro del fiume, in questa visione si trasforma in una sorta di barca-culla a partire dalla quale Yabar matura una propria forza spirituale e morale che lo condurrà gradualmente verso il futuro da adulto. Nelle analessi in cui viene ripercorsa l'infanzia di Yabar, passata in compagnia di Sissi e di zia Rosa (l'unica amica della madre, di origine italo-somala), il fiume rappresenta inoltre uno spazio di sospensione e di contemplazione nel quale il protagonista ed io-narrante si estrania dal presente:

al *gender*, che un'immagine letteraria può veicolare, trasformando l'"immaterialità" di questi aspetti in referenzialità.

[26] Tale identificazione del tema fluviale con il percorso della *Bildung* e con l'idea dell'assunzione di una responsabilità, verso se stessi e verso la collettività, distingue il romanzo di Ali Farah dallo sviluppo dello stesso tema in *Ragazzi di vita*. Del resto, ne *Il comandante del fiume* il rimando intertestuale al romanzo pasoliniano è ben esplicito e condotto in forma di commento (si veda l'episodio della rondine, Ali Farah 2015, pp. 25-26). Per approfondimenti sul tema letterario del fiume si veda in particolare Herendeen 1986.

[27] Per le funzioni delle descrizioni di luoghi all'interno dell'economia testuale, si veda Calabrese 2010, cap. 3.6, *Descrivere gli spazi*, pp. 137-139; Bal 2002.

[28] Ali Farah 2015, p. 12.

Dopo aver controllato che in giro non ci fossero tipi loschi, mi mettevo ad aspettarle [Sissi e zia Rosa] da qualche parte. Il mio posto preferito sta poco oltre il ponte di Porta Portese, in direzione del mare. La vegetazione è più selvatica e non sembra neppure di stare in città. Lì si incontrano i veri abitanti del fiume. Sono persone che non hanno niente in comune tra loro, se non il fatto di essere sole e molto povere. Un signore africano sempre intento a sfogliare vecchie riviste, una ragazza zingara con i suoi due bambini, un'anziana dai capelli bianchi lunghissimi, una coppia di fidanzati bengalesi mano nella mano. Si riforniscono d'acqua alla fontana di Ripa Grande e camminano in fila indiana con i secchi caricati sulla testa. Certe volte senti le loro voci tra le frasche e, se capiti da quelle parti quando è buio, vedi accendersi tanti lumi sparsi.
In quel punto i muraglioni sembrano scivoli bianchi e in alto sono fasciati da un groviglio di fichi, oleandri, querce e altre piante di cui non conosco il nome. Rimane scoperta una fiancata scoscesa, dove vengono ad allenarsi con gli skateboard. Ed è proprio lì che mi sedevo in primavera, sulle lastre di travertino dove spuntano le bocche di leone, e le aspettavo con i fiori mezzi aperti tra le dita. Li aprivo e richiudevo, non ci pensavo proprio a correre, e Sissi continuava a prendermi in giro per come me ne stavo sovrappensiero a fissare l'acqua[29].

Ogni tappa della crescita di Yabar, il passaggio dall'infanzia all'adolescenza e il momento di messa in crisi della sua vita (a causa dell'incidente egli rischia di perdere la vista di un occhio), è sotto l'auspicio del fiume. Un *leitmotiv*, quello fluviale, che sembra spingere avanti la stessa vita del personaggio, creando dei momenti di pausa e di riflessione, oppure facendo semplicemente da sfondo per gli eventi più significativi. Così, anche il primo amore adolescenziale per una compagna di classe, dalla quale il protagonista si allontanerà perché disturbato dall'idea di essere considerato un "diverso", avrà inizio e terminerà davanti allo scenario del Tevere. Proprio nel momento di perdita di un possibile affetto autentico, il fiume lo consolerà trasformandosi in luogo di sospensione e di raccolta di tante creature "diverse", che vivono con il fiume alla stessa stregua di una casa, in metafora dell'amicizia, l'amicizia per la più giovane Sissi con la quale Yabar è cresciuto. Ed ecco una metafora che ben sintetizza l'idea della presenza del fiume nei "corpi" dei personaggi, oltre del suo influsso sul loro pensiero:

Nel romanzo del garofano rosso avevo sottolineato la parola "traboccare". C'era scritto qualcosa del tipo "amicizia significa traboccare su qualcuno", allora mi sono domandato se io e Sissi traboccavamo l'uno sull'altra, come il fiume, quando trabocca e copre d'acqua e fango la pista[30].

Volendo quantificare la presenza dell'elemento acqueo nel romanzo in questione rispetto alle descrizioni di interni e di altri luoghi significativi per Yabar e i suoi amici, il conto deporrebbe dalla parte di questo. Difatti, penetrando in maniera totale nella vita del protagonista, il Tevere appare come la sua vera casa, come elemento sul quale si modellano, metonimicamente, le

[29] Ivi, pp. 22-23.
[30] Ivi, p. 73.

sue movenze[31]. L'ambiente fluviale, arricchito narrativamente attraverso una serie di storie, ricordi, volti, profumi, colori sempre diversi, è difatti in netto contrasto con la reale abitazione del giovane ragazzo italo-somalo, descritta nei termini di un "abitare magro, magro", come commenterebbe il compianto cantautore Gianmaria Testa[32]. Si tratta di un appartamento che esprime non solo le ristrettezze in cui vive la famiglia di Yabar, ma che funge anche da chiara metafora per l'incapacità di sua madre di radicarsi:

> Casa nostra è piccola: due stanze, cucina e bagno. Non ci sono molte cose dentro, nessuna statua africana, nessun amuleto. Ci abitiamo da undici anni. […] Io ho sempre dormito in una stanza di passaggio, che cambia tra la notte e il giorno. La mattina mia madre apparecchia il tavolo tondo per la colazione mentre io sono ancora a letto: vedo il vapore salire dalla teiera e il fumo che si infila tra i petali lilla dei gigli. I gigli sono finti e stanno in un vaso al centro del tavolo[33].

Gran parte della ricerca identitaria di Yabar, passa quindi attraverso il confronto con il Fiume, oltre che attraverso il contatto e il dialogo con una serie di personaggi. Tra questi la già citata zia acquisita, Rosa, e sua figlia, ricoprono senza dubbio un ruolo di primo piano. Da Rosa, una vera e propria madre sostitutiva per Yabar, il protagonista riceve degli importanti stimoli formativi, la proposta di letture e delle risposte alle domande pressanti da parte del ragazzo, alle quali sua madre non vuole rispondere. Significativamente, e in netto contrasto con l'abitazione più che sobria di Yabar e sua madre, la casa di Rosa è un condensato di cimeli esotici, di rimandi simbolici alle sue origini somale e africane, ma anche alla ricerca spirituale di un padre, un ufficiale coloniale che lei non ha mai conosciuto. Difatti, è attraverso questa sua seconda madre che Yabar scopre il significato del desiderio dell'altrove, di un padre assente così come di un'appartenenza negata. Tuttavia, un discorso non molto diverso, circa il tentativo, difficile e talvolta impossibile, di ricongiungersi con le origini "altre", può essere fatto a proposito della frequentazione di Yabar adolescente con gruppi di giovani "seconde generazioni", principalmente di origine eritrea e somala, insieme ai quali egli frequenta luoghi come *fast food*, centri sociali, e non in ultimo la "Città dei ragazzi", un collegio sperimentale per ragazzi di origine straniera, già descritto nell'omonimo libro di Eraldo Affinati (2009). Al fine del nostro discorso circa il nesso tra la narrazione identitaria

31 «Nella risonanza, nella consonanza è il nostro corpo che per primo apprende e poi spiega, senza che ce ne accorgiamo, com'è "essere di un posto", nell'imitazione fisica degli altri corpi che ci vivono da tempo e molto prima di noi. Vivendo in un posto se ne apprendono le movenze […] I corpi vengono modellati dalle città in cui vivono, dalle loro scale o superfici piane, dalle loro discese e salite, dai prati e dalla polvere. Non so se questa è antropologia, è sicuramente parte dell'esperienza di straniamento e di sporgersi nel mondo altrui, è sicuramente parte della tentazione magnifica di fare finta di essere altri», La Cecla 2015, pp. 17-18.

32 Si veda la canzone *Ritals* del *concept* album *Da questa parte del mare*: Testa 2006.

33 Ali Farah 2014, p. 52.

e quella dei luoghi urbani, è importante osservare la valenza performativa nonché enunciativa del desiderio di espressione dei vari personaggi adolescenti, con i quali Yabar stringe amicizia. Si tratta di un'espressività, la loro, spesso corporea, e di una lingua che si fa corpo, e gesto, soprattutto quando i personaggi usano il gergo romanesco. Viceversa, nei confronti delle origini "altre", nella narrazione vengono messe in scena la difficoltà non solo di Yabar (specie nei capitoli relativi alle settimane trascorse a casa degli zii materni, a Londra), ma ancora di più quella di alcuni suoi amici, per uno dei quali egli si presterà come traduttore e mediatore. Si tratta di un percorso difficile e doloroso di recupero delle origini e degli affetti, descritto anch'esso attraverso delle metafore spaziali molto significative, come dimostra il passaggio seguente:

> Dopo qualche minuto ci fa entrare in una cabina con due cornette, lo spazio è risicato e fa un caldo infernale. Siamo sudati, l'aria è bollente, il numero telefonico infinito, il prefisso infinito e il tempo che ci mettono a rispondere infinito. Mi sembra di stare in una grotta umida e penso che anche il telefono dall'altra parte sia in un posto del genere, una caverna bollente come la nostra con dentro la madre di Libaan che aspetta da vent'anni. […] Dall'altro capo del telefono dicono "halow" e Libaan mi ripete "coraggio!", e io vedo le parole in fila dentro la testa, le sento e le vedo tutte, scalciano e prendono forma come noci, e io spingo con la fronte e con gli occhi per farle passare. Le parole sono dure, mi tagliano la testa, come quando fa caldo e bevi qualcosa di gelido: sento una fitta tra gli occhi e riprendo fiato. Ma anche così il dolore non smette, allora ricomincio a spingere con forza ed ecco che sento le parole venirmi alla gola e tocco la loro forma con la lingua. Spingo l'aria fuori e le parole fuoriescono intere dalla mia bocca. Vedo Libaan sorridermi e dire "mamma, sono io", lo dice balbettando e io ripeto balbettando le sue stesse parole, "hooyo, waa aniga", e le parole "mamma", "sono" e "io" suonano uguali nella nuova lingua, forse solo un po' più secche[34].

Ritorna, infine, nell'*explicit* del romanzo, un ultimo riferimento spaziale al Tevere, proprio nel momento in cui Yabar giunge ad un punto di maturazione tale da poter pronunciare una chiara e decisa dichiarazione di appartenenza («Siete voi la mia famiglia, Sissi, tu, mamma, zia Rosa, e Roma è la nostra città»[35]). L'immagine del fiume, qui, funge da catalizzatore mentale per giungere ad una conclusione, di ordine morale e legata al compiersi del passaggio di Yabar alla maturità, alla presa di coscienza delle proprie responsabilità verso la sua famiglia, e non in ultimo verso se stesso:

[34] Ivi, pp. 125-126. Secondo Grazia Negro, «il plurilinguismo del secondo romanzo di Farah non si limita solo al somalo, ma coinvolge anche il romanesco, molto presente sia a livello cult della città, sia a livello sintattico usato non solo dai ragazzi giovani […] Roma è l'altra grande protagonista del romanzo, è lo sfondo principale su cui si stagliano le vicende dei personaggi, è una loro componente identitaria fondamentale per cui l'uso del romanesco diventa il segno di appartenenza e di radicamento a un orizzonte concreto, esperienziale, ma anche di senso. Sul romanesco si innesta poi spesso il registro volgare a rendere ancora più realistico il linguaggio giovanile», Negro 2015, p. 147.

[35] Ali Farah 2014, p. 204.

Sissi si commuove, nasconde il viso dietro il foulard.
«Andiamo già», le dico, «vorrei rivedere il fiume».
«Pensi che ti lasceranno uscire?»
Torniamo subito, vedrai che manco se ne accorgono.
Scendiamo le scale indisturbati. Accanto al bar, ci infiliamo in un'uscita di servizio che nessuno controlla. Lì a pochi passi ecco il Tevere. Ha un che di solenne affacciarsi nuovamente al fiume, non ci viene neanche da parlare forte, ma solo sottovoce. Vedo alcuni tronchi emergere appena, come dorsi di coccodrilli. I coccodrilli sono il male necessario e, per dominarli, occorre una grande determinazione. Il comandante del fiume sa distinguere il bene dal male, ne riconosce l'essenza. Non tradisce la fiducia del popolo, non abbandona la sua famiglia, non uccide gli innocenti. Finalmente, dopo tanti anni, capisco.
Non è mio padre, sono io, Yabar, il comandante del fiume[36].

4. *Conclusioni: verso una città plurale?*

A partire dalle analisi testuali appena svolte, potremmo quindi tracciare in sintesi il passaggio, tra il primo e il secondo romanzo di Cristina Ali Farah, da un "narrare con" la città ad un "narrare dentro" e in simbiosi con la città. Tale passaggio è evidentemente in relazione con le scelte tematiche sottostanti i due testi, da quella di narrare la dispersione e la separazione di alcuni rappresentanti della diaspora somala, a quella di focalizzarsi sulle problematiche dei loro figli, nati e/o cresciuti in Italia, tra due o più culture differenti. Gli elementi linguistici, tematici e descrittivi dei due testi creano delle strutture imagotipiche all'interno delle quali la visione letteraria di Roma appare comunque come definitivamente "compromessa" rispetto alla sua tradizione plurisecolare, ma anche e allo stesso tempo distante dalle immagini dei paesaggi urbani italiani che emergono dalle prime autobiografie di migranti-scrittori degli anni '90[37]. Difatti, in quest'ultimi potremmo dire che prevalesse una sorta di "narrare contro" in cui la caratterizzazione polarizzata e a tratti stereotipata della cultura d'arrivo e dei relativi ambienti urbani prendeva il sopravento. Lo sguardo di Ali Farah e dei suoi io-narranti su Roma è, invece, viscerale, incisivo, radicalmente nuovo, sia quando le immagini conseguenti si configurano come frammentarie e decentrate,

[36] *Ibidem*.

[37] Per un primo approccio critico al fenomeno della "letteratura della migrazione", nel quale esso viene visto e interpretato all'interno di una più ampia critica all'eurocentrismo, si vedano Gnisci 1998, 2003. I primi testi autobiografici prodotti dai migranti-scrittori producono, secondo il comparatista italiano, un rovesciamento del *topos* del viaggio in Italia, mettendo in luce la difficoltà di questo paese ad essere ancora un modello di ospitalità, una cultura capace di accogliere il diverso e lo straniero. Due esempi: la narrazione di sé di Salah Methnani, immigrato in Italia dalla Tunisia (Fortunato, Methani 1990) e quella del transessuale brasiliano "Princesa" (Farìas de Albuquerque, Janelli 1994). Non è il caso di aprire in questa sede una discussione circa la questione della co-autorialità, declinata nei testi appena citati secondo modalità e con conseguenze editoriali diverse.

sia quando vi si coglie la forza centripeta e demarcativa del simbolismo fluviale. Contemporaneamente, tale sguardo è come velato dalla memoria, dallo sguardo indietro sulla propria storia personale (variamente trasfigurata in quella dei suoi personaggi), e dallo sguardo sbieco, angoscioso, sul passato recente e sul presente della sua prima madre-patria, la Somalia.

Per concludere, siamo di fronte ad una compromissione tra presenza e assenza, che in alcuni momenti si fa poesia, talvolta cronaca, spesso narrazione che ricostruisce i luoghi insieme alla memoria e all'identità, e che comunque è sempre uno spazio letterario densamente significante. Tra scontri/incontri, solitudini, traumi e simbiosi trasposti nell'*imaging* di questa città, la narrativa transculturale di Ali Farah apre dunque uno spazio immaginario veramente nuovo, o forse, per dirla con Armando Gnisci, realmente antico: riconoscendo in Roma il destino di città plurale e di città-mondo, terreno di sperimentazione e negoziazione di nuove possibilità di convivenza.

Nel "cantiere delle sopravvivenze", delle contaminazioni e delle trasformazioni interculturali che è il nostro mondo odierno, l'immagine e la realtà di Roma sono ancora una volta forse il *signum orbis*: città da sempre cantiere di sopravvivenze e di contaminazioni, di realtà miste e trasformate, di pietà storica e di distruzione, di centralità e di emarginazione[38].

Riferimenti bibliografici / References

Affinati E. (2009), *La città dei ragazzi*, Milano: Mondadori.
Ali Farah C. (2007), *Madre piccola*, Roma: Frassinelli.
Ali Farah C. (2014), *Il comandante del fiume*, Roma: 66thand2nd.
Augé M. (1992), *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris: Seuil; tr. it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano: Eleuthera, 1994.
Bal M. (2002), *Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, *Le forme*, Torino: Einaudi, vol. II, pp. 191-220.
Beller M., Leerssen J. (2007), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters - A Critical Survey*, Amsterdam - New York: Rodopi.
Bhabha H.K. (1994), *The Location of Culture*, London-New York: Routledge, vol. II, trad. it. *I luoghi della cultura*, Roma: Meltemi, 2001.
Burns J. (2013), *Migrant Immaginaries. Figures in Italian Migrant Literature*, Bern: Peter Lang.
Calabrese S. (2010), *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano: Bruno Mondadori.

[38] Gnisci 1991, p. 54.

Callari Galli M. (2008), *Percorsi metropolitani. La città contemporanea testimone di esclusione e laboratorio di nuove forme identitarie*, in *Letterature migranti e identità urbane. I centri interculturali e la promozione di spazi pubblici di espressione, narrazione e ricomposizione identitaria*, a cura di M. Traversi, M. Ognissanti, Milano: Franco Angeli, pp. 282-291.
Farìas de Albuquerque F., Jannelli M. (1994), *Princesa*, Roma: Sensibili alle foglie.
Fortunato M., Methnani S. (1990), *Immigrato*, Roma Theoria.
Gnisci A. (1991), *Roma come sistema delle rovine*, in Gnisci A., *Noialtri europei*, Roma: Bulzoni, pp. 29-54.
Gnisci A. (1998), *Quattro conti*, Roma: Sallustiana.
Gnisci A. (2003), *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Roma: Meltemi.
Herendeen Wyman H. (1986), *From landscape to literature. The river in the myth of literature*, Pittsburgh: Duquesne University Press.
La Cecla F. (2015), *Contro l'urbanistica*, Torino: Einaudi.
La Porta F. (2015), *Oltre la narrativa migrante*, «Il Sole 24 Ore», 8 marzo 2015, p. 25.
Lori L. (2013), *Inchiostro d'Africa: la letteratura postcoloniale somala fra diaspora e identità*, Verona: Ombre corte.
Mela A. (2006), *Sociologia della città*, Roma: Carocci.
Moll N. (2002), *Immagini dell'Altro: imagologia e studi interculturali*, in *Letteratura comparata*, a cura di A. Gnisci, Milano: Bruno Mondadori, pp. 185-208.
Negro M.G. (2015), *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze: Franco Cesati.
Pageaux D.H. (1994), *Image*, in Pageaux D.H., *La littérature générale et comparée*, Paris: Armand Colin, pp. 59-76.
Ponzanesi S. (2004), *Imaginary Cities: Space and Identity in Italian Literature of Immigration*, in *Italian Cityscapes: Cultures and Urban Changes in Italian Contemporary Literature*, edited by R. Lumley, J. Foot, Exeter: University of Exeter Press, pp. 156-165.
Proietti P. (2008), *Specchi del letterario: l'imagologia. Percorsi di letteratura comparata*, Palermo: Sellerio.
Proietti P., Puglisi G., (2002), *Le città di carta*, Palermo: Sellerio.
Scego I. (2010), *La mia casa è dove sono*, Milano: Rizzoli.
Scego I., Bianchi R. (2014), *Roma negata. Percorsi postcoloniali nella città*, Roma: Ediesse.
Testa G. (2006), *Da questa parte del mare*, Harmonia mundi / Le chant du Monde B00I5YRO2, (Cd).
Welsch W. (1999), *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, in *Spaces of culture: City, Nation, World*, edited by M. Featherstone, S. Lash, London: Sage, pp. 194-213.

Barilaro C., Itinerari culturali nell'area dello Stretto di Messina sulle orme dell'*Horcynus Orca* di Stefano d'Arrigo / Cultural itineraries in the Strait of Messina following in the footsteps of Stefano D'Arrigo's *Horcynus Orca*
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 169-187
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1508

Itinerari culturali nell'area dello Stretto di Messina sulle orme dell'*Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo

Caterina Barilaro*

Abstract

Il fascio di relazioni ormai consolidate tra geografia e letteratura ha ampliato l'orizzonte della ricerca geografica, che può trovare nella lettura di opere letterarie utili indicazioni per l'ideazione di itinerari turistico-culturali in grado di valorizzare il territorio e le sue risorse attraverso una rigenerazione dell'offerta turistica.

Lungo questo percorso geografico-letterario si inoltra questo saggio, che muove dall'analisi del capolavoro di Stefano D'Arrigo, romanzo che offre una lettura culturale del paesaggio dell'area dello Stretto di Messina entro quadri geografici reali, ricchi di valenze simboliche, per progettare significativi percorsi tematici.

Dallo spazio letterario, difatti, può prendere vita in questo luogo – dove dimensione storica e mitica disegnano uno scenario geografico di elevato valore paesaggistico – un

* Caterina Barilaro, Professore Ordinario di Geografia, Università di Messina, Dipartimento di Scienze Cognitive, Psicologiche, Pedagogiche e Studi Culturali, via Concezione, 6, 98121 Messina, e-mail: cbarilaro@unime.it.

intreccio di itinerari, che attraversano aree a forte valenza naturalistica e culturale, in cui l'immaginario labirintico dell'*Horcynus Orca* incontra il piano della lettura del territorio.

The close relationship between geography and literature has now expanded the horizon of geographical research. Useful information for the creation of tourist-cultural itineraries to exploit the territory and its resources through tourist regeneration can be found in the reading of certain literary works.

The starting point for this essay, along a geographic-literary path, is the analysis of Stefano D'Arrigo's masterpiece, a novel that offers a reading of the cultural landscape of the Straits of Messina through a real geographical framework, rich in symbolic values, to design meaningful thematic routes.

From the literary space, in fact, a network of routes can come to life, where the historical and mythical dimensions draw a geographical setting of outstanding natural beauty, crossing areas of extraordinary natural and cultural value, in which the imaginary labyrinthine of *Horcynus Orca* meets the reading plan of the territory.

> Il territorio come bene culturale per eccellenza […] trova attraverso l'approccio letterario e artistico, la corretta appropriazione sicché, senza impoverirsi o degradarsi, diventa fonte di arricchimento spirituale e, autopoieticamente, motore di sinergie[1].

1. *Il linguaggio che si fa spazio e lo spazio che diventa linguaggio*

Il dialogo ormai consolidato tra geografia e letteratura è basato sul presupposto che l'analisi spaziale può ricorrere all'ausilio di fonti indirette, che offrono una visione nuova della realtà, interpretabile con l'analisi di quelle geografie personali[2] che modellano la *territorialità umana*, mettendo in relazione lo spazio con l'identità delle persone.

La letteratura, come tutte le arti, è, difatti, uno degli strumenti privilegiati per una "lettura geografica" non governata esclusivamente dalla dittatura dei termini oggettivi, ma corredata da quegli elementi connessi alla soggettività che affinano la comprensione di esperienze che hanno legato uno scrittore ai *tòpoi* che lo hanno fortemente emozionato.

E gli scrittori, insieme ai poeti e a tutti gli artisti che

> trovano nell'ispirazione la capacità di captare e trasmettere ad altri il risultato di raffinate intuizioni, il frutto di sublimi sensazioni […] costituiscono un manipolo di eletti, cui va la gratitudine dell'umanità per avere fornito una lettura originale e immediata dei luoghi, regioni e paesi, per avere offerto un inedito codice di approccio alla realtà spaziale sviscerandone

[1] Persi 2004, p. 10.
[2] Lowenthal 1961, p. 260.

l'arcano […] Sono queste eccezionali e privilegiate personalità che hanno sconfitto la caducità umana e continuano a svolgere la loro opera luminosa di guida alla scoperta del valore posto alla base di ogni altro riconosciuto come tale dall'umanità[3].

Il rapporto tra geografia e letteratura è decisamente osmotico e l'una sembra inseguire l'altra. La geografia ricerca nelle strategie del testo gli spazi reali, che diventano un pretesto per esplorare quella sottile zona di confine che li trasforma in luoghi emozionali aperti all'immaginazione e dove tutto ciò che c'è di razionale perde completamente senso; la letteratura cerca di rappresentare lo spazio nelle sue figurazioni, nel racconto di paesaggi e di luoghi cui lo scrittore si aggrappa affinché possano continuare a "vivere" esercitando la lezione della loro memoria contro il fluire incessante del tempo che ne cambia i significati e i valori.

La letteratura intercetta contaminazioni anche con il turismo che, negli ultimi anni, è più attento agli aspetti peculiari e all'identità dei territori, ritenuti risorsa rara capace di differenziare i luoghi. Proprio per questo, essa costituisce un ricco patrimonio a cui può attingere il turismo culturale e sono già molti i progetti (reali e virtuali) realizzati in questo settore, stimolati anche dall'istituzione dei parchi letterari[4]. Questo nuovo concetto di risorsa apre, dunque, prospettive concrete di rivitalizzazione in senso turistico anche per aree emarginate, compresi quei "microsistemi territoriali" ormai a livello della sussistenza.

Nel caso della Sicilia, regione a vocazione spiccatamente turistica e culturale, la letteratura può diventare occasione singolare di promozione del territorio, confermandosi elemento qualificante per rendere l'Isola polo di attrazione per un turismo culturalmente orientato.

Estendendo, difatti, il tema letterario a quello più latamente culturale, è possibile costruire itinerari turistici che, partendo dai testi narrativi o poetici che sublimano i luoghi, (ri)scoprano i valori in essi ascritti, strutturando strategie che possono restituire vitalità a quei territori che ne hanno persa o che, addirittura, attraversano una fase di apparente inesorabile declino.

2. *Lo "Scill'e Cariddi"*

> Il sole tramontò quattro volte sul suo viaggio e alla fine del quarto giorno, che era il quattro di ottobre del millenovecentoquarantatre, il marinaio, nocchiero semplice della fu regia Marina 'Ndrja Cambrìa arrivò al paese delle Femmine, sui mari dello scill'e cariddi[5].

[3] Persi 2004, p. 8.
[4] Barilaro 2004.
[5] D'Arrigo 1975, p. 7.

Lo scenario che fa da sfondo al capolavoro di Stefano D'Arrigo – di cui questo è l'*incipit* – è lo Stretto di Messina, quel "duemari" fusione di elementi naturali e frutto di contaminazioni culturali che aveva suscitato la meraviglia di Giovanni Pascoli[6] al suo arrivo in Sicilia, «il bel monte Peloro verde di limoni e glauco di fichidindia» e «l'Aspromonte che negli occasi, per il sole che cade razzando infuocato dietro Antennamare, si colora d'inesprimibili tinte, mentre il mare si riempie di rose colorite»[7]; quel *fretum siculum* dal «colore azzurrissimo» che «se ci tuffi una mano […] gocciola di azzurro»[8]. Quel mare definito da Quasimodo "Bosforo di Sicilia"[9] e che appariva al poeta la linea al di là della quale egli si sentiva sradicato ed esule (fig. 1).

Un paesaggio che si impone per la sua teatralità, per il mito che si incarna nel luogo, per le atmosfere ricche di antichi misteri, di cui è forse difficile cogliere «l'anima, il segreto ammaliante del suo fascino, le ragioni misteriose che fanno vibrare le corde della nostra sensibilità e ci fanno sentire ed essere un tutt'uno con l'universo»[10]. Un luogo che racchiude un'anima, o forse più anime, prosa e poesia di culture diverse che si sono sovrapposte e spesso integrate; lo Stretto millenario con la sua luce e i suoi colori inestinguibili e, insieme, con le sue lacerazioni profonde, le sue cicatrici e deturpazioni, pervaso e scosso da politiche dissennate, vissuto oggi come uno "spazio critico", in cui l'alibi del terremoto ha fornito spesso la giustificazione all'incuria colpevole e alla logica dell'interesse e del profitto che ha eroso gran parte delle specificità.

La mitica rupe di Scilla e il gorgo di Cariddi disegnano un paesaggio scenografico che, fin dall'antichità, è stato un *tòpos* che ha alimentato la fantasia di molti scrittori, poeti, pittori e viaggiatori, che lo hanno popolato di storie, di miti e leggende, come quella della Fata Morgana e, la più emblematica, la leggenda di Colapesce[11]. Omero, Virgilio, il geografo arabo Al Idrisi, Strabone, Dante, i viaggiatori del Settecento come Houel, Dumas, Maupassant, Riedesel, Schinkel, fino a Pascoli, Consolo, Bufalino e D'Arrigo – per citare i più importanti – sono stati catturati dalle atmosfere magiche di questo mare.

Un luogo dove – come scriveva Pascoli – «si stringono due mani invisibili. È lo Stretto e, mi si perdoni il bisticcio, la stretta. […] La Calabria e la regione mamertina sono le due mani, che l'Italia e la Sicilia si stringono: sono, se volete meglio, le due labbra con le quali si danno un bacio d'amore indissolubile»[12].

Lo Stretto di Messina possiede una personalità geografica capace di operare una frattura fisica fra due terre – l'isola e la penisola – come di congiungere

6 Barilaro 2013.
7 Pascoli G. 1952, p. 479.
8 Pascoli M. 1961, p. 603.
9 Quasimodo 2001, p. 55.
10 Persi 2004, pp. 7-8.
11 Un mito, quello di Colapesce, cantato da Schiller nella ballata *Il tuffatore* (1797) e ripreso da Verne in *Ventimila leghe sotto i mari* (1869-1870) e nel *Mathias Sandorf* (1885).
12 Pascoli G. 1952, pp. 177-178.

due mari che individuano l'est e l'ovest del Mediterraneo, di unire due sponde morfologicamente coordinate, dalle falde dei Peloritani fino alle ultime propaggini dell'acrocoro aspromontano, e di allacciare due mondi dai tratti comuni, in cui le vicende degli uomini incrociano la storia e le emozioni.

Baricentro di un importante sistema di aree protette, parchi naturalistici e riserve naturali – il Parco dei Nebrodi, il Parco dell'Aspromonte, l'Etna, l'Isola Bella, le Isole Eolie, la laguna di Ganzirri, i Laghetti di Marinello – l'area dello Stretto è un *unicum* in ambito mediterraneo, tratteggiato in maniera originale da caratteri geo-sismici, idrodinamici e biologici; da scenari paesistici dell'interfaccia terra-mare-laghi; da radici storiche della civiltà marinara[13].

Un susseguirsi di quadri ambientali di suggestiva bellezza, costituiti da ridenti paesaggi che si affacciano sullo Stretto e da rilevanti emergenze storico-culturali, spesso violentate dall'aggressione selvaggia e dissacrante di un'edilizia speculativa e abusiva, che ha cancellato molti dei "segni" preesistenti e ha allontanato ormai il territorio dal linguaggio della città antica.

Nelle due fasce territoriali che racchiudono lo Stretto – presidiate dalle due imponenti "torri Eiffel", i piloni – natura e cultura sono protagoniste dell'eccezionalità del paesaggio, che esprime valori unici stratificati da una identità complessa. Un sistema terracqueo, lo *scill'e cariddi* di D'Arrigo, «assolutamente inscindibile»[14], in cui i fili storici, culturali ed economici si intrecciano in una tessitura unica, che ha stimolato nel tempo, in una visione unitaria, il dibattito sul tema della conurbazione dello Stretto, della regione dello Stretto e, quello più recente, sull'area metropolitana dello Stretto.

Horcynus Orca[15], il capolavoro di Stefano D'Arrigo, narra in un'azione di pochi giorni e in uno spazio geografico compreso tra la Calabria e la Sicilia, la storia di un marinaio siciliano, 'Ndria Cambria, nocchiero semplice della Regia marina, che, dopo essere sbarcato a Napoli nei giorni dell'insurrezione antitedesca del 1943, torna in Sicilia[16]. Durante il viaggio, si ferma nel paese delle *femminote*[17],

13 Gambino 1998, p. 73.

14 Aricò 1996, p. 17.

15 *Horcynus Orca* deriva il titolo da una lieve trasformazione del nome scientifico latino dell'orca "Orcinus Orca", mammifero marino appartenente alla famiglia dei Delfinidi.

16 Secondo fondate interpretazioni, il paese d'origine di 'Ndria Cambria è Acqualadroni, piccolo borgo di pescatori situato sulla fascia costiera tirrenica messinese.

17 Il paese è Bagnara, posto sulla punta meridionale della Calabria, noto per il ruolo svolto dalle donne. La figura della *bagnarota*, divenuta quasi un mito dissoltosi all'inizio degli anni Settanta, costituisce una "anomalia" nei rapporti sociali e nella struttura canonica dei rapporti uomo-donna. Bravissime nel baratto e nel commercio in genere, le *bagnarote* erano dedite ai lavori più pesanti. Furono loro a contribuire alla costruzione di migliaia di baracche dopo il sisma del 1908 e nel periodo post-bellico, trasportando sulla testa innumerevoli tonnellate di legname e pesanti sassi. Al tempo del governo fascista e fino agli anni Sessanta, la loro figura si caratterizzò per il contrabbando del sale, che trasportavano in Calabria dalla Sicilia. Per non pagare il dazio, nascondevano la merce fra le pieghe delle loro ampie gonne (ne indossavano più di una) dotate di numerose tasche, e, una volta arrivate sul treno, sistemavano i piccoli pacchetti sotto i sedili rendendo complici dell'illegalità anche i passeggeri.

proprio mentre queste stanno cucinando la *fera*[18]: «anche per questo andavano famose infatti, non solo per il saliare senza pagare dazio e il sopraregnare sopra l'uomo, anche per il loro gusto appassionato di cervella e di ventresca di fera»[19].

Sull'asse di questo ritorno, si sviluppano personaggi ed esperienze legate alla dura lotta per l'esistenza, mentre i luoghi raccontati sono avvolti in visioni penetranti.

L'importanza del romanzo, uno dei più grandi della letteratura europea del Novecento, e il suo racconto di un universo sospeso tra Scilla e Cariddi hanno costituito le premesse geografiche per la nascita, nel 2001, dell'omonimo Parco Letterario – oggi parco culturale – proprio lì dove "il mare è mare"[20], proponendosi come progetto di imprenditoria culturale in grado di attivare la relazione tra memoria letteraria, "valori" territoriali e sviluppo locale[21].

3. *Gli itinerari tematici sulle orme dell'*Horcynus Orca

Il capolavoro di Stefano D'Arrigo offre una lettura culturale del paesaggio dell'area dello Stretto di Messina, da cui è possibile individuare un intreccio di itinerari, tracciati entro quadri geografici reali, ricchi di significati simbolici. Sono percorsi che attraversano aree a forte valenza naturalistica e culturale, lì dove antropologie ed ecosistemi naturali si contaminano da millenni, dando forma a linguaggi unici. Montagne e vallate, mari e fiumare, golfi e grotte, spiagge e rocce, città e villaggi, chiese e castelli, paesi arroccati, tutto si fonde in questo *unicum* inscindibile di natura e artificio.

Gli itinerari, strutturati in modo tale da costituire una "unitarietà" nel contesto dello Stretto, ricostituiscono le relazioni tra il versante peloritano e quello aspromontano dell'area, in modo da assicurare una continuità di tracciati e di motivazioni tra le due sponde e il mare, sentito e fruito come grande elemento di congiunzione. Una rete di percorsi conoscitivi, in cui ogni tappa e ogni toponimo riassumono un tema, un momento storico, un nodo problematico e l'intera mappa degli itinerari si offre come un laboratorio di ricerca geografica, storica e letteraria.

3.1 *Itinerari naturalistici*

Nel complesso intreccio di risorse presenti nell'area dello Stretto di Messina, sono individuabili emergenze naturali di elevato pregio ambientale, che si

[18] Il riferimento è ai delfini (le *fere*), nemici atavici, che fanno strage di tonni e distruggono le reti dei pescatori dello *scill'e cariddi* (i *pellisquadre*).

[19] D'Arrigo 1975, p. 145.

[20] Ivi, p. 1257.

[21] Barilaro 2004 e 2006.

intersecano sinergicamente con una poliedrica trama di rimandi ad alta valenza culturale, dando vita a itinerari suggestivi e simbolici che rappresentano una valida opportunità per la programmazione del turismo culturale. Sono percorsi dove natura e cultura diventano protagoniste di un grande spettacolo sul mare e nell'entroterra; paesaggi intensi in cui la natura si apre ai luoghi pregni di storia in un susseguirsi di notevoli emozioni.

Sul versante messinese, nell'importante itinerario dei Monti Peloritani, sono individuabili cinque sentieri, che attraversano aree di grande pregio naturalistico.

3.1.1 *I Monti Peloritani*

> Scappavano arrampicandosi all'Antinnammare con gli strumenti del loro mestieruzzo, come se lassopra […] sperassero di trovare la sabbia, acque salate e barche da varare[22].

I Peloritani, catena montuosa che cinge Messina in un abbraccio geografico, occupano l'estrema propaggine nord-orientale della Sicilia e costituiscono l'ultimo lembo del massiccio calabro-peloritano. Una natura impervia e incontaminata avvolta nel più profondo silenzio, rotto dal suono dell'acqua dei torrenti, il cui corso è a volte arrestato da salti e cascate.

Affacciata su due mari, lo Ionio e il Tirreno, l'area peloritana conserva un patrimonio di inestimabili emergenze naturalistiche, solo in parte tutelate da aree protette. Differenze territoriali[23] si colgono tra i diversi ambiti: l'area costiera, interessata da una urbanizzazione nastriforme stimolata dal turismo residenziale; la fascia collinare, punteggiata da numerosi manufatti legati all'uso agricolo del suolo (mulini ad acqua, frantoi, palmenti, ecc.), testimoni di un paesaggio agrario tradizionale ormai dismesso, e impreziosita da eleganti ville suburbane, solenni cenobi basiliani e resti di fortificazioni; l'area montana, connotata da abbandono demografico, degrado ambientale e marginalizzazione economica, ma dove il fascino superbo della natura si fonde con la cultura sedimentata nei piccoli centri storici, custodi di memorie e di rare preziosità.

La dorsale dei Peloritani, che corre lungo la linea spartiacque, costituisce l'ossatura portante di una rete viaria interna, sulla quale corre la strada militare[24] intersecata da antichi sentieri che, disegnando la geometria della natura come linee graffianti, conducono alla vetta del Monte Antennamare o Dinnammare[25]

22 D'Arrigo 1975, p. 496.

23 Barilaro 2008, pp. 106, 109.

24 La fitta rete stradale dei Peloritani, realizzata per lo più per scopi militari, rappresenta un patrimonio storico importante da salvaguardare e valorizzare.

25 Il toponimo deriva, secondo la tesi più accreditata, dal latino *dimaris*, cioè di due mari, alludendo a una torre di guardia costruita in tempi remoti sulla cima del Dinnammare, che

(1124 m s.l.m.), su cui sorge l'omonimo santuario dedicato alla Madonna.

L'ampio terrazzo panoramico che si dilata sulla cima del monte – e che offre la visione di un paesaggio che spazia dallo Stretto, alla Calabria, ai due mari – venne ricavato all'epoca della costruzione del forte umbertino[26] ed era un fondamentale nodo viario in cui convergevano numerose strade montane di scavalcamento, che collegavano rapidamente le varie località dei Peloritani senza passare dal mare.

3.1.2 *Sentiero dei carbonai*

È un itinerario che collega il villaggio di San Filippo, regno dei Basiliani, con Saponara e si snoda attraverso le vestigia della modesta ma solida economia agricola dell'area. Caratterizzato da una rigogliosa vegetazione arbustiva di corbezzoli, il percorso scende verso il Tirreno, passando per vecchi giardini, edifici rurali, resti di antichi mulini ad acqua, testimonianza storica della coltura del grano, e altri interessanti manufatti come la *zimma*, capanna realizzata con materiali poveri locali (pali, felci, erica, zolle di terra, cenere della carbonaia) dove trovavano riparo i carbonai.

3.1.3 *Sentiero dei daini*

Il percorso parte dal Forte Ferraro, uno dei forti umbertini, e arriva alla strada per Camaro, nelle vicinanze dell'ex colonia "Principe di Piemonte", attraversando diversi ambienti forestali. A ridosso del forte c'è l'area dei daini, che ospita una comunità di circa settanta esemplari.

3.1.4 *Sentiero Badiazza*

Si snoda all'interno del bacino montano di S. Leone e costituisce un polmone verde di grande valore paesaggistico e culturale. Il sentiero origina dal quadrivio delle Quattro Strade (*Quattru Strati*), nel colle San Rizzo, e si conclude nelle vicinanze dell'antica chiesa di S. Maria della Valle, meglio conosciuta come *Badiazza*, uno dei più importanti monumenti normanni della Messina antica.

dominava i mari Tirreno e Ionio (Massa 1709, p. 145). Altri ritengono, però, che possa originare dalla voce *damarum*, per i daini che abbondavano in quell'ambiente (Reina 1658, p. 72). Il nome è riscontrabile in diverse aree di cultura bizantina del Valdemone e della Calabria e ricorda la fortezza di Demenna, ultima roccaforte bizantina caduta in mano degli Arabi nel 976.

[26] Il forte fu poi demolito per fare spazio al Santuario della Madonna di Dinnammare e alla caserma della Marina Militare. Oggi rimangono pochi resti, più consistenti nell'area militare.

3.1.5 *Sentiero Ziriò*

È un percorso ad anello che ha inizio da Portella Croce Cumia, sulla strada per Dinnammare, e attraversa ambiti forestali dominati dal pino marittimo e dal castagno. Lungo il cammino, si possono osservare elementi bellici residuali (una polveriera, garitte di sorveglianza e cunicoli usati come rifugi) e le neviere[27], grazie alle quali, a partire dal XIII secolo, si era sviluppata nell'area peloritana una vera e propria attività economica.

3.1.6 *Sentiero Italia*

L'itinerario muove dal villaggio di S. Filippo, sale verso Dinnammare e da qui, seguendo la strada militare di cresta (percorso del sentiero Italia), scende verso i due piccoli villaggi di Cumia Superiore e Inferiore, che dominano anguste e profondi valli segnate da pittoreschi terrazzamenti agricoli, dove povertà e isolamento hanno consentito una buona conservazione degli abitati. Da qui, inizia la panoramica ridiscesa verso la città, in un percorso che attraversa sentieri, mulattiere e trazzere.

Sul versante calabrese, si snodano percorsi tra terra e mare di ineguagliabile bellezza e suggestione, dove la storia e la cultura dei luoghi hanno plasmato il paesaggio, imprimendo su di esso forme e manufatti, testimonianza dell'acculturazione storica del territorio. Il paesaggio è dominato dall'Aspromonte, montagna che custodisce documenti di enorme importanza scientifica per la cui protezione è nato il Parco.

Luogo di forti contrasti, in quest'area lo "sfasciume pendulo" di Giustino Fortunato[28] – che individuava nella precarietà dei suoli una condizione di forte instabilità – trova ancora oggi riscontro in fenomeni di diffuso dissesto idrogeologico.

3.1.7 *L'Aspromonte*

> Quel gigantone di Aspromonte, pozzo senza fondo, antro di cui lo spratico tentava a ritrovare l'uscita, fra tunnel, passaggi, giravolte, incunaglie che erano l'ideale per levarsi di vista coi rotoli di sale[29].

[27] Sono profonde buche quadrate o circolari, con le pareti ricoperte di pietre a secco per conservare la neve. In estate, i *nivaroli* estraevano i blocchi di ghiaccio che, avvolti in sacchi di juta, venivano trasportati sui muli in città. Il ghiaccio veniva utilizzato per la produzione di gelati, granite e pasticceria fredda siciliana, nella cui produzione i maestri siciliani eccellevano.

[28] Fortunato 1911, p. 315.

[29] D'Arrigo 1975, p. 44.

Posto all'estremità meridionale della Calabria, il massiccio aspromontano – la mitica montagna cantata nella *Chanson d'Aspremont*, poema epico dell'epoca carolingia – si erge imponente e maestoso quasi a volere dominare quel braccio di mare che ne ha interrotto la continuità con i Peloritani. L'Aspromonte «merita il nome che porta […] è un'agglomerazione incredibilmente aspra di colli e valloni»[30], scriveva Norman Douglas, scrittore e viaggiatore inglese del Novecento, descrivendo una montagna impervia ma addolcita da altipiani e da vasti gradini, che formano ampie distese pianeggianti sulla costa a guisa di immensi balconi che si affacciano sul mare.

Ventaglio aperto sullo Ionio e sul Tirreno, l'acrocoro aspromontano convive tra ambiente marino e aree montane, sviluppando itinerari straordinari che si sgrovigliano tra terrazzamenti secolari che hanno segnato il paesaggio, profondi ed erosi valloni, aspri crinali rocciosi, rigogliosi boschi e acciottolate fiumare, silenziosi agglomerati da cui evapora la continuità dei millenni insediativi che questa terra trattiene.

3.1.8 *Itinerario Chianalea*

È un percorso suggestivo che si snoda tra la ripida montagna e il mare. Chianalea – uno dei borghi più belli d'Italia costruito nell'acqua e ancora in parte abitato dai pescatori – conserva integra la sua antica struttura con le vecchie case disposte a gradinata, per una parte sugli scogli sommersi (fig. 2). Lo spazio tra una casa e l'altra forma minuscoli vicoli, nei quali sono ormeggiate le barche, quasi a ostruire il passaggio e pronte a prendere il mare per la pesca. Le viuzze e le scalinate, srotolandosi fino al mare, corredano le vecchie abitazioni dei pescatori che, con i loro tetti rossi, regalano cromie contrastanti con l'azzurro del mare.

3.1.9 *Itinerario Costa Viola*

È il più incantevole paesaggio costiero dell'estremo lembo tirrenico della Calabria, così definito per la tonalità che assumono le acque del suo mare. Si estende da Capo Barbi al promontorio di Scilla[31], che, proteso verso la Sicilia come la prua di una nave, innalza imponente quale trofeo vittorioso il Castello medievale dei Ruffo, maniero esaltato dalla magnificenza della natura circostante. Un quadro ambientale suggestivo per la disparità e i contrasti di linee e sagome, che integra in una trama armoniosa, nello spazio di pochi chilometri, il paesaggio marino con quello montano, ambedue riecheggianti di mitologia greca.

[30] Douglas 2007, p. 271.

[31] Nel racconto mitologico, la ninfa Scilla si sarebbe rifugiata qui, dopo la maledizione che la maga Circe le aveva mandato per vendicarsi dell'amore non corrisposto di Glauco.

I crinali impervi del vasto acrocoro cristallino, che troneggia a chiusura della penisola italica, precipitano in mare con bastioni alti fino a 700 metri, spigolosamente intagliati dai solchi delle fiumare. Le pareti a strapiombo sul Tirreno sono ricoperte di fitta macchia mediterranea o modellate a brani di terra dal secolare lavoro dei contadini, che strappavano alla roccia esigue terrazze – le *armacìe*[32] o *armacère* – un articolato sistema di muretti a secco e di gradoni utilizzati per la coltivazione degli agrumi e delle viti. Tra gli scogli e le falesie, numerose grotte contribuiscono a rendere varia e ricca la costa, conferendo al paesaggio un aspetto severo.

3.1.10 *Sentiero Monte S. Elia*

È un percorso che parte dal Monte S. Elia (579 m), raggiunto dopo avere attraversato, sui piani, grandi prati ondeggianti che richiamano alla memoria i paesaggi olandesi. Crinale costiero del massiccio aspromontano, si apre con un'ampia balconata a strapiombo sul mare, incorniciando lo spettacolo indimenticabile di un paesaggio proteso da un lato sullo Stretto, le Eolie e l'Etna e, dall'altro, verso lo spettacolare bosco della Piana degli Ulivi. L'itinerario giunge al sentiero del Tracciolino, che incide a mezza costa tutta la scogliera avvolto da felci secolari e rigogliosa vegetazione spontanea.

3.1.11 *Sentiero Monte Cucuzzo*

L'itinerario si sviluppa lungo un sentiero utilizzato un tempo dai contadini di Bagnara per raggiungere le proprie vigne, presenti lungo tutti i versanti che digradano dai piani dell'Aspromonte, e che rappresentava anche una delle principali vie di comunicazione con i paesi aspromontani, dove si recavano le "bagnarote" (le donne di Bagnara) per vendere e barattare i propri prodotti. La morfologia del versante lungo il quale si sviluppa il sentiero è tale da consentire lo sviluppo di forti correnti ascensionali, utilizzate dai falchi pecchiaioli per risalire di quota dopo aver attraversato lo Stretto e anche dai praticanti di parapendio.

Il sentiero si snoda lungo un versante terrazzato, nella cui parte inferiore sono ancora presenti alcuni vigneti in parte ancora coltivati, mentre la parte superiore è coperta da boschi a castagni, che venivano periodicamente tagliati per fornire le fabbriche della zona. Le falegnamerie, producendo *ceste*, *panari*,

[32] Le *armacìe* della Costa Viola, il più meridionale dei grandi sistemi terrazzati della Penisola, si sviluppano con acclività accentuate lungo un tratto costiero di venti chilometri, da Palmi a Scilla. In un contesto di densa rinaturalizzazione, resistono circa duecento ettari dedicati alla viticoltura (erano seicento nel 1929). Tra i sistemi di allevamento delle viti, è ancora attivo quello della pergola alta.

sparrazzi e *gabbiette*, alimentavano un'attività economica che costituiva una delle principali fonti di reddito delle famiglie locali e incrementava un indotto che consentiva ai pescatori di colmare i vuoti di pesca, attraverso il trasporto, con le loro barche, dei manufatti sui bastimenti ancorati sulla costa e diretti a Israele e in Spagna.

3.2 *Itinerari culturali*

Gli itinerari tematici, tracciati sulla base delle emergenze culturali del territorio, offrono l'opportunità di valorizzare una varietà infinita di forme e manufatti, che vibrano all'unisono con gli echi che nascono dalle valenze naturali. Sono "segni" che silenziosamente popolano l'area dello Stretto e che restituiscono lo stratificarsi di storie intrecciate, che riemergono come una sorta di profondità latente; tracce che rivelano quel passato che non «ha mai smesso di essere»[33], una storia che conserva trame sfilacciate di valori che possono essere ricomposte.

3.2.1 *Itinerario "Messina città di mare"*

> Gli domandò se aveva voglia di farsi quattro passi per la riviera, un villaggio dopo l'altro: Ganzirri, Sant'Agata, Principe, Fiumara Guardia, Grotte, Ringo, e così via, via cioè verso Messina[34].

La storia di Messina è legata al mare e dominata dal suo porto, con il quale la città peloritana ha vissuto in simbiosi, passando dall'epoca d'oro del Seicento, alla crisi del Settecento, agli anni del rilancio del XIX secolo, a quelli tragici del post terremoto, fino al graduale declino.

Il mare dello Stretto non è stato per questa città solo risorsa economica e sociale, ma anche – e soprattutto – elemento identitario e culturale. Eppure, parlare oggi di Messina come "città di mare" appare paradossale; essa è oggi solo una "città sul mare", perché ha reciso col mare quel forte legame che ha contribuito a delineare nei secoli la sua fisionomia. È importante, dunque, un itinerario che aiuti a recuperare le interpretazioni di senso e la memoria di significati che, nel corso della storia, avevano conferito alla città peloritana grande prestigio.

Seguendo i confini della città antica, dal porto alle pendici dei Peloritani che fanno da corona allo scenario costiero, si va alla (ri)scoperta del luogo che le

[33] Deleuze 1966, p. 42.
[34] D'Arrigo 1975, p. 957.

ha dato il nome di Zancle[35], la Falce, un'area di grande valore paesaggistico ampiamente valorizzata dalla cartografia antica e moderna. All'interno della penisola di San Raineri – la medievale *lingua phari* – permangono quali testimoni immemori e silenziosi del passato della città peloritana i resti delle mura della seicentesca Real Cittadella, possente fortificazione edificata con il ruolo di difesa e di controllo dello Stretto e delle colline sovrastanti; il Forte San Salvatore, ubicato all'imboccatura del porto, elemento fondamentale delle fortificazioni volute da Carlo V; la cinquecentesca lanterna del Montorsoli, parte integrante del sistema difensivo (fig. 3).

La zona falcata si mostra oggi come una realtà in cui la luce del suo splendido passato è offuscata dalle ombre che si proiettano sulle situazioni odierne[36], anche se si colgono i primi segni di una sensibilità verso il recupero e la valorizzazione che sembrerebbe diventare sempre più pragmatica.

Percorrendo la strada litoranea in direzione nord, si attraversano i villaggi di Ringo, Grotte, Sant'Agata, fino a quelli di Faro e Ganzirri, con i due pantani omonimi che costituiscono la riserva naturale orientata "Laguna di Capo Peloro", l'estrema punta orientale della Sicilia, dove le quinte naturali dello Stretto sono sempre pronte a offrire all'osservatore suggestivi scenari. Lungo il percorso si possono ammirare le eleganti ville di inizio Novecento, i caratteristici borghi marinari e i residuali elementi architettonici della Messina presismica, che assegnano alla città peloritana il valore di *unicum*.

3.2.2 *Itinerario "I villaggi dei pellisquadre"*

> Lo sapete voi che significa pellisquadre? Significa che hanno la pelle come quella dello squadro, che sarebbe il verdone, ovverossia il pescecane, e squadro ci sta per squadrare, una pelle insomma come la cartavetrata, quella che serve ai falegnami per ripulire tavoli e compensati dalle lische, pareggiandole e allisciandole come un velluto, per poi impellicciarle e lucidarle. Pelli, insomma, come la cartavetrata, ma più che pelli, caratteri[37].

Il percorso si svolge sulle due coste che circondano lo Stretto: lungo l'esile fascia litoranea a nord di Messina, compressa tra le aride colline sabbiose (che si spingono in prossimità del mare) e la linea di riva, e lungo la costa tirrenica calabrese, da Chianalea a Bagnara.

[35] La forma a falce, miticamente originata dall'arma usata da Saturno contro Urano, diede alla città dello Stretto l'antica denominazione di Zancle.

[36] Gambino 2005, pp. 93-97.

[37] D'Arrigo 1975, p. 299.

I borghi marinari che impreziosiscono le due aree costiere – dove stazionano i pescatori con le loro *feluche*[38] e i *luntri*[39] pronti a scendere in mare per la pesca (fig. 4) – sono stati più volte citati da Stefano D'Arrigo nel suo capolavoro.

L'itinerario muove dal quartiere del Ringo[40], che costituisce l'estremo sviluppo settentrionale della città storica e si lega ai villaggi della riviera nord di Messina per composizione sociale e assetto dei luoghi. Risparmiato quasi interamente dal terremoto del 1908, il villaggio è stato completamente spersonalizzato dalla massiccia urbanizzazione e dalla speculazione edilizia degli ultimi decenni. Cuore del borgo è la Chiesa di Gesù e Maria del Buonviaggio (o del Ringo) di fine Cinquecento, un luogo di culto legato particolarmente al mare e una delle poche architetture religiose sopravvissute al sisma del 1908.

Il percorso prosegue fra una teoria di vistose ville, eclettiche e in stile liberty, e antiche case di pescatori, attraversando un'area che si snoda tra gli ameni villaggi di Paradiso, Contemplazione, Pace e Sant'Agata. È un tragitto di sei chilometri affacciato sul mare, che ha subito interventi urbani stridenti nell'insieme, ma che conserva ancora in alcuni suoi brani le caratteristiche originarie. In questo paesaggio, avvolto da lussureggianti parchi e giardini, emergono con una potenzialità teatrale le spettacolari ville di inizio Novecento: Villa Florio, Villa Savoia, Villa Cardillo e la splendida Villa Bosurgi (ex Villa Sanderson) a Pace; Villa Pugliatti, Villa Garnier e Villa Martines a Sant'Agata.

Proseguendo, si raggiunge l'abitato di Ganzirri, stretto tra la spiaggia e l'omonimo pantano. Dalla percezione diretta dell'ambiente, risaltano subito alcune immagini inequivocabili delle trasformazioni avvenute in quest'area, a cominciare dalla densità dell'espansione edilizia. Ganzirri oggi è densamente abitata e il boom edilizio ha sovvertito l'aspetto caratteristico del villaggio, facendo perdere irrimediabilmente i caratteri tradizionali.

L'itinerario peloritano si conclude a Capo Peloro, nell'incantevole scenario dello Stretto di Messina, un luogo intriso di suggestioni classiche e a forte valenza naturalistica e culturale. Qui sorge il Parco culturale Horcynus Orca, con la cinquecentesca Torre degli Inglesi.

[38] La "feluca" è una imbarcazione a remi, armata di un albero a pioli alto più o meno venti metri, alla cima del quale staziona il segnalatore. Il compito delle feluche è quello di avvistare il pesce, per poi lasciare il posto al più agile *luntru* che attua la caccia vera e propria. Da qualche anno, l'originale feluca è stata motorizzata e attrezzata con una specie di pontile a prua destinato al fiocinatore.

[39] Il *luntru* (trasformazione dell'originario termine *untru*, per fusione dell'articolo col nome), così definito per probabile derivazione dal latino *linter* (barca da pesca a fondo piatto già utilizzata dai Romani), è una imbarcazione dalla forma snella e slanciata e con il fondo tondeggiante, per il raggiungimento di un'alta velocità.

[40] Il termine "Ringo", secondo gli eruditi e secondo una consolidata tradizione locale, è una deformazione dialettale di "arengo" dal francese *haranguer* (mettersi in riga), per indicare un luogo dove avviene un allineamento. In particolare, lo schieramento viene riferito ai cavalieri che nel Medioevo si apprestavano a partecipare a giostre o tornei e che sembra usassero riunirsi nel tratto di litorale che da ciò prese il nome. Secondo qualche vecchio pescatore del luogo, invece, lo schieramento si riferisce alla miriade di imbarcazioni che un tempo si trovavano alate in secco sulle rive di quella contrada, abitata in prevalenza, per naturale vocazione, da marinai e pescatori.

Sulla costa calabra, dal paese delle *femminote*, costeggiando la contrada Marinella caposaldo dell'attività peschereccia, si incontrano i borghi marinari di Scilla, Chianalea e Marina Grande, che hanno mantenuto molti dei caratteri originari e dove i pescatori continuano la tradizionale pesca del pesce spada.

3.2.3 *Itinerario della seta*

> Là stava, seduto sulla sponda della marina di Cannitello, seduto giusto giusto accanto all'attracco di tavole di legno che gettarono gl'inglesi[41].

Da Scilla, prende il via un percorso che si snoda lungo il sentiero tagliato a mezza costa sul crinale montano a picco sul mare, che conduce a Torre Cavallo, una delle più importanti testimonianze del sistema difensivo cinquecentesco della costa calabrese. L'itinerario, che prosegue lungo il Capo di S. Trada, giunge a Cannitello, centro immerso in un paesaggio di agrumeti – tra cui spicca il bergamotto che qui si è diffuso in forma promiscua – e dove si possono osservare alcuni edifici, sedi nell'Ottocento di stabilimenti per la produzione della seta. Infatti, l'antica arte della filatura della seta ha avuto la sua culla, nei primi cinquant'anni del secolo XIX, oltre che a Villa S. Giovanni, particolarmente a Cannitello. Proprio qui sono risultate attive, fino agli anni Cinquanta del secolo appena trascorso, cinque filande con alcune centinaia di lavoratori che affluivano anche dai paesi dell'hinterland. L'industria serica in Calabria rappresentava, infatti, una delle poche iniziative imprenditoriali extragricole. Oggi, alcuni di questi opifici sono stati convertiti in soluzioni abitative o turistiche. Rimane ancora integra solo una filanda, anche se mutilata da un incendio avvenuto oltre trent'anni fa, quale memoria storica di una diffusa attività industriale tipicamente calabrese[42]; essa agevola una attenta lettura culturale di un periodo storico della Calabria, con le sue implicazioni di carattere economico e sociale. La filanda di Cannitello rappresenta l'unico esempio di archeologia industriale presente nell'Italia meridionale e, quindi, un bene di rilevante valore culturale.

4. *La valorizzazione di un'area sospesa tra Scilla e Cariddi*

L'area dello *Scill'e Cariddi*, nonostante costituisca un paesaggio peculiare di grande valore per le risorse naturali e storico-culturali che la rendono un *unicum*

41 D'Arrigo 1975, p. 73.

42 Basti ricordare che la produzione dei bozzoli si estendeva anche ai centri rurali della provincia di Catanzaro e di Cosenza, nonché alla vicina Sicilia e che Reggio Calabria è sede di un famoso "Museo dell'Artigianato Tessile e della Seta".

irripetibile – tanto da potere auspicare che venga presto annoverata tra i luoghi patrimonio dell'umanità protetti dall'Unesco – rappresenta a tutt'oggi un'area in crisi, in cui la sostanziale vocazione turistica si è espressa in forme residenziali fortemente dilatate e patologiche.

Una serie di profonde trasformazioni, prodotte dai continui e invadenti processi di modernizzazione e di espansione urbana, hanno sconvolto gli assetti tradizionali, travolgendo e spesso cancellando il patrimonio storico-culturale, i cui segni residuali meritano di essere riconosciuti, valorizzati e collegati con le forme di economia locale, per divenire strumento di riarticolazione degli assetti territoriali e di coesione nel contesto sociale.

Da qui la necessità di riaprire un dialogo con i luoghi, anche attraverso una valorizzazione turistico-letteraria tesa a dare funzionalità agli elementi che l'hanno perduta e capace di tracciare itinerari tematici che dispieghino i "valori verticali" in essi contenuti (risorse storiche, culturali, artistiche, naturalistiche) e i "valori orizzontali" tra le diverse aree. Una strategia di sviluppo che produrrebbe due ordini di benefici: da un lato, consentirebbe il recupero e il pieno rilancio del patrimonio naturale e culturale in stato di abbandono; dall'altro, costituirebbe una reale opportunità per accrescere la capacità di attrazione dell'area dello Stretto, se accompagnata dalla realizzazione di un ampio sistema di fruibilità che sia in grado di soddisfare le esigenze della domanda.

I percorsi letterari qui proposti sulle orme dell'*Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo – solo alcuni dei possibili – sono stati pensati inquadrandoli nella relazione cultura-ambiente-turismo e in una articolazione geograficamente integrata dei percorsi. La loro realizzazione – nel rileggere con nuovi codici interpretativi le identità dei luoghi, la storia, le tradizioni, le vocazioni economiche – rende possibile un processo di (ri)generazione dei territori, orientando su di essi azioni realmente strategiche.

In una trama di itinerari che disegnano l'unicità dei luoghi, la loro identità, la loro inconfondibile fisionomia, lo *Scill'e Cariddi*, mosaico prezioso di emergenze naturali, di eredità culturali e di testimonianze identitarie, necessita di energie che sappiano vedere nelle sue risorse non solo uno scorcio emotivo, ma anche le più favorevoli linee di indirizzo per uno sviluppo concreto e sostenibile, restituendogli la sua "immagine" che ne fa il modello ideale di un rapporto equilibrato tra memoria storica e realtà attuale.

Riferimenti bibliografici / References

Aricò N. (1996), *Illimite Peloro*, «DRP Rassegna di Studi e Ricerche», n. 1, 1996, pp. 9-44.

Barilaro C. (2004), *I Parchi Letterari in Sicilia. Un progetto culturale per la valorizzazione del territorio*, Soveria Mannelli: Rubbettino.

Barilaro C. (2006), *Il Parco Letterario "Horcynus Orca". Una valorizzazione integrata per l'area dello Stretto di Messina*, in *Luoghi e turismo culturale*, a cura di G. Cusimano, Bologna: Pàtron, pp. 313-327.

Barilaro C. (2008), *Il paesaggio agrario siciliano tra processi di trasformazione e ricerca di identità*, in *Scritti in onore di Carmelo Formica*, a cura di N. Castiello, Napoli: Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Analisi dei processi ELPT, Sezione Scienze Geografiche, pp. 103-114.

Barilaro C. (2013), *Messina negli scritti di Giovanni Pascoli. Paesaggi e segni di una città scomparsa*, in *Dalle Marche al mondo. I percorsi di un geografo. Scritti in onore di Peris Persi*, a cura di C. Pongetti, M.A. Bertini, Urbino: Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo", pp. 379-394.

D'Arrigo S. (1975), *Horcynus Orca*, Milano: Mondadori.

Deleuze G. (1966), *Le bergsonismi*, Paris: Presses universitaires de France; trad. it. *Il bergsonismo e altri saggi*, Torino: Einaudi, 2001.

Fortunato G. (1911), *La questione meridionale e la riforma tributaria (luglio 1904)*, in Fortunato G., *Il Mezzogiorno e lo Stato italiano. Discorsi politici (1880-1910)*, Vol. II, Bari: Laterza, pp. 311-325.

Gambino I. (1998), *Un parco marino per la tutela e la valorizzazione dell'ecosistema dello Stretto di Messina*, in *Dalla Sicilia e dalla Calabria. Scritti per Lucio Gambi* a cura di A. Ioli Gigante, Messina: Litografia Antonino Trischitta, pp. 71-96.

Gambino I. (2005), *Turismo nel Mezzogiorno, rinascimento urbano e recupero del waterfroont. Le prospettive dell'area dello Stretto*, Messina: Edizioni Di Nicolò.

Lowenthal D. (1961), *Geography, experience and imagination: towards a geographical epistemology*, «Annals of the Association of American Geographers», 51, n. 3, pp. 241-260.

Massa G.A. (1709), *La Sicilia in prospettiva*, Palermo: Stamperia Francesco Cichè, Parte prima.

Pascoli G. (1952), *Prose*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, vol. I.

Pascoli M. (1961), *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*: *Memorie curate e integrate da Augusto Vicinelli*, Milano: Mondadori.

Persi P. (2004), *Il parco letterario: il quadrato e il cerchio*, Presentazione al volume di C. Barilaro, *I Parchi Letterari in Sicilia. Un progetto culturale per la valorizzazione del territorio*, Soveria Mannelli: Rubbettino, pp. 5-12.

Quasimodo S. (2001), *Senza di te, la morte: lettere a Curzia Ferrari (1963-1968)*, a cura di G. Musolino, Milano: Archinto.

Reina P. (1658), *Delle notizie istoriche della città di Messina*, Messina: Eredi di Pietro Brea, Prima parte.

Appendice

Fig. 1. Lo Stretto di Messina visto da Dinnammare (Foto C. Barilaro)

Fig. 2. Uno dei vicoli di Chianalea (Foto C. Barilaro)

Fig. 3. La Lanterna del Montorsoli (Foto C. Barilaro)

Fig. 4. Spadare a Punta Faro (Foto C. Barilaro)

Colecchia A., Le identità di un territorio tormentato. Luoghi, itinerari, paesaggi della Marsica negli scritti di Ignazio Silone / The identities of the rough territory of Marsica. Places, itineraries, landscapes in Ignazio Silone's writings
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 189-227
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1588

Le identità di un territorio tormentato. Luoghi, itinerari, paesaggi della Marsica negli scritti di Ignazio Silone

Annalisa Colecchia*

Abstract

Il territorio marsicano è al centro della produzione letteraria di Ignazio Silone che, in linea con la propria ideologia, riveste di connotati simbolici e di significati sociali gli elementi del paesaggio: la montagna conquistata a un'agricoltura di sussistenza, la piana creata in seguito al prosciugamento del lago del Fucino negli ultimi decenni dell'Ottocento e destinata a una fiorente attività agricola, i borghi cresciuti alle pendici dei monti e ai margini del lago scomparso, le città culturalmente lontane. Gli scritti di Silone possono diventare elementi chiave per lo sviluppo di un turismo sostenibile: nel 2015 è stato inaugurato un itinerario escursionistico, il "Sentiero Silone", che unisce luoghi descritti da Silone e identificati sul territorio tramite interviste alle comunità locali e verifiche sul campo. Obiettivo del mio lavoro è analizzare il "territorio siloniano" nelle sue varie identità: la rappresentazione letteraria fungerà da linea guida per ripercorrere e interpretare i paesaggi adottando un

* Annalisa Colecchia, Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio dell'Abruzzo, Via degli Agostiniani, 14, 66100 Chieti, e-mail: ann.colecchia@gmail.com.

Le foto e le rielaborazioni delle immagini sono da attribuire all'autrice del contributo.

approccio multidisciplinare, con la finalità di stabilire relazioni tra il passato e il presente e di prospettare futuri scenari che integrino ricerca, innovazione, sostenibilità.

The Marsica territory is at the centre of Ignazio Silone's writings. In line with his own ideology, Silone covers the elements of the landscapes he describes with symbolic connotations and social meanings: the mountain overtaken by a subsistence agriculture, the plain created by draining the Fucino Lake in the last decades of the nineteenth century and converted to a thriving agricultural activity, the villages grown up along the mountains' edge and on the perimeter of the former lake, and the culturally distant towns. His writings can become key elements for a sustainable development of tourism: in 2015 an excursionist itinerary, called "Sentiero Silone", was opened to link the places described by the writer and identified through oral interviews with local communities and field surveys. The purpose of my research is to analyze the Silone's "places" and their various identities: the literary representation will be the guideline to review and interpret the landscapes, applying a multidisciplinary approach in order to define the relationships between the past and the present and to propose future scenarios that integrate research, innovation and sustainability.

1. *Introduzione*

Colpita più volte da terremoti[1] e da dissesti idrogeologici[2], la Marsica è una terra dura e frantumata, centrale nell'immaginario di Ignazio Silone, che ne descrive con efficacia la fragilità e la resilienza. Gli eventi naturali e le attività antropiche hanno alterato il territorio, che ha perso risorse e ne ha acquisite altre, ha conosciuto trasformazioni nelle dinamiche insediative e ha dovuto riformulare nel tempo le proprie identità. La stessa delimitazione della Marsica e la sua ripartizione in macroaree sono state argomento di discussioni da parte di studiosi. Le proposte di volta in volta avanzate si fondano su omogeneità geomorfologiche o su motivazioni storiche o ancora su affinità culturali e sono perlopiù funzionali agli argomenti di ricerca affrontati dagli studiosi e alle esigenze di pianificazioni locali e di interventi paesistici[3]. La Marsica vanta, infatti, un

[1] Oltre al disastroso evento sismico del 13 gennaio 1915, terremoti di varia entità si succedettero per secoli nella Marsica. Le ricerche d'archivio (Archivio storico Diocesano dei Marsi, Avezzano) e i dati sismologici raccolti dall'Istituto Italiano di Geofisica e Vulcanologia concorrono a ricostruire la successione dei principali terremoti generati dalla faglia del Fucino almeno a partire dall'età medievale: dati macrosismici sono riferibili agli anni 1456, 1703, 1706; sono frequenti eventi di minore entità riconducibili a una sismicità locale, al di sotto della soglia del danno (Socciarelli 2016).

[2] Prima della bonifica del lago, nella seconda metà dell'Ottocento, la piana del Fucino era idrogeologicamente instabile per il regime irregolare delle acque. I frequenti allagamenti dell'area circostante causavano disagi nella popolazione e richiedevano un continuo monitoraggio del livello delle acque.

[3] Luigi Piccioni, delineando l'evoluzione geostorica e i caratteri ambientali della Marsica, evidenzia la complessità del territorio e l'impossibilità di definire i confini precisi dell'intera regione e delle distrettuazioni interne. Si rinvia per una disamina a Piccioni 1999, pp. 5-10.

notevole patrimonio archeologico, architettonico, storico-artistico e naturalistico che è oggetto di studi specialistici. Nelle sue opere Silone fa riferimento a chiese, castelli, paesi, ma si sofferma soprattutto sugli elementi strutturali dei paesaggi, prevalentemente montani percorsi da valli e attraversati da sentieri, caratterizzati da una vegetazione scabra e faticosi da lavorare («Alla superficie la terra era inaridita e sterile, bisognava scavare in profondità per ritrovare l'humus»[4]). La Marsica di Silone è essenzialmente circoscritta alla conca del Fucino, alle montagne che la circondano e agli abitati pedemontani che gravitano sulla piana (fig. 1): Pescina, dove lo scrittore nacque e trascorse la prima giovinezza fino al terremoto distruttivo del 1915, Luco, Trasacco, Ortucchio, esplicitamente menzionati negli scritti siloniani, la cittadina di Avezzano, che è teatro di uno dei capitoli più amari e grotteschi di *Fontamara*[5], San Benedetto, Collarmele, Cerchio, Aielli, Celano, il cui castello domina il territorio circostante.

Nonostante i molti anni trascorsi lontano dall'Italia, Silone resta ancorato ai luoghi dell'infanzia e della prima giovinezza, che fu bruscamente interrotta dal violento sisma del 13 gennaio 1915. La scossa azzerò quasi completamente il paesaggio insediativo del Fucino e segnò, intimamente e concretamente, l'intera esistenza di Silone che, colpito da lutti familiari e privato della casa e dei beni materiali, abbandonò Pescina, intraprese una vita da "esule", cominciò ad interessarsi di problemi sociali, partecipò direttamente alla vita politica nazionale e internazionale instaurando un rapporto conflittuale con il PCI, raccontò le proprie esperienze e il proprio pensiero in romanzi, saggi, articoli che ebbero immediata risonanza all'estero prima che in Italia.

In *Uscita di sicurezza* (1965) afferma, con sguardo retrospettivo:

> Tutto quello che m'è avvenuto di scrivere, e probabilmente tutto quello che ancora scriverò, benché io abbia viaggiato e vissuto a lungo all'estero, si riferisce unicamente a quella parte della contrada che con lo sguardo si poteva abbracciare dalla casa in cui nacqui. È una contrada, come il resto d'Abruzzo, povera di storia civile, e di formazione quasi interamente cristiana e medievale. Non ha monumenti degni di nota che chiese e conventi. Per molti secoli non ha avuto altri figli illustri che santi e scalpellini. La condizione dell'esistenza umana vi è sempre stata particolarmente penosa; il dolore vi è sempre stato considerato come la prima delle fatalità naturali; e la Croce, in tal senso, accolta e onorata. Agli spiriti vivi le forme più accessibili di ribellione al destino sono sempre state, nella nostra terra, il francescanesimo e l'anarchia[6].

Se talvolta i toponimi sono reali e le località sono concretamente identificabili, spesso l'autore si serve di nomi fittizi e "parlanti": Pietrasecca, il paese dove si

[4] Silone 1956, p. 45.

[5] La rabbiosa e disperata protesta delle donne di Fontamara che rivendicano il proprio diritto all'acqua occupa il secondo capitolo. Si recano in gruppo, a piedi, ad Avezzano, dove arrivano accaldate affamate scarmigliate; vengono derise, trattate prima con indifferenza e successivamente ingannate dai notabili con il contratto dei tre quarti dell'acqua ai Fontamaresi e dei tre quarti all'Impresario.

[6] *Uscita di sicurezza* in Silone 1965, p. 64.

snodano le principali vicende di *Vino e pane*, e Fontamara, dove è ambientato il romanzo omonimo, suggeriscono immagini di fatica quotidiana, soprusi, aridità; introducono anche il tema dell'acqua come bene primario, cui tutti i membri della società hanno diritto, e come bene conteso e sottratto con la violenza ai più deboli politicamente, socialmente, economicamente. Per l'acqua i "cafoni"[7] di Fontamara si mobilitano in gruppo, sostengono interessi collettivi, ma, nel quotidiano e negli episodi contingenti, sono divisi: ogni famiglia è attenta al proprio vantaggio, le esigenze personali prevalgono sulla lotta per una società più equa.

Le tematiche sociali sono ricorrenti nella poetica di Silone: si legano agli ideali antifascisti e al pensiero marxista, si intrecciano alla dottrina sociale della Chiesa e al solidarismo di matrice cristiana, all'utopia religiosa e all'utopia politica, intrise entrambe di "francescanesimo", nell'accezione ioachimita e spiritualista[8], e di tendenze anarchiche.

Il presente contributo intende ripercorrere temi e miti dell'uomo e dello scrittore Ignazio Silone attraverso la rilettura dei luoghi dell'Abruzzo da lui raccontati, in quanto essi stessi sono origine e proiezione del pensiero e della visione dell'autore. L'oggettività e la ricerca dello studioso e del saggista, che inducono Silone a un'analisi il più possibile distaccata, si incontrano e si scontrano con la rappresentazione ricostruita sul filo della memoria, in un'alternanza di allontanamento e avvicinamento, di mascheramento e disvelamento. Gli stessi protagonisti dei tre "romanzi dell'esilio" (*Fontamara*; *Vino e pane*; *Il seme sotto la neve*), velatamente autobiografici, vivono la fuga e il ritorno che si accompagna al ricordo e all'impossibilità del recupero della vita e della visione precedente, interna al microcosmo sociale del paese.

Altro aspetto legato ai luoghi narrati da Silone è il rapporto tra immobilità/immobilismo e mobilità/trasformazione. Rilevata quest'ultima da chi torna: così Luca Sabatini, dopo anni di assenza, non ritrova la selva sopra Cisterna dei Marsi e scuote la testa davanti alla montagna nuda e nera, dove «solo qua e là spuntava qualche arbusto incolore»[9]. Ma "la pena del ritorno" risiede anche nell'osservare con sguardo mutato una realtà fossilizzata nella sua desolazione ed emarginata dai grandi e dai piccoli mutamenti della storia. Significative le parole rivolte dall'impiegato delle poste di Pescina a Silone che, anziano, ritorna

[7] L'uso del termine "cafoni" è giustificato da Ignazio Silone nella prefazione a *Fontamara*: «Io so bene che il nome di cafone, nel linguaggio corrente del mio paese, sia della campagna che della città, è ora termine di offesa e dileggio; ma io l'adopero in questo libro nella certezza che quando nel mio paese il dolore non sarà più vergogna, esso diventerà nome di rispetto, e forse anche di onore» (Silone 1949, p. 7).

[8] Molti studiosi hanno riconosciuto negli scritti di Silone l'aspirazione a un "socialismo cristiano". Fra questi si segnala Carmelo Aliberti che, analizzando i rapporti tra realismo e simbolismo nelle opere di Silone, individua, sia nelle speculazioni saggistiche sia nei testi narrativi, costanti riferimenti all'attesa del "terzo regno" di matrice ioachimita, quasi un "filo rosso" che percorre l'intera produzione siloniana (Aliberti 1990).

[9] Silone 1956, p. 3.

al paese: «Questo è un comune perseguitato dal destino […] Persino il terremoto gli passò accanto, non so se lo sapete. Di conseguenza, niente ricostruzione, niente sussidi, niente assistenza governativa. I guastatori tedeschi arrivarono fin laggiù; vedete quel ponticello? Che fatica sarebbe stata per loro di arrivare fin qui? Niente»[10] (fig. 2).

La ricerca, di cui qui si espongono i risultati preliminari, si basa sulla lettura diretta delle pagine alle quali Silone ha affidato la rappresentazione dei "suoi luoghi". Ai paesaggi descritti dall'autore si accostano, con rispetto, i dati oggettivi derivati dall'analisi delle foto aeree, dalla verifica autoptica sul terreno, dallo studio delle fonti scritte e iconografiche (mappe e rilievi, foto d'epoca). L'adozione di questo metodo di lavoro ha permesso di arricchire e comprendere meglio la visione multiprospettica di Silone riconoscendola nei paesaggi attuali che ancora ne conservano tratti caratteristici. Le osservazioni finora raccolte costituiscono uno stimolo alla conoscenza di un autore complesso, talvolta superficialmente relegato in una "corrente letteraria tardoverista"; aggiungono, altresì, un fondamentale tassello a progetti di valorizzazione della cultura e dell'identità del territorio, soprattutto in relazione alle attività del Centro Studi Siloniani (con sede a Pescina) e alle iniziative geoturistiche del Parco Nazionale d'Abruzzo e del Parco Sirente-Velino, al cui interno ricade anche la regione marsicana.

2. *L'archivio della memoria e la funzione connotativa dei luoghi*

La produzione saggistica e narrativa di Ignazio Silone tende a promuovere la conoscenza dell'Abruzzo nei suoi aspetti storico-sociali, culturali, paesaggistici e a dissolvere le immagini "da cartolina" che vengono talvolta attribuite all'Italia meridionale. Così scrive nella prefazione di *Fontamara*:

> Questo racconto apparirà al lettore straniero, che lo leggerà per primo, in stridente contrasto con la immagine pittoresca che dell'Italia meridionale egli trova frequentemente nella letteratura per turisti. In certi libri, com'è noto, l'Italia meridionale è una terra bellissima, in cui i contadini vanno al lavoro cantando cori di gioia, cui rispondono cori di villanelle abbigliate nei tradizionali costumi, mentre nel bosco vicino gorgheggiano gli usignoli. Purtroppo, a Fontamara, queste meraviglie non sono mai successe. I Fontamaresi vestono come i poveracci di tutte le contrade del mondo. E a Fontamara non c'è bosco: la montagna è arida, brulla, come la maggior parte dell'Appennino. Gli uccelli sono pochi e paurosi, per la caccia spietata che a essi si fa. Non c'è usignolo; nel dialetto non c'è neppure la parola per designarlo. I contadini non cantano, né in coro, né a soli; neppure quando sono ubriachi, tanto meno (e si capisce) andando al lavoro[11].

[10] *La pena del ritorno*, in Silone 1965, p. 145.
[11] Silone 1949, p. 9.

Nel rifiuto polemico di una identità regionale fondata sulla retorica e sullo stereotipo culturale Silone elabora un testo di carattere etnogeografico. Non è casuale quindi il suo coinvolgimento, 18 anni dopo (1948), nella redazione del volume del Touring Club Italiano dedicato all'Abruzzo, di cui scrive la prefazione[12]. Le caratteristiche fisiche della regione e l'indole degli abitanti rispecchiano tratti di arcaicità, rapporto primitivo con la natura, diffidenza nei confronti del progresso e sostanziale estraneità ai processi storici: Silone, pur negando il "pittoresco" e il "turistico", rappresenta "l'alterità" mistica dell'Abruzzo e ne dà una giustificazione geografica, caratteriale, etica. «Il destino della regione che da circa otto secoli viene chiamata Abruzzo è stato deciso principalmente dalle montagne […]. Così, al riparo dell'urto immediato dei principali avvenimenti storici […] si è formato e consolidato l'Abruzzo. E gli Abruzzesi sono rimasti stretti in una comunità di destino assai singolare […], il fattore costante della loro esistenza è appunto il più primitivo e stabile degli elementi, la natura»[13]. Il carattere regionale degli Abruzzesi si è, quindi, plasmato sull'estraneità dalla storia e sulla staticità, su una tendenza "naturale" alla primordialità e sulla spiritualità popolare diffidente nei confronti delle gerarchie ecclesiastiche. Quest'ultimo tema è sviluppato ne *L'avventura di un povero cristiano* (1968) e incarnato nella figura di Pietro Angeleri/Celestino V («il più abruzzese dei Santi»), ma è presente anche in *Vino e pane* (1936, ed. italiana 1955), *Il seme sotto la neve* (1941, ed. italiana 1961), *Severina* (1971, ed. curata dalla moglie Darina 1981) e negli scritti raccolti in *Uscita di sicurezza* (1965). Nella prefazione alla guida del Touring Silone sottolinea ancora la "conservatrice resistenza" e la "riottosità degli Abruzzesi" a recepire le novità della civiltà meccanica e gli stili di vita che comportano; l'identità regionale si traduce come "prevalenza dell'elemento rurale sull'urbano"[14].

Nelle opere di Silone si evince un'ambiguità di fondo. Da un lato gli scritti hanno valore conoscitivo e tentano una resa oggettiva, dall'altro seguono il filo emozionale della memoria, interpretano simbolicamente, tratteggiano aspettative e ideali. Lo studioso, che indaga sulla realtà, si affianca al narratore/protagonista che vive e ha vissuto quella realtà e quindi non può essere completamente "onesto" e attendibile. L'archivio di dati si contrappone a quello della memoria, gli avvenimenti si ammantano di un relativismo conoscitivo che inserisce Silone tra gli autori più rappresentativi delle tendenze novecentesche. I luoghi sono i catalizzatori dell'esperienza esistenziale e della visione personale dell'autore. Ne è consapevole lo stesso Silone che, nel capitolo introduttivo de *L'avventura d'un povero cristiano*, riferisce la sua ricerca d'archivio e la

[12] Basile 2014. L'autore confronta le tre prefazioni ai volumi del Touring Club Italiano scritte da Silone (per l'Abruzzo), da Jovine (per il Molise), da Borgese (per la Sicilia); nei tre testi, di carattere etnogeografico, individua processi culturali di costruzione di un'alterità meridionale, qualificata da arretratezza, primordialità, prevalenza dell'elemento naturale.

[13] Silone 1948, p. 7.

[14] Ivi, p. 11.

frequentazione della biblioteca de L'Aquila per raccogliere, con l'acribia dello studioso, dati sulle vicende di Celestino V e sulla ricezione e rielaborazione del cristianesimo nei paesi del Fucino; ammette, però, che il suo "girovagare" e il rivisitare località conosciute da bambino gli è più utile di ulteriori ricerche bibliografiche[15].

In un articolo del 20 gennaio 1963 Silone risponde ad una critica mossagli da Jacques Sorel, secondo il quale le sue descrizioni forniscono l'immagine di un paesaggio eccessivamente fosco e rappresentano l'entroterra abruzzese come una contrada fra le più miserabili d'Europa[16]. Silone ritiene giustificato il «rimprovero» e spiega, con un "apologo", il significato profondo della propria rappresentazione e della propria vocazione di scrittore.

> L'Abruzzo è una bellissima regione, ha montagne superbe, laghi quasi alpestri, marine incantevoli, il Parco nazionale. Senonché è un errore attribuire al paesaggio di un romanzo il significato naturalistico di un album fotografico o di un film documentario. In un romanzo il paesaggio è parte integrante dei personaggi, delle situazioni e dei problemi rappresentati […] A mio parere Pietro Spina […] si può muovere solo in quel dato paesaggio e non in un altro. Ma io stesso sono diventato pienamente consapevole di questo distacco tra il paesaggio dei miei romanzi e quello dell'Abruzzo, in un viaggio intrapreso l'anno scorso con mia moglie[17].

Il viaggio, cui Silone si riferisce è un viaggio in Palestina, dove, vicino a Betlemme, riconosce la "sua" Pescina «in una valle del tutto spoglia, arida, polverosa, dove non si vede un solo albero, non un filo d'erba, non la traccia di un ruscello o di una fontana, e la sola presenza umana è quella di una donna vestita di nero, con un bambino in braccio, sopra un asinello polveroso». Accortasi del turbamento del marito, Darina gli dice: «Ma questo è il paesaggio dei tuoi romanzi» […] «Rivedevo qualcosa, fuori di me, che da molti anni, forse dalla nascita, portavo in me, il paesaggio dell'anima. Forse il solo paesaggio nel quale sono in grado di situare dei personaggi che si muovano e che siano vivi»[18].

Le linee tematiche, sviluppate nelle opere di Silone e da lui stesso ancorate ai luoghi dell'Abruzzo montano, s'intersecano tra loro; per comodità di analisi si rende, tuttavia, necessaria la schematizzazione proposta nei seguenti paragrafi (§§ 3 e 4). Alla lettura dei testi siloniani è stata affiancata, quando possibile, l'interpretazione dei paesaggi nella loro complessità per cogliere, oltre il livello estetico-percettivo delle apparenze sensibili, le ragioni che, nella lunga durata, hanno determinato le forme del territorio e le regole che hanno presieduto e che presiedono i rapporti tra le attività umane e l'ambiente.

Nell'analisi dei paesaggi, costrutti "bioculturali fra i più complessi, il fattore

15 Silone 1968, p. 26.
16 Il testo è parzialmente trascritto in Gentile 1979, p. 42.
17 Silone 1963.
18 *Ibidem*.

temporale è essenziale: il paesaggio «è tante storie contemporaneamente, è un sistema che si compone ad ogni momento della storia di elementi che appartengono geneticamente a più processi di territorializzazione, quindi a più sistemi territoriali che la storia ha prodotto, trasformato, alterato, destrutturato in quanto sistemi, trasmettendone però alcune componenti […] Il paesaggio è il contesto storico-geografico entro cui il singolo oggetto assume significato, un significato dunque che è storico»[19]. Dalla configurazione attuale, applicando il metodo regressivo (per sottrazione)[20] e confrontando fonti di varia tipologia e cronologia, si possono individuare elementi ascrivibili a diversi processi di territorializzazione e a diversi ecosistemi: nell'ambito delle scienze che si occupano di territorio è ormai consolidato il concetto di "fluidità" dei paesaggi storici che si aprono a un'interazione costante con i paesaggi attuali, minacciati a loro volta da trasformazioni accelerate[21]. Evidenza macroscopica è la conca del Fucino, dove è tuttora possibile cogliere gli indizi fossili della conversione di un (eco)sistema paesaggistico lacustre in un (eco)sistema paesaggistico di bonifica: le descrizioni siloniane dei luoghi sono state integrate dall'aerofotointerpretazione, cui è seguito il riscontro sul campo, dalla disamina di fonti archivistiche (la Statistica Murattiana del 1811, le relazioni e i rilievi ingegneristici relativi agli interventi di drenaggio e di bonifica) e di testimonianze corografiche (il resoconto di Gregorovius del 1871), dalla lettura di carte storiche e foto d'epoca, dalla valutazione dei dati (paleo)ambientali relativi al clima, alla flora e alla fauna (§ 3.1). Rivelatrice è anche l'analisi del costruito per l'espansione o la concentrazione delle aree abitate, e per le trasformazioni delle tipologie insediative e edilizie, anche in seguito al terremoto del 1915 (§ 3.2). Allo stadio attuale della ricerca ci si è soffermati solo su Pescina, archetipo dei villaggi presenti nei romanzi di Silone e punto di partenza e di arrivo del *Sentiero* (§§ 3.2, 5): la "città vecchia" con la torre Piccolomini e con la chiesa di San Berardo è diruta e semiabbandonata; nella parte bassa, accanto ad alcuni edifici d'impianto tardo-medievale e successivo, recuperati dopo il sisma, si trovano abitazioni che ricalcano i moduli abitativi post-terremoto; il tessuto insediativo che si amplia nella conca del Fucino conserva perlopiù la regolarità imposta dalla ricostruzione e dalla modernizzazione agraria che, nella seconda metà del Novecento, ha reso il Fucino uno dei più fiorenti produttori di patate, carote, barbabietole da zucchero.

Non è questa la sede per esporre nel dettaglio i risultati di ricerche pluriennali sul patrimonio culturale della regione marsicana né per affrontare questioni teoriche relative ai paesaggi culturali e alle identità di luogo. L'impianto teorico-metodologico che fa da sfondo alla presente ricerca è delineato nelle sue linee

[19] Sereno 2001, p. 130.

[20] Osservazioni teoriche e esempi di applicazione in Tosco 2009.

[21] Per una sintesi dei principali assunti teorici e per riferimenti a concrete esperienze di studio basate su visione globale del territorio si rinvia a Brogiolo, Colecchia c.s.

essenziali, solo in funzione delle rappresentazioni letterarie e delle "utopie" di Silone che costituiscono il filo rosso del saggio e che si rivelano negli sguardi dello scrittore abruzzese rivolti ai suoi "paesaggi individuali". Il paesaggio, quindi, viene letto non solo come "luogo" geograficamente definito, ma anche come "luogo-scena" e rivela un "contenuto secondo", di tipo connotativo, al quale il "contenuto primo", di tipo denotativo, rinvia. Ne risultano la stratificazione dei significati (oggettivi, simbolici, memoriali ecc.) e il coinvolgimento attivo del fruitore: «la scena di una unità paesaggistica contiene lo 'spettatore-attore', il quale può percepirla da una molteplicità di punti di vista […] il contenuto del luogo non si modifica […] ciò che muta è la sua prospettiva comunicativa»[22].

3. *I luoghi dell'utopia politico-sociale*

3.1 *Le "terre" desiderate, faticate, negate*

Il bacino del Fucino, esteso per un'area di circa 900 Km^2 e dominato da un'ampia piana alluvionale che copre più di 150 Km^2, è un paesaggio stratificato, solo apparentemente omogeneo. La bonifica del lago omonimo, che si configurava per estensione come il terzo d'Italia, fu tentata fin dall'età romana[23] e realizzata nella seconda metà dell'Ottocento, tra il 1854 e il 1875, per iniziativa del principe Alessandro Torlonia. Ai Torlonia, che non hanno «mai toccato la terra, neppure per svago, e di terra ne possiedono adesso estensioni sterminate», Silone dedica alcune violente e amare pagine di *Fontamara*, ne rileva le speculazioni, il coinvolgimento opportunista in guerre e rivolte che fomentarono per i propri guadagni.

I Torlognes arrivarono a Roma in tempo di guerra e specularono sulla guerra, poi specularono sulla pace, quindi specularono sul monopolio del sale, poi specularono sui torbidi del '48, sulla guerra del '59, sui Borboni del regno di Napoli e sulla loro rovina; più tardi hanno speculato sui Savoia, sulla democrazia e sulla dittatura. Così, senza togliersi i guanti, hanno guadagnato miliardi. Dopo il '60 riuscì ad un Torlogne di impadronirsi a poco prezzo delle azioni di una società finanziaria napoletana-franco-spagnuola che aveva fatto perforare l'emissario per il prosciugamento del Fucino e che si trovava in difficoltà per la caduta del regno: secondo i diritti riconosciuti alla società dal re di Napoli, Torlogne avrebbe dovuto godere l'usufrutto delle terre prosciugate per la durata di novant'anni. Ma,

[22] Scocco 1996, p. 5.

[23] Il regime irregolare del lago rendeva necessario il controllo del livello delle acque. Le opere ingegneristiche che permisero il parziale drenaggio dell'alveo furono realizzate sotto l'imperatore Claudio (ancora oggi sono visitabili gli accessi monumentali ai canali sotterranei), furono migliorate e mantenute attive in età traianea e sotto Adriano. Si riuscì ad abbassare il livello delle acque, regolarne il deflusso e limitare il pericolo di esondazioni (Burri 2014a).

in cambio dell'appoggio politico che egli offrì alla debole dinastia piemontese, Torlogne ricevette le terre in proprietà perpetua, fu insignito del titolo di duca e più tardi di quello di principe. La dinastia piemontese gli regalò insomma una cosa che non le apparteneva. I Fontamaresi assisterono a questo spettacolo svoltosi nella pianura e, benché nuovo, lo trovarono assai naturale, perché in armonia con gli antichi soprusi. Ma in montagna la vita continuò come prima[24].

All'epoca la comunità dei pescatori del Fucino non aveva la forza sufficiente per contrastare il progetto della bonifica integrale del lago, sperava anzi in un miglioramento delle condizioni sociali e degli stili di vita in un territorio economicamente depresso, isolato topograficamente e difficile da gestire per l'imprevedibilità idrogeologica e per le frequenti tracimazioni del lago con conseguenti allagamenti del terreno e perdita dei raccolti. Le conoscenze idrauliche di allora e la povertà strutturale non consentivano, infatti, la necessaria regolamentazione e il drenaggio delle acque. Il lavoro – documentato da foto, rilievi, testimonianze scritte[25] – proseguì per anni: all'abbassamento del livello lacustre seguirono le operazioni di bonifica delle terre e di sistemazione idraulica; nel 1875, a svuotamento avvenuto, l'alveo del lago si presentava ancora come un melmoso acquitrino[26]. In cambio del finanziamento e della gestione dell'opera i Torlonia ricevettero i terreni agricoli bonificati per un'estensione di circa 16.500 ettari e ne intrapresero lo sfruttamento intensivo che richiedeva ulteriori investimenti di capitali anche per la costruzione di infrastrutture e servizi, di cui la regione era ancora priva. A cavallo tra Otto e Novecento gran parte della piana fu suddivisa in poderi che vennero dati in affitto o in mezzadria ai coloni provenienti dai paesi circostanti e perfino da altre regioni italiane.

Il precedente ecosistema risultò stravolto con ripercussioni sull'ambiente e sul paesaggio, sul clima e sulle attività delle popolazioni locali: ad un'economia fondata prevalentemente sulla pesca[27] e sulla caccia (l'uccellagione[28]) si sostituì

[24] Silone 1949, p. 8.

[25] Significativo, per l'espressione di sensibilità e attenzione all'ambiente naturale, è il resoconto di Ferdinando Gregorovius, che visitò la Marsica negli anni in cui si eseguivano le opere di bonifica: «Mi aspettavo uno specchio d'acqua scintillante ed azzurro, e vidi un lago oscuro per l'ombra del cielo e dei monti, di un grigio plumbeo confuso. Mi parve un morente che prendesse congedo dalla dolce vita e la sua vista mi depresse e mi mise di cattivo umore […] Sarà distrutta una grande opera naturale e l'Italia sarà vedovata per sempre di una meraviglia della natura, di uno dei suoi più fulgidi gioielli. Io non so assuefarmi all'idea che questo solenne lago, che per migliaia di anni ha specchiato nelle sue acque questi monti severi e maestosi, debba scomparire per sempre […] Sì, il denaro e le macchine a vapore van prosciugando nel mondo la poesia, ma solo un mercante potrà rallegrarsi di questo» (Gregorovius 1871, ed. 1985, pp. 18, 23).

[26] Per il resoconto delle fasi della bonifica e per gli aspetti tecnici si rimanda a Burri 2014b.

[27] Dalla Statistica Murattiana del 1811: «Gli abitanti di Luco, di Ortucchio, di S. Benedetto presso Pescina, sono tutti pescatori, senza distinzione, qualcuno ve n'è a Trasacco, ed anche Avezzano e Celano».

[28] Dalla Statistica Murattiana del 1811: «Il profitto non è indifferente. Le folaghe si seccano e sfumano; gli altri uccelli si mangiano freschi e se ne fa spaccio in tutta la provincia, ed anche fuori. In Avezzano soltanto se ne spaccia per circa 200 ducati, lire 880 all'anno».

un'economia agricola che, seppure già praticata sulle pendici montane, non era adeguatamente sviluppata. La pesca non sopperiva solo alle esigenze locali, ma per la varietà delle specie ittiche[29] aveva carattere specializzato e alimentava un circuito commerciale extra-regionale, raggiungeva le città de L'Aquila e di Roma, l'area reatina ed umbra[30]. Il prosciugamento del Fucino, che mitigava i rigori climatici e le escursioni termiche tra l'estate e l'inverno, comportò l'aumento della continentalità del clima, la diminuzione delle precipitazioni, l'abbassamento della temperatura in tutta la Marsica e, di conseguenza, la scomparsa di specie floristiche e la drastica diminuzione dell'olivicoltura che, nei pendii prospicienti l'antico bacino lacustre, si spingeva fino agli 800 metri di quota. Residui di vecchi oliveti resistono sui versanti meglio riparati e più assolati delle montagne, presso Gioia dei Marsi e nei dintorni di Pescina.

Il prosciugamento del lago di Fucino, avvenuto circa ottanta anni fa, ha giovato ai comuni del piano, ma non a quelli della montagna, perché ha prodotto un notevole abbassamento della temperatura in tutta la Marsica, fino a rovinare le antiche colture. Gli antichi uliveti sono così andati interamente distrutti. I vigneti sono spesso infestati dalle malattie e l'uva non arriva più a completa maturazione: per non farla gelare alle prime nevi, dev'essere raccolta in fretta alla fine di ottobre e dà un vino asprigno come la limonata. Se lo devono bere, per lo più, gli stessi che lo producono[31].

Prima dello svuotamento dell'alveo lacustre il paesaggio agrario della regione fucinense era vario e comprendeva vigneti, oliveti, mandorli, noci, alberi da frutto e ortaggi. Nei decenni successivi si impoverì notevolmente, soprattutto lungo i versanti, per le temperature più basse e la riduzione delle risorse idriche.

Questi danni sarebbero stati largamente compensati dallo sfruttamento delle fertilissime terre emerse dal prosciugamento del lago, se la conca del Fucino non fosse stata sottoposta a un regime coloniale. Le grandi ricchezze che annualmente da essa si ricavano, impinguano un certo ristretto numero di indigeni e per il resto emigrano verso la metropoli[32].

La conca del Fucino è il luogo per eccellenza dell'utopia sociale e politica e del vano tentativo di riscatto. Ignazio Silone ne analizza gli elementi e li connota di significati simbolici e di risvolti ideologici. La montagna, povera di acqua e conquistata a un'agricoltura di sussistenza, e i campi alle pendici di Fontamara sono il mondo dei "cafoni". Nella piana, creata in seguito al prosciugamento del lago del Fucino, l'attività agricola è fiorente, ma arricchisce solo i grandi proprietari e gli imprenditori ed esclude i Fontamaresi che talvolta vi lavorano come braccianti salariati. I borghi sorgono lungo i versanti delle montagne e ai margini del lago scomparso: simili l'uno all'altro, annoverano una o più chiese,

29 Una disamina dettagliata della varietà faunistica legata alla presenza del lago è in Manzi 2013, pp. 188-200.
30 Ivi, pp. 188-189.
31 Silone 1949, p. 7.
32 Ivi, p. 8.

talvolta i ruderi di un castello e palazzi diruti, intorno ai quali si addensano povere case e stalle. Le città (Avezzano, L'Aquila, Roma) sono lontane culturalmente dalla concreta realtà contadina, in quanto sedi di un potere non compreso ma accettato dai "cafoni" come una fatalità. Le città sono anche il luogo della resistenza antifascista, della lotta sociale e degli ideali politici che, a parte alcune eccezioni, non penetrano nella mentalità individualista dei paesani. In *Fontamara* viene evocata la figura di un agitatore politico, il Solito Sconosciuto, che produce e diffonde stampa clandestina, denunzia gli scandali del regime fascista, incita gli operai delle fabbriche e i braccianti a scioperare, si aggira nelle caserme e nelle università, propugna ideali di uguaglianza e giustizia sociale. Di lotta clandestina e giustizia sociale parla l'Avezzanese a un incredulo e appassionato Berardo Viola, durante la notte che entrambi trascorrono in carcere per il sospetto di propaganda antifascista.

L'Avezzanese raccomandava a Berardo di parlare sottovoce e Berardo assentiva, però tornava da capo.
«L'unione dei cittadini e dei cafoni? Ma i cittadini stanno bene e i cafoni stanno male. I cittadini lavorano di meno e guadagnano di più, essi mangiano bene, bevono e non pagano tasse […] Noi siamo come i vermi, Tutti ci sfruttano. Tutti ci calpestano. Tutti ci imbrogliano […]».
L'Avezzanese ascoltava con pazienza.
«Io non capisco», tornava a ripetere Berardo «non capisco perché i cittadini abbiano potuto fare un giornale da distribuire gratuitamente ai cafoni […]» […] «Tutta questa gente di cui parli e che va in galera, è pazza?» sentii anche dire a Berardo. «E se non è pazza, quali interessi ha? E quelli che hai nominati e che sono stati fatti uccidere dal Governo, che interessi avevano? E farsi uccidere, è un modo di fare i propri interessi?»[33].

Il mattino dopo Berardo, convinto dalle argomentazioni dell'Avezzanese, chiede di parlare al commissario e si accusa di essere il Solito Sconosciuto. Morirà in carcere per le torture subite.

Il principale portavoce dell'utopia politica, *alter ego* dello stesso Silone, è Pietro Spina, protagonista di *Vino e pane* e de *Il seme sotto la neve*. Pietro Spina è, però, un personaggio in divenire e assiste, con spirito critico e con sofferenza, allo scollamento tra gli ideali di giustizia e la logica di partito, cui rifiuta di asservirsi. Con queste parole esprime la propria incredula delusione, che vanifica anche il senso della rivolta e della lotta sociale alla quale non è più possibile partecipare con convinzione:

Tristezza di tutte le imprese che hanno come scopo dichiarato la salvezza del mondo. Paiono le trappole più sicure per perdere se stesso […]. È possibile partecipare alla vita politica, mettersi al servizio di un partito e rimanere sincero? La verità non è diventata, per me, una verità di partito? L'interesse dell'organizzazione non ha finito col soverchiare, anche in me, tutti i valori morali, disprezzati come pregiudizi piccolo-borghesi, e non è diventato esso il valore supremo? Sarei dunque sfuggito all'opportunismo di una Chiesa in decadenza per

[33] Silone 1949, pp. 75-76.

cadere nel machiavellismo di una setta? Se queste sono incrinature pericolose e riflessioni da bandire dalla coscienza rivoluzionaria, come affrontare in buona fede i rischi della lotta cospirativa?[34]

Pietro Spina è legato alla realtà del Fucino per origini familiari, per vicissitudini personali (la morte della madre durante il terremoto del 1915) e per le scelte ideologiche che lo portano a difendere i diseredati e che, ne *Il seme sotto la neve*, lo spingono a sacrificarsi per salvare il "cafone" Infante, colpevole di parricidio, e ad accusarsi del delitto.

Il Fucino è identificato come luogo di sperequazione sociale e di umiliazione anche dopo la meccanizzazione dell'agricoltura negli anni Cinquanta del Novecento. In *Severina* – l'ultimo romanzo di Silone, integrato e pubblicato postumo (1981) dalla moglie Darina – lo studente Lamberto così racconta la storia di Remo, un giovane contadino disoccupato:

> nel 1951, il padre di questo ragazzo era un lavoratore agricolo a giornata, il che non è molto meglio della disoccupazione. Ora che al Fucino si coltivano soprattutto la barbabietola e le patate per scopi industriali, la situazione dei contadini è cambiata […] gli strumenti agricoli moderni e meccanizzati riducono il bisogno di manodopera. Il grande zuccherificio dove si trasforma la barbabietola in zucchero, il fecolificio dove si trasformano le patate in polvere alimentare, qualche caseificio, richiedono naturalmente molti operai, ex-contadini che però si sono adattati presto perché sapevano come lavorare i prodotti della loro terra […] Remo annuiva. «Beati loro» disse. «Quel lavoro l'avremmo saputo fare. Ma non c'era posto per tutti»[35].

Silone, oltre ad introdurre il problema della disoccupazione, delinea un paesaggio trasformato rispetto a quello delle rivendicazioni dei "cafoni" e, nello stesso tempo, suggerisce un rapporto di continuità tra la condizione dei contadini-operai e quella dei braccianti e dei lavoratori a giornata, protagonisti dei suoi precedenti romanzi.

La suggestione delle pagine scritte da Silone arricchisce di contenuti sociali l'analisi tecnica delle aerofoto, nelle quali si leggono i palinsesti paesaggistici caratteristici di un'area di bonifica. L'intervento, realizzato su un'ampia porzione di territorio e con notevole impiego di mezzi, ha creato nuovi spazi e cancellato la stratificazione temporale; sono, tuttavia, individuabili segni di più antiche organizzazioni e di precedenti assetti del territorio. L'ortofoto del 2007, a colori, presenta favorevoli condizioni di visibilità e si segnala per la risoluzione medio-alta e per il notevole livello di dettaglio[36]. Il contrasto tra le linee strutturali del paesaggio storico e quelle geometriche del paesaggio di bonifica, pianificato e costruito artificialmente, è evidente ai margini della conca, soprattutto in corrispondenza dei paesi che si sviluppano lungo il

[34] Silone 1955, pp. 53-54.
[35] Silone 1981, p. 101.
[36] Consente ingrandimenti a video fino alla scala 1:600 senza considerevoli decadimenti dell'immagine e, integrata con i DTM, permette elaborazioni 3D discretamente leggibili.

versante e sfociano nella piana un tempo occupata dal bacino lacustre (fig. 3). Alle forme naturali dell'orografia si contrappone la superficie orizzontale della pianura artificiale, caratterizzata da un parcellare regolare, servito da strade interpoderali e da canali scavati ortogonalmente, e punteggiato da agglomerati abitativi e nuclei industriali, la cui disposizione e il cui sviluppo assecondano lo schema delle suddivisioni agrarie.

Con lucidità, in *Severina* e in altri scritti, Silone ha descritto e ha quindi percepito l'imminenza di un paesaggio agrario assai simile alla configurazione attuale: agricoltura intensiva limitata a prodotti specifici, industrie di trasformazione, attività di servizio.

3.2 *I paesi, teatro della socialità e dell'emarginazione*

Gli abitati dell'Italia meridionale, i villaggi situati in posizione periferica rispetto alle principali vie di traffico, tra pianura e montagna, sono «per chi vi nasce e cresce, il cosmo. L'intera storia universale vi si svolge: nascite, morti, amori, odii invidie lotte disperazioni»[37]. Il tempo si snoda ciclicamente, scandito dai lavori agricoli (semina, sarchiatura, potatura, insolfatura, mietitura, vendemmia) che si ripetono ogni anno. La gerarchia sociale è ristretta ed è tendenzialmente chiusa e immutabile: in alto i piccoli proprietari terrieri, cui seguono i cafoni, i braccianti e i manovali, parificati agli artigiani di misera condizione. La sofferenza è accettata come inevitabile ed è connaturata alla condizione dei «contadini poveri, gli uomini che fanno fruttificare la terra e soffrono la fame, i fellahin i coolies i peones i mugic i cafoni»[38].

Nei paesi dell'Abruzzo montano è ambientata la maggior parte delle opere narrative di Silone che, in *La pena del ritorno*, riflette sulla propria ispirazione e sugli elementi del proprio immaginario: «Mi fabbricai da me un villaggio, col materiale degli amari ricordi e dell'immaginazione, ed io stesso cominciai a viverci dentro»[39]. Il riferimento è a Fontamara, ma gli elementi sono essenzialmente quelli di Pescina che, a nord-est della conca, è una sorta di archetipo del microcosmo paesano. Fontamara, Cisterna dei Marsi (*Il segreto di Luca*), Pietrasecca (*Vino e pane*, *Il seme sotto la neve*), Civitella (*Severina*), Acquaviva e Orta (*Il seme sotto la neve*) sono, quindi, paesi immaginari, ma riflettono la topografia (fig. 4) e la struttura socio-culturale di Pescina:

> La parte vecchia del nostro paese era tutta addossata alla montagna sormontata dai ruderi di un antico castello, e consisteva in un vasto alveare di nere casucce di cafoni, molte stalle incavate nella roccia, un paio di chiese e qualche palazzo disabitato; ma negli ultimi tempi, col crescere della popolazione, il paese si era esteso a valle, ai due lati del fiume, e la nostra

[37] Silone 1949, p. 21.
[38] Ivi, p. 20.
[39] *La pena de ritorno*, in Silone 1965, p. 143.

via ne era il principale prolungamento verso la pianura e verso la conca del Fucino: una via perciò di traffico intenso e rumoroso[40].

La fisionomia di Fontamara riproduce quella di Pescina sia per la posizione su un costone roccioso sia per la disposizione e la conformazione degli edifici.

A chi sale a Fontamara dal piano del Fucino il villaggio appare disposto sul fianco della montagna grigia brulla e arida come su una gradinata […] La parte superiore di Fontamara è dominata dalla chiesa col campanile e da una piazzetta a terrazzo, alla quale si arriva per una via ripida che attraversa l'intero abitato, e che è l'unica via dove possono transitare i carri. Ai fianchi di questa sono stretti vicoli laterali, per lo più a scale, scoscesi, brevi, coi tetti delle case che quasi si toccano e lasciano appena scorgere il cielo[41].

Le «casucce», come quelle della vecchia Pescina, sono «quasi tutte a un piano, irregolari, informi, annerite dal tempo e sgretolate dal vento, dalla pioggia, dagli incendi, coi tetti malcoperti da tegole e rottami d'ogni sorta»[42]; ricordano anche quelle di Pietrasecca, «casette affumicate e screpolate», addossate l'una all'altra a formare il villaggio che «appariva costruito in una specie d'imbuto, incavato nella chiusura della valle»[43]. L'oscurità, l'usura del tempo, la ristrettezza degli spazi ricavati nella roccia sono elementi ricorrenti, così come i vicoli e le case malsane, dove talvolta uomini e animali vivono in promiscuità. All'entrata di Orta «anche il fango diventa domestico e umano. Il vicoletto è fiancheggiato da stalle fetide e casucce imputridite, contro le quali sono addossati mucchi di letame resti di cucina spazzatura cocci altri rottami […] scola un rigagnolo nerastro che trasporta con sé detriti in disfacimento»[44]. Con immagini analoghe e ripetitive Silone trasmette anche la miseria di Acquaviva[45], insistendo ossessivamente sui particolari di paesaggi degradati e disegnando una fisiologia della miseria.

Risaltano con evidenza, in questi scritti, la ricerca dell'eccesso, il progressivo rifiuto della descrizione pienamente oggettiva dei luoghi, in favore di una rappresentazione prevalentemente ideologica e simbolica.

La costruzione degli scenari paesani, come si accennava nell'introduzione, alterna memoria e ricerca, avvicinamento e allontanamento, e si traduce in una doppia focalizzazione (dall'interno e dall'esterno), di cui Silone è consapevole. Per capire la portata emozionale e conoscitiva di questa doppia visione, che permea l'intera produzione siloniana, sono significativi alcuni estratti da *Uscita di sicurezza* (1965), che raccoglie testi redatti da Silone in un arco di

40 *Visita al carcere*, in Silone 1965, p. 4.
41 Silone 1949, p. 6.
42 Ivi, p. 20.
43 Silone 1955, pp. 92-93.
44 Silone 1961, p. 17.
45 «È meno un vicolo che un seguito di pozzanghere; a destra e a sinistra sono casupole fetide, mura imputridite, tuguri piccoli e neri che sembrano immondezzai, sulla porta donne come oscure larve» (ivi, p. 337).

oltre vent'anni e che viene concepita dallo stesso autore come un'autobiografia, volutamente non lineare, percorsa da dialoghi interiori e scissioni, da mascheramenti e rivelazioni[46].

Un testo-chiave è il racconto della prima esperienza di lavoro sui campi che Secondino Tranquilli/Ignazio Silone, ancora bambino, percepisce come un rito iniziatico di passaggio all'età adulta. Si allontana dal paese all'alba, in compagnia del padre e per la prima volta vive l'esperienza del distacco e coglie una nuova prospettiva dei luoghi.

> Una scoperta inaspettata fu, voltandomi indietro, la vista del paese, dal piano in cui ci eravamo inoltrati. Non l'avevo mai visto a quel modo, tutt'insieme, davanti a me e "fuori di me", con la sua valle. Era quasi irriconoscibile: un mucchio di case alla rinfusa, in una spaccatura della montagna brulla[47].

Nei saggi e nei racconti di *Uscita di sicurezza* Silone è io narrante e io narrato e, in quanto tale, rappresenta se stesso come personaggio nelle diverse fasi e nei diversi luoghi della sua vita. I primi scritti che compongono questa autobiografia *sui generis* mostrano squarci dell'esistenza quotidiana di Pescina, caratterizzata dall'interno e vista con gli occhi di Silone bambino.

> Al mattino, al primo chiarore dell'alba, cominciava per la nostra via la sfilata delle greggi di capre e di pecore, degli asini, dei muli, delle vacche, dei carri d'ogni foggia e uso, e dei contadini che trasmigravano verso il piano per i lavori della giornata; e ogni sera, fino a tardi, in senso inverso e con i segni ben visibili della fatica, ripassava la processione degli uomini e degli animali. Nelle ore intermedie la via era occupata, davanti alle case, dagli artigiani, falegnami, calzolai, fabbri, ramai, facocchi, bottai, tintori, con i loro attrezzi di lavoro, mentre nel mezzo transitavano lunghe file di piccoli carretti carichi di "terra rossa" tirati da muli […] Nessuno nel paese sapeva per quale destinazione[48].

E ancora: «mio padre mi condusse in piazza con sé, cosa che gli accadeva raramente; e invece di restare, come al solito, con i suoi amici, dalla parte della Società di Mutuo Soccorso, andò a sedersi a un tavolino, davanti al Caffè «dei galantuomini», dove vari signori si godevano il fresco dopo la giornata afosa»[49].

La piazza, la chiesa, le strade, le case, l'osteria sono i luoghi principali, nei quali si svolge la vita di paese. In *Fontamara* la cantina di Marietta è il centro di discussione dei "cafoni" che si interrogano sul significato degli eventi che li vedono vittime e protagonisti inconsapevoli. «Davanti alla cantina di Marietta,

[46] La tensione che si coglie nei testi di Silone deriva da un dialogo costante dell'autore con se stesso e con i lettori e si traduce nel contrasto tra apparenze e realtà, tra maschere individuali e sociali. Questi temi, fondamentali nell'immaginario siloniano, sono ben riconoscibili anche negli intrecci narrativi dei romanzi e nei personaggi più chiaramente autobiografici (Falcetto 2001, p. XI).

[47] *Visita al carcere*, in Silone 1965, p. 6.

[48] Ivi, p. 5.

[49] Ivi, p. 4.

attorno al tavolo messo per strada, ci fermammo […] tutti insieme parlavamo della luce elettrica, delle tasse nuove, delle tasse vecchie, delle tasse comunali, delle tasse statali, ripetendo sempre la stessa cosa, perché son cose che non mutano»[50].

Nella quotidianità vi si consumano episodi di avidità e di interesse personale (così Pietro Spina: «Nel ripassare di notte attraverso il mio villaggio nativo, ho rivisto le spelonche dell'egoismo e dell'ipocrisia da cui fuggii»[51]), ma anche gesti di solidarietà, come quelli testimoniati da Silone bambino in alcuni testi di *Uscita di sicurezza*, e di ospitalità, che si sublimano in leggende popolari:

> Il Cristo nei paesini d'Abruzzo era «uno della contrada, la Sua storia terrena si rinnovava si può dire ogni anno, con delle stranezze ai limiti dell'eresia. Per esempio, la notte di Natale, la Sacra Famiglia era in fuga negli Appennini, inseguita dai carabinieri. E, dopo la messa di mezzanotte, ogni famiglia riattizzava il fuoco nel camino, disponeva da mangiare e da bere sul tavolo, e lasciava la porta di casa aperta perché, passando di lì, Maria, il bambino e Giuseppe potessero entrare e scaldarsi e ristorarsi un po', prima di riprendere la via[52].

Nei primi romanzi i paesi sono quelli della memoria, la povertà dei luoghi riflette la condizione degli abitanti, l'assetto urbano e gli edifici non mostrano gli effetti del sisma che nel 1915 devastò Pescina e altri centri della Marsica. Riferimenti al terremoto compaiono indirettamente in *Severina* ed esplicitamente in *Uscita di sicurezza*, dove Silone racconta la propria vicenda personale che lo porta ad avvicinarsi agli ambienti socialisti e anarchici. Pescina terremotata è luogo dell'umiliazione e dell'emarginazione:

> Da quando ero rimasto solo, mi ero trasferito nel quartiere più povero e disprezzato del comune, costituito da baracche a un solo piano prive dei servizi igienici essenziali. Per accedervi bisognava passare un fosso che le autorità locali avevano chiamato il Tagliamento, dal fiume che in quell'epoca costituiva la linea del fronte di guerra tra l'esercito italiano e quello austriaco. Terra nemica dunque[53].

La mancata ricostruzione, il disinteresse governativo sono denunciati ne *La pena del ritorno* che documenta la condizione di Pescina negli anni Sessanta. Nella parte più alta del paese vecchio, compresa tra la Torre Piccolomini e la chiesa di San Berardo (anch'essa diruta), resistono ancora oggi i ruderi di edifici abbandonati (figg. 5-6). La ricostruzione, che procedette lentamente, ripristinò solo in parte l'abitato originario e, integrandosi con gli edifici non crollati, apportò nuove modifiche al paesaggio: i nuovi alloggi furono costruiti alle estremità dei paesi colpiti, lungo i principali assi di comunicazione; nei crinali i nuovi agglomerati assecondavano le linee di livello, mentre nelle aree

50 Silone 1949, p. 36.
51 Silone 1955, p. 53.
52 Di Nicola, Danese 2006, pp. 52-53.
53 *Uscita di sicurezza*, in Silone 1965, p. 57.

pianeggianti furono strutturati in complessi a maglie rettangolari con una rete di viabilità interna. Quest'articolazione è riconoscibile sulle ortofoto del 2007 e del 2009 (fig. 4).

