



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 Sciuillo, 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
15 / 2017

eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
n. 15, 2017

ISSN 2039-2362 (online)

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, Elio Borroni,
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 Barbatì, 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 Quattrococchi,
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

Indice

- 3 Indice
- 5 Editoriale
- Saggi
- 9 Ivana Čapeta Rakić
 Una paternità contesa. La *Crocifissione* del monastero veneziano di San Giorgio in Alga, da Alvise Donato alla riattribuzione a Girolamo e Francesco da Santa Croce
- 25 Aurelio Cevolotto
 «Accademia la città intiera». Patrizi, accademici e libri a Pesaro in età barocca
- 51 Giuseppe Cruciani Fabozzi
 L'*angkormania*: un capitolo della storia del gusto, fra orientalismo ed “epopea coloniale”
- 73 Jean-Baptiste Jamin
 La Conférence de Madrid (1934). Histoire d’une manifestation internationale à l’origine de la muséographie moderne
- 103 Maria Giovanna Confetto, Alfonso Siano
 Museo e tecnologie digitali: profili professionali emergenti

- 137 Joaquín Martínez Pino
Il paesaggio come oggetto di tutela in Spagna. Percorso
normativo e processo formativo
- Documenti
- 171 Francesca Coltrinari
Ricerche in corso sulla pittura del primo Settecento nelle
Marche. Il testamento e una proposta per il pittore
Giovanni Anastasi (Senigallia, 1653 - Macerata, 1704)
- 191 Maria Luisa Ricci
Le decorazioni settecentesche di Palazzo Benincasa ad
Ancona. Indagini sulla committenza di Giuseppe Benincasa
- 229 Germano Pistolesi
I miracoli mariani nelle Marche di fine Settecento e i santini
come strumento privilegiato di propaganda
- 265 Valentina Alunno
Le tecnologie multimediali per la fruizione museale e
l'esperienza dei visitatori. Prima indagine sui Musei Civici di
Palazzo Buonaccorsi a Macerata
- 297 Mara Cerquetti
Nota a margine del convegno di studi "La valorizzazione
dell'eredità culturale in Italia" (Macerata, 5-6 novembre
2015)
- Classico
- 315 Giovanni Urbani
La protezione del patrimonio monumentale dal rischio
sismico
- Recensioni
- 325 Marco Cioppi, Maurizio De Vita, Antonio Pinelli
M.R. Napolitano, V. Marino, *Cultural heritage e made in
Italy. Casi ed esperienze di marketing internazionale*
- 335 Giorgia Di Marcantonio
Francesco Pirani, a cura di, *Lodovico Zdekauer. Discipline
storiche e innovazione fra Otto e Novecento*

Editoriale

La eterogeneità disciplinare dei saggi, tutti però incentrati sul tema comune dell'eredità culturale, e la diversa nazionalità degli autori attestano una volta di più con questo numero l'impostazione interdisciplinare e internazionale della nostra rivista.

Ad Ivana Čapeta Rakić, storica dell'arte dell'Università di Spalato, che si occupa dell'attribuzione di una *Crocefissione* esposta nella Sala Capitolare dell'ex Scuola grande di San Marco a Venezia, si aggiungono, infatti, Aurelio Cevolotto, storico, che ricostruisce l'ambiente culturale pesarese nel '600, Giuseppe Cruciani, storico dell'architettura già nell'Università di Firenze, che dà conto del singolare capitolo di storia del gusto segnato dall'entusiasmo per l'arte khmer in Occidente, Jean-Baptiste Jamin, della Scuola del Louvre, che torna sul tema dell'importanza per gli sviluppi della museografia della Conferenza di Madrid del 1934 e del manuale che ne derivò, Maria Giovanna Confetto e Alfonso Siano, studiosi di economia e gestione delle imprese dell'Università di Salerno, che prendono in esame le nuove figure professionali impiegabili nei musei in relazione al sempre più largo impiego delle *information and communication technologies*, Joaquín Martínez Pino, della spagnola Universidad Nacional de Educación a Distancia, che illustra gli aspetti giuridici e culturali inerenti alla tutela del paesaggio in Spagna.

La sezione dedicata ai “documenti” delle attività di studio di docenti e allievi dei nostri corsi ospita in questa occasione un contributo della professoressa Francesca Coltrinari, che anticipa alcuni risultati delle ricerche preparatorie per il convegno maceratese del 21-23 giugno 2017 su “La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata”, della dottoressa Maria Luisa Ricci sulla committenza delle decorazioni settecentesche di Palazzo Benincasa ad Ancona, del dottor Germano Pistolesi sui “santini” legati ai miracoli mariani nelle Marche di fine Settecento, della dottoressa Valentina Alunno sull'uso delle tecnologie nei musei civici di Palazzo Buonaccorsi a Macerata e sulla

soddisfazione dei visitatori, della professoressa Mara Cerquetti sul convegno di studi “La valorizzazione dell’eredità culturale in Italia”.

Quanto alle recensioni, oltre a quella che Giorgia Di Marcantonio dedica agli atti del convegno su “Lodovico Zdekauer. Discipline storiche e innovazione fra Otto e Novecento” curati da Francesco Pirani, una notazione particolare va fatta per il carattere multidisciplinare di quella inerente al volume di Maria Rosaria Napolitano e Vittoria Marino, *Cultural Heritage e Made in Italy. Casi ed esperienze di marketing internazionale*, che si compone di tre contributi di autorevoli studiosi di diversa specializzazione.

Infine il “classico” di Giovanni Urbani, scritto a proposito del terremoto dell’Irpinia del 23 novembre 1980 e, purtroppo, valido ancora adesso per le vaste zone del centro della penisola colpite dall’ultimo sisma: «non è necessaria nessuna competenza in economia per sapere quale sarà il saldo di una politica economica che non si è mai degnata di far entrare nei propri conti i costi del dissesto geologico, del disordine urbanistico e della incuria verso il patrimonio edilizio storico».

Il direttore

Saggi

Una paternità contesa. La *Crocifissione* del monastero veneziano di San Giorgio in Alga, da Alvise Donato alla riattribuzione a Girolamo e Francesco da Santa Croce

Ivana Čapeta Rakić*

Abstract

Negli ultimi tempi la mia attenzione è stata attirata da un quadro, dipinto su tela, di dimensioni relativamente grandi, rappresentante il tema della *Crocifissione di Cristo*. Il quadro è esposto sulla parete della Sala Capitolare dell'ex Scuola grande di San Marco a Venezia e proviene dal monastero di San Giorgio in Alga. Le ipotesi finora proposte per l'identificazione dell'autore della grande composizione, si basano tradizionalmente sull'attribuzione di Boschini che legò il dipinto a Donato Veneziano, un pittore attivo

* Ivana Čapeta Rakić, Ricercatrice di Storia dell'arte, Facoltà di Studi umanistici, Università degli Studi di Spalato, Teslina 12, 21000 Split, Croazia, e-mail: ivana.capeta@gmail.com.

nel corso di Quattrocento. Non volendo completamente respingere l'attribuzione di Boschini, Ludwig cercò di trovare tra i documenti d'archivio un pittore possibile, attivo nel Cinquecento e collegabile con il nome Donato. Così propose il nome di Alvise Donato, anche se tra i documenti che pubblicò nessuno era direttamente relativo al dipinto della *Crocifissione* del monastero di San Giorgio in Alga. L'opera in questione, come cercherò di indicare in questo saggio, presenta numerose analogie con le opere della bottega Santa Croce e quindi propongo di riattribuirlo a Girolamo e Francesco da Santa Croce, con una possibile datazione agli anni Cinquanta del Cinquecento.

Recently my attention was attracted by a painting, which was painted on a canvas of relatively large size and representing the theme of the Crucifixion of Christ. The painting is displayed on the wall of the Chapter House of the former Scuola Grande di San Marco in Venice but originates from the monastery of San Giorgio in Alga. The hypotheses so far proposed, which regard the identification of the author of the great composition, were traditionally based on the opinion established by Boschini who attributed the painting to Donato Veneziano, a painter active during the fifteenth century. Unwilling to reject completely the attribution of Boschini, Ludwig tried to find a possible painter active in the sixteenth century among the archival documents and to associate him with the name Donato. So he proposed the name of Alvise Donato, although among the documents he published neither was directly related to the painting of the Crucifixion from the monastery of San Giorgio in Alga. The painting in question, as I shall endeavour to indicate in this paper, has many similarities with the works of the Santa Croce workshop so I will propose here (re)attribution to Girolamo and Francesco da Santa Croce, with a possible dating of the painting in the fifties of the sixteenth century.

L'apertura al pubblico degli spazi dell'ex Scuola grande di San Marco nel 2013 ha permesso ai ricercatori di storia dell'arte una visione diretta delle opere ivi esposte. La mia attenzione è stata attirata dalla tela di dimensioni relativamente grandi (770 x 410 cm), rappresentate il tema della *Crocifissione di Cristo*, ora sulla parete della Sala Capitolare (fig. 1).

Nell'asse centrale della composizione si trova il Cristo crocefisso su un'alta croce di legno, portante la sigla INRI. Il suo corpo nudo è avvolto da un perizoma bianco sventolante, mentre Maria Maddalena in lacrime abbraccia la base della croce. La Madonna, priva di sensi, è seduta per terra, sostenuta da san Giovanni e dalle pie donne. Ai lati si trovano i due ladroni come descritto nei quattro Vangeli. Nell'affollata composizione si riconosce anche il soldato a cavallo con la lancia, le cui mani aperte suggeriscono il momento del miracoloso ripristino della sua vista, in questo sovrapponendo l'iconografia di Longino con la lancia con quella del centurione Longino. Il porta spugna si è aggiunto al gruppo di soldati romani seduti per terra, che giocano a dadi per le vesti «senza cuciture» di Cristo. All'avvenimento partecipano tutta una serie di figure rappresentanti gli avversari del cristianesimo, in maggior parte soldati romani riconoscibili per le bandiere con l'acronimo SPQR e con il simbolo dell'aquila bicipite. Tra di loro vi sono anche ulteriori avversari del cristianesimo, a cui sono aggiunti gli attributi dei nemici allora contemporanei della chiesa cattolica; essi sono identificabili negli Ottomani, riconoscibili per i turbanti, e nel soldato e nel mercante tedesco

provenienti dai paesi eretici marcati dall'avvento del luteranesimo. Lo sfondo è definito da un paesaggio pittoresco con i colli sormontati da città fortificate. In lontananza, a valle del colle centrale, si discerne un complesso architettonico medievale cinto dall'acqua e da una gondola. Si tratta di una veduta contenente la chiesa con l'annesso monastero di San Giorgio in Alga, nel cui refettorio il quadro si trovava in origine.

L'opera fu per la prima volta menzionata da Boschini nel 1664, che la descrive così: «La Pasione di Christo, con le Marie soldatesche, e molto numero di astanti, quadro Grande: opera con tutta diligenza, fatta da Donato Veneziano»¹. Oltre a questo dipinto, nella stessa fonte Boschini menzionò altre tre opere, che considerava dello stesso autore; uno rappresentante il leone alato di San Marco allocato nel Palazzo Ducale², una *Crocifissione* nella sala capitolare del monastero di San Nicolò dei Frari³ e una *Stigmatizzazione di san Francesco d'Assisi*, posizionata nella sala di fronte al refettorio dello stesso complesso monastico⁴. Solo il dipinto nel Palazzo Ducale è però firmato con il nome dell'artista.

Il dipinto della *Crocifissione*, genericamente attribuito al maestro di San Giorgio in Alga, viene menzionato nel 1771 anche da Antonio Maria Zanetti, il quale appoggiandosi all'analisi di Boschini, conferma l'attribuzione a Donato Veneziano. Riportiamo la citazione:

Nell'Isola di S. Giorgio in Alga nel Refettorio vedesi una celebre opera dipinta da quest'Autore [Donato Veneziano]. È la Crocifissione di Cristo in gran tela, con molte figure. Ha quest'opera molto merito, rara sempre per quell'età; ma non è tanto bella quanto la prima tavola già descritta. Fu salvata da un furioso incendio, seguito l'anno 1716 dall'attenzione de' Religiosi di questo Convento; e dopo si racconciò, e fu forse in qualche parte alterata⁵.

Una memoria dell'incendio e la notizia del dipinto nel refettorio sono state fornite anche da Vincenzio A. Formaleoni⁶. Sembra che tra i primi a esprimere il dubbio che il dipinto del Palazzo Ducale e *La Crocifissione* della chiesa di San Niccolò dei Frari fossero opere dello stesso autore sia stato Giannantonio

¹ Si veda Boschini 1664, p. 572. La stessa descrizione si trova anche nell'edizione del 1674 e nell'addenda pubblicata da Antonio Maria Zanetti nel 1733. Cfr. Boschini 1674, p. 62; Boschini, Zanetti 1733, p. 474.

² Boschini 1664, p. 66.

³ Si tratta in realtà della chiesa di San Niccolò della Lattuga che per la vicinanza alla chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari spesso viene chiamata San Niccolò dei Frari. Boschini 1664, p. 316.

⁴ Boschini 1664, p. 317.

⁵ A parte il dipinto con la *Crocifissione* dalla chiesa di San Giorgio in Alga, Zanetti cita anche la *Crocifissione* nella sagrestia della chiesa di San Niccolò dei Frari e il dipinto con la rappresentazione del leone alato di San Marco, fiancheggiato da San Girolamo e San Agostino nel Magistrato dell'Avogaria nel Palazzo Ducale. Zanetti non menziona la *Stigmatizzazione di San Francesco d'Assisi*, in precedenza legata al nome di Donato Veneziano. Cfr. Zanetti 1771, pp. 22-23.

⁶ Formaleoni 1787, pp. 259-260.

Moschini⁷. Nonostante ciò Filippo de Boni, nella sua *Biografia dell'artista* pubblicata nel 1840, legava ancora al nome del pittore Donato Veneziano le tre opere, tra cui anche *La Crocifissione* del monastero di San Giorgio in Alga, che allora si trovava a Vienna⁸. In effetti, su decreto napoleonico, il monastero fu chiuso e i suoi beni passarono allo stato. Durante il secondo governo austriaco a Venezia, nel 1838, il dipinto è stato portato alla Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste viennese, per essere restituito a Venezia solo nel 1919. L'elenco delle opere d'arte nella galleria viennese lo citava ancora come un'opera di Donato Veneziano⁹.

Solo all'inizio Novecento Gustav Ludwig (1852-1905) fece una revisione delle opere pittoriche che ancora Boschini aveva legato al nome del citato maestro. Comparando l'opera firmata e una volta anche datata (1459) di Donato Veneziano, che tutt'oggi si trova al Palazzo Ducale, con i due quadri, la *Crocifissione* della chiesa di Niccolò dei Frari e la *Crocifissione* del monastero di San Giorgio in Alga (il quadro della *Stigmatizzazione* fu omesso), arrivò alla conclusione che il gruppo composto da Boscini non poteva essere in alcun modo ricondotto allo stesso autore. Ludwig ritenne che si trattasse di almeno due pittori e che l'autore di entrambe le Crocifissioni fosse appartenuto a una generazione più giovane, attiva nel corso del Cinquecento. Cercando un nome possibile per questo maestro, Ludwig si servì di una serie di documenti d'archivio, in particolare relativi ai pittori bergamaschi a Venezia. Lo studioso arrivò alla conclusione che la forma del nome Donato riguardasse il «cognome» di famiglia e che questo cognome nel corso del Cinquecento era abbastanza comune.

Sotto questa luce, della *Crocifissione* del monastero veneziano di San Giorgio in Alga scrisse le seguenti parole: «Se non vogliamo completamente respingere l'ipotesi di Boschini sull'autore dell'opera, allora potremo rilevare tra i diversi maestri che portarono il nome Donato nel Cinquecento un pittore di nome Alvise di Donato»¹⁰. Si trattava di un maestro la cui attività era menzionata nei documenti d'archivio tra il 1528 e il 1557¹¹, un arco temporale, secondo Ludwig, idoneo allo stile e alla datazione del dipinto. Inoltre aggiungeva che questo maestro uscì molto probabilmente dalla scuola di Girolamo da Santa Croce, date le assomiglianze dello stile e del colore del dipinto con le opere di questo pittore¹². L'ipotesi di Ludwig è stata accettata da Pompeo Molmenti¹³ e anche da Joseph Archer Crowe e da Giovanni Battista Cavalcaselle, ma questi

⁷ Moschini 1815, p. 507.

⁸ De Boni 1840, p. 298.

⁹ Céréssole 1867, p. 96.

¹⁰ Ludwig 1903, p. 24.

¹¹ Il pittore è in realtà menzionato ancora fino al 1568.

¹² Ludwig 1903, p. 24.

¹³ Sotto l'immagine della *Crocifissione* della chiesa di San Niccolò dei Frari, Molmenti legge il nome di Alvise Donato. Cfr. Molmenti 1903, p. 425.

ultimi non si sono occupati in modo dettagliato dei due dipinti giacché, come hanno rilevato, uscivano dal quadro cronologico della loro ricerca¹⁴.

In seguito al ritorno, nel 1919, della tela da Vienna a Venezia, Giuseppe Fiocco la ascrisse alla bottega dei Santa Croce¹⁵. Solo alcuni anni prima, nel 1916, lo studioso aveva scritto uno degli studi basilari sui pittori Santa Croce, artisti dei quali conosceva bene opera e stile¹⁶. Il suo studio rimane tuttora un rilevante punto di partenza per tutti quelli che si vogliono occupare della ricostruzione dell'attività artistica dei suddetti pittori.

Successivamente Berenson ha attribuito il dipinto a Girolamo da Santa Croce¹⁷. Nel 1962, Sandra Moschini Marconi, però, è ritornata ad abbracciare l'ipotesi di Ludwig sulla paternità dell'opera, accettando l'identificazione dell'autore in Alvise Donato, anche se in maniera ancora dubitativa, aggiungendo inoltre che il pittore avrebbe potuto anche essere un certo Giovanni Maria Donato, il cui nome è menzionato in parallelo con Alvise Donato negli stessi documenti d'archivio pubblicati da Ludwig. Inoltre riteneva che lo stesso pittore avesse dipinto anche la *Crocifissione* della chiesa di San Niccolò dei Frari, oggi conservata nella collezione della Galleria dell'Accademia. La studiosa inoltre giustificava le evidenti differenze di stile delle due opere pittoriche, rappresentanti lo stesso tema, con la possibilità che l'artista nella loro realizzazione si fosse servito di diversi modelli pittorici¹⁸.

Dopo aver visto recentemente il quadro, ora esposto negli spazi dell'ex Scuola grande di San Marco in seguito ad un suo recente restauro¹⁹, credo di poter attribuire l'opera alla bottega dei Santa Croce e identificarla come un'opera di collaborazione di Girolamo (Santa Croce, Val Brembana 1480/85 - Venezia, 1556) e di suo figlio Francesco da Santa Croce (Venezia, 1516-1584)²⁰. Si tratta di due maestri eclettici, che costruivano spesso le proprie opere secondo un principio additivo, unificando numerose fonti di ispirazione in composizioni di carattere non inventivo, ma retrospettivo. Dalle prime opere note, sia per il metodo compositivo come pure per l'organizzazione del lavoro, sembra evidente come essi seguissero la strada aperta dalle botteghe artistiche più importanti di una generazione precedente, attive durante la seconda metà del Quattrocento e i primi due decenni del Cinquecento. Nonostante la lunga attività, la bottega Santa Croce rimase fedele a questa tipologia espressiva fino all'ultima opera realizzata²¹. Le loro composizioni pittoriche sono una specie di *patchwork* di

¹⁴ Cfr. Crowe, Cavalcaselle 1912, p. 11. Crowe e Cavalcaselle attribuiscono allo stesso autore anche il quadro con la *Pietà* della Galleria dell'Accademia di Venezia (inv. n. 71).

¹⁵ Fiocco 1919, p. 4.

¹⁶ Fiocco 1916, pp. 169-206.

¹⁷ Berenson 1958, p. 162.

¹⁸ Moschini Marconi 1962, pp. 112-113.

¹⁹ Il quadro è stato restaurato recentemente grazie ai fondi statali, mentre i fondi per il suo imballaggio e il trasporto si devono al progetto "Save Venice Inc.". Cfr. *Save Venice Inc.* 2007.

²⁰ Per ulteriori approfondimenti cfr. Capeta Rakić 2011.

²¹ L'ultima opera datata risale al 1595, e si tratta di un stendardo con l'*Annunciazione* firmata

figure composte, prese dalle opere famose dei loro precursori, specialmente da Giovanni Bellini e da Cima da Conegliano. Inoltre, per le loro pitture si servivano anche di diversi fogli grafici²². Una volta appropriatisi dei canoni compositivi, i pittori Santa Croce li usavano ripetutamente, così come le citazioni e le copie di soluzioni identiche o simili: tale caratteristica si riscontra in tutte le loro numerose opere pittoriche, rendendole in pratica facilmente riconoscibili.

Così la figura identica al Cristo della composizione della *Crocifissione*, oggi nella sala della Scuola Grande di San Marco, la ritroviamo almeno su due composizioni firmate da Girolamo da Santa Croce. Si tratta dello stendardo con il tema della *Trinità*, datato al 1533, oggi nelle Civiche raccolte del Castello Sforzesco di Milano (fig. 2) e del quadro con la *Santissima Trinità, San Giacomo e San Girolamo* del 1539, oggi ai Musei Civici di Padova (fig. 3). Inoltre, risulta interessante un'opera di dimensioni minori (32 x 28 cm), sempre legata al tema della *Crocifissione*, che si trovava una volta nel Kaiser Friedrich Museum a Berlino²³. Crowe e Cavalcaselle²⁴ l'hanno inclusa tra le opere di Girolamo da Santa Croce, mentre Heinemann l'ha aggiunta alla produzione pittorica del nipote di Girolamo, Pietro Paolo da Santa Croce (Venezia? - c. 1620), l'ultimo rappresentante di questa famiglia di pittori²⁵. Anche se quest'opera ci è nota solo attraverso la fotografia, sono chiare le somiglianze con la *Crocifissione* veneziana. Si tratta di una variante dello stesso tema iconografico, ridotta rispetto alla popolata composizione lagunare, ma con soluzioni identiche per le figure di Cristo sulla croce, dei due ladroni e per il gruppo con la Madonna incosciente, sostenuta da San Giovanni e da una pia donna²⁶.

Possiamo identificare altre figure della *Crocifissione* veneziana come citazioni di tutta una serie di xilografie e incisioni. In effetti, mentre il dipinto si trovava ancora nella galleria viennese, Hans Ankwicz riconobbe le due figure in primo piano, dalla parte sinistra del dipinto, come citazioni della xilografia con l'*Ecce Homo* di Dürer dal ciclo della cosiddetta *Grande Passione* (fig. 4)²⁷. Qui si potrebbe aggiungere che dalla stessa fonte è stata ripresa anche la figura del Bambino, che nella versione di Dürer sta seduto in fondo alle scale, e sulla grande tela della *Crocifissione* è sistemato in fondo alla Croce del ladrone a destra. Il cavaliere vestito di blu, che si trova sulla parte sinistra del quadro, si vede sulla parte destra della rappresentazione della *Crocifissione* di Dürer, sempre appartenente allo stesso ciclo (fig. 5). Dalla stessa fonte credo sia

da Pietro Paolo da Santa Croce, oggi al Museo Civico di Padova. Cfr. Baccheschi, della Chiesa 1976, p. 6, n. 40 e n. 8.

²² Dell'uso dei modelli grafici nell'opera di Girolamo e Francesco da Santa Croce ne ho trattato nella mia tesi di dottorato e in diversi articoli scientifici. Si veda: Čapeta 2010, pp. 311-317, Čapeta Rakić 2012, pp. 130-137.

²³ L'opera è stata purtroppo smarrita nel corso della Seconda Guerra Mondiale.

²⁴ Crowe, Cavalcaselle 1912, p. 447.

²⁵ Heinemann 1962, I, n. S.784, p. 197; II, fig. 676.

²⁶ Cfr. Baccheschi, della Chiesa 1976, p. 49, n. 31, fig. 2 e 81.

²⁷ Ankwicz 1905, pp. 127-134.

derivato anche il gruppo con la Madonna, san Giovanni e le pie donne. La figura di spalle col cappello e in camice verde, dalla parte destra del dipinto, fu ripresa dalla composizione dell'*Arresto di Cristo*. La citata figura in primo piano a sinistra della *Crocifissione*, coperta con le vesti azzurre dei soldati tedeschi e derivata dalla xilografia con l'*Ecce Homo* di Dürer, è stata già messa in relazione con la sua consimile nella composizione della *Flagellazione di Cristo* della Galleria dell'Accademia veneziana, attribuita a Francesco da Santa Croce (fig. 6)²⁸. Bisogna anche rilevare che Francesco da Santa Croce qui "prese in prestito" alcune altre figure, finora non riconosciute come tali: nel Pilato seduto sul trono il pittore riprende due fonti grafiche, ovvero il *Pilato che si lava le mani* del ciclo della *Piccola Passione* (fig. 7) e quello di omonimo soggetto dalla *Passione incisa* (fig. 8). Dal foglio grafico con la *Flagellazione di Cristo*, dello stesso ciclo düreriano, Francesco riprese anche la figura del carnefice che flagella Cristo da sinistra; mentre quello a destra, pur provenendo da una composizione rappresentante lo stesso tema, si rifà invero al ciclo inciso della *Passione*, eseguito alcuni anni dopo la versione xilografica²⁹. Infine, la figura del vecchio inginocchiato, Francesco la riprese dall'incisione col *Cristo deriso* di Dürer.

Il modo in cui la bottega Santa Croce usava i modelli grafici è quindi di grande interesse. Solo raramente riproducevano composizioni intere, preferendo selezionare una o due figure dal modello dipinto o inciso, per poi ricomporle in una nuova composizione. Rimane poi la questione se i pittori Santa Croce usassero veramente i fogli grafici di Dürer, oppure le copie eseguite da Marcantonio Raimondi, o ancora copie dei fogli grafici di Raimondi o qualche altra variante ancora. Un argomento per orientare la soluzione del problema in questa direzione potrebbe essere che, nella maggior parte dei casi, sui loro dipinti le figure prestate sono invertite rispetto a quelle originali di Dürer. Che i pittori Santa Croce conoscessero i fogli grafici di Marcantonio Raimondi lo testimonia il *Martirio di san Lorenzo* allora conservato nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia. Oggi quest'opera di Girolamo è nota attraverso una copia di un pittore ignoto del Settecento, la quale si trova sotto il pulpito della detta chiesa. Su questo quadro una serie di figure sono riprese dalla grafica di Marcantonio Raimondi, eseguita in base al disegno dello stesso tema di Baccio Bandinelli.

Le somiglianze stilistiche tra le opere pittoriche prodotte dalla bottega, la consuetudine di usare ripetutamente gli stessi cartoni e il fatto che una parte significativa della loro produzione non sia firmata né datata fa sì che l'attribuzione delle singole opere all'interno della bottega rimanga a volte dubbia.

²⁸ Cfr. Fiocco 1916, p. 19.

²⁹ Finora non avevo ancora notato che dal foglio grafico della *Crocifissione* del ciclo di Dürer è stata ripresa anche la figura di San Giovanni visibile ne *Il pianto del Cristo morto* della Galleria dell'Accademia, attribuita a Francesco da Santa Croce.

È noto che Girolamo e Francesco eseguirono alcune opere in collaborazione, come risulta dall'attestato di pagamento del 1555 per un quadro che Francesco dipinse per la Scuola Grande della Misericordia di Venezia e dagli altri lavori che Francesco e Girolamo fecero insieme per la stessa confraternita³⁰. Anche il polittico che si trova sull'altar maggiore della chiesa francescana a Dubašnica (sull'isola di Veglia, ora in Croazia) è ritenuta un'opera di collaborazione, eseguita da Girolamo e Francesco da Santa Croce (fig. 8)³¹. Girolamo fu un pittore più bravo del figlio, e alcune figure dipinte abilmente e minuziosamente che si vedono sulla *Crocifissione* veneziana parlano a favore di Girolamo. L'ampio uso dei fogli grafici e la gamma di colori più chiara sono inoltre caratteristici del periodo in cui s'intensificò la collaborazione tra il padre e il figlio sugli stessi progetti, nell'ambito dell'attività della bottega familiare, intorno agli anni Cinquanta del Cinquecento.

Bisogna ancora rilevare che l'attività della bottega dei Santa Croce non fu ignota ai monaci di San Giorgio in Alga. Nel 1525, Girolamo dipinse un quadro dedicato a San Lorenzo Giustiniani per un altare nella chiesa veneziana di Madonna dell'Orto. I committenti furono proprio i canonici regolari del monastero di San Giorgio in Alga, che avevano giurisdizione della chiesa. Infatti, dalla chiesa della Madonna dell'Orto il dipinto fu spostato alcuni anni dopo nel monastero di San Giorgio in Alga³².

Per riassumere: le ipotesi finora proposte per l'identificazione dell'autore della grande composizione della *Crocifissione* proveniente dal monastero di San Giorgio in Alga si basarono tradizionalmente sull'attribuzione di Boschini. Egli legò il dipinto a Donato Veneziano, un pittore attivo nel corso del Quattrocento, che però non è avvicinabile allo stile di questo dipinto. Non volendo completamente respingere l'attribuzione di Boschini, Ludwig cercò di trovare tra i documenti d'archivio un pittore possibile, attivo nel Cinquecento e collegabile con il nome Donato. Così propose il nome di Alvise Donato, anche se tra i documenti che pubblicò nessuno era direttamente relativo al dipinto della *Crocifissione* del monastero di San Giorgio in Alga (ad esempio, un contratto d'esecuzione o attestati di pagamenti e simili). Inoltre, si trattava di

³⁰ «1555 adi 18 marzo Io Francesco fiol de maistro Ierolamo da Santa Croce depentor da mr. Francesco di Manfredi [...]comeso de la Schuola de Madonna S. M. dela Misericordia ducati disdoto [...] e questo per resto e saldo del pannello per mi facto a essa squola li qual denari erano sta depositati per esserne dati per resto e saldo di tuto quello che avemo abuto a far con ditta Squola fin adi ditto cosi per nome de mio padre come per nome mio [...]»: Archivio di Stato di Venezia, Scuola Grande della Valverde o della Misericordia, B 107, Atti diversi dal 1420 al 1598, citato da Stradiotti 1975-1976, p. 574.

³¹ Čapeta 2008.

³² Il dipinto era firmato e datato: B. LAURENTIUS IUSTINIANUS PRIMUS PATRIARCA VENETIARUM DIE VIII IANUARIII MCCCCLV HIERONIMVS A SANTA CRVCE P. MDXXV. Si suppone che sia stato spostato per erigere al suo posto l'altare con il dipinto di Pordenone voluto da Federico Renier. Il dipinto di Girolamo sparì in un incendio. Cfr. Moschini Marconi 1962, pp. 182-188; Douglas-Scott 1995, pp. 153-154.

un maestro senza opere; in altre parole, tuttora non si conoscono i suoi dipinti e, di conseguenza, una comparazione stilistica su cui basare l'attribuzione della *Crociissione* veneziana rimane tuttora impossibile. D'altro canto, l'opera in questione presenta, come ho dimostrato, numerose analogie con le opere della bottega Santa Croce e quindi propongo di riattribuirlo a Girolamo e Francesco da Santa Croce, con una possibile datazione agli anni Cinquanta del Cinquecento.

Riferimenti bibliografici / References

- Ankwicz H. (1905), *Donato Veneziano. Ein Beitrag zur Geschichte der venezianischen Malerei*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 28, pp. 127-134.
- Baccheschi E., della Chiesa B. (1976), *I Pittori da Santa Croce*, Bergamo: Bolis.
- Berenson B. (1958), *La scuola veneta*, 1, London-Firenze: Phaidon Press & Sansoni.
- Boni de F. (1840), *Biografia degli artisti*, Venezia: Il Gondoliere.
- Boschini M. (1664), *Le miniere della pittura Veneziana*, Venezia: Nicolini.
- Boschini M. (1674), *Le ricche miniere della pittura Veneziana*, Venezia: Nicolini.
- Boschini M., Zanetti A. M. (1733), *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine: o sia rinnovazione delle Ricche minere di Marco Boschini: colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733: con un compendio delle vite, e maniere de' principali pittori*, Venezia: Pietro Bassaglia.
- Cérésolle V. (1867), *A propos de l'article XVIII. Du traité de Vienne du 3 octobre 1866 La vérité sur les déprédations autrichiennes à Venise*, Venise: Münster.
- Crowe J. A., Cavalcaselle G. B. (1912), *A history of painting in north Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, London: John Murray.
- Čapeta I. (2008), *Doprinos djelatnosti radionice Santa Croce [Un contributo all'attività della bottega Santa Croce]*, «Peristil», 51, pp. 159-168.
- Čapeta I. (2010), *Iconografia della Madonna nel polittico di Girolamo da Santa Croce nella chiesa francescana di Košljun*, «IKON. Jurnal of Iconographic Studies», 3, pp. 311-317.
- Čapeta Rakić I. (2011), *Djela radionice Santa Croce na istočnoj obali Jadrana [Le opere della bottega Santa Croce sulla costa orientale dell'Adriatico]*, tesi di dottorato, Università di Zagabria.
- Čapeta Rakić I. (2012), *Tre quadri veneti di Francesco da Santa Croce con scene dall'Orlando Furioso di Ludovico Ariosto. Contributo all'attribuzione e allo studio dell'aspetto iconografico dei quadri*, «Arte Documento. Rivista e Collezione di Storia e tutela dei Beni Culturali», 28, pp. 130-137.

- Douglas-Scott M. (1995), *Art patronage and the function of images at the Madonna dell'Orto in Venice under the secular canons of St. Giorgio in Alga circa 1462-1668*, doctoral dissertation, Birkbeck (University of London), London.
- Fiocco G. (1916), *I pittori da Santa Croce*, «L'Arte», s. III, 19, p. 169-206.
- Fiocco G. (1919), *Catalogo delle opere d'arte tolte a Venezia nel 1808-1816-1838 restituite dopo la Vittoria*, Venezia: Ferrari.
- Formaleoni V.A. (1787), *Topografia Veneta Ovvero Descrizione Dello Stato Veneto: Secondo le più autentiche relazioni e descrizioni delle Provincie particolari dello Stato marittimo, e di Terra ferma*, tomo III, Venezia: Bassaglia.
- Heinemann F. (1962), *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia: Neri Pozza.
- Ludwig G. (1903), *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 24, pp. 1-109.
- Molmenti P. (1903), *Arte retrospettiva: i pittori bergamaschi a Venezia*, «Emporium», vol. XVII, n. 102, pp. 417-441.
- Moschini G. (1815), *Guida per la città di Venezia: all'amico delle belle arti*, vol. 2, Venezia: Alvisopoli.
- Moschini Marconi S. (1962), *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma: Poligrafico dello Stato.
- Save Venice Inc. (2007), Newsletter: Venezia.
- Stradiotti R. (1975-1976), *Per un catalogo delle pitture di Girolamo da Santacroce*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», CXXXIV, pp. 569-591.
- Zanetti A.M. (1771), *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri V*, Venezia: Albrizzi.

Appendice

Fig. 1. Girolamo e Francesco da Santa Croce, *Crocefissione di Cristo*, Scuola Grande di San Marco, Venezia



Fig. 2. Girolamo da Santa Croce, *Santa Trinità*, 1533, Civiche raccolte del Castello Sforzesco, Milano

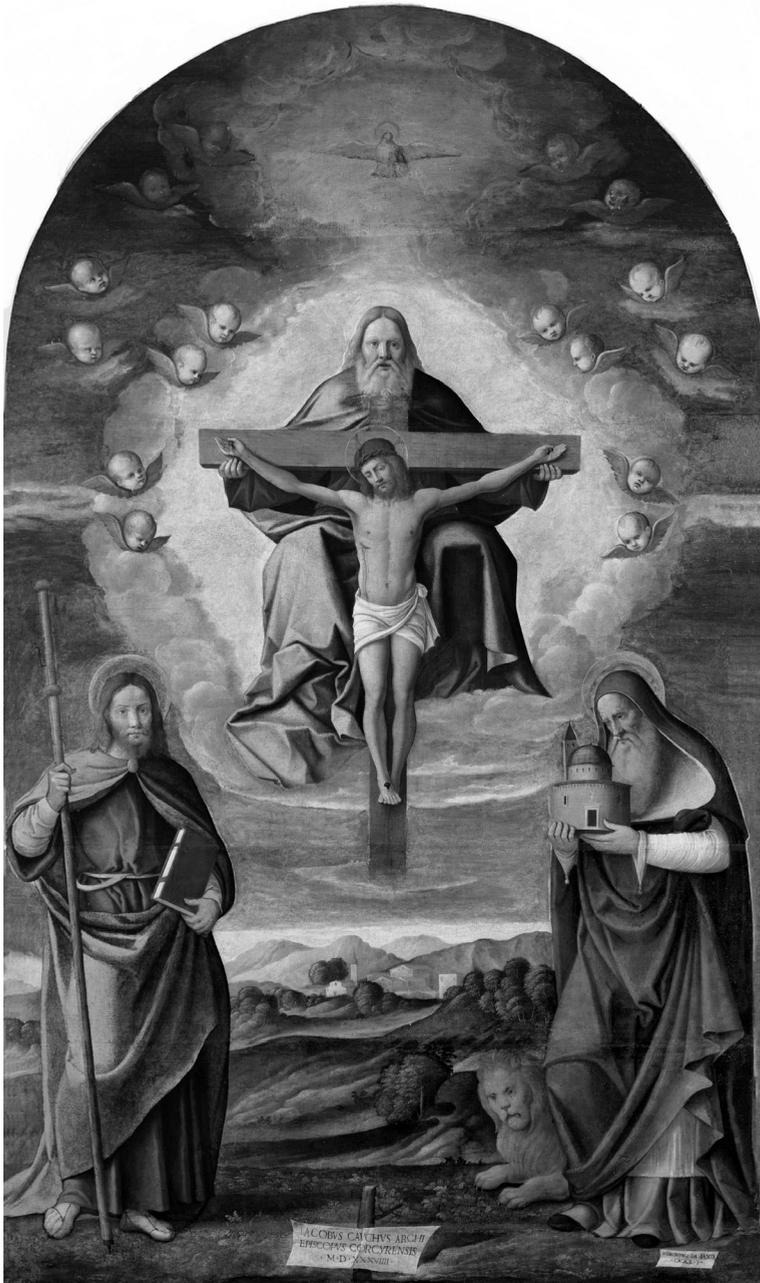


Fig. 3. Girolamo da Santa Croce, *Santissima Trinità, San Giacomo e San Girolamo*, 1539, Musei Civici di Padova



Fig. 4. Albrecht Dürer, *Ecce Homo*, xilografia, Ciclo della Grande Passione



Fig. 5. Albrecht Dürer, *Crocifissione*, xilografia, Ciclo della Grande Passione



Fig. 6. Francesco da Santa Croce, *Flagellazione di Cristo*, Gallerie dell'Accademia, Venezia



Fig. 7. Albrecht Dürer, *Pilato si lava le mani*, xilografia, Ciclo della Piccola Passione



Fig. 8. Albrecht Dürer, *Pilate si lava le mani*, xilografia, Ciclo della *Passione incisa*



Fig. 9. Girolamo e Francesco da Santa Croce, *Polittico di Santa Maria Maddalena*, 1556, Dubašnica, Krk

«Accademia la città intiera». Patrizi, accademici e libri a Pesaro in età barocca

Aurelio Cevolotto*

Abstract

Il presente lavoro ricostruisce le figure, l'attività e gli interessi di alcuni patrizi e accademici pesaresi del '600. L'intento è quello di esemplificare in concreto le idee e le pratiche proprie della socialità letteraria in età barocca e, al tempo stesso, di rilevare alcune forme e declinazioni dell'identità culturale di un ceto dirigente cittadino appena sottomesso al governo pontificio. In questa prospettiva viene anche sinteticamente descritto ed esaminato il lascito librario di G.P. Rastelli, primo nucleo seicentesco della futura Biblioteca Oliveriana.

The present essay reconstructs activities and cultural interests of some Pesarian patricians and academicians during the first years after the city "devolution" to Pontifical States. It aims at showing practices and leading ideas inside baroque intellectual sociality seen as identity expressions of a civic ruling class. From that perspective it has been also briefly illustrated the original 17th century fund of the today Oliveriana Library of Pesaro.

* Aurelio Cevolotto, cultore di scienze storiche, insegnante del Liceo Canova di Treviso, e-mail: aukevl@alice.it.

In quella che è, probabilmente, ancora oggi la più nota e fortunata ricostruzione della “forma” accademia, Amedeo Quondam ricordava, tra le molte possibili definizioni di tale proteiforme istituzione, quella di «repubblica con modo aristocratico»¹, fornita nel 1639 dal genovese G.B. Alberti. Al di là dei richiami all’originaria matrice platonica del fenomeno accademico le parole dell’Alberti valgono a indicare l’intrecciarsi e sovrapporsi della socialità letteraria con le sue leggi e statuti, occasioni e modalità d’incontro, pratiche discorsive e ideologie e le forme di rappresentazione, legittimazione e gestione del potere patrizio, in una continuità e pervasività di rapporti che il caso di Pesaro testimonia con particolare chiarezza, grazie alla straordinaria ricchezza del patrimonio documentario della sua Biblioteca Oliveriana. Nell’ex-capitale costiera del vecchio ducato roveresco, appena “devoluto” alla Santa Sede, i nuovi sodalizi accademici seicenteschi nascono con la precisa volontà di perpetuare la cultura e le tradizioni della precedente corte principesca e rivendicare così l’identità e il prestigio di un ceto dirigente municipale che cerca di mantenere il proprio ruolo e la propria posizione di fronte ai nuovi “Padroni” romani². Nella duplice, ma in fondo unitaria, dimensione della “conversazione” accademica e delle relazioni familiar-cetuali si progettano e si dipanano gli scambi di libri e d’informazioni, le letture, gli studi, le prolusioni, gli intrattenimenti, le feste e gli spettacoli³. Gli scarti, le rotture, le trasgressioni culturali (pure presenti e in misura non trascurabile) non incrinano questa solida cornice aristocratico-cittadina, ma sembrano anzi servire a rafforzarla. Tanto è vero che ancora in età napoleonica, ripercorrendo le vicende, ormai bisecolari e non prive di fasti, delle accademie di Pesaro, il segretario dell’Ateneo cittadino Teofilo Betti non mancherà di evocare l’età gloriosa del ducato indipendente quando era «accademia la città intiera»⁴ e di sottolineare, a più riprese, la rilevanza civica e, insieme, il prestigio sociale delle diverse istituzioni accademiche, riproponendo, in sostanza, la continuità di un legame organico tra esercizi letterari e governo della città. D’altra parte nella stessa memoria del Betti la nascita a Pesaro di stabili sodalizi accademici nel corso del Seicento (quale fosse stata la realtà, per

¹ Cfr. Quondam 1982, pp. 856-857.

² Sui rapporti centro-periferia a Pesaro (e Urbino) in età pontificia, cfr. Tocci 2005. Relativamente alle complesse trattative che portarono alla “devoluzione” del ducato roveresco, si segnala la narrazione coeva di Donà 1794. In generale sulla storia del ducato dei Della Rovere, cfr. *I della Rovere 1508-1631*, 1981.

³ Questa è, mi pare, anche la prospettiva indicata anche da uno dei più recenti e completi saggi sulla cultura pesarese del ’600 (e del ’700) cfr. Arbizzoni 2009, in particolare pp. 3 e 7.

⁴ Cfr. Pesaro, Biblioteca Oliveriana (d’ora in poi B.O.PS), ms. 1064, vol. II, c. 10r-v. Il testo del manoscritto, pur attribuito anche al cronista D. Bonamini (1737-1804), è in realtà del tutto simile a quello della memoria storica di T. Betti indirizzata a Giulio Perticari e conservata in B.O.PS, ms. 1820, fasc. XIV, *Ateneo pesarese di scienze lettere e arti anno MDCCCXIV dell’era volgare. LXXXIV dell’E.Accademia Teofilo Betti segretario al chiarissimo signor Giulio Perticari vicepresidente*, di cc. 10 numerate (1r-10v), Sulla cultura pesarese nel primo ’800 e G. Perticari cfr. Angelini 1996.

altro non molto chiara né documentata, di precedenti istituzioni in età ducale)⁵ appare come la risposta ad una perdita, al venir meno del sostegno tradizionale di un potere statale che aveva saputo tenere insieme (esemplarmente, almeno nella “mitologia” cittadina) affari politici e mecenatismo letterario:

era l'anno 1626, quando vecchio l'ultimo nostro duca Francesco Maria II attendeva soltanto al ritiro e spogliatosi quasi di tutti gli affari del governo poco o nulla più pensava a quelli delle belle lettere ritirato in Castel Durante ad aspettar soltanto il gran passaggio da questa all'altra vita [...] Quando i letterati pesaresi videro quasi disperato il caso, che la corte de loro signori dovesse essere il rifugio e ricetto, dove potessero radunarsi, allora pensarono d'erigere una nuova Accademia, che denominarono degl'Ostinati⁶.

L'accademia, dunque, anche come salvaguardia di un'identità e di una prassi sociale, riparo e protezione dal rischio del declassamento e dell'emarginazione, rischio aggravato a Pesaro dalla perdita dell'indipendenza politica, ma in realtà comune a moltissimi letterati sparsi un po' dappertutto nell'Italia dei benzoniani “affanni della cultura”.

Senz'altro rappresentativa dei multiformi affanni socio-esistenziali di questa età è la figura di uno «dei primi promotori»⁷ degli Ostinati, Salvatore Salvadori, con i suoi puntigli di onore e precedenza, i suoi pregiudizi di ceto, la difficile carriera di funzionario, ma anche con la barocca varietà e vastità di una cultura niente affatto provinciale⁸.

Nato nel 1608 a Loreto, ma da famiglia ascritta al patriziato pesarese, il Salvadori, in effetti, aveva appena diciott'anni all'atto di fondazione dell'Accademia (nel 1626). È a lui, tuttavia, che si devono le due sole testimonianze superstiti dell'attività degli Ostinati: un sonetto che ne illustra l'“impresa” (un corvo che getta delle pietre in un vaso colmo d'acqua con il motto *Donec assurget*) e alcune rapide informazioni contenute in una lettera del 5 aprile 1626 indirizzata allo zio Domizio Bianchi, letterato residente a Rocca Contrada (oggi Arcevia, in provincia di Ancona)⁹.

Studente all'università di Perugia dal 1627, laureato *in utroque iure* il 20 marzo del 1631, il Salvadori percorre una lunga e invero piuttosto modesta

⁵ Sull'esistenza di sodalizi accademici a Pesaro nel tardo Cinquecento c'è la testimonianza coeva di Sebastiano Macci, ma lo stesso T. Betti (cfr. B.O.PS, ms. 1820, cit., fasc. XIV, cit., c. 2r-v) afferma di non aver trovato prova alcuna di quanto asserito dal Macci.

⁶ Cfr. *supra*, nota 4. Il nesso tra la fine del mecenatismo roveresco e il sorgere di veri e propri sodalizi accademici è sottolineato anche da Marchetti 2006, p. 173.

⁷ Cfr. B.O.PS, ms. 1064, cit., c. 10v.

⁸ La maggiore e più diretta fonte di informazioni sul Salvadori è rappresentata dai molti e molto dettagliati appunti autobiografici contenuti in B.O.PS, ms. 313, *Zibaldone di S. Salvadori*, vol. V, cc. non num. Varie indicazioni sulla figura e l'opera del Salvadori si trovano anche in Arbizzoni 2009, pp. 3-5.

⁹ Le due testimonianze ci sono giunte grazie agli appunti del bibliotecario Pietro Raffaelli (a lungo direttore dell'Oliveriana nell'800); cfr. B.O.PS, ms. 458, schede «Illustri Pesaresi», vol. V, fasc. XXXIX, «Salvadori Salvador/Girolamo».

carriera di giurisdicente all'interno delle istituzioni statali, comunali ed ecclesiastiche della Legazione pesarese-urbinate. Podestà nella remota "alpe" di Macerata Feltria, da lui stesso definita (con sconsolata ironia) «luogho macerato dal tempo, e ruinato, senza conversatione»¹⁰, S. Salvadori scrive il 12 novembre 1633 all'amico e concittadino conte Camillo II Giordani:

la conversatione di monsignor vescovo della Valle, che adesso risiede in Macerata sarebbe talvolta buonissima, ma io vi [*sic*] nella sua corte di rado, per non cimentarmi col vicario, nella cui persona monsignor pretende la precedenza da me: e io non gliela debbo mai dare¹¹.

È un'indicazione senz'altro eloquente di quanto fossero importanti nella vita e nelle aspirazioni di un letterato-funziionario del Seicento, da un lato, la pratica, per quanto limitata e ristretta, di una "civil conversatione" di matrice umanistica e patrizia¹², e, d'altro lato, tuttavia anche le regole della "precedenza" e del punto d'onore che, rimarcando *status* e identità, finivano spesso col prevalere su ogni altra considerazione.

Nel 1640, dopo numerosi altri incarichi in centri minori della provincia, il Salvadori è finalmente di nuovo in città, a Pesaro, a ricoprire l'ufficio di «vicario dei consoli di appellazioni e gabelle»¹³. Con questa «giudicatura onorevole» (reiterata nel 1649) e la successiva nomina a vicario vescovile, nel 1645, Salvatore Salvadori sembra, in effetti, aver raggiunto quella stabile e "honorata" condizione a cui da tempo aspirava. Non a caso è a questi anni che risale la maggior parte della sua produzione letteraria, spesso legata a ruoli di rilievo all'interno della socialità intellettuale cittadina. Vicario di monache nel 1650, il nostro colto, ma non troppo scrupoloso, funzionario-letterato nell'aprile del 1652 viene convocato a Roma *ex ira matronum*, accusato cioè di concussione da quelle stesse monache delle quali era ufficialmente il procuratore legale. A Roma il Salvadori inciampa in ulteriori disavventure legali perdendo anche l'appoggio dei propri protettori ecclesiastici, tanto da finire incarcerato il 28 ottobre di quello stesso anno (1652). Il cardinal-legato di Pesaro e Urbino, il veneziano Cristoforo Widmann, lo fa liberare e lo assume al suo servizio in qualità di "uditore" *sine lucro*, portandolo con sé (in pratica, si direbbe, come segretario-servitore privato) anche al ritorno a Venezia, dopo la fine del mandato legatizio. La piena riabilitazione e "liberazione" del Salvadori avviene soltanto nel 1658 con la nomina a vicario generale del vescovo di Città di Castello. Da qui il 21 dicembre il Salvadori scrive ad un vecchio amico (e

¹⁰ Cfr B.O.PS, ms. 422, cc. 67r-68v, lettera di S. Salvadori a Girolamo di Camillo dei conti Giordani del 18 giugno 1633.

¹¹ Ivi, cc. 70r e 71v.

¹² Ovvio il riferimento alla celebre opera del Guazzo, recentemente riedita a cura di A. Quondam, cfr. Guazzo 2010. Fondamentale, inoltre, per comprendere l'evoluzione del ruolo degli intellettuali italiani in Antico Regime è ancora Rosa 1982.

¹³ Questa e tutte le altre successive notizie sono tratte dal già citato *Zibaldone* autobiografico, (cfr. *supra*, nota 8).

patrono), il pesarese conte Girolamo Giordani (figlio del già citato Camillo II), per informarlo, con accenti di viva devozione, della propria ordinazione sacerdotale¹⁴.

È in questo periodo, per altro, che il nostro si dedica a stendere i suoi preziosi e dettagliatissimi appunti biografici, nella forma curiosa e molto barocca (anche visivamente) di notazioni astrologiche, inserite in un complesso apparato di case e quadrature. Un interesse, questo per la divinazione astrale, che il Salvadori coltivava assiduamente fin dalla gioventù (come testimoniano i cinque volumi manoscritti del suo *Zibaldone*) e che, per quanto possa sembrare poco ortodosso per un vicario vescovile, era ritenuto pienamente compatibile con la fede cristiana dalla principale fonte del Salvadori, i *Commentaria de praecipuis divinationum generibus* di Caspar Peucer¹⁵.

Nominato vicario della diocesi di Fermo sarà qui che, conformemente o meno alla volontà degli astri, il Salvadori concluderà serenamente la sua esistenza il 25 gennaio del 1663¹⁶.

Il nome del Salvadori, probabilmente allora studente a Perugia, non figura nel 1630 tra quelli dei promotori di un nuovo e più durevole sodalizio letterario, quell'Accademia degli Eteroclitici che in effetti sembra aver rivestito una considerevole importanza nella vita sociale pesarese, durante il complicato periodo di "rodaggio" del nuovo potere papale¹⁷. Che la nuova istituzione accademica (comunemente indicata nei repertori come la prima fondata a Pesaro) nascesse per soddisfare una precisa volontà di auto-rappresentazione del patriziato cittadino pare confermato anzitutto dai nomi stessi dei suoi primi promotori: Giovanni Giacomo Leonardi, conte di Montelabbate, Camillo II Giordani, (già consigliere ducale e figlio di Giulio, potente segretario degli ultimi Della Rovere), Carlo Monaldi e Giovanni Pietro Rastelli, entrambi patrizi, tutte personalità nelle quali, come sottolinea G. Malatesta Garuffi, «florivano... non meno la scienza, che la nobiltà»¹⁸.

Ampie sono le informazioni che, nel suo celebre repertorio, il riminese Garuffi fornisce sulla vicina (non solo geograficamente, ma anche, si direbbe, sul piano culturale) Accademia degli Eteroclitici¹⁹. Ne vengono ricordate

¹⁴ Cfr. B.O.PS, ms. 422, cit., cc. 192r-193v.

¹⁵ Ampi estratti dai *Commentaria* del Peucer compaiono proprio in apertura delle tavole biografico-astrologiche del Salvadori, cfr. B.O.PS, ms. 313, cit., vol. V. Sul Peucer cfr. Cantimori 1937.

¹⁶ Cfr. B.O.PS, ms. 458, cit., fasc. XXXIX, cit.

¹⁷ Bisogna tener presente che la "devoluzione" del Ducato allo Stato papale si era di fatto già realizzata (sette anni prima della morte di Francesco Maria II) con la nomina, il 24 dicembre 1624, di un governatore generale pontificio nella persona di monsignor Berlinghiero Gessi.

¹⁸ Malatesta Garuffi 1688, p. 400 (in realtà, con numerazione che corregge quella a stampa, 399).

¹⁹ Ivi, pp. 400-404 (in realtà 399-403). Dalla notizia dell'*Italia Accademica* dipendono, si direbbe integralmente, quelle riportate nei manoscritti olivieriani 1064 e 1820 già citati, cfr. *supra*, nota 4. Per un giudizio sull'opera Garuffi cfr. anche Quondam 1982, p. 841 e nota 2.

l'impresa, scientificamente "moderna" (un termoscopio), il motto, tratto dalla Sacra Scrittura (ma forse anche d'ispirazione alchemica), *Aliud ex alio* e gli statuti. Si tratta di un *corpus* di regole associative abbastanza articolato che prevedeva una struttura organizzativa modellata sulle forme patrizie di governo: elezione annuale di un "principe" coadiuvato da due assessori (tra i quali dovrà venir scelto il nuovo "principe"), nomina di un segretario perpetuo e di due censori, cooptazione dei nuovi membri con voto segreto di almeno due terzi degli accademici. A ribadire, poi, la loro funzione pubblica di rappresentanza dell'*élite* colta cittadina gli Eteroclitici avevano scelto lo stesso protettore celeste dell'intera comunità pesarese, san Terenzio.

Dotato, come si è visto, di una stabile e chiara struttura istituzionale, ma non vincolato ad una precisa operosità intellettuale e neppure ad una particolare frequenza d'incontri²⁰, il sodalizio pesarese rimase regolarmente in vita per almeno una quindicina d'anni, senza lasciare tuttavia documenti ufficiali e tracce facilmente reperibili della sua attività. Nel 1645, comunque, «essendo poi alquanto andata in disuso la prementovata Accademia il Marchese Francesco Maria Santinelli, ed il Conte Ludovico suo fratello [...] diedero l'essere ad una nuova assemblea di Lettere humane, e la intitolarono de' Disinvolti»²¹. Il che, per altro, non comportò lo scioglimento o comunque la fine degli Eteroclitici, ma piuttosto, forse, una loro reviviscenza, a contatto e sotto lo stimolo del nuovo e più dinamico sodalizio.

Non è facile, dunque, stabilire quanto della sparsa e varia documentazione attinente alla socialità letteraria pesarese del '600 sia da riferire alle "radunanze" degli Eteroclitici o a quelle dei Disinvolti, se non, "perfino", a quelle urbinati degli Assorditi. Numerosi erano, di fatti, come naturale, anche per gli spostamenti estivi ad Urbino della corte legatizia, gli scambi e le occasioni d'incontro fra i letterati delle due "capitali" della Legazione. Spesso, quindi, dei pesaresi partecipavano attivamente alle adunanze accademiche urbinati, come attesta, ad esempio, una lettera di S. Salvadori del 26 agosto 1649 riguardo ad una "accademia" tenuta in casa Veterani ad Urbino, durante la quale Luca degli Abbati e Francesco Maria Santinelli (entrambi di Pesaro) avevano disputato riguardo al tema (che è difficile non definire baroccamente frivolo o se si preferisce, viste le circostanze, "estivo") «se la bellezza o la bruttezza sia motivo alle virtù»²².

Il dato, tuttavia, più evidente e sicuro è che a lungo il principale protagonista e animatore di molte adunanze accademiche è stato Salvatore Salvadori. Diversi i testi delle sue prolusioni accademiche pervenuti fino a noi e tutti chiaramente volti a soddisfare le esigenze d'intrattenimento mondano e festivo tipiche delle

²⁰ Le regole riportate dal Garuffi (cfr. nota precedente) prevedevano solo adunanze a beneplacito del principe con una frequenza non superiore ai quindici giorni.

²¹ Cfr. Malatesta Garuffi 1688, p. 404 (in realtà 403).

²² Cfr. B.O.P.S., ms. 422, cit., c. 86v. Sull'Accademia degli Assorditi, il più antico ed illustre sodalizio urbinato, cfr. Maylender 1926a, pp. 377-393.

accademie del tempo: non a caso prevalgono nettamente gli argomenti e i contenuti amoroso-galanti e/o volti ad esaltare la nobiltà di natali²³. Esempio, tra gli altri, il discorso tenuto all'Accademia degli Eteroclitici in occasione delle feste di carnevale del 1641 sul tema degli *Strali d'Amore*. Il nostro togato (come egli stesso, allora vicario dei consoli di appellazione e gabelle, si definisce) esordisce ammannendo, con devota pudicizia, i suoi «sentimenti sopra i trattenimenti più convenevoli tra dame e cavalieri»²⁴ per passare pressoché immediatamente a sviluppare il motivo (derivato da Ovidio) dell'antitesi tra la due frecce, una d'oro e l'altra di piombo, usate da Eros per colpire i cuori. Tra le altre spicca la seguente interpretazione “sociale” del tema mitologico: «Quando pure intendere non si voglia che Amore adoperi le saette del metallo più nobile per impiagare il cuore de' nobili, come solamente privilegiati dalle leggi a portare ornamenti d'oro: e co' dardi del metallo più vile ferisca i petti de' plebei»²⁵.

Le adunanze accademiche, ricondotte ad una piacevole «ricreazione con belle donne, e cavalieri nobili» che il Salvadori voleva però preceduta dalla recita del rosario²⁶, diventano così la più compiuta auto-celebrazione dell'esclusivismo patrizio, in chiara continuità (pur nelle più pesanti ed adorne vesti seicentesche) con la tradizione aristocratica della corte ducale. Analogamente il rapporto tipicamente cortigiano tra la rappresentazione del prestigio aristocratico e la celebrazione dell'assolutismo principesco si riproponeva, nella nuova realtà del Seicento pontificio, nei confronti dei principi porporati, i cardinali di Santa Romana Chiesa. Ne offre testimonianza la “lezione” composta dal Salvadori in onore del cardinal C. Facchinetti²⁷. Sviluppando l'argomento, già di per sé eloquente, *Che dal fortunato genio del principe deriva la felicità de'sudditi* Salvatore Salvadori fa sfoggio della più “barocca” e conformistica enfasi retorica nel proporre all'uditorio i *loci communes* a lode dell'assolutismo politico e del privilegio sociale. Pur convenendo, infatti, che «tutti i mortali grandi, o piccoli che siano, sono impastati d'una stessa massa terrena, corruttibile e mortale»²⁸, il buon Salvadori precisa tuttavia che

²³ I testi di tali lezioni si trovano in B.O.PS, ms. 379, *Memorie di Pesaro* vol. II, cc. 205r-462v, con il titolo *Memorie varie di carattere di Salvador Salvadori*, in particolare alle cc. 231r, 319r-325r, 331r-371v. Si tratta in alcuni casi di brevi appunti, di una o due carte, in altri casi di testi molto più lunghi ed elaborati, anche in più versioni successive.

²⁴ Cfr. ivi, cc. 355r-366v, discorso intitolato *Perché gli antichi poeti attribuiscono ad Amore due saette, una d'oro, e l'altra di piombo*, c. 357r. Il testo della “lezione” è conservato in diverse versioni preparatorie, più o meno complete (cfr. ivi, cc. 333r-349v, 355r-366 v).

²⁵ Cfr. ivi, c. 364v.

²⁶ Cfr. ivi, c. 357r.

²⁷ Il testo della lezione si trova ivi, cc. 319r-325r. Le circostanze della composizione e la dedica al cardinal Facchinetti, vescovo di Senigallia (diocesi allora compresa nella provincia pesarese-urbinate) sono ulteriormente testimoniate in una lettera del Salvadori stesso del 21 aprile 1648, scritta da Urbino ad un corrispondente pesarese (quasi certamente Girolamo Giordani) cfr. B.O.PS, ms. 422, cit., cc. 81r-82r.

²⁸ Cfr. B.O.PS, ms. 379, cit., vol. II, cit., c. 320r.

coloro che dal Cielo sono destinati a dover comandare ad altri [...] sì come nel sembante sono caratterizzati d'un aspetto maestoso, che sopra la proprietà dell'essere umano rendendo il principe ammirabile agli occhi de'mortali, e fa' trasplendere in lui un so che di Celeste Maestà, che desta poi ne' popoli la riverenza» – [e continua] – «Così racchiudono i monarchi nell'intrinseco dell'animo una certa intelligenza non communale co' plebei, una tal vivezza di spirito sommano, un non so quale influsso d'astri benigni, un certo Raggio di Divinità, che con occulte virtù gli [*sic*] rendono altrettanto capaci dello scettro, quanto saggi nelle azioni [...] e così felici nei successi²⁹.

Sarebbe, tuttavia, sbagliato vedere in tali esercizi oratori una semplice, estemporanea o meno, professione di piaggeria accademica e di ortodossia politica, appesantita, magari, da un certo gonfiore provinciale e pontificio. In realtà il Salvadori era uomo di ampia e aggiornata cultura, ottimamente informato sui principali temi e motivi della vita intellettuale del suo tempo. L'*ingens sylva* del suo *Zibaldone*, autentico e paradigmatico documento della cultura seicentesca fin nella sua veste formale così baroccamente multiforme (“eteroclitica”, se si vuole, come dalla denominazione prescelta dai letterati-patrizi pesaresi), è ricchissima d'informazioni, appunti, abbozzi di prose, poesie, modelli e passi di epistolari, citazioni di *auctoritates* antiche e moderne, cataloghi di materiale erudito e di varia letteratura, trascrizioni di documenti³⁰ e testimonianze di una davvero notevole vastità d'interessi e orizzonti intellettuali. Si passa dalla curiosità per la sapienza esoterica e per le opere di A. Kircher, ampiamente utilizzate dal Salvadori nelle sue note³¹, alla conoscenza approfondita dei classici del pensiero politico assolutistico e neo-stoico, dal Guevara al Botero, a Giusto Lipsio e a Gaspare Scioppio³². Né meno attento e aggiornato si mostra il Salvadori in campo propriamente poetico-letterario in merito, soprattutto, alle controversie tra marinisti e anti-marinisti³³. Evidenti sono le sue propensioni: non solo il Marino stesso figura tra gli autori più letti e citati³⁴, ma si ritrova

²⁹ Ivi, c. 320r e v.

³⁰ Accanto agli appunti dello *Zibaldone* vanno lette anche le *Memorie* del Salvadori conservate nel più volte citato ms. oliveriano 379 che contiene, oltre ai testi dei discorsi accademici, una notevolissima mole di materiale erudito sulla storia civile, culturale ed ecclesiastica di Pesaro e di altre città delle Marche. Interamente dedicati a temi di storia pesarese sono ancora gli appunti e le memorie erudite raccolti in B.O.PS, ms. 381, *Memorie di Pesaro*, vol. IV, cc. 1r-229r, con il titolo *Notizie di Pesaro di mano del Salvadori*.

³¹ L'interesse del Salvadori per le opere del Kircher risale al 1650, come testimonia una sua lettera a Girolamo Giordani del 14 aprile di quell'anno (cfr. B.O.PS, ms. 422, cit., c. 96r e v), nella quale lo scrivente ricorda di essere stato attratto a conoscere le opere del Gesuita Tedesco dalla conversazione avuta con certo p. Turchi, predicatore nel Duomo di Pesaro.

³² Cfr. B.O.PS, ms. 313, cit., tomi I (appunti dal 1634 al 1637), III (ampi estratti dalle *Relazioni universali* del Botero, datati 1630), V (appunti da Giusto Lipsio e da Gaspare Scioppio).

³³ Cfr. anche Arbizzoni 2009, p. 3 e nota 5 p. 37. È noto, per altro, che proprio gli ambienti letterari degli Stati pontifici (con ruolo non secondario per le stesse Marche) furono il terreno principale di scontro tra marinisti e anti-marinisti, cfr. in merito Merolla 1988 e Baldoncini 1996.

³⁴ Cfr. in particolare, oltre al solito *Zibaldone*, B.O.PS, ms. 314, *Poesie diverse raccolte da Salvatore Salvadori*. Su questa raccolta richiama l'attenzione Arbizzoni, 2009, nota 6 p. 37, anche per la presenza di versi poco noti o altrimenti perduti del Marino.

tra gli appunti dello *Zibaldone*³⁵, un'aperta e consapevole professione di fede marinista. L'adesione alla poetica del "moderno" concettismo metaforico viene giustificata da una lettura del *Cratilo* platonico in base alla quale «i nomi hanno gran parte in dimostrarci la natura delle cose»³⁶ e quindi «gran segno della sapienza dell'huomo è l'artificio nel porre i nomi»³⁷. La poesia marinista, del resto, con il suo morbido edonismo e la sua ispirazione sensualistico-galante ben si prestava a ravvivare i trattenimenti accademici di «belle donne e cavalieri nobili» frequentati dal Salvadori³⁸. Egli stesso è autore di numerosi versi d'occasione e sonetti d'ispirazione marinista³⁹, tra i quali figura un componimento recitato in occasione della già menzionata "radunanza" accademica in casa Veterani ad Urbino (nell'agosto 1649), secentisticamente "ingegnoso" e "modernamente" galante, dedicato a

Bella donna che piglia tabacco

Indice polve in vaso eburneo
sopra candida man sparge licori,
e per dove elle apprende arabi odori
l'atrahe vezzosa entro un respiro involta

quasi estatica poscia in sé raccolta,
esala i sospir, fulmina fuori
dal cerebro tonante aerei umori
e stilla onda dagli occhi in pianto sciolta.

né simil polve ha lei d'oprar contento;
perché 'l suo senno folle umor non tocchi:
ch'essa folle non sembra in dar tormento

ma perché stral d'amor non tardo scocchi;
vuol emula del cielo in un momento
tuonar col capo, e fulminar con gli occhi⁴⁰.

³⁵ Cfr. B.O.PS, ms. 313, cit., tomo III, appunto dell'aprile 1628 (c. non numerata) che, non per nulla, si trova di seguito ad un estesissimo catalogo di metafore tratte dal Marino.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cfr. *supra*, in particolare nota 26.

³⁹ I componimenti poetici del Salvadori sono conservati in B.O.PS, ms. 140, *Poesie diverse*, tomo IV, in particolare cc. 80v-83r, 91r-94r, 103r-110r. Una precisa nota bibliografica sulle pubblicazioni a stampa del Salvadori (che sembrano, tuttavia, meno significative, per il loro carattere puramente celebrativo delle poesie inedite) è fornita da P. Raffaelli in B.O.PS, ms. 458, cit., vol V, fasc. XXXIX, cit. Per una valutazione del Salvadori poeta cfr. anche Arbizzoni 2009, p. 4.

⁴⁰ Il testo del sonetto è in B.O.PS, ms. 140, cit., c. 103r. Per la notizia dell'"accademia" in casa Veterani cfr. *supra*, nota 22. Un sonetto di Guido Ubaldo Benamati sullo stesso tema, ma svolto in maniera molto differente, si trova in Accademia dei Disinvolti 1649, p. 148.

La multiforme attività intellettuale del Salvadori⁴¹ appare comunque in buona parte coerente con gli usi, le istanze e le pratiche delle adunanze accademiche cittadine anche quando si rivolge a temi decisamente meno “festivi” come la ricerca storico-erudita⁴². Per quanto escluso dagli argomenti delle prolusioni oratorie e dai pretesti d'intrattenimento mondano l'interesse per la storia locale coinvolge, di fatto, quasi tutti gli accademici pesaresi anche per le ovvie e scottanti ricadute “prammatiche” relative alla difesa delle richieste autonomistiche della comunità cittadina di fronte al nuovo potere papale⁴³. In questa prospettiva politica la stessa “rappresentazione” accademica sembra essere, come si è accennato, parte di una più complessa e complessiva strategia di salvaguardia e riproposizione di una minacciata identità municipale.

La figura predominante tra gli Eteroclitici, se non per la personale produzione letteraria, per prestigio, influenza e per il ruolo, a lungo esercitato, di “principe” del sodalizio, riflesso non casuale di una più generale ed effettiva capacità d'influenza politica e sociale, è decisamente quella del conte Camillo II Giordani.

Nato il 29 novembre 1588 da Giulio e Vittoria Veterani, Camillo Giordani apparteneva per famiglia e parentele alla più alta e potente aristocrazia cortigiano-patrizia del Ducato roveresco⁴⁴. Il padre Giulio era stato primo segretario del Duca e figurava, per il rilievo della sua carica, come terzo in ordine d'importanza tra i «gentiluomini primarij» del consiglio aulico di reggenza⁴⁵. Alla fama e al prestigio di casa Giordani Giulio aveva contribuito non solo con l'attività politico-diplomatica e amministrativa ma, da compiuto cortigiano e “segretario” tardo-rinascimentale, con illustri frequentazioni letterarie, ospitando nel 1578 a Pesaro Torquato Tasso e ricevendo dall'infelice poeta l'onore della dedica della celebre epistola politica⁴⁶. Prestigioso, come

⁴¹ Si può ricordare che, accanto a S. Salvadori, prese parte alla vita e all'attività accademica cittadina anche il fratello Gerolamo. Scambi epistolari tra i due fratelli si trovano in B.O.PS, ms. 422, cit., cc. 191r e v, 199r, 212r. Di Gerolamo in particolare è pervenuto anche il testo di un discorso pronunciato nel 1648 all'Accademia degli Eteroclitici, intitolato *Domanda di Aureliano Imperatore al senato romano per il trionfo della vittoria su Zenobia regina dei Palmirij*, cfr. B. O.PS, ms. 140, cit., cc. 44r-50v.

⁴² Per la documentazione a riguardo cfr. *supra*, nota 30. Precisi accenni al ruolo del Salvadori come cultore delle memorie storiche cittadine si trovano in Lombardi 2009, p. 55.

⁴³ Lo stesso Salvadori ha trascritto alcuni importanti documenti sulle trattative tra i Pesaresi e la Corte di Roma a cavallo della “devoluzione”: una lettera di Urbano VIII agli inviati pesaresi del 18 giugno 1631 e le *Dimande fatte dalla città di Pesaro a Urbano VIII nella devolutione* cfr. B.O.PS, ms. 381, cit., c. 125r e 146r-149v.

⁴⁴ Notizie biografiche sul Giordani si trovano nelle più volte citate “schede” Raffaelli, cfr. B.O.PS, ms. 458, cit., vol. II, fasc. XV, «Camillo II Giordani».

⁴⁵ Cfr. Lazzari 1794, p. 105.

⁴⁶ Cfr. in merito, tra gli altri, in Solerti 1895, vol. I, pp. 291 e 511 (dove erroneamente si parla di una dedica a Camillo Giordani). Il testo dell'epistola tassiana è all'Oliveriana (con segnatura A II F 14 Miscellanea 4) nell'edizione intitolata *Copia di Lettera/ Del Signor/ TORQUATO TASSO/ AL SIGNOR/ GIULIO GIORDANI/ Dedicata/ All'Illustriss. Excellentiss. sig./ CARLO BRULART/ Ambasciatore della Maestà Christianissima alla/ Sereniss. Repubblica di Venetia*, in Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti, 1619. Si tratta, con ogni probabilità, dell'edizione commissionata

nelle aspettative, fu il *cursus honorum* di Camillo: dopo aver ricoperto per ben tredici anni (dal 1606 al 1619) uno dei più importanti incarichi diplomatici del Ducato, quello di rappresentante presso la Repubblica di San Marco, venne richiamato in patria a far parte, accanto al padre, del consiglio di reggenza dello Stato⁴⁷. In tale veste il Giordani ebbe certamente modo di svolgere un ruolo non secondario nei complessi negoziati con Roma, l'Impero e la corte medicea che precedettero la "devoluzione" del Ducato alla Santa Sede.

Dal carteggio con il padre Giulio traspaiono chiaramente i timori e i sentimenti anticlericali e antiromani del conte Camillo II Giordani. Ad esempio, infatti, il 18 settembre del 1624 egli non esita a scrivere, riguardo all'ambasciata inviata dall'imperatore Ferdinando II, per esprimere il suo «gusto grande che il signor Duca Serenissimo sia rimasto honorato, e soddisfatto come conveniva» e prosegue commentando

o che bella cosa che sia passato senza che preti n'habbino odorato niente [...]. Io credo che i preti faranno saviamente a conceder le condizioni che saranno convenienti; et anche qualche cosetta di vantaggio, dirizzandosi le cose ad un tal segno da far molto benpensare ognun'uno. Piaccia pure a Dio di dar lunga, e felice vita al signor Duca, se no qui si dubita quasi che non sieno per passar chiare le cose, e Vostra Signoria sa come i preti, espediti ad ogni accidente che succedesse habieno le voraci bocche pronte⁴⁸.

Prese di posizione anticlericali che sono, ben inteso, espressione non tanto di un improbabile laicismo in senso moderno, quanto di legittimismo dinastico e di un concreto attaccamento al ruolo del ceto dirigente aristocratico nel governo del Ducato⁴⁹. Oltre che di questi atteggiamenti e sentimenti politici e forse anche pre-politici (com'è certo anticlericalismo spesso presente nella storia dell'Italia cattolica) Camillo Giordani fornisce testimonianza del suo diretto coinvolgimento nell'azione e nella volontà di aggiornamento culturale della corte urbinato-pesarese ancora efficace e vitale in quegli ultimi anni di dominio roveresco⁵⁰. Il Giordani continua, di fatti, qualche riga dopo, informando il padre di essere riuscito a soddisfarne le richieste «in materia delle rimesse del Signor Valubbio [Benedetto Valubbio o Valdubbio, bibliotecario ducale]»

dallo stesso Camillo II Giordani, alla quale si accenna in una lettera di Fabio Almerici del 19 luglio 1631, cfr. *infra* nel testo. Sui rapporti tra i Tasso (sia padre che figlio) e la corte roveresca, cfr., tra gli altri, Ugolini 1859, pp. 387 e 408-411 e Brancati 1955.

⁴⁷ Come ottavo in ordine di rango e «gentiluomo di corazza», secondo Lazzari 1794, p. 106.

⁴⁸ Cfr. B.O.PS, ms. 926, «Lettere di Camillo (II) Giordani a Giulio Giordani suo padre», lettera da Urbino del 18 settembre 1624.

⁴⁹ Merita di essere ricordata, per non attribuire anacronistiche etichette ideologiche alle posizioni politiche dei Giordani, la pubblicazione da parte dello stesso Camillo II di una canzone in onore del Beato domenicano Luigi Beltrando inserita nel *Breve Sommario della Vita, e Morte del Beato F. Luigi Beltrando Valentino, dell'Ordine de predicatori...* (in Pesaro, per Girolamo Concordia, 1613, c. A4v.), opera del padre Giovan Vincenzo Reghezza da Taggia, priore del convento pesarese di San Domenico.

⁵⁰ Sulla vita culturale negli ultimi anni di vita ducato roveresco cfr. Arbizzoni 1996 e 2001.

facendo «venire l'Adone del Marini, l'Eracleide del Tizano, che è un poema della Materia di quello del Bracciolini, e l'Historia del Friuli del Moisen»⁵¹. In effetti, già durante gli anni di ambasceria presso la Serenissima, Camillo Giordani provvedeva ad acquistare libri sul grande mercato veneziano in risposta agli ordinativi che il Valubbio, con efficace (si direbbe) prassi biblioteconomica, gli faceva pervenire sulla base dei cataloghi delle fiere di Francoforte⁵².

Numerosi, del resto, lungo tutto l'arco della vita del Giordani, sono i riferimenti ad acquisti di libri e le discussioni sulle novità letterarie contenute in un epistolario che annovera, tra i corrispondenti, non pochi nomi di dotti e studiosi, legati più o meno direttamente al mecenatismo della corte roveresca, quali il celebre matematico e architetto Muzio Oddi o il letterato ed accademico bolognese Melchiorre Zoppio⁵³.

Un rapporto di stretta consuetudine e amicizia, nonché di dipendenza "cortigiana" dai favori e dalla protezione di casa Giordani, è quello, tra gli altri, che unisce a Camillo II il faentino Ludovico Zuccolo, celebre scrittore politico, per molti aspetti decisamente controriformista, ma nondimeno tenuto in qualche sospetto di eterodossia dalle autorità ecclesiastiche⁵⁴.

D'altra parte sembrerebbe che Camillo II Giordani e lo Zuccolo condividessero anche, almeno in parte, la frequentazione e la comune solidarietà di ambienti culturali razionalistici e libertineggianti, visti i riferimenti del carteggio al celebre filosofo Cesare Cremonini quale possibile *sponsor* per una sistemazione universitaria dello stesso Zuccolo⁵⁵.

Molteplici del resto e non sempre conformiste erano le curiosità intellettuali del Giordani, ricercatore (e, talvolta, dispensatore) di testi che vanno dalle opere di Tucidide alle *Historiae rerum belgicarum* (probabilmente gli *Annales, siue historiae rerum Belgicarum: a diuersis auctoribus... ad haec nostra usque tempora conscripta deducta[ue]* pubblicati a Francoforte, *expensis Sigismundi Feyerabendij*, nel 1580), dai classici contemporanei della "ragion di stato" (come il milanese Ludovico Settala) agli scritti astronomici⁵⁶. Non mancavano tra le letture del Giordani, libri senz'altro proibiti o *proibendi*, quali i *Commentari*

⁵¹ Cfr. *supra*, nota 48.

⁵² Le lettere del bibliotecario ducale a Camillo II Giordani si trovano in B.O.PS, ms. 419, cc. 1r-111v.

⁵³ Le lettere di Muzio Oddi al Giordani sono in B.O.PS, ms. 413; quelle di M. Zoppio in B.O.PS, ms. 419, cit., cc. 112r-137v.

⁵⁴ Un sintetico ma significativo inquadramento della figura di L. Zuccolo in Rosa 1982, p. 320. Le lettere di L. Zuccolo al Giordani, conservate in B.O.PS, ms. 419, cit., cc.161r-195v, sono state pubblicate da Nediani 1960.

⁵⁵ Ivi, pp. 374-375.

⁵⁶ Cfr. in merito il carteggio con Angelo Maria Barignani, gentiluomo pesarese dalla movimentata carriera di cortigiano (e militare), in B.O.PS, ms. 1572, fasc. III, «25 lettere di A. M. Barignani a C. Giordani», in particolare le lettere del 2 e del 9 aprile 1626, del 20 maggio 1626, del 28 ottobre 1626 (tutte scritte da Milano, ma nel giugno di quell'anno il Barignani era a Innsbruck e l'anno prima a Bologna e sette anni dopo spedirà le sue lettere da Roma).

(anti-asburgici e filo-protestanti) di Maiolino Bisaccioni o la “scandalosa” *Susanna* di Ferrante Pallavicino. A rifornire il conte Camillo di queste (ma anche di altre, e meno compromettenti, pubblicazioni) era, in particolare, il giovane nipote Francesco Almerici, studente nel collegio bolognese di Montalto, che, il 29 aprile del 1634, informava l'autorevole parente pesarese dell'arrivo (da Venezia, per aggirare il divieto dall'Inquisizione bolognese) del *Commentario* del Bisaccioni, libro «veramente bello e gustevole»⁵⁷. Pochi giorni dopo il volume veniva spedito a Pesaro, tramite un compiacente padre domenicano⁵⁸. È verosimile che con analoga trafila giungesse a casa Giordani anche la *Susanna*, della quale l'Almerici annunciava la pubblicazione in una lettera del 1° febbraio 1636⁵⁹.

Tutti testi, quelli sopracitati e altri altrettanto celebri e discussi, anche se certo più “ortodossi”, quali la *Difesa del savio in corte* di M. Pellegrini o il *Ritratto del privato politico cristiano* di V. Malvezzi⁶⁰, che si può facilmente ipotizzare il Giordani abbia utilizzato e fatto utilizzare per “lezioni”, letture, dispute, commenti e “conversazioni” nello spazio “separato” e ospitale dell'accademia, come sembra chiaramente indicare il riferimento, nello stesso carteggio con il giovane Almerici, alla preparazione da parte del conte Camillo di un perduto discorso «sopra di Vuolistain»⁶¹. Il ruolo di “principe” degli Eteroclitici, del resto, fu certamente svolto dal Giordani con impegno e cura. Abbondano, nella sua corrispondenza, richieste di notizie, ragguagli e relazioni sugli usi e le leggi di altri sodalizi accademici, sul carattere delle loro adunanze, sul tenore delle dissertazioni che vi si tengono. È in particolare l'Accademia dei Gelati di Bologna ad attrarre l'attenzione e la curiosità del Giordani, forse anche per gli impliciti legami fra le tradizioni di quell'accademia e la riconosciuta e privilegiata autonomia del patriziato bolognese⁶².

Anche nel caso del Giordani, come di altri Eteroclitici, del resto, le rivendicazioni municipaliste si sostanziano di erudizione storica e contribuiscono a loro volta a stimolare le ricerche antiquarie con significativi approfondimenti anche in campo epigrafico⁶³. È tuttavia il recentissimo passato roveresco a rappresentare il luogo privilegiato delle memorie e della coscienza identitaria. Un passato

⁵⁷ Cfr. B.O.PS, ms. 1577, fasc. II, n. 3, «70 lettere a Camillo Giordani da parte di alcuni Almerici» (61 delle quali sono appunto di Francesco Almerici), lettera n. 20 del 29 aprile 1634.

⁵⁸ Cfr. ivi, lettera n. 21 del 3 maggio 1634.

⁵⁹ Cfr. ivi, lettera n. 58 del 1 febbraio 1636.

⁶⁰ Cfr. ivi, lettere nn. 24 e 25 del 13 giugno 1634, n. 59 del 7 febbraio 1636.

⁶¹ Cfr. ivi, lettera del 28 giugno 1634.

⁶² Cfr. ivi, lettera n. 50 del 27 giugno 1635, n. 51 del 1 agosto 1635, n. 52 del 19 settembre 1635, n. 53 del 17 ottobre 1635, n. 56 del 2 gennaio 1636. Al legame tra l'Accademia dei Gelati e lo *status* autonomo (e privilegiato) del patriziato bolognese all'interno della compagine statale pontificia accenna Avellini 1982, pp. 119-120.

⁶³ A Camillo II Giordani è, difatti, comunemente attribuita l'importante silloge di ben 70 trascrizioni epigrafiche intitolata *Antichità dei varij Marmi, che si conservano nella Città di Pesaro, parte in luoghi pubblici, parte nelle Case, o Ville private* conservata in. B.O.PS, ms. 134, cc. 22r-28r. Cfr. in merito Luni 2009, p. 121.

fatto, come si è detto, anche di autori del calibro del Tasso, autentico emblema del prestigio culturale di casa Giordani. Non a caso, quindi, il 12 luglio del 1631 monsignor Fabio Almerici scrive da Roma al cugino conte Camillo II Giordani invitandolo a favorire le ricerche tassesse del bergamasco Mariano Foppa, desideroso di ritrovare il carteggio intercorso tra il poeta, il padre di Camillo, Giulio e l'ultimo duca della Rovere, Francesco Maria II⁶⁴. Le richieste di testi e informazioni da parte dell'Almerici e del Foppa continuano e si allargano estendendosi a un discorso «sopra gli opuscoli di Plutarco sulla fortuna de Romani, e della virtù di Alessandro»⁶⁵. Dopo oltre sei mesi di scambi epistolari, le ricerche sui rapporti tra il Tasso e casa Giordani approderanno a un nulla di fatto, per il mancato invio d'inediti tasseschi da parte pesarese. Troppo forte si direbbe la “ragion di famiglia” per favorire un uso e un approfondimento filologico dei documenti custoditi da un casato patrizio.

Le tradizioni cortigiane del patriziato pesarese, oltre al carattere fondamentalmente “festivo” delle accademie barocche, favorivano, piuttosto, un attivo interesse per il teatro e le arti dello spettacolo⁶⁶. Tra le poche opere pubblicate a stampa dal “principe” degli Eteroclitici Camillo II Giordani si ritrova, di fatti, il testo del balletto *Cefalo / il Fedele / Balletto Da rappresentarsi nella Città di Pesaro*, (in Pesaro, per Flaminio Concordia, 1636, di 15 pagine non numerate, in 8°), messo in scena in occasione delle feste di carnevale del 1636⁶⁷. Evidenti sono nel libretto del Giordani i legami con il genere misto della tragicommedia mitologico-pastorale (già apprezzata, come noto, dalla corte roveresca). D'altro canto prevale nettamente nel breve testo l'interesse per gli “effetti” scenografici, coreografici e spettacolari. Sono uno spirito e un estro certamente molto barocchi quelli che sostengono la trama del *Cefalo*, di fatto piuttosto fragile, anche se ispirata ad un classico di grande suggestione come le *Metamorfosi* di Ovidio, molto caro e frequentato, per altro, dal Seicento marinista. L'autore, in realtà, mira soprattutto a sottolineare il dinamismo e la varietà dei movimenti coreutici e musicali accompagnati ed enfatizzati dal succedersi di frequenti e diversificati cambi di scena. Ricche ed elaborate sono le scenografie teatrali previste, sostenute da un nutrito apparato di “macchine”, così come molteplice e vivace è l'alternarsi e l'intrecciarsi delle danze, tra le quali viene proposto, con una *contaminatio* di certo gradita al pubblico, anche il tipico saltarello marchigiano⁶⁸.

⁶⁴ Cfr. B.O.PS, ms. 931, fasc. I, «lettere di Fabio Almerici a Camillo Giordani 1602-1635», lettera del 12 luglio 1631.

⁶⁵ Cfr. ivi, lettera del 19 luglio 1631.

⁶⁶ Sulla vita teatrale e gli spettacoli a Pesaro in età ducale cfr. Battistelli 1986, p. 377 e ss.; Arbizzoni 2001a e b. Sul rapporto accademie-teatro nel '600 in generale Quondam 1982, pp. 867-871.

⁶⁷ Che il *Cefalo* sia stato ideato e rappresentato per le feste di carnevale del '36 è ampiamente testimoniato anche dal già citato carteggio tra il Giordani e Francesco Almerici, cfr. B.O.PS, ms. 1577, fasc. II, cit., lettera n. 57 del 19 gennaio 1636, n. 59 del 7 febbraio 1636, n. 60 del 9 febbraio 1636. Il Giordani sarebbe autore anche del testo di un precedente balletto (rappresentato ancora in età ducale) secondo quanto autorevolmente scrive Arbizzoni 2001a, p. 65.

⁶⁸ Cfr. Giordani 1636, cc. 6r-7r.

Ancor più significativa, se non altro in termini quantitativi, è la produzione teatrale del solito Salvadori⁶⁹. A lui si deve, tra l'altro, il testo di (almeno) uno degli intermezzi, *La potenza della ragione sopra la bellezza*, d'ispirazione tassesca, che accompagnò l'*Asmondo*, tragedia del pesarese Giovanni Hondedei scelta per l'inaugurazione del primo teatro stabile cittadino, il 23 febbraio del 1637⁷⁰. A lungo, del resto, il nuovo Teatro del Sole resterà palcoscenico riservato al patriziato cittadino per la realizzazione di quelle «operazioni virtuose, di che si sono sempre dilettrati gli antenati»⁷¹, a ribadire così un saldo legame tra teatro e «accademia», intesa anche e soprattutto come aristocratico intrattenimento festivo, che verrà meno solo con l'affermarsi nel Settecento del melodramma professionistico⁷².

Tra i fondatori degli Eteroclitici compare, oltre al Giordani, un altro grande collezionista di libri, senza dubbio uno dei più rilevanti per la storia culturale cittadina, il medico Giovan Pietro Rastelli⁷³. Autore di versi d'ispirazione marinista e di un'orazione in onore di Vittoria della Rovere, ultima discendente della famiglia dei duchi di Urbino⁷⁴ il Rastelli verrà, però, ricordato soprattutto per la donazione alla città di Pesaro, nel 1637, della sua raccolta libraria, destinata a costituire il primo nucleo della futura Biblioteca Oliveriana⁷⁵.

Sulla base di un corposo inventario redatto ad una decina di anni dalla donazione per ordine del gonfaloniere Ottavio Emili⁷⁶, il lascito Rastelli ammontava a 936 titoli divisi dal cancelliere del Magistrato di Pesaro in 11 sezioni: «*ad medicinam spectantes*» (231 occorrenze), «libri *ad speculativam attinentes ut ad res naturales*» (196 titoli), «libri astronomici» (53 testi), «*carmina*» (cioè libri di poesia esclusivamente in latino, 50 titoli), «libri di belle lettere» (83 presenze), «comédie» (vale a dire opere teatrali, sia tragiche che comiche, in volgare, con 26 titoli), «libri varij» (111 titoli), «historie

⁶⁹ In gran parte conservata in B.O.PS, ms. 140, cit. Un preciso elenco di titoli è in Arbizzoni 2009, pp. 4-5.

⁷⁰ Secondo Cinelli 1898, p. 31, il Salvadori avrebbe anche recitato nell'*Asmondo* la parte di Gestillo consigliere del re. Per l'attribuzione dell'intermezzo al Salvadori cfr. Arbizzoni 2009, p. 5; Salvarani 2009, p. 141 e nota 12 p. 68, invece ne ritiene autore l'allora appena decenne F.M. Santinelli.

⁷¹ L'espressione citata si trova nel testo della supplica firmata da Andrea degli Abbati Olivieri e Girolamo (figlio di Camillo II) Giordani a nome dei giovani di Pesaro, per ottenere appunto, l'apertura del nuovo Teatro del Sole, Copia della supplica, in B.O.PS, ms. 765 (cc. non num.).

⁷² Sulla vita teatrale pesarese tra Sei e Settecento, cfr. soprattutto Salvarani 2009.

⁷³ Alcune, invero sintetiche, notizie sul Rastelli si trovano in B.O.PS, ms. 458, cit., vol. IV, fasc. XXVI, «Rastelli Giovan Pietro/ Paolo». Il Rastelli partecipò anche all'allestimento dei festeggiamenti del 1621 in onore di Claudia de' Medici, sposa di Federico Ubaldo della Rovere, cfr. Arbizzoni 2001a, p. 61.

⁷⁴ I componimenti poetici del Rastelli sono conservati in B.O.PS, ms. 162. Per una valutazione critica cfr. Arbizzoni 2009, p. 5.

⁷⁵ Cfr., anche per tutte le successive vicende della «libreria», Rastelli, Brancati 1976, in particolare pp. 9-10.

⁷⁶ L'inventario di 23 cc., datato 15 novembre 1646, si trova nell'Archivio Storico Comunale di Pesaro (in deposito presso l'Oliveriana), Cassetta 94 11-b, «Indice della libreria Rastelli 1646».

latine» (55 citazioni), «historie volgari» (45 opere), «matematica, geometria et aritmetica» (32 volumi), «rime» (in volgare, 54 titoli). Una raccolta, si direbbe, di origine “professionale” con una chiara prevalenza di testi medici, di filosofia e di “scienze” (ovvero, per dirla con i termini dell’epoca, di “filosofia e storia naturale”). Tentando di disaggregare, per quanto possibile, l’ambigua categoria residuale dei libri vari e di correggere alcune sviste o incomprensioni del redattore dell’inventario si avrebbero, difatti, salvo errori, i seguenti dati quantitativi: medicina 231 titoli (pari al 24,6%), filosofia e scienze, ugualmente 231 titoli (e il 24,6%), “belle lettere” (grammatica, retorica e prose varie, specie di polemica letteraria) 148 (15,8%), storia (sia in latino che in volgare e insieme alla geografia) 100 (10,6%), astronomia (ed astrologia) 57 (6%), poesia in volgare 53 (5,6%), poesia latina 50 (5,3%), scienze matematiche (comprendendo anche l’architettura) 33 (3,5%), teatro in volgare 26 (2,8%), “varii” (in particolare libri di arte militare e di diritto) 11 (1,2%). Di carattere, dunque, come si è detto, essenzialmente medico-scientifico e filosofico (ben il 58,7% dei titoli riguarda la filosofia e le scienze, compresa l’astrologia⁷⁷) il lascito Rastelli ha una netta impronta “laica” con una scarsissima presenza di testi religiosi (poco più di una quindicina di titoli “devoti”, sparsi nelle varie sezioni dell’inventario, a parte i testi più propriamente filosofico-teologici), senza che, è quasi inutile preciarlo, si debba dare a tale aggettivo un moderno significato di tipo ideologico. In campo filosofico, per altro, sono presenti tutti principali autori sia della tradizione aristotelica (la più rappresentata), che neo-platonica (e spesso d’ispirazione neo-platonica sono senz’altro anche molti degli autori di “belle lettere” presenti nell’inventario). Accanto, poi, a pensatori decisamente eterodossi come Pomponazzi (1 titolo), Cardano (2 titoli “filosofici”) o lo stesso Cremonini (4 titoli), si ritrovano anche ben quindici titoli di opere di san Tommaso d’Aquino. Va detto, per altro, che quella del Rastelli è soprattutto una raccolta cinquecentesca, con poche edizioni (anche in base ai riscontri sui volumi posseduti dall’Oliveriana) successive agli anni 1625-1630. L’inventario della “libreria” Rastelli testimonia, cioè, soprattutto l’eredità della cultura di età roveresca, con l’ampiezza delle sue relazioni intellettuali (tra la grande prevalenza di edizioni italiane, specie, ovviamente, veneziane, si trovano tra i libri del Rastelli anche non poche stampe lionesi, di Basilea, di Francoforte) e la solidità dei suoi studi scientifici (in particolare nel campo delle matematiche)⁷⁸,

⁷⁷ L’interesse del Rastelli (e di altri “letterati” pesaresi suoi amici) per quest’ultima “scienza” è anche attestato dalla minuta di un biglietto del 27 marzo 1636 con il quale Marcantonio de’ Gozze trasmetteva a Camillo II Giordani una «bellissima [sic] scrittura astrologica del signor Rastelli», cfr. B.O.PS, ms. 407, [fasc.] nn. 9 e 10, «Lettere di Marc’Antonio, Gauges e Girolamo di Gozze», c. 242r e v.

⁷⁸ Questo importante filone della cultura di età roveresca (cfr. in merito Gamba, Montebelli 1998) è testimoniato, nell’inventario del lascito Rastelli, dalla presenza, non rilevantissima sul piano quantitativo, ma qualificata, di autori (7 su 33) e di edizioni (all’incirca nello stesso rapporto numerico) pesaresi-urbinati all’interno della sezione di scienze matematiche.

mentre molto meno, invece, lascia trasparire delle seicentesche inquietudini ed evasioni letterarie della città post-devoluzione.

Amico e corrispondente di Camillo II Giordani (e di altri patrizi e “letterati” pesaresi), ma alieno dalla socialità accademica e dalle “radunanze” culturali e mondane dell’*élite* cittadina, (forse anche per ragioni di età) appare il gentiluomo di origine ragusina Marc’Antonio de’ Gozze (o Gucetic) (1575-1642). Anch’egli fu, tuttavia, una figura rappresentativa del patriziato colto cittadino: uomo di lettere e curioso di novità librarie, cultore e appassionato indagatore di antichità, esperto conoscitore delle memorie storiche pesaresi, oltre che diplomatico sperimentato, impegnato in diverse missioni per conto dei Della Rovere, del comune di Pesaro e anche di Ragusa⁷⁹. Il suo voluminoso carteggio in qualità di “agente” della Repubblica di San Biagio (1612-1621) testimonia di un atteggiamento politico rigorosamente filo-spagnolo e “controriformistico”, in linea del resto con gli interessi e le tradizioni della città dalmata. Indicativo è, tra i molti, un dispaccio del 30 giugno del 1618 al priore di Ragusa, nel quale il de’ Gozze commenta uno scontro tra navi veneziane e ragusine in Adriatico:

Vostra Eccellenza sa benissimo in che termine si trovi l’armata veneta [...] alla quale non resta altro bersaglio da colpire, che i poveri Rausei per essersi dimostrati divoti, et ossequienti alla gloriosa corona di Spagna⁸⁰.

Decisamente volta a sostenere le posizioni e le pretese pesaresi nei confronti del governo pontificio fu, invece, l’attività di M.A. de’ Gozze durante i lunghi e complessi negoziati che accompagnarono la “devoluzione” del Stato roveresco alla Santa Sede. Nelle *Memorie lette, proposte, e stabilite [...] in congregazione eletta dal consiglio di Pesaro, sopra gl’interessi a quello pertinenti nella devoluzione*, conservate tra le carte de’ Gozze e verosimilmente autografe, si leggono molte e impegnative richieste di carattere marcatamente autonomistico, tra le quali spicca la domanda di esentare Pesaro dall’applicazione della celebre bolla *De bono regimine*⁸¹. Ritiratosi, dal 1632, nella sua villa di Calibano, il vecchio diplomatico, nonostante i dichiarati sentimenti “guelfi”⁸², non mancherà di lamentarsi con l’amico Camillo Giordani delle novità introdotte dal regime papale: «Mi saria di maraviglia, che governandosi questi Stati con

⁷⁹ Notizie su di lui (e sul figlio Gauges) si trovano, nelle più volte citate “schede” Raffaelli cfr. B.O.PS, ms. 458, cit., vol. II, cit., fasc. XXI, «Gozze Gauges, Marcantonio, Niccolò e Vito». Il ricco carteggio di Marc’Antonio de’ Gozze (soprattutto) con Camillo II Giordani è conservato in B.O.PS, ms. 407, nn. 9 e 10, cit. Di M.A. de’ Gozze parlano anche Lombardi 2009, pp. 54-55 e Luni 2009, pp. 121-122.

⁸⁰ Cfr. B.O.PS, ms. 1643, c. 348r.

⁸¹ Cfr. B.O.PS, ms. 324, c. 104r.

⁸² Cfr. la conclusione delle stesse *Memorie lette* cit. (cfr. *supra* nel testo): «aversi per fondamento di questo negozio che tutte le gare, emulazione e guerre nate fra pesaresi, et urbinati sono nate, perché Urbino come città ghibellina seguiva le parti degl’imperator scismatici, Pesaro come guelfa la difesa delle ragioni della Santa Sede Apostolica», ivi, c. 115r.

le solite leggi de [...] fu Duca, s'introduca questo stile ecclesiastico di tanto pregiudizio; tuttavia [...] si devono, ubbidire li signori padroni»⁸³.

Più e ancor meglio che in altri letterati pesaresi contemporanei è possibile notare nel de' Gozze il tradursi dei sentimenti municipalistici in autentico e fattivo interesse storico e "antiquario". La ricerca di documenti sia archivistici che epigrafico-archeologici che potessero attestare le antiche glorie e prerogative di Pesaro, condotta insieme all'amico Camillo Giordani⁸⁴, si accompagna ad un più complessivo progetto di ricostruzione storiografica delle vicende cittadine⁸⁵. Delle *Memorie della città di Pesaro* del de' Gozze ci è giunto, in realtà, solo il manoscritto della prima parte che tratta «dell'edificazione, o dell'origine de i principij della città»⁸⁶. Difficile (e probabilmente anche scorretto) dare un giudizio su tale raccolta, esteriormente ordinata, ma in effetti molto eterogenea, di appunti, dove si passa da critiche abbastanza puntuali e di sicuro buon senso sui presunti eroi eponimi di Pesaro, ad una lunga (e si sarebbe tentati di dire "semi-seria") polemica circa la salubrità dell'aria di Pesaro contro il «dishonesto et osceno» Catullo⁸⁷.

Collaboratore assiduo nelle ricerche erudite di Marcantonio fu il figlio, naturale e in seguito legittimato, Gauges⁸⁸. Certamente il giovane de' Gozze dovette acquisire una buona competenza e reputazione nel campo dell'epigrafia o, più genericamente, dell'"antiquaria" se, dopo la sua fuga Roma e la clamorosa rottura con il padre, lo stesso Marc'Antonio pregava l'amico C. Giordani di «mandare a Gauges le due iscrizioni di caratteri ignoti che sono nelle [*sic*] due marmi del portico del Comune»⁸⁹ affinché le decifrasse.

Ben presto, però, Gauges maturò anche sentimenti di competizione, rivalsa e vera propria avversione nei confronti del padre. Già il 27 febbraio 1627, inviava a suo nome al Gonfaloniere e ai priori una *Breve cronologia del signorio della città di Pesaro*, della quale, però, ci è stata tramandata anche un'altra copia

⁸³ Cfr. B.O.PS, ms. 407, cit., c. 181r. lettera del 22 marzo 1635.

⁸⁴ Numerose le testimonianze in merito nel già citato carteggio con Camillo II Giordani, cfr. ivi, cc. 84r, lettera del 21 febbraio 1632, 109r, lettera del 4 novembre 1632, 147r, lettera del 19 giugno 1634 e, in particolare, 182r e v, lettera del 25 marzo 1635, dove de' Gozze parla di proprie notazioni sulle antiche iscrizioni pesaresi e di un analogo lavoro del Giordani (probabilmente le *Antichità dei varij Marmi*, citate *supra*, nota 63).

⁸⁵ Per inquadrare l'attività del de' Gozze all'interno delle questioni e degli sviluppi della storiografia municipale pesarese cfr. Lombardi 2009.

⁸⁶ Cfr. B.O.PS, ms. 1147, fasc. 8, intitolato *Memorie della città di Pesaro di Marcantonio Gozze*, cc. 1r-72v (più 2 cc. 88-89, che iniziano la trattazione degli eventi cittadini successivi alla nascita di Cristo).

⁸⁷ Cfr. ivi, cc. 34r e ss. (la polemica "climatologica" occupa poco meno della metà dell'intero testo delle *Memorie*). Da segnalare anche (cfr. ivi, cc. 19r-23v) l'utilizzazione da parte del de' Gozze di non pochi documenti epigrafici d'età romana. Per una valutazione delle *Memorie*, cfr. anche Lombardi 2009, p. 55.

⁸⁸ Per notizie biografiche su Gauges de' Gozze cfr. B.O.PS, ms. 458, cit., vol. II, cit., fasc. XXI, cit. Su di lui anche Arbizzoni 2009, pp. 24-25 e Lombardi 2009, pp. 54-55. Secondo la testimonianza di S. Salvadori parte notevole degli studi storici di Marcantonio sarebbe in realtà da attribuirsi a Gauges, cfr. B.O.PS, ms. 422, cit., c. 221r, lettera del Salvadori a Pompeo Compagnoni.

⁸⁹ Cfr. B.O.PS, ms. 407, cit., c. 209r, lettera del 19 novembre 1635.

manoscritta ma a firma Marcantonio de' Gozze⁹⁰. Nella lettera di dedica alle autorità cittadine il giovane de' Gozze accenna a un ipotetico valore politico della sua opera (siamo, in effetti, negli anni del governatorato di monsignor Gessi e quindi nella fase di preparazione del definitivo passaggio di Pesaro sotto il dominio pontificio):

havendomi comandato [...] il signor Marc'Antonio mio signore ch'io dovessi ordinare distintamente [...] alcune memorie, ch'egli sparsamente ha notato per suo gusto in diversi tempi, della città nostra patria, di Pesaro, m'è caduto in pensiero di porre in alcuni fogli a parte quello, che solamente hanno [*sic*] riguardo al suo dominio politico [...] e così qualunque siano, uscite dalla debolezza della mia mano, inviarle alle Signorie Vostre Illustrissime, potendomi persuadere, che nella somma degli affari pubblici, a che sono preposti, e deputati, non possino essere totalmente inutili⁹¹.

In realtà il breve manoscritto (chiunque ne sia stato il vero autore) è certamente nel complesso preciso e accurato⁹², ma altrettanto scarno e schematico e privo, si direbbe, non solo di un vero valore storiografico, ma anche di una chiara utilità “pragmatica” per lo svolgimento degli affari pubblici. Sembra, tuttavia, che l'invio della *Breve cronologia* fosse anche motivato dalla volontà del giovane de' Gozze di affermarsi in opposizione al padre se è vero che, come sosterrà, anni dopo, lo stesso de' Gozze *senior*, in quei medesimi frangenti Gauges non esitava neanche a denunciare il proprio genitore alle autorità per presunte gravi scorrettezze nell'adempimento d'incarichi pubblici⁹³.

Circa otto anni dopo, in effetti, accade il “fattaccio”: Gauges fugge a Roma, dopo aver derubato e minacciato di morte il padre: questa almeno è la versione dei fatti fornita dal vecchio de' Gozze⁹⁴. Certo è che il fuggiasco doveva aver preparato con cura i propri piani, ottenendo con le sue denunce un qualche ascolto (e forse una qualche protezione) da parte dei “signori padroni”, se nella

⁹⁰ Cfr. B.O.PS, ms. 1147, fasc. IX, *Breve cronologia del signorio della città di Pesaro di Gauges de Gozze autore*, di cc. 19 non numerate e B.O.PS, ms. 324, *Breve cronologia della signoria della città di Pesaro, da che si ha memoria di essa, fin'a questo anno presente fatta, e completata da Marc'Antonio De' Gozze*, cc. 22r- 35v. Il contenuto dei due manoscritti è, in realtà, quasi assolutamente identico. Invece che “del signorìo” legge «dal Sigonio» Lombardi 2009, nota 38 p. 76 (ed anche nota 14 p. 75). Mi pare che, in effetti, la lettura da me proposta sia non solo piuttosto chiara nel ms. oliv. 1147, cit., ma anche più coerente con quanto scrive G. de' Gozze nella dedicatoria e anche con i contenuti stessi dell'operetta. Devo, tuttavia, aggiungere, che F.V. Lombardi interpreta anche sulla base del ms. oliv. 937, XIV, da me non consultato.

⁹¹ Cfr. B.O.PS, ms. 1147, cit., fasc. IX, cit., cc. 1r-2v.

⁹² Da notare, ad es., l'utilizzo di documenti epigrafici o i riferimenti alle magistrature cittadine, nonché allo sviluppo urbanistico di Pesaro cfr. *ivi*, in particolare, cc. 3r e v, 7v, 9v, 15r.

⁹³ Accenni, per altro (anche comprensibilmente) non molto dettagliati, a tale vicenda si trovano in una lettera di Marcantonio de' Gozze a Camillo Giordani del 9 febbraio 1636 in B.O.PS, ms. 407, cit., cc. 237r-238r.

⁹⁴ Nel carteggio tra de' Gozze padre e C. Giordani il primo accenno alla fuga di Gauges è del 12 gennaio 1635, cfr. *ivi*, cc. 166r-167r. Le accuse di Marcantonio al figlio vengono poi reiterate e più ampiamente dettagliate in diverse lettere successive: le più pesanti ed esplicite si trovano in un biglietto dell' 8 aprile 1636, cfr. *ivi*, c. 243r e v.

primavera del 1636 de' Gozze padre verrà ufficialmente chiamato a rispondere del proprio comportamento nei difficili anni della devoluzione davanti al legato, il cardinal-nepote Francesco Barberini⁹⁵. A Roma, per altro, Gauges riuscirà, sia pure tra forti ristrettezze economiche, a venire ammesso nei circoli culturali che contano, tra i quali, anzitutto, la celeberrima Accademia degli Umoristi⁹⁶. In tale ambiente le conoscenze epigrafiche e "antiquarie" del giovane de' Gozze sembra siano state apprezzate da personaggi del calibro di Cassiano Del Pozzo e, prestando fede alla testimonianza dello stesso Gauges, anche da inviati «della maestà del re d'Inghilterra»⁹⁷. In effetti tra i molti progetti di lavori e dissertazioni erudite ideati da Gauges⁹⁸, già nel 1635 vedeva la luce un breve opuscolo *Sull'Inscrittione Della Base della Colonna Rostrata già nel Romano Foro* (in Roma, ad istanza di Filippo De' Rossi, per gli heredi del Mascardi, di 41 pp., in 4°), con dedica al noto studioso e collezionista provenzale N.C. Fabri de Peiresc.

L'opera certamente più interessante pubblicata da Gauges a Roma è *La discolpa di Epicuro filosofo Ateniese*, del 1640, edita da Vitale Mascardi, con dedica al letterato bolognese Annibale Maescotti. Si tratta di un testo piuttosto breve (non più di 55 pagine in 4°), con un taglio più retorico che propriamente filosofico, ma che ha il pregio di esprimere con grande chiarezza le posizioni ufficiali dei neo-epicurei romani del tempo⁹⁹. L'etica di Epicuro, separata dal contesto più generale (fisico, metafisico e gnoseologico) del suo pensiero, viene proposta come base di una morale filosofica umanistica e razionale, ma non dichiaratamente laica e materialistica, che concilia, in realtà, temi più propriamente epicurei con altri riconducibili allo stoicismo¹⁰⁰. "Discolpato", facilmente, Epicuro dalle più note e comuni accuse di edonismo sfrenato e di lussuria¹⁰¹ e negato, con Cicerone, l'ateismo di Epicuro¹⁰², Gauges può, infine, trionfalmente concludere che al filosofo Ateniese «altro non gli manchi per haver il titolo di Filosofo Christiano, che il solo non haver conosciuto Christo»¹⁰³.

⁹⁵ Cfr. *ivi*, c. 231r, lettera di M. A. de' Gozze del 1 aprile 1636.

⁹⁶ Circa la frequentazione dell' Accademia degli Umoristi, cfr. *ivi*, cc. 262r-263r, lettera di G. de' Gozze del 15 dicembre 1635. Alle difficoltà economiche del fuggiasco accenna a più riprese la già citata corrispondenza tra Marcantonio e lo stesso Giordani che, invano, si adoperava per riconciliare padre e figlio de' Gozze.

⁹⁷ Cfr. *ivi*, c. 269r, lettera di G. de' Gozze a Girolamo Giordani, figlio di Camillo, del 14 febbraio 1637.

⁹⁸ Dei propri progetti di lavoro Gauges parla, in particolare, in una lettera a Camillo Giordani del 22 settembre 1635, menzionando tre opuscoli in latino e un «trattato dell'antichità delle armi, o insegne delle famiglie distinto in due libri» (che verrà in effetti pubblicato, si veda *infra* nel testo), cfr. *ivi*, cc. 260r-261r.

⁹⁹ Sugli ambienti legati all'Accademia degli Umoristi e critici nei confronti dell'ortodossia scolastica in nome di posizioni filosofiche oscillanti tra il neo-epicureismo e il neo-stoicismo cfr. Rosa 1982, pp. 342-345.

¹⁰⁰ In effetti Gauges non esita a sostenere (e dimostrare) che gli Epicurei e gli Stoici concordano nel porre il sommo bene nell'esercizio della virtù. Cfr. Gozze de' 1640, pp. 9-11.

¹⁰¹ Cfr. *ivi*, p. 17 e ss.

¹⁰² Cfr. *ivi*, p. 38.

¹⁰³ Cfr. *ivi*, p. 53.

Difficile e, verosimilmente, inutile cercare di rintracciare delle radici del pensiero di Gauges (certamente maturato a contatto con gli ambienti culturali romani) nella città natale, dove pure, come si è visto, non mancavano occasioni e stimoli intellettuali anche in direzioni aperte alle novità del tempo. Molto poco, inoltre, ci è dato di sapere della recezione a Pesaro dell'opera di Gauges.

Del tutto negativa, come prevedibile, fu la reazione del vecchio de' Gozze che ritenne un'ulteriore riprova della scelleratezza del figlio il fatto che lo stesso avesse scritto in difesa «del più infame Filosofo ch'havesse havuta la Grecia»¹⁰⁴. A tali critiche, non sappiamo quanto condivise, Gauges replicò che «con questo bel giudizio veniva tacciato e Nostro Signore [*scilicet* il papa Urbano VIII] ed i cardinali Capponi, Bagni e Cueva, che si dichiararono d'haver havuta la stessa mia oppinione»¹⁰⁵. Non pare, per altro, che il destinatario della risposta di Gauges, Gerolamo Giordani, figlio di Camillo (illustri natali a parte) fosse persona molto adatta a interloquire su questioni filosofiche, scarse o nulle essendo le testimonianze di suoi personali interessi culturali¹⁰⁶.

Il legame di Gauges de' Gozze con l'ambiente e la cultura d'origine è meglio testimoniato da un'altra opera pubblicata durante il soggiorno romano, il trattatello *Se delle Armi, o Insegne che parlano, ovvero se da' corpi delle Armi, che rappresentano i Cognomi, si possi argomentare ignobilità in quelle Famiglie, che le usa* (in Roma, per Vitale Mascardi, 1637, di 28 pagine in 4°). Svolgendo solo apparentemente *a contrario* una tematica centrale nell'auto-coscienza aristocratica del tempo, Gauges ricorda la propria esperienza e condizione di patrizio citando espressamente gli antichi costumi della sua casata che stabilivano l'obbligo di non cambiare le insegne araldiche per non confondersi con i *parvenus*¹⁰⁷. Il giovane ribelle e “novatore” si rivela, in definitiva, profondamente radicato nella mentalità e nelle concezioni sociali del suo ambiente e del suo ceto e, almeno da questo punto di vista, molto vicino ai letterati e accademici della sua città natale.

La socialità accademica seicentesca a Pesaro troverà la sua più compiuta e fortunata espressione nella figura e nell'attività del marchese Francesco Maria Santinelli (1627-1697), fondatore (come si è detto) nel 1645, insieme al fratello Ludovico, dell'Accademia di Disinvolti¹⁰⁸. Poeta, romanziere, alchimista, protetto da Cristina di Svezia e Leopoldo I d'Austria, il Santinelli si distacca dagli altri nobili “letterati” concittadini (precedenti e anche successivi), oltre

¹⁰⁴ Cfr. B.O.PS, ms. 407, cit., c. 276r, lettera di G. de' Gozze a G. Giordani del 21 dicembre 1641.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Notizie biografiche su Gerolamo Giordani si ritrovano, nelle “schede” del Raffaelli, cfr. B.O.PS, ms. 458, cit., fasc. “*Giordani cav. Girolamo*”. Molti e voluminosi i manoscritti oliveriani contenenti la sua corrispondenza, tutta (o quasi), però, dedicata a questioni legate alla gestione dei beni familiari.

¹⁰⁷ Cfr. Gozze de' 1637, pp. 27-28.

¹⁰⁸ Sul Santinelli cfr. in particolare Arbizzoni 2009, pp. 10-15; Rocchi 2010.

che per la propria personale produzione letteraria, per l'ampiezza, la continuità e l'importanza delle frequentazioni extra-locali e, soprattutto, si direbbe, per l'assoluto rilievo del suo ruolo nel campo dell'esoterismo e della "filosofia ermetica"¹⁰⁹. È chiaro, d'altra parte, che i primi "trionfi", in particolare teatrali, del Santinelli, che gli varranno, nel 1655, l'ingresso nella corte di Cristina di Svezia¹¹⁰, sono strettamente collegati agli usi, agli interessi e alle pratiche accademiche affermate nel patriziato pesarese. Un legame, quello tra condizione patrizia e accademia, che prosegue nella seconda metà del Seicento anche dopo la definitiva partenza del Santinelli da Pesaro¹¹¹, e che si riproporrà poi con forza, in forme e in un clima culturale molto differenti, con la grande stagione dell'erudizione settecentesca¹¹².

Riferimenti bibliografici / References

- Accademia dei Disinvolti (1649), *Poesie De Signori Academici Disinvolti Di Pesaro...*, in Pesaro: per Gio. Paolo Gotti.
- Angelini W. (1996), *Letteratura civile tra tardo Settecento e Restaurazione. Giulio Perticari e i sostenitori dell'idea di nazione*, in *La cultura nelle Marche in età moderna*, a cura di W. Angelini, G. Piccinini, s.l.: CariVerona, pp. 244-267.
- Arbizioni G. (1996), *Mecenatismo e vita di corte a Urbino tra i Montefeltro e i Della Rovere*, in *La cultura nelle Marche in età moderna*, a cura di W. Angelini, G. Piccinini, s.l.: CariVerona, pp. 16-31.
- Arbizioni G. (2001a), *L'attività letteraria in età roveresca*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, II, Venezia: Marsilio, pp. 37-74 (Historica Pisauraensia, III/2).
- Arbizioni G. (2001b), *La magnificentia del principe, la festa, la corte e la città* in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, II, Venezia: Marsilio, pp. 403-427 (Historica Pisauraensia, III/2).
- Arbizioni G. (2009), *L'attività letteraria a Pesaro tra Barocco e Illuminismo*, in *Pesaro dalla devoluzione all'illuminismo*, II, Venezia: Marsilio, pp. 3-45 (Historica Pisauraensia, IV/2).

¹⁰⁹ Rocchi 2016 vede nel Santinelli il vero capo dei Rosacroce italiani (e non solo), insieme a Federico Gualdi; più riduttivo, ma non sostanzialmente diverso quanto scrivono Barberiato, Malena 2010.

¹¹⁰ Sulla produzione teatrale del Santinelli, oltre ad Arbizzoni 2009, pp. 7-8, anche l'analisi critica di Mattioli 1989. Una dettagliata cronaca del soggiorno pesarese di Cristina di Svezia e dei festeggiamenti in suo onore, è in Gualdo Priorato 1656, pp. 78-80.

¹¹¹ Esemplare sembra, tra le altre, l'esperienza dell'Accademia degli Inanimiti, nata nel 1657 anche con l'intento di coinvolgere il ceto borghese non "di consiglio", ma che avrà, come principe ed esponente più noto e culturalmente rilevante il nobile Domenico degli Abati Olivieri (1638-1680). Sugli Inanimiti cfr. B.O.PS, ms. 1820, cit., fasc. XIV, cit., c. 3r e v e Maylender 1926b, p. 191; su Domenico degli Abati Olivieri cfr. Baldini 1995-1996.

¹¹² Su alcuni aspetti di questa stagione, nota quanto rilevante, si spera di tornare in un successivo lavoro.

- Avellini L. (1982), *Tra "Umoristi" e "Gelati": l'accademia romana e la cultura emiliana del primo e del pieno Seicento*, «Studi Secenteschi», XXIII, pp. 109-137.
- Baldini U. (1995-1996), *Testi e corsi secenteschi del Collegio Romano della Compagnia di Gesù in codici dell'Oliveriana*, «Studia Oliveriana», n.s. XV-XVI, pp. 51-83.
- Baldoncini S. (1996), *La letteratura dalle origini al tardo Seicento*, in *La cultura nelle Marche in età moderna*, a cura di W. Angelini, G. Piccinini, s.l.: Cariverona, pp. 150-161.
- Barberiato F., Malena A. (2010), *Rosacroce, libertini e alchimisti nella società veneta del secondo Seicento: i Cavalieri dell'Aurea e Rosa Croce*, in *Storia d'Italia, Annali 25, Esoterismo*, a cura di G. M. Cazzaniga, Torino: Einaudi, pp. 323-357.
- Battistelli F. (1986), *Scenografia, scenotecnica e teatri: Sabbatini e Torelli*, in *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino*, a cura di F. Battistelli, Venezia: Marsilio, pp. 377-386.
- Benzoni G. (1973), *Gli affanni della cultura*, Firenze: La Nuova Italia.
- Brancati A. (1955), *Bernardo e Torquato Tasso alla corte di Giudobaldo II Della Rovere*, «Studia Oliveriana», I, pp. 63-75.
- Brancati A. (1976), *La Biblioteca e i Musei Oliveriani di Pesaro*, Pesaro: Banca popolare pesarese.
- Cantimori D. (1937), *Umanesimo e luteranesimo di fronte alla scolastica*, «Rivista di Studi Germanici», II, pp. 417-438.
- Cecini N. (1986), *La cultura accademico-letteraria e il culto delle patrie memorie*, in *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino*, a cura di F. Battistelli, Venezia: Marsilio, pp. 409-422.
- Cinelli C. (1898), *Memorie cronistoriche del Teatro di Pesaro dall'anno 1637 al 1897*, Pesaro: Nobili.
- Donà A. (1794), *La Devoluzione alla S. Sede Apostolica degli Stati di Francesco Maria II Della Rovere VI ed ultimo Duca d'Urbino [...]*, in G. Colucci, *Antichità picene*, tomo XXII, *Delle Antichità Picene del Medio e dell'infimo Evo*, VII, Fermo: dai torchi dell'Autore, pp. 113-177.
- Gamba E., Montebelli V. (1988), *Le scienze ad Urbino nel tardo Rinascimento*, Urbino: Quattroventi.
- Giordani C. (1636), *Cefalo il Fedele. Balletto da rappresentarsi nella Città di Pesaro*, in Pesaro: per Flaminio Concordia.
- Gozze G. de' (1635), *Inscrittione della Base della Colonna Rostrata già nel Romano Foro*, in Roma: ad istanza di Filippo De' Rossi, per gli Heredi del Mascardi.
- Gozze G. de' (1637), *Se delle Armi, o Insegne che parlano, ovvero se da' corpi delle Armi, che rappresentano i Cognomi, si possi argomentare ignobilità in quelle Famiglie, che le usa*, in Roma: per Vitale Mascardi.
- Gozze G. de' (1640), *La discolpa di Epicuro filosofo Ateniese*, in Roma: appresso Vitale Mascardi.

- Gualdo Priorato G. (1656), *Historia della Sacra Real Maestà di Christina Alessandra Regina di Svetia*, Modena: appresso Bartolomeo Salioni.
- Guazzo S. (2010), *La civil conversazione*, a cura di A. Quondam, Roma: Bulzoni (Biblioteca del Cinquecento, 150).
- I Della Rovere 1508-1631* (1981), catalogo della mostra, a cura di G.G. Scorza, Pesaro: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Archivio di Stato di Pesaro.
- Lazzari A. (1794), *Ragguaglio di tutti i Gentiluomini, ed altri che servirono nella corte di Francesco Maria II ultimo duca d'Urbino*, in G. Colucci, *Antichità Picene*, tomo XXII, *Delle Antichità Picene del Medio e dell'infimo Evo*, VII, Fermo: dai torchi dell'Autore, pp. 41-111.
- Lombardi F.V. (2009), *Storiografia e patrie memorie*, in *Pesaro dalla devoluzione all'illuminismo*, II, Venezia: Marsilio, pp. 47-80 (*Historica Pisarense*, IV/2).
- Luni M. (2009), *Scoperte archeologiche e collezionismo di antichità a Pesaro tra Seicento e Settecento*, in *Pesaro dalla devoluzione all'illuminismo*, II, Venezia: Marsilio, pp. 121-137 (*Historica Pisarense*, IV/2).
- Malatesta Garuffi G. (1688), *L'Italia Accademica [...]. Parte Prima*, in Rimini: per Giovanni Felice Dandi.
- Marchetti A. (2006), *Le antiche accademie a Pesaro*, «Pesaro città e contà», n. 23, pp. 173-180.
- Mattioli T. (1989), *I Preparamenti festivi di Parnaso di Francesco Maria Santinelli*, in *Studi per Eliana Cardone*, a cura di G. Arbizzoni, M. Bruscia, Urbino: Università degli studi, pp. 77-100.
- Maylender M. (1926a), *Storia delle Accademie d'Italia*, I. *Abbagliati-Centini*, con prefazione di L. Rava, Bologna: Cappelli.
- Maylender M. (1926b), *Storia delle Accademie d'Italia*. II. *Certi-Filotomi*, Bologna: Cappelli.
- Merolla R. (1988), *Lo Stato della Chiesa*, in *Letteratura italiana*, direzione di A. Asor Rosa, *Geografia e storia*, II, *L'età moderna*, II, Torino: Einaudi, pp. 1019-1109.
- Nediani B. (1960), *Altre diciannove lettere inedite di Ludovico Zuccolo riformatore politico faentino del '600*, «Studi romagnoli», n. 11, pp. 359-378.
- Quondam A. (1982), *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, direzione di A. Asor Rosa, I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino: Einaudi, pp. 823-898.
- Rocchi M. (2010), *Santinelli, Newton e l'alchimia: un triangolo di luce*, Urbino: Argalia.
- Rocchi M. (2016), *Francesco Maria Santinelli alchimista e rosacroce*, «Studi pesaresi», 3, pp. 180-199.
- Rosa M. (1982), *La Chiesa e gli stati regionali nell'età dell'assolutismo*, in *Letteratura italiana*, direzione di A. Asor Rosa, I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino: Einaudi, pp. 257-389.

- Salvarani M. (2009), *Musica e musicisti a Pesaro tra Sei e Settecento*, in *Pesaro dalla devoluzione all'illuminismo*, Venezia: Marsilio, vol. II, pp. 139-171 (Historica Pisarense, IV/2).
- Solerti A. (1895), *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma: Loescher.
- Tocci G. (2005), *Il governo della Legazione apostolica e le istituzioni cittadine*, in *Pesaro dalla devoluzione all'illuminismo*, Venezia: Marsilio, vol. I, pp. 3-30 (Historica Pisarense, IV/1).
- Ugolini F. (1859), *Storia dei Conti e Duchi d'Urbino*, Firenze: Grazzini, Giannini e C.

L'angkormania: un capitolo della storia del gusto, fra orientalismo ed "epopea coloniale"

Giuseppe Cruciani Fabozzi*

Abstract

L'articolo propone un excursus sulla fortuna critica dell'arte khmer in Occidente, con speciale riguardo all'entusiasmo per Angkor sviluppatasi in Francia dall'epoca di Napoleone III alle grandi Esposizioni Internazionali del 1931 e del 1937. Il testo, quindi, richiama le fonti e la produzione letteraria connesse, le vicende della raccolta indocinese del Museo del Trocadero, curata fino al 1924 da Louis Delaporte, e le fiere coloniali di Marsiglia del 1906 e del 1927 e, in particolare, la replica in scala 1:3 del Tempio di Angkor-Vat, costruita su disegno degli architetti Blanche nei pressi del Bois de Vincennes per l'Expo parigina del '31.

The article focuses on western critical acclaim of the artistic khmer heritage and particularly on the French enthusiastic interest for Angkor, from the Second Empire since the Great International Exposures of 1931 and 1937 in Paris, with literary references and some piece of information about the Indochinoise Museum at the Trocadero, managed until

* Giuseppe Cruciani Fabozzi, già Professore ordinario di Restauro architettonico, Università degli Studi di Firenze, Via del Ponte all'Asse 3, 50144, Firenze, e-mail: gcruciani@libero.it.

1924 by Loius Delaporte, and about the Colonial exposures of Marseille in 1906 and 1927 with particular reference to the copy in 1:3 scale of Angkor-Vat temple built near the Bois de Vincennes for the Paris Expo of 1931.

Dopo la rivelazione delle città sepolte dell'Assiria, la scoperta delle città dirute della Cambogia è il fatto più importante che sia accaduto per la storia dell'arte in Oriente.

(Fergusson 1867, p. 713)

La scoperta di Angkor da parte dell'Occidente e i prodromi della sorprendente fortuna incontrata presso il pubblico europeo, specie in Francia, dai monumenti e dall'arte decorativa della civiltà khmer risalgono senz'altro alla pubblicazione su *Le Tour du Monde* (1863) dei diari del *Voyage* in Siam, Cambogia e Laos intrapreso nel 1858 dal naturalista Henri Mouhot (1826-1861) morto di malaria a Ban-Phanom (Laos)¹. Nel 1866 il capitano Ernest Doudart de Lagrée e il tenente Francis Garnier conducevano l'avventurosa esplorazione del fiume Mekong con un gruppo di compagni fra cui Louis Delaporte², autore di un vasto *corpus* iconografico (figg. 1-2) e di suggestive "restituzioni" del presunto aspetto originario (fig. 3) degli edifici, cui di lì a poco si aggiungeranno quelle di Fournereau e Dufour. Dai suoi viaggi Delaporte recava in patria 70 "reperti", esibiti al castello di Compiègne³ (figg. 4-5) insieme ai *moulages* opera degli artefici al seguito anche della missione del 1881⁴.

La mostra allestita a Compiègne (1874) segna l'innesco in Francia di un entusiasmo emulativo⁵, che troverà alimento nei *récits* esotici di Pierre Loti (*Un Pelerin d'Angkor*, 1901, fig. 8), di Paul Claudel (*Journaux*, 1921-25), di Roland Dorgelès (*Sur la route mandarine*, 1925), André Malraux (*La voie royale*, 1930) e Francis de Croiset (*La côte de Jade*, uscito nel 1938) e di altri

¹ Mouhot 1868. Alla sepoltura di Mouhot provvederà nel 1887 la missione di Auguste Pavie (1847-1925), esploratore e viceconsole nel Laos.

² Per la missione compiuta con Francis Garnier (1866-68) vedi Taboulet 1970 e Gomane 2000; sulla personalità e l'opera del tenente di vascello Louis Marie Joseph Delaporte (1842-1925) si veda il cospicuo catalogo dell'esposizione *Angkor. Naissance d'un Mythe* (2013). Delaporte, recatosi nel 1866 in Cambogia, dove tornerà nel 1873 e nel 1881, aveva presentato nel 1875 alla Società di Geografia una memoria dal titolo *Le Cambodge et les Régions inexplorées de l'Indo-Chine centrale*, preceduta dal Rapporto ufficiale (aprile 1874) sulla missione scientifica alle rovine dei monumenti dell'antica Cambogia, cui seguiranno i due fondamentali volumi *Voyage au Cambodge* (1880) e *Les Monuments du Cambodge* (1914-24).

³ *Une visite au palais de Compiègne au Musée Cambodgien*, ed. J. Dubois, Compiègne, 1875, pp. 9-20; *L'Illustration*, nn. 1644, 1645, 1646; De Crozier 1875.

⁴ Gran parte dei *moulages* fatti realizzare da Delaporte si devono al capitano Auguste Filoz, a Joseph Ghilardi, a Sylvain Raffegaud (1831-1891) e all'architetto Charles Carpeaux (1870-1904).

⁵ Norindr 1997; Véeron 2003.

scrittori⁶. Nel 1889 la raccolta di Compiègne entrava a far parte del Museo Indocinese del Trocadero (figg. 6-7), diretto dallo stesso Delaporte, confluendo dopo il 1925 nel Musée Guimet di cui divenne direttore, con Philippe Stern, Georges Groslier⁷.

1. La diffusione dell'iconografia di Angkor e i récits de voyage fino agli anni '30

Suggestionato dai disegni di Delaporte, dai dagherrotipi di Emile Gsell⁸ e dagli imponenti *moulages* esposti al Trocadéro, Pierre Loti si imbarcava, su invito di Charles Carpeaux (autore di un pregevole *corpus* di antichità della Cambogia)⁹, per l'Indocina, compiendo (1901-02) quell'avventuroso itinerario di visita rievocato nel *Pelerin d'Angkor* (fig. 8), più *récit* poetico che *journal de voyage*, che stampò dieci anni dopo dedicandolo a Paul Doumer, fautore insieme a Groslier di una rinascita dell'arte autoctona di quella Provincia.¹⁰ Il testo di Pierre Loti sembra anche suggerire l'idea di un'agevole incetta degli avanzi scultorei disseminati nella boscaglia, descrivendola come un luogo «où chaque pierre porte la trace d'une antique sculpture, où des cailloux que l'on ramasse dans l'herbe représentent une masque humaine»¹¹, quasi a preconizzare il *pillage* (1927) di Malraux a Banteay Srei¹².

Le illustrazioni del volume *L'Extrême Orient* (1887) di P. Bonnetain derivano inequivocabilmente, sebbene l'Autore le dica disegnate *d'après nature*, dai dagherrotipi di Gsell (fig. 12), di cui si era già avvalso J. Fergusson per la sua Storia dell'Architettura (1867).

I manufatti alloggiati a Compiègne dopo il rifiuto del Louvre di ospitarli, destarono l'ammirazione di Emile Soldi che riservò ampio spazio all'arte khmer nel volume *Les arts méconnues. Les nouveaux musées du Trocadero* (1881) giudicando superiore a quella hindu.

Suscitavano peraltro interesse verso una civiltà ancora sconosciuta tanto le fotografie di Henri Dufour e Charles Carpeaux¹³ quanto le tavole a colori di

⁶ Naudin 1928; Radar 2008.

⁷ Groslier 1913; Davis 2000; Abbe 2008; Jarrige 2010; Falser 2011.

⁸ Prima ancora dei dagherrotipi di Emile Gsell (1838-1879), che con il fotografo Jean Baptiste Pellissier partecipò alla spedizione (1866-68) di Doudard de Lagrée e Francis Garnier, sono da segnalare quelli dello scozzese John Thomson (1837-1921), poi raccolti nell'album *The Antiquities of Cambodia* (1867).

⁹ Charles Carpeaux, figlio dello scultore, partito nel 1901 per un viaggio di studio in Indocina vi eseguì svariati disegni, calotipi e *moulages* su indicazione di Delaporte. Accanto a lui ricordiamo l'architetto Lucien Fournereau (1846-1906), autore con Jacques Porcher dell'opera in due tomi *Les ruines d'Angkor* (1890).

¹⁰ Groslier 1923, 1925; Abbe 2008, 2015.

¹¹ Loti 1912.

¹² Madsen 1989.

¹³ Nel 1902 Henri Dufour (1870-post 1902) e Charles Carpeaux (1870-1904), figlio dello

Lucien Fournereau¹⁴ esposte al Salon parigino del 1890. In quell'anno usciva anche la monografia di Carpeaux *Les ruines d'Angkor* e più tardi (senza data, ma verso il 1930), l'album di Guérinet sul Museo Indo-cinese del Trocadéro. Né meno intriganti erano le *planches* del volume *Cambodge et Java* di A. Tissandier.¹⁵ Un impulso alla popolarità delle immagini di Angkor e della civiltà artistica khmer fu dato comunque dalle cartoline di Pierre-Marie Dieufils, un militare bretone stabilitosi ad Hanoi nel 1888.