Un elemento strutturale del paesaggio vissuto, che funge da tramite fra villaggi e campagne, è il fiume. Lungo il fiume Giovenco, che attraversa Pescina, correvano vicoli stretti fiancheggiati da povere case, pagliai, stalle e porcili (fig. 7). In uno dei suoi racconti Silone narra la vicenda d'amore di una giovane donna che abitava in uno di questi "tuguri", «Giuditta, detta la Cestaia, perché continuava il mestiere del padre, di fabbricare cesti e canestri con i vimini dei salici che crescevano lungo l'argine del fiume»[54]. Il tema dell'acqua ricorre nei romanzi di Silone non solo in relazione alla coltivazione dei campi, ma anche all'esercizio di altre attività. Ne *Il segreto di Luca*, l'autore situa alcune scene pregnanti e decisive per la sorte del protagonista, Luca Sabatini, presso il mulino ad acqua di Ludovico, cui si arrivava seguendo «il sentiero sull'argine dell'antica gora», ormai invasa dalle erbacce[55]. Il fiume è anche il primo elemento familiare che Luca vede e tocca lungo la via del ritorno a Cisterna: prima di salire in paese si ferma a rinfrescarsi presso il fiume che, in corrispondenza di un ponte di pietra (fig. 8), «cadeva da una spalliera rocciosa e formava un piccolo bacino profondo e limpido». Ancora una volta Pescina, con il fiume Giovenco attraversato da un ponte pedonale, è fonte ispiratrice di scene presenti nei romanzi siloniani.

Lungo il corso del Giovenco si snoda anche parte del "Sentiero Silone", l'itinerario escursionistico costruito sui luoghi siloniani e inaugurato nel 2015 (§ 5).

4. *I luoghi dell'utopia politico-religiosa*

4.1 *I luoghi dell'emarginazione e dell'umanità sofferente*

«Benché nato e cresciuto in una valle attigua, da cui la Maiella è invisibile, nessuna montagna mi tocca come questa»[56]: così scrive Silone ne *L'avventura di un povero cristiano*. Il racconto delle vicende di fra Pietro Angeleri, papa con il nome di Celestino V, approfondisce i temi della giustizia, della libertà dal potere politico-religioso e rappresenta il dramma dell'uomo in contrasto con le istituzioni. Il massiccio della Maiella e del monte Morrone – dove il papa "santo" visse la propria esperienza eremitica – diventa quindi, insieme

[54] *La chioma di Giuditta*, in Silone 1965, p. 10.
[55] Silone 1956, p. 45.
[56] Silone 1968, p. 18.

alla Marsica, uno spazio simbolico e uno scenario nel quale Silone riflette la propria concezione dei rapporti fra gli uomini: alla semplicità e alla religiosità evangelica praticate da Pietro e dalla sua comunità si contrappongono l'avidità e la lotta per il potere che regnano nella Curia romana.

Le caratteristiche naturali e la conformazione geomorfologica della valle dell'Orfento si prestano alla scelta di fra Pietro, «un vero cristiano dei tempi apostolici», e generano ammirazione e turbamento, acquistando un valore quasi provvidenzialistico (fig. 9). Il parroco don Costantino, dopo aver descritto la vita schiva dell'eremita, conclude: «Fortunatamente per lui, la Divina Provvidenza ha provvisto le nostre montagne, il Morrone e la Maiella, di molte grotte»[57]. Il paesaggio della Maiella, dove nel corso del medioevo sorsero vari eremi celestiniani, pare identificarsi con la scelta di Pietro Angeleri e costituire una sorta di *genius loci*[58].

La Maiella, luogo dell'utopia religiosa, è anche luogo dell'utopia politica e dell'ansia di giustizia sociale:

> I suoi contrafforti le sue grotte i suoi valichi sono carichi di memorie. Negli stessi luoghi dove un tempo, come in una Tebaide, vissero innumerevoli eremiti, in epoca più recente sono stati nascosti centinaia e centinaia di fuorilegge, di prigionieri di guerra evasi, di partigiani, assistiti da gran parte della popolazione. […] avvenimenti così disparati […] mettono in luce alcuni tratti costanti dell'indole di questi montanari. Tra questi non sono mai mancati individui bizzarri portati all'utopia religiosa o politica, e altri (come ovunque, la maggioranza) del tutto ordinari semplici chiusi e anche rozzi e gretti; ma, all'occorrenza, gli uni e gli altri, capaci di eccezionali prove di generosità e coraggio[59].

Ignazio Silone fu un "cristiano coscienziale", definizione coniata da Geno Pampaloni per indicare come nella personalità e nell'ideologia dell'autore abruzzese s'incontrassero drammaticamente ed emozionalmente «i momenti delle certezze laiche e dell'inquietudine religiosa»[60]. Il paesaggio della Maiella diventa quindi, ne *L'avventura d'un povero cristiano*, catalizzatore di ideali, miti, simboli riconducibili sia ad esperienze laiche di solidarietà sia a vite vissute alla luce di un cristianesimo puro.

Dall'attivismo antifascista e anticomunista all'utopia politica, concepita nelle sue dimensioni sociali e religiose, le opere di Silone trovano una configurazione unitaria nella costante "ricerca del permanente", ossia un insieme di valori «che, non soggetti alle fluttuazioni degli eventi o alle fortune delle ideologie, rimangono, per quanto possibile, sempre gli stessi, unica misura di giudizio

[57] Ivi, p. 51.

[58] Il paesaggio di grotte e strette valli è rappresentato nella scena della salita verso l'eremo di Sant'Onofrio, definita "un pellegrinaggio all'antica", arduo e piacevole. «Per proseguire siamo costretti ad affrontare un sentiero ripido e tortuoso, che in alcuni punti ci costringe a procedere carponi tra gli anfratti della roccia. La vista incantevole che si gode da lassù è un buon pretesto per sostare e riprendere fiato» (ivi, p. 19).

[59] Ivi, pp. 18-19.

[60] Pampaloni 1981, p. 12.

e sola base delle azioni dell'uomo»[61]. La coscienza, il coraggio della libertà, la consapevolezza della dignità della persona si traducono nel rifiuto degli opportunismi e dell'accettazione acritica di logiche e di interessi partitici: è inevitabile, quindi, il conflitto con le istituzioni.

A supporto di questa coerenza di pensiero, che rende il discorso di Silone «unitario sino alla monotonia […] e concentrico ai medesimi temi»[62], sono illuminanti le stesse parole pronunciate dallo scrittore nel 1960, allo "Smith College" di New York, per la presentazione della nuova versione di *Fontamara*[63]:

> se fosse in mio potere di cambiare le leggi mercantili della società letteraria, mi piacerebbe trascorrere l'esistenza a scrivere e riscrivere sempre la stessa storia, nella speranza che cosi finirei forse col capirla e col farla capire. Allo stesso modo come nel Medio Evo vi erano dei monaci che passavano la vita a dipingere sempre da capo il Volto Santo, sempre lo stesso volto che poi non era mai lo stesso.

Oltre che nei contenuti e nella "ripetitività" dei luoghi e delle situazioni, Silone manifesta concretamente questa sua esigenza nella sistematica rilettura "a posteriori" dei suoi scritti, che sono sottoposti a lunghe e faticose rielaborazioni[64]. La letteratura critica più attenta ha focalizzato questa particolare coerenza e l'ha interpretata secondo diverse prospettive, identificandola ora nella coscienza individuale[65], ora nel paradosso[66], ora nelle caratteristiche dei personaggi – chiave dei romanzi[67], ora in una "alternativa umana" che si oppone ai meccanismi del potere e agli ingranaggi della società e che spinge alla comunione con il prossimo, alla compassione fino al sacrificio di se stessi[68] (emblematici i personaggi di Berardo Viola in *Fontamara*, Pietro Spina in *Vino e pane* e ne *Il seme sotto la neve*, Severina in *Severina*). Negli scritti di Silone ricorrono figure che sono una proiezione autobiografica dell'autore: il «laico, o politico, che si traveste da prete e in quella veste si trova a disagio soltanto in fatto di liturgia e obbedienza ecclesiastiche, trovandosi invece del tutto a suo agio quanto a linguaggio e sentimento della vita»[69] (Pietro Spina in *Vino e pane*) e l'ecclesiastico che riesce ad esprimere la propria religiosità solo al di fuori o in opposizione all'istituzione della Chiesa (Pietro Angeleri in *L'avventura d'un povero cristiano*, suor Severina e don Gabriele in *Severina*)[70].

61 Alfonsi 1991, p. 9.

62 Il giudizio è stato espresso da Geno Pampaloni in un discorso commemorativo pronunciato a Pescina l'8 dicembre 1988 e trascritto con il titolo *Silone poeta dei vinti* (Pampaloni 1988).

63 *RS* 1998, I, p. 1469.

64 Per le travagliate vicende editoriali dei romanzi di Silone si rinvia a Di Nicola, Danese 2006 e a Giannantonio 2004.

65 Alfonsi 1991.

66 Scalabrella 1998.

67 Fasciati 1996.

68 Fasciati 1996; Iarlori 2015.

69 Pampaloni 1981, pp. 12-13.

70 Il tema del contrasto fra apparenza e realtà, fra maschera individuale e sociale è centrale nell'immaginario siloniano. Si rinvia a Falcetto 2001, p. XI.

Celestino V, papa medievale, e Pietro Spina, perseguitato politico del fascismo, «parlano lo stesso semplice linguaggio di coscienza, hanno gli stessi nemici nei potenti e nei conformisti, si difendono dalle sottigliezze della ragion di stato con la stessa consequenziale logica della saggezza popolare»[71].

Pietro Spina, militante politico comunista deluso dalle scelte del Partito, è un personaggio complesso, nel quale Silone rispecchia se stesso e la propria visione di un'ideologia socialista che resti fedele a se stessa[72]. I suoi spostamenti da Roma a Pietrasecca a Colle ad Acquaviva ne denunciano una coscienza inquieta e una continua ricerca di giustizia. Il suo è un socialismo cristiano (o cristianesimo laico), che accoglie elementi propri di una religiosità profonda, quali il senso di comunità e il sacrificio personale. In *Vino e pane* Pietro, travestito da sacerdote, tenta invano di stimolare negli abitanti di Pietrasecca idee di egualitarismo e di pacifica convivenza: «Un bel sogno […]. I lupi e gli agnelli pascoleranno assieme nello stesso prato. I pesci grossi non mangeranno più i pesci piccoli. Una bella favola. Ogni tanto se ne sente parlare»[73]. A Roma si allontana definitivamente dal Partito, del quale non accetta il conformismo e la degenerazione tirannica. Ne *Il seme sotto la neve*, romanzo denso di simboli di fratellanza sociale e di redenzione, la figura di Pietro assume connotati francescani e cristologici, che si manifestano nell'amicizia con Infante e nell'autodenuncia di un delitto non commesso.

Esperienza sostanziale de *Il seme sotto la neve* è anche la costituzione di una comunità utopica di giusti che, nel "sogno" di Pietro Spina, si contrapponga alla miseria e alla desolazione del presente: così come gli spazi marginali della montagna si contrappongono ai centri della politica.

Una manciata di more (1952), primo romanzo del ritorno in patria, è meno lineare nello svolgimento, è articolato in diversi nuclei narrativi, «policentrico e composito»[74], lontano dalle aspirazioni cristologiche vagheggiate da Pietro Spina in *Vino e pane* e ne *Il seme sotto la neve*. Il romanzo ha carattere più chiaramente politico e sostituisce alla «immediatezza emotiva» delle opere precedenti la necessità di una «messa a punto ideologica» da parte del protagonista, Rocco de Donatis[75]. La sua delusione politica e il suo distacco dal Partito sono determinati dalla connivenza dei dirigenti locali con la ricca famiglia dei Tarocchi per sottrarre la selva demaniale ai "cafoni", che la usavano come pascolo, e per gestirne la ripartizione. La decisione di Rocco

71 Pampaloni 1988, p. 68.

72 Ignazio Silone propone, in alcuni articoli pubblicati nel 1961 su "L'Exprèss" il riepilogo della propria attività di scrittore e di attivista politico. Il distacco dal PCI si consuma nella presa di coscienza della degenerazione dell'ideale comunista, segnata dai processi staliniani (1934-1938) e dalla repressione della rivolta ungherese (1956). Come intellettuale, Silone rivendica la propria indipendenza e la propria libertà di pensiero (Giannantonio 2004, pp. 158-161).

73 Silone 1955, p. 73.

74 Marabini 1975, p. III.

75 Ajello 1953, pp. 416-430.

si risolve, tra dubbi e conflitti interiori, nella "solitudine" dell'ex esponente comunista che, animato da ideali di giustizia e di egualitarismo sociale, si schiera a difesa dei "cafoni" e degli emarginati, ma nel farlo avverte la necessità di (ri)formulazioni teoriche che la "povera gente" non riesce a comprendere. Alle argomentazioni e alla polemica antitotalitaria di Rocco («Volete sapere quale sarebbe il massimo di tutti i tradimenti? Realizzare il programma del Partito senza il Partito»[76]) Zaccaria, animatore della comunità "eretica" del Casale, risponde: «mi occuperò delle teorie solo se le incontrerò per strada e vedrò che mangiano, bevono e fanno figli»[77]. A Casale, in un grande cascinale posto su un valico montano e proclamato "soviet" autonomo, si afferma la volontà di resistenza alla forza organizzatrice del Partito che vuole eliminare ogni possibile divergenza. Qui i capi del movimento contadino propugnano, in termini più immediati e più ingenui, la nuova ideologia politica saldandola al messaggio evangelico. Qui trovano rifugio i reietti e avvengono dibattiti e scontri verbali, cui partecipa anche Martino, espulso dal partito per deviazione ideologica e probabile portavoce dell'autore. Martino, figlio di un carbonaio, ha avuto un'infanzia povera e ha vissuto nei boschi, dove si nutriva con un tozzo di pane accompagnato dalle more che poteva cogliere a manciate. Così ricorda quegli anni:

> La selva era la mia casa, la mia scuola, la mia palestra. Aiutavo mio padre a fare il carbone di legna […] Per giorni e giorni vivevo qui nella selva, tra le querce i faggi i larici, correndo all'impazzata da un capo all'altro, inseguendo le lepri i gatti selvatici le vipere; non credo per ucciderli o catturarli, forse per una specie di familiarità, per cameratismo, per sfida o gara[78].

La varia umanità in attesa di riscatto si muove, ancora una volta, negli spazi emarginati dall'alta politica, in un ambiente che unisce la concretezza dei paesaggi alla evocazione e alla mitizzazione fantastica: un giorno la tromba – simbolo di speranza e di riscatto per i "cafoni", scomparsa durante il fascismo, riapparsa nel '43 e dileguatasi nuovamente perché una nuova autorità si è imposta dall'alto – verrà tratta fuori dal suo nascondiglio e comparirà in mano a un angelo che «la suonerà a pieni polmoni e sveglierà anche i morti»[79].

4.2 *I paesaggi dell'anima*

Silone, "cristiano senza Chiesa" e "socialista senza partito", testimonia un mondo che ha rinnegato il vero senso evangelico e riconosce nella speranza l'unica e l'ultima forma di resistenza e di virtù cristiana. A questa amara

[76] Silone 1952, p. 39.
[77] Ivi, p. 53.
[78] Ivi, pp. 94-95.
[79] Ivi, pp. 290-291.

convinzione approda suor Severina, le cui vicissitudini interiori ed esteriori sono raccontate nel romanzo cui Silone lavorò dal 1977 fino alla morte, avvenuta il 22 agosto dell'anno successivo. Severina, l'ultima eroina di Ignazio Silone, «è la prima ed unica donna di un suo romanzo ad esserne protagonista»[80]. Gli appunti ritrovati dalla moglie Darina sembrano attestare che il personaggio di Severina sia ispirato, almeno in parte, alla figura di Simone Weil, della quale Silone apprezzava gli scritti condividendone l'atteggiamento nei confronti della Chiesa e l'amore per gli oppressi. Severina è, così, un personaggio nel quale lo stesso Silone si identificava[81].

Per quanto non compiuto e non rivisto dall'autore, *Severina* suggerisce spunti sull'evoluzione di alcune fra le principali tematiche siloniane. La trama è essenziale. La giovane suor Severina assiste involontariamente ad un tumulto scoppiato nella piazza del paese di Civitella durante un'assemblea sindacale e all'uccisione di un operaio in seguito al violento intervento della polizia; rifiuta di testimoniare secondo le direttive della madre superiora e di accusare di «provocazione un povero ragazzo massacrato di botte, davanti ai suoi occhi, da un gruppo di poliziotti inferociti»[82]. Ne seguono l'isolamento e l'allontanamento dall'istituto in cui è cresciuta e in cui insegna. La conforta l'amicizia con don Gabriele che, come lei, diventa consapevole della complicità tra potere religioso e potere politico e si interroga sulla propria vocazione. Tornata allo stato laicale, Severina cerca di dedicarsi al soccorso dei poveri, ma trova solo ostilità e incomprensione finché, ferita durante una manifestazione di studenti e operai, muore in ospedale ancora sostenuta dalla speranza: «Spero […] Mi resta la speranza»[83].

Il "sentimento della speranza" ritorna, quindi, nell'ultima produzione siloniana. Per lo scrittore abruzzese, tuttavia, la speranza non è la capacità di prefigurarsi con gioia la volontà di Dio, ma al contrario «l'estremo residuo cristiano in un mondo che ha perduto la fede e rinnegato la carità; non è una virtù di gioia, fresca e inventiva, ma una virtù di resistenza, l'ultima luce o prova del non arrendersi; è il lascito cristiano al laicismo contemporaneo, o se si vuole il momento religioso della coscienza laica»[84].

Severina, romanzo costruito su riflessioni e dialoghi serrati tra i personaggi, si svolge prevalentemente in interni, vagamente descritti, e genera una sensazione di claustrofobia che segnala la corrispondenza tra contenuti e soluzioni narrative. I pochi luoghi esterni tratteggiati da Silone sono spazi limitati. Emblematica la descrizione della piazzetta San Camillo de Lellis di Civitella, dove si scatena la zuffa tra polizia e "sovversivi".

80 Silone D. 1981, p. 19.
81 *Ibidem*.
82 Silone 1981, p. 37.
83 Ivi, p. 127.
84 Silone D. 1981, p. 19.

La piazzetta aveva la forma di un triangolo irregolare, essendo fiancheggiata dalla chiesa, dal collegio delle suore e da un vecchio palazzo baronale, disabitato e cadente dall'epoca d'un antico terremoto, per cui era rimasta agibile solo una parte del suo pianterreno. Quei locali, di proprietà comunale, si trovavano da pochi anni affidati ad alcune leghe operaie, sfrattate, senza motivo plausibile, dalla sede più centrale che in precedenza occupavano[85].

Silone si limita a indicare la forma della piazza e ad elencare gli edifici che ne chiudono i lati. Nell'ultima produzione sembra, quindi, venir meno la descrizione dei luoghi come proiezione del pensiero e del carattere abruzzese, naturalmente portato ad un cristianesimo primigenio. In *Severina* Silone approda ad una religione dell'amicizia e della fraternità che viene espressa con immediatezza e senza filtri e che non si riveste di simboli né si identifica in luoghi "mitici", come le montagne della Maiella oppure i centri della Marsica visitati da bambino. Significativo, in tal senso, il colloquio tra don Gabriele e Severina, che, ferita durante il corteo di protesta, si trova in ospedale a L'Aquila. Dice don Gabriele: «La sua partenza mi ha fatto capire che anch'io devo lasciare Civitella […] Ma dove andare? Ci sto riflettendo. Tutti i luoghi sono uguali se l'anima non cambia. L'amicizia invece fa fiorire il deserto»[86].

Questo passaggio fondamentale del pensiero di Silone si rivela ancora più esplicitamente in *Ai piedi di un mandorlo*, una riflessione scritta negli ultimi anni della sua vita, pubblicata in poche copie nel 1970 e successivamente rivisitata e edita nel 1972. Tornato a Pescina, sale al paese vecchio e si ferma ai piedi di un mandorlo, da dove può osservare la parte più antica dell'abitato, ancora segnata dalle "voragini" del terremoto, gli uomini che tornano dai campi, alcune donne e bambini che escono dalla chiesa. Si sente uno spettatore esterno ed estraneo («È come se assistessi alla proiezione di un vecchio film muto, un po' logoro e con scarsa luce»[87]) e commenta:

Di questo angusto luogo, in altri tempi, io conoscevo ogni vicolo, ogni casa, ogni fontana, e quali fanciulle, in quali ore, vi attingessero acqua; ogni porta, ogni finestra, e chi vi si affacciasse, in quali momenti. Per una quindicina d'anni questo fu il chiuso perimetro della mia adolescenza, il mondo noto e le sue barriere, lo scenario prefabbricato delle mie angosce segrete […]. Questa realtà che adesso mi sta di fronte, io l'ho portata per tanti anni in me, parte integrante, anzi centrale di me stesso, ed io mi sentivo in essa, non certo al suo centro, tuttavia, a mia volta, sua parte integrante. Invece, ora che l'ho davanti, essa mi si rivela per quello che è, un mondo estraneo, che continua a vivere per conto suo, anche senza di me, nella maniera che gli è propria, con naturalezza e indifferenza. Non diversamente, in altre parole, da quello che mi apparirebbe un formicaio. Così, penso, l'ulteriore svolgersi della vita umana sarà visto, dopo un certo numero di anni, da un morto, se gli è concesso di vedere[88].

85 Silone 1981, p. 41.
86 Ivi, p. 124.
87 Silone 1970, p. 192.
88 Ivi, pp. 192-193.

Silone sembra rinnegare le precedenti dichiarazioni di poetica e il quadro culturale, al cui interno si erano sviluppati i suoi scritti: all'intimità dei luoghi dell'infanzia sembra opporre un'estraneità e un'indifferenza, in parte giustificabile dalla trasformazione del paesaggio e dal crollo delle utopie, e riflette sulla solitudine e sulla precarietà dell'esistenza umana.

Nella conclusione del racconto, tuttavia, Silone recupera il rapporto emozionale con Pescina, o meglio con i suoi abitanti, diseredati e oppressi dalla fatica e dal dolore delle perdite subite: nei loro confronti mostra interesse, amicizia, fraternità.

> Ma un rumore di passi che si avvicinano mi trattiene. È una vecchia donna, vestita poveramente di nero, che porta sulla schiena un pesante fardello di rami secchi. Cammina curva come una bestia da soma. […] Era una nostra vicina di casa. Un suo figlio, alle scuole elementari, era mio compagno di classe e di giuochi. Quali disgrazie possono averla ridotta in quelle condizioni? Suo marito, i suoi figli non vivono più. Mi alzo per raggiungerla. Forse accetterà di essere aiutata nel trasporto di legna[89].

Nella sua costante e drammatica duplicità, sospeso tra visione interiore ed esteriore, Ignazio Silone scopre nei luoghi dell'anima un istintivo bisogno cristiano di avvicinamento. Non si tratta, però, di un "ritorno" alla fede e al cristianesimo ufficiale che, nonostante le aperture del Concilio Vaticano, Silone continua ad assimilare a un'ideologia. Nel testo autografo *et in hora mortis nostrae*, indirizzato alla moglie Darina e risalente forse al 1963-66, così scrive: «Mi sembra che sulle verità essenziali si è sovrapposto [*sic*] nel corso dei secoli un'elaborazione teologica e liturgica d'origine storica che le ha rese irriconoscibili»[90].

5. I "luoghi siloniani" quali elementi costitutivi di paesaggi e parchi culturali

Ignazio Silone, come scrittore e come pensatore, fu apprezzato prima all'estero che in Italia, dove la sua produzione letteraria suscitò l'attenzione della critica soprattutto a partire dalla metà del Novecento. In anni recenti le occasioni di studio e di promozione della figura di Silone, riconosciuto come uno degli autori più complessi e sfuggenti del Novecento italiano, si sono moltiplicate: a Pescina, nell'ex convento dei Minori Conventuali, ha sede il Centro Studi Siloniani[91] che conserva la biblioteca e l'archivio dello scrittore (dono della moglie Darina) e che

[89] Ivi, pp. 193-194.

[90] Silone s.d., p. 164. Il documento autografo, pubblicato nel 1981 in appendice a *Severina*, fu rinvenuto da Darina nell'aprile 1977, in una busta a lei indirizzata, che conteneva anche un secondo testo autografo con le ultime volontà di Silone circa il luogo della sepoltura.

[91] <http://www.silone.it/node/4239>, 08.09.2017.

cura, in sinergia con istituzioni e università, pubblicazioni, percorsi espositivi[92], seminari. Appuntamento di rilevanza internazionale è il *Premio Ignazio Silone* per la cultura istituito nel 1995 e giunto alla sua ventesima edizione.

Le opere e il pensiero di Silone sono strettamente ancorati a luoghi e contesti dell'Abruzzo montano e offrono spunti per la costruzione di itinerari tematici nel territorio, impiegando la strategia dello *storytelling*: «Nell'ambito dei «progetti locative», la narrazione assume spesso un ruolo centrale, poiché viene riconosciuta come una strategia vincente per sviluppare relazioni e connessioni significanti tra luoghi e comunità»[93]. Non è da sottovalutare l'appartenenza della regione marsicana al Parco Nazionale d'Abruzzo e al Parco Regionale Sirente-Velino. Nell'ottica di una lettura globale del territorio gli elementi ambientali e paesaggistici si combinano con gli aspetti storico-sociali e con la memoria letteraria che diventa parte integrante dei circuiti di turismo sostenibile attivati nelle aree protette. È il caso del "Sentiero Silone" inaugurato nel 2015 all'interno del Parco Sirente-Velino: l'itinerario escursionistico unisce i luoghi descritti da Silone e identificati sul territorio di Pescina e della Valle del Giovenco[94]. La ricerca, condotta sotto la supervisione del Centro Studi Siloniani, si è avvalsa del sostegno della Regione Abruzzo, dell'Università de L'Aquila, della Deputazione di Storia Patria d'Abruzzo, del Parco Nazionale d'Abruzzo e del Parco Regionale Sirente-Velino, ed ha coinvolto nella costruzione e nella gestione del sentiero la sezione del CAI di Pescina.

L'itinerario, progettato con andamento circolare (dal paese al paesaggio e dal paesaggio al paese), innesca una molteplicità di visioni e reazioni, in quanto i luoghi e i paesaggi sono esperibili sia nelle loro caratteristiche naturali e nel loro spessore storico sia nella loro dimensione simbolica e nella loro forza evocativa. Le citazioni tratte dagli scritti di Silone segnalano i punti-chiave del percorso, accrescono negli abitanti e nei fruitori esterni la consapevolezza delle risorse patrimoniali del territorio, aprono nuovi scenari interpretativi, sviluppano connessioni tra luoghi e comunità, generano legami mutevoli tra passato, presente e futuro. Il percorso letterario alimenta, inoltre, una sorta di esperienza laboratoriale e la costituzione di "cantieri paesaggio"[95], funzionali ad una efficace valorizzazione del territorio e, in prospettiva, ad una corretta pianificazione e ad una promozione rispettosa dei valori materiali e immateriali e delle identità culturali di cui i paesaggi sono portatori.

Il percorso parte dalla piazza del duomo di Pescina, a mezza costa, e sale verso la parte alta del paese, dove i ruderi degli edifici distrutti dal terremoto

[92] Per iniziativa del Centro Studi Siloniani è stato allestito il Museo Silone che raccoglie testi e documenti, mobili e oggetti personali, premi e riconoscimenti attribuiti allo scrittore.

[93] Bertone, Monaci 2013, p. 223.

[94] Ardito 2015.

[95] L'espressione, coniata da Massimo Quaini, intende suggerire il ruolo propulsivo degli attori locali nella costituzione di una rete capillare di osservatori locali, fattore determinante di una corretta politica di gestione del paesaggio (Quaini, Gemignani 2014) ed esigenza da non trascurare nella redazione dei piani paesaggistici regionali (Marson 2016).

(fra i quali la chiesa di San Berardo) sono sormontati dalla Torre Piccolomini e dove, nello slargo ai piedi del campanile, si trova la tomba di Silone. Una delle diramazioni del sentiero scende al fiume Giovenco, attraversato da un ponte pedonale[96], e costeggia i ruderi di una vecchia filanda, di un mulino in pietra, della Centrale Elettrica Comunale costruita nei primi anni del Novecento su progetto dello zio paterno di Silone. Dal fiume è possibile seguire un tracciato in salita verso la Fonte del Lupo e il Monte Parasano, fino ad un punto panoramico sulla Valle del Giovenco. In direzione sud, a quota più bassa, si vede la Contrada dei Serpari, ricordata in *Fontamara*: «Berardo ricevette a poco prezzo il campicello selvatico nella contrada dei Serpari (dove mai, a memoria d'uomo, era stato seminato), tutti ci rallegrammo con lui e bevemmo alla sua salute»[97]. Il sentiero si dirama nuovamente: da un lato verso la Rocca Vecchia, dall'altro verso la Sella delle Capre (1140 s.l.m.) e verso la spianata del Prato delle Streghe, entrambe descritte in *Vino e pane*. Scendendo lungo il crinale, verso Pescina, si raggiunge una grande casa in rovina che è assimilabile a quella di Pietro Spina ne *Il seme sotto la neve* e guarda dall'alto gli edifici del villaggio, schiere di casette antisismiche (oggi ingrandite e trasformate, fig. 10) e la chiesa di San Berardo: «Dal finestrino più elevato della soffitta egli scruta, ad alcune centinaia di metri al di sotto di lui, il piano ineguale dei tetti del villaggio […] la parte vecchia dove s'ammucchiano, attorno alla chiesa, poche centinaia di catapecchie affumicate e sgretolate, e la parte costruita dopo il terremoto, formata da casette gialle coi tetti rossi, tutte a un piano, uniformi, disposte a scacchiera, simili ad alveari»[98].

Poco a valle, oltrepassato il "Santuario della Madonna del Carmine", si ritorna a Pescina. Il "Sentiero Silone" presenta altre diramazioni che toccano luoghi rivissuti dallo scrittore come fonte d'ispirazione per le descrizioni dei romanzi e dei racconti.

Il modello adottato nella costruzione del percorso letterario è quello della "narrazione autoriale", che si caratterizza per un impianto narrativo stabile e favorisce un intenso coinvolgimento emotivo[99]. La fruizione è affidata a una guida cartacea[100], vincitrice del *Premio Internazionale Ignazio Silone 2015*, e alla segnaletica sentieristica CAI che con progressione numerica indica i "punti di lettura" del testo siloniano, arricchito da informazioni ambientali e storico-artistiche sui luoghi visitati.

L'itinerario escursionistico si apre su una notevole varietà geomorfologica, documenta diverse forme di antropizzazione tra loro relazionabili

96 Da Silone 1956, p. 4: «Proprio sotto il ponte il ruscello cadeva da una spalliera rocciosa […] La corrente gelida dovette dargli una sensazione assai piacevole se subito egli [Luca] cominciò a sgambettare nell'acqua con la vivacità di un ragazzo».

97 Silone 1949, p. 93.

98 Silone 1961, p. 172.

99 Bertoni, Monaci 2013, p. 223.

100 Ardito 2015.

sincronicamente e diacronicamente e valorizza accanto alla spazialità "orizzontale" la dimensione "verticale": «niente di quello che la storia sedimenta va perduto»[101]. Nella dinamica tra passato e presente, i paesaggi si configurano come palinsesti[102] che registrano «il modo in cui un certo ambiente naturale e la società che la (*sic*!) abita hanno interagito nella lunga durata storica»[103] (esempi di analisi nel § 3). Dalle narrazioni di Silone emerge l'immagine di una società pluriattiva: agricoltura, allevamento, molitura, artigianato, sfruttamento del bosco e delle risorse minerarie (le cave di pietra in *Vino e pane*, la "terra rossa" in *Uscita di sicurezza*) hanno creato paesaggi complessi che si prestano ad uno studio etnoarcheologico e che talvolta costituiscono riserve ecologiche per la biodiversità floristica e faunistica.

Nel dibattito contemporaneo sta acquisendo centralità la concezione del patrimonio paesaggistico come componente determinante nella produzione di ricchezza, per cui le iniziative di promozione e comunicazione sono funzionali alla crescita economica del territorio, perché ne aumentano la visibilità e il valore[104]. L'attenzione al paesaggio e la sua valorizzazione ne consolidano la "reputazione" che, secondo la definizione dell'economista Giacomo Becattini, costituisce «il vero capitale sociale dei luoghi»[105]: è condivisa dagli abitanti, che ne traggono benefici in termini di consapevolezza identitaria e di ricchezza, ed è trasmessa ai visitatori, che la recepiscono come "marchio produttivo" (o *brand*) caratterizzante e riconoscibile sul mercato e come incentivo al turismo di qualità. La strada da percorrere, segnalata da Alberto Magnaghi[106], risiede nel rifondare un'autentica coscienza di luogo e nel rinsaldare la relazione fra abitanti-produttori e territorio, concepito come "bene comune" e come "opera d'arte corale" costruita nel costante dialogo tra uomo e natura.

La regione Abruzzo gode di condizioni vantaggiose ai fini di uno sviluppo (auto)sostenibile, in quanto la forte impronta naturalistica ha determinato l'istituzione di numerosi parchi e riserve che vivono in stretta simbiosi con le realtà ecomuseali e con una rete di musei tematici diffusi nel territorio[107], spesso legati a siti archeologici (il sito di Alba Fucens con l'annesso antiquarium, il

101 Quaini 2008, p. 55.

102 Copiosa è la bibliografia in materia. Per approcci metodologici relativi allo studio dei paesaggi d'altura, si rinvia a Brogiolo *et al.* 2012.

103 De Matteis 2016, p. 70.

104 Si rinvia al resoconto di un'esperienza recente, un progetto multidisciplinare che ha permesso la costituzione del "Parco Biamonti – Dal Paese al Paesaggio" (Moreno *et al.* 2016). Il parco, realizzato nel comune di San Biagio della Cima e inaugurato nell'aprile 2015, trae spunto dall'eredità culturale di Francesco Biamonti, scrittore attento ai paesaggi rurali e alla realtà contadina, ma travalica i limiti del concetto di "parco letterario" e si presenta come un'opportunità di tutela produttiva e non vincolistica, di valorizzazione di paesaggi rurali riscoperti nella loro dinamicità.

105 Becattini 2015, p. 71.

106 Magnaghi 2010.

107 Per una ricostruzione storica dell'Abruzzo come "regione dei parchi" si rinvia agli scritti di Luigi Piccioni. In particolare: Piccioni 2000 e 2010.

"Museo delle Paludi" di Celano) e ospitati in edifici storici (il "Museo d'Arte Sacra della Marsica" e della "Collezione Torlonia di Antichità del Fucino", presso il Castello Piccolomini, a Celano). Il Lapidario ("le parole della pietra") e il "Museo del Prosciugamento del lago del Fucino" ("il filo dell'acqua"), collocati entrambi nell'ex mattatoio di Avezzano, sono particolarmente significativi per comprendere la realtà tratteggiata nei romanzi di Silone: i supporti multimediali e le ricostruzioni grafiche agevolano la comunicazione e la comprensione degli aspetti geomorfologici, idrogeologici e ambientali ed evidenziano i benefici e gli impatti negativi della bonifica sul territorio; l'allestimento museale, nel ripercorrere la storia dell'area fucinense, mostra le soluzioni tecnologiche sperimentate dall'età romana al secolo scorso e impiegate per lo svuotamento del lago; mette in rilievo le conseguenze economico-sociali e le variazioni paesaggistiche che il prosciugamento ha comportato[108]. Espliciti sono i riferimenti nelle opere di Silone.

I parchi e le riserve naturali fungono da "contenitori" e da collante istituzionale per rendere meglio fruibile un'offerta culturale così composita e variegata: la loro operatività non si limita ad un'anacronistica tutela delle "bellezze paesaggistiche" e della biodiversità floristica e faunistica, ma si esplica dinamicamente in varie direzioni per dare visibilità ad un patrimonio complesso e per rafforzare le potenzialità espresse dalle comunità locali[109]. I parchi e gli ecomusei presenti sul territorio sono, infatti, attivi nell'incentivare la conoscenza e il recupero degli antichi saperi, delle tradizioni autoctone, di tecniche colturali altrimenti perdute e di specie vegetali a rischio d'estinzione; educano al rispetto dell'ambiente, anche tramite convenzioni con le scuole; realizzano itinerari geoturistici appoggiandosi spesso a cooperative locali; promuovono iniziative di ricerca in collaborazione con le università e le soprintendenze preposte alla tutela dei beni culturali, sollecitano forme partecipate di analisi e di gestione del territorio[110].

Obiettivo cui tendere, alla luce di esperienze realizzate in altri territori[111], è andare oltre il concetto di "patrimonio diffuso" per sviluppare la dimensione

[108] De Sanctis *et al.* 2012.

[109] In Abruzzo, "regione dei parchi", il sistema delle "aree protette" copre gran parte dell'entroterra montuoso, vanta una tradizione storica (Piccioni 2000 e 2010) che ne assicura la funzionalità, costituisce un fattore trainante dell'economia e una risorsa preziosa per la valorizzazione dei "paesaggi culturali". Nella gestione del Parco Nazionale d'Abruzzo Lazio e Molise (<http://www.parcoabruzzo.it>), del Parco Nazionale della Majella (<http://www.parcomajella.it>), del Parco Naturale Regionale Sirente-Velino (<http://www.parcosirentevelino.it>), i concetti di patrimonio ("terreno comune dell'abitante e del viaggiatore"), di natura-ambiente e natura-cultura, di approccio interdisciplinare, di comunità e memoria, di *marketing* emozionale ecc. sono elementi-chiave e sono posti a fondamento di uno sviluppo territoriale (auto)sostenibile (Trisciuoglio 2013).

[110] Per osservazioni sulle positività del rapporto simbiotico tra parchi naturali ed ecomusei, sia nella qualità dell'offerta turistica sia nel coinvolgimento delle comunità locali, si rimanda a Agostini, Colecchia 2016.

[111] Modello virtuoso è il "Parco Biamonti – Dal Paese al Paesaggio" (Moreno *et al.* 2016).

della "coralità". Le "coralità produttive" che hanno plasmato il territorio[112] devono essere studiate, recuperate e valorizzate al pari delle "coralità paesaggistiche"[113], perché sono entrambe testimonianze delle storie vissute dalle comunità locali e sono gli elementi su cui si fondano le identità di luogo. In questa dialettica passato-presente il percorso siloniano, così come è stato pensato e costruito, fornisce un ulteriore tassello e un ulteriore livello interpretativo-conoscitivo, in quanto permette di associare con immediatezza i luoghi nella loro configurazione attuale a quelli descritti (e trasfigurati) da Silone nei suoi romanzi. Il "Sentiero Silone" attiva, quindi, connessioni tra il contesto spazio-temporale e le descrizioni tratte dalle opere dell'autore, punta sugli aspetti della percezione, della suggestione e della narrazione e, in questo modo, valorizza gli apporti delle comunità locali (gli *insider*) e soddisfa le esigenze dei fruitori (*outsider*). Sull'aspetto della percettibilità insiste, del resto, la Convenzione Europea del Paesaggio. Il documento, sottoscritto a Firenze nel 2000 e ratificato dall'Italia nel 2006, qualifica come paesaggio culturale «una determinata parte del territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni». Ogni paesaggio è un paesaggio culturale, da riconoscere e da promuovere nei suoi vari aspetti coinvolgendo diversi saperi e diverse competenze disciplinari. Iniziative tese al raggiungimento di questi obiettivi favoriscono la ricerca, producono effetti positivi sull'economia, contribuiscono a maturare la consapevolezza delle comunità locali che partecipano all'incremento conoscitivo e alla valorizzazione del proprio patrimonio culturale.

Alla luce di queste considerazioni, per valutare le prospettive di un organismo territoriale composito e armonico nella sua offerta culturale, si è proposta la costituzione di un parco che promuova i punti-chiave del bacino fucinense e che si articoli in itinerari tematici fruibili e gestibili non individualmente ma in relazione l'uno all'altro: aspetti ambientali, configurazioni insediative (intese nella loro evoluzione diacronica e comprensive quindi di strutture architettoniche, siti archeologici, distinti assetti paesaggistici), tradizioni artistiche e culturali[114]. Il *Fucino Cultural Park* assolverebbe, nelle intenzioni dei promotori, una triplice funzione:

> a) preserving the memory of the works and techniques created to construct it; b) preserving the memory of the many diverse communities whose origin was linked to the existence of the lake; c) preserving the memory of the land and how it became the environment in which we live, constrained by the morphological dynamics that governed its past as they do its present[115].

112 Becattini 2015, p. 59 e ss.

113 De Matteis 2016.

114 «The *Fucino Cultural Park* intends to place all of these valuable aspects in a single container through the precise exploitation in thematic itineraries with the frequent possibility of intersections in order to offer a global overview of how an environment can be transformed into a territory» (Burri, Ferrari 2009, p. 51).

115 *Ibidem*.

Le opere narrative, gli articoli e gli scritti autobiografici di Ignazio Silone rientrano negli ambiti tematici e nelle finalità individuate; sono, anzi, fondamentali linee di lettura e di interpretazione, in quanto forniscono una rappresentazione memoriale, simbolica, sociale del territorio.

Riferimenti bibliografici / References

Agostini S., Colecchia A. (2016), *Ecomusei e geoturismo nell'Abruzzo montano: dalle esperienze locali ad una progettazione allargata*, «Scienze del Territorio. Rivista della Società dei Territorialisti», 4, Firenze University Press, pp. 88-93.

Ajello N. (1953), *Ignazio Silone tra populismo e cristianesimo*, «Il Mulino», II, 9, settembre 1953, Bologna: Il Mulino, pp. 416-430.

Alfonsi A. (1991), *Ignazio Silone o della ricerca del permanente*, Catanzaro: Carello Editore.

Aliberti C. (1990), *Ignazio Silone*, Foggia: Bastogi.

Ardito S. (2015), *Il sentiero Silone*, Teramo: Ricerche&Redazioni.

Barosio M., Trisciuoglio M., a cura di (2013), *I paesaggi culturali. Costruzione, promozione, gestione*, Milano: Egea.

Basile G.D. (2014), *Borgese, Jovine e Silone prefatori per il Touring Club Italiano*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale ADI (Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012), a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon, F. Tomasi, Roma: Adi editore, <http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397>, 13.11.2016.

Becattini G. (2015), *La coscienza dei luoghi*, Roma: Donzelli.

Bertone G., Monaci S. (2013), *Gli strumenti ICT per la valorizzazione del paesaggio: dal cyberspazio all'ipermediazione dei luoghi*, in *I paesaggi culturali. Costruzione, promozione, gestione*, in Barosio, Trisciuoglio 2013, pp. 211-236.

Brogiolo G.P., Colecchia A. (in corso di stampa), *Tra archeologia della complessità e archeologia dei paesaggi*, «Scienze del Territorio. Rivista della Società dei Territorialisti», 5, Firenze University Press.

Brogiolo G.P, Angelucci D.E., Colecchia A., Remondino F., a cura di (2012), *APSAT 1. Teoria e metodi della ricerca sui paesaggi d'altura*, Mantova: S.A.P.

Burri E. (2014a), *Il* Fucinus Lacus *in Abruzzo e il suo lungo emissario. Una straordinaria opera d'idraulica antica*, «Archeologia sotterranea», anno V, n. 5, pp. 23-30.

Burri E. (2014b), *Il paesaggio costruito: la Piana del Fucino tra bonifica e riforma*, in *Paesaggi in trasformazione. Teorie, exempla e ricerche a*

cinquant'anni dalla Storia del paesaggio agrario italiano *di Emilio Sereni*, a cura di G. Bonini, M. Quaini, C. Visentin, Firenze: Editrice Compositori, pp. 199-205.

Burri E., Ferrari A. (2009), *The cultural exploitation of the old water works for the regulation and reclamation of Lake Fucino*, Proceedings 4th International Congress on "Science and Technology for the Safeguard of Cultural Heritage in the Mediterranean Basin" (Cairo, Egypt, 6th-8th December 2009), Vol. I, pp. 48-51.

De Matteis G. (2016), 4. *Dal paesaggio al paese, con Biamonti*, in *Dal parco "letterario" al parco produttivo. L'eredità culturale di Francesco Biamonti*, in Moreno, Quaini, Traldi 2016, pp. 69-72.

Di Nicola G.P, Danese A. (2006), *Silone, percorsi di una coscienza inquieta*, L'Aquila: Fondazione Ignazio Silone.

De Sanctis F., Del Monaco R., Saragosa A., Villa D., a cura di (2012), *L'aia dei musei. Le parole della pietra. Il filo dell'acqua*, Avezzano: DueRredigitale SAS.

Falcetto B. (2001), *Introduzione. Un segno di matita e il vuoto intorno*, in I. Silone, *Uscita di sicurezza*, Milano: Mondadori, pp. X-XVIII.

Fasciati L. (1996), «*L'unico libro*» *di Ignazio Silone*, «Cenobio», n. 4, ottobre-dicembre 1996, Vezia (Svizzera), pp. 352-372.

Gentile A. (1979), *Di esilio in esilio a Fontamara*, in *Silone tra l'Abruzzo e il mondo*, a cura di A. Gasbarrini, A. Gentile A., L'Aquila: Ferri, pp. 35-43.

Giannantonio V. (2004), *La scrittura oltre la vita. Studi su Ignazio Silone*, Napoli: Loffredo.

Gregorovius F. (1871), *Viaggio in Abruzzo (1871)*, ed. 1985, Cerchio (AQ): Adelmo Polla Editore.

Iarlori M. (2015), *Ignazio Silone: l'alternativa umana nei tre romanzi dell'esilio*, tesi di laurea magistrale, Università di Pisa, relatore prof. L. Curti, primo premio sezione "tesi di laurea quinquennale", XX Edizione Premio Internazionale Ignazio Silone, Pescina, 29-30 aprile 2016.

Magnaghi A. (2010), *Il progetto locale. Verso la coscienza di luogo*, Torino: Bollati Boringhieri.

Manzi A. (2013), *Storia dell'ambiente nell'Appennino centrale. La trasformazione della natura in Abruzzo dall'ultima glaciazione ai giorni nostri*, Pescara: META edizioni.

Marabini C. (1975), *Introduzione*, in I. Silone, *Una manciata di more*, Milano: Mondadori, pp. I-IV.

Marson A. a cura di (2016), *La struttura del paesaggio. Una sperimentazione multidisciplinare per il piano della Toscana*, Bari: Laterza.

Moreno D., Quaini M., Traldi C., a cura di (2016), *Dal parco "letterario" al parco produttivo. L'eredità culturale di Francesco Biamonti*, Sestri Levante (GE): Oltre edizioni.

Pampaloni G. (1981), *Presentazione*, in I. Silone, *Severina*, Milano: Mondadori, pp. 11-16.

Pampaloni G. (1988), *Silone poeta dei vinti*, in *Carlo Bo. Geno Pampaloni. Contributi agli studi in Abruzzo su D'Annunzio, Flaiano, Silone*, a cura di E. Tiboni, Chieti Scalo: Ediars, pp. 59-71.
Piccioni L. (1999), *Marsica vicereale: territorio, economia e società tra Cinque e Settecento*, Avezzano: Aleph editrice.
Piccioni L. (2000), *La natura come posta in gioco. La dialettica tutela ambientale-sviluppo turistico nella storia della 'regione dei parchi'*, in *Storia d'Italia. Le regioni. Abruzzo*, a cura di M. Costantini, C. Felice, Torino: Einaudi, pp. 921-1074.
Piccioni L. (2010), *Les Abruzzes, 'région des parcs'. Naissance et développement du plus important système italien d'espaces protégés*, in *Espaces protégés, acceptation sociale et conflits environnementaux*, a cura di L. Laslaz, C. Gauchon, M. Duval-Massaloux, S. Héritier, Université de Savoie, Le Bourget-du-Lac: EDYTEM, pp. 79-88.
Quaini M. (2008), *Poiché niente di quello che la storia sedimenta va perduto*, «Quaderni Storici», 127/1, pp. 55-110.
Quaini M., Gemignani C.A., a cura di (2014), *Cantiere paesaggio. Materiali per la costituzione di osservatori locali*, Milano: Franco Angeli.
RS 1998 - I. Silone, *Romanzi e saggi* (1945-1978), a cura di B. Falcetto, Milano: Mondadori.
Scalabrella S. (1998), *Il paradosso Silone*, Roma: Ed. Studium.
Scocco C. (1996), *Lo spazio come paesaggio*, «Versus. Quaderni di studi semiotici», n. 73/74, gennaio-agosto 1996, pp. 193-215.
Sereno P. (2001), *Il paesaggio «bene culturale complesso»*, in *I beni culturali. Risorse per l'organizzazione del territorio*, a cura di M. Mautone, Bologna: Patron, pp. 129-138.
Silone D. (1981), *Premessa*, in I. Silone, *Severina*, Milano: Mondadori, pp. 19-22.
Silone I. (1948), *L'Abruzzo*, in *Abruzzo e Molise, attraverso l'Italia. Illustrazione delle regioni italiane*, Milano: Touring Club Italiano.
Silone I. (1949), *Fontamara*, Zurigo 1933, Basilea 1934 (in tedesco); Parigi-Zurigo 1934 (in italiano); Roma: Faro 1945; Milano: Mondadori 1949.
Silone I. (1952), *Una manciata di more*, Milano: Mondadori.
Silone I. (1955), *Vino e pane*, Milano: Mondadori (prima edizione italiana, rivista, di *Pane e vino*, Londra 1936, in inglese; Zurigo 1937, in tedesco; Lugano 1937); Milano: Mondadori 1955 (riveduta).
Silone I. (1956), *Il segreto di Luca*, Milano: Mondadori.
Silone I. (1961), *Il seme sotto la neve*, Zurigo 1941 (in tedesco); Lugano 1941 (in italiano); Roma: Faro 1945; Milano: Mondadori 1950, 1961 (interamente riveduta).
Silone I. (1963), *Restare se stessi*, «Il Resto del Carlino», 20 gennaio 1963 (in *RS* 1998, pp. 1264-1265).
Silone I. (1965), *Uscita di sicurezza*, Vallecchi: Firenze.

Silone I. (1968), *L'avventura d'un povero cristiano*, Milano: Mondadori.
Silone I. (1970), *Ai piedi di un mandorlo*, (pubblicato in appendice a *Severina*, pp. 189-194).
Silone I. (1981), *Severina*, Milano: Mondadori (edizione a cura e con testi di Darina Laracy).
Silone I. (s.d.), *et in hora mortis nostrae* (pubblicato in appendice a *Severina*, pp. 159-164).
Socciarelli A.M. (2016), *I terremoti nella Marsica precedenti il 1915 nella documentazione d'archivio*, «Quaderni di geofisica», Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia, 132, pp. 4-23.
Statistica Murattiana 1811 - Demarco D., a cura di (1988), *La «Statistica» del Regno di Napoli nel 1811*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1988, tomi 4.
Tosco C. (2009), *Il paesaggio storico*, Bari: Laterza.
Trisciuoglio M. (2013), *L'abitante e il viaggiatore*, in Barosio, Trisciuoglio 2013, pp. 3-20.

Appendice

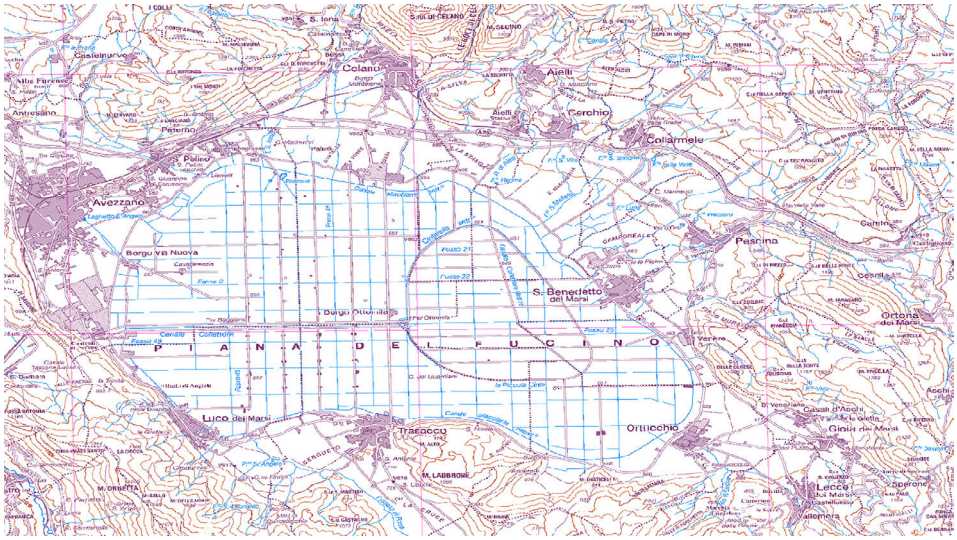


Fig. 1. La conca del Fucino (carta fisica). L'estesa area agricola bonificata e parcellizzata è circondata dai monti, alle cui pendici sorgono gli abitati

Fig. 2. Pescina. Ruderi di edifici abbandonati nella zona alta dell'abitato, tra la Torre Piccolomini e la chiesa di San Berardo (foto novembre 2016)

Fig. 3. La conca del Fucino tra i paesi di Pescina e San Benedetto dei Marsi (ortofoto 2007). Sono evidenti la geometria delle particelle nell'area agricola bonificata, la struttura della rete idrica, gli abitati pedemontani e i differenti assetti parcellari connessi

Fig. 4. Visione aerea di Pescina (ortofoto 2009). Si notano i progressivi ampliamenti dell'abitato. A quota maggiore la parte vecchia abbandonata (tra il castello e la chiesa di San Berardo), più in basso il centro storico e gli edifici ricostruiti dopo il sisma del 1915, infine lo sbocco nella piana del Fucino

Fig. 5. La parte vecchia di Pescina (ortofoto 2009). Tra la Torre Piccolomini e i ruderi della chiesa di San Berardo si vedono gli edifici abbandonati; in alto a sinistra il centro storico del paese

Fig. 6. Pescina. La Torre Piccolomini e, a quota minore, i ruderi della chiesa di San Berardo visti da nord; all'orizzonte si apre la conca del Fucino (foto dicembre 2016)

Fig. 7. Pescina. Edifici lungo la riva del fiume Giovenco (foto novembre 2016)

Fig. 8. Ponte pedonale in pietra sul fiume Giovenco, ai piedi del costone roccioso su cui sorge il centro storico di Pescina

Fig. 9. Massiccio della Maiella. Particolare della valle dell'Orfento (foto estate 2012)

Fig. 10. Visione dall'alto della zona di Pescina ad occidente del campanile di San Berardo, al quale è addossata la tomba di Silone. Si riconoscono il centro storico, le casette antisismiche e, all'orizzonte, la piana del Fucino (foto novembre 2016)

Colangelo D., Il paesaggio culturale di Matera-Basilicata 2019 attraverso la letteratura del passato: un progetto di rete dei parchi letterari lucani tra cultura e turismo / The cultural landscape of Matera-Basilicata 2019 through the literature of the past: a network project between culture and tourism of Basilicata's literary parks
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 229-243
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1524

Il paesaggio culturale di Matera-Basilicata 2019 attraverso la letteratura del passato: un progetto di rete dei parchi letterari lucani tra cultura e turismo

Delio Colangelo*

Abstract

Un'ampia riflessione geografica e filosofica tende a collocare il paesaggio all'incrocio tra natura e cultura, tale da essere considerato come natura percepita attraverso una cultura (Assunto 1973; Turri 1998; D'Angelo 2010). Turri (1998) sostiene, infatti, che il paesaggio non può essere un'entità a sé, ma, è portatore di un'identità determinata dall'attività umana. Il paesaggio è, dunque, una rappresentazione che si situa all'incrocio tra un'impostazione oggettiva della realtà materiale e un orientamento percettivo e soggettivo dello sguardo. Storicamente, l'arte ha assunto un ruolo importante per definire e trasmettere l'idea di paesaggio. La letteratura prodotta in Basilicata nel corso del '900 ha avuto un ruolo fondamentale nell'orientare lo sguardo sulla regione.

In questo particolare momento in cui la designazione di Matera Capitale Europea della Cultura nel 2019 rappresenta una "promesse du bonheur" per tutta la Basilicata, l'ente regione sta sviluppando un progetto per collegare il cammino verso il 2019 a una rete di

* Delio Colangelo, Senior Researcher, Fondazione ENI "Enrico Mattei", Corso Magenta, 63, 20123 Milano, e-mail: delio.colangelo@feem.it.

parchi letterari lucani con l'intento di realizzare un articolato sistema diffuso e integrato delle fondazioni e dei parchi letterari che possa diventare rete di opportunità per gli operatori del settore, per il turismo culturale e per la qualità della vita dei territori.

There is a wide-ranging geographical and philosophical (Assunto 1973; Turri 1998; D'Angelo 2010) tendency to place landscape at the intersection between nature and culture: "nature" perceived through "culture". Turri (1998) argues that landscape cannot be an entity in its own right; rather, it possesses an identity determined by human activity. Landscape is therefore a representation that results from an objective formulation of material reality and from the perceptual and subjective orientation of the eye. Historically, art has played an important role in defining and communicating the idea of landscape (D'Angelo 2010). Literature made in Basilicata has allowed landscape to be reenvisioned and depicted, while contributing to the definition of some of its main characteristics.

At this particular moment in which the designation of Matera European Capital of Culture in 2019 is a "promesse du bonheur" for the Basilicata, the Region is developing a project to link Matera 2019 to a network of Basilicata literary parks with the aim of realizing an articulated widespread and integrated system of foundations and literary parks to enhance the opportunities for the tourism operators, for cultural tourism and the quality of life of the territories.

1. *Introduzione*

Il paesaggio è una rappresentazione soggettiva del territorio in cui viviamo, vincolata alla società di appartenenza e, dunque, al suo sistema di valori[1]. Un'ampia riflessione geografica e filosofica[2] tende a collocare il paesaggio all'incrocio tra natura e cultura, tale da essere considerato come "natura percepita attraverso una cultura"[3]. Secondo Turri[4], il paesaggio non può essere un'entità a sé, ma, è portatore di un'identità determinata dall'attività umana; allo stesso modo, Assunto lo considera come «natura nella quale la civiltà rispecchia se stessa, immedesimandosi nelle sue forme»[5]. Le arti figurative e, in seguito, la fotografia, i media e la letteratura permettono quindi una rielaborazione e rappresentazione del paesaggio contribuendo, al tempo stesso, a fissarne alcuni caratteri principali. Da questo punto di vista, anche la letteratura svolge un ruolo importante in questa capacità di orientare il nostro sguardo e può avere un ruolo importante nella promozione della conoscenza paesaggistica e del turismo.

Il contributo proposto presenta il caso studio Basilicata che, sulla spinta

1 Si veda Bencivenga, Chiarullo, Colangelo 2016.
2 Assunto 1973; Turri 1998; D'Angelo 2010.
3 Assunto 1973.
4 Turri 1998.
5 Assunto 1973, p. 12.

dell'evento Matera Capitale Europea della Cultura del 2019, può fare del paesaggio e del racconto di esso, attraverso importanti letterati che sono vissuti in terra lucana, un importante stimolo sia per l'attrazione del *target* interessato al patrimonio culturale sia per l'implementazione di un'offerta di qualità. Come vedremo, la crescita complessiva del turismo a livello regionale e di quello culturale a livello nazionale impongono una riflessione sulla necessità di un'offerta strutturata in Basilicata. Il *paper* è diviso in due parti: nella prima si presenta un progetto sul turismo culturale del 2013 realizzato dalla "Fondazione Eni Enrico Mattei" che non ha prodotto i risultati sperati mentre, nella seconda, si descrive un progetto sui parchi letterari della Regione Basilicata. Tale recente definizione di una rete di parchi letterari in Basilicata mostra una presa di coscienza da parte istituzionale delle potenzialità del patrimonio letterario lucano e potrebbe condurre al coinvolgimento degli operatori turistici lucani per la realizzazione di un'offerta turistica a tema letterario.

2. *Il paesaggio e il turismo culturale: le potenzialità di Matera 2019*

Nel 2015 il turismo in Italia si è caratterizzato per una crescita significativa dei flussi, il cui *trend* positivo si stima sia importante anche per il 2016[6]. Il Piano strategico del Turismo realizzato dal Mibact sottolinea che:

> l'Italia vede riconosciuta nella sinergia tra turismo e cultura gli elementi distintivi che contraddistinguono il marchio Paese. A tal proposito, è interessante rilevare il posizionamento dell'Italia in ambito di Global Reputation, secondo le stime del Country Brand Index 2014-2015, costruito da Future Brand e considerato uno dei maggiori indicatori delle tendenze del valore Paese come brand globale. Per l'Italia, anche in questo schema mondiale, i comparti dell'esperienza turistica e culturale si confermano quali suoi principali fattori di attrattività e riconoscibilità. La cultura e il paesaggio, dunque, oltre a connotare fortemente la nostra immagine nel mondo, costituiscono anche gli asset più promettenti del nostro portafoglio di prodotti turistici[7].

Tale valutazione di scenario trova conferma anche nei dati relativi alla crescita del numero di visitatori nei musei statali: nel primo quadrimestre del 2016, infatti, i visitatori sono aumentati del 9,3% rispetto allo stesso periodo del 2015. I dati sul turismo culturale dimostrano un buono stato di salute: arrivi e presenze crescono sul breve e sul medio periodo, le città d'arte attraggono incoming – quasi il 62% delle presenze totali – e generano un'economia considerevole. Sono 12,5 i miliardi di euro lasciati annualmente dagli stranieri nelle nostre destinazioni culturali, il 37% della spesa turistica estera[8].

6 Si veda il *report* Istat 2016.
7 Mibact 2016, p. 31.
8 Unicredit4Tourism 2016, p. 43

Nel panorama nazionale, la Basilicata continua a distinguersi per tassi di crescita del turismo decisamente elevati, sotto la spinta della crescente notorietà dei suoi principali poli di attrazione, primo tra tutti la città di Matera, dove il fenomeno ha assunto ormai le caratteristiche di un vero e proprio *boom*. Nello specifico, la Basilicata negli ultimi anni, ha evidenziato un significativo aumento dei flussi turistici, sia in termini di arrivi +16,5% che di presenze +9,8%. Parlando di numeri, in regione, si sono registrati 95.350 arrivi in più rispetto al 2014 e un incremento di 204.856 presenze. Una crescita ampiamente determinata dalla capacità attrattiva della città di Matera e da un maggiore interesse per le coste lucane e lo sviluppo del turismo balneare che raccoglie quasi il 37% degli arrivi e concentra il 62% delle presenze lucane[9].

In Basilicata la crescita del turismo culturale è legata soprattutto alla città di Matera. Il crescente aumento della domanda turistica e la presenza del forte attrattore culturale dei Sassi, posiziona Matera come prodotto turistico culturale, forte e appetibile per vari target e flussi di visita:

> A fronte di un simile sviluppo turistico, attento alla capacità di carico del territorio e alla valorizzazione e tutela delle risorse identitarie, sono stati individuati importanti benefici. Tra questi, assume rilievo la diffusione di un'immagine positiva della destinazione a livello internazionale, rafforzata soprattutto dalla sua candidatura e vincita a capitale europea della cultura 2019[10].

Matera, grazie all'effetto spinta dell'evento "Capitale Europea della Cultura 2019", ha visto aumentare notevolmente il numero degli arrivi e delle presenze turistiche, realizzando una performance unica nel panorama nazionale. In un solo anno, dal 2014, quando la città dei Sassi è stata investita del titolo, la domanda su Matera è aumentata del 40% in termini di arrivi e del 44% in termini di presenze. Questi dati confermano come l'acquisizione del titolo "Capitale Europea della Cultura" generi un nuovo *appeal* per la destinazione, diventando utile strumento di sviluppo soprattutto per città meno conosciute, apportando un mutamento visibile nella vita culturale della località.

Il lungo percorso di Matera è iniziato nel 2009 quando un gruppo di cittadini propose la candidatura attraverso azioni di sensibilizzazione rispetto ad un obiettivo che a molti appariva molto distante nel tempo. Matera dagli anni '50 in poi è stata un importante luogo di sperimentazione, di innovazione, di attrazione di grandi cineasti e artisti, ma anche di feconda ibridazione tra personalità esterne e risorse locali. Matera ha fatto grandi sforzi: da vergogna nazionale a prima città del Sud ad essere nominata patrimonio dell'umanità, fino a raccogliere l'opportunità della designazione di capitale della cultura. Una destinazione caratterizzata da un sistema di offerta in gran parte basato «sulla presenza di un grande attrattore culturale come i "Sassi ed il Parco delle

[9] Unioncamere Basilicata 2015.
[10] Buonincontri 2016, p. 75.

Chiese Rupestri" e di una serie di *attraction* che si identificano principalmente in risorse storico – archeologiche, artistico – culturali, religiose, naturalistiche ed enogastronomiche»[11].

Matera è una delle più antiche città al mondo; l'evoluzione del processo insediativo attraverso vari fattori geologici, economici e politici si è esplicata con la particolare urbanizzazione della città: infatti, insieme alla città costruita ha sempre coesistito una città scavata, quest'ultima con diverse utilizzazioni nei secoli. Il sovrapporsi delle diverse fasi urbane sull'aspra morfologia murgica ha creato un dialogo tra rocce e architettura umana, facendo acquisire uno scenario urbano di inimitabile bellezza. I "Sassi" sono la parte più antica della città composti da due grandi rioni, il Sasso Barisano e il Sasso Caveoso, divisi al centro dal colle della Civita e costituiscono una città interamente scavata nella roccia calcarenitica. La loro architettura rappresenta la capacità dell'uomo di adattarsi perfettamente all'ambiente e al contesto naturale, sfruttando la malleabilità del banco roccioso per la costruzione delle abitazioni fuori terra e la pendenza dei colli per il controllo delle acque. Ospitano strutture sia civili sia religiose con elementi architettonici di diverse epoche e influssi, dalla civiltà rupestre a quella bizantina ed orientale, dal Romanico al Rinascimento e Barocco, a dimostrazione del ruolo centrale che Matera ha avuto nei secoli soprattutto nel periodo in cui fu capoluogo della Provincia di Basilicata, ovvero, dalla metà del XVII all'inizio del XIX secolo.

La floridità delle epoche passate si è poi trasformata in un lungo periodo di decadenza, che dall'inizio dell'800 fino a più della metà del '900 causa una forte stasi, probabilmente generata dalla perdita del ruolo politico-amministrativo e da una crisi dell'economia agricola. Ovviamente non è possibile in questa sede restituire la complessità del dibattito e degli interventi che si sono succeduti dagli anni '40 a oggi; ci limiteremo, quindi, a citare alcune tappe importanti della storia novecentesca dei Sassi, partendo da un passo dal romanzo *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi:

> Dentro quei buchi neri, dalle pareti di terra vedevo i letti, le misere suppellettili, i cenci stesi. Sul pavimento erano sdraiati i cani, le pecore, le capre, i maiali. Ogni famiglia ha, in genere, una sola di quelle grotte per tutta abitazione e ci dormono tutti insieme, uomini, donne, bambini e bestie. Così vivono le persone. Di bambini ce ne era un'infinità. In quel caldo, in mezzo alle mosche, nella polvere, spuntavano da tutte le parti, nude del tutto o coperti di stracci[12].

Il romanzo di Levi, che racconta l'esilio dell'autore in Basilicata negli anni 1935-36, testimonia un situazione di grave degrado e miseria che caratterizzava i Sassi di Matera durante il Fascismo. La pubblicazione di *Cristo si è fermato a Eboli* nel 1945 ha il merito di porre all'attenzione della neo-nata Repubblica

[11] Micera 2016, p. 310.
[12] Levi 1945, p. 45.

Italiana ciò che verrà definito da De Gasperi e Togliatti come una "vergogna nazionale". Intorno al caso Matera si sviluppa un vero e proprio dibattito che coinvolge urbanisti e sociologi italiani e stranieri; l'interesse scientifico verso tale realtà nasce dal fatto che Matera, definita come "capitale della civiltà contadina", rappresenta un esempio paradigmatico e fecondo per analizzare la situazione sociale, etica ed economica del Meridione[13].

L'inserimento dei Sassi nell'elenco dei siti UNESCO nel 1993 promuove, attraverso tre diverse leggi regionali, l'istituzione del Parco Archeologico storico-naturale delle Chiese Rupestri[14]. Il Parco si pone come strumento di tutela e valorizzazione di un ambiente di grande qualità, inoltre, da quando i Sassi sono entrati nella lista del patrimonio dell'UNESCO, Matera ha dovuto accettare le regole sovranazionali di rispettare l'originalità dei materiali e non operare distruzioni o sostituzioni di elementi antichi. Le case grotta spesso sono state musealizzate, utilizzate per la ricettività turistica e per la ristorazione o diventate botteghe artigiane. Da documento della povertà, dello sfruttamento, del sottosviluppo e della servitù feudale, un centro storico atipico, abitato dai poveri e destinato ai poveri, i rioni dei Sassi sono diventati l'elemento attrattivo che ha reso Matera una destinazione riconosciuta anche nel Piano turistico regionale che la connota come elemento principale su cui fare perno per attirare visitatori[15].

3. *Un'importante risorsa turistico-culturale per la Basilicata: i parchi letterari*

Tra le risorse culturali di un territorio che possono stimolare e accogliere la domanda turistica di cultura vi sono, ovviamente, anche i Parchi Letterari. Tali parchi rappresentano, da un lato, un mezzo per tutelare l'ambiente inteso come luogo letterario e, dall'altro, permettono al viaggiatore di immergersi nei luoghi che hanno ispirato opere letterarie e poetiche sia attraverso itinerari e visite guidate che con l'organizzazione di eventi, convegni, spettacoli, mostre, concorsi, premi, pubblicazioni ecc.

In Basilicata attualmente vi sono tre parchi letterari e una fondazione intitolate a importanti protagonisti della scena letteraria che hanno fatto del rapporto con il territorio lucano un tema fondamentale della propria produzione artistica: il parco letterario "Carlo Levi" ad Aliano, il parco letterario "Albino Pierro" a Tursi, il parco letterario "Isabella Morra" a Valsinni e la fondazione "Leonardo Sinisgalli" a Montemurro.

[13] Fonseca *et al*. 1999.
[14] Vallese 2014, p. 197.
[15] Valente 2010.

Il primo opera dal 1998 ed è dedicato a Carlo Levi (1902-1975) che ambientò ad Aliano il suo *Cristo si è fermato a Eboli*. Il romanzo, come abbiamo già sottolineato, è stato fondamentale per avviare una discussione nel secondo Dopoguerra sul destino della Basilicata e, in particolare, di Matera. "Cristo si è fermato a Eboli" è sicuramente uno dei prodotti artistici più rappresentativi dell'identità lucana e racconta con realismo un pezzo di storia della Basilicata; a metà tra romanzo e saggio, narra l'esperienza di confinato vissuta da Levi stesso durante l'epoca fascista. Durante i due anni trascorsi in esilio il medico torinese ha l'occasione di entrare in contatto con la civiltà contadina e arcaica lucana, così lontana dalla sua cultura, che osserva con meticolosa attenzione e che lo colpisce profondamente. Il parco realizza importanti attività culturali: il Premio Nazionale Letterario Carlo Levi dedicato alle opere edite e giunta alla XX edizione; la festa della Paesologia "La Luna e i Calanchi" che tesse accuratamente, in una ricca programmazione, territorio e narrazione. Completano le attività del parco l'organizzazione di visite guidate per turisti e scolaresche sui luoghi del romanzo di Levi e nella casa da lui abitata durante l'esilio. Forte dell'attività culturale realizzata e della storia letteraria del paese, Aliano è stata candidata come città italiana della cultura del 2018.

Il parco letterario "Albino Pierro" è dedicato al poeta dialettale di Tursi (1916-1995), due volte candidato al Nobel per la Letteratura. In dialetto ha descritto Tursi, un incredibile esempio di architettura spontanea ricca di volte, vicoli, grotte e scale, tra cui "a petrizze", una ripida strada realizzata nel '600 da Carlo Doria con lo stesso numero di gradini di quel Palazzo Doria che a Genova venne in seguito chiamato Palazzo Tursi. L'abitato è sovrastato dalla Rabatana che, fondata dai Saraceni nel X sec., rappresenta il nucleo più antico della città. Deriva il suo nome da "Rabat", che significa borgo fortificato, tana degli arabi. Il Museo della Poesia Pierriana è la sede del Centro Studi "Albino Pierro" Onlus creato all'interno della Casa-Museo di Pierro a Tursi, dove sono custoditi e narrati i luoghi, gli attrezzi, gli usi ed i costumi che il poeta lucano ha raccontato nelle sue poesie.

Il parco letterario "Isabella Morra" è dedicato alla poetessa lucana che nasce, probabilmente, intorno al 1516 a Favale – oggi Valsinni, in provincia di Matera – e muore nell'inverno tra il 1545 e il 1546 assassinata per mano dei fratelli, contrari alla sua presunta relazione con Diego Sandoval de Castro, poeta di origini spagnole e barone di Bollita, odierna Nova Siri. L'amore incompreso, la solitudine e la distanza dal padre, il conte Giovan Michele di Morra, signore di Favale, guidano la penna della sfortunata scrittrice nella stesura del suo "Canzoniere", composto di pochi ma intensi versi. Tutte le estati il parco organizza l'evento "L'estate di Isabella" con rappresentazioni teatrali, spettacoli e *reading* dedicati alla poetessa.

La Fondazione "Leonardo Sinisgalli", infine, è dedicata al "poeta-ingegnere" (1908-1981) di Montemurro che ha lavorato alle dipendenze della Pirelli, della Finmeccanica e dell'Eni, senza però tralasciare la passione per la poesia. Il

suo grande merito e la sua originalità consistono nel tentativo di accordare la scienza al sentimento, la geometria all'arte, la matematica alla poesia. Fondò e diresse la rivista «Civiltà delle macchine». La fondazione realizza una serie di iniziative di studio e promozione dell'opera di Sinisgalli anche fuori dai confini lucani. L'ultima in ordine di tempo è stata la mostra "Leonardo Sinisgalli. Deus Ex Machina", presentata dalla Fintecna Spa – Gruppo Cdp nell'Auditorium di Via Veneto Spazio Cultura a Roma, dal 14 settembre al 14 dicembre 2016, dove sono state proposte le 42 carte assorbenti di proprietà della Fondazione, le opere originali realizzate per la rivista «Civiltà delle Macchine» della collezione Fintecna, le elaborazioni delle copertine create sotto la direzione di Sinisgalli. La fondazione gestisce anche la biblioteca sinisgallliana, all'interno della Casa delle Muse, in Corso Sinisgalli 44, proprio di fronte alla casa in cui nacque il poeta. Il fondo si compone di libri di storia, matematica, filosofia, arte, scienze, architettura e letteratura, ma anche di tantissime riviste di design e grafica.

4. *La promozione del turismo culturale attraverso i parchi letterari in Basilicata*

4.1 *Il progetto "Green Road Basilicata"*

Il Progetto "Green Road Basilicata"[16], realizzato dalla Fondazione Eni Enrico Mattei nel 2013, è stato il primo tentativo di utilizzare i parchi letterari lucani come attrattori di turismo culturale. L'idea alla base del progetto è quella di favorire un "modello" di sviluppo basato sull'integrazione del prodotto balneare con quello culturale, favorendo uno sviluppo sostenibile dal punto di vista ambientale, economico e sociale. Un'integrazione implementata attraverso la diversificazione e la destagionalizzazione dell'offerta della fascia costiera e la valorizzazione dell'entroterra e del suo patrimonio culturale. Un turismo che prenda spunto da nuove motivazioni di vacanza, legate alla scoperta di due territori geograficamente vicini ma con un'offerta antitetica, la cui integrazione potrebbe produrre ricadute positive in termini economici e di sviluppo per le due aree. L'obiettivo cardine che il progetto si prefigge è dunque la valutazione contingente sul grado di fattibilità di un sistema turistico del "Mare" e della "Montagna" che abbia a fondamento il rafforzamento e potenziamento congiunto delle risorse presenti; la loro messa in rete attraverso il miglioramento dell'accessibilità e della fruizione; il convogliamento dei flussi verso le aree interne con un grado meno elevato di sviluppo turistico; la destagionalizzazione per mezzo di prodotti di nicchia connessi a forme di turismo sostenibile e

[16] Per approfondimenti si veda il report Bellizia *et al.* 2013.

culturale, lo sviluppo di una strategia comune tra gli *stakeholders* coinvolti (ai quali sono state sottoposte interviste dirette per saggiare il grado di interesse nei riguardi del progetto).

La ricerca si è sviluppata secondo una metodologia di tipo quali – quantitativo. Dal punto di vista quantitativo, si è proceduto ad uno *scouting* degli "assets turistici" esistenti nelle aree in esame (risorse storico-artistiche, naturalistiche, culturali, enogastronomiche, infrastrutture, ricettività e servizi in genere) al fine di elaborare una vera e propria "mappatura" territoriale che illustrasse le componenti fondamentali dell'offerta turistica. Si è proseguito con un'analisi qualitativa di MKT territoriale, utilizzando lo strumento del *choice experiment* (esperimento di scelta) che ha consentito in primo luogo di intercettare il livello di gradimento di alcuni turismi esistenti nella destinazione e i nuovi profili di offerta turistica a seconda delle tendenze della domanda, in secondo luogo di cogliere i sintomi del cambiamento nelle preferenze dei viaggiatori. Tale metodo ha permesso di ipotizzare un prodotto turistico, da esplicarsi in percorsi e pacchetti, basato sulle preferenze dichiarate e non su semplici intuizioni. Alle azioni progettuali fin qui illustrate è seguita un'analisi delle attività attuabili nel campo del Marketing Plan e della comunicazione, azioni utili al rafforzamento e alla qualificazione del prodotto "Green Road Basilicata" e della sua immagine commerciale.

Dall'indagine effettuata sul campo e dall'analisi della ricerca si è riscontrata la necessità di sviluppare "Green Road Basilicata" su prodotti turistici che avessero come temi la cultura e la natura, "itinerari tematici" per una fruizione dinamica del territorio e per la promozione di beni, aree e destinazioni. Due percorsi uniti da un unico macrotema: "la scoperta insieme all'esperienza". Ai fini del nostro discorso, analizzeremo esclusivamente il percorso a tema cultura che è stato realizzato.

Per la strutturazione dell'itinerario da un lato si sono individuate e catalogate le principali risorse materiali (come palazzi, aree archeologiche, chiese, santuari), dall'altro si è valutato l'*appeal* di manifestazioni, leggende, tradizioni e dei diversi eventi locali nei quali le componenti ludico-ricreative e culturali creano un legame indissolubile tra la cittadinanza e il proprio territorio e consentono allo stesso tempo alle comunità di riconoscersi in quegli antichi saperi e costumi che rendono la loro realtà unica e irriproducibile in altri contesti. A seguito di tale esame si è proceduto all'identificazione dei temi dell'esperienza, poiché tematizzare un'esperienza significa creare un insieme di informazioni che posizionano il territorio sia nella prospettiva dei turisti sia in quella degli operatori. Si è proceduto quindi alla progettazione dell'itinerario denominato "In viaggio nel tempo tra borghi antichi, personaggi illustri, parchi e musei"

Si tratta di un percorso che ha il gusto della scoperta, dell'arricchimento delle proprie esperienze e si sviluppa attraverso la declinazione del patrimonio storico – culturale intenso come importante componente di un milieu territoriale. Luoghi pregni di elementi caratterizzanti e peculiari che si differenziano gli uni

dagli altri per elementi tangibili e attrattivi. Partendo dalla costa jonica che rappresenta il maggiore bacino di turismo in Basilicata, il percorso attraversa in particolare l'area interna della Val d'Agri collegando, oltre ad alcuni importanti siti archeologici, i parchi letterari di Albino Pierro, di Carlo Levi e la "Fondazione Sinisgalli".

Pur avendo coinvolto gli operatori turistici in fase di progettazione e definizione degli obiettivi, le potenzialità dell'itinerario sono state solo parzialmente espresse per la difficoltà di fare rete tra gli operatori (fig. 1).

4.2 *Il progetto "Basilicata 2019 Parco Culturale"*

L'idea progettuale "Basilicata 2019 Parco culturale" nasce alla luce dell'ODG n. 26 del 22.04.2014, approvato dal Consiglio della Regione Basilicata, che impegna la Giunta regionale a creare le condizioni per realizzare un articolato sistema diffuso e integrato delle fondazioni e dei parchi letterari che possa diventare rete di opportunità per gli operatori del settore, per il turismo culturale e per la qualità della vita dei territori, e vuole porre le condizioni per la creazione di una rete di parchi letterari e fondazioni a livello lucano, nel solco della legislazione nazionale e regionale, attraverso il coinvolgimento dei comuni che ospitano sul proprio territorio le sedi di questi ultimi. Attraverso la costituzione di un unico parco culturale, si intende potenziare l'offerta turistico-culturale valorizzando, con azioni congiunte, il paesaggio e il patrimonio storico-artistico, tramite l'ideazione e la realizzazione di un itinerario dedicato, che metta in rete i siti di interesse culturale e paesaggistico presenti nei diversi territori, migliorandone la fruizione pubblica. In questo modo il progetto, che non è ancora entrato nella sua fase operativa, promuove la cosiddetta mobilità turistica ovvero la fruibilità del patrimonio culturale con particolare attenzione alle destinazioni minori, in un'ottica di individuazione di circuiti di eccellenza a livello nazionale (fig. 2).

Questo approccio metodologico consente inoltre di mettere in relazione la componente naturale del paesaggio lucano con quella descrittiva fatta dai diversi autori, cui sono intitolati i diversi parchi letterari e le fondazioni, fornendo validi indizi per tracciare le evoluzioni del paesaggio nel tempo e consentirne la conservazione.

Un'iniziativa che vede in stretta sinergia Regione, Unibas, Mibact, Ibam Cnt, Società "Dante Alighieri" e Paesaggio culturale italiano srl e che coinvolge, oltre alle località già citate in cui sono presenti parchi letterari come Aliano ("Parco letterario Levi"), Tursi ("Parco letterario Pierro"), Valsinni ("Parco letterario Morra"), Montemurro ("Fondazione Sinisgalli"), anche quelle dove sono in via di costituzione nuovi parchi come Tricarico ("Parco letterario Scotellaro"), Venosa ("Parco letterario Orazio") e Brienza ("Parco letterario Pagano") e altri paesi in cui operano fondazioni intitolate a importanti umanisti lucani come

Avigliano ("Fondazione Granturco"), Rionero ("Fondazione Fortunato"), Melfi ("Fondazione Nitti" e "Parco letterario Federico II"), Palazzo S. Gervasio ("Ente morale D'Errico").

In definitiva, quindi, una stretta rete di enti culturali che possano sfruttare e ampliare quell'offerta culturale e turistica che trova il suo principale luogo d'elezione nella città di Matera.

5. *Conclusioni*

La nomina della destinazione Matera a "Capitale europea della cultura 2019" fa strada all'idea che cultura e turismo debbano essere gestiti quali elementi fondamentali nella strategia di sviluppo non solo della città ma dell'intera regione. I termini della questione turistica lucana sono dunque mutati: se prima l'obiettivo principale era quello di raggiungere la notorietà sul mercato turistico ora a prevalere è quello di corrispondere alle aspettative, alle attese, suscitate dall'investitura di Matera a Capitale Europea della Cultura. Matera e la Basilicata verranno "misurate" sul grado di organizzazione del sistema di offerta, sulla qualità dei servizi, a cominciare dai fattori logistici, sulla capacità di rispondere sollecitamente alle plurali esigenze di una crescente domanda. È questa la sfida dei prossimi mesi ed anni per il sistema pubblico e per quello privato. È fondamentale che non venga sottovalutata la grande mole di turisti che da qui al 2019 si riverserà sul territorio della Basilicata e che sta già segnando un incremento in termini di arrivi e presenze. Allo stesso tempo, è importante lavorare sui prodotti turistici. Da questo punto di vista, valorizzare i parchi letterari presenti in Basilicata potrebbe essere un efficace modalitá per, da una parte, rispondere alla domanda di turismo culturale organizzando degli itinerari e dei pacchetti turistici che vadano anche "oltre Matera" e, dall'altra, consentire anche alle aree interne di beneficiare della grande visibilità e dei crescenti flussi turistici. La Basilicata, infatti, ha una interessante tradizione letteraria che, da Carlo Levi ad Albino Pierro e Leonardo Sinisgalli, ha tessuto profondamente racconto e territorio, narrazione e paesaggio.

Il progetto "Green Road" realizzato dalla Feem, che puntava alla diversificazione dell'offerta turistica sulla costa lucana e permetteva al turismo balneare di collegarsi ad attrattori culturali come siti archeologici e parchi letterari, pur registrando un interesse da parte dei turisti, non ha trovato negli operatori l'alleato strategico per l'effettiva efficacia del progetto. Dal 2013 a oggi, però, la situazione in Basilicata è profondamente cambiata. Da una parte, infatti, la crescita dei flussi negli ultimi anni dimostra, oltre all'efficacia della promozione, una maggiore attenzione da parte degli operatori turistici alla qualità dell'offerta turistica proposta; dall'altra, la designazione di Matera come Capitale Europea della Cultura è servita anche ad accrescere la consapevolezza

del potenziale culturale della regione. In questo senso, il progetto di una rete di attrattori culturali collegato al vagone Matera 2019 sotto il cappello "Basilicata 2019 Parco Culturale" può essere davvero la chiave di volta per il potenziamento dell'offerta culturale e per lo sviluppo turistico delle aree interne della Basilicata.

Riferimenti bibliografici / References

Assunto R. (1973), *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli: Guerini.

Becheri E., Maggiore G. (2013), *Costruire Esperienze Memorabili. Il Caso dei Sassi di Matera*, Rapporto Sul Turismo Italiano, XVIII, Milano: Franco Angeli.

Becheri E., Maggiore G. (2016) *Il Turismo come opportunità per lo sviluppo locale: Matera e Parco della Murgia Materana*, Rapporto sul Turismo Italiano, XX, Milano: Franco Angeli.

Bellizia M., Bencivenga A., Bernecoli M., Buccino L., De Filippo M., Pepe A., Percoco A., Verrone C. (2013), *Green Road Basilicata*, <http://www.feem.it/getpage.aspx?id=3432&sez=&padre=205&sub=408>, 01.12.2016.

Bencivenga A., Chiarullo L., Colangelo D. (2016), *Il paesaggio di Matera nell'interpretazione cinematografica*, in *La città di celluloide tra vocazione turistica ed esperienze creative*, a cura di E. Nicosia, «Il Capitale culturale. *Studies on the Value of cultural heritage*», Supplementi, n. 4, pp. 429-437, <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1417/1024>, 01.12.2016.

Borg J. (2001), *La gestione del turismo nelle città d'arte* in *Politica economica del turismo*, Milano: Touring Editore, pp. 205-235.

Buonincontri P. (2016), *Il turismo come opportunità per lo sviluppo Locale: Matera e Parco della Murgia Materana*, «Rapporto sul Turismo Italiano», XX, pp. 319-336.

Cercola R., Izzo F., Bonetti E. (2010), *Eventi e Strategie di marketing territoriali*, Milano: Franco Angeli.

D'Angelo P. (2010), *Filosofia del paesaggio*, Macerata: Quodlibet.

De Falco C. (2006), *La promozione del territorio tramite i media: il successo del cineturismo a Matera*, Napoli: Università di Napoli.

Fonseca C.D., Demetrio R., Guadagno G. (1999). *Matera*, Roma-Bari: Laterza.

Io *sono Cultura. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi* (2016), Quaderni Fondazione Symbola – Roma: Symbola.

L'economia della Basilicata 2015 (2015), Unioncamere Basilicata, <http://www.bas.camcom.it/P42A96C89S88/Rapporti-annuali-sull-economia-lucana.htm>, 01.12.2016.

Levi C. (1945), *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino: Einaudi.

Micera R. (2016), *La competitività dei territori: Matera e Parco della Murgia Materana*, «Rapporto sul Turismo Italiano», XX, pp. 303-319.

Movimento turistico in Italia (2016), ISTAT, <http://www.istat.it/it/files/2016/11/Movimento-turistico_Anno2015.pdf?title=Movimento+turistico+in+Italia+-+22%2Fnov%2F2016++Movimento+turistico_Anno+2015.pdf>, 01.12.2016.

Piano Strategico di Sviluppo del Turismo (2016), MIBACT, <http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1481892223634_PST_2017_IT.pdf>, 01.12.2016.

Raffaestin C. (2005), *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*. Firenze: Alinea.

Rapporto sul turismo 2016 (2016), Unicredit4Tourism, <https://www.unicredit.it/content/dam/ucpublic/it/chi-siamo/documents/noieleimprese/UCI---TCI-2016_pagina-doppia.pdf>, 01.12.2016.

Restucci A. (1991), *Matera, I Sassi*, Torino: Einaudi.

Turri E. (1998), *Paesaggio come teatro*, Venezia: Marsilio.

Valente M. (2010), *Evoluzione socio-economica dei Sassi di Matera nel XX secolo*, Potenza: Consiglio regionale della Basilicata.

Vallese G. (2014), *Patrimonio rupestre, architettura e nuovi turismi a Matera* in *Il turismo culturale europeo. Città ri-visitate. Nuove idee e forme di turismo culturale, Quaderni di viaggio e turismo e turismo del Cestit*, a cura di R. Garibaldi, Milano: Franco Angeli, pp. 195-198.

Appendice

Fig. 1. L'itinerario culturale del progetto "Green Road Basilicata"

Fig. 2. Il progetto “Basilicata 2019 Parco Culturale”

Altri contributi

Saggi

Sarnelli M., *De pictura poesis*: Giulio Roscio, il *Triumphus Martyrum*, gli *Emblemata Sacra* (e Torquato Tasso), la *Diana e Callisto* / *De pictura poesis*: Giulio Roscio, the *Triumphus Martyrum*, the *Emblemata Sacra* (and Torquato Tasso), the *Diana and Callisto*
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 249-281
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1580

De pictura poesis: Giulio Roscio, il *Triumphus Martyrum*, gli *Emblemata Sacra* (e Torquato Tasso), la *Diana e Callisto*

Mauro Sarnelli*

Abstract

Nella vasta produzione letteraria di Giulio Roscio (Orte, ca. 1550 – Milano, 1591), tutta umanistica, un significato per diversi aspetti particolare e privilegiato assume il

* Mauro Sarnelli, Professore Associato di Letteratura italiana, Università di Sassari, Dipartimento di Storia, Scienze dell'Uomo e della Formazione, via Zanfarino, 62, 07100 Sassari, e-mail: msarnelli@uniss.it.

In limine del presente lavoro mi è caro ricordare la mia Maestra, la Professoressa Maria Teresa Acquaro Graziosi, al cui raffinato interesse per le intersezioni fra la tradizione letteraria e l'artistica chi scrive è profondamente debitore; e ringraziare colei senza la cui dottrina e sensibilità l'impegno per queste pagine (e *tout court*) sarebbe stato impensabile, ovvero l'amica di sempre e collega Valentina Prosperi. La più sincera gratitudine va all'amica e collega Valeria Merola, per aver generosamente accolta la proposta dell'indagine di cui qui si offrono i risultati sinora raggiunti; ed è con viva riconoscenza che si ringraziano i due Revisori, per le preziose sollecitazioni a sorvegliare maggiormente sia la contestualizzazione storico-culturale che la perspicuità espressiva del lavoro, la responsabilità dei cui limiti ed imperfezioni resta tutta, naturalmente, dell'*imbecillitas* di chi scrive. Un ringraziamento particolare va infine ai Dottori Isabella Ceccopieri e Riccardo Artico, della Biblioteca Casanatense di Roma [d'ora in poi BCR], ed al Dottor Mario Setter, per la cordiale sollecitudine nell'aver resa possibile ed agevole la consultazione e la riproduzione delle due emissioni dell'incisione indicate *infra* e nota 62. Inoltre si segnala che tutti i materiali a cui si è avuto l'accesso attraverso le risorse elettroniche sono stati ricontrollati alla data della consegna definitiva del presente lavoro, il venerdì 30 giugno 2017.

versante dedicato alle opere d'arte, sia nella celebrazione delle imprese archeologiche ed architettoniche del pontificato di Sisto V Peretti, sia nell'illustrazione poetica di realizzazioni pittoriche. È questo il caso relativo al ciclo dei trentun affreschi martirologici dipinti, nella chiesa romana di Santo Stefano Rotondo al Celio, ad opera di Nicolò Circignani (il Pomarancio seniore) e Matteo da Siena nel 1582, le incisioni dei quali, realizzate da Giovanni Battista de' Cavalieri, sono all'origine dei corrispondenti epigrammi latini che costituiscono il *Triumphus Martyrum in templo D. Stephani Caelii montis expressus* rosciano (Romae 1587 e 1589), a cui è da connettere l'edizione dei gesuitici *Emblemata sacra S. Stephani Caelii montis intercolumniis affixa* procurata dal letterato (Romae 1589), l'uno e gli altri da inserire nella contestualizzazione storico-culturale dell'ultimo dialogo tassiano, *Il Conte overo de l'imprese* (*ed. pr.* Napoli 1594). Di grande importanza è poi un epigramma testimoniato da due emissioni dell'incisione a bulino, attribuita all'artista olandese Cornelis Cort, riproducente una delle due «poesie» mitologiche commissionate da Filippo II di Spagna al Tiziano, ossia la *Diana e Callisto*. La finalità del presente lavoro è d'indagare il senso storico-letterario e la portata storico-culturale e letteraria dell'operazione poetica condotta dal Roscio.

In Giulio Roscio's (Orte, ar. 1550 – Milano, 1591) wide and all humanistic literary production, a particular relevance and meaning assumes the part dedicated to artworks, both in celebrating Sixtus V Peretti's archaeological and architectural enterprises, and in illustrating poetically pictorial creations. This is the case of the thirty-one martyrological frescoes painted in 1582 by Nicolò Circignani (Pomarancio senior) and Matteo da Siena in Roman Church of Saint Stefano Rotondo in Mount Celio: their engravings, achieved by Giovanni Battista de' Cavalieri, are the sources of the Latin epigrams in Roscio's *Triumphus* || *Martyrum in tempo D. Stephani Caelii montis expressus* (Rome 1587 and 1589), to which are to be associated the *Emblemata sacra S. Stephani Caelii montis intercolumniis affixa*, created by the establishment of the Jesuit German-Hungarian College and edited by Roscio (Rome 1589). Both works should be included in the cultural and literary background of the last Torquato Tasso's Dialogue, *Il Conte overo de l'imprese* (*ed. pr.* Naples 1594). A great value has then a Latin epigram whose witnesses are two issues of an engraving ascribed to Flemish artist Cornelis Cort, reproducing one of Titian's two mythological «poems» commissioned by Philip II of Spain, the *Diana and Callisto*. The aim of the present work is to investigate both literary meanings and cultural impact of Roscio's poetic creations.

Nel lungo pontificato di Gregorio XIII Boncompagni (martedì 13 maggio 1572 – mercoledì 10 aprile 1585) e nel *quinquennium Xysti*, ossia naturalmente di Sisto V Peretti (mercoledì 24 aprile 1585 – lunedì 27 agosto 1590)[1], si assiste ad una notevole fioritura della produzione neolatina, che ha fra i suoi maggiori esponenti letterati ed eruditi quali Ercole Ciofano, Giulio Roscio da Orte («Hortino»), Lorenzo Gambara, gli esponenti della casata gonzaghesca Capilupi – assai interessanti portavoci di una vera e propria *traditio memoriae*

[1] Sui due pontificati si vedano le indicazioni fornite nell'ordine in Borromeo 2008, pp. 200-202, a cui si aggiunga almeno, per gli aspetti storico-culturali ed artistici qui trattati, Ruffini 2005 (con qualche precauzione onomastica: pp. 48, 52 e 164, «Giulio Rossi da Orte» = Giulio Roscio Hortino; pp. 52 e 164, «Aurelio Orso» = Aurelio Orsi); ed in Giordano 2008, pp. 220-222, a cui si aggiunga almeno Loskoutoff 2011.

poeticae familiare –, nonché un editore della rinomanza di Aldo Manuzio junior[2].

In tale ambiente, composito e niente affatto unitario o monolitico, si intersecano le esigenze di una sintonia con le direttive tridentine e con quelle inquisitoriali, il permanere del *Fortleben* di autori classici non proprio in linea con tali esigenze (primo fra tutti, Ovidio), la celebrazione delle numerose iniziative – culturali ed urbanistiche – promosse dai due pontefici, ed una rigogliosa attività letteraria umanistica, di "primo" o di "secondo grado" (si pensi alla pratica centonaria). Il tutto in una posizione non antitetica, bensì complementare – come si cercherà di porre in luce –, all'altrettanto rigogliosa attività letteraria in volgare, che ha nella produzione poetica del Tasso romano, sacra e celebrativa, gli esiti più rappresentativi (anche nel senso iconografico del termine)[3].

L'oggetto del presente lavoro è il versante pittorico dell'epigrammatica artistica di Giulio Roscio (Orte ca. 1550 – Milano 1591)[4], del quale è noto soprattutto il ciclo relativo ai trentun affreschi martirologici nella chiesa romana di Santo Stefano Rotondo al Celio, «vagamente adornata et illustrata di figure attorno attorno»[5] nel 1582, durante il papato Boncompagni[6], giusta un programma iconografico ideato dai padri gesuiti del Collegio Germanico-

[2] Per una panoramica d'assieme su questo *milieu* storico-letterario sia permesso il rinvio a Sarnelli 2011: sul Roscio, p. 53 (in questo e nei successivi casi sia perdonata l'autoreferenzialità, puramente funzionale).

[3] Su questo versante della produzione tassiana, non senza dapprima menzionare i contributi in Getto 1979, pp. 267-290 (*Poesia encomiastica*) e 291-312 (*Poesia religiosa*); cfr. almeno le indicazioni fornite, nel primo caso, in Giachino 2008, e Residori 2011; nel secondo, in Santarelli 1974, Sole 2004, Ferretti 2005, Piatti 2007, pp. 78-94 e 2010, e Corradini, Ghidini 2016. Per uno sguardo sulla preponderante influenza tassiana all'interno dell'ambiente storico-culturale e letterario romano tardocinquecentesco, sia permesso il rinvio a Sarnelli 2007.

[4] Su questo tutt'altro che trascurabile personaggio della Roma gregoriano-sistina e sfondratiana, cfr. le indicazioni fornite in Zuppante 2009, a cui si aggiungano almeno quelle in Dal Prà 1987, p. IX nota 9; Pataki 2005; e più in generale i contributi storico-artistici citati *infra* nota 6.

[5] Roscio, *Descriptio*, *S. Stefano* [Rotondo *canc.*] *in Celio Monte*, cc. 44*r*-45*r*: 44*v* (*dopo* figure [attott *canc.*]); riportato altresì in Baglione, *Le Vite*, vol. II, pp. 321-323 *ad* C 41[15]: 321 (adornata et illustrata] adornato et illustrato; attorno attorno] attorno).

[6] Su questo celeberrimo ciclo martirologico, e sull'articolata trama di questioni in esso intersecantesi, cfr. almeno le indicazioni fornite innanzi tutto da Zeri 1997, pp. 45-48 (e p. 88 nota 54) ed ill. 52-53; quindi Röttgen 1975, pp. 106-113 (e p. 121 note 70-91); Monssen 1981; Monssen 1982a, pp. 11-13 (e pp. 18-19 note 7-29) e 18 (e p. 20 nota 51); Monssen 1982b e 1983; Monssen 2009; Vannugli 1983; Nimmo 1985; Herz 1988 (per la rilevanza dell'indagine e la pertinenza al periodo qui preso in considerazione, cfr. altresì il contributo immediatamente precedente di Mandel 1988); Noreen 1998; Korrick 1999; Salviucci Insolera 2000; Bailey 2009, chap. 4, pp. 107-152 (e pp. 300-321 notes) e, quale indispensabile *pendant* romano, cfr. altresì il chap. 5, pp. 153-186 (e pp. 321-333 notes); Leuschner 2003, p. 69 (e p. 73 note 17-18) e figg. 2-4; Horsch 2005; Tsoumis 2005; Bianchi 2008, pp. 110-129 (e pp. 164-166 note 75-128); Müller-Bongard 2011; Weatherly 2013 (Dissertation che non si è riuscita a consultare); Behrmann 2015, pp. 163-186; e Magill 2015, pp. 96-100 (e pp. 113-114 notes 46-59). Per un interessante parallelo con la realtà cattolica nordeuropea, si rinvia all'oramai classico contributo di Freedberg 1976.

Ungarico[7] (che aveva in appannaggio la chiesa)[8], ad opera di Nicolò Circignani – il Pomarancio seniore, padre di Antonio – e, per «le prospettive e li paesi», Matteo da Siena[9]; le incisioni dei quali affreschi, realizzate da Giovanni Battista de' Cavalieri, videro la luce coll'inequivocabile titolo *Ecclesiae Militantis Triumphi* in un'edizione di cui sono individuabili tre emissioni ravvicinate entro il 1585, ed un'altra a distanza di poco più di un secolo (da collocare fra il 1688 ed il 1689), quindi in due edizioni primosecentesche (l'una del 1614, l'altra non datata, e testimoniante la fortuna del ciclo oltralpe), ed ancora in una secondosettecentesca (1766)[10].

Le trentuno incisioni del Cavalieri sono all'origine dei corrispondenti epigrammi latini che costituiscono il *Triumphus Martyrum in templo D.*

[7] La paternità di tale ideazione viene naturalmente posta in rilievo sin dal frontespizio delle stampe delle incisioni degli affreschi da parte di Giovanni Battista de' Cavalieri (per le quali si veda *infra* e nota 10); e dal nostro autore nella nuncupatoria della I emissione del suo *Triumphus Martyrum* al potente cardinale Giacomo Savelli (nell'*incipit* della quale è ripercorsa in sintesi la storia del monumento, con una significativa menzione dell'*instauratio* di esso promossa dal pontefice Niccolò V Parentucelli, per cui vd. altresì *infra* e nota 23): «Itaque a Moderatoribus eiusdem Collegij religiosissimis Patribus Societatis Iesu merito excogitatum est, ut circumquaque parietes templi, Martyrum hystorijs pro varietate temporum ac persecutionum exornarentur [*scilicet* quest'ultimo periodo è stato addotto già da Monssen 1983, p. 19 nota 22, a conferma «that the decoration was ordered by the college itself»]. Est vero earum picturarum tam pium iucundumque spectaculum, ut eorum industria iure laudanda sit, qui eas in aes incisas publicae Christianorum commoditati in lucem dederunt» (Roscio 1587, cc. †2*r*-†3*r*: †2*v*; il passo precede quello cit. *infra* e nota 19). Per l'analoga creazione collettiva, da parte degli esponenti dell'*establishment* del Collegio Germanico-Ungarico, degli *emblemata sacra* affissi negli intercolumnî della medesima chiesa, cfr. *infra* e nota 17.

[8] Destinato dal pontefice al Collegio Ungarico con la bolla *Apostolici muneris sollicitudo* (*Quinquagesima* I marzo 1579), l'appannaggio della chiesa venne naturalmente mantenuto con l'unione dei due Collegi, sancita con la bolla *Ita sunt humana* (mercoledì 13 aprile 1580): sull'intiera vicenda vd. Bitskey 1996, cap. IV, pp. 33-41 (le due bolle, ivi, nell'ordine pp. 33-34 e 37). *A latere*, sia permesso di rilevare che in Moroni 1842, *s. v. Collegio Germanico-Ungarico*, pp. 159-164: 161, appare frutto di una svista la precisazione relativa all'anno della prima bolla, anticipato al 1578, con un rinvio all'edizione di essa in Coquelines, a cura di, 1746, pp. 385-388, nella quale invece compare il 1579 (con un refuso relativo al mese, indicato come «Octob.» soltanto nella rubrica laterale, ma non nel testo, dov'è invece indicato il corretto «Martii»).

[9] Baglione, *Le Vite*, vol. I, *Vita di Nicolao dalle Pomarancie*, pp. 41-42: 41: «Figurò co'l suo pennello nella Chiesa di s. Stefano Rotondo diverse historie e numerosi martirii di varii Santi a fresco con buona prattica condotti; ma le prospettive e li paesi sono di mano di Mattheo da Siena, in questo genere valent'huomo e degno di molta stima»; e *Vita di Matteo da Siena, Pittore*, ivi, p. 44: «E particolarmente in s. Stefano Rotondo su 'l monte Celio, nelle storie da Nicolao dipinte, furono dal suo pennello quelli [*scilicet* paesi] lontani felicemente a fresco terminati. E tutta l'opera, ch'è di trentadue [*scilicet* il biografo segue qui evidentemente il *Triumphus Martyrum* del nostro autore, dove compare l'*additamentum* encomiastico relativo a san Gavino, sul quale vd. *infra* e note 41-42] quadri su 'l muro coloriti, che tutta la chiesa circondano, poi a beneficio del publico è stata intagliata e data alle stampe con elogii in versi di Giulio Roscio da Orte».

[10] I percorsi di stampa della raccolta saranno l'oggetto dell'intervento di chi scrive, *Un libro e la Storia: vicende editoriali degli* Ecclesiae Militantis Triumphi *(1582-1766)*, al Conference *Early Modern Rome 3 (1341-1667)*, Roma, University of California, 5-7 ottobre 2017.

Stephani Caelii montis expressus[11], del quale il Roscio rivendica sul frontespizio la paternità autoriale soltanto nella seconda delle due emissioni dell'opera[12], con

[11] All'interno di una versione semplificata del modello del frontespizio-titolo architettonico impiegato per gli *Ecclesiae Militantis Triumphi* (sormontato da un'edicola con frutti centrali, al di sotto della quale compaiono, una per ciascun lato, due figure femminili con un ramo di palma, che reggono al centro una corona – trasparenti allusioni ai premî del martirio –, posta ciascuna sopra un basamento, mentre il riquadro principale, circondato da una cornice, è sormontato da una testa alata di putto, e presenta al di sotto un mascherone centrale e due *bandeaux* laterali, che riprendono il motivo dei frutti), la I emissione recita: TRIVMPHVS. MAR | TYRVM | [spazio] | IN TEMPLO.D.STEPH | ANI.CAELII.MONTIS | EXPRESSVS | [spazio] | AD.IACOBVM.SABEL | LVM.S.R.E.CARDI | NALEM. EPISCOPVM | PORTVENSEM SVMMI | PONT.VICARIV̄.ET SV | PREMVM INQVISITORĒ | [nel riquadro sottostante:] EX *Auctoritate et priuilegio ſuperiorum*. | *Opera et industria I. Baptistae de Caualleri*^{is}. | CIↃ IↃ XXCVII. ‖ La nuncupatoria al cardinale Savelli (della quale *supra* nota 7 si è riportato un passo), reca la data «Romae XIX. Kal. Febr. [*i.e.* (mercoledì) 14 gennaio] CIↃ IↃ XXCVII.» (si rammenti che il dedicatario sarebbe venuto a mancare il sabato 5 dicembre dello stesso anno: cfr. *Hierarchia Catholica*, III, 1923, p. 27 n. 38, e p. 57 *s. v.*). Di quest'emissione si sono consultati due esemplari, custoditi uno a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale [d'ora in poi BNCF], alla segnatura MAGL.9.6.107 (visionato direttamente); l'altro a Paris, Bibliothèque nationale de France, alla segnatura RD.50 (*olim* 10.271; visionato sul sito «Gallica»: <http://gallica.bnf.fr/>, ultima consultazione in data 30.06.2017), che testimonia sul foglio di guardia un epigramma tridistico autografo con l'intestazione di dedica «Ad Ill: Io: baptistam Loragum | Iulius Roscius Hortinus». Al servizio dell'autore presso il Savelli sono riconducibili le dediche di due epigrammi compresi in Roscio, *Epigrammatum liber*, cc. 40*r* («Ad Iacobum Sabellum card. ampliss. […]»), e 42*r* («Ad Carolum Marianum Ill.mi card. I. Sabelli Oeconomum […]»); e di altrettanti compresi in Id., *Tumuli*, cc. 63*v* («Ad Iacobum Sabellum C. ampl.»), e 65*r* («Ad Iacobum Sabellum […] pro Seminario Romano»): cfr. Papponetti 1986, nell'ordine pp. 106 (il primo), 107 (il secondo) e 113 (i restanti due); Id., *Epistolae nomine card. Sabelli scriptae*; ed Id., *Monumenta aliquot familiae Sabellae*, il cui ms. autografo è segnalato in Celani 1891, p. 275 nota 2. Al Lorago il Roscio dedicò altresì il sonetto esametrico «Ad Ioan. Baptistam Loragum Nouocomen. Ciuem Clariss. in die Natali S. Ioan. Baptistae», in Proba Falconia 1588, c. 86*r*.

[12] All'interno della medesima versione semplificata del modello del frontespizio-titolo architettonico, la II emissione recita: TRIVMPHVS. MAR | TYRVM | [spazio] | IN TEMPLO.D.STEPH | ANI. CAELII.MONTIS | EXPRESSVS | AD PERILLVSTREM AC | REVERENDISS.D.D.PROS | PERVM A BAVMA CLAVDII | A BAVMA S.R.E.CARDINA | LIS FRATRIS. F. | IVLIO ROSCIO HORTINO | AVTORE. | [nel riquadro sottostante:] EX *Auctoritate et priuilegio ſuperiorum*. | *Opera et industria I. Baptistae de Caualleri*^{is}. | CIↃ IↃ XXCVIIII. ‖ La nuncupatoria all'alto prelato Prosper de la Baume, cc. II*r*-III*r* n.n., reca la data «Romae V. Kal. Martij [*i.e.* (sabato) 25 febbraio] CIↃ IↃ XXCIX.». Di quest'emissione si sono consultati cinque esemplari, custoditi uno a Roma, Biblioteca Nazionale Centrale «Vittorio Emanuele II» [d'ora in poi BNCR], alla segnatura 71.5.A.30/2 (visionato direttamente), esemplare che – come altresì l'altro interno col quale è rilegato (cfr. *infra* nota 14) – non appare schedato nel censimento presente sul sito «Edit16»: <http://edit16.iccu.sbn.it/>; gli altri quattro, nell'ordine, due a Lyon, Bibliothèque municipale [d'ora in poi BmL], alle segnature Rés.357588 e Rés.396759; uno a München, Bayerische StaatsBibliothek [d'ora in poi BSB], alla segnatura V.ss.c.217/2; ed uno a Roma, Biblioteca Hertziana [d'ora in poi BHR], alla segnatura Rara.DT.4510.1891 (*olim* W.5831) (visionati i primi due sul sito «Google Books»: <http://books.google.it/>; il terzo sul sito «MDZ»: <http://www.digitale-sammlungen.de/>; ed il quarto all'indirizzo: <http://rara.biblhertz.it/Dt4510-1891>, ultima consultazione 30.06.2017). Al de la Baume il nostro autore dedicò altresì l'edizione dei proprî *Lusus pastorales*, una scelta di venti epigrammi dalla prima delle tre sezioni, originariamente dedicata «Ad Pompeium Ugonium Romanum Vatem Celeberrimum», dell'assai più ampio *liber* manoscritto dal medesimo titolo, dove tale sezione è alle cc. 0*r*-5*r* (trascritta in Papponetti 1986, pp. 92-98).

ogni probabilità per la contemporanea, ed interconnessa, uscita di quest'ultima e dell'edizione degli *Emblemata sacra S. Stephani Caelii montis intercolumniis affixa* – ch'egli stesso considerava come due "parti" di «un*um* op*us*»[13] –, corredata dalle incisioni di Antonio Tempesta, edizione della quale egli fu curatore, come si evince senza alcun'ombra di dubbio, e senza in alcun modo lasciar adito a fraintendimenti, dalla formula impiegata sul frontespizio di essa: «Studio et opera Iulii Roscii Hortini»[14]. Precisazione, questa, resa necessaria dall'equivoco davvero stravagante per il quale invece, con la sola eccezione dubitativa di Leif Holm Monssen (in quello che sinora costituisce l'unico contributo specificamente dedicato all'opera)[15], la bibliografia al completo e finanche i cataloghi bibliografici attribuiscono concordemente al Roscio il ruolo di autore dei venti epigrammi della raccolta, a dispetto dell'evidenza editoriale e delle inequivocabili dichiarazioni contenute in ben tre passi della nuncupatoria di essa, questa sì da lui vergata:

Licet enim in gubernatione Collegij Germanici praecipue esset occupatus, curauit tamen templum S. Stephani in monte Caelio, quod pro Ungarorum adolescentum institutione GREGORIVS XIII ipsi Germanico Collegio coniunxit, sacrorum Martyrum imaginibus illustrari, et intercolumnia Emblematis exornari: in quibus et Lauretani ipsius, et aliorum ex eadem Societate, qui in ijs scribendis elaborarunt, industria cognoscitur pari cum pietate copulata. […] Ut vero tibi haec emblemata dicarem, illa etiam additur causa, quod Michaele Lauretano Rectore, in Germanico Collegio degens, aedem illam in Caelio

[13] Il passo in questione è riportato poco *infra* (cfr. nota 16).

[14] All'interno di un frontespizio-titolo architettonico che presenta un'edicola, circondata da una cornice e sormontata da una testa alata di putto, sulla quale è posto un canestro di frutti, e dalla quale si estendono due *bandeaux* con motivi ugualmente di frutti: EMBLEMATA SACRA | [spazio] | S. STEPHANI CAELII | MONTIS INTERCOLVNIIS | AFFIXA. | *AD* | *ILL.*^{MV} *ET R.*^{MV} *D.D. WOLFANGV* | *THEODORICV A RAITHNAV* | *ARCHIEPVM PRINCIPEM* | *SALISBVRG: SANCTAE* | *SEDIS APOSTOLICAE* | *LEGATVM* | *NATVM.* | [spazio] | *STVDIO ET OPERA* | *IVLII ROSCII HORTINI.* | *TEM. INCID.* | CIↃ IↃ XXCIX. ‖ La nuncupatoria all'alto prelato Wolfgang Theodor von Raitenau, cc. A2*r*- A3*r*, reca la data «Roma Kal. Septemb. [*i.e.* (venerdì) I settembre] CIↃ IↃ XXCIX.»; preceduta da una traduzione inglese, è trascritta per intiero in Monssen 2009, nell'ordine pp. 359-363 e 363-366 (per un refuso, nell'intestazione di essa è caduta la prima riga: «WOLFANGO THEODORICO»; mentre a p. 364, il «Thus» segnalato interrogativamente dallo studioso nell'ultimo capoverso è l'altra forma grafica, parimenti attestata, del sostantivo *tus* 'incenso'). Di quest'edizione si sono consultati due esemplari, custoditi uno presso la BNCR, alla segnatura 71.5.A.30/1 (visionato direttamente), anch'esso, come l'altro interno col quale è rilegato, non schedato nel censimento presente sul sito «Edit16» (cfr. *supra* nota 12); l'altro presso la BSB, alla segnatura Res/L.eleg.m.451/1 (visionato sul sito «MDZ», ultima consultazione 30.06.2017).

[15] Monssen 2009, p. 305 nota 2: «In the dedication of the emblem book […] the author attributes the verses of the emblems to rector Michele Lauretano of the Jesuit German-Hungarian College in Rome and Fathers of the Society of Jesus, in which case Giulio Roscio's role is reduced to being an editor or collaborator. It is uncertain if Giulio Roscio is ascribing this achievement to the Fathers out of modesty». Sulla base di quanto si cerca d'illustrare nel presente lavoro, sia permesso di non aderire a tale ipotesi di un ricorso del nostro autore al τόπος della modestia (per il quale, naturalmente, si rinvia a Curtius 1992, pp. 97-100). Nel precedente contributo, Monssen 1983, p. 83, lo studioso aveva ritenuto, invece, che gli «emblems» in questione fossero «each with a text, *inscriptio*, by Giulio Rossi [*scilicet* forma "modernizzata" del cognome dell'autore]».

monte aliquando contemplari, eiusque in instituenda iuuentute industriam admirari, et in hoc scribendi genere elegantiam, cum eius multo antea in rebus humanioribus fuisset probata virtus, non sine voluptate obseruare potueris. […] Haec ego de te audiens, Antistes vigilantissime, plurimorum sermonibus et honorifica oratione celebrari, ausus sum eius templi descriptionem meam, PROSPERO a Bauma Clariss. Viro omnique laude dignissimo debitam, unaque quae Societatis Iesu Patres pro modestia sua praetermittere solent in aere incisa Emblemata eorundemque carminibus illustrata, tibi dicare, ut plane totius eius templi decora uno opere[16] nobilissimorum Principum nomine copularentur[17].

Nel *Triumphus Martyrum* la funzione autoriale viene esercitata dal Roscio innanzi tutto nella forma di una vera e propria dichiarazione preliminare di poetica sacra, della quale egli si fa portavoce fin dalla già ricordata nuncupatoria al cardinale Savelli, dov'è istituita una significativa consequenzialità fra la «pi*a* contemplati*o*» delle incisioni cavalieriane (si noti, di esse, non dei loro referenti primarî, ovvero naturalmente gli affreschi), → la *motio affectuum* da queste suscitata, → l'insorgere della φαντασία creativa sulla base di tale prevalenza del patetismo, → l'opzione retorico-visuale per l'epigramma eulogistico, → e la tutt'altro che neutra ed "archeologica" rivendicazione della «veterum Christianorum […] Poesis», funzionale ed organica alle nuove declinazioni della politica culturale e del gusto tridentini[18]:

Has ego cum saepius contemplatus essem, commotus est animus, ut eas breuibus carminum elogijs quoquomodo illustrarem. Nec vero abhorret ab usu veterum Christianorum, ut Poesis Diuorum laudibus concinendis adhibeatur, Musaeque quodammodo ad res sacras celebrandas inflectantur. Hinc Ambrosij ac Prudentij hymnos, hinc Fortunati elegos, hinc Paulini, Iuuenci, Sedulij et aliorum varia sacra poemata maxima cum voluptate legimus[19].

La rivendicazione della poesia sacra da parte del nostro autore, della quale il ciclo epigrammatico-martirologico è l'espressione da lui privilegiata, s'inscrive dunque in questa tradizione, specificamente modellata su di un testo esemplare quale il *Dittochaeon*, o *Tituli historiarum*, di Prudenzio[20], una tradizione che, nel panorama storico-culturale coevo, si pone come "correlativo" poetico-figurativo di quello che è stato felicemente definito come un *revival*

16 Su questa significativa espressione, cfr. *supra* e nota 13.

17 Roscio, a cura di, 1589, nell'ordine cc. A2*v* (le due prime citazioni) ed A3*r* (la restante); in Monssen 2009, nell'ordine pp. 364 (la prima citazione) e 365 (le due restanti); traduzione inglese, pp. 360, 361 e 362.

18 Circoscrivendo i rinvii a due soli contributi storico-letterarî, al contempo riepilogativi dello *status quaestionis* e punti d'irradiazione di ulteriori prospettive d'indagine, cfr.. Quondam 2004 (*praec*. par 8: *Ad conservandam humaniorum literarum cognitionem*, pp. 470-494) e 2005; per gli esiti più alti di tali linee di gusto, espressi naturalmente nella produzione dell'ultimo Tasso, cfr. le indicazioni fornite *supra* nota 3.