Il 18 aprile 1891 Joseph-Henri Deverin (1846-1921), *attachè* della Commission des Monuments Historiques, aveva tenuto all'Union Syndicale des Architects Français la conferenza *L'Art Kmer*¹⁶ richiamando i magnifici esempi di arte decorativa provenienti dalle spedizioni di Delaporte, Fournereau e Carpeaux.

Si segnala peraltro che all'Esposizione Universale del 1889 fu eretta sull'*Esplanade des Invalides* una svettante "pagoda cambogiana" (fig. 11), su disegno dell'architetto Daniel Fabré (1850-1904) del Servizio Lavori Pubblici a Phnom Penh, mentre in quella lionese (1894) si allestì una Sezione Cambogiana.

2. Le grandi Esposizioni e l'appel esotico della Cambogia fino al declino dell'Impero coloniale francese

Nel 1900 si aprì a Parigi l'*Exposition du Siècle* che oltre ad ospitare due padiglioni dedicati alla Cambogia, era fornita di exempla analoghi accrescendone l'attrattiva con *performances* di richiamo come quelle del balletto di corte cambogiano e le coreografie esotiche di Cléo de Merode (fig. 12). Uno dei padiglioni, in forma di piramide, aveva l'interno diviso da pilastri adorni di leoni con mensole a foggia di elefanti, l'altro corrispondeva all'ecclettico fabbricato de *Le Tour du Monde* (fig. 13), opera dell'architetto Alexandre Marcel (1860-1928), che inserì nell'involucro esterno una torre a balconi conclusa da un *clocheton* analogo a quelli di Angkor-Vat.

scultore, documentarono per Parmentier i bassorilievi del Bayon in una serie sistematica di fotografie; Dufour 1914.

¹⁴ Lucien Fournereau (1846-1906), ispettore dei Lavori Pubblici in Indocina, venne incaricato nel 1886 di una missione archeologica in Cambogia, durante la quale eseguì calchi e fotografie dei resti di Angkor per il Museo del Trocadéro. Nella premessa alla serie di immagini che corredevano il volume dichiarò che un certo numero di fotografie vennero prese sul posto, mentre altre ritraevano i *moulages* raccolti nelle missioni di Doudart de Lagrée e Francis Garnier, di Delaporte, Aymonier, Filoz, Faraut e dello stesso autore.

¹⁵ Albert Tissandier (1839-1906), architetto e illustratore francese, collaborò alla rivista *La Nature*.

¹⁶ «C'est à notre pays qui, depuis une quinzaine d'années, a pris par l'établissement de son protectorat une situation de plus en plus prépondérante en Indo-Chine, que reviendra tout l'honneur de la mise en lumière de ces richesses artistiques, malheureusement destinées à devenir, dans un temps trop rapproché, des ruines de plus en plus informes», Deverin 1891.

Nella Esposizione fu anche eretto, su un poggio dominante il pittoresco borgo ispirato agli edifici di Phnom-Pen, il *Palais du Cambodge* (fig. 14) cui saliva una ripida gradinata, mentre sotto la pagoda in cima al poggio era una grande sala ipogea con soffitto sostenuto da elefanti in pietra e le pareti adorne di figure dalla mitologia khmer.

Nel 1902 si tenne ad Hanoi, con il patrocinio del Ministero delle Colonie, una Fiera dell'industria e artigianato d'Indocina, ma il vero *exploit* si ebbe nel 1906 con l'Expo coloniale di Marsiglia, dove Auguste Rodin si recherà a ritrarre le deliziose danzatrici giunte in Francia al seguito di re Sisowath¹⁷ (fig. 15). I padiglioni dell'Esposizione Coloniale del 1906 si devono agli architetti Auguste-Henri Vildieu e François-Charles Lagisquet, operosi entrambi ad Hanoi dove avevano progettato sedi governative e di Enti (fig. 16).

Sempre a Marsiglia, dopo l'Expo Coloniale del 1906 e l'evento "minore" (1907) di Nogent sur Seine¹⁸, si terrà la ben più ambiziosa fiera del 1922¹⁹, antefatto della Esposizione Internazionale di Parigi del 1931²⁰.

Il *Palais d'Indochine* (fig. 17) di Auguste Delaval (1875-1962), direttore dei Lavori Pubblici della colonia, riproponeva su di un'area di 610 mq. il corpo principale di Angkor-Vat, con al centro una torre di 57 metri e quattro più basse agli angoli. La kermesse parigina, inaugurata a Vincennes il 6 maggio 1931 dal Ministro delle Colonie Paul Reynaud insieme al Presidente della Repubblica Gaston Doumergue e al Maresciallo Hubert Lyautey, commissario speciale dell'Esposizione, si caratterizza per l'enfasi celebrativa della vocazione imperiale della Francia suscitando per ciò aspre polemiche²¹.

Fra i padiglioni allestiti per l'occasione spiccava la replica in scala di 1/3 del tempio di Angkor-Vat (fig. 18), eretta ai margini del bosco di Vincennes con ossatura lignea ignifugata e rinforzi d'acciaio, opera degli architetti Blanche (il più giovane si era condotto sul sito per rilevare i dettagli del monumento), e che la ditta Auberlet rivestì di pannelli e ornati plastici per riprodurne l'involucro. Un edificio poco discosto in "stile Bayon" ospitava i trasformatori per la energia elettrica occorrente anche per l'illuminazione scenografica notturna, a cura dello specialista Fernand Jacopozzi. Lo sviluppo esterno della scalinata d'ingresso, che la rendeva più imponente dell'originale sebbene di soli 38 gradini, consentì di inserire nel basamento cavo le sale dell'esposizione generale dell'Indocina. La torre centrale si innalzava a 53 metri mentre alla quota dei due piani fu creato un cordolo di c.a. Il calpestio delle corti interne era composto di lucernari che davano luce alle sale sottostanti, ognuna di 400 metri quadrati.

¹⁷ Thiounn 2009.

¹⁸ Morton 2000, Flour 2014.

¹⁹ Régismanset 1921. L'anno prima si inaugurava a Phnom Penh il Musée National du Cambodge, allestito da Georges Groslier e intitolato al Governatore Albert Sarraut.

²⁰ Goussaud 1931, pp. 723-735 e 743-751.

²¹ Si veda l'appello «Ne visitez pas l'Exposition Coloniale» firmato, fra gli altri, da André Breton.

Quando nel 1937 la Francia organizzerà la sua ultima esposizione internazionale, il dominio d'Indocina volgeva al tramonto e si cercò di dissimulare la crisi allestendo su l'Île aux Cygnes²² un tempietto angkoriano di sapore *Art Déco*, disegnato da Paul Sabrie, un architetto operoso nella Colonia (fig. 19).

3. Lo sviluppo del turismo in Cambogia nei primi decenni del '900²³

Nel 1911-12 Georges Groslier realizza per il Touring Club di Francia un manifesto a colori, litografato dalla Ditta Clérice Frères, di promozione turistica delle Rovine di Angkor (fig.20) apparso in contemporanea alla *Guide aux ruines d'Angkor* di Jean Commaille.

«Angkor-Vat est, lui aussi, sur la route des Baedeker [...] On ne quitte point l'Indochine avant d'être monté en haut de ce temple fameux qui domine la forêt cambodgienne»²⁴.

Le guide turistiche e gli scrittori inviteranno a visitare Angkor alle prime luci del giorno o al tramonto, quando la bruma si solleva facendo stagliare le rovine, simili a enormi conifere grigiastre, contro la luminosità del cielo²⁵. La visita dei luoghi, (rileva un personaggio di H. Celaire, 1938) sgombra la mente dagli stereotipi libreschi e dell'Expo Coloniale.

Da sempre in Cambogia e in tutta l'Indocina le principali vie di comunicazione erano costituite dai corsi d'acqua, specie il Mekong con i suoi affluenti e una diffusa trama di canali, anche se già nel XII secolo il re Jayavarman aveva creato una vasta rete stradale, con sei grandi arterie (dello sviluppo complessivo di 700 km.) dirette da Angkor a est verso il mar della Cina e ad ovest verso il Siam. Nel suo studio *L'évolution économique de l'Indochine française* (1939) il geografo Charles Robequain²⁶ asseriva che il basso Mekong era dotato di eccellenti requisiti per la navigazione fluviale; peraltro gli scambi esterni della Cambogia si erano svolti a lungo per via d'acqua e attraverso il porto di Saigon, non disponendo, il Paese fino al 1935, di ferrovie mentre poteva contare su una flotta consistente, sia cinese che francese. Il Mekong, aveva osservato Georges Groslier, divide la Cambogia in quattro parti di cui Phnom Pen forma il punto centrale, tanto che il suo scalo avrà in seguito notevole sviluppo²⁷.

²² «Sur l'île des Cygnes, L'Etat recycle la rhétorique de 1931. Cette affirmation identitaire au cœur de l'exposition est révélatrice d'une tentative de construction d'une adhésion nationale autour de valeurs traditionnelles», Delarbre 2011.

²³ Demay 2011; Nguyen 2014.

²⁴ Fournier 1935.

²⁵ Cfr. Celaire 1938.

²⁶ Bréelle 2009.

²⁷ De Labrusse 1959.

Sotto il dominio coloniale la viabilità del Paese si era notevolmente accresciuta fino a raggiungere nel 1910 i 1219 km, pur restando priva di strade asfaltate, il che limitava il transito veicolare scoraggiando l'afflusso dei turisti. E. Testoin suggerì nel 1886²⁸ di accantonare il programma di sviluppo della rete navigabile, ritenendolo poco realistico per l'alternarsi di stagioni piovose e secche che pregiudicava la navigazione dei battelli, che non avrebbero comunque potuto superare le rapide di Sambor e Saboc. Un ruolo importante nella colonizzazione dell'Indocina era stato assunto dal settore dei lavori pubblici, cui dette impulso dal 1889 la Compagnie des Etablissements Eiffel²⁹. A Claudius Madrolle (1870-1949)³⁰ si deve con la stampa (1902) della *Guide du voyageur* la promozione del turismo in Estremo Oriente. Nel 1909 si crea, col patrocinio dal Touring Club di Francia, il primo Comité de tourisme colonial, di cui è membro Paul Doumer³¹. L'avvento di un turismo di massa corrisponde alla nomina di Albert Sarraut come Governatore³². Se ne avverte un segno nell'uscita, per la collana di Guide Turistiche Madrolle, del volume *Vers Angkor* (1913).

Ferdinand d'Orleans duca di Montpensier (1864-1924) aveva da poco pubblicato il resoconto³³ del rally con un'auto Lorraine Diétrich da Saigon ad Angkor compiuto nel 1908³⁴. Il successo dell'impresa "impossibile" suscitò l'entusiasmo del pubblico, fornendo così nuovi motivi per lo sviluppo delle strade carrabili in Cambogia.

Il 10 aprile 1929 un idrovolante della Compagnie Aérienne Française decollava da Saigon atterrando a Phnom-Pen e da qui, sorvolati a un'altezza

²⁸ «Pour le moment, les voies terrestres constituées d'une manière suffisante devraient être les moyens de communication les moins onéreux et les plus en rapport avec les dispositions générales du pays. Tout porte à croire d'ailleurs qu'à une époque rapprochée, les chemins de fer sillonneront les Etats kmers et y apporteront les inappréciables bienfaits de leur installation», Testoin 1886, pp. 147-148.

²⁹ Weill 1995.

³⁰ Lemaire 2010.

³¹ Paul Doumer (1857-1932), Governatore Generale d'Indocina dal 1897 al 1902, promosse lo sviluppo della rete infrastrutturale nella Colonia e divenne nel '31 Presidente della Repubblica, ma fu assassinato l'anno dopo. Nel resoconto della sua attività di Governatore aveva scritto: «Tout était de fair eau Canbodge, en 1897, en ce qui concerne les voies de communication. Seule, la grande route de Phnom-Pen à Kampot était décidé, mais à peine commencée», Doumer 1902, p. 31. Tutto il trasporto di merci e persone si svolgeva per via fluviale, sfruttando i principali corsi d'acqua (Mekong, Donai) con i loro affluenti ed i canali che li collegavano. Anche il sistema navigabile fu potenziato, allo scorcio del secolo, secondo un piano del Servizio dei Lavori Pubblici, la cui attuazione usufruì di cospicui finanziamenti.

³² Albert Sarraut (1872-1972), Governatore Generale d'Indocina dal 1914 al 1914 e dal 1916 al '19, più volte Ministro delle Colonie (1920-24, 1932), si dedicò alla valorizzazione dei possedimenti d'oltre mare, argomento su cui, all'indomani dell'Expo di Marsiglia del '22 pubblicava il volume *La mise en valeur des colonies françaises*, Leuillot 1930.

³³ Montpensier 1910.

³⁴ «M. le duc de Montpensier accomplit au mois de mars dernier ce tour de force que l'on jugeait impossible d'aller de Saigon aux ruines d'Angkor en voiture, à travers la forêt vierge, les rizières, francissant les cours d'eau, surprenant les populations, interdites à la vue de la "voiture à feu"», Jentet 1910, p. 5.

di mille metri il Mekong e il lago di Tonle Sap, dopo 105 minuti approdò al fossato sud di Angkor Vat³⁵. La breve durata (meno di 4 ore) del viaggio Saigon-Angkor facilitava la visita delle località turistiche della Colonia. In *Paris Saigon dans l'azur* (1932) i fratelli Tharaud si diranno ammaliati dalla visione di Angkor dal cielo che rievocava quella di Versailles³⁶.

Risalgono ai primi anni '30 molteplici iniziative di modernizzazione industriale e dei servizi dell'Indocina francese, come di sviluppo della rete elettrica³⁷, un settore fin qui trascurato nonostante la politica di *mise en valeur* promossa dal Governatore Sarraut, tanto che Gaston Donnet gli dedicò poche pagine nel volume *En Indochine* del 1903. A questa stagione di rilancio si collega anche un insistito *battage* di promozione turistica, di cui sono prova molteplici *affiches* e *depliants* pubblicitari nonché volumi illustrati come *En Indochine* (1931) di Robert Chauvelot che si corredeva di 14 acquerelli di M. Hubert-Robert.

Riferimenti bibliografici / References

- Abbe G. (2008), *La «rénovation des arts cambodgiens». George Groslier et le Service des Arts 1917-1945*, «Bulletin de l'Institut Perre Renouvin», 1, n. 27, pp. 61-76.
- Abbe G. (2015), *Decadence and Revival' in Cambodian Arts and the Role of George Groslier*, in *From Decay to Recovery*, edited by M. Falser <https://link.springer.com/chapter/10.1007%2F978-3-319-13638-7_6>, 10.11.2016, pp. 123-147.
- Baptiste P., Zéphir T. (2013), *La redécouverte d'Angkor. Louis Delaporte et le Cambodge: la naissance d'un mythe*, sous la direction de P.B. et T. Zéphir, Paris: Gallimard/Guimet.
- Bonnetain P. (1887), *L'Extrême Orient*, Paris: Maison Quantin.
- Bréelle D. (2009), *Les géographes et la pensée coloniale française*, «Cybergeo: European Journal of Geography», <<https://cybergeo.revues.org/22043>>, 10.11.2016.
- Carpeaux C., Porcher J. (1890), *Les ruines d'Angkor*, Paris: E. Leroux.
- Celarie H. (1938), *Promenades en Indochine*, Paris: Editions Baudiniere.
- Chauvelot R. (1931), *En Indochine*, Paris: Arthaud.
- Commaillé J. (1912), *Guide aux ruines d'Angkor*, Paris: Hachette.

³⁵ Sullo sviluppo dell'aviazione militare e civile in Indocina si veda l'opera in due volumi *Historique de l'Aéronautique d'Indochine*, Hanoi, 1930-31, apparsa in concomitanza con L'Expo Coloniale di Parigi.

³⁶ «Voir Angkor à pied, en charrette à bœufs, en bus de touriste n'a plus rien d'exceptionnel, mais en avion est encore une expérience unique», Tharaud 1932.

³⁷ Cfr. Tertrais 2002, pp. 589-600.

- Davis K. (2000), *Le Khmérophile. The art and Life of Georges Groslier*, in G. Groslier, *Cambodian Dancers*, ed. inglese, Holmes Beach: DatAsia, pp. 163-278.
- De Crozier E.C. (1875), *L'Art Khmer [...] suivi d'un Catalogue raisonné du Musée Khmer de Compiègne*, Paris: E. Leroux.
- De Labrusse S. (1959), *Communications maritimes et fluviales du Cambodge*, «Politique étrangère», 1959, 24^e année, n. 3, pp. 329-342.
- Delarbre H. (2011), *Construire L'Exposition de 1937. Perception et réception de l'événement au miroir de l'architecture*, <<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00736792/document>>, 10.11.2016.
- Delaporte L. (1874), *Rapport [...] sur la mission scientifique aux ruines des monuments khmers de l'ancien Cambodge*, «Journal officiel de la République française», pp. 2516-2518; pp. 2546-2548.
- Delaporte L. (1880), *Voyage au Cambodge. L'architecture khmer*, Paris: Delagrave.
- Delaporte L. (1914-1924), *Les Monuments du Cambodge*, Paris: E. Leroux.
- Demay A. (2011), *Tourisme et colonisation en Indochine*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Faculté des arts et des sciences, Département d'histoire, <<http://hdl.handle.net/1866/10096>>, 10.11.2016.
- D'Erleich J. (1931), *La fin d'un rêve...*, «Vu», n. 193, 25 novembre.
- Deverin J. H. (1891), *L'Art Kmer*, Paris: Impr. de E. de Soye et fils.
- Dieufils P.M. (1909), *L'Indo-Chine pittoresque & monumentale. Cambodge et Ruines d'Angkor*, Hanoi: Hélotypies de E. Le Deley.
- Doumer P. (1902), *Situation de l'Indo-Chine 1897-1901*, Hanoi: FH Schneider.
- Dufour H. (1914), *Bas-reliefs khmères de Bayôn*, «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», XLVI, n. 5, pp. 493-494.
- Falser M. (2011), *Krishna and the Plaster Cast. Transalting the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period*, «Transcultural Studies», n. 2, pp. 6-50.
- Fergusson J. (1876), *History of architecture in all countries*, London: Murray.
- Flour I. (2014), *Orientalism and the Reality Effect. Angkor and the Universal Expositions 1867-1937*, «Getty Research Journal», n. 6, pp. 63-82.
- Gomane J. P. (2000), *L'exploration du Mekong*, Paris: L'Harmattan.
- Goussaud A. (1931), *Le Temple d'Angkor reconstitué*, «La Construction Moderne», 16 Aout, pp. 723-735; 23 Aout, pp. 743-751.
- Groslier G. (1913), *Les Ruines d'Angkor*, «Bulletin de la Société de Géographie de Lille», 1^{er} semestre, pp. 199-205.
- Groslier G. (1923), *L'art khmer*, «Art et décoration», juillet, pp. 5-40.
- Groslier G. (1925), *La reprise des arts khmers*, «BEFEO», tome 25, n. 1, pp. 481-482.
- Guerin (1930), *Musée Indo.Chinois: Antiquités cambodgiennes exposées au Palais du Trocadéro*, Paris: Armand Guérinet editeur.
- Jéantet P. (1910), *Les prouesses de l'Automobile. Au Cambodge*, Neully-sur-Seine: S^{te} Lorraine-Diétrich.

- Jarrige J. F. (2010), *L'art khmer au Musée Guimet: histoire d'une collection*, «Comptes rendues des seances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», LIV, n. 1, pp. 487-498.
- La Nave H. (1904), *L'art khmer et les restitutions du Trocadéro*, «Gazette des Beaux-Arts», T. XXXII, Oct., pp. 326-340.
- Lemaire N. (2010), *Claudius Madrolle et l'introduction du tourisme colonial en Indochine Française 1898-1914*, Montreal: Université du Quebec.
- Leuilliot P. (1930), *Un empire colonial français. L'Indochine*, «Annales d'histoire économique et sociale», II, n. 5, pp. 158-159.
- Loti P. (1912), *Un Pelerin d'Angkor*, Paris: Calmann Levy.
- Madsen A. (1989), *Silk roads. The Asian adventures of Clara and André Malraux*, New York: Pharos Books.
- Mouhot H. (1868), *Voyage dans les Royaumes de Siam, de Laos et autres parties centrales de l'Indo-chine. Relation extraite du journal et de la correspondance de l'auteur par Ferdinand de Lanoye*, Paris: Hachette.
- Montpensier F.F.P. (1910), *La Ville au Bois Dormant: de Saïgon a Ang-Kor e automobile*, Paris: Editions Librairie Plon.
- Morton P.A. (2000), *Hybrid modernities: architecture and representation at the 1931 Colonial Exposition, Paris*, Cambridge, Mass: MIT Press.
- Naudin G. (1928), *Le Groupe d'Angkor vu par les écrivains et les artistes étrangers*, «Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient», tome 28, n. 1, pp. 281-283.
- Nguyen T. (2014), *L'imaginaire colonial français de l'Indochine 1890-1935*, thèse doctoral de École Doctorale en Sciences de l'Homme et de la Société, Université "François Rabelais" de Tours.
- Norindr P. (1997), *Phantasmatic Indochina: French Colonial Ideology in Architecture, Film and Litature*, Durham: Duke University Press.
- Radar E. (2008), *Putain de Colonie!*, Phd Thesis, ASCA, Amsterdam.
- Régismanst C. (1921), *L'Exposition Nationale Coloniale de Marseille 1922*, Paris: Françaises réunies.
- S.a. (1875), *Une visite au Palais de Compiègne au Musée Cambodgien*, Compiègne: Dubois, J. Editeur.
- Sarraut A. (1923), *La mise en valeur des colonies françaises*, Paris: Payot.
- Savine A. (1906), *Le Roi du Cambodge*, «La Nouvelle Revue», 15 juin, pp. 560-570.
- Soldi E. (1881), *Les arts méconnues. Les nouveaux musées du Trocadero*, Paris: Ernest Leroux Editeur.
- Taboulet G. (1970), *Le voyage d'exploration du Mékong (1866-1868), Doudart de Lagrée et Francis Garnier*, «Revue française d'histoire d'outremer», tome 57, 1^{er} trimestre, n. 206, pp. 5-90.
- Tertrais H. (2002), *L'électrification de l'Indochine*, «Outre-mers», tome 89, n. 334-35, 1^{er} Trimestre, pp. 589-600.
- Testoin E. (1886), *Le Cambodge. Passé, Present, Avenir*, Tours: Impr. de E. Mazereau.

- Tharaud J. e J. (1932), *Paris-Saïgon dans l'azur*, Paris: Editions Librairie Plon.
- Thiounn O.W. (2009), *Voyage en France du roi Sisowath*, traduit, présenté et annoté par Olivier de Bernon, Paris: Mercure de France.
- Thomson J. (1867), *The Antiquities of Cambodia*, Edinburgh: Edmonston & Douglas.
- Tissandier M. A. (1896), *Cambodge et Java: ruines khmères et javanaises, 1893-1894*, Paris: G. Masson.
- Véron J. B. (2003), *Angkor. Mémoire d'une passion française*, Paris: Il Layeur.
- Weill L. (1995), *Travaux publics set colonisation: l'entreprise Eiffel et la mise en valeur de l'Indochine*, «Histoire, Economie et Société», vol. 14, n. 2, pp. 287-300.

Appendice

Fig. 1. Incisioni del *Voyage au Cambodge* di L. Delaporte (1880)



Fig. 2. Incisione de *L'Illustration* (1874) da una Tavola di Delaporte



Fig. 3. L. Delaporte - H. Deverin: *Vue générale des façades orientales de Baion* (1891)



Fig. 4. *Les Géants cambodgiens et le serpent polychépele* alla Esposizione Universale di Parigi (da «Monde illustré», 2 nov. 1878)

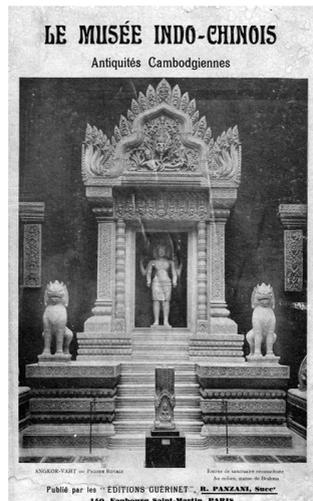


Fig. 5. Una sala del Musée khmer di Compiegne (1878)

Fig. 6. Frontespizio del Catalogo delle antichità cambogiane al Museo indocinese al Trocadéro (Guerin ed.)

Fig. 7. Musée Guimet, Plastico in gesso (1/10) di una Porta di Angkor Thom realizzato da Soldi e Delaporte per l'Esposizione Universale del 1878

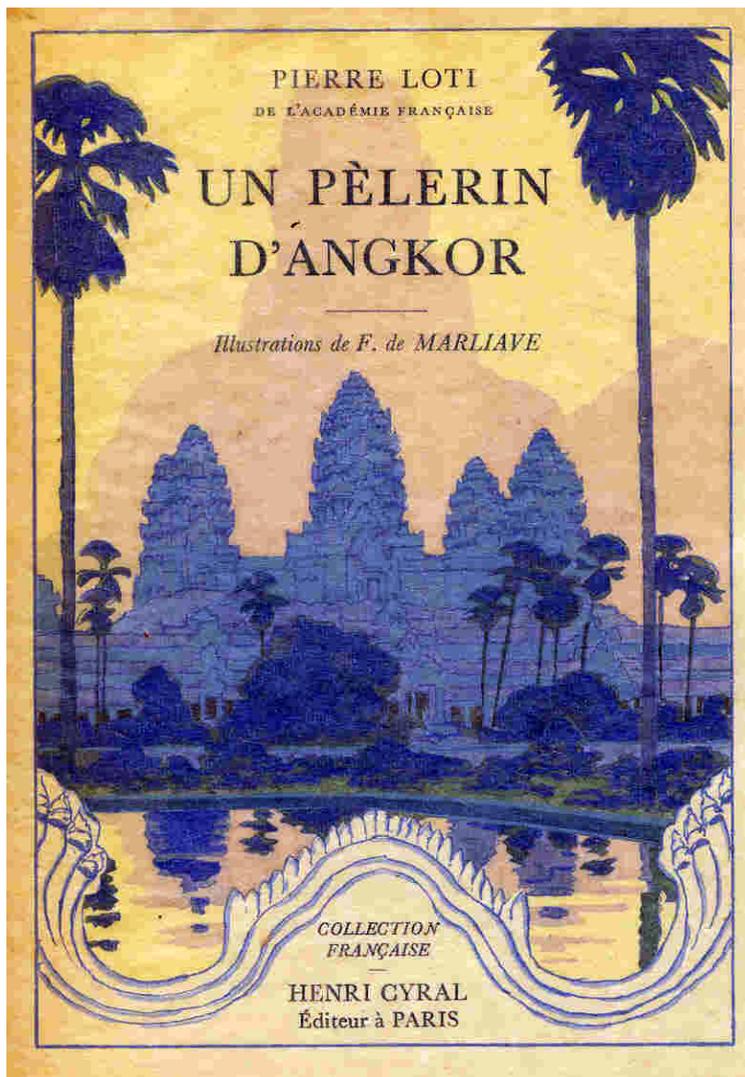
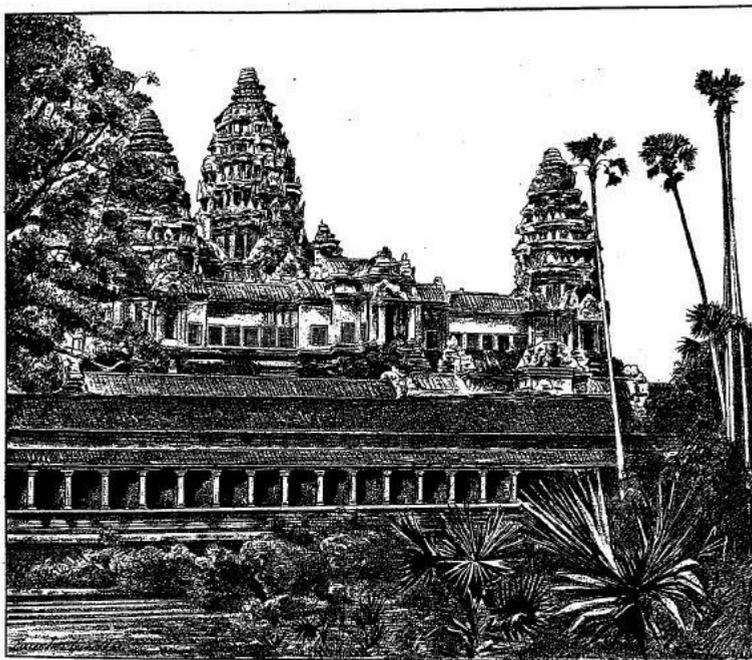


Fig. 8. Copertina di F. de Marliave per l'edizione 1929 di *Un Pèlerin d'Angkor* di Pierre Loti



RUINES D'ANGKOR. — Façade nord de la Grande Pagode.



Fig. 9-10. Disegno nel volume *L'Extrême Orient* (1887) di P. Bolletain e fotografia di E. Gsell



Fig. 11. La pagoda cambogiana di Daniel Fabré all'Esposizione parigina del 1889



Fig. 12. Le coreografie cambogiane di Cleo de Merode all'Expo di Parigi del 1900

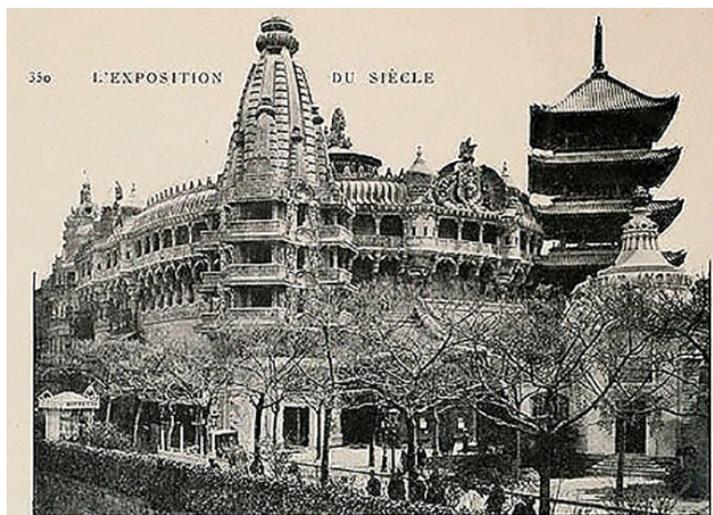


Fig. 13. *Le Tour du Monde* all'Expo di Parigi 1900



Fig. 14. Il *Palais du Cambodge* all'Expo 1900 di Parigi



Fig. 15. A. Rodin a Marsiglia (1906) mentre ritrae una danzatrice del Re di Cambogia

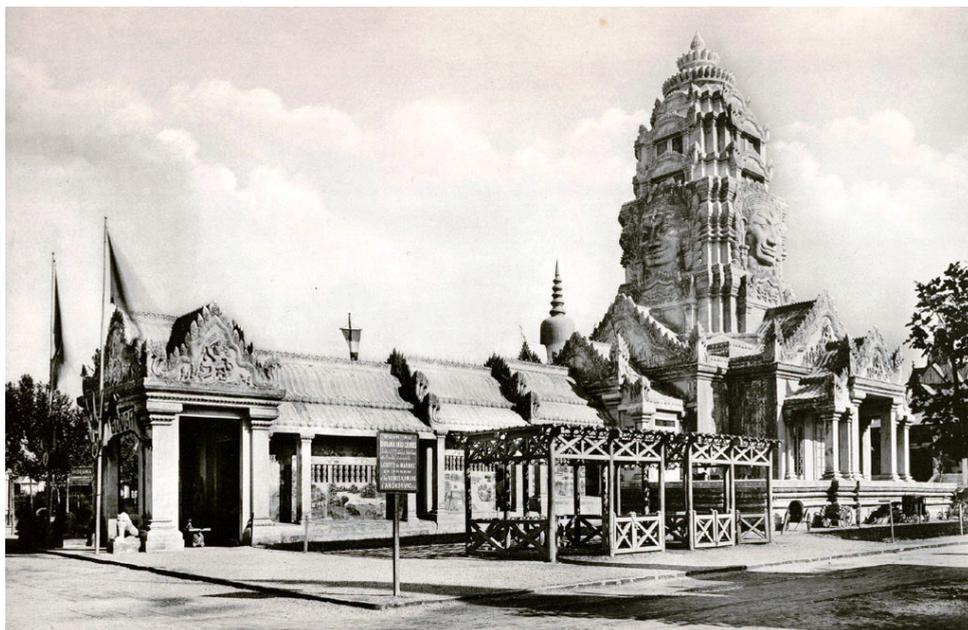


Fig. 16. Cartolina raffigurante il *Palais du Cambodge* all'Esposizione di Marsiglia del 1906



Fig. 17. Vista dall'alto del *Palais de l'Indochine* all'Expo di Marsiglia del 1922 (da cartolina d'epoca)

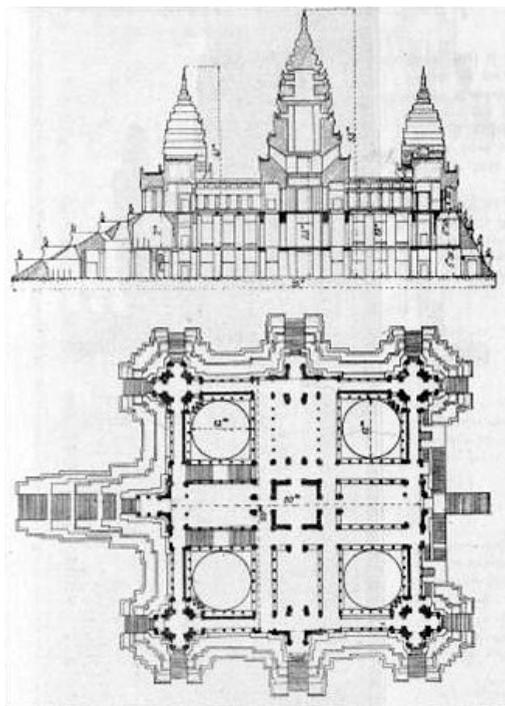


Fig. 18. Sezione e pianta del 1° livello della replica di Angkor-Vat all'Expo Coloniale del 1931 (arch. Blanche)



Fig. 19. Il tempio di P. Sabrie sull'*Ile aux Cygnes* (Paris, Expo 1937)



Fig. 20. Manifesto turistico (1911-12) *Les Ruines d'Angkor* di G. Groslier

La Conférence de Madrid (1934). Histoire d'une manifestation internationale à l'origine de la muséographie moderne

Jean-Baptiste Jamin*

Abstract

Instauré comme organe de coopération culturelle au sein de la Société des Nations en 1926, l'Office International des Musées, entre autres actions, est à créditer de l'organisation en 1934 d'une conférence dédiée à l'architecture et à l'aménagement des musées. À cette occasion, quelques soixante-neuf experts de dix-neuf nationalités partagèrent leurs expériences concernant la conception architecturale du musée, ses aménagements intérieurs et la mise en valeur des collections.

S'appuyant sur la documentation de cette période – à commencer par le manuel *Muséographie*, régulièrement cité afin de mettre en évidence la pertinence et la modernité des préceptes énoncés – cet article s'attache à présenter, au travers de cette Conférence de Madrid

* Jean-Baptiste Jamin, diplômé de l'École du Louvre et de l'Institut d'Études Politiques de Strasbourg, e-mail: jbjamin@orange.fr.

Que soient remerciés M. François Mairesse, qui en plus d'avoir accepté d'être mon directeur de recherche lors de mon mémoire à l'École du Louvre, m'a fait l'honneur de me transmettre l'appel à communication, mes différents interlocuteurs aux archives de l'UNESCO qui auront facilité mon travail en m'aidant dans mes recherches, ainsi que celles et ceux qui ont eu la gentillesse de me relire.

qui les illustre parfaitement, à la fois la coopération culturelle à l'échelle internationale et l'avancée des réflexions à l'origine de la discipline muséographique à l'œuvre durant l'entre-deux-guerres.

Created as organ of cooperation in breast to the Society of the Nations in 1926, the Office International des Musées, among other activities, took care of the organization, in 1934, of a meeting devoted to the architecture and the preparation of museums. In this occasion, sixty nine experts of nineteen nationalities exchanged their experiences on the architectural conception of the museum, its exhibitions and the valorisation of the collections.

Founding on the documentation of the time, starting from the manual *Muséographie*, regularly cited for putting in evidence the pertinence and the modernity of the enunciated precepts. this article intends to introduce, through the Lecture in Madrid that perfectly illustrates them, the intellectual cooperation on international staircase, as the spread of some reflections around the origin of the museographic discipline in the inclusive period among the two wars.

1. 1926-1934: quand la coopération permet le réveil des musées

1.1. *L'Office International des Musées, un acteur engagé dans la diplomatie culturelle*

Sous l'égide de la Société des Nations, créée en 1919 dans la volonté de pacifier les relations internationales, différents organismes de coopération culturelle voient le jour afin de faciliter les relations entre ses pays membres. Parmi eux, la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle (CICI, instaurée en 1922) puis l'Institut International de Coopération Intellectuelle (IICI, 1925) se rattachent à

una serie di gruppi di lavoro che mirano al dialogo tra i popoli, in opposizione ai crescenti fermenti nazionalistici, e che tendono all'instaurazione di un nuovo *humanisme*, che combatta l'appiattimento delle coscienze attraverso la diffusione della cultura¹.

Dédié à l'ensemble des manifestations «de la vie de l'esprit», ce dernier – précurseur de l'UNESCO – s'intéresse rapidement aux «institutions de coopération toutes faites» que constituent les musées²: proposé par Henri Focillon dès le 12 janvier 1926³, le projet d'un organisme supranational pour

¹ Ducci 2005, pp. 288-289.

² «Depuis l'âge des Cabinets de curiosité, les musées jouent un rôle de premier ordre dans l'histoire des voyages, des échanges d'idées et des influences [...] Ils ont été La première esquisse ou le premier moyen d'une conscience européenne et mondiale», «Mouseion» 1927, vol. 1, p. 4.

³ Archives de l'Unesco de Paris (AUP), boîte 529, IICI, Sous-Commission des Lettres et des

les musées est validé en juillet de la même année. La délégation de pouvoirs de la SDN obtenue en novembre par un comité formé autour de Jules Destrée autorise l'Office International des Musées à initier son action, et la réunion des conservateurs des principaux musées européens et américains organisée les 13 et 14 janvier 1927 entérine le programme de travail de l'OIM. À partir de cette date, l'institution va s'efforcer de susciter la coopération internationale entre les musées à travers trois biais: l'organisation d'expositions transnationales⁴, la tentative de mise en place d'un système de prêt d'œuvres d'art à grande échelle⁵ et, plus encore, la diffusion des techniques muséales.

Si la réunion de janvier 1927 marque donc le lancement officiel de l'OIM, elle annonce aussi la création d'une revue: dès avril et la parution du premier numéro, «*Mouseion*» constitue l'organe officiel de diffusion de l'Office dont elle reprend les idéaux humanistes et les valeurs de coopération internationale. Bien que n'étant pas la première revue consacrée à la vie des musées⁶, «*Mouseion*» va se distinguer de celles préexistantes par sa dimension internationale – dès le deuxième numéro, elle adopte le sous-titre de «*Revue internationale de muséographie*» – qui tend à se développer, comme l'attestent l'ajout de résumés traduits en anglais (dès le premier numéro) puis en trois autres langues (allemand, italien et espagnol, à partir de 1930) ainsi que l'intégration de conservateurs et architectes américains parmi les auteurs aux côtés de ceux initialement démarchés au sein de l'IICI⁷. L'objectif de créer un centre de documentation de référence pour les professionnels des musées du monde entier est atteint⁸ puisque (malgré quelques défauts⁹) «*Mouseion*», au

Arts, 1-35 (1925-1931), Rapport de Henri Focillon sur l'organisation et le fonctionnement d'un Office international des Musées, ordre du jour du 12 janvier 1926.

⁴ Concrétisée dès le printemps 1927 avec l'ouverture d'expositions d'estampes et de chalcographies à Madrid, Paris et Rome.

⁵ En 1932 est préconisée l'«adaptation des législations nationales aux nécessités actuelles de la coopération internationale». Quatre ans plus tard, l'OIM publie également (en 5 langues) «La réglementation des expositions internationales d'art».

⁶ La paternité revient aux Associations nationales. Citant par exemple «*Der Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde*» (Dresde, 1878), «*Le Bulletin des Musées de France*» (1890), «*The Museum Journal*» (Londres 1901) ou «*Museum News*» (Etats-Unis 1924), Marie Caillot rappelle: «Le besoin d'une littérature scientifique guidant les conservateurs dans l'exercice de leur profession se fait ressentir dès le XIXe siècle. Les premières revues apparaissent [...] à une époque les périodiques constituent le principal vecteur d'information». Cfr. Caillot 2011, p. 62.

⁷ Les rédacteurs français restent néanmoins les plus représentés (78 articles sur 544), suivis par les italiens (75) et les allemands (69). Cfr. Mairesse 1994, p. 16.

⁸ «Sa compétence est établie, son utilité reconnue et les administrations nationales des Beaux-Arts et des Musées le considèrent comme le centre naturel de toute recherche». «*Mouseion*» 1933, vol. 24, p. 235.

⁹ «*Mouseion*» présente le défaut de l'IICI, qui, trop élitiste, ne parvient pas à vulgariser son travail. Cfr. Renoliet 1999. Par ailleurs, la revue manque de ligne directrice institutionnalisée: malgré une résolution votée en février 1930, «la structure instable des rubriques persiste jusqu'à la fin de la revue en 1946». Cfr. Caillot 2011, p. 64. Enfin, «*Mouseion*» présente des difficultés financières car le seuil de 900 exemplaires vendus permettant d'amortir son budget annuel de 40000 francs ne sera jamais atteint.

travers de ses 58 volumes parus entre 1927 et 1946¹⁰, «divenne così la sede di un acceso dibattito museografico, dove si confrontano le posizioni più diverse [e] anche un prezioso veicolo di informazioni»¹¹.

En plus de ce travail de publication de revues¹², l'OIM œuvre pour la diffusion de la muséographie à travers d'autres vecteurs, notamment en organisant des congrès, concours et expositions¹³. Parmi ces manifestations, les conférences d'experts ont pour objectif de permettre aux professionnels de différentes nationalités de confronter leurs techniques respectives. La première occurrence d'un tel événement remonte à 1930, quand l'OIM organise à Rome une conférence dédiée aux méthodes de conservation et de restauration des œuvres d'art. L'année suivante se tient la Conférence d'Athènes sur la restauration des Monuments historiques. Outre la troisième conférence qui se déroule à Madrid en 1934, celle du Caire instaure en 1937 une déontologie dans la pratique archéologique.

De telles manifestations internationales, non contentes de permettre l'élaboration collaborative de techniques patrimoniales et muséales, sont particulièrement importantes également en ce qu'elles sont à l'origine de publications qui assurent la pérennité de ces réflexions et deviennent par la suite des références pour l'ensemble des acteurs culturels¹⁴.

1.2. *L'essor de la muséographie moderne*

Il y a vingt-cinq ans, personne ne pensait qu'un musée put être autre chose qu'un lieu solennel et à peine accessible, où l'on se rendait, pour ainsi dire, en pèlerinage. Les musées n'avaient pas d'autre but que de pourvoir à la conservation – certains ont même dit à l'«ensevelissement» – des œuvres d'art. Le personnel supérieur des musées aurait été sérieusement alarmé si les visiteurs étaient venus en trop grand nombre. On se préoccupait peu de l'intérêt du public quand il s'agissait d'organiser un musée¹⁵.

¹⁰ Interrompue pendant la guerre, la publication est définitivement arrêtée lors de la substitution de la SDN par l'ONU. «Museum» puis «Museum International» assureront la continuité de la revue à partir de 1948. Cfr. Mairesse 1998.

¹¹ Fiorio 2011, p. 123. La revue est également décrite comme un «forum permanente, vera e propria palestra di dialogo aperto a tutti i contributo provenienti dalla galassia dei musei delle nazioni affiliate [alla SDN]», Dalai Emiliani 2008, p. 13.

¹² «Mouseion» est complétée à partir de 1932 par les «Informations Mensuelles» «destinée à renseigner mois après mois, les divers milieux qui s'intéressent à la vie des Musées et à la conservation des Monuments d'art et d'histoire [à travers] les nouvelles proprement dites, les actualités et la bibliographie courante», «Musées et Monuments – Informations Mensuelles», 1932, n. 1, p. 1.

¹³ Voir le fonds OIM. XII. 1-7, AUP.

¹⁴ Outre les articles parus dans «Mouseion», citons le *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures* en 1939, un Dossier sur «La conservation des monuments d'art et d'histoire / The conservation of artistic and historical monuments» (1931) puis l'ouvrage *La conservation des monuments d'art et d'histoire* (1933) et le *Manuel pour les techniques de fouilles* (1939) qui fait suite à l'Acte final de la Conférence internationale des Fouilles publié dans une édition bilingue en 1937.

¹⁵ «Mouseion» 1929, vol. 9, pp. 290-291.

Si, comme l'indique le constat ci-dessus, les musées sont remis en cause au début du XX^{ème} siècle¹⁶, certains considèrent qu'ils constituent malgré tout un «mal nécessaire» et méritent d'être réformés¹⁷. Le monde muséal va dès lors connaître de nombreuses évolutions¹⁸ afin, comme le souhaite l'OIM, de rapprocher ces institutions de la société de l'époque.

Les regards se tournent alors vers les Etats-Unis, dont les musées développent un nouveau modèle qui marque les observateurs européens¹⁹. À la suite des travaux de George Brown Goode sur l'*educational museum* puis ceux de John Cotton Dana sur le *community service*, les Américains avancent en effet

l'idea del museo come servizio sociale, "democratico" e popolare, in nome della quella al "museo tempio" doveva essere sostituita la "sala per esposizioni" concepita in modo non più monumentale ma dinamico, per offrire al visitatore un'opportunità educativa²⁰.

Afin d'offrir une nouvelle expérience de visite et de s'adapter au goût du temps, ces «palazzi per le gente» – dont l'utilité est désormais reconnue²¹ – intègrent donc de nouveaux espaces dédiés aux visiteurs à qui les «services éducatifs» proposent également des activités variées²².

La fonction sociale des musées américains se diffuse en Europe surtout à partir de 1921, date à laquelle se tient à Paris le XI^{ème} Congrès international d'Histoire de l'Art. Si de nombreux professionnels font le déplacement d'outre-Atlantique, c'est toutefois un français qui retient l'attention en livrant à cette occasion sa *Conception moderne des musées*: influencé notamment par *L'Art pour tous* et *Musée du soir*²³, Henri Focillon y milite pour un «musée vivant»²⁴ et affirme «quelque paradoxal que cela puisse paraître, je n'hésite pas à dire que les musées sont faits pour le public».

¹⁶ En 1908 le rédacteur du «Burlington Magazine» affirme: «The time has arrived when the question of exactly what their function is and what it ought to be must be asked and solve». Cfr. Gilman 1918, p. X.

¹⁷ «Ne pouvant abolir cette institution déjà séculaire, ne vaut-il pas mieux, plutôt que de s'acharner contre elle, la fortifier par d'utiles réformes?». Cfr. Réau 1909, pp. 147-148.

¹⁸ Les décennies 1920-1940, dont l'importance pour notre culture muséale actuelle est démontrée par Poncelet 2008, constituent un «momento di costruzione di una moderna museografia e di ridefinizione delle funzioni del museo»; de même, Basso Peressut parle de «momento strategico di cerniera e ponte tra il museo classico e quello contemporaneo». Cfr. Cecchini 2013, p. 58.

¹⁹ «La vieille Europe aurait intérêt à s'inspirer, à cet égard, de l'exemple américain pour réveiller les musées de leur sommeil léthargique et transformer ces institutions de conservation en foyers de progrès et de vie». Cfr. Réau 1909, pp. 173-174.

²⁰ Dragoni 2010, p. 18.

²¹ Au même titre qu'une église et une bibliothèque (Réau 1909) voire plus qu'un hopital. Cfr. Réau 1909; Capart 1930.

²² «Coleman, convinto assertore del fatto che ogni museo dovesse essere dotato di un servizio educativo in grado di rispondere alle domande del pubblico, sia in presenza che a distanza, tramite posta o telefono, aveva riportato nel volume [Manual for small museums, 1927] alcuni esempi di attività effettuate nei confronti dei bambini e degli adulti». Cfr. Dragoni 2015, p. 160.

²³ Ducci 2005, p. 294.

²⁴ Focillon 1923.

Ces paroles, qui marquent les esprits²⁵, lancent une dynamique que s'évertuera de perpétuer l'OIM. Afin de diffuser cette nouvelle vision, «Mouseion» est tout d'abord mis à contribution, à l'image d'un article de Laurence V. Coleman publié en décembre 1928 dans lequel est proclamé que les musées sont «destinés à élever le niveau général de la culture et de l'instruction de l'ensemble des citoyens plutôt que des institutions vouées aux intérêts limités d'une classe ou d'une catégorie particulière»²⁶.

Et si de nombreux autres articles sont dédiés à ce sujet et que plusieurs musées européens s'engagent dans le développement d'actions éducatives²⁷, il convient surtout de noter l'organisation au siège de l'OIM les 27 et 28 octobre 1927 d'une «Conférence d'experts sur le rôle éducatif des musées» au cours de laquelle sont présentées les méthodes pédagogiques alors déployées par les institutions²⁸. L'objectif visé par l'accumulation d'une riche documentation²⁹ montre par son ambition l'importance accordée à ce sujet: en effet il était prévu avant que la guerre ne l'empêche que

au cours de l'été 1940, l'Office international des Musées organise[ra] la deuxième Conférence internationale pour l'élaboration d'un traité de muséographie. Les travaux de cette conférence en constitueront le tome III qui traitera de *La mission sociale et éducative du Musée*³⁰.

L'affirmation de l'objectif didactique du musée a pour conséquence l'émergence de réflexions concernant l'aménagement des espaces d'exposition, et la mise en place de deux systèmes différents.

Le premier, héritier des *period rooms* élaborés par Wilhelm von Bode, a pour principe l'exposition des collections dans un décor historicisant, comme c'est le cas au Philadelphia Museum of Art – considéré comme l'une des plus belles illustrations de cette recherche de contextualisation des œuvres. Le succès de ce mode d'exposition se limite néanmoins aux Etats-Unis car «comprendibile soprattutto da parte di un pubblico privo del retroterra culturale di cui

²⁵ Citons par exemple Elisabeth Moses (musée des arts appliqués de Cologne): «Un direttore di museo non può e non deve vivere senza questo pubblico». Cfr. Basso Peressut 2005, p. 110.

²⁶ Coleman 1928.

²⁷ La tâche éducative des musées est par exemple au centre des discussions de la réunion de la Deutscher Museumbund du printemps 1934. «Informations Mensuelles», juin 1934, p. 11; voir aussi Le rôle éducatif des Musées en Espagne, «Informations Mensuelles» mai 1933, p. 3 ou L'enseignement au Louvre «Informations Mensuelles» décembre 1933, p. 10. En Belgique, l'action de Capart est remarquable, tant pour la création d'un service des publics qui se développera de façon exponentielle qu'en raison de son utilisation des moyens de communication modernes afin de créer du lien avec la population. Voir «Allo! Allo! Ici les Musées Royaux du Cinquantenaire», in Capart 1932.

²⁸ «Mouseion» vol. 2, 1927, p. 138. À ce sujet, se référer à Dragoni 2015, pp. 161-169.

²⁹ Conservée aux AUP, dans le fonds OIM. XI. 1-8.

³⁰ «Mouseion. Supplément mensuel», mars 1939, pp. 12-23, reproduit in Dragoni 2015, pp. 216-221.

potevano invece disporre i visitatori dei musei europei»³¹. En effet, à l'exception de quelques musées notamment italiens – apparenté au modèle de «musée seigneurial» théorisé par Gustavo Giovannoni³² – les professionnels des musées européens délaissent ce mode de présentation³³ et se rallient à *La conception moderne* de Focillon pour qui

nous devons à coup sûr éviter de tomber dans l'erreur, un peu vulgaire, qui consiste à reconstituer de toutes pièces des ensembles, à accumuler dans le même espace des objets ou des œuvres qui risquent de se nuire [...] Peu à peu nous verrons disparaître le vieux système des accumulations et des entassements³⁴.

En réponse à cette nécessité de moderniser le système de présentation, des voix s'élèvent en faveur d'un aménagement déjà suggéré au XIX^e siècle³⁵: permettant une meilleure considération des visiteurs, «la division bi-partite des musées – où seront exposés d'une part les chefs-d'œuvre représentatifs, de l'autre les séries indispensables à l'étude» – est finalement consacrée en 1931 dans l'*Enquête internationale sur la réforme des galeries publiques* réalisée par Georges Wildenstein³⁶.

Cette proposition de double parcours composé d'espaces d'expositions aérés et de galeries d'études présentant les séries complémentaires aux chefs d'œuvres correspond d'ailleurs à la vision promue par l'OIM – «che a ragioni estetiche univa l'obiettivo di non scoraggiare i visitatori, di non sacrificare il valore didattico delle opere sovrappollando le pareti e sommergendo, nascondendoli nella massa, dipinti di sommo pregio»³⁷ – et est donc appliquée dans un certain nombre de musées, à l'image de l'Ancienne Pinacothèque de Munich, du musée des Beaux-Arts de Boston, du Musée national de Palerme, du Musée Boijmans de Rotterdam ou encore du Musée du Prado de Madrid qui, quatorze ans avant d'accueillir la conférence, est même réaménagé selon trois niveaux de parcours.

Les réflexions rappelées précédemment sont déterminantes dans le domaine de l'architecture muséale. En effet, s'il n'en a jusqu'ici pas été directement question – selon Basso Peressut «più sfumata rimane la questione del linguaggio

³¹ Fiorio 2011, p. 121.

³² Giovannoni 1934.

³³ Ainsi, dans un courrier à Maclagan, Foundoukidis «recall the new arrangement at the Rijksmuseum Amsterdam of period interiors, where the curator has frankly abandoned all attempt to convey the impression of old interiors – an effect which is, moreover, difficult to obtain – by endeavouring to create the atmosphere of a given period». Cfr. Kannes 2011, p. 74.

³⁴ Focillon 1923, pp. 92-93.

³⁵ Proposé par Goethe en 1821 et Agassiz en 1873 puis mis en application à Londres par Flower et à Berlin par Bode.

³⁶ «Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts» 1931, p. 370.

Cette Enquête «viene impostato come luogo di raccolta di idee ed opinioni attorno alla necessità di riformare i musei, con attenzione rivolta a tutti gli aspetti che riguardano la vita di queste istituzioni». Cfr. Cecchini 2013, p. 60.

³⁷ Ivi, p. 62.

architettonico, almeno fino alla metà degli anni Trenta»³⁸ – c'est précisément parce que, dans la démarche de proposer un musée qui soit le plus adapté à ses visiteurs, il convient de déterminer auparavant la mission que l'on souhaite qu'il remplisse. C'est ce qu'explique Louis Hautecœur à ses élèves de l'École du Louvre puis aux lecteurs du manuel *Muséographie*:

l'architecture d'un musée dépend du programme fixé; le programme dépend de l'espèce particulière du musée que l'on veut instituer et de la conception générale qu'on se fait du musée. Ce programme impose le plan du musée, c'est à dire la forme des salles, la distribution, la circulation³⁹.

Parce que le musée recouvre différentes réalités (collections, fonctions, publics), plusieurs questions se posent sur les dispositions architecturales à privilégier. Et Maria Teresa Fiorio de remarquer:

a molti di questi interrogativi era già stata una risposta ma, in modo molto pragmatico e apparentemente imparziale, Hautecœur porta esempi a sostegno dell'una o dell'altra tesi. Emergono così le antinomie funzione – decorazione, selezionare – ambientare, spazio fluido – percorso obbligato, vale a dire il contrasto tra rinnovamento e tradizione⁴⁰.

«Le Musée idéal n'est-il pas celui où tous les détails de la construction concourent à la préservation, au classement et à la mise en valeur des œuvres d'art?» se demandait Louis Réau en 1908. Si sa proposition de «construire pour ainsi dire *du dedans au dehors*, en modelant le contenant sur le contenu» marque une progression, la réponse est complétée par la suite. En effet, à partir des années 1920-1930, le type d'édifice particulier que représentent les musées suscite un intérêt grandissant chez les professionnels de l'architecture, qui sont nombreux à s'approprier le sujet de la conception et de l'aménagement de ces nouveaux bâtiments et à en publier les principes programmatiques dans les revues spécialisées alors en plein développement⁴¹. L'OIM se montre attentif à cet intérêt et une relation se développera entre ces deux mondes dans les années 1930. Si la correspondance conservée⁴² atteste d'un dialogue entre les conservateurs et les architectes, la collaboration se matérialise surtout par la publication dans la revue de réflexions à l'avant-garde de l'architecture muséale. En effet, deux ans après sa création – et bien que l'aménagement des musées y occupe déjà une place importante⁴³ – est votée une «résolution orientant

³⁸ Basso Peressut 2005, p. 22.

³⁹ Hautecœur in OIM 1935, p. 13.

⁴⁰ Fiorio 2011, p. 130.

⁴¹ Lemoine 1990.

⁴² Issues du fonds «architecture moderne des musées» (AUP, OIM IV. 9), certaines lettres sont reproduites en appendice (fig. 5).

⁴³ 34% des 141 illustrations publiées entre 1927 et 1930 concernent l'aménagement des musées. Cfr. Caillot 2011, p. 32.

«Mouseion» dans une direction plus technique et muséographique»⁴⁴. Les projets en cours de réalisation et les propositions techniques, qui constituent désormais l'essentiel des articles, se rattachent aux principaux débats qui se posent alors. Ainsi, Clarence Stein répond à l'enjeu de l'articulation des services dans un parcours rationnel par son «musée de demain»⁴⁵ quand le musée des artistes vivants «à croissance illimitée»⁴⁶ est imaginé par le Corbusier comme solution à la question de la flexibilité. Plus généralement, «Mouseion» n'hésite pas à publier les propositions d'architectes tel Auguste Perret dont le programme pour un «Musée moderne» constitue un véritable manifeste⁴⁷.

«Ces idées entraînent nécessairement une technique particulière, tant au point de vue de la manière dont les musées doivent être composés et conservés que celle dont ils doivent être présentés et commentés» avait prévenu Focillon en 1921. Avec la création de l'Office International des Musées, il œuvre à l'élaboration d'une nouvelle discipline afin de rendre le musée vivant:

c'est donc à cette date de 1926 que l'on peut faire remonter la naissance officielle de la Muséographie en tant que science, avec ses règles et ses lois [...] Il s'agissait de montrer au public que les musées ne sont pas de simples dépôts où sont exposées les œuvres d'art avec plus ou moins de goût, mais que, pour que ce public y soit attiré, éduqué et retenu, il faut trouver les moyens propres à fixer son attention et conserver et présenter les œuvres d'art suivant certaines règles⁴⁸.

1.3. *L'organisation de la Conférence de Madrid, entre projet scientifique et enjeux politiques*

C'est dans ce contexte d'ébullition qu'est annoncée en juin 1933 «une conférence internationale d'experts pour étudier les questions relatives à l'architecture et l'aménagement des musées»⁴⁹. Si le programme communiqué laisse présager de son importance du strict point de vue de la muséographie, un fonds d'archives⁵⁰ permet également d'appréhender les efforts diplomatiques déployés pour l'organisation de cet événement. Outre différents points factuels – dont le fait que le projet d'une conférence d'experts à Madrid remonte à 1932⁵¹; la

⁴⁴ Réunion du comité consultatif d'experts de l'OIM, 8-9 février 1929, «Mouseion» 1929, vol. 7, p. 77.

⁴⁵ Stein 1933.

⁴⁶ Le Corbusier 1940.

⁴⁷ Perret 1929. Voir le plan reproduit en appendice (fig. 6).

⁴⁸ Henraux 1937, p. 1.

⁴⁹ «Mouseion. Informations Mensuelles», juin 1934, pp. 1-2. Voir appendice (fig. 1).

⁵⁰ AUP, Fonds OIM. IV. 13.

⁵¹ Lettres de Foundoukidis à Sanchez-Canton du 2 et 26 décembre 1932, et à Ricardo de Orueta du 20 décembre 1932.

date initialement prévue et celles des reports successifs⁵²; les modalités financières⁵³ – la correspondance conservée nous éclaire en effet sur la méthodologie mise en place pour préparer la manifestation. À première vue, un même principe sous-tend l'organisation des quatre conférences de l'OIM: après avoir défini un sujet, l'Office invite des experts du monde entier à venir en débattre. Comme ce fut le cas pour celles de Rome de d'Athènes, c'est donc le Secrétaire Général de l'OIM qui choisit au printemps 1933 le thème de cette troisième conférence⁵⁴. La Conférence de Madrid se distingue néanmoins des précédentes puisque c'est lors de l'organisation de celle-ci qu'il est décidé de rompre avec le système des présentations individuelles d'experts au bénéfice de rapports généraux:

voici en effet la méthode de travail que nous avons pensé adopter pour ces travaux: d'abord, nous éliminerons pendant la conférence les communications individuelles sur tel ou tel point de l'ordre du jour. Ces communications seront transmises au secrétariat de l'Office International des Musées avant la conférence et réparties suivant le problème traité entre différents rapporteurs choisis d'avance et qui présenteront des rapports généraux sur la base de ces communications individuelles⁵⁵.

Le choix d'une telle méthode – justifiée selon Gianluca Kannès «in parte per motivi economici, ma, credo, soprattutto per venire incontro al clima di rafforzamento delle autocrazie che dominava all'epoca in tutta Europa»⁵⁶ – met en évidence l'aspect éminemment politique des actions de l'OIM. En effet, alors que le programme de la Conférence proposé par Euripide Foundoukidis en avril 1933 est progressivement enrichi⁵⁷, le secrétaire général de l'OIM s'attelle, dès le principe collégial entériné, à sélectionner les experts susceptibles de rédiger les rapports généraux en fonction non seulement de leurs compétences mais aussi

⁵² Si elle devait se dérouler en 1933, la conférence est d'abord décalée au 4 avril 1934 – afin de ne pas coïncider avec le XIIIe Congrès d'histoire de l'art à Stockholm et d'accorder un temps de préparation (lettre de Foundoukidis à Sanchez-Canton du 18 avril 1933) – puis au 14 octobre, en raison de changement dans le personnel des Beaux-Arts espagnols (lettre de Foundoukidis à Destrée du 2 décembre 1933), pour finalement s'ouvrir le 28 octobre (report décidé le 8 octobre en raison des troubles qui agitent l'Espagne).

⁵³ Dans sa lettre du 26 novembre 1932, Foundoukidis informe Sanchez-Canton que l'OIM subventionne l'organisation de la conférence à hauteur de 30 000 francs, «étant donné que cette dernière somme suffirait pour organiser la conférence au siège de l'Office International des Musées, c'est à dire à Paris». Les dépenses supplémentaires – 95 000 livres pour la conférence de Rome selon Foundoukidis – doivent donc être prises en charge par le pays hôte.

⁵⁴ Lettre du 18 avril 1933 au directeur du musée du Prado.

⁵⁵ Lettre de Foundoukidis à Van Gelder du 1er juillet 1933. Il explicite encore: «Ce mode de préparation assurait à chacune de ces études l'éclectisme nécessaire à un ouvrage de ce genre, une certaine et indispensable homogénéité dans la présentation des éléments, sans exclure toutefois la part opportune d'originalité et d'opinions personnelles de tout exposé». OIM 1935, pp. 9-10.

⁵⁶ Kannès 2011, p. 72.

⁵⁷ Une première évolution du programme intervient suite à une réunion du Comité de l'OIM les 6-7 décembre 1933, avant que la structure quasi définitive ne soit annoncée dans les «Informations mensuelles» d'avril 1934 (pp. 19-21).

de la représentativité des nations membres de la SDN⁵⁸. Une lettre de l'été 1933 renseigne sur la complexe composition souhaitée pour cette sélection :

je prévois, en tenant compte des différents points de l'ordre du jour, que nous aurons besoin d'une vingtaine de rapporteurs; d'après mes calculs actuels, ces rapporteurs peuvent être répartis de la façon suivante:

3 Américains, 2 Anglais, 2 Allemands, 2 Italiens, 2 Espagnols, 1 ou 2 Hollandais, 1 ou 2 Français, 1 Suédois, 1 Autrichien, 1 Suisse ou représentant des pays de l'Europe Centrale ou de la Belgique⁵⁹.

Durant six mois, Foundoukidis n'a de cesse d'échanger et de négocier avec nombre d'interlocuteurs de différents pays afin d'affecter les chapitres à leurs rapporteurs⁶⁰. Si leur désignation ne semble pas poser de problèmes dans la plupart des cas, il est intéressant de s'arrêter sur le cas de la délégation italienne, dont la composition permet d'illustrer les problématiques qui se posent aux instances de la coopération culturelle. Pour l'Italie fasciste du début des années trente, la Conférence de Madrid est – comme les manifestations culturelles organisées en Italie et dans les grandes villes européennes⁶¹ – une vitrine dont il convient de se servir pour affirmer au monde la primauté de la « romanità ». De fait, on note une présence massive des Italiens à Madrid avec pas moins de quatorze participants⁶² et surtout trois rapporteurs⁶³, qui se font les porte-paroles du gouvernement de Mussolini – Paribeni est ainsi qualifié d'« archeologo puro fascistizzato »⁶⁴ tandis qu'Ojetti, qui cumule les fonctions dans les années 1920-1930, est une « figura di primo piano della politica culturale del regime fascista »⁶⁵ – souhaitant marquer « l'affermazione sulla scena internazionale di una persistente validità, per le istituzioni italiane, del modello museale ottocentesco »⁶⁶. Si elle s'explique par la

⁵⁸ À l'été 1933, Foundoukidis envoie ainsi des courriers à MM. Gauffin, Pellati, Gaul, Baud-Bovy et Canton-Sanchez demandant à « connaître le plus tôt possible les techniciens qui, dans votre pays, seraient le plus autorisés pour remplir la tâche de rapporteur. Il va sans dire que nous sommes obligés de tenir compte de l'équilibre des nationalités, sans toutefois pousser ce scrupule jusqu'à négliger certaines compétences internationalement reconnues ».

⁵⁹ Lettre de Foundoukidis à Canton-Sanchez du 29 septembre 1933.

⁶⁰ La lettre de Foundoukidis à Richard Graul du 2 octobre 1933, reproduite en appendice (fig. 2), est particulièrement représentative du travail diplomatique déployé par le Secrétaire Général de l'OIM qui multiplie rencontres et propositions.

⁶¹ L'on peut citer les expositions d'art italien de Londres (1930) et Paris (1935), ou l'Exposition Universelle de 1942 prévue à Rome. Voir Paulais 2014, pp. 18-40. Se reporter également à Dragoni 2010, pp. 22-31.

⁶² Le rapport fait au ministre de l'Éducation nationale proclamera que « La nostra delegazione è stata la più numerosa e la più distinta qualitativamente ». Kannes 2011, p. 75. En réalité, l'Espagne la devance avec 15 participants.

⁶³ La nomination d'Amadeo Maiuri suite à la défection des américains et au désistement du Vatican et de la Grèce en septembre 1934 s'ajoute à celles de Roberto Paribeni et d'Ugo Ojetti.

⁶⁴ D. Manacorda, citée dans Catalano 2013, p. 24.

⁶⁵ Fiorio 2011, p. 132. Son rôle dans la diplomatie culturelle fasciste transparaît notamment dans Paulais 2014.