19 Roscio 1587, c. †2*v*; il passo segue immediatamente quello riportato *supra* nota 7.

20 Per una lettura dell'opera in chiave iconografica, si rinvia all'oramai classico studio di Pillinger 1980 (con l'edizione commentata del testo, pp. 19-117, alla quale fa séguito il prezioso corredo di settantasette tavv.); su questo contributo, si vedano i puntuali, benché sintetici, rilievi espressi da Brenk, Schäublin 1983.

paleocristiano[21], ossia una *renovatio* di valori etico-religiosi, canoni estetici, prassi artistiche, senza dubbio promossa da ed orientata verso l'affermazione dei decreti conciliari[22] (vegliata – e vagliata – altresì dalle direttive inquisitoriali), ma non perciò interpretabile in maniera deterministica come esito di tale programma militante, in quanto intrinseca agli stessi principî fondativi dei «sistemi semiotici interdipendenti» (Lotman) sui quali l'Umanesimo cristiano era sorto, e grazie ai quali si era affermato come linea-cardine della sfaccettata e prismatica (*viz*. rifrangente) *âge de l'éloquence* classicistica di Antico Regime, di cui veniva a rappresentare *non* l'ingenua antitesi primitivistica, bensì *una* delle declinazioni possibili: una declinazione naturalmente non generata come Minerva, bensì in mutua relazione coi contesti di riferimento, proprio in virtù della forte presenza anche in essa della tradizione classica – coltivata e vissuta in prima persona da figure di eruditi e letterati quale il nostro autore –, che veniva ad impedire acritiche e pericolose rescissioni di quell'eredità culturale e spirituale. Ed in questo ragionamento, l'esempio della chiesa di Santo Stefano Rotondo si manifesta come particolarmente ricco di portata e di stratificazioni storiche, se solo si pone mente al suo non secondario ruolo all'interno di quella «sorta di *rinascenza paleocristiana*», che aveva costituito «uno dei cardini dell'ideologia papale» di un pontefice-umanista della progettualità e dell'impatto di Niccolò V Parentucelli[23].

Le molteplici interrelazioni (altri potrebbe definirle "cortocircuiti", ma soltanto nel senso produttivo, creativo, del termine) fra le numerose componenti il *liber* epigrammatico-ecfrastico rappresentano in maniera perspicua quanto si è cercato fin qui di rilevare, poiché il risultato dell'operazione poietica è fornito proprio dall'insieme di esse, nell'analisi delle quali devono dunque essere tenuti in primo luogo presenti sia il loro significato in sé, sia il loro ruolo all'interno di tale assieme. Per apportare soltanto un esempio, ma assai emblematico, ci si è orientati verso il numero XXIX del *liber*, il cui epigramma presenta l'*inscriptio* «IN IO. ET PAVLVM F. ROM. | ac Bibianam, qui ſub Iuliano | coronati

[21] Cfr., per il periodo qui trattato, Bailey 2009, chap. 4, par. *The Paintings of the German-Hungarian College and the Paleochristian Revival Movement*, pp. 122-126; e Magill 2015, par. *Jesuit Contributions to Early Christian Revival* (pp. cit. *supra* nota 6).

[22] Per una panoramica d'assieme sulle complesse dinamiche storico-culturali, artistiche, religiose e politiche relative all'età tridentina, non prima di aver menzionati gli studî ora raccolti in Prodi 2014 (*praec*., naturalmente, le oramai storiche *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica* [I ediz. 1962], pp. 53-189), si rinvia alle aggiornate indicazioni fornite in Cattoi, Primerano 2014 (in particolare sul ciclo riguardante il presente lavoro, la scheda procurata da F. Pesci, n. 6.2, pp. 250-251; per la necessaria connessione col ciclo d'incisioni del Cavalieri dal titolo *Ecclesiae Anglicanae Trophaea*, documentante i di poi perduti affreschi egualmente martirologici realizzati dal Circignani nella chiesa gesuitica di San Tommaso di Canterbury, appartenente al Collegio Inglese, si veda altresì la precedente scheda redatta da Pesci, n. 6.1, pp. 248-249); ed in Salviucci Insolera 2016 (nelle Appendici documentarie, di particolare rilievo appare l'edizione di D. Laínez S.J., *De sacris imaginibus*, a cura di M. Saulini, con traduzione italiana a fronte, pp. 204-235).

[23] de Simone 2015, p. 74.

ſunt»[24], e l'incisione quella «· CVM · MORTALE · HOC INDVERIT · [INDVERIT] IMMOR | · TALITATEM · TṼC · VBI · EST · MORS VICTORIA · TVA · EST · IOEL · 15 ·»[25], che rinviano naturalmente l'una alla corona del martirio, meritato premio della morte raffigurata nell'incisione corrispondente, l'altra al passo scritturale che sancisce uno dei τόϖοι più fortunati della tradizione umanistico-cristiana, ovvero quello della *mors victa* (τόϖος frequente nei *Rvf* petrarcheschi giusta l'accezione ciceroniana, e sottoposto ad una *retractatio* in chiave cristiana nella *Sen.* I 5, 34-78)[26]. L'epigramma, tetradistico, rappresenta probabilmente uno dei punti di maggiore sperimentazione concettuale e stilistica del *liber*, in quanto la prima "quartina"[27] vi appare tutta modulata sugli aspetti coloristici e floreali dell'*imago mortis* e della *descriptio puellae/pueri*, affatto sintonici al genere ecfrastico, mentre la seconda "quartina" presenta un'ingegnosa e preziosistica *contaminatio* del genere epigrammatico-funerario (Marziale *in primis*, naturalmente, ed un ventaglio di *auctoritates* antiche e moderne, che spaziano dagli epigrammi funerarî del libro III dell'*Anthologia Planudea* agli epitaffî-*tumuli* umanistico-rinascimentali[28]) con quello epigrafico-funerario classico e paleocristiano[29]:

[24] Roscio 1587 e 1589, XXIX, p. 58. Su questi martiri si rinvia almeno alle indicazioni fornite in [Société des Bollandistes, Dir.], *Acta Sanctorum Database*: *Martyrologium Usuardinum*, *ad* «Mensis Junius – VI Kal. | Die 26», pp. 361-363, e *Martyrologii Usuardini Pars Secunda a Mense Julio*, *ad* «Mensis December – IV Non. | Die 2», pp. 716-717; e *Martyrologium Romanum*, nell'ordine *ad* «VI Kal. Iul.», pp. 256-257: 256 n. 1, e *ad* «IV Non. Dec.», pp. 559-561: 559 n. 1; cfr. altresì nell'ordine De Sanctis 1965, e Gordini, Celletti 1963.

[25] Roscio 1587 e 1589, XXIX, p. 59: in quest'*inscriptio* il primo dei due errori, ossia il replicato «INDVERIT», accomuna tutti gli esemplari visionati delle due emissioni dell'opera; ed il secondo, ovvero l'attribuzione a *Ioel* di *I Cor* 15, 54-55, accomuna non soltanto questi ultimi, bensì anche tutti gli esemplari visionati dell'*Ecclesiae Militantis Triumphi*, in quanto deriva dall'*inscriptio* dell'affresco corrispondente (la trascrizione della quale è in Monssen 1982b, p. 294), riconducibile ad una corruzione dell'originario *I Cor*, e mantenuta con ogni probabilità non per un del tutto implausibile accesso d'inconsapevolezza, bensì per una ragione "filologica".

[26] Cfr. Gigliucci 2004, pp. 75-96 (*Vita-morte*); ed il tuttora imprescindibile Costanzo 1964, pp. 47-94 (*Mors victa*). Il medesimo τόϖος, associato alla figura di Sansone (cfr. *Idc* 16, 29-30), è presente altresì in Roscio, a cura di, 1589, XV, cc. 14*v*-15*r*; né appare casuale, all'interno del ragionamento che si sta cercando di condurre, la funzione strutturante di esso in Tasso, *Le rime*, 1670 (*Alla Santissima Croce*), un sonetto apparso a stampa nello stesso anno di Roscio, a cura di, 1589, ed Id. 1589: Tasso 1589a, p. 49; e 1589b, c. 24*v*, in entrambi i casi col titolo *Sopra la Croce* (le due edizioni appena ricordate vanno ad integrare i tre testimoni, due manoscritti ed uno a stampa, indicati in Santarelli 1974, p. 160 n. 112; e l'ulteriore ms. segnalato in Martignone 2004, pp. 128-130: 129).

[27] Si adotta intenzionalmente la terminologia metrica relativa al sonetto, al fine di sottolineare l'impatto della fortuna manieristico-barocca dello stile laconico sull'epigramma, che «non rappresen*ta* più una specifica forma metrica, ma un'espressione acuta e icastica applicabile a ogni genere di poesia» (Battistini, Raimondi 1990, p. 153).

[28] Su questa tradizione e sul suo *Fortleben* cinque-secentesco, sia perdonato il rinvio a Sarnelli 2015.

[29] Su di esso cfr. il repertorio in Lattimore 1942 (*praec.*, per gli ἄωροι e le ἄωραι, pp. 184-199; e per le testimonianze cristiane, pp. 323-325 e 332); sul loro *Fortleben* cinque-secentesco, Petrucci 1986, pp. 21-77 e 170-175; Id. 1995, pp. 105-130; Stenhouse 2005; e Vuilleumier Laurens, Laurens 2010, pp. 113-140.

Hac tria quae spectas pallentia corpora[30], victrix
Relligio illustri composuit tumulo.
Pro nigris violis[31], pro funeresque hyacinthis[32],
Sparsit purpureis lilia mixta rosis[33].
Addidit exuuias super, inscriptitque sepulcro:
En quaeis dulce fuit pro pietate mori[34].
Tu quoque da flores tumulis[35], cineresque saluta,
Quos clari exornat laurea martyrij[36].

Proprio nell'ottica di una comprensione il più ampia possibile del contesto di riferimento del nostro autore, non si può far a meno di rilevare l'ulteriore prova d'ingegnosità, questa volta a fini encomiastici, da lui dimostrata nella scelta di concludere il *liber* con un *additamentum* rispetto alla serie degli incisioni (e quindi degli affreschi), *additamentum* costituito dal più lungo degli epigrammi, esadistico – laddove la misura degli altri oscilla dai tridistici ai pentadistici[37] –, e dalla relativa incisione, la cui *inscriptio* celebra la promessa dell'immortalità[38],

30 Cfr. Sil. It. *Pun.* IX 51 («quam subitus linquat pallentia corpora sanguis»); sull'orientamento delle poetiche cinque-secentesche – sancito dalla retorica gesuitica, in lungimirante sintonia con le coeve evoluzioni del gusto letterario – «tutto a favore dei poeti della latinità "decadente"», restano illuminanti le riflessioni di Costanzo 1971 (il passo cit. è a p. 80).

31 Cfr. Verg. *Buc.* X 39 («et nigrae uiolae sunt […]», da Theocr. *Id.* X 28: «καὶ τὸ ἴον μέλαν ἐστί, καὶ ἁ γραῦτὰ ὑάκινθος»), e *Georg.* IV 275 («[…] uiolae sublucet purpura nigrae»); per ulteriori riscontri, ai veda Cucchiarelli 2012, comm. *ad Buc.* X 39, pp. 499-500: 500. Coll'aggiunta del rinvio a *Ct* 1, 4, cfr. altresì Tasso, *Le rime*, 369, 13-14 («Bruna sei tu, ma bella | qual vergine viola; […]»).

32 *Variatio* di Verg. *Aen.* XI 69 («seu mollis uiolae seu languentis hyacinthi»).

33 Cfr. Verg. *Aen.* XII 68-69 («si quis ebur aut mixta rubent ubi lilia multa | alba rosa, talis uirgo dabat ore colores»); ed Ov. *Am.* II 5, 37 («quale rosae fulgent inter sua lilia mixtae»). Alle testimonianze addotte in p. Pozzi 1974, pp. 44-45; si potrebbero aggiungere quelle in Giannarelli 2000; ed in Bausi 2003, pp. 52-53, comm. *ad* Poliziano, *Epiced. in Alb.*, 30 («Alba ferunt rubris lilia mixta rosis»); ed altresì Dracont. *Romul.* VI 7-8 («et violis ornate comas, dent alba coronas | lilia mixta rosis, […]»), e VII 45 («lilia mixta rosis socians violasque hyacinthis»); Piccolomini, *De duobus amantibus*, p. 312 («quales reddunt alba immixtis purpureis rosis lilia»); Ariosto, *Orl. fur.*, XII 94, 5 («Le lacrime scendean tra gigli e rose»); e Tasso, *Ger. lib.*, XII 69, 2 («come a' gigli sarian miste viole»). Per ulteriori preziosi riscontri (scritturali, patristici, teologici, spirituali ed iconografici), si rinvia a p. Pozzi 1993.

34 *Variatio* martirologica di Hor. *Carm.* III 2, 13 («dulce et decorum est pro patria mori»); in proposito, cfr. la nuncupatoria di Roscio 1589, c. II*r* n.n.: «Legimus gentes a vero Dei cultu alienas in eos, qui pro patria fortiter cecidissent, nullum non honoris genus contulisse. Illos titulis, statuis, monimentis, aris, templis, statis diebus atque ipsis sacrificijs extulerunt. Numquid patria minor est Christus? Aut pro Capitolio quam pro Christiana Ecclesia dignius sanguis funditur?».

35 Palese è qui la risemantizzazione in chiave cristiana dell'*exhortatio* di Anchise a celebrare l'ἄωρος Marcello, in Verg. *Aen.* VI 883-884 («manibus date lilia plenis, | purpureos spargam flores»).

36 Roscio 1587 e 1589, XXIX, p. 58.

37 Quattordici di essi sono infatti tridistici (IIII-VII, IX-X, XV-XVIII, XX e XXII-XXIIII, nell'ordine pp. 8-14, 18-20, 30-36, 40 e 44-48), otto tetradistici (III, VIII, XI-XII, XIX, XXVII e XXIX-XXX, nell'ordine pp. 6, 16, 22-24, 38, 54 e 58-60), e nove pentadistici (I-II, XIII-XIIII, XXI, XXV-XXVI, XXVIII e XXXI, nell'ordine pp. 2-4, 26-28, 42, 50-52, 56 e 62).

38 Roscio 1587 e 1589, XXXII, p. 65: «ET · CAPILLVS DE · CAPITE · VESTRO · NON · PERIBIT · LVC: C · XXI» (ovvero, naturalmente, *Lc* 21, 18).

fornendo un'altissima *auctoritas* scritturale al τόπος classico della *memoria litterarum*, *viz*. alla funzione del poeta sacro[39]. Nell'atto di dedicare al cardinale Savelli la prima emissione dell'opera, infatti, il Roscio ne ribadisce il carattere ecfrastico («Quem [*scilicet* triumphus martyrum] cum tibi *versibus explicatum* dedicem[40]»), e, quasi supplendo ad una "mancanza" del ciclo martirologico, afferma di voler «addere quoque […] ad reliquorum martyrum nobilissimum chorum, quorum ibi imagines extant, domesticum familiae tuae exemplum D. Gabinum generosissimum Romanae militiae Ducem»[41], ovvero san Gavino[42], siglando infine la celebrazione in maniera non più poetica, bensì con un prodotto dell'erudizione storica («Quo studio prouectus longius narrationem adieci ex Sardorum hystorijs consecrationis eiusdem templi, quod in Sardinia erectum, usque ad nostra tempora manere cernitur»)[43].

Come ha proposto il Monssen, fra le due "parti" (anche dal punto di vista librario)[44] rappresentate dal *Triumphus Martyrum* rosciano e dagli *Emblemata*

[39] Sulla funzione della poesia, cfr. le programmatiche dichiarazioni dell'autore nella nuncupatoria della I emissione dell'opera, riportate *supra* (vd. nota 19); nonché l'*incipit* di quella a Roscio 1589, nell'ordine c. II*r* e *v* n.n.: «Gloriosi Martyres, PROSPER [*scilicet*, come si è visto *supra* nota 12, de la Baume] humanissime, qui fortiter profuso sanguine pro Christi gloria dimicarunt, non egent illi quidem ullo humanae vocis praeconio, cum aeternis gaudijs triumphent in caelo; sed pietas tamen et Christiana Religio exigit ut a nobis, qui in terris degimus, ea, qua par est, veneratione colantur et celebrentur. […] De his iuuit quidem interdum cogitare, sed iuuit et canere nobiles palmas coelestesque victorias. Ac quamuis exiguo mihi carmen pede decurrat, nec aequare longo interuallo triumphantium Coelitum laudes me posse intelligam; quod valui tamen, aliquando praestiti, ac nonnullorum martyrum selectorum inuicta certamina breuibus epigrammatum elogijs sum persecutus».

[40] Roscio 1587, c. †3*r*; corsivo aggiunto. Ancora più esplicito appare il nostro autore nella nuncupatoria di Roscio, a cura di, 1589, c. A3*r*, là dove definisce il proprio *Triumphus Martyrum* «eius templi descriptio me*a*» (il passo è riportato nel suo contesto *supra*, cfr. nota 17); in Monssen 2009, p. 365; traduzione inglese, p. 362.

[41] Roscio 1587, c. †3*r*.

[42] Roscio 1587 e 1589, XXXII, p. 64: «DE D. GABINO ROMANO | ciue e nobiliſſima Sabellorũ gen- | te, qui Turribus in Sardinia | illuſtrem martyrij pal- | mam reportauit». Su questo martire, si rinvia almeno alle indicazioni fornite in [Société des Bollandistes, Dir.], *Acta Sanctorum Database*: *Martyrologium Usuardinum*, *ad* «Mensis Maius – III Kal. [*scilicet* Iun.] | Die 30», pp. 304-306: 304-305; e *Martyrologium Romanum*, pp. 215-216, *ad* «III Kal. Iun.», n. 2; cfr. altresì Bonu 1964.

[43] Roscio 1587, c. †3*r*; presente in ambedue le emissioni dell'opera, si tratta della «NARRATIO | DEDICATIONIS. TEMPLI | D. GABINI. MARTYRIS | TVRRIBVS. SARDINIAE | *Impreſſa Romæ anno* CIↃ IↃ XLVII. | *& nunc ex lingua Sardoa in latinam* | *conuerſa*.» (c. E1*v*), che ha inizio alla c. E2*r* e si estende per le successive otto cc. (in entrambe le emissioni, sul *verso* dell'ultima c. compaiono due epigrammi tridistici, seguìti dal *colophon*). Su quest'ulteriore aspetto della connessione fra il nostro autore ed il Savelli (per il quale si veda altresì *supra* nota 11), si rinvia alle indicazioni fornite in Piredda 2005, *praec*. pp. 377-379 (a p. 378 la studiosa – che si ringrazia sinceramente per il prezioso estratto – trascrive l'epigramma relativo al santo).

[44] Le due opere appaiono rilegate insieme, in tutti e cinque i casi con la precedenza di Roscio, a cura di, 1589, su Id. 1589, negli esemplari custoditi ad Aschaffenburg, Hofbibliothek und Stiftsbibliothek, 4500/K-755, 1-2; presso la BSB, V.ss.c.217/1-2, Res/L.eleg.m.451/1-2, e Res/L. eleg.m.674/1-2; e la BNCR, 71.5.A.30/1-2; precedenza che si riscontra altresì nei due casi di rilegature singole di esse, negli esemplari conservati presso la BmL, Rés. 357587 e 357588; e la BHR, Rara.Dt.4510.1890 e 1891.

sacra, composti dagli esponenti dell'*élite* culturale del Collegio Germanico-Ungarico, esiste «the possibility of an interdependent reading»[45], a patto però – ed è quanto si cerca d'illustrare nel presente lavoro – che tale lettura correlata tenga presenti non solo quelli che si potrebbero definire come i livelli "eteronimi" delle due opere, relativi alla funzione individuale *memorativa*, naturalmente nel senso etico-religioso delineato nella retorica e nella pedagogia gesuitiche[46], ed a quella collettiva, riguardante l'*institutio* e le pratiche stabilite nella *Ratio studiorum*[47]: livelli che, pur esuberando dal ruolo di finalità esterne, per ricoprire quello ben più significativo di apporti alla strutturazione delle opere, non esauriscono però la complessa rete delle ramificazioni e degli sfondi letterarî e culturali di esse, la *quidditas* delle quali va ricercata nella *renovatio* della tradizione poetico-erudita, nel cui alveo il nostro autore si sarebbe continuato ad esprimere anche per successive occasioni celebrative[48], ed alla quale parteciparono anche forze intellettuali ed energie creative extracollegiali.

Una riprova piuttosto macroscopica di questa sinergia storico-culturale si ha ponendo in dialogo la tradizione ecfrastica ed emblematistica, della quale i due *libri* qui presi in considerazione sono prodotti "alti" (non quindi concepiti per e destinati ad una fruizione esclusivamente devozionale), ed il parallelo

45 Monssen 2009, p. 329.

46 Su questi aspetti fondamentali e fondativi della Compagnia di Gesù, alle aggiornate indicazioni fornite in Monssen 2009, si aggiungano almeno gli oramai classici contributi (pur se – *sit venia verbis* – non sempre del tutto sorvegliati dal punto di vista documentario) di Fumaroli 2009, pp. 116-423 e 673-685 (traduzione italiana, pp. 117-492 e 779-794); Fumaroli 1990 e 1994, pp. 323-365 (traduzione italiana, pp. 459-522); Fumaroli 1999a, pp. 41-79 e 1999b; e nuovamente Quondam 2004. Sulla tradizione emblematica della Compagnia, si rinvia alle indicazioni fornite nei contributi raccolti in Dimler 2007.

47 In particolare, sulle *Regulae* presenti nelle varie edizioni della *Ratio Studiorum* riguardo alla composizione, da parte degli allievi, di poesie ed emblemi, ed alla loro periodica affissione all'interno dei Collegi della Compagnia, si veda la ricca documentazione discussa in Monssen 2009, pp. 307-313. Nell'àmbito del ragionamento che si cercherà di portare avanti, non riuscirà forse del tutto superfluo rammentare come tale pratica non fosse impiegata esclusivamente nel contesto della pedagogia gesuitica: ne fa testimonio *e.g.* un passo della lunga lettera di Giovanni Zarattino Castellini (mancante dell'indicazione del destinatario), che reca la data «Di Faenza li [*scilicet* sabato] 8 Ottobre 1611», nella quale, a proposito dei funerali di Torquato Tasso, viene ribadito come «si credeva che il Cardinale Cinzio [*scilicet*, naturalmente, Passeri Aldobrandini] gli facesse fare pompose esequie, con encomio di qualche orazione: onde *infiniti ingegni presentarono versi al Priore* [*scilicet* del Convento di Sant'Onofrio, dove il poeta era spirato], *ed io feci stampare alcuni in foglio d'attaccarsi in detta chiesa*» (Solerti 1895, vol. II, n. CDXXVII, pp. 388-392: 390, corsivo aggiunto, cfr. ivi, vol. I, cap. XXX, p. 818 e nota 3).

48 Facendo tesoro dell'indicazione fornitagli dal mai abbastanza ammirato Prof. Jozef IJsewijn, Papponetti 1986, p. 81 nota 17, segnala quattro epigrammi tridistici del nostro autore: IVLII ROSCII HORTINI | CARMINA | AFFIXA IN TEMPLO S. CÆCILIÆ | [*scilicet* venerdì] XXV. IAN. CIↃ IↃ XCI. | *Quo die Paulus* [*scilicet add. Camillus*] *Sfondratus Gregorij* XIIII. *Fr. Fil.* | *poſſeſsionem eius Tituli accepit*. ||, che siglano l'edizione di Fulvii 1591, c. A4*r-v*; un altro epigramma tridistico rosciano precede l'*Oratio*, ivi, c. A1*v* (l'esemplare consultato di questa *plaquette* è custodito a Roma, Biblioteca Angelica, alla segnatura o.3.15 [*olim* LL.4.6]/11; chi scrive ringrazia sinceramente la Dottoressa Nicoletta Muratori, già di quest'Istituzione, per averne resa agevole la consultazione).

svolgimento erudito e dottrinale della poetica tassiana, sia lungo l'itinerario che avrebbe condotto non solo alle *Rime* pontificie e celebrative del periodo romano ed all'approdo "omerico" della *Gerusalemme conquistata*, ma altresì alla ri-creazione del poema cosmologico, di lontana ascendenza lucreziana, su basi scritturali e patristiche, con l'elaborazione del *Mondo creato*[49]; sia sui versanti della riflessione teorica, che si sarebbe realizzata nei *Discorsi del poema eroico* e nel *Giudicio*, e della trattazione speculativa[50], con la stesura degli ultimi dialoghi[51]. Ed è proprio nella contestualizzazione storico-culturale dell'ultimo di essi, *Il Conte overo de l'imprese* – l'unico di questa fase creativa del Tasso a vedere la luce durante la sua vita –, che dovrebbero esser inserite le due raccolte alle quali è rivolta la presente indagine, prestando un'attenzione particolare alla conclusione della nuncupatoria degli *Emblemata sacra* (datata, si rammenti, da Roma il venerdì I settembre 1589)[52]. Qui il Roscio, dopo aver menzionata la corrispondente nuncupatoria della II emissione del *Triumphus Martyrum* a Prosper de la Baume[53], affermava che ad esortarlo a tale dedica fosse stato proprio il cardinale Scipione Gonzaga, ossia una delle figure più significative nell'esperienza poetica e di vita del Tasso, che a Roma «smontò [...] al suo rifugio consueto», il palazzo del cardinale a piazza Nicosia, dal dicembre del 1588 fino all'agosto del 1589[54], durante cioè l'elaborazione del dialogo *Il Conte*, che secondo le ipotesi di Emilio Russo e Claudio Gigante dovrebbe aver avuto inizio nell'agosto del 1588 (proseguendo poi fino all'estate del 1594)[55], opera nella quale il Gonzaga compare non soltanto in relazione

[49] Sulla tradizione testuale dell'opera (tenendo cautelativamente presenti le riserve filologiche espresse in Gigante 2007, pp. 393-394 nota 12), si rinvia a Luparia 2006, pp. XXIX-CI; ivi, p. XXI, significativamente lo studioso riconosce come «soprattutto le cinquanta stanze dedicate» a Sisto V (Tasso, *Le rime*, 1388) «dimostr*i*no fino a che punto fosse ormai maturo nella fantasia e nella dottrina del Tasso il progetto del poema sacro. Specialmente le stanze – un vero e proprio poemetto – almeno per i temi teologici e le lampeggianti allusioni scritturali, se non per la qualità dell'ispirazione, costituiscono una esplicita anticipazione e una sorta di prova generale in vista del *Mondo creato*».

[50] La definizione è tassiana, e sta ad indicare una delle due tipologie di dialoghi in Tasso, *Dell'arte del dialogo*, [10], p. 42: «laonde alcuni [...] debbono esser detti civili e costumati, altri speculativi», definizione riformulata poco oltre, nel «porr*e* due spezie» di essi, «l'una contemplativa, e l'altra costumata» (ivi, [14], p. 45).

[51] Per la datazione di essi, si accoglie quella avanzata in Gigante 2007, pp. 252-255.

[52] Cfr. *supra* nota 14.

[53] Cfr. *supra* e nota 12.

[54] Solerti 1895, vol. I, cap. XXV, che abbraccia l'arco cronologico «Dicembre 1588 – Settembre 1590», pp. 620-663: 621-640 (il passo cit. è a p. 621).

[55] Cfr. Russo 2002, pp. 26-27 (a p. 27 prosecuzione della nota 67, è certamente frutto di un refuso l'indicazione del Gonzaga «cardinale dal 1589», risalendo tale nomina al venerdì 18 dicembre 1587: cfr. *Hierarchia Catholica*, III 1923, p. 52 *ad* e); e Gigante 2007, pp. 253-255. Com'è noto, il termine *p. q.* viene fornito dalla menzione, nell'*incipit* del dialogo, dalla «nuova maraviglia de l'antico obelisco drizzato davanti la venerabil chiesa di San Giovanni Laterano» (Tasso, *Il Conte*, [1], p. 83; a parlare è il personaggio del Forestiero Napolitano): evento relativo all'obelisco ritrovato nel Circo Massimo la prima domenica di Quaresima (15 febbraio) del 1587, fatto erigere e consacrato da Sisto V il mercoledì 10 agosto dell'anno successivo accanto alla Basilica lateranense; si veda nel primo caso Catena 1587; nel secondo, Fontana 1590, cc. 70*v*-74*r*.

alla sua impresa[56], ma altresì nell'*incipit*, in cui il Forestiero Napolitano (la consueta "maschera dialogica" del Tasso) afferma di «aspett*are* il ritorno del cardinale»[57]. Ecco il passo della nuncupatoria rosciana al quale si è fatto cenno:

Permouit autem me unius maxime SCIPIONIS GONZAGAE S.R.E. Card. ampliss. sacrique Imperij Principis, litterarum patroni unici, auctoritas, cuius quidem nutus apud me imperium esse solet. Is, pro antiqua auorum suorum erga vestram ditionem omnem beneuolentia, non desinit istam tuam in Christiani gregis cura vigilantiam et studium propagandae religionis plane singulare omni genere laudis mirifice praedicare[58].

Ad ulteriore riprova – se mai fosse necessario – dell'inverisimiglianza di poter rescindere, all'interno dell'attività di un letterato-erudito quale il Roscio, i legami connaturati alle manifestazioni poetiche di àmbito sacro e classico, non si può far a meno di focalizzare l'attenzione su di un suo singolare epigramma ecfrastico, non appartenente alla numerosa e ben conosciuta schiera di quelli celebranti le imprese archeologiche ed architettoniche sistine[59], bensì inseribile nella *renovatio* della tradizione della «picta Poesis Ovidiana»[60], essendo posto ad illustrazione parlante dell'incisione a bulino, attribuita all'artista olandese Cornelis Cort, riproducente una delle due «poesie» mitologiche commissionate

56 Tasso, *Il Conte*, [231], pp. 197-198: «Il cardinale Scipion Gonzaga, dignissimo molti anni prima di questo grado, a cui l'ha inalzato il suo proprio merito e la nobiltà de gli antecessori, essendo abbandonato dal favore de la fortuna o per la morte del cardinale di Mantova [*i.e.* Ercole] o per le discordie intrinseche de la sua casa, prese per impresa la galea, a la quale essendo mancato il vento, si calano le vele e si prendono i remi, co 'l motto PROPRIIS NITAR»; come risulta dall'apparato (*Nota al testo*, ivi, pp. 215-223: 222) – che ripropone naturalmente quello in Id., *Dialoghi*, ed. Raimondi, vol. II, t. II, pp. 1025-1124: 1113 –, all'inizio del passo riportato, la lezione «cardinale» dell'edizione praghese (siglata come P) sostituisce «signor» attestato nell'*ed. pr.* napoletana (siglata come N), il che indurrebbe a retrodatare la stesura del passo, ma non la composizione del dialogo (potendo verosimilmente trattarsi dell'inserimento di una tessera preesistente ad esso, in quanto «l'interesse del poeta agli emblemi e alle divise rimontava agli anni della giovinezza», ivi, vol. I, p. 67), *ante* la nomina cardinalizia del Gonzaga (sulla quale si veda la nota precedente).

57 Tasso, *Il Conte*, [1], p. 83; l'identificazione topica del «cardinale» (anche se ingenerante un anacronismo nella cornice del dialogo) è invece col già rammentato Cinzio Passeri Aldobrandini: cfr. *ibid.* nota 11 (col rinvio a p. 81 nota 1); e *Dialoghi*, ed. Baffetti, vol. II, pp. 1107-1213: 1112 (anche in questo caso, naturalmente, col rinvio a p. 1111 nota 1).

58 Roscio, a cura di, 1589, c. A3*r*; in Monssen 2009, p. 365; traduzione inglese, p. 362.

59 Roscio 1989: alle pp. 37-61 e 64-65, ristampa anastatica, con traduzione a fronte, degli *Epigrammata XII in laudem Xysti V Pont. Max.*, e dell'epigramma *De Ponte supra Tiberim, ejus* [*scilicet*, naturalmente, del pontefice] *liberalitate erigendo*, in Fontanini 1723, *Appendix ad Librum Tertium*, nell'ordine pp. 52-58 e 29.

60 Il rinvio è, naturalmente, a Sabeo 1580; ai fini del presente ragionamento, non apparirà forse del tutto disutile notare come nell'esemplare dell'opera custodito presso la BSB, alla segnatura Res/A.lat.a.1327 (visionato sul sito «MDZ», ultima consultazione 30.06.2017) campeggi per ben due volte sul frontespizio l'*ex libris* «Collegij Societatis [*scilicet* la prima volta abbreviato] Iesu Monachij». Si rammenti che gli epigrammi del Sabeo avevano vista la luce «anni […] circiter viginti sex» prima (ivi, *incipit* dell'Eliae Reusneri Leorini [*i.e.* di Löwenberg] *Praefatio*, pp. 1-3: 1), in Sabeo 1556; e che già quattro anni prima, Aneau 1552a e 1552b aveva mandata alle stampe, sia nell'originale latino che nella traduzione francese, la propria raccolta epigrammatico-figurativa.

da Filippo II di Spagna al Tiziano, ovvero la *Diana e Callisto* (tav.)[61]. Le due emissioni dell'incisione consultate[62], nella parte inferiore delle quali compare in caratteri ridotti il nome del nostro autore («Iulius Roscius Hortinus»), recano al di sotto la didascalia «Calisto[63] sub Dianae forma Ioue(m) experta prodito crimine e coetu Virginum eiicitur et una cum fil(io). astris adiungitur. De ea Hesiodus [spazio – breve linea orizzontale sinuosa – spazio] renouatq(ue)[64] suos sine fluctibus ignes[65] | et Ouid. secu(n)do Metam. circa medium copiose scribit», seguìta dall'epigramma in questione:

Assidet[66] umbroso Titiani Delia fonti[67]
Et circum Nimp[h]ae[68] lumina fixa tenent[69];
Agnoscit uiolata nefas, signatque pudore[70]:
Ah misera, ignoti prodita fraude[71] Iouis[72]!

[61] Sull'incisione si vedano le indicazioni fornite in *The New Hollstein* 2000, pt. III, p. 75 (nelle pp. contigue, 74 e 76, sono riprodotte nell'ordine le copie *a* e *b* dell'incisione). L'originale di Tiziano, olio su tela, è databile al 1556-1559 (Edinburgh, Scottish National Gallery), e venne replicato dall'artista e dalla sua bottega per l'imperatore Massimiliano II d'Asburgo, ca. 1556 (Wien, Kunsthistorisches Museum); una copia di esso si deve al Rubens, ca. 1630 (Collection Earl of Derby, Knowsley Hall, Lancashire), che rappresenterà altresì la scena in un olio su tela, commissionato da Filippo IV di Spagna, 1638-1640 (Madrid, Museo del Prado). L'altra «poesia» mitologica raffigura l'episodio, parimenti ovidiano (*Met*. III 138-255), che ha come protagonisti *Diana ed Atteone* (Edinburgh, Scottish National Gallery); per una recente esposizione di entrambe le «poesie», si rinvia al catalogo *Titian and the Golden Age of Venetian Painting* 2010: in particolare su di esse, A. Butterfield, *Titian and Venetian Painting in a Time of Triumph and Tragedy*, ivi, pp. 10-24: 16-21 (*Titian's* "poesie"); ed il *Catalogue of the Exhibition*, ivi, n. 8 (*Diana and Acteon, 1556-59*) e 9 (*Diana and Callisto, 1556-59*), nell'ordine pp. 44-46 e 47-49 (*Provenance and Selected References*, nell'ordine pp. 91-92 e 92). Per una rilettura del mito ovidiano in chiave iconografica, si vedano le indicazioni fornite in Colpo 2011.

[62] I) *Battista Panzera Parmen* [foro] *For*[*mis*] [*scilicet* l'integrazione è resa necessaria a causa di un foro nella c.] | *Romæ 1590* || (BCR, 20.B.I.78/87 = C[1]); II) *Dominicus de Rubeis formis Romę ad Templum Pacis*. || (BCR, 20.A.II.64/12 = C[2]), che ha come termini *p*. *q*. il 1709 (non comparendo nell'*Indice delle Stampe* di quell'anno, *s*. *v*. *Tiziano Vecelli da Cador*, p. 67) ed *a*. *q*. il 1714 (apparendo nell'*Indice delle Stampe* di quell'anno, *s*. *v*. *Tiziano Vecelli da Cador*, pp. 73-74: 74, indicata come «Il Bagno di Diana intagliato a bulino in foglio reale | *bajocchi* 10»). Le due emissioni prevedono naturalmente due stati di stampa, come appare nella catalogazione di esse sul sito OPAC SBN; un altro esemplare della II emissione è custodito a Madrid, PR Real Biblioteca, GRAB/37 (2) (*olim* 8-mesa-6), schedato all'indirizzo dell'Istituzione (<http://realbiblioteca.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=76872>, ultima consultazione 30.06.2017).

[63] In C[1] la parte superiore della C- è erosa da un foro della c.

[64] In C[1] il lembo superiore della -q è eroso da un foro della c.

[65] In C[1] la desinenza -es è erosa da un foro della c.

[66] In C[1] l'A- è erosa da un foro della c.

[67] In C[1] un foro della c. ha tagliate a metà la -l- e la f-, ed ha eroso il nesso -ont-.

[68] Nimpae C[1], C[2]; in C[1] il nesso -mpa- è eroso da un foro della c.

[69] Rielaborazione ecfrastica (ingegnosamente rivolta sullo sguardo delle ninfe) di Ov. *Met*. II 452 («nymphae sensisse feruntur»), attraverso il prelievo da VII 87 («lumina fixa tenet»). Per la giacitura metrica, cfr. altresì *Consolatio ad Liviam* 92 («et tenuit voltu lumina fixa tuo»).

[70] pudare C[1], C[2]. Cfr. Ov. *Met*. II 450 («laesi dat signa rubore pudoris»).

[71] fraudae C[1], C[2].

[72] Cfr. Ov. *Met*. II 433 («[*scilicet* Iuppiter] nec se sine crimine prodit»).

«I procul» exclamat «castos ne pollue fontes[73],
Parrhasis[74]! Haec puras abluit unda[75] Deas».

Nonostante l'appartenenza di Ovidio agli autori di «libri qui res lasciuas seu obscoenas ex professo tractant, narrant, aut docent»[76] – permessi solo a condizione che non contribuissero all'*institutio puerorum*[77] –, nel descrivere e celebrare l'incisione di argomento mitologico il Roscio offre una raffinata prova filologica e poetica, affatto umanistica, innanzi tutto servendosi di una stampa dell'opera che comprendeva gli *Argumenta* dello pseudo Lattanzio Placido *in singulas fabulas*, e traendo da quello relativo al mito di Callisto (un mito, si rammenti, con incontrovertibili implicazioni *gender*) la citazione attribuita ad Esiodo[78]; quindi ponendo in apertura del suo prezioso intarsio di tessere ovidiane il sigillo moderno del nome del pittore.

Né d'altronde è da ritenersi che, all'interno del *milieu* letterario della Roma sistina, l'epigramma del Roscio costituisse un parto solitario ed allotrio, in quanto esso si collocava in una tradizione che aveva avuti gli esiti più significativi nel poemetto *Perettina* – con l'allusione al cognome del pontefice – e nella *Caprarola* – col riferimento alla villa del cardinale Alessandro Farnese – di Aurelio Orsi[79],

[73] Cfr. Ov. *Met*. II 464 («'I procul hinc' dixit 'ne sacros pollue fontes'»), con la preziosa allusione dell'aggettivo «castos» ad Ov. *Fast*. II 174 («'[…] nec castas pollue […] aquas'»).

[74] Ad apertura di v. in Ov. *Met*. II 460.

[75] Cfr. Ov. *Met*. IV 740 («ipse [*scilicet* Perseus] manus hausta uictrices abluit unda»); la *iunctura* è gia in Prop. II 19, 26.

[76] *Index* 1564, p. 17 (*Regula septima*, *inc*.); ristampa anastatica, p. 817. Può forse riuscire non privo d'interesse rammentare come, nell'elaborazione della *Regula* qui ricordata, l'iniziale ipotesi di menzionare alcuni libri («aliqui Luciani dialogi, Petri Aretini dialogi, Celestina in quavis lingua, Martialis non expurgatus, de arte amandi Ovidii et similes») venga poi abbandonata, sulla base della constatazione per cui «Nominari in specie hos auctores nescio an deceat, maxime cum alii sint in eo genere forte deteriores» (cit. da ivi, *Introduction historique*, pp. 25-108: 92-93 nota 185). Sull'intiera problematica il riferimento d'obbligo – nel senso scientifico dell'espressione, naturalmente – è a Prosperi 2003.

[77] *Index* 1564, p. 17; ristampa anastatica, p. 817: «Antiqui uero, ab Ethnicis conscripti, propter sermonis elegantiam et proprietatem permittuntur: nulla tamen ratione pueris praelegendi erunt» (conclusione della *Regula* cit.). Fin dall'*Index* romano del 1559 erano stati condannati soltanto gl'«In Ouidij Metamorphoseos libros Commentaria, siue Enarrationes allegoricae, vel tropologicae» (c. 26*v*; ristampa anastatica, p. 778 n. 801), ossia l'*Ovidius moralizatus* (= *Reductorium morale*, XV) di Pierre Bersuire (cfr. ivi, *Analyse des condamnations*, pp. 209-707: 634-635 n. 801).

[78] «Sed lucet in a[u]stris Callisto, renouatque suos sine fluctibus [*scilicet* fluſtibus *em*.] ignes» (in Ovidio 1545, p. 46); ediz. mod. in Id. 1914, pp. 625-721: 639; ed in *Fragmenta Poetarum Latinorum*, *Incertorum versus*, n. 34; cfr. altresì *Fragmenta Hesiodea*, n. 354 (nel novero dei *Fragmenta dubia*).

[79] L'*ed*. *pr*. della prima è Orsi 1588; poi in Id. 1589, cc. 16*v*-28*r*. Più tortuoso, invece, il percorso attributivo ed editoriale della seconda – rimasta incompiuta –, iniziato con Cugnoni 1907, pp. 67-114 (edizione della redazione *brevior* dell'opera, tràdita dal ms. custodito presso la Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana [d'ora in poi BAV], alla segnatura Chig.I.V.191); proseguito con l'edizione commentata della redazione *maior* (tràdita da un ms. oggi irreperibile), procurata in Baumgart 1935, pp. 96-170 (*Commento*, pp. 171-179); con l'attribuzione della redazione chigiana proprio al Roscio, avanzata da mons. Ruysschaert 1964, p. 303 n. 306; ed infine

familiare di quest'ultimo personaggio (il cui nome, com'è noto, campeggia sul cornicione superiore della facciata della chiesa del Gesù), ed amico di Maffeo Barberini[80], il futuro pontefice Urbano VIII, l'*Apollo Vaticanus*, in quanto rifondatore cristiano di una *Poesis probis et piis ornata documentis primaeuo decori restituenda* (giusta il titolo del suo più celebre carme)[81]. Ed è altresì in questa tradizione ecfrastica che si sarebbe inscritta, nell'àmbito secolare e volgare, un'opera dell'importanza della *Galeria* del Marino[82].

Attraverso i testi rosciani, quindi, è possibile indagare in senso tanto sincronico quanto diacronico una tradizione dalle molteplici sfaccettature, che ben si presta ad essere percorsa grazie agli strumenti ecdotici forniti sia dalle discipline storico-artistiche (*in primis*, naturalmente, l'approccio iconologico warburghiano), sia da quelle più specificamente storico-letterarie (massime gli studî di Mario Praz sull'emblematica e l'interazione fra le lettere e le arti[83], coi quali vanno posti in dialogo quelli di Jurij Lotman sui già ricordati «sistemi semiotici interdipendenti»[84]).

Ed in maniera ancor più specifica, i testi rosciani possono costituire dei significativi *specula* per osservare innanzi tutto come, nella generazione dei letterati ed eruditi formatasi direttamente o indirettamente all'alta lezione umanistica del Muret – per fare un solo nome, si pensi al già ricordato esegeta ovidiano Ercole Ciofano[85] –, fosse ancora rilevante la persistenza della tradizione classica conosciuta e recepita nella sua integralità (anche nelle declinazioni più eterodosse dal punto di vista moralistico-religioso, qual è il caso eclatante del mito di Callisto), all'interno di un periodo storico-culturale che di lì a poco, nei primi anni del pontificato di Clemente VIII Aldobrandini, avrebbe condotto alla definizione del canone letterario funzionale alla *Ratio studiorum*, sancito

col riconoscimento dell'autore da parte di Hess 1966, *Appendice*, 1, pp. 27-28 (e p. 32 note 42-46). Sull'Orsi vd. le indicazioni fornite in Pignatti 2013; mentre sulla tradizione ecfrastico-celebrativa delle *Domus*, quelle in Ongaro 2014, pp. 31-44.

80 Per i rapporti fra i due letterati, si veda la ricca documentazione, epistolare e poetica, in Castagnetti 2003.

81 L'edizione moderna di esso (che apre la raccolta dei *Carmina* urbaniani a partire da entrambe le edizioni romane stampate nel 1631), con traduzione francese a fronte, è in appendice a *La Lyre jésuite*, pp. 242-247; il valore programmatico del carme (incisivamente definito «l'Encyclique poétique» dell'autore da M. Fumaroli, *L'*Inspiration du poète *de Poussin: les deux Parnasses* [1989], in Id. 1994, pp. 53-147: 101; traduzione italiana, pp. 81-208: 147; ed Id. 2007, p. 9) è altresì confermato dall'imponente esegesi del Campanella, *Commentum*.

82 Per l'edizione dell'opera, in attesa di quella commentata alla quale sta da tempo attendendo Carlo Caruso, si rinvia a Marino, *Opere*, III (*sit iterum venia verbis*, edizione eccessivamente conservativa). Sull'opera e le sue implicazioni storico-artistiche, non senza aver prima ricordati i contributi in Dionisotti 1995, e Fulco 2001, si rinvia alle indicazioni fornite in Russo 2008, pp. 179-196; alle quali si aggiungano almeno Surliuga 2002; Martini 2007; Caruso 2009; Tarallo 2011; Rima 2012; e Stillers, Kruse 2013.

83 Praz 2014, 1944, 1975 e 2012; un'ampia selezione in 2009.

84 Lotman 1980, 1985, 1994 e 1998.

85 Per una panoramica d'assieme su questo *milieu* storico-letterario, sia perdonato il nuovo rinvio a Sarnelli 2011.

da Antonio Possevino con la prima edizione della sua *Bibliotheca Selecta*[86].

In secondo ma non secondario luogo, conseguente a quello poc'anzi accennato, i testi rosciani possono costituire dei veicoli per far emergere la reale natura della produttività letteraria di un plesso di poetiche sommariamente identificabili come umanistico-tridentine, che nei casi più felici (come, per chi scrive, è quello del nostro autore) procedono non verso un adeguamento succube ed, ancor più, passivo alle esigenze devozionali, bensì verso un reimpiego *ad usum religionis* della tradizione classica e classicistica, la quale viene dunque a fungere da baluardo per evitare le facili cadute nelle derive – incombenti in ogni programma ri-fondativo della cultura[87] – dell'oblio della memoria, che è poi la negazione di quella *traditio memoriae*, che costituisce il più prezioso ed importante retaggio individuato con l'usuale lucidità da Francisco Rico fin dal titolo del suo *El sueño del humanismo*[88].

Riferimenti bibliografici / References

Antinori A. (1989), *Il rapporto con l'antico nella Roma di Sisto V: la controversia sulla demolizione della Tomba di Cecilia Metella*, «Architettura. Storia e documenti», IV, 1989, 1-2, pp. 55-63.

Bailey G.A. (2009), *Between Renaissance and Baroque. Jesuit Art in Roma, 1565-1610*, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press [I ediz. 2003].

Balsamo L. (2006), *Antonio Possevino S. I. bibliografo della Controriforma e diffusione della sua opera in area anglicana*, Firenze: Olschki.

Battistini A., Raimondi E. (1990), *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino: Einaudi [I ediz. 1984].

Baumgart F. (1935), *La Caprarola di Ameto Orti*, «Studj romanzi», XXV, 1935, pp. 77-179.

[86] Possevino 1593; sull'autore e la ricezione dell'opera, vd. almeno Balsamo 2006; sul valore militante di essa, Mahlmann-Bauer 2004 (*praec*. parr. II-III, pp. 327-347).

[87] A titolo al contempo esemplificativo ed esemplare (si potrebbe dire emblematico, ma si vuole rispettare l'accezione impresistica del termine – sia pure in senso ampliato – fin qui adottata), si pensi al progetto, ordinato da Sisto V a Domenico Fontana, riguardante il «Coliseo di Roma […] che detto Pontefice […] voleva ridurre ad habitatione, acciò ivi si facesse l'arte della lana, per *utile* della città di Roma», progetto che si sarebbe (sciaguratamente) realizzato, «se il Pontefice viveva anco un anno» (Fontana 1604, c. 18*r* [corsivo aggiunto] e relativa tav., cc. 18*v*-19*r*). Alla *renovatio Urbis* sistina riuscirono altresì a scampare la Tomba di Cecilia Metella (vd. Antinori 1989), e temporaneamente l'arco di Portogallo (vd. le *Notizie da Roma date negli Avvisi di Venezia*, alla data del sabato 29 ottobre 1588, in BAV, Urb. lat. 1056, c. 565*r*; trascriz. in Orbaan 1910, p. 308: «Et dicono che si mandarà a terra l'arco di Portogallo per dare più bella vista alla strada del Corso»), che non passò indenne a quella del pontefice Alessandro VII Chigi, posta in opera da un altro celebre Fontana – del ramo di Novazzano, laddove il predecessore proveniva invece da quello di Melide –, Carlo (vd. Bonaccorso 2014).

[88] Rico 2002.

Bausi F. (2003), Commento ad A. Poliziano, *Epicedion in Albieram*, in *Due poemetti latini. Elegia a Bartolomeo Fonzio, Epicedio di Albiera degli Albizi*, a cura di F. Bausi, Roma: Salerno Editrice, pp. 48-97.
Behrmann C. (2015), *Tyrann und Märtyrer. Bild und Ideengeschischte des Rechts um 1600*, Berlin-München-Boston: de Gruyter.
Bianchi I. (2008), *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna: Editrice Compositori.
Bitskey I. (1996), *Il Collegio Germanico-Ungarico di Roma. Contributo alla storia della cultura ungherese in età barocca*, Roma: Viella.
Bonaccorso G. (2014), *Alessandro VII Chigi e Carlo Fontana. La demolizione dell'arco di Portogallo a Roma*, «Roma moderna e contemporanea», XXII, 1 [stampa 2015], pp. 63-94.
Bonu R. (1964), *Gabino e Crispulo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. V, Roma: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense [Città Nuova Editrice], coll. 1325-1326.
Borromeo A. (2008), *Gregorio XIII*, in *Enciclopedia dei Papi*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana [I ediz. 2000], voll. 3, III, pp. 180-202.
Bowers F. (1994), *Principles of Bibliographical Description* [I ediz. 1949], Introduction by G.Th. Tanselle, Winchester: St Paul's Bibliographies – New Castle, Delaware: Oak Knoll Press.
Brenk B., Schäublin Chr. (1983), [recensione a Pillinger 1980], «Byzantinische Zeitschrift», vol. 76, n. 1, pp. 74-75.
Cappelli A. (2012), *Cronologia, Cronografia e Calendario perpetuo. Dal principio dell'era cristiana ai nostri giorni*, settima ediz. riveduta, corretta e ampliata a cura di M. Viganò, Milano: Hoepli, 2012 [I ediz. 1906].
Caruso C. (2009), La Galeria*: questioni e proposte esegetiche*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*, Atti del Convegno (Basilea, 7-9 giugno 2007), a cura di E. Russo, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 185-207.
Castagnetti M. (2003), *La* Caprarola *e altre «galerie». Gli epigrammi su opere d'arte di Aurelio Orsi e Maffeo Barberini*, Palermo: Ila Palma.
Cattoi D., Primerano D., a cura di (2014), *Arte e persuasione. La strategia delle immagini dopo il concilio di Trento*, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 7 marzo – 29 settembre 2014), Trento: Temi.
Celani E. (1891), «*De gente Sabella*»: *manoscritto inedito di Onofrio Panvinio* [pt. I], «Studi e Documenti di Storia e Diritto», a. XII, pp. 271-309[89].
Colpo I. (2011), *Ninfe violate: il mito di Callisto nelle* Metamorfosi *di Ovidio*, in *Tra protostoria e storia. Studi in onore di Loredana Capuis*, Roma: Quasar, pp. 473-484.
Coquelines Ch., a cura di (1746), *Bullarum, Privilegiorum ac Diplomatum Romanorum Pontificum Amplissima Collectio*, t. IV, pt. III, Romae: Typis, et Sumptibus Hieronymi Mainardi.

[89] *A latere*, si ìndica che la continuazione del contributo, col prosieguo della trascrizione del ms. panviniano, è ivi, a. XIII, 1892, pp. 187-206.

Corradini M., Ghidini O., a cura di (2016), Senza te son nulla. *Studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, Roma – Milano: Edizioni di Storia e Letteratura – Centro Culturale "Alle Grazie", Padri Domenicani.

Costanzo M. (1964), *Il «Gran Theatro del Mondo». Schede per lo studio dell'iconografia letteraria nell'età del Manierismo*, Milano: Scheiwiller.

Costanzo M. (1971), *L'*Ars poëtica *di Alessandro Donati (1633)*, in Id., *Critica e poetica del primo Seicento*, Roma: Bulzoni, 1969-1971, tt. 3, III: *Studi del Novecento sulle poetiche del Barocco (1899-1944). Alessandro Donati, Emanuele Tesauro*, pp. 73-88.

Cucchiarelli A. (2012), Commento a P. Virgilio M., *Le Bucoliche*, Introduzione e commento di A. Cucchiarelli, trad. di A. Traina, Roma: Carocci, pp. 133-515.

Cugnoni G. (1907), *Centonovantuno Epigrammi latini d'autore ignoto che illustrano le opere d'arte del palazzo Farnese in Caprarola*, «Bullettino della Società Filologica Romana», n. X, pp. 65-114.

Curtius E.R. (1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci (Firenze): La Nuova Italia (ediz. orig. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke, 1948).

Dal Prà L. (1987), *Un libro illustrato nella Roma del tardo Cinquecento. Saggio introduttivo*, in *Vita et Miracula Divi Bernardi Clarevallensis Abbatis. Romae 1587. Disegni di Antonio Tempesta. Testi di Giulio Roscio*, a cura di G. Viti, con saggio storico-artistico di L. Dal Prà, Firenze: Certosa di Firenze, pp. VII-XIX.

De Bujanda J.M., Dir. (1990), *Index des livres interdits*, vol. VIII: *Index de Rome 1557, 1559, 1564. Les premiers index romains et l'index du Concile de Trent*, par J.M. De Bujanda, avec l'assistance de R. Davignon et E. Stanek, Sherbrooke: Centre d'Études de la Renaissance – Genève: Droz.

De Sanctis G. (1965), *Giovanni e Paolo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma: Città Nuova, vol. VI, coll. 1046-1049.

de Simone G. (2015), *Niccolò V committente tra* dignitas ecclesiae *e* magnificentia principis, in *Sarzana 550 anni di grande storia*, Sarzana: Res Edizioni, pp. 67-79.

Dimler G.R., S.J. (2007), *Studies in the Jesuit Emblem*, New York: AMS Press.

Dionisotti C. (1995), *La galleria degli uomini illustri* [1981; ediz. 1981 e 1984], in Id., *Appunti su arti e lettere*, Milano: Jaca Book, pp. 145-155.

Fahy C. (1988), *Edizione, impressione, emissione, stato*, in Id., *Saggi di bibliografia testuale*, Padova: Antenore, pp. 65-88.

Ferretti F. (2005), *Fuggendo Saturno. Note sulla canzone "Alma inferma e dolente" di Torquato Tasso*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura M.L. Doglio, C. Delcorno, Bologna: il Mulino, pp. 157-204.

Freedberg D. (1976), *The Representation of Martyrdoms During The Early-Counter Reformation in Antwerp*, «The Burlington Magazine», vol. 118, n. 876, pp. 128-138.

Fulco G. (2001), *Il sogno di una «Galeria»: nuovi documenti sul Marino collezionista* [1979], in Id., *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma: Salerno Editrice, pp. 83-117.
Fumaroli M. (2009), *L'Âge de l'Éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève: Droz [I ediz. 1980]; trad. it., *L'età dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano: Adelphi, 2002.
Fumaroli M. (1990), *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève: Droz; trad. it., *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna: il Mulino.
Fumaroli M. (1994), *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris: Flammarion; trad. it., *La scuola del silenzio. Il sentimento delle immagini nel XVII secolo*, Milano: Adelphi, 1995.
Fumaroli M. (1999a), *Rome et Paris – Capitales de la République européenne des Lettres*, avec une préface de V. Kapp et une postface de G. Pozzi, Hamburg: Lit.
Fumaroli M. (1999b), *The Fertility and the Shortcomings of Renaissance Rhetoric: The Jesuit Case*, in *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540–1773*, edited by J.W. O'Malley, S.J., G.A. Bailey, S.J. Harris, T.F. Kennedy, S.J., Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, pp. 90-106; trad. it., *Fecondità e fallimento della retorica rinascimentale: il caso dei Gesuiti*, «Lettere Italiane», a. L, 1998, n. 1, pp. 3-18.
Fumaroli M. (2007), *Le "siècle" d'Urbain VIII*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Atti del convegno internazionale Roma, Palazzo Barberini alle Quattro Fontane, 7-11 dicembre 2004), per cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma: De Luca, pp. 1-14.
Getto G. (1979), *Malinconia di Torquato Tasso*, Napoli: Liguori [I ediz., col titolo *Interpretazione del Tasso*, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1951].
Giachino L. (2008), *La mitologia degli dei terreni. Le rime della stampa Marchetti del Tasso* [2001-2002], in Ead., «*Al carbon vivo del desio di gloria*». *Retorica e poesia celebrativa nel Cinquecento*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 115-137.
Giannarelli E. (2000), *I giovani, la morte e le rose. Appunti di poesia latina*, «Interpres», XIX (IV della II serie): *Per Rossella Bessi. In memoriam*, pp. 188-204.
Gigante C. (2007), *Tasso*, Roma: Salerno Editrice.
Gigliucci R. (2004), *Contraposti. Petrarchismo e ossimoro d'amore nel Rinascimento: per un repertorio*, Roma: Bulzoni.
Giordano S. (2008), *Sisto V*, in *Enciclopedia dei Papi*, vol. III, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 202-222.
Gordini G.D., Celletti M.C. (1963), *Bibiana*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma: Città Nuova, vol. III, coll. 177-181.
Herz A. (1988), *Imitators of Christ: The Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome Seen in Context*, «Storia dell'Arte», 62, pp. 53-70.

Hess J. (1966), *Villa Lante di Bagnaia e Giacomo del Duca*, «Palatino», 4ª ser., a. X, 1, pp. 21-32.

Hierarchia Catholica […], vol. III (1923), inchoavit G. [= W.] van Gulik, absolvit C. [= K.] Eubel, editio altera, quam curavit L. Schmitz-Kallenberg, Monasterii: Sumptibus et Typis Librariae Regensbergianae [I ediz. 1910].

Hinz M., Righi R., Zardin D., a cura di (2004), *I Gesuiti e la Ratio Studiorum*, Atti del Convegno internazionale di Studi *The Jesuits and the Education of the Western World, 16th – 17th Centuries* (Fiesole, 21-22 giugno 2002), Roma: Bulzoni.

Horsch N., *Sixtus v. als Kunstbetrachter? Zur Rezeption von Niccolò Circignani Märtyrerfresken in S. Stefano Rotondo*, in Schütze 2005, pp. 65-92.

Korrick L. (1999), *On the meaning of style: Nicolò Circignani in Counter-Reformation Rome*, «Word & Image», vol. 15, n. 2, pp. 170-189.

Index Auctorum et Librorum, qui ab Officio Sanctae Rom. et Uniuersalis Inquisitionis caueri ab omnibus et singulis in uniuersa Christiana Republica mandantur, sub censuris contra legentes, uel tenentes libros prohibitos in Bulla, quae lecta est in Coena Domini expressis, et sub alijs poenis in Decreto eiusdem Sacri officij contentis (1559), Romae: apud Antonium Bladum, Cameralem impressorem; rist. anast., in De Bujanda, 1990, pp. 752-787.

Index librorum prohibitorum, cum Regulis confectis per Patres a Tridentina Synodo delectos, auctoritate Sanctiss. D. N. Pii IIII, Pont. Max., comprobatus (1564), Romae: Apud Paulum Manutium, Aldi F.; rist. anast., in De Bujanda, 1990, pp. 802-872.

Indice delle Stampe intagliate in Rame a bulino e in acqua forte esistenti nella Stamperia di Domenico De' Rossi Erede di Gio. Giacomo appresso Santa Maria della Pace in Roma (1709), Roma: Nella Stamperia di Antonio de' Rossi alla Piazza de' Ceri.

Indice delle Stampe intagliate in Rame a bulino e in acqua forte esistenti nella Stamperia di Domenico De' Rossi Erede di Gio. Giacomo appresso Santa Maria della Pace in Roma (1714), Roma: Nella Stamparia di Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri.

Lattimore R. (1942), *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana: The University of Illinois Press.

Leuschner E. (2003), *Censorship and the Market. Antonio Tempesta's "New" Subjects in the Context of Roman Printmaking ca. 1600*, in *The Art Market in Italy, 15th-17th centuries / Il Mercato dell'Arte in Italia, secc. XV-XVII*, [Atti del Convegno, Firenze, 19-21 giugno 2000], edited by / a cura di M. Fantoni, L.C. Matthew, S.F. Matthews-Grieco, Modena: Panini, pp. 65-73 e figg. 1-5.

Loskoutoff Y. (2011), *Un art de la Réforme catholique. La symbolique du pape Sixte-Quint et des Peretti-Montalto (1566-1655)*, Paris: Champion.

Lotman J.M. (1980), *Un modello dinamico del sistema semiotico* [1974], in Id., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari: Laterza, pp. 9-27.

Lotman J.M. (1985), *La semiosfera* [1984], in Id., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pesanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia: Marsilio, pp. 55-76.
Lotman J.M. (1994), *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Introduzione di M. Corti, Venezia: Marsilio.
Lotman J.M. (1998), *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Presentazione di C. Segre, Ricordo di N. Kauchtschischwili, Bergamo: Moretti & Vitali.
Luparia P. (2006), Introduzione a T. Tasso, *Il Mondo creato*, testo critico a cura di P. Luparia, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. IX-CVII.
Maas P. (1972), *Critica del testo*, trad. di N. Martinelli, Presentazione di G. Pasquali, III ediz., con lo «Sguardo retrospettivo 1956» e una nota di L. Canfora. Firenze: Le Monnier, 1972 [I ediz. 1952; ediz. orig. 1927]; rist. anast. in Montanari E. (2003). *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*. Firenze: Sismel – Edizioni del Galluzzo, pp. XXIII-CIV.
Magill K. (2015), *Reviving Martyrdom: Interpretations of the Catacombs in Cesare Baronio's Patronage*, in *Death, Torture and the Broken Body in European Art, 1300-1650*, edited by J.R. Decker, M. Kirkland-Ives, Farnham – Burlington: Ashgate, pp. 87-115.
Mahlmann-Bauer B. (2004), *Antonio Possevino's* Bibliotheca selecta. *Knowledge as a weapon*, in Hinz *et al.* 2004, pp. 315-355.
Mandel C. (1988), *Golden Age and the Good Works of Sixtus v: Classical and Christian Typology in the Art of a Counter-Reformation Pope*, «Storia dell'Arte», 62, pp. 29-52 e tav. 15.
Martignone V. (2004), *Catalogo dei manoscritti delle* Rime *di Torquato Tasso*, Bergamo: Centro di Studi Tassiani [stampa gennaio 2005].
Martini A. (2007), *La* Galeria *de Giovan Battista Marino (1620): une visite de son musée*, in *La Tradition rassemblée*, Journées d'études de l'Université de Fribourg [3-4 juin 2005, 9-10 juin 2006], Études rassemblées et éditées par G. Bedouelle, Ch. Belin, S. de Reyff, Fribourg: Academic Press Fribourg, pp. 331-342.
Monssen L.H. (1981), Rex Gloriose Martyrum*: A Contribution to Jesuit Iconography*, «The Art Bulletin», vol. LXIII, n. 1, pp. 130-137.
Monssen L.H. (1982a), *Triumphus and Trophea Sacra: Notes on the Iconography and Spirituality of the Triumphant Martyr*, «Konsthistorisck tidschrift», Årg. LI, Häfte 1, pp. 10-20.
Monssen L.H. (1982b), *The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo. Part One*, «Institutum Romanum Norvegiae. Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», ser. altera in 8°, vol. II [stampa febbraio 1983], ediderunt H. Torp, J.R. Brandt, pp. 175-317 [I: *Catalogue of frescoes I-(XXXI)*, pp. 175-310].
Monssen L.H. (1983), *The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo. Part Two*, «Institutum Romanum Norvegiae. Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», ser. altera in 8°, vol. III, pp. 11-106.

Monssen L.H. (2009), *Emblems in Jesuit Educational Practice: The Case of Santo Stefano Rotondo in Rome*, in *Imitation, Representation and Printing in the Italian Renaissance*, edited by R. Eriksen and M. Malmanger, Pisa – Roma: Serra, pp. 305-366.

Moroni G. (1842), *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. XIV, Venezia: Dalla Tipografia Emiliana.

Müller-Bongard K. (2011), *Konzepte zur Konsolidierung einer jesuitischen Identität. Die Märtyrerzyklen der jesuitischen Kollegien in Rom*, in *Le monde est une peinture. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder*, Herausgegeben von E. Oy-Marra und V.R. Remmert unter Mitarbeit von K. Müller-Bongard, Berlin: Akademie, pp. 153-175.

The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 1450-1700, *Cornelis Cort* (2000), compiled by M. Sellink, edited by H. Leeflang, Rotterdam: Sound & Vision, ptt. 3.

Nimmo M. (1985), *Alcune precisazioni su Santo Stefano Rotondo*, «Ricerche di Storia dell'arte», n. 25, pp. 91-102.

Noreen K. (1998), Ecclesiae militantis triumphi*: Jesuit Iconography and the Counter-Reformation*, «The Sixteenth Century Journal», vol. XXIX, n. 3, pp. 689-715.

Ongaro A. (2014), Hospitium Musarum *e carmi latini*, a cura di D. Manzoli, Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani.

Orbaan J.A.F. (1910), *La Roma di Sisto V negli* Avvisi, «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», vol. XXXIII, pp. 277-312.

Papponetti G. (1986), *Julii Roscii Hortini* Lusus pastorales *(prima ricognizione del* Vat. Barb. lat. *1967)*, «Humanistica Lovaniensia», vol. XXXV, pp. 76-124.

Pataki Z.Á. (2005), *Beobachtungen zu einem Brunnengedicht Giulio Roscios*, in Schütze 2005, pp. 15-33.

Petrucci A. (1986), *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino: Einaudi [I ediz. 1980].

Petrucci A. (1995), *Le scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Torino: Einaudi.

Piatti A.A. (2007), *«E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari». Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'età del Tasso*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M.L. Doglio, C. Delcorno, Bologna: il Mulino, pp. 53-106.

Piatti A.A. (2010), *«Su nel sereno de' lucenti giri». Le* Rime sacre *di Torquato Tasso*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Pignatti F. (2013), *Orsi, Aurelio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. LXXIX, pp. 593-598.

Pillinger R. (1980), *Die Tituli Historiarum oder das sogenannte Dittochaeon des Prudentius. Versuch eines philologisch-archäologischen Kommentars*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.

Piredda A.M. (2005), *Riletture cinquecentesche del* Condaghe *di San Gavino di Torres*, in *Chiesa, potere politico e cultura in Sardegna dall'età giudicale*

al Settecento, Atti del II Convegno internazionale di studi (Oristano 7-10 dicembre 2000), a cura di GP. Mele, Oristano: Istar, pp. 367-388.
Pozzi G. (1974), *La rosa in mano al professore*, Friburgo: Edizioni Universitarie.
Pozzi G. (1993), *Rose e gigli per Maria. Un'antifona dipinta* [1987] e *Postilla sul fiore mariano*, in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano: Adelphi, nell'ordine pp. 185-213 e 215-327.
Praz M. (1944), *Petrarca e gli emblematisti* [1943], in Id., *Ricerche anglo-italiane*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 303-319.
Praz M. (1975), *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Milano: Mondadori.
Praz M. (2009), *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, con un saggio introduttivo di G. Ficara, Milano: Mondadori [I ediz. 2002].
Praz M. (2012), *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano: Abscondita [I ediz. 1971].
Praz M. (2014), *Studi sul concettismo*, [con una Postfazione di M. Maggi], Milano: Abscondita; trad. ingl., *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, «Second Edition considerably increased», Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1964-1974, ptt. 2 (II, 1974, pp. 47-108: H.M.J. Sayles, *Chronological List of Emblem Books*).
Prodi P. (2014), *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna: il Mulino.
Prosperi A. (2003), *Censurare le favole* [2001], in Id., *L'Inquisizione Romana. Letture e ricerche*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 345-384.
Quondam A. (2004), *Il metronomo classicista*, in Hinz *et al.* 2004, pp. 379-507.
Quondam A. (2005), *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, «Studi (e testi) italiani», 16 (*Paradigmi e tradizioni)*, pp. 127-211.
Residori M. (2011), *Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento / Formes et occasions de la louange entre XVI^e^ et XVII^e^ siècle*, Atti del Convegno, Scuola Normale Superiore di Pisa, (17-19 novembre 2007), a cura di D. Boillet, L. Grassi, Lucca: Pacini Fazzi, pp. 19-49.
Rico F. (2002), *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, nueva édic., corregida y aumentada, Barcelona: Destino [I ediz. 1993; trad. it., *Il sogno dell'Umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, a cura di G.M. Cappelli, Torino: Einaudi, 1998].
Rima B. (2012), *L'*idea *della pittura e* La Galeria *degli specchi*, «Letteratura & Arte», 10, pp. 65-106.
Röttgen H. (1975), *Zeitgeschichtliche Bildprogramme der katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1572-1595*, «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», Bd. 26, pp. 89-122.
Ruffini M. (2005), *Le imprese del drago. Politica, emblematica e scienze naturali alla corte di Gregorio XIII (1572-1585)*, Roma: Bulzoni.

Russo E. (2002), *I dialoghi tassiani e la cultura di fine Cinquecento*, in Id., *L'ordine, la fantasia e l'arte. Ricerche per un quinquennio tassiano (1588-1592)*, Roma: Bulzoni, pp. 9-67.

Russo E. (2008), *Marino*, Roma: Salerno Editrice.

Ruysschaert J. (1964), *Costantino Gaetano O.S.B. chasseur de Manuscrits. Contribution à l'histoire de trois bibliothèques romaines du XVII s. l'Aniciana, l'Alessandrina et la Chigi*, in *Mélanges Eugène Tisserant*, vol. VII: *Bibliothèque Vaticane. 2e partie*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, pp. 261-326.

Salviucci Insolera L. (2000), *Gli affreschi del ciclo dei martiri commissionati al Pomarancio in rapporto alla situazione religiosa ed artistica della seconda metà del Cinquecento*, in *Santo Stefano Rotondo in Roma. Archeologia, storia dell'arte, restauro / Archäologie, Bauforschung, Geschichte*, Atti del convegno internazionale (Roma, 10-13 ottobre 1996 / Akten der Internationalen Tagung, Rom 10.-13. Oktober 1996), Herausgegeben von H. Brandenburg, J. Pál, Wiesbaden: Reichert, pp. 129-137.

Salviucci Insolera L., a cura di (2016), *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. "Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti"*, Atti del Convegno internazionale (Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2-3 dicembre 2013), Roma: Artemide.

Santarelli G. (1974), *Studi sulle Rime sacre del Tasso*, Bergamo: Centro Tassiano.

Sarnelli M. (2007), *Fra i "cigni del Tevere" accanto al Tasso: Antonio Decio da Orte, Fabio e Virginio II Orsini (con documenti inediti)*, in *Luca Marenzio e il madrigale romano*, Atti del Convegno internazionale di studi (Roma, 9-10 settembre 2005), a cura di F. Piperno, Roma: Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Fondazione, pp. 15-38.

Sarnelli M. (2011), *Il tardo Umanesimo nella Roma di Sisto V (e del Tasso)*, in *Early Modern Rome 1341-1677*, Proceedings of a Conference held in Rome, May 13-15, 2010, edited by P. Prebys, Ferrara: Edisai, pp. 50-56 (e 70-71, discussione).

Sarnelli M. (2015), *Le prime testimonianze poetiche di Antonio Decio da Orte in un codice Vaticano (Barb. lat. 1849)*, in Cum fide amicitia. *Per Rosanna Alhaique Pettinelli*, a cura di S. Benedetti, F. Lucioli, P. Petteruti Pellegrino, Roma: Bulzoni, pp. 507-519.

Schütze S., Hg. (2005), *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten – Standpunkte – Perspektiven*, [Berlin]: Reimer.

Serianni L., con la collaborazione di Castelvecchi A. (2006), *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*, Torino: Utet Università [I ediz. 1989].

Sole A. (2004), *Le "Rime sacre" e i soggiorni romani del Tasso*, in *Tasso a Roma*, Atti della Giornata di Studi, (Roma, Biblioteca Casanatense, 24 novembre 1999), a cura di G. Baldassarri, Modena: Panini, pp. 67-83.

Solerti A. (1895), *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma: Ermanno Loescher, voll. 3.

Stenhouse W. (2005), *Reading Inscriptions and Writing Ancient History: Historical Scholarship in the Late Renaissance*, London: Institute of Classical Studies, School of Advanced Study, University of London.
Stillers R., Kruse Ch., Hgg. (2013), *Barocke Bildkulturen. Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos „Galeria"*, Wiesbaden: Harrassowitz.
Surliuga V. (2002), *La* Galeria *di G.B. Marino tra pittura e poesia*, «Quaderni d'italianistica», vol. XXIII, 1, pp. 65-84.
Tarallo C. (2011), *Mecenati e artisti per la* Galeria *di Giovan Battista Marino*, «Seicento & Settecento», VI, pp. 119-148.
Titian and the Golden Age of Venetian Painting. Masterpieces from The National Gallery of Scotland (2010), edited by E. Peters Bowron, with essays by M. Clarke, A. Butterfield, Houston: The Museum of Fine Arts.
Tsoumis K. (2005), *Giovanni Battista's Cavalieri's* Ecclesiae militantis triumphi*: Jesuit, Martyrs, Print, and the Counter-Reformation*, Department of Art History and Communication Studies, McGill University, Montréal, October 2005.
Vannugli A. (1983), *Gli affreschi di Antonio Tempesta a S. Stefano Rotondo e l'emblematica nella cultura del Martirio presso la Compagnia di Gesù*, «Storia dell'arte», 48, pp. 101-116 e tav. 27.
Vuilleumier Laurens F., Laurens P. (2010). *L'âge de l'inscription. La rhétorique du monument en Europe du XV^e^ au XVII^e^ siècle*, Paris: Les Belles Lettres.
Weatherly L. (2013), *Giovanni Battista Cavalieri's "Ecclesiae militantis triumphi" and "Ecclesiae anglicanae trophaea". Strategies for communication in the 1580s*, Dissertation (M.A.), University of London, Courtauld Institute of Art, Thesis Advisor: Georgia Clarke.
Zeri F. (1997), *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Vicenza: Neri Pozza [I ediz. 1957].
Zuppante A. (2009), *Roscio, Giulio*, in *Dizionario Storico Biografico del Lazio. Personaggi e famiglie nel Lazio (esclusa Roma) dall'antichità al XX secolo*, coordinamento e cura di S. Franchi e O. Sartori, con la collaborazione redazionale di M. Bucchi, Roma: Ibimus, voll. 3, III, p. 1694.

Appendice / Appendix

I. *Criterî di trascrizione / Notes on the transcriptions*

Nella trascrizione di brani da manoscritti e stampe cinque-settecenteschi si è adottato un criterio sostanzialmente conservativo, intervenendo solo (oltre che

nella distinzione di *u* da *v*, applicata sempre ai testi volgari, ed a quelli latini soltanto nei casi di *v-* per *u-* minuscola iniziale di parola, *e.g.* vt → ut) nei seguenti casi:
1) scioglimento delle note tironiane e dei segni tachigrafici indicanti la congiunzione con *et*, e delle abbreviazioni, tranne che nelle indicazioni tipografiche e negli appellativi brachigrafici di cortesia, nei quali le desinenze in esponente sono state riportate in basso, con l'eccezione delle *inscriptiones* degli epigrammi, delle quali si è scelto di rispettare lo stile epigrafico (per la cui importanza, nel periodo qui preso in considerazione, si rinvia almeno alle indicazioni fornite in Vuilleumier Laurens, Laurens 2010, pp. 113-140);
2) normalizzazione degli apostrofi e degli accenti acuti e gravi, adeguandoli all'uso in vigore, giusta Serianni, Castelvecchi 2006;
3) correzione dei *lapsus calami* e dei refusi tipografici, impiegando il corsivo per le lettere ed i numeri emendati, e le parentesi quadre per le espunzioni e per le integrazioni che sopperiscono a guasti meccanici (dando sempre conto degli interventi), giusta Maas 1972, p. 29; rist. anast., p. LXV; *Commento*, par. 75.1-2, pp. 246-247;
4) interpunzione, ma in misura molto parca, e soltanto là dove sia risultato necessario alla perspicuità del senso dei testi.
Per la trascrizione dei frontespizî delle opere si è seguìto Bowers 1994, pp. 135-180; la terminologia bibliografica adottata è quella stabilita in Fahy 1988; e le indicazioni cronologiche sono fornite giusta Cappelli 2012, pp. 25-105.

II. *Fonti primarie / Primary sources*

II. 1. *Manoscritti / Manuscripts*

Roscio G., *Lusus pastorales*, BAV, Barb. lat. 1967 (*olim* XXX.40)[90], cc. 0*r*-26*r*.
Roscio G., *Epigrammatum liber. Ad R.mum Hieronymum Maphaeum Ciuem Romanum et Achillis*[91] *Maphaei Antiquarij Nepotem*, ivi, cc. 35*v*-44*r*.
Roscio G., *Tumuli. Ad F. Alphonsum Cecchonum* [*i.e.* Chacón] *Virum Eruditissimum*, ivi, cc. 57*v*-69*r*.
Roscio G., *Epistolae nomine card. Sabelli scriptae*, BAV, Barb. lat. 1974 (*olim* XXX.47).
Roscio G., *Descriptio aliquot Ecclesiarum Romanarum*, BAV, Vat. lat. 11904 (*olim* Arch. Vat., Misc., Arm.VI.37).

[90] Regesto del ms. in Papponetti 1986, pp. 98-116.
[91] *Acchilis em.*

Roscio G., *Monumenta aliquot familiae Sabellae* […], Roma, Archivio Sforza Cesarini [oggi custodito presso l'Archivio di Stato], AA.XXI.2.

II. 2. *Stampe / Printed books*

Aneau B. (1552a), *Picta Poesis*, [a seguire: Ut Pictura Poesis erit.] Lugduni: Apud Mathiam Bonhomme.

Aneau B. (1552b), *Imagination Poetique*, Traduicte en vers François, des Latins et Grecz, par l'auteur mesme d'iceux, [a seguire: Horace en l'Art. *La Poesie est comme la pincture*.] A Lyon: Par Macé Bonhomme.

Catena G. (1587), *De magno Obelisco Circensi Circo q. Maximo Epistola et Carmen*, Romae: In aedibus Populi Romani. Apud Georgium Ferrarium.

Fontana D. (1590) e (1604), *Della trasportatione dell'Obelisco Vaticano et delle fabriche di Nostro Signore Papa Sisto V* […] *Libro Primo*, In Roma: Appresso Domenico Basa; rist. anast. (unitamente al *Libro Secondo*, In Napoli: appresso Costantino Vitale, 1604), a cura di A. Carugo, con una introduzione di P. Portoghesi, Milano: Il Polifilo, 1978.

Fontanini G. (1723), *De Antiquitatibus Hortae Coloniae Etruscorum Libri Tres*, Editio tertia aucta et recognita, Romae: Ex Typographia Rocchi Bernabò ad Forum Sciarrae. Prostat apud Pagliarinos Bibliopolas [I ediz. 1708].

Fulvii F. (1591), *Oratio Fulvii Fulvii I. C. habita ad Illustriss. et Reuerend. D. D. Paulum S. R. E. Presbyter Card. Sfondratum Die XXV. Ianuarij M. D. XCI. quo adaeptus fuit possessionem Tituli Ecclesiae Archipresbyteralis S. Caeciliae Regionis Transtyb.*, Romae: Ex Typographia Vincentij Accolti, in Burgo.

Orsi A. (1588), *Perettina siue Syxti V Pont. Max. Horti Exquilini*, Romae: Apud Ioannem Martinellum.

Orsi A. (1589), *Carminum Libri VIII. Ad Sereniss. Ranutium Farnesium Parmae & Placen. Principem*, Parmae: Ex Officina Erasmi Viotti.

Ovidius Naso P. (1545), *Metamorphoseon libri XV*, R. Regii Volaterrani luculentissima explanatio, cum nouis I. Micylli uiri eruditissimi additionibus. Lactantii Placidi in singulas fabulas Argumenta. Allegoriae, quibus singularum fabularum sensa declarantur […]. Eruditissimorum uirorum I. Phanensis [*i.e.* G. Costanzi], Coelii Rhodigini [*i.e.* Lodovico Ricchieri], I.B. Egnatij, H. Glareani [*i.e.* H. Loris], et G. Longolij [*i.e.* G. de Longueil] in pleraque omnia loca difficiliora annotationes nuper editae, Venetijs: apud Hieronymum Scotum.

Ovidius Naso P. (1914), *Metamorphoseon libri XV*. Lactantii Placidi qui dicitur *Narrationes fabularum ovidianarum*, recensuit apparatu critico instruxit H. Magnus, Berolini: Apud Weidmannos.

Possevino A. (1593), *Bibliotheca Selecta. Qua agitur de Ratione Studiorum In Historia, In Disciplinis, In Salute omnium procuranda* [frontespizio della pars I], Romae: Ex Typographia Apostolica Vaticana, ptt. 2.

Proba Falconia (1588), *Cento ex Virgilio. Ad Vincentium Laurum S. R. E. Cardinalem ampliss. tit. S. Mariae in Via*, R. P. F. D. Granae Veronensis sacrae Theologiae Professoris ordinis Seruorum opera in lucem editus, Romae: Ex Typographia Sanctij, & Soc.

Roscio G. (1587), *Triumphus Martyrum in templo D. Stephani Caelii montis expressus* […], Opera et industria I.B. de Caualleriis, [dal *colophon*:] Romae: Apud Alexandrum Gardanum & Franciscum Coattinum[92].

Roscio G. (1589), *Triumphus Martyrum in templo D. Stephani Caelii montis expressus* […], Opera et industria I.B. de Caualleriis, [dal *colophon*:] Romae: Apud Alexandrum Gardanum & Franciscum Coattinum[93].

Roscio G., a cura di (1589), *Emblemata sacra S. Stephani Caelii montis intercolumniis affixa* […], [A.] Tem[pesta]. incid., s.n.t.[94].

Roscio G. (1590), *Lusus pastorales*, Romae: Apud Iacobum Ruffinellum.

Roscio G. (1989), *Epigrammi in lode di Sisto V*, a cura di Don D. Gioacchini, Orte: Accademia dei Signori Disuniti.

Sabeo F. (1556), *Epigrammatum Fausti Sabaei Brixiani Custodis Bibliothecae Vaticanae Libri Quinque. Ad Henricum* [*i.e.* II] *Regem Galliae*, Romae: Apud Valerium, & Aloisium Doricos fratres Brixien.

Sabeo F. (1580), *Picta Poesis Ovidiana. Thesaurus propemodum omnium fabularum poeticarum, Fausti Sabaei Brixiani, aliorumque clarorum virorum* […] *tam Veterum, quam Recentium, Epigrammatis expositarum. Opus sane lepidum et argutum, lectuque in primis utile ac iucundum*, Ex recensione N. Reusneri […], Francoforti ad Moenum: [*colophon*:] per Iohannem Spies, impensis Sigismundi Feyerabendij.

Tasso T. (1589a), *Rime nove* […], *composte nell'Alma Città di Roma. Con altre Compositioni del medesimo ultimamente poste in luce*, In Ferrara: Ad instantia di Giulio Vasalini.

Tasso T. (1589b), *Rime* […], *ultimamente composte nell'alma Città di Roma. Novamente poste in luce. All'Illustr.mi Sig.ri Bonifatio, et Antonio fratelli Caetani*, In Venetia: Ad instantia di Iacomo Berichia Libraro in Roma.

III. *Edizioni di riferimento / Reference editions*

III. 1. *Opere antiche e tardoantiche / Classical and post-classical works*

Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem, adiuvantibus B. Fischer OSB, I. Gribomont OSB, H.F.D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu

92 Trascrizione del frontespizio *supra* nota 11.
93 Trascrizione del frontespizio *supra* nota 12.
94 Trascrizione del frontespizio *supra* nota 14.

critico instruxit R. Weber OSB, editionem quintam emendatam retractatam praeparavit R. Gryson, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 2007 [I ediz. 1969, tt. 2]

Consolatio ad Liviam, in *Poetae Latini Minores*, post Ae. Baehrens iterum recensuit F. Vollmer, vol. II, fasc. 2, Lipsiae: in aedibus B.G. Teubneri, 1923, pp. 15-35.

Dracontius, *Romulea*, in *Poetae Latini Minores*, cit., vol. V, 1914, pp. 108-192.

Fragmenta Hesiodea, ediderunt R. Merkelbach et M.L. West, Oxonii: e Typographeo Clarendoniano, 1967.

Fragmenta Poetarum Latinorum epicorum et lyricorum. Praeter Enni Annales et Ciceronis Germanicique Aratea, post W. Morel et K. Büchner editionem quartam auctam curavit J. Blänsdorf, Berlin/New York: de Gruyter, 2011.

Horatius Flaccus Q., *Carmina*, in Id., *Opera*, edidit D.R. Shackleton Bailey, editio quarta, Monachii et Lipsiae: in aedibus K.G. Saur, 2001 [I ediz. 1984], pp. 1-138.

Ovidius Naso P., *Amores*, in Eiusd. *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, iteratis curis edidit E.J. Kenney [1961; 1994], reprinted with corrections, Oxonii: e Typographeo Clarendoniano, 1995, pp. 1-108.

Ovidius Naso P., *Metamorphoses*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R.J. Tarrant, Oxonii: e Typographeo Clarendoniano, 2004.

Propertius S., *Elegiarum libri IV*, edidit P. Fedeli, editio stereotypa editionis correctioris (1994), Monachii et Lipsiae: in aedibus K.G. Saur, 2006.

Silius Italicus, *Punica*, edidit I. [= J.] Delz, Stutgardiae: in aedibus B.G. Teubneri, 1987.

Theocritus, *Carmina et Pseudepigrapha*, in *Bucolici Graeci*, recensuit A.S.F. Gow, Oxonii: e Typographeo Clarendoniano, [1988 (I ediz. 1952)], pp. 1-129.

Vergilius Maro P., *Aeneis*, recensuit atque apparatu critico instruxit G.B. Conte, Berolini et Novi Eboraci: de Gruyter, 2009.

Vergilius Maro P., *Bucolica*, edidit et apparatu critico instruxit S. Ottaviano – *Georgica*, edidit et apparatu critico instruxit G.B. Conte, Berlin/Boston: de Gruyter, 2013.

III. 2. *Opere medioevali e moderne / Mediaeval and early modern works*

Ariosto L., *Orlando furioso*, Introduzione e commento di E. Bigi [I ediz. 1982, voll. 2], a cura di C. Zampese, indici di P. Floriani, Milano: Bur, 2012.

Baglione G., *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti* […], In Roma: Nella Stamperia d'Andrea Fei, 1642 = Ediz. commentata a cura di J. Hess † e H. Röttgen, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1995, voll. 3, I: *Ristampa anastatica*; II: *Varianti – Postille – Commenti. Prima e Seconda Giornata*.

Campanella T., *Commentum in elegiam, cuius titulus «Poësis probis et piis documentis primaevo decori restituenda»*, in Id., *Opere letterarie*, a cura di L. Bolzoni, Torino: Utet, 1977, pp. 93 (*La presente edizione*) e 690-889.

La Lyre jésuite. Anthologie de poèmes latins (1620-1730), présentés, traduits et annotés par †A. Thill, Notices biographiques et bibliographies par G. Banderier, Préface de M. Fumaroli, Genève: Droz, 1999.

Marino GB., *Opere*, III: *La Galeria*, a cura di M. Pieri e A. Ruffino, in Appendice *La Galeria del Cavalier Marino considerata vien dal Paganino*, […], Trento: La Finestra, 2005 (con l'allegato cd-rom: *Pitture per la* Galeria, a cura di A. Ruffino).

Petrarca F., *Canzoniere*. Rerum vulgarium fragmenta, a cura di R. Bettarini, Torino: Einaudi, 2005, voll. 2.

Petrarca F., *Res seniles. Libri I-IV*, a cura di S. Rizzo, con la collaborazione di M. Berté, Firenze: Le Lettere, 2006.

Piccolomini E.S., *De duobus amantibus historia*, in Id., *Epistolarium seculare complectens De duobus amantibus, De naturis equorum, De curialium miseriis*, post R. Wolkan iterum recognouit edidit A. van Heck, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2007, n. 152, pp. 311-345.

[Société des Bollandistes, Dir.], *Acta Sanctorum Database* (consultato in abbonamento sul sito dell'Università degli Studî di Sassari: <http://acta.chadwyck.com.proxysba.uniss.it:2048/>, ultima consultazione 30.06.2017).

Tasso T., *Dialoghi*, ediz. critica a cura di E. Raimondi, Firenze: Sansoni, 1958, voll. 3.

Tasso T., *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, Introduzione di E. Raimondi, Milano: Rizzoli, 1998, voll. 2.

Tasso T., *Dell'arte del dialogo*, Introduzione di N. Ordine, testo critico e note di G. Baldassarri, Napoli: Liguori, 1998.

Tasso T., *Il Conte overo de l'imprese*, a cura di B. Basile, Roma: Salerno Editrice, 1993.

Tasso T., *Gerusalemme liberata*, con le figure di GB. Piazzetta, a cura di B. Maier, Introduzione di E. Raimondi, Milano: Bur, 2001 [I ediz. 1982], voll. 2.

Tasso T., *Le rime*, a cura di B. Basile, Roma: Salerno Editrice, 1994, tt. 2.

Fig. 1. Cornelis Cort, *Diana e Callisto*, incisione da Tiziano, testi di Giulio Roscio da Orte. Romae, Baptista Panzera Parmen. For[mis], 1590 (Roma, Biblioteca Casanatense, 20.B.I.78/87). Per gentile concessione del MiBAC, Biblioteca Casanatense di Roma

Gigliozzi M.T., L'abbazia di S. Maria di Tremiti nell'ambito del protoromanico adriatico: un esempio di integrazione tra Occidente e Mediterraneo in terra di frontiera / The S. Maria Tremiti Abbey in the Adriatic Early Romanesque context. An example of integration in a border land, between the West and the Mediterranean area
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 283-298
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1678

L'abbazia di S. Maria di Tremiti nell'ambito del protoromanico adriatico: un esempio di integrazione tra Occidente e Mediterraneo in terra di frontiera

Maria Teresa Gigliozzi*

Abstract

L'abbazia di S. Maria di Tremiti è uno straordinario monumento del protoromanico adriatico, che integra elementi della tradizione costruttiva dell'Europa nordoccidentale con quelli della cultura bizantina e mediterranea. Si tratta di un esempio di architettura inedita, illuminante testimonianza della ricchezza e versatilità della cultura locale e della committenza, in un'epoca che precede l'uniformità tipologica sostenuta dalla riforma gregoriana e diffusa dal modello "cassinese-desideriano", e poco prima della conquista normanna. Attraverso questo studio, che si basa sull'analisi storica e archeologico-architettonica, si intende contribuire alla ricostruzione del contesto culturale e architettonico di età ottoniano-salica, e in particolar modo dei suoi caratteri nell'area medioadriatica.

* Maria Teresa Gigliozzi, Ricercatrice di Storia dell'arte Medievale, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: mariateresagigliozzi@unimc.it.

The Santa Maria Abbey on the isle of San Nicola at the Tremiti Islands is an extraordinary monument of the Adriatic Early Romanesque style, which integrates elements of the Western European building tradition with those of the Bizantine culture and more generally of the Mediterranean area. It is an example of an unprecedented architecture, an enlightening testimony of the rich and versatile local culture and its commissioners, at a time which precedes the typological uniformity introduced by the Gregorian reform and spread by the Cassinese-Desiderian model and immediately before by the Normand conquest. This study, based on historical and archological-architectural anlaysis, contributes to the understanding of the cultural and architectural context of the Ottonian-Salic age, in particular of its traits in the mid-Adriatic area.

L'abbazia di S. Maria sull'isola di San Nicola delle Tremiti è uno straordinario monumento del protoromanico adriatico, che integra elementi della tradizione costruttiva dell'Europa occidentale con quelli della cultura bizantina e mediterranea (fig. 1)[1].

Riedificato dall'abate Alberico e consacrato nel 1045 dal vescovo di Dragonara, il monastero pugliese ricevette protezione già con Corrado II (1038) e poi con Enrico III (1054), e pertanto dovette avere un ruolo non secondario nei pur effimeri tentativi di affermazione dell'autorità imperiale in Capitanata, un territorio di frontiera conteso nei primi decenni del Mille all'amministrazione bizantina e poi ai Normanni[2]. Nel periodo a cavallo tra X e XI secolo si osserva inoltre una situazione di altalenante conflitto di poteri, tra il ducato longobardo di Benevento e il dominio bizantino, dove i grandi feudatari e i monasteri di Montecassino, Cava dei Tirreni e S. Vincenzo al Volturno esercitavano il controllo economico delle terre, cui si aggiunse presto anche la stessa abbazia delle Tremiti, che nel corso della prima metà del Mille accumulò un enorme patrimonio, estendendo i suoi possedimenti fino alle aree molisane e abruzzesi e accrescendo il suo potere politico-religioso, tanto da divenire oggetto di persistente rivendicazione da parte di Desiderio da Montecassino che nel 1059, al Concilio di Melfi, tentò di sottoporla al cenobio cassinese[3].

La notevole qualità dell'architettura dell'abbaziale corrisponde con ogni evidenza all'importante ruolo politico ed economico che la comunità benedettina tremitese esercitò nel territorio agli inizi dell'XI secolo. L'originale impianto dell'edificio (fig. 2) si articola attorno a un vano quadrato (m 9 x 9)

[1] Non sono molti gli studi recenti sull'abbazia delle Tremiti, pur essendo ricordata nei più completi lavori sull'architettura romanica meridionale e pugliese. Rimando in particolare a Belli D'Elia 1987, 2ª ed.; Mola 1981; si veda inoltre lo studio fondamentale di McClendon 1984, cui sono seguiti: Radicchio 1993; Belli D'Elia 2003 pp. 29-39; Belli D'Elia 2004, anche per la bibliografia precedente; Rescio 2006.

[2] Petrucci 1960, II, docc. 20, 34, 52. Per la storia dell'abbazia di Santa Maria di Tremiti rimando a *Ibidem*, I, pp. XX-LV; Corsi 1980, pp. 66-74; Cioffari 2005, pp. 30-40; Morlacchetti 2014. In generale, per le dinamiche storiche nella regione connesse ad alcuni interessanti aspetti archeologici, cfr. Martin 1998; Martin 1992; Martin 1993; Favia 2010; Favia, De Venuto 2011.

[3] Petrucci 1960, II, pp. XXVIII-LI.

di altezza emergente (fig. 3) e impaginato con un sistema di doppie arcate, che nell'ampio spazio di risulta tra quelle superiori e i sottostanti valichi a tutto sesto consente l'apertura di sei monofore (fig. 1). Di queste, distribuite in due gruppi di tre lungo i lati nord e sud, solo quelle centrali presentano un doppio profilo fortemente rincassato e stipiti ad angolo retto, mentre le restanti si configurano a singola luce con strombatura diagonale, caratterizzate da una ghiera composta da elementi ammorsati a mo' di cerniera. Questo secondo tipo si ritrova anche nelle due monofore che illuminavano la navatella meridionale; diversamente, il fianco settentrionale della chiesa conserva parzialmente quattro aperture, delle quali almeno due del primo tipo, tamponate e visibili solo sul prospetto esterno, il cui assetto murario consente di riconoscere diverse fasi costruttive, la cui cronologia e reciproca relazione non sono ancora del tutto chiarite, come poi vedremo.

Gli spazi a est e a ovest del grande vano quadrato raddoppiano l'ampiezza delle campate laterali, conferendo così una dimensione basilicale all'intero corpo della chiesa, senza tuttavia indebolire la percezione del volume mediano, che si apre alla vista quasi a sorpresa, solo dopo aver percorso la prima campata dall'ingresso, ed è introdotto da una triplice apertura ad arcate, di cui la centrale ad altezza maggiore, quasi un arco di trionfo a tre fornici. Sul fronte occidentale l'alzato si sviluppa infatti in una sorta di nartece a due piani, non affacciato direttamente sul vano quadrato ma sull'ambiente intermedio, che potremmo definire come il braccio ovest del quadrato (figg. 3-4). Si viene a creare così una graduale progressione delle masse volumetriche lungo l'asse longitudinale dell'edificio, che si ripeteva anche al di là del quadrato mediano, nella zona presbiteriale, per la cui originaria articolazione tuttavia si possono avanzare solo supposizioni, essendo stata completamente rinnovata nel XIII secolo. Gli interventi di ripristino – condotti in seguito al passaggio dell'abbazia ai Cistercensi di Casanova, nel 1237, e all'indomani del Capitolo generale dell'Ordine nel 1255 – trasformarono l'area del coro in un unico spazio quadrato voltato da un'ampia crociera sostenuta da pilastri e colonnine con capitelli decorati a motivi vegetali, e si estesero all'innalzamento delle navatelle laterali, anch'esse voltate a crociera[4].

Difficile immaginare la soluzione adottata in origine per le coperture della parte orientale della fabbrica, che risulta sopraelevata di 50 cm rispetto alla quota pavimentale del restante edificio e su cui si affaccia l'abside maggiore, mentre un'absidiola in spessore di muro si apre a conclusione della navatella settentrionale[5]. Dai risultati degli scavi condotti in quest'area, lo spazio centrale era con probabilità diviso in sei campate da due pilastri polilobi, posizionati in

[4] Per la documentazione, cfr. Petrucci 1960, II, p. LXVIII e ss. I Cistercensi eseguirono anche lavori di ampliamento e di ristrutturazione del monastero, tra i quali sono tuttora conservati il "cegliere" e gran parte del chiostro, cfr. Radicchio 1993, pp. 34-48.

[5] Il lato opposto non è ispezionabile per confermare o meno la presenza di un'analoga e simmetrica absidiola.

asse con gli altri due che chiudevano il quadrato centrale sul lato oggi aperto dall'arco trionfale duecentesco e che presentavano un profilo analogo a quello dei due pilastri rimasti visibili nella separazione con le navatelle laterali[6]. Così ricostruita, l'area presbiteriale poteva essere chiusa o da crociere voltate sulle sei campate oppure da un sistema di archi diaframma a sostegno di un tetto piano. Altre ipotesi suggerivano un alzato simile a quello del nartece occidentale, cioè su due livelli[7], oppure una sorta di «monumentale schermo simile a quello descritto per la chiesa desideriana di Montecassino»[8].

Questo punto rimane ancora problematico, poiché non vi sono ad ora nuovi elementi che possano chiarire le questioni più incerte. Non meno arduo è ricostruire il sistema di copertura delle navatelle laterali, che forse prevedeva già un apparato con volte a crociera di poco più basse delle attuali, ripetute pure nelle tre campate d'ingresso a piano terra, in seguito riallestite. Per il livello superiore del nartece e per lo spazio antistante su cui si affaccia, mi sembra verosimile ipotizzare un tipo di copertura a soffitto piano, poggiante sui setti murari trasversali che tuttora li dividono in tre campate. Riguardo al quadrilatero centrale, è possibile immaginare una chiusura a cupola così come appare raffigurata nell'incisione di Bonifacio da Sebenico (1570 ca.) o nella veduta di Vincenzo Maria Coronelli del 1696[9]. Tale indicazione tuttavia, oltre che provenire da fonti iconografiche di carattere simbolico e approssimativo, potrebbe in ogni caso riferirsi a un rifacimento della copertura originaria, per la quale non è da escludere una forma di tipo piramidale a quattro falde.

Riguardo ai sistemi di sostegno, i pilastri su cui ricadono le arcate dello spazio mediano e del nartece si presentano privi di basi e si concludono con capitelli unghiati ricavati in muratura; hanno profilo polilobo, a due e a quattro salienti, alternando forme semicilindriche e piatte su cui ricadono gli archi che determinano le campate. Agli angoli del quadrato centrale le arcate cieche poggiano su pilastri cilindrici (fig. 5) realizzati in conci squadrati alternati a singole fasce orizzontali di laterizio, che si dispongono anche in senso verticale tra un concio e l'altro secondo una tecnica *cloissonné* in uso nell'architettura mediobizantina (per esempio Osios Lukas). Nelle restanti parti dell'edificio la tecnica muraria presenta una discreta lavorazione della pietra, in conci squadrati di medie dimensioni e allineati in filari non perfettamente regolari.

Per i prospetti esterni, gli ultimi restauri hanno messo in luce gran parte del perimetrale settentrionale (per circa m 5 di altezza dalla quota di calpestio), sul quale sono addossate le strutture del chiostro[10]. Queste hanno quasi del tutto occultato l'originaria articolazione della parete, scandita da lesene (fig. 6) collegate in alto da tre archetti pensili per ognuna delle specchiature, al centro

6 Belli D'Elia 1987, 2ª ed.
7 Ivi, p. 176.
8 McClendon 1984, p. 10.
9 Cfr. Radicchio 1993, rispettivamente pp. 53 e 57.
10 Mola 1983.

delle quali singole monofore consentivano l'illuminazione della navatella. Sempre sul fianco settentrionale, all'altezza della terza campata dalla terminazione orientale dell'edificio, un ingresso fortemente manomesso, di cui comunque si conserva parte dell'archivolto, permette tuttora la comunicazione tra la chiesa e il chiostro. Più a ovest si nota un'altra apertura, più volte tamponata e di non chiara interpretazione. Nella fascia superiore della parete sono inoltre ben visibili tre strette ed alte monofore archiacute ad intradosso trilobo (fig. 7), impostate ad una quota di poco inferiore a quella degli archetti pensili, non in asse con le sottostanti aperture e riferibili evidentemente alla sopraelevazione duecentesca delle navatelle.

L'apparecchio murario di questo fianco non presenta una tessitura omogenea: dal basso e fino alla quota di apertura delle prime monofore appare di fattura irregolare (fig. 6), con pietre appena sbozzate disposte disordinatamente con abbondante uso di malta. A seguire verso l'alto e fino alla conclusione ad archetti pensili l'apparecchio diviene più regolare, in bozze di calcare squadrate, di medie dimensioni, con andamento a filari orizzontali, mentre conci più grandi compongono gli stipiti delle monofore, sui quali impostano le ghiere a blocchi di minori dimensioni. L'alzato duecentesco invece è completamente intonacato.

A causa dei successivi e disordinati rinforzi della muratura non è agevole verificare la continuità della quota nel cambio di tecnica muraria (figg. 8, 9), e pertanto sia le ipotesi sull'originaria articolazione della parete sia l'attestazione di fasi costruttive cronologicamente differenti non possono che essere indicative, mancando oltretutto il riscontro degli altri due prospetti dell'edificio – quello meridionale e quello orientale – occultati da strutture successive, mentre la facciata risale a un rifacimento quattrocentesco.

Da questi dati parziali si potrebbe presumere che l'adozione di un paramento più regolare possa coincidere con un cambio di maestranze legato a un nuovo cantiere, forse intervenuto nei decenni successivi alla data di consacrazione del 1045. La tecnica costruttiva in pietra squadrata non sembra infatti attestata nel Meridione prima della seconda metà del Mille, e in genere è connessa ai rinnovamenti architettonici conseguenti alla conquista normanna[11]. E tuttavia, nell'abbaziale tremitese la tessitura muraria non presenta quella regolarità di taglio e allineamento caratteristica degli edifici di tardo XI secolo e inoltre nei documenti successivi alla consacrazione l'abbazia è sempre citata come già esistente, né vi sono notizie di una fase di ricostruzione.

Mantenendo dunque una datazione della fabbrica ancorata agli anni centrali del Mille, nella verosimile supposizione che la data di consacrazione non corrisponda esattamente alla chiusura dell'intero cantiere, che potrebbe essersi concluso qualche tempo dopo, dobbiamo allora considerare la parte inferiore del muro perimetrale nord come la preesistenza di un edificio più antico –

[11] Per la Puglia si veda Giuliani 2011; Leonardis 2015. Più in generale si rimanda a Coppola 2005.

ovvero quello ricostruito dalle fondamenta da Alberico – cui forse potrebbe appartenere anche la piccola abside (fig. 10) rinvenuta negli scavi nell'area del nartece[12]. Solo una ripresa delle indagini archeologiche potrebbe chiarire i dubbi in proposito e presentare una scansione cronologica più precisa.

Ciò che invece appare evidente è la presenza di maestranze aggiornate sui metodi di esecuzione di modelli ed elementi architettonici estranei al contesto locale e ben addestrate, come abbiamo visto, nell'impiego della tecnica *cloisonné*. Il che induce a ritenere che Alberico si sia servito di una manodopera molteplice, di varia provenienza, bizantina e occidentale. Certa è infatti la penetrazione di elementi lombardi nell'impiego di lesene e archetti pensili, mentre l'uso di pilastri in muratura terminanti in angoli smussati, tagliati nella pietra, rimanda oltre che a Lomello anche ad esempi borgognoni (Saint-Martin a Chapaize, Saint-Philibert di Tournus, Saint-Vorles a Châtillon-sur-Seine), considerati altresì per quanto riguarda la tipologia della galilea, a cui è stato riallacciato il doppio nartece delle Tremiti[13].

Anche per alcuni riferimenti che riguardano in particolare la tipologia architettonica, gli spunti sono stati fatti derivare dalle regioni d'Oltralpe, tedesca e borgognona. Per l'impianto quadrato al centro della sala basilicale è stata proposta da Belli D'Elia una derivazione dal corpo occidentale di edifici di età carolingio-ottoniana (abbazia di Corvey, St. Pantaleon a Colonia), cogliendo nel valore escatologico attribuito al *westwerk*, come visione architettonica della Gerusalemme celeste, un tema riflesso nello splendido motivo a *quinconce* del pavimento mosaicato che ricopre il quadrato centrale dell'edificio[14]. Le alte arcate cieche che ne articolano il prospetto interno avevano poi suggerito a McClendon lo "stile colossale di Spira I", mentre lo stesso studioso propende per un'origine meridionale dell'impianto centrale, individuando nella scomparsa chiesa di S. Maria delle Cinque Torri presso Cassino il riferimento più diretto[15].

Posso aggiungere che si riscontrano alcune consonanze con la più tarda abbazia marchigiana di S. Maria di Portonovo, eretta agli inizi del XII secolo, sia per il sistema di partizione dell'area presbiteriale, divisa in tre zone comunicanti tramite arcate, sia per la tendenza alla centralizzazione dell'impianto. Tale relazione conferma il fenomeno di risalita di taluni modelli o elementi architettonici lungo il versante adriatico, a testimonianza dei continui scambi culturali che si affiancavano a quelli economici, favoriti dai possedimenti di beni monastici lungo la costa e dai traffici marittimi connessi alle attività dei vari monasteri presenti in quelle zone[16]. E anche la chiesa marchigiana del resto va considerata come un esempio di riuscito innesto tra la tradizione bizantina e quella occidentale.

12 Mola 1983. Nel dare conto degli interventi di risanamento operati nel complesso abbaziale l'autore non specifica l'orientamento della struttura absidale, né riporta le sue dimensioni.

13 Cfr. McClendon 1984; Belli D'Elia 2004.

14 Belli D'Elia 2004.

15 McClendon 1984.

16 Staffa 2010, p. 115.

Come per altri importanti monasteri "di frontiera" che all'inizio del Mille sostenevano la causa imperiale, così nel caso dell'abbazia di Tremiti il legame con l'Occidente ottoniano-salico, evidente nell'adozione di specifici riferimenti architettonici, va interpretato come un chiaro orientamento della committenza a manifestare la sua adesione a un particolare programma politico-religioso. Le risonanze di un linguaggio occidentale indicano infatti un segno percettibile dell'influenza imperiale, ben documentata dai privilegi emessi da Corrado II e da Enrico III a favore del cenobio insulare. Si possono portare a confronto le coeve fasi di ristrutturazione delle abbaziali di Farfa, Subiaco, S. Vincenzo al Volturno e Montecassino, segnate dall'adozione del *westbau* ottoniano[17]. Anche Alberico di S. Maria di Tremiti, probabilmente di origine germanica, dovette utilizzare questa strategia comunicativa e guardare ai modelli costruttivi delle regioni settentrionali per dichiarare il supporto alla politica imperiale, impegnata a mantenere e ottenere il controllo di un territorio strategico[18].

E tuttavia, per analoghe motivazioni politiche, questa scelta non comportò, a mio avviso, un rifiuto *tout-court* dell'antica e radicata tradizione bizantina, che invece deve essere riconsiderata per una maggiore comprensione del monumento isolano. Un caso analogo è la chiesa marchigiana di S. Claudio al Chienti, eretta negli anni sessanta dell'XI secolo dal vescovo Udalrico di Fermo (anch'esso presunto alemanno), in un territorio oggetto di grande interesse da parte imperiale. Al modello tedesco della doppia cappella vescovile (convincentemente proposto da Ildegarde Sahler) devono infatti affiancarsi temi costruttivi già presenti nella tradizione orientale, come lo schema a sala ipostila e i sistemi voltati, sperimentati nel Mediterraneo e trasmessi fino in Catalogna[19].

La stessa commistione vale per l'abbaziale di Tremiti. La sua scansione planimetrica non è esente da richiami all'architettura mediobizantina, nella quale ricorre (con ben diverse soluzioni volumetriche) la combinazione *nàos*-nartece (si vedano ad esempio gli edifici del Myrelaion, di Osios Lukas, con nartece a due piani, o di Dafni). Non si tratta evidentemente di una ripresa diretta – così come del resto non lo è quella del *westwerk* – quanto piuttosto di una evocazione. Anche il raffinato mosaico pavimentale si lega com'è noto a esempi di matrice bizantina in area adriatica di primo XI secolo, come Aquileia, Pomposa, Santo Stefano a Due Carrare, Bitonto e forse anche quello della cattedrale di Pesaro, che potrebbe essere assegnato ai primi decenni del Mille[20].

[17] Si vedano rispettivamente Betti 1999 e Pistilli 2015, che ipotizza per la chiesa una riconfigurazione a coro contrapposto; Marazzi 2010, pp. 194-195; D'Onofrio 2003. Sulla tipologia dei *westbauten* ottoniani si veda in particolare Lobbedey 2002.

[18] Cfr. Belli D'Elia 2003, pp. 29-39; Belli D'Elia 2004. La studiosa ha particolarmente sottolineato la matrice "imperiale" della costruzione tremitese.

[19] Cfr. Gigliozzi 2013, pp. 219-221.

[20] Sul mosaico pavimentale dell'abbazia di Tremiti si vedano: Bargellini 1987; Carrino 2001. Per la datazione del mosaico di Pesaro all'XI secolo cfr. Russo 1989; al secolo VI, con rifacimenti tra

Non va poi dimenticata la tecnica costruttiva con l'uso del laterizio a *cloisonné*, che abbiamo visto compatibile con la presenza di maestranze bizantine, tra le quali si potrebbero anche individuare gli artefici dello splendido mosaico pavimentale.

Del resto, i primi decenni del Mille sono segnati per l'area della Capitanata dagli interventi di riaffermazione del potere bizantino, tramite l'azione del catapano Basilio Boioannes che provvide a fortificare i confini della regione attraverso la costruzione di nuove città e di insediamenti castrali[21]. I rapporti degli abati tremitesi con l'amministrazione bizantina erano molto stretti, senza tuttavia per questo sottrarsi alla diretta protezione degli imperatori tedeschi e ai rapporti con i feudatari longobardi dell'Abruzzo e del Molise, estremamente prodighi nelle donazioni di terre e *castra* all'abbazia isolana. La politica del cenobio fu quindi sempre molto abile e scaltra, a tratti spregiudicata, nella ricerca di sempre maggiore autonomia e affermazione religiosa ed economica sul territorio, fino alla vittoria sulle pretese di Desiderio[22].

Sono dunque le vicende storico-politiche dell'abbazia e il suo importante ruolo strategico in un'area di frontiera a chiarire meglio la scelta della committenza benedettina – orientata verso una combinazione delle due diverse culture, occidentale e bizantina – e nel contempo a favorire quel fenomeno di naturale convergenza di influenze e apporti di varia origine, tipico delle regioni di confine, disegnate da una particolare fluidità culturale. Nella realizzazione del cantiere si raggiunse così una compenetrazione di modelli, con la precisa volontà di fondere elementi simbolici delle due grandi fonti dell'architettura, generando un risultato inedito nella configurazione planimetria come in quella dell'elevato, perfettamente integrati.

Paradossalmente, la riconosciuta originalità dell'abbaziale tremitese[23] si spiega meglio se riusciamo a vederla nel suo contesto, se la consideriamo non tanto come un *unicum* del panorama Romanico quanto piuttosto come una delle illuminanti testimonianze della ricchezza e versatilità della cultura locale e della committenza benedettina, in un'epoca ancora poco indagata, che precede l'uniformità tipologica sostenuta dalla riforma gregoriana e diffusa dal modello cassinese, e poco prima della svolta verso il grande rinnovamento architettonico del Meridione italiano a seguito della conquista normanna.

fine XII-inizio XIII secolo lo data Farioli Campanati 1998. Si veda infine De Marinis 2006; Pasquini 2006. Cfr. inoltre Guiglia Guidobaldi 1998, pp. 271-272. Sul mosaico di Bitonto, ritrovato al di sotto della cattedrale, si veda Belli D'Elia 1997; Belli D'Elia 1998, p. 788.

21 Favia 2015.

22 Cfr. *infra* n. 2.

23 Cfr. Calò Mariani 1992; Calò Mariani 1998; Belli D'Elia 2003; Coppola 2005; Belli D'Elia 2006.

Riferimenti bibliografici / References

Bargellini, C. (1987), *The Tremiti mosaic and eleventh-century floor decoration in eastern Italy*, «Dumbarton Oaks papers», 41, pp. 29-40.

Belli D'Elia, P. (1987, 2ª ed.), *Isole Tremiti – S. Nicola*, in P. Belli D'Elia, *Alle sorgenti del Romanico. Puglia XI secolo*, Bari: Dedalo, pp. 176-187.

Belli D'Elia P. (1997), *I pavimenti musivi medievali pugliesi nel quadro della cultura artistica adriatica*, in *Storia dell'arte marciana. I mosaici*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 11-14 ottobre 1994), a cura di R. Polacco, Venezia: Marsilio, pp. 30-45.

Belli D'Elia P. (1998), s.v. *Puglia*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 780-796.

Belli D'Elia P. (2003), *Puglia romanica*, Milano: Jaca Book, pp. 29-39.

Belli D'Elia P. (2004), *La "questione lombarda" e la prima architettura romanica nella Puglia storica*, in *Medioevo: arte lombarda*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 26-29 settembre 2001), a cura di A.C. Quintavalle, Milano: Electa, pp. 536-556.

Belli D'Elia P. (2006), *I segni sul territorio. L'architettura sacra*, in *I caratteri originari della conquista normanna. Diversità e identità nel Mezzogiorno (1030-1130)*, Atti delle sedicesime giornate normanno-sveve (Bari, 5-8 ottobre 2004), a cura di R. Licinio, F. Violante, Bari: Dedalo, pp. 251-285.

Betti F. (1999), *Da Subiaco a Montecassino. Origine e diffusione della torre in facciata in alcuni edifici religiosi protoromanici del Lazio meridionale*, in *Arte in Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, 3 voll., Roma: Edizioni Sintesi Informazione, I, pp. 71-81.

Calò Mariani M.S. (1992), *Archeologia, storia e storia dell'arte medievale in Capitanata*, Bari: Adda.

Calò Mariani M.S. (1998), *Capitanata medievale*, Foggia: Grenzi.

Carrino R. (2001), *Mosaici pavimentali dell'XI secolo in Puglia: committenza, artefici e musivari*, in *La mosaïque gréco-romaine VIII*, Actes du VIIIe colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale (Lausanne, 6-11 octobre 1997), sous la direction de D. Paunier, C. Schmidt, Lausanne: Cahiers d'archéologie romande, pp. 132-170.

Cioffari G. (2005), *Sant'Adamo di Guglionesi abate del monastero benedettino delle isole Tremiti: aspetti storici, critici e cultuali dall'XI al XXI secolo*, Campobasso: Palladino.

Coppola G. (2005), *L'architettura dell'Italia meridionale in età normanna (secoli XI-XII)*, Napoli: Artemisia Comunicazione.

Corsi P. (1980), *I monasteri benedettini della Capitanata settentrionale*, in *Insediamenti benedettini in Puglia*, *Per una storia dell'arte dall'XI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980-gennaio 1981), a cura di M. Stella Calò Mariani, 3 voll., Lecce: Congedo, vol. I, pp. 47-99.

De Marinis G. (2006), *La cattedrale di Pesaro*: *nuovi saggi sul mosaico inferiore e lo scavo del sagrato*, in *Atti dell'XI colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico con il patrocinio del Ministero per i Beni e le attività culturali* (Ancona, 16-19 febbraio 2005), a cura di C. Angelelli, Tivoli: Scripta Manent Edizioni, pp. 579-586.

D'Onofrio M. (2003), *Il* Chronicon *di Leone Ostiense e la chiesa predesideriana di San Benedetto a Montecassino*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 27-30 settembre 2000), a cura di A.C. Quintavalle, Milano: Electa, pp. 162-169.

Farioli Campanati R. (1998), *I mosaici pavimentali della seconda fase della cattedrale di Pesaro*, «Picus: studi e ricerche sulle Marche nell'antichità», 18, pp. 7-29.

Favia P. (2010), *L'alto Tavoliere e i monti della Daunia nel Medioevo. Fra condizione di frontiera e occasioni di scambi culturali interregionali. Un'analisi archeologica*, in *Il Molise medievale. Archeologia e arte*, a cura di C. Ebanista, A. Monciatti, Borgo San Lorenzo: All'Insegna del Giglio, pp. 131-146;

Favia P., De Venuto G. (2011), *La Capitanata e l'Italia meridionale nel secolo XI: da Bisanzio ai Normanni*, Atti delle II giornate medievali di Capitanata (Apricena, 16-17 aprile 2005), Bari: Edipuglia.

Favia P. (2015) *Graeci di frontiera: impronte bizantine nelle soluzioni insediative e territoriali di fine IX – prima metà XI secolo in Capitanata e Lucania*, in *VII Congresso nazionale di archeologia medievale* (Lecce, 9-12 settembre 2015), a cura di P. Arthur, M. Leo Imperiale, 2 voll., Sesto Fiorentino: All'Insegna del Giglio, vol. II, pp. 414-419.

Gigliozzi M.T. (2013), *Umbria romanica. Architettura sacra nel contesto*, Roma: Edizioni Kappa.

Giuliani R. (2011), *L'edilizia di XI secolo nella Puglia centro-settentrionale: problemi e prospettive di ricerca alla luce di alcuni casi di studio*, in *La Capitanata e l'Italia meridionale nel secolo XI. Da Bisanzio ai Normanni*, Atti delle II giornate medievali di Capitanata (Apricena, 16-17 aprile 2005), Bari: Edipuglia, pp. 189-232.

Guiglia Guidobaldi A. (1998), s.v. *Pavimento*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, pp. 271-272.

Guy J. (1987), *Le monastère de Tremiti au XI siècle, d'après un cartulaire inédit*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 17, pp. 387-407.

Leonardis E. (2015), *Architettura romanica pugliese. Il progetto e la costruzione in pietra portante dell'edificio per il culto*, Roma: Gangemi.

Lobbedey U. (2002), *Les Westwerke de l'époque Ottonienne en Allemagne du Sud*, in *Avant-nefs et éspaces d'accueil dans l'église*, Actes du colloque international du CNRS (Auxerre, 17-20 juin 1999), sous la direction de C. Sapin, Paris: Éd. du CTHS, pp. 67-75.

Marazzi F. (2010), *San Vincenzo al Volturno*, *dal sacco arabo all'età normanna (X-XII secolo)*, in *Il Molise medievale. Archeologia e arte*, a cura di C. Ebanista, A. Monciatti, Borgo San Lorenzo: All'Insegna del Giglio, pp. 191-199.

Martin, J.-M. (1992), *Les problèmes de la frontier en Italie méridionale (VI-XII siècle): l'approche historique*, in *Castrum 4. Frontère et peuplement dans le monde méditerranéen au Moyen Age*, Atti del colloquio (Erice, 18-25 settembre 1988), a cura di J.-M. Poisson, Roma: École Française de Rome, pp. 259-276.

Martin J.-M. (1993), *La Pouille du VI^e^ au XII^e^ siècle*, Rome: Boccard.

Martin J.-M. (1998), *Insediamenti medievali e geografia del potere*, in *Capitanata medievale*, a cura di M.S. Calò Mariani, Foggia: Grenzi, pp. 77-83

McClendon C.B. (1984), *The Church of S. Maria di Tremiti and Its Significance for the History of Romanesque Architecture*, «Journal of the Society of Architectural HIstorians», 43, pp. 5-19.

Mola R. (1981), *Chiesa di S. Maria. Isole Tremiti – San Nicola*, in *Insediamenti benedettini in Puglia. Per una storia dell'arte dall'XI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Bari, Castello Svevo, novembre 1980 – gennaio 1981), a cura di M. Stella Calò Mariani, 3 voll., Lecce: Congedo, II, t. 1, pp. 1-20.

Mola R. (1983), *Isole Tremiti (FG). Isola di San Nicola. Complesso abbaziale*, in *Restauri in Puglia: 1971-1983*, 2 voll., Fasano: Schena, II, pp. 295-304.

Morlacchetti E. (2014), *L'abbazia benedettina delle Isole Tremiti e i suoi documenti dall'XI al XIII secolo*, Cerro al Volturno: Volturnia Edizioni 2014 (Studi Vulturnensi, 4).

Pasquini L. (2006), *Il gioco degli scacchi nel mosaico medievale: gli esempi di Pesaro, Otranto e Piacenza*, in *Atti dell'XI colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico con il patrocinio del Ministero per i Beni e le attività culturali* (Ancona, 16-19 febbraio 2005), a cura di C. Angelelli, Tivoli: Scripta Manent Edizioni, pp. 65-76.

Petrucci A., a cura di (1960), *Codice diplomatico del monastero benedettino delle Tremiti*, 3 voll., Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo (Fonti per la storia d'Italia, 98).

Pistilli P.F. (2015), *La stagione del Romanico: il coro orientale dell'abbaziale di Farfa e l'incompiuta basilica di S. Martino sul Monte Acuziano*, in *Il complesso abbaziale di Santa Maria di Farfa: spazi della preghiera, spazi della bellezza*, a cura di Del Frate, Roma: Palombi Editore, pp. 47-63.

Radicchio G. (1993), *L'isola di San Nicola di Tremiti*, Bari: Palomar.

Rescio P. (2006), *"Insula Tremitana, que vocatur Sancti Nicolai, in qua est castrum et monasterium": storia e archeologia dell'abbazia fortificata di S. Nicola di Tremiti*, in *IV Congresso nazionale di archeologia medievale* (Abbazia di San Galgano, Chiusdino-Siena, 26-30 settembre 2006), a cura di R. Francovich, M. Valenti, Sesto Fiorentino: All'Insegna del Giglio, pp. 627-632.

Russo E. (1989), *Testimonianze monumentali di Pesaro dal secolo VI all'epoca romanica*, in *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di M.R. Valazzi, Venezia: Marsilio (Storia di Pesaro, 2), pp. 80-99.

Staffa A.R. (2010), *Traffici, commerci e popolamento costiero in Abruzzo e Molise fra XI e XIII secolo*, in *Il Molise medievale. Archeologia e arte*, a cura di C. Ebanista, A. Monciatti, Borgo San Lorenzo: All'Insegna del Giglio, pp. 103-117.

Appendice

Fig. 1. S. Maria di Tremiti, interno dell'abbaziale (foto Autore)

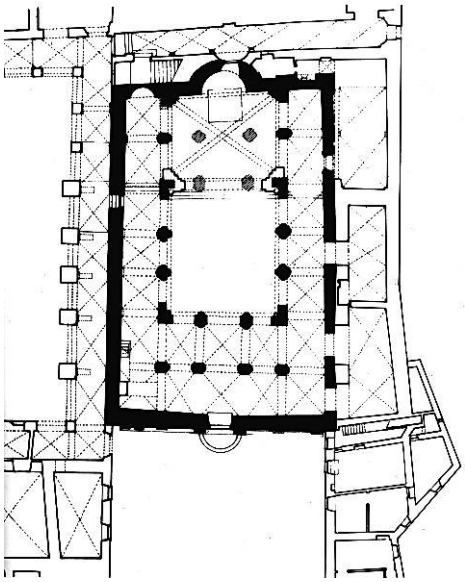


Fig. 2. S. Maria di Tremiti, pianta dell'abbaziale (da Belli D'Elia 2003, p. 29)

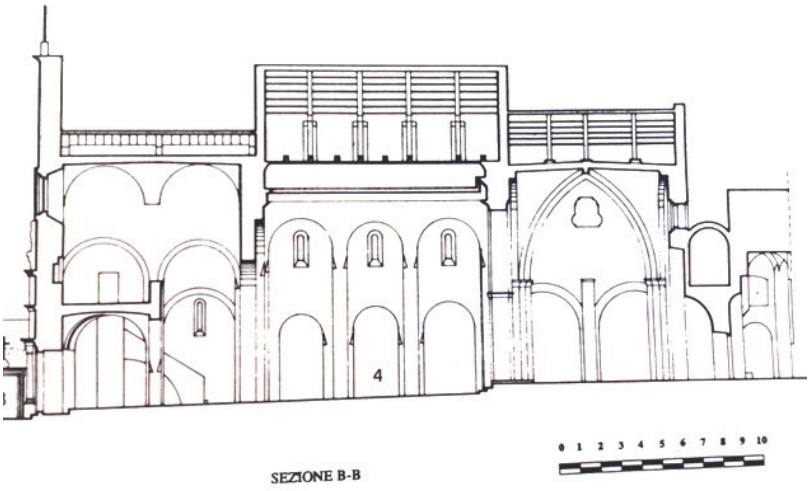


Fig. 3. S. Maria di Tremiti, sezione dell'abbaziale (da Radicchio 1993, p. 37)

Fig. 4. S. Maria di Tremiti, nartece dell'abbaziale (foto Autore)

Fig. 5. S. Maria di Tremiti, vano centrale dell'abbaziale, particolare del pilastro angolare (foto Autore)

Fig. 6. S. Maria di Tremiti, perimetrale esterno settentrionale dell'abbaziale, fascia inferiore, monofora (foto Autore)

Fig. 7. S. Maria di Tremiti, perimetrale esterno settentrionale dell'abbaziale, fascia superiore (foto Autore)

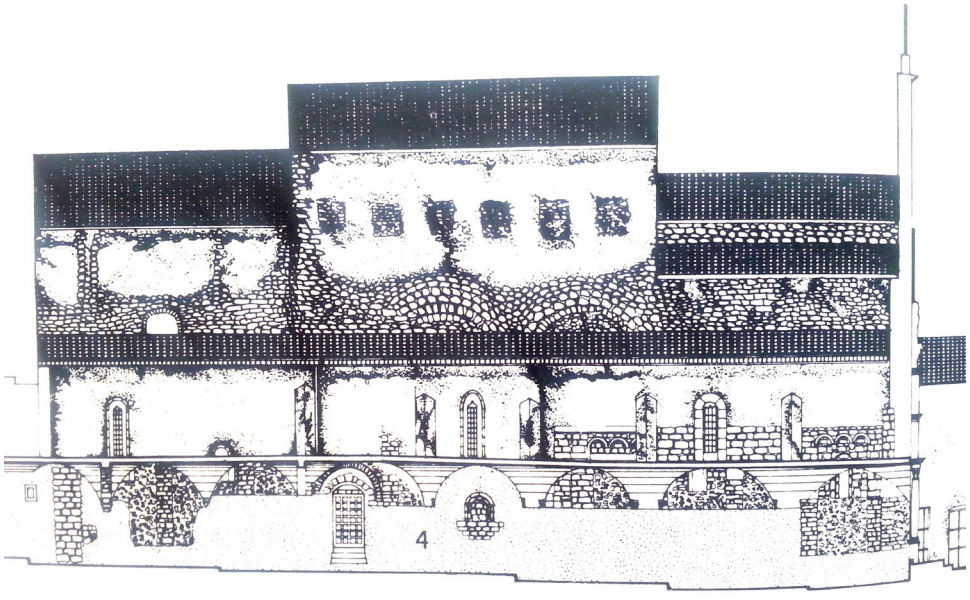


Fig. 8. S. Maria di Tremiti, rilievo del fianco settentrionale (da Radicchio 1993, p. 42)

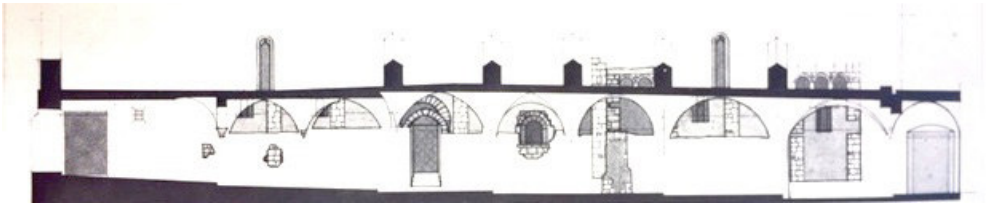


Fig. 9. S. Maria di Tremiti, rilievo del fianco settentrionale (da Mola 1983, p. 300)

Fig. 10. S. Maria di Tremiti, area del nartece, resti delle fondazioni di un'abside (da Mola 1983, p. 301)

Bertelé M., 1897: il debutto dell'arte russa all'Esposizione Internazionale di Venezia / 1897: the Debut of Russian Art at the Venice International Art Exhibition
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 299-329
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1566

1897: il debutto dell'arte russa all'Esposizione Internazionale di Venezia

Matteo Bertelé*

Abstract

Con una mostra collettiva realizzata su commissione dell'Accademia Imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo e a cura di Il'ja Repin, la Russia debuttò all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia alla sua seconda edizione (1897). Alla luce di documenti inediti e di recensioni critiche di provenienza sia russa che italiana, l'articolo prende in esame le alterne fasi di realizzazione della rassegna e la sua accoglienza da parte di critica e pubblico. Ne emerge un quadro ricettivo in cui l'orizzonte d'attesa nei confronti dell'arte russa è in larga parte condizionato da precognizioni e stereotipi di natura letteraria, orientati verso

* Matteo Bertelé, Marie Skłodowska-Curie Fellow, Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, Palazzo Malcanton Marcorà, Dorsoduro, 3484/D, 30123 Venezia, e-mail: matteo.bertele@unive.it.

Grazie al personale delle due sedi dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) della Biennale di Venezia, ai proff. Silvia Burini e Giuseppe Barbieri per i consigli bibliografici e metodologici.

l'individuazione di quel "carattere nazionale", a cui si ispiravano il "concorso delle nazioni" delle prime Biennali e le sue attività collaterali, dalle acquisizioni pubbliche ai premi alla critica.

In 1897 Russia had its debut at the Venice International Art Exhibition, with a group show commissioned by the State Academy of Fine Arts in Saint Petersburg and curated by Ilya Repin. Based on Russian and Italian unpublished archival documentation and press reviews, the article sheds light on the organization of the art show, while also addressing its critical and popular reception, mostly characterized by common places and stereotypes derived from Russian literature. In turn, such a critical response fitted the rhetoric of a "national character" promoted by early Biennale exhibitions and its collateral events, from public acquisitions to art criticism awards.

1. *La selezione dei commissari nazionali*

La "Seconda Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia", organizzata dal 22 aprile al 31 ottobre 1897, nasce dal successo della prima, un successo di pubblico, di critica e di mercato, che colloca la Biennale fin dagli esordi tra i principali appuntamenti dell'arte moderna[1]. La soddisfazione veneziana traspare da una lettera del conte Filippo Grimani, sindaco della città

[1] In merito alla sterminata bibliografia sulla Biennale di Venezia ci limiteremo a riportare, oltre alle fonti citate contestualmente nel presente articolo, alcuni lineamenti bibliografici generali sulla storia dell'istituzione veneziana, editi e aggiornati in decadi diverse: Dorigo 1975; Zatti 1995; Di Martino 2013, p. 251. Per quanto riguarda la storia della partecipazione russa e sovietica alla Biennale di Venezia, singole edizioni sono state oggetto di studi specifici; tra questi, per l'edizione del 1907, si veda Bertelé 2011; per il 1914: Bertelé 2009; per il 1920: Rodriguez 2005; per il 1924: Romanelli 1990; Endicott Barnett 1999; per il 1956: Zanella 2015; per il 1962: Bertelé 2014; Zinelli 2015; per il 1990: Frimmel 2009; per il 1999: Frimmel 2004. L'unico testo di riferimento generale sulla partecipazione russa e sovietica all'Esposizione dalle origini alle ultime edizioni è Molok 2013: si tratta di un ricco volume, corredato di numerose illustrazioni, pubblicato in russo e in traduzione inglese, che affronta, in due testi dal diverso taglio storico e metodologico, anche la partecipazione russa all'Esposizione del 1897 (si veda Bertelé 2013a e 2013b). Una componente imprescindibile a una progressiva implementazione degli studi sulla Biennale è data dalla vasta documentazione storica e iconografica conservata presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) della Fondazione La Biennale di Venezia, su cui si basa diffusamente anche il presente articolo. La riapertura dell'archivio storico nel 2009, dopo un prolungato periodo di inaccessibilità al pubblico, ha permesso alla comunità scientifica internazionale di ricostruire, tassello dopo tassello, vicende e personalità legate all'impresa veneziana a partire dalle sue origini e di assegnarle un'adeguata collocazione all'interno della storia contemporanea dell'arte e delle esposizioni. Il continuo lavoro di aggiornamento dell'archivio, con il riversamento di fondi archivistici a lungo inaccessibili (come la serie *Copialettere*, composta dalle veline delle lettere in uscita dall'Esposizione, di immenso valore documentario ma difficilmente consultabili in quanto, al momento della stesura di questo articolo, prive di indicizzazione) richiederà un'operazione di costante monitoraggio dei materiali resi consultabili, e, negli anni a venire, l'elaborazione di nuove ricerche.

e presidente dell'Esposizione, al ministro della Pubblica Istruzione, in cui elogia la mostra cittadina come «l'unica di carattere internazionale che esista in Italia; l'unica che faccia agli artisti un trattamento al quale essi non erano fin già abituati nel paese nostro; l'unica che stia a pari delle grandi Mostre straniere»[2].

Pur mantenendo un carattere spiccatamente eurocentrico, la seconda edizione è contraddistinta anche da un'apertura al panorama artistico mondiale, grazie alla partecipazione di Russia, Giappone e Stati Uniti con sale e commissari propri. Vittorio Pica, aggiornato critico di lettere e arti, dotato di grande spirito d'iniziativa e di numerosi contatti all'estero[3], non esitò a registrare questo ampiamento di orizzonti all'interno della sua fortunata serie di monografie pubblicate a cadenza biennale, veri e propri indici dei cambiamenti di gusto e di orientamento geopolitico dell'Esposizione: così, mentre il primo volume recava il titolo *L'arte europea a Venezia*, il secondo fu dato alle stampe come *L'arte mondiale a Venezia*[4].

A garanzia delle partecipazioni nazionali venne confermato il ruolo del commissario straniero introdotto con successo nel 1895, selezionato tra le personalità artistiche di spicco di ogni nazione partecipante e invitato a prendere parte al comitato internazionale di patrocinio dell'Esposizione. Sette furono i nomi dei commissari proposti per l'Italia e la Francia, quindi in numero minore per i restanti paesi europei, gli Stati Uniti e il Giappone, infine due nomi per la Russia[5], gli artisti Mark Antokol'skij [Marc Antocolsky][6] e Il'ja Repin [Ilya Repin][7]. Considerata la carenza di informazioni di prima mano e di contatti diretti con il mondo dell'arte russa, il Comitato ordinatore invitò Antokol'skij e

[2] Lettera di F. Grimani a E. Gianturco, Roma, s.d. [1897], Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (d'ora in poi ASAC), *Fondo Storico* (d'ora in avanti *FS*), Scatole Nere (d'ora in avanti SN) 7, fasc. 1897, Concessioni doganali, Sottoscrizione per premi, f. 7B12.

[3] Tra i principali studi monografici dedicati alla figura di Vittorio Pica (1864-1930) citiamo Piscopo 1982; D'Antuono 2002; Lacagnina 2010, 2015 e 2016. Di grande utilità è il database CAPTI, promosso dalla Scuola Normale Superiore di Pisa, al cui interno una sezione specifica, curata dall'Università di Siena, è dedicata all'attività di critico e pubblicista di Pica: <http://www.capti.it/index.php?ParamCatID=3&id=7&lang=IT>, 01.07.2017.

[4] Si vedano Pica 1895 e Pica 1897. Dalla terza alla settima edizione dell'Esposizione (1899-1907), le recensioni di Pica vennero raccolte in un raffinato volume pubblicato a cadenza biennale dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo.

[5] I adunanza del Comitato ordinatore, 4 febbraio 1896, ASAC, *FS*, SN 6, fasc. Processi verbali.

[6] Viene qui adottata la trascrizione dei nomi russi secondo la traslitterazione scientifica ISO 9, seguita, tra parentesi quadra e soltanto nella prima occorrenza, dalla grafia comunemente utilizzata in occidente nel caso di artisti di fama internazionale. Mark Antokol'skij (1843-1902), autore di sculture a soggetto storico e religioso (*Ivan il Terribile*, 1871; *Cristo davanti al tribunale del popolo*, 1874), trascorse la maggior parte della sua vita all'estero, tra Italia, Germania e Parigi, pur mantenendo i contatti con la madrepatria.

[7] Il'ja Repin (1844-1930) è stato uno dei più influenti e prolifici pittori russi tra Ottocento e Novecento, soprattutto nel campo della ritrattistica e della pittura storica. Maestro della pittura realistica di impegno sociale, dal 1894 fu professore di pittura all'Accademia Imperiale di Belle Arti di San Pietroburgo, di cui fu direttore nel biennio 1898-1899.

Repin non solo a proporre una rosa di nomi di espositori, ma anche a contattarli e invitarli direttamente[8].

I nomi di Antokol'skij e Repin erano già noti a Venezia grazie alle loro frequentazioni europee e alle pluripremiate partecipazioni alle rassegne organizzate al Glaspalast di Monaco tra il 1892 e il 1895[9], ossia proprio nel triennio di gestazione dell'Esposizione, a conferma della nota influenza esercitata a Venezia dalla scena artistica monacense[10]. Le esposizioni ospitate al Glaspalast costituivano le prime rassegne periodiche internazionali di Belle Arti, realizzate indipendentemente dalle Esposizioni Universali con fondi governativi[11]. Seconda soltanto a Parigi come centro di formazione *fin de siècle* per gli artisti provenienti dall'impero zarista[12], Monaco costituiva una vetrina artistica, a cui gli ideatori dell'Esposizione veneziana spesso si affacciarono alla ricerca di personalità e opere provenienti da aree altrimenti poco accessibili come, appunto, la Russia. Proprio in seguito a un viaggio di ricognizione al Glaspalast, il segretario generale dell'Esposizione, Antonio Fradeletto, aveva invitato l'espositore Vladimir Šereševskij [Wladimir Schereschewsky][13] a sottoporre la propria candidatura alla seconda edizione della rassegna lagunare[14]. L'artista inviò due colossali tele, *Una tappa di deportati in Siberia* e *La canzone della Patria* (figg. 1-2), dipinte a Monaco nel 1893, poi ammesse dalla giuria di accettazione veneziana con quattro voti a favore su cinque[15]. Si trattava delle uniche opere d'arte di un artista russo selezionate al di fuori della sala nazionale, e ospitate all'interno della mostra internazionale allestita nel Palazzo dell'Esposizione.

[8] VI adunanza del Comitato ordinatore, 11 maggio 1896, ASAC, *FS*, SN 6, fasc. Processi verbali.

[9] A Monaco Antokol'skij fu premiato per la scultura in marmo *Martire cristiana* (1887), esposta nel 1892, mentre Repin per il dipinto *I cosacchi dello Zaporož'e scrivono una lettera al sultano di Turchia* (1880-1891), presentato nel 1895.

[10] Lawrence Alloway ha individuato nella Secessione monacense il modello dell'Esposizione veneziana (Alloway 1968, pp. 33, 47). Si veda anche Romanelli 2007, p. 44. Sull'orientamento dell'Esposizione al consolidato modello monacense, piuttosto che agli innovativi ambienti parigini, si veda Penelope 1983, p. 86.

[11] Altshuler 2008, p. 13.

[12] Per molti artisti russi Monaco costituiva una tappa obbligata del loro *Drang nach Westen*, non soltanto per motivi geografici, ma anche perché la città, primo centro del Secessionismo tedesco e promotrice di moderate tendenze moderne, costituiva una tappa intermedia necessaria per poter abbracciare le innovazioni artistiche parigine (Dorontchenkov 2009, pp. 4-5). Artisti come Vasilij Kandinskij [Wassily Kandinsky], Igor' Grabar' [Igor Grabar] e Kuz'ma Petrov-Vodkin si trasferirono a Monaco per completare i propri studi presso la scuola di pittura di Anton Ažbe.

[13] Conclusi gli studi in matematica a Varsavia e Mosca, Vladimir Šereševskij (1863-1943) si trasferì nel 1892 a Monaco per dedicarsi alla pittura. Nel 1895 si stabilì in Venezia, dove, nei primi anni del Novecento, iniziò a soffrire di disturbi psichici, trascorrendo poi gli ultimi decenni della propria vita in cliniche psichiatriche.

[14] Bazzoni 1962, p. 49.

[15] Relazione della giuria di accettazione per le opere di pittura, s.d. [1897], ASAC, *FS*, SN 6, fasc. varie C, f. 6Ie15. La giuria di accettazione era composta da Leonardo Bistolfi, John Lavery, Eilif Peterssen, Telemaco Signorini e Domenico Trentacoste. La relazione esaminata riporta soltanto il numero totale – e non i singoli nomi – dei votanti chiamati a esprimersi su ogni candidatura.

I due artisti russi prescelti per il Comitato di patrocinio accettarono l'invito: Antokol'skij in nome del suo dichiarato amore per l'Italia e la sua arte[16], Repin a condizione di non dover presenziare all'inaugurazione[17]. I due erano uniti da una lunga amicizia, nata al primo anno di studi all'Accademia Imperiale di San Pietroburgo, e poi consolidata dalla frequentazione comune di Vladimir Stasov, l'intransigente promotore del realismo nazionale[18]. Nel 1897 Antokol'skij e Repin si trovavano su posizioni assai distanti: il primo, dopo aver vissuto a lungo in Italia (1871-1877), si era insediato a Parigi, mentre il secondo, tornato in patria all'apice della carriera, aveva ricoperto importanti incarichi istituzionali all'Accademia di San Pietroburgo, che ancora oggi porta il suo nome[19]. Non deve quindi sorprendere che tra i due patrocinatori designati finì per imporsi la personalità di Repin, mentre il contributo di Antokol'skij si rivelò irrilevante, alla stregua di un prestanome, al punto di non comparire neppure tra gli espositori. D'altronde era stato proprio Antokol'skij a consigliare a Fradeletto di rivolgersi personalmente a Repin – elogiato come il migliore pittore russo –, per ottenere i nomi delle giovani leve artistiche nazionali[20]. È comunque utile riportare la rosa di candidati proposta da Antokol'skij, assai composita da un punto di vista sia geografico – con artisti equamente suddivisi tra l'Accademia di San Pietroburgo, la Scuola moscovita di pittura, scultura e architettura, e alcuni pittori espatriati – sia stilistico, con molti esponenti della Compagnia dei pittori ambulanti [*Peredvižniki*], tra cui paesaggisti di prim'ordine come Ivan Šiškin e Vasilij Polenov[21], ritrattisti *engagés* come Konstantin Savickij e Konstantin Makovskij[22], ed esponenti della pittura storica e mitologica come Vasilij Surikov e Viktor Vasnecov[23]. Tra gli scultori, Antokol'skij nominò, oltre al suo protetto Il'ja Gincburg [Ilya Gintzbourg], Robert Zaleman e Vladimir Beklemišev, artisti di formazione e fama europea[24]. Benché anagraficamente meno aggiornata

16 Lettera di M. Antokol'skij a F. Grimani, Parigi, 19 febbraio 1896, ASAC, *FS*, SN 7, fasc. comitato di patrocinio 96-97, f. 7G2.

17 Lettera di I. Repin a F. Grimani, s.d. [1896], ASAC, *FS*, Collezione autografi, 14.

18 Repin 1944, pp. 448-450.

19 Cfr. nota n. 7.

20 Lettera di M. Antokol'skij a F. Grimani, Parigi, 19 febbraio 1896, ASAC, *FS*, SN 7, fasc. comitato di patrocinio 96-97, f. 7G2.

21 Ivan Šiškin (1832-1898) si dedicò principalmente alla pittura paesaggistica e animalistica, come nella sua celebre serie di dipinti incentrati sulla flora e la fauna della foresta russa; Vasilij Polenov (1844-1927) praticò la pittura *en plein air*, in cui raggiunse il risultato più noto nella tela *Il cortiletto moscovita* (1878).

22 Konstantin Savickij (1844-1905) denunciò nelle sue tele le ingiustizie della società zarista, mentre Konstantin Makovskij (1939-1815) ampliò la propria produzione ad altri generi, tra cui la ritrattistica su commissione.

23 Vasilij Surikov (1844-1916) è considerato il capostipite della pittura storica russa, incentrata sul periodo delle riforme introdotte da Pietro il Grande, mentre Viktor Vasnecov (1848-1926) è stato un artista poliedrico, attivo nell'ambito della pittura, dell'affresco e delle arti applicate, trattando soggetti storici, religiosi e mitologici, tratti spesso dall'*epos* della *Rus'* medievale.

24 Lettera di M. Antokol'skij ad A. Fradeletto, [maggio] 1896, *FS*, SN 7, fasc. comitato di patrocinio 96-97, f. 7G18.

rispetto a quella proposta da Repin, la selezione di Antokol'skij si distingueva per la presenza di nomi di caratura internazionale e per il carattere eterogeneo e storicizzato, rivelandosi quindi più adatta a una critica e a un pubblico privi di cognizioni sull'arte russa. Con questi nomi si sarebbe potuta allestire una retrospettiva sugli sviluppi negli ultimi decenni della cultura figurativa russa, fornendole un minimo di contestualizzazione storico-artistica e permettendo quindi alla critica internazionale, e in prima linea a quella italiana, di individuarne le principali evoluzioni tecniche, stilistiche e iconografiche.

Prevalse, al contrario, la linea monopolistica dell'Accademia, preoccupata in primo luogo di confermare e legittimare la propria supremazia all'interno del sistema di produzione, promozione e divulgazione delle arti in Russia. Proprio nel 1897 l'istituzione pietroburghese aveva nominato una commissione speciale, composta da Repin, Makovskij e Aleksandr Benua [Alexander Benois], incaricata di sovrintendere alla partecipazione russa alle principali esposizioni internazionali previste per l'anno in corso tra cui Venezia[25]. Anziché tramite concorso, la selezione degli espositori avvenne su invito della commissione stessa, poi costretta a ridurre la rosa finale a soli dodici artisti, come espressamente richiesto dalla presidenza veneziana a causa della carenza di spazi espositivi[26]. La selezione finale risultò composta da ventuno opere di dodici artisti, cui vennero ad aggiungersi i lavori di Genrich Semiradskij [Henryk Siemiradzki] e Gincburg, residenti all'estero ma comunque affiliati all'Accademia, alla quale due terzi degli espositori totali risultavano iscritti come soci effettivi[27]. La vecchia guardia del realismo sociale, insorta nel 1863 contro l'Accademia con la cosiddetta "Rivolta dei Quattordici", era presente nella persona di Kirill Lemoch, successivamente rientrato nei ranghi accademici. In effetti, a dimostrazione dell'integrazione dei Pittori ambulanti negli ambienti accademici, basterà ricordare il fatto che due terzi della commissione (Repin e Makovskij) erano stati esponenti della Compagnia. Per il resto, ad eccezione di Aleksandr Kiselev, anch'egli con un passato da "ambulante", tutti gli espositori risultavano di formazione e affiliazione prettamente accademiche.

2. *Preparativi e aspettative*

La direzione dell'Esposizione veneziana assegnò alla rappresentanza russa uno spazio all'interno del Palazzo dell'Esposizione, tra le sale nazionali qui

[25] *Ob učastii Akademii na meždunarodnych chudožestvennych vystavkach za granicej* (1897). Per l'anno in corso, l'Accademia pietroburghese aveva ricevuto l'invito a partecipare anche alle esposizioni di Belle Arti di Berlino, Bruxelles, Copenaghen, Monaco, Stoccolma e Tunisi.

[26] *Meždunarodnye vystavki* 1898.

[27] Lettera di I. Tolstoj, presidente e vice-segretario dell'Accademia Imperiale di Belle Arti, all'Esposizione di Venezia, San Pietroburgo, [12]-24 febbraio 1897, ASAC, *FS*, SN 8, fasc. T, f. 8Ce39.

tradizionalmente ospitate fino all'edificazione dei padiglioni nell'area circostante dei Giardini di Castello. Dal catalogo generale della mostra apprendiamo che la sezione russa fu collocata all'interno della sala L, in condivisione con le opere provenienti da Danimarca, Norvegia e Svezia, per un totale di quarantacinque lavori. Il collocamento della sezione russa è eloquente delle difficoltà riscontrate dagli organizzatori nel trovare non solo uno spazio adeguato a tutte le scuole nazionali interessate a partecipare, ma anche una loro opportuna collocazione e contestualizzazione culturale. Affiancare l'arte russa a quella scandinava significava suggerire continuità e affinità tra le scuole nordiche, anticipando così una scansione geografica "per latitudini" in scuole settentrionali, centrali e meridionali, poi adottata dall'inizio del Novecento all'interno del Palazzo dell'Esposizione con una suddivisione in sezioni dedicate alle diverse scuole regionali italiane. In mancanza di una documentazione fotografica sull'allestimento della sala russa, ci si limiterà ad alcune considerazioni desumibili dal catalogo generale. Considerato l'elevato numero di opere ospitate, non è difficile dedurre una saturazione della superficie espositiva, con una densa successione di tele disposte sulle pareti le une sopra le altre, secondo un modello allestitivo importato a Venezia dai *Salon* parigini e praticato fino alla quarta edizione (1901)[28]. Tra le venticinque opere in mostra, la tecnica dominante risulta la pittura a olio, cui vanno ad aggiungersi tre acquerelli di Benua e tre bronzi scultorei, due di Gincburg e uno di Leopol'd Bernštam [Leopold Bernstamm], personalità già nota a Venezia in quanto unico membro del comitato di patrocinio per la Russia alla prima Esposizione, nonostante il paese non avesse una propria rappresentanza nazionale. A giudicare dai titoli dei dipinti riportati nel catalogo, il genere più frequentato risulta la pittura a soggetto etnografico, mentre alcune opere, come la *Cerimonia nuziale nella Piccola Russia* di Nikolaj Bodarevskij [Nicolas Bodarewsky] sono corredate di un succinto testo descrittivo ed esplicativo dell'opera.

All'interno di questa composita rappresentanza nazionale, l'attenzione a Venezia era rivolta in primo luogo a Repin, come emerge chiaramente dalle comunicazioni diramate ancora nel 1896 dall'ufficio stampa dell'Esposizione, in cui veniva descritto come «il primo fra i pittori russi»[29], e dall'avvincente presentazione dell'artista riportata nel catalogo generale:

> Di razza cosacca, figlio d'un povero ufficiale e d'una maestra, crebbe fra gli stenti d'una miseria larvata. Fino a tredici anni studiò in un collegio militare; apprese i primi rudimenti del disegno da un modesto pittore di immagini sacre, da cui si staccò per entrare nell'Accademia imperiale di Belle Arti di Pietroburgo, dove ottenne un premio speciale e una borsa di viaggio per l'estero. Ma le grandi scuole straniere non lo conquistarono; anzi, vinto dalla nostalgia, egli sentì il bisogno di tornarsene in patria[30].

[28] Romanelli 1977, p. 7; Di Martino, Rizzi 1982, p. 27.

[29] Comunicato stampa, Venezia, 8 luglio 1896, ASAC, *FS*, SN 7, fasc. Giornalisti italiani e stranieri, f. 74a40.

[30] *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia* 1897, p. 77.

In un'operazione di russificazione forzata, a Repin venne attribuita un'identità cosacca (fasulla), da cui si faceva derivare, seguendo uno degli stereotipi attribuiti a questo popolo, l'orgoglio che gli aveva permesso di disdegnare le scuole occidentali e di far ritorno, «vinto dalla nostalgia»[31], alla "Madre Russia". Si tratta di una narrazione ricca di luoghi comuni e stereotipi di derivazione letteraria, così come è attestato anche dalla grande popolarità di cui godette il soggetto dei cosacchi nella letteratura russa ottocentesca, nota a partire dagli anni Settanta anche in Italia grazie alle prime traduzioni[32]. Proprio la monumentale tela *I Cosacchi dello Zaporož'e scrivono una lettera al Sultano di Turchia* (1880-1891) di Repin aveva riscosso favore unanime di critica e pubblico in occasione delle sue *tournée* internazionali, dal padiglione russo alla "Fiera Universale Colombiana" di Chicago del 1893[33] alle grandi rassegne collettive e transnazionali, tra cui, come si è detto, il Glaspalast nel 1895[34]. A quella data l'Italia non aveva ancora ospitato alcuna esposizione universale di rilievo internazionale, motivo per il quale pubblico e critica risultavano digiuni di un quadro d'insieme sugli sviluppi dell'arte russa. Nel passato, le principali occasioni di confronto erano state fornite dai soggiorni di studio di pittori e scultori nella penisola, soprattutto a Roma, divenuta, in seguito al crescente interesse nell'impero zarista per le vestigia della civiltà romana, la meta principale del loro *Grand Tour* europeo[35]. Il periodo d'oro delle relazioni artistiche bilaterali è comunque da situarsi nella prima metà del XIX secolo[36], grazie al soggiorno a Roma di numerosi borsisti della Società per la promozione delle arti di San Pietroburgo, e alle loro opere qui realizzate ed esposte[37].

La pubblicistica e la saggistica dedicate alla sala russa del 1897 costituiscono una testimonianza pioneristica su un fenomeno artistico russo coevo, fruito *in situ* e non mediato da riproduzioni o esposizioni all'estero, presentato per la prima volta in Italia all'interno di un contesto espositivo nazionale, come quello predisposto dalla direzione dell'Esposizione alla Russia. A detta di Pica, tutti gli artisti selezionati esponevano per la prima volta in Italia proprio a Venezia, ad eccezione di Genrich Semiradskij, il «polacco romanizzato» stanziato nella capitale fin dai primi anni Settanta dell'Ottocento[38].

In realtà, anche su scala europea, l'arte russa iniziò a essere oggetto di studi critici specifici soltanto nell'ultimo decennio dell'Ottocento. La sua prima

[31] *Ibidem*.

[32] Tutti i maggiori letterati dell'epoca, da Puškin a Lermontov, da Gogol' a Tolstoj, avevano affrontato il soggetto dei cosacchi, spesso affidando loro il ruolo di protagonisti. Tra le prime traduzioni in italiano ricordiamo: Pouchkine 1876; Gogol 1877; Lermontoff 1886; Tolstoi 1895.

[33] Appelbaum 1980, p. 75; Zavyalova 2017.

[34] Cfr. nota 9.

[35] Sarab'janov 1995, p. 143.

[36] Ivi, p. 152.

[37] Si rimanda agli studi di Rita Giuliani (tra cui Giuliani 2002) e al catalogo della mostra *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia* (2003), in particolare al contributo di Fernando Mazzocca (Mazzocca 2003) e alle ricche schede catalografiche relative alle opere di artisti russi.

[38] Pica 1897, p. 7.

apparizione si doveva alla *Storia della pittura del XIX secolo* di Richard Muther[39], pubblicata a Monaco nel 1893, dove un capitolo dedicato alla Russia era stato aggiunto nella seconda edizione su iniziativa di Benua. Nella necessità di contestualizzare la sala presentata a Venezia dall'Accademia Imperiale, numerose recensioni apparse in questa occasione si rifacevano proprio allo studio di Muther, riportandone interi estratti. Così in ben tre giudizi possiamo ritrovare la medesima citazione, in traduzioni leggermente differenti. Achille de Carlo, ad esempio, riporta: «L'arte Russa, stretta tra la civiltà e le barbarie, oscilla ancora tra l'imitazione servile degli stranieri e l'esplicazione un po' smodata e selvaggia delle sue tendenze native»[40], per poi aggiungervi del suo:

> C'è, è vero, ancora qualche cosa in essi di barbaro; son un po' fastosi, si compiacciono qualche volta di tutti quegli effetti e di tutti quei contrasti di cui si compiacciono i bambini ed i popoli primitivi; vicino a pensieri o a cose profonde trovate ingenuità che rasentano il convenzionale e sotto quel non so che di Europeo, il Cosacco si svela sempre[41].

Come già evidenziato in recenti studi sulla ricezione dell'arte russa nella critica d'arte di lingua tedesca[42], nella percezione europea della cultura russa la fluttuazione tra slanci cosmopoliti e cadute barbare costituiva uno schema interpretativo ricorrente, cristallizzato a Venezia proprio nelle figure di Antokol'skij «il parigino» e Repin «il cosacco»[43]. Il giudizio nei confronti dell'arte russa in mostra dipendeva dalla predisposizione del critico occidentale: se si guardava a essa come a una componente essenziale della cultura figurativa europea, le coincidenze stilistiche tra le due erano giudicate favorevolmente. Se, al contrario, si intendeva porre l'accento sulla peculiarità del suo spirito nazionale, l'adozione di stilemi europei appariva una debolezza[44]. In entrambi i casi, l'arte russa assicurava una dose di alterità alle rassegne internazionali europee, costituendo una controparte socio-culturale all'Occidente moderno e industrializzato[45]. L'interesse nei suoi confronti chiamava in causa categorie non tanto artistiche, quanto etnografiche e antropologiche, per cui l'attenzione di

[39] Muther 1893.

[40] De Carlo 1897, p. 89. La citazione da Muther, qui proposta nella traduzione di De Carlo, è ripresa anche da Vittorio Pica (Pica 1897, p. 16) e nel catalogo generale dell'Esposizione (*Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia* 1897, p. 76).

[41] *Ibidem*.

[42] Raev 2000.

[43] Si veda anche Bertelé 2013a.

[44] Raev 2007, p. 235.

[45] Si tratta di un approccio derivato dalle Esposizioni Universali ottocentesche, in cui esporre artefatti di civiltà "altre" significava mettere lo spettatore occidentale nella condizione di definirsi per quello che non era ("il primitivo"), e quindi di rinsaldare il proprio senso di appartenenza a una comunità nazionale (Bennett 2008, pp. 101-102). Un significativo esempio coevo, nel caso specifico della Russia, è dato dalla già citata "Fiera Universale" di Chicago del 1893, in cui manufatti artigianali, opere d'arte applicata e "pura" esposti all'interno del padiglione russo suscitarono l'ammirazione e lo stupore del pubblico internazionale proprio per il loro carattere «primitivo» e «inusuale» (Bolotin, Lang 2002, p. 124).

critica e pubblico era rivolta verso le opere in quanto *tranches de vie*, quadretti etnografici sugli usi e i costumi dei popoli foresti. A un mese dall'inaugurazione dell'Esposizione, la «Gazzetta degli Artisti» preannunciava: «I Russi riusciranno interessantissimi per la rappresentazione del costume»[46].

3. *L'accoglienza di critica e pubblico*

Una volta inaugurata l'Esposizione, all'interno della sala russa, ma non solo, finì per imporsi all'attenzione generale la personalità di Repin, nella sua doppia veste di commissario unico della sezione russa e di espositore dell'acclamato dipinto il *Duello* (1896, fig. 3)[47]. Suggestioni e cognizioni letterarie fornivano il terreno ideale per il successo di pubblico, il quale davanti alla tela si perdeva in congetture sul movente del combattimento mortale[48], pur se il canone letterario del duello voleva che l'oggetto della contesa fosse una donna. La vita stessa dei due eroi del romanticismo russo, Aleksandr Puškin e Michail Lermontov, si era spenta in duello, un soggetto affrontato da entrambi in diverse opere, alcune delle quali già pubblicate in traduzione italiana a fine Ottocento[49]. Il clamore del *Duello* fu tale da essere proclamato dalla stampa italiana, già alla prima settimana di apertura della mostra, l'erede del celebre *Supremo Convegno* (1895) di Giacomo Grosso, vincitore del primo – nonché unico nella storia della Biennale – Premio popolare, indetto alla prima edizione[50]. È interessante notare che a decretare il successo di entrambi i lavori fosse una sorta di soggetto "libertino", ripreso da Repin anche nel secondo dipinto esposto nel 1897, *Don Giovanni e Donna Anna* (1887-1896, fig. 4).

Il *Duello* costituì il vero e proprio campo di battaglia su cui si scontrarono i maggiori critici italiani dell'epoca, in prima linea Vittorio Pica ed Enrico Thovez. Secondo la critica cosmopolita e *à la page*, di cui Pica nel contesto italiano era una delle personalità di spicco, l'arte extra-europea (ivi inclusa quella russa),

[46] Trafiletto senza titolo, «Gazzetta degli Artisti», 17 marzo 1897. Allo stesso modo, nella sua stroncatura generale della sala russa, Vittorio Pica salvava come «parte caratteristica» esclusivamente la rappresentazione dei costumi indossati dai personaggi raffigurati (Pica 1897, p. 8).

[47] La tela esposta a Venezia, come più tardi avrebbe rivelato lo stesso autore, è uno studio per un dipinto omonimo, ora conservato a Mosca alla Galleria Tret'jakov (*Duello*, 1896, olio su tela, cm 52x104).

[48] Munaro 1897, p. 43.

[49] La prima edizione italiana di *L'eroe del nostro tempo* di Lermontov fu pubblicata a Milano da Sonzogno nel 1886, mentre l'opera più nota di Puškin sul duello, il romanzo in versi *Evgenij Onegin*, pur non essendo ancora stato tradotto in quegli anni, era già noto al pubblico italiano nell'adattamento lirico di Čajkovskij.

[50] *L'esposizione internazionale d'arte della città di Venezia* 1897.

a cui il critico attribuiva una «funzione rinverginante e straniante»[51], avrebbe dovuto portare nuova linfa alla cultura occidentale *fin de siècle*. Al di là delle sue note tendenze francofile[52], le peregrinazioni di Pica presero essenzialmente due rotte: il Nord europeo meno frequentato (la Scandinavia, la Scozia, il Belgio e l'Olanda, ospiti fissi alle prime Esposizioni) e l'Estremo Oriente[53]. Significativa, a tale proposito, fu la seconda Esposizione, in cui, su indicazione di Pica stesso, vennero allestite una mostra di grafica olandese e una sezione dedicata all'arte giapponese. Tra queste due direttrici si inseriva la Russia, alla cui cultura figurativa Pica non aveva ancora dedicato studi specifici, ma che nella sua mappatura artistica occupava una posizione talmente rilevante da non potere restare inesplorata[54]. In un'epoca di nazionalismo imperante, Pica sostenne e vivificò un sistema culturale basato non sull'isolamento e sul protezionismo, ma sul dialogo e sulle ibridazioni reciproche, travalicando ogni barriera artistica alla ricerca di una genuina alterità rigenerante[55]. Proprio per questo motivo non era disposto ad accettare l'emulazione come prassi artistica, soprattutto se praticata dalle "sue" culture "altre". Per il critico, i dipinti russi presentati a Venezia finirono per macchiarsi della peggiore delle infamie, il plagio, per di più praticato con un ritardo notevole sull'arte occidentale, come egli ebbe a sottolineare: «Essi non hanno nulla che vieti di poterli credere ideati ed eseguiti da un pittore italiano o francese di quindici o vent'anni fa»[56]. Le sue invettive sono quindi mirate contro l'accademismo imperante nelle tele della sala russa, realizzate da artisti formatisi presso l'istituzione imperiale pietroburghese – plasmata a sua volta sul modello delle Accademie d'arte francesi – e quindi

51 Piscopo 1982, p. 59.

52 Lecci 2016.

53 Tra gli studi recenti dedicati all'attività divulgativa di Pica dell'arte dell'Estremo Oriente si veda Araguás Biescas 2010; per la sua «ossessione nordica» si rimanda a Tiddia 2016. A Davide Lacagnina si devono aggiornati ed esaustivi studi dedicati ad altre latitudini geografiche e culturali sondate da Pica, tra cui la Spagna e gli Stati Uniti, per cui si rimanda ai numerosi riferimenti bibliografici riportati in Lacagnina 2015.

54 Piscopo 1982, p. 59. Pica dedicò i suoi primi scritti a pittori russi nella rubrica *Artisti contemporanei* della rivista «Emporium», seguendo una precisa cronistoria collegata all'Esposizione veneziana: così gli articoli dedicati a Konstantin Somov e Igor' Grabar' seguirono la loro fortunata partecipazione alla sala russa del 1907 (*Konstantin Somoff*, «Emporium», vol. XXVII, marzo 1908, n. 159, pp. 165-182; *Igor Grabar*, «Emporium», vol. XXVIII, luglio 1908, n. 163, pp. 3-16; si veda anche *Three Russian Painters: Konstantin Somoff, Igor Grabar, and Philip Maliavine*, «The Studio», 15 novembre 1913, vol. 60, n. 248, pp. 107-116), mentre un primo articolo sul paesaggista Petr Bezrodnyj [Pierre Besrodny] fu redatto dopo la sua partecipazione alla collettiva allestita all'interno della mostra inaugurale del padiglione russo nel 1914 (*Pierre Besrodny*, «Emporium», vol. XLII, ottobre 1915, n. 250, pp. 243-262; si veda anche *Gli acquerelli del pittore russo Pietro Besrodny*, «Rassegna d'Arte Antica e Moderna», IV, vol. 2, 1917, n. 3-4, pp. 33-40).

55 D'Antuono 2002, pp. 92-98.

56 Pica 1897, p. 8. L'accusa di "arretratezza" dell'arte russa nei confronti di quella occidentale costituisce un *leit-motiv* che avrebbe accompagnato le future partecipazioni biennalesche della Russia, e in generale la ricezione dell'arte russa in Italia, soprattutto a inizio Novecento e dopo la Seconda Guerra Mondiale (Cf. Bertelé 2013a e 2014; Zanella 2015)

selezionate da una commissione costituita dai propri soci. Inevitabile fu quindi il disappunto di Pica, animato, agli esordi della sua carriera, da un «fervore anti-accademico» e da «un dilettantismo cosmopolita», sancito negli stessi anni dalla sua collaborazione con la rivista «Il Marzocco», sulla quale pubblicò anche la sua recensione alla sezione russa del 1897[57].

Il massimo emblema di questo deplorevole approccio alle arti era incarnato dal *Duello* di Repin, bollato da Pica come «artificioso», «manierato» e intriso di «interesse patetico-novellistico»[58]. A queste parole fece eco Antonio Munaro: «Il sole è là perché l'artista ha voluto che ci fosse – non perché, come in tanti altri quadri della nostra Esposizione […] era assolutamente necessario, indispensabile»[59]. L'affettazione attribuita al *Duello* era quindi indizio di asservimento a un'estetica altrui, di ripudio della propria natura e di repressione degli istinti figurativi autoctoni, entrando palesemente in contrasto con un'immagine della cultura russa intesa come espressione vigorosa e compulsiva del proprio carattere nazionale, a cui pure Pica credette senza reticenze, come si evince dall'appello rivolto al «genio artistico russo» in chiusura della sua recensione:

> Chissà! Vi è forse, in qualche cantuccio del vasto impero slavo, un giovane artista, che, lontano dalle accademie e dalle periodiche mostre d'arte, pensa, studia e lavora, solitario e sconosciuto: è a lui che la grandiosa e selvaggia natura che lo circonda dirà la misteriosa parola[60].

Sul fronte opposto ritroviamo Thovez, il «coraggioso polemista»[61], forte della sua intensa attività pubblicistica sulla stampa a grande tiratura, come «Il Corriere della Sera», sul quale pubblicò una serie di articoli sulle partecipazioni nazionali dell'Esposizione del 1897. Nella sua recensione alla sala russa, Thovez mise a nudo le aspettative contrastanti e contradditorie di critica e pubblico nei confronti dell'arte qui esposta, riconoscendo in Repin l'abilità e la scaltrezza di aver saputo ricalcare e riprodurre *ad hoc* un'immagine della Russia creata nell'arco dell'Ottocento a uso del fruitore occidentale, fosse questo un lettore o uno spettatore. L'arditezza di Thovez consisteva nel sostenere che Repin, inviando a Venezia uno studio, per di più – come ebbero a notare solo i più attenti osservatori – incompleto[62], volle rendere visibile l'artificio stesso che,

57 Mazzanti 2016. L'articolo di Pica, *L'arte mondiale a Venezia: pittori russi* («Il Marzocco», II, 16 maggio 1897, n. 15) apriva una serie di tredici recensioni dedicate ai diversi paesi espositori alla seconda Esposizione, pubblicate a cadenza settimanale ne «Il Marzocco» fino al 15 agosto 1897, quindi raccolte, insieme ad altre apparse successivamente ne «Il Pungolo Parlamentare», in Pica 1897, che si apre proprio con il capitolo dedicato alla sala russa.

58 Pica 1897, p. 9.

59 Munaro 1897, p. 47.

60 Pica 1897, p. 17.

61 Saletti 1980, p. XXII.

62 Munaro sosteneva di scorgervi addirittura i segni della rimozione di alcune figure dallo sfondo della tela (Munaro 1897, pp. 45-46).

ancor prima che nella tela, era presente nell'immaginario e nelle aspettative del pubblico italiano:

> Questo quadro è certo, di tutta l'esposizione, quello in cui l'effetto voluto fu raggiunto in modo più efficace e persuasivo. Se c'è motivo di aneddotica moderna sfruttata sino all'odiosità, dall'arte per la folla e dall'oleografia, un motivo, che per l'elemento drammatico intrinseco, si presti facilmente alla teatralità e alla forzatura, è certamente questo [sic] quello del duello[63].

Lacune tecniche e stilistiche, così come manierismi e formalismi, evidenziati con perizia in diversi passaggi della recensione, non precludevano a Thovez un giudizio incondizionato di un'opera d'arte contemporanea, a patto che questa si prestasse a una lettura «agile» allo sguardo dello spettatore e al giudizio del critico, intesi come elementi partecipi del processo cognitivo[64]. Negli stessi anni, Thovez stava indagando gli elementi scientifici della conoscenza visiva, nell'ipotesi che un'opera d'arte si manifestasse non tanto nel suo essere, quanto nel suo divenire, inteso come un processo alimentato da un'interazione di forze vitali, di suggestioni e di «battiti del cuore», che egli rilevò senza indugi nella scena immortalata da Repin[65]. Come già individuato da Gianni Carlo Sciolla, una svolta essenziale al pensiero di Thovez fu impressa dagli studi nel campo della fisiologia della percezione condotti negli ambienti tedeschi di fine Ottocento[66] e ampiamente diffusi nei circoli torinesi intrisi di positivismo, in cui si era formato il critico[67]. Di queste inclinazioni troviamo traccia nella sua presa di posizione a favore del *Duello*, apprezzato per la riuscita sintesi espressiva tra ideale e reale e per l'immediatezza della fruibilità, per cui al critico non restò che ratificare il responso del pubblico[68]. Questa constatazione fu considerata dai suoi opponenti un'eresia, in quanto difficilmente il gusto dei visitatori poteva coincidere con quello della critica, innalzata da Pica al «piccolo gruppo dei buongustai d'arte»[69].

Tra i principali detrattori di Thovez vi fu anche la «Gazzetta degli Artisti», fondata a Venezia nel 1896 per tutelare – secondo quanto riportato nella testata – «gli interessi morali ed economici dei pittori, scultori, architetti, stabilimenti d'arte industriale e decorativa, istituti e sodalizi artistici». In due uscite consecutive, la rubrica *Taccuino della critica* attaccò la recensione di Thovez, sottolineandone i paradossi e le «contraddizioni cervellotiche»:

63 Thovez 1897, p. 1.

64 Nel suo articolo *Il nuovo rachitismo*, apparso su «Il Corriere della Sera» del 16 ottobre 1895, Thovez scriveva: «Anche nella più mediocre delle opere d'arte moderne salta agli occhi *l'agilità* ottica della comprensione moderna della forma» (in Thovez 1980, p. 2).

65 Saletti 1980, p. XIX; Thovez 1897, p. 1.

66 Sciolla 1988, p. 13.

67 Saletti 1980, p. XVIII. Per un inquadramento della personalità di Thovez all'interno dell'ambiente intellettuale torinese *fin de siècle* si veda Bergami 1988.

68 Thovez 1897, p. 1.

69 Pica 1897, p. 10.

Egli affastella intorno a questa opera dei giudizi che si distruggono ed eliminano a vicenda. Demolisce il quadro nella sua costituzione pittorica e rappresentativa, poi ne esalta l'efficacia morale. Noi ci domandiamo, se un'opera d'arte possa riuscire suggestiva ove quella suggestione non sia determinata dal suo valore plastico. Come mai un pittore può raggiungere nel modo più assoluto e persuasivo "come afferma il Thoves" [sic] l'effetto voluto, disegnando male e dipingendo peggio?[70]

Le incoerenze rimproverate a Thovez erano tali da metterne in dubbio la paternità dell'articolo, soprattutto se confrontato con la sua prima recensione apparsa sul «Corriere della Sera» e dedicata alla sezione francese a Venezia, in cui il critico si era dimostrato «giudice competente e coscienzioso»[71], mentre ora veniva accusato di utilizzare le opere altrui come sfogo alle proprie malcelate velleità artistiche. In effetti, da un carteggio privato di Thovez emerge il latente senso di frustrazione dovuto al ricorso alla critica d'arte come ripiego professionale, per cui le recensioni alla seconda Esposizione veneziana costituivano «una faticosa corvée»[72], di cui egli lamentava i tagli redazionali imposti, e in ultima analisi, il tempo sottratto alla propria vocazione creativa[73].

L'eco mediatica ottenuta a Venezia dal *Duello* era approdata anche in Russia, come si legge dai resoconti periodici pubblicati dall'Accademia Imperiale di Belle Arti[74]. Il dipinto aveva scatenato violente polemiche e vecchie diatribe, paragonabili a quelle suscitate oltre un ventennio prima da un altro dipinto di Repin, *Caffè parigino* (1875), ritenuto dai critici e collezionisti fedeli al credo realista, tra cui Ivan Kramskoj e Pavel Tret'jakov, un affronto alla pittura nazionale e un atto di asservimento all'arte francese, tanto nello stile marcatamente impressionista quanto nel soggetto mondano[75]. Similarmente, il *Duello* rialimentò gli antichi dissapori tra Repin e Stasov, il quale da una parte individuò nel dipinto il tradimento definitivo del realismo sociale del primo Repin, dall'altra deplorò le immeritate lodi apparse sulla stampa italiana, riportandone testualmente alcuni stralci[76].

Repin non rimase indifferente alle critiche; in una lettera a Elena Antokol'skaja, nipote dello scultore, scrisse: «Io non ho mai reputato il mio *Duello* un quadro: è uno studio, e l'italiano [Thovez] ha perfettamente ragione nel giudicare le

70 *Taccuino della critica* 1897b, p. 3.
71 *Taccuino della critica* 1897a, p. 3.
72 Lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 16 maggio 1897, in Thovez 1939, pp. 690-694.
73 Ivi, lettera di E. Thovez ad A. Torasso, Torino, 13 giugno 1897, pp. 695-696.
74 *Meždunarodnye vystavki* 1898, 143.
75 Kridl Valkenier 2007, pp. 49-50.
76 Stasov 1897a e 1897b. Nel primo articolo, Stasov si dichiarava concorde con Thovez nel giudicare il *Duello* il quadro più «forte» della sezione, ma non nell'assegnare a Repin lo status di «più bella tempra di pittore» dell'intera Russia, in quanto, a suo parere, vi erano artisti alla pari, se non migliori, del suo ex protetto. Nel secondo articolo, Stasov lamentava la cecità della stampa internazionale nel celebrare il *Duello*, quando uno dei suoi fattori vincenti, il soggetto militare abbozzato da Repin, era stato affrontato in maniera ben più coerente da altri suoi connazionali, a partire da Vasilij Vereščagin.

sue qualità tecniche; e ha anche ragione quando parla dei suoi pregi e delle impressioni. È *così*, altrimenti questo schizzo sarebbe passato inosservato»[77].

A Thovez va quindi riconosciuto il merito di avere intuito le intenzioni del pittore russo, conscio fin da subito del potenziale successo del dipinto, che in un'altra sede non aveva esitato a definire «puramente borghese, e non artistico»[78]. Alla luce di questa ammissione si comprende la scelta di Repin di inviare a Venezia una tela incompleta e dal sapore romanzesco, di dimensioni verosimilmente modeste, in netto contrasto con i monumentali dipinti a soggetto storico, di impianto realistico o di denuncia sociale, inviati negli stessi anni tanto alle Esposizioni universali atlantiche quanto alle principali rassegne artistiche mitteleuropee[79]. D'altro canto, fin dalle sue prime comunicazioni a Venezia, Repin non aveva fatto segreto di un atteggiamento, se non di diffidenza, certo di scarsa considerazione nei confronti dell'impresa presieduta dal conte Grimani, alle cui insistenti richieste di invio di almeno un lavoro, anche di non recentissima fattura, aveva ribattuto con una domanda tanto candida quanto rivelatoria: «Dois- je envoyer quelques-unes de mes œuvres remarquables?»[80]. È quindi verosimile che Repin, venuto a conoscenza del decadentismo accademico imperante a Venezia, nonché dell'alta considerazione di cui godevano l'opinione pubblica e le preferenze di mercato[81], vi avesse adattato la propria strategia espositiva, in relazione non solo al proprio contributo personale, ma anche a tutta la sezione russa da lui vagliata e commissionata.

Se il *Duello* di Repin aveva generato in seno alla critica nostrana un dibattito ricco di spunti e riflessioni, lo stesso non si poteva dire per le recensioni alle restanti opere di artisti russi, ostinatamente ancorate a stereotipi di matrice letteraria, a partire dalla celebrata anima russa. In nome di essa tutto si giustificava e tutto si perdonava. A proposito dei due quadri menzionati di Šereševskij, Mario Pilo aveva scritto:

> Che importa se le luci son false, se il disegno è scorretto, se i colori mancano d'impasto e i particolari di finitezza, se nella prima tela tutto, anche le carni, gli abiti, la carriola, la scala a mano sono di sasso come le pareti della miniera? Che importa tutto ciò, quando in ogni faccia accennata c'è un'anima intera, e quando il pittore ha saputo infondere nei due colossali abbozzi il sentimento intensissimo che fremeva e pulsava nell'anima sua?[82]

[77] Lettera di I. Repin a E. Antokol'skaja, Zdranevo, 2 giugno 1897, in Repin 1969, p. 129.
[78] Lettera di I. Repin a I. Ostrouchov, s.l., maggio 1897, in Repin 1952, p. 120.
[79] Si vedano le n. 9 e 33.
[80] Lettera di I. Repin a F. Grimani, s.l., s.d. [1896], ASAC, *FS*, Collezione autografi, 14.
[81] È qui utile ricordare il ruolo di Avanzo, mercante e gallerista italiano di stanza a Mosca, con il quale Repin intratteneva rapporti di natura commerciale, e al quale la presidenza dell'Esposizione si era già rivolta per ottenere consigli e informazioni sul mondo dell'arte russa (Lettera di I. Repin ad Avanzo, s.l., s.d. [1896], in Repin 1952, p. 110; Lettera di R. Selvatico ad Avanzo, Venezia, s.d. [1895], ASAC, *FS*, SN 5, fasc. A, f. 5D12).
[82] Pilo 1897, p. 5.

Nel *topos* dell'anima erano racchiuse tutte quelle peculiarità che andavano a costituire, sulla base di fonti essenzialmente letterarie, l'immaginario del carattere nazionale russo: l'irrazionale, il meditativo e lo spirituale[83]. Di conseguenza alla cultura russa veniva riconosciuto un primato ineguagliabile nei campi del sapere più enigmatici, come la conoscenza della psiche umana. L'"approfondimento psicologico" del realismo ottocentesco, di cui i romanzieri russi erano ritenuti maestri indiscussi, veniva così applicato alle arti figurative: «I pittori Russi sono principalmente psicologi; essi trasportano il campo della letteratura nelle arti figurative in cui palpita sempre un concetto altamente filosofico»[84].

Un altro *topos* d'origine letteraria è quello della sofferenza. Numerosi critici dell'epoca innalzarono Šereševskij a maestro della sofferenza in pittura, nonostante Pica avesse ancora una volta ribadito il primato letterario: «Volendo commuoverci davvero sulla sorte dei poveri esiliati in Siberia, dobbiamo ricorrere alle pagine di un libro, alle pagine indimenticabili della 'Tomba dei vivi' di Fédor Dostoiewsky»[85]. Il grande romanziere russo era stato chiamato in causa anche dal già citato Pilo, critico positivista e «scienziato esteta»[86], che in un azzardato paragone intertestuale fece coincidere le «due tele grandissime» di Šereševskij con «due pagine di Dostojewsky»[87].

L'apparentamento di Šereševskij a Dostoevskij implicava l'accettazione *in toto* dei luoghi comuni attribuiti dalla critica letteraria italiana all'opera dello scrittore, a partire dalla sua proverbiale noncuranza della forma. Nella fattura dei due dipinti, così come nella struttura dei romanzi del prosatore moscovita, vennero riscontrate quindi incongruenze e sproporzioni[88]. Altre prerogative della ricezione italiana di Dostoevskij, come «il ruolo centrale di *Memorie da una casa dei morti*, la definizione del 'colore' dei romanzi dostoevskiani, il carisma intellettuale del loro autore»[89], sono chiamate in causa nella lettura delle opere di Šereševskij[90]. Le cromie della *Tappa di deportati in Siberia*, ossia l'oscurità della cella di reclusione, sono di fatto un "non-colore", definito da Pica un «grigio bituminoso»[91] e da Thovez una «poltiglia grigia e vischiosa»[92], che ritroviamo nelle cupe, opprimenti e, appunto, dostoevskiane atmosfere evocate dallo scrittore. Infine, per quanto riguarda il carisma dell'autore, sarà sufficiente

[83] Naarden, Leerssen 2007, p. 229.
[84] De Carlo 1897, p. 90.
[85] Pica 1897, p. 16. Il riferimento è alla prima opera di Dostoevskij pubblicata in Italia, *Dal sepolcro de' vivi*, edita a Milano da Treves nel 1887 e successivamente tradotta come *Le memorie dalla casa dei morti*.
[86] Gagliardi 1921.
[87] Pilo 1897, p. 5.
[88] Si veda Pilo 1897, p. 5; Munaro 1897, p. 40; Pica 1897, p. 16; Thovez 1897, p. 2.
[89] Adamo 1998, p. 21.
[90] Nelle recensioni alle tele di Šereševskij, le *Memorie dalla casa dei morti* di Dostoevskij sono menzionate in Pica 1897, p. 16 e Levi 1898, p. 92.
[91] Pica 1897, p. 15.
[92] Thovez 1897, p. 2.

riportare un paragone tra Dostoevskij e Šereševskij, azzardato da Rufo Paralupi: «Sono questi due artisti gli interpreti più nobili di tutto il sentimento grandioso della Russia potente e solenne. Essi parlano con una forma, che colpisce profondamente l'animo»[93].

Essendo ospitato al di fuori della sala nazionale, quindi esentato dal vaglio dell'Accademia Imperiale di San Pietroburgo, Šereševskij poté esporre un quadro dal soggetto altamente sovversivo in patria, come le persecuzioni delle autorità zariste nei confronti dei cittadini dell'Impero. D'altro canto nessuno dei critici italiani parve notare la denuncia insita nel quadro: la sofferenza rappresentata veniva idealizzata e estrapolata da qualsiasi contingenza etica, sociale o politica, così come l'anima sublimata dai corpi straziati. Non si indagavano i motivi di una tale ingiustizia, ma si contemplava estaticamente il dolore da essa provocata. La *Tappa di deportati in Siberia*, per via del suo carattere ritenuto genuinamente autentico, finì per assumere i connotati dell'"anti-Duello": se il quadro di Repin narrava un episodio individuale e d'ambientazione aristocratica, la tela di Šereševskij offriva un monumentale affresco corale di "umiliati e offesi".

4. *La politica delle acquisizioni e dei premi*

«Se le nostre Chiese, i Palazzi, le sale dell'Accademia conservano i documenti meravigliosi del passato, non sarebbe certo meno utile il veder qui raccolte, senza limite di nazionalità, le manifestazioni più caratteristiche del nostro modo di immaginare e di sentire»[94]. Con queste parole, enunciate dal principe Alberto Giovannelli, venne inaugurata, in concomitanza con la seconda Esposizione, la Galleria municipale di Venezia, poi collocata, a partire dal 1902, presso l'attuale sede di Ca' Pesaro. Il successo delle prime due Esposizioni veneziane fu interpretato, a ragion veduta, come garanzia di continuità a cadenza biennale dell'iniziativa. L'amministrazione municipale di Venezia, sulla scia di quanto già intrapreso da altre città italiane, sentì la necessità di dotarsi di una collezione comunale permanente, potendo anche usufruire del vantaggio di attingere direttamente da un grande serbatoio come la rassegna internazionale cittadina, con «una possibilità di scelta forse unica al mondo»[95]. Nelle parole del primo donatore della collezione veneziana d'arte moderna, le categorie dell'immaginario «senza limite di nazionalità» vengono quindi poste come prerogativa alla nascita della futura Galleria internazionale d'arte moderna[96].

[93] Paralupi 1899, p. 63.

[94] Lettera di A. Giovannelli a F. Grimani, Torino, 11 maggio, in Levi 1898, p. 46.

[95] Perocco 1980, p. 5.

[96] Per un orientamento bibliografico sulla Galleria internazionale d'arte moderna di Venezia si rimanda alla bibliografia essenziale in Scotton 2002, p. 110, mentre per le stagioni dell'arte moderna ospitate a Ca' Pesaro si vedano, tra gli altri, Barbantini 1927; Munari 1967; Branzi 1975; Alessandri *et al.* 1988; Del Puppo 2013.

Si tratta di una prima donazione di otto opere d'arte esposte a Venezia nel 1897, di cui tre italiane, tre britanniche, una danese e una russa. Quest'ultima è la tela *Una ragazzina* di Ivan Tvorožnikov[97] (fig. 7), un ritratto apprezzato unanimemente dalla critica per l'armonia della composizione, la squisitezza del colorito e l'intensità del soggetto, caratteristiche assenti nella maggioranza dei quadri russi in mostra, contraddistinti da atmosfere cupe, cromie stridenti e personaggi quali moribondi e deportati. Pica lodò la tela proprio poiché «v'è tale e tanta vita che non si finirebbe mai di contemplarla», e questo bastò per decretarla, all'unisono con lo stesso Thovez, tra le migliori opere della sezione russa[98]. A una simile conclusione era giunto anche un giovane Ugo Ojetti, pur ammettendo che il dipinto di Tvorožnikov fosse «da ammirarsi solo in confronto ai suoi compatriotti [sic] così pietosi in questa mostra»[99].

Critici affermati ed emergenti si trovarono quindi concordi nel conferire la palma di migliore opera russa al mediocre Tvorožnikov (artista sconosciuto ai più, tanto all'estero quanto in patria), non tanto per particolari meriti pittorici, quanto per il temperamento convenzionale e piacevolmente accomodante della sua pittura, in piena conformità con il gusto dominante e le istanze estetiche ed economiche promosse dell'Esposizione veneziana sotto l'«accademica prudenza della gestione Fradeletto»[100]. Esposizione e critica fecero quindi quadrato intorno a un preciso orientamento di gusto, che non risultasse ostico al grande pubblico, ma anzi potesse catturarne l'attenzione in termine di ricerca dell'effetto e immediatezza della fruizione[101].

Tvorožnikov era presente a Venezia con un'altra tela, *Dio vi conceda la sua grazia* (fig. 6), ritratto di un'anziana ideato come controparte ideale alla *Ragazzina*, tanto che il pubblico femminile di mezza età accorreva «a vedere la bambina e la vecchia»[102]. Questa opera fu acquistata dai sovrani d'Italia con fondi del ministero della Pubblica Istruzione destinati alle collezioni pubbliche, anche se oggi la sua collocazione risulta ignota. Dopo il nobile gesto del principe Giovannelli, era infatti giunto il turno della coppia reale, spinta ad agire da questioni di prestigio e di dovuta riconoscenza istituzionale nei confronti dell'Esposizione, fondata nel 1895 per celebrarne le nozze d'argento. L'elenco delle acquisizioni dei sovrani è rivelatore di un preciso progetto geo-politico, volto a favorire indistintamente artisti di tutte le nazioni, per cui, su ventiquattro

97 Venezia, Archivio di Ca' Pesaro, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, (d'ora in avanti ACP), *Autori*, fasc. Ivan Tworoinikoff, 1897. Il dipinto è inventariato nella collezione permanente della Galleria con il numero 7, come si evince anche in Bortolatto 1987, p. 643, dove tuttavia il nome dell'autore è storpiato in Zworojnikoff.

98 Pica 1897, p. 13; Thovez 1897, p. 2.

99 Ojetti 1897, p. 117. Le recensioni di Ojetti alla seconda Esposizione erano apparse ne «Il Resto del Carlino», e successivamente raccolte nel volume citato. Per una più completa lettura dell'operato di Ojetti a Venezia si veda Nezzo 2017.

100 Rabitti 1995, p. 28. Si veda anche May 2009, pp. 56-57.

101 Lamberti 1995, pp. 40-41.

102 Munaro 1897, p. 11.

opere selezionate, soltanto quattro risultavano realizzate da artisti italiani[103]. Una circostanza non ovvia, considerato che soltanto una piccola percentuale delle acquisizioni era destinata alla collezione internazionale della nascitura galleria veneziana, mentre la maggioranza di esse confluirono nei depositi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Tra le quattro donazioni destinate a Venezia compare *Una tappa di deportati in Siberia* di Šereševskij[104], pur se in cima alla lista dei *desiderata* dei reali si trovava proprio il *Duello* di Repin, a quella data tuttavia già accaparrato da un privato[105]. L'altra tela di Šereševskij, *La canzone della Patria*, sarebbe stata acquistata dal Comune di Venezia nel 1909 per venire in aiuto alla famiglia dell'artista, residente a Venezia e caduta in miseria in seguito all'internamento di Šereševskij nel manicomio cittadino di San Servolo[106]. Le due tele di Šereševskij e di Tvorožnikov esposte nel 1897 finirono così in collezioni pubbliche italiane, pur non essendo oggi esposte, ma conservate nei depositi museali oppure concesse in comodato d'uso ad altre istituzioni statali o comunali[107].

I ricavati delle vendite della sala russa furono versati all'Esposizione che, una volta prelevata la commissione del 10% sul prezzo di acquisto, li trasferì ai singoli artisti. Se quindi la partecipazione russa era stata appannaggio esclusivo dell'Accademia Imperiale, va anche riconosciuto che essa non rivendicò una propria percentuale sulle vendite, pur in considerazione delle elevate spese di gestione, trasporto e assicurazione. A Esposizione conclusa, tutte le opere rimaste invendute furono rispedite a San Pietroburgo tramite canali diplomatici, grazie alla mediazione del Console Imperiale di Russia a Venezia[108].

103 Nella stessa strategia, volta a conquistare i favori delle nazioni presenti a Venezia, rientravano anche le onorificenze consegnate dal Governo italiano ad alcuni delegati stranieri, su iniziativa della presidenza dell'Esposizione. Il designato per la Russia fu il conte Ivan Tolstoj, presidente e vice-segretario dell'Accademia Imperiale di San Pietroburgo (Cf. Lettera di A. Fradeletto a I. Sundi, 20 dicembre 1897, ASAC, *FS*, SN 6, fasc. Premi critici d'arte, sottofasc. 1897 Corrispondenza ufficiale, f. 6Be45).

104 La tela fu la quattordicesima opera inventariata nella collezione veneziana, con il titolo *Una tappa degli esiliati in Siberia*. Cf. ACP, *Autori*, fasc. Vladimir Schereschewski. Si veda anche Bortolatto 1987, p. 630.

105 Si tratta di Carmen Tiranty, residente a Nizza (Levi 1898, p. 243). Anche il paesaggio *La casa del curato del villaggio* di Aleksandr Kiselev finì in mano privata (Ivi, p. 241). Si veda anche *Gli acquisti del Re all'Esposizione di Venezia* 1897.

106 Lettera di F. Grimani a R. Bazzoni, 3 ottobre 1909, ASAC, *FS*, SN 28, f. 28E19.

107 Come si è detto, *Dio vi conceda la sua grazia*, acquisita per la Galleria Nazionale di Roma, oggi risulta di collocazione ignota, mentre l'altra tela di Tvorožnikov, *La ragazzina*, così come i due dipinti di Šereševskij, rientrano nella collezione della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia. Di questi, *Una tappa di deportati in Siberia* fu ceduta in comodato d'uso alla Corte d'appello di Venezia, dove tuttora si trova, mentre gli altri due dipinti sono conservati nei depositi museali.

108 Lettera di I. Sundi all'Amministrazione dell'Esposizione, Venezia, [4]-16 dicembre, ASAC, *FS*, SN 6, fasc. Premi critici d'arte, sottofasc. 1897 Corrispondenza ufficiale, f. 6Be43; Lettera di A. Fradeletto a I. Sundi, 20 dicembre 1897, ASAC, *FS*, SN 6, fasc. Premi critici d'arte, sottofasc. 1897 Corrispondenza ufficiale, f. 6Be45.

Nel 1897 fu indetto un concorso volto a premiare i migliori testi critici apparsi sulla seconda Esposizione, quindi a fornire un supporto teorico alla rassegna veneziana e incentivare la nascita in Italia della figura professionale del critico d'arte. Il concorso, esteso anche alla partecipazione straniera, riscosse un successo inaspettato, come è confermato dalla partecipazione dei più noti critici dell'epoca. La giuria, composta da Camillo Boito, Enrico Panzacchi e Corrado Ricci, individuò nel *Duello* di Repin l'opera attorno alla quale i critici avevano raggiunto i toni più accesi ed espresso i giudizi più discordanti:

> Chi, ad esempio, ha detto il Duello del Répine ben disegnato e ben colorito, chi mal disegnato e ben colorito, chi mal colorito e ben disegnato, chi mal disegnato e mal colorito; chi senza efficacia, chi pieno di tragica espressione, chi teatralmente "banale"[109].

La giuria assegnò il primo premio a Primo Levi, un critico in cui, a partire dallo pseudonimo con cui firmava i propri scritti (L'italico), era evidente il richiamo al "carattere nazionale"[110]. Nel verdetto della giuria si legge:

> Si dimostra serio se non sempre elegante scrittore, afforzato da una cognizione assai larga delle vicende dello spirito e dell'arte nei vari paesi […] Ricerca infatti l'arte dei diversi popoli in relazione con la loro attività politica, con la loro storia, con le loro tradizioni, determinando i tratti caratteristici della rispettiva loro coltura e quelli delle varie tendenze artistiche […] Così la preoccupazione dell'idea morale e nazionale d'ogni arte, qualche volta necessariamente gli fa lasciare un poco in ombra l'esame tecnico[111].

Nella necessità di sancire la figura del critico d'arte indipendente dalla letteratura e dalla critica letteraria, si finì così per assegnare il premio a un autore né stilisticamente né tecnicamente impeccabile, fautore di un'interpretazione delle arti non soltanto su basi deterministiche, ma anche nazionalistiche. La giura decise di premiare una scrittura ancorata non tanto a una valutazione ponderata della produzione artistica internazionale, quanto a una spiccata indole oratoria, fondata su categorie storiche, etnografiche e antropologiche. I testi di Levi dedicati alle sale nazionali sono un condensato di luoghi comuni acquisiti: così il capitolo dedicato alla sezione russa, dall'inequivocabile titolo *L'anima slava*, si apriva con le seguenti parole: «È forse, fra tutte le anime della moderna umanità, quella che più si esprime con un senso di sofferenza ingenita, meno austero, ma più commuovente del Fato antico. Questo nella vita, e questo nell'arte»[112]. Fin dalle premesse, Levi ascriveva a pieno titolo l'arte russa nel pensiero fondante del suo testo, ossia il legame inscindibile tra artista e appartenenza nazionale. L'immagine della Russia delineata da Levi era quella di un popolo fatalista e radicale, governato da un sistema autocrate e

109 Boito *et al.* 1898, p. 218.
110 Si veda anche Lamberti 1995, p. 45.
111 Boito *et al.* 1898, p. 220.
112 Levi 1898, p. 89.

inconcepibile alla ragione occidentale, e, appunto per questo motivo, oggetto di un fascino "morboso". Marginale risulta il secondo premio *ex-aequo* assegnato ai più giovani Ojetti e Pica, al primo per la ricercatezza stilistica nella scrittura e per la suggestiva interpretazione di simboli e categorie psicologiche, al secondo per la precisa contestualizzazione storico-culturale, nonostante le sue posizioni di critico militante "a priori", spesso volutamente in aperto dissidio con le preferenze del pubblico[113].

La politica delle acquisizioni e delle onorificenze alla seconda Esposizione finì quindi per promuovere un'immagine stereotipata dell'arte russa, in conformità alla retorica fondante l'Esposizione, alla ricerca di espressioni artistiche del "carattere nazionale". Benché divenuta oggetto di attenzione pubblica e controversie critiche, la sala russa non ricevette nessun riconoscimento tra i numerosi premi messi a disposizione dai principali enti pubblici (Comune, Provincia) e privati (Cassa di Risparmio, Casinò) di Venezia. La provenienza dei giurati si rispecchiava in maniera speculare nella nazionalità dei premiati, tra i quali comparivano artisti italiani, tedeschi, spagnoli e belgi[114]. Il verdetto andò contro le previsioni di pubblico e critica, la quale colse il pretesto per rivendicare una propria rappresentanza all'interno della giuria, dalla quale era stata inspiegabilmente esclusa. La «Gazzetta degli Artisti» dissentì dalle decisioni della giuria, rimproverandole il fatto di aver ignorato alcuni nomi meritevoli, tra cui l'ormai veneziano Šereševskij[115].

5. *Conclusioni*

Il debutto dell'arte russa all'Esposizione veneziana del 1897 è stato generalmente ignorato dalle cronache ufficiali della Biennale[116], oppure menzionato a margine come un fatto episodico, relegato al successo effimero di pubblico[117]. Un successo certo innegabile, come è dimostrato dalle numerose

113 Si veda Lamberti 1982, p. 108.

114 La «giuria premiatrice» era composta da tre pittori (Giovanni Boldini, Marco Calderini e lo spagnolo Martin Rico) e due scultori (Francesco Jerace e il belga Charles Van der Stappen). Decisivo fu anche il parere di Max Liebermann, essendo uno dei principali sostenitori privati dei premi assegnati.

115 *Il verdetto della giuria pel conferimento dei premi della II Esposizione Internazionale di Belle Arti della Città di Venezia* 1897, p. 2.

116 Maria Mimita Lamberti, nel suo *excursus* sulle "scoperte" dell'Est europeo alla Biennale di Venezia, individua nel 1907 il debutto dell'arte russa (Lamberti 1995, pp. 45-46), mentre Enzo di Martino e Paolo Rizzi nella loro *Storia della Biennale* ne parlano solo a partire dall'inaugurazione del padiglione russo nel 1914 (Di Martino, Rizzi 1982, p. 31).

117 Gino Damerini, attento cronista delle manifestazioni biennalesche, nel 1930 ha scritto: «Le preferenze della folla si orientarono sempre, prevalentemente, verso gli artisti che in qualche modo vi tennero un posto ed una funzione analoghi a quelli tenuti nella prima, dal Grosso. Alla fine della seconda Biennale, un 'referendum' popolare avrebbe assegnata la palma del vincitore alla

riproduzioni dei dipinti di Repin e di Tvorožnikov, riportati non tanto dalla pubblicistica o dalla saggistica d'arte, quanto dalla stampa popolare di carattere divulgativo o satirico[118]. Il clamore di pubblico si propagò anche al di fuori dei confini nazionali, non solo in Russia, ma anche nell'Europa di mezzo, come è attestato da una serie di articoli a firma di corrispondenti della stampa di lingua tedesca[119], che contribuirono a una popolarizzazione su larga scala tanto dell'arte russa, quanto dell'esordiente Esposizione. Si trattava certo di un'importante affermazione della missione divulgativa delle arti, impressa all'iniziativa veneziana dal suo ideatore, il "sindaco poeta" Riccardo Selvatico, e portata avanti dai suoi successori. Così il conte Grimani individuava tra i compiti principali della mostra «l'affinare ed elevare l'educazione artistica del pubblico nostro, presentandogli una raccolta sobriamente misurata d'opere elette e originali»[120], mentre per Fradeletto si trattava di «estendere ed affinare la coltura estetica»[121]. A questi principi si era ispirato pure Vittorio Pica, il quale, seppur privo di incarichi istituzionali alle prime esposizioni, svolse un ruolo – secondo una sua ricorrente autodefinizione – di «*tambourineur honoraire*» dell'istituzione lagunare, per poi diventarne segretario generale nel 1920[122].

Come si è fin qui dimostrato, l'accoglienza della sala russa a Venezia da parte della critica nostrana fu tutt'altro che tiepida. Il suo ricorso a categorie e modelli tratti principalmente dall'immaginario letterario era dovuto a diversi fattori incrociati, tra cui la natura stessa delle opere in mostra, di provenienza accademica e improntate a soggetti narrativi; la formazione letteraria dei maggiori critici d'arte intervenuti nel dibattito, da Pica a Thovez fino ad Ojetti; e infine le precognizioni italiane sulla cultura russa, veicolate dalla prosa ottocentesca

grande tela di Wladimir Schereschewski […] *Una tappa di deportati in Siberia*; o al famigerato e drammatico *Duello* di Elia Repine» (Damerini 1930).

118 Si vedano le riproduzioni a tutta pagina di *Dio vi conceda la sua grazia* di Tvorožnikov e del *Duello* di Repin in «L'Illustrazione Italiana», XXIV, n. 43, 1897, alle pp. 264 e 265, da cui sono tratte le figg. 3 e 6, e la vignetta umoristica ispirata al *Don Giovanni e Donna Anna* di Repin, a firma di Gasparo (Vittorio Gasparotti), nella rivista di satira pubblicata in vernacolo veneziano «Sior Tonin de Bonagrazia», XIII, 23 maggio 1897, n. 20 (fig. 5).

119 Stasov 1897b.

120 Lettera di F. Grimani a E. Gianturco, s.d. [1897], ASAC, *FS*, SN 7, fasc. 1897, Concessioni doganali, Sottoscrizione per premi, f. 7 B16.

121 Fradeletto 1908, p. 19.

122 Biglietto di V. Pica ad A. Fradeletto, Napoli, 15 settembre 1899, ASAC, *FS*, SN 8, fasc.1898-99, P, Q, O, R, S, T, sottofasc. Pica. La stessa definizione compare un anno dopo in una seconda comunicazione di Pica al segretario generale dell'Esposizione (Napoli, 26 novembre 1900, ASAC, *FS*, SN 12, fasc. Pica Vittorio). Essa dà il titolo a un saggio dedicato all'attività divulgativa di Pica alle prime Biennali d'arte (Lecci 2016, si veda nello specifico p. 174). Il contributo effettivo di Pica alle prime Biennali è stato oggetto di opinioni contrastanti: Paola Zatti non ha esitato a definirlo il «critico ufficiale della Biennale» (Zatti 1993, p. 115, n. 3), in considerazione della sua serie di recensioni pubblicate a cadenza biennale dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, mentre Davide Lacagnina ne ha ridimensionato il ruolo, in mancanza dei dovuti riscontri documentari (Lacagnina 2015). Rimane comunque indubbio il contributo di Pica nel divulgare all'estero la fama dell'impresa veneziana fin dalle sue origini.

ora accessibile in traduzione, che inevitabilmente andarono a condizionarne l'"orizzonte d'attesa". Nella storiografia critica della Biennale, le esposizioni pre-belliche sono considerate edizioni di "aggiornamento" al panorama artistico internazionale, da cui l'Italia era ancora parzialmente esclusa[123]. Nel caso dell'arte russa, più che di aggiornamento, si trattò di una vera e propria iniziazione, in quanto nel 1897 venne proposto al pubblico italiano un insieme cospicuo di opere provenienti dall'Impero zarista presentate sotto la stessa bandiera, la cui esistenza costituiva già di per sé motivo sufficiente a garantire attenzione e curiosità generale di critica e pubblico. La sala russa del 1897 finì così per fornire un'importante occasione di incontro all'interno della rete di relazioni bilaterali italo-russe, e di confronto per la nascente critica d'arte nazionale.

Riferimenti bibliografici / References

Adamo S. (1998), *Dostoevskij in Italia. Il dibattito sulle riviste 1869-1945*, Pasian di Prato: Campanotto.

Alessandri C., Romanelli G., Scotton F. (1987), *Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro (1908-1920)*, catalogo della mostra (Venezia, Ala Napoleonica – Museo Correr, 19 dicembre 1987 – 28 febbraio 1988), Milano: Mazzotta.

Alloway L. (1968), *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*, New York: Faber.

Altshuler B. (2008), *Salon to Biennale: Exhibitions That Made Art History (1863-1959)*, vol. 1, London: Phaidon.

Appelbaum S. (1980), *The Chicago World's Fair of 1893*, New York: Dover Publications.

Araguás Biescas P. (2010), *El arte japonés en Italia: la labor de difusión de Vittorio Pica (1862-1930)*, «STUDIUM. Revista de Humanidades», 16, pp. 275-286.

Barbantini N. (1927), *La Galleria internazionale d'arte moderna a Venezia*, Milano: Treves.

Bazzoni R. (1962), *60 anni di Biennale di Venezia*, Venezia: Lombroso.

Beller M., Leerssen J., eds. (2007), *Imagology: the Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, Amsterdam-New York: Rodopi.

Bennett T. (2008), *The Exhibitionary Complex*, in Greenberg *et al.* 2008, pp. 81-112.

Bergami G. (1988), *Toveziana II. Thovez e alcuni protagonisti della cultura torinese*, «Studi Piemontesi», XVII, pp. 25-39.

Bertelé M. (2009), *L'inaugurazione del padiglione russo all'Esposizione*

123 Pallucchini 1962.

internazionale d'arte di Venezia del 1914, in *Russi in Italia*, a cura di A. d'Amelia, C. Diddi, Salerno: Europa Orientalis, pp. 97-108.
Bertelé M. (2011), *Sergei Diaghilev and the "VII Esposizione Internazionale di Venezia", 1907*, «Experiment», 17, pp. 94-124.
Bertelé M. (2013a), *Between Barbarians and Cosmopolitans. Russia in Venice 1895-1914*, in Molok 2013, pp. 32-41.
Bertelé M. (2013b), *1897*, in Molok 2013, pp. 110-115.
Bertelé M. (2014), *Dall'"ardore giovanile" all'omaggio postumo. Viktor Popkov alla Biennale di Venezia (1962, 1982)* in *Sogno realtà. Viktor Popkov 1932-1974*, a cura di G. Barbieri, M. Bertelé, S. Burini, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Foscari Esposizioni, 19 febbraio – 27 aprile 2014), Crocetta del Montello: Terra ferma, pp. 106-117.
La Biennale di Venezia (1996), *Le Esposizioni internazionali d'arte 1895-1995: artisti, mostre, partecipazioni nazionali, premi*, Milano: Electa.
Boito C., Panzacchi E., Ricci C. (1898), *Relazione della Giuria pel conferimento dei premi ai migliori studi critici sulla II Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, in Levi 1898, pp. 217-221.
Bolotin N., Laing C. (2002), *The World's Columbian Exposition: the Chicago World's Fair of 1893*, Urbana: University of Illinois Press.
Bortolatto L., a cura di (1987), *La realtà dell'immaginario: opere d'arte del XX secolo nelle raccolte pubbliche delle regioni Friuli Venezia Giulia, Trentino Alto Adige, Veneto*, Casier: SIT.
Branzi S. (1975), *I ribelli di Ca' Pesaro*, Milano: Pan.
D'Antuono N. (2002), *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, Roma: Carocci.
Damerini G. (1930), *Le migliori opere della Biennale secondo i risultati d'un referendum popolare*, «Gazzetta del Popolo», 12 novembre.
De Carlo A. (1897), *La Seconda Esposizione Internazionale della città di Venezia. Appunti*, Padova: Salmin.
Del Puppo A., a cura di (2013), *L'avanguardia intermedia: Ca' Pesaro, Moggioli e la contemporaneità a Venezia, 1913-2013*, catalogo della mostra (Trento, Galleria Civica, 19 ottobre 2013 – 26 gennaio 2014), Trento: Temi.
Di Martino E., Rizzi P. (1982), *Storia della Biennale 1895-1982*, Milano: Electa.
Di Martino E. (2013), *La Biennale di Venezia 1895-2013*, Torino: Litho Art New.
Dorigo W. (1975), *Lineamenti bibliografici generali sulle Biennale di Venezia*, in *Annuario 1975, eventi del 1974*, a cura dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia: La Biennale di Venezia, pp. 707-711.
Dorontchenkov I., ed. (2009), *Russian and Soviet Views of Modern Western Art*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
Endicott Barnett V. (1999), *The Russian Presence in the 1924 Venice Biennale*, in *The Great Utopia: the Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, catalogo della mostra (Francoforte, Schirn Kunsthalle, 1 marzo – 10 maggio 1999, *et al.*), New York: The Guggenheim Museum, pp. 466-472.

Fradeletto A. (1908), *La Gestione finanziaria delle Esposizioni Internazionali d'Arte di Venezia: Relazioni e bilanci presentati dall'On. A. Fradeletto, Segretario generale, al Sindaco Co. F. Grimani, Presidente*, Venezia: Ferrari.

Frimmel S. (2004), *Der russische Pavillon auf der Biennale di Venezia 1999 – eine Frage der Identität*, «Berliner Osteuropa Info», 20, pp. 13-20.

Frimmel S. (2009), *Künstlerische Botschaften aus der Lagune. Der sowjetrussische Pavillon auf der Biennale di Venezia 1990 zwischen Modernisierungsbestrebungen und Kulturkolonialismus*, in *Sendungen. Mediale Konturen zwischen Botschaft und Fernsicht*, hrsg. von W. Velminski, Bielefeld: transcript, pp. 341-355.

Gagliardi G. (1921), *Uno scienziato esteta: Mario Pilo*, Mantova: Mondovì.

Giuliani R. (2002), *La meravigliosa Roma di Gogol: la città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento*, Roma: Studium.

Gli acquisti del Re all'Esposizione di Venezia (1897), «Gazzetta degli Artisti», II, 36, ottobre, p. 1.

Gogol N. (1877), *Tarass Bulba*, Milano: Tipografia editrice lombarda.

Greenberg R. *et al*. eds. (2008), *Thinking about Exhibitions*, New York-London: Routledge.

Il verdetto della giuria pel conferimento dei premi della II Esposizione Internazionale di Belle Arti della Città di Venezia (1897), «Gazzetta degli Artisti», II, 33, 15 agosto, pp. 1-2.

Kridl Valkenier E. (2007), *Opening up to Europe: the Peredvizhniki and the Miriskusniki Respond to the West*, in *Russian Art and the West: a Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts*, edited by R. Blakesley, S. Reid, DeKalb: Northern Illinois University Press, pp. 45-60.

Lacagnina D. (2010), *Vittorio Pica, Art Critic and Amateur d'estampes*, in *Symbolism: Its Origins and Its Consequences*, edited by R. Neginsky, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 455-480.

Lacagnina D. (2015), *Vittorio Pica*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 83, <http://www.treccani.it/enciclopedia/vittorio-pica_(Dizionario-Biografico)/>, 01.07.2017.

Lacagnina D., a cura di (2016), *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, Milano-Udine: Mimesis.

Lamberti M.M. (1982), *Le mostre internazionali di Venezia*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, Torino: Einaudi, pp. 100-122.

Lamberti M.M. (1995), *Il contesto delle prime mostre, dalla fine del secolo alla guerra mondiale: artisti e pubblico ai Giardini*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto* 1995, pp. 39-47.

Lecci L. (2016), *Un* tambourineur *per la Biennale. Vittorio Pica e gli artisti francesi alle prime esposizioni internazionali di Venezia (1895-1914)*, in Lacagnina 2016, pp. 171-194.

Lermontoff M. (1886), *L'eroe dei nostri giorni*, Milano: Sonzogno.

L'esposizione internazionale d'arte della città di Venezia (1897), «Il Corriere della Sera», 30 aprile – 1 maggio, p. 2.

Levi P. (L'italico) (1898), *Il momento dell'arte. Primo premio nel concorso internazionale fra i critici d'arte*, Roma: Modes e Mendel.
Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia (2003), un progetto di S. Susinno, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale – Galleria Nazionale d'Arte Moderna – Accademia di Francia, 7 marzo – 29 giugno 2003), Milano: Electa.
May J.A. (2009), *La Biennale di Venezia: Kontinuität und Wandel in der venezianischen Ausstellungspolitik 1895-1948*, Berlin: Akademie Verlag.
Mazzanti A. (2016), *Vittorio Pica fra le pagine de «Il Marzocco»*, in Lacagnina 2016, pp. 73-90.
Mazzocca F. (2003), *Da Oriente a Occidente: nuovi protagonisti sulla scena romana*, in *Maestà di Roma: da Napoleone all'Unità d'Italia* 2003, pp. 357-369.
Meždunarodnye vystavki (1898), «Žurnaly i otčet' Imperatorskoj Akademii Chudožestv», za 1897 god, pp. 142-143.
Molok N., ed. (2013), *Russian Artists at the Venice Biennale, 1895-2013*, Moskva: Stella Art Foundation.
Munari C. (1967), *Gli artisti di Ca' Pesaro*, Rovereto-Bolzano: Manfrini.
Munaro G.A. (1897), *La seconda esposizione internazionale d'Arte*, Venezia: Ongania.
Muther R. (1893), *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert*, München: Hirth.
Naarden B., Leerssen J. (2007), *Russians*, in Beller, Leerssen 2007, pp. 226-230.
Nezzo M. (2017), *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova: Il Poligrafo.
Ob učastii Akademii na meždunarodnych chudožestvennych vystavkach za granicej (1897), «Žurnaly i otčet' Imperatorskoj Akademii Chudožestv», za 1896 god, pp. 117-118.
Ojetti U. (1897), *L'arte moderna a Venezia. Esposizione mondiale del 1897*, Roma: Enrico Voghera.
Pallucchini R. (1962), *Significato e valore della "Biennale" nella vita artistica veneziana e italiana*, in *Venezia nell'Unità d'Italia*, Firenze: Sansoni, pp. 157-188.
Paralupi R. (1899), *L'arte internazionale a Venezia*, Bologna: Treves.
Penelope M. (1983), *La Biennale di Venezia ha novant'anni*, «Tempo Presente», n. 30-31, giugno-luglio, pp. 84-89.
Perocco G. (1980), *Il museo d'arte moderna di Venezia*, Venezia: Assessorato alla Cultura e alle Belle Arti del Comune di Venezia.
Pica V. (1895), *L'arte europea a Venezia*, Napoli: Pierro.
Pica V. (1897), *L'arte mondiale a Venezia*, Napoli: Pierro.
Pilo M. (1897), *La seconda Esposizione Internazionale d'arte*, «Gazzetta Letteraria», XXI, 33, 14 agosto, pp. 4-6.
Piscopo U. (1982), *Vittorio Pica: la protoavanguardia in Italia*, Napoli: Cassitto.
Pouchkine A. (1876), *La figlia del capitano*, Milano: Tipografia editrice lombarda.

Rabitti C. (1995), *Gli eventi e gli uomini: breve storia di un'istituzione*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto* 1995, pp. 26-38.

Raev A. (2000), *Von "Halbbarbaren" und "Kosmopoliten": russische Kunstausstellungen im Deutschland der Jahrhundertwende und ihre Rezeption*, in *West-östliche Spiegelungen*, hrsg. von M. Keller, serie A, vol. 4, München: Wilhelm Fink Verlag, pp. 695-756.

Raev A. (2007), *'Urteile über das unbekannteste Volk von Europa': zur Rezeption russischer Kunst um die Jahrhundertwende*, in *Russlands Seele. Ikone, Gemälde und Zeichnungen aus der Staatlichen Tretjakow-Galerie in Moskau*, catalogo della mostra (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 16 maggio - 26 agosto 2007), München: Hirmer, pp. 234-241.

Repin I. (1944), *Dalekoe blizkoe*, pod red. K. Čukovskij, Moskva: Iskusstvo.

Repin I. (1952), *Pis'ma k chudožnikam i chudožestvennym dejateljam*, pod red. N. Galkina, M. Grigor'eva, Moskva: Iskusstvo.

Repin I. (1969), *Izbrannye pis'ma v dvuch tomach 1867-1930*, vol. 2, Moskva: Iskusstvo.

Rodriguez J.F. (2005), *Artisti russi di Parigi alla XII Biennale di Venezia (1920): dalla partecipazione mancata di Anna Gerebzova alla mostra individuale di Alessandro Archipenko*, «Donazione Eugenio da Venezia», 14, pp. 33-45.

Romanelli G. (1977), *Ottant'anni di allestimenti alla Biennale*, Venezia: Archivio storico delle arti contemporanee, La Biennale di Venezia.

Romanelli G. (1990), *Fiammeggia il vessillo del nuovo regime: L'U.R.S.S. alla Biennale del 1924*, in *Russia 1900-1930. L'arte della scena*, catalogo della mostra (Venezia, 1990) a cura di F. Ciofi degli Atti, D. Ferretti, Milano: Electa, pp. 57-60.

Romanelli G. (2007), *The Venice Biennale: Its Origins and Key Moments*, in *Where Art Worlds Meet: Multiple Modernities and the Global Salon*, Venezia: Marsilio, pp. 40-49.

Saletti B. (1980), *Introduzione*, in Thovez 1980, pp. XIII-XLVIII.

Sarab'janov D. (1995), *Artisti russi in Italia nel XIX secolo*, in *I Russi e l'Italia*, a cura di V. Strada, Milano: Scheiwiller, pp. 143-153.

Sciolla G.C. (1988), *Thoveziana I. Thovez critico d'arte*, «Studi Piemontesi», XVII, pp. 13-24.

Scotton F. (2002), *Ca' Pesaro: Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Venezia: Marsilio.

Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia (1897), catalogo della mostra (Venezia, Palazzo dell'Esposizione, 22 aprile – 31 ottobre 1897), Venezia: Ferrari.

Stasov V. (1897a), *Russkie chudožniki v Venecii*, «Novosti i birževaja gazeta», 1 ed., 144, 24 maggio.

Stasov V. (1897b), *Ešče dva slova o kartine Repina v Venecii*, «Novosti i birževaja gazeta», 1 ed., 166, 19 giugno.

Taccuino della critica (1897a), «Gazzetta degli Artisti», II, 27, 15 maggio, p. 3.
Taccuino della critica (1897b), «Gazzetta degli Artisti», II, 28, 1 giugno, p. 3.
Thovez E. (1897), *L'arte mondiale a Venezia. Répin e i Russi*, «Il Corriere della Sera», 22-23 maggio, pp. 1-2.
Thovez E. (1939), *Diario e lettere inedite (1887-1901)*, a cura di A. Torasso, Milano: Garzanti.
Thovez E. (1980), *Scritti d'arte*, a cura di B. Saletti, Treviso: Canova.
Tiddia A. (2016), *Vittorio Pica e l'«ossessione nordica»*, in Lacagnina 2016, pp. 195-210.
Tolstoi L. (1895), *I cosacchi*, Milano: Treves.
Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto (1995), catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale – Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, 11 giugno – 15 ottobre 1995), Milano: Fabbri.
Zanella F. (2015), *Russi in Biennale. Intorno alla XXVIII edizione (1956)*, in *Guardando all'URSS: realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 30 maggio – 4 ottobre 2015), a cura di V. Strukelj *et al*., Milano: Skira, pp. 125-136.
Zatti P. (1993), *Le prime Biennali veneziane (1895-1912): il contributo di Vittorio Pica*, «Venezia arti», 7, pp. 111-116.
Zatti P., a cura di (1995), *Bibliografia*, in *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto 1995*, pp. 456-460.
Zavyalova A. (2017), *Russian Fine Arts Section at the World's Columbian Exposition 1893*, «MDCCC 1800», 6, pp. 119-130.
Zinelli A. (2015), *1962-1964. I padiglioni dell'URSS alla XXI e alla XXII Biennale di Venezia*, in *Guardando all'URSS: realismo socialista in Italia dal mito al mercato*, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 30 maggio – 4 ottobre 2015), a cura di V. Strukelj *et al*., Milano: Skira, pp. 137-142.

Appendice

Fig. 1. Vladimir Šereševskij, *Una tappa di deportati in Siberia*, 1893, olio su tela, cm 272x355, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venezia

Fig. 2. Vladimir Šereševskij, *La canzone della Patria*, 1893, olio su tela, cm 240x424, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venezia

Fig. 3. Il'ja Repin, *Il duello*, 1896, olio su tela, collezione privata

Fig. 4. Il'ja Repin, *Don Giovanni e Donna Anna*, 1887-1896, olio su tela, cm 202x124, Museo Nazionale Puškin, San Pietroburgo

Fig. 5. Gasparo (Vittorio Gasparotti), *Le tentazioni di San Antonio*, vignetta satirica sul *Don Giovanni e Donna Anna* di Repin, «Sior Tonin de Bonagrazia», XIII, 23 maggio 1897, n. 20

Fig. 6. Ivan Tvorožnikov, *Dio vi conceda la sua grazia*, olio su tela, collocazione ignota

Fig. 7. Ivan Tvorožnikov, *Una ragazzina*, olio su tela, cm 125x68, Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Ca' Pesaro, Venezia

Prančević D., The concept of *Gesamtkunstwerk* in Ivan Meštrović's oeuvre: at the intersection of art, politics, religion and self-reflection / Il concetto di *Gesamtkunstwerk* nell'opera di Ivan Meštrović: all'intersezione di arte, politica, religione e autoriflessione
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 331-359
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1679

The concept of *Gesamtkunstwerk* in Ivan Meštrović's oeuvre: at the intersection of art, politics, religion and self-reflection

Dalibor Prančević*

Abstract

This study examines three architectural-sculptural projects of Ivan Meštrović which clearly demonstrate the artist's understanding and application of *Gesamtkunstwerk* as a special form of artistic creation: the *Temple of Vidovdan*, the *Church of Our Lady of Angels* in Cavtat and the *Church of the Most Holy Redeemer* in Otavice. This text shows to which degree the *Gesamtkunstwerk* protocol was important for the interpretation of Meštrović's architectural creations. It explains and interprets how Meštrović, as almost no other modernist artist in Croatia, brought closer and united – at that time largely divided – architectural and sculptural forms into an inseparable artistic complex, subsequently immersing them in the spectre of

* Dalibor Prančević, Assistant Professor of Art History, Department of Art History, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split, Croatia, Teslina, 12, 21000 Split, e-mail: dalibor@ffst.hr. Translated from Croatian by Robertina Tomić. This work has been fully supported by the Croatian Science Foundation under the project IP-2016-06-2112 «Manifestations of Modern Sculpture in Croatia: Sculpture on the Crossroads between Socio-political Pragmatism, Economic Possibilities and Aesthetical Contemplation».

different contextual social, political, religious or self-reflexive units. The study shows how the nature of the *Gesamtkunstwerk* protocol changed from a building impregnated with pronounced political activism before and during World War I to a somewhat more reflexive in nature sacral-memorial spaces created after the war and during the 1920s. It is important to mention that the interpretation of the "total work of art" is abandoned as an exclusively Larpurlartist and aesthetic issue, and that different other functions are assigned in the framework of wider social, historical-political and religious contexts.

In questo intervento sono esaminati tre progetti architettonico-scultorei di Ivan Meštrović, nei quali è visibile la comprensione e l'applicazione della *Gesamtkunstwerk*, intesa come una forma particolare di partecipazione alla creazione artistica: il *Tempio di Vidovdan*, la *Chiesa di Nostra Signora degli Angeli* a Cavtat e la *Chiesa del Santissimo Redentore* a Otavice. Nell'articolo viene analizzato fino a che punto il protocollo della *Gesamtkunstwerk* sia veramente importante per l'interpretazione delle realizzazioni architettoniche di Meštrović. Inoltre, viene spiegato e dimostrato quanto Meštrović, come nessun altro artista del modernismo in Croazia, abbia riunito la progettazione architettonica e quella scultorea – fino ad allora quasi sempre scollegate – in un'unità artistica indissolubile, inserendole in seguito nello spettro di differenti e problematici contesti sociali, politici, religiosi o autoriflessivi. Nell'intervento, quindi, viene mostrato come la natura del protocollo della *Gesamtkunstwerk* cambi da un edificio impiegato per l'attivismo politico, prima e durante la prima guerra mondiale, fino ai luoghi sacrali e memoriali di natura più riflessiva, costruiti dopo la guerra e negli anni Venti. È importante rilevare come venga abbandonata l'interpretazione dell'"opera d'arte totale" come questione esclusivamente estetica, predeterminata dalla concezione dell'*art pour l'art*, e come a questa vengano aggiunte altre funzioni dell'opera nel suo più ampio contesto sociale, storico-politico e religioso.

1. *Introduction*

Examination of the artistic situation in Croatia at the beginning of the 20th century showed that the idea of the "total work of art" was not articulated to a particularly great degree. The most accomplished projects were created in the second half of the 19th century, in the area of the so-called Historicist *Gesamtkunstwerk* when parish churches and cathedrals were erected in the Neo-Gothic style, mostly by Croatian students of Friedrich Von Schmidt, an architect whose work and career were inherent to Vienna[1]. Nevertheless, the first project which implemented the *Gesamtkunstwerk* protocol in the 20th century – of large proportions and, essentially, very expensive to construct – was conceived by Ivan Meštrović, who is one of the most prominent Croatian artists of the first half of the 20th century[2]. The project is the *Temple of Vidovdan*, a work deeply imbued

[1] Damjanović 2011, pp. 7-40.

[2] Ivan Meštrović (Vrpolje, 1883 – South Bend, 1962), the most prominent sculptor of the Croatian modern art. The artist spent the first two decades of the 20th century in relevant European

by the artist's political activism. He would utilize the knowledge he gained while conceptualizing this project in some of his other artistic creations.

A valid question here is: where did Meštrović generate his knowledge about the *Gesamtkunstwerk* concept? We could certainly mention some examples from the past which became part of Meštrović's visual experience from the time he visited the city of Šibenik as a child or when he spent time in Split in his earliest youth. Many examples of architectural heritage in those cities could have served Meštrović as models of excellent collaboration between different artistic mediums such as, for instance, architecture and sculpture, but also as harmonious meeting points of divergent historical and stylistic periods. Be that as it may, the key factor after all was the foundational academic education he received in Vienna. As a matter of fact, implementation of the idea for the *Temple of Vidovdan* was not an accident because Meštrović acquired his formal artistic education at the Vienna Academy of Fine Arts (from 1901 to 1906), first attending a three-year course in sculpture and subsequently a two-year course in architecture[3]. In Vienna Ivan Meštrović also acquired the knowledge of an extremely important issue of artistic work. Namely, the concept of the exhibition practice, i.e. ways to exhibit an artwork and imbue it with layers of meaning through the act of displaying. Indeed, in subsequent periods, the sculptor will pay a lot of attention to the exhibition as a form of representing his artistic achievements but also for – this is very important to emphasise – its "propagandist" power and capacity[4].

cultural centres, such as Vienna, Paris, Rome, London, Genève, Cannes, ecc. His work captivated both the public and art critics and he soon became one of the most renowned sculptors of the time. In the interwar period he mostly resided in Zagreb and Split where he intensely pursued his artistic career. After World War II he became a professor and taught sculpture at US universities (Syracuse, NY and Notre Dame, IN). The 1952 *Deed of Donation* concluded with the Government of the People's Republic of Croatia stipulated that Ivan Meštrović was to leave all his assets in Split, Zagreb and Otavice, along with all the artworks recorded in special lists, to the people of Croatia. Thus, Meštrović officially laid the foundations for his future museums (the Ivan Meštrović Gallery in Split, the Meštrović Atelier in Zagreb) as well as the opening of the sacral and memorial complexes (Kaštilac-Crikvine in Split, Church of the Most Holy Redeemer – the tomb of the Meštrović family in Otavice). Ivan Meštrović's artworks are exhibited in numerous museums worldwide. A comprehensive bibliography published in 1993 lists an impressive number of different publications about the life and art of Ivan Meštrović, which confirmed his importance in the Croatian art and culture. See: Ivančić, Kreković-Štefanović 1993. This bibliography will be supplemented extensively with new material compiled by Duško Kečkemet in the new book, which is prepared for publication. See: Kečkemet 2017. A more extensive bibliography on Meštrović's works analysed in this text can be found in these afore mentioned publications.

[3] Kraševac 2002. In this book the author analysed and systematized the first decade of Ivan Meštrović's artistic activity, which was to a large extent related to his education and stay in Vienna, i.e. she expounded on the importance of the Vienna cultural milieu in shaping his artistic worldview. This study undoubtedly positioned the sculptor in the Central European cultural environment and made the examination of his works precisely in that context possible. Art historian Elizabeth Clegg wrote a broader study about that environment, which is specific both in its geography and political events, and in which she referred to the appearance and importance of Ivan Meštrović's artworks. See: Clegg 2006, pp. 177-180.

[4] Prančević 2012b.

Furthermore, David Roberts established an important theoretical basis for the study of the phenomenon of *Gesamtkunstwerk* in modern art in general. In his seminal book *The Total Work of Art in European Modernism* the author dealt with different concepts of "totality" in the area of European cultural activity, paying special attention to the period from the mid-19th century up to and including the 1930s[5]. Roberts emphasised the necessity to analyse and interpret the meetings and interferences between art, religion and politics; he studied the interface between art and politics and art and religion. The author abandoned the monolithic aesthetic nerve used to describe the nature of modern art and its autonomy and emphasised the importance of considering the multifaceted sides of modernism which were often contrasted, and equally affirmed the secularisation of Enlightenment as well as Romantic mysticism. The comprehensive concepts of modernism – as well as *Gesamtkunstwerk* – experienced its real repercussions and consequences in other contextual fronts and not only in the setting of pure Larpurlartism.

It is possible to examine Ivan Meštrović's activity precisely within this discursive platform. The artist would use the *Gesamtkunstwerk* protocol for different narratives in social, political and religious contexts, and would articulate its specific stratigraphy in: the synthesis of art and political activity; the synthesis of art, Christian iconography and personal crypto-narrative.

This paper will present three architectural-sculptural projects of Ivan Meštrović – *Temple of Vidovdan, Church of Our Lady of Angels, Church of the Most Holy Redeemer* – which clearly show an inversion: from an extreme political activism of the first building to the highly contemplative quality of the other two, which combined the usual programme of Christian iconography with the self-reflective crypto-narratives influenced by events from the artist's life.

It is important to mention that the artist used the *Gesamtkunstwerk* protocol – «total work of art» – to create an effect of complete "immersion" of the visitor. In this manner, it was easier for the artist to direct the observer's attention to a precisely defined aspect of artistic "totality": the propulsive activism or the sacral-memorial contemplation. Without the synthesis of sculpture and the architectural setting it would have been difficult to accomplish a higher degree of immersion of the observer, which the artist was completely aware of.

2. *Synthesis of architecture and sculpture as the conceptual basis of* Gesamtkunstwerk*: Vienna, Meštrović, contemplation of social deprivation* et al.

It is well known that the Vienna cultural milieu exerted great influence on Ivan Meštrović's worldview, artistic profile and manner of creation[6]. After he arrived

[5] Roberts 2011.
[6] Prančević 2012b; Kraševac 2002; Kečkemet 2009.

in Vienna, Meštrović started following the exhibitions of the Association of Visual Artists of Austria – Secession (Vereinigung Bildender Künstler Österreichs), who were by then already profiled as points of reference for the articulation of new anti-traditionalist attitudes, and in which Meštrović actively participated from 1903 onwards. He became a regular member of the Vienna Secession in 1906. It should be emphasised that construction of the House of the Vienna Secession created a new space for introduction of new artistic ideas. Special attention was given to the aesthetics of the exhibition design. In fact, the Secession artists approached the *Gesamtkunstwerk* ideal in which they unified examples of "high" and "applied" arts simultaneously transforming the exhibition into an educational focal point as well as a popular meeting place of the Viennese society. In this context, the *14th Exhibition of the Vienna Secession*, held in 1902, should be singled out. It was entirely dedicated to the musical genius of Ludwig van Beethoven. The exhibition design itself, conceived by Josef Hoffmann, mirrored the compliance of all the areas of creative expression. It is significant that this exhibition anticipated the high-quality examples of *Gesamtkunstwerk* of the Viennese architects, such as the Viennese *Kirche am Steinhof* (1903-1907) by Otto Wagner or Hoffmann's *Palais Stocklet* (1906-1911) in Brussels.

However, the concept of *Gesamtkunstwerk* in the area of musical performance was discussed as early as the mid-19th century, i.e. there were discussions about the inter-medial cooperation between different forms of creative activity, conducted by a single artist. Namely, the work of composer Richard Wagner showed an artist willing to exert sole control over the concept of his own work and its realization, which would soon be identified as one of *Gesamtkunstwerk*'s fundamental principles. "Immersing" the viewer in coordinates of the artwork and saturating his attention with visual and other content provided or provoked by the artwork is another fundamental principle of *Gesamtkunstwerk*. This was clearly manifested in the practice of Otto Wagner or Josef Hoffmann and adopted by the sculptor Ivan Meštrović.

Despite the fact that Meštrović's first work which could be described as *Gesamtkunstwerk* was motivated by the political narrative, it is important to mention a significant component of his early works and his previous artistic experience. Namely, the majority of sculptures created by Meštrović in Vienna were not inspired by political or national ideologies. They did not enter the sphere of historical narratives. The themes they explored were mostly related to the body, i.e. its transience and dissolution[7]. These were the themes that Gustav Klimt was developing in Vienna, and he became a role model for the young Meštrović. Reverberations of Gustav Klimt's works can be seen in Meštrović's early sculptural production[8]. An important characteristic of Klimt's

[7] For more on this theme, see: Prančević 2016a, pp. 1-50.
[8] Prančević 2012b, pp. 9-12; Kraševac 2017, pp. 175-193.

compositions was the de-historicizing of representation[9]. Ahistorical quality of natural processes was manifested in the repetition of the cycle of life, with only visible constants of birth, struggle and death. There was no optimistic scrutiny of the progress, only the inevitability of the natural process. Many early works of Ivan Meštrović dealt with this issue.

From the Vienna milieu Meštrović also inherited the "debate on the ugly", so he naturally directed his early works towards this specific visual discourse[10]. Insight into the scandal caused by Gustav Klimt's allegories commissioned for the Vienna University must have exerted a substantial influence on young Meštrović[11]. Franz Wickhoff, an esteemed art historian, was an ardent supporter of Klimt's work. Wickhoff was adamant in defence of the new art, pointing out the complexity embedded in the issue of the "ugly." His interpretation of the problem permeating Gustav Klimt's work boiled down to the incapability of time, constrained by the prescriptive aesthetics of the past, to accept new artistic tendencies and ideas. Thus Meštrović, in his first texts dealing with the nature of art, contemplated beauty and demonstrated absolute awareness that this «broad notion indeed deserves a truly broad horizon»[12]. Although all these works were characterized by the awareness of inevitability of the natural process and although they mostly dealt with the theme of the nude, it was no coincidence that young Meštrović chose this type of artwork to lean towards a commentary on the oppressive society and its conventions. This was particularly applicable to the female person whose *sexus* was generally publicly not discussed, or the theme usually elicited "aversion." Meštrović's female nudes – at least a great number of them – were burdened by a certain discomfort and occasionally even showed animal characteristics. We can deduce from this a wider social context in which the artist worked because they definitely did not represent an innocent contemplation of the female body. These were not mere aesthetic facts of European modernism but social commentary. For example, it should be said that this was the time Ivan Meštrović lived in an extramarital union with Ruža Klein, his future wife, which was not in conformity with current "social norms", especially not in the region the artist originated from. Meštrović probably felt personally judged by such an oppressive society. It is necessary to repeat once again that Meštrović's nudes were not socially "disinterested" but were the result of the artist's direct observation of the wider social condition which was particularly cruel and unjust towards the female person. It should also be mentioned that these sort of debates occurred mostly in contexts of the European exhibition and bourgeois salons, less in public urban settings or other forms of articulated "public sphere".

9 Prančević 2012a, pp. 114-157.
10 Prančević 2012a, pp. 9-12; Prančević 2016, pp. 1-50.
11 Prančević 2012a, pp. 114-157; Kraševac 2017, pp. 175-193.
12 Meštrović 1904, p. 4.

However, there is a deficiency in Croatian art historiography of texts that critically examined the character of sculpture at the end of the 19th and beginning of the 20th century. Therefore, an important essay written by Božidar Gagro entitled *The Croatian Sculpture of the Bourgeois Period* emphasised, inter alia, the need to scrutinise the altered nature of sculpture which was created as a consequence of the dissolution of morphological and functional unity between sculpture and architecture[13]. The majority of Ivan Meštrović's early work was indeed intimate in character.

> This dissolution of unity with architecture should not be viewed only in the narrow sense, i.e. in terms of their integration in the same buildings: sculpture also abandoned and broadened the urban setting, it moved to the salons and exhibition halls, only to eventually revert or attempt to revert back to its original function. Indeed, in the way Rodin's sculpture communicated and expressed its aesthetic and social functions, as well as that of Hildebrandt, which tried to correct it, was more suited to the salon than to 'bourgeois' squares. Thus, in the most representative examples of sculpture from the late 19th century, as well as modern sculpture in general, the sculptural work opened itself up to absolute meaning, searching, developing and emphasising the logic of its own fragmentation, its autonomous and self-sufficient expression. Regardless of its shape, format and true range, the sculptural work in modern art tried to be a world unto itself; a simple fragment and a multifaceted cosmogonical metaphor – like Rodin's *The Gates of Hell* – whose meaning had opened towards a vision of the absolute and individualised world. The sculpture does best without background and context unless it is accompanied by similar works in appropriate exhibition and museum settings[14].