⁶⁶ Cecchini 2013, p. 70. En 1931, Pellati expliquait : « Dans la création de nouveaux musées

prégnance de l'idéologie nationaliste, l'affirmation d'une telle position rétrograde – confirmée par la critique faite par Ojetti lors de la publication du *Manuel*⁶⁷ – est d'autant plus regrettable qu'une grande «distanza separi le posizioni [ufficiale] e quelle di gran parte degli addetti ai musei d'Italia»⁶⁸. C'est d'ailleurs afin d'offrir une visibilité à l'alternative proposée par «la schiera di giovani che tenta di rinnovare l'impostazione dei musei»⁶⁹, que l'Office milite pour la présence à Madrid de Vittorio Viale – à qui l'on doit le réaménagement de la galerie d'art moderne de Turin «de manière à répondre aux principes modernes d'une exposition claire, sobre et intelligible»⁷⁰ – et de Guglielmo Pacchioni – responsable de l'aménagement de la Galleria Sabauda, «il primo in Italia ad applicare con sistematicità i criteri diffusi dalla rivista "Mouseion"»⁷¹. Et si malgré les efforts de Foundoukidis – qui tente aussi de faire remplacer Ojetti par un rapporteur moins proche du pouvoir⁷² – aucun des deux ne participe à la Conférence⁷³, la diffusion des aspirations modernes de la muséographie italienne est néanmoins assurée à travers le manuel *Muséographie* qui «contiene considerazioni e fotografie relative al recente allestimento della Galleria Sabauda»⁷⁴.

Comme l'illustre le cas italien, la sélection des rapporteurs constitue donc un exercice assez complexe, tant du point de vue scientifique que politique. Le programme – comprenant douze chapitres généraux et six spéciaux – ainsi que les noms (ou du moins les nationalités) des rapporteurs qui «ont déjà tous accepté cette tâche» sont néanmoins fixés lors d'une réunion organisée les 6 et 7 décembre 1933⁷⁵. Il est ainsi finalement fait appel à dix-neuf rapporteurs de onze nationalités⁷⁶.

aussi bien que dans l'agrandissement et la réorganisation de ceux qui existent déjà, l'Italie ne peut se soustraire à la tradition» (CLRSA 1931, pp. 159-160).

⁶⁷ «Si era fatto un gran parlare a Madrid di questi nuovi musei americani o olandesi che l'internazionale razionalista voleva asettici, quasi indistinguibili dagli ospedali [...] Che cosa si sarebbe potuto immaginare di più ginevrino?». Cité dans Kannes 2011, p. 76.

⁶⁸ Cecchini 2013, p. 62.

⁶⁹ Ivi, p. 76.

⁷⁰ Viale 1934, p. 111.

⁷¹ Propos tenus dans le «Corriere della Sera» du 1er octobre 1932, cités dans Cecchini 2013, p. 75. Voir aussi Pacchioni 1934, pp. 124-134.

⁷² Au prétexte que les débats seront techniques: courrier du 5 mai 1934 à Giuseppe Righetti, dans Kannes 2011, p. 74.

⁷³ L'absence du premier est due à l'inauguration du Palazzo Madama (Kannes 2011, p. 74). Concernant le second, «la [sua] partecipazione agli organi internazionali viene tassativamente preclusa». Cfr. Cecchini 2013, p. 71.

⁷⁴ Voir l'appendice au rapport VII et les photographies pp. 207, 208, 230, 356 et 426.

⁷⁵ Lettre de Foundoukidis à Opresco du 19 décembre 1933.

⁷⁶ La table des matières ainsi que la liste des rapporteurs sont reproduits en appendice (figg. 3-4).

2. Une étape déterminante dans la naissance de la muséographie moderne

2.1. Les objectifs de la Conférence de Madrid⁷⁷

Après cette période d'expériences de tous genres et de réalisations multiples, il importait de faire le point, de marquer l'évolution des principes, des données, des travaux et des programmes des musées – autant d'éléments qui ont contribué à former une technique nouvelle: la muséographie [...] Ce fut là précisément l'une des tâches que s'est assignée, dès sa création, l'Office International des Musées et dont la Conférence internationale de Madrid a été l'aboutissement logique.

Comme annoncé par le comité de rédaction dans l'avant-propos du manuel *Muséographie*, l'objectif principal de cette Conférence de Madrid est de proposer une synthèse des expériences réalisées «depuis une vingtaine d'années, dans les divers pays». En effet, de même que «Mouseion» constitue un forum où les professionnels peuvent échanger à travers leurs articles, la rencontre de 1934 vise à amplifier le partage d'informations dans le but d'aider les responsables de musées à «déterminer les principes, les méthodes et les moyens pratiques propres à abriter, à conserver, à classer et à mettre en valeur les objets d'art»⁷⁸.

Pour autant, si une synthèse s'imposait, le souhait de ses concepteurs est qu'elle se présente

non point sous la forme d'un code de principes doctrinaires, mais sous celle d'un recueil d'ensemble des différents moyens actuellement applicables à la mise en valeur, – dans le sens le plus large du terme, – des objets confiés à la garde des conservateurs.

En effet, si l'on a vu que les architectes conçoivent des projets de musée plus ou moins utopiques, lors de la Conférence de Madrid les experts considèrent pragmatiquement que le musée idéal ne peut être réalisé. Plutôt que d'imposer une doctrine faite de «principes rigides et uniformes», ils proposent donc des préceptes généraux qui tiennent compte de la spécificité de chaque musée⁷⁹.

La Conférence a également pour but la constitution d'une documentation visuelle exhaustive. Afin d'illustrer les progrès réalisés dans le domaine muséographique, Foundoukidis, en même temps qu'il communique les bibliographies, contributions d'experts et questionnaires aux rapporteurs, s'efforce donc de solliciter auprès de ses multiples interlocuteurs les plans, photographies et maquettes – et même quelques films – de leurs projets. Les

⁷⁷ Sauf mention contraire, les citations de ce chapitre sont issues de OIM 1935, Avant-Propos, pp. 9-11.

⁷⁸ «Mouseion. Informations mensuelles» Octobre - Novembre 1934, p. 1.

⁷⁹ «Le conservateur d'une collection, si modeste soit-elle, trouvera précisément dans le nombre et la diversité mêmes des suggestions offertes, celles qui pourront convenir ou s'adapter [aux] besoins, tâches et ressources de son musée». OIM 1935, p. 48.

nombreuses illustrations ainsi réunies seront présentées durant le colloque dans une exposition conçue pour étayer les discussions d'experts.

Un troisième objectif visé par l'OIM au moment d'organiser la Conférence de Madrid est celui d'en publier les actes, «concepiti come una *summa* delle riflessioni tecniche, come manuale di museografia consultabile anche da chi non abbia partecipato al convegno»⁸⁰. En regroupant l'ensemble des rapports (traduits et pour la plupart réécrits par Foundoukidis⁸¹) amendés d'appendices et illustrés par des documents graphiques et photographiques⁸², le *Manuel*, paru en 1935⁸³, assure la pérennité des débats et recommandations des experts réunis à Madrid.

2.2. *L'architecture et l'aménagement des musées selon les experts de 1934*

La muséographie, avait expliqué l'Office International des Musées,

comprend non seulement des questions relatives à l'architecture (bâtiments nouveaux ou appropriation des bâtiments anciens, éclairage, ventilation, température, chauffage, préservation contre l'incendie et le vol), mais encore toutes les questions se rattachant à l'organisation intérieure du musée (inventaire, étiquetage, catalogues, présentation, personnel, bibliothèque, réserves, entretien des œuvres, etc.)⁸⁴.

C'est donc logiquement que le manuel *Muséographie* – sur lequel nous nous appuyons pour présenter les principes énoncés pendant la Conférence de Madrid – traite de la très grande majorité de ces sujets. Ainsi, la première partie dédiée aux rapports généraux regroupe en douze chapitres: le programme architectural du musée – l'aménagement des musées – l'éclairage – le chauffage, la ventilation et l'aération – l'adaptation des monuments anciens – la mise en valeur des œuvres d'art – les différents systèmes de présentation des collections – l'organisation des réserves – les expositions permanentes et temporaires – les problèmes soulevés par l'accroissement des collections – le matériel d'exposition et enfin le numérotage et l'étiquetage des collections⁸⁵. Dans un souci de

⁸⁰ Cecchini 2013, p. 72.

⁸¹ Confirmant ce que la mention «La première rédaction de ce chapitre a été faite, sous forme de rapport en vue de la conférence de Madrid par [...]» sous entendait, une lettre adressée à Oprescu le 12 décembre 1934 explique que Foundoukidis a entièrement refondu les rapports italiens et modifié quasiment tous les autres.

⁸² Pas moins de 734 illustrations (652 photographies en noir et blanc, 74 plans et schémas d'architecture et 8 miniatures d'affiches d'expositions en couleur) ont été sélectionnées pour orner les 526 pages du manuel et ainsi offrir «une image aussi complète que possible des ressources, des applications et des méthodes dont la technique muséographique dispose à l'heure actuelle».

⁸³ C'est en tous les cas ce que l'on peut supposer, les archives relatives à la publication ayant été détruites par Foundoukidis.

⁸⁴ Programme de l'Office international des musées, «Museum» vol. 1, 1927.

⁸⁵ La seconde partie regroupe les problèmes particuliers aux collections: de sculpture, d'art décoratif et industriel, ethnographiques et d'art populaire, de monnaies et médailles, graphiques et préhistoriques. Voir la table des matières en appendice (fig. 3).

synthèse, les propositions faites par les différents rapporteurs ont cependant été ici regroupées en trois thématiques:

- 1) La conception architecturale d'un musée: matériaux, emplacement, circulation, salles

À l'exception de Paribeni militant pour l'adaptation d'édifices anciens, les rapporteurs conçoivent le musée moderne comme construction *ex nihilo*, adaptée à son programme.

Construit dans des matériaux sélectionnés avec soin afin de garantir la pérennité du bâtiment, le musée devra par ailleurs être implanté «dans un quartier aisément accessible, de manière à intégrer la vie de l'édifice dans le mouvement quotidien de la cité»⁸⁶, les experts rappelant encore la nécessité d'autoriser un accès en automobile, facilité autant que possible par une signalétique adéquate⁸⁷.

Surtout, érigeant le Toledo Museum of Art en modèle, Louis Hautecœur insiste sur la flexibilité:

le plan devrait toujours prévoir les possibilités d'extension. Un musée est un organisme qui croît. L'architecture devrait donc établir un plan beaucoup plus développé que le bâtiment dont on lui demande la construction immédiate⁸⁸.

Plus encore que l'enveloppe, les aménagements intérieurs constituent le sujet central de la Conférence, les experts s'y attachant à réfléchir à l'articulation de l'ensemble des espaces du musée – liés à la conservation, aux ateliers et aux différents services à destination du public, qui occupent une place de plus en plus conséquente – selon la logique rationaliste alors en vigueur:

les salles d'expositions doivent être séparées des autres parties des musées, afin de pouvoir être fermées sans condamner l'administration et les services. Les bureaux de l'administration et de la conservation doivent occuper, dans les grands musées, une place centrale pour éviter aux conservateurs d'inutiles trajets entre leur cabinet et les salles les plus éloignées [...] L'administration ne doit pas être séparée de la conservation. Les bx doivent être directement accessibles aux visiteurs, sans cheminement à travers les salles d'exposition et les services⁸⁹.

Des recommandations comparables sont émises à propos des espaces dévolus aux agents du musée et surtout afin d' «éviter de promener les œuvres»⁹⁰. La

⁸⁶ Hautecœur 1935, p. 28.

⁸⁷ Ivi, p. 20. et Youtz in OIM 1935, p. 39.

⁸⁸ Hautecœur 1935, pp. 27-29.

⁸⁹ Ivi, pp. 20-21.

⁹⁰ «Un musée doit comprendre une salle de réception des œuvres d'art, avec entrée spéciale» offrant toutes les commodités (rangements accessibles, monte charge, sol à hauteur des camions); «des magasins provisoires doivent être établis à côté de cette salle [et] il y a intérêt à placer les salles de dépôt provisoire – où les objets attendent les décisions de la Direction – à proximité des locaux affectés à ladite Direction». En outre, «le laboratoire de photographie doit être proche de la salle de réception». Ivi, pp. 21-22.

prise en considération du public étant également primordiale dans la conception de ces aménagements, le *Manuel* dresse la liste des problèmes essentiels que comporte l'établissement d'un plan de musée:

1. Montrer au visiteur habituel un nombre limité d'œuvres sélectionnées [...].
2. Donner un accès direct aux collections que le visiteur désire voir, sans que celui-ci ait à traverser d'autres salles d'exposition [...].
3. Donner à l'étudiant et au savant un accès facile et des conditions de travail favorables pour tout le matériel dont dispose le musée [...].
4. Rattacher le musée destiné au public avec le musée réservé à l'étudiant⁹¹.

Le premier rapport comprend de fait un certain nombre de propositions de circuits – projet du «Musée de demain» à symétrie rayonnante de Clarence Stein, plan du musée de Pennsylvanie où «les galeries en cul-de-sac n'offrent pas d'inconvénients puisque le visiteur doit faire le tour de la pièce» et surtout le plan déjà évoqué du «Musée moderne» d'Auguste Perret qui «permet une circulation rationnelle» – que Hauteœur présente avant d'exposer son propre plan, ordonné pour faciliter la circulation⁹².

Au delà de leurs articulations, la forme et les dimensions des salles intéressent également les experts. Phillip Youtz (Brooklyn Museum) va ainsi étudier les espaces dédiés aux expositions permanentes, à propos desquels il explique qu'il convient de les concevoir de forme quadrangulaire allongée et «de dimensions diverses pour les œuvres d'échelles différentes»⁹³. Ces salles doivent également être bien orientées mais aussi modulables afin d'éviter la monotonie et donc l'ennui et la fatigue chez les visiteurs. Afin de maintenir une souplesse dans l'agencement, il est ainsi conseillé de limiter les vitrines encastrées, d'utiliser des cloisons mobiles et de sélectionner avec soin le revêtement des parois et des planchers⁹⁴. Les recommandations concernant les aménagements intérieurs sont ainsi résumées:

vues les exigences actuelles des musées et la mission qu'ils sont appelés à remplir, la distribution et l'aménagement des salles destinées au public doivent obéir à des facteurs strictement fonctionnels [...] principes assez généraux qui tendent tous à faire du musée un lieu accueillant, bien ordonné et vivant. Cette vitalité, en particulier, sera grandement favorisée par de fréquents renouvellements et perfectionnements dans la présentation des collections – autant de conditions qui demandent des locaux aisément modifiables dans leur structure interne, et, par conséquent, d'une architecture aussi simple que possible. Ce cadre simple et sobre n'exclura pas la variété et la diversité auxquelles on pourvoira par la pose de cloisons mobiles ou par des revêtements de couleurs appropriées aussi bien que par le mode d'exposition des objets⁹⁵.

⁹¹ Ivi, pp. 24-25.

⁹² Ivi, pp. 23-26. Voir les plans reproduits en appendice (figg. 6, 7-8).

⁹³ «Entre 10 et 15 mètres de largeur, 4 à 6 mètres de hauteur et jusqu'à 30 mètres de longueur». Youtz in OIM 1935, p. 49.

⁹⁴ Choix qui paraît incongru de nos jours, Youtz préconise l'adoption du linoléum ou du caoutchouc, qui «constituent le meilleur revêtement du sol pour les galeries d'exposition [car ils] sont tous deux silencieux et reposants pour les pieds». Ivi, p. 55.

⁹⁵ Ivi, pp. 60-61.

2) La mise en valeur des œuvres: principes généraux, éclairage, matériel d'exposition

À l'image de la position qu'il occupe dans le *Manuel* (VI / XII), le chapitre confié à Frederik Schmidt-Degener (Rijksmuseum) est central dans la discipline muséographique. Dans ce rapport, il en effet question des principes généraux de la mise en valeur des œuvres d'art, alors appréhendée comme

trois sujets dans leurs relations réciproques: les œuvres d'art, cette multiple variété d'objets qui remplit d'ordinaire les musées d'aujourd'hui; l'espace où elles seront placées et que nous appellerons les parois; le spectateur, aux réaction psychologiques duquel s'adressent tous les efforts de mise en valeur⁹⁶.

Premier élément du triptyque, les œuvres d'art font l'objet d'une attention nouvelle: parce que le problème muséographique s'explique par le fait qu' «on nous donne un certain espace, plus ou moins préparé à contenir une quantité d'œuvres qui se supportent à peine les unes les autres et qui pourtant doivent se faire valoir»⁹⁷, il convient désormais en effet de les restaurer, les sélectionner et les classer.

Ces œuvres doivent être équitablement réparties entre les cimaises d'une salle et disposées au centre de chaque paroi – «endroit psychologique qui fait valoir l'objet d'art». Si ces parois doivent être structurées par une cimaise (pour éviter un sentiment de flottement), selon le rapporteur «tout est à condamner qui donne à l'œil un travail gratuit et supplémentaire»⁹⁸: de fait, le tamponnement à l'éponge d'une couleur atmosphérique sur la partie intermédiaire de la paroi est le seul décor toléré. Le recours à un système d'accrochage modulable, à l'image des rails utilisés au Rijksmuseum depuis 1908, est quant à lui préconisé.

Enfin, le spectateur «doit être précieux pour le conservateur, car l'énorme appareil muséographique [...] n'existe que pour qu'il puisse diriger son regard vers l'enseignement de l'histoire ou vers l'enchantement de la beauté»⁹⁹. Tout doit donc être mis en place pour lui rendre la visite agréable, et ce même s'il

ne comprendra jamais que le respect accru qu'il éprouve devant certaines créations dépend quelque peu des interstices plus généreux qui séparent ces œuvres de l'ensemble [...] Si vous le questionnez au sujet des cadres, de la hauteur des cimaises, de la couleur des parois, il vous fera le meilleur des compliments, c'est qu'il n'en saura rien, qu'il ne se sera rendu compte de rien¹⁰⁰.

Si sa pensée peut paraître relativement abstraite et que celle-ci pourra être remise en cause (ce dont il est d'ailleurs en partie conscient), Schmidt-Degener

⁹⁶ Schmidt-Degener in OIM 1935, p. 199.

⁹⁷ Ivi, 1935, p. 200.

⁹⁸ Ivi, p. 206. Il rejoint Perret pour qui «L'aspect des salles ne doit pas lutter avec les œuvres exposées».

⁹⁹ Ivi, p. 216.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 218-219.

se montre néanmoins exigeant concernant certaines recommandations car l'ordonnancement des œuvres est selon lui primordial:

ce rapprochement de voisinage s'effectuera selon des lois esthétiques difficiles à définir; le public remarquera à peine si la tentative a réussi; il en tirera tout au plus une sorte de plaisir subconscient, un sentiment de satisfaction qui rendra agréable le séjour dans les salles [...] Il est bien évident que le conservateur, attaché aux œuvres d'art qui lui sont confiées, se préoccupera de leur assurer un maximum de rendement esthétique; mais, depuis quelques années surtout, il se préoccupe également du visiteur, qui est en droit d'attendre, de la seule disposition des œuvres, des aperçus sur les écoles et des indications sur la valeur intrinsèque des spécimens exposés; l'arrangement doit stimuler sa curiosité et ses tendances à apprécier ce qui lui est présenté¹⁰¹.

L'architecte new-yorkais Clarence Stein, à qui est confié l'un des rapports parmi les plus importants concernant l'aménagement de l'espace muséal qu'est celui dédié à l'éclairage, considère que celui-ci doit contribuer au plaisir esthétique recherché par les visiteurs de musées. Parce que «cette réalisation n'est possible que lorsque le mode d'éclairage forme une partie intégrante de l'architecture» il est nécessaire que le musée se détache de l'ancien modèle du palais au style monumental et rigide qui ne permet pas d'appliquer les concepts modernes, et ce alors que «la science et la technique de l'éclairage, tant naturel qu'artificiel, ont fait de tels progrès que savants et ingénieurs sont maintenant en mesure de satisfaire aux besoins les plus exigeants du conservateur»¹⁰².

Plusieurs éléments doivent être pris en compte afin d'adapter ces techniques à chaque musée¹⁰³. Ainsi, après avoir répondu à la question alors au centre des débats qu'est celle du choix entre l'éclairage artificiel et celui naturel – il serait selon lui «souhaitable que chaque musée possédât les deux systèmes à la fois et que ceux-ci fussent strictement coordonnés»¹⁰⁴ – Stein lance plusieurs pistes de réflexions concernant la quantité et la qualité de la lumière, qu'il conclut en expliquant que «Au lieu de rechercher un moyen unique applicable à tous les cas, il est préférable de se familiariser avec les divers moyens dont on dispose et de choisir celui qui sera le plus approprié pour la solution d'un problème déterminé»¹⁰⁵.

De fait, il consacre un chapitre à chacun des «moyens disponibles pour un éclairage naturel» – les éclairages par le haut (verrière, claire-voie, lanternon, principe Seager, méthode Nobbs), l'éclairage indirect, l'éclairage latéral – et pour «l'éclairage artificiel» – dispositifs fixes suspendus, plafond vitré, projecteurs, éclairage en bordure encastré dans le mur, éclairage par en dessous,

¹⁰¹ Ivi, p. 203.

¹⁰² Stein in OIM 1935, pp. 77-78.

¹⁰³ «Il faut tout d'abord se familiariser avec les éléments du problème: 1. Nature de la lumière; 2. Qualité de la lumière; 3. Dosage de la lumière; 4. Élimination des phénomènes d'éblouissement et de réflexion; 5. Direction et répartition de la lumière; 6. Influence de l'application rationnelle d'un mode d'éclairage sur l'architecture des musées». Ivi, p. 80.

¹⁰⁴ Ivi, p. 130.

¹⁰⁵ Ivi, p. 96.

fenêtres simulées. Après avoir ainsi présenté un certain nombre de techniques applicables dans les musées, il termine son rapport en préconisant de tester les différentes configurations en élevant par exemple «des constructions provisoires d'expérimentation, dans lesquelles les murs, planchers, plafonds et fenêtres, ainsi que les moyens d'éclairage artificiel pourront être facilement déplacés et réinstallés»¹⁰⁶.

Dernier élément concernant la mise en valeur des collections, le matériel d'exposition n'en est pas moins un sujet des plus importants de la muséographie, à propos duquel Axel Gauffin (Musée National de Stockholm) explique qu'il devra satisfaire aux nécessités suivantes:

1. L'effet esthétique des objets;
2. La facilité du public de voir et d'étudier les objets;
3. La protection des objets:
 - a. Contre les dégâts dus à l'action de l'air, de la lumière, de la poussière, etc.;
 - b. Contre les dégâts occasionnés par le public¹⁰⁷.

Les deux premiers impératifs trahissent une attention aux sujets qui nous intéressent particulièrement. En effet, s'il va sans dire que les principes de la construction des vitrines varieront suivant le genre d'objets à exposer», une attention est désormais accordée au rendu esthétique du mobilier lui-même – socles et vitrines notamment – dont l'aspect (dimensions, matériaux, couleurs) et la disposition doivent être les plus satisfaisants possibles. Les vitrines, de différents types, focalisent d'ailleurs l'attention parce que – comme c'est le cas dans les grands magasins que Gauffin cite comme devant être une source d'inspiration – celles-ci font progressivement l'objet d'un travail d'éclairage spécifique. Surtout, le matériel d'exposition va refléter le corollaire permanent de la muséographie, à savoir l'attention au public. En effet, celui-ci influence la qualité de visite et joue notamment un rôle concernant la fatigue des visiteurs, comme le résume d'ailleurs Gauffin:

rien ne peut nuire d'avantage à l'aspect d'une salle de musée, rien ne peut fatiguer autant que des vitrines laides et mal appropriées à leur destination. En revanche, un arrangement de vitrine rationnel et de bon goût peut créer un sentiment de bien-être chez le visiteur, éveiller un intérêt pour des œuvres d'art qui, exposées d'une manière moins heureuse, n'auraient pas pu retenir l'attention¹⁰⁸.

3) Les expositions temporaires

Si elle peut aujourd'hui apparaître comme la manière la plus évidente de mettre les collections en valeur, l'exposition temporaire intéressait déjà

¹⁰⁶ Ivi, pp. 140-141.

¹⁰⁷ Gauffin in OIM 1935, p. 313.

¹⁰⁸ Ivi, pp. 327-328.

les experts de la Conférence de Madrid. En effet, le développement de ces manifestations constitue tout d'abord une réponse à l'un des problèmes alors « parmi les plus importants qu'un conservateur de musée soit amené à considérer dans sa carrière » qu'est celui de l'accroissement des collections¹⁰⁹, puisque, comme l'explique le rapporteur Ugo Ojetti, « l'exposition temporaire a pour but de montrer successivement au public toutes les ressources du musée, dont la plupart doivent être conservées dans les réserves »¹¹⁰. Dès lors, l'exposition temporaire – qui peut avoir des formes variées – constitue selon les experts

l'instrument le plus approprié pour établir entre le musée et le public, le contact grâce auquel les richesses accumulées dans les collections pourront véritablement devenir des richesses spirituelles pour le visiteur. Ces manifestations devront être comme une page bien choisie qui fait désirer connaître le livre tout entier dont elle a été tirée¹¹¹.

Outre son intérêt évident pour l'histoire de l'art, l'exposition temporaire est également intéressante en raison précisément de son caractère non pérenne: les salles qui leur sont dédiées constituent ainsi

un champ d'études et d'expériences irremplaçable pour le conservateur, qui puisera là des principes utiles, non seulement pour étendre cette part spéciale de son activité muséographique, mais pour parfaire la présentation de ses collections permanentes [...] Il y a des rythmes, des tonalités, des architectures auxquelles on ne se risquerait guère pour une salle destinée à recevoir telle ou telle collection pour plusieurs années, par crainte de lasser le public lorsque les goûts auront changé. Or ces innovations peuvent se réaliser pour une exposition temporaire et, suivant les cas, être reprises pour les salles de musée, si l'expérience leur a donné raison¹¹².

3. Conclusion

C'est en 1926 que l'Institut International de Coopération Intellectuelle entreprenait la publication de la revue « *Mouseion* »: elle répondait si bien à une mise au point nécessaire qu'en 1934 le Congrès de Madrid réunissait les principaux conservateurs du monde, venus de partout pour proposer des solutions et les discuter¹¹³.

¹⁰⁹ OpreSCO in OIM 1935, p. 295.

¹¹⁰ Ojetti in OIM 1935, p. 290.

¹¹¹ Ivi, p. 293. En effet, elles constituent « une catégorie de manifestations qui appelle plus particulièrement l'attention du public sur l'activité muséographique d'un musée, d'une ville ou d'un état [ce qui a pour intérêt que] le visiteur ait conscience du travail qui s'accomplit dans une institution muséographique, et qu'ainsi s'établisse un contact réel entre le musée et le public. Il arrive aussi qu'une ville tienne à montrer à ses ressortissants les richesses dont ceux-ci ont, en quelque sorte, la co-propriété, et la façon dont elle en assure la garde et la mise en valeur ». Ivi, p. 291.

¹¹² Ivi, p. 292.

¹¹³ Henraux 1937, p. 1.

Si l'Office International des Musées n'a pas survécu à la seconde Guerre Mondiale (après laquelle il est remplacé par l'ICOM), cette institution s'est particulièrement illustrée sur le plan de la coopération culturelle internationale dans les décennies 1920 et 1930. Et si sa revue «*Mouseion*» a permis la diffusion d'idéaux humanistes puis de techniques avant-gardistes, les manifestations qu'elle a organisées constituent également une réussite tant au niveau scientifique que diplomatique.

De par la thématique à laquelle elle était consacrée mais aussi en raison de la façon dont elle a été organisée, la Conférence de Madrid représente probablement le point culminant de l'histoire de l'OIM. Lorsque Opresco écrit à Foundoukidis qu'il s'agit «de l'avis unanime d'une des meilleures réunions que nous ayons eues»¹¹⁴, c'est en effet non seulement parce que son format basé sur la présentation de rapports généraux a permis de traiter l'ensemble des sujets souhaités, mais aussi parce que les contenus échangés lors de la Conférence de Madrid et la publication qui en est issue marqueront la naissance de la discipline muséographique, science technique visant à la satisfaction d'un public qui occupe une place de plus en plus importante dans la vie des musées.

C'est d'ailleurs – plus encore que l'exposition de muséographie organisée lors de l'Exposition Internationale de 1937 à Paris¹¹⁵ – le manuel *Muséographie* qui assurera la pérennité des réflexions et des connaissances de l'époque, lui qui deviendra un ouvrage de référence (pour les étudiants et futurs professionnels des musées notamment) jusque dans les années 1970¹¹⁶.

Si plus de 80 ans nous séparent désormais de la Conférence de Madrid, nous espérons donc avoir convaincu de la pertinence et de la modernité des préceptes qui y furent énoncés, d'ailleurs récemment rappelées par André Desvallées: «Les techniques muséographiques ont certes un peu évolué depuis 1934, mais pas au point de rendre ce texte caduc [...] et encore moins l'esprit dont il témoigne»¹¹⁷.

¹¹⁴ Lettre d'Opresco à Foundoukidis du 29 novembre 1934, AUP OIM. IV. XIII.

¹¹⁵ À laquelle a été associé l'OIM (voir La collaboration de l'Office International des Musées à l'Exposition internationale de 1937 à Paris, document dactylographié de 3 pages daté du 25 avril 1933, AUP, fonds OIM. XII. 2).

¹¹⁶ Ainsi, le manuel sur l'Organisation des musées publié par l'UNESCO en 1959 commence par rappeler: «Vingt ans se sont écoulés depuis la publication de *Muséographie* ouvrage en deux volumes établi par l'Office International des Musées. Cette publication n'offrirait pas seulement un aperçu de la situation des musées à cette époque; elle devait aussi stimuler leur développement dans le monde entier. Le succès que rencontra ce livre remarquable fut tel que l'édition en fut rapidement épuisée. Aujourd'hui encore, il demeure l'un des ouvrages de référence indispensables à la recherche muséographique», UNESCO 1959, p. 9.

Par ailleurs, Germain Bazin, chargé d'enseigner «la muséographie – le rôle des musées dans le monde moderne» à l'École du Louvre de 1941 à 1971, mettait en avant dans sa bibliographie générale la revue «*Mouseion*», «sans table donc d'une consultation très difficile [mais] dont certains numéros doubles sont très importants pour nous [et] la publication *Muséographie*, [...] manuel indispensable se trouvant aussi à la bibliothèque de l'École et qu'il faut avoir lu, traitant de la présentation des musées et qui a eu pour origine le Congrès de Madrid». Archives des Musées Nationaux, fonds de l'École du Louvre, F26.

¹¹⁷ Desvallées A., Avertissement in Hauteceur 1993, p. 16.

Références bibliographiques / References

- Basso Peressut L. (2005), *Il museo moderno: architettura e museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Milano: Lybra.
- Caillot M. (2011), *La revue Mouseion (1927-1946) – les musées et la coopération culturelle internationale*, Thèse de l'Ecole des Chartes (direction Jean-Michel Leniaud).
- Capart J. (1930), *Le rôle social des musées*, «Mouseion», vol. 12, pp. 219-238.
- Capart J. (1932), *Le temple des Muses*, Bruxelles: Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
- Catalano M.I., a cura di (2013), *Snodi di critica: musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, Roma: Gangemi.
- Cecchini S. (2013), *Musei e mostre d'arte negli anni Trenta: l'Italia e la cooperazione intellettuale*, in Catalano 2013, pp. 57-107.
- Cecchini S. (2014), *Il musée vivant di Henri Focillon*, in *Storia dell'arte come impegno civile*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma: Campisano, pp. 47-54.
- Coleman L.V. (1928), *Le Rôle éducatif des musées. L'Enseignement dans les musées américains*, «Mouseion», vol. 3, pp. 240-243.
- Dalai Emiliani M. (2008), *Per una critica della museografia del Novecento in Italia: il «saper mostrare» di Carlo Scarpa*, Venezia: Marsilio.
- Desvallées A., Mairesse F. (2011), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris: Armand Colin.
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo: sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
- Dragoni P. (2015), «*Accessible à tous*»: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento, «Il Capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage», n. 11, 2015, pp. 149-221, <<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1176/869>>, 13.06.2017.
- Ducci A. (2005), «Mouseion», una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946), «Annali di Critica d'arte», n. 1, pp. 287-314.
- Focillon H. (1923), *La Conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès international d'histoire de l'Art organisé par la Société d'histoire de l'art français* (Paris, 26 septembre - 5 octobre 1921), Paris: Presses Universitaires de France, pp. 85-93.
- Fiorio M.T. (2011), *Il museo nella storia: dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano: Mondadori.
- Gilman B.I. (1918), *Museum Ideals of purpose and method*, Cambridge: Riverside Press.
- Giovannoni G. (1934), *Les édifices anciens et les exigences de la muséographie moderne*, «Mouseion», vol. 35, pp. 17-23.
- Hautecoeur L. (1993), *Architecture et aménagement des musées*, Paris: RMN.
- Henraux A. (1937), *Préface*, «L'Amour de l'art», numéro 6 spécial «La muséographie à l'Exposition internationale», p. 1.

- Le Corbusier (1940), *Plan d'un musée à extension horizontale*, «Mouseion», vol. 49, pp. 29-38.
- Lemoine B. (1990), *Les revues d'architecture et de construction en France au XIXe siècle*, «Revue de l'art», n. 1, pp. 65-71.
- Jamin J.B. (2014), *La Conférence de Madrid (1934): origines et fortune de la muséographie moderne*, Paris: Mémoire de recherche de l'École du Louvre (direction François Mairesse).
- Kannès G. (2011), *Vittorio Viale e la partecipazione italiana alla Conferenza internazionale di museografia di Madrid del 1934*, «Palazzo Madama – Studi e notizie», n. 2, pp. 70-79.
- «*Les Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Art*», Paris (1931), n. 13.
- Mairesse F. (1994), *Le «Système Capart». L'art de penser et gérer les musées*, Bruxelles: mémoire de l'Université de Bruxelles.
- Mairesse F. (1998), *L'album de famille*, «Museum International», vol. 50, n. 1, pp. 25-30.
- OIM (Office International des Musées) (1935), *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, Conférence internationale d'études (Madrid 1934), Paris: Société des Nations.
- Office International des Musées (1936), *La réglementation des expositions internationales d'art*, Paris: IICI – OIM.
- Office International des Musées (1939), *Manuel de la technique des fouilles archéologiques*, Paris: OIM.
- Pacchioni G. (1934), *Les principes de réorganisation de la Galleria Sabauda de Turin*, «Mouseion», vol. 27-28, pp. 124-134.
- Paulais J. (2014), *Echanges culturels et réception de la muséographie italienne en France entre 1934 et 1937*, Paris: Mémoire de recherche de l'École du Louvre (direction Michela Pasini).
- Perret A. (1929), *Le musée moderne*, «Mouseion», vol. 9, pp. 225-335.
- Pogliani P. (2013), *Sguardi sulle tecniche d'escuzione nella cultura italiana degli anni Trenta*, in Catalano 2013, pp. 151-174.
- Poncelet F. (2008), *Regards actuels sur la muséographie de l'entre-deux-guerres*, «CeROArt», n. 2, <<http://ceroart.revues.org/index565.html>>, 13.06.2017.
- Réau L. (1909), *L'organisation des musées*, Paris: Librairie Leopold Cerf.
- Renoliet J.J. (1999), *L'UNESCO oubliée: la Société des Nations et la coopération intellectuelle, 1919-1946*, Paris: Publications de la Sorbonne.
- Stein C. (1933), *Architecture et aménagement des musées*, «Mouseion», vol. 21, pp. 7-26.
- UNESCO (1959), *L'Organisation des musées. Conseils pratiques*, Paris: Unesco, 246 p.
- Viale V. (1934), *La réorganisation de la Galerie d'art moderne de Turin*, «Mouseion», vol. 25-26, p. 111.

Appendice

OFFICE INTERNATIONAL DES MUSÉES

Architecture et aménagement des Musées

Le 4 avril 1934 s'ouvrira à Madrid une conférence internationale d'experts pour étudier des questions relatives à l'architecture et à l'aménagement des musées.

La conférence, qui durera environ dix jours, est organisée par l'Office international des Musées avec l'appui du Gouvernement espagnol.

Pendant les travaux de la conférence, une exposition montrera un ensemble de documents muséographiques.

Les travaux des experts porteront sur les Musées et Collections d'art, d'archéologie, d'histoire, d'ethnographie et d'art populaire.

L'ordre du jour de la Conférence comprend les points suivants :

A. ARCHITECTURE DES MUSÉES. — 1° Construction des musées. — Principes généraux : plans (accès, circulation), matériaux ; nécessités particulières suivant la destination du musée ; emplacement ; voisinage ; possibilités d'extension. 2° Construction d'un musée dans un ensemble d'architecture historique. 3° Adaptation de monuments anciens à l'usage de musées.

B. AMÉNAGEMENT DES MUSÉES. — 1° Salles d'exposition. 2° Salles de conférences, de projections et de musique. Salles réservées aux enfants. Comptoirs de renseignements et de ventes (reproductions, catalogues, publications). 3° Cours et jardins. 4° Bibliothèques, archives et services de documentation. Bureaux de l'administration. 5° Laboratoires. Ateliers de moulage, de photographie et de restauration. 6° Réserves et magasins. Salles de maintenance. 7° Logements.

C. QUESTIONS SPÉCIALES. — 1° Eclairage naturel et éclairage artificiel. 2° Nettoyage et entretien des locaux ; chauffage, ventilation, épuration et humidification de l'air. 3° Sécurité des musées : incendies, vols, tremblements de terre, etc... 4° Gardiennage. 5° Revêtement des planchers. 6° Confort des visiteurs (vestiaires, buffets, sièges, barres d'appui, etc...).

D. PRÉSENTATION DES COLLECTIONS. — 1° Remarques générales sur la mise en valeur des objets exposés (dimensions et orientation des salles, revêtement et tonalité des murs, etc...). 2° Expositions permanentes et expositions temporaires ; expositions dans le musée et expositions en dehors du musée. 3° Présentation des collections :

- a) Présentation intégrale.
- b) Présentation sélectionnée.
- c) Présentation d'ensembles composés de peintures, sculptures, objets d'art, meubles, tapisseries, etc...
- d) Présentation systématique : présentation chronologique, historique, par écoles, par sujets, etc...
- e) Les reconstitutions d'ensembles architectoniques, archéologiques, historiques, décoratifs, etc...
- f) Présentation des nouvelles acquisitions.

4° Problèmes soulevés par les accroissements de collections (achats, dons et legs). — Épuration périodique des collections. 5° Organisation des dépôts, réserves et collections d'études. 6° Topographie des salles : plans et signes d'orientation à destination du public. 7° Numérotage et étiquetage. 8° Matériel d'exposition : cimaises, vitrines, systèmes d'accrochage, protection contre les vibrations, cadres, socles, cloisons mobiles, barres de protection, matériel de salles de réserves. 9° Matériel de classement et conservation pour dessins, estampes, monnaies, médailles, textiles, etc... 10° Publications (guides, catalogues, inventaires, reproductions, etc...).

JUIN 1933

Fig. 1. Annonce de la Conférence de Madrid, «Informations Mensuelles», juin 1933, pp. 1-2, ©Gallica

2 OCT 1933

Cher Monsieur Graul,

En rentrant à Paris, j'ai trouvé un certain nombre de suggestions au sujet de la Conférence de Madrid, notamment, en ce qui concerne la désignation des rapporteurs. Vous connaissez déjà les desiderata qui m'ont été exprimés par M. Eric MacLennan, directeur du Victoria and Albert Museum, qui voudrait se charger du rapport sur le Chapitre B (Présentation des collections), point 2, et de M. Axel Gauthier, qui aurait pu présenter un rapport dans le même chapitre, sur les points 7, 8 et 9; enfin, pour ce qui est des principaux problèmes de construction des musées (points 1 et 2, du chapitre A), c'est M. Louis Bouteiller, qui se paraît être très qualifié pour présenter un rapport d'ensemble.

Je viens d'écrire à notre ami M. Pellati, pour lui suggérer en ce qui concerne les rapports italiens, d'une part, le point 3 du Chapitre A (Illustration des monuments antiques et autres édifices à l'échelle des musées) dont il a l'expérience que les Italiens ont acquise dans ce domaine, et, d'autre part, à leur choix, le point 3 du Chapitre B ou le point 2 du Chapitre C.

Je pars demain pour la Hollande; j'y rencontrerai van Gelder, l'architecte Gaur, ainsi que le directeur des Musées-arts et Métiers, j'y verrai également M. Helli, conservateur au Museum d'Amsterdam, en l'absence de M. Scheldt-Wagener qui est en vacances.

Je me propose, pour ce qui est des Hollandais, d'écrire à M. van Gelder le point 3 du Chapitre B et, suivant les circonstances, je demanderai peut-être à l'architecte Gaur un rapport sur un autre point.

Reste à savoir quels seront les rapports dont seront chargés les deux experts allemands. Post-étre dans les questions spéciales, Chapitre C, les problèmes relatifs au patrimoine et à la protection contre les vols, les questions de chauffage, ventilation, aération et humidification de l'air et, dans le Chapitre D, la question de l'organisation des études, réserves et collections d'études, questions de très grande importance, pourraient tenter quelqu'un de vos compatriotes.

Monsieur le Professeur Richard GRAUL
21, Mittelstrasse
LEIPZIG.

Euripide Foundoukidis

Je serais très heureux d'être fixé sur ce point dans le plus bref délai possible.

Une fois les 8 rapporteurs allemands désignés, le Secrétariat de l'Office International des Musées se mettra en contact avec eux, par votre intermédiaire si vous le désirez, de façon à établir un schéma des rapports et réunir la documentation internationale, études et illustrations, qui leur sera nécessaire pour l'établissement de ces rapports. L'accord avec ces rapporteurs, on pourrait rédiger une sorte de circulaire-questionnaire, qui sera adressée aux musées et institutions choisis par les rapporteurs eux-mêmes. Les réponses reçues seront mises à leur disposition, sous une forme photographique ou graphique, l'Office International des Musées se chargera d'établir les clichés des projections pour la Conférence. Je pense qu'il serait préférable, au lieu de clichés sur verre, de faire une sorte de film sur pellicule, lequel montrerait, de façon plus commode et dans la succession voulue, les illustrations des rapports. Il va sans dire qu'en plus des 8 rapports qui seront présentés par des allemands à Madrid, la collaboration des musées de votre pays sera indispensable pour l'établissement des rapports sur les autres questions; à cet égard, il y aurait lieu de réfléchir sur tous les points de l'ordre du jour une documentation qui sera mise à la disposition des rapporteurs intéressés et qui en tiendrait état à la Conférence dans leurs rapports. Enfin, je me propose d'attirer votre attention sur l'expédition micrographique qui sera lieu pendant la Conférence et pour laquelle il sera nécessaire de réunir dès maintenant les documents indiqués dans le Chapitre F, de l'ordre du jour.

Il je vous ai proposé pour les rapporteurs allemands les questions indiquées plus haut, ce n'est pas à dire que vous n'aurez pas la possibilité de préférer d'autres questions. Dans ce cas, je vous serais reconnaissant de bien vouloir me les faire connaître, de façon à en tenir compte dans la répartition définitive des sujets aux différents rapporteurs. La prochaine réunion du Comité de Direction de l'Office International des Musées, se tiendra à Paris, je crois au commencement du mois de décembre.

Dès son retour de Hollande, je vous tiendrai au courant des résultats de mes entretiens avec vos collègues hollandais.

Très bien à vous,
E. FOUNDOUKIDIS

(2) A ce moment, il faut que nous possédions, sinon les rapports to-entiers, au moins des esquisses assez développées. C'est pourquoi la désignation des rapporteurs devrait se faire immédiatement.

(E. FOUNDOUKIDIS)

Fig. 2-2b. Lettre d'Euripide Foundoukidis à Richard Graul du 2 octobre 1933, AUP, fonds OIM. IV. 13

<u>TABLE DES MATIÈRES</u>	
PREMIÈRE PARTIE	
CHAP. I. — LE PROGRAMME ARCHITECTURAL DU MUSÉE. PRINCIPES GÉNÉRAUX..	12
CHAP. II. — AMÉNAGEMENT DES MUSÉES	38
a) SALLES D'EXPOSITION ET LOCAUX ACCESSIBLES AU PUBLIC.	
b) SERVICES ET OUTILLAGE. /	
CHAP. III. — ÉCLAIRAGE NATUREL ET ÉCLAIRAGE ARTIFICIEL	76
CHAP. IV. — CHAUFFAGE, VENTILATION ET AÉRATION DES MUSÉES..	156
CHAP. V. — ADAPTATION DES MONUMENTS ANCIENS ET AUTRES ÉDIFICES A L'USAGE DES MUSÉES	180
CHAP. VI. — LA MISE EN VALEUR DES ŒUVRES D'ART. PRINCIPES GÉNÉRAUX	198
CHAP. VII. — LES DIFFÉRENTS SYSTÈMES DE PRÉSENTATION DES COLLECTIONS..	224
CHAP. VIII. — ORGANISATION DES DÉPÔTS, RÉSERVES ET COLLECTIONS D'ÉTUDES	248
CHAP. IX. — EXPOSITIONS PERMANENTES ET EXPOSITIONS TEMPORAIRES	286

4

CHAP. X. — PROBLÈMES SOULEVÉS PAR L'ACCROISSEMENT DES COLLECTIONS	294
CHAP. XI. — MATÉRIEL D'EXPOSITION	312
CHAP. XII. — NUMÉROTAGE ET ÉTIQUETAGE DES COLLEC- TIONS	348
DEUXIÈME PARTIE	
CHAP. XIII. — PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS DE SCULPTURE..	372
CHAP. XIV. — PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS D'ART DÉCORATIF ET INDUSTRIEL	388
CHAP. XV. — PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS ETHNOGRAPHIQUES ET D'ART POPULAIRE.	406
CHAP. XVI. — PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS DE MONNAIES ET MÉDAILLES..	436
CHAP. XVII. — PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS GRAPHIQUES.	460
CHAP. XVIII. — PROBLÈMES PARTICULIERS AUX COLLECTIONS PRÉHISTORIQUES	502

5

Fig. 3-4. Table des matières, *Muséographie* OIM 1935, pp. 4-5

<u>LISTE DES RAPPORTEURS</u>	
M. JULIEN CAIN <i>Administrateur général de la Bibliothèque Nationale (Paris).</i>	M. PEDRO MUGURUZA <i>Architecte du Musée du Prado (Madrid).</i>
M. JOSE FERRANDES <i>Secrétaire du Musée des Arts Industriels (Madrid).</i>	M. UGO OJETTI <i>Membre de l'Académie Royale d'Italie (Florence).</i>
M. AXEL GAUFFIN <i>Directeur général du Musée National (Stockholm).</i>	M. JOERGEN OLRİK <i>Conservateur du Dansk Folkemuseum (Copenhague).</i>
Dr. H. E. VAN GELDER <i>Directeur des Musées Municipaux (La Haye).</i>	Prof. GEORGES OPRESCO <i>Directeur du Musée Tana Sifium (Bucarest).</i>
M. LOUIS HAUTECEUR <i>Conservateur des Musées Nationaux, Professeur à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (Paris).</i>	S. E. M. ROBERTO PARIBENI <i>Ancien Directeur général des Antiquités et Beaux-Arts, Membre de l'Académie Royale d'Italie (Rome).</i>
Dr. AUGUST LOEHR <i>Directeur de la Bundsammlung von Medaillen, Münzen und Geklöchten (Vienne).</i>	Dr. F. SCHMIDT-DEGENER <i>Directeur général du Rijksmuseum (Amsterdam).</i>
Mr. J. A. MACINTYRE <i>Senior Engineer Office of Works (Londres).</i>	Mr. CLARENCE S. STEIN <i>Architecte (New-York).</i>
Sir ERIC MACLAGAN <i>Directeur du Victoria and Albert Museum (Londres).</i>	Prof. Dr. ALFRED STIX <i>Directeur de la Gemäldegalerie et premier Directeur du Kunsthistorisches Museum (Vienne).</i>
Prof. AMEDEO MAIURI <i>Directeur du Musée National de Naples (Naples).</i>	Mr. PHILIP N. YOUTZ <i>Directeur du Brooklyn Museum (New-York).</i>
Dr. LAJOS MARTON <i>Directeur général du Musée National Hongrois (Budapest).</i>	

7

Fig. 5. Liste des rapporteurs, *Muséographie* OIM 1935, p. 7

8381
aa

26 JUIN 1930

G. LIII. 100

27/JULI

Monsieur Victor BOURGEOIS
120, avenue Seghaire, 103
BRUXELLES (Belgique)

Monsieur,

Le Bureau de l'Office International des Musées, réuni à Paris, le 20 mai, sous la présidence de M. Jules Castro, après avoir constaté l'accueil sympathique réservé aux études sur l'architecture des musées, publiées, comme vous le savez, dans notre revue "Muséon", a insisté sur l'intérêt que présenterait un contact direct de l'Office International des Musées avec les congrès internationaux d'architectes, de façon à introduire ses services à l'étude des problèmes relatifs aux musées.

En effet, l'architecture des musées est l'une des principales préoccupations de notre Office et, à cet égard, nous avons été très heureux d'obtenir la collaboration des plus éminents architectes des divers pays. Les articles qui paraîtront dans notre revue, à laquelle vous avez bien voulu nous promettre de collaborer, seront réunis par la suite en un volume spécial.

Afin de développer notre action dans ce domaine, nous avons pensé qu'il serait désirable qu'une partie des travaux des congrès internationaux d'architectes fut consacrée à l'étude des problèmes relatifs aux musées. Je me suis permis de porter à votre connaissance cette suggestion dans l'espoir que vous voudriez bien le signaler à l'attention de la Commission d'organisation du III^{ème} Congrès International d'Architecture moderne, dont on a annoncé la prochaine réunion à Bruxelles.

L'intérêt que vous avez témoigné à cette branche de l'activité de notre Office, nous autorise à espérer que vous voudrez bien soutenir dans votre Commission la réalisation de votre espoir par le Bureau de l'Office International des Musées.

En vous remerciant à l'avance de votre précieuse collaboration, veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de nos sentiments distingués.

Pour le Directeur de l'Institut
et par autorisation

Le Secrétaire de
l'Office International des Musées:

ENLÈVÉ A :
Bourgeois

SK
W

Index 10

THE AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS
HEADQUARTERS AT THE SMITHSONIAN INSTITUTION
WASHINGTON, D. C.

DIRECTOR
LAURENCE VAIL COLEMAN

June 25, 1930

26 JUL 1930 - 025.214
Répondre 15-4-30
Lettre
1 3 JUL 1930

U. S. Foundoukidis,
International Office of Museums,
2 Rue de Montpensier,
Paris, France

Dear U. Foundoukidis:

Fortunately, one of the three or four architects best qualified to write for Muséon about our museum problems is just leaving for Paris, and I am giving him a letter of introduction to you. This is Mr. Paul P. Crest, as you will see by the enclosed copy.

Sincerely yours,
Laurence Vail Coleman
Director

120:

Indexé A :
Coleman
Muséon no 11
architectures
Crest

8379
aa

2 JUL 1930

G. LIII. 100

27/JULI

Monsieur Pierre FONDOKIDIS
rue de Sévres 30
PARIS (8^{ème})

Monsieur,

La Revue "Muséon", organe de l'Office International des Musées, se propose de publier une série d'articles sur l'architecture des musées. Vous voudrez par le même courrier un tirage à part du premier de ces articles et le numéro de votre publication contenant le deuxième article.

Un certain nombre de vos collègues de l'étranger nous ont bien que de l'indiquer nous ont assurés de leur collaboration. Nous savons, d'autre part, que le problème de l'architecture des musées vous intéresse d'une façon particulière. Aussi, nous permettons-nous d'avoir recours à votre obligeance pour vous prier de prendre part à cette étude de caractère international en acceptant d'exposer aux lecteurs de cette revue de muséologie technique vos idées sur l'architecture d'un musée moderne, tel que vous le concevez.

Dans l'espoir que vous voudrez bien réserver à notre demande un accueil favorable, veuillez agréer, Monsieur, avec nos remerciements anticipés, l'assurance de notre considération la plus distinguée.

Pour le Directeur de l'Institut
et par autorisation

Le Secrétaire de
l'Office International des Musées:

Le Corbusier
Architecte et Peintre

SK
W

Fig. 6. Lettres de Foundoukidis à Victor Bourgeois du 26 juin 1930 (AUP, fonds OIM. IV. 13)
 Fig. 7. Lettre de Laurence V. Coleman à Foundoukidis du 25 juin 1930 (AUP, fonds OIM. IV. 13)
 Fig. 8. Lettre de Foundoukidis à «Pierre Le Corbusier» du 2 juillet 1930 (AUP, fonds OIM. IV. 13)

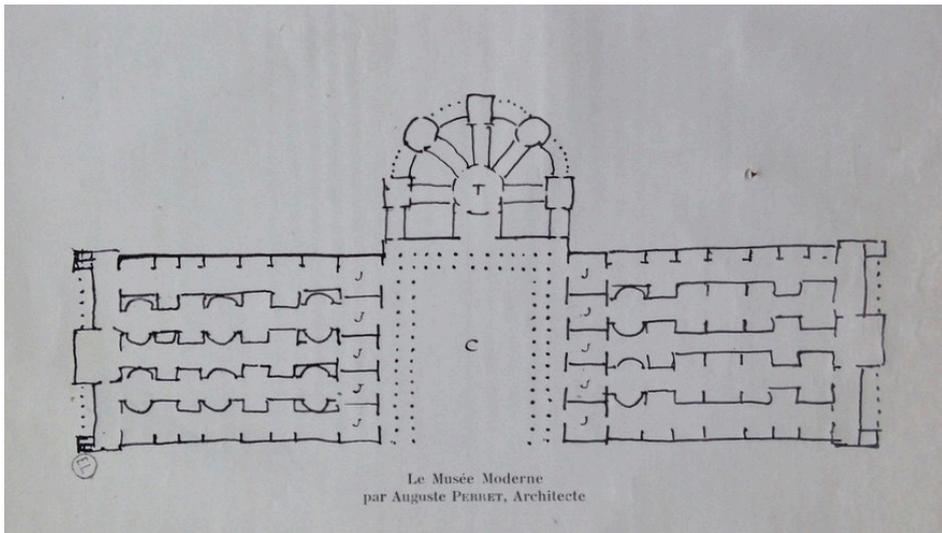


Fig. 9. Plan du «Musée moderne» d'Auguste Perret, «Mouseion», 1929, n. 9, pp. 225-235

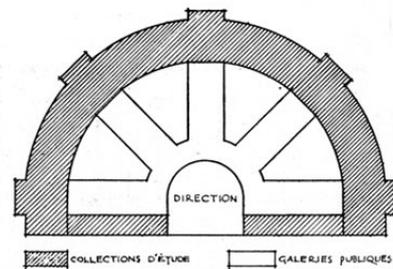
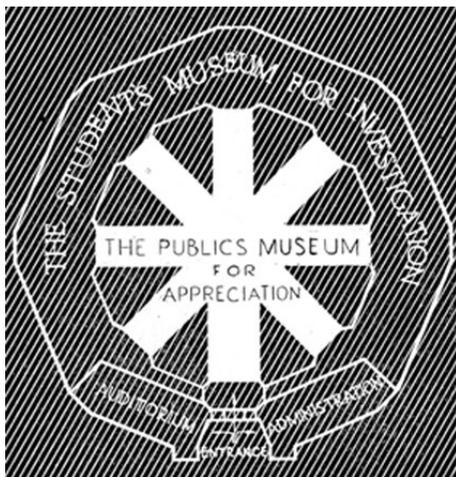


Fig. 10-11. Plans de Clarence Stein, *Muséographie*, OIM 1935, p. 9 et 22

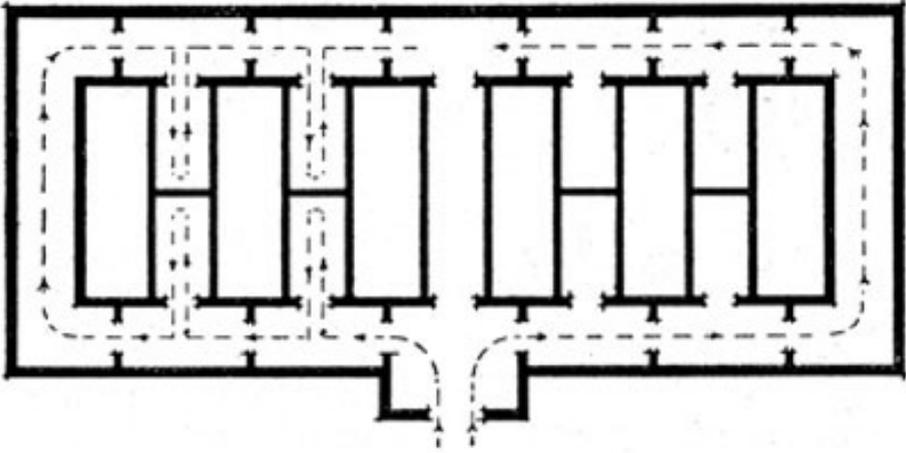


Fig. 12. Plan de Louis Hauteccœur, *Muséographie*, OIM 1935, p. 21

Museo e tecnologie digitali: profili professionali emergenti

Maria Giovanna Confetto*
Alfonso Siano**

Abstract

Il *paper* si propone di individuare alcune figure professionali emergenti in ambito museale, conseguenti all'introduzione delle *Information and Communication Technologies* (ICT). L'esiguità dei riferimenti bibliografici e delle indagini disponibili in materia ha suggerito il ricorso a varie fonti alternative per reperire informazioni utili sul tema: precedenti esperienze di classificazione dei profili ICT e una rassegna delle più recenti offerte di lavoro e *job descriptions* relative al settore in esame. È stato così possibile individuare nove profili che,

* Maria Giovanna Confetto, Ricercatrice di Economia e gestione delle imprese, Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Scienze Politiche, Sociali e della Comunicazione, via Giovanni Paolo II, 132, 84084 Fisciano (SA), e-mail: mconfetto@unisa.it.

** Alfonso Siano, Professore Ordinario di Economia e gestione delle imprese, Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Scienze Politiche, Sociali e della Comunicazione, via Giovanni Paolo II, 132, 84084 Fisciano (SA), e-mail: sianoalf@unisa.it.

per competenze e funzioni, possono guidare le istituzioni museali nel complesso processo di integrazione indotto dalle nuove tecnologie.

This paper aims to identify emerging professional roles within the museum context, related to the introduction of Information and Communication Technologies (ICT). The existing shortage of bibliographical references and gaps in previous studies available on this specific subject have suggested to use different analysis of contexts and sources in order to gain useful information. Thus, to reach the aim of the paper, different evidences were chosen concerning previous experiences in classification of ICT professional profiles and an overview of the most recent job offers and job descriptions relating to museums. Following this path, it was possible to identify nine job profiles, which, considering their duties and functions, provide insights for museums' managers in the complex process of integration set by new technologies.

1. *Introduzione*

Lo sviluppo costante del settore ICT ha portato, nel corso degli ultimi decenni, a una parziale ridefinizione del mercato del lavoro, in cui assumono un ruolo sempre più significativo i professionisti del digitale, determinante per la ripresa economica del Paese¹. All'interno del vasto panorama delle professioni legate alle ICT, si registra una notevole apertura a un sapere di tipo umanistico, essenziale per la gestione dei *new media* e per lo svolgimento di attività legate al marketing e alla comunicazione digitale².

Simili competenze appaiono oggi indispensabili per sviluppare progetti innovativi per la valorizzazione e la fruizione dei beni culturali. Non a caso, anche in ambito museale si va manifestando una progressiva affermazione di nuovi profili professionali. Le figure emergenti hanno il compito di utilizzare i *new media* per prevedere, intercettare, e soddisfare i bisogni degli utenti, coinvolgendoli in forme democratiche di partecipazione e condivisione della cultura, per rendere l'esperienza digitalmente mediata del patrimonio museale un'occasione di crescita e arricchimento.

Le trasformazioni socioculturali degli ultimi tempi hanno infatti completamente rimodulato il legame tra il museo e i suoi numerosi interlocutori. Grazie alle nuove tecnologie sono aumentate le possibilità di connessione e interazione tra istituzioni e utenti e si sono moltiplicati i servizi ad essi offerti. Ciò vale soprattutto per la comunicazione, che assume oggi forme diverse rispetto al passato in quanto sfrutta i «mezzi del web 2.0 la cui caratteristica

¹ Rapporto Unioncamere 2015.

² Khaet, Fidora 2015, p. 47.

peculiare è la relazione»³. I programmi educativi, parimenti, si dematerializzano per trovare spazio e nuove articolazioni per mezzo delle piattaforme virtuali, e la realizzazione di nuove risorse per la fruizione, attraverso le quali si rimodula finanche lo spazio museografico (ad es.: sensori *beacons*, QR code, ecc.) che si adatta all'introduzione delle nuove soluzioni tecnologiche.

Studi recenti confermano che i progetti legati alla comunicazione online testimoniano «la volontà di aprirsi a un pubblico più vasto»⁴; questa spinta ha fatto registrare, nel corso dell'ultimo anno, «un più consistente utilizzo dei social media (ancora molto poco diffusi nei musei italiani: solo il 70% è presente su Facebook, e il 60% su Twitter)»⁵. Allo stesso tempo, è importante che le istituzioni imparino anche a lavorare in ottica sinergica per favorire le influenze reciproche e una crescita comune, attraverso occasioni di collaborazione e condivisione di esperienze (oltre che di risorse legate al patrimonio), per comprendere e definire meglio, congiuntamente, il percorso che porta verso il museo del futuro⁶.

L'utilizzo del digitale non comporta solo la ridefinizione (e la conseguente dilatazione) di spazi, tempi o forme di diffusione del patrimonio culturale, ma implica una riflessione metodologica che comprenda il ruolo dei professionisti chiamati ad operare in questo nuovo contesto. I meccanismi che regolano il rapporto tra museo e pubblico nel XXI secolo sono, proprio a causa della molteplicità di aspetti coinvolti, particolarmente complessi e articolati. Di conseguenza, uno dei principali motivi che dovrebbe spingere le imprese culturali a dotarsi di nuove figure professionali in ambito digitale è collegato al fatto che esse vedono nelle competenze necessarie per favorire e interpretare correttamente il cambiamento il presupposto per poter impiegare tecnologie digitali, per raggiungere più ambiziosi obiettivi. Adeguarsi a questo processo di trasformazione e rinnovamento è importante per non rischiare di restare ancorati al passato, a posizioni e strategie anacronistiche, che condannano a un'infruttuosa chiusura culturale e arretratezza rispetto ad altre istituzioni internazionali.

Gli esempi di importanti istituzioni, ben note a livello internazionale⁷, in cui sono stati avviati processi di innovazione e sperimentazione tecnologica,

³ Colombo 2016, p. 97.

⁴ Fondazione Symbola 2016, p. 208.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Interessante, a tal proposito, una riflessione di Visser, esperto di comunicazione digitale e patrimonio culturale, sulle competenze richieste ai professionisti museali "del futuro": <<http://themuseumofthefuture.com/2013/01/21/a-job-description-for-future-museum-professionals/>>, 18.01.2017.

⁷ Tra le istituzioni più importanti ad aver intrapreso un percorso di trasformazione digitale, menzionando solo alcune delle principali, è possibile segnalare: il Museum of Modern Art e The Metropolitan Museum of Art di New York, la Tate Gallery di Londra, il Bristol Museum and Art Gallery di Bristol, il Musée du Louvre di Parigi, il Rijksmuseum di Amsterdam e il Museo del Prado di Madrid.

confermano come la creazione di Dipartimenti Digitali⁸ sia una realtà ormai riconosciuta nel settore dei beni culturali.

A livello nazionale, per il momento, sembra che ci sia una maggiore propensione nell'assegnare la gestione dei nuovi strumenti di comunicazione al personale già inserito stabilmente all'interno delle organizzazioni, previa riqualificazione professionale, o ad acquisire un numero limitato di nuove figure professionali.

Nonostante si possano intercettare i primi segnali di apertura verso le istanze di una nuova comunità di fruitori dei contenuti culturali, si è ancora lontani da un adeguamento organizzativo che permetta di colmare il gap che separa le istituzioni italiane da quelle straniere e che tenga conto dei professionisti con specifiche competenze digitali, oggi necessari ai fini dello sviluppo e della crescita delle istituzioni. Il recente provvedimento in materia di legislazione dei beni culturali, conosciuto come “Decreto Musei” (D.M. 23 dicembre 2014), individua cinque “aree funzionali”, di cui una relativa a “marketing, *fundraising*, servizi e rapporti con il pubblico, pubbliche relazioni”, che può essere considerata un punto di riferimento per la successiva individuazione di specifiche figure professionali afferenti a tale ambito.

D'altra parte, il recente bando per l'assunzione da parte del Mibact di 500 funzionari⁹, tra i quali rientrano profili incaricati di seguire le attività di “promozione e comunicazione” testimonia la tendenza dei musei a far leva su profili altamente specializzati. Già nel 2010, in realtà, era stato ufficialmente riconosciuto dal Ministero il ruolo di “Funzionario per la promozione e comunicazione”¹⁰, indicato come responsabile dell'intera gestione della comunicazione istituzionale, incluse le attività legate alle tecnologie ICT. Si tratta, comunque, di figure il cui inquadramento risulta ancora generico e ciò rende difficile proporre un parallelismo con le emergenti professioni digitali, ancora in fase di evoluzione per ciò che attiene a compiti, strumenti e logiche operative a esse collegate.

⁸ In seguito all'introduzione delle ICT sono sorti dei Dipartimenti incaricati di seguire la gestione e lo sviluppo degli strumenti tecnologici, spesso indicati come Dipartimento Digitale o Digital Media Department (è il caso, ad esempio, del newyorkese MoMa, <<https://www.moma.org/>>, 01.10.2016). Vale la pena menzionare, inoltre, almeno il MediaLab del Metropolitan Museum of Art di New York (<<http://www.metmuseum.org/about-the-met/office-of-the-director/digital-department/medialab>>, 01.10.2016) e l'IMAlab dell'Indianapolis Museum of Art (<<http://lab.imamuseum.org/>>, 01.10.2016), veri e propri laboratori di sperimentazione digitale. Per comprendere meglio l'impostazione di tali dipartimenti, si rimanda a Royston, Delafond 2014, in cui è illustrata l'attività e il percorso di aggiornamento tecnologico del Digital Media Department dell'Imperial War Museum di Londra, <<http://mw2014.museumsandtheweb.com/paper/how-to-introduce-digital-transformation-to-a-museum/>>, 01.10.2016.

⁹ <http://www.beniculturali.it/mibac/opencms/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/Concorsi/2016/visualizza_asset.html?id=162334&pagename=234>, 12.01.2017.

¹⁰ Si rimanda al documento “Accordo concernente l'individuazione dei profili professionali del Ministero per i Beni e le Attività Culturali”, <http://www.unsabeniculturali.it/Circolari_OAGIP_2010/all.479.pdf>, 26.01.2017.

In Italia, inoltre, la questione della formazione in ambito museale è da diverso tempo oggetto di frequenti dibattiti dai quali emerge «l'urgenza di ripensare alcuni profili con competenze specifiche e trasversali tenendo conto dell'aspetto immateriale delle attività museali, dell'impatto delle tecnologie, della dimensione socio-territoriale del museo e dell'interazione con altri istituti culturali»¹¹.

Su questi temi ci si interroga da più parti, naturalmente, anche a livello internazionale, cercando di individuare i fabbisogni formativi in ambito digitale e le relative competenze che si rendono necessarie¹². Partendo dall'esigenza di formare professionisti rispetto agli attuali e futuri fabbisogni formativi dei musei, il lavoro contenuto nel *paper* mira perciò ad individuare nuovi profili legati alle ICT, che rendano poi possibile definire specifici percorsi di formazione. Le figure proposte possono trovare collocamento all'interno dei musei italiani di medio-grandi dimensioni e divenire modelli di riferimento per suggerire la creazione di Dipartimenti Digitali.