Nevertheless, immediately after his "Vienna period", Ivan Meštrović started to develop an architectural-sculptural project with a clear political input (the *Temple of Vidovdan*), which completely changed the direction of the history of sculpture in Croatia. This project showed Meštrović's willingness to implement an entirely different intervention both in the political arena and in the public space where the monument was to be erected. It should be emphasised that public reception of this programme, which included the idea of *Gesamtkunstwerk*, was extremely important for the artist and the ideology he represented. We should underline, in this context, that Ivan Meštrović occupied an extremely important position in the general overview of the history of sculpture in Croatia. Meštrović simply redefined the previous position and role of the artist in the political and general social context. According to Božidar Gagro, the appearance of Meštrović afforded the sculpture

> a previously unknown social importance, particularly in terms of the sculptor's initiative as a subject. If we were ever able to separate ideological implications from the narrow artistic issues in Meštrović's work, we would still not be able to extricate his development from the social, psychological and political determinants that influenced him in the crucial moments of his life[15].

[13] Gagro 1975, pp. 33-41.
[14] *Ivi*, pp. 33-34.
[15] *Ivi*, p. 39.

Indeed, Ivan Meštrović achieved incredible international visibility and affirmation, particularly in the second decade of the 20th century, and later. The press extensively reported about his exhibition successes in many European cities: Vienna (1910), Zagreb (1910), Rome (1911) and Venice (1914). His solo exhibition in the Victoria and Albert Museum (1915) affirmed his prominent position in the art world[16]. Frank Rutter, a British art critic and curator, called Ivan Meštrović a genuine «European celebrity»[17]. This term most accurately described the vertiginous rise to fame and public accolades bestowed upon this relatively young artist.

3. *The Kosovo Programme and the* Gesamtkunstwerk *of Eschatology*

Ivan Meštrović achieved a prominent public status primarily thanks to his *Kosovo Cycle*. When we talk about this example of Meštrović's *Gesamtkunstwerk* it is extremely important to point out the principle of "engagement," in both social and political contexts[18]. In the end, the rich scenography of the Kosovo programme proved to be a rather expensive investment so the sculptural fragments and the wooden model of the temple were conserved and rendered to the space of historicity and the museum constructed narrative. At the time they were exhibited, these fragments possessed a striking political activist input and were an expression of protest and disagreement with the wider socio-political situation (hegemony of the Austro-Hungarian Monarchy and the annexation of Bosnia and Herzegovina in 1908)[19]. These sculptures provoked the audience with their corporeal strength and provided them with associative fields of the "barbaric", i.e. pure energy from the Balkans which was supposed to redefine the unfavourable situation on the European geo-political scene[20]. It was

16 Elizabeth Clegg wrote extensively about this exhibition, she described and analysed the concept and organisation of the exhibition, and she especially referred to the political motives and background of this undoubtedly important exhibition event. See: Clegg 2002, pp. 740-751. On the fate of some of Ivan Meštrović's artworks that were exhibited and created for this occasion, as well as their wider reception in the framework of the contemporary British society, see: Clegg 2004, pp. 823-827; Prančević 2007, pp. 395-403; Prančević 2016b, pp. 177-192.

17 Rutter 1915.

18 On the meaning of the political framework in Ivan Meštrović's artistic activity, see: Prančević 2012b, pp. 174-179.

19 On cultural policy and the political situation in general, but also other historical narratives in which works of Ivan Meštrović configure, see: Horvat 1989; Baruch Wachtel 1998; Baruch Wachtel 2003; Djokić 2003; Baruch Wachtel 2008; Djokić 2009.

20 Aleksandar Ignjatović, in his text *Images of the Nation Foreseen: Ivan Meštrović's Vidovdan Temple and Primordial Yugoslavism*, provided a more recent contribution to the interpretation of this project by Ivan Meštrović. The author described the architectural and sculptural qualities of the Temple of Vidovdan, but he also wrote about its public reception and widespread visibility mediated by numerous exhibitions at which it was shown during the second decade of the 20th

precisely this oppositional attitude that drew Meštrović closest to the militant attitudes of the avant-garde art even though, with his *habitus*, he never really belonged there. We should ask what was the actual genesis, and repercussions, of such an activist engagement by Ivan Meštrović?

Be that as it may, when he left for Paris in 1908, Meštrović intensified the creation of sculptures with an ideological premise. They were incorporated into the so-called *Kosovo Cycle* (figs. 1-2). Majority of these works were created by 1912, when the artist completed the wooden model of the *Temple of Vidovdan* intended to accommodate this peculiar iconographic programme (figs. 3-4). He had shown the wooden model at prestigious exhibitions such as the "Venice Biennial" (1914) as well as the important solo exhibition in the Victoria & Albert Museum in London (1915). The cycle comprised a large number of sculptures conceived as the *Kosovo* or *Vidovdan fragments*, and the *Cycle of Prince Marko*. We do not know their exact number, but the decision of the Ministerial Council of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes, dated 16 March 1919, to accept Meštrović's offer and buy the foundations and fragments of the *Kosovo Temple*, states that there were 43 artworks[21]. The total number of artworks inspired by the theme of the Battle of Kosovo is much higher but still remains undetermined[22].

The idea for this project was not created on an *ad hoc* basis. It was the consequence of a long observation and consideration by the artist of the current conditions of politics and power in the Austro-Hungarian Monarchy. Besides, the sculptor himself reflected on the motive for the genesis of this complex architectural and sculptural monument and programme, which should have resulted in a *Gesamtkunstwerk*. And he wrote, as follows:

> I conceived the idea of the Temple of Kosovo almost immediately after I left school, but at that time I did not feel strong enough to start its execution in broad terms. Only on the occasion of the annexation of Bosnia and Herzegovina in 1908, when our national catastrophe seemed to be complete and the fate of our race sealed; at the climax of our national sorrow and during the fever in which we all shivered, I dared to begin to work on some fragments, and it was this year and the years which followed, that I executed the existing works[23].

century. The author examined this project by Meštrović as a complex work of visual culture and found that a cross-disciplinary reading of its visual quality was required for its interpretation and analysis. The architectural and sculptural identity of the Temple of Vidovdan was, as the author said, crucial for «cultural imagination and political instrumentalization of the primordialist variant of Yugoslavism». For more on the genesis of primordial Yugoslavism and its repercussions and analytical application to the artistic activity of Ivan Meštrović, see: Ignjatović 2014, pp. 828-858.

21 Ivan Meštrović offered his works for acquisition in order to keep the cycle together and as exclusive property of the newly constituted Kingdom of the Serbs, Croats and Slovenes. Namely, in the course of Meštrović's many exhibitions in European cultural centres the interest for the acquisition of individual artworks emerged. These works are today considered as particularly valuable sculptural achievements.

22 Despite the artist's concepts the building was never executed, while the artworks included in the State acquisition are today exhibited at the National Museum in Belgrade.

23 Bone *et al*. 1919, p. 81.

The conclusion of Ivan Meštrović's study at the Academy of Fine Arts in Vienna in 1906 coincided with the Belgrade premiere of Ivo Vojnović's[24] play – *The Death of Mother of the Jugovići*[25]. The play adopted the theme of the Serbian national epic poem and announced the preoccupation of writers and artists with the idea of unification of the South Slavs even before the dissolution of the Austro-Hungarian Monarchy. We may also find a resonance of Vojnović's drama in works of other visual artists, as well as Ivan Meštrović. Moreover, in Paris he created an unusual sculpture called *Mother of the Jugovići* (1908) (fig. 5), which referenced a segment of the myth and depicted a mother of nine sons, killed in the Battle of Kosovo, who suffered heartbreak upon receiving the hand of her youngest son brought to her by two ravens from the Kosovo Field. This sculpture possesses a certain *terribilità*, which is expressed in the almost "surreal" image of an old woman holding the severed hand of her son in her arms. The artist used an expressive strength of this unusual scene in order to make the observer search for the narrative source saturating this work, i.e. an epic tale of heroism.

It is important to mention here that the execution of the wooden model of the *Temple*, envisaged to accommodate these sculptural works in a homogenous iconographic programme, was anticipated in exhibitions which had already articulated the artist's demand to coordinate the movement of the observer and guide his attention. This is best illustrated in photographs from his solo exhibition in Vienna in 1910[26] (fig. 6). The effects of scenography were similar to the exhibitions of the Secession artists. Moreover, with the introduction of sculptural fragments at prominent exhibitions in European cultural capitals, Meštrović insisted on the implementation of the "mass impression" exhibition strategy which was motivated by the ideology of the Yugoslav unity. Essentially, with the creation of this cycle Meštrović discussed the question of national identity, i.e. the pursuit of liberation of the Croatian territory from the Austro-Hungarian hegemony[27]. In Meštrović's biographical and autobiographical writings the annexation of Bosnia and Herzegovina (which occurred in 1908) was often said to be the main reason that the artist left Vienna. His departure

[24] Ivo Vojnović (Dubrovnik, 1857 – Belgrade, 1929), a distinguished author and playwright of the Croatian Modernism. Although he is famous mostly for his plays whose themes explored episodes from daily life in Dubrovnik (*The Dubrovik Trilogy, The Equinox*, etc.), he also wrote plays that grew directly out of traditional folktales, among which *The Death of Mother of the Jugovići* is considered especially relevant. Under his aegis, the exhibition of works of Ivan Meštrović and members of the *Medulić* Society of Croatian Artists (1908-1919), titled *Despite Unheroic Times*, was held in Zagreb in 1910, with the clear goal of cultural and political unification of the South Slavs. The basic textual premise of most of the artists in the exhibition was national lore, i.e. heroic epic tales.

[25] On the genesis of this work by Ivan Meštrović and its analysis, see: Prančević 2012b, pp. 174-179.

[26] Prančević 2012b, pp. 174-179.

[27] *Ibidem*.

for Paris may have been a somewhat demonstrative act. Still, Ivan Meštrović did not sever ties with Austria. He kept his studio in Vienna and participated in the Vienna *Secession* exhibitions[28].

The question of the Kosovo Myth is extremely complex and entwined with different national problems throughout the 20th century[29]. However, when discussing Meštrović's work we often contemplate only the component of the "Yugoslav Kosovo Myth," while Meštrović's visual construction of the narrative was abundantly used for propaganda purposes.

The basic idea guiding the artist was in fact the constitution of the supranational state of the South Slavs[30]. In that sense the best theoretical foundation could be found in ideas from literary history and criticism. As explained by the Croatian literary theorist Zoran Kravar, this kind of the constitutional construct «was not perceived by the Croatian supporters of the Yugoslav concept as a political project inasmuch as an eschatological one»[31]. Namely, contemplating this aesthetic and ideological campaign, Kravar deemed essential to differentiate between two types of nationalisms: territorial nationalism, which emerged from territorial determination and promoted re-evaluation of the historical process characterized by the territory itself (which was not affirmed by the supporters of the Yugoslav concept and thus was to be criticized by some critics) and ethnic nationalism based on racial, biological, bio-psychological and bioethical prerequisites[32].

Furthermore, the narrative source for the cycle was found in the Battle of Kosovo fought between the Christian and Ottoman forces on the Kosovo Field in 1389. Both sides suffered grave losses, and both the Ottoman Sultan Murat and the Serbian King Lazar died. The courageous stand of the Christian forces, despite being vastly outnumbered by the Ottoman army, served as an archetype of resistance transposed to modernity. This coalition of forces may have inspired the Yugoslav nationalists to organize a resistance against much stronger adversaries. The emphasis on the "defeat" was central to the Kosovo Myth. Hope and faith in the resurrection seemed to be well suited to the propagandist political campaign dominating the period of World War I.

However, it is possible to trace the genesis of this theme to Ivan Meštrović's childhood[33]. The artist spent his childhood in Otavice, a village in the Dalmatian hinterland which was extremely poor. The tradition of folktales was prevalent

[28] See: Prančević 2012b, pp. 174-179.

[29] Dejan Djokić, who reviewed the entire contingent of the 20th century, provided an interesting analysis of this theme. See: Djokić 2009.

[30] On the political engagement and work of Ivan Meštrović in the Yugoslav Committee, the political body which worked on the unification of South Slav countries during World War I, and which greatly influenced his artistic activity, see: Machiedo Mladinić 2007; Machiedo Mladinić 2009; Hammer Tomić 2011.

[31] Kravar 2001, p. 216.

[32] Kravar 2005, pp. 43-62.

[33] Prančević 2012b, pp. 176-177.

in the entire region of the Dalmatian hinterland. The medium of oral storytelling was crucial for the dissemination of themes which exerted considerable influence on Meštrović's artistic production (amongst which was the Battle of Kosovo). The level of education in the environment where the artist grew up was extremely low, thus in some of the more secluded areas it was common to find only one or two persons who were not analphabetic[34]. The traditional folktales were transmitted to younger generations in almost ritualistic village gatherings. Meštrović dedicated one of his earlier works to this "national lore", namely the *Artist of My People* (Vienna, 1906). This work showed an old *gusle* (a single-string musical instrument) player leaning on his *gusle* and a boy, two of the basic premises of the continuity of tradition and lore. Nevertheless, the predominant repertoire of national lore which circulated in Meštrović's region comprised the epic segments excerpted from Andrija Kačić Miošić[35], i.e. from his work *Pleasant Conversation of the Slavonic People* (*Razgovori ugodni naroda slovinskoga*), colloquially renamed *Book of Poems* (*Pismarica*). Theoreticians emphasised that

> this literary work was dealing with themes from the national pseudo-history and the more recent history of anti-Turkish warfare of the Slavic people who lived in South Eastern Europe. It was primarily written for "wider masses," i.e. almost completely illiterate Catholic and Orthodox inhabitants who lived under the Venetian and Turkish authority in the second half of the 18th century[36].

It is worth mentioning that Ivan Meštrović created a figure of this renowned Franciscan, later in life when he was a mature artist (1953). However, as a young man (1899) he dedicated to him a poem in hexameter called *My Fairy, Help Me Sing* (*Vilo moja, pivat mi pomaži*)[37].

It is evident that national lore was deeply encoded in Ivan Meštrović's inherited worldview as well as his artistic engagement. In his sculptures, the artist translated an intangible heritage into a tangible code, which is especially visible in the project of the *Temple of Vidovdan*. However, the artist did not shroud his heroes in historical (descriptive) garb, but he left them naked (ahistorical, romanticised).

Nevertheless, when he referred to this work of sculptural-architectural provenance – and emphasised a moment of memory and a cult of victimized nations, i.e. "the religion of sacrifice" – the artist wrote as follows:

> It would be difficult to explain in a short and concise form the idea of the Kosovo Temple. What I had in mind was to attempt to give a synthesis of popular national ideals and their

[34] *Ibidem*.

[35] Andrija Kačić Miošić (Brist, 1704 – Zaostrog, 1760), a Croatian folk poet and Franciscan priest. His book of poems and prose entitled *Pleasant Conversation of the Slavonic People*, published in Venice in 1756, earned him a prominent position in the Croatian literary corpus.

[36] Mrdeža Antonina 2007, pp. 122-123.

[37] Jurišić 1984.

development, to express in stone and building how deeply rooted in every one of us is the memory of the greatest moment and the most characteristic phase of our history – and to simultaneously create a central place for hope for the future, amidst nature and the free sky. […] The Temple would not be dedicated to any singular confession or sect, but to all of them, to all those who are religious and not bigoted, and who think that all those who are just and honest are "true believers", whichever faith they subscribed to[38].

Anyhow, the Battle of Kosovo is a multi-centenarian narrative and not much is known about the battle itself, apart from the fact that it had taken place on the Kosovo Field (or the Field of the Black Birds) near Priština on 28 June 1389 (28 June is commonly known as St. Vitus Day or Vidovdan, in Croatian). With regards to its artistic and architectural qualities, Meštrović's Kosovo project can be examined thanks to the preserved sketches and the wooden model, and individual sculptural works. Some of them are today considered to be masterpieces in the entire Meštrović's oeuvre (e.g. *The Remembrance*, 1908; *The Bust of Banović Strahinja*, 1908; *Miloš Obilić*, 1908). The *Temple* building exemplified the synthesis of longitudinal and central ground plans. Its robust entrance, decorated with animal figures, led to the longitudinal atrium containing a corridor with monumental caryatids, whose «stern, priestess-like character symbolizes the nation's fate»[39]. Many reliefs depicting the battle were supposed to be erected along the lateral sides of the atrium. Meštrović wanted to finish the caryatids' corridor with the Great Sphinx «symbolizing the riddle of destiny»[40]. At the very end of the corridor there was a huge "tower of the sacrificed", its exterior sides decorated with rows of winged figures resembling angels. The *Temple*'s exterior is cloaked in decorative animal figures such as lions, horses and falcons, which were commonly found as symbolic repositories in heroic poems. The central octagonal structure, topped by a dome, was supplemented with smaller square apses, which were also topped by octagonal domes. The heroic sculptures of *Prince Marko on Horseback* (1910), *Banović Strahinja* (1908), *Miloš Obilić* (1908), etc. were supposed to be placed into these niches, together with many nameless widows who symbolized «the sorrow and lament for sacrificed heroes»[41].

However, the execution of this monumental project demanded substantial financial resources, which is the reason why the *Temple of Vidovdan* remained Ivan Meštrović's unrealized dream. There is an interesting observation – which was actually a paraphrase of Meštrović himself, as will become evident further in the text – by the Italian art historian Mario de Micheli who noted that this building was supposed to be constructed, like a medieval cathedral, under the patronage of a unified nation, amassing a large amount of labour, craftsmen

38 Bone *et al*. 1919, pp. 81-82.
39 Schmeckebier 1959, p. 17.
40 *Ibidem*.
41 *Ibidem*.

and artists[42]. We should definitely add the creative vision of the artist – Ivan Meštrović – who conceived of it all, and who was supposed to moderate and make corrections in the course of the project's execution. Meštrović wrote about being inspired by historical architectural projects, which generated a somewhat eclectic and archaic component of the project, and said that

> this building would be constructed slowly, over the course of several generations, in the manner of collective artistic work executed according to one vision, similar to the way cathedrals were built in the past. The state, or nation, would provide material resources and artists would be compensated for their work so that they could live a decent life like the other citizens. This compensation would be equal for all, albeit with slight nuances for years of service. This would be a kind of workshop-school instead of an art school in the usual sense of the term. The artist, or artists, who executed the main works, would also be teachers, and the younger generations would be assistants, i.e. pupils-apprentices, who would be provided with an opportunity to learn, and would be given food and lodgings for the duration of their study and until they were able to contribute creatively themselves[43].

We should be mindful of the collaborative character of this project, as well as the idea of transference of the artistic craft, which provided the entire enterprise and creative process with an educational connotation.

The project continued to garner attention from the experts and the public in general. Indeed, many studies were written about this important project of Meštrović. Matko Peić, one of Croatian art historians, wrote about a high degree of hybridization of Meštrović's sculptural method.

> When one contemplates Meštrović's Kosovo Cycle, it appears that the sculptor actually used the motive of death as a tool to underscore the monumentality of his sense of life. To emphasise that he modelled from the most animalistic core of his being, to demonstrate that the power of instinct and elemental sexuality were his fundamental creative forces; and as a symbol of his sculptural conviction he placed the sculpture of the Sphinx among the Temple of Vidovdan's caryatids (1909). This kneeling woman-animal, who is holding itself off the ground on her front paws, was not only at the centre of the structure nor did it only conclude two rows of girls, but in the construction of its body it was also the central figure of Meštrović's sculptural method[44].

Perhaps, Ivan Meštrović achieved the highest degree of eclectic hybridization in the *Sphinx*. Meštrović's *Sphinx* (1909) was the true benchmark of his manner of "hybridization" of composition that could also be seen in the *Temple*'s architectural work. Meštrović probably studied historical decorative patterns in European museums, especially in the Louvre, where he was exposed to works of Greek or Persian art. All animal figures and caryatides shown in front of this – hypertrophic – project displayed similar characteristics[45]. Moreover, Ivan

42 De Micheli 1987, pp. 3-7.
43 Meštrović 1969, pp. 22-23.
44 Peić 1983, p. 76.
45 Prančević 2012b, p. 178.

Meštrović here applied the same hybrid architectural procedure with different architectural patterns coming together in the composition of the *Temple*. The artist drew visual templates from sources in artistic historiography, which he saw in European museums and its collections of the ancient world; however, he drew direct inspiration from the Late Antique architectural inventory of the Diocletian's Palace in Split and its other subsequent stylistic epochs. It is therefore possible to conclude that the artist used the hybrid manner of composition in the concept of his *Gesamtkunstwerk* and that he borrowed visual solutions from the past, in order to achieve an impression of an "omni-historical" or "ahistorical" dimension. However, the building was functionally supposed to be somewhere at the intersection of the sacral-temple and commemorative-museum object. It seems that it was its ultimate function (with the already mentioned processing character of the generational construction and transference of arts and crafts creative skills). Furthermore, its public character and symbolic thread are also definitely very important.

Having said that, the fate of the entire project is compelling. Namely, after the end of World War I and the geo-political reconfiguration of the European continent, the need to complete the project in its original form dissipated – the dynamic activist component was extinguished – and fragments were stored in museums, never really being used for its intended purpose. As such – i.e. as museum exhibits – they became exceptionally interesting morphologically. Freed from their political prerogative these works focused the observer's attention on the aesthetic analysis and excellence of the sculptural *métier* more than the political history and context of their creation.

4. *Mortuary Chapels and Individual Mythologies*

General characteristics of the *Temple of Vidovdan*, especially its sepulchral atmosphere and the presence of death, are key factors for examination of the future architectural-sculptural complexes of Meštrović. Namely, Ivan Meštrović was going to utilize the experience accumulated by working on the concept of the monumental "Kosovo Memorial" and apply it, in the 1920s, to his more intimate edifices typical of the Art Déco, such as the *Church of Our Lady of Angels* in Cavtat (colloquially known as the Račić Family Mausoleum) and the *Church of the Most Holy Redeemer* in Otavice (colloquially known as the Meštrović Family Mausoleum). Both buildings, in their totality, were conceived, erected and furnished according to the idea of Ivan Meštrović. What is immediately evident is that the militant and "corporal" aspect dominating the Kosovo Project was superseded by the contemplative, spiritual approach. Nevertheless, these buildings are intended for a distinctly public purpose because they are, apart from being their owners' tombs, also consecrated churches accommodating Eucharist celebrations.

It should be emphasised that the *Church of Our Lady of Angels* (1920-1922) (figs. 7-8) was the first sacral building completed by Ivan Meštrović. It amalgamated a two-fold function: the Christian liturgy and the sepulchre of private investor[46]. The investor was the Račić family of wealthy shipowners from Cavtat, i.e. Marija Račić whose husband (Ivo Račić) and two children (Marija Banac and Edi) died as victims of the Spanish fever[47]. This combination of functional prefixes also determined the inner arrangement of single special units, as well as the decoding of architecture in relation to the predetermined cannons of evangelical liturgy and personal experiences of the artist. This building somehow synthesised the life and art of Ivan Meštrović in the second decade of the 20th century and may represent the most integral answer in terms of the articulation of decorative tendencies within his oeuvre. The utilization of creative solutions transposed from past epochs was overtly incorporated, while the artist's approach was modern throughout. The colourful accents of the floor were in compliance with the decorative taste of the times, as well as the ornamental parts of other architectural decorations. In this modernized type of "historical" mausoleum, the sculptor inserted contemporary physiognomies of tragically deceased persons, thus suggesting a peculiar and surprising hybrid of his artistic creation so immanent of Art Déco.

This chapel of Ivan Meštrović was much discussed immediately upon its completion[48]. On the occasion of the exhibition of Ivan Meštrović's sculptures at the Fine Art Society in London in 1924, Kineton Parkes published a text which mostly talked about the sculptor's newly erected chapel inspired by the religious sentiment[49]. Already in the title of the text, *Ivan Meštrović: Architect – Sculptor*, Parkes emphasised the duality of Meštrović's role in the realization of this work by clearly demonstrating his inclination towards *Gesamtkunstwerk* or *total-design*[50]. In his second text dedicated to the *Church of Our Lady of Angels*, Parkes stated that the entire work represented a "harmony of design" and was, as such, one of the best examples of successful integration of architecture and sculpture in modern times[51]. This building was publicly

46 For a more detailed analysis of the *Church of Our Lady of Angels*, see: Prančević 2012b, pp. 190-199.

47 On reconstruction of the event and building, see: Čerina 2008, pp. 28-55.

48 Namely, immediately after it was constructed this architectural-sculptural project became widely visible to the public, and was consequently written about in relevant books by authors such as William Aumonier, and accompanied by rich illustrations. See: Aumonier 1930. It should be pointed out that Josef Strzygowski, an important protagonist of the Vienna School of Art History, also wrote about it, and that he showed great interest in Ivan Meštrović's work and its interpretation ever since 1910. For example, see his text about the Cavtat funeral chapel which was originally published in the magazine «Deutsche Kunst und Dekoration» (Darmstadt, 1923), and subsequently somewhat changed and supplemented: Strzygowski 1937. On the reception of this architectural-sculptural project, see: Prančević 2012b, pp. 198-199.

49 Parkes 1924a.

50 *Ibidem.*

51 Parkes 1924b.

recognised at an important "Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes" held in Paris in 1925; an exhibition which became a relevant place of articulation, visibility and possibilities for collaborative processes in terms of decorative arts and modern industries. It also became the point of origin of terminology for current tendencies in architecture, design and art in general. This building of Ivan Meštrović was awarded the *Grand Prix*.

The iconographic reading of the sculptural programme that Ivan Meštrović introduced in this building is extremely interesting. An important source material was found in the romantic biography *Fire and Burns* (*Vatra i Opekline*) that was written by Meštrović in the 1950s and which was not published until 1998[52]. It explained the complex relationships between the artist and three women in the pre-war period, during World War I and its immediate aftermath: namely, his wife Ruža Meštrović, the Futurist painter Růžena Zátkova and Marija Banac. He kept the standardized iconographic framework of the interior church design; however, Meštrović incorporated his own experience and deep involvement, so, for example, Růžena's face is discernible in the faces of Seraphim in the dome, and his own self-portrait and childhood tales can be seen in the image of St. Rocco[53]. It should be said that the marriage between Ivan and Ruža Meštrović was disintegrating during the time this building was constructed, and the situation would finally result in their divorce in 1925. The text integrated in the church bell, i.e. not available to the general public (almost like a cryptogram), is very indicative. It reads as follows: FIND OUT THE SECRET OF LOVE / YOU WILL SOLVE THE SECRET OF DEATH/ AND BELIEVE THAT LIFE IS ETERNAL. The text is accompanied, in the same order, by images of the *Annunciation, Lamentation* and *Resurrection*. These are definitely key moments in Christian iconography; however, in the profane sphere this text and its accompanying images could be read as the cyclical repetition of life (which follows the circular shape of the bell) and the cyclical – and unpredictable – course of love.

Having said that, the figurative sculpture on this building was not completely devoid of political implications and an ideological premise. Namely, the church doors display images of protagonists from Christian history: SS. Cyril and Methodius, Gregory of Nin and St. Sava. Such a programme was surely partly

[52] Meštrović 1998.

[53] Thanks to the artist's younger son Mate Meštrović and his opinion that the romantic biography *Fire and Burns* was extremely important for the interpretation of the iconographic programme of the building, the book was published. In the text written by Branko Donat analysing Meštrović's book, the following quote is by Mate Meštrović: «Meštrović is present in the image of St. Rocco, next to whom sits a dog with a highly raised head. This dog is not some random animal, this was Meštrović's dog from his childhood, which he shot with a rifle because the dog was ill, and the parents were worried it would infect the children. My father told me that he thought the dog understood everything. Father said that throughout his life he saw the eyes of this dog looking at him. We could say that Meštrović returned the favour in the Cavtat mausoleum. The petrified image of the dog is looking at Meštrović for all eternity»: Meštrović 1998, p. 238.

ecumenical as an attempt at reconciling Christian churches, which was in the spirit of the creation and consolidation of the new "Yugoslav culture"[54], as was already written about at the time the building was inaugurated. This programme was explicitly located at the very front of the complex – i.e. the church entrance – and represents a true storytelling station with figurative images.

As we can see, this building and its sculptures represent an arena with primarily commemorative content, private legends and reflections of current socio-political constellations.

It bears repeating that the *Church of Our Lady of Angels* was constructed during the time when Meštrović's marriage to his first wife Ruža was disintegrating and when he met his second wife Olga Kesterčanek in Dubrovnik. After divorcing Ruža, he had a family with Olga, which was probably what motivated the construction of the family tomb in Otavice several years later. This was the *Church of the Most Holy Redeemer*, which also united functions of the sacred space for Eucharist celebrations and a sepulchral place for the Meštrović family (figs. 9-10). It was colloquially renamed the *Meštrović Mausoleum*, a nickname the artist objected to and insisted that he commissioned its construction in order to build a "monument" to his native place while the family sepulchre was only its supplemental function. This is evident from the letter which the artist wrote sometime later to Josip Smrkinić, director of the Meštrović Gallery in Split[55]. Its construction started in 1926 and ended in 1930, while the interior modelling lasted throughout the 1930s.

If we compare the *Church of Our Lady of Angels* and the *Church of the Most Holy Redeemer*, we can see the extent to which the latter was liberated of figural sculptures, thus accentuating the empty surfaces and flat edges of its architectural segments[56]. The figuration completely disappeared from the external stone envelope contributing to the decrease of its narrative dimension and focusing on the relations of clean and geometrically clearly differentiated volumes. The only figural depictions can be found around the door with doorframes containing bronze cassettes with portraits of the artist's family. Actually, the political narrative is absent from the figures in this building, that are completely focused on Christian iconography. We can see portraits of family members at the entrance of the building, even Meštrović's first wife Ruža (even though she was never buried in the tomb).

In terms of creative language and architectural composition Ivan Meštrović reached after idioms of the ancient world. Although it does not deal with specific socio-political themes, his artistic taste and affinity for eclecticism – but also

[54] Katić 1922, p. 202.

[55] Letter written by Ivan Meštrović (University of Notre Dame, College of Arts & Letters, Notre Dame, Indiana) to Josip Smrkinić, Director of the Meštrović Gallery in Split, April 23rd, 1955. Cfr. Split, The Archive of the Meštrović Gallery, Letters: 1955-1961, Letters of Ivan Meštrović to the Meštrović Gallery (no. 1-20), no. 4.

[56] For more on the analysis of the complex, see: Prančević 2012b, pp. 244-249.

his attitude towards the religious worldview and his commitment to interfaith dialogue – are evident in this building. The iconographic programme that the artist planned for the decoration of the dome is particularly interesting, however it remained incomplete. In it we can read a syncretistic approach to religion. Namely, the lower zone depicts founders of great world religions (Iran, Egypt, India, China, Africa) with three levels of planets above and rows of angels with arms raised towards the body of the universe[57]. Inside this universe there is the image of the Redeemer himself[58].

Nevertheless, both churches are indeed fine examples of Meštrović's "total work of art" because the artist himself conceived each segment. Two entirely different orientations by Ivan Meštrović towards Art Déco can be deciphered there. One building incorporates the quality of a somewhat organic growth of decoration and figurative repertoire and its iconographic programme, overtaking flat architectural surfaces; while the other building retains certain purity and a clear commitment to geometric form of distinctly emphasised flat lines and "empty" surfaces. Both churches are sacral objects intended for the celebration of mass, but they are also spaces for private contemplation because remains of two families were buried there. All activist signals of Meštrović's first *Gesamtkunstwerk* are completely absent and are instead transformed into contemplative architectural-sculptural portrayal saturated with a deep subjective note.

5. *Conclusion*

In conclusion, we can state that in these three buildings the artist created a certain "totality," a consistent "unit" with its functional value, but also evident was his desire to exert strong influence on observers. Generally speaking, Meštrović's building imposes itself upon persons entering it which was its undisguised ambition. Ivan Meštrović achieved this effect by using the *Gesamtkunstwerk* protocol. The artist modified it, ranging from the ideological plan of the Kosovo architectural-sculptural programme to to the creation of "individual mythologies" in sacral and sepulchral edifices. On the one hand, with the potent ideological drive of the Kosovo project the artist opened and supported the discourse on the Yugoslav unification, which would generate as its final consequence concrete geopolitical reconfigurations after World War I, and the dissolution of the Austro-Hungarian Monarchy. However, this "total work of art" was never realized. It was "constructed" and "reconstructed" in many exhibitions, the most important of which took place in the second decade

[57] Rice *et al.* 1948, pp. 18-19.
[58] *Ibidem.*

of the 20th century. This artwork exists today merely as a political and artistic narrative by virtue of sculptural fragments and the *Temple*'s wooden model, exclusively in the artificial setting of museums' historisations. They represent the anesthetized emblems of the once current ideological programme, but also the living and intriguing artistic value. On the other hand, Meštrović's chapels continue to live as memorial-sacral objects, at the intersection of museum and functional reality. They are still successful to this day at impressing the observer with the totality of its architectural and sculptural value, and the specific iconographic programme which follows the guidelines of the western Christian tradition, albeit filtrated through the modernist optics of Ivan Meštrović.

References / Riferimenti bibliografici

Aumonier W. (1930), *Modern Architectural Sculpture*, London: The architectural press.

Baruch Wachtel A. (1998), *Making a Nation, Breaking a Nation: Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford: Stanford University Press.

Baruch Wachtel A. (2003), *Ivan Meštrović, Ivo Andrić, and the Synthetic Yugoslav Culture of the Inter-War Period*, in *Yugoslavism: Histories of a Failed Idea 1918-1992*, edited by D. Djokić, London: Hurst and Company, pp. 238-251.

Baruch Wachtel A. (2008), *The Balkans in World History*, New York: Oxford University Press.

Bone J., Collings E.H.R., Ćurčin M., Popović B., Seton Watson R.W., Vojnović I. (1919), *Ivan Meštrović. A Monograph*, London: Williams and Norgate.

Clegg E. (2002), *Meštrović, England and the Great War*, «The Burlington Magazine», 144, pp. 740-751.

Clegg E. (2004), *'A Warrior fallen in a just cause': a Rediscovered Mestrovic 'Descent from the Cross'*, «The Burlington Magazine», 146, pp. 823-827.

Clegg E. (2006), *Art, Design and Architecture in Central Europe 1890-1920*, New Haven, London: Yale University Press.

Čerina L. (2008), *Saznaj tajnu ljubavi, riješit ćeš tajnu smrti i vjerovat da je život vječan*, in *Ivan Meštrović: Gospa od Anđela – mauzolej obitelji Račić, Cavtat 1920-1922*, exhibition catalogue (Zagreb, Croatian Academy of Science and Arts – Glyptotheque, October-November 2008), Zagreb: Croatian Academy of Science and Arts – Glyptotheque.

Damjanović D. (2011), *Bečka Akademija likovnih umjetnosti i hrvatska arhitektura historicizma. Hrvatski učenici Friedricha von Schmidta / Croatian Architecture of the Historicist Period and the Vienna Academy of Fine Arts. Croatian Students of the Architect Friedrich von Schimidt*, exhibition catalogue (Zagreb, Croatian Academy of Science and Arts – Glyptotheque,

December 2011 – January 2012), Zagreb: Croatian Academy of Science and Arts – Glyptotheque.
De Micheli M. (1987), *Un sogno di pietra*, in *Ivan Meštrović*, edited by M. Susovski, Milano: Vangelista, pp. 3-7.
Djokić D., ed. (2003), *Yugoslavism: Histories of a Failed Idea 1918-1992*, London: Hurst and Company.
Djokić D. (2009), *Whose Myth? Which Nation? The Serbian Kosovo Myth Revisted*, in *Uses and Abuses of the Middle Ages: 19th-21st Century*, edited by J.M. Bak, J. Jarnut, P. Monnet, B. Schneidmueller, Munich: Wilhelm Fink, pp. 215-234.
Gagro B. (1975), *Hrvatska skulptura građanskog perioda*, in *Jugoslovenska skulptura 1870/1950*, edited by M.B. Protić, Beograd: Muzej savremene umetnosti, pp. 33-41.
Hammer Tomić D. (2011), *Jugoslavenstvo Ivana Meštrovića*, Zagreb: Srednja Europa.
Horvat J. (1989), *Politička povijest Hrvatske 2*, (2nd edition), Zagreb: August Cesarec.
Ignjatović A. (2014), *Images of the Nation Foreseen: Ivan Meštrović's Vidovdan Temple and Primordial Yugoslavism*, «Slavic Review», 73, n. 4, pp. 828-858.
Ivančić J., Kreković-Štefanović S., eds. (1993), *Građa za bibliografiju Ivana Meštrovića od 1899. do 1993.*, Zagreb: Ivan Meštrović Foundation, National and University Library.
Jurišić K. (1984), *Meštrovićeva pjesma i spomenik Kačiću*, in *Zbornik Kačić*, Split: Franciscan Province of the Most Holy Redeemer, pp. 287-345.
Katić E. (1922), *Meštrovićev mauzolej u Cavtatu*, «Nova Evropa», 1 January, pp. 201-206.
Kečkemet, D. (2009), Život Ivana Meštrovića (1883-1962-2002) I, II, Zagreb: Školska knjiga.
Kečkemet D. (2017), *Bibliografija – Ivan Meštrović, 1899.-2002.*, Split: Duško Kečkemet, Brevijar, Faculty of Humanities and Social Sciences in Split (prepared for publication).
Kraševac I. (2002), *Ivan Meštrović i Secesija, Beč-München-Prag 1900-1910*, Zagreb: Institute of Art History and Ivan Meštrović Foundation.
Kraševac I. (2017), *'Umjetnosti njezina sloboda': Gustav Klimt i Ivan Meštrović, slikarski i kiparski odgovor na secesiju*, in *Izazov moderne: Zagreb-Beč oko 1900, slikarstvo, kiparstvo i arhitektura zagrebačke i bečke secesije*, edited by I. Kraševac, P. Vugrinec, Zagreb: Klovićevi dvori Gallery, pp. 175-193.
Kravar Z. (2001), *Ovostrana eshatologija*, in *Književni protusvjetovi*, edited by J. Hekman, Zagreb: Matica hrvatska, pp. 205-220.
Kravar Z. (2005), *Vidovdanski protusvjetovi i Matoševi protutekstovi*, in *Svjetonazorski separei, antimodernističke tendencije u hrvatskoj književnosti ranoga 20. stoljeća*, edited by N. Polgar, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, pp. 43-62.

Machiedo Mladinić N. (2007), *Prilog proučavanja djelovanja Ivana Meštrovića u Jugoslavenskom odboru*, «Časopis za suvremenu povijest», n. 1, pp. 133-156.
Machiedo Mladinić N. (2009), *Političko opredjeljenje i umjetnički rad mladog Meštrovića*, «Časopis za suvremenu povijest», n. 1, pp. 143-170.
Meštrović I. (1904), *O umjetnosti*, «Pokret», 23 October, p. 4.
Meštrović I. (1969), *Uspomene na političke ljude i događaje*, Zagreb: Matica hrvatska.
Meštrović I. (1998), *Vatra i opekline*, Zagreb: Dora Krupićeva.
Mrdeža Antonina D. (2007), *Nacionalni prostor u Razgovoru ugodnom naroda slovinskog Andrije Kačića Miošića*, in *Fra Andrija Kačić Miošić i kultura njegova doba: zbornik radova sa znanstvenog skupa Fra Andrija Kačić Miošić i kultura njegova doba*, edited by D. Fališevac, Zagreb: Intergrafika, pp. 121-142.
Parkes K. (1924a), *Ivan Mestrovic: Architect-Sculptor*, «The Architects' Journal», 2 July, pp. 9-11.
Parkes K. (1924b), *A Mortuary Chapel by Ivan Mestrovic*, «The Builder», 27 June, pp. 1018-1019.
Peić M. (1983), *Ivan Meštrović*, «Iseljenički kalendar», XXIX, pp. 73-78.
Prančević D. (2007), *Odjek Ivana Meštrovića u Velikoj Britaniji nakon izložbe u Victoria & Albert Museumu*, in *Zbornik II. Kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, conference proceedings (Zagreb, 27-29 April 2006), edited by I. Kraševac, Zagreb: Institute of Art History, pp. 395-403.
Prančević D. (2012a), *Suprotstavljanja i imperative Ivana Meštrovića – fragmentaran pogled na kiparstvo prve polovice dvadesetog stoljeća u Hrvatskoj*, in *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898-1975*, edited by Lj. Kolešnik, P. Prelog, Zagreb: Institute of Art History, pp. 114-157.
Prančević D. (2012b), *Ivan Meštrović u kontekstu ekspresionizma i art décoa*, doctoral dissertation, Zagreb: Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb.
Prančević D. (2016a), *Uneasiness in the Body (Tensions in Representation: Old Age, Eroticised Pathos, Different Sexuality, Immediate Sensuality)*, in: *Sculpture and Nakedness: Corporeality and Eroticism in the Works of Ivan Meštrović*, edited by D. Prančević, Split: Museums of Ivan Meštrović, pp. 1-50.
Prančević D. (2016b), *Sculpture by Ivan Meštrović at the Grafton Galleries in 1917: Critical and Social Contexts*, «Sculpture Journal», 25, n. 2, pp. 177-192.
Rice N.L., Hilberry H.H., Hilberry E.S. (1948), *The Sculpture of Ivan Meštrović*, Syracuse: Syracuse University Press.
Roberts D. (2011), *The Total Work of Art in European Modernism*, Ithaca (New York): Cornell University Press and Cornell University Library.
Rutter F. (1915), *A Serbian Sculptor. The Mestrovic Exhibition at South Kensington*, «Sunday Times», 27 June.

Schmeckebier L. (1959), *Ivan Meštrović. Sculptor and Patriot*, Syracuse: Syracuse University Press.

Strzygowski J. (1937), *Eine Grabkirche von Ivan Meštrović/A Memorial Church by Ivan Meštrović*, in *Ivan Meštrović: Gospa od Anđelâ – Zadužbina porodice Račić, Cavtat*, edited by M. Ćurčin, I. Meštrović, Zagreb: Nova Evropa, pp. 35-43.

Appendix

Fig. 1. Ivan Meštrović, *Memories*, 1908, Paris (Foto E. Druet, property of the Photo archive of the Meštrović Gallery in Split, Croatia, FGM-2192)

Fig. 2. Ivan Meštrović, *Miloš Obilić*, 1908, Paris (Foto Z. Alajbeg, property of the Photo archive of the Meštrović Gallery in Split, Croatia, FGM-3741)

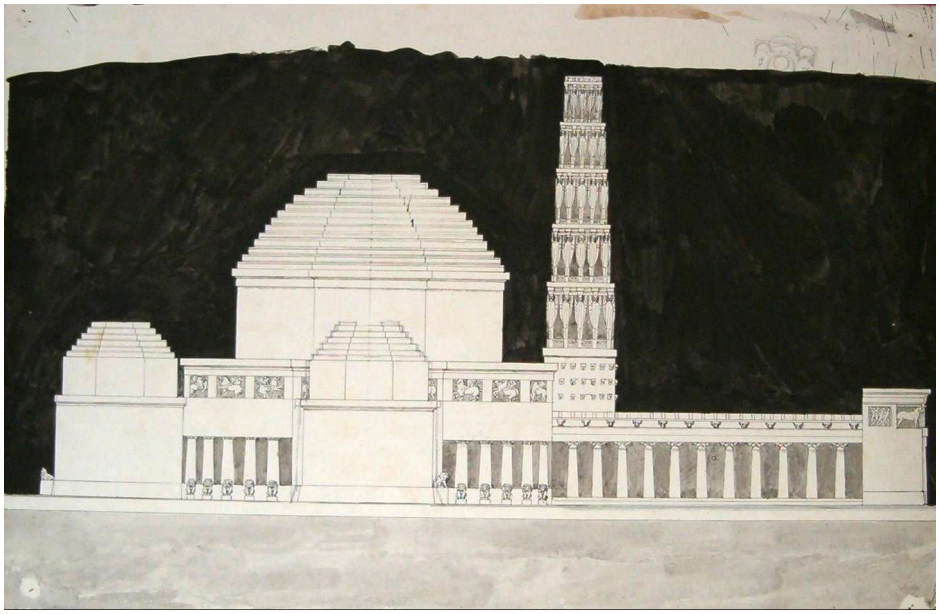


Fig. 3. Ivan Meštrović, *Sketch for the Temple of Vidovdan*, 1912, property of the Meštrović Gallery in Split (Foto D. Prančević)

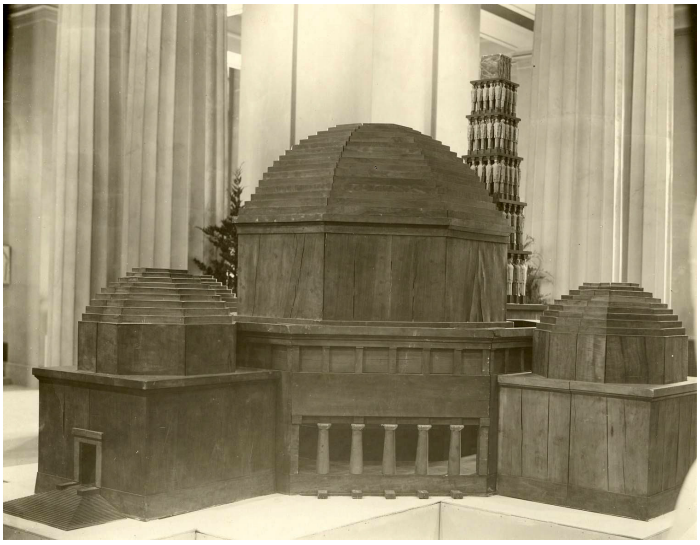


Fig. 4. Ivan Meštrović, *Model for the Temple of Vidovdan*, 1912 (Photo archive of the Meštrović Gallery in Split, Croatia, FGM-33)

Fig. 5. Ivan Meštrović, *The Mother of the Jugovići*, 1908, Paris (Foto Z. Alajbeg, property of the Photo archive of the Meštrović Gallery in Split, Croatia, FGM-3077)

Fig. 6. The 35th Exhibition of the Viennese Secession (Ivan Meštrović's solo exhibition), 1910, Vienna (Photo archive of the Meštrović Gallery in Split, Croatia, FGM-3992)

Fig. 7. Ivan Meštrović, *Church of Our Lady of the Angels* (exterior) in Cavtat, 1920-1922 (Photo archive of the Meštrović Gallery in Split, Croatia, FGM-153)

Fig. 8. Ivan Meštrović, *Church of Our Lady of the Angels* (interior) in Cavtat, 1920-1922 (Photo archive of the Meštrović Gallery in Split, Croatia, FGM-140)

Fig. 9. Ivan Meštrović, *Church of the Most Holy Redeemer* (exterior) in Otavice, 1926-1930 (Foto Z. Alajbeg, property of the Photo archive of the Meštrović Gallery in Split, Croatia, FGM-2817)

Fig. 10. Ivan Meštrović, *Church of the Most Holy Redeemer* (interior) in Otavice, 1926-1930 (Foto Z. Alajbeg, property of the Photo archive of the Meštrović Gallery in Split, Croatia, FGM-2823)

Ladogana R., Appunti sulla produzione giovanile di Pinuccio Sciola. Un inedito Crocifisso ligneo per la Basilica di San Saturnino a Cagliari / Notes on the youth production of Pinuccio Sciola. An unpublished wooden crucifix for the Basilica of St. Saturnino in Cagliari
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 361-378
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1667

Appunti sulla produzione giovanile di Pinuccio Sciola. Un inedito Crocifisso ligneo per la Basilica di San Saturnino a Cagliari

Rita Ladogana*

Abstract

Il contributo prende in esame il *Crocifisso* ligneo realizzato alla fine degli anni Settanta dallo scultore Pinuccio Sciola, figura di respiro internazionale, noto soprattutto per la produzione delle sue "pietre sonore". L'opera, finora inedita, è stata acquisita dal Polo museale della Sardegna poco prima della morte dell'artista, avvenuta nel maggio del 2016, ed è destinata alla Basilica paleocristiana di San Saturnino, intitolata al patrono della città di Cagliari. La lettura della scultura, condotta attraverso l'analisi iconografica e stilistica, pone in evidenza le peculiari caratteristiche che rimandano all'iconografia medievale del Crocifisso gotico doloroso, molto diffusa in Sardegna, e reinterpretata dallo scultore in chiave moderna. Il crocifisso ha offerto l'occasione di una unitaria rivisitazione critica dell'attività di Sciola nel periodo giovanile di formazione durante gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, attività poco indagata dagli studiosi e sempre marginalmente trattata. Si

* Rita Ladogana, Ricercatrice di Storia dell'arte Contemporanea, Università di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni culturali e Territorio, piazza Arsenale, 1, 09120 Cagliari, e-mail: ladogana@unica.it.

tratta di una produzione prevalentemente figurativa influenzata evidentemente dagli studi condotti dall'artista prevalentemente fuori dall'isola e delle sollecitazioni degli spunti visivi recepiti attraverso i viaggi e la visita alle mostre.

This contribution examines the wooden *Crucifix* made at the end of the seventies by the sculptor Pinuccio Sciola, best known internationally for the production of its "sound stones". The artwork, so far unpublished, was acquired by the institution Polo museale regionale della Sardegna shortly before the artist's death in May 2016 and it is intended to be exposed in the early Christian basilica of St. Saturnino, named after the patron saint of the city of Cagliari. Both an iconographic and stylistic analysis of the sculpture highlights specific connections to the medieval iconography of the painful Gothic crucifix, very common in Sardinia, that the sculptor reinterpreted in a modern way. The crucifix offered an opportunity for a unified critical review of Sciola's activity during his juvenile training in the sixties and seventies, not much investigated by researchers and always touched upon marginally. It is a mainly figurative production, evidently influenced by the studies that the artist made mostly outside the island and impressed by what he saw through travel and visits to exhibitions.

Nella primavera del 2016, a pochi giorni dalla scomparsa dello scultore Pinuccio Sciola, la direzione del Polo museale della Sardegna ha definito l'acquisizione del *Crocifisso* ligneo di grandi dimensioni e dalle braccia snodabili, da lui realizzato alla fine degli anni Settanta del secolo scorso[1], un'opera imponente e di forte impatto visivo destinata all'abside della paleocristiana Basilica di San Saturnino, il più antico edificio religioso della città di Cagliari[2].

L'analisi della scultura ha offerto l'occasione di una unitaria rivisitazione critica dell'attività dell'artista all'interno del percorso culturale da lui compiuto nel periodo giovanile di formazione durante gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, attività poco indagata dagli studiosi e sempre marginalmente trattata[3]. L'interesse, infatti, è stato indirizzato, anche per volontà dello scultore, verso la sua innovativa produzione delle "pietre sonore" che, a partire dagli anni Novanta, si è posta come principale punto di riferimento e di studio;

[1] L'opera è stata consegnata al Polo Museale della Sardegna nel luglio del 2016. È realizzata in legno di olivastro e misura 1,80 m di altezza e 1,90 m di apertura braccia. Si ringraziano per le informazioni ricevute la direttrice del Polo, Giovanna Damiani, e la direttrice della Pinacoteca Nazionale di Cagliari, Marcella Serreli.

[2] L'edificio, nato come *martyrium* per onorare San Saturnino, morto a Cagliari nel 304 d.C., è stato ristrutturato in forme protoromaniche tra il 1089 e il 1119, a seguito della donazione ai Vittorini di Marsiglia. Cfr. Coroneo 1993, p. 13.

[3] I principali documenti bibliografici relativi alla produzione scultorea del periodo giovanile, oltre ai cataloghi delle mostre e ad alcuni inediti scritti autobiografici conservati a San Sperate (CA) presso l'Archivio della Fondazione Sciola (d'ora in poi AFS), sono fondamentalmente il contributo di Placido Cherchi (1982), che offre una lettura ermeneutica incentrata sull'analisi del rapporto tra artista e materia, e l'attenzione critica dei saggi di Salvatore Naitza (1978-83), un consuntivo militante sull'esperienza del muralismo di Sciola, nei quali il riferimento alla produzione scultorea propone una prima riflessione alla trama dei rapporti ma senza addentrarsi in una ricostruzione di tipo storico-filologico. Cfr. Cherchi 1982; Naitza 1978; Naitza 1983.

si tratta delle opere alle quali principalmente è legata la fama dell'artista, in un'operazione che ha decretato, purtroppo, un fuorviante oblio di una parte delle creazioni precedenti, spesso testimoni di stimolanti e fertili rapporti con l'arte nazionale e internazionale.

Si è scelto, pertanto, di procedere con una meditata valutazione degli studi che hanno fatto da guida all'artista negli anni dell'esordio, maturati prevalentemente al di fuori dei confini della Sardegna, ai quali si sono unite le numerose sollecitazioni degli spunti visivi recepiti con la visita alle mostre, influenzando significativamente le scelte stilistiche e determinandone il peculiare approccio alla struttura plastica della figura.

Nato nel 1942 a San Sperate, a pochi chilometri da Cagliari, Pinuccio Sciola ha iniziato ad acquisire un'amplificata notorietà e a essere assorbito nel mercato internazionale soltanto alla fine degli anni Novanta, conseguentemente alla intuizione che lo ha portato, all'inizio dello stesso decennio, a scoprire le potenzialità sonore della pietra, a creare litofoni di basalto o di roccia calcarea attraverso un lavoro insieme scultoreo e musicale[4]. I suoni, inediti e complessi, prodotti dalle "pietre sonore" hanno, infatti, qualità differenti in relazione allo spessore dei materiali e alle fenditure profonde con le quali lo scultore ha inciso la pietra: accarezzando le superfici, con una tecnica soprattutto manuale, si generano le vibrazioni fisiche e acustiche che svelano la vita musicale delle opere. Le creazioni di Sciola si sono distinte in modo significativo nell'ambito del filone di ricerca delle sculture sonore che nel secolo scorso, muovendo i passi dai bizzarri intonarumori di Luigi Russolo, è approdato alle multiformi sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta, legate dall'affermarsi del fenomeno dell'intermedialità e alla compromissione dell'oggetto scolpito in contesti di tipo performativo[5]. Alla intensa vita concertistica delle "pietre sonore", che hanno richiamato l'attenzione di musicologi, ma anche di musicisti e compositori[6], si è unita quella, altrettanto rilevante, delle esposizioni temporanee e delle installazioni permanenti, efficacemente testimoniata dalla presenza della grande scultura nell'Auditorium Parco della Musica a Roma, scelta dall'architetto Renzo Piano, e dal basalto esposto nei giardini della Triennale a Milano. I contenuti formali delle sculture, coesistenti con le funzioni strumentali, rivelano la predilezione dell'artista per le imponenti strutture megalitiche, rievocanti grandi *menhir*, che si innestano sulla linea di un'indagine stilistica intrapresa da Sciola fin dai primi anni Ottanta, prima ancora di scoprire le "forme del suono". Emerge il lavoro basato sulla ricerca di simboli archetipi assunti a modello fondante del

[4] Si riporta di seguito la bibliografia essenziale sulle "pietre sonore": Crespi 2002; Favaro *et al.* 2011; Bolpagni 2012, pp. 40-42, Favaro, Limentani 2013; Ladogana 2015.

[5] Krauss 1998; Tedeschi, Bolpagni 2009.

[6] Per la prima volta le pietre sonore sono state presentate al pubblico in occasione della manifestazione *Time in Jazz* di Berchidda ideata dal musicista di fama internazionale Paolo Fresu, nell'edizione del 1996. Sulla vita musicale delle sculture si veda: Bullegas *et al.* 1998; Dapelo *et al.* 2009; Favaro 2011.

processo scultoreo, di forme ataviche e ancestrali che conservano la suggestione archeologica delle "pietre fitte" o dei betili dell'età del rame, a testimoniare il profondo radicamento dell'artista alla civiltà di origine e alla sua Sardegna. L'unica terra, come ha scritto l'amico e singolare interprete Gillo Dorfles, dove Sciola avrebbe potuto trovare «quell'incontro di natura e cultura, di tradizione e di memoria»[7]. Un ritorno alle origini sostenuto fedelmente anche dalla scelta di utilizzare le diverse tipologie di rocce e di legni presenti nell'Isola, maturata tenacemente fin dalle sue prove giovanili.

Cresciuto contadino, Sciola, affronta i primi studi a Cagliari nel 1959 sotto la guida di Foiso Fois, artista di stampo neorealista, che allora dirigeva il neonato Liceo Artistico, il quale, con le capacità e l'intelligenza che hanno sempre contraddistinto le sue comprovate qualità di Maestro, lo instrada verso innovative esperienze. L'inesausta voglia di apprendere e di crearsi una cultura più ampia, incanalata a colmare le lacune della sua formazione e, al tempo stesso, a soddisfare i suoi interessi, attraverso lo studio, la conoscenza diretta di nuovi manufatti e la frequentazione di artisti di comprovata esperienza, stimola il giovane scultore sardo a varcare il mare e a intraprendere difficili, ma necessari percorsi attraverso l'Italia e l'Europa. Nel 1964 è a Firenze dove partecipa alle lezioni del Magistero d'Arte di Porta Romana; dal 1965 al 1970 si trasferisce per temporanei soggiorni a Salisburgo per seguire i corsi alla Internationale Sommerakademie, frequentando maestri quali Luciano Minguzzi, Oskar Kokoschka, Emilio Vedova; nel 1967 si reca a Madrid per partecipare ad alcune lezioni dell'Università della Moncloa. Compiuto questo lungo apprendistato, nuovi interessi lo conducono nel 1973 fino in Messico, tappa imprescindibile per un artista che, come lui, vuole ampliare gli studi che lo hanno portato a significativi risultati anche nell'ambito della feconda attività di muralista. Il viaggio, finanziato da una borsa di studio ottenuta grazie all'interessamento dell'Unesco nei confronti del suo progetto sperimentale "Paese Museo", che lo aveva posto all'attenzione della stampa locale e internazionale in merito al dibattito sul muralismo, gli ha permesso di incontrare e di frequentare David Alfaro Siqueiros, dal quale ha ricevuto significativi e prolifici riconoscimenti[8].

Le occasioni di visibilità, per quanto riguarda la prima produzione scultorea, si presentano fin da subito attraverso la partecipazione ad esposizioni, soprattutto collettive e principalmente in Sardegna, documentate a partire dai primi anni Sessanta. Non sono mancate anche alcune occasioni importanti fuori dall'Isola, dalla personale del 1961 a Milano a Palazzo Durini[9] all'invito alla XXXVII

[7] Dorfles 2003, p. 6.

[8] Sciola ha realizzato il suo primo murale a San Sperate nel 1968. A questo episodio è seguita un'intensa attività che lo ha portato in pochi anni a trasformare il suo paese natio in «Paese Museo», aprendo le porte a muralisti nazionali e internazionali e trasformandosi in un cantiere permanente. Per approfondimenti la principale riferimenti bibliografici in merito: Boehm 1971, pp. 39-42; Naitza 1979, pp. 17-26.

[9] Alla mostra erano esposti accanto all'*Impiccato*, la prima opera in legno realizzata da Sciola, l'*Incontro*, il *Putto* e un *Cristo*, anche questi realizzati in legno, e alcune opere in pietre, tra le quali

Biennale di Venezia nel 1976, sulla quale torneremo, alla personale del 1979 presso la Galerie Kroger a Kirchein unter Teck, nei pressi di Stoccarda, la prima di una lunga serie di mostre che saranno dedicate allo scultore in Germania nei decenni successivi[10].

Come si evince dai cataloghi delle mostre e dalle recensioni sulla stampa, prevalgono i risultati della ricerca figurativa, alla quale Sciola si è dedicato con regolare continuità fino ai primi anni Ottanta, confrontandosi, oltre che con la pietra, con la duttilità della creta e la fibrosità dei legni. Le pietre sono le trachiti di Ozieri e di Serrenti; i legni quelli di ginepro e soprattutto di olivastro, una pianta molto longeva, dal legno duro e compatto, particolarmente abbondante in Sardegna. Affiora il sentimento profondo per i materiali della propria terra, che l'artista ha sempre voluto lasciar parlare facendone emergere le qualità intrinseche e accogliendone le suggestioni e gli spunti formali; un sentimento, come si è detto, maturato fin dalla prima fanciullezza e accresciuto con matura consapevolezza durante il percorso formativo, grazie ai costruttivi confronti sviluppati durante i suoi viaggi in Europa. Nell'intimo adeguarsi alle naturali peculiarità della materia, nell'attenzione per il suo sviluppo organico e nella messa in pratica dei principi del *direct carving* si evince l'interessamento alla lezione di Henry Moore, che alla fine degli anni Sessanta era al culmine della sua carriera e aveva rappresentato un imprescindibile modello di riferimento per il rinnovamento della ricerca plastica in Italia[11]. «La lezione che ci viene da Henry Moore è grande […]. È indubbiamente lo scultore che più mi interessa»[12], si legge in appunti inediti dello stesso artista, che non esitava a proporre il nome dello scultore inglese, conosciuto personalmente nel 1979[13], per rendere ragione del suo "rapporto" con i materiali e per spiegare l'origine della sua ricerca orientata verso la sintesi delle forme senza rinunciare alla figuratività. Citava inoltre «le figure bronzee di Fritz Wotruba»,[14] quale esempio da seguire per approdare a una semplificazione estrema dell'oggetto tradotto in volumetrie pure ed essenziali. Lo testimoniano con singolare efficacia l'elementarità iconografica, talvolta squadrata, con echi postcubisti, degli studi di figura lignei realizzati tra il 1970 e il 1975 (figg. 1-2); e le figure ridotte a semplici blocchi di pietra che compongono il *Monumento ai caduti* realizzato a Ozieri, in provincia di Sassari, nel 1969. Nelle figure lignee si può scorgere inoltre una vicinanza alle riflessioni di Vittorio Tavernari su Moore proposte in alcuni

Testa di vecchio e *Il padre*. Cfr. Sirtori Bolis 1962, p. 4.

10 B.I. 1979.

11 Sul ruolo e gli influssi della scultura inglese in Italia si veda il recente Pezzetta 2016. La presenza di Moore alla Biennale veneziana del 1948 ebbe un ruolo fondamentale sul rinnovamento della scultura italiana. Di grande importanza per la risonanza avuta in Italia è stata anche la mostra a Forte di Belvedere del 1972. Cfr. Read 1934; Read 1948. Carandente 1972.

12 Appunti autobiografici conservati presso l'AFS.

13 Nell'AFS, tra i numerosi libri della biblioteca appartenuta allo scultore, è conservato il volume *With Henry Moore: the artist at work*, curato da D. Mitchinson, con all'interno la dedica personale dello scultore inglese all'artista sardo.

14 Appunti autobiografici conservati nell'AFS.

esemplari del ciclo delle *Pietà* scolpiti nei primi anni Cinquanta, nei quali emerge soprattutto una marcata rigidità nella definizione dei valori formali[15].

Ricche di suggestioni arcaiche e popolaresche sono, invece, le madri scolpite in trachite di Ozieri o di Serrenti, espressione di un'antica civiltà contadina, nelle quali l'asprezza della materia e la resa volumetrica inducono a leggervi suggestioni derivate dall'arcaismo novecentista di matrice martiniana, anche se il primitivismo che le connota rimanda piuttosto alla massività propria della scultura romanica (figg. 3-4). Non a caso Sciola parlava spesso dell'importanza e del fascino esercitato su di lui dall'incontro con la produzione scultorea di quell'epoca studiate durante il viaggio compiuto in Spagna nel 1967[16].

Sempre nel rispetto per la "fedeltà a materiali", il racconto plastico muta nella sostanza superficiale più tormentata dei legni, quando Sciola affronta il tema della tragedia umana, che prende forma nei corpi mutili e talvolta combusti nella serie dei *Cadaveri*, degli *Impiccati* e nel corpo contratto dal dolore del Cristo crocifisso, assunto a più nobile emblema della sofferenza terrena dell'uomo (figg. 5-6). «Le forme che sto creando», si legge in una testimonianza diretta dell'artista, riportata da Placido Cherchi, «rappresentano l'irruzione nella storia del popolo subalterno […] Sono i minatori di Buggerru o le innumerevoli vittime dello Stato Capitale»[17]. Sciola, dando sfogo alla propria vena protestataria, ha espresso un sentimento di denuncia e di contestazione attraverso le sue sculture divenute metafora di lotta per la giustizia sociale. Un sentimento che nasce sicuramente dalla volontà di testimoniare un disagio radicato nella storia sociale e culturale della Sardegna, ma che, al tempo stesso, assume il valore universale dell'umana angoscia per i mali del tempo presente. I corpi sono trasfigurati nel loro emergere dalla materia, dilaniati dalla forza della rude sbozzatura: l'energia del segno conserva una carica espressiva che incombe sulla forma lignea come se il magistero di Emilio Vedova a Salisburgo, continuamente citato da Sciola, si fosse riverberato sul suo lavoro, nonostante la diversa natura del *medium*. È probabile che lo scultore avesse ricevuto gli spunti visivi della tendenza affermatasi nella scultura italiana ed europea a partire dalla fine degli anni Cinquanta, che aveva visto distinguersi la rappresentazione di una umanità sofferente attraverso le diverse declinazioni dell'informale, per mezzo di interventi volti a tormentare la materia, con un espresso infittirsi di corrispondenze tra pittura e scultura. Ne è un esempio importante l'opera di Luciano Minguzzi che, proprio negli anni in cui Sciola seguiva i suoi corsi all'Accademia di Salisburgo, aveva appena attraversato la fase della sua ricerca più moderna, che lo aveva visto confrontarsi, sempre rimanendo fedele al figurativo, con il tema complesso dell'erosione della materia bronzea, percorsa da incavature e lacerazioni[18]. Sciola ha tormento la superficie

15 Campiglio 1997, pp. 67-81. Su Tavernari si veda inoltre il recente Tavernari 2017.
16 Cherchi 1982, p. 22.
17 Ivi, p. 9.
18 Si vedano i riferimenti a Minguzzi, e più in generale l'ampia apertura dello sguardo sulla scultura italiana del Novecento e le relazioni con la scultura internazionale, nel catalogo della

attraverso una sbozzatura interrotta da profondi tagli, dando vita a forti tensioni e intense vibrazioni luministiche. Un'energia espressiva riversata sulla materia lignea che deve essere idealmente ricongiunta anche alla tendenza espressionistica radicata nella ritrovata tradizione xilografica in Sardegna, nei primi decenni del Novecento; una tradizione che ha raggiunto significativi risultati, distinguendosi nel panorama nazionale.

I *Cadaveri* e gli *Impiccati* sono stati esposti numerose volte, nei primi anni Settanta, in Sardegna e nel 1976 presentati in alcune piazze di Venezia in occasione della XXXVII Biennale. La partecipazione di Sciola all'Esposizione Internazionale, attraverso il suo progetto "Paese Museo", voluta da Enrico Crispolti, si inseriva nella mostra della sezione italiana "Ambiente come sociale", allestita nel padiglione centrale ai Giardini e nata con l'intenzione di ospitare «proposte, azioni, esperienze, documenti di ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale», dando spazio alle ricerche provenienti dalla periferia in senso territoriale[19]. Lontano dalla sede espositiva istituzionale dei Giardini, l'effetto sortito dai corpi scultorei adagiati in Campo Santa Margherita e per un giorno anche in Piazza San Marco ebbe una significativa risonanza, soprattutto sulla stampa isolana[20]. Pochi esemplari ne sono rimasti e appartengono alla collezione privata degli eredi dello scultore.

I crocifissi lignei, invece, con i quali l'opera di Sciola si inserisce nella lunghissima tradizione dell'arte del Novecento che ha incontrato nelle scene della Passione il traslato delle tragedie moderne, sono stati esposti raramente e a lungo "custoditi" dallo scultore nella sua grande casa-studio a San Sperate. L'artista ha manifestato l'interesse per il tema della crocifissione quando era ancora giovanissimo: le prime testimonianze risalgono alla fine degli anni Cinquanta e alcune abitano ancora le pareti della sua dimora natale. Simbolo di un destino di sofferenza, ma anche di speranza di redenzione, erano destinati alla dimensione della preghiera più intima. Solo negli anni Novanta alcuni pezzi della serie, fino ad ora mai ricostruita, hanno trovato spazio in luoghi pubblici legati ad ambienti ecclesiastici: è il caso di quelli conservati nell'Episcopio della Diocesi di Olbia, dell'opera sistemata nel giardino esterno della Chiesa cagliaritana di Sant'Agostino e del Crocifisso recentemente destinato alla Chiesa di San Saturnino (figg. 7-8), del quale si tratta in queste pagine. Al 1967 risale, invece, l'acquisizione dell'imponente Cristo ligneo da parte del Comune di Cagliari, esposto oggi tra le opere della Collezione Sarda nelle sale della Galleria Comunale d'Arte della città (fig. 9)[21].

Nel raccontare la realtà della sofferenza del Cristo, il quale viene sempre raffigurato da Sciola senza croce, ritornano costantemente alcuni espliciti segni che ne denunciano il profondo patimento: le braccia in tensione verso l'alto,

mostra *Mascherini e la scultura europea del Novecento*. Cfr. Fergonzi, Del Puppo 2007.

19 De Grada, Crispolti 1976, p. 5.

20 Dei numerosi articoli sull'installazione di Sciola alla Biennale, si vedano: Faticoni 1976, p. 14; Gai 1976, pp. 52-53; Podda 1976, p. 5; Rodriguez 1976, p. 4.

21 Montaldo 2003, pp. 176-177.

il corpo inarcato nello spasmo della morte, l'affiorare delle costole sotto la pelle, l'incavarsi del ventre e il segno in evidenza delle stigmate, che irrompono bruscamente nella confusione della materia dilacerata. Le figure sembrano emergere dall'interno del tronco che ne ha determinato in alcuni casi la forma: la divaricazione della braccia di Cristo in croce pare essere stata suggerita a Sciola dall'apertura reale di due rami. Nella tensione dei corpi si legge chiaramente una suggestione dell'iconografia medievale del Crocifisso gotico doloroso, legata alla spiritualità francescana e molto diffusa in Sardegna, riconducibile al prototipo del Crocifisso ligneo, cosiddetto di Nicodemo, conservato nella chiesa di San Francesco a Oristano e ascritto al XIV secolo[22]. Un modello che ha avuto il momento di maggiore diffusione nell'Isola durante il XVI e il XVII secolo nella statuaria lignea, ma che ha continuato a rappresentare un riferimento iconografico per gli artisti locali fino al secolo scorso[23]. Tra le testimonianze più interessanti della produzione novecentesca è il corpo tormentato del Cristo titanico dipinto nel 1977 per la Chiesa cagliaritana di San Pio X da Foiso Fois, considerato, come abbiamo detto, il primo maestro di Pinuccio Sciola; opera che sicuramente lo scultore aveva visto e che deve avere avuto un peso nella sua interpretazione del tema[24].

Nel Crocifisso destinato alla Basilica di San Saturnino, seppure appaiano bene evidenti i segni della Passione nel corpo possente del Cristo e la rude sbozzatura conferisca alla scultura un carattere fortemente espressivo, vengono meno alcune caratteristiche prevalenti nei precedenti Crocifissi, quali la distorsione anatomica, all'apice nell'esemplare di Sant'Agostino, e la deformazione del volto, spesso soltanto abbozzato. Il dolore è sublimato nel mistero della morte e la tensione muscolare appare attenuata. Le ragioni sono da ricondurre alla specifica tipologia scultorea alla quale Sciola si è ispirato, e probabilmente all'uso al quale avrebbe voluto destinare l'opera, che trova conferma nel dettaglio tecnico delle braccia 'snodabili' volte a garantire la duplice funzione di Cristo in croce e Cristo deposto, legata alla celebrazione dei rituali paraliturgici del Venerdì Santo. Nella drammaturgia sacra della Settimana Santa la cerimonia di Deposizione del simulacro del Cristo, legata al modello della tradizione gerosolimitana, ha origini medievali ed è stata trapiantata in Italia dal Nord Europa tra il XII e il XIII, arricchendosi, soprattutto in età moderna, di nuovi rituali fortemente influenzati dalle forme di devozione popolare. In particolare si diffuse nella Penisola, come in tutta l'Europa cattolica del Sud, l'usanza della cerimonia processionale all'esterno dei luoghi sacri per accompagnare il Cristo al sepolcro, in genere condotta dagli ordini religiosi e dalle confraternite[25].

22 Per la storia degli studi e le problematiche connesse alla datazione e all'attribuzione si veda: Pala 2010, pp. 125-136. Si vedano, inoltre, i saggi di: Sari 1998, pp. 9-16; Siddi 1998, pp. 17-22; De Francovich 1938, pp. 145-261; Sari 1987, pp. 281-322.

23 Scano Naitza 1991, pp. 179-185; Scano Naitza 2005, pp. 305-326.

24 Naitza 1989, p. 37.

25 Sulla complessità dell'argomento si vedano: Corbin 1960; Belting 1986; Brooke 1989;

In Sardegna la storia della tradizioni legate al triduo pasquale si distingue per il perdurare fino ad oggi di alcune significative espressioni del rituale, in particolare l'enfatizzazione della scena dello schiodamento del Cristo dalla croce, alla presenza delle figure che interpretano il ruolo di Giuseppe D'Arimatea e di Nicodemo (Giovanni 19, 38-42)[26]. Il rituale cosiddetto de *S'iscravamentu* (discesa di Gesù dalla croce), di chiara matrice spagnola, prevedeva l'uso di simulacri articolati che permettevano di ottenere la figura del Cristo deposto dall'originario Cristo in croce spostando lungo il corpo gli arti superiori e procedendo alla sistemazione della scultura all'interno del feretro[27]. Si registra nell'Isola una produzione significativa di Crocifissi lignei articolati, ancora oggi utilizzati nelle cerimonie sacre, realizzati prevalentemente nel XVII secolo, in concomitanza con l'enfasi che la drammaturgia sacra acquisì in età barocca, e commissionati soprattutto dalle confraternite, nella piena consapevolezza della loro valenza per l'identità ecclesiale[28]. Il Crocifisso a braccia snodabili di Sciola, a distanza di due secoli, può essere letto come un esplicito omaggio dell'artista alla tradizione dell'antico rito, a un momento della vita comunitaria religiosa della sua terra che ha mantenuto nei secoli un ruolo centrale e continua ad essere partecipato e profondamente sentito. L'opera per la sua peculiarità tecnica, pur innestandosi nella lunga storia della trattazione del tema della Deposizione nelle arti visive in Sardegna, che ha interessato la produzione pittorica e scultorea a partire dal primo Novecento, si configura sicuramente come un *unicum* nel panorama isolano del periodo. Nella complessità del suo significato, oltre ad attestare l'importanza del richiamo atavico dell'identità locale, è la testimonianza del sentimento intimo del sacro che investe molta parte della produzione di Sciola: dalla valenza religiosa di alcune madri con il bambino in pietra degli anni Settanta alla installazione di oltre duecento "semi della pace" nella piazza inferiore della Basilica di San Francesco ad Assisi. La "semina mistica", come è stata definita quest'ultima, composta di basalti di varie dimensioni, solcati profondamente al centro per fare emerge l'anima della pietra, con la quale Sciola, nel 2003, ha voluto simbolicamente dare la propria testimonianza di fede[29]. E al senso del sacro, con una interpretazione distante dai termini di una religiosità esplicita, riferisce anche il canto delle "pietre sonore", intriso di solennità e di forma poetica. «Le pietre sonore di Pinuccio Sciola hanno il potere di suscitare in noi l'equivalente di un evento

Bernardi 1995, pp. 585-620; Zarri 2001, pp. 53-85.

[26] Mele, Sassu 1991; Dadea 2008; Kirova 1984; Casula 2009, pp. 154-161.

[27] Perusini 2006, pp. 191-206.

[28] Manconi 1999; Ledda 1994/1996, pp. 147-162; Masala 2007, pp. 405-406.

[29] La mostra dal titolo "Il cantico delle pietre" è stata fortemente voluta da Padre Vincenzo Coli, Custode del Sacro Convento di Assisi, che ha scritto in catalogo: «É stato spontaneo rimandare immediatamente al "cantico di frate sole", dove anche le creature più semplici sono più che cose in quanto rimandano alla fonte della vita»: Coli 2003, p. 1. Cfr. Quintavalle 2011, pp. 87-97; Marci 2005.

sacro», aveva scritto per primo Gillo Dorfles, in un contesto nel quale riferiva della complessità del rapporto tra arte e sacro in età contemporanea e della difficoltà di sostituire la carica iconologica del passato con i linguaggi moderni[30]. Lontano, evidentemente, da qualunque didascalismo dottrinale, Pinuccio Sciola ha originato attraverso le sue sculture sonore "luoghi mistici" ed evocazioni sacrali, raggiungendo, forse, la maggiore "verità religiosa" pochi giorni prima di morire, quando, con la 'magia' del tocco delle sue ruvide mani, ha fatto emergere la musicalità delle pietre nella Basilica romana di San Pietro in Vincoli davanti al Mosè di Michelangelo (fig. 10)[31].

Riferimenti bibliografici / References

Bandinu B. (1990), *Pinuccio Sciola. Pietre dalla Sardegna*, catalogo della mostra (Fiorano modenese, Parco di Villa Santa Margherita), Modena: Il Bulino.

B.I. (1979), *Eine Skulptur als kulturelle Verbindung. Diese Aufgabe möchte der sardische Künstler Sciola seinem Geschenk an die Stadt zukommen lassen*, in «Der Teckbote, Kirchheim uunter Teck», Kirchein unter Teck, 2 aprile.

Belting H. (1986), *L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della Passione*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale.

Bernardi C. (1995), *Il tempo sacro: "Entierro". Riti drammatici del venerdì santo*, in *La Scena della Gloria. Drammaturgia e spettacolo a Milano in età spagnola*, a cura di A. Cascetta, R. Carpani, Milano: Vita e Pensiero, pp. 585-620.

Boehm H. (1971), *Making simple constructions*, Londra: Studio Vista.

Brooke R. (1989), *La religione popolare nell'Europa medievale (1000-1300)*, Bologna: Il Mulino.

Bolpagni P. (2012), *Forme sonore. Per Harry Bertoia e Pinuccio Sciola, Amalia Del Ponte e Roberto Ciaccio la scultura è anche uno strumento musicale*, «Amadeus», XXIV, 3, 268, pp. 40-42.

Bullegas S., Cherchi P., Sassu P., Doro A., Rodriguez A., Fresu P., Favre P., a cura di (1998), *Le pietre sonore. Sculture di Pinuccio Sciola*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Campiglio P. (1997), *La scultura come vita*, in *Vittorio Tavernari*, a cura di F. Gualdoni, Milano: Electa, pp. 67-81.

Carandente G., a cura di (1972), *Henry Moore*, catalogo della mostra (Firenze,

[30] Dorfles 2003, p. 6.

[31] L'incontro "La voce della pietra. Il Mosè di Michelangelo e le Pietre Sonore di Sciola" nella Basilica di San Pietro in Vincoli, inserito nella più ampia rassegna "Stonetales", promossa dalla Facoltà di Ingegneria di Roma Sapienza, è stato curato da Lorenzo Carrino e ha visto la partecipazione di P. Jean Paul Hernandebiennalez SJ (docente presso la Facoltà di Storia e Beni Culturali della Chiesa della Pontificia Università Gregoriana) e S.E.Mons. Lorenzo Leuzzi (Vescovo Ausiliare di Roma).

Forte di Belvedere, 20 maggio – 30 settembre), Firenze: Bisonte Editore-Nuove Edizioni Enrico Vallecchi.
Casula A. (2009), *Gli apparati effimeri e le paraliturgie della Settimana Santa in Sardegna*", in *Il teatro dei Cartelami. Effimeri per la devozione in area mediterranea*, a cura di F. Boggero, A. Sista, Genova: Sagep Editori srl, pp. 154-161.
Cherchi P. (1982), *Sciola. Percorsi materici*, Cagliari: Stef.
Coli V. (2003), *Il cantico delle pietre e le sculture per la pace*, «Il suono delle pietre», a. 1, n. 1, p. 1.
Corbin S. (1960), *La déposition liturgique di Christ au vendredi saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (Analyse de documents portugais)*, Paris: Belles Lettres.
Coroneo R. (1993), *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo 300*, Nuoro: Ilisso.
Crespi A. (2002), *Sciola. Sculture per il terzo millennio*, Milano: Jaca Book.
Dadea M. (2008), *Misterius: la Settimana Santa a Cagliari*, Cagliari: Janus Editrice.
Dapelo R., Favaro R., Pestalozza L., a cura di (1999), *L'Arte come cultura dei luoghi*, Cagliari: Dettori.
De Francovich G. (1938), *L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso*, «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», II, pp. 145-26.
De Grada R., Crispolti E., a cura di (1976), *L'ambiente come sociale: proposte, azioni, esperienze, documenti per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, catalogo della mostra (Venezia, Padiglione centrale ai Giardini di Castello, 18 luglio – 10 ottobre), Venezia: La Biennale.
Dorfles G. (2003), *Il cantico delle pietre*, in *Il cantico delle pietre, Mostra e concerto di Sculture sonore di Pinuccio Sciola nella piazza della Basilica Inferiore in Assisi*, a cura di A. Colonetti, P. Savona, M. Sturzi, P. Leonelli, Varese: Casciago: Arti Grafiche Varesine.
Dorfles G., Moscati S., Naitza S., a cura di (1985), *Pinuccio Sciola: uno scultore per una scuola*, Milano: Libri Scheiwiller.
Faticoni M. (1976), *Un tappa di valore storico nella cultura isolana. La Sardegna alla Biennale*, «Il Messaggero sardo», anno VIII, n. 10, p. 14.
Favaro R. (2011), *I suoni delle pietre. The sounds of the Stones. Die Klangedel Steine. Sculture di Sciola*, Cagliari: Sainas Industrie Grafiche.
Favaro R., Limentani C., a cura di (2013), *Sculture di Pinuccio Sciola*, Roma: Gangemi editore.
Favaro R., Quintavalle A.C., Venturi R., a cura di (2011), *Pinuccio Sciola. La città sonora*, catalogo della mostra (Madrid 5 maggio – 1 giugno 2011), Cagliari: Cuec.
Fergonzi F., Del Puppo A., a cura di (2007), *Mascherini e la scultura europea del Novecento*, catalogo della mostra (Trieste, Museo Revoltella, 28 luglio – 14 ottobre 2007), Milano: Electa.
Fresu P. (2009), *Musica dentro*, Milano: Feltrinelli.

Gai C. (1976), *Fermenti culturali e lotte dialettiche: Venezia '76, una spedizione sarda che ha fatto troppo rumore*, «Il Cagliaritano Sardo», Dicembre, pp. 52-53.

Kirova T., a cura di (1984), *Arte e cultura del '600 e del '700 in Sardegna*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane.

Krauss R. (1998), *Passages in modern sculpture*, London: Thames & Hudson - New York: Viking P., 1977; trad. it. *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, a cura di E. Grazioli, Milano: Bruno Mondadori.

Ladogana R. (2015), *Materia e vita. Il rapporto tra forma scultorea e dimensione musicale nelle pietre sonore di Pinuccio Sciola*, «Medea», I, 1, <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1819>, 01.09.2017.

Ledda G. (1994/1996), *Gli emblemi della festa o la festa degli emblemi. Celebrazioni religiose del Seicento*, in *Studi Ispanici*, Pisa-Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 147-162.

Manconi F., a cura di (1992), *La società sarda in età spagnola*, Quart (Valle d'Aosta): Consiglio Regionale della Sardegna

Marci G. (2005), *Il Cantico delle pietre. Sculture di Sciola ad Assisi*, Cagliari: Cuec.

Marci G. (2011), *Sciola. Il maestro della pietra*, Cagliari: Cuec.

Masala M. (2007), *Gli scenari della festa barocca a Cagliari*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il "gran teatro del barocco"*, a cura di M. Fagiolo, vol. I, *Le capitali della Festa. Italia centrale e meridionale*, Roma: De Luca, pp. 405-406.

Mele G., Sassu P., a cura di (1991), *Liturgia e Paraliturgia nella Tradizione orale*, in Atti del Convegno (Santu Lussurgiu 12-15 dicembre 1991), Cagliari: Universitas.

Mitchinson D. (1978), *With Henry Moore: the artist at work*, London: Sidgwick and Jackson

Montaldo A.M., a cura di (2003), *La collezione sarda 1900-1970*, Nuoro: Ilisso.

Naitza S. (1978), *Sciola*, catalogo della mostra (Cagliari, Galleria d'Arte La Bacheca, 18 febbraio – 4 marzo 1978), Cagliari: Stef.

Naitza S. (1979), *L'esperienza artistica di "Paese-Museo"*, «La Grotta della Vipera», IV, n. 14, pp. 17-26.

Naitza S. (1983), *La singolare personalità artistica di Pinuccio Sciola*, «Almanacco», Cagliari: Aldo Trois, senza numero di pagine.

Naitza S. (1989), *Foiso Fois*, Nuoro: Ilisso.

Pala A. (2010), *Il Crocifisso ligneo di Nicodemo: un modello di iconografia francescana in Sardegn*a", «ICON», 3, pp. 125-136.

Perusini T. (2006), *"Descaviglietur corpus totum et detur in gremio Mariae". I crocifissi mobili per la liturgia drammatica e i drammi liturgici del triduo pasquale: nuovi esempi dal nord-est d'Italia*", in *In Hoc Signo. Il tesoro delle croci*, a cura di P. Goi, Milano: Skira, pp. 191-206.

Pezzetta E. (2016), *British Sculpture Exhibited at the Venice Biennale after the Second World War, and its Impact on the Work of Italian Sculptors*, «British Art

Studies», Yale University, Issue 3, <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-03/epezzetta>, 01.09.2017.
Podda G. (1976), *Dalla Sardegna a Venezia*, «L'Unità», Roma 3 ottobre, p. 5.
Quintavalle A.C. (2011), *I semi delle origini*, *Pinuccio Sciola. La città sonora*, catalogo della mostra (Madrid 5 maggio – 1 giugno 2011), a cura di R. Favaro, A.C. Quintavalle, R. Venturi, Cagliari: Cuec, pp. 87-97.
Read H. (1934), *Henry Moore. Sculptor*, London: A. Zwemmer.
Read H. (1948), *Sculpture and Drawings by Henry Moore*, London: Lund, Humphries & Comp.
Rodriguez A. (1976), *Cadaveri e canne a Venezia*, «L'Unione Sarda», Cagliari 26 settembre, p. 4.
Sari S. (1987), *Il Cristo di Nicodemo nel S. Francesco di Oristano e la diffusione del crocifisso gotico doloroso in Sardegna*, «Biblioteca Francescana sarda», vol. I, n. 2, pp. 281-322.
Sari A. (1998), *Il Crocifisso gotico doloroso*, in *Crocifissi dolorosi*, a cura di G. Zanzu, Sassari: Stampacolor, pp. 9-16.
Scano Naitza M.G. (1991), *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Nuoro: Ilisso.
Scano Naitza M.G. (2005), *La cultura sardo-campana di Giuseppe Antonio Lonis alla luce di nuovi documenti*, in *Interventi sulla questione meridionale. Saggi di Storia dell'Arte*, a cura di F. Abbate, Roma: Donzelli, pp. 305-326.
Siddi L. (1998), *L'iconografia del cristo gotico doloroso nelle provincie di Cagliari e Oristano*, in *Crocifissi dolorosi*, a cura di G. Zanzu, Sassari: Stampacolor, pp. 17-22.
Sirtori Bolis M. (1962), *Circolo Rinascente-Upim. «Personale» di Giuseppe Sciola*, «Il Nuovo Corriere degli Artisti», Milano, p. 4.
Tavernari C. (2017), *Vittorio e Carla Tavernari*, Varese: Macchione Editore.
Tedeschi F., Bolpagni P., a cura di (2009), *Visioni musicali, Rapporti tra musica e arti visive nel Novecento*, Milano: Vita e Pensiero.
Zanchi F. (1985), *E sotto le feste diventa un presepe il grande parcheggio di Piazza Affari*, «La Repubblica», 14 dicembre 1985, p. 21.
Zarri G., a cura di (2001), *Ordini religiosi, santità e culti: prospettive di ricerca tra Europa e America Latina*, Atti del Seminario (Roma, 21-22 giugno 2001), Roma: Congedo editore, pp. 53-85.

Appendice

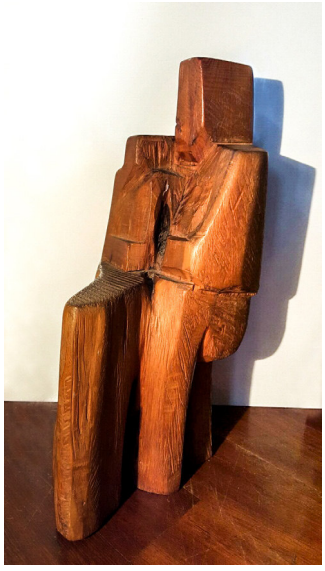


Fig. 1. Pinuccio Sciola, *Figura seduta*, Cagliari, collezione privata (CA)

Fig. 2. Pinuccio Sciola, *Figura seduta*, Cagliari, collezione privata (CA)

Fig. 3. Pinuccio Sciola, *Maternità*, San Sperate (CA), collezione eredi Sciola

Fig. 4. Pinuccio Sciola, *Maternità*, San Sperate (CA), collezione eredi Sciola

Fig. 5. Pinuccio Sciola, *Cadaveri*, San Sperate (CA), collezione eredi Sciola

Fig. 6. Pinuccio Sciola, *Cadaveri*, San Sperate (CA), collezione eredi Sciola

Fig. 7. Pinuccio Sciola, *Crocifisso*, Cagliari, Polo Museale della Sardegna (foto Daniele Spiga)

Fig. 8. Pinuccio Sciola, *Crocifisso* (particolare), Cagliari, Polo Museale della Sardegna (foto Daniele Spiga)

Fig. 9. Pinuccio Sciola, *Crocifisso*, Cagliari, Galleria Comunale d'Arte

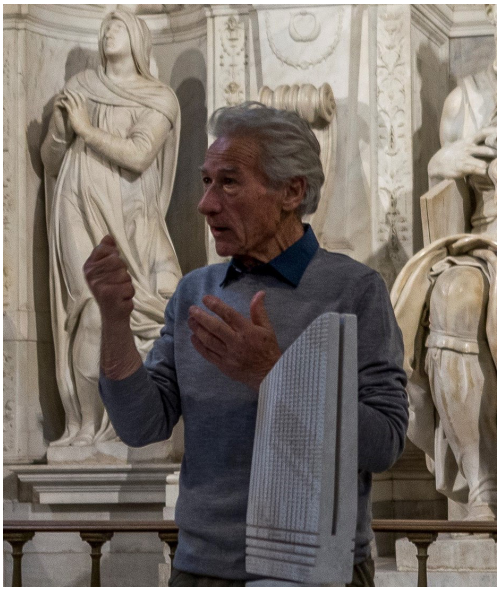


Fig. 10. Pinuccio Sciola durante l'incontro "La voce della pietra. Il Mosè di Michelangelo e le Pietre Sonore di Sciola", Roma, San Pietro in Vincoli, aprile 2016 (foto Aurelio Candido)

Santagati F.M.C., I musei e la valutazione ANVUR della terza missione universitaria: un potenziale ancora inespresso / Museums and ANVUR evaluation of the third university mission: as yet an unexpressed potential
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 379-396
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1676

I musei e la valutazione ANVUR della terza missione universitaria: un potenziale ancora inespresso

Federica Maria Chiara Santagati*

Abstract

In Italia la valutazione ANVUR della terza missione dell'università, applicata ai beni culturali universitari – e quindi anche ai musei – ha avuto due fasi: 2004-2010, 2011-2014.

Tale valutazione si è basata su criteri che mal si adattavano al settore beni culturali, perché lontani dai concetti di welfare culturale, di fruizione della cultura intesa come diritto dei cittadini e servizio irrinunciabile, e di status giuridico dei musei, da cui derivano atti normativi e precise pratiche gestionali. I parametri della valutazione non hanno rispettato "l'istituzione museo" cogliendone il valore di polo "culturale" (come invece il modello del museo didattico che ha avuto origine dalla rivoluzione francese testimonia da qualche secolo), né si è ritenuto opportuno soffermarsi sulle implicazioni dei sistemi museali degli atenei, né tanto meno si è fatto riferimento agli studi sui fruitori effettivi e potenziali dei musei, che invece tanto interesserebbero la terza missione.

* Federica Maria Chiara Santagati, Ricercatrice di Museologia, Università di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche, p.zza Dante, 32, 95124 Catania, e-mail: fsantagati@tiscali.it.

Ancora una volta, dunque, emergono fragilità del sistema di valutazione ANVUR, che sembra tuttora in fase di rodaggio e di modifica. Nel presente contributo si suggeriscono alcune linee interpretative di carattere museologico da seguire nel futuro per valutare i musei universitari, considerandoli nella loro complessità e in rapporto con la comunità sociale.

In Italy the evaluation made by ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca [National Agency for Evaluation of the University and Research System]) of the universities' third mission applied to university cultural heritage, and thus also to museums, has had two phases (2004–2010, 2011–2014).

This evaluation is based on criteria that are not very appropriate for the cultural heritage sector because they are distant from the concepts of cultural welfare, of use of culture as an indispensable right of the citizens and service, and of the juridical status of museums from which laws and precise management practices derive. The parameters of evaluation have not respected the "museum as institution" seen as a "cultural" centre (as instead the model of educational museum born of the French revolution has testified for centuries). It was not felt to be useful to dwell on the implications of museum systems and neither was reference made to studies on users, which are instead a definite point of interest for the third mission.

Once again therefore there emerges a fragility in the system of evaluation that seems to be in a phase of running in and of modification. Some interpretative lines of a museological nature that could be followed in the future are therefore suggested. This in order to evaluate university museums in their entireties and with regard to their relationship with the social community.

Per la prima fase della Valutazione della Qualità della Ricerca 2004-2010 disciplinata dall'ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca) si è avviato un processo di valutazione della terza missione delle università italiane, definita «l'insieme delle attività con le quali le università entrano in interazione diretta con la società»[1]. L'obiettivo di rilevare il contatto con la società civile non è emerso dai criteri di valutazione ANVUR della terza missione relativamente al settore dei beni culturali, soprattutto per quanto concerne il museo "istituzione". Non è stata tenuta in considerazione la funzione sociale dell'istituzione museale, non si è quindi riconosciuto il ruolo "naturale" dei musei, nati per la creazione e comunicazione della cultura e, nel caso dei musei universitari, soprattutto per la didattica. Nel processo di analisi dell'ANVUR sono divenuti "invisibili" numerosi atti normativi del MIBACT e soprattutto documenti e linee-guida dell'ICOM, che regolano la missione e le funzioni dei musei, pur essendo stati redatti e adottati in una fase precedente o contemporanea alla prima valutazione.

Nel giudicare i musei universitari, l'ultima valutazione ANVUR 2011-2014 è apparsa più attenta della prima nel tentativo di utilizzare parametri meno legati a criteri meramente quantitativi. Ma è necessario che il sistema di valutazione

[1] ANVUR 2013, p. 559. La terza missione affiancherebbe quella di insegnamento (prima missione, basata sull'interazione con gli studenti) e quella di ricerca (seconda missione, fondata sull'interazione prevalentemente con le comunità scientifiche).

ANVUR cambi al più presto, in primo luogo perché non è in grado di "leggere" l'istituzione museo nella sua complessità, e secondariamente perché attualmente la valutazione della terza missione non concorre all'attribuzione del fondo di finanziamento ordinario (FFO) delle università, anche se in un prossimo futuro potrebbe essere utilizzata a tal fine.

1. *La prima valutazione ANVUR 2004-2010 e i musei*

Nella valutazione 2004-2010 della terza missione, per il settore denominato "scienze umane" e inteso come vasto ambito a cui afferivano anche quelli che comunemente vengono individuati come beni culturali, si teneva conto di indicatori[2] rappresentati esclusivamente da siti archeologici, poli museali[3] ed «altre attività di terza missione»[4]. Secondo questa visione semplicistica, quanto maggiore era il numero di siti archeologici, poli museali e «altre attività di terza missione» che gli enti (università e centri di ricerca) presentavano, tanto maggiore era il punteggio che le istituzioni avrebbero ottenuto in termini di valutazione. In base a questi principi meramente quantitativi, quindi, non si prendevano affatto in considerazione le finalità formative del museo connesse alla ricerca, alla fruizione e alla trasmissione dei valori culturali insiti nell'istituzione museale (soprattutto universitaria), né le modalità di gestione e fruizione dei siti archeologici e dei poli museali, ma solo la quantità di questi beni in possesso dei singoli atenei da valutare[5].

I poli museali, pur appartenendo ad una categoria ufficialmente analizzata dal sistema ANVUR, non sono stati considerati in tutta la loro complessità; i poli museali universitari mostrano infatti, in realtà, grandi potenzialità rispetto agli altri beni culturali oggetto di valutazione ANVUR della terza missione, anche

[2] Gli indicatori compaiono nel bando ANVUR sia nell'appendice II (criteri ed indicatori di struttura di terza missione), sia nell'appendice III (criteri ed indicatori di dipartimento di terza missione), vedi ANVUR 2011a, pp. 16, 18. Per una sintesi degli indicatori della prima valutazione (2004-2010) si rimanda a ANVUR 2015.

[3] In base alla definizione dell'ANVUR un polo museale può includere più musei, su questo argomento si rimanda a Commissione di Esperti della valutazione della Terza Missione 2016b, p. 13.

[4] Il termine «altre attività di terza missione» si riferiva ad attività non riconducibili ad attività conto terzi (normalmente svolte nell'interesse prevalente di committenti esterni) e presenti nell'elenco di «altre attività» fornito dagli enti da valutare: cooperazione con organizzazioni esterne, networking, servizi alla comunità, supporto all'imprenditorialità, ecc., iniziative molto diverse fra loro. Vedi ANVUR (2016).

[5] La Terza Missione dell'università è misurata attraverso le attività dei singoli dipartimenti afferenti agli atenei che vengono valutati attraverso i quesiti contenuti nella scheda Sua-RD Terza Missione. Per una rapida sintesi della valutazione ANVUR della Terza Missione dell'Università 2004-2010, si rimanda a ANVUR 2011b; Blasi 2014; Bonaccorsi 2014. Sui quesiti della scheda Sua-RD si veda in questo contributo p. 383.

perché possiedono una macchina amministrativa (spesso più o meno articolata in "sistema museale") in grado di gestire risorse e collegano all'interno degli atenei più dipartimenti fra loro[6]. Si tratta prima di tutto di una questione di carattere giuridico del tutto trascurata dall'ANVUR ma non irrilevante, infatti il museo costituisce «un'istituzione permanente» e come tale è caratterizzato da un proprio status giuridico e anche dall'adozione di precise norme e pratiche gestionali; inoltre era previsto che i musei già dal 2001 (prima della valutazione ANVUR) fossero oggetto degli standard qualitativi specifici, strumento atto a migliorare le strutture museali attraverso la proposizione di criteri normativi per i musei italiani e legati ad otto ambiti "centrali" nella vita delle strutture museali: «status giuridico, assetto finanziario, strutture, personale, sicurezza, gestione delle collezioni, rapporti con il pubblico e relativi servizi, rapporti con il territorio»[7].

Altre questioni di carattere normativo già nella fase della prima valutazione ANVUR rendevano i musei uno strumento più "agile" rispetto agli altri beni culturali, per ottemperare agli obiettivi della terza missione. Di una serie di ulteriori note governative e atti normativi legati inequivocabilmente anche alla fruizione del pubblico, che fra l'altro è l'obiettivo ultimo della terza missione, ricordiamo i più significativi: l'istituzione presso il MIBACT della Commissione di studio per la didattica del museo e del territorio (1996)[8], il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (2004)[9], la *Carta di qualità dei servizi museali* (2007)[10] e, ancora, il significativo lavoro della Commissione Montella (2006-2008)[11].

6 I musei afferenti ad un unico sistema museale universitario di solito afferiscono a dipartimenti diversi.

7 D.M. 10 maggio 2001, "Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (art. 150, comma 6, del D.L. n. 112 del 1998)". Le enunciazioni teoriche di questo decreto però furono recepite con propri atti solo da qualche regione italiana, senza poi cambiare radicalmente la situazione dei musei di quelle zone; vedi il lavoro della Commissione Montella, in questo contributo p. 3, n. 11.

8 In base al D.M. 16 marzo1996 si istituiva presso il Ministero per i Beni Culturali e Ambientali la Commissione destinata a riformulare la funzione educativa di soprintendenze e musei, con un indirizzo fortemente volto all'educazione al patrimonio.

9 In base al Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (D.L. 22 gennaio 2004, n. 42 e successive modificazioni) la valorizzazione, e dunque la fruizione, costituiscono parte integrante dell'ordinamento dei beni culturali; i musei pubblici forniscono un servizio pubblico, invece i musei privati aperti al pubblico rendono un sevizio di utilità sociale. Per una sintesi aggiornata sui musei come istituti e luoghi di cultura, si veda Dragoni, Montella 2016, p. 67 e ss.

10 La *Carta*, la cui emanazione è passata a suo tempo quasi inosservata, concerne i servizi museali e le aspettative dei fruitori di tali servizi, che devono essere rilevate attraverso appositi monitoraggi. Vedi MIBACT 2007; Dragoni 2010, p. 155.

11 Con il D.M. 1 dicembre 2006 del MIBACT venne istituita la Commissione atta a definire i "Livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione su beni di pertinenza pubblica" (Commissione Montella), che doveva contribuire a specificare e razionalizzare le attività di valorizzazione degli artt. 6, 114, 132 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio; una parte del lavoro era dedicata a formulare norme per applicare finalmente il D.M. del 2001 (standard qualitativi museali), compreso naturalmente l'ambito VII (rapporti con il pubblico), per il quale nello schema del decreto elaborato dalla Commissione Montella si prevedono indagini sul pubblico che

Non si è tenuto neanche conto delle implicazioni ed effetti consequenziali che queste disposizioni e norme governative possono avere avuto nell'organizzazione teorico-pratica dei musei degli atenei italiani[12]. Né si è tenuto in considerazione il lavoro operato da ICOM-Italia, che soprattutto attraverso la commissione tematica Educazione e Mediazione ha svolto un'importante funzione di strumento di educazione al patrimonio e di raccordo fra il mondo dei musei, la loro fruizione multidimensionale ed il pubblico, o meglio i pubblici[13].

2. *Il risultato dell'analisi di Stefano Consiglio*

Diversa è stata la posizione dell'ANVUR nei confronti degli studi di Stefano Consiglio (docente di economia della cultura presso l'Università Federico II di Napoli), invitato ufficialmente nell'aprile 2013 a Roma al workshop organizzato dall'ANVUR e intitolato *La Terza Missione delle Università e degli enti di ricerca. Esperienze, dati, indicatori*, all'interno del quale una sessione era stata dedicata ai beni culturali, *La Terza Missione per i beni pubblici sociali e culturali*; in quell'occasione Stefano Consiglio ha tenuto una relazione dal titolo *Produzione e gestione di beni culturali*[14]. Anche grazie a tale contributo, probabilmente, per la valutazione successiva (2011-2014) l'ANVUR ha apportato – come vedremo – modifiche alla dicitura dell'ambito dedicato ai beni culturali e ha aggiunto un ulteriore indicatore di analisi[15].

Nella sua relazione Stefano Consiglio non tratta il tema dei musei universitari nello specifico, affronta invece la valutazione dei beni culturali della terza missione nel suo complesso e da un punto di vista nuovo rispetto a quanto l'ANVUR aveva fatto precedentemente. Consiglio individua nel metodo di rilevamento dei beni culturali adottato dall'ANVUR la difficoltà di coglierne il valore intrinseco, poiché l'approccio utilizzato per la terza missione mirava

ne analizzino anche tipologia e frequenza e tengano in considerazione le modalità di realizzazione di indagini quantitative e qualitative sullo stesso argomento. La bozza di decreto è stata consegnata nel maggio 2008. Vedi Montella 2010, p. 176 e ss., 358.

12 Per un quadro di ciò che avveniva in Italia in quegli anni, si rimanda a Dragoni 2010, p. 146 e ss.

13 Sulle attività ed i documenti della Commissione Educazione e Mediazione si rinvia a ICOM-Commissione Educazione e Mediazione (2017). Sul contributo del MIBACT relativo all'educazione al patrimonio culturale, si rimanda alla recente analisi MIBACT (2017), *Il secondo Piano Nazionale per l'Educazione al Patrimonio Culturale 2016-2017*, <http://www.dger.beniculturali.it/index.php?it/68/piani>, 29.07.2017; su altre indagini del MIBACT concernenti il monitoraggio del pubblico, vedi in questo contributo, n. 44.

14 Vedi Consiglio 2013.

15 Sul nuovo indicatore dell'ambito della valutazione 2011-2014 si veda in questo contributo pp. 382-383. Nel 2015 Stefano Consiglio venne invitato dall'ANVUR a tenere una relazione anche in occasione del workshop internazionale *La valutazione della terza missione delle università e degli enti di ricerca* (Roma 4 maggio 2015); non è stato possibile reperire la sua relazione.

a rilevare esclusivamente risultati numerici, perché basato soprattutto su una lettura del sistema economico-produttivo (beni quantificabili) relativa ai finanziamenti da concedere alle università. Ma secondo Consiglio, nel caso dei beni culturali, una logica basata solo su dati quantitativi falserebbe la lettura stessa e non renderebbe appieno la vera natura e peculiarità dei beni culturali, fortemente legati al welfare culturale[16]; quest'ultimo, lo ricordiamo, viene interpretato come un sistema di politiche pubblico-private, atte a garantire a tutti i cittadini la fruizione della cultura intesa come servizio irrinunciabile[17].

Se dunque la terza missione rivolta al settore dei beni culturali viene considerata come un processo di generazione e comunicazione della conoscenza a vantaggio della comunità sociale, come di recente definito dal gruppo di lavoro internazionale coordinato dall'Universidad Politécnica de Valencia[18] e precedentemente da altri gruppi di ricerca europei[19], allora secondo Consiglio il punto di vista legato alla valutazione dei beni culturali nella terza missione dell'università si modifica radicalmente[20].

Sulla base di questi studi internazionali, nella relazione di Consiglio del 2013 si faceva quindi riferimento alle attività connesse alla terza missione nel campo dei beni culturali che le università italiane di solito svolgono e che rappresentano un presidio culturale e sociale fondamentale all'interno della comunità civile:

1. gestione e valorizzazione del patrimonio culturale (musei, orti botanici, scavi archeologici, archivi e biblioteche);

16 Per un'interpretazione più ampia del welfare culturale si rimanda a Seia 2017. Questi concetti sono ormai ampiamente condivisi anche in ambito internazionale, si rinvia ad esempio a Klamer 2013.

17 La Convenzione di Faro del Consiglio d'Europa (2005), art 1, afferma che «la conservazione dell'eredità culturale, ed il suo uso sostenibile, hanno come obiettivo lo sviluppo umano e la qualità della vita»; Massimo Montella osserva però che i principi affermati nella Convenzione di Faro potrebbero non avere grandi ricadute nella legislazione nazionale e nella organizzazione della tutela del nostro Paese. Sulla stessa linea della convenzione di Faro, l'ISTAT presenta il *Rapporto sul benessere equo e sostenibile* reso attraverso un ampio numero di indicatori del progresso della società, legati anche alla qualità della vita dei cittadini. Anche in base all'Organizzazione Mondiale della Sanità la partecipazione culturale attiva corrisponde «a uno stato di completo benessere fisico, mentale e sociale». Sui principi della convenzione di Faro, si rinvia a Ávila Ruiz, Mattozzi 2009; Montella 2016a, p. 14 e s.

18 Il gruppo di lavoro ha realizzato a partire dal 2009 il progetto *European Indicators and Ranking Methology for University Third Mission (E3M)*, *Final Report of Delphi study* 2012.

19 Una lettura analoga era stata data nel 2002 dal Russel Group of Universities e fra il 2004 ed il 2006 da una rete di studiosi europei denominata PRIME OEU Project, che stabilirono che la terza missione dovesse coinvolgere anche la vita sociale e culturale; vedi *Measuring Third Stream Activities: Final Report to the Russell Group of University* 2002.

20 In base a questa impostazione, la terza missione, perdendo la sua matrice economico-quantitativa, utilizzerebbe un approccio più vicino all'interesse collettivo, dotato di una "nuova" natura educativa e culturale, frutto del grande apporto degli atenei italiani alla divulgazione e alla salvaguardia della conoscenza e della cultura. Sulla scorta di tale visione la valorizzazione dei beni culturali è da considerarsi parte essenziale del contributo fornito dall'università per il benessere sociale: diffusione di valori immateriali non direttamente monetizzabili (per es. la costruzione di un'identità territoriale) e di supporto ad attività finalizzate alla costruzione di una coscienza sociale. Si veda Consiglio 2013.

2. produzione e gestione di eventi culturali (concerti, mostre, presentazioni di libri, performing arts, ecc.);
3. supporto consulenziale gratuito in iniziative di tutela, comunicazione e valorizzazione dei beni culturali;
4. gestione e valorizzazione del patrimonio edilizio (soprattutto edifici storici utilizzati dalle università, i cui costi di manutenzione ricadono sugli atenei).

Questa riflessione di Consiglio viene accettata dall'ANVUR sotto il profilo dei parametri proposti, infatti quasi tutti vengono recepiti (a esclusione di biblioteche ed archivi)[21] per la successiva valutazione della terza missione nell'ambito beni culturali della VQR 2011-2014[22].

3. *La seconda valutazione ANVUR 2011-2014 e i musei*

Esaminiamo l'ultima valutazione ANVUR 2011-2014, i cui risultati sono stati pubblicati a febbraio 2017[23], per vedere quali siano state le novità adottate rispetto alla precedente valutazione. Un chiaro mutamento è rappresentato dalla nuova denominazione dell'ambito di valutazione dedicato esclusivamente ai beni culturali «Produzione e gestione dei beni culturali»[24], e soprattutto dall'aggiunta di un nuovo ambito denominato «Public engagement», riservato alle attività da condividere con il pubblico, svolte in tutti i dipartimenti degli atenei e riconosciute senza scopo di lucro, con valore educativo e culturale[25]. A

[21] Nella valutazione ANVUR della terza missione le biblioteche ed archivi non compaiono come bene culturale, ma vengono invece relegati nella parte di valutazione strettamente legata alla didattica e ricerca; su questo argomento si rimanda a Commissione di Esperti della valutazione della Terza Missione 2016b, p. 13. Alle biblioteche universitarie non viene riconosciuto neanche la funzione di centri di aggregazione e sviluppo sociale (alla stregua dei musei), come indicato dagli studi di biblioteconomia: «[nelle biblioteche di ateneo] gli studenti [universitari] sono la nostra prima e più vistosa cerniera verso l'esterno e verso il futuro: del territorio ci portano richieste e disagi, a cominciare da quelli sullo spazio e sul tempo; del secondo la sfida di riuscire a diventare un punto di riferimento nel tempo», Martino 2011.

[22] Si veda Romagnosi 2016, p. 16 e ss.

[23] Vedi Baglieri 2017.

[24] «Produzione e gestione dei beni culturali» sostituisce la precedente denominazione «altre attività di terza missione».

[25] Si veda Commissione di Esperti della valutazione della Terza Missione 2016b, p. 20. Gli studi legati al *public engagement* e al *public development* (nel caso dei musei si adottano le definizioni *audience engagement* e *audience development*), non attentamente considerati nella valutazione ANVUR dei musei, hanno fatto molti progressi in questi anni; per una sintesi vedi De Biase 2014; Mannino 2016. Il coinvolgimento del pubblico è stimolato anche dalle nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione (ICT) digitale, che consentono ai musei un "accattivante" contatto diretto con i fruitori: i visitatori diventano autori di un "racconto" della struttura museale attraverso foto e video condivisi sui *social media*; vedi Bonacini 2016. Sulla trasformazione della funzione educativa dei musei grazie alle nuove tecnologie, si veda Martini 2016. La tecnologia

titolo esemplificativo ne citiamo solo alcune: iniziative divulgative destinate ai giovani, orientamento e interazione con le scuole superiori, «fruizione da parte della comunità di musei, ospedali, impianti sportivi, biblioteche, teatri, edifici storici universitari»[26]. Nella valutazione ANVUR 2011-2014 per l'ambito "*Public engagement*" così ai musei è riconosciuta "ufficialmente" la capacità di coinvolgere la comunità civile, ma alla stessa stregua degli ospedali; non viene quindi affermata la vera identità del museo, anche se dal modello museale didattico che ha avuto origine dalla rivoluzione francese essa è universalmente riconosciuta: il museo è un polo culturale e fornisce un servizio pubblico[27].

Un altro contributo per una valutazione dei musei diversa rispetto alla precedente è stato fornito dal lavoro della sotto-commissione di esperti (CETM-B)[28], incaricata dall'ANVUR di svolgere la valutazione della terza missione per la VQR 2011-2014 per la "Produzione e gestione di beni culturali". La CETM-B ha considerato non solo i criteri di valutazione riportati nel *Manuale per la valutazione* e riassunti nell'*Appendice A* del Rapporto della CETM[29]; come previsto dal regolamento CETM, la commissione, infatti, in alcuni casi si è servita della possibilità sia di chiedere alle istituzioni ulteriori informazioni attraverso documenti integrativi, sia di svolgere importanti audizioni con i responsabili della gestione dei beni culturali di alcuni atenei, per approfondire aspetti rilevanti o poco chiari rispetto alle informazioni possedute.

Oltre la CETM, un'ulteriore novità della valutazione per la VQR 2011-2014 è rappresentata da un nuovo indicatore rilevato nelle schede SUA-RD e costituito dagli edifici storici[30] degli atenei, per i quali però le informazioni

digitale, nel campo della terza missione, consente alle università telematiche approcci differenti rispetto agli atenei tradizionali; su questo argomento si rimanda a Formica 2016.

[26] Commissione di Esperti della valutazione della Terza Missione 2016b, p. 20.

[27] La nota definizione di museo elaborata dall'ICOM nel 2001 (ampliata nel 2007), che include questi aspetti legati alla missione dell'istituzione museale, è quella generalmente più accettata; Dragoni e Montella ne propongono una lucida rilettura, attraverso un commento ragionato. Vedi Dragoni, Montella 2016b, p. 67 e s. Per una recente disamina del modello del museo "moderno" nei dibattiti degli anni Trenta, che trattavano in parte gli aspetti presenti in tale definizione di museo suggerita dall'ICOM, si rinvia a Dragoni 2016 (e bibl. ivi cit.).

[28] La sotto-commissione CETM-B, istituita nell'ottobre 2015, rappresenta una delle due sotto-commissioni della Commissione di Esperti della valutazione della Terza Missione (CETM), suddivisa in CETM-A («Valorizzazione della ricerca») e CETM-B («Produzione di beni pubblici di natura sociale, educativa e culturale»). Il presidente della CETM è Daniela Baglieri, il responsabile della CETM-B è Giorgio Chiarelli; membri della CETM-B: Sebastiano Battiato, Stefano Boffo, Emilio Carbone, Alma Cardi, Andrea De Bortoli, Marco Maria Massai, Antonio Moschetta, Annamaria Poggi, Paolo Pomati, Giuliana Ramella, Rita Rezzani, Gabriella Seveso, Antonella Varaschin. Sul lavoro svolto dalla CETM e dalla CETM-B, si rimanda a Baglieri, Romagnosi 2016; Chiarelli 2016; Commissione di Esperti della valutazione della Terza Missione 2016a; Battiato *et al*. 2016; Chiarelli 2017.

[29] Vedi Consiglio Direttivo ANVUR 2015; Commissione di Esperti della valutazione della Terza Missione 2016b.

[30] Si tratta di edifici sottoposti a decreto di vincolo (legge 42/2004). Per un'utile sintesi sugli edifici storici da includere nella scheda, sulla proprietà e manutenzione degli edifici storici, si rinvia a Commissione di Esperti della valutazione della Terza Missione 2016b, p. 13 e s., 25.

richieste sono di gran lunga inferiori alle possibilità di comporre un quadro utile a ricostruirne la fruizione[31].

Integrazioni documentali sono state fornite anche per gli altri due indicatori che ricadono nella VQR 2011-2014 nell'ambito dei beni culturali: gli scavi archeologici[32] e i poli museali.

Per quanto concerne i poli museali, per valutarli le informazioni richieste attraverso la scheda SUA-RD Terza Missione per il 2014[33] (fig. 1) sono state le seguenti:

- nome della struttura di gestione;
- numero di siti museali gestiti dal polo;
- numero di giorni di apertura nell'anno;
- spazi dedicati in metri quadri;
- budget impegnato per la gestione dell'attività nell'anno;
- totale finanziamenti esterni ottenuti nell'anno per la gestione del polo;
- si dispone di un sistema di rilevazione delle presenze?
- se sì, numero di visitatori nell'anno;
- se sì, numero di visitatori paganti nell'anno.

Si tratta dunque, come in passato, di dati di tipo meramente quantitativo; ma in base al *Manuale per la Valutazione* i dati della scheda SUA-RD avrebbero dovuto comunque chiarire anche l'aspetto dell'attività di gestione scientifica e della condivisione con il pubblico delle collezioni[34]. Nel caso dei musei secondo gli esperti CETM, difatti, per ottenere questo quadro conoscitivo, era necessario che le singole strutture dipartimentali (a cui afferivano i musei) trasmettessero, attraverso la scheda, nuove informazioni ad integrazione di quelle richieste e relative ad alcuni aspetti della fruizione museale ancora mai analizzati

31 La scheda SUA-RD richiede solo il «numero di metri quadri di superficie degli immobili di interesse storico dell'ateneo» e gli «investimenti nell'anno per progetti di manutenzione straordinaria di immobili di interesse storico o artistico». Poiché in questo modo si sarebbe quindi reso inutile il fine ultimo della valutazione, in alcuni casi per la rilevazione del 2014, su richiesta dell'ANVUR, sono state consegnate dagli atenei integrazioni documentali atte ad approfondire l'aspetto della fruizione degli edifici storici e divenute anch'esse oggetto di valutazione. Vedi Commissione di Esperti della valutazione della Terza Missione 2016a; Commissione di esperti della valutazione della terza Missione 2016c, p. 21.

32 Si veda Commissione di Esperti della valutazione della Terza Missione 2016a.

33 I dati relativi all'ambito «produzione e gestione dei beni culturali» sono stati rilevati solo per gli anni 2013 e 2014, ma la rilevazione 2014 ha beneficiato dei dati della scheda SUA-RD e dell'esperienza della prima rilevazione, oltre che di interventi come quello di Stefano Consiglio del 2013. Su questo argomento si rimanda a Commissione di Esperti della valutazione della Terza Missione 2016a, p. 25.

34 Vedi Commissione di esperti della valutazione della terza Missione 2016c, p. 21. Le attività di gestione scientifica e di condivisione con il pubblico delle collezioni degli atenei italiani appaiono come finalità prioritarie anche nella rete dei musei universitari (coordinata dall'Università di Modena e Reggio Emilia), che evidenzia – grazie anche ai numerosi progetti realizzati dal 2012 in sinergia fra le varie università – molte importanti caratteristiche delle istituzioni museali trascurate dal modello di valutazione ANVUR. Su questo argomento si rinvia a Rete musei universitari italiani, <http://www.retemuseiuniversitari.unimore.it/site/home.html>, 01.08.2017.

dall'ANVUR: accessibilità, visite didattiche e laboratori, eventuali strumenti informatici e multimediali, modalità di gestione. Altrettanto ritenute importanti dal CETM, e non richieste dalla scheda SUA-RD, erano le informazioni sul rapporto fra polo museale e contesto locale.