2. Literature review

L'introduzione delle tecnologie digitali, che fungono da catalizzatore dell'esperienza museale¹³, aiuta le istituzioni a sviluppare un'offerta in grado di tener conto delle abitudini di consumo di un pubblico sempre più esigente circa le nuove modalità di fruizione dei beni culturali¹⁴. In letteratura esistono numerosi studi che esplorano il fenomeno da diverse angolazioni. In proposito, i contributi più recenti illustrano le potenzialità dell'*Internet of Things* (IoT) per il settore culturale¹⁵: per mezzo dei cosiddetti oggetti intelligenti, la tecnologia riesce a

¹¹ Cataldo 2014, p. 86.

¹² La Commissione Europea ha proposto diversi studi sullo sviluppo delle competenze digitali a livello comunitario, tra cui l'elaborazione del cosiddetto "modello DIGCOMP", che dovrebbe servire come base per sviluppare un *framework* europeo per le competenze digitali. Per approfondire il tema, si rimanda a Ala-Mutka 2011 e Ferrari 2013. L'Institute of Museum and Library Services, ente statunitense che si occupa di servizi inerenti alla promozione e alla tutela del patrimonio culturale, ha promosso l'iniziativa *21st Century Skills* per mettere in evidenza il ruolo di musei e biblioteche come spazi di riflessione critica, acquisizione e consolidamento delle competenze necessarie per la crescita delle comunità americane. Le competenze individuate riguardano diversi ambiti, tra cui *Information, Media and Technology Skills*, in cui rientrano le competenze necessarie a garantire un utilizzo consapevole dei nuovi media e delle nuove tecnologie. Cfr. <<https://www.ims.gov/issues/national-initiatives/museums-libraries-and-21st-century-skills>>, 18.01.2017.

¹³ Tallon, Walker 2008.

¹⁴ Stumpo 2006.

¹⁵ L'*Internet of Things* (IoT) «involves the extension of the Internet to small and lowcost "things" that are thought to realize smart environments in order to provide new services to the users» (Alletto *et al.* 2016, p. 244). Solima, inoltre, spiega che: «con questo termine si fa riferimento ad un contesto nel quale la comunicazione (digitale) non avviene più tra singoli oggetti e persone,

operare quasi in trasparenza rispetto alle opere della collezione, riconfigurando in maniera non invasiva lo spazio fisico del museo¹⁶, al fine di offrire livelli di fruizione sempre più elevati. All'interno di quello che viene definito "smart museum", infatti, è possibile raccogliere informazioni sugli utenti¹⁷ durante la visita, giungendo alla realizzazione di un «sistema di orientamento evoluto»¹⁸, basato sulla conoscenza esperienziale dei visitatori, generata dinamicamente attraverso l'analisi dei loro comportamenti all'atto della fruizione dei servizi. Il progressivo perfezionamento di questo sistema aiuterebbe a realizzare un'offerta culturale sempre più personalizzata e stimolante, creando condizioni ottimali perché il pubblico riesca a vivere un'esperienza culturale in grado di innescare processi di apprendimento e crescita personale.

Negli ultimi anni è aumentata la consapevolezza dei risultati che è possibile raggiungere sfruttando il digitale, come conferma la vasta letteratura esistente sul tema delle tecnologie per la valorizzazione, promozione e fruizione del patrimonio culturale¹⁹, sull'importanza della strategia digitale in ambito culturale²⁰, sulle diverse tecniche di *audience engagement*²¹, sulle nuove dinamiche di comunicazione partecipativa legate al *web* e ai *social media*²². Le ricerche che approfondiscono quest'ultimo ambito, inoltre, propongono anche riflessioni sul ruolo dei professionisti a cui viene affidata la gestione delle piattaforme *social*, come ad esempio il *Community Manager*²³.

Parte integrante del percorso di introduzione delle ICT, inoltre, è rappresentata dalla digitalizzazione delle collezioni e degli archivi²⁴, la cui gestione implica specifiche conoscenze relative al *Digital Asset Management System* (DAMS)²⁵,

bensì tra una moltitudine di oggetti, dotati di sensori ed accesso alla rete, in grado di interconnettersi tra loro e di scambiarsi informazioni, che vengono poi restituite, in forma immediatamente comprensibile, all'utente» (Solima 2016, p. 273).

¹⁶ Chianese 2016.

¹⁷ Uno dei risultati concreti della IoT in ambito museale è la possibilità di «disporre in modo automatico del *timing & tracking* dei propri visitatori, grazie alla rilevazione delle traiettorie di spostamento e delle soste effettuate durante il processo di fruizione, altrimenti ricavabili solo con specifiche e costose attività di rilevazione. Tali informazioni si rivelano particolarmente utili a comprendere come venga utilizzato effettivamente lo spazio museale» (Solima 2016, p. 268).

¹⁸ Si rende necessario, al riguardo, un «un sistema di orientamento evoluto, in grado di tener conto del sistema di preferenze di ciascun visitatore, espresse (implicitamente) attraverso i propri effettivi comportamenti di fruizione; un sistema di questo tipo – che potrebbe essere realizzato solo all'interno di un contesto di IoT – dovrebbe essere dunque basato sulla capacità non solo di tracciare gli spostamenti del visitatore all'interno dello spazio museale, ma anche di identificare le opere che hanno attirato la sua attenzione, in modo da poter adeguare istantaneamente la sequenza delle opere proposte al visitatore» (Ivi, p. 275).

¹⁹ Bonacini 2011, 2012; Casella *et al.* 2013; Kuflik *et al.* 2015; Monaci 2012; Parry 2010; Petrelli *et al.* 2013; Johnson *et al.* 2015.

²⁰ Rodà 2010, 2015.

²¹ Bollo 2012; Owens 2013; Visser, Richardson 2013.

²² Proctor 2010; Russo *et al.* 2008; Solima 2011.

²³ Courtin *et al.* 2014; Grincheva 2013; Rivera 2013.

²⁴ Tamaro, Santoro 2008; Ronchi 2009.

²⁵ Poole, Dawson 2013.

comprendente un ampio ventaglio di funzioni, come la conversione dei formati analogici²⁶, la capacità di implementare i sistemi di raccolta e catalogazione di documenti digitali e il monitoraggio dell'intero *lifecycle* del prodotto digitale o digitalizzato. Al riguardo, è disponibile una ricca produzione bibliografica che già da diversi anni fornisce numerosi approfondimenti, tanto sulle procedure esistenti quanto sulla figura professionale incaricata di gestirle, il *Digital Asset Manager*²⁷.

Risulta meno facile, invece, rintracciare contributi che offrano una più ampia visione d'insieme per ricostruire un quadro completo delle professioni digitali emergenti in ambito museale. Considerata l'attualità della materia, neanche gli studi più noti sulle professioni culturali riescono a fornire indicazioni utili per approfondire l'argomento²⁸.

In relazione al tema delle figure tradizionali, punto di partenza necessario per comprendere in pieno l'evoluzione del contesto in esame, un riferimento imprescindibile è rappresentato dalla Carta Nazionale delle Professioni Museali elaborata dall'ICOM (International Council of Museums) nel 2006²⁹. Parte dell'attività delle Commissioni nazionali ICOM è incentrata sull'aggiornamento dei contenuti della Carta, al fine di conformarli alla realtà museale soggetta a continue trasformazioni, soprattutto a seguito dell'avvento delle tecnologie digitali³⁰.

In mancanza in letteratura di un modello comune da seguire per l'individuazione di ruoli e professioni emergenti in campo museale, si è ritenuto opportuno far riferimento anche ad altri settori, nei quali il processo di emersione delle nuove figure professionali sembra essere giunto a una fase più avanzata. Nell'ambito delle organizzazioni imprenditoriali si stanno affermando ruoli quali: il *Chief content Officer* (CcO), il *Managing Editor*, il *Content Creator* o il *Chief Listening Officer*³¹, esperti della produzione di contenuti per il web e della comunicazione online, coinvolti con funzioni differenti nella realizzazione delle strategie di *Content Marketing*. Risulta che anche il *Digital Manager*, l'*E-Commerce Manager*, esperti di SEM (*Search Engine Marketing*) e SEO (*Search Engine Optimization*) o *Social Media Manager* – solo per citarne alcuni – siano figure particolarmente richieste³².

Una visione ancora più completa delle principali competenze professionali in campo informatico deriva dall'analisi di documenti elaborati in ambito europeo,

²⁶ Santoro 2001.

²⁷ Hamma 2004; Marty 2006, 2007; Oberoi 2008; Kinsley, Portenoy 2015.

²⁸ De Biase 1999; Cabasino 2005; De Biase, Garbarini 2003.

²⁹ Garlandini 2006, 2007; Cataldo, Paraventi 2007.

³⁰ Le attività di aggiornamento della Carta – a cui si dedicano divisioni come il Gruppo Giovani Professionisti Museali, la Commissione Nuove tecnologie e la Commissione Educazione e Mediazione – attualmente sono ancora in fase di svolgimento. Per il momento, il profilo del Comunicatore Museale sembra essere quello con maggiori competenze inerenti al web e alle nuove tecnologie.

³¹ Confetto 2015.

³² Boscaro, Porta 2015; Khaet, Fidora 2015.

che rientrano nelle politiche comunitarie a sostegno del digitale. Nel 2008 la Commissione Europea ha realizzato e promosso l'*European e-Competence Framework* (e-CF), un modello nato per consentire l'identificazione delle principali *digital skills* e dei relativi livelli di competenza. L'e-CF rappresenta la prima applicazione pratica del precedente Quadro Europeo delle Qualifiche per l'Apprendimento Permanente (EQF)³³. Esso permette la definizione di un linguaggio di riferimento comune per gestire il lavoro digitale e costituisce una guida essenziale per i processi di riconoscimento e standardizzazione delle professioni legate a questo settore³⁴. Gli esperti che hanno lavorato alla realizzazione di questo *framework* hanno dato vita al *CEN ICT Skills Workshop*³⁵, uno speciale gruppo di lavoro che, proprio in risposta all'attuale proliferazione di profili ICT, ha sviluppato un documento in cui sono elencati 23 profili di riferimento³⁶, utile punto di partenza per la realizzazione di tassonomie capaci di rispecchiare meglio le tante realtà di cui si compone il mercato del lavoro digitale (con sfumature che variano a seconda dei paesi e dei settori di riferimento). In Italia, il documento CEN è stato recepito e adattato al contesto nazionale grazie all'attività del Gruppo di Lavoro *Web Skills Profiles*³⁷, che nel 2016 ha ottenuto l'approvazione di una norma multiparte, UNI 11621 "Attività professionali non regolamentate – Profili professionali per l'ICT"³⁸, la cui terza sezione regola le professioni del web e riconosce 25 profili di competenza.

Un ultimo contributo a cui si è fatto riferimento, infine, è collegato a un progetto europeo del 2013, *eSkills for Future Cultural Jobs*³⁹, che ha coinvolto Grecia, Regno Unito, Germania, Slovenia, Francia e Portogallo nell'identificazione di cinque nuovi profili professionali specifici per il settore culturale (*Cultural ICT Consultant*, *Cultural ICT Guide*, *Digital Cultural Asset Manager*, *Interactive Cultural Experience Developer* e *Online Cultural Community Manager*)⁴⁰, le

³³ Il Quadro Europeo delle Qualifiche per l'Apprendimento Permanente è un modello che consente di valutare il mondo della formazione in senso ampio, comparando le qualifiche rilasciate dai vari paesi, al fine di incentivare la mobilità europea e le esperienze di *lifelong learning*. Il *framework* si basa su una griglia composta da otto livelli, attraverso i quali si misurano conoscenze, abilità e competenze acquisite al termine dei percorsi formativi (Commissione europea 2008; Dessinger 2009).

³⁴ Tullini 2015.

³⁵ CEN ICT Skills Workshop, <<http://www.ecompetences.eu/cen-ict-skills-workshop/>>, 02.10.2016.

³⁶ European ICT Professional Profiles (CWA 16458), <<http://www.ecompetences.eu/it/ict-professional-profiles-2/>>, 02.10.2016.

³⁷ IWA Italy Web Skills Profiles, <<http://www.skillprofiles.eu/>>, 02.10.2016.

³⁸ Ente Nazionale Italiano di Unificazione (UNI), "Attività professionali non regolamentate: pubblicata la serie UNI 11621", <http://www.uni.com/index.php?option=com_content&view=article&id=4592%3Aattivit%3Aprofessionali-non-regolamentate-pubblicata-la-serie-uni-11621&catid=170&Itemid=2612>, 02.10.2016.

³⁹ *eSkills for cultural jobs*, <http://www.adam-europe.eu/adam/project/view.htm?prj=11211#.V_-FdVSLTIU>, 03.10.2016.

⁴⁰ Nell'ordine, le funzioni principali di queste cinque figure professionali sono: mediazione tra pubblico, tecnologie e istituzioni; guida all'utilizzo delle tecnologie per la fruizione in loco; gestione

cui competenze vengono descritte, anche in questo caso, facendo riferimento all'EQF e all'e-CF. Questo progetto è un'ulteriore conferma dei tentativi in corso per definire le nuove competenze richieste agli operatori culturali; nonostante gli sforzi, però, non si è ancora giunti all'adozione di uno standard che funga da denominatore comune per analizzare e comprendere meglio i mutamenti dello scenario professionale in ambito museale.

3. Metodo e strumenti di indagine

Ai fini della realizzazione dello studio che qui si presenta, si è fatto ricorso alla *content analysis*⁴¹ svolta su annunci di lavoro e *job descriptions* relativi al settore museale.

Si è scelto di adottare un approccio qualitativo per la *content analysis* dal momento che ci si è concentrati su una realtà emergente⁴². Tale realtà potrà poi essere ulteriormente indagata – anche attraverso analisi quantitative – quando il fenomeno oggetto di studio si sarà consolidato.

Tramite un ragionamento induttivo, partendo dal singolo annuncio, finalizzato all'assunzione di una risorsa specifica, si è giunti a elaborare una “scheda professionale” che potesse riassumere i compiti principali delle figure emergenti, definendone il profilo.

Qui di seguito vengono indicati gli step seguiti nell'impostazione della ricerca:

- definizione delle *research questions*;
- individuazione del materiale campione da analizzare: *job announcements* e *job descriptions*;
- scelta delle unità di classificazione degli annunci: *job titles/roles descriptions/required skills*;
- definizione delle categorie di analisi (individuazione dei profili professionali);
- sintesi dei risultati ed elaborazione schede con dettaglio dei principali compiti.

della collezione digitale; gestione delle installazioni interattive e multimediali; responsabile della *online community*.

⁴¹ La *content analysis* è un insieme di metodi e tecniche utili per ricavare da un contenuto delle deduzioni/inferenze valide e replicabili. In tal senso, al fine di ridurre la grande varietà di dati presente in un corpus di contenuti (grafici, testuali, ecc.) si procede alla scomposizione analitica e alla classificazione degli stessi in insiemi più piccoli e interpretabili di informazioni, organizzate secondo categorie concettuali da rilevare. A livello qualitativo, i dati che rientrano in una categoria vengono descritti e codificati, mentre a livello quantitativo diventano la base per una misurazione statistica (Krippendorff 1983; Miles, Huberman 1994; Tuzzi 2003; Franzosi 2007).

⁴² Carliner *et al.* 2015.

Per la corretta formulazione delle domande di ricerca (ad es.: L'introduzione del digitale ha comportato delle modifiche all'interno delle istituzioni culturali? Quali sono le competenze richieste per gestire i media digitali? Sono emersi nuovi profili professionali?), si è proceduto a una valutazione preliminare dell'offerta culturale di istituzioni internazionali di medio-grandi dimensioni, necessaria per individuare i principali *trends* legati all'utilizzo delle nuove tecnologie. È stato così possibile pervenire ad una prima ipotesi sulle attività più comuni – gestione di collezioni digitali, elaborazione dei contenuti per il web, utilizzo delle reti sociali, *tools* per l'ottimizzazione, diffusione di applicazioni mobili, risorse per l'*e-learning* e attività di *e-commerce* – per le quali sono richieste nuove competenze e che, di conseguenza, favoriscono la comparsa e l'affermazione di nuove figure professionali. Si è proceduto, poi, alla selezione degli annunci di lavoro, recuperati facendo riferimento alle *vacancies* pubblicate dai musei sui loro siti istituzionali, consultando il motore di ricerca del social network professionale LinkedIn e le apposite sezioni di portali di settore (American Alliance of Museums e Museums and the Web). È stato campionato un totale di ventotto annunci, consultati tra aprile e giugno del 2016. Tale numero, se a prima vista può apparire esiguo, è da considerarsi in realtà un buon riscontro, tenuto conto del ridotto *range* temporale in cui si è svolta l'indagine. Il totale degli annunci, inoltre, deve essere valutato anche in considerazione del tipo di settore esaminato. Sono infatti limitati gli annunci di lavoro in ambito museale.

I dati raccolti in questa prima fase di investigazione si riferiscono principalmente all'attività di istituzioni culturali anglosassoni. Sono state analizzate in totale dodici istituzioni statunitensi e sedici inglesi, in ognuna delle quali è stata recentemente acquisita almeno una figura professionale tra quelle proposte dalla ricerca⁴³. Tali istituzioni risultano particolarmente inclini a far ricorso a figure professionali con elevate competenze informatiche, confermando già parzialmente l'ipotesi di partenza sul “cambiamento strutturale”⁴⁴, legato

⁴³ Per avere un'idea dei professionisti digitali acquisiti dai musei del Regno Unito, è possibile consultare la lista dei partecipanti alla London Digital Conference, organizzata lo scorso giugno da CultureGeek. Solo per citare qualche esempio, hanno partecipato all'evento: il Community and Social Media Executive del Natural History Museum di Londra, il Digital & New Media Manager del Glasgow Life in Scozia, il Digital Content Creator dei National Museums Scotland e il Digital Learning Producer dello Science Museum di Londra, <<http://culturegeek.com/>; <http://culturegeek.com/wpcontent/uploads/2016/05/CultureGeekDelegates20June.pdf>>, 08.11.2016.

⁴⁴ Come sottolineano gli autori di un articolo pubblicato dalla rivista *Art in America*, «digital media have also brought more durable changes that can't be seen by the average museum visitor. Some of the biggest structural shifts are happening in the staff offices. New positions have been created to steward the integration of strategies and methods for using digital media across long-standing disciplinary divisions. In the last four years, nearly a third of major US art museums have appointed “digital directors.” People employed in these positions come from a variety of backgrounds – from scholarship to communications to IT – and the exact titles vary (“manager of museum digital strategy”, “deputy director for digital experience”, “director of digital adaptation”»)» (Droitcour, Smith 2016), <<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/the-digitized-museum/>>, 08.11.2016.

all'organizzazione interna delle istituzioni in seguito all'applicazione delle tecnologie digitali. Per valutare meglio quest'ultimo aspetto, sono stati anche consultati – quando disponibili online – gli organigrammi di diversi musei per comprendere l'articolazione dei dipartimenti incaricati di gestire i nuovi media e la relazione tra i professionisti inseriti al loro interno⁴⁵.

Tenuto conto che lo scopo della ricerca consiste nel presentare i risultati dell'indagine su ruoli sorti in tempi recenti all'interno dei musei, nella fase di individuazione delle unità di classificazione sono stati presi in esame solo annunci la cui struttura facesse chiaramente riferimento:

- al “titolo” dell'offerta, per definire la posizione ricercata;
- alla descrizione dettagliata della mansione;
- alle principali competenze richieste;
- alla presenza dei suffissi “digital” e “online”⁴⁶ (che rappresentano anche le parole con un maggior numero di occorrenze tra i testi analizzati).

Giunti in questa fase dello studio, è stato possibile avviare un processo di categorizzazione dei dati, prendendo nota delle caratteristiche ricorrenti più frequentemente in ciascuna delle sezioni (unità di classificazione) prese in esame. Attraverso la codifica dei “*job titles*” è stato possibile dedurre un titolo preciso da attribuire ai profili individuati. Similmente, tramite un lavoro di organizzazione e sintesi dei compiti previsti per ogni ruolo, è stato possibile elaborare un profilo per ogni figura professionale rintracciata. La decisione di analizzare contestualmente più di una professione ha reso questo passaggio particolarmente lungo e complesso, in quanto l'operazione di verifica delle occorrenze è stata ripetuta per ognuna delle aree di competenza individuate, per risalire alla corrispondente figura professionale. È interessante notare che gli annunci valutati hanno fatto complessivamente riferimento ad almeno due elementi ricorrenti, cioè la capacità di interagire con diversi tipi di pubblico e di predisporre al lavoro di squadra e alla collaborazione interdipartimentale, oltre, ovviamente, alla competenza nell'utilizzo dei media digitali.

La *content analysis* si è rivelata un metodo di indagine particolarmente indicato per questo tipo di ricerca. L'analisi sistematica dei dati, svolta con il software Wordstat⁴⁷, ha consentito di rintracciare i requisiti principali che caratterizzano i vari profili professionali, facendo emergere direttamente *skills* e funzioni richieste ai nuovi professionisti museali⁴⁸.

⁴⁵ Un altro vantaggio derivante dalla consultazione di offerte di lavoro e descrizione dei ruoli è la possibilità di raccogliere informazioni sui rapporti che collegano le varie figure professionali all'interno della stessa organizzazione: «A job description often places the role within the larger organizational context by providing information about the reporting relationships» (Carliner *et al.* 2015, p. 466).

⁴⁶ Croneis, Henderson 2002.

⁴⁷ Il presente *software* per l'analisi dei dati, Wordstat, estraendo le parole più frequenti tanto nei *job titles* quanto nel corpo degli annunci, restituisce un'immagine precisa di *skills* e incarichi più ricercati (<<https://provalisresearch.com/products/content-analysis-software/>>, 27.09.2016).

⁴⁸ Albitz 2002; White 2000.

4. Risultati della ricerca

Dall'integrazione delle varie fonti informative utilizzate per l'indagine emergono nuove figure professionali che potrebbero risultare utili ai fini della modernizzazione delle istituzioni culturali e, segnatamente, dei musei. Tali profili vengono qui di seguito descritti, avvalendosi anche di una scheda di sintesi per ciascuno di essi. Una delle figure principali di tutto il Dipartimento Digitale è quella del *Digital Manager* (tab. 1), che ha un ruolo centrale nell'impostazione della strategia digitale in quanto deve garantire che le attività online coincidano con quelle offline. Per questa ragione, si interfaccia costantemente con il Direttore generale o con il Responsabile dell'area Marketing e Comunicazione nella definizione degli obiettivi da perseguire attraverso l'integrazione dei media digitali. Questo confronto è necessario per consentirgli di stabilire, a monte, linee guida, *keywords* ed elementi simbolici⁴⁹ in base ai quali dovrà essere strutturata l'immagine del museo da diffondere in rete. Un altro incarico di primaria importanza attribuito a questo professionista, inoltre, è quello di supervisionare le operazioni di gestione delle collezioni online e degli archivi digitali che raccolgono la documentazione delle attività svolte. A tal proposito, il *Digital Manager* è chiamato anche a valutare il processo di digitalizzazione sia in relazione alle soluzioni tecnologiche adottate (considerando fattori come la qualità delle immagini ottenute, i costi, il tempo e il volume totale di oggetti digitalizzati, ecc.), sia in termini di gradimento della collezione da parte del pubblico. Per seguire e misurare l'andamento globale della strategia digitale, il *Digital Manager* valuta una serie di *Key Performance Indicators* (KPI), tra cui: *traffic source, lead generation, media coverage, click/follower growth by channel, cost per lead*, ecc.

Altre competenze professionali rilevanti all'interno del Dipartimento in oggetto sono quelle del *Content Manager* (tab. 2) e del *Content Creator* (tab. 3); a seconda delle dimensioni delle istituzioni, queste due figure possono essere sovrapponibili o, al contrario, avvalersi anche della collaborazione di ulteriori addetti al *web writing*. Quando sono presenti entrambi all'interno del *team*, il *Content Manager* è chiamato a svolgere funzioni prevalentemente manageriali. È importante, anche in questo caso, l'interazione con i responsabili degli altri Dipartimenti per verificare che i *digital contents* siano coerenti rispetto ai valori dell'istituzione. La principale funzione del *Content Manager* è quella di impostare il piano editoriale⁵⁰ e di gestire i contenuti veicolati attraverso i diversi canali.

⁴⁹ Le *keywords* sono le parole chiave in base alle quali si costruiscono i contenuti del messaggio da veicolare in abbinamento ad una serie di elementi simbolici, che definiscono la *visual identity* dell'istituzione.

⁵⁰ Il piano editoriale è uno strumento fondamentale per stabilire con chiarezza, secondo criteri di coerenza tra obiettivi e pubblici di riferimento, quali argomenti trattare e quali veicoli attivare per ogni *audience group*, quali contenuti destinare a ogni piattaforma di pubblicazione. Esso comprende, inoltre, il calendario editoriale, ovvero il *timing* ideale (data di consegna, data e

È sua responsabilità, inoltre, essere sempre aggiornato sull'offerta culturale delle istituzioni partner o dei competitor, per ridefinire, in caso di necessità, l'impostazione della propria strategia. Quest'ultima va valutata in rapporto al raggiungimento di specifici obiettivi (ad es.: *brand awareness, engagement, lead conversion, ecc.*), stimabile sulla base soprattutto delle rilevazioni e delle misurazioni effettuate dal *Content Creator*.

Digital Manager
Principali compiti:
<ul style="list-style-type: none"> - definizione delle <i>keywords</i>, degli elementi simbolici e delle linee guida (<i>corporate identity</i>) - analisi di <i>digital benchmarking</i> - individuazione dei canali per raggiungere obiettivi in linea con la <i>corporate culture</i> - definizione della strategia di <i>audience engagement</i> - gestione del budget delle attività di comunicazione digitale - supervisione attività di gestione delle collezioni digitali - controllo dell'efficacia delle strategie adottate

Tab. 1. Principali compiti del *Digital Manager* (Fonte: ns. elaborazione)

Content Manager
Principali compiti:
<ul style="list-style-type: none"> - definizione delle <i>keywords</i>, degli elementi simbolici e delle linee guida (<i>corporate identity</i>) - scelta del linguaggio e dello stile - impostazione del Piano Editoriale per la programmazione dei contenuti da diffondere attraverso tutti i veicoli online (sito web, eventuali blog ufficiali, social network, e-mail marketing, ecc.) - verifica coerenza e integrazione dei contenuti online e offline - supervisione, revisione e aggiornamento dei contenuti esistenti - analisi comparative con la programmazione culturale (mostre, conferenze, eventi, ecc.) dei competitor

Tab. 2. Principali compiti del *Content Manager* (Fonte: ns. elaborazione)

Il *Content Creator*, seguendo le linee guida del *Content Manager*, si dedica invece più attivamente all'elaborazione dei contenuti; deve possedere buone competenze linguistiche, ottime capacità di *copywriting* e saper utilizzare programmi di *photo* e *video editing*. Il prodotto finale deve essere accurato dal punto di vista formale, oltre che contenutistico, rispettando le linee editoriali definite e la specificità di ogni piattaforma. Per misurare, infine, l'efficacia del lavoro svolto, il *Content Creator* effettua anche analisi di *content consumption* attraverso l'impiego dei seguenti KPI: totale delle visite, numero di *impression*, *lead generation*, *engaged time*, condivisioni, ecc.

orario di pubblicazione) corredato da tutte le informazioni propedeutiche alla veicolazione, come definizione del titolo, scelta di *tag* e *metatag*, gli autori/curatori che dovranno occuparsene, ecc. (Murray 2013; Cisnero 2015).

Content Creator
Principali compiti:
<ul style="list-style-type: none"> - realizzazione dei contenuti (testi, audio, video, immagini) in conformità con la <i>corporate identity</i> - miglioramento, modifica e aggiornamento di contenuti da riutilizzare o da acquisire - adattamento dei contenuti ai diversi target e alle diverse piattaforme - impostazione attività promozionali (newsletter settimanali, campagne adv, ecc.) - analisi della <i>content consumption</i>

Tab. 3. Principali compiti del *Content Creator* (Fonte: ns. elaborazione)

Per aiutare musei e altre istituzioni a migliorare la propria presenza in rete, non basta tuttavia il contributo degli esperti di comunicazione e di *web writing*; il lavoro di questi professionisti è fondamentale, ma nessun contenuto, per quanto interessante e ben sviluppato, può essere oggi correttamente trasmesso online senza un adeguato lavoro di ottimizzazione, da affidare al *Search Engine Expert* (tab. 4). Riguardo alla definizione di questa figura professionale, è utile una precisazione: in alcuni casi le attività di *Search Engine Optimization* e *Search Engine Marketing* sono affidate a due diversi professionisti; in altri casi, invece, c'è un ulteriore livello di specializzazione e più risorse lavorano all'interno di uno stesso team, seguendo ognuna un'attività specifica di ottimizzazione in funzione della visibilità, della raggiungibilità, della velocità di caricamento, ecc.⁵¹ Il *Search Engine Expert* svolge le funzioni elencate in tabella, al fine di ottimizzare la struttura delle pagine web e la performance di tutti i contenuti diffusi attraverso il portale principale dell'istituzione e tramite tutti gli altri canali attivati (piattaforme social, newsletter, piattaforme adv, ecc.). Il suo contributo è fondamentale per favorire la visibilità dell'istituzione e facilitare gli utenti nel reperimento di informazioni precise legate all'offerta culturale; a tal fine, colloca le *keywords* utili, tra quelle definite in fase strategica, tra le meta-informazioni destinate ai *robots* dei motori di ricerca (*tag*, *meta-tag*, *meta-keywords*, *meta-title*). Alcuni dei principali indicatori di performance utilizzati dal *Search Engine Expert* possono essere, dunque, *keyword ranking*, *search traffic*, *inbound links* o *total indexed pages*, tutti parametri utili a misurare i risultati raggiunti.

⁵¹ La strategia di ottimizzazione si basa su due procedure principali, definite "*on-site*" e "*off-site*". La prima prevede passaggi come l'inserimento di *tags* e *keywords* che favoriscano l'indicizzazione, il posizionamento e la "reperibilità" del sito sui motori di ricerca; tali passaggi non riguardano solo la pagina web principale, ma devono essere estesi anche ai contenuti presenti al suo interno, come file, video o audio. La fase "*off-site*", invece, riguarda principalmente l'attività di "*Back Linking*" o "*Link Building*", cioè la capacità di generare traffico utile verso la pagina di riferimento attraverso collegamenti esterni, cioè diffondendone il link su altri siti e piattaforme, compresi, ad esempio, social, blog o eventuali forum (Moreno, Martinez 2013).

Search Engine Expert
Principali compiti:
<ul style="list-style-type: none"> - realizzazione analisi di <i>benchmarking</i> - impostazione delle attività di <i>search engine optimization</i> e <i>search engine marketing</i> - supporto alla creazione e gestione dei contenuti - selezione e inserimento <i>keywords</i> - sviluppo attività di <i>link building</i> - misurazione dei risultati dell'attività di SEO e SEM

Tab. 4. Principali compiti del *Search Engine Expert* (Fonte: ns. elaborazione)

Un altro aspetto centrale della comunicazione digitale riguarda la gestione dei *social*, affidata al *Social Media Manager* (tab. 5) e al *Community Specialist*⁵² (tab. 6), professionisti ormai ben inseriti anche a livello nazionale e il cui contributo appare imprescindibile se si considera l'importanza dei nuovi media per le istituzioni culturali. È ormai chiaro che «saper gestire le nuove modalità comunicative che il web 2.0 offre significa anche sviluppare il ruolo sociale delle istituzioni»⁵³, le quali dispongono di uno strumento efficace per stimolare il pubblico alla partecipazione, allo scambio e al confronto. Riconoscendo la centralità dell'utente e dei suoi contributi (si pensi, ad esempio, all'importanza del concetto di *User Generated Content*⁵⁴), si crea un forte legame comunitario⁵⁵ tra il museo e il suo pubblico – che comprende anche altre imprese culturali – di cui si assicura il coinvolgimento e la partecipazione a processi educativi dinamici, flessibili e personalizzati.

I ruoli di *Social Media Manager* e *Community Specialist* spesso sembrano coincidere, ma in realtà essi hanno competenze e compiti differenti. Il *Social Media Manager*⁵⁶ interagisce più direttamente con il *Digital Manager* o con il

⁵² In luogo della più diffusa definizione di “Community Manager”, si è qui preferita l'espressione “Community Specialist” per rimarcare il ruolo operativo di questa figura professionale che, nel caso proposto, segue le direttive del *Social Media Manager*.

⁵³ Bottai *et al* 2016, p. 223.

⁵⁴ Per il concetto di *User Generated Content* cfr. IAB (Interactive Advertising Bureau) Platform Status Report, “User generated Content, Social Media and Advertising – An overview”, <http://www.iab.net/media/file/2008_ugc_platform.pdf>, 31.01.2017.

⁵⁵ L'utilizzo dei *social* permette agli utenti di interagire tra di loro, di relazionarsi in maniera diretta con l'istituzione e, eventualmente, di estendere il dibattito anche a un numero potenzialmente illimitato di soggetti diversi, incluse altre organizzazioni culturali, aprendo la strada a momenti di confronto e collaborazione che possono prendere forma anche al di là dello spazio virtuale dei *social*.

⁵⁶ Un ottimo riscontro pratico di come questa figura professionale possa rivelarsi centrale per la corretta definizione delle strategie comunicative delle istituzioni deriva dal palermitano Museo Archeologico “Antonio Salinas”. Parzialmente inaccessibile perché interessato da importanti interventi di restauro, grazie a un'attenta campagna di comunicazione digitale, il Salinas è riuscito ad affermare la propria presenza online, rinsaldando il legame con una comunità – composta da residenti e non solo – a cui è stata offerta la possibilità di riscoprire e vivere il museo attraverso il supporto dei *social*, diventati strumento per comunicare un'offerta culturale ricca e versatile, capace di sfruttare a pieno le potenzialità del digitale. Riflettendo sul fondamentale ruolo giocato del personale interno del museo e, più in generale, su un certo ritardo nella definizione di nuovi profili e

Direttore Marketing e, in funzione del suo ruolo strategico, gli spettano alcune decisioni di *policy*⁵⁷ importanti per incrementare la visibilità e la viralità dei contenuti e accrescere l'*awareness* dell'istituzione. È suo compito, ad esempio, definire con chiarezza quali obiettivi raggiungere a seconda dei canali scelti (in quest'ottica, i social network possono essere utilizzati principalmente per aumentare la notorietà del museo, mentre si può decidere di privilegiare eventuali blog per diffondere contenuti con un maggior livello di approfondimento). Il suo ruolo, inoltre, prevede la realizzazione di un piano editoriale specifico per i *social*, attraverso cui si stabiliscono i temi principali da trattare, oltre che la periodicità degli aggiornamenti da pubblicare. Importante, infine, è il monitoraggio costante dei canali implementati, le cui performance sono stimate impiegando molteplici KPI (*audience dimension, engagement, interaction, content consumption, lead generation/nurturing*, ecc.) e valutando le rilevazioni di *audit* effettuate dal *Community Specialist*. Quest'ultimo si concentra maggiormente sulla pubblicazione quotidiana dei contenuti e sul contatto diretto con le comunità online. Il suo incarico principale è quello di stimolare l'interazione con e tra gli utenti delle *communities*, promuovendo nuovi argomenti di conversazione e incentivando la partecipazione attiva degli utenti alle attività promosse. È sua responsabilità, quindi, monitorare e gestire il *sentiment* online, intervenendo appropriatamente laddove necessario. Il *Community Specialist* può registrare periodicamente la propria attività – per poi informare il *Social Media Specialist* – facendo riferimento a KPI legati allo sviluppo della comunità di cui è responsabile (es.: *like, share, follower, active users*, ecc.).

Social Media Manager
Principali compiti:
<ul style="list-style-type: none"> - ripartizione e inquadramento degli obiettivi in relazione a piattaforme e <i>audience groups</i> - elaborazione decisioni di <i>policy</i> relative all'impiego dei <i>social media</i> - impostazione del piano editoriale <i>social</i> - gestione del coordinamento tra le piattaforme e i relativi contenuti - pianificazione di campagne virali - monitoraggio dei contenuti pubblicati online - analisi delle performance delle diverse piattaforme

Tab. 5. Principali compiti del *Social Media Manager* (Fonte: ns. elaborazione)

funzioni per le istituzioni culturali, Bonacini sottolinea che «è ormai imprescindibile il superamento di questo gap con la individuazione di ruoli e posizioni ufficiali all'interno dell'organigramma dei nostri musei, con lo scopo di formalizzare quanto di "informale" si è nel frattempo sviluppato (il compito del catalogatore del Salinas, Sandro Garrubbo, divenuto "informalmente" social media manager del Museo è esemplare)», (Bonacini 2016, p. 252).

⁵⁷ La definizione delle decisioni di *policy*, (Parsons 1956), riguarda gli elementi strutturali della *corporate identity*; con riferimento ai *social*, esse includono: selezione delle *keywords* per il *social media content*, scelta di *owned social media* (cioè media di controllo aziendale, come blog, pagina Facebook, app, ecc.), definizione delle *guidelines* per la *corporate communication* sui *social*, (Confetto 2015).

Community Specialist
Principali compiti:
<ul style="list-style-type: none"> - funzione di rappresentanza dell'istituzione per la <i>online community</i> - promozione delle attività e degli eventi organizzati - partecipazione attiva alle conversazioni su social network (Facebook, Twitter, ecc.), blog, forum e chat - attività di <i>listening</i> e rilevazione dei <i>topic trends</i> - raccolta feedback e monitoraggio del <i>sentiment</i> online

Tab. 6. Principali compiti del *Community Specialist* (Fonte: ns. elaborazione)

Proseguendo nella descrizione delle figure individuate, un ruolo particolarmente importante spetta agli sviluppatori di soluzioni (app e servizi) per la fruizione in loco o remota⁵⁸ attraverso l'uso di dispositivi mobili. In alcuni casi, chi sviluppa le app lavora per società esterne che forniscono la loro consulenza alle organizzazioni in maniera occasionale. Un *Mobile Application Specialist* (tab. 7) interno, oltre ad avere competenze spiccatamente tecniche, deve mostrare flessibilità e visione di insieme per riuscire a condensare in un'applicazione le informazioni ottenute dai membri degli altri dipartimenti (come i curatori o gli esperti di comunicazione), per creare una risorsa originale che riesca a suscitare l'interesse del pubblico e a stimolarne la partecipazione. È possibile, anche in questo caso, fare riferimento ad indicatori di performance che aiutino il *Mobile App Specialist* a capire come migliorare i prodotti realizzati (ad es.: *active users*, *session length*, *app launch/load time*, *user experience/happiness*, ecc.).

Mobile App Specialist
Principali compiti:
<ul style="list-style-type: none"> - ideazione di soluzioni di fruizione da mobile dell'offerta culturale - progettazione e sviluppo di app utilizzabili <i>in-site</i> e <i>off-site</i> - implementazione di soluzioni tecnologiche innovative (QR code, Realtà Aumentata, 3D, ecc.) - collaborazione interdipartimentale per progetti specifici (es.: app per una mostra o un'attività didattica) - esecuzione test di funzionalità e <i>debug</i> dell'applicazione - predisposizione di aggiornamenti

Tab. 7. Principali compiti del *Mobile App Specialist* (Fonte: ns. elaborazione)

Un altro ambito che ha risentito enormemente delle potenzialità delle nuove tecnologie è quello educativo. Video e interi canali di approfondimento, giochi interattivi, risorse digitali (come *e-books* o *e-journals*) e blog tematici, ad esempio, vengono proposti sempre più frequentemente dalle istituzioni museali, che in questo modo rendono aggiornata e più appetibile la propria offerta e contribuiscono concretamente ai processi di apprendimento del pubblico attraverso modalità innovative. Tra le figure proposte, il compito di sviluppare

⁵⁸ Bonacini 2014.

progetti formativi e attività educative online spetta all'*E-Learning Specialist* (tab. 8). A differenza dei casi precedenti, è più difficile riuscire a monitorare l'andamento delle iniziative legate all'*e-learning*: alcune informazioni, come ad esempio quelle riguardanti le conoscenze acquisite dagli utenti, sono difficili da rintracciare, a meno che non siano i fruitori stessi a fornire un loro feedback; a seconda della risorsa utilizzata, inoltre, è possibile seguire parametri diversi (un corso MOOC, ad esempio, prevede quasi sempre la registrazione ad una piattaforma, tramite la quale è possibile tracciare diversi elementi, come il numero di iscritti o la percentuale di conseguimento di un attestato di partecipazione). In generale, però, alcuni tra i principali indicatori di riferimento per questo settore sono: *session length*, *user engagement*, *abandonment rates*, *knowledge acquired*, ecc.

E-Learning Specialist
Principali compiti:
<ul style="list-style-type: none"> - sviluppo e programmazione attività didattiche online (lezioni, video tutorial, giochi online, ecc.) - realizzazione risorse educative digitali (es.: e-book, guide interattive, webinar e podcast ecc.) - progettazione percorsi formativi online per diversi livelli e tipologie di utenza (bambini, ragazzi, famiglie, scuole, ecc.) - analisi e valutazione di tempi, risorse ed esigenze formative dei destinatari

Tab. 8. Principali compiti dell'*E-Learning Specialist* (Fonte: ns. elaborazione)

Un profilo che può qualificare ulteriormente il Dipartimento Digitale è l'*E-Commerce Manager* (tab. 9). Il mondo del commercio elettronico di recente ha registrato una fase di forte sviluppo e anche le istituzioni culturali hanno iniziato a interessarsi al merchandising online. I siti di numerosi musei prevedono ormai degli spazi dedicati all'e-commerce per la vendita di diversi articoli (cataloghi, pubblicazioni o semplici gadget). Essi rispondono a logiche prettamente commerciali: sono spesso presenti sconti e offerte speciali, a cui di frequente si accede in cambio dell'iscrizione a una newsletter per essere aggiornati sui nuovi articoli e sulle promozioni disponibili.

E-Commerce Manager
Principali compiti:
<ul style="list-style-type: none"> - verifica coerenza tra le finalità di e-commerce e la <i>corporate identity</i> - sviluppo delle strategie di vendita e organizzazione di campagne promozionali - gestione dell'assortimento, della descrizione, delle immagini e della presentazione generale dei prodotti online - supervisione e coordinamento di tutte le attività di e-commerce, inclusi i servizi di biglietteria online, eventi e attività a pagamento - rapporti con i fornitori e dello <i>store</i> online e gestione della <i>customer care</i> - gestione e aggiornamento della piattaforma, verifica dell'affidabilità e della sicurezza delle transazioni online - monitoraggio dei processi di acquisto, rilevazione e valutazione delle performance di vendita

Tab. 9. Principali compiti dell'*E-Commerce Manager* (Fonte: ns. elaborazione)

L'*E-Commerce Manager* lavora in piena autonomia nell'impostazione delle strategie migliori per contribuire ad accrescere il fatturato del museo, ponendo in essere operazioni commerciali che gli consentano di promuovere adeguatamente i prodotti attraverso i vari canali per raggiungere gli obiettivi di vendita prefissati. Oltre alla conoscenza degli standard e delle tecnologie principali su cui si basa il commercio elettronico, all'*E-Commerce Manager* è richiesta la capacità di monitorare l'andamento dei processi di acquisto, misurando i principali indicatori di performance (es.: *sales conversion rate*, *shopping cart abandonment*, *bounce rate*, *return on investment*, ecc.), al fine di migliorare le prestazioni dello *shop* online.

5. *Discussione*

La ricerca presentata in questo *paper* si concentra sulle figure professionali responsabili della comunicazione digitale e di tutto ciò che riguarda l'ottimizzazione di contenuti per il web, la gestione dei *social* e del marketing online, lo sviluppo dei programmi di *e-learning* e di *mobile app* per la fruizione remota o in loco. Ai fini di una più agevole lettura e interpretazione delle nuove professioni descritte, si propone lo schema nella figura 1, in cui i nove profili individuati vengono raggruppati in base a livelli di azione e funzioni principali.

Una prima distinzione porta a suddividere le risorse umane in due livelli, a seconda che siano impegnate nelle attività di management strategico (*Digital Manager*, *Content Manager*, *Social Media Manager* ed *E-Commerce Manager*) oppure di management operativo (*Content Creator*, *Community Specialist*, *Search Engine Expert*, *Mobile App Specialist* ed *E-Learning Specialist*)⁵⁹.

Nell'ambito del management strategico, le figure coinvolte contribuiscono all'orientamento futuro dell'istituzione culturale in quanto, intervenendo su elementi strutturali⁶⁰ (*keywords*, elementi simbolici, *owned media* e linee guida), consentono di definire priorità, risorse e standard in base a cui sviluppare un preciso approccio comunicativo e la relazione con le comunità online. Le impostazioni stabilite dal *Digital Manager* sono destinate a orientare l'intero processo di selezione dei media digitali e degli strumenti più adatti a diffondere la conoscenza delle collezioni e della realtà museale. Parallelamente, le impostazioni definite dal *Content Manager* permettono di veicolare in rete contenuti sempre aggiornati, grazie anche all'intervento del *Social Media Manager*, che si dedica all'organizzazione dei canali da implementare; si favorisce, così, la promozione

⁵⁹ Siano *et al.* 2013; Confetto 2015; Siano *et al.* 2015.

⁶⁰ Tale compito che, come già specificato nelle relative tabelle, è di competenza del *Digital Manager* (tab. 1) e del *Content Manager* (tab. 2), presuppone sempre la diretta interazione con il Direttore Generale.

di un'offerta culturale ricca e differenziata, pensata per diversi target di pubblico. Parte integrante del management strategico, inoltre, è legata allo sviluppo del commercio elettronico e all'attività dell'*E-Commerce Manager*: dalla corretta definizione delle strategie di vendita possono derivare importanti introiti attraverso cui il museo può finanziare le proprie attività. I profili professionali responsabili del management strategico presidiano, dunque, le attività di planning, stabilendo l'impostazione generale della strategia online.

L'integrazione tra management strategico e management operativo permette all'intero *digital team* di operare in maniera coerente rispetto ai valori, alla *mission* e alla *vision* dell'istituzione, trasmessi online. Il Dipartimento Digitale, agendo sia sui contenuti sia sulle risorse per la fruizione, ha la possibilità di intervenire su alcuni degli elementi principali su cui si fonda la relazione museo-pubblico.

Per chiarire il concetto di complementarità tra i due livelli, basti pensare alla necessità di un'azione coordinata e basata sul reciproco confronto per chi si occupa dei contenuti: senza il lavoro di pianificazione del *Content Manager* (management strategico), centrato sulla creazione delle risorse identitarie dell'organizzazione (*keywords*, elementi simbolici, linee guida, stile del linguaggio, ecc.)⁶¹, il *Content Creator* (management operativo) non potrebbe focalizzarsi con la dovuta attenzione e celerità sullo sviluppo dei contenuti, tenuto conto del target destinatario della comunicazione. Ciò potrebbe avere ricadute negative sulla qualità della comunicazione online, perché si rischierebbe di trasmettere messaggi poco efficaci e tra loro poco coerenti.

È utile ribadire, quindi, che i professionisti del digitale lavorano su tutte le informazioni prodotte nell'ambito dell'attività museale (relative ad es. alle mostre, alle conferenze, ai progetti di ricerca, ai programmi didattici) e scelgono il modo migliore per veicolarle in rete, valorizzandole grazie al supporto di una strategia comunicativa pianificata in ogni sua parte e alla creazione e diffusione di soluzioni capaci di sfruttare l'innovazione tecnologica per garantire nuove modalità di fruizione.

A tal fine si pone la necessità di stabilire:

- la programmazione degli step del processo (fase di *Digital Strategy Configuration*);
- le attività finalizzate a raggiungere e coinvolgere il pubblico (fase di *Outreach and Engagement*);
- le azioni destinate a spingere gli utenti a interagire con l'istituzione (fase di *Commitment and Participation*), attraverso l'impiego di strumenti come le app, le pubblicazioni digitali⁶², le piattaforme di *e-learning* e tutte le tecnologie che rappresentano le principali risorse per la fruizione.

La ripartizione delle figure professionali in relazione al contributo che apportano durante le suddette fasi (*Digital Strategy Configuration, Outreach and*

⁶¹ Cfr. § 4, tabella 2.

⁶² Ad esempio, cataloghi digitali, *e-journals* ed *e-books*.

Engagement, Commitment and Participation) trova giustificazione con il fatto che consente una schematizzazione destinata ad accomunare profili omogenei e rendere più agevole il loro inquadramento. Al di là di questa motivazione di organizzazione, i suddetti profili non vanno intesi come rigidamente separati, ma considerati nella giusta prospettiva di sinergica integrazione. Un aspetto centrale della comunicazione digitale, soprattutto in ambito museale, è, infatti, la capacità di creare una rete che metta in collegamento differenti aree di competenza per realizzare una *digital strategy* completa ed efficace.

La fase di progettazione legata al management strategico (*Digital Strategy Configuration*) è implementata, a livello operativo, dai professionisti che si dedicano in maniera più specifica ai contenuti (*Content Creator*), alla gestione delle relazioni sui diversi canali (*Community Specialist*) e alle procedure di ottimizzazione (*Search Engine Expert*). Tali attività, determinanti in termini di *Outreach and Engagement*, permettono di promuovere l'immagine online del museo, con l'intento di raggiungere il numero più ampio possibile di utenti. Infine, figure professionali quali *Mobile App Specialist* ed *E-Learning Specialist* favoriscono i meccanismi di *Commitment and Participation*, mirando a ideare soluzioni e accorgimenti per incuriosire e motivare gli utenti, fino a spingerli a un impegno concreto nell'utilizzo delle risorse proposte – es. scaricare l'app ufficiale del museo o partecipare a un corso in modalità *e-learning* –, favorendone una partecipazione attiva e consapevole.

A chi si occupa di management operativo, inoltre, spetta il compito di misurare i risultati delle attività svolte e trasmettere i dati raccolti ai rispettivi manager (o, in caso non vi siano figure preposte, al *Digital Manager*), che li analizzeranno per valutare l'andamento della performance del Dipartimento Digitale per dare luogo alla pianificazione successiva. Le figure che operano a livello strategico, infatti, devono coordinare e monitorare le altre risorse che compongono il team, garantendo così il funzionamento di attività concepite per essere tra di loro strettamente interconnesse. A essere fondamentale non è solo il rapporto sinergico tra i due livelli di management o tra professionisti digitali, ma è la collaborazione interdipartimentale, estesa cioè alle varie aree del museo, a diventare *conditio sine qua non* per una buona gestione della comunicazione digitale, per una corretta diffusione dell'immagine online e dei valori dell'istituzione. L'approccio collaborativo, infatti, è l'unico in grado di creare valore aggiunto, mettendo in circolo competenze e conoscenze trasversali attraverso cui connettere proficuamente realtà fisica e virtuale⁶³.

⁶³ Bowen, Giannini 2015.

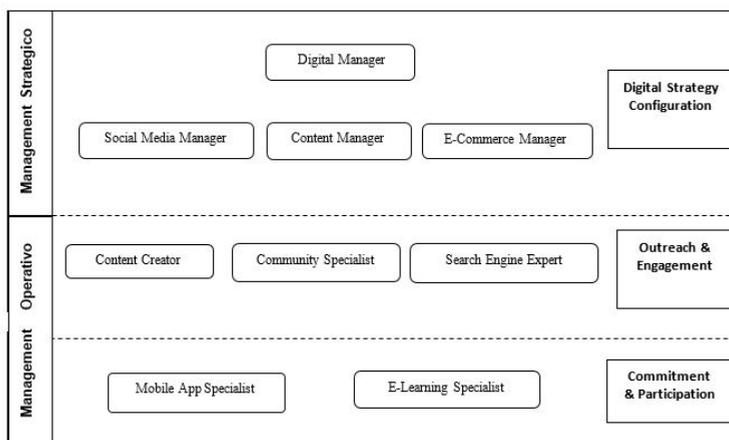


Fig. 1. Sintesi nuove figure professionali (Fonte: ns. elaborazione)

Altro aspetto da considerare è che l'organizzazione culturale, in quanto sistema aperto che si relaziona continuamente con l'ambiente esterno⁶⁴, deve tener conto di una pluralità di soggetti con interessi specifici e diversificati, con cui interagire proficuamente. Emerge in tal senso l'opportunità di assumere una prospettiva manageriale in chiave sistemica, destinata a valorizzare i rapporti e le sinergie tra l'organizzazione culturale e l'ambiente e a consentire il corretto funzionamento di questo tipo di organizzazione⁶⁵ (fig. 2).

Le tecnologie digitali possono essere determinanti per l'implementazione delle strategie di *stakeholder engagement* e per l'attuazione dell'offerta culturale nella visione sistemica. In particolare, il pubblico rappresentato da utenti reali e virtuali può venire coinvolto tramite l'utilizzo dei social network, che, come precisato, servono anche a monitorare gusti ed esigenze dei visitatori al fine di definire il contenuto delle risorse per la fruizione dei servizi offerti (es. app ufficiali e piattaforme per l'*e-learning*).

Per la valorizzazione dell'attività del museo è importante che si rispettino specifiche condizioni di consonanza⁶⁶. Si pensi, ad esempio, ai professionisti incaricati di sviluppare le attività di *Outreach & Engagement*⁶⁷: con il supporto di software aggiornati (es.: sistema operativo funzionante, *content management system*, efficaci programmi antivirus, ecc.) si riesce ad attivare, grazie al contributo delle suddette figure professionali, un efficace processo di ottimizzazione, un adeguato lavoro sui contenuti, lo sviluppo di strategie legate ai *social*. In tal modo, si rende possibile facilitare il pubblico, a condizione, ovviamente, che quest'ultimo disponga a sua volta di adeguati strumenti (es.: smartphone e buona

⁶⁴ Bodo 2000; Clarelli 2011.

⁶⁵ Golinelli 2000, 2016; Barile 2006; Golinelli C.M. 2008.

⁶⁶ Golinelli 2000; Barile 2006.

⁶⁷ Le figure preposte alle attività di *Outreach & Engagement*, rientranti nell'ambito del management operativo, sono: *Content Creator*, *Community Specialist* e *Search Engine Expert*.

connessione internet) per la ricezione e la corretta interpretazione dei messaggi ricevuti e l'interazione. La compatibilità strutturale è indispensabile per poter relazionarsi anche con altri partner esterni (in primo luogo le altre istituzioni culturali) con i quali ricercare condizioni di risonanza sistemica ai fini dell'adeguato coinvolgimento nel perseguimento di obiettivi comuni⁶⁸. Diverse istituzioni potrebbero interagire per organizzare eventi tramite i quali promuovere la cultura e la storia di un determinato territorio, creando percorsi condivisi che sfruttino le nuove tecnologie per creare momenti di partecipazione e condivisione.

Anche ai fini delle relazioni con altre istituzioni, dunque, le nuove tecnologie creano importanti occasioni di contatto e scambio, favorendo logiche di internalizzazione ed espansione. Un significativo contributo in questa direzione è offerto dalla possibilità di creare contenuti e informazioni condivisi tra più organizzazioni del settore culturale, secondo una logica che trova una delle sue massime espressioni nell'utilizzo dei Linked Data⁶⁹.

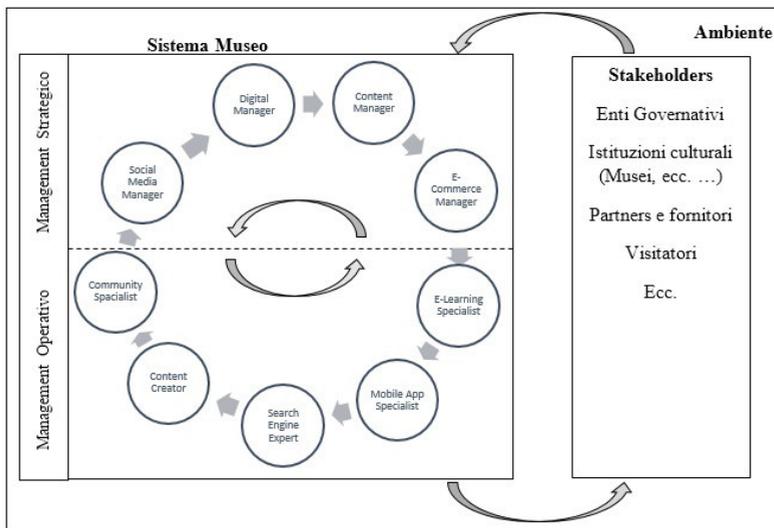


Fig. 2. Nuovi profili in ottica sistemica (Fonte: ns. elaborazione)

Come dimostra l'esperienza della creazione di sistemi, reti museali o distretti culturali evoluti⁷⁰, la condivisione di risorse e mezzi tra diverse istituzioni permette di stimolare pratiche collaborative che portano a una migliore gestione e

⁶⁸ Golinelli 2000.

⁶⁹ Si tratta di uno strumento che facilita la messa in comune e la catalogazione di grandi quantità di informazioni, interrogabili attraverso i meccanismi del web semantico (basato su architetture informatiche ideate per gestire un insieme complesso di dati, a loro volta concepiti per facilitarne la lettura da parte di macchine come i computer – *machine reading*). Favorisce logiche di accessibilità e interoperabilità tra istituzioni di diverso tipo. In ambito culturale l'utilizzo di tale tecnologia permette di mettere in comune i database di archivi, biblioteche e musei, in maniera tale da consentire un accesso ampio e immediato al patrimonio condiviso dalle istituzioni coinvolte. Cfr. Guerrini, Possemato 2012.

⁷⁰ Cataldo 2014; Montella 2003; Maggi, Dondona 2006.

organizzazione delle risorse culturali presenti nel territorio e un maggior rispetto per l'ambiente. Non a caso, il modello di "museo diffuso"⁷¹ ben si presta a una logica di compatibilità strutturale e di risonanza sistemica, elementi questi ultimi che appaiono distintivi e qualificanti di una così peculiare e innovativa forma inter-organizzativa in ambito culturale.

La stretta relazione tra organizzazione culturale e ambiente circostante facilita lo sviluppo di un approccio relazionale con i diversi attori e *stakeholders* coinvolti negli interventi di conservazione, valorizzazione e promozione del patrimonio culturale, aprendo la strada a nuove prospettive di offerta di servizi culturali e di crescita socio-economica ed eco-compatibile delle comunità locali. È l'inserimento delle nuove figure professionali con competenze in ambito digitale a favorire la proficua interazione del museo con altri attori a vario titolo interdipendenti (biblioteche, istituzioni scolastiche, università, territorio, ecc.). Si tratta di fenomeni in grado di favorire una circolarità di buone pratiche che, a partire dal digitale e dal *know-how* dei professionisti emergenti nel settore, può portare a molteplici benefici, anche al di fuori dell'ambito strettamente culturale, fino a coinvolgere e migliorare l'ambiente di riferimento e la *Destination competitiveness*⁷². Si allude ai vantaggi in termini non solo di un più puntuale ed efficace raggiungimento degli obiettivi prefissati ma anche di impiego più oculato e razionale delle risorse scarse (capitali e competenze), da cui possono derivare incrementi di produttività sia nel settore museale che in altri settori ad essi collegato da legami di interdipendenza lungo la filiera culturale allargata.

In definitiva, la promozione e l'adozione dei suddetti profili professionali possono generare vantaggi sotto il profilo economico, sociale, dell'efficacia ed efficienza, anche in rapporto all'eco-compatibilità. I profili emergenti si ben si inseriscono, pertanto, nella prospettiva della *sustainability revolution*⁷³, secondo cui la sopravvivenza e lo sviluppo futuro sia dei macro-sistemi che dei micro-sistemi (le organizzazioni sociali e gli individui) presuppongono la compatibilità tra tre elementi fondamentali: i vincoli e gli impatti ambientali, le implicazioni economiche e le istanze sociali⁷⁴. Trattasi delle condizioni di sostenibilità che, se rispettate, possono permettere all'organizzazione culturale di soddisfare le aspettative di un numero sempre maggiore di *stakeholders* e trovare così più ampie condizioni di consonanza con il territorio di riferimento⁷⁵.

⁷¹ Montella 2003a, 2003b, 2003c.

⁷² Siano *et al.* 2010,

⁷³ Edwards 2005.

⁷⁴ Elkington 1994, 1997; Crane, Matten 2007; Quaddus, Siddique 2011.

⁷⁵ Golinelli 2000.

6. Implicazioni pratiche e sviluppi futuri

L'impiego di queste nuove figure professionali è in grado di apportare molteplici benefici alle organizzazioni museali. Chi si occupa di ottimizzazione (*Search Engine Expert*), ad esempio, assicura ai musei un buon posizionamento sui motori di ricerca e ne facilita la reperibilità in rete da parte degli utenti finali. Un sito accurato, con una collezione digitale ben organizzata (grazie all'intervento del *Digital Manager*), la presenza di risorse multimediali (a cura di *Mobile App Specialist* e dell'*E-Learning Specialist*) e di contenuti interessanti (derivati dall'azione del *Content Manager* e del *Content Creator*), possono rivelarsi fattori decisivi nella scelta dell'utente virtuale di programmare una visita fisica al museo.

L'operato di questi professionisti può mostrare vantaggi anche nella fase successiva, quando il fruitore potrebbe decidere di mantenere un contatto con l'istituzione (con il supporto del *Social Media Manager* e del *Community Specialist*) per dare feedback sull'esperienza vissuta, organizzare una nuova visita o addirittura decidere di acquistare online (grazie alle procedure predisposte dal *E-Commerce Manager*) cataloghi o materiale di approfondimento.

Sebbene le figure emerse nella ricerca siano attualmente definite con maggiore chiarezza in contesti internazionali, sarebbe opportuno che anche le istituzioni culturali italiane intraprendessero la strada del cambiamento. Il raffronto con gli altri Paesi porta a interrogarsi su quali siano gli ostacoli che impediscono al nostro di muoversi in una simile direzione. Un punto di partenza potrebbe essere connesso all'aggiornamento della Carta Nazionale delle Professioni Museali; le figure proposte in questa sede, proprio grazie al focus specifico sulla tecnologia digitale, potrebbero costituire un'eventuale integrazione del lavoro dell'ICOM, nell'ottica di una più ampia ricognizione e riorganizzazione dei profili professionali per il settore museale.

Tralasciando i problemi di natura economico-finanziaria, un elemento di complessità nel riconoscimento formale delle nuove professioni deriva probabilmente da una certa disomogeneità terminologica, che rende difficile far riferimento in maniera univoca alle figure emergenti. Varianti semantiche, legate a questioni di carattere linguistico, fanno sì che a professionisti chiamati a svolgere mansioni simili vengano attribuite differenti etichette, a seconda del contesto, contribuendo a creare confusione e ambiguità.

Un'altra questione da approfondire con urgenza riguarda il mondo della formazione⁷⁶. Università, musei e organizzazioni culturali, sulla scorta del

⁷⁶ In riferimento al tema dei ritardi e delle difficoltà nell'adeguare l'offerta formativa alle reali esigenze professionali legate settore dei beni culturali, nell'ambito di una ricognizione delle nuove tendenze professionali in campo museale, Cataldo sottolinea: «pur essendo acclamate le professioni della multimedialità in generale, manca il riconoscimento di una loro declinazione specifica per il museo o per sistemi e reti museali», (Cataldo 2014, p. 92).

progetto *eSkills for Future Cultural Jobs*, menzionato precedentemente, potrebbero valutare la possibilità di realizzare iniziative che permettano sia di stimolare dibattiti tra gli operatori del settore, sia di proporre adeguati programmi di formazione.

Sarebbe auspicabile, infine, che l'Italia partecipasse più attivamente alle iniziative promosse dall'eCultObservatory⁷⁷, piattaforma che riunisce vari esperti di tecnologie per la promozione e valorizzazione del patrimonio culturale, dalla cui collaborazione sono già nati alcuni progetti, come un vademecum per aiutare le istituzioni nella definizione della propria strategia tecnologica⁷⁸. Alcune organizzazioni italiane fanno già parte di questa rete, ma un'adesione più compatta e organizzata rappresenterebbe un'interessante opportunità di crescita per il Paese nell'applicazione delle ICT al settore dei beni culturali. Per intraprendere questa sfida occorrerebbe, come si è detto, investire in maniera consapevole in progetti di formazione che, indipendentemente dal contesto di realizzazione e dagli enti promotori coinvolti, siano desinati a colmare le lacune dei professionisti culturali a livello informatico.

Tra i progetti attualmente degni di rilievo in ambito nazionale, vale la pena citare la DiCultHer, una "Scuola a Rete in Digital Cultural Heritage, Arts and Humanities"⁷⁹, che riunisce università, professionisti, associazioni e istituzioni culturali per incentivare lo sviluppo di competenze digitali per la promozione e valorizzazione del patrimonio culturale. Simili finalità si pone anche il Master di primo livello in "Digital Heritage. Cultural Communication through Digital Technologies"⁸⁰, presso l'Università "La Sapienza" di Roma, destinato a formare *project digital managers* della cultura e professionisti del *social media marketing* in campo culturale.

7. Sommario

È ormai chiaro che il lavoro digitale si stia affermando significativamente anche in ambito culturale. I ruoli che si delineano grazie all'applicazione delle nuove tecnologie in questo settore racchiudono un potenziale enorme, in quanto favoriscono il coinvolgimento di una platea ampia, composita e delocalizzata,

⁷⁷ <<http://www.ecultobservatory.eu/>>, 16.01.2017.

⁷⁸ Mazura *et al.* 2015.

⁷⁹ Si legge, ad esempio, nell'Accordo di Rete stipulato tra le parti che compongono la DiCultHer: «la Scuola "a rete", d'interesse nazionale, in Digital Cultural Heritage, Arts and Humanities oggetto del presente Accordo [...] è finalizzata all'aggregazione di centri di eccellenza per l'organizzazione di percorsi formativi professionalizzanti per l'acquisizione di competenze e abilità nel settore del digitale applicato al patrimonio culturale, all'arte e alle scienze umane», <<http://www.diculther.eu/>>, 12.01.2017.

⁸⁰ <<http://www.dipscr.uniroma1.it/master-digital-heritage>>, 16.01.2017.

costituita da utenti che sfruttano la rete e i *mobile devices* per stabilire un contatto diretto e auspicabilmente costante con le istituzioni culturali.

Oltre a favorire l'*engagement*, lo sviluppo di un'efficace strategia digitale può migliorare la competitività delle organizzazioni museali e apportare benefici evidenti anche in termini di ritorno economico. Il lavoro dell'intero *digital team*, infatti, aumentando la visibilità delle istituzioni e migliorandone l'immagine online, permette loro di crescere anche da un punto di vista economico-finanziario.

In conclusione, pur ribadendo che l'integrazione tra professionisti tradizionali e profili emergenti in area digitale resta cruciale, la presenza di nuove figure professionali è ormai imprescindibile per realizzare un efficace processo di trasformazione che riesca a mettere efficacemente in collegamento e integrare sapere tecnologico e cultura umanistica.

Riferimenti bibliografici / References

- Ala-Mutka K. (2011), *Mapping Digital Competence: Towards a Conceptual Understanding*, Seville: JRC-IPTS, <http://ftp.jrc.es/EURdoc/JRC67075_TN.pdf>, 08.01.2017.
- Albitz R.S. (2002), *Electronic resource librarians in academic libraries: A position announcement analysis, 1996-2001*, «Libraries and the Academy», 2, n. 4, pp. 589-600.
- Alletto S., Cucchiara R., Del Fiore G., Mainetti L., Mighali V., Patrono L., Serra G. (2016), *An Indoor Location-Aware System for an IoT-Based Smart Museum*, «IEEE Internet of Things Journal», 3, n. 2, pp. 244-253.
- Barile S. (2006), *L'impresa come sistema. Contributi sull'approccio sistemico vitale (ASV)*, Torino: Giappichelli.
- Bodo S. (2000), *Il museo relazionale*, Torino: Fondazione Agnelli.
- Bollo A. (2012), *Il marketing della cultura*, Roma: Carocci Editore.
- Bonacini E. (2011), *Nuove tecnologie per la fruizione e valorizzazione del patrimonio culturale*, Roma: Aracne.
- Bonacini E. (2012), *Il museo partecipativo sul web: forme di partecipazione dell'utente alla produzione culturale e alla creazione di valore culturale*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 5, pp. 93-125, <<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/201>>, 02.10.2016.
- Bonacini E. (2014), *La realtà aumentata e le app culturali in Italia: storie da un matrimonio in mobilità*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 9, pp. 89-121, <<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/viewFile/740/573>>, 03.10.2016.
- Bonacini E. (2015), «Aperti per vocazione». *Il Salinas 2.0 e l'anomalia siciliana in chiave social*, «Tafter Journal», n. 85, November-December 2015, <<http://www.tafterjournal.it/wp-content/uploads/2015/11/Salinas-2.0-ITA1.pdf>>, 01.10.2016.