Sulla scorta di tali segnalazioni e in base al *Rapporto finale* del CETM, per la rilevazione del 2014 alcuni atenei, su richiesta, hanno fornito integrazioni documentali che hanno concorso alla valutazione[35] e che erano atte a chiarire determinati aspetti dei singoli poli museali:

- godimento dello status di autonomia amministrativa e/o finanziaria;
- importo delle entrate dalla vendita di biglietti per il 2014;
- importo dei finanziamenti esterni ottenuti per la gestione del polo museale nel 2014 e provenienti dall'Unione Europea, dallo Stato, dagli Enti locali, da altri Enti pubblici, dagli Enti privati;
- numero di personale «equivalente a tempo pieno» con la mansione di personale amministrativo, curatore, operatore[36].

Continuavano però, comunque, a mancare i dati relativi alla fruizione museale; per ovviare alla mancanza, solo in rari casi si è proceduto con audizioni/incontri con i responsabili delle singole strutture, come previsto dal regolamento utilizzato dal CETM[37]. Tali audizioni, che di certo hanno aiutato i commissari a conoscere meglio la complessità dei musei, sono state rilasciate nel 2015 al CETM-B dal Presidente dell'Associazione Nazionale dei Musei Scientifici, Fausto Barbagli[38], dal Presidente del Sistema Museale d'Ateneo (SMA) dell'Università di Bologna, Roberto Balzani, e dall'ex Direttore del Centro di Ateneo per i Musei (CAM) dell'Università di Padova, Giovanni Busetto.

In queste università, Bologna e Padova, esistono uffici che ormai da alcuni anni si occupano della ricerca e della terza missione in modo sistematico, con una programmazione sinergica finalizzata ad ottenere una buona valutazione della terza missione.

Un'analisi del caso bolognese, illustrato anche in occasione di un recente convegno[39], si rivela utile per comprendere le logiche progettuali dietro gli ambiziosi obiettivi raggiunti dal sistema museale. Il sistema museale dell'ateneo di Bologna risulta, infatti, avere attivato strategie atte a raggiungere gli standard qualitativi museali minimi previsti dalla normativa italiana e a realizzare varie iniziative, fra cui elenchiamo le più significative:

35 Si veda ANVUR 2017, p. 26.

36 Per le domande delle richieste di integrazione documentale per i musei si rinvia a Commissione di Esperti della valutazione della Terza Missione 2016b, p. 25.

37 Si veda Romagnosi 2016b, p. 30 e s.; Commissione di esperti della valutazione della terza Missione 2016c, p. 21.

38 Fausto Barbagli è stato invitato al workshop organizzato dall'ANVUR *La valutazione della terza missione nell'ambito della VQR 2011-2014: un confronto con le Università e gli Enti di ricerca* (Roma, 28 giugno 2016).

39 Vedi Balzani 2017.

- ampliamento dell'orario di apertura al pubblico;
- adozione di linee guida per la gestione delle collezioni per i prestiti (secondo il Codice dei BB.CC.), verifica della proprietà, coperture assicurative e responsabilità;
- rinnovamento dell'offerta dei musei, sia con l'utilizzo di nuove tecnologie, sia con un miglioramento degli allestimenti;
- rafforzamento dei rapporti con il Comune di Bologna[40];
- bando di volontariato per assicurare legittimità alle figure dei volontari che operano nei musei;
- riordino del part time studentesco;
- gestione del Progetto Servizio Civile Nazionale[41];
- avvio della collaborazione con i dipartimenti per specifici progetti di sviluppo;
- collaborazioni con musei internazionali per esposizioni e per ricerche sulle collezioni, sulla catalogazione e sulla gestione dei musei universitari;
- sostegno ad associazioni che si occupano di disabilità, per un esperimento di coinvolgimento e partecipazione nei Musei di SMA.

4. *Conclusioni*

Dalla lettura di questi dati e da un'intervista rilasciata da Roberto Balzani[42] emerge chiaramente che le partnership tra atenei e mondo dell'associazionismo/volontariato trasformano i musei delle università in spazi di integrazione e aggregazione della collettività, oltre a permettere lo svolgimento di attività di promozione, valorizzazione e ricerca. Inoltre i dati forniti dall'ateneo di Bologna avrebbero suggerito alla Commissione CETM-B che le università in cui i sistemi museali dotati di regolamento sono supportati da una propria autonomia amministrativa e gestionale[43], possiedono risorse che non si disperdono ma

[40] In base alla convenzione stipulata nella primavera 2016 con il Comune di Bologna, la guida delle istituzioni del gruppo misto Comune/Unibo sui Musei è stata affidata al Sistema Museale d'Ateneo e prevede un percorso inter-museale cittadino, avente per oggetto la "riscoperta" delle collezioni e destinato alle scuole primarie e secondarie dall'a.a. 2017-2018.

[41] Il Progetto Servizio Civile Nazionale (in collaborazione con Arci Servizio Civile) è necessario per le attività dello SMA, che dovrebbe convertire il personale tecnico-amministrativo nel ruolo di formatore in ambito museale e legislativo-universitario e di «operatore locale di progetto», anche per il coordinamento e coinvolgimento organizzativo dei volontari assegnati ai musei, la progettazione e la redazione di bandi futuri.

[42] Ringrazio Roberto Balzani per avermi fornito informazioni relative alle recenti modifiche e novità introdotte nella gestione del sistema museale dell'ateneo di Bologna.

[43] L'autonomia amministrativa e gestionale, se ben gestita, consente di realizzare progettualità specifiche per garantire una maggiore sostenibilità economica attraverso partecipazione a bandi competitivi, accordi di partnership o altre attività simili, e una programmazione strategica definita e di lungo periodo.

che vengono invece investite in un sistema sinergico che coinvolge anche gli altri beni culturali universitari, tradizionalmente non inclusi in sistemi di rete dotati di un regolamento. Rispetto agli altri beni culturali oggetto di valutazione ANVUR, infatti, i poli museali generalmente sono normati da un regolamento il cui funzionamento potrebbe, come in un rapporto osmotico, migliorare l'organizzazione e dunque la valutazione degli altri beni culturali attraverso la diffusione di modelli di buone pratiche. Anche per questo motivo i poli museali, rispetto agli altri beni culturali, potrebbero rappresentare per gli atenei un elemento trainante al fine di raggiungere una valutazione altamente positiva nell'ambito della terza missione. La terza missione dello SMA di Bologna, inoltre, tende a rafforzare il suo funzionamento per migliorare le sue strategie di coinvolgimento del pubblico, da anni ormai divenuto l'obiettivo di analisi accurate svolte nei musei privati e pubblici (compresi quelli universitari): i musei così divengono più "interessanti" per il grande pubblico, attraverso attività e servizi proposti dalle strutture museali.

In Italia questa strada delle indagini sul pubblico (e «non pubblico») e relativa valutazione dei visitatori dei musei è stata ulteriormente perseguita dal MIBACT anche tra la prima e la seconda valutazione ANVUR della terza missione[44]. Ma sebbene questo grande interesse per lo studio volto ad analizzare il pubblico sia particolarmente sentito da parte del MIBACT, neanche per la seconda valutazione dell'ANVUR 2011-2014[45] gli studi museologici pare abbiano influenzato i criteri di valutazione e i quesiti posti nelle schede SUA Terza Missione, nonostante fosse stata espressa la volontà da parte della CETM-B di trattare questi temi[46] e malgrado i musei sottoposti alla valutazione ANVUR abbiano utilizzato e utilizzino forme e strumenti per dialogare col loro pubblico, nella maggioranza dei casi, suggeriti dalle più recenti ricerche di museologia. Inoltre il patrimonio culturale, le cui capacità di "coinvolgimento" del pubblico sono innegabili, sembra non sia ancora percepito dai responsabili dei processi

[44] Questo interesse del Ministero è apparso evidente nel 2011, quando è stato varato il *Progetto di Monitoraggio e Valutazione dei servizi aggiuntivi culturali* che prevedeva indicatori per delineare quantitativamente e qualitativamente la domanda culturale del pubblico rivolta ai musei e l'impatto che l'offerta erogata aveva generato sul pubblico. Inoltre il MIBACT ha promosso un *Invito a presentare proposte – Promuovere forme innovative di partecipazione culturale* (n° 7 del 15 marzo 2012) per indurre i suoi stessi uffici a formulare nuove modalità di rilevamento delle esigenze dei vari pubblici; nello stesso anno e per conto del MIBACT è stato avviato lo *Studio di fattibilità per la realizzazione di un osservatorio permanente sui visitatori* da parte della Fondazione Fitzcarraldo, che ormai da anni si occupa di questo campo di ricerca anche a livello internazionale. Vedi Da Milano, Sciacchitano 2015; Bollo 2016, p. 18 (e bibl. ivi cit.).

[45] Per un quadro sinottico dei risultati della valutazione 2011-2014, si vedano le *schede SUARd 2011, 2012, 2013 e 2014*, <http://esq5.cineca.it/php5/ESQ/esq.php?chiave=284934605cedab66dcc686967b78cdeb%7C%7C%7CvauoeSK3qQM1448542418>, 03.05.2017.

[46] Il tentativo della commissione CETM-B di integrare le informazioni è risultato poco efficace, almeno nei modi e nei tempi in cui è stato concesso loro di operare. Ringrazio Sebastiano Battiato, membro della CETM-B, per avere fornito informazioni necessarie a rendere più chiaro il lavoro svolto dalla Commissione.

di valutazione ANVUR come risorsa per la cittadinanza, che oltretutto richiede di essere cittadinanza attiva, nell'ambito di un processo culturale che contempla la partecipazione dei cittadini, come dimostrano anche tanti esempi italiani[47].

Da quanto illustrato si evince dunque che è il sistema di valutazione ANVUR che andrebbe ulteriormente modificato con parametri, criteri e linee-guida nuovi, che tengano conto della complessità dei musei e del legame fra musei e società civile; altrimenti nel valutare le istituzioni museali delle università si rischia di tentare di fotografare l'ultimo modello della Ferrari in corsa con l'obsoleta fotocamera Kodak di George Eastman[48].

Riferimenti bibliografici / References

ANVUR (2011a), *Bando di partecipazione*, <http://www.anvur.org/attachments/article/122/bando_vqr_def_07_11.pdf>, 20.02.2015.

ANVUR (2011b), *Rapporto ANVUR sullo stato del sistema universitario e della ricerca*, <http://www.anvur.org/attachments/article/882/8.Rapporto%20ANVUR%202013_UNI~.pdf>, 04.04.2017.

ANVUR (2013), *Primo Rapporto sullo stato delle università e della ricerca*, <http://www.anvur.org/attachments/article/644/Rapporto%20ANVUR%202013_UNIVERSITA%20e%20RICERCA_integrale.pdf>, 30.04.2017.

ANVUR (2015), *Manuale per la valutazione*, <http://www.anvur.org/attachments/article/26/M~.pdf>, 30.04.2017.

ANVUR (2016), *Terza Missione*, <http://www.anvur.org/index.php?option=com_content&view=article&id=875&Itemid=628&lang=it>, 30.04.2017.

ANVUR (2017), *VQR 2011-2014. Rapporto finale ANVUR, Parte Seconda. Statistiche e risultati di compendio*, <http://www.anvur.org/rapporto-2016/static/TerzaMissione_Ipertesto.htm>, 30.03.2017.

Ávila Ruiz R.M., Mattozzi I. (2009), *La didáctica del patrimonio y la educación para la ciudadanía*, in *L'educazione alla cittadinanza europea e la formazione degli insegnanti: un progetto educativo per la "strategia di Lisbona"*, Atti del I Convegno Internazionale Italo-Spagnolo di Didattica delle Scienze Sociali (Bologna, 31 marzo-3 aprile 2009), a cura di R.M. Ávila Ruiz, B. Borghi, I. Mattozzi, Bologna: Pàtron Editore, pp. 327-352.

[47] Giuliano Volpe raccoglie numerosi esempi di cittadini attivi in Italia nel processo di fruizione/valorizzazione del patrimonio culturale da Nord a Sud del nostro Paese (Volpe 2016). Oggi, fra l'altro, le nuove forme di comunicazione museale prevedono che possa essere il pubblico stesso a narrare il patrimonio, le collezioni dei musei, in chiave autobiografica; questa pratica comunicativa rappresenta una forma innovativa di *public engagement*. Si veda Mascheroni 2016.

[48] George Eastman nel 1887 lanciò la tecnologica Kodak con lo slogan «You press the button, we do the rest». Vedi Miraglia 1981, p. 488.

Baglieri D. (2017), *Presentazione, Le attività di Terza Missione*, <http://www.anvur.org/attachments/article/882/VQR_Terza%20Missione_def.pdf>, 02.04.2017.

Baglieri D., Romagnosi S. (2016), *Il percorso valutativo della terza missione in ANVUR: Ambiti e dimensioni valutative*, workshop ANVUR *La valutazione della terza missione nell'ambito della VQR 2011-2014: un confronto con le Università e gli Enti di ricerca* (Roma, 28 giugno 2016), <http://www.anvur.org/attachments/article/881/Baglieri-Romagnosi.pdf.pdf>, 04.12.2016.

Balzani R. (2017), *Il Sistema Museale dell'Università di Bologna: problemi di una transizione*, (tavola rotonda, Ferrara, 23 marzo 2017), <http://www.sma.unibo.it/agenda/tavola-rotonda-musei-universitari-complessita-e-problemi-di-gestione>, 04.04.2017.

Battiato S., Cardi A., Ramella G. (2016), *Produzione di beni pubblici di natura sociale, educativa e culturale*, workshop ANVUR *La valutazione della terza missione nell'ambito della VQR 2011-2014: un confronto con le Università e gli Enti di ricerca* (Roma, 28 giugno 2016), <http://www.anvur.org/attachments/article/881/Produzione%20e%20gestione%20di%20~.pdf>, 04.12.2016

Blasi B. (2014), *La valutazione della terza missione delle università. Quale ruolo per le Regioni come stakeholders? Parte I*, Conferenza delle Regioni e delle Province autonome (Roma, 27 marzo 2014), <http://www.anvur.org/attachments/article/882/9.1.Conferenza%20Regioni_te~.pdf>, 04.04.2017.

Bollo A., a cura di (2016), *Il monitoraggio e la valutazione dei pubblici dei musei. Gli Osservatori dei musei nell'esperienza internazionale*, Roma: MIBACT (Quaderni della valorizzazione - Nuova Serie 2).

Bonaccorsi A. (2014), *La valutazione della terza missione delle università. Quale ruolo per le Regioni come stakeholders? Parte II*, Conferenza delle Regioni e delle Province autonome (Roma, 27 marzo 2014), <http://www.anvur.org/attachments/article/882/9.2.Conferenza%20Regioni_te~.pdf>, 04.04.2017.

Bonacini E. (2016), *Il Museo Salinas: un case study di social museum… a porte chiuse*, «Il Capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 13, 2016, pp. 225-266, <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1225/1042>.

Chiarelli G. (2016), *La produzione di beni di utilità sociale tra valutazione e valorizzazione della ricerca*, workshop ANVUR *La valutazione della terza missione nell'ambito della VQR 2011-2014: un confronto con le Università e gli Enti di ricerca* (Roma, 28 giugno 2016), <http://www.anvur.org/attachments/article/881/CETM%20B%20-%20Produzione%20di%20be~.pdf>, 04.12.2016.

Chiarelli G. (2017), *Public engagement*, in *Italia decide. Rapporto 2017. Università, Ricerca, Crescita*, Bologna: il Mulino, pp. 201-206.

Commissione di Esperti della valutazione della Terza Missione (2016a), *Rapporto*

finale sulla Terza Missione, <http://www.anvur.org/rapporto-2016/static/Rapporto_CETM.pdf>, 04.04.2017.

Commissione di Esperti della valutazione della Terza Missione (2016b), *Relazione Finale sulla valutazione della Terza Missione - APPENDICE Parte A: Materiali di Approfondimento*, <http://www.anvur.org/rapporto-2016/static/Appendice_A_CETM.pdf>, 04.12.2016.

Commissione di Esperti della valutazione della terza Missione (2016c), *Valutazione della Qualità della Ricerca. Criteri per la valutazione delle attività di Terza Missione delle Università e degli Enti di ricerca*, <http://www.anvur.org/attachments/article/878/Documento%20criteri%20CETM_15~.pdf>, 04.04.2017.

Consiglio Direttivo ANVUR (2015), *Manuale per la Valutazione*, <http://www.anvur.org/attachments/article/880/Manuale%20di%20valutazione%20TM~.pdf>, 03.04.2016.

Consiglio S. (2013), *Produzione e gestione di beni culturali*, workshop *La Terza Missione delle Università e degli enti di ricerca. Esperienze, dati, indicatori* - ANVUR (Roma, 12 aprile 2013).

Da Milano C., Sciacchitano E. (2015), *Linee guida per la comunicazione nei musei*, «Quaderni della valorizzazione», NS1, Roma: MIBACT.

De Biase F., a cura di (2014), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Milano: Franco Angeli.

Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.

Dragoni P. (2016), *«La concezione moderna del museo» (1930). All'origine di un sistema di regole comuni per i musei*, «Il Capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 14, 2016, pp. 25-51, <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1464/1076>.

Dragoni P., Montella M. (2016), *Museo*, in Montella 2016b, pp. 67-71.

European Indicators and Ranking Methology for University Third Mission (E3M), *Final Report of Delphi study* (2012), <www.e3mproject.eu/docs/Delphi-E3M-project.pdf>, 02.02.2017.

Formica C., a cura di (2016), *Terza missione parametro di qualità del sistema universitario*, Napoli: Giapeto.

ICOM-Commissione Educazione e Mediazione (2017), *Documenti*, <http://www.icom-italia.org/index.php?option=com_phocadownload&view=category&id=82:documenti&Itemid=103>, 09.05.2017.

ISTAT (2015), *Rapporto sul benessere equo e sostenibile*, <https://www.istat.it/it/files/2015/12/Rapporto_BES_2015.pdf>, 12.04.2017.

Klamer A. (2013), *The values of cultural heritage*, in *A handbook on the economics of cultural heritage*, edited by I. Rizzo, A. Mignosa, Cheltenham: Edward Elgar, pp. 421-437.

Mannino F. (2016), *Il pubblico, questo sconosciuto: 'audience development' per nuove politiche e strategie culturali ad impatto sociale*, «Il Giornale delle

Fondazioni», 14 febbraio 2016, <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/il-pubblico-questo-sconosciuto-%C2%ABaudience-development%C2%BB-nuove-politiche-e-strategie-culturali>, 01.04.2017.

Martini B., a cura di (2016), *Il museo sensibile. Le tecnologie ICT al servizio della trasmissione della conoscenza*, Milano: Franco Angeli.

Martino L. (2011), *La responsabilità sociale delle biblioteche delle università*, in «Bibliotime», XIV, n. 1, <http://www.aib.it/aib/sezioni/emr/bibtime/num-xiv-1/martino.htm>, 04.12.2016.

Mascheroni S. (2016), *Il museo laboratorio narrativo: un laboratorio di vita*, in *Un patrimonio di storie. La narrazione nei musei, una risorsa per la cittadinanza culturale*, a cura di S. Bodo, S. Mascheroni, M.G. Panigada, Milano: Mimesis, pp. 25-32.

Measuring Third Stream Activities: Final Report to the Russell Group of University (2002), SPRU, University of Sessex, <www.sussex.ac.uk/spru/documents/finalrussel report pdf>, 02.02.2016.

MIBACT (2007), *Carta della qualità dei servizi*, <http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1326217603807_carta_qualita_musei.pdf>, 04.04.2017.

MIBACT (2017), *Il secondo Piano Nazionale per l'Educazione al Patrimonio Culturale 2016-2017*, <http://www.dger.beniculturali.it/index.php?it/68/piani>, 29.07.2017.

Miraglia M. (1981), *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in *Storia dell'arte italiana*, parte terza, vol. II – Illustrazione Fotografia, a cura di F. Zeri, Torino: Einaudi, pp. 423-543.

Montella M. (2010), *L'intento della Commissione*, in *Musei e valorizzazione dei beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, a cura di M. Montella, P. Dragoni, Bologna: Clueb, pp. 173-201.

Montella M. (2016a), *La Convenzione di Faro e la tradizione culturale italiana*, in *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia*, Atti del convegno di studi in occasione del 5° anno della rivista, (Macerata, 5-6 novembre 2015), a cura di Pierluigi Feliciati, «Il Capitale Cultural. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», Supplementi, n. 5, pp. 13-17, <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1551>, 01.01.2017.

Montella M., a cura di (2016b), *Economia e gestione dell'eredità culturale. Dizionario metodico essenziale*, Wolters Kluvers-Cedam: Vicenza.

Rete musei universitari italiani, <http://www.retemuseiuniversitari.unimore.it/site/home.html>, 01.08.2017.

Romagnosi S. (2016a), *La valutazione della Terza Missione da parte dell'Anvur*, «Rivista Universitas», 141, 2016, pp. 16-19, <http://www.anvur.org/attachments/article/882/Produzione%20e%20gestione%20di%20~.pdf> 02.04.2017.

Romagnosi S. (2016b), *Produzione e gestione di beni culturali nella valutazione Anvur della terza missione*, «Museologia Scientifica», n. 10, pp. 25-32,

<http://www.anvur.org/attachments/article/882/Produzione%20e%20gestione%20di%20~.pdf>, 03.03.2017.

Seia C. (2017), *Appunti per una definizione di welfare culturale*, «Giornale delle Fondazioni», 15 gennaio 2017, <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/appunti-una-definizione-di-welfare-culturale-0>, 01.02.2017.

Volpe G. (2016), *Un patrimonio italiano. Beni culturali, paesaggio e cittadini*, Novara: De Agostini.

Appendice

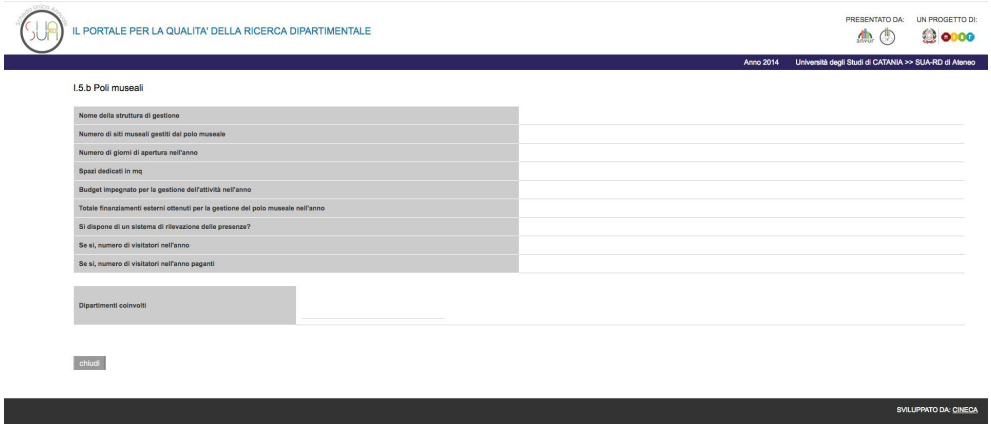


Fig. 1. Scheda SUA-RD 2011-2014 relativa ai poli museali

Documenti

D'Orazio S., Museo reale e museo digitale: il caso del Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" un anno dopo la riapertura / Real and digital museum: the case of the Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" one year after its reopening
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 399-419
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1647

Museo reale e museo digitale: il caso del Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" un anno dopo la riapertura

Serena D'Orazio*

Abstract

La riapertura del Museo Salinas, rimasto per anni inaccessibile a causa di un lungo restauro architettonico, ha rappresentato per la comunità e per l'istituzione stessa un momento di importante condivisione sociale. Accanto ai risultati raggiunti a museo "chiuso" in seguito all'adozione di una strategia di comunicazione capace di integrare l'attività sui canali *social*, l'adesione a campagne *bottom-up* per la valorizzazione digitale del patrimonio e la promozione di un ricco calendario di mostre ed eventi all'interno ed all'esterno dalla sede museale si affiancano ora grandi aspettative nei confronti di questa nuova realtà in cui i

* Serena D'Orazio, dottore in Management dei beni culturali, e-mail: s.dorazio@studenti.unimc.it.

Questo contributo è un estratto della tesi di laurea magistrale dal titolo *Gli strumenti digitali al servizio del partecipatory museum: il caso del museo archeologico "A. Salinas"*, discussa nell'a.a. 2015-2016, Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, Corso di laurea magistrale in Management dei beni culturali, relatore prof. Pierluigi Feliciati.

due sistemi – museo reale e museo digitale – hanno l'opportunità di interagire e comunicare.

Questo contributo intende quindi analizzare, nell'ottica del miglioramento continuo, i risultati raggiunti dal museo a distanza di un anno dalla propria riapertura indagando sulle strategie adottate, sulla qualità dei servizi offerti e sulle opportunità ancora da sfruttare, dedicando particolare attenzione al tema dell'uso delle tecnologie digitali per la fruizione e la valorizzazione del patrimonio conservato.

The re-opening of the Salinas Museum, closed off for years due to a long architectural restoration, has represented a crucial moment of social sharing for both the community and the institution. Together with the results achieved as "closed" museum, thanks to the planning of a communication strategy aimed at introducing social channel activities, the adoption of a *bottom-up* campaign for cultural heritage digital evaluation and the promotion of a rich schedule of exhibitions and meetings outside of the museum, high expectations are present now for this new reality: two systems – the real museum and the digital museum – have the opportunity to interact and to communicate.

The purpose of this paperwork is to analyze, for a continuous improvement, the achievements of the museum one year later the reopening by examining the strategies adopted, the quality of the services offered and the opportunities not yet used, with particular attention in the application of digital technologies for use and promotion of the preserved heritage.

1. *Introduzione*

La Dichiarazione di Firenze, documento redatto in occasione del G7 della Cultura tenutosi nell'omonima città il 30 e 31 marzo 2017, contempla la cultura come:

> strumento importante per la crescita e lo sviluppo sostenibile della società, anche in termini di prosperità economica, motore e oggetto delle più avanzate tecnologie, nonché uno dei principali ambiti in cui misurare le potenzialità e le opportunità offerte dall'era digitale[1]

a conferma del ruolo strategico rivestito dalle *ICT* nel settore culturale. L'interpretazione in questi termini del rapporto tra tecnologia digitale e cultura vuole riportare nuovamente all'attenzione quei principi espressi più di dieci anni prima nella Convenzione di Faro[2] i quali «ridefiniscono il posto e il ruolo del patrimonio culturale in Europa promuovendone buon governo, partecipazione e approcci innovativi atti a migliorare l'ambiente e la qualità

[1] *Dichiarazione dei Ministri della cultura del G7* 2017. Il testo è disponibile all'indirizzo: <http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1490881204940_DECLARATION-Dichiarazione.pdf>, 31.08.2017.

[2] Feliciati 2016, pp. 205-213.

della vita dei cittadini»[3]. La diffusione del Web e l'affermazione di una *network society* sempre più connessa hanno infatti modificato sensibilmente il contesto tecnologico, politico, sociale ed economico entro cui si stabiliscono le relazioni tra patrimonio, comunità e musei, consentendo così quel salto culturale nella direzione del *partecipatory museum* che vede nei cittadini non più un destinatario passivo dell'eredità culturale ma un soggetto attivo e partecipativo capace di maturare ed esprimere il proprio interesse nei confronti del patrimonio che lo rappresenta. In questa prospettiva un numero sempre maggiore di istituti culturali sta valutando le opportunità ed i benefici offerti dal digitale per il raggiungimento della propria *mission*: maggiori possibilità di innalzamento del capitale culturale per tutti i *cluster* di utenza, aumento qualitativo e quantitativo dei servizi offerti, riposizionamento del proprio ruolo e della propria *brand image*, creazione e rafforzamento dei rapporti con il territorio, senza contare le ulteriori ricadute positive che potrebbero svilupparsi a livello economico. In altre parole, si sta assistendo in questi anni alla progressiva diffusione di una nuova mentalità manageriale che vede nel digitale l'asse portante del Museo 2.0, attività che attraversa in modo trasversale l'intero processo di produzione di valore culturale e che vede nell'*audience development* la logica alla base della progettazione della strategia di comunicazione di stampo *user-centred*. Gli istituti culturali dispongono ad oggi di un'ampia scelta di tecnologie digitali sia per la fruizione da remoto, riferita cioè agli strumenti che favoriscono un contatto "a distanza" quali canali *social* e piattaforme legate all'uso di *Internet*, sia per la fruizione *on site*, relativa a sistemi di supporto alla visita quali soluzioni Rfid, QRCode, iBeacon ed Augmented Reality[4]. Nonostante i dati rilasciati dall'Osservatorio Digitale nei Beni ed Attività Culturali per l'anno 2016[5] registrino un trend positivo nell'uso di tali strumenti (ad esempio, più della metà del campione di musei preso in esame è presente in rete: il 57% ha un sito web ed il 52% è presente sui *social network*), l'analisi qualitativa degli stessi risultati mostra come in realtà tali servizi siano ancora poco orientati all'utente, privi delle funzioni pensate per la partecipazione ed il coinvolgimento del visitatore[6] nonché scadenti sotto il profilo della qualità e del grado di soddisfazione derivante dall'utilizzo dei servizi legati alla fruizione delle collezioni esposte[7]. Paradossalmente l'Italia, detentrice di un patrimonio ricco ed inimitabile fatto di 4976 musei, aree archeologiche e monumenti ed oltre 20mila biblioteche,

[3] Zane 2017.

[4] Per approfondimenti sul tema si veda Bonacini 2011, p. 157 e s.

[5] Lorenzini 2017.

[6] Alcuni numeri: il servizio di biglietteria online è disponibile solo nel 21% dei casi, la traduzione in lingue straniere nel 54%, i contenuti indirizzati specifiche categorie di utenti (famiglie, disabili, gruppi, ecc.) solo nel 20%, mentre la possibilità di acquistare online merchandising è presente nel 6% dei casi.

[7] Secondo la ricerca gli allestimenti interattivi risultano adottati dal 20% dei musei, mentre la connessione wi-fi gratuita è presente solo nel 19% dei casi. I servizi di prossimità, il catalogo accessibile online e servizi affini hanno tutti un'adozione compresa tra il 13 e il 14%.

risulta soffrire di un forte ritardo rispetto agli altri Stati europei. Fatta eccezione per alcune rare eccellenze, la tecnologia digitale viene riconosciuta dalla maggior parte degli istituti culturali come uno strumento collaterale ma non sostanziale per la definizione di una strategia comunicazionale vincente.

Il presente contributo intende affrontare il tema del rapporto tra museo e tecnologie digitali partendo dall'analisi del caso di studio del Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" di Palermo, istituto noto alla comunità scientifica per via del particolare percorso di sviluppo che ha caratterizzato i suoi ultimi anni di attività. Dopo una panoramica sui risultati raggiunti in seguito all'adozione di una strategia di comunicazione incentrata principalmente sull'utilizzo dei canali *social*, l'indagine intende spostare l'attenzione sui dati relativi all'ultimo anno, il primo dalla riapertura della propria sede museale, stimolando una riflessione sul legame tra museo digitale e museo reale, tra componente tecnologica e strumenti tradizionali nell'ottica della formazione di un piano di comunicazione integrato che sia in grado di rispondere alle esigenze di un pubblico sempre più vasto e diversificato.

2. *Il caso Salinas: un museo "aperto per (pro)vocazione"*

Il 2014 rappresenta per il Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" di Palermo l'anno zero. Non passarono inosservate, infatti, due favorevoli coincidenze: da un lato il duecentenario della fondazione del museo avvenuta nel 1814, dall'altro il centenario della morte dell'archeologo Antonino Salinas, scomparso nel 1914, il quale per oltre quarant'anni dedicò la propria vita alla direzione del museo di Palermo, intitolatogli poi negli anni Novanta del '900. Proprio da lui, dalla modernità del suo pensiero e dall'attualità delle sue idee il museo mosse i primi passi verso quello che si rivelò essere un complesso ma brillante percorso di rinascita, inaugurato simbolicamente l'8 luglio 2014 con la mostra *"Del Museo di Palermo e del suo avvenire"- Il Salinas ricorda SALINAS 1914/2014*[8]. Fu questa la prima grande occasione per portare all'attenzione della popolazione e della comunità scientifica lo spirito che oggi come allora guida le scelte del museo. «Occorre che tutti godano del nuovo istituto siccome di vera proprietà comune»[9], affermava Antonino Salinas, ed è su riflessioni come queste che il museo, chiuso da anni a causa di un lungo restauro architettonico divenne "Aperto per vocazione".

La mancanza di un coerente apparato normativo in materia di beni culturali, la disattenzione da parte dei detentori politici siciliani in tema di sviluppo e innovazione del digitale, l'assenza di finanziamenti per progetti

[8] Spatafora, Gandolfo 2014.
[9] Ivi, p. 9.

di comunicazione e marketing e la non disponibilità di una sede fisica non scoraggiarono il museo nell'intraprendere un percorso di riconquista della propria comunità, lanciando una sfida a se stessa ed a tutte le istituzioni nella volontà di dimostrare che un museo può svolgere la propria funzione di *hub* culturale anche in situazioni critiche ed in scarsità di risorse. Si decise così di agire principalmente su due fronti: da un lato attraverso l'organizzazione e la partecipazione ad eventi ed iniziative locali scavalcando il vincolo della non disponibilità di una sede museale[10], dall'altro attraverso il riposizionamento della propria *brand image* sui vari *social network*, i canali di comunicazione su cui si è basata gran parte della *digital strategy* del museo. La pagina *Facebook*[11], lanciata nel marzo 2014, ha rappresentato da subito il punto di riferimento: in quanto piattaforma maggiormente in uso dai pubblici si presta meglio alla condivisione di informazioni culturali ed ha le caratteristiche adatte a sostituire il sito web istituzionale il quale, al contrario, non eccelle in comunicabilità e sul quale il museo non può intervenire se non relativamente all'aggiornamento dei contenuti[12]. Il successo della pagina, seguita da 10.029 utenti[13], è da attribuire soprattutto al lavoro ed alle idee dell'attuale direttore, l'archeologa Francesca Spatafora e del *social media e content manager* Sandro Garrubbo, figura specifica competente in materia di comunicazione digitale – seppur non ancora riconosciuta in maniera ufficiale – la cui esperienza si riflette nella qualità dei contenuti pubblicati in rete. È la stessa figura che si occupa di coordinare ed aggiornare tutte le altre piattaforme *social* quali ad esempio il profilo Google+, attivo da marzo 2014 e utilizzato soprattutto per indicizzare i contenuti condivisi dal museo sugli altri *social network*; *Twitter*, in cui al momento dell'iscrizione nel febbraio 2014 il Salinas risultò essere l'unica istituzione culturale siciliana presente sulla piattaforma[14]; il canale *Youtube*,

[10] Alcune delle mostre di maggior successo: "Gli Etruschi a Palermo" al Real Albergo dei Poveri (17 ottobre 2012 - 30 giugno 2015), "Il Salinas in vetrina" a Palazzo Branciforte (11 maggio 2014 – 27 luglio 2014), "Il Salinas a Ustica" presso il Museo civico di Ustica (26 luglio 2014), "Un simposio DI#VINO. Il Salinas a Sambuca" presso il Museo Archeologico Palazzo Panitteri di Sambuca (12 febbraio 2015 – 12 giugno 2015), "Tra Cipro e Sicilia, preziosi ornamenti del passato" e "La scultura arcaica tra Selinunte e Morgantina" entrambe presso il Museo archeologico di Aidone (3 aprile 2015 – 4 agosto 2015), mostra allestita nell'area imbarchi dell'Aeroporto Internazionale di Palermo Falcone Borsellino (22 maggio 2016, in corso), "Il Salinas ricorda il Salinas" (8 luglio 2014 – 4 novembre 2014) seguirono altre mostre di successo come "Like – Restauri e scatti. Il volto inedito del Salinas" (13 marzo 2015 – 3 maggio 2015), "Nutrire la città. A tavola nella Palermo antica" (22 maggio 2015 – 30 novembre 2015), "Dipinto di blu. Il ritorno di Ade" (11-29 maggio 2016), "Il magnifico cornuto" (6-26 luglio 2016).

[11] <https://it-it.facebook.com/Museo.Archeologico.Antonino.Salinas.Palermo/>, 31.08.2017.

[12] Il sito web istituzionale si appoggia infatti su un dominio di secondo livello dipendente dal Dipartimento dei Beni culturali e dell'identità siciliana. Il museo non può intervenire autonomanente su grafica, layout ed interfaccia impedendo così che venga elaborato di un progetto per la creazione di una piattaforma che si presenti moderna ed ottimizzata per i dispositivi *mobile*.

[13] Dati aggiornati al 15 maggio 2017.

[14] Fondamentale per il successo del profilo *Twitter* è stata la partecipazione a *#MuseumWeek 2014*. Questa piattaforma viene utilizzata in questo caso principalmente come mezzo per aumentare

nato anch'esso nel febbraio 2014; ed il più giovane profilo *Instagram*, attivati nel 2016 per favorire la condivisione di immagini e contenuti culturali prodotti dagli utenti. *Fil rouge* dell'intero piano di comunicazione digitale è l'utilizzo del *digital storytelling*, una tecnica che declina perfettamente la volontà del museo di utilizzare un linguaggio semplice, riconoscibile ed accessibile a tutti, in grado di emozionare e creare empatia attraverso il racconto di storie. Lo stile di comunicazione scelto, quindi, non poteva che puntare su una linea editoriale colloquiale, sincera, coinvolgente e che fosse compatibile con le regole della comunicazione del mondo dei *social*.

Accanto a questo modo di fare cultura il Museo Salinas ha cercato di integrare il museo *social* con iniziative più prettamente legate alla fruizione diretta del patrimonio conservato. L'adesione alle *#invasionidigitali*[15], il cui debutto risale al 2014 legato alla mostra mostra "*Gli Etruschi a Palermo*" allestita presso il Real Albergo dei Poveri di Palermo[16], ne è un esempio. Grazie ad una forte promozione sui *social network* ed alla collaborazione del coordinamento della Ambassador per la Regione Sicilia di *#invasionidigitali* Elisa Bonacini, degli *Istagramers* Sicilia[17] e dell'Associazione Nazionale dei Piccoli Musei[18], la collezione etrusca si è lasciata "invadere" da oltre 160 persone armate di *smartphone*, *tablet* e profili *social*: un risultato sorprendente per un museo che, in quella data, risultava essere ancora chiuso e non molto conosciuto. Nell'edizione successiva, forte della reputazione digitale che nel frattempo si era guadagnato sul web, il museo ha scelto di aderire nuovamente lanciando

la visibilità del museo attraverso la costruzione di una rete che comprende un'ampia varietà di *stakeholders*: non solo il pubblico potenziale e reale, ma anche istituzioni culturali di vario genere, enti regionali, nazionali ed internazionali.

15 Nata da un'idea di Fabrizio Todisco, consulente marketing esperto del settore turistico e culturale, come protesta all'abolizione da parte del MIBACT della Settimana della Cultura a causa di questioni economiche, *#invasionidigitali* rappresenta una campagna *bottom-up* incentrata sulla co-creazione e co-produzione di contenuti culturali tramite il web. Si veda il sito <http://www.invasionidigitali.it/>, 31.08.2017.

16 *Gli Etruschi a Palermo*, Real Albergo dei Poveri (Palermo, 17 ottobre 2012 – 30 giugno 2015).

17 «Igersitalia è l'Associazione nazionale che riconosce, rappresenta e tutela gli appassionati e i professionisti specializzati nella produzione di contenuti digitali. Abbiamo costruito la più grande Community italiana legata al mondo della comunicazione visiva, con particolare riferimento alla fotografia digitale, alla mobile photography e, più in generale, alla produzione di contenuti multimediali. Igersitalia è l'unica Community riconosciuta a livello nazionale e Internazionale ed è parte del movimento mondiale Instagramers, fondato da Philippe Gonzalez nel gennaio 2011 a Madrid. I gruppi di Instagramers nel mondo sono oltre 500 e in continua crescita. In Italia sono presenti 100 Communityanimate da circa 300 Community Manager a livello regionale e provinciale». Si veda il sito <http://instagramersitalia.it/>, 31.08.2017.

18 L'Associazione Nazionale Piccoli Musei è un'organizzazione scientifico-culturale senza fini di lucro nata per «promuovere una nuova cultura gestionale dei Piccoli Musei che sia in grado di valorizzarne le specificità che sono differenti rispetto ad un grande museo, in particolare il legame più stretto con il territorio e con la comunità, la capacità di essere accoglienti e di offrire esperienze originali ai visitatori». Si veda il sito <http://www.piccolimusei.com/>, 31.08.2017.

le *#invasionidigitali3D*, in cui gli studenti di Ingegneria per l'Ambiente e il Territorio delle Università di Palermo e Catania sono diventati "invasori" sia nell'Area archeologica di Santa Venere al pozzo (CT), sia nel Museo Archeologico Salinas in occasione della mostra "*LIKE-Restauri e scatti. Il volto inedito del Salinas*"[19], allestita nella sola piccola porzione di museo allo agibile. I modelli 3D dei reperti sono stati poi condivisi in Rete con l'intento di rendere disponibile agli utenti nuove forme di fruizione e valorizzazione del patrimonio culturale siciliano, in linea con lo spirito della campagna *#invasionidigitali*. Un'idea, questa, che non è passata inosservata alla critica internazionale, tanto da essere diventata poco dopo oggetto di una pubblicazione da parte del Furnace Journal, rivista della Università di Birmingham (*The Postgraduate Journal of the Ironbridge International Institute for Cultural Heritage University of Birmingham*)[20]. Dunque, l'utilizzo massiccio dei canali *social* e l'integrazione, per quanto possibile, dei mezzi di comunicazione tradizionali ha permesso al museo di raggiungere il pubblico locale e globale, di portare avanti la propria *mission* seppur in condizioni di forte svantaggio fino ad arrivare a rappresentare un modello per molti altri musei italiani ancora poco orientati al mondo delle tecnologie dell'informazione.

3. *I risultati raggiunti un anno dopo la riapertura*

Il successo raggiunto dal Museo Salinas a seguito dell'adozione di un piano di web marketing culturale e di una valida strategia di comunicazione è dunque frutto di un lavoro durato più di due anni. L'analisi quantitativa delle pagine ufficiali del museo sui vari *social network* dal 2014 al 2016 ne conferma i risultati: già dopo il primo mese dall'iscrizione su *Twitter* nel marzo 2014, ad esempio, si contavano 600 *followers*, diventati 2.948 a dicembre 2015 e quasi raddoppiati a 4.079 nel dicembre 2016; stesso discorso per *Facebook*, che per gli stessi periodi contava prima 1.800 *like*, cresciuti nel dicembre 2015 a 2.948 fino a raggiungere quota 9.230 nel dicembre 2016. Sfogliando i post pubblicati dal museo su questa piattaforma, un dato particolarmente degno di nota deriva dal numero delle visualizzazioni del video pre-apertura intitolato "Dentro il nuovo museo Salinas"[21] pubblicato il 17 luglio 2016, il quale a febbraio 2017 contava 53.843 visualizzazioni. Un numero, questo, che se paragonato ai risultati ottenuti da realtà museali italiane di maggiore rilevanza, in grado

[19] *LIKE-Restauri e scatti. Il volto inedito del Salinas*, Museo Archeologico Regionale "A. Salinas" (Palermo, 13 marzo - 3 maggio 2015).

[20] Bonacini *et al.* 2015.

[21] <https://www.facebook.com/Museo.Archeologico.Antonino.Salinas.Palermo/videos/vb.700986953256769/1132696093419184/?type=2&theater>, 31.08.2017.

quindi di destinare parte delle risorse pubbliche alle sponsorizzarsi sui canali social influenzandone le indicizzazioni, non può che definirsi sorprendente per il Salinas che invece è, usando le parole di Sandro Garrubbo, «un museo che si autoproduce» e che spesso riceve un aiuto spontaneo dalla propria comunità, da professionisti e tecnici (fotografi, grafici, ecc.) che mettono al servizio dell'istituzione il proprio "saper fare". Per fare un confronto, il MAXXI di Roma riesce in un solo caso, con un video denominato "#Superstudio50. L'architettura non è solo un oggetto ma un modo di pensare il mondo"[22], a toccare un numero di visualizzazioni pari a 44.114, mentre il video di presentazione "Ti presento Pompei"[23], promosso dalla BBC e condotto dalla soprintendenza di Pompei per la pagina della famosa area archeologica, raggiunge quota 47.951 visualizzazioni. Non è certamente un caso che tale attenzione sia stata registrata proprio nei confronti di un video con contenuti legati alla riapertura del museo, segno del forte interesse da parte della comunità nel poter nuovamente fruire del patrimonio, interesse confermato poi dalla calorosa partecipazione di più di 2000 persone all'inaugurazione avvenuta il 27 luglio 2016 (fig. 1). A partire da questa data i visitatori possono infatti godere degli spazi dell'antica Casa dei Padri della Congregazione di San Filippo Neri, riportato al suo antico splendore dopo il lungo restauro – almeno per quanto riguarda il piano terra, mentre si è ancora in attesa del completamento dei lavori al primo e secondo piano – riprogettato ed ottimizzato al fine di rendere il massimo dall'esperienza di visita[24]. Il percorso espositivo si sviluppa così intorno a quattro ambienti: si incontrano per primi i due splendidi chiostri con annesse celle lungo il portico settentrionale del cortile maggiore, le quali ospitano per la maggior parte le opere provenienti dalle acquisizioni di fine '700 ed inizio '800 frutto degli scavi condotti dalla Commissione di Antichità e Belle Arti nelle aree archeologiche di Tindari, Termini Imerese, *Halaesa*, Taormina, Centuripe, Randazzo e Agrigento; a seguire si incontra l'ala orientale dell'edificio in cui è stata allestita la sezione dedicata alla colonia di Selinunte ed infine si arriva alla terza corte, un interessante progetto di recupero degli spazi in cui saranno protagonisti il complesso delle gronde a testa di leone del tempio della Vittoria di *Himera* e la grande maschera gorgonica del Tempio C di Selinunte (fig. 2).

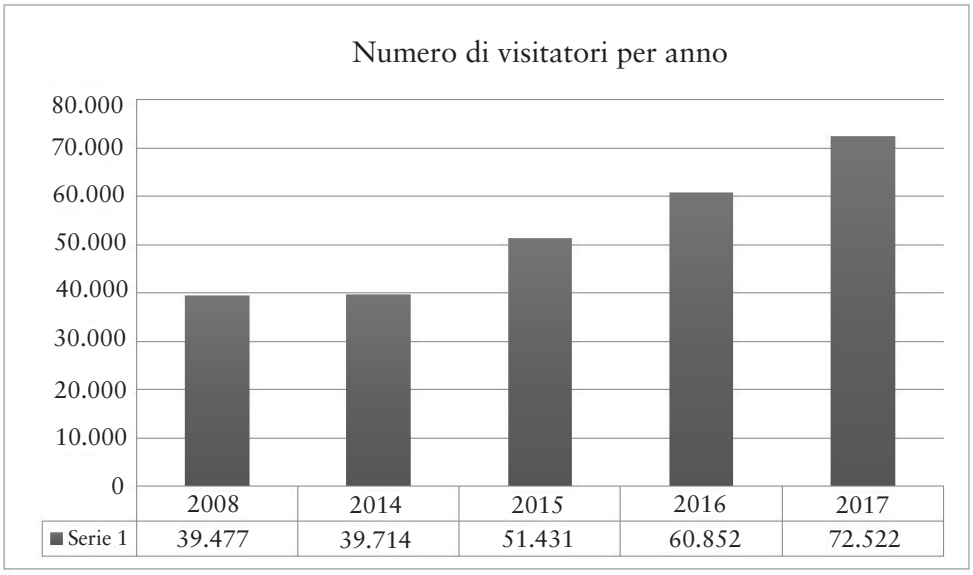
Non solo l'eccezionalità del luogo e delle collezioni dunque, ma soprattutto il progetto di comunicazione sviluppato nel biennio 2014-2016 ha permesso di allargare il successo oltre il contesto digitale, tanto da registrare più di 28.000 visite nei soli primi tre mesi di riapertura. Ad oggi, a distanza di un anno, può risultare utile raccogliere e confrontare alcuni dati sull'affluenza al fine di verificare gli sviluppi del museo. Per avere un quadro completo vengono qui

[22] <https://www.facebook.com/museomaxxi/videos/vb.166896816249/10154135516101250/?type=2&theater>, 31.08.2017.

[23] <https://www.facebook.com/pompeiisoprintendenza/videos/vb.147220435642011/1538958883077991/?type=2&theater>, 31.08.2017.

[24] Sul nuovo percorso espositivo si veda Spatafora 2017.

proposti i dati relativi al numero dei visitatori dal 2008, ultimo anno in cui il museo risulta accessibile – e per di più interamente – fino a luglio 2017 (Tab. 1). Secondo i dati raccolti dalla Bonacini[25], per l'anno 2008 è possibile contare un numero di presenze pari a 39.477, valore rimasto praticamente invariato per tutto il periodo di chiusura, tranne che per il biennio 2014 – 2016 in cui si registra un incremento del 34,73% pari a un aumento di 21.138 visitatori. Se questi risultati dimostrano quanto possa essere efficace per gli istituti culturali dedicare tempo e risorse per la progettazione di un piano di comunicazione sui *social media*, ancor più sorprendenti risultano essere i dati legati alla riapertura fisica del museo in cui solo nell'anno intercorso tra il 27 luglio 2016 ed il 27 luglio 2017 sono stati registrate 72.522 presenze.



Tab. 1. Incremento del numero dei visitatori con dati aggiornati a luglio 2017 (Fonte: Bonacini 2017)

Un parametro interessante in grado di confermare il successo della riapertura del museo è rappresentato dall'analisi delle interazioni registrate tra gli utenti ed il Museo Salinas sulla piattaforma *Tripadvisor*[26]. A giugno 2017 la pagina ufficiale del Museo Salinas raggiunge 122 recensioni, i cui contenuti risultano essere spaccati a metà tra coloro che hanno giudicato positivamente il museo e coloro che non ne sono rimasti soddisfatti. È interessante notare però che i giudizi

[25] Bonacini 2017.

[26] Differentemente da quanto accade per le attività a scopo di lucro presenti sulla stessa piattaforma, nell'ambito specifico per i beni culturali l'assenza di un interesse economico permette di non mettere in dubbio l'affidabilità dei giudizi espressi dagli utenti.

negativi sono tutti precedenti alla data della riapertura e sono dunque riferiti all'impossibilità di accedere alle collezioni museo ed all'assenza di informazioni aggiornate sul web[27]. Viceversa, i commenti positivi fanno riferimento al periodo successivo, quindi da luglio 2016 ad oggi, circostanza che ha dato l'occasione al Museo Salinas di scalare in un solo mese ben 90 posizioni nella classifica generale (ad oggi n° 61 su 329 cose da fare a Palermo). L'aumento dei visitatori dunque, cresciuto già a museo chiuso ed esploso durante il primo anno di riapertura, non può dipendere solamente dalla qualità della collezione conservata e resa disponibile al pubblico, la quale risulta essere addirittura ridotta di 1/4 rispetto a quella disponibile nel 2008, ma molto ha influito la qualità del servizio e l'impegno per il sociale dimostrato dal Salinas con la progettazione degli ultimi tre anni.

Alla luce di quanto è stato fatto tra il febbraio 2014 ed il luglio 2016, nell'ultimo anno il Museo Salinas ha ridefinito e perfezionato la propria strategia di comunicazione individuando nuovi obiettivi e progetti ed operando in più direzioni: oltre a mantenere la propria attività sui vari canali *social*, ampio spazio è stato destinato all'implementazione del già ricco calendario di mostre ed iniziative culturali[28] allo scopo non solo di comunicare sempre di più e sempre meglio il patrimonio conservato ma anche di allontanare l'immagine del museo archeologico dallo stereotipo di «luogo algido, deposito polveroso, cimitero monumentale delle opere vetuste […] un luogo dell'immaginario più che della realtà»[29], per costruire così una nuova identità che è viva, attuale e capace di comunicare l'antico attraverso il moderno. È proprio da questi presupposti che nascono collaborazioni quali quella con la Fondazione Merz di Torino[30] nella cornice del progetto su scala urbana denominato "La Via di Merz"[31] o come la mostra "Viaggio in Sicilia. Mappe e miti del Mediterraneo" (30 giugno - 10 settembre 2017) promossa dall'importante *brand* locale *Planeta Vini*[32] in cui opere di sei artisti nazionali ed internazionali interagiscono con l'ambiente che li ospita in un dialogo che, in linea con l'eterogeneità delle collezioni esposte e con la cifra stilistica del Salinas, si espande nel tempo e nello spazio restituendo al visitatore richiami con il passato e con la diversità di altre culture[33].

[27] Spesso l'assenza di informazioni aggiornate o la loro inaccessibilità ha creato situazioni per cui i visitatori si sono recati sul posto senza però poi poter visitare il museo. Ad esempio, un utente scrive «Il museo ad oggi 30 ottobre 2014 è chiuso e non è dato sapere quando riapre. Ma la cosa più grave è che nel sito non viene dichiarata la chiusura. Uno dei più importanti musei del sud evidentemente poco considerato dalle autorità», <https://www.tripadvisor.it/Attraction_Review-g187890-d243468-Reviews-Museo_archeologico_regionale_Antonino_Salinas_Polo_regionale_di_Palermo_per_i_Parc.html>, 31.08.2017.

[28] L'elenco completo degli eventi è disponibile sulla pagina Facebook del Museo: <http://www.facebook.com/pg/Museo.Archeologico.Antonino.Salinas.Palermo/events/?ref=page_internal>, 31.08.2017.

[29] Padiglione 2011, p. 65.

[30] <http://fondazionemerz.org/>, 31.08.2017.

[31] <http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/02/programmi-fondazione-merz-2017-palermo-new-york-cuba/>, 31.08.2017.

[32] <http://planeta.it/>, 31.08.2017.

[33] In questa mostra le collezioni del Museo Salinas non si limitano a fungere da quinta ma

Altra attività in cui il museo ha investito gran parte delle proprie energie è quella relativa alla progettazione della didattica. Nonostante i finanziamenti destinati alla cultura siano sempre meno, il Salinas è riuscito ad assicurare la gratuità dei laboratori didattici grazie alla collaborazione sia del personale interno, in particolare archeologi ed antropologi, sia attraverso il supporto di professionisti esterni esperti in didattica museale come lo staff dell'Associazione "Incontrosenso"[34] dalla cui collaborazione sono nati progetti di grande riverbero sociale come ad esempio "Il Salinas in rete" per l'anno scolastico 2016/2017 (fig. 3), in cui si è inseguita la volontà di:

promuovere un più moderno approccio di fruizione del patrimonio culturale attraverso l'utilizzo delle tecnologie sperimentate nel campo della didattica museale. Disegni ed elaborati prodotti dagli studenti della scuola primaria, hanno raccontato i miti raffigurati su ciascuna delle Metope dei templi di Selinunte e sono stati esposti lungo il perimetro esterno dell'atrio maggiore del Museo Archeologico. Dopo gli incontri ciascuna classe ha prodotto un digital storytelling con il quale è stato organizzato sui canali social il contest online "Guarda il video, Vota il mito!", che ha generato elevatissimi livelli di coinvolgimento all'interno della community, con più di 34.000 visualizzazioni su Facebook[35].

È in casi come questo, quando l'integrazione tra canali comunicativi tradizionali e digitali attraversa anche altre funzioni del museo che si attestano risvolti positivi anche in termini di *Audience Development*: oltre al coinvolgimento attivo della comunità chiamata ad esprimere il proprio parere attraverso il contest online vi è stato anche un incremento di *followers* sulla pagina *Facebook* pari a +1000 contatti nel giro di una settimana, risultato che generalmente il museo raggiunge nello spazio di un trimestre. Con la stessa attenzione per la propria comunità nasce "Museo in corsia"[36], progetto finanziato dall'Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana con il coinvolgimento del Liceo "Regina Margherita" di Palermo. Anche qui trova spazio l'utilizzo degli strumenti digitali per la valorizzazione del patrimonio: dopo una visita tra le collezioni del museo gli studenti hanno prodotto opere di *videostorytelling* allo scopo di rendere fruibile i reperti ai bambini del reparto di oncoematologia pediatrica dell'Ospedale Civico di Palermo, materiale reso poi disponibile ad un più ampio bacino di utenza sulle varie piattaforme *online* dei soggetti coinvolti e sul portale di "Arca dei Suoni"[37]. Una perfetta compartecipazione tra canali di

rappresentano l'essenza stessa del dialogo tra passato e presente poiché fonte di ispirazione dei sei artisti (Marianna Christofides, Gabriella Ciancimino, Malak Helmy, Andrew Mania, Pietro Ruffo, Luca Trevisani) nella realizzazione delle loro opere. Per approfondimenti: <http://www.archeostorie.it/viaggio-in-sicilia-grand-tour-contemporaneo/>, 31.08.2017.

34 <https://m.facebook.com/AssociazioneIncontrosenso/>, 31.08.2017.

35 <https://www.facebook.com/Museo.Archeologico.Antonino.Salinas.Palermo/videos/1438551232833667/>, 31.08.2017.

36 <https://www.facebook.com/events/693945784124936/>, 31.08.2017.

37 <http://www.arcadeisuoni.org/index.php/chi-siamo/2014-07-17-10-48-32/scuola>, 31.08.2017.

fruizione digitali e tradizionali che ha permesso dunque di valorizzare appieno il patrimonio conservato e che centra perfettamente lo spirito e gli obiettivi che sin dal febbraio 2014 guidano le scelte del museo.

4. *Conclusioni*

La componente tecnologica, che si tratti di mezzi per la fruizione *in loco* o dell'utilizzo dei canali *social*, riveste dunque un ruolo fondamentale all'interno di un piano di comunicazione integrato così come concepito nel *Manuale per la qualità dei siti web pubblici culturali* (2006)[38], per cui l'applicazione del digitale raggiunge il massimo grado di utilità nel momento in cui trova coordinamento con gli altri canali comunicativi adottati dal museo. L'analisi del rapporto tra museo reale e museo *social* riferita al nostro caso di studio non può quindi tralasciare una riflessione sull'utilizzo degli strumenti tecnologici per i processi di fruizione diretta, di fatto ancora poco considerati dall'istituzione. Prendendo come riferimento gli standard museali formalizzati con il D.M. 10 maggio 2001[39] a cui anche la Regione Sicilia si è adeguata, l'urgenza principale al momento della riapertura della sede museale del Salinas fu assicurare i livelli minimi qualitativi dei servizi espletati. Ad esempio, in riferimento all'ambito VII - Rapporti del museo con il pubblico e relativi servizi, alla voce "Sussidi alla visita" viene definito come livello minimo la presenza di informazioni essenziali per il riconoscimento dei beni esposti, mentre sussidi tecnologici quali audioguide o altre forme di multimedialità rappresentano il margine di miglioramento. Attualmente il nuovo allestimento del Salinas prevede solo la presenza di pannelli e didascalie in italiano ed inglese a supporto della visita (figg. 4-5), mentre mancano servizi quali l'audioguida, il catalogo e la stessa Carta dei Servizi così come richiesto per le Pubbliche Amministrazioni all'art. 32 del D.lgs. 25 maggio 2016 n.97[40]. Ora, alla luce dei progressi fatti, la disponibilità di tali sussidi permetterebbe di riflettere con orgoglio sull'identità del museo, sulla sua struttura, sui servizi che intende offrire, sul suo ruolo sociale e più in generale sulla propria ragion d'essere.

[38] «1.2.3: Approfittare dell'efficacia dei nuovi canali di comunicazione. La prima missione dei SCP è diffondere cultura a persone di diversa preparazione culturale, anche come strumento per innalzare la sensibilità sulla conservazione del patrimonio; per questi obiettivi le applicazioni Web sono un importante e innovativo strumento di comunicazione, da coordinare con quelli tradizionali» (Filippi 2005).

[39] D.M. 10 maggio 2001, "Atto di indirizzo sui criteri tecnico- scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei" (Art. 150, comma 6, del D.Lgs. n. 112 del 1998).

[40] «Obblighi di pubblicazione concernenti i servizi erogati. 1. Le pubbliche amministrazioni e i gestori di pubblici servizi pubblicano la carta dei servizi o il documento contenente gli standard di qualità dei servizi pubblici».<http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1484818709748_dlgs.33_2016_art32_com1.pdf>, 31.08.2017.

Sul fronte dei servizi aggiuntivi citati all'art. 117 comma b) del D.Lgs. 42/2004 come "Servizi per il pubblico"[41], la Regione Sicilia sta portando avanti un progetto per l'affidamento degli stessi in *outsourcing* per molti dei più importanti siti siciliani, come già avvenuto ad esempio per il Parco Archeologico di Monte Iato o per il complesso di Monreale la cui cura e gestione dei servizi aggiuntivi è stata affidata alla società Coopculture[42]. Nell'attesa del coinvolgimento del museo Salinas in un progetto simile sarebbe stato utile pensare di dotare gli ambienti espositivi di strumenti pratici ed a basso costo quali *QRCode* o fornire dei contenuti tramite *app* per *smatrphone*[43]. Per un museo ad alto potenziale didattico come nel caso di un museo archeologico disporre di mezzi di fruizione alternativi significa offrire al visitatore la possibilità di ricevere informazioni più dettagliate durante l'esperienza di visita e dunque una più completa offerta museale. Allo stesso modo, alla voce "Promozione e pubblicità sulle collezioni permanenti e le attività del museo", sempre negli standard museali citati, viene impostato come livello minimo la presenza di materiale informativo che introduca ai contenuti del museo, mentre livelli qualitativi superiori comprendono l'utilizzo del Web e di strumenti tecnologici più sofisticati.

In questo contesto risulta importante sottolineare il ruolo rivestito dall'uso di *Internet* ed in particolare dal sito web istituzionale. Considerato sempre più come uno strumento *vintage* per lo scarso *appeal* che riveste per le strategie di marketing, il sito web deve rappresentare invece il punto di riferimento principale per l'utente che intende conoscere il museo. Pertanto necessita di essere progettato accuratamente affinché sia *user centred* e affinché rispetti i requisiti minimi di usabilità ed accessibilità di legge, così come indicato nelle *Linee guida tecniche per i programmi di creazione dei contenuti culturali digitali*[44]. Circa

[41] Art. 117 comma b) - Rientrano tra i servizi di cui al comma 1: a) il servizio editoriale e di vendita riguardante i cataloghi e i sussidi catalografici, audiovisivi e informatici, ogni altro materiale informativo, e le riproduzioni di beni culturali; b) i servizi riguardanti beni librari e archivistici per la fornitura di riproduzioni e il recapito del prestito bibliotecario; c) la gestione di raccolte discografiche, di diapoteche e biblioteche museali; d) la gestione dei punti vendita e l'utilizzazione commerciale delle riproduzioni dei beni; e) i servizi di accoglienza, ivi inclusi quelli di assistenza e di intrattenimento per l'infanzia, i servizi di informazione, di guida e assistenza didattica, i centri di incontro; f) i servizi di caffetteria, di ristorazione, di guardaroba; g) l'organizzazione di mostre e manifestazioni culturali, nonché di iniziative promozionali.

[42] <https://www.coopculture.it/luoghi.cfm>, 31.08.2017.

[43] A tal proposito il Museo Salinas aveva già avviato un progetto con la piattaforma gratuita *izi.TRAVEL* grazie all'impegno della referente per la Regione Sicilia Elisa Bonacini in seguito ad una Convenzione attuativa fra il Dipartimento Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana e l'Università di Catania. A novembre 2016 i contenuti per l'audioguida erano pronti e mancava solo lo speakeraggio per completare il prodotto e metterlo a disposizione del visitatore entro la fine del 2016. È stata lanciata solo l'audioguida per bambini del progetto "Selinunte for Kids" <https://izi.travel/it/ae22-museo-archeologico-antonino-salinas-selinunte-for-kids/it>, 31.08.2017.

[44] De Francesco 2006.

l'86% dei musei italiani dichiara di avere un sito web[45], ma sarebbe importante valutare anche il loro livello qualitativo ed operare *in primis* una distinzione tra siti autonomi e pagine web ospitate nei domini delle istituzioni cui fanno capo, come spesso accade per i musei di enti locali e regionali. Questo perché a livello di dialogo e coinvolgimento del pubblico solo nel primo caso è possibile stabilire un contatto diretto con l'utente tramite ad esempio servizi di *newsletter* e *mailing-list*. Il Museo Salinas fa parte del secondo gruppo in quanto dispone di un sito internet che non può essere curato direttamente dall'istituzione museale se non per quanto riguarda l'aspetto contenutistico. L'accessibilità ed l'usabilità del sito istituzionale dipendono dunque in gran parte dall'Assessorato Regione Sicilia[46] e purtroppo non si può dire che esso si presenti né coerente con gli standard qualitativi né tantomeno in linea con le idee di *social innovation* che furono alla base del rilancio di immagine del museo palermitano. Nonostante gli sforzi da parte del *social media manager* di massimizzare gli altri canali *social* al fine di colmare le lacune informative provenienti dal sito web ufficiale[47], risulta impossibile pensare di sostituire tale strumento con i *social media* poiché, se ben progettato, il sito può rappresentare un vero e proprio strumento editoriale incentrato sulle esigenze dell'utente e capace di rendere disponibile *online*, oltre alle informazioni di base per organizzare la propria visita (orari, tariffe, visite guidate, indicazioni su come raggiungere il luogo), anche ulteriori servizi quali materiali scaricabili, il catalogo, la Carta dei Servizi, l'accesso ad area riservata, news ed aggiornamenti in modo da renderlo un vero e proprio luogo di incontro virtuale tra il museo ed i suoi pubblici. È bene precisare però che non tutte le infrastrutture tecnologiche rappresentano un buon investimento, e che all'interno di un piano di comunicazione integrato il digitale deve rappresentare solo uno dei modi di comunicare la cultura affinché possa essere considerato un supporto e non un limite all'attività dei musei. La scelta degli strumenti digitali da inserire all'interno del piano di comunicazione deve dunque tener conto di molti aspetti in termini di costi e di utilità: oltre al vincolo di natura finanziaria è necessario considerare che non tutti gli utenti dispongono degli stessi mezzi o delle necessarie competenze tecnologiche, ed è per questi motivi che il digitale non vuole e non deve sostituire i mezzi di comunicazione tradizionali né tantomeno l'esperienza stessa di visita, ma li deve affiancare al fine di offrire un servizio che possa raggiungere la più ampia fetta di pubblico. Sarebbe interessante per il Museo Salinas prevedere nel tempo l'uso congiunto di strumenti digitali, non partendo solo dai risultati raggiunti attraverso l'uso dei social network, passando per gli strumenti tradizionali, per approdare infine all'uso di soluzioni tecnologiche che siano di supporto alla

[45] Pisu 2012.

[46] <http://www.regione.sicilia.it/bbccaa/salinas/>, 31.08.2017.

[47] L'obiettivo è quello di rendere la pagina *Facebook* il primo risultato della SERP, superando così la posizione del sito web istituzionale gestito dall'Assessorato Regione Sicilia.

fruizione *on site*, in modo da trarne ulteriori benefici in termini di accessibilità al patrimonio e di maggiore coinvolgimento degli utenti.

Oltre ai presupposti di natura economica ed organizzativa, un aspetto centrale che influenza le scelte strategiche nell'impiego del digitale per rinnovare l'offerta culturale, per avvicinare gli utenti reali e potenziali, per costruire rapporti con gli *stakeholder* duraturi nel tempo e per favorire con essi la co-creazione di contenuti culturali è legato all'assenza di cultura manageriale di stampo internazionale. Il sistema museale italiano è infatti ancora governato da forti resistenze conservative, ed il nostro caso di studio non ne è escluso. Fin quando saranno presenti tali reticenze non si potrà parlare di avanguardia digitale in quanto:

> ogni innovazione crea un conflitto tra i conservatori, che non si percepiscono come attori del cambiamento e per questo lo ostacolano, e gli innovatori che invece sono gli interpreti di quel cambiamento e pertanto lo promuovono […]. Ogni medium non cancella quelli precedenti ma crea una nuova gerarchia[48].

È chiaro dunque che lo sforzo del singolo o di pochi individui a cui affidare la cura della rete di relazioni tra museo, utenti ed enti pubblici e privati attraverso l'uso congiunto di strumenti di *public relation* è condizione necessaria ma non sufficiente affinché un piano di comunicazione integrato sia valido e sostenibile nel tempo. Anche per una realtà all'avanguardia in tema di *social innovation* come il Museo Salinas l'approccio verso una nuova cultura gestionale basata sull'uso delle ICT, sull'aggiornamento di nuove figure professionali e sul coinvolgimento di tutto il personale in questa direzione risulta essere un processo ancora in corso. Nonostante i risultati raggiunti non mancano sacche di resistenza al cambiamento che faticano a riconoscere nelle *ICT* un'opportunità in più e che anzi ne rallentano lo sviluppo: è necessario un cambiamento viscerale, che si diffonda tra le maglie dell'organizzazione museale verso la comprensione del reale potenziale derivante dall'uso del digitale poiché, per usare le stesse parole di Sandro Garrubbo, l'uso di «strumenti nuovi per essere efficaci richiedono linguaggi nuovi anch'essi ma – soprattutto – professionisti (veri) capaci di creare e pianificare strategie per coinvolgere una comunità, sia fisica che online»[49].

In conclusione, i risultati raggiunti durante l'attività del Museo Salinas nel biennio 2014-2016 hanno segnato un trend positivo che si è mantenuto tale anche per il primo anno di riapertura della sede museale. Considerati i margini di miglioramento i presupposti da cui partire sono buoni, le idee sono molte così come lo sono le opportunità offerte dal territorio, a partire dall'elezione di Palermo Capitale della Cultura Europea per il 2018, importante occasione in termini di investimenti economici e di crescita del flusso turistico a favore della valorizzazione del patrimonio storico-artistico palermitano. Il museo,

[48] Azzarita 2017.
[49] Spatafora *et al.* 2017, p. 54.

divenuto *case study* per la particolarità della propria storia e per la definizione di una vincente comunicazione sui *social*, può ora puntare ancora più in alto implementando la quantità e la qualità dei servizi offerti nonché sfruttando il piano di comunicazione integrato in cui è il coordinamento tra obiettivi, persone, mezzi e tecnologie a generare maggiore valore.

Riferimenti bibliografici / References

Azzarita V. (2017), *Come saranno i musei del futuro?*, «Il Giornale delle Fondazioni», rubrica "Studi e Ricerche", <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/come-saranno-i-musei-del-futuro>, 01.08.2017.

Bonacini E. (2011), *Nuove tecnologie per la fruizione e valorizzazione del patrimonio culturale*, Roma: Aracne editrice.

Bonacini E. (2017), *Come cambiare un museo con la comunicazione*, «La rivista culturale», <http://larivistaculturale.com/2017/03/10/cultura-arte-musei-cambiare-comunicazione-palermo-salinas-bonacini/>, 01.08.2017.

Bonacini E., Inzerillo L., Marcucci M., Santagati C., Todisco F. (2015), *3D #DigitalInvasions: a crowdsourcing project for mobile user generated content*, «Fournace Journal», n. 2, <https://furnacejournal.files.wordpress.com/2015/09/bonacini.pdf>, 01.08.2017.

Bria G. (2017), *I programmi della Fondazione Merz per il 2017. Palermo, New York, un po' di Cuba*, «Artribune», <http://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/02/programmi-fondazione-merz-2017-palermo-new-york-cuba/>, 01.08.2017.

Carollo I. (2017), *Viaggio in Sicilia: un vero Grand Tour contemporaneo*, «Archeostorie Magazine», <http://www.archeostorie.it/viaggio-in-sicilia-grand-tour-contemporaneo/>, 01.08.2017.

Cristofano M., Palazzetti C. (2011), *Esperienze museali di nuova concezione in Italia e nel mondo*, in *Il museo verso una nuova identità,* Roma: Gangemi editore, vol. 1.

D.M. 10 maggio 2001, n. 244, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico- scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei*, <http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1310746917330_DM10_5_01.pdf>, 01.08.2017.

De Francesco G., a cura di (2006), *Linee guida tecniche per i programmi di creazione di contenuti culturali digitali. Versione italiana 1.8*, Progetto MINERVA, <http://www.minervaeurope.org/structure/workinggroups/servprov/documents/technicalguidelinesita1_8.pdf>, 01.08.2017.

Dichiarazione dei Ministri della cultura del G7, *La cultura come strumento di dialogo tra i popoli* (Firenze, 30-31 marzo 2017), <http://www.

beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1490881204940_DECLARATION-Dichiarazione.pdf>, 01.08.2017.

Feliciati P., a cura di (2016), *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia*, Atti del convegno di studi in occasione del 5° anno della rivista (Macerata, 5-6 novembre 2015), «Il Capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», Supplementi, n. 5, pp. 205-213.

Filippi F., a cura di (2005), *Manuale per la qualità dei siti Web pubblici culturali*, Roma: Ministero per i Beni e le Atttività Culturali, Progetto MINERVA, <http://www.minervaeurope.org/publications/qualitycriteriai/indice0512.html>, 01.08.2017.

Lorenzini E. (2017), *Il 52% dei musei italiani è social ma i servizi digitali per la fruizione delle opere sono limitati*, «Osservatori.net», <http://www.osservatori.net/it_it/osservatori/executive-briefing/il-52-dei-musei-italiani-e-social-ma-i-servizi-digitali-per-la-fruizione-delle-opere-sono-limitati>, 01.08.2017.

Spatafora F., Gandolfo L., (2014) *"Del Museo di Palermo e del suo avvenire"- Il Salinas ricorda SALINAS 1914/2014*, catalogo della mostra (Palermo, Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas", 8 luglio - 4 novembre 2014), Palermo: Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali, <http://www.regione.sicilia.it/bbccaa/salinas/pubblicazioni/PDF/Del%20Museo%20di%20Palermo%20e%20del%20suo%20avvenire%20%20Il%20Salinas%20ricorda%20Salinas,%201914-2014.pdf>, 01.08.2017.

Spatafora F. (2017), *Il Museo Archeologico "Antonino Salinas" di Palermo*, «Incontri18», pp. 12-14.

Spatafora F. (2017), *Viaggio a Palermo nel "nuovo" museo Salinas*, «Archeologia Viva», n. 183, pp. 50-55. Schede di Sandro Garrubbo, Alessandra Merra, Elena Pezzini, Costanza Polizzi e Giuliana Sarà.

Zane M. (2017), *Dichiarazione di Firenze: verso una nuova antropologia della cultura e del patrimonio*, «Il Giornale delle Fondazioni», <http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/dichiarazione-di-firenze-verso-una-nuova-antropologia-della-cultura-e-del-patrimonio-0>, 01.08.2017.

Appendice

Fig. 1. Inaugurazione del nuovo Museo Archeologico Regionale "Antonino Salinas" il 27 luglio 2016

Fig. 2. Progetto per la terza corte del museo Salinas

Fig. 3. Presentazione del progetto "Il Salinas in rete" presso la Sala delle Metope da Selinunte

Fig. 4. Dettaglio del nuovo allestimento: reperti e didascalie

Fig. 5. Dettaglio del nuovo allestimento: pannelli espositivi in lingua italiana ed inglese

Montuori F., Pievi, paesaggi, pittori. Progetto di fattibilità per la valorizzazione del patrimonio storico, culturale, naturalistico (2004) / Parishes, landscapes, painters. Project of feasibility for the exploitation of the historical, cultural, naturalistic heritage (2004)
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 421-442
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1707

Pievi, paesaggi, pittori. Progetto di fattibilità per la valorizzazione del patrimonio storico, culturale, naturalistico (2004)

Francesco Montuori*

Abstract

Il contributo riporta uno stralcio di un lavoro commissionato dalla Soprintendenza ai Beni Culturali delle Marche e dalla Comunità Montana di Camerino dopo il terremoto del 1997, finalizzato al censimento del patrimonio culturale presente nella zona e alla elaborazione di itinerari turistici a carattere tematico. Dopo il recente e più devastante terremoto dello scorso ottobre, si è deciso di riportare l'estratto che segue e una selezione di immagini perché la documentazione allora prodotta possa servire nelle operazioni di recupero del patrimonio o possa costituire parte di un repertorio a memoria di quanto non potrà tornare ad essere come era.

The contribution brings an excerpt of a job commissioned from the Superintendence of Marche Region and from the Mountain Community of Camerino after the 1997 earthquake, finalized to the census of the cultural heritage present in the zone and to the elaboration of

* Francesco Montuori, architetto, Gruppo Romano Architetti Urbanisti (GRAU), via Apollo Pizio, 7, 00135 Roma, email: montuoriassociati@gmail.com.

tourist itineraries. After the recent and more devastating earthquake of last October, it has been decided to publish this extract and a selection of images because the documentation can serve in the operations of recovery of the heritage or can constitute part of repertoire to remember that cannot return to be as it was.

Quando, nell'ottobre del 1997, la Soprintendenza ai Beni Culturali delle Marche ci inviò, come volontari, a valutare i danni provocati dal sisma di allora al patrimonio del comprensorio fra Camerino e Visso, delimitato a nord dal fiume Chienti e a sud dal confine con la Regione Umbria, ci rendemmo conto della ricchezza e della complessità di quel territorio. Si trattava di un territorio ricco di pievi, cappelle votive, santuari dislocati nelle valli e sui monti, alcuni in cima a impervie alture o a sbalzo su burroni boscosi, tutti, o quasi, riccamente affrescati. Ci interrogammo sul ruolo di monasteri e abbazie che avevano civilizzato e pianificato questo lembo settentrionale del "Patrimonio di San Pietro", articolato in capoluoghi e una miriade di frazioni montane.

Ne scaturì la *Relazione preliminare* che qui presentiamo. In seguito il Presidente della Comunità Montana di Camerino Mauro Falcucci, oggi sindaco di Castelsantangelo sul Nera, ci incaricò di censire, rilevare e fotografare puntualmente tutto questo patrimonio e di organizzarlo in itinerari pedonali che ne permettessero la scoperta da parte di un turismo attento e consapevole.

Il Progetto *Pievi Paesaggi Pittori*, conclusosi nel 2004, ha visto la redazione di due importanti lavori che hanno riguardato i beni culturali dei dodici comuni del territorio della Comunità Montana di Camerino: Acquapagana, Bolognola, Castelsantangelo sul Nera, Fiordimonte, Montecavallo, Muccia, Pievebovigliana, Pieve Torina, Serravalle in Chienti, Ussita, Visso.

Il primo, chiamato *Repertorio*, è composto dalla mappa del territorio interessato; dalla individuazione geografica delle frazioni, località, edifici isolati; dal censimento dei Beni culturali; dallo studio approfondito delle caratteristiche dell'architettura, delle decorazioni pittoriche e scultoree degli edifici religiosi e civili del patrimonio del capoluogo e dei centri minori del territorio comunale. Sono state redatte schede puntuali per ogni edificio chiesastico con la rappresentazione grafica e fotografica delle caratteristiche architettoniche, il censimento e la documentazione degli apparati artistici in esso contenuti e l'inquadramento storico-critico dell'opera architettonica e pittorica e decorativa.

Particolare attenzione è stata rivolta alla valutazione dello stato dei Beni storico-artistici, individuando quelle opere di restauro che si fossero rese indispensabili. Ugualmente furono individuati quegli interventi di restauro del patrimonio naturalistico che fossero in grado di reinserire il bene in un contesto paesaggistico adeguato.

Il secondo lavoro ha riguardato la proposta di realizzazione di dodici *Itinerari Tematici*, percorsi turistici che accompagnassero i visitatori nella scoperta del

territorio e della sua ricchezza. Ciascun Itinerario era distinto da uno specifico tema svolto nel saggio introduttivo e risultava composto da una mappa di riferimento e dalla descrizione delle caratteristiche dei paesaggi attraversati e delle principali essenze botaniche e dalla descrizione approfondita dei Beni architettonici culturali e artistici documentati con apparati grafici e fotografici. Gli Itinerari richiedevano la necessaria realizzazione di percorsi di fruizione del sistema territoriale grazie al completamento della rete di sentieri percorribili a partire dai luoghi centrali dei borghi di partenza.

Gli Itinerari sono:

1. *La Pieve e l'organizzazione delle campagne*

Pieve di Fematre - Val di Tazza - Santa Caterina di Torricchio - S. Maria Maddalena a Sorti - Pieve di S. Oreste a Casavecchia.

2. *Paolo da Visso*

Centro di Documentazione Museo Diffuso in Castelsantangelo sul Nera - Chiesa di San Martino - Chiesa di Santo Stefano - Monastero di San Liberatore - Chiesa di San Vittorino a Nocria - Chiesa di Santa Maria di Nocelleto.

3. *Sant'Eutizio e il movimento benedettino*

Municipio di Ussita - Pieve di S. Maria Assunta - Pieve di S. Ercolano a Tempori - San Vincenzo e Anastasio a Casali - Sorgenti di Panico.

4. *Piazze italiane*

Pieve di Santa Maria a Visso - Palazzo dei Priori - Chiesa di San Francesco - Chiesa del Croefisso - San Giovanni a Vallopa - chiesa di Madonna di Cardosa - Monte Cardosa.

5. *La Signoria dei Da Varano*

Madonna di Caspriano - S. Benedetto a Monte Cavallo - San Niccolò in Valcaldara

6. *L'eremitaggio*

Convento di Brogliano - Basilica di Plestia - Madonna del Piano a Cesi - San Salvatore in Acquapagana - Madonna del Sasso in San Martino - San Martino nuova

7. *Edifici sacri a pianta centrale*

San Lorenzo al Lago - Lago di Fiastra - Pieve del Beato Ugolino - San Salvatore a Collemese - San Giusto di san Maroto

8. *L'incastellamento*

San Paolo a Trebbio - Santa Maria del Colle - Santa Maria del Poggio - La Canonica di Santa Maria del Caggio - San Marco in Colpolina - Santa Lucia di Collevecchio

9. *La Madonna Lauretana*

San Francesco - Santa Maria Assunta a Pieve Bovigliana - Museo Campelli - Castello di Fiordimonte - Nemi di Fiordimonte - Madonna di Monte Aguzzo

10. *Le preesistenze romane. La Val Sant'Angelo*

Pieve di Santa Maria Assunta a Pieve Torina - Sant'Agata a Pieve Torina - Eremo di Sant'Angelo di Prefoglio - Il Molino di Fiume - Chiesa di San Savino in Giulo - Monte Capocchiana - Convento di Sant'Agostino e Museo della Nostra Terra, Pieve Torina

11. *Monasteri benedettini*

Meriggio di Acquacanina - Santa Maria in Rio Sacro - Chiesa di Santa Margherita a Vallecanto - Valle del Rio Sacro per Casal Gasparri e Casali

12. *Il sistema difensivo di Camerino*

La Rocca dei Varano - San Giovanni all'Isola a Pievebovigliana - L'oasi di Polverina - Castello di Beldiletto a Pievebovigliana - Il convento di San Francesco

- La "Maddalena" di Muccia - Santa Maria di Varano a Muccia - Chiesa di San Biagio - Eremo del Beato Rizzerio - Madonna Col de' Venti.

Con l'abolizione delle comunità montane il progetto non ha avuto seguito. Si è scelto di pubblicarne oggi, dopo il recente e ben più distruttivo sisma iniziato nell'agosto del 2016, l'estratto che segue e una selezione di immagini perché la documentazione allora prodotta possa servire nelle operazioni di recupero del patrimonio o possa costituire parte di un repertorio a memoria di quanto non potrà tornare ad essere come era.

Pievi paesaggi pittori. Progetto di fattibilità per la valorizzazione del patrimonio storico, culturale, naturalistico

Progetto: Arch. Roberto Mariotti - Arch. Francesco Montuori
Apparati storico-critici: Francesca Montuori

Relazione programmatica

1. *L'area di indagine*

Il territorio preso in considerazione ricade in gran parte nell'area di pertinenza della Comunità Montana di Camerino, delimitato a nord dal fiume Chienti, ad est e a sud dal confine della Regione Umbria, a ovest dalla Provincia di Ascoli Piceno. I comuni che ne fanno parte, tutti nella Provincia di Macerata, sono: Acquacanina, Bolognola, Castelsantangelo sul Nera, Fiastra, Fiordimonte, Monte Cavallo, Muccia, Pievebovigliana, Pieve Torina, Serravalle sul Chienti, Ussita, Visso.

Il patrimonio dei beni culturali di quest'area è stato gravemente danneggiato dal sisma iniziato nel settembre 1997 e protrattosi per buona parte del 1998; il quadro dei danni è stato amplificato da una struttura insediativa assai articolata e stratificatasi dal V secolo ad oggi in centri urbani, frazioni, borghi, edifici isolati, spesso notevolmente distanti dal capoluogo. Il Progetto preliminare di valorizzazione di questo patrimonio ha interessato prevalentemente gli edifici di culto di fondazione rurale, alcuni dei quali, nel corso dei secoli, hanno dato origine alla fondazione di aggregati urbani.

2. *Configurazione geo-politica*

Il territorio in esame (fig. 1) è in gran parte montuoso, attraversato da un fascio di catene prevalentemente di origine calcarea che si addensano ad est dando luogo all'ampio e compatto blocco dei Monti Sibillini e del Terminillo; comuni di alta quota sono Bolognola e Acquacanina. Verso sud il territorio è delimitato, in senso trasversale, dalla frattura calcarea delle Gole della Valnerina che si aprono, ormai in Umbria, nella stretta e ombrosa valle omonima: è lo stesso paesaggio che caratterizza Ussita e Castelsantangelo, poste nelle strette valli dei fiumi omonimi che si aprono nella piana di Visso (fig. 2). Ad ovest il paesaggio è prevalentemente collinare (Pievebovigliana, Fiastra, Fiordimonte, Montecavallo), mentre Pieve Torina e Muccia sono centri urbani di fondovalle.

Il fiume Chienti attraversa l'area da est a ovest, determinando l'omonima valle che conduce fino a Macerata e al mare; vi confluiscono da sud il torrente Fornace, e ad est il fiume Fiastrone che alimenta anche l'invaso artificiale del Lago di Fiastra. I tre sistemi fluviali che si immettono nel Chienti determinano un sistema di valli entro cui si inserisce la viabilità secondaria. Verso sud invece le sorgenti del fiume Nera e dell'Ussita formano un sistema di valli più impervie e scoscese che confluiscono nella piana di Visso determinando un sottosistema con autonome caratteristiche.

Tutta l'area è caratterizzata da una fitta maglia viaria: i centri, i nuclei, gli agglomerati e le case sparse sono spesso connessi fra loro da antichi percorsi carrabili, alcuni dei quali si trasformano in sentieri pedonali e penetrano nelle valli e nelle parti più montuose della regione. Questo sistema di infrastrutture ha determinato un sistema di insediamenti molto articolato che, interagendo con il sistema agrario e naturalistico, genera un paesaggio molto frammentato e ricco di microambiti locali.

Per le sue caratteristiche geografiche questa porzione di territorio nel corso del tempo si è articolata in due sottosistemi geo-politici: i comuni di Visso, Ussita, Castelsantangelo gravitavano sul versante umbro da sempre egemonizzato da Spoleto; mentre Acquacanina, Bolognola, Fiastra, Fiordimonte, Monte Cavallo, Muccia, Pievebovigliana, Pieve Torina, Serravalle, sono cresciute prevalentemente sotto l'influenza politica e culturale di Camerino.

Il Ducato di Spoleto, nato con la conquista longobarda nel 576, governerà per almeno cinque secoli su tutto il territorio qui preso in considerazione, inclusa Camerino. La lunga durata di questo dominio – ben oltre la fine dello stato longobardo – fu dovuta alla posizione geografica di quest'area fra le montagne dell'Appennino e alla sua lontananza dal centro del potere longobardo, rimasto ancorato alla pianura padana. Spoleto godeva di una posizione di dominio sulla via Flaminia, grande via di comunicazione fra Roma e Adriatico, lungo cui si dispiegava una catena di città fortificate fedeli ai Bizantini (Narni, Amelia, Terni, Perugia) che separavano il ducato di Spoleto dai territori longobardi dell'interno garantendone – paradossalmente – la sopravvivenza. Il ducato longobardo gestì

il proprio potere sul territorio anche grazie alle Abbazie di Farfa e di S. Pietro in Valle presso Ferentillo (fondate dal duca Faroaldo II), e più nello specifico governò il territorio in esame grazie all'influenza sull'Abbazia di S. Eutizio.

Dopo la nascita del comune di Camerino l'organizzazione di quest'area si arricchì con la costruzione di castelli e torri (Appennino, Antico, Macereto, Fiastra) eretti a difesa della città. Particolare sviluppo si ebbe con la dinastia dei Varano che governò la città fino al 1500: Camerino divenne grazie a loro uno dei più importanti centri del Rinascimento italiano in cui operarono pittori con precise connotazioni stilistiche.

Solo nel XIII secolo lo Stato della Chiesa conquistò Spoleto e nel 1544 instaurò il suo dominio su Camerino e l'area in questione.

3. *Il paesaggio rurale*

Il paesaggio rurale di quest'area, malgrado sia fortemente accidentato, è riccamente innervato da una rete di strutture religiose e civili di origine altomedioevale che, pur trasformandosi nel corso del tempo fino a divenire in qualche caso (come per la pieve di Visso) la matrice di città medioevali, hanno mantenuto la loro funzione di cardini dell'urbanizzazione del territorio: frazioni e borghi, edifici e chiese isolate mostrano ancora l'originario assetto insediativo della campagna medioevale.

Si possono individuare tre fasi storiche che hanno determinato questo assetto. La prima – tra VIII e X secolo – vede la disgregazione delle città romane e il diffondersi del modello, detto *curtense*, del *casale* di campagna fortificato o *casaforte*, riflesso dell'organizzazione proprietaria e del lavoro contadino. La struttura insediativa vede una casa isolata o più case a piccoli gruppi cui si affianca, come riflesso dell'evangelizzazione delle campagne, un oratorio o una pieve, con funzione di *chiesa battesimale locale* ma anche di organizzazione sociale del territorio. Veniva così a crearsi uno stretto legame fra l'antico distretto romano, *pagus*, e il territorio amministrato da una chiesa battesimale.

Questa, nei secoli a seguire chiamata pieve, ha lasciato una chiara impronta sulle caratteristiche del territorio amministrato, ravvisabile ancor oggi dal toponimo dei luoghi, dalla presenza di tracciati romani, dal nome dei santi titolari delle chiese battesimali stesse. Un archetipo è rappresentato dalla basilica di Plestia, nel comune di Serravalle in Chienti sorta su una cripta paleocristiana del IV secolo e sulle rovine di un tempio romano. Nel periodo longobardo, grazie anche allo sforzo della Chiesa per la conversione al cattolicesimo dei longobardi, questa struttura organizzativa si preciserà come "circoscrizione territoriale ecclesiastica" sotto il controllo vescovile.

Nell'VIII secolo, Carlo Magno, sconfitti i longobardi, riuscirà a formare un blocco sociale fortemente coeso, grazie all'alleanza dell'aristocrazia fondiaria

longobarda e franca con i vescovati e le abbazie benedettine che possedevano la maggior parte delle terre. Ai signori feudali di origine franco-germanica e al movimento benedettino si deve il forte impulso edilizio e la diffusione di monasteri, priorati, pievi e cappelle, che, in particolare nella Marca camerinense, determinò la prima vera profonda ristrutturazione del territorio dalla caduta dell'impero romano. Un ruolo decisivo venne esercitato dall'abbazia di S. Eutizio, in particolare nel versante meridionale del territorio umbro-marchigiano, con la fondazione di chiese, pievi e cappelle molte delle quali, oggi scomparse, hanno comunque dato origine a successive fondazioni ecclesiastiche.

La seconda fase, fra il X e l'XI secolo, è comunemente definita dell'*incastellamento*, riflesso del crescente trasferimento della popolazione dall'insediamento isolato al villaggio con il conseguente sviluppo di agglomerati più consistenti (fig. 3). I centri rurali vengono cinti da mura e qui si raduna la popolazione contadina, mentre la chiesa isolata tende a divenire chiesa castellana o parrocchia. Borghi murati come Appennino o Capriglia, che dominano la via di comunicazione fra Visso e Pieve Torina, divengono un tratto distintivo di questo territorio. Cresce anche l'importanza dei monasteri che ottengono il privilegio dell'esenzione delle tasse: ai benedettini si affiancano i cluniacensi, i camaldolesi e i vallombrosiani che acquisiscono chiese e privilegi crescenti, spesso a discapito delle chiese rurali.

La terza fase (XII-XIV secolo) è caratterizzata dal rafforzamento del controllo delle città cui corrisponde una ripresa degli insediamenti isolati sulle colline. Solo dopo i lavori di bonifica delle paludi (XV-XVI secolo), questi abitati si diffusero anche in pianura. Ad essi sono associate pievi isolate ormai prive del loro originario ruolo sociale di centri circoscrizionali. Il frazionamento delle città in giurisdizioni e signorie indipendenti determinò un analogo frazionamento nel paesaggio rurale e il moltiplicarsi di rocche feudali a dominare il territorio (Acquacanina, Serravalle, Visso, Torricchio ecc.)

Le cinte murarie rappresentarono allora la nascita di un dissidio storico fra città e campagna. La città, entro le mura, rappresenta la cultura, la sede dei valori: solo il monastero, microcittà e potenza economica, ha valori comparabili. Al di fiori di questi si apre la "non città" e la campagna, l'anti-città e la foresta: il paesaggio altomedioevale «resta dominato, nel suo complesso, dalla selva oscura ed impervia, piena di minacce ed insidie»[1].

[1] Sereni 1999, p. 77.

4. *Tipologie rurali: dimora fortificata, pieve, monastero*

4.1 *La dimora fortificata*

Nel VI secolo, in seguito all'invasione barbarica, il paesaggio agrario si disgregò e le città persero l'egemonia politico-economica sul territorio insieme alla capacità di organizzarlo e gestirlo. In questo contesto, i casali di campagna diventarono centri economici e amministrativi della vita rurale, luogo di instaurazione di nuove signorie territoriali. La disgregazione insieme alla comune necessità di difesa introdusse un primo elemento di unità e di coesione. Queste dimore fortificate, spesso annesse a delle pievi, rappresentano il primo momento di riconquista del territorio.

Sereni evidenzia il rapporto fra paesaggio reale degradato e paesaggio pittorico-pastorale rappresentato nell'arte bizantina: «come nel paesaggio reale, si vien cancellando il regolare reticolo delle vie vicinali e dei confini, si vien disgregando l'unità di forma di un paesaggio agrario organizzato e ben delimitato; così nel paesaggio pittorico, l'unità della composizione si disgrega, non trova più in se stessa il suo limite, si dissolve e si dispiega nella ripetizione dei suoi elementi costitutivi»[2].

4.2 *La pieve*

La chiesa battesimale paleocristiana, o pieve, insieme agli insediamenti monastici, costituiva l'ossatura dell'organizzazione religiosa e dell'evangelizzazione delle campagne tra VI e XIV secolo. La pieve era a capo di chiese minori ad essa soggette, ma solo nella pieve si somministra il battesimo; era anche il centro dell'organizzazione sociale delle campagne e in certi casi vi si trovava una scuola, grancia o un ospedale per pellegrini; infine nella pieve funzionava spesso un'anagrafe e ad essa facevano riferimento atti giuridici e contratti. È dunque casa di Dio ma anche del popolo: *plebs* designava la comunità dei fedeli e il distretto territoriale su cui era stanziata, mentre il pievano, sacerdote e rettore della pieve, era stabilito dai fedeli insieme alle autorità civili. Nel periodo longobardo le pievi accrebbero il loro ruolo istituzionale e la loro autorità su chiese private e oratori, ruolo che si consolidò anche grazie all'introduzione delle decime: il vescovo vi si recava periodicamente in visita pastorale e riscuoteva i contributi stabiliti dai canoni.

Nei territori analizzati le pievi erano un punto di riferimento per la popolazione: sorgevano lungo i tracciati viari, all'incrocio di valli, nei centri fortificati, nelle città come nelle piccole frazioni. Dalle pievi dipendevano le numerose chiese

[2] Ivi, pp. 78-79.

parrocchiali e rurali che costituiscono spesso esempi di interessante architettura spontanea (fig. 4), e il loro ruolo rimase fondamentale sia nella strutturazione del paesaggio che nella successiva fase di aggregazione nei borghi murati e di incastellamento, divenendo in molti casi elemento fondante delle città.

4.3 *Il monastero*

Anche il monachesimo benedettino rappresentava uno degli elementi fondamentali nell'organizzazione economica ed amministrativa di questo territorio, avendo dato impulso alla nascita di numerosi edifici di culto diffusi in modo capillare nella Valnerina e nella Marca camerinense. Quattro sono le abbazie di origine benedettina che hanno influenzato, socialmente ed economicamente il comprensorio in esame: l'abbazia di Farfa in Sabina; l'abbazia di S. Pietro in Valle nella Valnerina; l'abbazia di S. Eutizio nella valle Campiana; l'abbazia di Chiaravalle nella valle del Chienti.

Sia Farfa che S. Pietro in Valle ebbero il duca di Spoleto, il longobardo Faraoldo II, come fondatore e sostenitore. Grazie a lui e ai numerosi privilegi concessi, Farfa iniziò la sua grande ascesa, allargando i propri confini in Abruzzo, Marche e Umbria fino a divenire una vera e propria potenza, un piccolo stato con il suo esercito, scuole, ospedali. S. Pietro in Valle invece, fondata su un antico insediamento eremitico, faceva le veci del ducato di Spoleto esercitando il suo potere sui castelli della Valnerina.

Un discorso particolare occorre fare per S. Eutizio (fig. 5), abbazia fondata nel V secolo – anch'essa su un insediamento eremitico – che si sviluppò come una vera e propria comunità. Fu all'origine della fondazione dei castelli di Piedivalle, Acquaro, Valle e Collescille che insieme al monastero costituirono un organismo civile e religioso, la Guaita di S. Eutizio. Ugualmente promosse un considerevole numero di eremi e cenobi che in seguito si trasformarono in oratori, pievi, cappelle. Sotto il suo governo crebbero molte propositure, priorati, rettori, principalmente nel territorio di Norcia ma anche in quelli di Ascoli, Spoleto, Camerino: nell'XI secolo i monaci eutiziani erano penetrati fino l'alta Valle del Nera, risalendo il corso del fiume e del torrente Ussita. Tra i numerosi edifici ecclesiali sorti sotto il titolo eutiziano era anche la pieve di Visso, officiata da un *monacus plebanus*, diretto dipendente dell'abbazia.

L'abbazia di Chiaravalle di Fiastra infine esercitava la sua influenza sulle chiese e i castelli della Val di Chienti. Nata come grancia cistercense laddove già esisteva un'azienda agricola, trasformò in una campagna fertile e produttiva il luogo isolato e malsano dove fu fondata.

5. *Artisti e correnti*

La caratteristica peculiare dell'arte marchigiana è stata sempre quella di essere il prodotto di una terra di confine, aperta ad influenze anche molto diverse, provenienti dall'Umbria, dalla Toscana, dalla Romagna, dal Veneto. Nel comprensorio in esame Camerino e Visso costituiscono i centri artistici più influenti anche se di differente rilevanza.

A Camerino si sviluppò una produzione pittorica sempre aperta ad esperienze innovative, influenzata sia dalla pittura senese, cha da Piero della Francesca e dall'arte di matrice veneta per la presenza di Crivelli. Ne sono rappresentanti Girolamo di Giovanni, Giovanni Boccati, Giovanni Angelo d'Antonio (o Maestro dell'Annunciazione di Spermento), Arcangelo di Cola, il Maestro di Arnano, che mostrarono di avere desiderio di ricerca e conoscenze, anche se mantennero fermi i caratteri peculiari della loro terra.

Girolamo di Giovanni si recò con ogni probabilità a Borgo S. Sepolcro e in altre località frequentate da Piero, e con lui Giovanni Angelo di Antonio con cui formò uno stretto sodalizio, mostrando stesso rigore formale e analogo spirito di ricerca. I loro affreschi di Montecavallo e dell'edicola Cruciani in Bolognola (fig. 6) rappresentano uno dei momenti più alti della pittura marchigiana del quattrocento. Altre opere si trovano a Vallecanto (Acquacanina), S. Martino a Tedico (Fiastra), a Fiordimonte (chiesa del Castello), a Pieve Torina (chiesa di S. Agata). È recente l'attribuzione di rilevanti opere ritenute di Girolamo di Giovanni a Giovanni Angelo di Antonio, umanista, legato alla corte dei Da Varano e frequentatore dei Medici, musicista e amico di poeti e mecenati. Oggi gli sono attribuiti gli affreschi di Bolognola, la S. Lucia di Montecavallo e la Madonna con Bambino nella Chiesa di S. Lucia oltre alle opere più importanti della Pinacoteca di Camerino.

Giovanni Boccati è stato l'artista più singolare e rappresentativo del composito mondo culturale umbro-marchigiano, erede della tradizione trecentesca e influenzato da Gentile da Fabriano. Insieme a Gerolamo di Giovanni era presente in ambito padovano durante i lavori di Mantegna agli Olivetani, a testimoniare l'apertura al "nuovo" della scuola camerinese. Opere di Boccati sono conservate a Fiastra (chiesa di S. Ilario) e a Fiordimonte. Infine si segnalano il maestro di Arnano autore di opere a Meriggio, Acquacanina, (Chiesa parrocchiale di S. Maria in Rio Sacro), e Arcangelo di Cola presente nella chiesa di S. Maria Assunta a Pievebovigliana[3].

Nel territorio sotto l'influenza di Spoleto, tra Visso, Norcia e l'Alta Valnerina, nasce invece una corrente tra le più originali del trecento umbro-marchigiano, dotata di caratteri omogenei, fortemente influenzata dalla pittura giottesca (figg. 7-8). Gli affreschi della Collegiata di Visso testimoniano di una «scuola marchigiana, legata a influenze varie, da Giotto ai riminesi ed agli stessi senesi»[4].

[3] Sulla pittura a Camerino cfr. De Marchi, Giannatiempo López 2002 e De Marchi 2002.
[4] Venanzangeli 1993, p. 41.

Su questo fertile terreno si inserisce, nella prima metà del ’400, l’opera di Paolo da Visso e dei suoi seguaci di cui si trova testimonianza in molti edifici religiosi dell’area vissana (fig. 9). Sulle sue orme, la famiglia degli Angelucci, pittori e intagliatori, nel ’500 realizzarono molteplici opere, specialmente nei comuni di Visso, Cascia, Norcia, Spoleto. Parallelamente gli Sparapane di Norcia, in particolare Giovanni e il figlio Antonio, hanno lasciato la loro impronta oltre che nel capoluogo, nelle chiese della Valle Campiana (S. Maria in Piazza, S. Salvatore), contribuendo al superamento della maniera gotica.

6. *Paolo da Visso e il paesaggio della Valnerina*

La figura di Paolo da Visso ha segnato in modo profondo il territorio in cui è nato e dove sono conservate quasi tutte le sue opere. La sua attività riflette, significativamente, tutte le contraddizioni culturali ma anche la profonda spiritualità di queste valli. Nonostante la difficoltà a inserirsi tra le correnti innovatrici del Rinascimento, rappresenta un’esperienza artistica fra le più avanzate in questo territorio, di rottura e di emancipazione da un isolamento in gran parte dovuto alle condizioni storico-geografiche (figg. 10-11).

Nell’opera di Paolo da Visso può leggersi, in controluce, non solo la profondità della cultura religiosa del tardo medioevo, ma anche le asperità dello stesso paesaggio naturale. Contraddittorio personaggio del Rinascimento, ha tentato di coniugare la cultura gotica ormai al tramonto con l’innovazione che avanzava e che veniva studiando grazie ai viaggi ad Arezzo, S. Sepolcro, Firenze, Siena.

Alle grandi difficoltà di apprendimento delle innovazioni scientifiche e artistiche pensò di trovare soluzione nella precisione della linea e in quel colore che solo il paesaggio umbro-marchigiano poteva ispirargli, quello stesso paesaggio che ospitava le chiese, i monasteri, le pievi che andava decorando.

Nato a inizio ’400 ad Aschio, una frazione del comune di Visso, Paolo poté osservare certamente le opere della Valnerina e in particolare gli affreschi di S. Pietro in Valle (dove avevano lavorato artisti romani seguaci del Cavallini), di Vallo di Nera, di S. Maria di Ponte, di S. Lorenzo presso Borgo Cerreto. Nella Collegiata di Visso, ricca di affreschi del ’300, colse gli echi della scuola giottesca, dei riminesi, dei senesi. Alternò il lavoro in chiese e monasteri del vissano con la frequentazione della scuola dei pittori camerti.

Stabilì la sua bottega a Visso, presso il Palazzo dei Priori, forse in via Leopardi. Fu l’inizio di un difficile tentativo per uscire dall’isolamento in cui lo costringevano un territorio aspro e montuoso, con scarsi e difficili collegamenti. Studiò Piero ad Arezzo e S. Sepolcro, Masaccio a Firenze; a Siena una lunga permanenza gli permise di avvicinarsi al Sassetta. Infine conobbe l’opera di Carlo Crivelli che importava nelle Marche i colori veneziani. Ma il tentativo di

inserirsi in una cerchia culturale più ampia non fu sorretto da una committenza adeguata.

I luoghi ove opererò rimangono quelli della sua formazione e coincidono in gran parte con il territorio in esame: Visso, Castelsantangelo, Villa S. Antonio, Nocelleto, Nemi di Fiordimonte, Montecavallo ed infine Mevale dove gli sono attribuite le sue ultime opere (fig. 12).

La ricerca di una cultura più avanzata; la contraddittorietà fra una maniera gotica e l'influenza dei *novatori*; la corrispondenza fra la sua pittura e il paesaggio le cui linee e colori gli offrivano le suggestioni per una sintesi artistica: tutto ciò fanno di Paolo da Visso una figura fondamentale per la conoscenza della cultura e della natura del territorio vissano.

Riferimenti bibliografici / References

De Marchi A., a cura di (2002), *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano: Motta.

De Marchi A., Giannatiempo López M. (2002), *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra (Camerino, convento di san Domenico, 19 luglio – 17 novembre 2002), Milano: Motta.

Pittura nel maceratese dal '200 al tardo gotico, catalogo della mostra (Macerata, 17 giugno – 17 agosto 1971), Macerata: ETP.

Sereni E. (1999), *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari: Laterza.

Venanzangeli A. (1993), *Paolo da Visso pittore del '400*, Roma: Stamperia romana.

Appendice

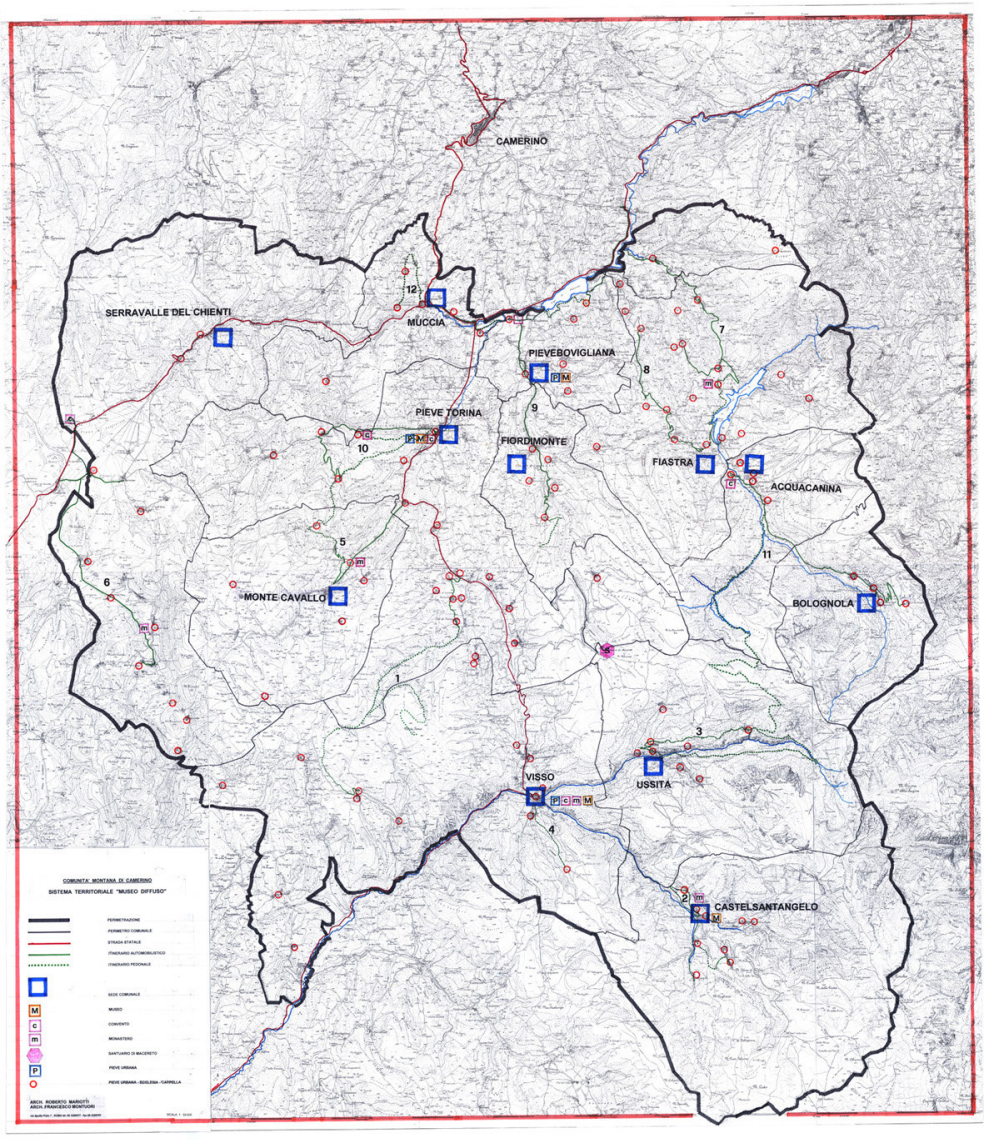


Fig. 1. Mappa del territorio interessato dal Progetto *Pievi Paesaggi Pittori*

Fig. 2. Veduta di Castelsantangelo e della valle

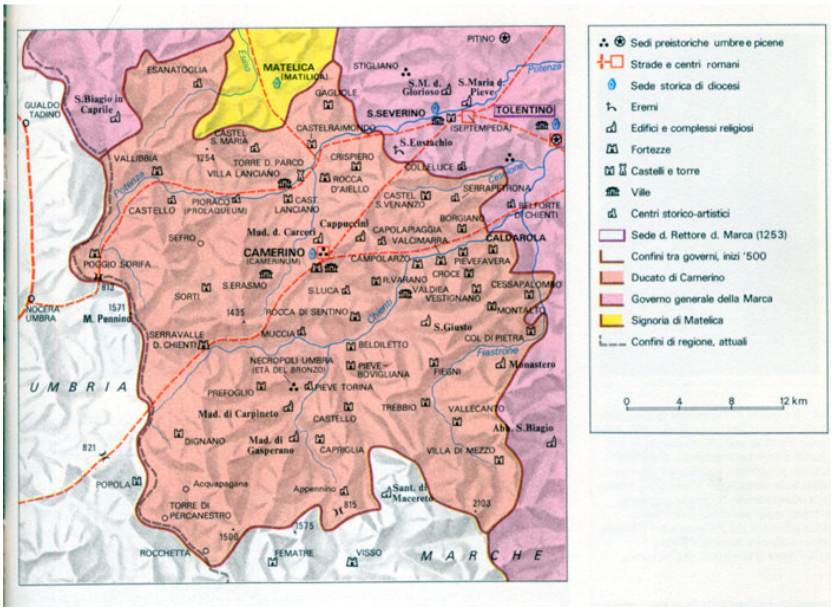


Fig. 3. Borghi, frazioni, castelli, pievi nel territorio di Camerino

Fig. 4. Serravalle in Chienti, San Martino, Chiesa della Madonna del Sasso, interni

Fig. 5. Abbazia di Sant'Eutizio

Fig. 6. Giovanni Angelo d'Antonio, *Pala di Bolognola*, XV secolo, Roma, Museo nazionale del Palazzo di Venezia

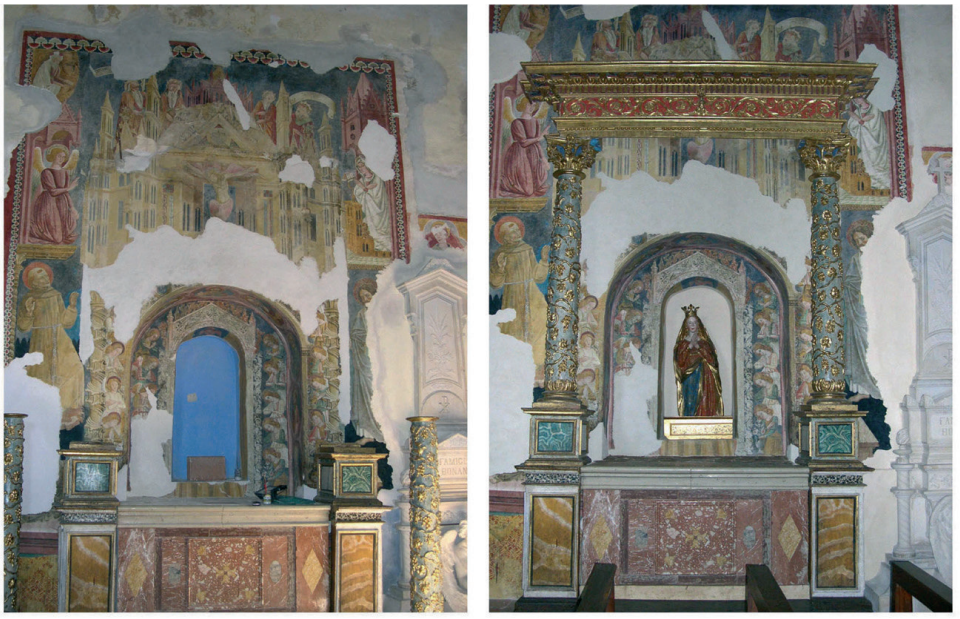


Fig. 7. Nocelleto, Santa Maria in Castellare, Altare della Madonna Mutila prima e dopo il montaggio dell'altare (affreschi di Paolo da Visso)

Fig. 8. Paolo da Visso, *Stimmate di S. Francesco e Annunciazione*, affreschi, Nocelleto, Santa Maria in Castellare

Fig. 9. Bottega di Paolo da Visso, *Polittico*, Nocria (Castelsantangelo sul Nera), Pieve di San Vittorino

Fig. 10. San Nicolò in Valcaldara, interno

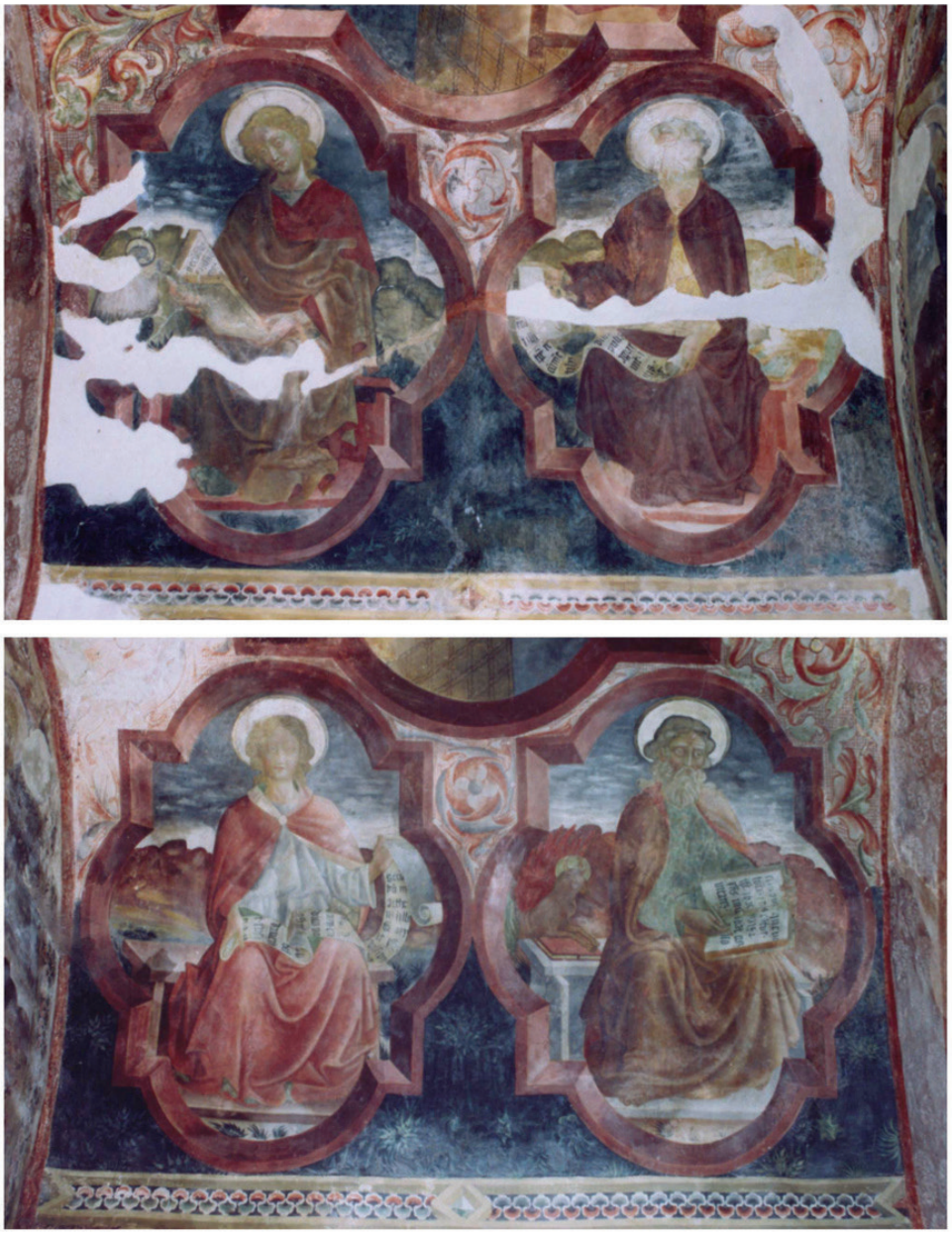


Fig. 11. Paolo da Visso, *Evangelisti*, affreschi della volta sopra l'altare maggiore, San Nicolò in Valcaldara

Fig. 12. Paolo da Visso, *Affreschi del ciborio*, Castelsantangelo sul Nera, San Martino dei Gualdesi

Mezzapelle P.A.., Clementi F., Lenci S., La vulnerabilità sismica degli edifici storici in muratura: dalla conoscenza agli interventi di consolidamento strutturale / Seismic vulnerability of historic masonry buildings: from knowledge to the interventions of structural consolidation
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 443-460
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1686

La vulnerabilità sismica degli edifici storici in muratura: dalla conoscenza agli interventi di consolidamento strutturale

Pardo Antonio Mezzapelle*
Francesco Clementi**
Stefano Lenci***

Abstract

I tragici eventi sismici che da agosto 2016 a gennaio 2017 hanno colpito una vasta area del Centro Italia, hanno nuovamente acceso i riflettori sull'elevata vulnerabilità del patrimonio storico-architettonico ampiamente diffuso sul territorio italiano.

* Pardo Antonio Mezzapelle, Ph.D. student, Università Politecnica delle Marche, Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Architettura, via Brecce Bianche, 60131 Ancona, e-mail: p.a.mezzapelle@pm.univpm.it.

** Francesco Clementi, Ricercatore, Università Politecnica delle Marche, Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Architettura, via Brecce Bianche, 60131 Ancona, e-mail: francesco.clementi@staff.univpm.it.