- 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, pp. 225-266.
- Boscaro A., Porta R. (2015), *Effetto Digitale. Le nuove professioni, gli strumenti e il personal branding*, Milano: Franco Angeli.
- Bowen J.P., Giannini T. (2014), *A New York Museums and Pratt Partnership: Building Web Collections and Preparing Museum Professionals*, in *MW2015: Museums and the Web 2015*, published January 29, <<http://mw2015.museumsandtheweb.com/paper/a-new-york-museums-and-pratt-partnership-building-web-collections-and-preparing-museum-professionals-for-the-digital-world/>>, 29.09.16.
- Cabasino E. (2005), *I mestieri del patrimonio: professioni e mercato del lavoro nei beni culturali in Italia*, Milano: Franco Angeli.
- Carlner S., Castonguay C., Sheepy E., Ribeiro O., Sabri H., Saylor C., Valle A. (2015), *The Job Of A Performance Consultant: A Qualitative Content Analysis Of Job Descriptions*, «European Journal Of Training And Development», 39, n. 6, pp. 458-483.
- Caruso R., Fonti D. (2012), *Il museo contemporaneo: storie, esperienze competenze*, Roma: Gangemi.
- Casella G., Coelho M. (2013), *Augmented heritage: situating augmented reality mobile apps in cultural heritage communication*, in *Proceedings of the 2013 International Conference on Information Systems and Design of Communication ISDOC 13* (Lisboa, Portugal, July 11-12), edited by C.J. Costa, M. Aparicio, New York: ACM, pp. 138-140.
- Cataldo L. (2014), *Musei e patrimonio in rete. Dai sistemi museali al distretto culturale evoluto*, Milano: Hoepli.
- Cataldo L., Paraventi M. (2007), *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano: Hoepli.
- Centro Studi Unioncamere, *Alimentare il digitale. Futuro del lavoro e della competitività dell'Italia*, <http://www.starnet.unioncamere.it/Rapporto-Unioncamere-2015--Alimentare-il-digitale_5A48>, 01.10.2016.
- CEN – European Committee for Standardization (2014), *European e-Competence Framework 3.0: Un Framework Europeo condiviso per i Professionisti ICT di tutti i settori industriali CWA 16234*, <http://www.ecompetences.eu/wp-content/uploads/2014/02/European-e-Competence-Framework-3.0_IT.pdf>, 01.10.2016.
- CEN Whorkshop on ICT Skills (2012), *European ICT Professional Profiles*, <<http://www.ecompetences.eu/it/ict-professional-profiles-2/>>, 18.10.2016.
- Chianese A., Piccialli F. (2014), *Designing a Smart Museum: When Cultural Heritage Joins IoT*, in *Eighth International Conference on Next Generation Mobile Apps, Services and Technologies (NGMAST 2014)* (Oxford, UK, September 10-12), Proceedings, IEEE CPS, IEEE Xplore, pp. 300-306.
- Cisnero K. (2015), *Paid, Owned and Earned Social Media: a complete Content Promotion Plan*, «bloghootsuit.com», February 2015, <<https://>

- blog.hootsuite.com/content-promotion-through-paid-owned-earned-social-media/>, 14.11.2016.
- Clarelli M.V. (2011), *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Roma: Carocci.
- Colombo M.E. (2016), *Comunicare il museo. Riflessioni sul ruolo del Digital Media curator*, in *Artestorie. Le professioni della storia dell'arte*, a cura di M.S. Bottai, S. Cecchini, N. Mandarano, Milano: Cisalpino – Istituto Editoriale Universitario, pp. 93-102.
- Commissione Europea (2007), *Competenze chiave per l'apprendimento permanente. Un quadro di riferimento europeo*, Lussemburgo: Ufficio delle Pubblicazioni Ufficiali delle Comunità Europee, <<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/ALL/?uri=celex:32006H0962>>, 01.10.2016.
- Commissione Europea (2008), *Explaining the European Qualifications Framework for Lifelong Learning*, Lussemburgo: Ufficio delle Pubblicazioni Ufficiali delle Comunità Europee.
- Confetto M.G. (2015), *Social Media Content. Una prospettiva manageriale*, Torino: Giappichelli.
- Courtin A., Juanals B., Minel J.L., De Saint Léger M. (2014), *A Tool-Based Methodology to Analyze Social Network Interactions in Cultural Fields: The Use Case "MuseumWeek"*, in *Social Informatics*, Proceedings of the 6th International Conference, SocInfo 2014 (Barcelona, Spain, November 11-13), edited by L.M. Aiello, D. Daniel McFarland, Switzerland: Springer International Publishing, pp. 144-156.
- Crane A., Matten D. (2007), *Business Ethics*, 2nd ed., New York: Oxford University Press.
- Croneis K.S., Henderson P. (2002), *Electronic and Digital Librarian Positions: A Content Analysis of Announcements from 1990 through 2000*, «The Journal of Academic Librarianship», 28, n. 4, pp. 232-237.
- De Biase F. (1999), *Il nuovo manuale delle professioni culturali: strumenti, percorsi e strategie per le professioni nuove*, Torino: Utet.
- De Biase F., Garbarini A. (2003), *High tech high touch: professioni culturali emergenti tra nuove tecnologie e relazioni sociali*, Milano: Franco Angeli.
- Deissinger T. (2009), *The European Qualifications Framework and the European Lifelong Learning Perspective: How European Countries are Preparing to Cope with the New Philosophy of VET*, «International Journal of Training Research», 7, n. 1, pp. 1-18.
- Droitcour B., Smith W. (2016), *The Digitized Museum*, «Art in America», Oct. 01, <<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/the-digitized-museum/>>, 08.11.2016.
- eCult Skills Observatory (2015a), *eCult Skills Training Guidelines*, <http://www.e-jobs-observatory.eu/sites/e-jobs-observatory.eu/files/eCultSkills_Training_Guidelines_EN.pdf>, 02.10.16.
- eCult Skills Observatory (2015b), *eCult Skills Role Profiles*, <http://www.e-jobs-observatory.eu/sites/e-jobs-observatory.eu/files/eCultSkills_Role_profiles_EN.pdf>, 02.10.2016.

- Edwards A.R. (2005), *The Sustainability Revolution: Portrait of a Paradigm Shift*, Gabriola Island: New Society Publishers.
- Elkington J. (1994), *Towards the sustainable corporation: Win-win-win business strategies for sustainable development*, «California Management Review», 36, n. 2, pp. 90-100.
- Elkington J. (1997), *Cannibals with Forks. The Triple Bottom Line of 21st Century Business*, Oxford: Capstone Publishing.
- Falk J.H., Dierking L.D. (2000), *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*, Walnut Creek, CA: AltaMira.
- Ferrari A. (2013), *DIGCOMP: A framework for developing and understanding digital competence in Europe*, Seville: JRC-IPTS, <<http://ftp.jrc.es/EURdoc/JRC83167.pdf>>, 08.01.2017.
- Fondazione Symbola, Unioncamere, *Io sono cultura. Rapporto 2016. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi*, <<http://www.symbola.net/html/article/Rapporto2016IOSONOCULTURA>>, 18.01.2017.
- Franzosi R. (2007), *Content Analysis: Objective, Systematic, and Quantitative Description of Content*, in R. Franzosi, *Sage Benchmarks in Social Research Methods: Content Analysis*, London: Sage Publications Ltd., pp. XXI-XXL.
- Garlandini A., a cura di (2006), *Carta nazionale delle professioni museali*, Conferenza internazionale dei musei (Milano, 24 ottobre 2005).
- Garlandini A. (2007), *La carta nazionale delle professioni museali. Genesi, risultati, prospettive*, «Museologia Scientifica», n. 1, pp. 129-139.
- Golinelli C.M. (2008), *La sfida della valorizzazione del patrimonio culturale: verso la definizione di un modello di governance*, Milano: Giuffré.
- Golinelli G.M. (2000), *L'approccio sistemico al governo dell'impresa. L'impresa sistema vitale*, vol. I, Padova: Cedam.
- Golinelli G.M. (2016), *Patrimonio culturale e creazione di valore*, Padova: Cedam.
- Grincheva N. (2013), *Cultural diplomacy 2.0: challenges and opportunities in Museum International Practices*, «Museum and society», 11, n. 1, pp. 39-49.
- Guerrini M., Possemato T. (2012), *Linked data: un nuovo alfabeto del web semantico*, «Biblioteche Oggi», 30, n. 3, pp. 7-15.
- Halvorson K., Rach M. (2012), *Content Strategy for the Web*, Berkeley: New Riders Edition.
- Hamma K. (2004), *Becoming digital*, «Bulletin of the American Society for Information Science and Technology», 30, n. 5, pp. 11-13, <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/bult.322/epdf>>, 26.10.2016.
- Hooper-Greenhill E. (1994), *Museums and their visitors*, Londra: Routledge.
- Hooper-Greenhill E. (2000), *Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning*, «International Journal of Heritage Studies», 6, n. 1, pp. 9-31.
- IAB (Interactive Advertising Bureau), *Platform Status Report: User generated Content, Social Media and Advertising – An overview*, iab.net, <http://www.iab.net/media/file/2008_ugc_platform.pdf>, 31.01.2017.

- IWA Italy, *G3 Web Skills Profiles – versione 2.0 – Generation 3 European ICT Professional Profiles*, <<http://www.skillprofiles.eu/stable/g3/2014-06-30.pdf>>, 29.09.2016.
- Johnson L., Adams Becker S., Estrada V., Freeman A. (2015), *The NMC Horizon Report: 2015 Museum Edition*, Austin, TX: New Media Consortium.
- Kinsley R.P., Portenoy J. (2015), *Perspectives of Emerging Museum Professionals on the Role of Big Data in Museums*, in *System Sciences (HICSS)*, 48th Hawaii International Conference on IEEE (Grand Hyatt, HI, January, 5-8), pp. 2075-2084.
- Krippendorff K. (1983), *Analisi del contenuto. Introduzione metodologica*, Torino: Eri.
- Kuflik T., Wecker A.J., Lanir J., Oliviero S. (2015), *An integrative framework for extending the boundaries of the museum visit experience: linking the pre, during and post visit phases*, «Information Technology and Tourism», 15, n. 1, pp. 17-47.
- Maggi M., Dondona C.A. (2006), *Macchine culturali. Reti e sistemi nell'organizzazione dei musei*, Torino: Ires.
- Marty P.F. (2006), *Meeting user needs in the modern museum: Profiles of the new museum information professional*, «Library & information science research», 28, n. 1, pp. 128-144.
- Marty P.F. (2007), *Museum professionals and the relevance of LIS expertise*, «Library & Information Science Research», 29, n. 2, pp. 252-276.
- Mazura M., Horjan G., Vannini C., Antlej K., Cosentino A. (2015), *eCult vademecum. A Guide for Museums to Develop a Technology Strategy & Technology Providers to understand the Needs of Cultural Heritage Institutions*, <http://www.ecultobservatory.eu/sites/ecultobservatory.eu/files/documents/Vademecum_PDF_V2.0.pdf>, 06.03.2017.
- McMillan S.J. (2000), *The microscope and the moving target: The challenge of applying content analysis to the World Wide Web*, «Journalism & Mass Communication Quarterly», 77, n. 1, pp. 80-98.
- Miles M.B., Huberman A.M. (1994), *Qualitative data analysis*, Thousand Oaks, CA: Sage.
- Minguzzi A., Solima L. (2015), *Innovare il rapporto tra musei, visitatori ed utenti attraverso le relazioni digitali*, «Economia e diritto del terziario», n. 1, Milano: Franco Angeli, pp. 41-61.
- Monaci S., Ilardi E., Spano M. (2012), *Patrimonio virtuale. Modelli di comunicazione e tecnologie per la valorizzazione dei beni culturali*, Napoli: Scriptaweb.
- Montella M. (2003a), *Marche Museo diffuso*, Perugia: Crace.
- Montella M. (2003b), *Organizzazione e sviluppo di reti museali*, Perugia: Crace.
- Montella M. (2003c), *Musei e beni culturali. Verso un modello di governance*, Milano: Electa Editore.
- Moreno L., Martinez P. (2013), *Overlapping factors in search engine optimization and web accessibility*, «Online Information Review», 37, n. 4, pp. 564-580.

- Murray M. (2013), *Editorial Plan Best Practices: Prime Your Content Marketing for Success*, «Content Marketing Institute», September, <<http://contentmarketinginstitute.com/2013/09/editorial-plan-best-practices-content-marketing-success/>>, 10.11.16.
- Oberoi S. (2008), *Digital images in museums: Doing the DAM: Digital asset management at the Metropolitan Museum of Art*, «Bulletin of the American Society for Information Science and Technology», 34, n. 4, pp. 17-22.
- Owens T. (2013), *Digital Cultural Heritage and the Crowd*, «Curator», n. 56, pp. 121-130.
- Parry R. (2010), *Museums in a Digital Age*, London-New York: Routledge.
- Parsons T. (1956), *Suggestions for a sociological approach to the theory of organizations*, «Administrative Science Quarterly», 1, n. 1, pp. 63-85.
- Petrelli D., Ciolfi L., van Dijk D., Hornecker E., Not E., Schmidt A. (2013), *Integrating material and digital: a new way for cultural heritage*, «Interactions», 20, n. 4, pp. 58-63.
- Phillips R. (2003), *Community collaboration in exhibitions: introduction*, in *Museums and Source Communities*, edited by L. Peers, A. K. Brown, New York: Routledge, pp. 157-170.
- Poole N., Dawson A. (2013), *Spectrum Digital Asset Management*, England: Collection Trust.
- Proctor N. (2010), *Digital: Museum as Platform, Curator as Champion, in the Age of Social Media*, «Curator, The Museum Journal», 53, pp. 35-43.
- Pulizzi J. (2014), *Epic Content Marketing*, New York: McGraw-Hill Education.
- Quaddus M.A., Siddique M.A.B. (2011), *Handbook of Corporate Sustainability: Frameworks, Strategy and Tools*, London: Edward Elgar Publishing.
- Rivera L.W. (2013), *The Museum 2.0 Divide: Approaches to Digitisation and New Media*, «Museum International», 65, n. 1-4, pp. e1-e8.
- Rodà C. (2010), *De 1.0 a 2.0: el viaje de los museos a la comunicación social*, «Revista mus-A», VIII, n. 12, Siviglia, pp. 22-33.
- Rodà C. (2015), *Stratégie digitale au musée*, «ICOFOM Study Series, Nouvelles tendances en Muséologie», n. 43b, Parigi, pp. 398-404.
- Ronchi A.M. (2009), *eCulture: cultural content in the digital age*, Berlin Heidelberg: Springer Science & Business Media.
- Royston C., Delafond S. (2014), *How To Introduce Digital Transformation To A Museum*, <<http://mw2014.museumsandtheweb.com/paper/how-to-introduce-digital-transformation-to-a-museum/>>, 09.11.2016.
- Russo A., Watkins J., Kelly L., Chan S (2008), *Participatory Communication with Social Media*, «Curator, The Museum Journal», n. 51, pp. 21-31.
- Santoro M. (2001), *Dall'analogico al digitale: la conservazione dei supporti non cartacei*, «Biblioteche Oggi», marzo 2001, pp. 88-100 <<http://www.bibliotecheoggi.it/2001/20010208801.pdf>>, 26.10.2016.
- Siano A., Eagle L., Confetto M.G., Siglioccolo, M. (2010), *Destination competitiveness and museum marketing strategies: an emerging issue in the*

- Italian context*, «Museum Management and Curatorship», 25, n. 3, pp. 259-276.
- Siano A., Vollero A., Confetto M.G., Siglioccolo M. (2013), *Corporate communication management: A framework based on decision making with reference to communication resources*, «Journal of Marketing Communications», n. 19, pp. 151-167.
- Siano A., Vollero A., Siglioccolo M. (2015), *Corporate Communication Management. Accrescere la reputazione per attrarre risorse*, Torino: Giappichelli.
- Simon N. (2010), *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0.
- Solima L. (2011), *Nuove tecnologie per la valorizzazione dei beni culturali*, in *Mezzogiorno e beni culturali. Caratteristiche, potenzialità e policy per una loro efficace valorizzazione*, SRM-Studi e Ricerche per il Mezzogiorno, Napoli: Cuzzolin Editore, pp. 271-309, <http://www.sr-m.it/wp-content/uploads/woocommerce_uploads/2015/09/Beni-culturali.pdf>, 04.10.2016.
- Solima L. (2016), *Smart Museums. Sul prossimo avvento della Internet of Things e del dialogo tra gli oggetti nei luoghi della cultura*, «Sinergie Italian Journal of Management», n. 99, pp. 263-283.
- Stracke C.M. (2012), *The Future of Learning Innovations and Learning Quality*, Berlin: Gito.
- Stumpo G. (2006), *I consumi culturali: le abitudini dei cittadini italiani*, «Economia della Cultura», XVI, n. 2, pp. 179-190.
- Tallon L., Walker K. (2008), *Digital Technologies and The Museum Experience. Handheld Guides and Other Media*, New York: Altamira Press.
- Tammaro A.M., Santoro S. (2008), *Scienze umane e cultura digitale*, Fiesole: Casalini Digital.
- Tullini P. (2015), *C'è lavoro sul web*, «Labour & Law Issues», 1, n. 1, pp. 1-20 <<https://labourlaw.unibo.it/issue/view/475>>, 03.10.2016.
- Tuzzi A. (2003), *L'analisi del contenuto. Introduzione ai metodi e alle tecniche di ricerca*, Roma: Carocci.
- Visser, J., Richardson J. (2013), *Digital engagement in culture, heritage and the arts*, Inspired by Coffee, <<http://digitalengagementframework.com/>>, 01.10.2016.
- White G. (2000), *Head of Reference Positions in Academic Libraries: A Survey of Job Announcements from 1990 through 1999*, «Reference & User Services Quarterly», pp. 265-272.
- Xhaet G., Fidora G. (2015), *Le nuove professioni digitali*, Milano: Hoepli.

Il paesaggio come oggetto di tutela in Spagna. Percorso normativo e processo formativo

Joaquín Martínez Pino*

Abstract

L'attenzione verso il paesaggio in quanto realtà patrimoniale, in cui viene ad integrarsi un'intera serie di valori naturali e culturali, ha raggiunto negli ultimi decenni un deciso sviluppo, che si rende manifesto tanto all'interno delle normative dei diversi Stati e regioni quanto in ambito internazionale. La Convenzione Europea del Paesaggio, sottoscritta dalla Spagna nel 2007, costituisce in tal senso l'esempio più chiaro della rilevanza e della complessa dimensione che ha oggi acquisito il termine "paesaggio".

Il concetto di paesaggio è andato tradizionalmente a legarsi ad una visione estetizzante dell'ambiente e, come tale, ad integrarsi progressivamente nella normativa sul patrimonio. Tuttavia la componente fisica del paesaggio comporta a sua volta uno sviluppo legislativo

* Joaquín Martínez Pino, Professore del Departamento de Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), calle Senda del Rey, 7, Despacho 3.09, 28040 Madrid (España), e-mail: jmpino@geo.uned.es.

I miei più vivi ringraziamenti a Salvatore Settis, per essere stato fonte di ispirazione di questo lavoro, e a Denise La Monica, per i suoi consigli e il suo aiuto durante il procedimento di revisione.

dal punto di vista naturalistico e della gestione delle risorse ambientali che è possibile ripercorrere con chiarezza a partire da un punto lontano nel tempo. L'obiettivo di questo articolo è quello di fornire una visione sull'evoluzione della dimensione culturale e naturale del paesaggio in Spagna. Un percorso sostenuto metodologicamente dalla normativa storica, ma che cerca anche di identificare i fatti culturali che hanno giustificato e provocato il suo sviluppo.

Dall'analisi e dallo studio delle circostanze, non solo si conferma la consapevolezza di un legame profondo tra l'oggetto del patrimonio e lo spazio che lo circonda, ma possiamo anche concludere che il patrimonio storico-artistico e il patrimonio naturale condividono i processi paralleli di costituzione e consolidamento, dimostrando l'esistenza di una lunga tradizione nella quale, in qualche modo, il patrimonio culturale e naturale costituiscono le due facce della stessa realtà.

The attention to landscape as cultural heritage, in which a series of natural and cultural values are integrated, has developed substantially in recent decades, and is reflected both in the regulations of each individual state as well as each region internationally. The European Landscape Convention, ratified by Spain in 2007, thus represents the clearest example of the relevance and complexity that the term landscape embodies.

The concept of landscape has traditionally been linked to an aesthetic view of the environment, and as a result has gradually integrated itself into the financial regulations. However, the physical element of the landscape also involves a legislative development from the point of view of the environment and the management of natural resources that can be followed from ancient practices. The aim of this article is to provide an insight into the evolution of cultural and natural dimensions of landscape in Spain. A tour through the historical vertebrae, seeking to identify the cultural facts that justified and motivated this new development.

Through analyzing and studying the facts, not only the awareness of a deep bond between the patrimonial object and its surrounding space is confirmed, but we can also conclude that the historical and artistic heritage as well as the natural heritage shared parallel processes of constitution and consolidation, demonstrating the existence of a long tradition in which, somehow, cultural heritage and natural heritage are two sides of the same reality.

1. Il paesaggio in Spagna nell'Età moderna. Tra cartografia ed immagine del potere

Se si considera la pittura di Età moderna, l'attenzione nei confronti del paesaggio in Spagna sembra aver conosciuto uno sviluppo minore rispetto ad altri paesi europei come la Francia, l'Inghilterra o l'Olanda. Gli esempi di paesaggio nella pittura spagnola di tali secoli sono scarsi. Il paesaggio vi compare di solito con la funzione di sfondo per la pittura di tema storico, mitologico, religioso o di genere. I gusti della Corte e della Chiesa, principali committenti, andavano percorrendo a quei tempi altre strade, in accordo con il ruolo assegnato all'arte all'interno dello spirito della Controriforma.

Ciononostante esistono esempi meritevoli di essere menzionati. Eccezionale è, in tal senso, la *Vista di Toledo* realizzata, verso il 1600, da El Greco (fig. 1) a tal punto da essere considerata, da molti, il primo esempio di paesaggio puro della pittura spagnola. Velázquez ed alcuni discepoli, come Juan Bautista del Mazo, adottarono anch'essi una nuova attitudine nei confronti della raffigurazione della natura, maggiormente libera ed attenta alla resa atmosferica. Ciò si nota nei numerosi ritratti per i quali si serve del paesaggio del Pardo e della Sierra di Madrid come sfondo, e soprattutto nelle piccole *Viste del Giardino della Villa Medici di Roma* (fig. 2), dipinti dal vero, in cui l'attenzione si trasferisce al luogo e all'istante; e il paesaggio, una combinazione di architettura, vegetazione, scultura e personaggi in un ambito caratterizzato da giardini, si plasma senza dover essere giustificato da un pretesto narrativo¹.

Assai più frequenti erano, al contrario, i disegni e le stampe con viste di città, che assecondavano il trasporto generale del momento per la cartografia; è il caso di quelli realizzati da Van den Wyngaerde a partire dal 1561 su incarico di Felipe II, o di quelli che formano il *Civitates orbis terrarum* (Colonia, 1576-1618) di G. Brown e F. Hogenberg. Questi disegnatori fiamminghi fornirono una importante collezione di viste di paesi e città spagnole, assai fedeli e meticolose, non prive alle volte di un certo carattere scenografico². Frutto di questo stesso interesse per la geografia, la cosmografia e per il mondo naturale che dimostrarono i primi esponenti del casato degli Asburgo, sarà il progetto, non portato a termine, delle *Relaciones topográficas de los pueblos de España*, iniziato nel 1575³.

Il paesaggio svolse, pur tuttavia, un ruolo di prim'ordine per l'immagine e per il futuro della monarchia spagnola. L'umanesimo rinascimentale propiziò in tal senso un interesse all'interno delle corti europee per tutto ciò che è bucolico, mentre l'espansione geografica, con terre nuove e mari vergini, offrì motivi rinnovati per guardare alla natura e ritrovare in essa un mezzo attraverso il quale esprimere i sentimenti, come constatiamo nella letteratura dell'epoca⁴. In questo senso, la rete formata dalle residenze reali sparse nelle immediatezze di Madrid, iniziate con gli Asburgo e continuate dai Borbone, costituiscono un vero sistema di patrimoni paesaggistici⁵.

È attorno a questi palazzi che il territorio si andava ordinando e configurando in accordo con l'immagine e le necessità del potere. Un «paesaggio politico», pertanto, se si segue la distinzione stabilita da Jackson tra questi stessi e i «paesaggi vernacolari»⁶. I vicini monti fornivano materia per la caccia, componente essenziale nell'educazione del principe e passatempo primario

¹ Portús 1999, p. 78 e ss.

² Su questo aspetto cfr. Kagan 1986 e Füssel 2011.

³ Alvar Ezquerro 1999.

⁴ Soto Caba 1998, p. 387 e s.

⁵ Gómez Mendoza 2003, p. 27 e ss.

⁶ Jackson 1986, cit. in *Ibidem*.

del re. Tra questi e il palazzo veniva a disporsi il giardino, spazio destinato ai momenti d'ozio, nel quale trovavano posto la musica, il teatro, i giochi... Un luogo aperto alla creatività. Come segnala Victoria Soto a proposito di Aranjuez, un paesaggio per la ricreazione, per la cultura⁷.

Notevole risulta, dal punto di vista della tutela, la creazione, ai tempi di Carlos V, di un organismo destinato alla gestione dei possedimenti reali. Si tratta di quella che veniva chiamata *Junta de Obras y Bosques*⁸, che restò in vigore fino al 1768, data in cui venne soppressa da Carlos III. A tale *Junta*, dotata di un alto grado di autonomia e alle dipendenze dirette del monarca, veniva affidato «[...] el régimen, gobierno y cuidado de los Palacios, Alcázares y Bosques Reales; de la fábrica de edificios nuevos; de las Obras y reparos que se ofrecían en ellos y sus Jardines, y de la conservación de la Caza de sus Bosques y Cotos con privativa jurisdicción en las materias de Justicia y Gobierno [...]»⁹.

Due sono gli aspetti fondamentali di questo testo: in primo luogo il piano di uguaglianza su cui vengono presentati elementi naturali e beni mobili ed immobili; in secondo luogo, la consapevolezza del fatto che essi tutti costituivano il patrimonio e l'identità della corona stessa. La *Junta de Obras y Bosques* offre un precoce esempio di protezione integrale del patrimonio, possibile forse anche grazie alla peculiare natura di questi beni così come all'esistenza di un'unica proprietà. Non per caso, era il criterio personale dei diversi monarchi a finire poi per imporsi al di là della trama amministrativa generata.

Diversa era invece la gestione delle risorse naturali nei luoghi non legati alla Corte. Durante l'Età Moderna lo sfruttamento dei beni forestali venne posto sotto il controllo degli esponenti amministrativi locali, ai cui codici attuativi tradizionali andarono sommandosi progressive disposizioni che conducevano ad un maggiore controllo statale, necessario soprattutto ai fini di garantire l'industria della costruzione navale. Nello specifico, lo stato di avanzata deforestazione nelle zone maggiormente sfruttate e la necessità di rinforzare la presenza in mare portarono all'approvazione, nel 1748, delle *Ordenanzas de Montes de la Marina*¹⁰ e delle *Ordenanzas de Montes y Plantíos*¹¹. Misure, queste, che annunciavano l'introduzione della scienza forestale e della silvicoltura in Spagna. In questo

⁷ Soto Caba 2001.

⁸ *Junta per le Opere ed i Boschi*. D'ora in poi, per le citazioni di nomi di Organismi, Leggi e disposizioni legislative in generale si è scelto, seguendo tanto criteri di alleggerimento alla lettura così come fidando nella prossimità linguistica tra italiano e lingua d'origine, di mantenere nel testo la citazione dell'originale, fornendone una libera traduzione a piè di pagina. N.d.T.

⁹ «[...] la reggenza, il governo e la cura dei Palazzi, dei Castelli e dei Boschi Reali; della fabbricazione di nuovi edifici; delle Opere e delle accomodate che in essi e nei suoi Giardini si offrivano, così come della conservazione della Caccia nei suoi Boschi e Riserve con giurisdizione privativa nelle materie di Giustizia e Governo [...]»: *Cédula de extinción de la Real Junta de obras y Bosques, emitida en 1768*. In García Morales 1988, p. 126.

¹⁰ *Ordinanze sui Monti della marina*.

¹¹ *Ordinanze sui Monti e Foreste*.

contesto, anche l'*Informe sobre la Ley Agraria*¹² di Jovellanos, pubblicato nel 1795, ebbe una grande rilevanza¹³.

A partire da questo momento, la logica economica ed i criteri scientifici imporranno uno sviluppo normativo specifico per la gestione degli spazi naturali. Lo stesso accade nel caso dei beni storici ed artistici, dove le Accademie Reali di Storia e Belle Arti svolgono un ruolo determinante per la sua valorizzazione e conservazione. Tuttavia il riconoscimento della specificità di ognuna di queste materie non ci impedisce di notare un certo parallelismo nelle politiche tese alla gestione di tali beni che, come osserveremo più oltre, saranno destinati a convergere durante il primo terzo del secolo XX.

2. Paesaggio e patrimonio come elementi identitari. Catalogazione e conservazione della ricchezza nazionale

L'apogeo del paesaggio come genere pittorico nel secolo XIX è indissolubile dall'auge raggiunta dai nazionalismi e dal consolidamento dei nuovi Stati liberali. Il paesaggio costituisce la rappresentazione di un territorio, di una natura particolare che fa parte dell'immaginario e della memoria collettiva, in seno alla quale si proiettano gli ideali e le aspirazioni della nazione. Nei paesi maggiormente sviluppati nasconde anche una reazione nei confronti delle rapide trasformazioni della società industriale.

La Spagna, a causa delle sue peculiarità storico-artistiche e del suo ritardo politico e sociale, divenne un punto di attrazione per i pittori romantici di tutta Europa, che apprezzavano l'alto grado di pittoresco dei suoi paesaggi, città, personaggi e costumi. Tra i più attivi, alcuni britannici che, come David Roberts, introdussero la concezione paesaggistica diffusa nelle proprie isole d'origine (fig. 3)¹⁴.

Nell'opera di Roberts predominavano le viste con motivi architettonici e cieli al crepuscolo, così come gli interni dei monumenti, in genere medievali, con un'atmosfera d'incanto e personaggi popolari. Particolarmente evidente risulta l'influenza di Roberts nel caso di Genaro Pérez Villaamil (fig. 4), considerato l'anticipatore ed il massimo rappresentante del paesaggismo romantico spagnolo, che conobbe il pittore britannico nel 1833¹⁵. Proprio con Villaamil il paesaggio raggiunge il rango ufficiale negli studi dell'Accademia di Belle Arti di San Fernando. Sotto la sua direzione si creò, nel 1845, la Cattedra di Paesaggio, destinata ad essere occupata, dopo la morte di questi, dal pittore di origine belga Carlos de Haes.

¹² *Documento sulla Legge Agraria.*

¹³ Cfr. Maldonado 2005.

¹⁴ Guiterman 1978.

¹⁵ Arias Anglés 1976.

Nell'elaborazione dell'immagine del pittoresco, l'architettura acquisì un protagonismo indiscusso. Sia gli autoctoni sia gli stranieri che, come Richard Ford, percorsero la penisola, cercarono di catturare nei propri racconti e disegni un'essenza che scaturiva dai suoi monumenti e paesaggi (fig. 5), dalle sue città, dalle strade, dai palazzi, chiese o rovine, da un'architettura singolare, caratterizzata in molti casi dall'impronta islamica.

L'attenzione prestata all'essenza architettonica e monumentale della Spagna è legata al tempo stesso alle vicissitudini storiche del momento. L'invasione napoleonica lasciò dietro di sé una scia di città devastate e, in tutta la penisola, chiese, palazzi e giardini patirono le conseguenze del passaggio delle truppe – tra gli altri, il palazzo e i giardini del Buen Retiro a Madrid, la Alhambra ed il palazzo di Carlos V a Granada, e numerosi monasteri, come quello di Las Huelgas a Burgos o quello di San Juan de Los Reyes a Toledo (fig. 6). Si deve alla reggenza di José Bonaparte la soppressione di vari ordini religiosi mediante il R.D. del 18 di agosto del 1809, che abbandonò alla spoliatura una gran quantità di opere d'arte che francesi ed inglesi si impegnarono a raccogliere e a far fuoriuscire dal paese¹⁶. Tale esperienza ispirò una politica di alienazione dei beni da parte del governo liberale a partire dal 1835, che significò la soppressione della quasi totalità degli ordini religiosi, così come la vendita dei beni di questi a beneficio del fisco¹⁷.

Tale contesto, favorevole alla spoliatura e alla distruzione del patrimonio, fu motivo della creazione di specifici organismi tesi alla vigilanza, alla collezione e alla conservazione dell'eredità artistica e storica. Nascono così, su R.O. del 13 giugno del 1844, le *Comisiones Provinciales de Monumentos*¹⁸, primo tentativo di dotare la Spagna di un completo sistema di tutela e amministrazione del patrimonio¹⁹.

Tra le numerose sfide che le Commissioni dei Monumenti si trovarono ad affrontare – mancanza di finanziamenti e risorse, progressiva perdita di stimoli, carenza di personale competente in materia – la più pressante era forse l'opera di inventariato e catalogazione della ricchezza storico-artistica del paese. Risulta pertanto notevole l'importanza del ruolo che svolsero determinate pubblicazioni e riviste, come *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865) (fig. 7) o il *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) che, seguendo l'esempio del *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne* (1806-1820) di Alexandre de Laborde, contribuirono alla conoscenza, alla divulgazione e, in certa misura,

¹⁶ A proposito della distruzione e della spoliatura artistica durante la guerra d'Indipendenza, si vedano i seguenti lavori: Antigüedad del Castillo-Olivares 1999, 2008 e 2010. Inoltre, Mercader Riba 1972.

¹⁷ Martínez Pino 2012 e 2016.

¹⁸ *Commissioni Provinciali dei Monumenti*.

¹⁹ L'organizzazione secondo *Commissioni Provinciali* seguiva il modello amministrativo adottato in Francia a partire dalla *Legge Guizot* del 1830. A proposito del funzionamento di queste *Commissioni* in un territorio concreto, cfr. Martínez Pino 2006 e 2011.

all'opera di inventariato del patrimonio storico spagnolo²⁰. Stesso caso per l'imponente opera *España artística y monumental*, diretta da Villaamil e pubblicata in edizione bilingue, spagnolo e francese, tra il 1842 ed il 1850 (fig. 8). Non va inoltre dimenticato l'impatto importante che ebbe lo sviluppo della fotografia sulla diffusione di monumenti, città e scorci pittoreschi (fig. 9)²¹.

L'elaborazione di tali immagini, la selezione e la rappresentazione di oggetti e luoghi singolari suppone, di per sé stessa, un atto creatore di patrimonio. Un processo nel quale il valore paesaggistico, con le sue connotazioni identitarie, era, come si può notare, pienamente presente. Paesaggi nei quali si integravano, in un solo piano e in quanto parte di un tutto, monumenti, città e natura.

Osservando la normativa del periodo, possiamo notare come la componente patriottica fu presente sin dalle prime disposizioni in materia. I primi editti contro le esportazioni, la *Instrucción sobre el modo de recoger y conservar los monumentos antiguos*²² del 1802, o le stesse norme di alienazione e vendita dei beni, alludono frequentemente all'«onore e l'antichità dei popoli», così come all'«illustrazione della Patria»²³. Uno dei decreti fondamentali nel processo di alienazione, il R.D. del 19 febbraio 1836, escludeva dalla vendita «los edificios que el Gobierno destine para el servicio público, o para conservar monumentos de las artes, o para honrar la memoria de hazañas nacionales» (Art. 2)²⁴.

L'«interesse pubblico» è, senz'altro, l'altra componente che comincia a metter radici e a farsi spazio nei principi giuridici dell'epoca, segnati come ben si sa dal concetto di difesa e di garanzia della proprietà. La legittimazione dell'interesse comune rispetto a quello privato ancora non si poneva in relazione alla proprietà privata, ma iniziava effettivamente ad affermarsi attraverso le espropriazioni e le nazionalizzazioni del momento. Lo stesso può notarsi nel caso dei beni naturali. Così, la *Ley de desamortización*²⁵ del primo di maggio 1855, la cosiddetta «Ley Madoz», che prevedeva la vendita della quasi totalità dei beni immobili municipali, eccettuava «los montes y bosques cuya venta no crea oportuna el Gobierno» e «los terrenos que hoy son de aprovechamiento común, previa declaración de serlo [...]»²⁶ (Art. 2.6 e 2.9). Al compito di determinare i criteri validi per l'eventuale dichiarazione di interesse pubblico di un territorio si dedicò, con grande solerzia, il «Cuerpo de Ingenieros de

²⁰ Cfr. Mastre Abad 1984.

²¹ Uno dei più attivi pionieri della fotografia in Spagna e Portogallo fu il francese Jean Laurent (1816-1886), il quale percorse i paesi della penisola iberica a partire dal 1856. Stabilitosi a Madrid nel 1843, fu uno dei primi fotografi commerciali nel paese. Uno studio sulla fotografia in Spagna in López 1997.

²² *Istruzioni circa il modo di raccogliere e conservare i monumenti antichi*.

²³ Gómez Mendoza 2013.

²⁴ «Gli edifici che il Governo eventualmente decida di destinare al servizio pubblico, o alla conservazione dei monumenti d'arte, o ancora per onorare la memoria delle imprese nazionali».

²⁵ *Legge sull'Alienazione*.

²⁶ «I monti ed i boschi la cui vendita il Governo non ritenga opportuna» e «i terreni che oggi sono di sfruttamento comune, previa dichiarazione d'esserlo».

Montes” di recente creazione, che si concentrò ovviamente sui valori ecologici²⁷. Frutto di tale lavoro fu il primo *Catálogo de Montes Públicos exceptuados de la desamortización*²⁸ del 1862. Nel 1896, un R.D. del 20 di settembre stabiliva una definizione di *terreni montani di utilità pubblica* di gran interesse:

Son montes de utilidad pública las masas de arbolado y terrenos forestales que por sus condiciones de situación, de suelo y de área sea necesario mantener poblados o repoblar de vegetación arbórea forestal para garantir, por su influencia física en el país o en las comarcas naturales donde tengan su asiento, la salubridad pública, el mejor régimen de las aguas, la seguridad de los terrenos o la fertilidad de las tierras destinadas a la agricultura [...]²⁹ (Art. 1).

In accordo con tale R.D., nel 1901 si pubblicava un nuovo *Catálogo de los montes y demás terrenos forestales exceptuados de la desamortización por razones de utilidad pública*³⁰.

Si deve fare notare che in quegli stessi anni l’opera di catalogazione del patrimonio monumentale riceveva un importante impulso. Col R.D. del primo di giugno 1900 si ordinava «la formación del Catálogo Monumental y Artístico de la Nación»³¹ (Art. 1), compito che, nonostante la buona volontà iniziale, avrebbe tuttavia avuto un ritardo di parecchi anni prima di essere completato³².

3. Patrimonio storico-artistico e bellezze naturali. Verso un ordinamento giuridico proprio

Se il XIX fu un secolo di formazione del concetto di patrimonio, durante il XX l’interesse inizia a tradursi in una moderna politica volta alla tutela e alla

²⁷ Il *Corpo d’Ingenieri dei Monti*, alle dipendenze del Ministerio del Fomento, viene creato nel 1853. Costituiva la conseguenza della anteriore creazione di una Escuela de Ingenieros de Montes (1846), al cui direttore, Agustín Pascual González, si deve l’introduzione in Spagna della moderna scienza forestale, da lui appresa nella regione tedesca della Sassonia. García Pereda *et al.* 2014.

²⁸ *Catálogo dei terreni montani pubblici esclusi dall’alienazione*.

²⁹ «Sono terreni montani di utilità pubblica i terreni boschivi e i terreni forestali i cui suoli e le cui aree, per loro condizioni contingenti, sia necessario mantenere popolati o ripopolati di vegetazione arborea forestale, col fine di garantire, per propria influenza fisica sul paese e sui territori naturali in cui essi si trovano, la salute pubblica, il miglior regime delle acque, la sicurezza dei terreni o la fertilità delle terre destinate all’agricoltura [...]».

³⁰ *Catálogo dei monti ed altri terreni forestali esclusi dalla vendita per ragioni di pubblica utilità*. Cfr. Pérez-Soba 2003.

³¹ «La formazione del Catalogo Monumentale e Artistico della Nazione».

³² Il *Catálogo Monumental y Artístico* doveva venir realizzato «[...] por provincias, no pasando de una a otra sin que esté completamente terminado el Catálogo histórico y artístico de aquella en que se haya comenzado la investigación» («[...] per province, senza passare dall’una all’altra senza che sia stato completamente portato a compimento il Catalogo storico e artistico di quella in cui sia stata iniziata la ricerca») (Art. 2). Nel giugno di quello stesso anno, si incaricava della formazione del Catálogo D. Manuel Gómez-Moreno, il quale, nel maggio del 1901 presentava i risultati della prima provincia investigata: Ávila. A proposito del *Catálogo Monumental*, si veda: López-Yarto Elizalde 2012.

protezione di tali beni, che si manifesta in due grandi ambiti principali: una decisa volontà di professionalizzazione della gestione attraverso l'amministrazione pubblica³³ e la comparsa di un proprio ordinamento giuridico.

Uno degli aspetti più importanti che è possibile osservare nei testi giuridici dell'epoca è il superamento dell'idea di monumento in quanto oggetto isolato e il riconoscimento delle relazioni significative tra questo e il suo ambiente o contesto. All'origine di tale cambiamento troviamo la riflessione teorica che, a partire dalla metà del secolo XIX, accompagnò il restauro dei monumenti. Come segnala Castillo Ruiz, le posizioni contrapposte rappresentate da Viollet-Le-Duc e John Ruskin rispetto alle modalità di intervento sui monumenti non nascondono l'esistenza di un punto comune: il riconoscimento di uno spazio *al di là* dell'immobile che influisce sulla sua visualizzazione e comprensione³⁴. La riflessione circa il contesto acquista un'identità precisa con Gustavo Giovannoni, il cui concetto di conservazione si estende a comprendere definitivamente l'*ambiente* circostante, come stabilito a livello internazionale dalla Carta di Atene del 1931.

A proposito di John Ruskin è interessante sottolineare le radici romantiche e letterarie che soggiacciono alla sua teoria conservazionista. La relazione che Ruskin stabiliva con il monumento superava concetti puramente formali o materiali, inglobando riferimenti e significati storici, sociali e morali. Secondo la concezione di Ruskin, l'arte era al tempo stesso strumento e risultato della relazione armonica tra uomo, società e natura. Un "naturalismo" che anticipava certe tendenze attuali che incentrano l'attenzione precisamente sulla relazione dell'individuo col suo ambiente circostante, e che, nel caso a cui siamo interessati, ossia il paesaggio, anticipava la futura incorporazione degli spazi naturali in quanto beni che costituiscono parte integrante del patrimonio culturale³⁵.

La stessa cosa si può osservare nella legislazione italiana d'inizio secolo. La Legge n. 688, datata 23 giugno 1912, aveva allargato la tutela delle antichità e delle opere d'arte a «[...] le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse

³³ I primi passi in tal senso furono mossi nel 1867 con l'incorporazione di una sezione di *Anticuarios* all'interno del *Cuerpo Superior de Archiveros y bibliotecarios del Estado*, ma raggiunge il grado massimo d'importanza nel 1900 (R.D. del 18 aprile) con la creazione di un *Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, dal quale dipendeva una *Comisaría General de Bellas Artes y Monumentos*. A questi organismi seguirono poi altri, come la *Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades* (1912) o la *Junta Superior del Tesoro Artístico* (1933), d'accordo con le diverse leggi che venivano intanto approvate.

³⁴ Nonostante la condizione di isolamento dei monumenti tipico di questi primi momenti esistono, in entrambe le concezioni sul restauro, argomenti che fanno riferimento al contesto. Così, il restauro stilistico prevede la distruzione di edifici e spazi circostanti, in quanto metodo teso a raggiungere il desiderato reintegro formale. Al contrario, l'idea di stampo romantico di difesa dell'ambiente soggiace alla teoria conservazionista, il che pone le basi per la posteriore estensione della tutela agli spazi circostanti. Cfr. Castillo Ruiz 1997, pp. 15-32.

³⁵ *Ibidem*.

artistico e storico». Poco dopo la Legge n. 778, del giorno 11 giugno 1922, “per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico”, poneva l’attenzione sulle «[...] cose immobili la cui conservazione presenta un notevole interesse pubblico a causa della loro bellezza naturale o della loro particolare relazione con la storia civile e letteraria», così come sulle «bellezze panoramiche»³⁶.

In Spagna la relazione tra natura e architettura sperimentò un forte impulso nel contesto *regeneracionista* di fine secolo. Le carenze sociali e politiche, il ritardo storico e la necessità di modernizzare ed europeizzare il paese diventarono il denominatore comune di un’intera generazione di intellettuali articolati in due grandi gruppi: uno letterario, la *Generación del 98*, e il gruppo della *Institución Libre de Enseñanza*. A differenziarli, in buona parte, erano le rispettive posizioni nei riguardi del presente e del futuro. Il pessimismo dei primi conduceva gli stessi a volgere lo sguardo verso epoche più gloriose e a ritrovare nella Castilla e nel suo paesaggio l’essenza di quei valori il cui recupero veniva considerato indispensabile per l’articolazione di una nuova Spagna. La *Institución Libre de Enseñanza*, al contrario, intraprese con ottimismo la rigenerazione del paese affidandola all’azione educativa. In ogni caso, tuttavia, l’attenzione al paesaggio trascende in entrambi i gruppi il lato puramente estetico. L’impulso al riconoscimento di un’identità propria giunse da parte delle scienze dell’ambiente, integrando così una visione scientifica di carattere positivista. Giner de los Ríos, fondatore della *Institución Libre de Enseñanza*, palesò la propria concezione del paesaggio in un famoso articolo del 1886 nella rivista «La ilustración artística»³⁷: «Los elementos o componentes del paisaje forman una unidad, un todo indivisible. El paisaje es un unidad natural, resultado de un conjunto de relaciones naturales, de la que el hombre forma parte en términos igualmente naturales»³⁸.

L’attenzione al paesaggio secondo i termini citati portò la *Institución Libre de Enseñanza* a vedere nell’escursione una delle attività fondamentali della propria metodologia. Atteggiamento, questo, che esercitò una certa influenza sulla pittura del periodo per mano di artisti vincolati alla *Institución*, come Aureliano de Beruete.

In particolare, l’attività escursionistica costituì un pilastro fondamentale del recupero identitario in seno alla *Renaixença* culturale in Cataluña. La *Asociación Catalanista de Excursiones Científicas* vide la luce nel 1876 – lo stesso anno in cui nacque la *Institución Libre de Enseñanza* – ed era destinata a convertirsi poi nel *Centro Excursionista de Cataluña*. L’attività di questa

³⁶ Sullo sviluppo della legislazione italiana e la tutela del paesaggio, sono fondamentali i lavori di Salvatore Settis, tra cui Settis 2011, p. 194 e s.

³⁷ Cit. in Arias de Cossio 2013, p. 121 e ss.

³⁸ «Gli elementi o componenti del paesaggio formano un’unità, un tutto indivisibile. Il paesaggio è un’unità naturale, risultato di un insieme di relazioni naturali, della quale l’uomo fa parte in termini altrettanto naturali».

seppe dimostrarsi rilevante non solo ai fini dello studio e della conservazione dei monumenti storici, ma anche nell'opera di valorizzazione e diffusione di tutti gli aspetti legati alla natura, alle arti o ai costumi popolari.

Come fa notare López Trujillo, l'importanza di queste iniziative pone le proprie basi sul decisivo punto di svolta rappresentato dalla concezione del patrimonio in quanto insieme globale all'interno del quale, a fianco della componente storico-artistica, trovano spazio quella folklorica o antropologica e quella naturale³⁹.

Tali innovazioni concettuali andarono progressivamente spostandosi verso l'ambito giuridico per trovare il loro definitivo riconoscimento nel noto Articolo 45 della Costituzione del 1931. Il processo, tuttavia, si dimostrò lento, così come si può notare dalla normativa specifica. Altro aspetto da tenere in conto è la distanza e la mancanza di articolazione che persisteva, in ambito amministrativo e gestionale, tra le leggi e le istituzioni dedicate al patrimonio storico e artistico da una parte e, dall'altra, quelle preposte alla gestione del territorio e del patrimonio naturale. Tale questione non sarà risolta che durante gli ultimi decenni del secolo, in seno all'attuale regime democratico.

Le prime leggi sul patrimonio, la "Ley de Excavaciones y Antigüedades"⁴⁰ del 1911 e la "Ley de Conservación de Monumentos Histórico Artísticos"⁴¹ del 1915, sebbene introducessero nuovi procedimenti e principi tesi alla tutela⁴², risultarono tuttavia poco innovative riguardo al nostro presente oggetto di studio.

Nel 1916 viene pubblicata la "Ley de Parques Nacionales"⁴³, che veniva a situare la Spagna tra i paesi pionieri nel campo della politica di conservazione della natura e della dichiarazione circa gli spazi protetti, dopo Svezia (1900) Russia (1912) e Svizzera (1914). Questa legge indicava come Parchi Nazionali: «[...] aquellos sitios o parajes excepcionalmente pintorescos, forestales o agrestes del territorio nacional [...]», nei confronti dei quali si predisponeva la salvaguardia de «[...] la belleza natural de sus paisajes, la riqueza de su fauna y de su flora y las particularidades geológicas e hidrológicas», evitando «[...] todo acto de destrucción, deterioro o desfiguración por la mano del hombre»⁴⁴. Nel febbraio del 1917, il Regolamento di sviluppo della Ley introdusse la figura di *Sitio natural* a proposito di quei luoghi che lo meritassero «[...] por lo extraordinario de sus condiciones naturales o por la aureola que pueda

³⁹ López Trujillo 2006, p. 284 e ss.

⁴⁰ "Legge sugli Scavi e le Antichità".

⁴¹ "Legge sulla Conservazione dei Monumenti Storico-Artistici".

⁴² Tra questi, il procedimento di dichiarazione dei beni per via amministrativa, o l'inclusione del concetto di patrocinio come obiettivo di effettiva attuazione.

⁴³ "Legge sui Parchi Nazionali".

⁴⁴ «[...] quei siti o luoghi eccezionalmente pittoreschi, forestali o agresti del territorio nazionale» [...] «[...] la bellezza naturale dei loro paesaggi, la ricchezza della loro fauna e flora e le particolarità geologiche ed idrologiche» [...] «[...] qualsiasi atto di distruzione, deterioramento o sfregio da parte d'uomo». Art. 2 della "Legge sui Parchi Nazionali", 7 dicembre 1916.

prestarles la Historia, la Religión o la leyenda [...]»⁴⁵. Tanto per quanto riguarda la classificazione degli spazi, quanto nel caso delle modalità di articolazione e della previa giustificazione, veniva a palesarsi una concezione paesaggistica e patrimoniale del territorio che faceva confluire i valori naturali con gli aspetti estetici, storici, religiosi o patriottici: «Los montes conservan el aspecto peculiar de la patria en su primitivo estado natural, y constituyen el más genuino recuerdo de los orígenes de un pueblo y el vivo testigo de sus tradiciones [...]»⁴⁶.

Durante gli anni che seguirono venne istituita la maggior parte dei Parchi Nazionali spagnoli, tra cui la Montaña de Covadonga (oggi Picos de Europa) (fig. 10), Ordesa, il Teide, la Caldera de Taburiente, Aigüestortes e il Lago de San Mauricio, ecc. La motivazione per ragioni di tipo “culturale” fu specialmente evidente nel caso di Covadonga, considerata, secondo alcune storiografie dell’epoca, la culla della nazione spagnola e l’origine della Riconquista dall’Islam in epoca medievale. Uno spazio che, al di là delle apparenze, non era esente da tensioni socioeconomiche e attività di impatto ambientale, come ad esempio lo sfruttamento delle miniere, infrastrutture e trasporti, sistemi di coltivazione e pascoli tradizionali o sfruttamento delle risorse idriche⁴⁷.

Dieci anni più tardi viene promulgato il Real Decreto-Ley del 9 agosto 1926, una norma di lucidità ed efficacia notevoli, che marcò un rinnovamento importantissimo dell’ordinamento giuridico. Il Decreto Legge, conosciuto come “Decreto Callejo” dal nome del ministro che lo presentò, definiva un nuovo concetto patrimoniale, ossia quello di *Tesoro Artístico Nacional*:

Artículo 1º. Constituye el tesoro artístico arqueológico nacional el conjunto de bienes muebles e inmuebles dignos de ser conservados para la Nación por razones de Arte y cultura. Estos bienes quedan bajo la tutela y protección del Estado con sujeción a los preceptos de este Decreto-ley, a partir de su publicación en la Gaceta de Madrid⁴⁸.

La dichiarazione risulta di un’importanza fondamentale, dal momento che presuppone un salto di qualità nella definizione dell’oggetto da preservare: «por razones de Arte y de cultura». La modernità della definizione coincide con l’allusione al *valor cultural*, termine che, come segnala Barrero Rodríguez, anticipava di varie decadi la teoria dei beni culturali formulata in Italia durante gli anni Sessanta con la Commissione Franceschini⁴⁹.

⁴⁵ «[...] per la straordinarietà delle proprie condizioni naturali o per l’aureola che possa derivare loro dalla Storia, la Religione o la leggenda [...]». Real Decreto del 23 de febrero de 1917. Art. 1.1.a.

⁴⁶ «I monti conservano l’aspetto peculiare della patria nel suo primitivo stato di natura, e costituiscono il più genuino ricordo delle origini di un popolo e il vivo testimonio delle sue tradizioni [...]». Real Decreto de 23 de febrero de 1917. Exposición de motivos.

⁴⁷ Azcárate *et al.* 2016, pp. 40-41.

⁴⁸ «Articolo 1º. Il tesoro artistico archeologico nazionale è costituito dall’insieme dei beni mobili ed immobili degni di venir conservati da parte della Nazione per ragioni di Arte e cultura. Tali beni restano sotto la tutela e la protezione dello Stato, soggetti alle disposizioni del presente Decreto legge, a partire dalla sua pubblicazione nella Gazzetta di Madrid».

⁴⁹ Barrero Rodríguez 1990, p. 64. A proposito della costruzione giuridica del concetto di *bene culturale*, Giannini 1976, p. 9.

Rilevante a sua volta era l'Art. 2, che precisava quali beni immobili costituivano il Tesoro Artístico Nacional, e nel quale spiccano due questioni: la limitazione delle prerogative della proprietà privata a favore dell'interesse pubblico, ed il superamento del concetto di *monumento* singolo ed isolato per giungere ora ad includere tanto complessi di edifici quanto siti e luoghi. Formavano parte del Tesoro Artístico Nacional:

Las edificaciones o conjunto de ellas, sitios y lugares de reconocida y peculiar belleza, cuya protección y conservación sean necesarias para mantener el aspecto típico, artístico y pintoresco característico de España, siempre que así se haya declarado o en lo sucesivo se declare por el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes (Art. 2.b)⁵⁰.

Troviamo qui l'origine della salvaguardia dei *Conjuntos Históricos* y *Sitios Históricos* della vigente "Ley de Patrimonio Histórico"⁵¹ del 1985. Con questo articolo il "Decreto Callejo" anticipava allo stesso tempo uno dei principi inseriti nella Carta di Atene del 1931, laddove si

raccomanda di rispettare, nelle costruzioni degli edifici, il carattere e la fisionomia della città, specialmente in prossimità dei monumenti antichi, per i quali l'ambiente deve essere oggetto di cure particolari. Uguale rispetto deve aversi per talune prospettive particolarmente pittoresche⁵².

Infine, la sensibilità verso il patrimonio e gli orientamenti di questi anni davano i loro frutti con l'importante Articolo 45 della Costituzione repubblicana del 1931, laddove si segnalava:

Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la nación y estará bajo la salvaguardia del Estado [...]
El Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico o histórico⁵³.

Per la prima volta in un testo costituzionale spagnolo veniva sancita la responsabilità dello Stato circa la protezione della ricchezza storica e artistica⁵⁴.

⁵⁰ «Gli edifici o i complessi formati dagli stessi, i siti e i luoghi di riconosciuta e peculiare bellezza, la cui protezione e conservazione risultino necessarie per il mantenimento dell'aspetto tipico, artistico e pittoresco caratteristico della Spagna, sempre che tale sia stato dichiarato o venga successivamente dichiarato da parte del Ministero di Istruzione pubblica e Belle Arti» (Art. 2.b).

⁵¹ Rispettivamente «Complessi e siti storici» e «Legge sul Patrimonio Storico».

⁵² III Principio Generale della Carta di Atene del 1931, in *La conservación de los monumentos de arte e historia. Conferencia de Atenas, 1931*.

⁵³ «Tutta la ricchezza artistica e storica del paese, chiunque ne sia il proprietario, costituisce tesoro culturale della nazione e sarà posto sotto la salvaguardia dello Stato [...] Lo Stato proteggerà allo stesso modo i luoghi notevoli per la bellezza naturale o per il riconosciuto valore artistico o storico».

⁵⁴ Gli anni che seguirono l'inclusione di tale principio all'interno della Costituzione repubblicana ne videro la progressiva inclusione in seno alle diverse costituzioni europee. È il caso della Legge Fondamentale della Repubblica Federale Tedesca (1949), della Costituzione Greca (1952) e della

E ciò veniva fatto incorporando i luoghi notevoli per la loro bellezza naturale o il valore storico-artistico. Il solo precedente conosciuto si trovava nella Costituzione di Weimar del 1919, dove l'inclusione del paesaggio in quanto oggetto di tutela si lega a Alexander von Humboldt, padre della Geografia moderna, il quale, d'altra parte, seppe esercitare una grande influenza ai fini del rinnovamento scientifico spagnolo, così come sui metodi dell'*Institución Libre de Enseñanza*⁵⁵.

Nonostante il peso effettivo di questa definizione, la legislazione relativa al patrimonio non seppe tuttavia superare la dicotomia causata dalla coesistenza di due diversi regimi apparentemente inconciliabili tra di loro: la gestione del patrimonio e la gestione del territorio. Oltre a ciò, come è stato fatto notare in numerose occasioni, la "Ley de Patrimonio Histórico Artístico"⁵⁶ del 1933, in vigore fino al 1985, rappresentò per un certo verso un passo indietro rispetto al R.D.L., suo predecessore del 1926, a causa, tra gli altri aspetti, del fatto di essere svincolata dall'ordinamento urbanistico⁵⁷. Ciò risulta ben visibile soprattutto nella definizione e ricapitolazione dei *compleksi storici* portata ad effetto dalla Legge del 1933, dove il concetto di *conjunto histórico artístico* scompare in quanto categoria indipendente per integrarsi nella categoria generale di *monumento*⁵⁸.

Le prime dichiarazioni di città in quanto *monumenti storico-artistici* avvennero il 9 marzo del 1940, ed ebbero per oggetto Toledo e Santiago de

Costituzione italiana (1948). Quest'ultima usava una formula chiaramente debitrice a quella spagnola, ma sarebbe divenuta la prima a porre la tutela del patrimonio storico-artistico e del paesaggio tra i principi fondamentali della sua Carta Magna: (Art. 9) «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione». Si veda: Predieri 1969, Settis 2008, Severini 2013.

⁵⁵ Sull'approccio alla tutela dell'ambiente e del paesaggio in Germania, cfr. Zieffer 2010.

⁵⁶ "Legge sul Patrimonio Storico-Artistico".

⁵⁷ Come fa notare García Fernández, la legge era una buona costruzione normativa che rispondeva ad un sistema chiuso ed estensivo di protezione giuridica dei beni culturali. Tuttavia, risulta criticabile la sua totale separazione rispetto alla pianificazione urbanistica, prevista nell'antecedente Decreto Legge, la rinuncia a regolamentare il Patrimonio Bibliografico e Documentale o il totale silenzio riguardo il Patrimonio Etnografico. Cfr. García Fernández 2008, pp. 347-370.

⁵⁸ Nonostante il ruolo secondario a cui vengono relegati i complessi storici, e malgrado una certa imprecisione riguardo la regolamentazione di questi, nella legge esistono riferimenti importanti. Così l'Art. 3 prevedeva l'inclusione nel catalogo dei Monumenti Storico Artistici dei «[...] conjuntos urbanos y los parajes pintorescos que deban ser preservados de destrucciones o reformas perjudiciales» («[...] i complessi urbani ed i luoghi pittoreschi che debbano venir preservati da distruzione e restauri che li pregiudichino»); l'Art. 33 stabiliva che le disposizioni riguardanti i monumenti storico-artistici erano da applicarsi anche a «[...] los conjuntos urbanos y rústicos – calles, plazas, rincones, barrios, murallas, fortalezas, ruinas –, fuera de las poblaciones que por su belleza, importancia monumental o recuerdos históricos, puedan declararse incluidos en la categoría de rincón, plaza, calle, barrio o conjunto histórico-artístico» («[...] ai complessi urbani e rustici – vie, piazze, angoli, quartieri, mura, fortezze, rovine –, fuori dai centri abitati che per la loro bellezza, importanza monumentale o ricordi storici, possano venir dichiarati compresi nella categoria di angolo, piazza, via, quartiere o complesso storico-artistico». Castillo Ruiz 1997, p. 132 e ss.

Compostela. Nell'esposizione del decreto si sottolineava il loro valore «[...] no sólo por el número considerable de Monumentos nacionales, sino también por lo característico de sus ordenaciones urbanas, por su recuerdo de la historia patria y por sus manifestaciones de arte [...]»⁵⁹. Queste prime dichiarazioni, che sottoponevano qualsiasi intervento all'approvazione del *Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional*⁶⁰, evitarono che tali città fossero preda degli eccessi urbanistici che caratterizzarono i decenni degli anni Cinquanta e Sessanta⁶¹. In entrambi i casi, i regolamenti urbanistici applicarono misure come la limitazione delle altezze degli immobili fino a cinque piani e stabilirono zone di protezione speciale per la conservazione di determinate viste e paesaggi. Così, a Santiago de Compostela, le Ordinanze Municipali del 1951 proibirono per esempio, di edificare all'interno delle zone verdi e degli orti situati a sud ovest della Plaza del Obradoiro, per garantire la vista tradizionale della cattedrale dall'Alameda o dal Parque de la Herradura. Nel caso di Toledo, le Istruzioni della Direzione Generale di Belle Arti del 1965 delimitarono alcune zone di protezione del paesaggio che includevano il centro storico, due *zone de ordinamento speciale* – l'accesso da Madrid, al nord e la zona di Los Cigarrales e Vega del Tajo, al sud – e una gran *zona di rispetto e protezione del profilo urbanistico*, che comprendeva quasi tutto il territorio circostante. Come indica Zárate, il regolamento di queste zone è stato determinante per lo sviluppo della città e per la conservazione del paesaggio di Toledo, condizionando durante decenni l'ubicazione dei terreni urbanizzabili e le tipologie architettoniche⁶².

A differenza degli esempi di Toledo e Santiago, l'urbanizzazione smisurata dei decenni indicati lasciò dietro di sé numerosi esempi di trasformazione e degrado paesaggistici. I casi più evidenti e conosciuti interessano la costa e in particolare il litorale mediterraneo, dove lo sviluppo del turismo nazionale e straniero portò con sé lo sfruttamento intensivo delle risorse naturali e l'urbanizzazione di zone ad elevato valore paesaggistico, per lo più facendo uso di stili architettonici molto lontani dalle tipologie tradizionali⁶³.

Uno dei problemi maggiormente percepiti durante gli anni del regime franchista è quello di una crescente frammentazione e dispersività della normativa, che rese difficile il coordinamento e riguardò in diversi gradi tanto la protezione degli ambienti monumentali, così come dei complessi patrimoniali e dei beni naturali. Così, dal punto di vista urbanistico, la Legge del 12 maggio del 1956 circa il “Régimen del Suelo y Ordenación Urbana”⁶⁴ introdusse la

⁵⁹ «[...] non solo per il numero considerevole di Monumenti nazionali, ma anche per il tratto caratteristico dei loro ordinamenti urbani, per il ricordo della storia patria che suscitano e per le loro manifestazioni d'arte [...]».

⁶⁰ *Servizio di Difesa del Patrimonio Artístico Nazionale*.

⁶¹ A tale proposito risulta tuttora particolarmente raccomandabile la lettura di Chueca Goitia 1977.

⁶² Zárate 2016.

⁶³ Per un approccio alla trasformazione delle coste andaluse e valenziane cfr. rispettivamente Galacho, Luque 2000 e Caldach 2003.

⁶⁴ “Regime del Suolo e Ordinamento Urbano”.

duplice presenza di distinti ordinamenti giuridici riguardanti il patrimonio architettonico e la battaglia riguardante la competenza tra amministrazione centrale e amministrazione locale. Frattanto, la “Ley de Montes” del 1957 e il suo regolamento del 1963 derogarono la “Ley de Parques Nacionales” del 1916 ed ascrissero all’amministrazione forestale la gestione degli spazi protetti. Nel 1975 una *nuova* “Ley de Espacios Naturales Protegidos”⁶⁵, Legge 15/1975 del 2 di maggio, moltiplicò le figure atte alla protezione – *Reserva Integral, Parque Nacional, Parajes Naturales de Interés Nacional e Parque Natural* – ai fini di fornirne un ordinamento in grado di garantire un miglior sfruttamento a fine educativo, scientifico, culturale, turistico, socio-economico o di ricreazione.

4. *Paesaggio e Patrimonio Culturale nel regime costituzionale. Nuovi obiettivi*

Il recupero del sistema democratico a partire dal 1975 significò, per la società spagnola, un profondo rinnovamento che interessò tutti gli ambiti sociali ed un metodo nuovo di governo basato sulla Costituzione del 1978.

Per quanto riguarda la prospettiva del presente studio risultano essere diversi gli aspetti degni di nota della Carta Magna. Uno di questi è l’importante divisione stabilitasi a partire dal riconoscimento di un alto grado di autonomia alle varie regioni. Ciò ha portato alla promulgazione di diverse leggi regionali autonome che, senza contravvenire alla legge statale, sviluppano ed adeguano alle distinte realtà storiche la protezione e la gestione del patrimonio. D’altra parte spicca il concetto, utilizzato dalla Costituzione, che definisce i beni interessati dall’opera di protezione, quello di “Patrimonio histórico, cultural y artístico”:

Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del Patrimonio histórico, cultural y artístico de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley sancionará los atentados contra este patrimonio⁶⁶ (Art. 46).

All’interno di questo, il valore culturale si profila come l’elemento determinante della tutela, in linea con la teoria dei beni culturali sviluppata in Italia nell’ambito delle attività della Commissione Franceschini.

Riguardo ai beni di carattere ambientale, che trovavamo pienamente integrati nell’Art. 45 della Costituzione Repubblicana, la Costituzione del 1978 riserva ad essi un articolo specifico, l’Art. 45:

⁶⁵ “Legge sugli Spazi Naturali Protetti”.