*** Stefano Lenci, Ordinario di Scienza delle costruzioni, Università Politecnica delle Marche, Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Architettura, via Brecce Bianche, 60131 Ancona, e-mail: s.lenci@univpm.it.

Con un taglio il più divulgativo e meno tecnico possibile, e nei limiti di lunghezza richiesti, si vogliono illustrare le principali questioni legate alla mitigazione del rischio sismico, a partire dalla scarsa qualità muraria che rappresenta il maggior elemento di vulnerabilità, fino alle tecniche di intervento, passando per gli altri elementi di vulnerabilità, per la conoscenza dell'edificio, irrinunciabile per comprenderne il comportamento, e per le analisi strutturali necessarie per una affidabile ed oggettiva valutazione della vulnerabilità sismica.

The tragic seismic events that hit a large area of the Centre Italy, from August 2016 to January 2017, have again highlighted the high vulnerability of the historical and architectonical heritage widely spread on the Italian land. With an exposition the most informative and the less technical possible, in the required length limit, the main issues regarding the seismic risk mitigation are treated. Starting from the poor quality of the masonry, which represents the main vulnerability factor, up to the intervention techniques, the paper deals about the other vulnerability factors, the knowledge of the building as the indispensable process to understand the seismic behaviour, and the structural analyses as necessary to provide a reliable and objective seismic vulnerability assessment.

1. *Comportamento e vulnerabilità sismica degli edifici storici e monumentali in muratura*

La sequenza di eventi sismici che dall'agosto 2016 hanno colpito il centro Italia su un'area molto vasta, con la prima forte scossa di magnitudo 6.0 di epicentro tra Accumoli ed Amatrice (fig. 1), passando per il sisma di Norcia dell'ottobre 2016 di magnitudo 6.5, fino alle scosse di magnitudo superiore a 5 nella zona del maceratese del gennaio 2017, hanno ancora una volta posto in evidenza la vulnerabilità del nostro patrimonio storico-architettonico. Come già avvenuto in passato, con i terremoti del Friuli (1976), Irpinia (1980), e non molto tempo fa con i terremoti dell'Aquila (2009) e dell'Emilia (2012), a pagare un prezzo molto alto sono stati i centri storici con i loro edifici in muratura, tra cui anche quelli a valenza storico-monumentale come le chiese, campanili e palazzi.

Le cause principali di quanto avvenuto sono da ricercarsi, da un lato, nelle caratteristiche del moto sismico che ha fornito le maggiori accelerazioni spettrali nell'intervallo di periodi di oscillazione tipici degli edifici in muratura, ovvero periodi piuttosto bassi dovuti all'elevata rigidezza che caratterizza queste strutture. Dall'altro, nei fattori di vulnerabilità, o punti di debolezza, evidenziati da questa tipologia costruttiva a seguito di ogni evento sismico di una certa rilevanza.

Da una analisi dei danni rilevati negli edifici è possibile desumere alcune considerazioni di carattere generale.

(i) La scarsa qualità delle murature (fig. 2a), spesso realizzate con materiali scadenti e senza una corretta regola dell'arte (tessitura irregolare dei conci

murari, assenza di diatoni, ecc.), che quindi possono disgregarsi facilmente in presenza di un terremoto anche di non elevata intensità, ha giocato un ruolo fondamentale nell'aumentare i danni agli edifici. È il caso, ad esempio, delle murature in pietrame a sacco, con due paramenti esterni non collegati tra loro che contengono un riempimento di materiale grossolano (fig. 2b).

(ii) Anche la mancanza di adeguati collegamenti tra le pareti e tra pareti e solai è risultata in alcuni casi determinante, favorendo l'attivazione dei cosiddetti *meccanismi di II modo*, ovvero quei meccanismi di collasso locale che conducono al ribaltamento fuori dal piano delle pareti (fig. 3a), invece che all'attivazione del comportamento scatolare o globale dell'edificio, che si sviluppa viceversa con i più sicuri *meccanismi di I modo* che agiscono nel piano della parete.

Nel caso dei meccanismi fuori dal piano si instaura un cinematismo in cui la parte interessata si comporta come un corpo rigido che ruota attorno ad un asse. Nella sua fase incipiente prima del collasso tale meccanismo è ben evidenziato da lesioni di distacco tra le parti in movimento e quelle che invece restano ferme (fig. 8a).

(iii) Talvolta anche gli interventi di consolidamento realizzati in precedenza hanno contribuito ad incrementare la vulnerabilità degli edifici, anziché migliorare il comportamento sismico, perché, pur muovendo da motivazioni valide e condivisibili, non hanno ben valutato gli "effetti collaterali" o altri aspetti, evidentemente non secondari, del comportamento strutturale. A tal riguardo si possono citare, in maniera non certo esaustiva:

- la realizzazione di solai in c.a. in strutture in murature esistenti, che pur avendo il merito di introdurre orizzontamenti rigidi che ben ridistribuiscono le forze sismiche dai maschi "deboli" ai maschi "forti", hanno anche aumentato in maniera considerevole la massa dell'edificio, e quindi la forza sismica. In alcuni casi (fig. 4a) questo aspetto negativo è risultato molto più importante dell'effetto positivo della migliore redistribuzione delle forze sismiche, conducendo al collasso della struttura, specialmente se le murature non erano di eccellente qualità;
- la realizzazione di cordoli in c.a. in breccia in murature esistenti, che hanno sì legato la muratura agli orizzontamenti, ma la hanno notevolmente indebolita localmente, creando l'innesco della rottura del maschio murario, oltre che, di nuovo, hanno aumentato la massa sismica dell'edificio;
- interventi più recenti, quali ad esempio cordoli in acciaio con perni di collegamento alle murature, che hanno sì risolto il problema dell'aumento di peso e che quindi in generale potevano essere considerati come dei buoni interventi, ma di nuovo si sono rilevati a volte inefficaci a causa della cattiva qualità delle murature sottostanti (fig. 4b), in parte anche aggravata dalle perforazioni realizzate per introdurre i perni.

La sintesi di queste, e altre, osservazioni sul campo è che bisogna anzitutto rinforzare adeguatamente le pareti murarie, con diverse tecniche e a seconda

delle situazioni, e solo successivamente ha senso realizzare altri interventi di consolidamento.

Quando la muratura è di sufficiente qualità, e quando le connessioni risultano adeguate, l'edificio tende ad avere un comportamento globale, o scatolare, che è ulteriormente favorito dalla eventuale regolarità in pianta ed in elevato della struttura. Tale situazione rappresenta la condizione migliore di comportamento per gli edifici in muratura, che si potrebbe anche definire, con la dovuta cautela, ottimale. In tal caso ci si aspetta comunque un possibile danneggiamento della struttura (fig. 3b), ma la possibilità di crollo catastrofico è di regola scongiurata, permettendo la salvaguardia delle vite e del patrimonio contenuti nell'edificio.

In un edificio che risponde globalmente le pareti sono impegnate prevalentemente nel loro piano, attivando meccanismi di collasso che sono più favorevoli in quanto solitamente non inducono crolli e dissipano più energia rispetto ai meccanismi di II modo, e che si suddividono in:

- pressoflessione complanare (fig. 5a);
- taglio con fessurazione diagonale (fig. 5b);
- taglio per scorrimento (fig. 5c).

A seconda del tipo di meccanismo che si innesca, che sarà quello nei confronti del quale la muratura presenta la resistenza minore, si manifestano delle lesioni tipiche, come ad esempio quelle a "X" dovute al taglio per fessurazione diagonale (fig. 3b), lesioni orizzontali dovute al taglio per scorrimento e lesioni verticali nella parte bassa dovute allo schiacciamento. Spesso sono gli elementi più deboli a lesionarsi per primi, quali le fasce di piano, mentre nei casi peggiori è il maschio murario.

Gli edifici monumentali (chiese, campanili, palazzi), nonostante spesso presentino una migliore fattura rispetto alle tradizionali costruzioni muratura, in quanto realizzati con materiali più resistenti e con una maggiore attenzione alla regola dell'arte (conci di pietra squadrati o in laterizi pieni disposti secondo una tessitura regolare e concatenati tra loro), hanno comunque subito danni ingentissimi, principalmente a causa della loro vulnerabilità intrinseca nei confronti delle azioni orizzontali indotte dal sisma.

Per questa tipologia di edifici è alquanto difficile osservare un comportamento di tipo globale, date le complessità morfologiche e costruttive che spesso presentano. L'osservazione dei danni prodotti dai terremoti passati ha infatti evidenziato come gli edifici monumentali, in particolar modo le chiese, forniscono una risposta localizzata ad alcune loro parti, dette *macroelementi* (per esempio la facciata, l'abside, le pareti delle navate laterali, l'arco trionfale, la cupola ecc.), invece che fornire una risposta d'insieme estesa all'intero complesso.

La presenza di murature di buona qualità spesso ha evitato lo sgretolamento delle pareti, e queste si sono comportate alla stregua di un blocco monolitico, dando luogo a meccanismi fuori dal piano (figg. 6a-6b) dovuti principalmente alle notevoli luci delle campate, oltre che all'assenza di adeguate connessioni tra le parti e alla possibile presenza di elementi spingenti (archi e coperture).

Le linee guida sulla "Valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle Norme tecniche per le costruzioni di cui al D.M.", emanate con la Direttiva P.C.M. 9 febbraio 2011, forniscono indicazioni riguardo ai macroelementi di cui si compongono le chiese e i meccanismi che potrebbero attivarsi, con i fattori di vulnerabilità che li favoriscono e i presidi antisismici che invece li scongiurerebbero. Tra le più comuni si hanno:

- ribaltamento della facciata o di una parte di essa, spesso coincidente con il timpano (fig. 6a);
- ribaltamento delle pareti laterali dell'aula (fig. 6b);
- rotazione delle spalle dell'arco di trionfo (arco-piedritto o solo arco);
- rottura della torre e/o della cella campanaria (fig. 7);
- rottura della cupola e/o del tamburo.

2. *La conoscenza come requisito fondamentale*

Conoscere approfonditamente le costruzioni oggetto di valutazione della sicurezza sismica e suscettibili di intervento di consolidamento strutturale è di fondamentale importanza, in quanto una conoscenza approssimata potrebbe portare a valutazioni superficiali e di conseguenza ad interventi errati che potrebbero addirittura peggiorare la risposta strutturale in caso di sisma, come ricordato nel paragrafo precedente. Inoltre, nel caso di edifici a valenza monumentale, bisogna confrontarsi anche con i valori storici e artistici presenti, cercando di preservarli durante il processo di conoscenza, che in alcune fasi può risultare anche invasivo.

Il percorso della conoscenza è costituito da diversi passi successivi che consentono di raggiungere un certo livello di comprensione della costruzione, a seconda dell'approfondimento e dell'estensione delle indagini effettuate. Le fasi salienti sono:

1. *Analisi storico-critica:* per gli edifici storici che hanno una datazione molto antica è importante conoscere le loro vicissitudini per poter determinare se si tratta di costruzioni che hanno subito molti rimaneggiamenti e, quindi, presentano stratificazioni di materiali e tecniche costruttive, oppure di organismi in tutto o in parte simile agli originali. Gli interventi che spesso venivano eseguiti riguardano principalmente l'apertura e la chiusura di vani e nicchie nei maschi murari, il rifacimento di coperture, la demolizione o l'aggiunta di solai. Tutti questi interventi potrebbero aver indebolito e introdotto vulnerabilità locali nella compagine strutturale, ed è quindi necessario identificarli con il maggior grado di accuratezza possibile.
2. *Rilievo geometrico-strutturale:* consente di individuare quali sono le parti che costituiscono lo schema resistente, ovvero l'ossatura muraria vera

e propria, escludendo tutto ciò che non contribuisce alla resistenza nei confronti del terremoto come ad esempio le tramezzature, gli ornamenti, ecc. È inoltre necessario conoscere le dimensioni degli elementi sia per determinare le sezioni resistenti ai carichi statici verticali e alle azioni sismiche orizzontali, che per stabilire l'entità delle masse (e dei pesi) e delle rigidezze in gioco. Conoscere in maniera corretta la massa e la rigidezza della costruzione è molto importante al fine di determinare le forze sismiche attese, in quanto queste sono forze di inerzia che, quindi, dipendono dalla massa e dall'accelerazione spettrale, quest'ultima funzione della pericolosità del sito in cui ricade l'edificio e del periodo di oscillazione dell'edificio dato dalla relazione

$$T = 2\,\pi\,\sqrt{\frac{m}{k}}, \qquad (1)$$

dove m è la massa e k la rigidezza.

Il campanile di Amatrice è proprio grazie alla sua altezza e, di conseguenza, al suo elevato periodo proprio di oscillazione (a cui corrispondono accelerazioni modeste), che è stato uno dei pochi edifici a non crollare dopo la forte scossa che ha raso al suolo quasi tutto il centro storico.

3. *Dettagli costruttivi:* in questa fase si scende più in profondità con le indagini al fine di valutare sia la qualità dei materiali e della tecnica costruttiva utilizzata, quindi la tipologia di conci e malta, la tessitura muraria, la presenza di diatoni nello spessore del muro, la tipologia di orizzontamenti (es. solai in legno, in profilati in acciaio e tavelloni, in laterocemento, volte in pietra o mattoni ecc.), sia la qualità delle connessioni tra pareti e tra pareti e solai, quindi l'entità dell'ammorsamento tra i muri, dell'appoggio dei solai sulle pareti d'ambito e la presenza di cordoli e catene ai vari piani. Alcune indagini che possono risultare utili in questa fase sono la termografia, che consente di distinguere la discontinuità della materia (es. per individuare l'orditura dei solai, vuoti nella muratura), la rimozione dell'intonaco in alcuni punti, endoscopie nello spessore dei muri e degli orizzontamenti per comprenderne la stratigrafia. A parte la termografia, l'uso di queste indagini nel caso di beni con una valenza storico-monumentale è limitato dalla evidente necessità di ridurre al minimo l'invasività, potendo quindi essere indagate solo le zone prive di stucchi, decorazioni e affreschi.
4. *Caratteristiche meccaniche dei materiali:* è la fase più delicata perché comporta necessariamente anche indagini di tipo distruttivo o semi-distruttivo sulla costruzione. I materiali da indagare sono sia quelli che costituiscono l'ossatura portante verticale e orizzontale che il terreno di fondazione, un "materiale" che interagisce con la struttura, la cui conoscenza mediante indagini geognostiche e sismiche (MASW, HVSR) è importante, in quanto le condizioni del terreno possono essere all'origine

di eventuali quadri fessurativi e di fenomeni di amplificazione sismica locale. Le indagini che più frequentemente si effettuano sulle murature sono i martinetti piatti, di tipo "semplice" per determinarne lo stato tensionale e la resistenza a compressione verticale, e di tipo "doppio" per determinarne anche lo stato deformativo e il modulo elastico. Più raramente si effettuano prove in situ di taglio diretto, di compressione diagonale e di taglio-compressione su pannelli murari, in quanto sono molto invasive richiedendo la rimozione di una porzione significativa di parete, con conseguente indebolimento della stessa. In certe condizioni favorevoli sono possibili anche carotaggi con relative prove di rottura in laboratorio. Per determinare le proprietà meccaniche delle malte in situ spesso si utilizzano penetrometri e sclerometri che ne valutano la consistenza. Conoscere approfonditamente le caratteristiche della malta che costituisce i giunti è molto importante, in quanto ad essa è demandato il compito di legare insieme i singoli conci murari in modo che la parete si comporti in maniera più unitaria possibile.

5. *Quadro fessurativo e degrado:* permette di determinare lo stato di salute dell'edificio sia nei confronti dei carichi di natura statica che dinamica, in quanto, se presente, può ridurre notevolmente la capacità portante della struttura. La presenza di lesioni pregresse può essere dovuta a diverse cause, come alla ridotta capacità dell'elemento strutturale rispetto alle sollecitazioni cui è stato sottoposto, all'attivazione di un meccanismo di collasso locale non del tutto sviluppato durante un passato terremoto, a cedimenti fondali in corso, ecc. Ad esempio in fig. 8a è visibile una lesione verticale tra la facciata e la parete laterale, significativa dell'innesco di un meccanismo di ribaltamento della facciata che per fortuna non è giunto a termine; in questo caso l'inserimento di una o più catene a contrasto del ribaltamento sarebbe sicuramente efficace.

Al termine del percorso di conoscenza è necessario sintetizzare tutte le informazioni ottenute in un livello di conoscenza globale (LC) e tradurle in un dato quantitativo, il fattore di confidenza FC, da utilizzarsi come fattore riduttivo delle resistenze della muratura nel momento in cui si effettuano le verifiche di sicurezza sugli elementi resistenti a valle dell'analisi strutturale.

Per gli edifici ordinari la normativa tecnica codifica 3 livelli di conoscenza:

- LC 1: basso, cui corrisponde FC = 1.35
- LC 2: esteso, cui corrisponde FC = 1.20
- LC 3: esaustivo, cui corrisponde FC = 1.00

per ognuno dei quali definisce il tipo e la quantità di indagini da effettuarsi.

Spesso si preferisce ridurre al minimo le indagini conoscitive per risparmiare sui costi, ma va segnalato che un limitato livello di conoscenza (es. LC 1) può portare poi a dover sostenere costi molto maggiori per gli interventi da eseguirsi al fine di raggiungere il miglioramento o l'adeguamento sismico.

La Direttiva P.C.M. 9 febbraio 2011 fornisce indicazioni alternative al D.M.

14 gennaio 2008 “Norme tecniche per le costruzioni” per il calcolo del fattore di confidenza nel caso dei beni culturali,

$$FC = 1 + \sum_{k=1}^{4} F_{ck}, \qquad (2)$$

in cui i valori dei termini F_{ck} sono associati a quattro categorie di indagine previste (rilievo geometrico, identificazione delle specificità storiche e costruttive, proprietà meccaniche dei materiali, terreno e fondazioni) ed ai relativi livelli di conoscenza raggiunti. In ogni caso FC sarà sempre compreso tra 1 e 1.35.

3. *Metodi per la valutazione della vulnerabilità sismica*

La valutazione della vulnerabilità sismica è una procedura che consente di determinare il livello di sicurezza (o di rischio) della costruzione rispetto ad un obiettivo prestazionale.

Esistono diversi metodi per la valutazione della vulnerabilità/capacità delle costruzioni in muratura, e la scelta di uno in luogo di un altro dipende essenzialmente dalla scala della valutazione e dal livello di affidabilità dei risultati che si vogliono ottenere. In particolare è possibile distinguere tra metodi speditivi, per valutazioni celeri su larga scala o tipo comparativo tra gli edifici, e metodi analitici, per valutazioni di dettaglio sul singolo o su pochi edifici.

3.1 *Metodi speditivi*

Consentono la valutazione di molti edifici, anche a scala urbana, con un dispendio di risorse e un onere computazionale molto ridotti. Si basano sulla conoscenza di pochi elementi essenziali e servono a definire una scala di vulnerabilità tra i vari edifici analizzati o degli scenari di danno atteso per determinati eventi sismici.

Tra questi si annoverano il metodo macrosismico e il metodo dell’indice di vulnerabilità. Il primo si basa sulla scala macrosismica europea EMS 98 e consiste nell’individuare la tipologia di sistema resistente verticale e orizzontale tra alcune proposte, cui viene associata una classe di vulnerabilità più probabile (da A a F) dalla quale si ottengono le curve di vulnerabilità che consentono di determinare il danno medio atteso in funzione dell’intensità macrosismica. Note le curva di vulnerabilità per ciascuna tipologia valutata, è poi possibile riprodurre scenari di danno su larga scala fissando uno o più eventi sismici di una certa intensità, magari scegliendo quest’ultima sulla base dei dati storici della sismicità dell’area di interesse.

Il *metodo dell’indice di vulnerabilità* è più laborioso in quanto prevede che venga calcolato un indice come somma di punteggi da assegnare, mediante

giudizio esperto, ad alcuni fattori di vulnerabilità e/o presidi antisismici presenti nella costruzione. Tuttavia resta un metodo veloce da applicare quando si debbano valutare molti edifici appartenenti ad una medesima tipologia strutturale, di cui se ne vuole stilare una graduatoria di vulnerabilità e, quindi, capire quali edifici richiedono interventi prioritari.

In letteratura esistono diversi metodi dell'indice di vulnerabilità, ciascuno calibrato appositamente per una determinata tipologia strutturale, oppure per valutare aggregati edilizi o interi centri storici. Anche la Direttiva P.C.M. 9 febbraio 2011 prevede una valutazione semplificata della vulnerabilità delle chiese mediante il metodo dell'indice di vulnerabilità, considerando 28 possibili meccanismi di danno associati ai diversi macroelementi che possono essere presenti nelle chiese.

La vulnerabilità globale dell'intero edificio è data da un indice di vulnerabilità *Iv*, compreso tra 0 e 1, definito come media pesata del comportamento delle diverse parti:

$$Iv = \frac{1}{6}\frac{\sum_{k=1}^{28}\rho_k\left(v_{ki}-v_{kp}\right)}{\sum_{k=1}^{28}\rho_k}+\frac{1}{2} \qquad (3)$$

dove v_{ki} e v_{kp} sono, rispettivamente, il punteggio ottenuto dal rilievo degli indicatori di vulnerabilità e dei presidi antisismici per il *k*-esimo meccanismo di danno, mentre ρ_k è il peso assegnato a ciascun meccanismo (0 nel caso di assenza del macroelemento per cui si sarebbe potuto attivare il meccanismo, mentre è compreso tra 0.5 e 1 negli altri casi).

3.2 *Metodi meccanici*

Sono i metodi della Scienza e della Tecnica delle Costruzioni, ripresi dal D.M. 14 gennaio 2008 (le cosiddette Norme Tecniche per le Costruzioni), e consistono nella modellazione del comportamento meccanico dei materiali e degli elementi strutturali, nell'esecuzione di analisi strutturali e nelle verifiche di sicurezza nei confronti sia dei meccanismi di tipo globale che di tipo locale.

La valutazione della sicurezza per gli edifici in muratura può essere effettuata facendo riferimento al solo stato limite ultimo (SLU), in quanto le valutazioni rispetto agli stati limite di esercizio (SLE) si ritengono automaticamente soddisfate per l'elevata rigidezza che usualmente hanno le costruzioni in muratura che, quindi, esibiscono spostamenti ridotti. Qualora invece si tratta di edifici che rivestono importanza strategica nella gestione delle emergenze, come nel caso delle caserme e degli ospedali, bisogna valutare tutti gli stati limite.

Il risultato finale che scaturisce dalle verifiche di sicurezza è l'indicatore (o indice) di rischio sismico $I_{R,SL}$ riferito ad uno specifico stato limite, dato dal rapporto tra la capacità strutturale e la domanda indotta dal sisma, in termini di forze/accelerazioni o spostamenti a seconda del tipo di analisi che si è eseguita.

Usualmente l'indicatore di rischio sismico è espresso in termini di accelerazione di picco al suolo (PGA) o di tempo di ritorno (T_R):

$$I_{R,SL} = \left(\frac{PGA_C}{PGA_{,D}}\right), \qquad I_{R,SL} = \left(\frac{T_{R,C}}{T_{R,D}}\right)^{0.41}, \qquad (4)$$

dove PGA_C e $T_{R,C}$ rappresentano i valori di capacità per cui si raggiunge lo stato limite considerato e $PGA_{,D}$ e $T_{R,D}$ i valori di domanda per il medesimo stato limite. L'esponente 0.41 nella seconda delle (4) permette di comparare i valori ottenuti dalle due formule alternative.

Un valore di $I_{R,SL}$ minore di 1 indica che la verifica non è soddisfatta e, quindi, che la struttura non ha il grado di sicurezza richiesto dalla normativa per gli edifici di nuova costruzione. Questo fatto, che accade sistematicamente negli edifici esistenti, non vuol tuttavia dire che l'edificio non ha comunque un margine di sicurezza rispetto a determinati terremoti, ma solo che questo margine è minore di quello che sia ha per edifici di nuova costruzione.

4. Analisi globali

Riguardano l'intero edificio e consistono nell'esecuzione di analisi strutturali, di tipo lineare o non lineare e di natura statica o dinamica, e di verifiche di sicurezza sugli elementi resistenti quali maschi murari, fasce di piano, archi, volte ecc. rispetto alle sollecitazioni agenti in condizioni statiche e sismiche. Come ricordato nei capitoli precedenti, ha senso effettuare questo tipo di analisi solo quando è garantita una adeguata qualità muraria (tale da evitare lo sgretolamento delle murature) e quando è scongiurato qualsiasi meccanismo locale.

Il D.M. 14 gennaio 2008 prevede, per gli edifici in muratura, che è sempre possibile ricorrere a metodi di analisi non lineari qualunque sia il livello di conoscenza acquisito, cosa che invece non è consentita per gli edifici esistenti in calcestruzzo. Inoltre, è possibile eseguire l'analisi statica non lineare (pushover) anche quando la massa partecipante del modo fondamentale è bassa.

Nel caso di comportamento globale si pone il problema di modellare adeguatamente la struttura, cosa non immediata data l'eterogeneità dei materiali (pietrame, laterizio, tipi di malte), dei pannelli murari (piena a una o più teste, a sacco, a pannelli murari accostati) e delle tecniche costruttive (tipologia di orizzontamento come solai in legno, in laterocemento, sistemi voltati ecc.) che spesso si riscontrano anche all'interno di uno stesso edificio.

In ordine crescente di difficoltà e di accuratezza, i modelli che possono essere usati per prevedere il comportamento delle strutture in muratura sono:

– *Telaio equivalente* (fig. 9a): l'ossatura muraria portante viene schematizzata come un classico telaio costituito da elementi unidimensionale (travi, che

saranno necessariamente tozze), in cui i maschi murari sono gli elementi verticali, mentre le fasce di piano sono gli elementi orizzontali che collegano i maschi tra loro, con un grado di incastro variabile a seconda delle caratteristiche geometriche e di resistenza delle fasce stesse. Le zone di intersezione tra i maschi e le fasce in muratura sono assunte infinitamente rigide, mentre nelle altre zone, assunte deformabili, viene concentrata la capacità dissipativa in campo non lineare. È la tecnica di modellazione più semplice e meno onerosa dal punto di vista computazionale, per questo è la più usata nella pratica professionale.

– *Metodo agli elementi finiti - FEM* (fig. 9b)*:* il FEM consente di effettuare la modellazione al continuo di tutte le parti della costruzione muraria (pareti, archi, volte, ecc.) riducendo al minimo le semplificazioni geometriche. Solitamente si ricorre ad elementi 2D, come le lastre o piastre, o 3D, come gli elementi solidi, opportunamente discretizzati in mesh. In questo caso la capacità dissipativa post elastica è diffusa a tutto il modello e può essere riprodotto, con sufficiente accuratezza, l'evolversi dello stato fessurativo durante un evento sismico. Data la maggiore complessità nella modellazione e il maggiore onere computazionale, è ancora usato principalmente nella ricerca ma già pronto per essere usato nella pratica professionale, dove viene impiegato in casi di grande rilevanza come gli edifici monumentali.
– *Metodo agli elementi discreti – DEM* (fig. 9c)*:* si tratta di una modellazione di tipo discreto, in cui il modello strutturale è costituito da blocchi rigidi o deformabili che interagiscono mediante opportuni legami costitutivi nelle zone di contatto. Consente di analizzare l'evoluzione della risposta strutturale, mediante aggiornamento sequenziale della posizione relativa dei blocchi, sia per quanto concerne la qualità dell'equilibrio (instabilità, condizione limite) che relativamente ai fenomeni di rottura, indagando anche la propagazione della frattura grazie alla possibilità di raggiungere grandi spostamenti. È la tecnica computazionalmente più onerosa da realizzare, per questo ancora confinata al mondo della ricerca.

5. *Analisi dei meccanismi locali*

I meccanismi locali possono essere analizzati mediante i metodi dell'*analisi limite*, che prevedono il collasso per perdita di equilibrio anziché per raggiungimento della resistenza negli elementi strutturali. Infatti, la debole resistenza a trazione della muratura porta, in questi casi, ad un collasso la cui valutazione non dipende in modo significativo dalla deformabilità della struttura, ma piuttosto dalla sua geometria, dalle condizioni di vincolo e dai carichi agenti. Queste condizioni influenzano il tipo di meccanismo che può

attivarsi, per cui è necessario analizzarle attentamente al fine di poter valutare nel modo più realistico possibile il livello di sicurezza della struttura.

Nella sua versione semplice (e quindi più usata nella pratica professionale) l'analisi limite si basa sulle seguenti ipotesi:

- resistenza nulla a trazione;
- infinita resistenza a compressione (ipotesi che può essere rimossa assumendo la reale resistenza a compressione della muratura);
- deformabilità elastica trascurabile (ipotesi di corpo rigido);
- assenza di scorrimento tra i blocchi.

L'analisi può essere eseguita secondo il metodo cinematico lineare, il quale consiste nel determinare il moltiplicatore α_0 (per esempio mediante il Principio dei Lavori Virtuali, in cui si eguaglia il lavoro fatto dalle forze esterne con quello fatto dalle forze interne) che applicato alle forze inerziali produce la perdita dell'equilibrio. Noto α_0 è possibile calcolare l'accelerazione spettrale di attivazione del meccanismo mediante l'espressione

$$a_0^* = \frac{\alpha_0 \cdot g}{FC \cdot e^*}, \qquad (5)$$

dove:

- g è l'accelerazione di gravità;
- $e^* = g \frac{M^*}{\sum_{i=1}^{n+m} P_i}$ è la frazione di massa partecipante del meccanismo in esame, in cui M^* è la massa partecipante e P_i sono le forze peso coinvolte nel cinematismo;
- FC è il fattore di confidenza. Nel caso in cui per la valutazione del moltiplicatore non si tenga conto della resistenza a compressione della muratura, il fattore di confidenza da utilizzare sarà comunque quello relativo al livello di conoscenza LC1.

L'accelerazione di attivazione del meccanismo così calcolata deve essere confrontata con l'accelerazione di riferimento al sito, e deve risultare:

$$a_0^* \geq \frac{a_g(P_{VR}) \cdot S}{q} \qquad (6)$$

in cui:

- $a_g(P_{VR})$ è l'accelerazione attesa su suolo rigido orizzontale con una probabilità di superamento (P_{VR}) nel periodo di riferimento (V_R);
- S è il coefficiente che tiene conto degli effetti amplificativi di sito;
- q è il fattore di struttura, solitamente assunto pari a 2.

È da precisare che bisogna valutare tutti i possibili meccanismi individuati nella fabbrica e il coefficiente di sicurezza sarà il più basso tra quelli ottenuti.

6. *Tecniche di intervento per il consolidamento strutturale*

In questo momento storico, in cui ci si appresta ancora una volta ad intraprendere la ricostruzione del nostro patrimonio gravemente danneggiato dal sisma del Centro Italia, assume fondamentale importanza la modalità con cui saranno concepiti ed eseguiti gli interventi di consolidamento strutturale, in quanto dalla buona riuscita di questi dipenderà la capacità del costruito storico di resistere a forti terremoti che si potrebbero verificare in futuro, in una zona che ormai sappiamo essere da alta pericolosità sismica.

Per quanto riguarda il rinforzo delle murature, negli ultimi anni si sta imponendo sempre più il ricorso a tecniche di intervento che utilizzano i materiali compositi fibrorinforzati, i quali combinano fibre o tessuti di un certo materiale (carbonio, vetro, aramide, basalto, ecc.) con una matrice polimerica (FRP) o cementizia (FRCM) che funge da collante. Questi consentono interventi leggeri (senza ulteriore apporto di masse sismiche), rapidi ed efficienti, grazie soprattutto alle ottime prestazioni meccaniche delle fibre.

Molto importante, se si pensa alla conservazione degli edifici a carattere monumentale, è anche la ridotta invasività con cui possono essere applicati i materiali compositi e la reversibilità dell'intervento.

In tutti i casi di cattiva qualità muraria gli interventi devono essere volti essenzialmente a conferire un comportamento il più possibile monolitico alla parete. Ciò può essere ottenuto mediante diverse tecniche, di diversa efficacia e da applicarsi a seconda dei casi, tra le quali si possono citare, in maniera non esaustiva:

- iniezioni di malte cementizie o di resine all'interno della parete per riempire le cavità tra i conci di pietra;
- scuci e cuci per regolarizzare la tessitura muraria ove è fortemente irregolare, ovvero per sostituire elementi danneggiati;
- inserimento di connettori trasversali (diatoni) per collegare i paramenti murari qualora semplicemente accostati;
- ristilatura armata dei giunti, mediante inserimento di barre o fili nei letti di malta;
- intonaco armato leggero, consistente nell'applicazione di una sottile rete (per esempio in composito) sulle due superfici della parete, con opportune connessioni attraverso lo spessore del muro;
- cucitura delle pareti mediante opportuni cavi, di diverso materiale, inseriti in fori passanti sulla muratura, aventi lo scopo di "impacchettare" il paramento murario di bassa qualità strutturale senza l'invasività dell'intonaco armato.

Questi interventi incrementano anche le capacità della parete nei confronti delle sollecitazioni di pressoflessione e taglio, per i quali tuttavia è possibile prevedere interventi specifici applicando nastri FRP/FRCM sulle superfici murarie, orientandoli in maniera differente a seconda di quale meccanismo

si vuole incrementare la capacità (anche più di uno contemporaneamente). Nel caso della pressoflessione i nastri sono disposti a bande verticali su tutta l'altezza del muro, spesso accoppiati con nastri disposti a bande orizzontali per contrastare anche la sollecitazione di taglio mediante l'instaurarsi di un meccanismo a traliccio.

Qualora invece non si effettui il rinforzo a pressoflessione, i nastri per contrastare il taglio vengono disposti a "X" sui due lati delle pareti murarie oggetto di intervento.

In ultimo, per evitare l'innesco dei meccanismi fuori dal piano risultano ancora efficaci i tradizionali interventi che prevedono l'installazione di tiranti (catene) a ritegno delle facciate o di connettori inseriti lungo il perimetro dei solai e ripiegati nella muratura sottostante. Alternativamente si può ricorrere alla tecnica della cerchiatura con nastri in FRP che avvolgono l'intero edificio a livello degli orizzontamenti, la quale, a differenza della catena o dei connettori, garantisce un'azione di tenuta distribuita in maniera continua, evitando così i fenomeni di punzonamento dei capochiave sulla muratura che talvolta vanificano l'efficacia dei tiranti.

La connessione tra pareti ortogonali non ben ammorsate può essere migliorata mediante l'applicazione di reti FRP lungo gli spigoli degli incroci murari, garantendo sempre un contrasto con la faccia opposta a quella su cui è applicata mediante connettori disposti nello spessore del muro ad intervalli regolari ed ancorati sulle due superfici murarie.

Appendice

Fig. 1. Viste della parte storica di Amatrice rasa al suolo dal sisma del 24.08.2016

Fig. 2a-2b. Disgregazione delle murature di qualità scadente, costituite da ciottoli e da malte molto povere

Fig. 3a-3b. Comportamento locale vs comportamento globale

Fig. 4a-4b. Esempi di interventi che si sono rivelati deleteri nel recente sisma del Centro Italia

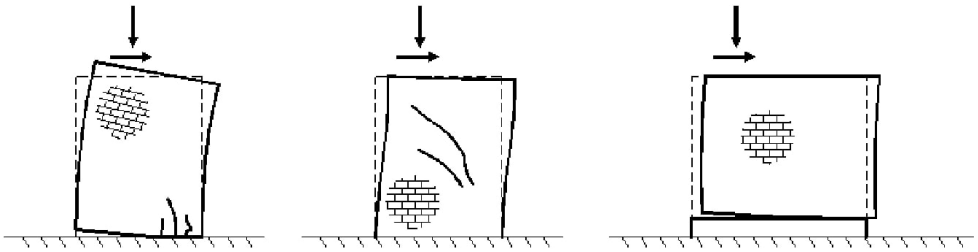


Fig. 5a-5b-5c. Meccanismi di collasso nel piano della parete

Fig. 6a. Ribaltamento del timpano di una chiesa a Camerino; 6b. Ribaltamento delle pareti laterali della cattedrale di Norcia

Fig. 7. Rottura della cella campanaria

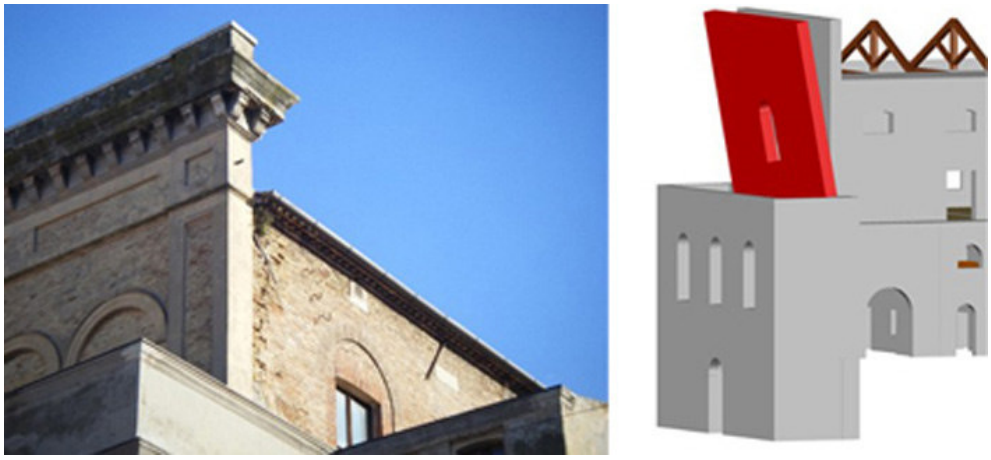


Fig. 8a. Lesione verticale tra facciata e parete laterale; 8b. Meccanismo di ribaltamento della facciata superiore

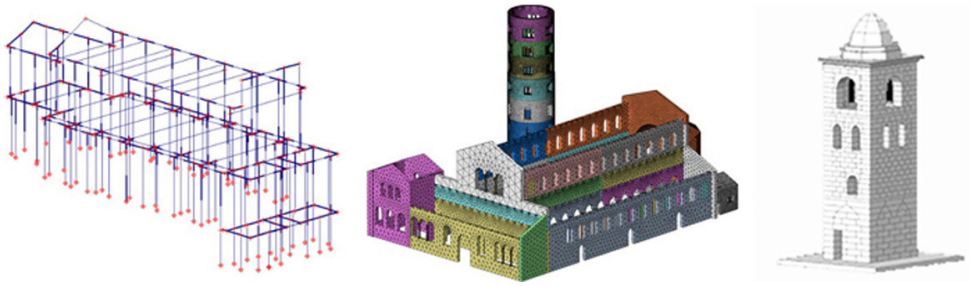


Fig. 9. Modelli per il comportamento meccanico delle pareti murarie: a) modello a telaio equivalente dell'ex chiesa di San Francesco ad Alto, Ancona; b) modello FEM con elementi solidi della Basilica di Sant'Apollinare in classe, Ravenna; c) modello DEM della torre campanaria del Duomo di San Ciriaco, Ancona

Bucci V., Ferrara C., Nonnis A., Pulcini F., La messa in sicurezza dei beni culturali a seguito di eventi calamitosi. L'esperienza del Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche da L'Aquila all'emergenza Sisma Centro Italia 2016 / The protection of cultural heritage after disasters. The experience of Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche from L'Aquila to 2016 Central Italy earthquake emergency
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 461-490
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1685

La messa in sicurezza dei beni culturali a seguito di eventi calamitosi. L'esperienza del Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche da L'Aquila all'emergenza Sisma Centro Italia 2016*

Valentina Bucci**
Concetta Ferrara***
Antonella Nonnis****
Francesca Pulcini*****

* Sebbene l'articolo sia il frutto di riflessioni condivise, il § 1 è da attribuire a Francesca Pulcini, i §§ 2 e 3 a Valentina Bucci, i §§ 4.1 e 4.2.1 a Concetta Ferrara, il § 4.2.2 a Concetta Ferrara e Antonella Nonnis e il § 5 ad Antonella Nonnis.

** Valentina Bucci, Segreteria organizzativa del Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche, laureata in Management dei Beni Culturali con specializzazione presso la Scuola di Specializzazione in beni storico-artistici dell'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, e-mail: valentinabucci@yahoo.it.

*** Concetta Ferrara, Segreteria organizzativa del Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche, laureata in Management dei Beni Culturali con specializzazione presso la Scuola di Specializzazione in beni storico-artistici dell'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, e-mail: concetta.ferrara3@gmail.com.

**** Antonella Nonnis, Architetto, Coordinatore del Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche, portavoce del volontariato nel Protocollo nazionale per le squadre di protezione civile beni culturali con delega ai rapporti con l'estero; Presidente della Commissione emergenza e sicurezza dell'ICOM Italia, e-mail: antonella.nonnis@progettozenone.it.

***** Francesca Pulcini, Presidente Legambiente Marche, laureata in scienze politiche, durante l'emergenza de L'Aquila si è occupata della Segreteria della Funzione 15 alla DICOMAC e della comunicazione delle attività come addetto stampa del regionale Marche; volontaria del Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche, e-mail: presidente@legambientemarche.org.

Abstract

Il contributo descrive l'attività del Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche. Nella prima parte, dopo aver fornito qualche elemento in merito al ruolo del volontariato specializzato nella messa in sicurezza del patrimonio culturale in situazioni di emergenza e definita la funzione che il Gruppo ha avuto negli ultimi venti anni, si focalizza l'attenzione sull'esperienza aquilana e sul modello operativo gestionale messo a punto e consolidato durante quell'emergenza. La seconda parte, dedicata all'emergenza Sisma Centro Italia 2016, fornisce un primo e provvisorio bilancio delle attività svolte e di quelle ancora in corso e riflette sugli aspetti del sistema emergenziale che hanno funzionato e su quanto andrebbe ripensato. L'ultima parte propone una serie di spunti che intendono considerare l'emergenza quale punto di partenza per la costruzione di nuovi modelli operativi.

The paper describes the activity of Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche. After clarifying the role of professional volunteering in the protection of cultural heritage during emergency and defining the Group's function in the last twenty years, the first part focuses on L'Aquila experience and on the connected operational model. In the second part, the paper focuses on 2016 Central Italy earthquake, providing a provisional report of the work that has been already done and of in progress activities and reflecting on strengths and weaknesses of the emergency management system. In the final part it points out that emergency can be considered an opportunity to create new operational models.

1. *Il ruolo del volontariato nella messa in sicurezza del patrimonio culturale in emergenza*

Il volontariato di protezione civile ha saputo dimostrare, nel corso delle ultime gravi calamità che hanno colpito il nostro paese, di poter offrire un contributo importante in diversi aspetti della gestione di un'emergenza. Volontari sempre più numerosi e ben preparati sono divenuti, con la legge 225/1992[1], parte integrante del sistema nazionale di protezione civile e proprio il coinvolgimento di tante energie provenienti dal mondo delle associazioni e dalla società civile ne rappresenta uno degli elementi maggiormente innovativi. Questo percorso ha avuto origine anche grazie alla passione di tante persone che, in piena emergenza, si sono mobilitate per prestare soccorso e assistenza. Passione ed energie che sono state integrate nel complesso ma efficace sistema di protezione civile italiano. È così che gli "angeli del fango" dell'alluvione di Firenze del 1966 si sono trasformati in volontari esperti e competenti, pronti ad intervenire con tempestività, ognuno nel proprio settore.

Questo lungo percorso di crescita del volontariato è stato diretto soprattutto all'elemento prioritario dell'assistenza alle popolazioni colpite dalle calamità,

[1] L. 24 febbraio 1992, n. 225, "Istituzione del Servizio Nazionale della Protezione Civile".

ma negli ultimi anni i volontari hanno trovato spazio anche in settori diversi della gestione di un'emergenza, inserendosi nel percorso di crescita complessivo che ha caratterizzato tutto il sistema di protezione civile italiano. Già nel 1997 il sisma che colpì l'Umbria e le Marche pose all'attenzione generale il problema dell'esposizione dei beni culturali ai rischi naturali, non solo dimostrandone l'estrema vulnerabilità, ma anche ponendo seriamente la questione della necessità di intervenire in maniera tempestiva ed efficace per "salvare" opere ed edifici danneggiati. Tale necessità ha posto le basi per l'organizzazione di un sistema integrato di tutti gli enti e i soggetti che, in caso di emergenza, concorrono alla tutela del patrimonio storico-artistico e culturale. Oggi, il sistema di protezione civile è in grado di affrontare anche la questione delicata della messa in sicurezza del patrimonio culturale e in questo settore i volontari, se correttamente formati e consapevoli dei limiti e delle possibilità del proprio ruolo, possono contribuire in maniera determinante.

Legambiente è la prima e unica associazione nazionale ambientalista ad essersi dotata di una struttura di protezione civile. Dal 1997 è intervenuta con i suoi volontari in tutte le principali calamità che hanno colpito l'Italia, portando una solidarietà concreta e tempestiva, acquisendo tra l'altro specializzazioni uniche riconosciute in ambito italiano e mondiale, quali la messa in sicurezza del patrimonio culturale in caso di emergenza e la pulizia delle coste in caso di spiaggiamento di petrolio. Nel 2009, con oltre mille volontari, Legambiente ha portato un soccorso tempestivo e concreto alla popolazione abruzzese colpita dal sisma e ha contribuito in modo determinante alla salvaguardia del patrimonio culturale.

Il coinvolgimento della comunità locale nella gestione dell'emergenza e della messa in sicurezza dei beni culturali del loro territorio ferito significa far elaborare e far maturare la percezione di quanto è accaduto, superando il senso di paura e di perdita dovuta agli esiti della calamità. Grazie alle esperienze di protezione civile e di partecipazione attiva in risposta all'emergenza, il grande obiettivo che è stato raggiunto in questi anni è stato quello di avere una popolazione più matura e consapevole del rischio e della convivenza con questo, con il risultato di iniziare a ragionare anche sulla prevenzione.

Questo è quanto è accaduto con la comunità marchigiana colpita dal sisma del 1997, che si è "allenata" a rispondere all'emergenza con l'attivismo, la formazione e la condivisione delle difficoltà. Questo è stato il più grande capitale che le Marche e la sua comunità hanno costruito e alimentato in questi venti anni, grazie al lavoro svolto da Legambiente insieme alla Regione Marche, al MiBACT e al Dipartimento di protezione civile, con numerosi corsi di formazione e aggiornamento che hanno permesso ai volontari di essere pronti e attivi già dal 24 agosto 2016, per difendere e mettere in sicurezza un patrimonio culturale ferito e dare una mano concreta alla rinascita del territorio.

2. *Il sistema nazionale di protezione civile: brevi cenni*

Per protezione civile, come stabilisce la legge istitutiva, si intende quel sistema istituito al fine di «tutelare l'integrità della vita, i beni, gli insediamenti e l'ambiente dai danni o dal pericolo di danni derivanti da calamità naturali, catastrofi e altri eventi calamitosi»[2].

L'attuale sistema di protezione civile è il prodotto delle esperienze acquisite in seguito agli eventi calamitosi cui il nostro paese ha dovuto far fronte e trova il suo ispiratore e padre fondatore nella persona di Giuseppe Zamberletti[3], che ha gestito le emergenze conseguenti ai terremoti del 1976 in Friuli e del 1980 in Irpinia in qualità di commissario straordinario e che, una volta nominato ministro per il coordinamento della protezione civile, ha inciso profondamente sul sistema di raccordo delle strutture operative e delle risorse possedute dallo Stato. A lui si devono la nascita del dipartimento della protezione civile della Presidenza del Consiglio, l'introduzione del concetto di previsione e prevenzione distinto dalle attività di soccorso, l'organizzazione del servizio nazionale in tutte le sue componenti, la valorizzazione degli enti locali e del volontariato come anche l'avvio della riforma del settore, culminato con l'approvazione della legge organica, la n. 225 del 24 febbraio 1992.

In base a tale normativa, la protezione civile viene organizzata come "servizio nazionale", coordinato dal presidente del Consiglio dei ministri e composto dalle amministrazioni dello Stato, centrali e periferiche, dagli enti pubblici nazionali e territoriali e da ogni altra istituzione e organizzazione pubblica e privata presente sul territorio nazionale. Si tratta quindi di un sistema complesso che vede coinvolta tutta l'organizzazione dello Stato, nonché la società civile, soprattutto attraverso le organizzazioni di volontariato[4], le quali partecipano a pieno titolo al servizio nazionale di protezione civile.

Il sistema si fonda sul principio di sussidiarietà, in base al quale l'intervento più immediato deve essere garantito dalle istituzioni prossime alle popolazioni coinvolte, e solo laddove le risorse disponibili, a causa dell'entità dell'evento, risultino insufficienti, si mobiliteranno le istituzioni superiori. Il primo responsabile della protezione civile è, difatti, il sindaco, che organizza le risorse secondo piani prestabiliti per fronteggiare i rischi specifici del proprio territorio.

[2] L. 225/1992, art. 1.

[3] Giuseppe Zamberletti (Varese, 1933) è stato parlamentare dal 1968 e durante sei diverse legislature, quindi ministro per il coordinamento della protezione civile dal 1981 al 1982, poi dal 1984 al 1987, ministro dei lavori pubblici nel 1987, infine senatore della Repubblica dal 1992 al 1994.

[4] Cfr. L. 11 agosto 1991, n. 266, "Legge quadro sul volontariato"; D.P.R. 8 febbraio 2001, n. 194, "Regolamento recante nuova disciplina della partecipazione delle Organizzazioni di Volontariato alle attività di protezione civile"; D.L. 7 settembre 2001, n. 343, "Disposizioni urgenti per assicurare il coordinamento operativo delle strutture preposte alle attività di protezione civile e per migliorare le strutture logistiche nel settore della difesa civile", convertito in legge con modificazioni dall'art. 1 della L. 9 novembre 2001 n. 401.

Al verificarsi di un evento calamitoso il sistema è in grado, in tempi brevissimi, di definirne la portata e valutare se le risorse locali siano sufficienti a farvi fronte. In caso contrario, si mobilitano immediatamente i livelli provinciali, regionali e, nelle situazioni più gravi, il livello nazionale, integrando le forze disponibili *in loco* con uomini e mezzi necessari.

La corretta gestione di un'emergenza prevede che, anche in considerazione dell'ingente numero di soggetti coinvolti, sia identificata una cabina di comando quanto più chiara e definita. Nei casi di emergenza nazionale il ruolo di regia compete al Dipartimento della protezione civile, ferma restando l'assunzione della responsabilità politica in capo al presidente del Consiglio dei ministri: con suo decreto è dichiarato lo stato di emergenza, definendone il limite territoriale e temporale, mentre con successive ordinanze, sempre a firma del presidente del Consiglio dei ministri, sono disciplinate tutte le attività da porre in essere per fronteggiare l'emergenza, stabilendo, qualora necessario, talune deroghe alla normativa vigente, ma nel rispetto dei principi fondamentali dell'ordinamento giuridico.

Da un punto di vista operativo, il sistema di protezione civile si avvale del corpo nazionale dei vigili del fuoco, delle forze armate e di polizia, del corpo forestale dello Stato, dell'istituto nazionale di geofisica e vulcanologia, del servizio sanitario nazionale e di tutti gli altri enti e istituzioni indicati all'articolo 6 della L. 225/1992[5]. Il coordinamento delle componenti del sistema avviene, ai vari livelli territoriali e funzionali, attraverso apposite funzioni di supporto[6], le quali interagiscono direttamente tra loro ai diversi tavoli e nelle sale operative dei vari livelli, e cioè con il COC (centro operativo comunale), responsabile delle attività a livello comunale, con il COM (centro operativo misto), con il CCS (centro coordinamento soccorsi a livello provinciale) e con la DICOMAC (direzione comando e controllo), organo decisionale di livello nazionale attivato nelle grandi calamità.

L'intero sistema di protezione civile è stato rivoluzionato, a vent'anni dalla sua nascita, con il D.L. 15 maggio 2012, n. 59, convertito nella L. 12 luglio

[5] L. 225/1992, art. 6: «all'attuazione delle attività di protezione civile provvedono, secondo i rispettivi ordinamenti e le rispettive competenze, le amministrazioni dello Stato, le regioni, le province, i comuni e le comunità montane, e vi concorrono gli enti pubblici, gli istituti ed i gruppi di ricerca scientifica con finalità di protezione civile, nonché ogni altra istituzione ed organizzazione anche privata. A tal fine le strutture nazionali e locali di protezione civile possono stipulare convenzioni con soggetti pubblici e privati. Concorrono, altresì, all'attività di protezione civile i cittadini ed i gruppi associati di volontariato civile, nonché gli ordini ed i collegi professionali».

[6] Ciò avviene attraverso il cosiddetto "metodo *Augustus*", documento di riferimento che, oltre a fornire un indirizzo per la pianificazione di emergenza flessibile secondo i rischi presenti nel territorio, delinea con chiarezza un metodo di lavoro semplificato nell'individuazione e nell'attivazione delle procedure per coordinare con efficacia la risposta di protezione civile. Il sistema è stato elaborato da un geologo, decano del Dipartimento della protezione civile, dott. Elvezio Galanti, per fornire criteri e indirizzi di pianificazione di qualsiasi tipologia di emergenza, creare linguaggi e procedure unificati, in modo da garantire un'efficace ed efficiente collaborazione tra tutti i soggetti coinvolti nella gestione e nel superamento dell'emergenza, realizzando nel contempo un piano di emergenza che ponga in evidenza la reale disponibilità delle risorse presenti sul territorio. Cfr. Galanti 1998.

2012, n. 100[7]. In linea di massima si può affermare che, al di là delle modifiche di dettaglio su molti aspetti del sistema, dopo una serie di interventi legislativi volti a decentrare[8] le funzioni inerenti alle attività di protezione civile, il sistema è stato ricondotto al nucleo originario di competenze definito dalla L. 225/1992 e ribadito il ruolo centrale di indirizzo e coordinamento del Dipartimento della protezione civile delle attività e delle diverse componenti e strutture operative del servizio nazionale[9]. Va detto infine che, appena lo scorso 16 marzo 2017, è stata approvata la legge delega al governo per il riordino delle disposizioni legislative in materia di sistema nazionale e coordinamento della protezione civile. Entro nove mesi dall'entrata in vigore, il governo dovrà adottare uno o più decreti legislativi di ricognizione, riordino, coordinamento, modifica e integrazione delle disposizioni legislative vigenti[10].

All'interno di questo complesso e mutevole sistema si accredita, da anni, l'operato del Gruppo di Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche, nell'ambito di una convenzione che lega insieme soggetti diversi e di cui si dirà più avanti.

3. *L'intervento dei beni culturali in emergenza: il Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche*

Per chi ancora ne avesse, meglio fugare sin da subito ogni perplessità: l'intervento del volontariato nella gestione del recupero e della messa in sicurezza dei beni culturali in situazioni di emergenza non costituisce alcuna minaccia per il patrimonio, semmai una risorsa.

Ad una rapida riflessione, difatti, verrebbe da obiettare che le funzioni di tutela[11] del patrimonio pubblico sono attribuite, a norma di legge, allo Stato, per mezzo delle soprintendenze. Così è, ineccepibilmente. Ma chi avesse una seppur

[7] L. 12 luglio 2012, n. 100, "Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 15 maggio 2012, n. 59, recante disposizioni urgenti per il riordino della protezione civile". Esattamente un anno dopo, la L. 15 ottobre 2013, n. 119, "Conversione in legge, con modificazione del decreto-legge14 agosto 2013, n. 93 recante disposizioni urgenti in materia di sicurezza e per il contrasto della violenza di genere, nonché in tema di protezione civile e di commissariamento delle province" modifica nuovamente la L. 225/1992, intervenendo su altri ambiti.

[8] Ciò nell'ambito di un quadro normativo di carattere nazionale. In proposito: D. Lgs. 31 marzo 1998, n. 112, "Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle Regioni ed agli Enti locali, in attuazione del Capo I della Legge 15 marzo 1997, n. 59" e L. Cost. 18 ottobre 2001, n. 3, "Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione".

[9] Per una attenta disamina, si rimanda al sito web dell'istituzione: <http://www.protezionecivile.gov.it>, 23.07.2017.

[10] L. 16 marzo 2017, n. 30, "Delega al Governo per il riordino delle disposizioni legislative in materia di sistema nazionale della protezione civile".

[11] Cfr. D. Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, "Codice dei beni culturali e del paesaggio", art. 3, cc. 1-2; Cammelli 2004.

vaga idea di quanto il nostro patrimonio culturale sottoposto a tutela sia ampio, vario, diversificato e diffuso sul territorio, può già ben immaginare quanto possa diventare ancor più complessa la gestione di una emergenza. Il volontariato, a condizione che sia specializzato, può divenire una risorsa ottimale a disposizione degli organi statali preposti, una sorta di braccio operativo del ministero.

Il settore dell'intervento in emergenza per la messa in sicurezza dei beni culturali è un settore innovativo, ma anche complesso e delicato. Oggettivamente complesso poiché si traduce nell'operare su una vasta gamma di tipologie di beni, ognuna con le proprie peculiarità e fragilità, e un intervento di messa in sicurezza operato in modo inadeguato potrebbe provocare danni altrettanto gravi rispetto a quelli dell'evento calamitoso. Complesso anche dal punto di vista organizzativo, delle competenze e del coordinamento, dato che alla salvaguardia del patrimonio culturale concorrono soggetti diversi e non sempre abituati ad operare in sinergia, autorità diverse a seconda delle tipologie di beni e anche estranee ai linguaggi e alle procedure di ciascun altro soggetto.

L'intervento sui beni culturali in emergenza richiede, sul fronte del volontariato, una precisa formazione; sul fronte delle istituzioni, cooperazione, sinergia e finalità d'intenti, tradotti in protocolli ed esercitazioni, in una parola, in prevenzione.

Questo è il processo ventennale che, intrapreso già dal 1997, ha portato alla definizione di un sempre più strutturato Gruppo di Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche.

3.1 *L'esperienza pre-aquilana*

Il primo approccio di Legambiente al mondo dei beni culturali risale al 1997, anno in cui un evento sismico colpì l'Umbria e le Marche, due regioni accomunate dalla diffusione del patrimonio storico-artistico su un territorio costituito di molti piccoli centri storici. Tali peculiarità, unitamente alla vastità dei danni riscontrati sul territorio di entrambe le regioni, posero in evidenza la necessità di operare con rapidità su più fronti e con molte risorse umane e di mezzi. Fu allora che Legambiente, associazione di volontariato operante in altri settori, si offrì di selezionare squadre di volontari formati nel campo dei beni culturali, pronti ad intervenire al fianco di tutti i soggetti che concorrono alla tutela del patrimonio culturale in occasione di rischi e calamità naturali. Legambiente gestì, in Umbria e nelle Marche, oltre 500 volontari impegnati nella messa in sicurezza di circa mille opere d'arte[12].

Cinque anni dopo, nel 2002, a seguito dell'evento sismico che colpì la regione Molise[13], Legambiente si impegnò, in appena due settimane di intervento e in

[12] Dati Legambiente Volontariato.

[13] Cfr. D.L. 4 novembre 2002, n. 245, "Interventi urgenti a favore delle popolazioni colpite

rapporto sinergico con le soprintendenze di Campobasso, a concretizzare un intervento senza precedenti: la schedatura, l'imballaggio e il trasporto in luogo sicuro di oltre 600 opere d'arte da 28 edifici – pubblici e privati – danneggiati. Un intervento di protezione civile iniziato, nella sua fase operativa, a sole 48 ore dalla scossa sismica.

A seguito di tali eventi si evidenziò, a livello istituzionale, la necessità di formare preventivamente dei volontari che potessero intervenire per la messa in sicurezza del patrimonio culturale delle aree colpite da calamità. A tale scopo venne allora realizzato un primo corso di formazione, organizzato da Legambiente, dalla Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici delle Marche, dal Dipartimento regionale della protezione civile e dagli altri enti istituzionali presenti sul territorio regionale[14]. A partire da quella data, Legambiente, in particolare il gruppo legato alla regione Marche, ha continuato a curare la formazione del volontariato nel settore del recupero dei beni culturali in situazioni di emergenza – post-sisma e non solo[15] – divenendo un Gruppo di Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche unico nel sistema nazionale.

Alle attività di formazione e sensibilizzazione del settore del volontariato Legambiente ha affiancato momenti di riflessione e di concertazione nei cosiddetti "momenti di pace", provvedendo a tenere sempre alto il livello di attenzione sul tema della prevenzione. Contestualmente, non ha trascurato il lavoro di *relationship* con e tra i soggetti preposti ad intervenire sui beni culturali in caso di eventi calamitosi: da un lato il ministero di riferimento, dall'altro il sistema di protezione civile, nonché gli enti locali.

La collaborazione tra gli enti istituzionali e il volontariato è stata formalizzata nel corso del 2007 con la stipula della "Convenzione per la realizzazione di attività volte alla salvaguardia dei beni culturali dai rischi naturali nella regione Marche tra la Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici delle Marche, il Dipartimento di protezione civile della Presidenza del Consiglio dei Ministri, il Dipartimento per le politiche integrate di sicurezza e per la protezione civile della regione Marche, l'Associazione Legambiente nazionale e Legambiente Marche volontariato"[16]. La convenzione, con validità triennale, è stata rinnovata nel

dalle calamità nelle regioni Molise, Sicilia e Puglia, nonché ulteriori disposizioni in materia di protezione civile", convertito in legge con modificazioni dall'art. 1 della L. 27 dicembre 2002, n. 286.

[14] *Il volontariato per la salvaguardia dei beni culturali in emergenza*, Abbadia di Fiastra e Tolentino (MC), 27-29 febbraio e 6-7 marzo 2004.

[15] Altre attività di formazione si sono svolte a Jesi (AN) e a Senigallia (AN) nel 2004. Inoltre i volontari di Legambiente sono stati coinvolti anche in seguito all'incendio che ha distrutto il settecentesco Teatro Vaccaj di Tolentino (MC) nel 2008. Altro intervento, richiesto dal Tribunale di Ancona nel 2012, ha previsto lo spostamento dell'archivio storico dello Stato civile dei comuni del circondario di Ancona.

[16] La convenzione è stata iscritta nel registro interno del ministero dei beni culturali (1 febbraio 2007, n. 11751) e ha definito criteri e modalità volti a dare certezze operative e a garantire la qualità dei risultati.

2010[17], poi riconfermata con protocollo d'intesa[18] nel 2014 per ulteriori tre anni e attende, proprio nel 2017, un ulteriore rinnovo. La Regione Marche ha formalmente recepito le indicazioni in materia di volontariato dapprima con la L.R. 32/2001[19], quindi con le D.G.R. 1301/2012[20], D.G.R. 1628/2012[21] e D.G.R.1676/2012[22].

Alla luce di tale strutturato sistema, in occasione del sisma che ha colpito L'Aquila il 6 aprile 2009, l'associazione Legambiente è stata attivata[23] già dalle ore immediatamente successive all'evento sismico, con nota del Dipartimento della protezione civile dello stesso giorno[24], per operare in raccordo al sistema di protezione civile nazionale.

3.2 *Operazioni di messa in sicurezza a L'Aquila: il consolidamento di un modello operativo a filiera*

L'intervento del Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali messo in atto a L'Aquila nel 2009 rappresenta, ad oggi, il modello operativo gestionale di Legambiente, strutturato in anni di esperienze diversificate, esercitazioni, accordi e sinergie, quindi provato e adattato alle esigenze di un evento calamitoso di grandi dimensioni.

Nei luoghi del cratere aquilano, le attività del Gruppo si sono svolte

17 Registro interno del ministero dei beni culturali, 3 agosto 2010, n. 15066.

18 *Protocollo d'intesa per la programmazione di attività di Protezione civile volte alla salvaguardia dei beni culturali dai rischi nella regione Marche*, sottoscritto il 24 febbraio 2014 dalla Presidenza del Consiglio dei ministri – Dipartimento della protezione civile, Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici delle Marche, Regione Marche, Legambiente Nazionale e Legambiente Marche Volontariato il 24 febbraio 2014.

19 L.R. 11 dicembre 2001, n. 32, "Sistema regionale di protezione civile".

20 D.G.R. 15 settembre 2012, n. 1310, "Istituzione dell'albo/elenco territoriale del volontariato di protezione civile, criteri per l'iscrizione, il mantenimento della stessa e la cancellazione delle organizzazioni nell'albo/elenco territoriale".

21 D.G.R. 26 novembre 2012, n. 1628, "Legge regionale n. 11 del 28.3.1998 art. 10 ed art. 22. Interventi di promozione e sviluppo dei gruppi comunali di volontariato di protezione civile. L.R. 32/10, art. 14, comma 2. Indirizzi per la gestione ed approvazione del regolamento tipo per i gruppi comunali ed intercomunali di protezione civile".

22 D.G.R. 3 dicembre 2012, n. 1676, "Legge Regionale n. 32/10: Sistema regionale di protezione civile". Decreto Interministeriale 13 aprile 2011, "Disposizioni in attuazione dell'articolo 3, comma 3-bis, del decreto legislativo 9 aprile 2008, n. 81, in materia di salute e sicurezza nei luoghi di lavoro". Rappresentanti legali delle organizzazioni di volontariato di protezione civile – adempimenti essenziali cui sono tenuti.

23 Si chiama procedura di attivazione la richiesta formale da parte del Dipartimento di protezione civile di prendere parte alle attività. Nonostante il Gruppo Protezione Civile Beni Culturali Legambiente Marche sia oggi a supporto del MiBACT, l'attivazione formale arriva da parte della protezione civile che, a sua volta, è stata attivata dal Presidente del Consiglio nel momento in cui viene decretato lo stato di emergenza cosiddetto "di tipo C" (emergenza di rilievo nazionale), stabilendo i fondi per l'attivazione dei volontari, come previsto dalla L. 225/1992, poi riformata dalla L. 100/2012.

24 Nota DPC/VRE/0025474, 6 aprile 2009.

seguendo le tempistiche e le fasi logiche di un intervento completo, pensato e operato dalla pianificazione all'intervento e fino al deposito temporaneo delle opere recuperate, in attesa dei restauri e del loro ricollocamento nelle sedi di provenienza. Un modello che, ad oggi, definiremmo di "filiera" della messa in sicurezza dei beni culturali in caso di emergenza post-evento calamitoso.

Il Gruppo è stato operativo a L'Aquila dalle ore 11:00 del 6 aprile 2009, su chiamata diretta del Dipartimento di protezione civile nazionale, stabilitosi presso la DICOMAC di Coppito (AQ)[25]. In una primissima fase, di avviamento, il gruppo ha sostenuto il Dipartimento nell'organizzazione della segreteria dell'allora funzione 15/beni culturali[26], unitamente ai funzionari del ministero competente. Nello specifico, il Gruppo si è occupato del recupero delle banche dati (Stato e CEI) relative ai beni culturali nelle zone colpite dal sisma, della verifica dell'idoneità delle sedi individuate come magazzini temporanei, del reperimento di materiali da imballo e dei mezzi utili al recupero delle opere d'arte, alla schedatura dei beni e all'archiviazione dati delle schede dei beni da recuperare.

Durante l'emergenza le attività svolte dal Gruppo si sono suddivise in due momenti distinti, una di organizzazione del lavoro, l'altra di operatività. I volontari sono stati impiegati:

- come supporto nella ricerca di un magazzino temporaneo per il ricovero delle opere da delocalizzare;
- per l'allestimento e la gestione del magazzino temporaneo;
- per l'acquisizione, lo stoccaggio, la gestione e la distribuzione alle squadre dei materiali necessari per intervenire;
- per attività di supporto presso le strutture di coordinamento dell'emergenza dal punto di vista organizzativo, amministrativo e logistico;
- nell'intervento di recupero e messa in sicurezza dei beni mobili dalle chiese, dai musei e dagli edifici pubblici e privati colpiti dall'evento calamitoso;
- in interventi di primo soccorso sulle opere da movimentare, al fine di permetterne lo spostamento in sicurezza (velinatura, consolidamento temporaneo, ecc.);
- nella verifica e nell'immissione su database dei dati contenuti nelle schede per il rilievo del danno ai beni mobili compilate dalle squadre durante le operazioni di salvaguardia.

Spesso si immagina l'intervento di recupero e messa in sicurezza del patrimonio culturale come un'azione da realizzare con tempi di reazione più lenti rispetto a quelli con cui si opera in protezione civile, a emergenza ormai finita. In realtà, fermo restando ovviamene il principio della priorità

[25] La DICOMAC di Coppito è stata allestita nella palestra della sede della guardia di finanza; all'interno di un unico grande spazio aperto erano posizionati gruppi di banchi, ognuno assegnato ad un ente accreditato. Tale vicinanza fisica ha inevitabilmente favorito le relazioni tra soggetti.

[26] La funzione 15 del Dipartimento di protezione civile nazionale, così come definito dal "metodo *Augustus*" (cfr. nota 6), era dedicata al settore beni culturali.

della salvaguardia della vita umana, l'intervento sui beni culturali deve essere realizzato necessariamente con tempestività.

La necessità di mettere in sicurezza i beni mobili tempestivamente in caso di calamità, evacuandoli dal bene contenitore o realizzando interventi di protezione *in loco*, previene ulteriori possibili fattori di degrado causati da danni alla struttura, come infiltrazioni d'acqua, piccoli crolli, ecc., quindi dal pericolo di crollo totale o parziale dell'edificio a seguito di scosse di assestamento. La tempestività è determinata anche dalla necessità di interventi urgenti di restauro sulle opere, da eseguire auspicabilmente presso i magazzini di deposito temporaneo appositamente attrezzati o presso laboratori di restauro, come pure per la realizzazione di opere provvisionali di messa in sicurezza del bene contenitore, senza pregiudicare l'integrità dei beni mobili contenuti. Va detto anche che uno dei pericoli cui possono incorrere i beni mobili di valore culturale dopo un evento calamitoso è rappresentato dai furti. La delocalizzazione provvisoria costituisce un'azione di prevenzione e di tutela del bene. Infine l'immediatezza degli interventi concretizza la possibilità di realizzare una prima stima economica dei danni, dato utile allo stanziamento finanziario entro il piano di investimenti previsti per la gestione dell'emergenza e la successiva ricostruzione.

In generale, a L'Aquila come altrove, l'intervento delle squadre di volontari nell'opera di messa in sicurezza, sotto la direzione dei funzionari del MiBAC, ha previsto interventi di protezione *in loco* per preservare l'opera d'arte senza spostarla (coperture provvisorie, impermeabilizzazione, ecc.), con la schedatura dell'opera e dei danni subiti. Diversamente, altri interventi hanno comportato operazioni particolarmente complesse, di smontaggio (per esempio di organi, di altari, di pale d'altare) o movimentazione di opere, anche di grandi dimensioni, quindi di trasporto in luogo aperto e sicuro, di prima pulitura, documentazione fotografica, imballo e trasporto in deposito. Ovvio che non è mai il volontario a decidere la priorità e la modalità di realizzazione di un intervento, bensì il responsabile del MiBAC incaricato della direzione delle operazioni di recupero.

Uno dei punti di forza del modello operativo applicato nell'emergenza de L'Aquila è senz'altro quello di aver avuto la possibilità di contare sul supporto della squadra, così come pensata nel modello operativo gestionale (MOG) di Legambiente, ovvero in grado di operare anche in condizioni difficili e complesse, coprendo turni talvolta molto lunghi. Una squadra-modello efficace ed efficiente (stando al MOG) dovrebbe essere composta di dieci volontari, ognuno con un ruolo preciso e correlato a quello degli altri componenti, affinché ogni intervento sia accurato e al tempo stesso rapido (tab. 1).

COMPOSIZIONE DELLA SQUADRA	FUNZIONI
1 caposquadra	Responsabile e coordinatore, tiene i rapporti esterni, organizza il lavoro, compila il verbale, a fine giornata consegna una relazione alla funzione di supporto di riferimento presso la struttura operativa di coordinamento dell'emergenza; si occupa di tutte le necessità logistiche del gruppo.
1 restauratore	Fornisce suggerimenti per la movimentazione e l'imballaggio delle opere, nonché indicazioni per la compilazione delle parti tecniche della scheda; può, nel caso in cui il funzionario della soprintendenza lo ritenga necessario, realizzare gli interventi di consolidamento sulle opere prima del trasferimento nel deposito temporaneo. Il restauratore è figura imprescindibile alla costituzione della squadra.
1 fotografo	Cura la documentazione fotografica circa le condizioni in cui l'opera viene trovata nella sua collocazione originaria all'interno del bene contenitore; ha il compito di misurare le opere e di fornire le informazioni agli schedatori; fotografa le opere all'esterno del bene prima dell'imballaggio, con il codice alfanumerico che indica il numero di scheda chiaramente visibile. La documentazione fotografica è allegata alla scheda.
2 schedatori	Compilano le schede di catalogo e quelle di accompagnamento delle opere che devono essere spostate dal luogo sinistrato al luogo di deposito.
2 imballatori	Imballano le opere e applicano la scheda di accompagnamento; sono responsabili del materiale e, a fine intervento, provvedono alla gestione della cassetta degli attrezzi.
2 trasportatori	Si occupano di trasportare le opere fuori dallo stabile sinistrato, di portarle nella zona di schedatura e imballaggio; caricano le opere sul furgone e sui mezzi di trasporto diretti al deposito temporaneo.
1 autista	Conoscitore del territorio d'intervento, a lui è affidata la guida e del mezzo di trasporto, di cui cura l'efficienza; ha la delicata funzione di trasportare, scortato dai carabinieri, il furgone carico di opere dalla zona dell'intervento fino al magazzino temporaneo.

Tab. 1. Composizione della squadra (Fonte: ns elaborazione da dati Legambiente 2009b)

Ogni squadra può operare esclusivamente sotto la direzione di un funzionario del Ministero e in sinergia con il corpo dei vigili del fuoco, i soli autorizzati a poter materialmente prelevare l'opera per portarla in luogo sicuro, solitamente all'esterno dell'edificio. Alle operazioni sono presenti i carabinieri del Nucleo tutela patrimonio culturale (TPC).

La squadra Legambiente predispone l'area di lavoro con teli adatti a delimitare l'area e ad isolarla dai detriti e dalla polvere, quindi inizia la fase operativa vera e propria. In diretta e continua sinergia con il funzionario ministeriale e a seconda del danno rilevato, al volontario restauratore può essere richiesto un intervento di prima pulitura, ad esempio da polveri e detriti. Operano contestualmente i volontari addetti alla fotografia e alla schedatura.

La necessità di realizzare una documentazione fotografica dell'opera nasce dalla duplice esigenza di testimoniare le condizioni in cui l'opera viene trovata nella sua collocazione originaria e, allo stesso tempo, di permetterne una corretta "ricomposizione" in futuro, soprattutto nel caso di opere composte da più parti.

L'immagine fotografica ha il compito di fare da raccordo tra l'opera e la scheda, attraverso l'utilizzo di un codice alfanumerico. Tale codice, appositamente ideato sul campo da Legambiente durante le numerose esercitazioni, è divenuto uno strumento fondamentale nel lavoro di recupero in emergenza. Il codice ha permesso ai volontari Legambiente di operare con più squadre contemporaneamente e in luoghi e strutture diverse, senza per questo creare accavallamenti nelle numerazioni delle schede/opera. Le informazioni fotografiche sono correlate alla scheda dell'opera, compilata (in doppia copia) da due schedatori. Oltre alle informazioni fondamentali relative alla custodia del bene e alla quantificazione del danno contenute nella scheda, una puntuale compilazione di quest'ultima diventa essenziale per poter, in una seconda fase, ricollocare le opere nel luogo d'origine.

La schedatura è stata, a L'Aquila, l'elemento fondamentale del lavoro della squadra operativa beni mobili. Le schede per il rilievo del danno, da utilizzare in situazioni di emergenza, sono state redatte nel 2001 dal MiBAC in concertazione con la Presidenza del Consiglio dei ministri – Dipartimento della protezione civile[27], quindi modificate e ripubblicate con D.P.C.M. del 23 febbraio 2006[28]. Le schede, distinte tra "Chiese (mod. A – DC)", "Palazzi (mod. B – DP)" e "Danno ai beni mobili (mod. C – BM)", così come approvate dal D.P.C.M., quindi modificate e ripubblicate, sono le uniche autorizzate sul territorio nazionale. Il livello di dettaglio presuppone che lo schedatore abbia una formazione specifica nel settore dei beni culturali, utile a definire identificazione di oggetto, soggetto, autore e datazione, tipologia dell'opera, materiali e danni, ovvero breve descrizione dell'attività di primo intervento.

Oltre alla scheda di rilievo del danno la squadra ha avuto il compito di aggiungere una scheda cosiddetta "di accompagnamento", da allegare all'opera e da inserire sull'imballo[29]. Di tale tipo di scheda non esisteva allora un modello codificato e ufficiale, introdotto solo successivamente[30].

[27] «Sono approvate le allegate schede di rilevamento dei danni ai beni mobili e immobili appartenenti al patrimonio culturale nazionale» (D.P.C.M. 3 maggio 2001, "Approvazione dei modelli per il rilevamento dei danni ai beni appartenenti al patrimonio culturale", art.1). «Le Amministrazioni dello Stato, delle Regioni e degli enti locali provvederanno a dotare le proprie strutture delle allegate schede che dovranno essere compilate in occasione di eventi calamitosi» (Ivi, art. 2).

[28] D.P.C.M. 23 febbraio 2006, "Approvazione dei modelli per il rilevamento dei danni, a seguito di eventi calamitosi, ai beni appartenenti al patrimonio culturale". Le schede, successivamente al sisma aquilano, sono state sottoposte a modifica con direttiva MiBACT 12 dicembre 2013, "Procedure per la gestione delle attività di messa in sicurezza e salvaguardia del patrimonio culturale in caso di emergenze derivanti da calamità naturali", e con direttiva 23 aprile 2015, "Aggiornamento della direttiva 12 dicembre 2013, relativa alle Procedure per la gestione delle attività di messa in sicurezza e salvaguardia del patrimonio culturale in caso di emergenze derivanti da calamità naturali".

[29] Anche sull'apposizione della scheda di accompagnamento sull'opera, il Gruppo ha normalizzato una procedura che ne evitasse lo smarrimento o eventuali infiltrazioni di umidità nella carta. La scheda, applicata sempre nella parte frontale dell'opera, ad "altezza sguardo", indica immediatamente – anche a opera imballata – quale ne sia la parte frontale.

[30] Nella direttiva MiBACT 23 aprile 2015, nell'allegato 1, "Strumenti schedografici", è ora prevista una "scheda di accompagnamento dei beni mobili rimossi".

Su indicazione del restauratore della squadra, previo accordo e autorizzazione del funzionario della soprintendenza di competenza, alla schedatura segue, infine, il lavoro d'imballaggio delle opere, necessario per creare una protezione durante il trasporto e un buon isolamento da possibili attacchi di microrganismi di tipo animale e vegetale. Generalmente, in base alle esperienze maturate nel corso di diverse emergenze, il materiale che risponde meglio alle esigenze di protezione delle opere e di reperibilità è il TNT (tessuto non tessuto), ma si ricorre anche all'utilizzo di altri materiali con finalità specifiche (tab. 2). L'imballaggio delle opere è pensato dal MOG come strettamente finalizzato al loro trasporto in un luogo di deposito temporaneo, dove un *team* di restauratori possa provvedere agli interventi successivi; l'esperienza ha tuttavia dimostrato che le opere rischiano di rimanere in quelle stesse condizioni per lungo tempo.

Materiale	caratteristiche
Tessuto non tessuto (TNT)	Di colore bianco, reperibile in diverse grammature a partire da 3-4 grammi. Risulta particolarmente adeguato alle necessità di conservazione; se di grammatura leggera, è materiale traspirante, chimicamente stabile, morbido e non abrasivo. È facilmente reperibile in tutte le rivendite di materiali edili e anche in altri esercizi commerciali.
Carta giapponese	Da utilizzare nelle parti decorate con particolari fragilità, per evitare il contatto diretto con il TNT. È reperibile in negozi specializzati.
Carta velina bianca	Da utilizzare in sostituzione della carta giapponese, rispetto alla quale può essere più facilmente reperibile. Per le particolari caratteristiche chimiche dei componenti (ph neutro), come la carta giapponese, è particolarmente adatta a proteggere la pellicola pittorica e le parti decorate dei manufatti artistici.
Pluriball	Garantisce una maggiore protezione da colpi accidentali durante il trasporto delle opere caricate sui mezzi. Il materiale deve essere rimosso dopo l'arrivo delle opere in magazzino in quanto non traspirante.

Tab. 2. Principali materiali da imballo delle opere utilizzati durante gli interventi di recupero (Fonte: ns elaborazione da dati Legambiente)

Nelle attività aquilane, dove il modello operativo gestionale è stato applicato nel suo insieme, l'attività conclusiva della giornata di recupero corrispondeva al carico delle opere sul mezzo di trasporto che, guidato da un volontario del Gruppo, accompagnava le opere nel deposito temporaneo prescelto. Al rientro della squadra in sede, presso la DICOMAC di Coppito, le schede di rilievo del danno sono state contestualmente informatizzate e archiviate, permettendo così una stima costante e precisa del lavoro in atto. A L'Aquila e dintorni, in quasi un anno di attività, i volontari delle squadre di Legambiente Protezione Civile Beni Culturali hanno contribuito al recupero e alla messa in sicurezza di 4.999 opere d'arte mobili, catalogate in 3.610 schede di rilievo del danno informatizzate[31].

L'esperienza in Abruzzo a seguito del sisma del 2009 ha profondamente

[31] Legambiente 2009a.

maturato nel Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche la consapevolezza della necessità di continuare ad operare nella direzione già intrapresa. Il Gruppo si è speso, quindi, nella divulgazione di quanto fatto e in ulteriori attività di formazione e prevenzione, diffondendo il modello aquilano come esempio di un sistema filiera, che provvede al recupero del bene di valore culturale dal post-emergenza al deposito temporaneo, in attesa di ricollocazione nell'edificio di provenienza.

Sul piano istituzionale, la convenzione stipulata nel 2007 è stata rinnovata proprio nell'anno successivo ai fatti de L'Aquila, nel 2010, quindi riconfermata con protocollo d'intesa nel 2014 per ulteriori tre anni. Ciò a riprova della validità del sistema, dell'operato del Gruppo e del modello proposto.

4. *Gli interventi operati nelle Marche a seguito del Sisma Centro Italia 2016*

Nonostante tali evidenze, dallo scorso 24 agosto 2016 molto è cambiato nella gestione degli interventi emergenziali nel settore dei beni culturali. A partire dal 2012 è subentrato un ulteriore soggetto, l'unità di crisi[32], al quale, con l'emanazione dei decreti del segretario generale del MiBACT n. 7 del 25 maggio 2012[33] e n. 8 del 20 giugno 2012[34], sono stati affidati il coordinamento e il monitoraggio delle diverse fasi d'intervento connesse alla salvaguardia del patrimonio culturale in seguito ad emergenze derivanti da calamità naturali. Attualmente l'unità di crisi è articolata in una unità di coordinamento nazionale (UCCN), che opera presso il segretario generale e in una unità di coordinamento regionale (UCCR), che opera presso i segretariati regionali del Ministero[35].

In seguito agli eventi sismici del 24 agosto 2016, le ordinanze del capo del

[32] L'unità di crisi è una struttura del Ministero degli affari esteri, istituita formalmente negli Anni '90, con il compito di assistere i connazionali e tutelare gli interessi degli italiani all'estero in situazioni di emergenza. Cfr. <http://www.esteri.it/mae/it/ministero/servizi/unita_crisi/>, 20.07.2017. Le sue funzioni, a partire dal 2012, sono state estese al coordinamento delle emergenze in seguito a calamità naturali e ai relativi interventi di salvaguardia del patrimonio culturale. Sperimentata per la prima volta in occasione dell'emergenza Sisma Nord Italia, che ha colpito l'Emilia Romagna nella primavera del 2012, l'unità di crisi è oggi regolamentata dalle direttive MiBACT 12 dicembre 2013, n. 75 e 23 aprile 2015, n. 169.

[33] D. Segr. Gen. MiBACT 25 maggio 2012, n. 7, "Decreto per il monitoraggio e il coordinamento delle fasi emergenziali che istituisce la struttura operativa da attivare in occasione di eventi emergenziali derivanti da calamità naturali".

[34] D. Segr. Gen. MiBACT 20 giugno 2012, n. 8, "Integrazione della struttura organizzativa per il coordinamento e il monitoraggio delle attività nelle fasi emergenziali".

[35] Ogni unità di coordinamento regionale è inoltre articolata in tre unità operative: l'unità rilievo dei danni al patrimonio culturale, l'unità coordinamento tecnico degli interventi di messa in sicurezza sui beni architettonici, storico-artistici, archeologici, audio-visivi, archivistici e librari, e l'unità depositi temporanei e laboratorio di pronto intervento sui beni mobili. Cfr. Direttiva MiBACT, 23 aprile 2015.

Dipartimento di protezione civile 6 settembre 2016, n. 392[36] e 13 settembre 2016, n. 393[37] hanno riconosciuto nelle associazioni di volontariato e in particolare nelle organizzazioni di volontariato di protezione civile specializzate nella salvaguardia del patrimonio culturale, una preziosa risorsa per la gestione delle operazioni di recupero e messa in sicurezza del patrimonio culturale danneggiato o a rischio[38].

Reso operativo dalla Regione Marche la mattina del 24 agosto, il Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche si è attivato sin dalla primissima fase dell'emergenza, partecipando ai primi tavoli tecnici dell'UCCN insieme a tutti i soggetti coinvolti nelle operazioni di recupero e messa in sicurezza del patrimonio culturale, supportando l'UCCR nelle attività di individuazione dei depositi per lo stoccaggio delle opere e predisponendo un servizio di segreteria organizzativa, che – nella prima fase – si è occupato di gestire i contatti con i soggetti proprietari dei beni danneggiati (enti locali, diocesi e arcidiocesi, privati) e con i numerosi volontari che si sono resi disponibili a partecipare alle prime operazioni. Dopo questa prima attivazione, il Gruppo non è stato reso operativo fino al 7 novembre 2016, quando, all'interno della colonna mobile regionale di protezione civile, sotto il diretto e costante controllo e coordinamento dei funzionari MiBACT e del Nucleo tutela beni culturali dei carabinieri e col supporto dei vigili del fuoco, ha avviato le attività di recupero e messa in sicurezza dei beni.

A partire da questo momento, l'attività del Gruppo ha riguardato 6 ambiti principali:

- segreteria organizzativa: gestione dei contatti con i volontari, formazione e organizzazione delle squadre, logistica, redazione settimanale del report delle attività svolte;
- recupero e messa in sicurezza dei beni: movimentazione, imballo, pronto intervento, supporto alla gestione dei materiali e dei mezzi disponibili;
- formazione: organizzazione di corsi di formazione per il recupero e la messa in sicurezza dei beni culturali in emergenza;
- documentazione fotografica delle operazioni: il Gruppo ha attivato una collaborazione con un'associazione culturale marchigiana, che ha costruito un *reportage* fotografico delle attività svolte[39];

[36] O.C.D.P.C. 6 settembre 2016, n. 392, "Ulteriori interventi urgenti di protezione civile conseguenti all'eccezionale evento sismico che ha colpito il territorio delle Regioni Lazio, Marche, Umbria e Abruzzo il 24 agosto 2016", art. 1 – Interventi urgenti in materia di beni culturali.

[37] O.C.D.P.C. 13 settembre 2016, n. 393, "Ulteriori interventi urgenti di protezione civile per l'eccezionale evento sismico che ha colpito le Regioni Lazio, Marche, Umbria e Abruzzo il 24 agosto 2016", art. 5 – Interventi di messa in sicurezza dei beni culturali mobili e immobili.

[38] «Il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT), attraverso le strutture operative competenti, ed il Dipartimento della protezione civile, in raccordo con le Regioni interessate, definiscono gli indirizzi per il coordinamento delle organizzazioni di volontariato di protezione civile specializzate nel settore della salvaguardia del patrimonio culturale, ai fini del relativo impiego nei territori colpiti dall'evento sismico del 24 agosto 2016» (O.C.D.P.C. 392/2016, art. 1, c. 1).

[39] Associazione culturale *Con in faccia un po' di sole*, <http://www.coninfacciaunpodisole.it/>, 14.07.2017.

– sensibilizzazione e promozione: partecipazione a iniziative rivolte alla cittadinanza, sui temi della messa in sicurezza del patrimonio culturale e della ricostruzione, finalizzate a promuovere l'attività del gruppo e le sue metodologie di intervento;
– progettazione: predisposizione e avvio di proposte e idee progettuali di cooperazione per la fase di post-emergenza.

Il mutato contesto istituzionale e la definizione, a livello nazionale e regionale, di nuove procedure e modalità di gestione dell'emergenza[40] hanno reso necessaria la revisione di una metodologia consolidata e l'adattamento di quel modello operativo gestionale messo a punto dal Gruppo nell'ultimo ventennio e ampiamente sperimentato durante l'esperienza aquilana. Va innanzitutto segnalato che le operazioni di messa in sicurezza del patrimonio culturale nelle Marche hanno consentito il coinvolgimento di soli volontari residenti nel territorio regionale. Per quello che riguarda le funzioni operative attribuite al Gruppo, se il modello aquilano ha mostrato di essere una vera e propria filiera, all'interno della quale i volontari Legambiente seguivano tutte le fasi della messa in sicurezza dei beni, in questa emergenza al Gruppo sono state attribuite le sole funzioni di imballo e movimentazione delle opere e – in qualche caso – di supporto alle attività di documentazione (schedatura, misurazione, documentazione fotografica) svolte dai funzionari MiBACT e di intervento di pronto restauro. Il Gruppo è stato inoltre coinvolto nelle attività di messa in sicurezza del patrimonio culturale mobile danneggiato a oltre due mesi dalle scosse del 24 agosto. Una ulteriore divergenza rispetto al modello aquilano ha riguardato l'assenza di un responsabile del Gruppo all'interno della segreteria organizzativa centrale dell'UCCR (a L'Aquila istituita presso la DICOMAC): in questa emergenza la segreteria dei volontari ha coordinato le operazioni a distanza.

4.1 *Sintesi delle attività*[41]

Il Gruppo ha partecipato a 56 giornate di recupero (22 nel 2016 e 34 nel

[40] A seguito dell'istituzione dell'unità di crisi, le direttive MiBACT 12 dicembre 2013 e 23 aprile 2015 hanno individuato nel segretario regionale il coordinatore dell'UCCR. Tale figura rappresenta l'unica struttura ministeriale che – in stretto collegamento con l'unità di coordinamento nazionale – opera in sinergia con le strutture territoriali deputate agli interventi in emergenza (prefetture, vigili del fuoco, protezione civile, enti locali). Per tale ragione, al fine di permettere l'effettiva attività di coordinamento territoriale, tutti gli istituti del MiBACT aventi sede nell'ambito territoriale interessato dall'evento emergenziale sono tenuti a fare riferimento esclusivamente al segretariato regionale territorialmente competente, sia per le comunicazioni relative al danno subito che per i successivi interventi (rilievo e messa in sicurezza).

[41] Nel momento in cui si scrive, le attività di movimentazione e messa in sicurezza del patrimonio mobile marchigiano sono ancora in corso di svolgimento. I dati a cui si fa riferimento in questo paragrafo e nei successivi sono aggiornati al mese di giugno 2017 e sono riferiti al periodo 7 novembre 2016 – 7 giugno 2017.

2017). Nella maggior parte dei casi, in una stessa giornata il Gruppo è stato attivo con due o più squadre in luoghi diversi e ha complessivamente partecipato a 88 interventi (41 nel 2016 e 47 nel 2017). Gli interventi hanno interessato 25 comuni delle province di Ascoli Piceno, Fermo, Macerata e Ancona[42]. A questi si aggiunge anche un intervento in provincia di Rieti (Posta), in occasione del quale il Gruppo è intervenuto a supporto delle attività di selezione delle macerie del centro storico di Amatrice.

Le specifiche esigenze dell'emergenza e in particolare la necessità di operare solo in giornate lavorative e impiegando esclusivamente volontari residenti nella regione Marche[43], unite alle numerose richieste di collaborazione pervenute alla segreteria organizzativa a partire dal mese di agosto, hanno reso necessaria l'organizzazione di due corsi di formazione per il recupero e la messa in sicurezza dei beni culturali in emergenza. I corsi si sono tenuti il 27 novembre 2016 e il 5 febbraio 2017, rispettivamente a Osimo (AN) e a Camerino (MC), e hanno permesso di formare complessivamente 107 nuovi volontari (55 in occasione del primo corso e 62 in occasione del secondo) e di portare a 199 il numero complessivo dei volontari formati[44].

Le attività svolte hanno visto il coinvolgimento di 72 volontari Legambiente che, nella maggior parte dei casi, hanno preso parte a più di un intervento, per un totale di 457 unità e 3.619 ore di servizio prestate (tab. 3)[45]. In ogni intervento, il Gruppo è stato supportato dai volontari di 67 gruppi comunali e associazioni di protezione civile, per un totale di circa 400 unità.

Passando al dettaglio degli interventi svolti, la maggior parte di essi ha riguardato la movimentazione e messa in sicurezza di beni contenuti all'interno di edifici di culto (fig. 1). Nello specifico il Gruppo è intervenuto in 53 chiese (di cui 1 duomo e 3 chiese collegiate), 1 monastero, 7 musei (di cui 4 civici, 2 diocesani e 1 civico-diocesano) e 2 archivi (graf. 1). Complessivamente sono state mese in sicurezza 3.613 opere – di cui 1.358[46] nel 2016 e 2.255 nel 2017 – molte delle quali di grandi dimensioni e/o di difficile movimentazione e/o

[42] Monte San Vito (AN), Acquasanta Terme, Ascoli Piceno, Castel di Lama, Montegallo, Offida (AP), Amandola, Falerone, Monsampietro Morico (FM), Caldarola, Camerino, Castelsantangelo sul Nera, Cessapalombo, Fiordimonte/Valfornace, Gualdo, Matelica, Mogliano, Muccia, Pievebovigliana, Ripe S. Ginesio, San Ginesio, Sarnano, Treia, Ussita, Visso (MC).

[43] Si precisa che tale situazione si lega al fatto che, a fronte del mutato contesto istituzionale, in questa emergenza il Gruppo è stato attivato dalla Regione Marche. Inoltre va detto che in questa emergenza è stata data la priorità di partecipazione alle attività a volontari con specifica formazione nel settore dei beni culturali, selezionando ulteriormente le specificità di ognuno in base agli interventi richiesti al Gruppo.

[44] A questo numero vanno aggiunti 275 volontari dei gruppi comunali di protezione civile, che hanno partecipato a uno o a entrambi i corsi.

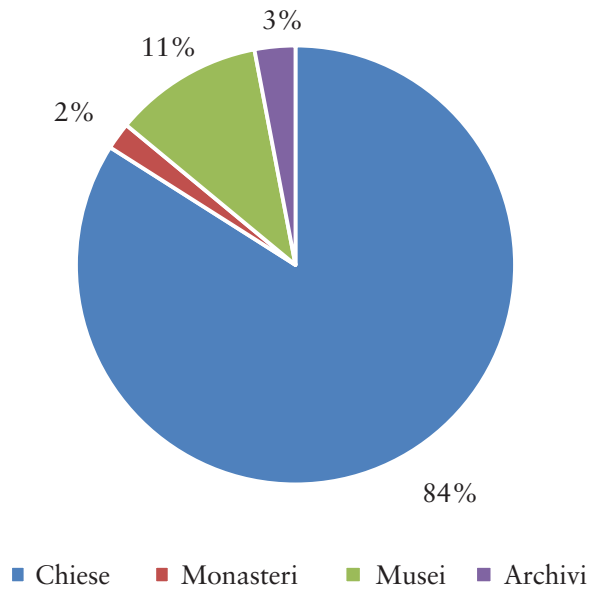
[45] Media di 6-8 ore/giorno per volontario.

[46] Questo dato si inserisce all'interno del *corpus* di 7.913 beni storico-artistici, 1.250 volumi e 523 metri lineari di beni archivistici messi in sicurezza dall'équipe dell'UCCR Marche nel 2016, come riportato nell'unico report delle attività pubblicato dalla stessa dall'inizio dell'emergenza. Cfr. <http://www.marche.beniculturali.it/index.php?it/328/unit-di-crisi-regionale>, 19.07.2017.

imballo (graf. 2)[47]. Dal punto di vista del soggetto proprietario, 2.721 dei beni messi in sicurezza sono di proprietà diocesana, mentre 892 di proprietà comunale.

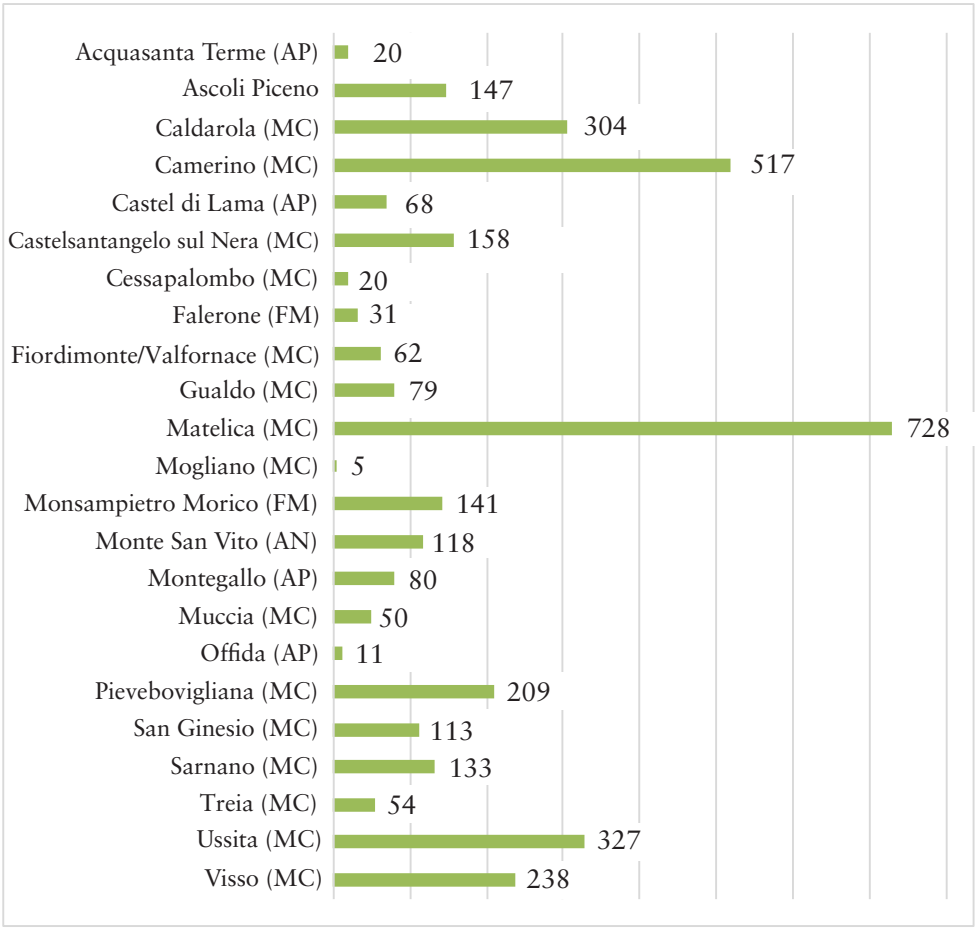
Giornate	Comuni	Contenitori	Beni	Volontari
56	26	63	3.613	457

Tab. 3. Sintesi delle attività del Gruppo (7 novembre 2016 – 7 giugno 2017) (Fonte: ns elaborazione)



Graf. 1. Gli interventi per tipologia di contenitore (Fonte: ns elaborazione)

[47] A questo *corpus* di beni si aggiungono i documenti di due archivi, pari a 147 casse.



Graf. 2. I beni messi in sicurezza per comune (Fonte: ns elaborazione)

4.2 *Un primo bilancio*

Fare un bilancio di una serie di attività molto diversificate che, nella maggior parte dei casi, sono ancora in corso di svolgimento è una valutazione tutt'altro che semplice, poiché va incontro al rischio di offrire un quadro parziale e privo di quell'oggettività che solo una maggiore distanza temporale può garantire. Ciononostante, a un anno dall'inizio dell'emergenza e a 8 mesi dalla prima attivazione, si è in grado di individuare una serie di elementi chiave, che permettono di riflettere sui punti di forza e di debolezza del modello operativo sperimentato dal Gruppo in questa emergenza e sulle minacce e opportunità del contesto con cui si è trovato a relazionarsi (tab. 4).

4.2.1 *Analisi del contesto interno*

Tra i punti di debolezza va innanzitutto considerata la tardiva e non continuativa attivazione del Gruppo, che, dopo aver avviato le operazioni, a distanza di 74 giorni dall'inizio dell'emergenza è rimasto non operativo per quasi due mesi e ha dovuto adeguarsi ai ritmi – spesso lenti e poco tempestivi – della programmazione degli interventi. Una seconda criticità riguarda l'impossibilità di coinvolgere nelle operazioni volontari provenienti da altre regioni. Tale aspetto rappresenta un forte limite nella gestione e organizzazione delle risorse a disposizione, soprattutto alla luce della durata della fase di recupero e messa in sicurezza del patrimonio, che rende necessario un *turnover* dei volontari. Allo stesso modo, la necessità di svolgere gli interventi soltanto in giornate lavorative non ha permesso di coinvolgere nelle operazioni quei volontari che, per ragioni professionali e personali, sono disponibili a operare soltanto nel fine settimana. L'impiego dei volontari nelle sole attività di movimentazione e imballo, inoltre, se da un lato consente di avere un quadro del numero di beni messi in sicurezza e di segnalare di volta in volta le esigenze conservative di ciascun bene (necessità di restaurare immediatamente il bene, e/o di disimballare al momento dell'arrivo in deposito, ecc.), dall'altro non permette di avere un'idea chiara e definita dei beni messi in sicurezza.

Nonostante queste criticità, il Gruppo ha saputo rivedere un modello consolidato in oltre 20 anni di esperienze ed esercitazioni, mostrando di saper operare con efficienza e tempestività. Un caso emblematico, in tal senso, è rappresentato dall'intervento nella chiesa di S. Giovanni a Falerone (FM), avvenuto il 25 novembre 2016. Il tetto della chiesa, già pesantemente compromesso dalle numerose scosse che si sono susseguite a partire dal 24 agosto, è definitivamente crollato in seguito allo sciame sismico e alle abbondanti nevicate del mese di gennaio 2017. L'intervento del Gruppo si è dunque rivelato di vitale importanza per il patrimonio culturale mobile custodito all'interno dell'edificio.

Tra i punti di forza va segnalata una risposta assolutamente positiva da parte dei volontari, che hanno manifestato la loro disponibilità a partecipare alle attività di recupero e messa in sicurezza dei beni ancor prima dell'ufficiale attivazione del Gruppo. Un secondo aspetto riguarda l'alto livello di specializzazione dei volontari coinvolti delle operazioni: il 70% è per formazione e/o professione legato al settore dei beni culturali (restauratori, storici dell'arte, archeologi, guide abilitate, operatori museali, ecc.) o a settori correlati. A ciò si aggiunge un elevato e diffuso livello di conoscenza dei luoghi e del patrimonio colpiti dal sisma, in forza del fatto che il gruppo è composto da volontari provenienti da tutte le province delle Marche. Questo aspetto rappresenta un enorme vantaggio per le attività di messa in sicurezza del patrimonio culturale colpito dal sisma, sia sul piano logistico (conoscenza dei luoghi in cui intervenire, dei collegamenti per raggiungerli, ecc.) che su quello storico-culturale e artistico.

Un'ulteriore considerazione riguarda la standardizzazione del modello operativo: dopo una serie di difficoltà iniziali, dovute soprattutto alla revisione del ruolo riconosciuto al volontariato specializzato in questa emergenza, il Gruppo ha dimostrato di sapersi adattare con flessibilità a contesti operativi diversi. Tale aspetto assume una connotazione ancora più significativa se si tiene conto del fatto che i volontari che compongono ogni giorno le squadre non sono sempre gli stessi. È andata cioè definendosi una metodologia di divisione dei ruoli e di organizzazione del lavoro efficace ed efficiente. Sul piano della comunicazione va segnalato inoltre il buon livello di visibilità ottenuto dal gruppo sulla stampa locale e nazionale e soprattutto sui *social* (in particolare Facebook), che hanno rivoluzionato il modo di raccontare l'esperienza del terremoto e di documentare le operazioni di messa in sicurezza del patrimonio culturale. Tra gli aspetti positivi che caratterizzano le attività del Gruppo va considerata un'attività progettuale condivisa con i vari attori del territorio, che al momento ha focalizzato l'attenzione sul tema dei depositi e su quello della valorizzazione dei luoghi e del patrimonio colpiti dal sisma, attraverso vari progetti e iniziative di comunicazione e promozione territoriale, ancora in fase di definizione[48]. Tale impegno è di decisiva importanza sia per garantire una continuità del Gruppo e delle sue attività nella fase post-emergenziale, ma anche in termini di partecipazione e coinvolgimento del Gruppo nelle azioni di *policy* pubbliche e private legate ai temi della ricostruzione e della prevenzione dal rischio sismico. Un'ultima considerazione riguarda il rapporto che il Gruppo ha instaurato con le comunità locali. In più di un'occasione i volontari si sono trovati a operare sotto l'occhio attento e vigile dei residenti, che hanno mostrato di essere non soltanto destinatari delle attività portate avanti dal Gruppo, ma anche interlocutori attivi[49]. Questo legame è un elemento cardine dell'attività che Legambiente Marche, attraverso l'esperienza del Gruppo Protezione Civile Beni Culturali, porta avanti con forza e può rappresentare una decisiva opportunità in termini di rinascita e nuovo sviluppo. Una comunità che sente l'esigenza di esercitare un'azione di controllo sulle attività di messa in sicurezza del proprio patrimonio è in grado di percepire il valore sociale che esso veicola in termini di coesione e radicamento territoriale e di avviare – nel medio e lungo periodo – forme di tutela attiva[50].

Tali atteggiamenti si inseriscono nella prospettiva delineata dalla

[48] Oltre al documento *Oltre il Sisma* (cfr. § 4.2.2), il Gruppo ha avviato varie collaborazioni e ha raccontato la sua esperienza in occasione di incontri pubblici di varia natura (conferenze, manifestazioni, ecc.) e all'interno di pubblicazioni legate ai temi della ricostruzione (cfr. in particolare Nonnis 2016). Il Gruppo sta inoltre lavorando a un progetto di mostra-documentario che racconti l'esperienza maturata nel corso dell'emergenza Sisma Centro Italia 2016.

[49] Tra i vari esempi, si cita il caso di una signora che, in occasione delle operazioni di messa in sicurezza dei beni mobili della chiesa del SS. Crocifisso a Treia (MC) il 3 marzo 2017, ha chiesto di poter prendere parte alle operazioni, provvedendo alla spolveratura della scultura di una Madonna (fig. 2).

[50] Quattrociocchi *et al.* 2012.

Convenzione di Faro[51] che, nel definire il patrimonio culturale come l'«insieme di risorse ereditate dal passato che le popolazioni identificano come riflesso ed espressione dei loro valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione»[52], ha posto al centro del processo di identificazione di ciò che riveste interesse culturale non più le istituzioni, ma la comunità, intesa nell'accezione di "comunità d'eredità" e definita quale «insieme di persone che attribuisce valore ad aspetti specifici dell'eredità culturale, e che desidera, nel quadro di un'azione pubblica, sostenerli e trasmetterli alle generazioni future»[53]. Mai come nel contesto dell'emergenza e – soprattutto – della post-emergenza, tale idea di comunità può e deve avere un ruolo essenziale all'interno di quei processi decisionali partecipati che condurranno alla definizione delle azioni di *policy* per la ricostruzione e l'individuazione di nuove strategie di crescita e sviluppo.

4.2.2 *Analisi del contesto esterno*

Guardando al contesto politico-istituzionale e socio-economico all'interno del quale ha operato (e tuttora opera) il Gruppo, tra le opportunità va innanzitutto considerato il forte interesse manifestato dall'opinione pubblica nei confronti delle attività di messa in sicurezza del patrimonio culturale danneggiato dal sisma. Tale aspetto rappresenta un'importante conferma di quanto il patrimonio culturale sia percepito come bene comune. A ciò va aggiunto l'ampio dibattito scaturito sin dalle settimane immediatamente successive ai primi eventi sismici intorno alle possibili azioni di *policy* per la ricostruzione. Nel medio e lungo periodo, questo interesse, se veicolato da un'efficace *governance*, può rappresentare un'enorme opportunità in termini di ricostruzione sostenibile e partecipata.

Sul versante opposto, si segnalano innanzitutto la considerevole estensione del cratere e il livello di capillarità dei danni. A ciò si aggiungono la lenta circolazione delle informazioni e delle comunicazioni e l'assenza di una programmazione definita e condivisa con tutti i soggetti, riscontrate soprattutto nella prima fase dell'emergenza (24 agosto – 31 ottobre 2016) e da ricondurre alla difficoltosa attivazione del sistema delle unità di crisi nazionale/regionali previsto dalle direttive ministeriali del 12 dicembre 2013 e del 23 aprile 2015. Tra i fattori esterni che hanno inciso negativamente sulla gestione di questa emergenza si segnalano inoltre la centralizzazione del potere decisionale dell'operatività e la localizzazione della DICOMAC a Rieti. Tali scelte,

[51] *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*, Faro 27 ottobre 2005. Sulla Convenzione di Faro e sul suo recepimento in Italia si veda in particolare Feliciati 2016.

[52] Convenzione di Faro 2007, art. 2, let. a).

[53] Ivi, art. 2, let. b).

infatti, oltre a rivelarsi poco funzionali dal punto di vista logistico[54], hanno notevolmente allungato i tempi dei sopralluoghi[55]. L'esiguità di funzionari e tecnici ministeriali, molti dei quali non abituati a confrontarsi con i termini e le procedure applicate dal sistema di protezione civile in emergenza e delle risorse economiche a disposizione, hanno ulteriormente compromesso l'immediata operatività dei recuperi. Tra le minacce va inoltre considerata l'assenza di una riflessione coordinata e condivisa sull'individuazione dei depositi più adatti a ospitare i beni, sia in termini di sicurezza che di salvaguardia del valore identitario riconosciuto a ciascun bene dai territori di provenienza. A tale riguardo, il Gruppo aveva sottoposto la "questione depositi" all'attenzione del segretariato regionale già nel maggio del 2015, nell'ambito delle attività promosse dal protocollo MiBACT – Dipartimento protezione civile nazionale e regionale – Legambiente. La mancata considerazione di tali problematiche "in tempo di pace" ha generato – con l'inizio dell'emergenza – una situazione di grande incertezza in merito alla dislocazione dei beni recuperati: ogni soggetto proprietario ha agito in modo autonomo e in assenza di una reale progettazione dei depositi e di un controllo della sicurezza delle opere. Da qui l'esigenza e la necessità da parte di Legambiente Marche di lanciare la proposta *Oltre il sisma*, condivisa con diversi enti e istituzioni culturali, in cui si invitano i soggetti proprietari, il MiBACT e il Nucleo tutela patrimonio culturale dei carabinieri a ridisegnare la mappa dei beni culturali delle Marche, in una logica di rete, di depositi attrezzati per la cura, la tutela e la fruizione delle opere, al fine di restituirli in breve tempo alla comunità e ad un auspicabile turismo. I cambiamenti interni alla dirigenza del Mibact e della protezione civile avvenuti in piena emergenza hanno contribuito, infine, a complicare il già complesso quadro delle relazioni e responsabilità rappresentato da questa emergenza.

[54] Raggiungere Rieti dalle Marche nei giorni immediatamente successivi al sisma del 24 agosto, considerando le numerose interruzioni e deviazioni, richiedeva 4 ore di viaggio.

[55] Sulla base di queste considerazione, Legambiente ha segnalato in più di un'occasione l'esigenza di spostare ad Ascoli Piceno il centro operativo dell'emergenza, ritenendo questa localizzazione potenzialmente più efficace sia sul piano funzionale che su quello geografico-logistico, almeno fino alle scosse di fine ottobre.

	Punti di forza	Punti di debolezza
Contesto interno	- Risposta positiva da parte dei volontari in termini di disponibilità. - Alto livello di formazione e specializzazione dei volontari coinvolti nelle operazioni. - Ampia e diffusa conoscenza dei luoghi e del patrimonio colpiti dal sisma. - Modello operativo flessibile e consolidato e metodologia di suddivisione dei ruoli e di organizzazione del lavoro efficace ed efficiente. - Buona visibilità del gruppo e delle sue attività sulla stampa locale e nazionale. - Definizione di nuove modalità di raccontare il sisma e documentare le operazioni di messa in sicurezza attraverso i *social*. - Attività progettuale condivisa con i diversi *stakeholders*.	- Attivazione tardiva e non continuativa. - Impossibilità di attivare volontari provenienti da altre regioni. - Necessità di svolgere gli interventi soltanto in giornate lavorative. - Coinvolgimento dei volontari nelle sole attività di movimentazione e imballo. - Impossibilità di avere un'idea chiara e definita dei beni messi in sicurezza.
	Opportunità	**Minacce**
Contesto esterno	- Attenzione dei residenti per le attività di messa in sicurezza del patrimonio culturale danneggiato dal sisma. - Forte interesse da parte dell'opinione pubblica nei confronti della salvaguardia del patrimonio culturale e – più in generale – della prevenzione del rischio sismico. - Ampio dibattito mediatico e politico intorno alle possibili azioni di *policy* rivolte a una ricostruzione sostenibile.	- Estensione del cratere e capillarità dei danni. - Centralizzazione delle decisioni ed eccesso di burocrazia. - Lenta circolazione delle informazioni e delle comunicazioni. - Assenza di un cronoprogramma definito e condiviso in anticipo con tutti i soggetti interessati. - Esiguità di risorse umane (funzionari e tecnici ministeriali) ed economiche. - Assenza di piani pensati "in tempo di pace" per prevenire i danni e gestire l'emergenza (es: il caso dei depositi). - Cambio – in piena emergenza – dei responsabili e dei dirigenti all'interno del MiBACT e della protezione civile.

Tab. 4. Analisi SWOT dell'esperienza del Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche in occasione dell'emergenza Sisma Centro Italia 2016 (Fonte: ns elaborazione)

5. *Ripartire dall'emergenza per costruire nuovi modelli operativi*

Non è mai facile trarre le conclusioni di un percorso ancora in atto. Mentre scriviamo, proseguono le operazioni di recupero e messa in sicurezza dell'archivio storico di Camerino, sotto il sole di un'estate infuocata che esalta l'odore della polvere e rende insopportabile la fatica fisica.

Il 30 luglio 2016 eravamo a Recanati (MC), Villa Colloredo Mels, insieme a circa 100 volontari, per un'esercitazione sulla schedatura dei beni culturali

mobili. Avevamo pianificato un'esercitazione per posti di comando sul coordinamento in emergenza per il 15 settembre, ma il destino ha voluto che la terra tremasse il 24 agosto, svegliando tutti alle ore 3:36. Alle ore 4:20, una telefonata dell'UCCR-MiBACT Marche ha interrotto la ricerca spasmodica delle informazioni dai media, confermando al coordinatore del Gruppo che l'evento sismico aveva colpito le Marche e dando così inizio all'attivazione per l'emergenza Sisma Centro Italia 2016.

Sono passati undici mesi e siamo ancora in emergenza. Il 9 marzo scorso, in occasione dell'appuntamento dedicato alle attività del Gruppo all'interno del ciclo d'incontri *L'Appennino ferito*, ci eravamo lasciati con la speranza che a primavera le Marche risorgessero. Così non è stato e *Risorgimarche*[56] è divenuto una serie di eventi musicali in luoghi e paesaggi privi di vita sociale e attività umane. La natura è rimasta al suo posto, un po' sconquassata; la comunità ha preso residenza altrove, nei centri della costa o nelle piccole città di provincia, dove alcuni lavorano e i più giovani possono andare a scuola.

Ogni emergenza ci insegna qualcosa; noi siamo abituati a riflettere sugli errori, a evidenziare ciò che ha funzionato e dove non abbiamo raggiunto gli obiettivi prefissati. Per noi della protezione civile il lavoro più importante è la prevenzione, ancor prima di far fronte all'emergenza. Nei mesi fuori dall'attivazione, ci riuniamo per riordinare le idee, definire il sistema operativo, organizzare momenti di formazione e sensibilizzazione al rischio e alla sicurezza per i cittadini. Ripartiamo da dove abbiamo fallito, mettendo in gioco le intelligenze dei nostri volontari e le competenze acquisite negli anni di attività di prevenzione ed emergenza.

Ad agosto 2016 il Gruppo contava 118 volontari, per buona parte dotati di una specifica formazione di settore. Per rispondere alle numerose richieste da parte del MiBACT per le attività di recupero e movimentazione dei beni e incrementare il livello di competenza e specializzazione del Gruppo, in piena emergenza, lo staff di coordinamento del Gruppo ha organizzato ben due corsi di formazione per il recupero e la messa in sicurezza dei beni culturali[57]: circa 350 volontari si sono aggiunti a quelli già formati, creando così il gruppo di volontariato specializzato più numeroso in Italia. Questo dato numerico non deve stupire se si tiene conto del fatto che le Marche sono una regione che da sempre convive con l'esperienza del terremoto, e se oggi abbiamo potuto recuperare opere del mille e quattrocento, mille e cinquecento, mille e settecento, mille… è perché, prima di noi, altri lo hanno fatto per noi. La risposta entusiasta da parte di tanti cittadini testimonia quell'attitudine marchigiana di forte appartenenza alla comunità, un legame profondo che ne giustifica la cura, la conservazione e la devozione al patrimonio storico-culturale.

[56] Festival di solidarietà per la rinascita delle comunità colpite dal sisma, <http://www.risorgimarche.it>, 18.07.2017.

[57] Cfr. § 4.2.

Il lungo lavoro fatto in prevenzione, attraverso corsi ed esercitazioni e la forte componente emotiva che gioca al momento in cui si opera in contesti conosciuti e amati hanno prodotto fin dalle prime operazioni emergenziali risultati straordinari in termini di generosità, professionalità, rapidità e numero di opere recuperate. Questo nonostante le difficoltà logistiche.

Un primo bilancio delle attività svolte ci ha permesso di riscontrare una risposta assolutamente positiva da parte dei volontari che, dal giorno stesso dell'attivazione del Gruppo, hanno manifestato la loro disponibilità a partecipare alle attività di recupero e messa in sicurezza dei beni del proprio territorio. Grazie alla pronta capacità organizzativa, abbiamo messo in piedi una segreteria a distanza che da casa o durante le pause nei posti di lavoro è stata in grado di operare h 24 in modo efficace ed efficiente, attenendosi al MOG, che prevede una flessibile suddivisione dei ruoli e del lavoro, senza inutili e dannose sovrapposizioni. Più che un modello operativo (alcune volte tralasciato per indicazione dei funzionari MiBACT, che presiedono e coordinano le attività di recupero) durante quest'emergenza abbiamo sperimentato un vero modello di comunità, un esempio di *green society*, come sottolineato a Treia lo scorso 5 luglio, in occasione del seminario estivo di Symbola[58].

Un altro elemento migliorativo rispetto all'esperienza del sisma de L'Aquila 2009, riguarda la comunicazione, grazie soprattutto al contributo dei *social*. La pagina Facebook "Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche"[59] ha permesso di realizzare un diario di bordo delle attività giornaliere, documentando e condividendo con tutti le attività di recupero e messa in sicurezza del patrimonio culturale marchigiano colpito dal sisma. Questa pagina rappresenta uno strumento utilissimo, che a volte ha generato discussioni e dibattiti anche fra le diverse parti che compongono il mosaico del sistema di movimentazione delle opere in emergenza, ma che spesso si è rivelato funzionale a migliorare la logistica e le competenze reciproche. Grazie allo straordinario impegno dell'Associazione *Con in Faccia un po' di Sole*, la pagina Facebook del Gruppo si è arricchita di immagini d'autore, che hanno contribuito ad accrescerne la notorietà e a creare contatti con giornalisti, artisti, amministratori, cittadini interessati, mondo accademico, ecc.