⁶⁶ «I poteri pubblici garantiranno la conservazione e promuoveranno l’arricchimento del Patrimonio storico, culturale e artistico dei popoli spagnoli e dei beni che lo integrano, qualsivoglia sia il loro regime giuridico e la loro titolarità. La Legge punirà gli attentati contro tale patrimonio» (Art. 46).

1. Todos tienen el derecho a disfrutar de un medio ambiente adecuado para el desarrollo de la persona, así como el deber de conservarlo. 2. Los poderes públicos velarán por la utilización racional de todos los recursos naturales, con el fin de proteger y mejorar la calidad de la vida y defender y restaurar el medio ambiente [...]»⁶⁷.

L'apparente dicotomia che si stabilisce tra i beni di tipo ambientale e i beni culturali viene superata, secondo Barrero Rodríguez, grazie ad un'analisi congiunta di questi due articoli e dell'Art. 47, che si riferisce alle dimore e al piano urbanistico. In tale prospettiva il testo costituzionale consacra la difesa dell'ambiente naturale nella sua più ampia accezione, includendo in quanto elemento del medesimo il patrimonio culturale. Per quanto riguarda l'integrazione dei beni ambientali in seno al patrimonio culturale, si conclude che questi fanno parte dello stesso nel caso risultino rilevanti o significativi al fine del riconoscimento della storia delle collettività umane⁶⁸.

In questo nuovo contesto il 27 di marzo del 1989 veniva approvata la Legge 4/89 sulla "Conservación de los Espacios Naturales y de la Flora y Fauna Silvestre"⁶⁹. Una norma, questa, che cercava di coniugare la protezione degli ecosistemi con l'utilizzo e lo sfruttamento ordinato e sostenibile delle risorse naturali attraverso *Planes de Ordenación*⁷⁰. A tal fine stabiliva quattro categorie fondamentali: *Parque, Reserva Natural, Monumento Natural y Paisajes Protegidos*⁷¹. La difficoltà a scindere gli aspetti ecologici da quelli culturali si palesava nel caso di quest'ultima figura: «Los Paisajes Protegidos son aquellos lugares concretos del medio natural que, por sus valores estéticos y culturales, sean merecedores de una protección especial» (Art. 17)⁷². Malgrado tutto, il trasferimento di questa Legge alle diverse normative delle Comunità Autonome risultò assai diseguale e la maggior parte di queste scelsero l'opzione di adeguare le figure di protezione secondo le loro proprie realtà.

⁶⁷ «1. Tutti hanno diritto a godere di un ambiente naturale adeguato allo sviluppo della persona, così come il dovere di conservarlo. 2. I poteri pubblici vigileranno sulla razionalità dell'utilizzo di tutte le risorse naturali, con il fine di proteggere e migliorare la qualità della vita e di difendere e ripristinare l'ambiente [...]».

⁶⁸ Barrero Rodríguez 1990, citato in Castillo Ruiz 1997, p. 200 e ss.

⁶⁹ "Legge sulla Conservazione degli Spazi Naturali e della Flora e della Fauna Silvestre".

⁷⁰ *Piani di Ordinamento*.

⁷¹ *Parco, Riserva Naturale, Monumento Naturale e Paesaggio Protetto*.

⁷² «I Paesaggi Protetti sono quei luoghi che, a causa dei loro valori estetici e culturali, meritano una protezione speciale» (Art. 17). L'Unione Internazionale per la Conservazione della Natura (IUCE) definiva nel 1994 i Paesaggi Protetti come: «Área de terreno, incluyendo las costas y el mar, donde la interacción de gentes y naturaleza a lo largo del tiempo ha producido un espacio de carácter distintivo con unos valores estéticos, ecológicos y/o culturales específicos, y a menudo con una rica diversidad biológica. Salvaguardar la integridad de esta tradicional interacción es vital para la protección, el mantenimiento y la evolución del área mencionada» («Area di terreno, includendo le coste e il mare, dove l'interazione di natura e genti ha prodotto col passare del tempo uno spazio dal carattere distintivo con dei valori estetici, ecologici e/o culturali specifici, e spesso con una ricca diversità biologica. Salvaguardare l'integrità di questa tradizionale interazione è vitale ai fini della protezione, del mantenimento e dell'evoluzione dell'area menzionata»). Instituto del Patrimonio Cultural de España 2012, *Plan Nacional del Paisaje Cultural*.

Per quanto riguarda il punto di vista dei beni culturali, l'adeguamento al nuovo corso si produce con la Ley 16/1985 sul "Patrimonio Histórico Español"⁷³. In essa si stabiliva una nuova definizione di Patrimonio Storico che ne ampliava notevolmente l'estensione. L'Art. 1.2 segnala:

Integran el Patrimonio Histórico Español los inmuebles y objetos muebles de interés artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico. También forman parte del mismo el patrimonio documental y bibliográfico, los yacimientos y zonas arqueológicas, así como los sitios naturales, jardines y parques, que tengan valor artístico, histórico o antropológico⁷⁴.

Questo testo è stato recentemente aggiornato dalla Ley 10/2015, del 26 maggio, che aggiunse «Asimismo, forman parte del Patrimonio Histórico Español los bienes que integren el Patrimonio Cultural Inmaterial, de conformidad con lo que establezca su legislación especial»⁷⁵.

Qualora un bene venga dichiarato "de Interés Cultural"⁷⁶ si ottiene per esso il massimo della protezione, all'interno della quale si collocano le seguenti categorie: *Monumentos, Jardines, Conjuntos Históricos, Sitios Históricos y Zonas Arqueológicas*⁷⁷.

Uno degli obiettivi della legge era quello di adeguarsi ai criteri internazionali circa la protezione e la conservazione del patrimonio, consolidati attraverso i propri organismi in numerose Raccomandazioni e Convenzioni, che la Spagna aveva sottoscritto e andava seguendo. Tra queste la *Convenzione sulla protezione del patrimonio mondiale, culturale e naturale* dell'UNESCO⁷⁸. Uno degli aspetti più rilevanti di questa Convenzione era l'inclusione, a fianco dei beni di tipo culturale, del patrimonio naturale. In un primo momento il paesaggio e la sua dimensione culturale venivano a trovarsi implicitamente riuniti nei concetti di *conjuntos* o di *lugares*⁷⁹, esempio seguito dalla "Legge sul Patrimonio Storico Spagnolo"⁸⁰. Tuttavia lo sviluppo progressivo del concetto

⁷³ "Legge sul Patrimonio Storico Spagnolo".

⁷⁴ «Fanno parte del Patrimonio Storico Spagnolo gli immobili e gli oggetti mobili di interesse artistico, storico, paleontologico, archeologico, etnografico, scientifico o tecnico. Allo stesso modo fanno parte dello stesso il patrimonio documentale e bibliografico, i giacimenti e le zone archeologiche, così come i siti naturali, giardini e parchi che possiedano valore artistico, storico o antropológico».

⁷⁵ «Allo stesso modo, fanno parte del Patrimonio Storico Spagnolo i beni che integrino il Patrimonio Culturale Immateriale, in conformità a ciò che viene stabilito dalla propria specifica normativa».

⁷⁶ Bene di Interesse Culturale.

⁷⁷ Rispettivamente, *Monumenti, Giardini, Aree Storiche, Siti Storici e Siti Archeologici*.

⁷⁸ La Spagna ratifica la Convenzione il 4 maggio del 1982. Le prime dichiarazioni vedono la luce nel 1984, allorché vengono dichiarate Patrimonio Mondiale l'opera di Gaudí, il Monastero e Residenza Reale dell'Escorial, la Cattedrale di Burgos, il Centro Storico di Córdoba e l'Alhambra, Generalife e Albaicín di Granada.

⁷⁹ Rispettivamente *Compleksi e luoghi*.

⁸⁰ La Convenzione del Patrimonio Mondiale intendeva come *conjuntos* i gruppi di costruzioni,

portò, nel 1992, all'incorporazione di una nuova categoria: quella di *Paesaggio Culturale*, che si identificava all'interno del patrimonio culturale con quelle «opere dell'uomo o insieme dell'uomo e della natura» designate nell'Art. 1 della Convenzione⁸¹. In Spagna, il Paesaggio Culturale di Aranjuez (2001) fu il primo dei beni inseriti in tale categoria, seguito, nel 2011, dalla Sierra de Tramountana di Palma de Mallorca. Non possiamo tuttavia dimenticare i valori paesaggistici che caratterizzano altri beni dichiarati, come la stessa *Alhambra* a Granada, *Las Médulas* in León, il *Palmeral* di Elche, o la Biodiversità e cultura di Ibiza.

Infine, nell'anno 2000, il Consiglio d'Europa approvò la cosiddetta *Convenzione Europea del Paesaggio*, con la quale si intende promuovere la protezione, la gestione e l'ordinamento dei paesaggi europei, e in cui il paesaggio viene definito come «[...] una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni» (Art. 1.a). È un testo che per la prima volta offre una visione integrata del paesaggio, all'interno della quale si includono tanto gli aspetti naturali come quelli culturali, e in cui viene presa in considerazione la sua dimensione sociale in quanto elemento di benessere. La definizione si spinge oltre rispetto alle nozioni tradizionali, giungendo a sintetizzare gli aspetti naturali e culturali in seno alla matrice comune rappresentata dal territorio, con l'obiettivo di evolvere verso modelli sostenibili di gestione. È possibile affermare pertanto che, secondo la Convenzione, “qualsiasi territorio costituisce paesaggio”⁸². D'altra parte, si definisce la pianificazione dei paesaggi come «le azioni fortemente lungimiranti, volte alla valorizzazione, al ripristino o alla creazione di paesaggi» (Art. 1.f). Casini indica al riguardo come la normativa europea cercasse di offrire maggiori spunti di interazione fra tutela e fruizione del paesaggio, tentando di rafforzare contesti dove non vi era una adeguata normativa in materia, a differenza di paesi come l'Italia, dove strumenti di questo tipo erano noti da tempo⁸³.

isolate o raccolte, la cui architettura, unità ed integrazione nel paesaggio le doti di un'eccezionale valore universale dal punto di vista della storia, dell'arte o della scienza; e come *lugares* le opere dell'uomo o insieme dell'uomo e della natura così come le zone, incluse quelle archeologiche, con questo stesso valore universale (Art. 1). Per parte sua la Legge sul Patrimonio Storico Spagnolo distingueva tra *Jardín Histórico* – spazio delimitato, prodotto dell'opera di ordinamento degli elementi naturali da parte dell'uomo, a volte implementato dalla fabbricazione di strutture e ritenuto di interesse in funzione della sua origine o del passato storico o dei suoi valori estetici, sensoriali o botanici; *Conjunto Histórico* – raggruppamento di beni immobili che formano un'unità d'insediamento, continua o dispersa, caratterizzata da una struttura fisica rappresentativa dell'evoluzione di una comunità umana in quanto testimonianza della cultura di questa o in quanto costitutiva di un valore di uso e utilità per la collettività; e *Sitio Histórico* – luogo o paraggio naturale vincolato ad avvenimenti o ricordi del passato, a tradizioni popolari, a creazioni culturali o della natura e ad opera dell'uomo, che possieda valore storico, etnologico, paleontologico o antropologico.

⁸¹ *Revision of the operational guidelines for the implementation of the World Heritage Convention 1992*, XVI Sessione del Comitato del Patrimonio Mondiale di Santa Fe (1992).

⁸² Agudo González 2007.

⁸³ Casini 2014.

I cambiamenti introdotti da parte della Convenzione sono profondi e richiedono, in molti casi, l'adeguamento normativo degli Stati aderenti⁸⁴. Un buon esempio di ciò è rappresentato dalla Ley 42/2007 sul "Patrimonio Natural y de la Biodiversidad"⁸⁵ che, nonostante regoli aspetti precisi inerenti la protezione del paesaggio, riconosce nel suo preambolo che la sottoscrizione della *Convenzione Europea del Paesaggio* esige la messa a punto di nuovi strumenti di gestione. Infatti, la Legge adatta nell'Art. 3.26 la definizione di paesaggio promulgata dalla *Convenzione Europea del Paesaggio* – «Paesaggio: qualsiasi parte del territorio la cui caratteristica sia il risultato dell'azione e dell'interazione di fattori naturali e/o umani, così come percepito dalla popolazione».

Ritornando alla Legge 16/1985 del Patrimonio storico spagnolo, abbiamo già segnalato che non prevede il concetto di paesaggio culturale. Ci si avvicina soltanto attraverso il termine di luogo storico, definito come «el lugar o paraje natural vinculado a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones populares, creaciones culturales o de la naturaleza y a obras del hombre, que posean valor histórico, etnológico, paleontológico o antropológico» (Art. 15.4)⁸⁶. Al di là di una futura possibile e desiderata integrazione, la questione non comporta un problema in termini reali, considerata la distribuzione delle competenze in vigore tra lo Stato centrale e le Comunità Autonome, alle quali la Costituzione riconosce la possibilità di assumere le funzioni in materia di patrimonio vincolate al proprio territorio (Art. 148.1, 15, 16 y 17 della Costituzione spagnola, puntualizzato e chiarito dalla sentenza 17/1991 del Tribunale Costituzionale)⁸⁷.

Da allora, tutte le Comunità Autonome hanno promulgato le proprie leggi sul patrimonio, nelle quali i paesaggi culturali via via si sono consolidati come parte dei siti e dei complessi storici e, pertanto, costituiscono oggetto delle politiche di ordinamento del territorio. Tale tendenza risulta visibile già nelle prime leggi, come la Ley 9/1993 de "Patrimonio Cultural de Cataluña"⁸⁸, che includeva in quanto «lugar histórico» i luoghi naturali dotati di unità storica o culturale. In quelle più recenti, com'è il caso della "Ley 4/2007 del Patrimonio Cultural"⁸⁹ della Comunità di Murcia, il «Paisaje Cultural» si converte in obiettivo dei Piani di Ordinamento del Patrimonio Culturale⁹⁰, concorde allo

⁸⁴ La Spagna sottoscrisse la Convenzione Europea del Paesaggio nel Novembre del 2007.

⁸⁵ "Legge sul Patrimonio Naturale e la Biodiversità".

⁸⁶ «Il luogo o il sito vincolato a avvenimenti o ricordi del passato, tradizioni popolari, creazioni culturali o della natura e dell'uomo, che possiedano un valore storico, etnologico, paleontologico o antropologico».

⁸⁷ Riguardo questa dualità di competenze, cfr. Prieto 2004.

⁸⁸ "Legge 9/1993 sul Patrimonio Culturale della Cataluña".

⁸⁹ "Legge sul Patrimonio Culturale".

⁹⁰ La Ley 4/ 2007, del 16 di marzo 2007, considera il Paesaggio Culturale come «[...] porción de territorio rural, urbano o costero donde existan bienes integrantes del patrimonio cultural que por su valor histórico, artístico, estético, etnográfico, antropológico, técnico o industrial e integración

spirito della già nominata Convenzione Europea del Paesaggio che sosteneva l'introduzione di questi piani come strumento per la gestione del paesaggio.

Nello sviluppare le proprie competenze, queste stesse leggi hanno permesso di richiamare l'attenzione su determinati aspetti rilevanti per ognuna delle varie Comunità Autonome. Valga come esempio la "Ley de Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico"⁹¹ della Rioja, del 2004, che non solamente include nuovi tipi specifici di beni come i «Lugares de Interés Etnográfico», le «Vías Culturales» ed i «Paisajes Culturales»⁹², ma che stabilisce uno speciale grado di attenzione nei confronti di tutto ciò che si riferisce alla cultura vitivinicola, includendo quelli che chiama «Paisajes Culturales del Viñedo»⁹³. D'altra parte, alla promulgazione di leggi autonome sul patrimonio bisogna aggiungere le altre create dal punto di vista dell'ordinamento del territorio, molte delle quali includono il termine paesaggio nel loro titolo. È il caso della "Ley 4/2004 de 30 junio de Ordenación del territorio y protección del paisaje"⁹⁴ della Generalitat Valenciana, della "Ley 8/2005 de protección, gestión y ordenación del paisaje de Cataluña"⁹⁵ o del "Decreto de protección, gestión y ordenación del paisaje"⁹⁶ del 2013, del Governo Vasco. Qui si osserva nuovamente la creazione di Piani di Ordinamento specifici che rappresentano l'unico strumento capace di far coincidere la diversità dei valori presenti nel paesaggio e garantire la loro conservazione e valorizzazione.

Intanto, l'amministrazione centrale si è focalizzata nel promuovere una maggiore attenzione verso le nuove tipologie patrimoniali, tra le quali il paesaggio, effettuando studi parziali applicati a determinati territori e fornendo modalità di lavoro e strumenti di analisi⁹⁷. Queste attività sono state messe in

con los recursos naturales o culturales merezca una planificación especial» («[...] porzione di territorio rurale, urbano o costiero in cui esistano beni facenti parte del patrimonio culturale che per il loro valore storico, artistico, estetico, etnografico, antropologico, tecnico o industriale e per l'integrazione con le risorse naturali o culturali meritino una pianificazione speciale») (Art. 61.2).

⁹¹ "Legge sul Patrimonio Culturale, Storico e Artistico".

⁹² Rispettivamente «Luoghi d'Interesse Etnografico», «Vie Culturali» e «Paesaggi Culturali».

⁹³ Ley 7/2004, del 18 di ottobre, "Reguladora del Patrimonio Cultural, Histórico y Artístico de La Rioja". L'Art. 12.4.G recita «Paisaje Cultural: Extensión de terreno representativa de la interacción del trabajo humano con la naturaleza. Su régimen como Bien de Interés Cultural se aplicará sin perjuicio de su protección específica mediante la legislación ambiental. Especial consideración merecerá el "Paisaje Cultural del Viñedo"» («Paesaggio Culturale: Estensione di terreno rappresentativa dell'interazione del lavoro umano con la natura. Il suo regime di Bene d'Interesse Culturale sarà applicato senza pregiudizio della sua protezione specifica mediante la legislazione ambientale. Speciale considerazione dovrà riguardare il "Paesaggio Culturale dei Vigneti"»).

⁹⁴ "Legge 4/2004 del 30 giugno di ordinamento del territorio e protezione del paesaggio".

⁹⁵ "Legge 8/2005 di protezione, gestione e ordinamento del paesaggio della Catalonia".

⁹⁶ "Decreto di protezione, gestione e ordinamento del paesaggio".

⁹⁷ Alcuni dei paesaggi culturali studiati sono Navapalos (Soria), El Pualar (Madrid), Ojos Negros (Teruel), il Valle de Ricote (Murcia) o La Vera (Cáceres). Altri lavori sono stati i Piani di direzione per i paesaggi industriali della Sierra Minera di Cartagena-La Unión (Murcia) e per le Reales Fábricas di Riópar (Albacete), o il progetto di adattamento del paesaggio della Bahía de Bolonia (Cádiz).

funzione principalmente attraverso l'Istituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), organismo responsabile della creazione dei differenti piani nazionali settoriali sul patrimonio culturale, tra cui il *Plan Nacional de Paisaje Cultural*⁹⁸. L'obiettivo di tale piano è la salvaguardia di questi paesaggi attraverso un'azione di identificazione, documentazione, ricerca o rivitalizzazione che parta dalla prospettiva di uno sviluppo sostenibile⁹⁹.

Nonostante quanto sopra esposto, la difficoltà nel comprendere il paesaggio e far conciliare la sua protezione e il normale sviluppo della nostra società si è resa evidente per quanto riguarda alcuni progetti controversi avviati nel primo decennio del XXI secolo, con il beneplacito del boom urbanistico vissuto in quell'epoca. Un buon esempio è dato dal Piano di Ordinamento della città di Toledo approvato nel 2007, in un contesto di crescita urbanistica della città. Un piano che dichiarava come edificabile una buona parte dei terreni considerati di *protezione speciale* dal 1965, minacciando così il profilo caratterizzante della città e dei paesaggi circostanti. Solo a causa della crisi economica e dello scoppio della bolla speculativa immobiliare venne impedito l'inizio di alcune edificazioni precedentemente previste. Di recente, la sentenza del 27 febbraio 2014 del Tribunale Supremo della Giustizia ha confermato una sentenza anteriore del Tribunale Superiore di Castilla-La Mancha, con la quale si annulla il Piano di Ordinamento del 2007, causa irregolarità nella sua approvazione¹⁰⁰.

Un caso simile è quello che interessò il contesto paesaggistico del parco archeologico di Numancia, a Soria. In circostanze simili, i governi regionali e municipali iniziarono, nel 2007, due grandi progetti urbanistici: rispettivamente la creazione della cosiddetta "Città dell'ambiente" e la costruzione della nuova zona industriale. Entrambe le iniziative non disponevano fin dall'inizio di un consenso politico o istituzionale necessario. La pressione da parte dei cittadini, convogliata tramite varie istituzioni tra cui le Reali Accademie di Storia e Belle Arti, numerose università e istituzioni scientifiche, così come associazioni ecologiste, ottenne che varie sentenze giudiziarie annullassero nel 2010 il progetto della zona industriale¹⁰¹. Per quanto riguarda la "Città dell'ambiente", le opere cominciarono nel 2010, vennero poi fermate nel 2013 dalla sentenza del Tribunale Costituzionale¹⁰², che dichiarò incostituzionale la legge regionale grazie alla quale era stato avallato il progetto. Attualmente ciò che resta in quel luogo è una grande struttura non terminata, che rappresenta una triste testimonianza dello sperpero di denaro pubblico di un passato recente, su cui si attende ancora una decisione riguardo smantellamento o riutilizzazione.

⁹⁸ *Piano Nazionale di Paesaggio Culturale*.

⁹⁹ Instituto del Patrimonio Cultural de España 2012, *Plan Nacional de Paisaje Cultural*.

¹⁰⁰ Zárate 2016.

¹⁰¹ Pérex Agorreta 2010.

¹⁰² Sentenza del Tribunale Costituzionale num. 203/2013, del 5 dicembre.

5. *A modo di epilogo*

In Spagna, così come nei paesi circostanti, il concetto di paesaggio è stato contraddistinto da sempre da riferimenti culturali, trasformato in molti casi in oggetto di intervento di carattere artistico o estetico. È però nel secolo XIX, in seno ad un complesso contesto politico e in un ambiente imbevuto dello spirito romantico dell'epoca, che il paesaggio emerge come elemento identitario di prim'ordine. Un processo simile a quello che caratterizza il caso dei monumenti storici e dal quale è inseparabile, poiché costituiscono due facce della stessa realtà.

Il cambio di secolo apporta, partendo da una visione scientifica, nuovi elementi di valorizzazione che dimostrano il legame profondo e le implicazioni culturali che caratterizzano lo sviluppo di una data società nel proprio ambiente naturale. A partire dalla teoria monumentale ci si ritrova costantemente a dover riconoscere l'impossibilità di un approccio ai monumenti che non tenga conto delle relazioni di questi con il loro contesto, così come impraticabile si dimostra ogni alternativa all'integrazione dei valori estetici di determinati complessi o spazi costruiti.

La natura diversa di beni monumentali e beni ambientali determinò la comparsa di specifiche normative per la loro conservazione e la loro gestione. È possibile, tuttavia, come si è visto, rintracciare in esse la linea di un'evoluzione parallela che denota l'esistenza di tali relazioni profonde. L'Articolo 45 della Costituzione Repubblicana segnò un punto d'inflessione la cui importanza supera di gran lunga la limitata cornice nazionale. La considerazione unitaria dei beni storico-artistici e di quelli naturali in quanto tesoro culturale sta alla base delle politiche internazionali che hanno guidato la conservazione e la protezione del patrimonio negli ultimi tempi. Politiche alle quali l'attuale legislazione spagnola ha cercato di adattarsi con la "Legge sul Patrimonio Histórico Español" del 1985 e delle diverse leggi delle singole Regioni Autonome.

La ratificazione da parte della Spagna della *Convenzione Europea del Paesaggio* impone oggi nuove sfide: la più importante delle quali è la ricerca di strumenti che permettano una gestione integrata basata sull'essenza culturale del territorio. La gestione non può consistere in una normativa negativa fatta solo di proibizioni, ma deve richiedere un Piano di Ordinamenti Strategici il cui obiettivo sia la sua sostenibilità. Il paesaggio, inteso in questo momento come territorio culturale, affronta anche le difficoltà proprie della sua complessità: è una realtà fragile, esposta alla speculazione e ad altre azioni indiscriminate, con una situazione giuridica a cui manca stabilità e con numerosi attori implicati, che hanno a volte interessi diversi. Infatti, come segnala Linarejos Cruz, per quanto si stiano via via sviluppando *corpora* legali che riconoscono e regolano lo status del paesaggio, ci troviamo ancora all'inizio di un cammino da percorrere¹⁰³.

¹⁰³ Linarejos Cruz 2015, p. 13 e ss.

Per ora bisogna apprezzare il lavoro svolto e seguire con attenzione lo sviluppo di iniziative come la recente pubblicazione del catalogo *100 Paisajes Culturales en España*, promosso dall'Istituto del Patrimonio Culturale della Spagna, che facilita l'identificazione, la considerazione e il valore dei nostri paesaggi, oltre a proporre un metodo di lavoro. Meritevole di attenzione è anche la comparsa di piattaforme ed enti di diverso livello, che dall'ambito locale forniscono alle amministrazioni pubbliche esperienze, riflessioni e modelli di organizzazione e gestione indispensabili per il futuro sviluppo in materia: è il caso, per esempio, dell'Osservatorio del Paisaje de Cataluña¹⁰⁴. Infine, non si possono dimenticare le azioni intraprese da altri ambiti patrimoniali consolidati, che trovano nella relazione tra il bene culturale, il paesaggio e il territorio circostante e nel coordinamento degli interventi, una dimensione di futuro; così come testimonia il tema della ventiquattresima Conferenza Generale di ICOM, tenutasi a Milano tra il 3 e il 9 luglio 2016, il cui argomento è stato *Musei e paesaggi culturali*.

Riferimenti bibliografici / References

- Agudo González J. (2007), *Paisaje y gestión del territorio*, «Revista jurídica. Universidad Autónoma de Madrid», n. 15, pp. 197-237.
- Alvar Ezquerro A. (1999), *Las Relaciones Topográfica*, in *Felipe II, la ciencia y la técnica*, a cura di E. Martínez Ruiz, Madrid: Actas, pp. 275-290.
- Antigüedad del Castillo-Olivares M^a.D. (1999), *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso (1808-1813)*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Antigüedad del Castillo-Olivares M^a.D. (2008), *El equipaje del Rey intruso*, in *Congreso Internacional "Guerra, sociedad y política (1808-1814)"*, vol. 1, a cura di F. Miranda Rubio, Pamplona: Gob. de Navarra, Univ. Publica de Navarra, Inst. Príncipe de Viana, pp. 77-100.
- Antigüedad del Castillo-Olivares M^a.D. (2010), *Del saqueo del patrimonio al patrimonio nacional*, in *Liberty, Liberté, Libertad*, a cura di A. Ramos Santana, A. Romero Ferrer, Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 427-447.
- Arias Anglés E. (1976), *Influencias en la obra pictórica de Pérez Villamil*, «Goya. Revista de Arte», n. 133, pp. 29-37.
- Arias de Cossio A. M^a. (2013), *La pintura de paisaje en la segunda mitad del siglo XIX. Teoría y práctica: La Institución Libre de Enseñanza*, in *Arte del siglo XIX*, a cura di M^a. C. Lacarra, Zaragoza, Exma. Diputación de Zaragoza, pp. 121-152.
- Azcárate B., Fernández A., López-Davadillo J. (2016), *Paisajes culturales*, Madrid: UNED.

¹⁰⁴ <<http://www.catpaisatge.net/esp/index.php>>.

- Barrero Rodríguez M^a.C. (1990), *La ordenación jurídica del patrimonio histórico*, Madrid: Cívitas.
- Calduch J. (2003), *Panorama de un paisaje en ruinas. La costa valenciana desde los inicios del turismo*, «DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura», n. 9-10, pp. 145-154.
- Casini L. (2014), *La valorizzazione del paesaggio*, «Rivista trimestrale di diritto pubblico», vol. 2, pp. 385-396.
- Castillo Ruiz J. (1997), *El entorno de los bienes inmuebles de interés cultural*, Granada: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Univ. de Granada.
- Chueca Goitia F. (1977), *La destrucción del legado urbanístico español*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Füssel S. (2011), *Cities of the world. Complete edition of the colour plates of 1572-1617*, Köln: Taschen.
- Galacho F., Luque A. (2000), *La dinámica del paisaje en la Costa del Sol desde la aparición del turismo*, «Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia», n. 22, pp. 25-58.
- García Fernández J. (2008), *Estudios sobre el derecho del patrimonio histórico*, Madrid: Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España.
- García Morales M^a.V. (1988), *Los artistas que trabajan para el Rey: La Junta de Obras y Bosques*, «Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte», n. 1, pp. 123-136.
- Giannini M.S. (1976), *I beni culturali*, «Rivista trimestrale di diritto pubblico», vol. 1, pp. 3-38.
- García Pereda I., González I. e Gil L. (2004), *Agustín Pascual (1818-1884). El modelo alemán y la primera enseñanza forestal en España*, in *Espaços e actores da ciência em Portugal (XVIII-XX)*, Casal de Cambra: Caleidoscopio, pp. 209-240.
- Gómez Mendoza J. (2003), *El gobierno de la naturaleza en la ciudad: Ornato y ambientalismo en el Madrid decimonónico*, Madrid: Real Academia de la Historia.
- Gómez Mendoza J. (2013), *Del patrimonio paisaje a los paisajes patrimonio*, «Documents d'Anàlisi Geogràfica», vol. 59/1, pp. 5-20.
- Guiterman H. (1978), *David Roberts, R.A., 1796-1864*, London, 1978.
- Instituto del Patrimonio Cultural de España (2012), *Plan Nacional del Paisaje Cultural*, in IPCE. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, <http://ipce.mcu.es/pdfs/PLAN_NACIONAL_PAISAJE_CULTURAL.pdf>, 14.04.2016.
- Jackson J.B. (1986), *Discovering the vernacular landscape, Discovering the vernacular landscape*, Yale: University Press.
- Kagan R.L. (1986), *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Madrid: Viso.
- La conservación de los monumentos de arte e historia. Conferencia de Atenas, 1931*, Edizione dal Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2006.
- Linarejos Cruz M. (2015), *El Paisaje Cultural*, in *100 Paisajes Culturales en España*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Instituto del Patrimonio Cultural de España, pp. 13-16.

- López Mondejar P. (1997), *Historia de la fotografía en España*, Madrid: Lunwerg.
- López Trujillo M.A. (2006), *Patrimonio. La lucha por los bienes culturales españoles (1500-1939)*, Gijón: Trea.
- López-Yarto Elizalde A., a cura di (2012), *El Catálogo Monumental de España (1900-1961)*, Madrid: Ministerio de Cultura, CSIC. Anche in <<http://es.calameo.com/read/000075335c05d3862c772>>, 20.05.2016.
- Maestre Abad V. (1984), *Recuerdos y bellezas de España. Su origen ideológico, sus modelos*, «Goya. Revista de Arte», n. 181-182, pp. 86-93.
- Maldonado Polo J.L. (2005), *Agricultura y botánica: la herencia de la Ilustración*, «Hispania: Revista española de historia», n. 221, vol. 65, pp. 1063-1098.
- Martínez Pino J. (2006), *La Comisión Provincial de Murcia. Precedentes y actuaciones (1835-1865)*, «Espacio, Tiempo y Forma, Seri VII, Historia del Arte», n. 18-19, pp. 135-162.
- Martínez Pino J. (2011), *Las Comisiones de Monumentos a partir del Reglamento de 1865. La Provincial de Murcia*, in *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, a cura di M^a.D. Antigüedad del Castillo-Olivares, Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, pp. 209-233.
- Martínez Pino J. (2012), *La desamortización eclesiástica y el destino de los conventos suprimidos en Murcia*, «Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte», n. 25, pp. 185-200.
- Martínez Pino J. (2016), *Desamortización en Murcia (España). Destino de los conventos, gestión del patrimonio e incidencia urbanística*, «Revista de História da Arte-Serie W», n. 5, pp. 155-165.
- Mercader Riba J. (1972), *La desamortización en la España de José Bonaparte*, «Hispania», n. 122, pp. 587-616.
- Pérez-Soba I. (2003), *Los montes de utilidad pública: un patrimonio con mucho pasado y mucho futuro*, «Ambienta», n. 164, pp. 54-72.
- Pérex Agorreta M.J. (2010), *El nuevo cerco a Numancia (Soria, España)*, «E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico», n. 7, pp. 1-13.
- Portús J. (1999), *Velázquez. Guía*, Madrid: Museo del Prado.
- Predieri A. (1969), *Significato della norma costituzionale sulla tutela del paesaggio*, in *Studi per il XX Anniversario dell'Assemblea Costituente, vol. II, Le libertà civili e politiche*, Firenze: Vallecchi, pp. 381-428.
- Prieto J. (2004), *P. Cultural, dualismo competencial y comunicación cultural en la Constitución*, «Revista PH», n. 48, pp. 72-79.
- Settis S. (2008), *La tutela del patrimonio culturale e paesaggistico e l'art. 9 Cost.*, Napoli: Jovene Editore.
- Settis S. (2011), *Paesaggio costituzione cemento*, Torino: Einaudi.
- Severini G. (2013), *La tutela costituzionale del paesaggio (art. 9 Cost.)*, in *Codice di edilizia e urbanistica*, a cura di S. Battini, L. Casini, G. Vespertini e C. Vitele, Milano: Utet Giuridica, pp. 3-35.

- Soto Caba V. (2001), *Aranjuez, un paisaje para el recreo*, «Aranjuez Studia», n. 4, pp. 7-43.
- Soto V. (1998), *Pasajes de fábula y fantasía literaria. Naturaleza y jardines en al narrativa del Siglo XVI*, in *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 387-398.
- XVI Sessione del Comitato del Patrimonio Mondiale di Santa Fe (1992), *Revision of the operational guidelines for the implementation of the World Heritage Convention*, in WHC UNESCO <<http://whc.unesco.org/en/decisions/3476>>, 14.04.2016.
- Zárate A. (2016), *Los paisajes de Toledo, bajo las dinámicas urbanas y las oportunidades para el desarrollo local*, in *Paisajes culturales a través de casos en España y América*, a cura di A. Zárate, Madrid: UNED, pp. 23-76.
- Zieffer A. (2010), *Naturschutz e Denkmalschutz nella Costituzione (Grundgesetz) della Repubblica Federale di Germania*, «Ricerche di storia dell'arte», n. 2, pp. 89-93.

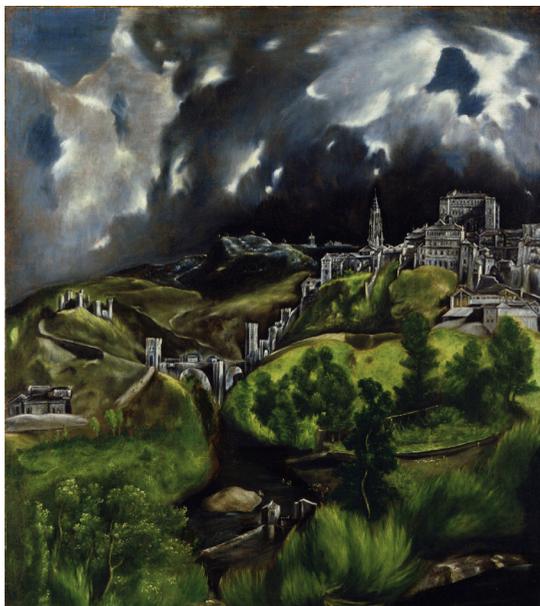
Appendice

Fig. 1. Domenikos Theotokopoulos, El Greco, *Vista de Toledo* (c. 1600), Metropolitan Museum of Art, New York



Fig. 2. Diego Velázquez, *Vista del Jardín de la Villa Médicis de Roma* (c. 1630), Museo del Prado, Madrid



Fig. 3. David Roberts, *Castillo de Alcalá de Guadaíra* (1833), Museo del Prado, Madrid



Fig. 4. Genaro Pérez Villaamil, *Castillo de Alcalá de Guadaíra* (1843), Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

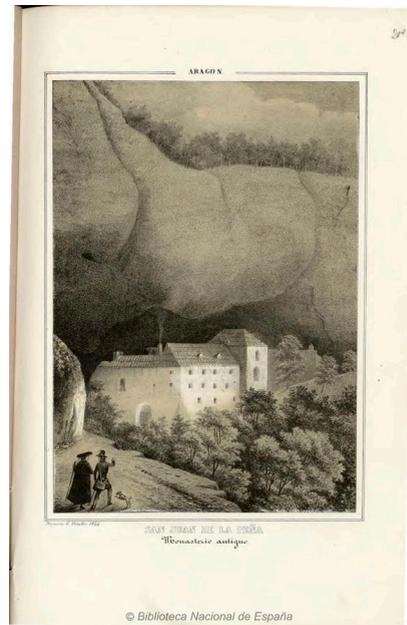


Fig. 5. Richard Ford, Martorel (Barcelona), *Paisaje con el Puente del Diablo* (1831), Colección familia Ford

Fig. 6. Genaro Pérez Villaamil, *Claustro en ruinas del monasterio de San Juan de los Reyes, Toledo. Díptico con 42 vistas monumentales de ciudades españolas* (c. 1835-1939), Museo del Prado, Madrid

Fig. 7. Monasterio antiguo de San Juan de la Peña, *Recuerdos y Bellezas de España*, vol. IV, Aragón (1844)



Fig. 8. Genaro Pérez Villaamil, *Romería de San Isidro del Campo de Madrid*. *España artística y monumental*, vol. I (1842)



Fig. 9. Jean Laurent, *Vista general de Despeñaperros*. *Vues d'Espagne* (h. 1890)

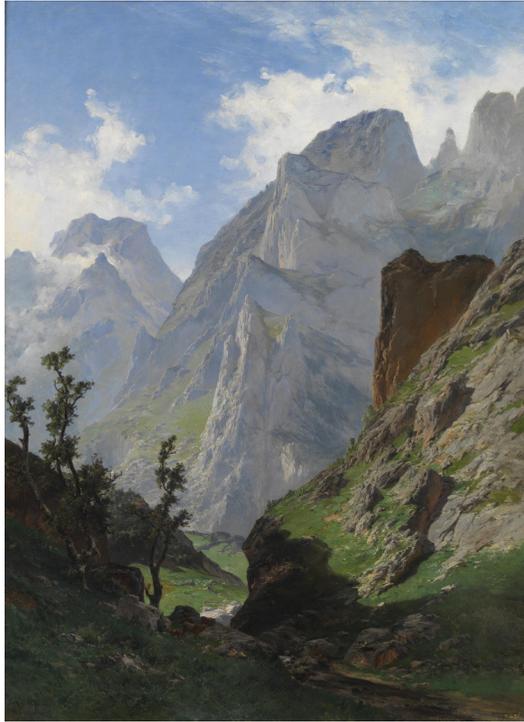


Fig. 10. Carlos de Haes, *La canal de Mancorbo en los Picos de Europa* (1763), Museo del Prado, Madrid

Documenti

Ricerche in corso sulla pittura del primo Settecento nelle Marche. Il testamento e una proposta per il pittore Giovanni Anastasi (Senigallia, 1653 - Macerata, 1704)

Francesca Coltrinari*

Abstract

Il contributo anticipa alcuni dei risultati delle ricerche preparatorie per il convegno “La Galleria dell’Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento Europeo” (Macerata, 21-23 giugno 2017). In particolare viene pubblicato

* Francesca Coltrinari, Ricercatore di storia dell’arte moderna, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: francesca.coltrinari@unimc.it.

Sono grata al personale dell’Archivio di Stato, dei Musei civici e della Biblioteca Mozzi-Borgetti di Macerata per la collaborazione. Grazie a Renato Pagliari per le informazioni relative alle famiglie maceratesi e a Gianfranco Pasquali per le notizie su palazzo De Vico. Un ringraziamento speciale a Giuseppe Capriotti, con cui sto condividendo le ricerche sul ’700 maceratese e a Massimiliano Rossi, presidente Sisca e promotore del convegno su palazzo Buonaccorsi. Devo a Paola Ballesi, già direttrice dell’Accademia di Belle Arti di Macerata quando aveva sede a palazzo Buonaccorsi, molte informazioni sul palazzo e sul convegno a esso dedicato nel 1996, i cui atti sono rimasti poi inediti (per cui vedi infra, nota 1). Un grazie, infine, alla mia laureata Pamela Giulietti, che con la sua tesi sull’attività di Giovanni Anastasi a Senigallia, mi ha fatto approfondire la conoscenza di questo pittore.

il testamento del pittore Giovanni Anastasi, morto a Macerata nel marzo del 1704 durante i lavori di abbellimento del piano nobile di palazzo De Vico, la maggiore impresa decorativa cittadina anteriore a quella di palazzo Buonaccorsi. Il documento offre importanti notizie sull'artista, la sua bottega, i rapporti con i committenti e i suoi metodi di lavoro, permettendo di riconsiderarne la figura e l'attività matura, alla quale si può riferire anche un dipinto nelle collezioni dei Musei civici di Macerata.

This paper anticipates some results of the preparatory research for the conference “The Gallery of Palazzo Buonaccorsi in Macerata: new interpretation and research perspectives for the Eighteenth Century in Europe” (Macerata, 21-23 June 2017). In particular, it publishes the will of the painter Giovanni Anastasi, who died in Macerata in March of 1704 during the decorative work on the main floor of De Vico palace, one of the most important work of art before Buonaccorsi palace. The document provides important information about the artist, his workshop, his relationships with patrons and his working methods, making it possible to reconsider his figure and mature activity, to whom you can also refer a painting in the collections of the Civic Museums of Macerata.

Uno degli episodi più significativi del Settecento pittorico nelle Marche è palazzo Buonaccorsi di Macerata, la residenza costruita a partire dal 1697 dalla famiglia patrizia originaria di Monte Santo e decorata con affreschi e tele, culminanti nella Galleria dell'Eneide, allestita per iniziativa del conte Raimondo fra il 1710 e il 1715 ricorrendo ai rappresentanti delle maggiori scuole pittoriche italiane¹. Proprio la Galleria dell'Eneide sarà al centro di un convegno di studi previsto a Macerata dal 21 al 23 giugno 2017, con l'intento di approfondire la conoscenza del monumento in relazione al contesto – locale, nazionale e internazionale – nonché dal punto di vista tipologico, iconografico e della storia della critica d'arte².

Fra gli obiettivi della ricerca preliminare al convegno ci si è prefissati di comprendere meglio l'ambiente nel quale la commissione maturò, a partire dalla situazione artistica maceratese nella prima metà del Settecento, ancora poco studiata, specie per quanto riguarda i primissimi anni del secolo³.

¹ Per la decorazione di palazzo Buonaccorsi e soprattutto della Galleria dell'Eneide si rimanda qui a Barucca, Sfrappini 2001, con bibliografia precedente, da integrare, per gli aspetti iconografici, con Pierguidi 2005. Si ricorda inoltre come nel 1996 si tenne un convegno dal titolo “Palazzo Buonaccorsi. Problemi di conservazione e fruizione in un monumento barocco a Macerata”, a cura di Paola Ballesi e Pier Luigi De Vecchi, con interventi, fra gli altri di Dwight Miller, Pier Luigi De Vecchi, Luciano Arcangeli e Riccardo Lattuada, i cui atti non vennero però pubblicati.

² “La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento Europeo” (Macerata, 21-23 giugno 2017), convegno organizzato dall'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei beni culturali e del turismo e da SISCA (Società italiana per la storia della critica d'arte), a cura di Giuseppe Capriotti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Susanne A. Meyer, Massimiliano Rossi.

³ Per trovare interventi dedicati complessivamente alla pittura a Macerata nel Settecento occorre riferirsi a Paci 1975, pp. 93-117, Toni 1978, Vitalini Sacconi 1985, pp. 199-228; approfondimenti su singoli episodi artistici si trovano nei contributi di Curzi 2000, Blasio 2008 e 2011. In verità, gli studi sull'arte del Settecento nelle Marche sono ancora piuttosto lacunosi. Per un panorama regionale restano ancora validi Valazzi 1990; Zampetti 1991.

Allo stato attuale delle conoscenze, il precedente più interessante e cronologicamente prossimo alla decorazione di palazzo Buonaccorsi è rappresentato dall'allestimento della residenza della famiglia De Vico, situata nel cuore del centro storico della città, nell'area un tempo occupata dal complesso della chiesa e convento di San Francesco, e oggi dalla mole del palazzo degli studi, costruito negli anni Trenta del Novecento dall'architetto Cesare Bazzani. Il palazzo, ora sede di un dipartimento dell'Università di Macerata, ha la facciata sull'odierna piazza Cesare Battisti (fig. 1) dove si distinguono il portale e una finestra in pietra, con volute e arricciature di gusto barocco, riferibili verosimilmente alla campagna decorativa che, fra fine del '600 e inizi del '700, vide anche la decorazione del piano nobile dell'edificio⁴. Qui si susseguono una serie di cinque stanze con fregi eseguiti a tempera nella parte alta delle pareti e nei soffitti, raffiguranti entro un complesso sistema illusionistico di quadrature e *trompe l'oeil* prospettici medaglioni sorretti da putti con scene storiche e mitologiche, fra cui alcune riferibili ad Ercole, a monocromo e figure di divinità (figg. 2-3), secondo un programma decorativo ancora da precisare, ma certamente rivelatore di una cultura letteraria e figurativa di stampo classico e accademico⁵. Il ricorrere di coppie in atteggiamenti amorosi, a cui graziosi angioletti offrono dei giochi (fig. 4) suggerisce un'occasione matrimoniale quale origine del rinnovamento degli ambienti, da individuare nel matrimonio fra Antonio De Vico e Rosa dei conti Ubaldini di Città di Castello, celebrato nel 1704⁶.

Le analogie con la pressoché coeva esperienza di palazzo Buonaccorsi si estendono alla presenza nella dimora dei De Vico di una quadreria, arricchita nel corso del '700 con nuclei acquisiti per via ereditaria dalle famiglie Filippucci e Ubaldini, andata completamente dispersa nella prima metà dell'800⁷. Stando

⁴ Sulla famiglia De Vico e il palazzo cfr. Paci 1996, pp. 585-592. Informazioni sulla storia della famiglia fino agli inizi del XVII secolo anche in Palombarini 1987. Per le trasformazioni urbanistiche dell'area interessata dal convento di San Francesco con qualche accenno a palazzo De Vico cfr. Pasquali, Troscé 2012.

⁵ Nel 1712 Ascanio De Vico è documentato fra i membri della maceratese Accademia dei Catenati, mentre monsignor Francesco, vescovo di Eleusa dal 1722, era membro dell'Arcadia con il nome di Timofilo (cfr. Paci 1996).

⁶ La notizia del matrimonio è tratta da un manoscritto dell'erudito Ignazio Compagnoni, conservato nella biblioteca comunale di Macerata, dove sono raccolte memorie ricavate da atti comunali e registri parrocchiali: Biblioteca comunale Mozzi Borgetti (d'ora in poi BCMB), ms. 526, c. 87r; cfr. Paci 1998, p. 588. Dal manoscritto si ricavano anche altre informazioni relative ai De Vico, come le date di morte di Antonio e della moglie, avvenute rispettivamente il 27 luglio 1749 (BCMB, ms. 526, c. 141r) e il 19 gennaio 1767 (ivi, c. 146r). Entrambi furono sepolti in San Francesco, dove esisteva una tomba di famiglia (cfr. Paci 1996, p. 585).

⁷ Le maggiori informazioni sulla collezione sono fornite da Paci 2000, pp. 276-279, che pubblica l'inventario del 1822 dell'eredità del conte Ascanio De Vico (ivi, pp. 302-311), di poco anteriore alla dispersione della raccolta (cfr. anche Paci 1975, p. 116) comprendente 202 pezzi, in prevalenza dipinti. Come attesta infatti Francesco Nobili nel 1835, la collezione era stata da poco tempo trasportata a Roma dal conte Giovanni De Vico «per i necessari restauri» e non aveva fatto ancora ritorno a Macerata (Nobili 1835, p. 78). Fu venduta all'asta nel 1859 (Paci 2000, p. 279). Vedi anche nota successiva.

a un inventario del 1822, la raccolta comprendeva pezzi attribuiti a pittori del '500 e '600, come Domenico Cresti detto il Passignano, Gherardo delle Notti, Salvator Rosa, o alla scuola di celebri artisti (Guido Reni, Domenichino, Guercino, Caravaggio a Rubens) ma annoverava anche qualche dipinto più antico, come la «*Resurrezione di Nostro Signore* con sei diversi santi dipinto in tavola della maniera di Pietro Perugino» e una «*Sacra Famiglia del Garofani*» e addirittura una *Pietà* attribuita alla scuola di Michelangelo⁸. Almeno tre quadri furono acquistati all'asta nel 1859 dal conte Augusto Caccialupi, possessore di una raccolta celebre per i pittori "primitivi", a sua volta dispersa: la citata «*Pietà in tavola della scuola di Michel Angelo*», un ritratto di papa Clemente XI attribuito a Carlo Maratti e un ritratto di Federico Ubaldini «*Principe di Urbino*», attribuito a scuola fiamminga⁹. Raimondo Buonaccorsi e Antonio De Vico, capi delle rispettive famiglie agli inizi del XVIII secolo, dovettero frequentarsi normalmente nelle occasioni pubbliche, come, ad esempio, le sedute del consiglio comunale di Macerata, di cui facevano entrambi parte¹⁰.

Il ritrovamento dell'atto di morte del pittore Giovanni Anastasi di Senigallia, registrato il 13 marzo 1704 a Macerata, «nel palazzo dell'illustrissimo signore Antonio Vici»¹¹, e il confronto fra i dipinti di palazzo de Vico e il ciclo eseguito dal maestro senigalliese nel chiostro del convento di San Nicola a Tolentino fra il 1690 e il 1703 hanno permesso di ricondurre ad Anastasi l'impresa maceratese¹².

Inserito da Luigi Lanzi nel novero dei «pittori provinciali» dell'«Epoca quinta», costituita dai cortoneschi e maratteschi, Anastasi è giudicato «pittor meno scelto e meno finito» dell'anconetano Domenico Simonetti, detto Magatta, «ma facile e spiritoso», notevole soprattutto per le tele della chiesa della Croce

⁸ Paci 2000, pp. 302-311.

⁹ Ivi, p. 281 e, in generale per la collezione Caccialupi, ivi pp. 280-292, e Appendice 3, pp. 311-326, dove viene ripubblicato il *Catalogo dei quadri di varie scuole pittoriche raccolti dal signor conte Augusto Caccialupi in Macerata* di Filippo Raffaelli (Macerata, 1870). Per la collezione Caccialupi e la sua dispersione si rimanda a Minardi 2012, pp. 332, 335, 347, nota 101.

¹⁰ Raimondo Buonaccorsi entra a far parte della magistratura cittadina il 26 novembre 1708, succedendo al padre Simone, da poco defunto (Archivio di Stato di Macerata, d'ora in poi ASM, Archivio priorale di Macerata, d'ora in poi APM, *Riformanze*, vol. 124, 1706-1709, c. 119r). Le presenza nel consiglio di credenza di De Vico e Buonaccorsi sono frequenti e si reperiscono nei successivi volumi delle Riformanze. Per fare un esempio, Antonio De Vico, Raimondo Buonaccorsi e Ottavio Panici sono i tre priori del bimestre aprile-giugno 1709 (ASM, APM, *Riformanze*, vol. 125, 1709-1714, c. 2r).

¹¹ Il documento è stato citato nel 1975 da Libero Paci (Paci 1975, p. 103) lo si può vedere riprodotto in foto in Gregorini 2008, p. 64. In precedenza, Carlo Astolfi aveva riferito i dipinti al pittore agostiniano Scalo Onorato da San Cristoforo, autore di interventi nella chiesa di San Paolo a Macerata (Astolfi 1907, p. 61) e chiamato da monsignor Francesco De Vico, fratello di Antonio, a decorare la residenza della famiglia a Civitanova (Paci 1975, p. 103).

¹² Sul ciclo di San Nicola a Tolentino cfr. Cicconi 1995; *Il chiostro di San Nicola* 2001; Montevicchi 2008a, pp. 81-87. Nel 1691 l'artista eseguì per un altare del santuario tolentinato anche una tela con *Il miracolo di San Giovanni da San Facondo* (per cui cfr. *La Basilica di San Nicola* 1995, p. 70).

a Senigallia¹³. L'interesse verso l'artista, ricordato a eccezione di Lanzi, quasi esclusivamente dalla guidistica locale di Senigallia e dintorni¹⁴, si è riaperto a partire dalla fine degli anni '80 del '900, specie in rapporto a campagne di restauro delle sue opere, come il ciclo di tele e arredi di palazzo Mastai Ferretti a Senigallia e i già citati dipinti del chiostro di San Nicola a Tolentino¹⁵.

Il presente contributo anticipa un ritrovamento archivistico di rilievo, il testamento di Anastasi, importante per un migliore inquadramento della vicenda artistica e biografica del maestro di Senigallia. Il documento viene stilato in casa del marchese Antonio De Vico il 6 febbraio 1704, oltre un mese prima della morte certificata dall'annotazione nei registri parrocchiali¹⁶. Il pittore è già costretto a letto dalla malattia e conscio dell'imminenza della morte, al punto da indicare come luogo della sepoltura la chiesa di San Francesco a Macerata, adiacente all'abitazione dei De Vico. I primi lasciti sono indirizzati alle persone più vicine al maestro: la figlia Rosa a cui destina venticinque scudi, l'allievo Cristoforo Amodei da Senigallia, a cui lascia capi di vestiario, e la moglie, Isabella Patanazzi, nominata erede universale. Lo squarcio sulla famiglia di Anastasi non rivela solo dettagli biografici, ma è in realtà indicativo anche di abitudini sociali specificamente legate al mestiere di pittore. In particolare emerge l'uso dello strumento matrimoniale per rinsaldare legami di natura professionale. Sapevamo già, infatti, come Anastasi avesse sposato nel gennaio 1676 Isabella, figlia del pittore urbinato Alfonso Patanazzi, stabilendosi per diverso tempo a casa del suocero e impegnandosi a collaborare con lui per un biennio, fatti salvi quattro mesi all'anno per svolgere attività autonoma¹⁷. Lo stesso Patanazzi, che

¹³ Lanzi 1795-1796, p. 559.

¹⁴ Una rassegna della fortuna critica di Anastasi è fornita da Montevecchi 2000, p. 51, mentre per le guide di Senigallia cfr. Mariotti, Battista 2008.

¹⁵ Gli studi principali sul pittore sono costituiti dai due volumi *Il chiostro di San Nicola* 2000 e Caldari, Montevecchi 2008; per i documenti e la biografia si vedano Cicconi 1995, Negroni 2004, Gregorini 2008 e Montevecchi 2008a; per il catalogo e un inquadramento complessivo del linguaggio e dei riferimenti culturali di Anastasi cfr. Zampetti 1991, pp. 320-321; Caldari 2008, Carloni 2008, Montevecchi 2000 e 2008b). Precisazioni sulla componente marattesca del suo linguaggio si trovano in Tassi 2011, pp. 107-110 e sulla sua attività di disegnatore in G. Calegari, Scheda 71 in Forlani Tempesti, Calegari 2001, pp. 166-167. Sulla tecnica pittorica cfr. Papi 2008 e, per i dipinti murali, Giannatiempo López, Pieramici 2000 (chiostro di San Nicola a Tolentino) e la relazione del restauro dei dipinti in palazzo De Vico effettuato fra il 1999 e il 2000 dalla ditta Kriterion di Castenaso (BO) per conto dell'Università di Macerata e della Soprintendenza BSAE Marche, <<http://www.kriterion.it/palazzo-de-vico-macerata.htm>>, 31.03.2017. Vari utili contributi dedicati ad Anastasi dagli studiosi locali Flavio e Gabriela Solazzi e Antonio Madamma si possono reperire nel blog <<http://librisenzacarta.it/index.php?s=anastasi>>, 31.3.2017. In particolare si segnala Solazzi *et al.* 2004.

¹⁶ Appendice, documento 1. Per l'atto di morte vedi sopra nel testo e nota 11.

¹⁷ Tali informazioni si ricavano dal contratto dotale pubblicato da Franco Negroni (Negroni 2004, p. 75); cfr. Vanni 2005, p. 293; Gregorini 2008, p. 57, Montevecchi 2008a, p. 39. Il pittore risiedette più o meno saltuariamente a Urbino, a casa del suocero, almeno fino al 1684 ed è nella città ducale che nascono le due figlie Maria Felice, nel 1677 e Rosa Statilia Lucia, nel 1679 (Negroni 2004, p. 75; Gregorini 2008, p. 57, Montevecchi 2008a, pp. 39-41), l'unica in vita all'epoca del testamento.

del resto aveva solo diciassette anni più di Anastasi e gli sopravvisse, morendo nel 1720, aveva sposato Caterina, figlia di Girolamo Cialdieri, pittore urbinato seguace di Federico Barocci e allievo diretto di Claudio Ridolfi¹⁸. Quella che si delinea è dunque una trasmissione di modelli e saperi che utilizzava anche il mezzo matrimoniale, in linea con usi largamente attestati nella storia dell'arte¹⁹. Più sorprendente – ma non troppo – è quanto accade alla morte di Anastasi. Anche in questo caso, era già noto come Isabella Patanazzi Anastasi il 6 gennaio 1705 avesse sposato un certo Cristoforo Amodei di Senigallia, il quale tuttavia già l'11 febbraio successivo risultava morto, lasciandola di nuovo vedova²⁰. Il testamento di Anastasi aggiunge un dettaglio importante, cioè che Amodei era stato allievo e collaboratore di Giovanni. Il termine di «giovane» con cui Amodei viene designato va inteso ovviamente in senso relativo, come sinonimo di «allievo»; siamo d'altronde certi che Amodei avesse superato i venticinque anni, visto che funge anche da testimone delle ultime volontà del suo maestro²¹.

Il resto del testamento è dominato da questioni lavorative, mostrandoci come la malattia avesse colto Anastasi nel pieno della carriera. I tre quarti dell'atto sono infatti dedicati all'annotazione di debiti e crediti di natura professionale, che ci consentono di acquisire preziose informazioni sulla rete dei committenti dell'artista, sui suoi metodi di lavoro e sulla composizione della sua bottega.

Anastasi dichiara di aver ricevuto cento scudi dei centocinquanta pattuiti con il «signor Francesco Magagnini di Jesi per li lavori di pittura di nove quadri da me promessigli di fare», di cui tre «grandi» risultavano «già fatti et perfectionati», mentre gli altri sei «piccioli» erano stati solo abbozzati dall'artista, che li aveva lasciati tutti a casa del committente. Altri quadri solo abbozzati, destinati al conte Veterani, erano rimasti a Fossombrone nelle case di Matteo Billi e Simone Angeloni. Tre bozzetti si trovavano presso lo speziale Giovanni Marione di Senigallia, a cui Anastasi li aveva lasciati «per li medicamenti da lui dati per la mia casa», ma senza aver regolato in maniera precisa i conti. Il testatore segnala inoltre di aver promesso di dipingere «un quadro con effigie di Gesù Christo Crocifisso» a don Bastiano Bruni di Senigallia, abitante a Jesi, come compenso per cinquanta messe di suffragio per l'anima della madre, ma non avendo fatto in tempo a realizzare il dipinto, ingiungeva alla moglie di pagare il sacerdote in denaro²².

¹⁸ Per Cialdieri cfr. Cellini 2005; per il matrimonio fra Caterina Cialdieri e Patanazzi, avvenuto nel 1657 cfr. *ivi*, p. 276, nota 6 e Vanni 2005, p. 293.

¹⁹ L'importanza del probabile accesso, tramite Patanazzi, ai materiali di bottega di Girolamo Cialdieri, che fra il 1640 e il 1641 aveva partecipato alla decorazione della villa degli Este a Sassuolo, è sottolineata da Montevicchi 2001, p. 56; Carloni 2008, p. 28; Montevicchi 2008, pp. 82-84.

²⁰ Per i documenti sulle vicende matrimoniali di Isabella Patanazzi e Cristoforo Amodei cfr. Solazzi *et al.* 2004, p. 47; cfr. Gregorini 2008, pp. 64-65.

²¹ Nell'atto matrimoniale fra Isabella e Amodei si faceva riferimento a speciali dispense vescovili per la celebrazione delle nozze (*Ibidem*). Solazzi *et al.* 2004, p. 47 ipotizzano che la dispensa fosse legata alle condizioni di salute di Amodei, forse già gravemente malato, quando Isabella lo sposa. Un altro motivo avrebbe potuto essere la differenza di età fra i due, ma in assenza di altri riscontri non possiamo avventurarci in ipotesi.

²² Tutti i riferimenti si trovano nel testamento pubblicato in Appendice, documento 1.

Tutte le opere menzionate sono sconosciute alla storiografia sull'artista, né appaiono, al momento attuale, identificabili. I due cicli di tele lasciate allo stadio di abbozzo a Jesi e Fossombrone rafforzano la fisionomia di Anastasi come pittore anche di insiemi decorativi per privati, attestata oggi solo dal ciclo di venti tele e otto sgabelli decorati di palazzo Mastai a Senigallia, non documentato, ma databile fra il 1680 e il 1685 circa²³ e dai dipinti murali di palazzo De Vico. La geografia di Anastasi si allarga inoltre a comprendere anche Jesi, città nevralgica nei collegamenti della vallata dell'Esino, ben connessa a Senigallia, ma dove fino a oggi non gli erano state riferite opere. I rapporti con Jesi sono attestati dal lavoro menzionato per la nobile famiglia Magagnini, di cui oggi resta un palazzo, ricostruito dal 1789, decorato con dipinti murali databili entro il primo quarantennio dell'800²⁴, ma anche dai contatti con quel don Bastiano Bruni da Senigallia, ricordato come residente a Jesi.

Imprecisato è il numero dei quadri, anch'essi non finiti, depositati in casa di Matteo Billi e Simone Angeloni a Fossombrone, ma destinati al conte Veterani. A Fossombrone Anastasi aveva eseguito due dipinti d'altare per la chiesa dell'Annunziata degli Zoccolanti, uno dei quali, raffigurante *La Madonna col Bambino in gloria, santi francescani e il beato Sante da Mombaroccio* è stato trafugato ed è noto solo per una fotografia, mentre l'altro, con *Santa Rosa da Viterbo* è conservato nella pinacoteca civica della città²⁵. Allo stato attuale delle ricerche non sappiamo di una connessione fra le due tele e i lavori per i Veterani citati nel testamento. L'incarico era significativo dell'affermazione di Anastasi anche a Urbino, città dove aveva lavorato fin da giovane insieme al suocero Patanazzi, poiché la famiglia Veterani faceva parte dell'antica nobiltà locale, fedelissima dei Montefeltro e poi della Rovere²⁶.

Un nesso esiste inoltre fra i Veterani e l'ultima grande impresa pittorica di Anastasi prima di palazzo De Vico, il ciclo di dipinti murali del chiostro della basilica di San Nicola a Tolentino, che grazie alla ricca documentazione, si colloca con esattezza fra il 1690 e il 1703. Ognuno dei riquadri con le *Storie di San Nicola* venne infatti sovvenzionato da committenti diversi, in maggioranza comunità locali della Marca e famiglie nobili, chiamate a raccolta dagli agostiniani²⁷. A ricordo dei vari finanziatori, ogni scomparto è sovrastato da stemmi con iscrizioni. L'episodio della *Vittoria di Roberto Malatesta sul duca di Calabria* (fig. 5) si può così riferire alla committenza del conte Federico

²³ Sul ciclo cfr. in generale Caldari, Montevecchi 2008 e, in particolare Carloni 2008, pp. 33-35; Caldari 2008.

²⁴ Sulla famiglia Magagnini, e il relativo palazzo si rimanda a Cesetti in corso di stampa. L'indicazione esatta del nome del committente di Anastasi fatta nel testamento – Francesco Magagnini – potrà servire per ulteriori approfondimenti.

²⁵ Per le due tele di Fossombrone cfr. Montevecchi 2008a, pp. 46, 50 e 2008b, pp. 71-73.

²⁶ Giulio Veterani era stato segretario di Francesco Maria II della Rovere (cfr. Vernarecci 1914, p. 366).

²⁷ Sul ciclo tolentinate cfr. Cicconi 1995 e *Il chiostro di San Nicola* 2001.

Veterani, militare e maresciallo imperiale, insieme al fratello Lorenzo²⁸. La scena di battaglia prescelta a Tolentino può essere riferita dunque proprio all'attività militare del committente, frutto o di un omaggio da parte dei frati, o di un'esplicita richiesta dei Veterani. Vista la prolungata assenza dall'Italia di Federico, impegnato ai confini dell'Impero austriaco nelle guerre contro i Turchi, fino a trovare la morte sul campo di battaglia nel 1695²⁹, possiamo pensare che a gestire la committenza tolentinata e soprattutto quella delle tele per la residenza di famiglia, lasciate incompiute da Anastasi, fosse Lorenzo Veterani³⁰. In che modo le due commissioni fossero collegate non è tuttavia facile dire: Anastasi, infatti, aveva una reputazione consolidata nell'urbinate, ma non si può escludere che il contatto con i Veterani seguisse e non precedesse il lavoro per Tolentino. La scelta di Anastasi per la decorazione del chiostro di San Nicola, infatti, potrebbe essere maturata anche per canali interni all'ordine o per il tramite di contatti di natura commerciale con Senigallia, città che ospitava la fiera della Maddalena, la manifestazione fieristica divenuta fra fine Seicento e inizi del Settecento, la più importante della regione³¹. Anastasi, il pittore più accreditato a Senigallia sullo scorcio del XVII secolo, poté beneficiare della notorietà e dei contatti commerciali collegati alla fiera. Anche in rapporto all'esperienza maceratese, si sa, ad esempio, che i Buonaccorsi avevano acquistato alla fiera di Senigallia travi, tavole e ferro per la costruzione del loro palazzo e che vi si rifornivano correntemente di prodotti come caffè e cristalli, mentre vi vendevano lana³².

Accanto a Senigallia, Jesi e Fossombrone, Anastasi cita nel suo testamento anche una quarta città: Pergola, dove afferma di aver lasciato presso un sarto del

²⁸ Cfr. Montevecchi *et al.* 2001, p. 92; la scritta recita: FEDERICUS VETERANI S.R.IMP. COMES CASTRORUM M.C. MARESCALLUS, AC ESIUDEM CUBICULI NAVIGER AUREUS NEC NON MODERATOR SUPREMUS UNA SIMUL CUM COMITE LAURENTIO FRATRE CARISSIMO F.(INEM) [SIC, MA MEGLIO FIERI] MANDAVIT.

²⁹ Su Federico Veterani esiste uno studio, incentrato sull'analisi della raccolta di sue lettere inviate ai parenti in Italia fra il 1666 e il 1695, conservate nella biblioteca universitaria di Urbino (cfr. Gûeze 1989). Ad attestare l'attenzione verso la patria e l'interesse per opere pie da parte di Veterani stanno almeno due circostanze ricordate da Gûeze, come l'invio, nel 1691, dopo la vittoria di Lippa, di uno stendardo sottratto ai turchi, che venne esposto nella cattedrale di Urbino e la fondazione di un ospedale nella città natale (ivi, p. 32).

³⁰ Nel testamento Anastasi precisa che il conte Veterani gli aveva dato quindici scudi di acconto per i lavori fatti (Appendice, documento 1).

³¹ Sulla fiera di Senigallia cfr. Bonvini Mazzanti 1998, pp. 137-139 e 2008, pp. 20-21.