All'interno del capitolo "comunicazione" si inseriscono i report giornalieri, redatti dai capisquadra al rientro della giornata di lavoro e contenenti il numero dei volontari attivati, le ore di servizio prestate, le mansioni e il numero di opere messe in sicurezza. Questi report, rielaborati dalla segreteria, sono divenuti

[58] Presentazione del libro *Alla scoperta della Green Society* (Festival della *soft economy*, Treia, 5 luglio 2017).

[59] La pagina Facebook "Gruppo Protezione Civile Legambiente Beni Culturali Marche" (<https://www.facebook.com/Gruppo-Protezione-Civile-Legambiente-Beni-Culturali-Marche-173662589723683/>), aperta il 27 agosto 2016, è attualmente seguita da 1.413 utenti e con i suoi 282 post ha ottenuto 24.591 click e 7.631 interazioni, con picchi, per alcuni post, di oltre 300 *likes* e condivisioni (ultimo aggiornamento del 14.07.17).

un documento completo, reso pubblico sul sito di Legambiente Marche e in seguito su quello dell'Osservatorio Sisma[60], proposto da Legambiente e Fillea e finalizzato a tenere aggiornata la comunità marchigiana sul lavoro svolto dai volontari.

A quanto detto dobbiamo infine, coscientemente, aggiungere un bilancio di quanto poteva essere evitato. Tali elementi potranno esserci d'aiuto per la costruzione del nuovo modello operativo gestionale per il recupero e la messa in sicurezza del patrimonio culturale. In futuro ci auguriamo di essere capaci di:

- evitare un'eccessiva centralizzazione delle decisioni, una serie infinita di decreti, ordinanze, adempimenti, ovvero un eccesso di burocrazia;
- organizzare fin da subito un campo/luogo in prossimità geografica all'area del cratere dedicato alla segreteria operativa, dove i funzionari del MiBACT, i carabinieri del TPC e i volontari della protezione civile possano pernottare, archiviare dati e foto, organizzare le operazioni e concordare preventivamente con i vigili del fuoco le attività di recupero. Il rientro giornaliero a casa di tutti ha generato un aumento dei costi di trasporto, nonché una inutile dilazione dei tempi;
- prevedere "in tempo di pace" uno o più depositi temporanei delle opere, organizzati anche tenendo conto delle diverse proprietà (stato, enti locali, diocesi);
- prevedere un magazzino per le attrezzature e il materiale di movimentazione delle opere. Il materiale è stato spesso consegnato tardi nei luoghi di recupero e in condizioni tali da non poter essere utilizzato;
- operare anche nei giorni del fine settimana e durante le festività. La ripresa delle attività, interrotte per settimane, è stata per tutti pesante e faticosa, costringendo ogni volta a ripensare la logistica delle operazioni;
- evitare, in piena emergenza, la sostituzione di responsabili e dirigenti, tanto del MiBACT quanto della protezione civile.

Riferimenti bibliografici / References

Cammelli M., Barbati C., Sciullo G. (2004), *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio: commento al Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42*, Bologna: Il Mulino.

[60] <http://osservatoriosisma.it/patrimonio-culturale/>, 18.07.2017. Legambiente e Fillea Cgil hanno promosso un "Osservatorio nazionale per una ricostruzione di qualità", ubicato all'interno dell'area del cratere, a Muccia (MC). L'Osservatorio è aperto ai contributi di tutte le forze sociali che condividono le finalità di una ricostruzione pubblica e privata, residenziale e di impresa di qualità, avendo una visione unitaria e lungimirante per il futuro dell'area appenninica. L'Osservatorio intende monitorare la ricostruzione e introdurre innovazioni ispirate ai principi dell'economia, che riducano gli impatti ambientali a partire dal riuso delle macerie, diano la possibilità di promuovere progetti pilota che innalzino la sicurezza antisismica, l'efficienza energetica, prevedano la partecipazione attiva dei cittadini.

Consiglio d'Europa (2005), *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*, Faro, 25 ottobre 2005, <http://www.ufficiostudi.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1362477547947_Convenzione_di_Faro.pdf>, 17.07.2017.

Feliciati P. (2016), a cura di, *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia, Atti del convegno di studi in occasione del 5° anno della rivista* (Macerata, 5-6 novembre 2015), «Il Capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», Supplementi, n. 5 <https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/issue/view/81>, 17.07.2017.

Galanti E. (1998), *Il metodo Augustus*, «DPC informa - Periodico informativo del Dipartimento della Protezione Civile», III, n. 12, pp. 3-4.

Legambiente (2009a), *L'arte salvata in Abruzzo. Le attività dei volontari di Legambiente per la tutela e la messa in sicurezza del patrimonio culturale mobile durante l'emergenza sisma*, «L'arte salvata 2009», speciale Salvalarte protezione civile, campagna nazionale itinerante per la salvaguardia del patrimonio culturale dai rischi naturali, <https://www.legambiente.it/sites/default/files/docs/arte_salvata_in_abruzzo.pdf>, 17.07.2017.

Legambiente (2009b), *Il volontariato nella salvaguardia del patrimonio culturale dai rischi naturali. Manuale tecnico di intervento sui beni culturali mobili in caso di calamità*, <https://www.legambiente.it>, 17.07.2017.

Nonnis A. (2016), *Con le mani tra le macerie*, in *Ripartire dalla bellezza. Dal MaMaa #ilfuturononcrolla: patrimonio culturale e paesaggio per ricostruire dopo il terremoto*, a cura di A. Delpriori, S. Monteverde, Matelica: Proiezioni, pp. 25-27.

Quattrociocchi B., Faggioni F., Montella M.M. (2012), *Protection, preservation and enhancement, three main aspects of the Italian cultural heritage*, in *Tourism issue in honour of Clara Stefania Petrillo*, Cnr-Irat, pp. 381-408.

Appendice

Fig. 1. Visso, 16 novembre 2016, intervento presso il Museo civico diocesano (Foto di Lucia Paciaroni, *Con in faccia un po' di sole*)

Fig. 2. Treia, 3 marzo 2017, intervento presso la chiesa del SS. Crocifisso (Foto di Luca Marcantonelli, *Con in faccia un po' di sole*)

Classico

Dionisotti C., Geografia e storia della letteratura italiana / Geography and history of the italian literature
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 493-496
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1701

Geografia e storia della letteratura italiana

Carlo Dionisotti*

[…] Per quella passione e responsabilità insieme, che ogni studioso porta in sé non soltanto del passato al quale si volge e dal quale discende, ma del presente anche nel quale vive, credo che si giustifichi oggi un riesame della questione se e fino a qual punto sia accettabile la linea unitaria comunemente seguita nel disegno storico della letteratura italiana.

La questione non è nuova, è anzi ovvia e preliminare in ogni studio sul più antico periodo della letteratura italiana. Si sa bene che nella prima metà del Duecento corre dalla Sicilia lungo la fascia tirrenica un flusso di nuova poesia che invade e dilaga in Toscana, supera d'impeto l'Appennino pistoiese e si ingrossa ma si arresta anche a Bologna. Estranea resta in gran parte tutta la fascia adriatica, e qui, fra Abruzzi e Marche, facendo centro nell'Umbria francescana, fiorisce una tutt'altra poesia e letteratura. Finalmente una terza zona a sua volta indipendente dalle prime due si disegna a nord della dorsale appenninica e del Po. Questa tripartizione è sufficientemente documentata perché si possa qui prescindere dai dubbi particolari e dalle ulteriori distinzioni che essa ancora suggerisce. Tanto più che, se pur altri documenti mancassero, basterebbe pur sempre, a definire la situazione di frazionamento della cultura

* Dionisotti C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi, 1967, pp. 23-45.

e della letteratura del Duecento, un solo incomparabile testo: il *De Vulgari Eloquentia* di Dante […] E la lezione del *De Vulgari Eloquentia* è in breve questa: un'esigenza unitaria, di una ideale unità linguistica e letteraria, proposta e richiesta a una reale, frazionata varietà. Lasciando interrotto a men che metà il suo libro, Dante assai probabilmente non intendeva rifiutarne la sostanza, ma pur certamente dimostrava di non potersene contentare oltre. La poetica implicita nella *Commedia* è altra cosa da quella del *De Vulgari*, se anche l'esigenza stessa unitaria ne risulti confermata. Ma la conferma è data con altra voce e per altra via. La voce non si leva più, quale che ne fosse la singolarità, da un gruppo o scuola di poeti, intenti a definire la loro solidale posizione, nuova e conseguente insieme, nell'ambito di una tradizione poetica italiana e romanza. È la voce di un uomo ormai solo e «lungi dal lito», che muove alla scoperta di un mondo nuovo. Questo mondo è, anche, l'Italia: geograficamente la stessa del *De Vulgari* «vidilicet usque ad promontorium illud qua sinus Adriatici maris incipit et Scillam», ma di fatto non più soltanto l'Italia aristocratica e curiale cui potevasi accedere per la via del linguaggio e dello stile tragico, proposti nel *De Vulgari*, bensì l'utile e vasta Italia cui si appella la «cantilena» della *Commedia* […]

Il panorama letterario che già nella seconda metà del Duecento si disegna e nel Trecento si conferma a rimpetto di una colonizzazione toscana attivissima nella vita economica e civile, è netto: nessuna traccia da Roma a Napoli a Bari all'Aquila o a Sulmona, per non parlare della Sicilia, d'un qualche contributo alla letteratura italiana sulla base proposta dai Toscani e da Dante, fino a oltre la metà del Quattrocento. Fino a tale data insomma, i risultati di una semplice inchiesta statistica sono che, nonostante la rivelazione di Dante, subito confermata ed estesa dal Petrarca e dal Boccaccio, ben più che mezza Italia, così al Nord come al Sud, non risponde all'appello. Da un punto di vista storico-geografico non esiste fino al tardo Quattrocento se non una letteratura toscana con appendici e colonie, le più tutt'altro che obbedienti e stabili, nel Veneto, in parte dell'Emilia, nelle Marche e nell'Umbria.

Prima di procedere oltre, sarà bene fermare un momento l'attenzione su questa letteratura toscana. È innanzitutto evidente che la *Commedia* di Dante, comunque sia stata concepita e iniziata, è l'opera di un esule, sorge dall'esperienza di aberranti vie e terre, procede, nel trapasso dall'Inferno al Purgatorio, a una visione risolutamente più libera e ampia; pure essa mantiene fede sempre alla città originaria, a Firenze, ancora ne ritrova l'immagine, con una minuziosa pedanteria che pare l'incubo di un sogno, nel cielo paradisiaco di Cacciaguida. Altrettanto è evidente che il canzoniere di Petrarca nasce ovunque fuor che in Toscana, da un esule volontario cui senza rimpianto è ormai patria il mondo, e tuttavia nasce da un supremo sforzo di concentrazione intima su di una base linguistica e metrica coerentemente, e a quel momento e in quelle condizioni e da quell'uomo ostentatamente, oserei dire polemicamente, fedele alla tradizione toscana. Finalmente il *Decameron* del Boccaccio nasce, sì, a Firenze, e vi si

inquadra, a norma di un equilibrio sentimentale e di una lucidità figurativa che non hanno riscontro nelle opere precedenti di lui, e tuttavia nasce anche da un impeto narrativo, da un prodigo abbandono all'avventura amorosa e fortunosa e geniale, che in quelle opere, nelle prime in ispecie, già traspaiono, e sono nel Boccaccio i segni e i risultati insieme della sua educazione e giovinezza napoletana, della sua esperienza, sempre poi vagheggiata e rimpianta, e perciò stesso nel suo esilio in patria sedimentata e liberata al canto, di una vita più spaziosa e lussuosa di quella che agli occhi suoi pareva in Firenze.

[…]

Queste considerazioni in parte si applicano anche alla vita e all'opera del Leopardi. E quanto alla frattura dell'Italia, significativa si prospetta la giovinezza di lui in Recanati, quasi sospesa sul confine fra le due zone, del tumulto e del silenzio: il tumulto romantico di cui gli giunge la eco dal Nord, e lo offende e nel tempo stesso lo avvince; il silenzio disperato e solenne del Sud, che finalmente lo richiama a Napoli, lo irrigidisce nella solitudine siderale degli ultimi canti, lo contrista e lo umilia nel commercio polemico dei *Paralipomeni*. In mezzo, unica evasione parzialmente felice, parzialmente discorsiva e cordiale della sua vita fra gli uomini, il soggiorno in Toscana […] La formazione del Manzoni è tutta lombarda, con l'apertura propria della cultura lombarda verso la Francia e tutti e soltanto in questo ambito sono i suoi rapporti umani e letterari […]; lombardo, anche per il rigore scevro da eclettici compromessi, è il momento critico e decisivo, il segreto e poderoso travaglio della sua vocazione, dagli *Inni Sacri* alle tragedie, al primo getto del romanzo; toscana e fiorentina è invece, per il Manzoni la quiete dopo la tempesta, la soluzione ultima del suo problema linguistico, la lenta revisione e pulitura dei *Promessi Sposi*, il veleno, in questa minuziosa fatica decorativa, di una prematura vacanza e rinuncia della sua arte a combattere oltre la battaglia.

[…]

La frattura, anteriore al Risorgimento, dell'Italia, appare al termine di esso spostata sì al sud di Roma, non però colmata. La questione meridionale, che tanta parte ha nella storia politica dell'Italia moderna e contemporanea, molta parte ha anche nella storia letteraria. Nell'un campo le province meridionali hanno dato coi loro uomini migliori il massimo contributo che per loro si potesse alla causa dell'unificazione, in essa consumando, più che in ogni altra regione si sia fatto, l'orgoglio e la gelosia di una propria e autonoma tradizione; per contro esse province, nel loro assetto economico e civile, sono rimaste come ai margini di quella unificazione, incredule e deluse insieme. Nel campo letterario la questione si presenta in termini analoghi: da un lato al meridionale De Sanctis si deve nell'età del Risorgimento la prima e fin qui sola celebrazione storica di tutto il nostro passato, di quel che di glorioso e di potente il passato ci assicura pur nella moderna Europa, e al meridionale Croce si deve nel nostro secolo una dottrina filosofica nella quale l'intiera cultura italiana ha riconosciuto una guida attuale, nuova e pur conseguente a un'eredità remota, tale insomma

da condurla per una via propria a poter collaborare in condizioni di parità col pensiero e la cultura europea; d'altro lato, mentre una vigorosa poesia dialettale, dal Pascarella al Di Giacomo, sembra aver voluto accompagnare e sottolineare il distacco del nostro secolo dalla tradizione retorica della poesia italiana e dall'ultimo rappresentante di essa tradizione, il D'Annunzio, i romanzi del siciliano Verga sempre più si sono imposti come la prima e fin qui sola celebrazione poetica dell'umile contemporanea Italia, fantastica e sconsigliata, come i personaggi di quei romanzi sono.

[…]

A questo punto può essere provvisoriamente conclusa una sommaria revisione del processo unitario che di una letteratura toscana ha fatto una letteratura linguisticamente e geograficamente italiana. La durata e la complessità del processo testimoniano per sé della sua importanza storica. Si può discutere se quel che in una letteratura più importa, l'offerta che essa reca di umana poesia, soffra o no distinzioni e definizioni di spazio e di tempo. Ma discutibile non sembra il principio che, ove a tali distinzioni e definizioni per qualunque motivo si ricorra, esse debbano farsi avendo riguardo alla geografia e alla storia, alle condizioni che nello spazio e nel tempo stringono ed esaltano la vita degli uomini.

Recensioni

Dragoni P., Marta Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 499-501
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1696

Marta Nezzo (2016), *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Il Poligrafo: Padova, 268 pp.

«Collezionista e opinionista sagace […] raffinato censore del sistema delle arti italiano e, ancor più, manager delle esposizioni, sorta di "curatore" *ante litteram*, teso fra passione antiquaria e ricerca di nuove qualità espressive, connotate da un alto potenziale identitario ed economico» (p. 11), Ugo Ojetti (1871-1946) è uno dei personaggi più interessanti e controversi della prima metà del secolo scorso.

Ancorata, per la maggior parte degli studiosi, all'ideologia e alla propaganda fasciste, cui innegabilmente aderì, la sua poliedrica figura è stata recentemente riesaminata da Marta Nezzo, che, a partire dal 2002, ha pubblicato numerosi scritti a lui dedicati, tra i quali l'importante monografia *Critica d'arte in guerra. Ojetti 1914-1920* (Vicenza: Terraferma edizioni 2003).

In questo nuovo volume, frutto, come quello succitato, di approfondite ricerche d'archivio, l'autrice ricostruisce e delinea gli interessi e il lavoro di Ojetti a partire dagli esordi come scrittore (1892) e poi, dal 1895, come conferenziere e recensore in relazione al variegato panorama figurativo *fin de siècle*, in particolare alle neonate Biennali veneziane, di cui si occuperà ininterrottamente fino agli anni '40. È in questo lungo periodo che Ojetti mette a fuoco la sua visione, basata sui testi di Guyau e di Brunetière, di un'arte utile e sociale, che illustra attraverso una comunicazione semplice, senza particolare spessore scientifico o approfondimenti teorici, con un pragmatismo che, pur non disdegnando l'informazione specialistica, la restringe a ruolo accessorio rispetto alla priorità divulgativa. Tale concezione gli deriva dalla frequentazione della cultura americana, che aveva avuto modo di conoscere durante un viaggio negli Stati Uniti come corrispondente del «Corriere della Sera», e in particolare dalla lettura dei testi di Ralph Waldo Emerson, sostenitore del binomio bellezza/utilità e dell'idea della *Self-reliance*. Ed è proprio la "fiducia in sé stessi" degli italiani che Ojetti, una volta rientrato in patria, si propose di promuovere attraverso la didattica artistica e museale non tanto con

finalità scientifiche, quanto per lo sviluppo di una diffusa coscienza nazionale del patrimonio artistico.
Coltivare la fiducia in sé stessi ed essere individualmente operosi sono dunque le linee guida del lavoro di Ojetti, che Marta Nezzo segue proprio sulla linea del fare, anche nella dicotomia con la nascente storia dell'arte accademica e nei confronti dell'arte contemporanea, colpevole con le sue derive sperimentali – ad eccezione della scultura – di non conciliarsi con l'idea di un'arte comprensibile al pubblico che deve essere «conforto per sé e per gli altri».
In questa chiave viene dunque analizzato dalla Nezzo il ruolo di Ojetti come organizzatore di mostre, a partire da quella fiorentina sul ritratto italiano del 1911 e dai progetti e dalle realizzazioni del primo dopoguerra, ove emergono i temi legati allo "spirito di patria" che lo avevano portato prima della guerra a sostenere la leggi di tutela sul paesaggio e quindi ad occuparsi della salvaguardia del patrimonio artistico durante il conflitto e, successivamente, della restituzione all'Italia delle opere che erano state asportate dagli austriaci dai territori "redenti".
Ma l'autrice non trascura l'interesse di Ojetti rivolto anche al rapporto fra arte antica e moderna, che viene sviluppato nelle esposizioni allestite a Firenze e Venezia nella convinzione che il contemporaneo debba fungere «ad un tempo, da ancoraggio mnemonico, stilistico e conservativo dell'antico, in un abbinamento di interessi continuamente reversibili» (p. 79).
Si seguono così negli anni non solo gli sviluppi delle sue mostre più importanti, come quelle sulla pittura italiana del Seicento e Settecento (1922), sull'arte decorativa (1922-25), sulla pittura italiana dell'800 (1928), sul giardino italiano (1931), sui Medici (1939). Molta attenzione viene difatti prestata alla sua attiva militanza in ordine alle più svariate questioni concernenti il patrimonio artistico e la sua interpretazione critica: la statalizzazione delle dimore sabaude, che avrebbe invece preferito affidare agli enti locali in nome di una maggiore valorizzazione di alcuni precisi poli geografici; l'importanza delle arti decorative, e in particolare della mobilia e della moda, e la connessa necessità di potenziare in questi ambiti l'istruzione e la formazione professionale a supporto di una produzione da non considerare ancillare rispetto alle cosiddette arti maggiori, ma assai utile anche per lo sviluppo commerciale del Paese; la critica di una concezione del museo inadatta a comunicare con il pubblico e ostaggio degli storici dell'arte; l'opposizione fra cultura e civiltà; la preferenza, poi sposata dal nascente regime fascista, per le esposizioni temporanee, più adatte alla "formazione" del pubblico; il difficile rapporto con la critica d'arte ufficiale e con la nuova generazione di studiosi, da Longhi a Venturi a Marangoni; la lettura dell'arte contemporanea in un altalenante confronto/scontro con Margherita Sarfatti; la sinergia con Piacentini; la partecipazione, come relatore per l'Italia, al convegno internazionale di museografia tenuto a Madrid nel 1934; il ruolo politico che, se da una parte lo vede esaltare l'affermazione del fascismo iberico, dall'altra lo vede criticare Mussolini per la gestione delle esportazioni del patrimonio artistico.
Si arriva dunque, nel 1940, alla realizzazione della *Mostra sul Cinquecento toscano* a Palazzo Strozzi, ove ormai si discute non solo dell'ultima grande stagione della pittura fiorentina, ma dei compiti dell'arte e della critica in un'epoca di crisi come quella attraversata

dall'Europa del tempo. In proposito Ojetti giocò l'atto conclusivo della sua attività sul crinale filonazista del "ritorno in linea", della ripresa del "vero", della produzione artistica di regime di carattere didascalico e della opportuna concordanza tra le necessità dell'arte e della politica.
Anche alla luce di questi ultimi convincimenti ojettani, la scelta della Nezzo di «pubblicare questo volume in un momento in cui il consumo economico e ideologico dell'arte rende il nesso cultura-società sempre più attuale e criticamente appannato» (p. 12) è stata dettata dalla volontà di avviare una più accurata valutazione sulla importanza assunta dalla figura di Ojetti e sulla modernità delle tematiche che affrontò nel corso della sua lunga attività, dal distacco tra espressioni artistiche e pubblico alla divergenza tra programmi scolastici e necessità educative. Tematiche, ancora attuali, sulle quali è necessario continuare a riflettere.

Patrizia Dragoni

In memoria di Claudia Giontella

Petraroia P., Negri A., Valerio V., Dalla conoscenza alla prevenzione. Opinioni ed esperienze a confronto sul rischio sismico in Italia / From knowledge to prevention. Opinions and experiences on seismic risk in Italy in comparison
«Il Capitale culturale», n. 16, 2017, pp. 505-541
ISSN 2039-2362 (online); DOI: 10.13138/2039-2362/1688

Dalla conoscenza alla prevenzione. Opinioni ed esperienze a confronto sul rischio sismico in Italia

Pietro Petraroia*

Abstract

Si pubblica qui, in una versione rielaborata dagli autori, il testo degli interventi proposti il 13 aprile 2017 in occasione del workshop in onore di Claudia Giontella, dedicato alla prevenzione del rischio sismico in Italia.

We publish here the speeches, reviewed by the authors, presented on the 13th of April 2017 at the workshop in honor of Claudia Giontella, dedicated to the prevention of the seismic risk in Italy.

* Pietro Petraroia, Vicepresidente nazionale ITALIA NOSTRA onlus, e-mail: pietro.petraroia@gmail.com.

Governare con il territorio la prevenzione dai rischi per il patrimonio culturale: insidie, opportunità, responsabili

Il susseguirsi in rapida successione di sismi di forte intensità nell'area umbro-marchigiana dal 24 agosto 2016 ha prodotto una percezione, almeno in parte, nuova, sebbene ancora inadeguata, della situazione di pericolosità del nostro territorio nazionale.

Il dolore per le vittime umane e il patrimonio distrutto di beni e di lavoro, la generalizzata e perdurante percezione di inadeguatezza della gestione post-evento – nonostante la generosità personale di tanti operatori e volontari – sono stati infatti aggravati dal fatto che il secondo evento sismico, di particolare intensità, e il connesso contesto di lunghi sciami sismici in autunno non hanno permesso di tenere nettamente distinti i periodi pre e post-sismici.

Lo schema operativo tradizionale della gestione della crisi ha così rivelato drammaticamente tutta la sua perniciosa inefficienza.

Maggiore risalto hanno cominciato ad avere le comunicazioni sui *social* dell'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia, il quale, interpellato come sempre sulle ipotesi di durata dello sciame sismico e sugli eventi geodinamici di lungo periodo, ha intensificato la diffusione di informazioni sulla particolare situazione dell'Italia, che è sempre in condizioni di sismicità attiva: lo dicono ad esempio i continui avvisi diffusi dall'Istituto su Twitter, ma anche i suoi video didattici scaricabili su YouTube; e anche una serie di dimissioni al suo interno, che hanno richiamato all'attenzione la prioritaria esigenza di destinare i fondi di cui l'Istituto dispone alla manutenzione della preziosa rete di monitoraggio, inesistente in decenni passati, ma ora attiva e da potenziare.

Chi vuole, può oggi apprendere così che l'Italia ha subito negli ultimi cinque anni oltre sessantamila terremoti di varia intensità, in successione continua. La "cultura" della gestione della sismicità come mera emergenza post-evento appare – anche alla prova di questi ultimi sismi in rapida successione e di così eccezionale violenza – tanto costosa quanto inefficace.

Nonostante, dunque, tutti i drammi propri di un periodo che definirei ripetutamente emergenziale in pochi mesi, è forse un bene che venga finalmente allo scoperto l'importanza della prevenzione, in almeno due sensi.

In primo luogo si deve constatare che è stata l'azione riparativa e manutentiva pregressa, per esempio a Norcia, che ha consentito, dopo la prima scossa il 24 agosto, di mettere in salvo vite umane prima della seconda violenta scossa, che ha inevitabilmente comportato crolli gravissimi in edifici storici ormai molto instabili per le lesioni subite, eppure ancora in piedi dopo la prima scossa.

In secondo luogo, con il ripetersi di violente scosse a breve intervallo di tempo, ci si è resi conto, in maniera più diffusa che in passato, del fatto che noi italiani di fatto "abitiamo" continuativamente e da antichissimi tempi in una rete di epicentri di sismi successivi.

È dunque la gestione in logica di prevenzione l'unica prospettiva nella quale ci è consentito collocarci; una prevenzione che, ovviamente, non può contare

né sulla possibilità di evitare i sismi, né sulla possibilità di prevederne l'arrivo in un momento determinabile.

Fuori di questo approccio rimane l'angoscia del Sindaco di Amatrice – e forse di tanti altri – che, a danni appena avvenuti, invocava che tutto quel che rimaneva della sua città venisse raso al suolo e rifatto com'era prima: come se avessimo davvero la potenza di azzerare un fatto tragico e concretamente irreversibile e far tornare indietro il tempo.

Ma se pure fosse, per quanto tempo? In mezzo alla tragedia più acuta si rischia di dimenticare che si sta vivendo un episodio purtroppo ripetibile; si dimentica che tutta l'Italia è sismica. Si rischia poi di dimenticare che gli effetti del sisma si intersecano con altri fattori di pericolosità territoriale, diffusi spesso nelle cosiddette "aree interne" della penisola, quelle demograficamente meno presidiate, oggetto di recenti studi e proposte di nuove politiche dedicate: la mappatura di esse ricalca, soprattutto per il centro sud, quella della pericolosità sismica.

Per non dire poi delle aree periurbane cresciute negli ultimi sessant'anni senza regole e senza sicurezza statico-strutturale in tanta parte del Paese e soprattutto nel Mezzogiorno. Si pensi alla Calabria, per esempio; si pensi ai molti edifici pubblici, come quelli scolastici, che sappiamo essere diffusamente in situazione di sicura quanto misconosciuta vulnerabilità, più di tanti edifici storici o di edilizia tradizionale, che restano in piedi a condizione che la sapienza costruttiva con la quale furono edificati non sia stata però violata da dissennate modifiche, come, ad esempio, quegli improvvidi consolidamenti in cemento armato che in tante occasioni (ad Assisi, ad esempio, come a L'Aquila) si sono rivelati gravi fattori di accentuazione del danno sismico, nel momento in cui l'evento si è verificato.

Alla situazione di scarso presidio delle condizioni statico-strutturali di tanta parte dell'edilizia italiana, anche di recente realizzazione, fa riscontro l'enormità dei danni avvenuti e la prospettiva che un approccio orientato al ripristino, da tanti auspicato come se fosse davvero diffusamente possibile, non possa comunque venire sostenuto dalla finanza pubblica nel breve/medio periodo. Su tutto questo, si profila il rischio che gli investimenti che comunque si potranno garantire vengano esclusivamente indirizzati alla cosiddetta ricostruzione e non anche, e fortemente, allo sviluppo di precise e decise azioni di prevenzione, che possano mitigare gli effetti di futuri fenomeni sismici di particolare intensità.

Di fatto, delineare e attuare vere politiche di prevenzione è difficile perché richiede in primo luogo corresponsabilità e collaborazione – non emergenziale, ma continuativa e strutturale – fra enti e amministrazioni diverse, che ancora oggi troppo spesso continuano a gestire solipsisticamente, ancorché in sovrapposizione, le funzioni di rispettiva competenza, senza sviluppare integrazione nella programmazione dell'uso di risorse sia conoscitive che di intervento.

La prima e prioritaria forma di collaborazione dovrebbe consistere evidentemente proprio nella costruzione di un quadro condiviso di conoscenze,

che oggi appaiono invece lacunose e scoordinate, riconducibili settorialmente a dati spesso non confrontabili, così che appare troppo difficile la costruzione di un sistema nazionale sufficientemente affidabile di supporto alle decisioni, ad esempio quelle che incidono sulle autorizzazioni all'uso dei suoli e che sono largamente di competenza delle amministrazioni locali; le quali ultime sono frequentemente prive di mezzi e di competenze più ancora di quelle regionali o statali.

L'ignoranza accondiscendente nell'uso del suolo, lo sprezzo per la tutela del territorio impoveriscono sempre più il Paese, laddove la presa in carico della sua tutela come obiettivo centrale potrebbe generare sviluppo e ripresa economica: questa è l'opinione espressa dal Governatore della Banca d'Italia Ignazio Visco nel 2011, nel momento peggiore per l'Italia della crisi economica mondiale scatenatasi un decennio fa, quando, alla domanda di Ferruccio De Bortoli, su cosa potesse trarre l'Italia fuori dalla decrescita, così rispose:

> un ampio progetto di manutenzione immobiliare dell'Italia, di cura del territorio, una terapia contro il dissesto idrogeologico. I soldi, mi creda, si trovano. Si diano gli incentivi giusti, soprattutto a chi ha cura della messa in sicurezza dell'ambiente e della sua estetica. I terremoti, purtroppo, insegnano. Si faccia un piano, pubblico e privato, con il concorso dei fondi europei[1].

L'appello di Visco per la crescita dell'Italia non ha finora trovato riscontro nelle politiche pubbliche complessivamente considerate.

Nondimeno le numerose iniziative sviluppatesi negli ultimi venti anni, sia pure in modo non sistematico e soprattutto in Lombardia – grazie alla collaborazione fra l'Istituto Centrale per il Restauro, la Regione Lombardia e il Politecnico di Milano –, hanno tenuto vivo uno dei temi cruciali delle politiche di prevenzione e contenimento dei danni prodotti dai sismi: quello cioè della riduzione dell'entità del rischio, tramite la riduzione della vulnerabilità. Mi riferisco allo sviluppo di studi, sperimentazioni, convegni, corsi, nuovi strumenti di monitoraggio e analisi dei dati riconducibili alle attività di conservazione preventiva e programmata (PPC)[2].

Agli interventi di conservazione programmata sul patrimonio edilizio, a vario titolo da porre in attenzione prioritaria (perché sede di funzioni pubbliche,

[1] Visco in De Bortoli 2012.

[2] Petraroia, Cannada Bartoli 2000. Si veda anche Urbisci 2004; Petraroia 2006. Sulla relazione fra conservazione preventiva e programmata, *Carta del Rischio del patrimonio culturale* (<http://www.cartadelrischio.it>, 01.08.2017) e politiche di prevenzione a scala territoriale si dispone di molte pubblicazioni e concrete esperienze, specialmente grazie al lavoro continuato anche di recente dal Politecnico di Milano in prospettiva internazionale, soprattutto sotto la guida del prof. Stefano Della Torre (cfr. ad es.: <https://beep.metid.polimi.it/it/web/mantovaunescochair/eventi/-/asset_publisher/W2khy0uOgiWT/content/la-conservazione-preventiva-e-programmata-ppc-conference-2014>, 01.08.2017), e grazie alla costante attenzione di Fondazione Cariplo (cfr. ad es.: <http://www.fondazionecariplo.it/static/upload/ban/0000/bando-beni-culturali-a-rischio.pdf>, 01.08.2017). Il punto di vista dello scrivente è in: Petraroia 2014.

ovvero per il valore di testimonianza storico-culturale o paesaggistica, ecc.), dovrebbero però aggiungersi iniziative di maggiore impatto e di ancor maggiore complessità, non tanto per ragioni tecniche, ma soprattutto per varietà e contrasto degli interessi coinvolti. Si tratta degli interventi di programmazione degli usi del territorio, volti a ridurre l'impatto dei fattori di pericolosità dipendenti dall'azione umana, anche se gli eventi conseguenti si esprimono nell'assetto idrogeologico del suolo. Si pensi alla disinvoltura delittuosa di tanti piani di fabbricazione, di tante autorizzazioni urbanistiche, alla dismissione dell'agricoltura e alla cementificazione dei suoli, con le conseguenze idrogeologiche di cui periodicamente diveniamo spettatori sorpresi e nuovamente allarmati in Liguria, nelle Prealpi, in Appennino… Non si tratta "soltanto" di gravi danni estetici al paesaggio, ma della frana del Paese.

La pericolosità sismica non può essere in sé stessa contrastata, ma soltanto misurata sempre meglio; quella idrogeologica invece viene accentuata dall'incuria o dalla inopportuna edificazione, così come dalla sospensione di quelle modalità di coltivazione che sono anche presidio di sorveglianza e manutentivo dei pendii. Nel Mediterraneo e in Italia in particolare assumono poi rilievo sempre maggiore i danni territoriali di ogni genere dovuti al criminale innesco di incendi che colpiscono vegetazione e terreni per superfici ampie, distruggendo ecosistemi e paesaggio, lavoro e beni di ogni tipo.

Tra i fattori di pericolosità territoriale dipendenti dall'azione umana vanno poi annoverati gli insediamenti che producono inquinamento diretto o indiretto dell'aria, delle acque superficiali o sotterranee, dei terreni. Dagli anni Settanta in poi molti studi hanno messo in luce le dinamiche del danno prodotto sulle architetture storiche dall'inquinamento dell'aria e del suolo; senza qui parlare del danno per la salute umana, che gli odierni sistemi di incrocio fra banche dati epidemiologiche consentono oggi di mappare in modo affidabile e dettagliato (ad esempio tramite la geolocalizzazione delle prescrizioni diagnostico-terapeutiche e del commercio farmaceutico), anche se non vengono diffusi dai governi nazionali e regionali i dati al riguardo, come pure si potrebbe (lo dimostra l'esistenza del sistema centralizzato di precompilazione delle denunce dei redditi al fisco, così come innumerevoli rilevazioni dell'ISTAT e di altri enti).

È dunque evidente la possibilità che la magnitudo dei danni cresca laddove i fattori di pericolosità dipendenti dall'uomo si combinino con quelli inerenti alle caratteristiche geodinamiche e geologiche dei siti; sicché la gravità degli eventi sismici sarà maggiore nelle località segnate dal dissesto idrogeologico e da inadeguata gestione delle costruzioni storiche, ovvero errata realizzazione di quelle recenti; né va ignorato l'effetto che un danno strutturale da sisma dovuto, ad esempio, ad errata localizzazione di impianti industriali inquinanti (anche solo potenzialmente) può determinare a danno di tutte le componenti, viventi e non, di un territorio.

Risulta dunque confermato che il disegno di strategie nazionali di mitigazione dei danni da fenomeni sismici non può che risultare da una forte integrazione

di competenze e piani d'azione differenti, nei quali un'azione comunicativa e di coinvolgimento – che veda protagoniste le comunità e *in primis* le loro agenzie educative e di socializzazione – non può che riguardare la generalità e l'interazione fra i differenti patrimoni coinvolti. Non ha senso dunque immaginare che la specificità dei beni culturali possa determinare una linea di azione che li estrapoli, per dir così, dalle strategie di governo del territorio e azioni connesse, di ogni tipo; così come non avrebbe senso alcuno delineare tali strategie, ignorando caratteristiche e pregio del patrimonio storico-culturale che non solo è pervasivamente diffuso nel territorio nazionale, ma che è anche così significativo per la vita delle comunità, per la loro resilienza e per il loro sviluppo sociale ed economico.

Tutto ciò considerato, si può allora formulare qualche proposta di individuazione delle priorità d'azione, con il fine di generare una gestione preventivamente informata e dunque consapevole degli usi del territorio:

- ricognizione e integrazione dei dati direttamente riguardanti il patrimonio culturale (anzitutto monumentale) pubblico e privato (ecclesiastico compreso), inclusa l'edilizia storica non direttamente vincolata (nei centri storici e nei borghi non disgiungibili dai primi), con quelli relativi ai caratteri del contesto territoriale e ambientale;
- strumenti di piano per gli interventi di lungo periodo, intesi come modalità privilegiata, ma «ordinaria», per promuovere il confronto tra i diversi soggetti in gioco, con la partecipazione della cittadinanza, così da assicurare coerenza alle diverse politiche di settore incidenti sul medesimo ambito territoriale fin dal momento della loro impostazione;
- adozione di principi e criteri generali, di metodo e di contenuto, preventivamente elaborati dalle e tra le diverse istituzioni interessate;
- norme tecniche e linee guida in grado di collegare l'apprezzamento dello specifico profilo affidato alla singola amministrazione alla considerazione degli altri interessi, spesso pubblici, connessi;
- attivazione di strategie di accrescimento e trasferimento organico del *know-how*, come base per l'esercizio informato e responsabile delle funzioni di progettazione, autorizzazione, controllo, esecuzione degli interventi ad impatto territoriale, partecipazione democratica ai processi decisionali.

In questa prospettiva sembra ora collocarsi, finalmente, il rapporto conclusivo prodotto presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri dalla Struttura di missione "Casa Italia", costituita nel 2016[3] e trasformata in Dipartimento nel 2017: un lavoro con approccio fortemente interdisciplinare e con proposte

[3] Cfr. Decreto del Presidente del Consiglio dei ministri 23 settembre 2016. Il "Rapporto sulla Promozione della sicurezza dai Rischi naturali del Patrimonio abitativo" è disponibile al seguente indirizzo: <http://www.governo.it/sites/governo.it/files/Casa_Italia_RAPPORTO.pdf>, 02.10.2017.

concrete, sotto la guida del rettore del Politecnico di Milano prof. Giovanni Azzone. In qualche modo esso si ricollega idealmente a quanto, nell'ambito dei beni culturali, era stato impostato da Giovanni Urbani fra il 1975 ed il 1984, allorché l'allora direttore dell'Istituto Centrale del Restauro[4], partendo da un'intuizione di Cesare Brandi, aveva dato metodo coerente e fondamento scientifico alla delineazione della prevenzione del patrimonio culturale dai rischi territoriali, superando, con un balzo allora troppo audace, la considerazione estetizzante e capolavoristica dell'estetica più diffusa, che separava le opere eccezionali (le cosiddette "emergenze") dal loro contesto anche riguardo ai loro destini fisici.

È dunque particolarmente importante che gli sforzi dell'Università di Macerata per promuovere studi sulla prevenzione sismica inerenti al patrimonio culturale abbiano continuità nel tempo, si traducano in offerta formativa appropriata e, se possibile, si colleghino a quelli di altre università in Italia e all'estero, anzitutto per affinare e coordinare fra loro gli strumenti di lettura integrata del territorio in tutte le sue componenti e poi per favorire decisioni politiche strategiche supportate da capacità di collaborazione interdisciplinare e interistituzionale degli operatori, come il lavoro fatto sin qui sotto l'egida di "Casa Italia" sembra fortemente raccomandare.

[4] Il riferimento è al ben noto – quanto finora trascurato – *Piano pilota per la conservazione programmata dei Beni culturali in Umbria*, ora reso disponibile *online* su «Predella» (2017, n. 38) a cura del prof. Bruno Zanardi: <http://www.predella.it/index.php/component/content/article/54-issue-38/427-38-urbani-indice.html>, 01.08.2017.

Antonella Negri**

Catalogazione ed emergenza: metodi, strumenti e cooperazione tra sistemi informativi per la gestione della conoscenza

1. *Premessa*

Le tecnologie informatiche svolgono un importante ruolo di supporto nella gestione delle informazioni legate alla documentazione del patrimonio culturale.

Nel Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT) da tempo esistono progetti che utilizzano tecnologie informatiche: l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione[5] (ICCD), referente istituzionale per la programmazione, l'elaborazione metodologica e la pianificazione dei progetti e delle attività connessi alla catalogazione del patrimonio culturale italiano, coordina la ricerca per la definizione degli standard di catalogazione per le diverse tipologie di beni culturali che afferiscono agli ambiti di tutela del MiBACT e gestisce, attraverso il SIGECweb (Sistema informativo generale del Catalogo), il Catalogo del patrimonio archeologico, architettonico, storico-artistico ed etnoantropologico nazionale.

2. *Metodologie e strumenti per la catalogazione*

Gli standard catalografici elaborati dall'ICCD sono costituiti da tracciati schedografici (normative), da specifici strumenti terminologici e da un insieme di regole e di indirizzi di metodo da seguire per l'acquisizione delle conoscenze sui beni e per la produzione della loro documentazione. L'obiettivo di base è la

** Antonella Negri, Responsabile del Servizio per i beni architettonici e ambientali, ICCD – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, MiBACT – Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Via di San Michele, 18, 00153 Roma e-mail: antonella.negri@beniculturali.it.

[5] <http://www.iccd.beniculturali.it>, 01.08.2017.

registrazione dei dati secondo criteri omogenei e condivisi a livello nazionale, al fine di poter poi scambiare efficacemente le informazioni sui beni culturali catalogati.

In questi ultimi anni l'ICCD, nell'ambito dell'elaborazione di strumenti e metodologie per la catalogazione, ha concentrato l'attenzione sul raffinamento di questi strumenti, andando nella direzione dell'integrazione e dell'omologazione del trattamento descrittivo dei beni afferenti ai diversi ambiti disciplinari, in modo da rispondere alle attuali esigenze di conoscenza del patrimonio culturale nazionale e ricomporre in un quadro organico le informazioni spesso acquisite in passato in modo frammentario e disomogeneo.

Inoltre è stato recentemente definito un nuovo strumento per l'acquisizione di informazioni secondo modalità svincolate dalla prassi catalografica consueta: il MODI (Modulo Informativo), un tracciato schedografico semplificato che, a differenza di quelli standard, non è associato ad un codice univoco nazionale (NCT), ma è trasversale a tutte le tipologie di beni, è allineato con gli ultimi aggiornamenti delle normative ICCD e si configura come un compromesso tra la scheda catalografica tradizionalmente intesa e l'attuale esigenza di censimento del patrimonio culturale.

3. *Il SIGECweb*

Tra i compiti dell'ICCD vi è quello di fornire un quadro qualitativo e quantitativo del patrimonio culturale nazionale. Proprio in situazioni emergenziali è prioritario, per consentire interventi rapidi ed efficaci, avere precisa cognizione della consistenza e della dislocazione sul territorio dei beni interessati da fenomeni calamitosi. Con l'entrata in produzione del nuovo sistema informativo generale del catalogo su base web, SIGECweb[6], oggi si hanno a disposizione strumenti che consentono di dare risposte concrete in tal senso. Il sistema controlla e ottimizza, in un unico ambiente, tutto il flusso di lavoro legato alla catalogazione dei beni culturali, dall'assegnazione dei numeri di catalogo alla pubblicazione delle schede sul sito web di fruizione. Consente inoltre in tempo reale la diffusione degli standard catalografici, degli aggiornamenti funzionali e della produzione e revisione delle schede catalografiche.

L'accesso al SIGECweb avviene attraverso un qualsiasi navigatore di rete (*browser*) e non è condizionato da configurazioni *hardware* o *software*. Il sistema, modellato sull'associazione delle funzioni ai ruoli dei diversi soggetti che agiscono nel processo della catalogazione, consente di predisporre l'ambiente

[6] <http://www.iccd.beniculturali.it/index.php?it/118/sistema-informativo-generale-del-catalogo-sigec>, 01.08.2017.

di lavoro in base alle diverse operatività, suddivise essenzialmente in due grandi aree: l'area di catalogazione e l'area di amministrazione. Le funzionalità realizzate, tramite un complesso sistema di relazioni, integrano in un unico contesto tutti i dati conoscitivi sui beni, ricomponendo l'unità originaria del patrimonio culturale (fig. 1).

4. *La georeferenziazione dei beni culturali*

Tra le principali caratteristiche di un sistema informativo vi è la capacità di interrelare le informazioni e fornire quadri esaustivi di sintesi delle conoscenze: nella gestione delle informazioni sul patrimonio culturale la georeferenziazione dei beni sul territorio assume un ruolo molto importante, sia che si tratti di beni immobili sia di beni mobili: anche questi ultimi possono infatti essere efficacemente collocati spazialmente tramite la relazione che hanno con il loro "contenitore", ovvero con la struttura che li conserva (musei, monumenti, aree archeologiche, edifici di culto, depositi, ecc.).

Oggi si può disporre di strumenti e *software* sempre più sofisticati per la geolocazione, ma allo stesso tempo sempre più alla portata di tutti. Referenziare geograficamente è un'operazione che molto spesso si compie quasi inconsapevolmente: con un semplice telefono cellulare di ultima generazione (*smartphone)* è possibile scattare fotografie "geotaggate" ad alta risoluzione oppure disporre di un accurato *software* di navigazione stradale. È strategico fornire tecnologie e strumenti adeguati all'epoca: è pertanto possibile disporre di applicazioni semplici che consentono davvero a chiunque di poter creare e gestire oggetti su una mappa.

Nella gestione informatizzata dei dati sul patrimonio culturale, la cooperazione cartografica diventa uno strumento potente per la condivisione delle informazioni e per assicurare l'interoperabilità dei dati geografici sui beni. Obiettivo è fornire strumenti semplici, ma allo stesso tempo efficaci ed efficienti, per rappresentare e monitorare dati sul territorio. Nel 2010, per rafforzare questi concetti, il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT) ha firmato un protocollo d'intesa con il Ministero dell'ambiente e della tutela del territorio e del mare (MATTM), nell'ambito del progetto "Geoportale Nazionale – Infrastruttura Dati Nazionali"[7], con l'obiettivo di migliorare la fruibilità e facilitare la condivisione, la consultazione, l'integrazione e l'aggiornamento dei dati geografici sui beni culturali.

[7] La necessaria regolamentazione della fruizione dei dati geografici è un argomento attuale e in Italia molto è stato fatto negli ultimi anni in termini di adesione alle convenzioni e agli standard internazionali: la direttiva 2007/2/CE (INSPIRE), che costituisce l'infrastruttura per l'informazione territoriale nella Comunità Europea, è stata recepita e applicata con il Decreto legislativo 27 gennaio 2010, n. 32, che ha anche istituito il "Geoportale Nazionale".

Su questi presupposti è stato dunque sviluppato il modulo cartografico del SIGECweb e particolare attenzione è stata dedicata all'introduzione nel sistema di specifiche funzionalità per la rappresentazione e la condivisione dei dati geografici sui beni.

In passato la posizione del bene sul territorio era un dato che poteva essere dedotto soltanto dai dati geografico-amministrativi inseriti nella scheda di catalogo (regione, provincia, comune e indirizzo), ma molto spesso queste informazioni non erano e non sono sufficienti a georiferire correttamente il bene. Per poter gestire l'enorme quantità di dati catalografici pregressi prodotti in passato, e per andare incontro all'esigenza di ottenere una rappresentazione geografica anche di questi beni, sono stati sviluppati in SIGECweb automatismi che permettono ad esempio di ottenere, tramite la localizzazione geografico-amministrativa del bene, la sua posizione sul territorio: il sistema geocodifica in automatico l'indirizzo e inserisce la coppia di coordinate X e Y (latitudine/longitudine) come "metadato" della scheda. In questo modo, anche se non vengono inserite nella scheda di catalogo le informazioni sulla georeferenziazione di dettaglio, sarà possibile comunque vederne almeno la posizione su mappa in base all'indirizzo.

Il risultato che si ottiene dalla rappresentazione dei beni sul territorio è di grande supporto all'indagine conoscitiva sul patrimonio culturale e, in particolare, all'analisi del "catalogato": strati di sintesi delle informazioni forniscono mappe tematiche che danno immediatamente l'idea della distribuzione e della consistenza del patrimonio, permettendo poi ricerche di dettaglio sui dati.

La precisione del punto ottenuto dipende ovviamente dall'esattezza dei dati presenti nella scheda di catalogo, riferiti all'indirizzo del bene, ma si tratta comunque di una prima utile individuazione geografica, che può essere poi raffinata successivamente (fig. 2).

Per consentire al catalogatore di procedere in maniera agevole alla georeferenziazione dei beni, è stata realizzata in SIGECweb una apposita finestra web-GIS, dove si hanno a disposizione semplici strumenti che guidano nella rappresentazione dei beni tramite il disegno di geometrie (punti, linee o aree) su una cartografia di base e riportano automaticamente nella scheda di catalogo le coordinate dei vertici tracciati e le informazioni sul sistema di riferimento spaziale della base utilizzata.

Gli strati cartografici di base vengono visualizzati in interoperabilità tramite servizi WMS (*Web Map Service*), secondo standard definiti dall'*Open Geospatial Consortium*[8] ed esposti e certificati da enti preposti alla produzione

[8] L'*Open Geospatial Consortium* (OGC, <http://www.opengeospatial.org>, 01.08.2017) si occupa di definire specifiche tecniche per i servizi geospaziali e di localizzazione. Ha l'obiettivo di sviluppare e implementare standard per il contenuto, i servizi e l'interscambio di dati geografici che siano aperti ed estensibili.

e diffusione di dati cartografici (tra cui il Ministero dell'ambiente e della tutela del territorio e del mare, che gestisce il Geoportale Nazionale[9], o le regioni e gli altri enti territoriali).

Questo significa disporre di un gran numero di strati cartografici senza doverli materialmente possedere sul proprio dispositivo: si potrà quindi effettuare la georeferenziazione di un bene culturale e archiviare nella scheda di catalogo le informazioni testuali delle coordinate del punto o dei punti utilizzati per rappresentare il bene. In questo modo sarà sempre possibile, a partire dai dati contenuti nella scheda di catalogo, rappresentare la posizione spaziale del bene sul territorio a prescindere dalla cartografia di base utilizzata.

Il Sistema di Riferimento Spaziale (SRS) su cui si basa il modulo cartografico di SIGECweb, allineandosi alle più recenti disposizioni in materia di adozione del sistema geodetico nazionale[10], è il *World Geodetic System 1984* (WGS84).

All'interno del SIGECweb sono state poi implementate specifiche funzioni per la creazione e la gestione dei "contenitori" di beni, al fine di rappresentare geograficamente, mediante questi oggetti, il patrimonio costituito da beni "mobili". Il contenitore, ovvero il luogo di conservazione, che può anche non essere un bene culturale, diventa l'aggregatore territoriale di beni e fornisce utili indicazioni sulla quantità e sulla tipologia di oggetti contenuti. Questi strumenti diventano essenziali nel momento di gestione dell'emergenza, perché consentono di collegare contenitore e contenuto e sono di supporto nella produzione di cartografia tematica. Nel sistema, per agevolare il collegamento del bene mobile al suo aggregatore, sono in corso di predisposizione liste autorevoli di contenitori da mettere a disposizione degli utenti, in maniera da uniformare e normalizzare le denominazioni utilizzate nelle schede di catalogo (fig. 3).

5. *La piattaforma VIR Vincoli in Rete*

Nell'ambito degli interventi promossi per l'innovazione digitale nel settore dei beni culturali (Piano e-Gov 2012), la Direzione Generale per l'organizzazione, gli affari generali, l'innovazione, il bilancio e il personale del MiBACT ha realizzato diversi progetti strategici finalizzati allo sviluppo di servizi per gli utenti interni ed esterni del Ministero. Tra questi quello denominato "Certificazione e vincolistica in rete" è stato affidato all'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro (ISCR). Il progetto, basandosi sulle applicazioni informatiche esistenti nel MiBACT, aveva inizialmente l'obiettivo di consentire l'accesso in consultazione e la gestione degli atti di tutela dei beni culturali immobili a utenti autorizzati e a diverse tipologie di professionisti.

[9] <http://www.pcn.minambiente.it/GN/>, 01.08.2017.

[10] D.P.C.M. 10 novembre 2011, Gazzetta Ufficiale n. 48 del 27 febbraio 2012, Supplemento ordinario n. 37.

Le banche dati coinvolte nel progetto erano dunque:
- il sistema informativo Carta del Rischio[11], presso l'ISCR, contenente tutti i decreti di vincolo su beni immobili emessi dal 1909 al 2003 (*ex leges* 364/1909, 1089/1939, 490/1999);
- il sistema informativo Beni Tutelati[12], che gestisce il procedimento di verifica dell'interesse dei beni culturali ai sensi del Dlgs. 22.01.2004 n. 42 e il Sistema Informativo Territoriale Ambientale e Paesaggistico (SITAP), entrambi presso la ex Direzione Generale per il Paesaggio, le Belle Arti, l'Architettura e l'Arte Contemporanee (DGPBAAC);
- il sistema informativo SIGECweb, presso l'ICCD, che gestisce il catalogo nazionale dei beni culturali.

Le attività dovevano prevedere l'integrazione delle procedure di aggiornamento dei procedimenti di tutela sui beni, disponibili nei sistemi d'origine, la verifica delle banche dati esistenti presso il Ministero per tutti i vincoli già emessi e l'accesso alle varie funzionalità basato sulla cartografia.

Il progetto, denominato poi VIR – Vincoli in Rete, ha rappresentato l'occasione per poter consolidare una serie di scambi già proficuamente intercorsi tra gli uffici coinvolti (ISCR, ICCD e DGPBAAC) e ha avviato, con la direzione e il coordinamento dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro, l'implementazione di una vera e propria piattaforma di cooperazione applicativa tra le principali banche dati del MIBACT: l'obiettivo è stato quello di gestire un'anagrafica unica e aggiornata dei beni culturali, mettendo al centro di questa interoperabilità il codice univoco di catalogo (fig. 4).

Per realizzare queste attività è stato necessario un attento lavoro di allineamento delle anagrafiche dei beni presenti nelle banche dati coinvolte, soprattutto per ciò che concerne i lessici utilizzati. Nel sistema VIR, per facilitare il riconoscimento di beni simili o identici presenti nei diversi sistemi, sono stati sviluppati appositi algoritmi che per il confronto prendono in considerazione sia le informazioni descrittive (ad esempio stessa tipologia e denominazione del bene), sia la posizione su mappa (beni che si sovrappongono in cartografia). Strumenti di consultazione e ricerca sia alfanumerica che geografica agevolano nel lavoro di allineamento.

Il flusso di lavoro, dunque, prevede che nel momento dell'inserimento di una nuova scheda di bene culturale all'interno del sistema Carta del Rischio o del database Beni Tutelati, i servizi implementati vadano a verificare nella piattaforma VIR l'esistenza dell'anagrafica del bene: se esiste, i dati confluiscono, insieme al codice univoco di catalogo, nella banca dati che ha originato la richiesta. Nel caso in cui invece non esista, viene prodotta una scheda anagrafica che genera la creazione di una nuova scheda di catalogo in SIGECweb: quando la scheda verrà approvata il codice univoco di catalogo verrà acquisito in VIR e nelle banche dati collegate.

11 <http://www.cartadelrischio.it>, 01.08.2017.
12 <http://www.benitutelati.it/>, 01.08.2017.

Ogni volta che in SIGECweb viene prodotta e verificata una scheda di catalogo, questa va a popolare l'anagrafica dei beni sulla piattaforma VIR ed è disponibile alle banche dati collegate.

Il lavoro di raffinamento è ancora in corso, ma la piattaforma VIR è stata già popolata con quasi 200.000 anagrafiche di beni culturali immobili: diventa così possibile, soprattutto in emergenza, avere un unico punto di accesso e ottenere rapidamente informazioni sulla consistenza e sulla dislocazione dei beni, consentendo poi di approfondire i dati e di vederne il dettaglio nelle banche dati di origine. Inoltre la condivisione delle informazioni attraverso la realizzazione di appositi servizi cartografici rende più agevoli i flussi di interoperabilità tra sistemi, facilitando la cooperazione con altre banche dati.

Mentre le anagrafiche dei beni immobili sono disponibili per tutti gli utenti della piattaforma, con gli sviluppi più recenti sono state messe a disposizione, per i soli utenti accreditati (tipicamente i funzionari delle soprintendenze e tutti gli operatori del settore) le anagrafiche dei beni mobili – e dei rispettivi contenitori – provenienti dal SIGECweb: in questo modo è possibile avere un quadro esaustivo, in particolare per ciò che concerne la localizzazione geografica, del patrimonio culturale immobile e mobile.

6. *La gestione in emergenza: l'esperienza del sisma di Rieti (agosto 2016)*

Nei giorni immediatamente successivi al sisma che ha colpito i territori delle regioni Lazio, Umbria e Marche nell'agosto del 2016, il MiBACT ha istituito gruppi di lavoro e commissioni che hanno offerto da subito il loro supporto al territorio. Già in occasione del sisma che aveva colpito l'Emilia Romagna nel 2012, era stata istituita la struttura organizzativa da attivare in occasione di eventi emergenziali dovuti a calamità naturali (circolare n. 24 del 29 maggio 2012) e l'ICCD ha provveduto da subito a rendere operative le procedure di propria competenza, in particolare per ciò che riguarda la messa a disposizione dei dati catalografici e della cartografia tematica relativa alle zone colpite dal sisma.

La situazione emergenziale ha dunque introdotto l'esigenza di avere immediatamente disponibili i dati dei beni culturali ricadenti nell'area del cratere, pertanto sono stati elaborati prioritariamente i dati sui comuni interessati. Attraverso la piattaforma cooperativa VIR è stato possibile ottenere report di sintesi delle informazioni dei beni immobili coinvolti (fig. 5) e in SIGECweb sono state accelerate le procedure semiautomatiche, già avviate in precedenza, per la generazione delle schede dei luoghi di conservazione (contenitori) a partire dai dati contenuti nelle schede di catalogo di beni mobili.

Le schede dei contenitori, così ottenute, sono state completate e verificate dall'ICCD e, insieme al collegamento realizzato in automatico alle schede dei

beni "contenuti", hanno popolato la piattaforma VIR, rendendo possibile la rappresentazione immediata sul territorio del luogo di conservazione e aggregazione dei beni mobili (fig. 6), consentendo di ottenere rapidi quadri di sintesi per individuare la posizione e la quantità di beni (mobili e immobili) in una data area (figg. 7-8).

Per agevolare il lavoro delle squadre di intervento sono state prodotte reportistiche tabellari di sintesi con i luoghi di conservazione e i beni mobili contenuti e poiché le "immagini" dei beni sono un supporto fondamentale, sono stati realizzati dall'ICCD dei cosiddetti "Album" per poter effettuare riscontri fotografici agevoli e molto speditivi sulle opere da recuperare o già recuperate, senza la necessità di accedere nell'immediato alla piattaforma VIR e ai sistemi interoperanti (SIGECweb, Carta del Rischio, Beni Tutelati), che richiedono comunque un collegamento alla rete internet (fig. 9).

In fase di emergenza è di fondamentale importanza poter disporre nell'immediato di informazioni sulla distribuzione e sulla localizzazione precisa dei beni culturali, sia immobili che mobili, per intervenire in maniera idonea e in tempi rapidi. Con gli strumenti realizzati, e grazie alla proficua collaborazione tra gli uffici del MiBACT, è stato possibile fornire al territorio in breve tempo i dati identificativi del patrimonio mobile e immobile schedato.

7. *Verso una reale cooperazione*

Da quanto sopra esposto e dalle esperienze condotte in particolare durante situazioni emergenziali, emerge l'importanza del costruire la conoscenza nell'ordinario, ovvero lavorare in tempo "di pace" per poter poi disporre quando necessario di informazioni organiche e sistematizzate.

Rispetto al passato, si sottolinea la volontà odierna di realizzare applicazioni sempre più integrate e interoperabili: l'obiettivo è la configurazione di ambienti di gestione globale condivisa, non semplici applicazioni ma veri e propri network, portali di accesso alle informazioni.

L'impegno del MiBACT è dunque quello di rendere le banche dati del patrimonio culturale strumenti vivi per la conoscenza e la gestione del patrimonio. In questo contesto la semplice – ma corretta – localizzazione del bene culturale è un passo fondamentale per la tutela, la valorizzazione, la prevenzione del rischio e la gestione dell'emergenza. La georeferenziazione non va più considerata un dato accessorio e non sempre necessario, ma la localizzazione su mappa dei beni culturali deve costituire, insieme all'adozione di criteri omogenei per l'acquisizione dei dati, un passo per la costruzione di un linguaggio comune e condiviso, indispensabile per una vera cooperazione tra sistemi informativi.

Valentina Valerio***

Rimozioni, depositi e mostre: 130 anni di dislocazioni post-sismiche

Conoscenza e prevenzione sono i due poli entro i quali si articola la giornata di oggi, aperta da Massimo Montella con il celebre titolo della prima delle *Prediche inutili* di Luigi Einaudi: "conoscere per deliberare".

La consapevolezza del ruolo della conoscenza per la conservazione del patrimonio culturale, ancor più nelle situazioni di emergenza, è stata alla base dei due interventi che mi hanno preceduto. Pietro Petraroia ha raccontato esordi e sviluppi della *Carta del Rischio*, un progetto sperimentale, ancora straordinariamente attuale, avviato nel 1975 con lo scopo di comprendere e analizzare le fragilità del territorio, la pericolosità dei siti e la vulnerabilità dei monumenti. A seguire, la comunicazione di Antonella Negri sulle attività dell'ICCD per l'organizzazione e la condivisione dei dati ha prospettato scenari incoraggianti. Il patrimonio informativo di SIGEC si è dimostrato di straordinaria utilità in occasione della sequenza sismica attivata il 24 agosto 2016 a riprova delle molteplici potenzialità applicative della catalogazione ordinaria anche in contesti post-catastrofici.

Vorrei contribuire ora alla discussione puntando lo sguardo all'indietro per analizzare il quadro normativo e istituzionale all'interno del quale, con tragica periodicità, hanno agito gli enti preposti alla tutela per la conservazione del patrimonio danneggiato.

Conoscere come si è governato, dunque, per arginare la tentazione di ripartire da zero a ogni emergenza, di gettare il colpo di spugna su una storia di danni, ricostruzioni e nuovi danni che accomuna gran parte delle nostre regioni. L'analisi delle politiche di gestione dell'emergenza, dei presupposti teorici da cui sono scaturite, delle prassi e dei tempi delle ricostruzioni, può essere considerata, essa stessa, una forma indiretta di prevenzione.

Entro l'arco cronologico che va dal terremoto del 1887 nel Ponente ligure e arriva ai recenti eventi sismici nell'Appenino centrale, proverò a tracciare una breve e necessariamente incompleta rassegna delle attività di salvaguardia dei

*** Valentina Valerio, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, U.O. Monumenti di Roma: scavi restauri e siti Unesco, via Ostiense, 106, 00154 Roma, e-mail: valentina.valerio@comune.roma.it.

beni mobili adottate dalle istituzioni statali per arrestare la continua "emorragia di beni e di sostanze culturali" causata dalla catastrofe[13].

La separazione di dipinti, sculture, suppellettili e arredi dai contesti d'origine, nelle sue più varie accezioni, ha costellato la storia sismica della penisola con un lungo elenco di dispersioni, ricoveri temporanei e musealizzazioni di necessità.

La nostra sequenza ha inizio il 23 febbraio 1887, quando un terremoto di forte intensità colpisce la Liguria di Ponente. L'evento, ormai lontano nel tempo, ha lasciato tracce ancora riconoscibili sul campo: interi borghi abbandonati e ricostruiti a valle, restauri in stile delle emergenze monumentali e diaspora degli oggetti d'arte[14]. Le prime attività di messa in sicurezza vennero condotte da un ufficio governativo appositamente costituito dal Ministero degli Interni[15], in accordo con la Prefettura di Porto Maurizio a cui spettava, già in tempo di pace, la presidenza della Commissione conservatrice provinciale dei monumenti e oggetti d'arte e d'antichità. Soltanto quattro anni più tardi, dopo il R.D. 549 del 19 settembre 1891 che istituì gli Uffici Regionali per la Conservazione su tutto il territorio nazionale, l'amministrazione di tutela ebbe un coinvolgimento diretto nella salvaguardia del patrimonio colpito. Le attività del nuovo Ufficio regionale di Piemonte e Liguria furono però episodiche, tardive e inadeguate e le rimozioni, limitate ai soli edifici inseriti nell'elenco dei monumenti di interesse nazionale, vennero affidate a personale esterno. A Diano Castello la Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, a cinque anni dal terremoto, chiese al Prefetto di Porto Maurizio di nominare un esperto per la valutazione dei dipinti dell'Oratorio di San Giovanni Battista, pesantemente danneggiato e in attesa di restauro. Nel 1893 venne dunque inviato sul luogo il pittore ligure Domenico Laura[16], membro della Commissione conservatrice provinciale, con il compito di rilevare lo stato dei dipinti, individuare gli affidatari delle opere rimosse e, nel caso, provvedere con apposite schede all'implementazione dell'*Elenco degli oggetti d'arte del Regno*[17].

Si trattò dei primi, timidi tentativi di organizzazione del servizio di tutela in emergenza, da cui, però, restò ancora esclusa la maggior parte del patrimonio diffuso dei piccoli centri montani e collinari.

Oggi, nel piccolo borgo di Bussana, abbandonato in fretta e ricostruito a

13 Haskell 1981.

14 Isgrò *et al*. 2005.

15 *La Commissione reale pei danneggiati dal terremoto della Liguria, 23 febbraio 1887* fu nominata con decreto n. 4561 del 12 giugno 1887.

16 Domenico Laura (Ventimiglia 1845 – Porto Maurizio 1915), pittore paesaggista e di storia, si formò all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Dal 1872 si stabilì a Porto Maurizio dove ottenne la cattedra di insegnante di disegno presso le locali scuole secondarie. Fu membro della Commissione conservatrice dei monumenti ed oggetti d'arte e d'antichità per la provincia di Porto Maurizio. Cfr. Beringheli 2009, p. 202.

17 Roma, Archivio Centrale di Stato (d'ora in poi ACS), *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale AA.BB.AA.*, II versamento, II serie, b. 329, f. 3479. I criteri per la redazione delle schede erano stati pubblicati nel 1888 nella circolare ministeriale *Norme per la compilazione delle schede del catalogo degli oggetti d'arte* del 24 novembre. Cfr. Agosti 1996, p. 83.

valle secondo i moderni criteri antisismici dell'ingegneria strutturale, la chiesa di Nostra Signora delle Grazie e l'oratorio di San Giovanni (fig. 10) si presentano allo stato di rudere, prive degli originali apparati decorativi, per lo più dispersi. Rari i casi in cui dipinti e arredi delle chiese del cratere hanno seguito il percorso degli scampati alla catastrofe e trovato nuova collocazione. È accaduto alla *Natività del Battista*, opera di Mattia Preti, ancora oggi custodita nella sacrestia della maestosa parrocchiale dedicata al Sacro Cuore di Gesù di Bussana Nuova e alla seicentesca tela con i *Santi Gregorio, Antonio abate e Domenico* di San Gregorio di Bajardo, ora nella sala del Consiglio Comunale di quel paese.

La mancanza di strumenti normativi, l'incertezza delle competenze dei vari dicasteri e la penuria di personale non consentirono nel Ponente ligure l'intervento organico degli enti statali di tutela. Venti anni dopo, quando una scossa devastò Reggio Calabria e Messina, lo scenario istituzionale e amministrativo era già profondamente cambiato: dal 1902 era in vigore una nuova legge di tutela ed erano stati riformati, non senza difficoltà, i servizi periferici della Direzione Generale Antichità e Belle Arti con l'istituzione delle Soprintendenze[18]. Dal 1906 era alla guida della Direzione Generale Corrado Ricci al quale, nell'arco di pochi anni, spettò il coordinamento delle attività di salvaguardia del patrimonio culturale coinvolto dal terremoto calabro siculo del 1908 e dal terremoto del 1915 nella Marsica. Fu uno de rari casi in cui conoscenze e competenze acquisite sui luoghi del cratere si trasmisero senza soluzione di continuità nell'emergenza successiva.

Le attività di pronto intervento dopo il 1908, condotte dalla Soprintendenza di Palermo e dall'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle province meridionali con sede a Napoli, si concentrarono da subito sulla rimozione e sul ricovero dei beni mobili. A Messina il lavoro fu condotto con energia e ostinazione dal soprintendente ai monumenti di Palermo, l'archeologo e numismatico Antonino Salinas che raccolse in depositi temporanei le opere recuperate dagli edifici danneggiati (fig. 11). In primo luogo il soprintendente si occupò del ricovero dei beni provenienti dal Museo Civico Peloritano[19]. Ricci, consapevole delle difficoltà e dei costi dell'operazione, il 19 gennaio 1909 scrisse al Ministro della Pubblica Istruzione:

> Per ricuperare l'importantissima suppellettile del Museo locale, per dissotterrare i preziosi avanzi adornanti le chiese e massime il Duomo si richiederà tempo parecchio e lavoro lungo e coscienzioso ed occorrerà per prima cosa costruire baracche per collocarvi oggetti d'arte interi o frammentati che si ritroveranno e che non possono rimanere più oltre in luoghi indifesi. […] ingenti somme si dovranno spendere per raccogliere e ricomporre quanto più sia possibile le sparse membra del cospicuo patrimonio artistico delle zone devastate. È questo un dovere verso la patria e verso la civiltà e si dovrà collegarlo coi provvedimenti che saranno presi per la costituzione di un nuovo nucleo di abitazioni e di vita amministrativa in quei desolati paesi[20].

[18] R.D. 17 luglio1904 n. 431. Si veda inoltre: Dalla Negra 1981 e 1992.

[19] Columba 1915; Barbera *et al.* 2008, p. 355 e ss.; Lojacono 2008, pp. 444-465.

[20] ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale AA.BB.AA.*, Divisione I 1908 – 12. b. 100, lettera del Direttore Generale Corrado Ricci al Ministro, 19 gennaio 1909.

Nel frattempo la frenetica attività di demolizione e messa in sicurezza intrapresa dai tecnici del Genio Civile rese particolarmente urgente l'individuazione di spazi idonei alla conservazione del materiale erratico che veniva sottratto alle ruspe e alla dinamite. Il Museo divenne l'approdo terminale delle demolizioni, il luogo più consono al ricovero e all'esposizione delle sopravvivenze della città distrutta.

Così scriveva l'ispettore della Commissione conservatrice dei monumenti e oggetti d'arte e d'antichità per la provincia di Reggio Calabria Francesco Morabito Calabrò al Ministro della Pubblica Istruzione nel marzo 1914, quando ormai la fase della prima emergenza si era esaurita e aveva lasciato il posto all'opera di ricostruzione:

> Si ricavano oggi in questa città, dalla demolizione di antichi fabbricati, numerosi pezzi architettonici, nonché altri oggetti di interesse artistico e storico, i quali meritano essere conservati non solo per il loro pregio intrinseco, ma anche come ricordo di un'arte locale che non può più ripetersi nelle nuove antisismiche costruzioni ed è memoria della Reggio che fu[21].

Il Museo sembrò il luogo adatto a dirimere il conflitto tra le esigenze della sicurezza strutturale degli edifici e le esigenze della conservazione delle testimonianze del passato. In maniera molto esplicita Ugo Fleres si fece interprete di tale posizione e sulle pagine del «Bollettino d'arte» dichiarò che il passato nelle aree devastate dal sisma apparteneva "al museo e alla religione studiosa" e che la restituzione della vecchia Messina si sarebbe potuta pretendere soltanto in una sala di museo[22].

> La Commissione competente ha terminato ormai il primo periodo dell'immane lavoro cioè il recupero tumultuoso delle opere, dei frammenti d'ogni testimonianza d'arte e di storia; segue ora l'inventario, in ultimo verrà lo studio di ciascun oggetto o parte di oggetto. Sulla linea generale del lavoro, su quel che già risulta e su quel che è da prevedere non v'è se non da lodare e confermare la fiducia incondizionata sinora riscossa dal prof. Salinas e da suoi coadiutori. Ma il giorno in cui il materiale del futuro museo sia raccolto, catalogato, studiato che sarà codesto museo? Una congerie enorme di "pezzi e bocconi" dalla quale a stento emergerà qualche collezione di cimeli e una dozzina di opere d'arte degne di tal nome. Ma questi pezzi e bocconi sono pure i resti d'una città, i quali nell'insieme formano una documentazione storica senza pari. Perciò il nostro Museo invece di una mediocrissima collezione artistica potrà divenire un istituto storico conservativo speciale, unico al mondo[23].

Nei fatti però la musealizzazione fu rigidamente selettiva, circoscritta alle emergenze storico-artistiche di rilevanza nazionale. Gli oggetti d'uso liturgico, sparsi per le piccole pievi e per le parrocchiali dell'area colpita, continuarono a svolgere la loro funzione negli insediamenti provvisori, nelle baracche, negli altari improvvisati, provocando perdite, furti, dislocazioni incontrollate, come del resto era già accaduto dopo il terremoto delle Calabrie del 1905 (fig. 12).

21 Ivi, lettera di Francesco Morabito Calabrò, marzo 1914.
22 Fleres 1913, p. 209, citato in Valerio 2015, p. 91.
23 Fleres 1913.

Quando nel 1915 un nuovo evento sismico colpì la Marsica, la struttura organizzativa non fu colta impreparata e poté mettere a frutto ciò che si era sperimentato e si stava ancora sperimentando nella ricostruzione di Reggio e Messina. Con l'obiettivo di non disperdere protocolli e procedure, la Direzione Generale decise di dare alle stampe nel 1915 due libelli dedicati al tema, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate dalle RR. Soprintendenze dei Monumenti, dei Musei e delle Gallerie di Palermo* e *I danni all'arte nei paesi battuti dal terremoto del 13 gennaio 1915*, entrambi con prefazione di Ricci.

Il primo volume fu fortemente voluto da Antonino Salinas che dal 1911 sollecitava la Direzione Generale a dare conto all'opinione pubblica degli interventi di rimozione effettuati, al fine di evidenziare l'impegno delle istituzioni di tutela nella prima emergenza e di dimostrare la nuova capacità organizzativa e programmatica degli uffici.

> Da lungo tempo sono attese in Italia e fuori le notizie sul recupero del patrimonio artistico messinese: i giornali locali cominciano già a farsi interpreti della impazienza del pubblico, che trova strano ed inesplicabile così lungo silenzio su di un'opera da cui l'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti non può aspettarsi che plauso. D'altronde l'inventario di tutto l'enorme materiale recuperato non può, io credo, farsi nel Bollettino di codesto Ministero, il quale sarebbe troppo invaso e distratto da elenchi e notizie, non poche delle quali non andrebbero d'accordo col carattere che esso ha fin qui conservato. Poiché oltre che delle opere d'arte recuperate, bisognerebbe dar ragguaglio di restauri, demolizioni ecc. ed allegare piani e progetti come si è praticato in stampe simili fatte a cura di altre Soprintendenze. L'esperienza dimostra che pubblicazioni di questo genere non possono essere fatte da lontano se si desidera sollecitudine ed accuratezza. Mi sembra perciò che la pubblicazione sia da iniziare qui stesso, sotto il titolo che parrà più adatto, le spese necessarie potranno essere prelevate dal fondo pei lavori di Messina ed è a tener per sicuro ch'esse saranno coperte col tempo dai prodotti della vendita per la quale si farebbe capo ad uno dei librai accreditati presso codesto Ministero[24].

Il volume conteneva una prefazione di Corrado Ricci, la copia del rapporto di Salinas al Ministro della Pubblica Istruzione del 30 gennaio 1909 e il catalogo dei dipinti rimossi dal Museo civico e dalle chiese di Messina a firma dell'ispettore onorario Gaetano Maria Columba[25], già pubblicato a parte grazie alle pressioni del Soprintendente che lo voleva stampato "in un modo qualunque, al più presto possibile"[26].

Se l'impresa editoriale del Ministero dedicata a Messina rappresentò il bilancio a posteriori dei primi passi della struttura di tutela, segnato da inevitabili criticità e lentezze burocratiche[27], il volumetto sulla Marsica fu il dettagliato e imparziale rapporto delle attività a meno di un anno dall'evento sismico.

[24] ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale AA.BB.AA*, Divisione I, 1908 – 12. b. 100, lettera di Antonino Salinas, 22 marzo 1911.

[25] Per notizie biografiche su Columba si veda Barbera *et al.* 2008, p. 359, n. 11.

[26] ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale AA.BB.AA*, Divisione I, 1908 – 12. b. 100, lettera di Antonino Salinas, 22 marzo 1911.

[27] Sulle difficoltà burocratiche e i conflitti tra Soprintendenza di Palermo e Commissione Comunale di Antichità e Belle Arti di Messina si veda Barbera *et al.* 2008.

L'articolazione del volume con una prima parte dedicata ai contributi di storici, sismologi, architetti e storici dell'arte e una seconda parte con la cronaca delle operazioni di primo intervento condotte dalle due Soprintendenze territoriali, mise in evidenza una inedita capacità di coordinamento delle iniziative per la salvaguardia dei monumenti e delle opere d'arte e un approccio alle questioni simiche complesso, aperto ad ambiti disciplinari e professionalità differenti[28].

Le attività di recupero del patrimonio mobile furono coordinate dal Soprintendente alle Gallerie di Lazio e Abruzzo Federico Hermanin, primo borsista della Scuola di Perfezionamento di Roma fondata da Adolfo Venturi[29].

Le dislocazioni marsicane condussero ancora una volta al museo; al Museo di Sulmona, nel caso di oggetti di rilevanza regionale, a Roma nella sede di Castel Sant'Angelo o nel costituendo museo di Palazzo Venezia, nel caso di oggetti di particolare pregio storico-artistico. Nel frangente dell'emergenza lo Stato aveva avocato a sé il diritto di intervenire con atti unilaterali anche sui manufatti di proprietà privata o ecclesiastica. In base all'art. 4 della legge del 1909, al Ministro della Pubblica Istruzione fu attribuita, infatti, la facoltà di provvedere, "all'integrità e alla sicurezza delle opere, facendole trasportare e custodire temporaneamente in pubblici istituti". L'applicazione della norma generò frequenti contese tra lo Stato e le comunità locali che rivendicavano la proprietà e l'uso liturgico e devozionale delle opere prelevate[30].

Due lettere di Hermanin alla Direzione Generale restituiscono con precisione l'ostilità della popolazione a quei trasferimenti. La prima risale all'8 luglio 1915, a sei mesi dalla scossa, e riguarda la comunità di Trasacco:

> Dopo il disastro del terremoto dello scorso Gennaio, questa Soprintendenza come codesto Onorevole Ministro ben sa, si adoperò di ricercare e ritirare tutti gli oggetti artistici che si conservavano nelle chiese danneggiate dei paesi colpiti per depositarli in luogo più adatto e sicuro qui in Roma. […]
> Ora il Delegato Speciale di Trasacco ha comunicato a questa R. Soprintendenza che quella popolazione religiosa e molto fanatica incomincia a manifestare una viva agitazione perché i detti oggetti vengano restituiti alla chiesa di San Cesidio.
> Ho interpellato subito la R. Soprintendenza ai Monumenti per assicurarmi delle condizioni statiche di quella chiesa e mi è stato risposto che trovasi alquanto danneggiata ed ha necessità di varie riparazioni. Solo la sagrestia presenta una più sicura stabilità e potrebbe forse accogliere gli oggetti sacri reclamati. Mi permetto ora di fare osservare a codesto onorevole Ministero primieramente che la grande croce è preziosissima ed è una delle migliori d'arte medievale abruzzese ed io sarei di parere contrario di doverla restituire per essere poi conservata in luogo mal sicuro, in secondo luogo poi i suindicati oggetti hanno veramente bisogno di essere restaurati prima della restituzione[31].

[28] Per la ricostruzione del ruolo delle istituzioni di tutela nella Marsica colpita dal terremoto si veda Valerio 2015.

[29] Nicita 2000, pp. 31-33 e 2003; Agosti 1996, p. 163.

[30] Valerio 2014 e 2015.

[31] ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale AA.BB.AA*, Divisione I 1908-

Scenario analogo a Ortucchio dove l'opposizione degli abitanti del piccolo centro costrinse il Soprintendente a soluzioni alternative al museo.

Ho l'onore di comunicare a Vostra Eccellenza che non è almeno per ora possibile togliere dal distrutto paese di Ortucchio nella Marsica gli oggetti d'arte, nonostante l'opera pacificatrice dei funzionari di questa Soprintendenza e del Commissario locale sig. Magaldi, la popolazione minacciosa si oppone.
I cinque carabinieri inviati ad Avezzano si sono dichiarati impotenti a proteggere i miei funzionari che dovevano trasportare provvisoriamente gli oggetti nel Museo Civico di Sulmona. Si è quindi provvisoriamente scelto un locale in muratura convenientemente coperto e chiuso da una solida porta e vi si sono collocati i vari oggetti[32].

Il caso di Ortucchio diede avvio alla consuetudine dei depositi provvisori, allestiti in attesa della ricostruzione. Nelle emergenze dei decenni a seguire questo particolare luogo della conservazione si diffuse in tutte le località colpite dal sisma: dal centro di raccolta di Udine, allestito dopo il 1976, ai ricoveri "temporanei" di Padula, Folloni, Atripalda e Matera dopo il 1980, fino ai depositi di Celano, Sassuolo e Spoleto predisposti dopo le più recenti emergenze sismiche (figg. 13-14).

La concentrazione di una grande quantità di opere, a volte direttamente danneggiate dal terremoto, ma più spesso in precario stato di conservazione per pregresse carenze manutentive, fece emergere la necessità di predisporre all'interno dei depositi, laboratori per le attività di primo intervento. A Udine l'allestimento della chiesa di San Francesco per il ricovero dei beni mobili, reso possibile dalla fattiva collaborazione tra il Museo diocesano e la Regione Friuli Venezia Giulia, consentì anche l'attivazione della prima scuola regionale per restauratori[33].

Dopo il Friuli sorsero, ad ogni nuova scossa, depositi laboratori, nati nelle intenzioni come ricoveri temporanei in attesa delle ricollocazioni, ma divenuti nei fatti magazzini permanenti. Molte opere che nell'Irpinia post-sismica avevano perduto il contenitore di provenienza sono rimaste nei locali del deposito di Padula, negli spazi musealizzati della chiesa di San Francesco a Folloni, nella chiesa del Carmine di Matera.

Il terremoto dell'Appennino umbro-marchigiano del 1997 introdusse un elemento di novità nella gestione post-sismica del patrimonio mobile, scaturita dalla rinnovata necessità di ricoverare i beni in luoghi che ne garantissero la sicurezza, ma che al contempo ne mantenessero vivo il legame con le comunità locali. Furono evitate quindi delocalizzazioni sistematiche; i depositi vennero individuati caso per caso, privilegiando sedi di proprietà comunale o diocesana

24, b. 269, f. 39, lettera di F. Hermanin, 8 luglio 1915.

[32] ACS, *Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale AA.BB.AA.*, Divisione I 1908-24, b. 1096, Lettera di F. Hermanin, 1 maggio 1915.

[33] Menis,1988; G. Perusini *et al.* 1996, pp. 145-157; Pastres 2016, pp. 30-87; Perusini 2016, pp. 221-229; Commessatti 2016, pp. 36-38.

limitrofe all'area colpita[34]. Nell'ottica del rispetto del potenziale identitario di quel patrimonio, il Vice Commissario delegato per i Beni Culturali delle Marche, Maria Luisa Polichetti, allestì all'interno delle Cartiere Miliani di Fabriano un deposito destinato ad assolvere contestualmente le funzioni di conservazione e di esposizione: un "deposito attrezzato" che superava la funzione del mero accatastamento di necessità[35]. Una selezione di opere venne quindi esposta in un'area del deposito aperta al pubblico e alla cittadinanza con l'intento di limitare quanto più possibile la cesura tra i beni e la comunità causata dall'evento sismico (fig. 15), un progetto di tutela e valorizzazione, ancora oggi di straordinaria attualità.

Quell'esperienza non fu più replicata. Cinque anni più tardi, in Molise, le opere imballate vennero trasferite in un deposito a Ferrazzano non accessibile al pubblico (fig. 16). Sporadiche occasioni espositive consentirono la visibilità di alcune pezzi in deposito. Si andava delineando *in nuce* un fenomeno che si diffuse dopo il terremoto del 2009 in Abruzzo e impose la netta separazione delle operazioni di messa in sicurezza dalle iniziative di valorizzazione, affidate a una serie sempre più fitta di mostre itineranti.

In occasione del sisma abruzzese Protezione Civile e MiBAC misero a punto nuovi protocolli per la gestione del patrimonio culturale in emergenza che contribuirono a indirizzare le attività verso la rimozione diffusa, a volte indiscriminata, dai luoghi di origine. La movimentazione, gestita con specifici modelli schedografici e condotta grazie al supporto dei Vigili del Fuoco e dei volontari, si separò progressivamente dal resto delle attività di messa in sicurezza del patrimonio monumentale.

La mole di beni mobili trasferiti a seguito del terremoto richiese da subito la predisposizione di due depositi approntati presso il Museo di Celano a Paludi per le opere di proprietà statale e in un locale nella zona industriale della città per la conservazione di sculture, dipinti, arredi e suppellettile di proprietà diocesana. Alle due strutture, non aperte al pubblico, si affianca dal 2016 il MUNDA, nuovo spazio espositivo ricavato all'interno dell'ex mattatoio di borgo Rivera per ospitare una selezione di opere rimosse dal Castello Spagnolo.

In tutti gli altri casi la parziale e sporadica visibilità delle opere trasferite dalle chiese del cratere fu affidata a iniziative di valorizzazioni itineranti, spesso finalizzate alla raccolta di fondi per il recupero[36]. Da una parte depositi sempre più capienti, dove concentrare il patrimonio mobile dell'intera area colpita, dall'altra pochi pezzi di pregio scampati ai danni, oggetto di esposizioni nazionali e internazionali. Tale orientamento si ripropose in occasione del terremoto del 2012 in Emilia quando, con il supporto dell'Istituto Superiore

[34] Canti, Polichetti 2014, p. 341.

[35] *Deposito attrezzato* 1999.

[36] Nicosia 2009, Guido 2010; Porcaroli 2010; Silvan 2010; Arbace 2010 e 2011; Arbace, Sonnino 2011.

della Conservazione e del Restauro di Roma e dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, fu allestito un unico grande centro di raccolta delle opere rimosse all'interno del Palazzo Ducale di Sassuolo (fig. 17)[37]. Collaterali all'attività di conservazione dei beni, furono inaugurate iniziative espositive a garantire la fruizione temporanea di un gruppo ristretto di beni[38].

Intanto nuove Direttive ministeriali, pubblicate all'indomani del terremoto emiliano[39] hanno ulteriormente codificato le procedure di emergenza secondo la rigida separazione di tre distinti ambiti di azione: il rilievo dei danni, il coordinamento tecnico degli interventi di messa in sicurezza e l'allestimento di depositi temporanei e laboratori di pronto intervento per i beni mobili. La salvaguardia del patrimonio mobile e l'eventuale individuazione di locali di deposito che, prima delle Direttive, rientravano tra le attività di messa in sicurezza definite per ciascun edificio danneggiato, ora costituiscono un'operazione autonoma con inevitabili ripercussioni sulla entità dei trasferimenti. La rapida scorsa dei comunicati stampa del MiBACT con il numero dei beni rimossi in ciascun edificio chiarisce le dimensioni del fenomeno[40]. Gli oggetti rimossi sono stati ricoverati nei depositi localizzati nelle quattro regioni colpite: a Celano, nel Museo di Paludi, già utilizzato in occasione dell'evento sismico del 2009, a Cittaducale, all'interno del capannone industriale della Scuola Allievi del Corpo Forestale dello Stato, presso Spoleto, in località Santo Chiodo nella struttura regionale allestita nel 2008. Nelle Marche, in attesa della predisposizione degli spazi del Forte Malatestiano di Ascoli Piceno, le opere ancora rischiano trasferimenti in località molto distanti dall'epicentro. Una eventualità a cui si sono con forza opposti i comuni della Marca Maceratese, chiedendo a chiare lettere di arrestare le delocalizzazioni.

Le nostre opere d'arte rimangano nel nostro territorio. È essenziale che i depositi attrezzati per la messa in sicurezza e i laboratori per il restauro siano realizzati qui, nel nostro territorio. Sono occasioni di lavoro, opportunità di sviluppo, investimenti culturali che, se programmati altrove, aiuteranno altri territori, ma non il nostro. Le risorse economiche per depositi e laboratori debbono ricadere nelle zone colpite dal terremoto per garantire la crescita occupazionale, l'economia a base culturale, lo sviluppo delle università, delle accademie e del sistema della formazione. Il territorio può offrire luoghi importanti per depositi e laboratori di restauro. Progetti di delocalizzazione delle opere in altri territori, che sia Ancona o Spoleto o altro, impoveriscono e offendono le nostre comunità.

37 Casciu, Mozzo 2014, pp. 373-383; Mozzo 2013a, 2013b, 2014a e 2014b.

38 Mozzo 2013; Ferrari *et al.* 2013; Campanini 2012.

39 Direttiva del 23 aprile 2015, aggiornamento della Direttiva del 12 dicembre 2013, *Procedure per la gestione delle attività di messa in sicurezza e salvaguardia del patrimonio culturale in caso di emergenze derivanti da calamità naturali*, G.U. Serie Generale n. 169 del 23.07.2015.

40 Le più recenti indicazioni fornite dalla Protezione civile in merito riferiscono di oltre 15.000 opere rimosse. Cfr. Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento della Protezione Civile, *La gestione dei dati geografici a supporto dei processi decisionali nel contesto dell'emergenza del terremoto nel Centro Italia*, workshop del 24 maggio 2017 (Forum PA 2017, Roma, 23-25 maggio 2017).

Il riferimento ai depositi attrezzati e la volontà di mantenere quanto più possibile la prossimità delle opere ai luoghi e alle comunità d'origine ricorda l'esperienza del deposito attrezzato di Fabriano e ripropone l'assunto su cui quel progetto si era fondato: ai beni deve essere sempre garantita la fruizione *in loco*. È ciò che auspica anche la recente mozione del Consiglio Superiore dei beni culturali e paesaggistici:

> si utilizzino i depositi di raccolta dei beni culturali recuperati, i laboratori di restauro, i musei e i luoghi della cultura come cantieri aperti alle popolazioni locali e ai visitatori – compatibilmente con le ovvie necessità di sicurezza – per presentare i lavori in corso, per allestire mostre, per organizzare conferenze, convegni, incontri e ogni altra iniziativa utile a sviluppare la partecipazione attiva e a mantenere un filo diretto tra i cittadini e il loro patrimonio[41].

I due documenti citati saranno in grado di porre un freno alla sequenza di spostamenti e di mostre a cui già stiamo assistendo?[42]

Riferimenti bibliografici / References

Agosti G. (1996), *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia: Marsilio.

Arbace L., a cura di (2010), *Antiche Madonne d'Abruzzo, dipinti e sculture lignee medievali dal Castello dell'Aquila*, catalogo della mostra (Celano, Museo d'arte sacra della Marsica, 23 dicembre – 5 aprile 2010; Trento Museo del Castello del Buonconsiglio, 4 dicembre – 5 gennaio 2011), Torino: Allemandi.

Arbace L., a cura di (2011), *La sapienza risplende. Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Rimini, Musei Comunali, 20 agosto – 1 novembre 2011), Torino: Allemandi.

Arbace L., Sonnino E. (2011), *La Madonna di Pietranico. Storia, restauro e ricostruzione di un'opera in terracotta*, catalogo della mostra (New York, Italian American Museum, 6 aprile – 2 giugno 2011), Pescara: Edizioni Zip.

Barbera G., Campagna Cicala F., Molonia G. (2008), *Inventario fra le rovine. Opere d'arte recuperate a Messina dopo il sisma del 1908*, in *28 dicembre*

41 Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Consiglio Superiore Beni culturali e paesaggistici, Mozione del Consiglio Superiore beni culturali e paesaggistici del MIBACT, Matelica 20 marzo 2017.

42 *Tesori dalla Valnerina* (Spoleto, Rocca Albornoz, Museo Nazionale del Ducato di Spoleto, 5 marzo – 30 luglio 2017); *Facciamo presto. Marche 2016-2017: tesori salvati, tesori da salvare* (Uffizi, aula Magliabecchiana, 28 marzo – 30 luglio 2017); *La bellezza ferita* (Siena, cripta del Duomo e Santa Maria della Scala, 23 dicembre 2016 – 29 ottobre 2017); *Capolavori sibillini. L'arte dei luoghi feriti dal sisma* (Osimo, Palazzo Campana, 19 febbraio – 1 ottobre 2017).

1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello stretto, a cura di S. Valtieri, Roma: Clear, p. 355 e ss.

Beringheli G., a cura di (2009), *Dizionario degli artisti liguri. Pittori, scultori, ceramisti, incisori, fotografi del XX e XXI secolo*, Genova: De Ferrari.

Campanini G. (2012), *Salvati dal terremoto: dipinti e sculture dai centri storici tra Bologna e Ferrara*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo Fava 8 dicembre 2012 – 6 gennaio 2013), Bologna: Bononia University Press.

Canti M., Polichetti M.L. (2014), *Dai danni al restauro: un virtuoso dialogo istituzionale*, «Economia della cultura», XXIV, n. 3-4, pp. 335-346.

Casciu S., Mozzo M. (2014), *Emilia 2012. I beni culturali mobili nel Centro di raccolta e pronto intervento*, «Economia della cultura», XXIV, n. 3-4, pp. 373-383.

Columba G.M. (1915), *Relazione sui recuperi di opere d'arte*, Palermo: Stabilimento tipografico Virzì.

Commessatti E. (2016), *L'intervento in San Francesco: il recupero dei beni mobili e la nascita del Centro di Catalogazione e restauro*, in *Memorie. Arte, immagini e parole del terremoto in Friuli*, a cura di C. Azzollini, A. Giusa, catalogo della mostra (Villa Manin di Passariano, 24 aprile – 3 luglio 2016), Milano: Skira, pp. 36-38.

Dalla Negra R. (1981), *Verso l'assetto definitivo delle strutture di tutela: dai delegati Regionali alla nascita delle Soprintendenze (1880-1907)*, in *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)*, Atti del Convegno di studi (Bologna, 12-14 novembre 1981), a cura di L. Bertelli, O. Mazzei, Milano: Angeli, pp. 199-210.

Dalla Negra R. (1992), *La riforma del servizio di tutela (1902-1915)*, in *Monumenti e Istituzioni. Parte II. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, a cura di R. Dalla Negra, M. Bencivenni, P. Grifoni, Firenze: Alinea editrice, pp. 183-211.

De Bortoli F. (2012), *Le condizioni per crescere*, «Corriere della sera», 8 luglio.

Deposito attrezzato per la conservazione e l'esposizione delle opere d'arte provenienti da edifici danneggiati dal sisma sito nel complesso delle antiche Cartiere Miliani (1999), a cura del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma: ICCD.

Ferrari J., Roversi S., a cura di (2013), *L'arte nell'epicentro da Guercino a Malatesta: opere salvate nell'Emilia del terremoto*, catalogo della mostra (Nonantola, Museo Benedettino e Diocesano di arte sacra, 16 marzo 2013 – 16 marzo 2014), Modena: Artestampa.

Flores U. (1913), *Per la riedificazione di Messina*, «Bollettino d'arte», VII, n. 6, pp. 209-214.

Guido S., a cura di (2010), *La Memoria e la Speranza. Arredi liturgici da salvare nell'Abruzzo del terremoto*, catalogo della mostra (Roma, Musei Vaticani, 31 marzo – 31 maggio 2010), Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani.

Haskell F. (1981), *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, in *Storia dell'Arte italiana*, vol. 3, Torino: Einaudi, pp. 5-35.

Isgrò S., Palazzetti C., Palma V., Valerio V., a cura di (2005), *Promemoria. Immagini da un territorio a rischio*, Roma: Gangemi.

Lojacono L. (2008), *Frammenti di memoria: contributi su recupero e fruizione di antichi marmi delle cattedrali di Reggio Calabria e Messina dopo il terremoto del 1908*, in *28 dicembre 1908. La grande ricostruzione dopo il terremoto del 1908 nell'area dello stretto*, a cura di S. Valtieri, Roma: Clear, pp. 444-465.

Menis G.C. (1988), *Un museo nel terremoto. L'intervento del Museo Diocesano di Udine a favore dei beni culturali coinvolti nel terremoto del 1976*, Pordenone: GEAP.

Ministero della Pubblica Istruzione Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti, a cura di (1915a), *Danni all'arte nei paesi battuti dal terremoto del 13 gennaio 1915*, Roma: Calzone.

Ministero della Pubblica Istruzione Direzione Generale per le Antichità e le Belle Arti, a cura di (1915b), *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate dalle RR. Soprintendenze dei monumenti dei musei e delle gallerie di Palermo*, fasc. I, Palermo: Virzì.

Mozzo M. (2013), *Sisma 2012: l'esperienza del Centro di raccolta di Sassuolo e del cantiere di pronto intervento*, in *Progettare le arti. Studi per Clara Baracchini*, a cura di L. Carletti, C. Giometti, Pisa: Edizioni Mnemosyne, pp. 247-252.

Mozzo M. (2014a), *Le opere d'arte riunite nel Centro di raccolta del Palazzo ducale di Sassuolo: procedura di classificazione, tipologia dei danni subiti e creazione della banca dati SiCaR*, in *A sei mesi dal sisma. Primo rapporto sui beni culturali in Emilia Romagna*, Atti del convegno (Carpi, 20-21 novembre 2012), Bologna: Minerva, pp. 149-156.

Mozzo M. (2014b), *L'attività del Centro di raccolta di Sassuolo e del cantiere di primo intervento*, «Taccuini d'arte», n. 7, pp. 13-18.

Mozzo M. (2014c), *I beni artistici alla prova del sisma. L'esperienza nel Centro di Raccolta di Sassuolo*, «Taccuini d'arte», n. 7, pp. 7-11.

Nicita P. (2000), *Il museo negato. Palazzo Venezia 1916-1930*, «Bollettino d'arte», anno LXXXV, serie VI, n. 114, pp. 29-78.

Nicita P. (2003), *Hermanin Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 61, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 693-697.

Nicosia A., a cura di (2009), *Beautiful L'Aquila must never die. L'Aquila bella mai non po' perire*, catalogo della mostra (L'Aquila, Caserma V. Giudice di Coppito, 07 luglio – 6 agosto 1997), Roma: Gangemi 2009.

Pastres P. (2016), *La salvaguardia e la conoscenza dei beni mobili religiosi colpiti dal terremoto del 1976*, in *Dalla polvere alla luce. Arte sacra nel terremoto. 1976 2016*, catalogo della mostra (Udine, 15 aprile – 22 maggio 2016), Udine: Deputazione di Storia Patria per il Friuli; Museo Diocesano e Gallerie del Tiepolo, pp. 30-87.

Perusini G., Perusini T., Spadea S. (1996), *I beni culturali non architettonici: emergenza, recupero e valorizzazione. Un bilancio a vent'anni dal terremoto*,

in *Friuli 1976-1996. Contributi sul modello di ricostruzione*, a cura di P. Bonfanti, Udine: Forum Edizioni, pp. 145-157.

Perusini T. (2016), *Il recupero e restauro delle opere d'arte mobili terremotate. Il "modello Friuli": punti di forza e criticità in un bilancio a quarant'anni dal terremoto*, in *Ricostruire la memoria. Il patrimonio culturale del Friuli a quarant'anni dal terremoto*, a cura di C. Azzollini, G. Carbonara, Udine: Forum, pp. 221-229.

Petraroia P. (2006), *Restauri e valorizzazione in Lombardia: un nuovo approccio nel nome di Cesare Brandi*, «Confronti», n. 3, pp. 45-54.

Petraroia P. (2014), *Carta del Rischio: linee guida e normativa recente. Una lettura critica*, «Economia della Cultura», XXIV, n. 3-4, pp. 303-320.

Petraroia P., Cannada Bartoli N. (2000), *La conservazione programmata del patrimonio monumentale. Esperienze e proposte nella Regione Lombardi*a, in *"Quarry – Laboratory – Monument": International Congress – Pavia 2000* (Pavia, 26-30 settembre 2000), Proceedings, edited by G. Calvi, U. Zezza, vol. 1, Pavia: La Goliardica pavese, pp. 59-64.

Porcaroli F.L., a cura di (2010), *S.O.S. Arte dall'Abruzzo una mostra per non dimenticare*, catalogo della mostra (Roma Castel Sant'Angelo, 24 aprile – 5 settembre 2010), Roma: Gangemi.

Silvan P., a cura di (2010), *Gente d'Abruzzo. Verismo sociale nella pittura abruzzese*, catalogo della mostra (Assisi, Basilica di San Francesco 20 giugno – 12 settembre 2010), Roma: Scienze e Lettere.

Urbisci S. (2004), *Introduzione alla Guida per la Georeferenziazione dei Beni storico-architettonici*, in *La Carta del rischio del patrimonio culturale in Lombardia. Guida per la georeferenziazione dei beni storico-architettonici*, Milano: Guerini, pp. 34-44.

Valerio V. (2014), *La diaspora delle opere d'arte. Il caso dell'Abruzzo*, in *La tutela alla prova dei terremoti. Il patrimonio storico e artistico fra restauri, ricostruzioni e perdite*, «Economia della cultura», XXIV, n. 3-4, pp. 357-372.

Valerio V. (2015), *Marsica 1915: le istituzioni statali di tutela alla prova del terremoto*, in *Avezzano, la Marsica e il circondario a cento anni dal sisma del 1915. Città e territori tra cancellazione e reinvenzione*, a cura di S. Ciranna, P. Montuori, L'Aquila: Consiglio Regionale d'Abruzzo, pp. 85-94.

Appendice

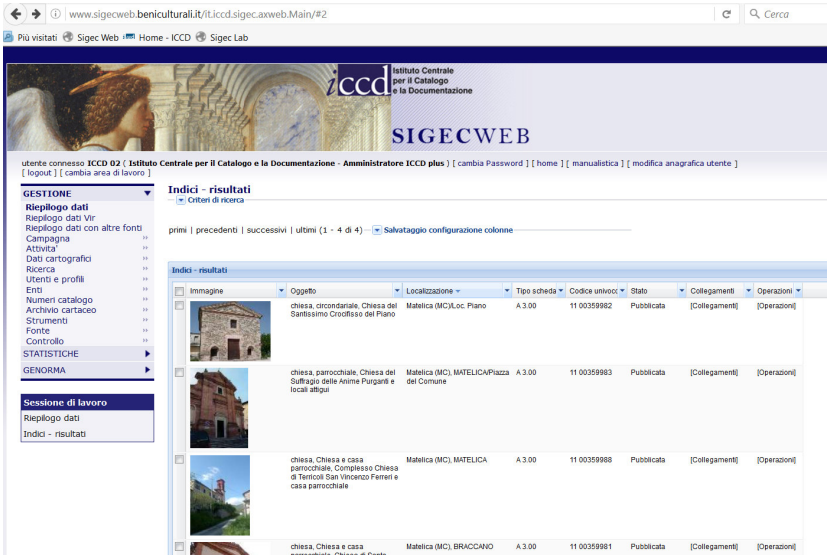


Fig. 1. Sistema informativo SIGECweb: riepilogo dati delle schede di catalogo riferite a beni architettonici, con filtro sulle schede del comune di Matelica (MC)

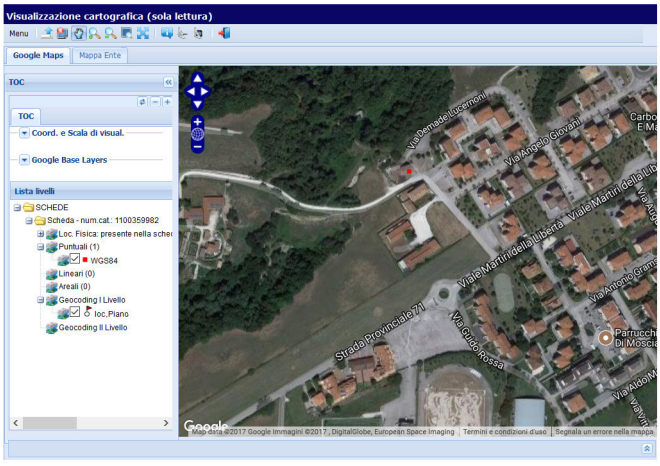


Fig. 2. Sistema informativo SIGECweb: finestra web-GIS per la visualizzazione dei dati geografici di una scheda architettonica (bandierina del *geocoding* e simbolo puntuale della georeferenziazione di dettaglio)

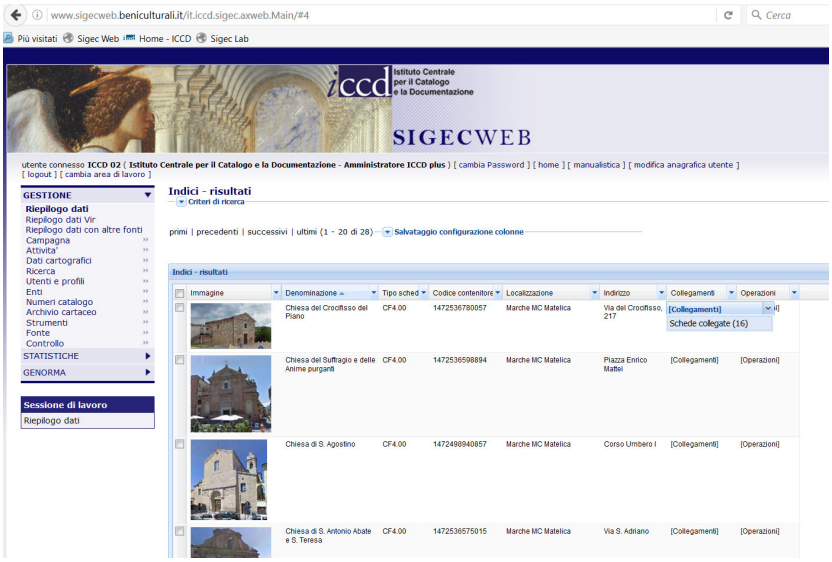


Fig. 3. Sistema informativo SIGECweb: riepilogo dati delle schede di contenitore, con filtro sul comune di Matelica (MC) – Dal contenitore è possibile navigare alle schede di catalogo dei beni mobili contenuti

Fig. 4. Home page della piattaforma cooperativa VIR – Vincoli in rete

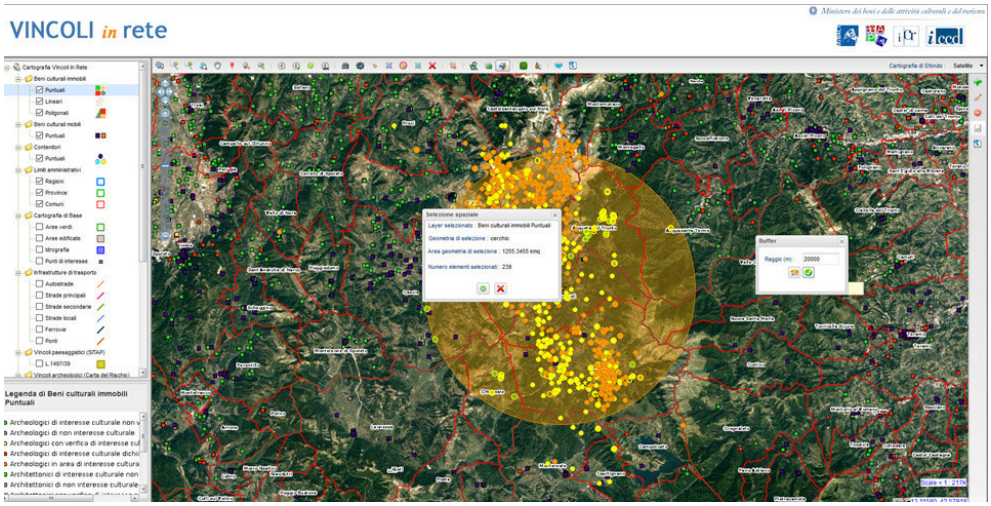


Fig. 5. Piattaforma cooperativa VIR: rappresentazione cartografica del cratere del sisma dell'agosto 2016, con individuazione dei beni culturali coinvolti

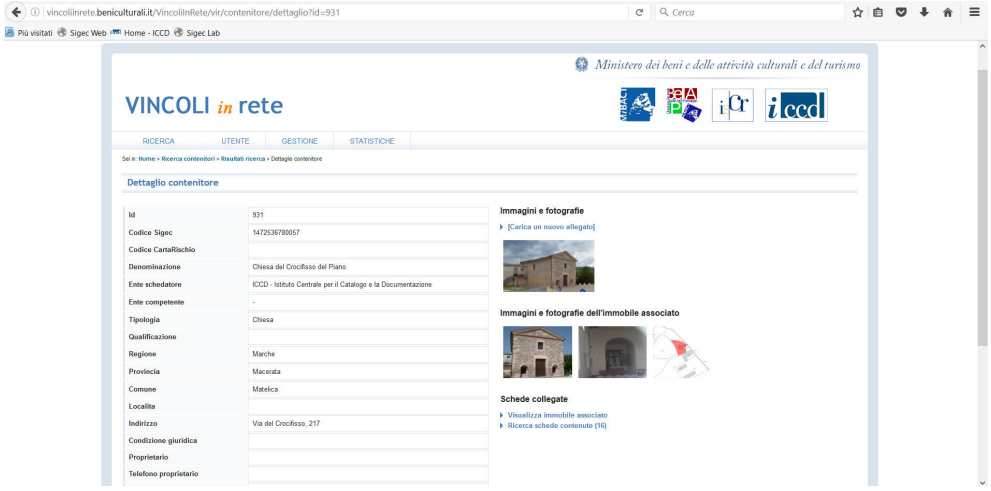


Fig. 6. Piattaforma cooperativa VIR: dettaglio di una scheda di contenitore proveniente dal SIGECweb, con collegamenti alla scheda del bene immobile e alle schede dei beni mobili contenuti

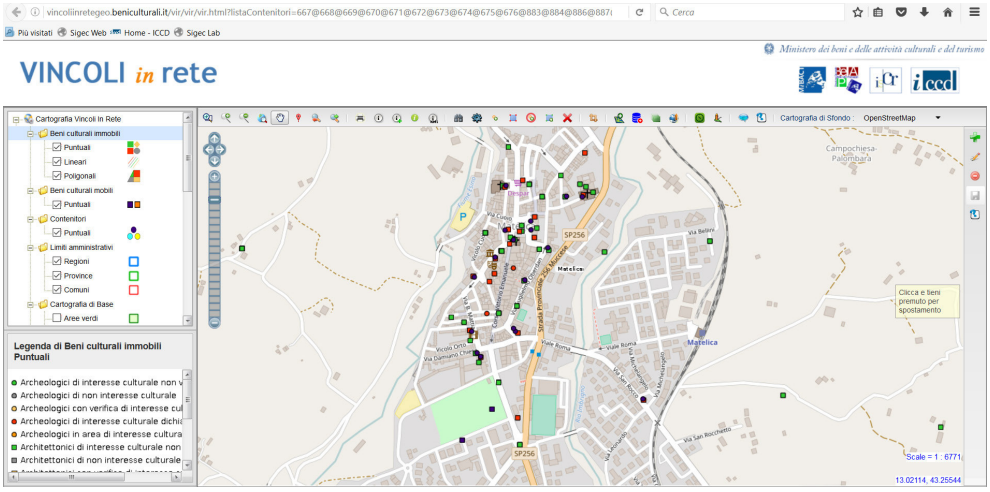


Fig. 7. Piattaforma cooperativa VIR: rappresentazione cartografica di una zona del comune di Matelica (RI), con la rappresentazione dei beni immobili e dei contenitori

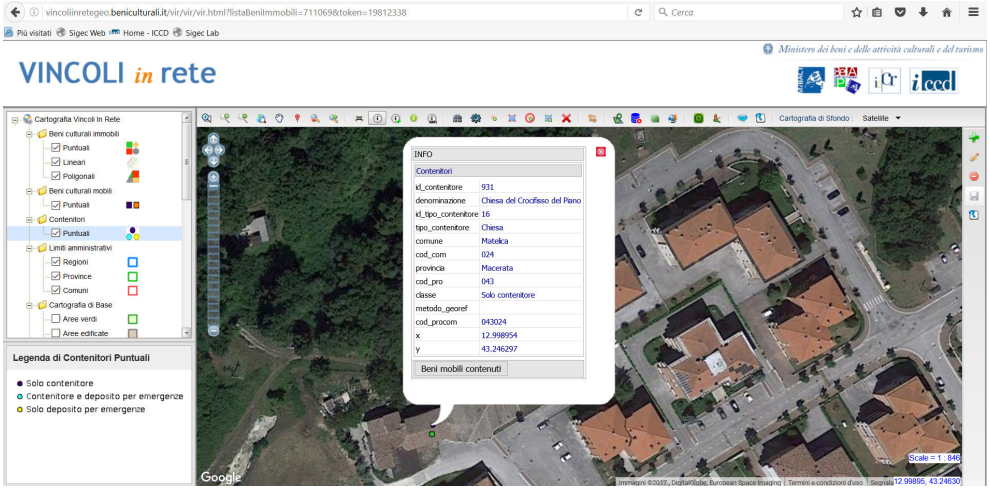


Fig. 8. Piattaforma cooperativa VIR: rappresentazione cartografica di dettaglio di un'area del comune di Matelica (RI), con in sovrapposizione la scheda informativa di un contenitore di beni mobili

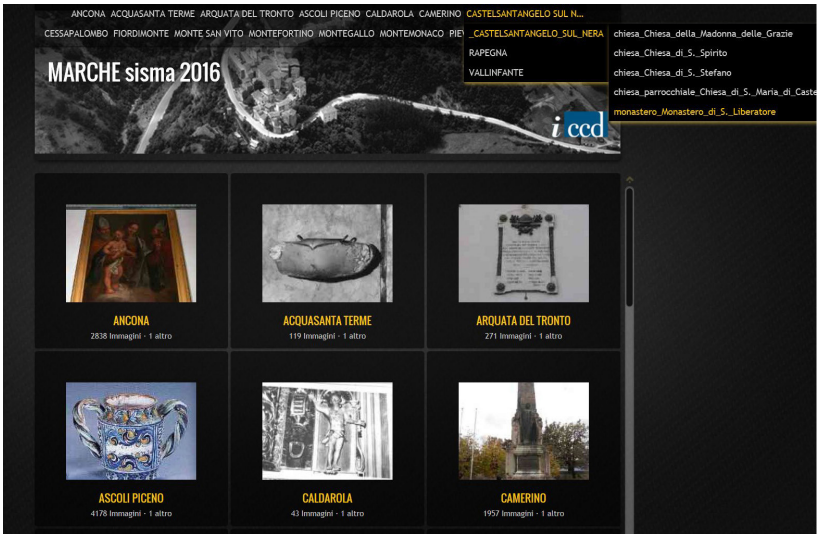


Fig. 9. Album ICCD per la navigazione *off-line* delle immagini relative ai beni catalogati e ricadenti nelle zone colpite dal sisma dell'agosto 2016 (dettaglio dell'Album della regione Marche)

Fig. 10. Bussana vecchia (IM), chiesa di Nostra Signora delle Grazie

Fig. 11. Messina, recupero delle opere dopo il terremoto del 1908

Fig. 12. Terremoto delle Calabrie, 1905, altare improvvisato

Fig. 13. Udine, chiesa di San Francesco, deposito delle opere provenienti dalle chiese danneggiate dal terremoto del 1976

Fig. 14. Padula (SA), Certosa di San Lorenzo, deposito delle opere provenienti dalle chiese danneggiate dal terremoto del 1980

Fig. 15. Fabriano (AN), deposito attrezzato per la conservazione e l'esposizione delle opere d'arte provenienti da edifici danneggiati dal sisma del 1997

Fig. 16. Ferrazzano (CB), deposito delle opere provenienti dalle chiese danneggiate dal sisma del 2002 (foto A. Priston)

Fig. 17. Sassuolo (MO), centro di raccolta e pronto intervento

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Università Roma Tre / Tommy D. Andersson, University of Gothenburg / 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 / Caterina Cirelli, Università di Catania / Alan Clarke, University of Pannonia / Claudine Cohen, École des Hautes Études en Sciences Sociales / Gian Luigi Corinto, Università di Macerata / Lucia Corrain, Università di Bologna / Giuseppe Cruciani, già Università di Firenze / Girolamo Cusimano, Università di Palermo / Fiorella Dallari, Università di Bologna / Stefano Della Torre, Politecnico di Milano / Maria del Mar Gonzalez Chacon, Escuela Universitaria de Turismo de Asturias, Oviedo / 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, già 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 / 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 / Aldo M. Morace, Università di Sassari / Raffaella Morselli, Università di Teramo / Olena Motuzenko, Taras Shevchenko National University of Kiev / Giuliano Pinto, Università di Firenze / Marco Pizzo, Museo del Risorgimento Complesso del Vittoriano di Roma / Edouard Pommier, Musei di Francia / Carlo Pongetti, Università di Macerata / Adriano Prosperi, Scuola Normale Superiore di Pisa / Angelo R. Pupino, Università di Napoli "L'Orientale" / Bernardino Quattrociocchi, Università di Roma "La Sapienza" / Mauro Renna, Università dell'Insubria / Orietta Rossi Pinelli, Università di Roma "La Sapienza" / Roberto Sani, Università di Macerata / Girolamo Sciullo, Università di Bologna / Mislav Simunic, University of Rijeka / Simonetta Stopponi, Università di Perugia / Michele Tamma, Università "Ca' Foscari" di Venezia / Frank Vermeulen, Universiteit Gent / Stefano Vitali, Soprintendenza archivistica per l'Emilia Romagna.

JOURNAL OF **THE SECTION** OF **CULTURAL HERITAGE**
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors
Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre
Serge Noiret, European University Institute
Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale
Girolamo Sciullo, Università di Bologna

Texts by
Caterina Barilaro, Cristiano Bedin, Matteo Bertelé, Valentina Bucci,
Francesco Clementi, Delio Colangelo, Annalisa Colecchia, Gabriele Costa,
Serena D'Orazio, Daniela De Liso, Carlo Dionisotti, Patrizia Dragoni,
Francesca Favaro, Concetta Ferrara, Maria Teresa Gigliozzi, Rita Ladogana,
Stefano Lenci, Sara Lorenzetti, Agnese Marasca, Valeria Merola,
Pardo Antonio Mezzapelle, Nora Moll, Massimo Montella,
Francesco Montuori, Antonella Negri, Paola Nigro, Antonella Nonnis,
Pietro Petraroia, Dalibor Prančević, Francesca Pulcini,
Federia Maria Chiara Santagati, Mauro Sarnelli, Carlo Serafini, Valentina Valerio

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

eum edizioni università di macerata

ISSN 2039-2362