³² I pagamenti di materiali edili e ferro per la costruzione di palazzo Buonaccorsi si trovano in ASM, Archivio della famiglia Buonaccorsi, (d'ora in poi AB), Serie registri, vol. 473 (1706-177), *Libro delle spese che si faranno per la fabbrica del Palazzo posto entro la città di Macerata*, 1 settembre 1706. Diverse menzioni della fiera si ricavano inoltre dai copialettere dell'archivio Buonaccorsi, che si sono conservati a partire dal 1711. Ad esempio, nel 1715 Raimondo Buonaccorsi si organizzava per vendere lana alla fiera di Senigallia (AB, Copialettere 126, 174-1716, c. 63r), mentre nel luglio del 1719 chiedeva al maestro di Posta Filippo Ranaldi informazioni sul prezzo di varie merci che intendeva acquistare alla fiera della Maddalena, fra cui caffè, cristalli di Boemia e parmigiano (AB, Copialettere 113, 1719-1721, c. 20r).

panno per confezionare un ferraiolo³³. Malgrado l'annotazione sembri estranea a fatti artistici, è invece un indizio di come Anastasi continuasse in quei mesi a frequentare la città, che fu una delle piazze di maggior successo per lui, come attestano le numerose pale d'altare e la decorazione di varie chiese³⁴. La capacità di muoversi su diversi cantieri anche piuttosto distanti risulta dunque come una caratteristica dell'operare di Anastasi: è inoltre molto interessante l'uso di lasciare presso i committenti i dipinti a uno stadio di abbozzo, da terminare in sedute lavorative successive, intervallate verosimilmente da altri lavori, pratica che la documentazione nota sul pittore aveva in parte già fatto emergere³⁵. Come è stato osservato, una simile organizzazione del lavoro implicava il ricorso ad assistenti e veri e propri allievi³⁶. Fino a oggi erano note le collaborazioni con Alfonso Patanazzi e quella con il quadraturista bolognese Agostino Orsoni, pagato per i murali di Tolentino e che si è già ipotizzato potesse aver collaborato anche ai lavori di palazzo De Vico, caratterizzati, come si accennava, dal ricorso massiccio alle quadrature³⁷. Il fatto che Anastasi non faccia alcun cenno nel testamento all'impresa di palazzo De Vico potrebbe attestare o che l'opera fosse considerata ormai al termine, oppure che la sua ultimazione non costituiva un problema, potendo essere affidata ai collaboratori del pittore. Dal testamento emergono in effetti i nomi di vari artisti, chiamati a fare da testimoni al maestro ammalato. Sono un legnaiolo, Anton Francesco Campetelli di Ancona, due muratori, Bernardo Berdini e Domenico Paciola, il doratore maceratese Isidoro Pascolini e due pittori, con ogni verosimiglianza parte dell'*équipe* in quel momento al lavoro nel palazzo. I pittori sono il già citato allievo Cristoforo Amodei e «domino Johanne Thoma quondam domini Felicis Bonaccursii de Ancona»³⁸. Si tratta di Giovan Tommaso Buonaccorsi da Ancona, personaggio che risulta finora quasi ignoto alla storia dell'arte delle Marche. Alcune notizie su di lui sono state fornite da Libero Paci sulla scorta di documenti dell'archivio

³³ Appendice, documento 1.

³⁴ Sull'attività a Pergola cfr. Montevocchi 2001, p. 53, Carloni 2008, p. 35 e Montevocchi 2008a, pp. 51-53.

³⁵ Già nell'accordo con il suocero Alfonso Patanazzi Anastasi si riserva quattro mesi non continuativi di lavoro autonomo, e cioè febbraio, aprile, luglio – significativamente, lo si dice qui per inciso, il mese della fiera della Maddalena – e ottobre (cfr. Negroni 2004, p. 75 e Montevocchi 2008a, p. 39). Durante i lavori al chiostro di San Nicola a Tolentino, la cui cronologia, come si diceva, va dal 1690 al 1703, l'artista esegue a Senigallia il ritratto del cardinale Altieri, pagatogli nel 1697 insieme a un viaggio a Pesaro per vedere un altro ritratto del cardinale (Gregorini 2008, p. 62), mentre nel 1700 si impegna a dipingere i due quadri per la confraternita senigalliese della Croce, che restano incompiuti alla morte e sono consegnati dagli eredi non finiti nell'aprile 1704 (ivi, pp. 63-64).

³⁶ Livia Carloni commentando la multiforme e intensa attività di Anastasi, osserva come il pittore operasse servendosi «di una vasta bottega» (Carloni 2008, p. 35). Per i lavori di Tolentino i pagamenti menzionano alcune volte non meglio specificati «giovani» al servizio dell'artista (Cicconi 1995, p. 30).

³⁷ Cfr. Montevocchi 2001, pp. 53-55; 2008a, p. 55.

³⁸ Appendice, documento 1.

parrocchiale di Macerata, da cui risulta che nel 1704 il pittore risiedeva stabilmente in città, dove aveva dipinto in alcune chiese³⁹.

Vorrei concludere questi brevi note con una proposta attributiva per Giovanni Anastasi. Mi pare infatti che possa essere ricondotta con buon fondamento al pittore la tela raffigurante una *Madonna di Loreto*, proveniente dalla donazione Ciccolini, attualmente nei depositi dei Musei civici di Macerata (fig. 6)⁴⁰. L'opera figura con attribuzione a ignoto della fine del XVI – inizi del XVII secolo, ma alcuni confronti con dipinti della maturità di Anastasi (figg. 7-8), rivelano una singolare somiglianza con i tipi fisionomici caratteristici del pittore, nel volto ovale e dai tratti allungati della Vergine, mentre il *ductus* con cui sono costruite le mani, i passaggi di luce e ombra e il trattamento atmosferico delle nuvole riconducono alla maniera raffinata e dinamica di Anastasi. L'opera, un dipinto di devozione privata, potrebbe riferirsi al soggiorno maceratese dell'artista, dunque collocarsi entro il 1703, rafforzando l'idea di una fortuna del pittore negli ambienti collezionistici del patriziato maceratese di cui i Ciccolini, insieme ai Dei Vico, ai Buonaccorsi e ad altre famiglie erano esponenti⁴¹.

Rimandando ulteriori e più meditate considerazioni a un futuro intervento meglio strutturato e arricchito alla luce degli interventi dell'annunciato convegno sulla Galleria dell'Eneide, mi pare vada rimarcata la necessità e l'utilità di esplorare con una nuova stagione di ricerche l'arte nelle Marche dei secoli XVII e XVIII, specie del patrimonio privato e spesso ancora nascosto nei palazzi gentilizi e perfino nelle collezioni dei musei, e insieme di portare alla luce o approfondire tante personalità artistiche ancora troppo poco note, come quelle di Giovanni Anastasi e, accanto a lui, di Giovan Tommaso Buonaccorsi.

³⁹ Paci 1975, pp. 102-103. Paci attribuisce a Buonaccorsi, ritenuto maceratese e non di Ancona come detto nel testamento di Anastasi, dipinti «nelle cappelle della Madonna e del Crocifisso» e interventi a casa De Vico insieme al pittore e frate agostiniano scalzo Onorato da San Cristoforo. Occorre dire che il denso contributo di Paci, ancora punto di riferimento per gli studi in virtù degli innumerevoli riferimenti documentari, necessita di essere rimeditato e ripreso, effettuando un controllo diretto delle fonti e una ricerca sul patrimonio artistico. L'omonimia del pittore Giovan Tommaso con la nobile famiglia Buonaccorsi appare causale e, fino a prova contraria, va escluso un rapporto di parentela.

⁴⁰ Musei civici di Macerata, olio su tela, cm 99x73,9, inv. 316. Cfr. la scheda nel catalogo online della pinacoteca <<http://catalogomusei.comune.macerata.it/public/DB1/LayoutP/main.asp?db=DB1&cc=92&cl=I&mode=s&tipoRic=semplice&fieldRicercaSemplice=ciccolini&pg=34&opt=scheda&origPg=2>>, 31.03.2017, dove si riferisce di un'attribuzione a Simone de Magistris nel catalogo del 1964 della Pinacoteca. Il dipinto è stato restaurato nel 1984 da Gianfranco Pasquali (cfr. *ibidem* e *Restauro 1982-1992*, 2003, s.n.p.).

⁴¹ Per le collezioni maceratesi cfr. Paci 1975, pp. 115-117 e Paci 2000. Sulla collezione Ciccolini, donata nel 1956 ai Musei civici maceratesi, cfr. Coltrinari 2012, pp. 27-40.

Riferimenti bibliografici / References

- Astolfi C. (1907), *Divagazioni storico-artistiche su la Loggia dei Mercanti e altri edifici di Macerata*, Macerata: Unione cattolica tipografica.
- Barucca G. (2001), *Qualche osservazione sulla Galleria dell'Eneide*, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 36-44.
- Barucca G., Sfrappini A., a cura di (2001), *“Tutta per ordine dipinta”. La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: Quattroventi.
- Blasio S. (2008), *La decorazione settecentesca. Francesco Mancini e Sebastiano Conca*, in *Sub tuum praesidium. Il santuario della Madonna della Misericordia a Macerata*, Bergamo: Bolis, pp. 117-163.
- Blasio S. (2011), *Scolari, seguaci e imitatori di Carlo Maratti nel maceratese*, in *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, Milano: 24Ore Cultura, pp. 129-153.
- Bonvini Mazzanti M. (1998), *Senigallia*, Urbino: Quattroventi.
- Bonvini Mazzanti M. (2008), *Senigallia tra XVII e XVIII secolo*, in Caldari, Montevecchi 2008, pp. 11-21.
- Caldari C. (2008), *Le Storie bibliche e il corredo ligneo di palazzo Mastai: considerazioni e restauri*, in Caldari, Montevecchi 2008, pp. 93-119.
- Caldari C., Montevecchi B., a cura di (2008), *Giovanni Anastasi. La committenza di casa Mastai*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Carloni L. (2008), *La cultura pittorica a Senigallia in età controriformata e barocca in relazione al percorso artistico di Giovanni Anastasi*, in Caldari, Montevecchi 2008, pp. 23-37.
- Cellini M. (2005), *Girolamo Cialdieri (Urbino, 1593-1646)*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano: Motta, pp. 266-279.
- Cesetti E. (in corso di stampa), *Adone e Ganimede. Le Metamorfofi di Ovidio in una periferia dello Stato Pontificio tra Sette e Ottocento*, in «*Le forme in novi corpi trasformate*». *Mito e metamorfofi tra arte e letteratura*, a cura di V. Merola, Ancona: Affinità elettive.
- Cicconi R. (1995), *Gli affreschi del chiostro di San Nicola in Tolentino*, «*Quaderni di Ricerca storica*», n. 1, pp. 27-45.
- Coltrinari F. (2012), *Un museo, il contesto e una mostra di valorizzazione*, in *Violetta, Carmen, Mimì. Percorsi al femminile dallo Sferisterio ai Musei Civici di Macerata*, Catalogo della mostra (Macerata, Musei civici di palazzo Buonaccorsi, 14 luglio - 30 settembre 2012), a cura di F. Coltrinari, Macerata: Quodlibet, pp. 13-44.
- Curzi V. (2000), *Declino della fortuna della pittura veneta nelle Marche del Settecento*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 283-305.
- Forlani Tempesti A., Calegari G., a cura di (2001), *Da Raffaello a Rossini. La Collezione Antaldi: i disegni ritrovati*, Milano: Electa.

- Giannatiempo López M., Pieramici O. (2001), *Il restauro degli affreschi del chiostro di san Nicola*, in *Il chiostro di San Nicola* 2001, pp. 71-78.
- Gregorini E. (2008), *Regesto documentario*, in Caldari, Montevecchi 2008, pp. 57-65.
- Gûeze R. (1989), *Le lettere di Federico Veterani: aspetti della vita di un condottiero del '600 nelle guerre contro i Turchi nei paesi danubiani*, «Europa orientalis», n. 8, pp. 20-39.
- Il chiostro di San Nicola a Tolentino. Storia e arte* (2001), Tolentino: Biblioteca Egidiana.
- La Basilica di san Nicola a Tolentino. Guida all'arte e alla storia* (1995), Tolentino: Biblioteca Egidiana.
- Lanzi L. (1795-1706), *Storia pittorica dell'Italia*, 2 tomi, Bassano: a spese Remondini di Venezia, <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/lanzi_storia_pitt1795.pdf>, 31.03.2017.
- Mariotti A., Battista L. (2008), *Giovanni Anastasi nelle guide di Senigallia*, in Caldari, Montevecchi 2008, pp. 133-137.
- Minardi M. (2012), *Studi sulla collezione Nevin: i dipinti veneti del XIV e XV secolo*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», n. 36, pp. 315-350.
- Montevecchi B. (2001), *Giovanni Anastasi: l'attività nelle Marche e i dipinti del chiostro di San Nicola a Tolentino*, in *Il chiostro di San Nicola* 2001, pp. 51-57.
- Montevecchi B., Mori D., Stroppa L. (2001), *Illustrazione dei quadri del chiostro di San Nicola*, in *Il chiostro di San Nicola* 2001, pp. 79-97.
- Montevecchi B. (2008a), *Note Biografiche*, in Caldari, Montevecchi 2008, pp. 39-55.
- Montevecchi B. (2008b), *Retorica, magniloquenza e illusionismo prospettico nella pittura di Giovanni Anastasi*, in Caldari, Montevecchi 2008, pp. 67-91.
- Negrone F. (2004), *Gli esordi pittorici di Giovanni Anastasi*, «Accademia Raffaello Atti e Studi», n. 2, pp. 73-78.
- Paci L. (1975), *L'arte*, in *Storia di Macerata*, a cura di A. Adversi, D. Cecchi, L. Paci, vol. III, pp. 1-160.
- Paci L. (1996), *L'apporto alla vita sociale maceratese delle famiglie immigrate fra il '300 ed il '500*, in *Stranieri e forestieri nella Marca dei secc. XIV-XVI*, Atti del XXX Convegno di Studi Storici Maceratesi (Macerata, 19-20 novembre 1994), Macerata: Centro di Studi storici Maceratesi, pp. 527-732.
- Paci L. (2000), *Galleria private d'arte nel maceratese*, in *Istituzioni culturali del maceratese*, Atti del XXXIV Convegno di Studi Storici maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 7-8 dicembre 1998), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 273-326.
- Palombarini A. (1987), *Dal bando al priorato: la carriera di Francesco De Vico nella Macerata del '500*, «Proposte e ricerche», n. 18, pp. 83-94.
- Papi F. (2008), *Nota tecnica sul restauro*, in Caldari, Montevecchi 2008, pp. 121-131.

- Pasquali G., Trosché M. (2012), *Il convento e la chiesa di San Francesco a Macerata: una storia lunga sette secoli*, Macerata: Simple.
- Pierguidi S. (2005), *Il programma sacrificato ai pittori: le gallerie La Vrillière (Parigi, 1635-1660), Spada (Roma, 1698-1705) e Bonaccorsi (Macerata, 1710-1717)*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 28, 2005, pp. 129-168.
- Prete C. (2001), *Note sulla Galleria e sulla Collezione Buonaccorsi*, in Barucca, Sfrappini 2001, pp. 21-35.
- Restauro 1982-1992* (1993), Catalogo della mostra, (Macerata, Civica Pinacoteca e Musei, 4-28 marzo 1993), Macerata: Comune di Macerata.
- Solazzi F., Solazzi G., Madamma A., *Giovanni Anastasi a Senigallia*, Senigallia: LibriSenzaCarta.it, <<http://librisenzacarta.it/index.php?s=anastasi>>, 31.3.2017.
- Toni A.C. (1978), *La pittura del Settecento nel Maceratese*, in *Il Settecento nella Marca*, Atti del XII Convegno di Studi Storici Maceratesi (Trea, 20-21 novembre 1976), Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 123-145.
- Valazzi M.R. (1990), *La pittura del Settecento nelle Marche*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, Milano: Electa, tomo I, pp. 371-382.
- Vanni L. (2005), *Alfonso Patanazzi (1636-1720)*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A.M. Ambrosini Massari, M. Cellini, Milano: Motta, pp. 292-297.
- Vernarecci A. (1914), *Fossombrone dai tempi antichissimi ai nostri giorni, con illustrazioni e appendice di documenti*, vol. II, Fossombrone: Tipografia di F. Monacelli.
- Vitalini Sacconi G. (1985), *Macerata e il suo territorio. La pittura*, Macerata: Cassa di Risparmio di Macerata.
- Zampetti P. (1991), *Pittura nelle Marche*, vol. IV, *Dal Barocco all'età moderna*, Firenze: Nardini.

Appendice

Fig. 1. Macerata, palazzo De Vico, facciata



Fig. 2. Giovanni Anastasi, Medaglione con *Amore e Psiche*, Macerata, palazzo De Vico



Fig. 3. Giovanni Anastasi, *Cupido*, Macerata, palazzo De Vico



Fig. 4. Giovanni Anastasi, *Giunone offre il giogo a una coppia di sposi*, Macerata, palazzo de Vico



Fig. 5. Giovanni Anastasi e Agostino Orsoni, *La vittoria di Roberto Malatesta sul duca di Calabria*, Tolentino, Basilica di San Nicola, chiostro



Fig. 6. Giovanni Anastasi, *Madonna di Loreto*, Macerata, Musei civici di palazzo Buonaccorsi



Fig. 7. Giovanni Anastasi, *Sant'Antonio da Padova resuscita un morto*, Senigallia, chiesa dell'Immacolata, particolare



Fig. 8. Giovanni Anastasi, *Adorazione dei magi*, Senigallia, chiesa della Croce, particolare

Appendice documentaria

Documento 1

Archivio di Stato di Macerata, Fondo notarile di Macerata, notaio Domenico Basili, vol. 3286 (1704), cc. 71r-74r

Die sexta februarii 1704. Dominus Joannes Anastasii filius quondam Natalis de Senogallia pictor, etatis sue annorum 52 circa ut asseruit etc sanus Omnipotentis Dei gratia mente, sensu, visu, auditu, loquela et intellectu, licet corpore infirmus in lecto iacens timens periculum sue future mortis, qua nil certius est et eius hora nil incertius, nolens ab intestato decedere deliberavit facere prout presens et personaliter constitutus coram me notario publico et testibus infrascriptis [...] fecit et condidit infrascriptum suum ultimum nuncupativum testamentum [...] in hunc modum loquendo, videlicet: prima essendo l'anima mia più nobile del corpo questa divotamente et immediatamente raccomando all'Onnipotente e misericordiosissimo Iddio, alla Beatissima [71v] sempre Vergine madre Maria et tutta la corte del Paradiso et il corpo separato che sarà dall'anima fa che sia seppellito nella chiesa del Reverendo convento de Reverendi Padri di S. Francesco minori conventuali di questa città di Macerata e lascio et ordino che l'infrascritta mia erede nello spatio di sei mesi debba far celebrare cento messe in suffragio dell'anima mia nell'altare privilegiato nella chiesa e chiese che parerà alla medesima. Item per ragione di institutione et in ogn'altro miglior modo etc lascio a Rosa mia figlia, moglie del signor Giovanni Antono Mercurii da Senigaglia, scudi venticinque di monete di Urbino da pagarsegli da detta mia erede dentro il termine di due anni dal giorno della mia morte e per esser stata la detta Rosa mia figlia da me condecentemente dotata in tutto questo [c. 72r] che da me gli è stato dato per dote et in detti scudi venticinque l'instituisco mia erede e voglio che altro non possa pretendere né avere de miei beni. Item per ragione di legato et in ogni altro miglior modo etc lascio al signor Christofano Amodei da Senigaglia mio giovane una giubba di panno di Olanda foderata di nobiltà di Fiandra et una sua giubba guarnita d'oro col ferraiolo di panno paonazzo. In tutti poi e singoli miei beni tanto mobili come stabili [...] lascio [...] che sia mia erede universale la signora Isabella Patanazzi mia diletteissima consorte e per scarico della mia coscienza e per [c. 72v] ogn'altro buon fine et effetto dico e dichiaro d'havere havuto e ricevuto dal signor Francesco Magagnini da Jesi scudi cento a conto delli scudi centocinquanta per li lavori di pittura di nove quadri da me promessigli di fare, havendogliene già fatti e perfettionati tre quadri grandi e gl'altri sei quadri piccioli sono stati da me abbozzati, quali nove quadri sono restati in casa del medemo signor Magagnini, de quali scudi cento glie ne ho fatto ricevuto. Che li quadri che sono a Fossombrone in casa del signor Matteo Billi et in casa del signor Simone Angeloni del numero de quali non mi ricordo son tutti miei liberi ma abbozzati per lavorarli e perfettionarli per il quondam signor conte Veterani, dal quale mi furno dati e consegnati scudi quindici moneta papale per a bon conto di [v. 73r] scudi cento e più per mia mercede conforme alla poliza fatta che sta appresso il signor Giovanni Andrea Bufalini. Che nella Pergola vi ho certo panno per farci un ferraiolo datomi dal signor Lacone che sta appresso messer Carlo Grandoni sartore. Che il signor Giovanni Marione spetiale di Senigaglia ha in mano tre miei quadri abbozzati per li medicamenti da lui dati per la mia casa, senza essersi restati d'accordo sopra il prezzo di essi, né essere stati mai fatti conti tra di noi. Che il signor cavalier Tesini a me non ha mai consegnati né venti paoli, né altra somma di denaro per consegnarli, né al signor Giuseppe Galitia, né al signor Lorenzo Galitia bergamaschi. E perché ordinai al signor don Bastiano Bruni da Senigaglia habitante in Jesi che [c. 73v] mi havesse celebrate cinquanta messe in suffragio dell'anima di mia madre per il che io gli havrei fatto un quadro con effigie di Gesù Christo Crocifisso dal medemo

richiestomi e che mai gli ho fatto. Però quando il detto signor don Bastiano attesterà con giuramento d'haver celebrate dette messe lascio et ordino che la detta mia erede lo debba sodisfare alla ragione di baiocchi sette d'elemosina per ciascuna messa. Et hoc dixit et declaravit esse suum ultimum nuncupativum testamentum [...] [c. 74r] Actum factum in civitate Macerate domi solite habitatione illustrissimi domini Antonii de Vico sita etc presentibus ibidem admodum reverendo domino Joanne Baptista Mancino de Monte Fortino, domino Johanne Thoma quondam domini Felicis Bonaccursii de Ancona, domino Christophoro Amodeo de Senogallia et maestro Antonio Francisco Campetello lignario, magistro Bernardo Berdino murario, magistro Dominico Paciola etiam murario et Isidoro Pascolino indoratore de Macerata testibus [...]

Le decorazioni settecentesche di Palazzo Benincasa ad Ancona. Indagini sulla committenza di Giuseppe Benincasa

Maria Luisa Ricci*

Abstract

Il 15 ottobre del 1788 un prestigioso evento interessò la famiglia Benincasa di Ancona: il matrimonio tra il rampollo Stefano Benincasa e la principessa romana Ignazia Altieri. Un'alleanza così vantaggiosa per una famiglia aristocratica di provincia non poteva che essere celebrata attraverso una campagna decorativa che interessò tre delle nove stanze del

* Maria Luisa Ricci, Dottoressa triennale in Conservazione e Gestione dei beni culturali, studentessa magistrale in Management dei beni culturali, Università di Macerata, Dipartimento di scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, email: marialuisaricci4@gmail.com.

Il presente articolo è frutto delle ricerche condotte per la tesi di laurea triennale intitolata *Le decorazioni di palazzo Benincasa ad Ancona. Prime indagini sulla committenza tra XVIII e XIX secolo*, condotta sotto la supervisione del prof. Giuseppe Capriotti e discussa nell'a.a. 2014-2015. Ringrazio di cuore il prof. Giuseppe Capriotti che per me è una guida e un esempio; la dott.ssa Costanza Costanzi per la disponibilità e i consigli e il dott. Berthold Kress che nel corso del mio soggiorno di studio al Warburg Institute mi ha dato preziosi suggerimenti.

piano nobile del palazzo. I documenti emersi grazie ad una fortunata ricerca d'archivio certificano che l'ideatore del ciclo iconografico fu l'oratoriano Giuseppe Benincasa, zio dello sposo. La lettura delle immagini ha inoltre permesso di delineare il profilo dell'estensore del programma, nonché probabile committente del ciclo. Nel celebrare il profondo legame della famiglia con la città di Ancona, Giuseppe rievoca anche la sua dotta cultura religiosa che emerge ad esempio nell'ideazione della *Stanza delle Beatitudini*, per la quale elabora un originalissimo programma iconografico.

On 15 October 1788 a prestigious event interested the Benincasa family of Ancona: the marriage between descendant Stefano Benincasa and roman princess Ignazia Altieri. An alliance so advantageous, for a noble family of the province, could only be celebrated through a decorative campaign that affected three of the nine rooms of the main floor of the palace. The documents emerged by a successful archival research certify that the creator of the iconographic cycle was the oratorian Giuseppe Benincasa, the groom's uncle. Reading images has also enabled us to identify the extensor profile of the program and likely patron of the cycle. In celebrating the deep connection of the family with the town of Ancona, Giuseppe also recalls his erudite religious culture that emerges for example in the design of the *Beatitudes Room*, for which realizes a highly original iconographic program.

1. *Brevi cenni sulla fortuna critica del palazzo e della famiglia Benincasa*

Residenza di una delle più importanti ed influenti famiglie nobili anconitane, Palazzo Benincasa è situato lungo via della Loggia in pieno centro storico ad Ancona. In origine il palazzo si estendeva da un vicioletto (oggi non più esistente), che lo separava da palazzo Trionfi¹ fino alla Loggia dei Mercanti, con cui invece confina tutt'ora direttamente, seguendo l'andamento curvo della strada.

La letteratura che fa riferimento al palazzo e alla famiglia Benincasa è ad oggi molto ampia, a partire dalle guide storiche della città² e dagli studi più o meno approfonditi risalenti al secolo scorso, fino a quelli più recenti. Il primo a nominare l'edificio fu Lazzaro de' Bernabei che, nelle sue *Croniche Anconitane* del 1492, menziona la «casa de li heredi de Dioniso Benincasa»³, in riferimento al completamento della Loggia dei Mercanti, confinante da un lato con il palazzo. Stando al cronachista, nel 1450, venne ad Ancona un «degnissimo maestro tagliapietra»⁴, Giorgio da Sebenico, al quale fu commissionato da Dionisio Benincasa il compimento della facciata del palazzo. Tale informazione viene ripresa da molta letteratura successiva, la quale attribuisce la paternità del

¹ Palazzo Trionfi è stato distrutto durante i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale; oggi al suo posto vi è la sede della Rai, che confina direttamente con il palazzo.

² Le guide di Ancona consultate sono: Santoni 1884; Giangiacomi 1932; Stramucci 1971; Natalucci 1979; Pirani 1979 e 1995; Burattini, Napolitano 1983; Mangani, Paci 1991; Simi 2011.

³ Ciavarini 1870, p. 162.

⁴ Ivi, p. 163.

palazzo proprio a Giorgio da Sebenico⁵; non mancano, tuttavia, studiosi che non condividono tale attribuzione⁶.

Le decorazioni di Palazzo Benincasa vengono segnalate per la prima volta nel 1918⁷, ma è solo nel 1923 che lo storico e poeta Palermo Giangiacomi⁸ nomina un certo Pallavicini come autore dei dipinti, senza tuttavia citare alcuna fonte a sostegno di tale affermazione. Negli anni '60 lo storico Mario Natalucci rende finalmente noto il nome proprio dell'autore delle decorazioni pittoriche: Giuseppe Pallavicini, che oltre a decorare palazzo Benincasa, avrebbe lavorato ad un altro palazzo nobile anconitano, palazzo Iona⁹; anche in questo caso l'autore non cita alcuna documentazione che provi l'operato dell'artista all'interno delle due residenze nobiliari. Qualche anno più tardi, nel 1964, è ancora Mario Natalucci che in un suo articolo, apparso nella «Rivista di Ancona: rassegna del comune»¹⁰, analizza il fregio di una delle nove stanze decorate, il quale presenta le caratteristiche vedute dell'Ancona settecentesca, per evidenziarne «il valore storico, iconografico e folkloristico»¹¹. La paternità di Giuseppe Pallavicini come artefice delle decorazioni pittoriche viene ripresa da altri studiosi¹², che talvolta creano confusione circa il nome proprio del pittore, chiamandolo Luigi¹³. In ogni caso non viene mai riportato alcun riferimento documentario e bibliografico a sostegno di tale attribuzione.

Tra gli studi che hanno avuto come oggetto palazzo Benincasa nessuno ha rivolto in realtà particolare attenzione alle decorazioni pittoriche presenti nelle nove stanze del piano nobile, alla committenza e al significato iconografico del ciclo pittorico. La presente ricerca si prefigge di analizzare proprio questi aspetti. In questo contributo verranno infatti resi noti i risultati di una fortunata ricerca d'archivio, che mi ha permesso di identificare con certezza la data di realizzazione delle decorazioni settecentesche, la committenza e l'occasione per la quale vengono realizzate le decorazioni pittoriche. In questa sede verrà inoltre analizzato il sistema iconografico del ciclo pittorico e il legame che intercorre tra le immagini e il committente. Per quanto riguarda le restanti decorazioni, sicuramente posteriori a quelle appena citate, la ricerca d'archivio non ha dato per il momento risultati rilevanti; la loro analisi deve essere dunque per il momento rimandata.

⁵ A tal proposito cfr. Maroni 1870, p. 172; Giangiacomi 1932, p. 69; Natalucci 1979, p. 39; Pirani 1979, p. 91.

⁶ A tal proposito cfr. Serra 1929, p. 212; Sandri 1969, pp. 103-112; Mariano 1987, p. 110.

⁷ *La Brigata Amici dell'arte*, pp. 30-31.

⁸ Giangiacomi 1923, p. 27.

⁹ Natalucci 1960, p. 295.

¹⁰ Natalucci 1964.

¹¹ Ivi, p. 27.

¹² Sandri 1969, pp. 120-121; Mariano 1987, p. 110; Polverari 1999, pp. 51, 196-203; Mordenti 2008, pp. 39-40.

¹³ Il nome di Pallavicini è comunque Giuseppe. Cfr. Ancona, Archivio Comunale (d'ora in poi ACAN), *Registro di popolazione del comune di Ancona*, n. 3792, tomo II, parrocchia di San Marco, famiglia n. 232.

2. *Storie familiari. I Benincasa nel XVIII e XIX secolo attraverso i documenti d'archivio*

Non ambizione di lasciar di me una ricordanza perenne presso di Voi, Nobilissimo Signor Marchese, né il desio di marcar oro ed argento a compilar m'impegnano le memorie di varj vostri rinomati Ascendenti [...] Ad iscriver m'accingo le istoriche notizie, che v'appartengono, e che ho l'onore di presentarvi. Queste oltreché faranno sì, che abbiate sotto un colpo d'occhio tutti i più celebri vostri antenati, serviranno altresì a dare un ordine ed un sistema alle molte rilevantissime Carte, che si conservano nel vostro archivio e che sono state finora, non dirò dimenticate affatto e neglette, ma poco certo considerate, e assai tenute in disordine¹⁴.

Con queste parole il canonico Luigi Pauri apre il suo manoscritto, intitolato *Notizie Storiche della Casa Benincasa compilate nell'anno 1804* e dedicato al marchese Stefano Benincasa, prima di lasciare l'incarico di precettore dei figli di quest'ultimo. Si tratta di una vera e propria cronaca familiare, nella quale l'autore dà notizie sui componenti più importanti della famiglia Benincasa dal 1260 al 1804.

Partendo da questa fonte fondamentale, la mia ricerca d'archivio si è focalizzata in particolare sul XVIII secolo, epoca del completamento architettonico del palazzo e delle sue prime decorazioni.

Luciano Filippo, primogenito di Stefano Antonio, prese le redini della casata dopo la morte del padre, avvenuta nel 1721. Pauri lo descrive come un buon poeta, tant'è che il 22 luglio 1727 fu aggregato alla celebre Letteraria Universale Società Albriziana¹⁵. Luciano Filippo ebbe tre mogli, l'ultima delle quali, la nobildonna Eleonora Vincenzi di Ancona, si trovò a succedergli con due figli piccoli: Giuseppe Maria, nato il 21 marzo 1725, e Luciano Luigi, nato il 17 agosto del 1730, sei mesi dopo la morte del padre. La marchesa Eleonora fu la protagonista delle vicende che interessarono la biblioteca fondata da un avo del marito, Luciano "Seniore" Benincasa, ed aperta dallo stesso all'uso e alla fruizione dei cittadini anconitani¹⁶. La marchesa, non avendo la certezza

¹⁴ Archivio di Stato di Ancona (d'ora in poi ASAN), Fondo Benincasa, *Notizie storiche della Casa Benincasa compilate nell'anno 1804*, n. 19.

¹⁵ Ivi, p. 59.

¹⁶ Luciano "Seniore" (1608-1671), decimo ascendente della casata, dispose nel testamento che i suoi eredi aprissero al pubblico la biblioteca, la quale doveva essere sistemata in una sede sufficientemente decorosa, dal valore di cinquecento scudi. Aggiunse, inoltre, che ogni anno si sarebbero dovuti impiegare venti scudi per incrementare con nuovi volumi la biblioteca e infine cinque scudi per il pagamento di un bibliotecario che se ne prendesse cura. Tale disposizione fu eseguita alla lettera dal figlio di Luciano, Stefano Antonio, il quale per istruzione rogato dal notaio Giacinto Cicconi l'8 ottobre 1672 destinò ad uso della biblioteca la sala del primo piano della «casa di Abitazione, la quale si estendeva allora in lunghezza di palmi 62 in circa, cioè dalla muraglia al mare fino a quella della strada maestra, e in larghezza di palmi 33 in circa, cioè dall'una all'altra delle due muraglie laterali, ed aveva l'ingresso dalla Porta, in faccia alla seconda scala, che da gran tempo è cambiata e non v'è più». Inoltre, nel suo testamento, Stefano Antonio dispose che

che il marito avesse adempito alle disposizioni testamentarie fatte dai suoi predecessori, fece assolvere dalle autorità, nel 1731, ogni possibile mancanza commessa da Luciano Filippo. Nel 1734 ottenne la riduzione di cinque scudi dai venticinque iniziali per l'acquisto dei libri; per i restanti quindici, aggiunti da Stefano Antonio nel suo testamento, chiese ed ottenne che fossero impiegati al pagamento del bibliotecario, stabilendo che quest'ultimo fosse un membro della famiglia. Successivamente, avendo bisogno di maggior comodità all'interno del palazzo, decise di trasferire la biblioteca al piano terreno del palazzo. Infine, nel 1749, decise di donare la biblioteca al comune con l'aggiunta di trecento scudi per liberare la famiglia «da qualsivoglia peso in perpetuo»¹⁷. È interessante il commento di Luigi Pauri riguardo la scelta della marchesa:

Se sia da approvarsi o da biasimarsi l'operato della Marchesa Eleonora Vincenzi, lo lascerò al giudizio e alle congetture de' miei Leggitori. Io mi protesto di essere per il biasimo. Liberò ella, non può negarsi, la Famiglia da un peso, qual era quello di erogare in ogni anno per la Libreria scudi quaranta. Ma non perdette ella altrettanto colla cessione che fece dei libri, i quali alla somma ascendevano di circa scudi settecento, e col dono degli altri trecento scudi, che diede al Pubblico? Si sottrasse, è vero, dall'obbligo del pagamento di scudi annui quaranta, ma ben ancora disperse un capitale di mille scudi. Si risponderà che questo era un capitale molto affatto, e infruttifero. Ma l'alto onore di avere in Casa una pubblica Libreria dovea pur valere il suo oro, e dovea ben meritare il piccolo sacrificio per una casa facoltosissima, com'è questa, di scudi quaranta all'anno¹⁸.

Durante la potestà di Eleonora Vincenzi avvennero anche delle importanti modifiche al palazzo¹⁹, documentate da un manoscritto del XVIII secolo sotto forma di rubrica²⁰. Alla lettera C, sotto la voce *Casa di abitazione*, vengono spiegate le varie fasi di unificazione del palazzo, che terminarono nel 1765, quando diventarono unici proprietari i marchesi Giuseppe e Luciano Luigi Benincasa, figli di Eleonora. L'autore della rubrica spiega che il palazzo Benincasa si estendeva dalla Loggia dei Mercanti fino al palazzo Trionfi ed era costituito da più unità abitative. La parte che andava dalla Loggia alla prima «muraglia maestra»²¹ fu venduta nel 1764 dal comune ai fratelli Giuseppe e Luciano Luigi per duemila scudi. Nel 1632 Luciano «Seniore» ottenne in affitto dal comune per dodici anni questa porzione del palazzo con le botteghe sottostanti («una bottega, un botteghino, un magazzino»²²); successivamente

tutti gli eredi, in perpetuo, impiegassero quaranta scudi per incrementare la biblioteca, imponendo pene pecuniarie in caso di trasgressione. Cfr. ASAN, Fondo Benincasa, *Notizie storiche della Casa Benincasa compilate nell'anno 1804*, n. 19, pp. 44-47.

¹⁷ Ivi, pp. 47-49.

¹⁸ Ivi, pp. 50-51.

¹⁹ Le vicende che riguardano l'unificazione del palazzo sono state trattate anche da Alessandro Badaloni. A tal proposito cfr. Badaloni 2003, pp. 43-45.

²⁰ ASAN, Fondo Benincasa, *Memorie antiche e moderne della famiglia Benincasa d'Ancona*, n. 18.

²¹ Ivi, alla voce *Casa di abitazione*.

²² Ivi, alla voce *Pubblico*.

nel 1641, prima che scadesse l'affitto, l'ottenne in enfiteusi per 40 scudi l'anno. Nel 1646 chiese al comune di poter alzare l'intero fabbricato «coll'appoggio alla muraglia della Loggia e a quella della stanza dove è il finestrino che guarda in Loggia»²³, concessione che venne concretizzata nel 1651 per 301 scudi. Nello stesso anno Luciano "Seniore" ottenne anche la licenza di alzare «le Stanziolate non solo al primo piano, ma anche al secondo ove fece il Terazzo, e la Galleria, la quale presentemente è divisa in due Gabinetti a quali si passa per la Porta vicino al finestrino che guarda in Loggia»²⁴. L'unità immobiliare successiva, confinante a destra con quella appena descritta e a sinistra con il muro maestro che si trova dove la facciata del palazzo fa angolo, era da sempre proprietà dei Benincasa, venduta nel 1575 da Sebastiano Benincasa a Marcantonio Burratti, ma successivamente riacquistata, nel 1581, dagli stessi Benincasa²⁵. L'abitazione seguente venne acquistata nel 1750 da Eleonora Vincenzi, per duemilacinquecento scudi, dall'abate Domenico Reppi. L'ultima unità immobiliare che va dal muro maestro di quella precedente fino al vicolo che divide il palazzo da quello della famiglia Trionfi, venne venduta dai Baroni a Giuseppe Benincasa nel 1765. Il palazzo diventa, a partire dal 1765, un unico stabile di proprietà di Giuseppe e Luciano Luigi e dei loro eredi. Proprio ad uno di questi due, spetta il merito di aver fatto decorare le stanze settecentesche del palazzo.

3. *Giuseppe Maria Benincasa. Il profilo del committente*

Nato ad Ancona il 21 marzo 1725 dal marchese Luciano Filippo Benincasa e dalla nobildonna Eleonora Vincenzi, Giuseppe Maria fu educato nel Collegio dei Nobili di Modena, nel quale entrò il 17 giugno del 1738. In questo periodo modenese la madre, forse particolarmente apprensiva nei confronti del figlio, chiese a Bartolomeo Sassarini, rettore del collegio, di fornirle periodicamente notizie e di vegliare su di lui. Giuseppe fu un ottimo studente, appassionato in particolare di geografia²⁶, storia²⁷ e retorica²⁸. La sua formazione, curata dal clero secolare, prevedeva anche rappresentazioni di opere teatrali, tant'è vero che Giuseppe interpretò nel corso dei suoi studi almeno una tragedia²⁹. Il

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Ivi, alla voce *Buratti (Marcantonio)*.

²⁶ ASAN, Fondo Benincasa, *Lettere di Bartolomeo Sassarini di Modena alla marchesa Eleonora Vincenzi*, n. 115, lettera del 6 agosto 1742.

²⁷ Ivi, lettera del 15 agosto 1745.

²⁸ Ivi, lettera del 16 novembre 1742.

²⁹ Ivi, lettera del 23 febbraio 1746. Purtroppo nella lettera non viene citato né il titolo né l'argomento della tragedia.

marchese, inoltre, già da giovanissimo dimostrava di possedere doti di brillante oratore e letterato; per questo motivo venne infatti nominato «Principe» dell'Accademia letteraria dei Convittori³⁰. Dal Collegio uscì nel giugno 1746 con una tesi «di cento punti»³¹ in filosofia; nello stesso anno vi entrò suo fratello minore Luciano Luigi³². Tornato ad Ancona, Giuseppe decise di intraprendere la carriera ecclesiastica diventando sacerdote «integerrimo, dotto, esemplare»³³. Entrò nella Congregazione dei Padri Filippini di Ancona, dove rimase solo quattro anni, in quanto venne sollecitato dalle suppliche della madre Eleonora, che lo voleva al suo fianco, e con la quale visse fino alla morte di quest'ultima il 19 marzo 1778.

Pauri lo definisce un «eccellente amministratore della Divina Parola»³⁴, tant'è che scrive:

I Vescovi pro tempore si servirono spesso dei suoi Talenti, e della sua Opera, amministrando egli con un'unzione particolare, e starei quasi per dire propria solo di lui, la Divina Parola [...] Egli era solito di parlare estemporaneamente; ma era così eloquente, e parlava in modo così aggiustato, che faceva talvolta arrossire coloro, che siedono le lunghe ore in un tavolino a comporre e a limare le loro prediche³⁵.

Nel 1767 il marchese Giuseppe entra nella Congregazione de Propaganda Fide³⁶, di cui diventa agente e procuratore ad Ancona dopo la morte del canonico Alessandro Manciforte, al quale apparteneva l'incarico. I compiti dell'agente anconitano consistevano nell'accogliere e supportare moralmente ed economicamente gli studenti del Collegio Urbaniano di Roma³⁷ e di tutti gli

³⁰ Ivi, lettera del 30 novembre 1745.

³¹ ASAN, Fondo Benincasa, *Notizie storiche della Casa Benincasa compilate nell'anno 1804*, n. 19, p. 73. La tesi di Giuseppe Benincasa è stata pubblicata nel 1745 ed è oggi conservata all'Archivio di Stato di Ancona. Cfr. ASAN, Fondo Benincasa, *Tesi filosofica sostenuta nel collegio dei Nobili di Modena da Giuseppe Benincasa*, n. 33.

³² ASAN, Fondo Benincasa, *Memorie Antiche e Moderna della Famiglia Benincasa d'Ancona*, n. 18, alla voce *Giuseppe Maria e Luciano Luigi*. Bartolomeo Sassarini si occuperà anche del marchese Luciano Luigi durante la sua permanenza nel Collegio di Modena. Cfr. A tal proposito ASAN, Fondo Benincasa, *Lettere di Bartolomeo Sassarini di Modena alla marchesa Eleonora Vincenzi*, n. 115.

³³ ASAN, Fondo Benincasa, *Notizie storiche della Casa Benincasa compilate nell'anno 1804*, n. 19, p. 73.

³⁴ Ivi, p. 74.

³⁵ Ivi, pp. 74-75.

³⁶ La Congregazione de Propaganda Fide venne istituita da Clemente VIII nel 1599 con lo scopo di propagare e difendere la fede cattolica in tutto il mondo conosciuto. Nel 1600, probabilmente a causa di difficoltà di natura politica, la Congregazione venne chiusa, fino al 1622 quando papa Gregorio XV la istituì di nuovo. Sulla Congregazione de Propaganda Fide cfr. Del Re 1970, pp. 186-203.

³⁷ Il Collegio, fondato da papa Urbano VIII, dipendeva dalla Congregazione de Propaganda Fide dove venivano educati ed istruiti giovani provenienti da varie nazioni che ritornando in patria o destinati altrove avevano il compito di promuovere e predicare la dottrina cattolica. Sul Collegio Urbaniano di Roma cfr. Moroni 1840-1861, pp. 215-242.

ecclesiastici che facevano tappa ad Ancona (cardine nel territorio pontificio del movimento da e verso l'Oriente)³⁸. Per la

fedeltà irreprensibile, e con uno zelo veramente instancabile, la suddetta Sacra Congregazione credette bene di compensarlo un giorno, e gli spedì in dono un quadro superbo, che conservasi in Casa, rappresentante in un semibusto l'Apostolo San Pietro, lavorato tutto a mosaico, con la ricca cornice di metallo indorato³⁹.

Con l'avvento della Rivoluzione Francese, anche Ancona si trasformò in una città repubblicana giacobina e i Benincasa, che erano consoli della Francia dei Borboni, si trovarono ad attraversare un periodo delicato, ritirandosi dalla vita pubblica in un'attesa prudente. Giuseppe proprio in questo contesto subì un processo dai repubblicani, ma, commenta Pauri, «fu un piccolo turbine, che appena comparso si dileguò»⁴⁰.

Giuseppe Maria Benincasa morì all'età di 75 anni il 4 marzo 1801, lasciando ai suoi nipoti una «copiosissima libreria»⁴¹ che il marchese Stefano, suo nipote, fece collocare in una stanza, tra le più grandi del palazzo, dalla parte del mare verso via della Fonte⁴².

4. «Il matrimonio tanto per noi onorevole»⁴³ e i progetti di decorazione delle stanze

Il 5 settembre 1787 l'abate Francesco Parragli scrisse al marchese Luciano Luigi, fratello di Giuseppe, riguardo il desiderio di voler far sposare il figlio Stefano. La sposa in questione era la principessa Ignazia Altieri, figlia del principe Emilio Altieri e della principessa Livia Borghese⁴⁴. L'abate consigliò il marchese di tenere bene in considerazione tale proposta, in quanto «una tale alleanza sarebbe luminosa, e per tutti li conti profittevole alla di lei famiglia, che contrarrebbe stretta parentela con tutta la primaria Nobiltà d'Italia, e con mezzo Sacro Collegio»⁴⁵. Nonostante i vantaggi sottolineati dall'abate Parragli,

³⁸ Pirani 1998, pp. 217-243, in particolare le pp. 221-227.

³⁹ ASAN, Fondo Benincasa, *Notizie storiche della Casa Benincasa compilate nell'anno 1804*, n. 19, p. 79.

⁴⁰ Ivi, p. 76.

⁴¹ Ivi, p. 80.

⁴² Ivi, p. 81.

⁴³ ASAN, Fondo Benincasa, *Copia del carteggio per il matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri*, n. 24, lettera del marchese Luciano Luigi Benincasa al cardinale Giuseppe Garampi del 25 febbraio 1788.

⁴⁴ ASAN, Fondo Benincasa, *Notizie storiche nella famiglia Altieri*, n. 25.

⁴⁵ ASAN, Fondo Benincasa, *Copia del carteggio per il matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri*, n. 24, lettera dell'abate Parragli al marchese Luciano Luigi Benincasa del 5 settembre 1787.

Luciano Luigi preferì confrontarsi e chiedere consiglio al cardinale Giuseppe Garampi⁴⁶, figura influente a Roma e intimo amico dei Benincasa. Il cardinale consigliò a Luciano Luigi di lasciare all'abate la libertà di procedere a tutte le dovute ricerche per «il progetto dell'illustre maritaggio»⁴⁷. Prima di iniziare le trattative economiche, si decise di far incontrare i futuri sposi, per essere sicuri che i due si piacessero. In modo particolare era necessario, secondo Luciano Luigi, che Stefano vedesse la principessa Ignazia, la quale venne presentata dall'abate Parragli con il «difetto di essere di bassa statura»⁴⁸ e con un «difetto di organizzazione, cioè per dir meglio di giusta proporzione nelle gambe»⁴⁹. Nel mese di gennaio dell'anno 1788 i due giovani si incontrarono a Roma nella chiesa di Santa Francesca Romana dove la principessa si recò insieme alle monache del reclusorio di Torre degli Specchi, nel quale viveva. L'incontro andò a buon fine, tant'è che il cardinale Garampi in una lettera a Giuseppe Benincasa scrisse che Stefano «non solo non è disgustato, ma anche contento del personale della Giovane. Restano solo da discutersi i punti economici, sui quali Parragli oggi ha detto, che il Principe Padre terrà discorso con me»⁵⁰. Il principe Emilio Altieri, infatti, diede al Garampi l'incarico di trattare con la famiglia Benincasa riguardo la dote della futura sposa.

Iniziano così le lunghe e «penose»⁵¹ trattative riguardo la dote: i Benincasa alla luce delle varie spese calcolate tra «gioie, vestiario per la sposa, supplemento a quello dello sposo, carrozze per città e campagna, cavalli, fabbrica, restauri e nuovi comodi nel Palazzo, mobiglie da rinnovarsi, fondo per lo Spillatico»⁵²

⁴⁶ Giuseppe Garampi fu una figura di spicco nella curia romana. Nacque a Rimini il 29 ottobre del 1725 dal conte Lorenzo Garampi e Diamante Belmonti; ricevette un'istruzione accurata e fin da giovanissimo entrò in contatto con gli ambienti culturali italiani e con diversi studiosi. Nel 1745 fu il membro più giovane a far parte della neonata Accademia dei Lincei, fondata in quell'anno a Rimini da Giovanni Bianchi, uno dei suoi primi maestri. Nel 1746 decise di intraprendere la carriera ecclesiastica trasferendosi a Roma. Tra i suoi maggiori interessi vi fu lo studio dell'antichità, in particolare della numismatica, tant'è che avviò una ricerca sul valore delle monete pontificie dal XIV al XVIII secolo. A Roma entrò nella benevolenza del papa Benedetto XIV, il quale lo nominò prima prefetto degli Archivi Vaticani poi canonico della basilica di S. Pietro. A queste due cariche si aggiunsero quelle di prefetto degli Archivi della basilica di S. Pietro e degli Archivi di Castel Sant'Angelo. Intorno al 1761 Giuseppe Garampi riuscì a trasformare il suo lavoro di archivista in un vero e proprio incarico diplomatico attraverso delle delicate missioni in tutta Europa, che lo fecero entrare definitivamente a far parte della diplomazia pontificia. Nel 1785 venne nominato da papa Pio VI cardinale e membro della congregazione di Propaganda Fide, dove probabilmente conobbe Giuseppe Benincasa. Morì il 4 maggio 1792 a Roma e fu sepolto nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo. Su Giuseppe Garampi cfr. Vanysacker 1995; Caffiero 1999, pp. 224-229.

⁴⁷ ASAN, Fondo Benincasa, *Copia del carteggio per il matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri*, n. 24, lettera dell'abate Parragli a Luciano Luigi del 3 ottobre 1787.

⁴⁸ Ivi, lettera dell'abate Parragli a Luciano Benincasa del 5 settembre 1787.

⁴⁹ Ivi, lettera del cardinale Garampi al marchese Giuseppe Benincasa del 29 dicembre 1787.

⁵⁰ Ivi, lettera del cardinale Garampi al marchese Giuseppe Benincasa del 12 gennaio 1788.

⁵¹ In varie lettere, le trattative vengono definite con questo aggettivo dal cardinale Garampi.

⁵² ASAN, Fondo Benincasa, *Copia del carteggio per il matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri*, n. 24, lettera del cardinale Garampi al marchese Giuseppe Benincasa del 16 gennaio 1788.

chiedevano ventimila scudi, mentre gli Altieri erano disposti a sborsarne solo sedici mila. A fine febbraio del 1788 si arrivò alla definitiva compilazione del contratto matrimoniale: la dote stabilita ammontava a diciottomila scudi, «una media proporzionale» tra «i 16 mila scudi proposti e i 20 mila pretesi»⁵³. Venne inoltre nominato il marchese Stefano alla primogenitura⁵⁴ dal padre Luciano Luigi e dallo zio Giuseppe, come aveva ripetutamente richiesto il principe Altieri. Infine, venne stabilito che il matrimonio si celebrasse «prima di Quaresima [...], ciò non solo perché l'età della Sposa consiglia sollecitudine, ma anche per altri riflessi»⁵⁵. Nei mesi successivi ci fu uno scambio di lettere di congratulazioni del «concluso maritaggio»⁵⁶ tra i parenti della famiglia Altieri con i marchesi di Ancona. A palazzo Benincasa iniziarono i preparativi per le nozze tanto onorevoli e decorose per la famiglia. Il marchese Luciano Luigi si recò alla fiera di Senigallia per procurarsi nuovi mobili per il palazzo; il marchese Stefano, invece, provvide al «vestiario della sposa» e alle «gioie e carrozze»⁵⁷, mentre Giuseppe si occupò delle decorazioni a palazzo.

In una lettera datata 21 marzo 1788 e indirizzata al cardinale Garampi, il marchese Giuseppe espresse infatti la necessità di affrescare, prima del matrimonio, quattro stanze della residenza familiare, le quali, dice, «saranno ultimate dai Pittori nell'Estate»⁵⁸. In una di esse, Giuseppe desiderava far ritrarre papa Clemente X mentre dà udienza a tre ambasciatori. La scelta di questo particolare soggetto avvenne poiché, nel 1670, papa Clemente X, l'unico papa proveniente dalla famiglia Altieri, elesse tre ambasciatori che rappresentassero la città di Ancona, uno dei quali fu Stefano Antonio Benincasa (1635-1721). L'obiettivo di

⁵³ Ivi, lettera del cardinale Garampi al marchese Luciano Luigi Benincasa del 23 febbraio 1788.

⁵⁴ Nel testamento di Eleonora Vincenzi, aperto il 20 marzo 1778, per rogito del notaio Francesco Silvestrini, venne stabilito che l'eredità dei Benincasa dovesse essere divisa tra i due fratelli, figli della marchesa, Giuseppe e Luciano Luigi. In caso di morte di uno dei due fratelli, all'altro ancora in vita sarebbe passata la metà della primogenitura e del fidecommesso del fratello defunto. Inoltre si stabilì che, tra i figli del marchese Luciano Luigi, dovesse essere eletto alla primogenitura non il primo a nascere, ma il figlio che, secondo i due fratelli, di comune accordo, fosse stato più adatto a tale nomina. Per accontentare il principe Altieri, Giuseppe rinunciò ai diritti sopra citati e nominò, insieme al fratello Luciano Luigi, Stefano alla primogenitura. Cfr. ivi, lettera del marchese Luciano Luigi al cardinale Garampi del 22 febbraio 1788.

⁵⁵ Ivi, lettera del marchese Giuseppe Benincasa al cardinale Garampi del 28 febbraio 1788. Nelle trattative riguardanti la dote, il marchese Luciano Luigi usò tra le varie motivazioni che avrebbero dovuto spingere gli Altieri ad accettare la richiesta dei ventimila scudi, quella dell'età avanzata della sposa rispetto a Stefano: «Fra le riflessioni che possono rendere il Signor Principe pieghevole, una si è che la Signorina Donna Ignazia Altieri ultima figlia che gli rimane da collocare è in età d'anni ventisette compiuti, ove Stefano non ne ha che ventidue» Cfr. ivi, lettera del marchese Luciano Luigi al cardinale Garampi del 21 gennaio 1788.

⁵⁶ Ivi, lettera di Marianna Altieri Caracciolo, sorella della sposa, al marchese Luciano Luigi del 17 marzo 1788.

⁵⁷ ASAN, Fondo Benincasa, *Copia del carteggio per il matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri*, n. 24, lettera del cardinale Garampi al marchese Luciano Luigi Benincasa del 15 marzo 1788.

⁵⁸ Cfr. *Appendice documentaria*, doc. n. 1.

Giuseppe era da una parte omaggiare la famiglia Altieri e dall'altra accentuare ed intensificare il buon rapporto che da tempo legava le due famiglie⁵⁹. A tal proposito, Giuseppe chiese al cardinale consigli sul vestiario e sugli attributi necessari per la rappresentazione di ogni personaggio, lamentandosi contemporaneamente del fatto che tale scena sarebbe dovuta essere dipinta «in un Anticamera, cioè nella seconda che serve ancora pel camino», poiché la «Stanza d'udienza», secondo il marchese più adatta a questo tipo di rappresentazione, era «già dipinta da più anni coll'incendio d'Ancona estinto da S. Marcellino»⁶⁰, che effettivamente ancora esiste nella stanza con le vedute della città. Il cardinale Garampi rispose innanzitutto che «Il Papa deve essere rappresentato in tale funzione sotto il trono con una Stola, e Mozzetta: assistenti alcuni, Cardinali e Prelati nell'abito loro di funzione. I tre Ambasciatori poi dovrebbero essere vestiti alla Spagnuola, ch'era l'Abito di corte in quei tempi»⁶¹; aggiunse, inoltre, che la scena in questione, secondo il suo parere, doveva essere rappresentata in una tela, piuttosto che affrescata in un soffitto⁶².

Il marchese Giuseppe seguì il consiglio del cardinale e non fece rappresentare Clemente X con i tre ambasciatori in nessuno dei quattro soffitti, i quali possono essere riferiti a quelli delle tre stanze che si affacciano oggi verso via della Fonte, decorate tutte con tematiche sacre e stilisticamente databili alla seconda metà del Settecento. Secondo quanto scrive Giuseppe, la cosiddetta «stanza d'udienza», venne decorata anni prima con il *Miracolo di San Marcellino*. L'oratoriano non nomina, però, le altre decorazioni presenti nell'ambiente, cioè le vedute di Ancona, le quali sono state probabilmente aggiunte proprio per l'occasione del matrimonio. Questa stanza è, inoltre, attribuita da storici locali a Giuseppe Pallavicini, il pittore lombardo stabilitosi ad Ancona nella seconda metà del Settecento, del quale però, nei documenti da me analizzati dell'archivio Benincasa, non vi è alcuna traccia⁶³. Il carteggio da me ritrovato certifica invece che le decorazioni settecentesche furono realizzate in occasione di questo matrimonio illustre su diretto interessamento di Giuseppe Benincasa.

Il matrimonio tra i due giovani venne effettivamente celebrato il 15 ottobre del 1788 ad Ancona a palazzo Albani nella cappella del cardinale Decano⁶⁴. La principessa Ignazia Altieri dopo sei anni di matrimonio morì il 5 giugno del 1795 per un'infezione da parto. Dei cinque figli di Stefano e Ignazia solo Giuseppe, nato il 10 dicembre 1791, non morì in tenera età, ma essendo di salute molto cagionevole, rimase in vita solo fino al 1807⁶⁵.

⁵⁹ ASAN, Fondo Benincasa, *Notizie storiche della Casa Benincasa compilate nell'anno 1804*, n. 19, p. 141.

⁶⁰ Cfr. *Appendice documentaria*, doc. n. 1.

⁶¹ Cfr. *Appendice documentaria*, doc. n. 2.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Su Giuseppe Pallavicini e la sua attività ad Ancona cfr. Costanzi 1990, pp. 35-43; Costanzi 1991, pp. 121-127; Zampetti 1992, pp. 324-326. Per quanto riguarda le vedute di Ancona come opera del Pallavicini cfr. Ferretti 1883, pp. 75-76; Serra 1932, pp. 167-168.

⁶⁴ ASAN, Fondo Benincasa, *Figli di Luciano Benincasa e Girolama Rinaldini*, n. 30.

⁶⁵ ASAN, Fondo Benincasa, *Registro contenente l'elenco delle partecipazioni diffuse per il*

5. Il piano nobile. La lettura iconografica delle decorazioni pittoriche settecentesche

5.1 La Stanza della Tempesta

Dall'attuale porta d'ingresso del piano nobile, oggi sede della biblioteca Amatori, si apre un locale ad L che funge da collegamento per accedere alle altre stanze del piano. Una parte di questo ambiente, precisamente il lato verso via della Fonte (ovvero verso il porto), doveva formare originariamente una stanza a sé, dal momento che nel soffitto è chiaramente leggibile la forma della volta ancora integra e decorata con sei storie del Nuovo Testamento (fig. 1), realizzate intorno al 1788, in occasione del matrimonio tra la principessa Altieri e il marchese Stefano. Solo dalla fine dell'Ottocento, quando avvenne l'estinzione della casata e il palazzo passò da un proprietario all'altro, vennero apportate alcune modifiche che ebbero come risultato quello visibile oggi.

Le storie rappresentate nella volta di questo piccolo ambiente sono raccolte da una cornice simile a quella che poi si ritrova nella *Stanza delle Beatitudini*: due cordicelle che si intrecciano creando un effetto a rilievo di finto stucco, ornate di piccoli motivi vegetali. La scena centrale racchiusa in una cornice di stucco a forma rettangolare, la quale negli angoli corti si apre a semicerchio, rappresenta l'episodio de *La tempesta sedata*, raccontato nei Vangeli sinottici⁶⁶. Un giorno Gesù decise di salire su una barca, insieme ad alcuni suoi discepoli, e di attraversare il mare di Galilea. Mentre navigavano e Gesù dormiva nella poppa della barca, si scatenò una tempesta; i discepoli impauriti lo svegliarono e gli chiesero di salvarli; allora Cristo disse al mare e al vento di calmarsi e questi obbedirono, poi si rivolse ai suoi discepoli, increduli per l'accaduto, rimproverandoli per aver dimostrato poca fede.

A palazzo Benincasa viene rappresentato il momento in cui Gesù sta per essere svegliato per placare la tempesta. L'immagine presenta un mare agitato e un cielo scuro coperto di nuvole; la barca con le vele spiegate e gonfie a causa del vento sembra oscillare pesantemente tra le onde. All'interno i discepoli cercano di domare la tempesta tirando le cime delle vele; a poppa si vede Cristo che, addormentato, sta per essere svegliato da due uomini. Con ogni evidenza il significato del racconto è quello di dimostrare che la potenza divina va oltre quella della natura e che gli uomini devono avere massima fiducia in Dio e nelle sue scelte⁶⁷.

Nei semicerchi laterali sono rappresentati dei paesaggi rurali in cui si intravede da una parte un uomo in cammino insieme al suo cavallo, mentre

matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri, e di quello di Stefano Benincasa e Olimpia Rangone. Nota per la partecipazione della morte di M. Stefano Benincasa 1836. Nota per la partecipazione per morte della M. Rangone Benincasa 1850 e per la morte di Luciano Benincasa 1865, n. 28.

⁶⁶ Mt, 8, 23-27; Mc, 4, 35-42; Lc, 8, 22-25.

⁶⁷ Wau 1971, pp. 809-810.

nell'altro semicerchio si distingue un uomo seduto sotto un albero che osserva due giovenche pascolanti.

Le scene che circondano *La tempesta sedata* sono cinque⁶⁸, anche se probabilmente in origine erano sei; della sesta, andata perduta forse a causa dei bombardamenti dell'ultimo conflitto, ad oggi rimane solo la cornice.

Partendo dal lato corto della scena centrale viene rappresentato l'episodio di *Gesù e Zaccheo*⁶⁹. Zaccheo era il capo dei pubblicani e un uomo molto ricco; quando Gesù arrivò a Gerico e attraversò la città, era talmente grande il suo desiderio di vederlo, che si arrampicò su un albero per osservare meglio il suo passaggio. Quando Gesù vide Zaccheo sopra l'albero gli chiese di scendere perché quel giorno avrebbe dimorato a casa sua. La folla vedendo l'accaduto rimase stupita che Gesù dimorasse a casa di un peccatore, ma Zaccheo promise al Signore che avrebbe donato la metà dei suoi beni ai poveri e che avrebbe restituito quattro volte tanto il denaro di chi aveva frodato. Gesù allora rispose «Oggi la salvezza è entrata in questa casa, perché anch'egli è figlio di Abramo; il Figlio dell'uomo infatti è venuto a cercare e a salvare ciò che era perduto»⁷⁰.

Proseguendo in senso orario l'immagine successiva rappresenta il *Noli me tangere*, raccontato nel Vangelo di Giovanni⁷¹. Questo episodio, tra i più famosi e conosciuti, è anche uno dei più rappresentati nel Medioevo e nel Rinascimento⁷². Nel Vangelo di Giovanni si racconta che Maria Maddalena, disperata nel trovare il sepolcro vuoto, non riconosce Gesù e lo scambia per "il custode del giardino". Gesù a quel punto si rivela alla donna, la quale incredula cerca di toccarlo, ma Cristo le risponde: «Non mi toccare, perché non sono ancora salito al Padre»⁷³. Anche a palazzo Benincasa il pittore segue lo stesso schema iconografico ormai collaudato nei secoli⁷⁴. Maria Maddalena è inginocchiata nell'atto di toccare Gesù, il quale le rivela la sua identità, e con la mano sinistra fa il gesto di non toccarlo, mentre con la destra tiene la pala da giardiniere⁷⁵.

⁶⁸ Le scene che rappresentano *Gesù e Zaccheo*, *Noli me tangere* e *La madre cananea* erano già state identificate da Michele Polverari, il quale nomina, seppure con scetticismo, il pittore Nicola Bertucci come artefice delle decorazioni presenti nella stanza. Cfr. Polverari 1999, pp. 193-195.

⁶⁹ *Lc*, 19, 1-10.

⁷⁰ *Lc*, 19, 9-10.

⁷¹ *Gv*, 20, 11-18.

⁷² Si vedano ad esempio il *Noli me tangere* di Giotto affrescato nella cappella Scrovegni a Padova nel 1303-1305, il *Noli me tangere* di Beato Angelico all'interno del Convento di San Marco a Firenze, datato 1438-1440 o il dipinto di Tiziano del 1511 circa, conservato alla National Gallery di Londra. Sul *Noli me tangere* cfr. Beart 2012.

⁷³ Oggi le moderne traduzioni della Bibbia CEI traducono il *Noli me tangere* con "non mi trattenere". Questa nuova interpretazione è, probabilmente, più vicina al testo originale greco. Cfr. Beart 2012, p. 6.

⁷⁴ Riguardo l'iconografia della Maddalena e nello specifico del *Noli me tangere* cfr. Sebastiani 1992, pp. 223-257, in particolare pp. 240-244.

⁷⁵ Nella Bibbia Gesù non viene descritto con una vanga da giardiniere in mano; questo oggetto gli viene attribuito per questa rappresentazione poiché Maria Maddalena non riconoscendolo lo scambia per "il custode del giardino". Cfr. Beart 2012, p. 84.

La scena successiva rappresenta *Gesù e la Samaritana*. Anche questo episodio è raccontato nel Vangelo di Giovanni⁷⁶. Gesù, in viaggio verso la Galilea, si fermò in una città della Samaria e, per riposarsi del viaggio, si sedette vicino ad un pozzo, mentre i suoi discepoli si recarono in città per comprare del cibo. Poco dopo arrivò una donna che si mise ad attingere l'acqua dal pozzo: Gesù, vedendola, le chiese di dargli da bere; la donna si sorprese della richiesta poiché tra i giudei e i samaritani non correvano buoni rapporti. Iniziò così un dialogo tra il Messia e la Samaritana alla quale Cristo svelò di conoscere la sua vita da peccatrice⁷⁷ e le rivelò l'esistenza di un'acqua che una volta bevuta disseta per tutta la vita, cioè l'amore in Dio. La donna allora capì che l'uomo con cui stava parlando era il Signore e corse a chiamare la gente in città per condurla al pozzo e mostrare loro il Messia. La scena rappresenta Gesù e la Samaritana vicini al pozzo mentre parlano; sotto la donna si vedono le brocche con cui attinge l'acqua e, dietro i due, i discepoli di Cristo che, tornati dalla città, sono sorpresi nel vedere Gesù parlare con una donna samaritana. L'ambientazione è ancora una volta boscosa.

La scena che segue presenta l'episodio de *La madre cananea*, raccontato nel Vangelo di Matteo⁷⁸ e di Marco⁷⁹. In entrambi i Vangeli si narra che Gesù, mentre si trovava nelle città di Tiro e Sidone, ignorò le suppliche di una donna cananea, la quale lo implorava di guarire la figlia posseduta da un demone. I discepoli, vedendo la donna particolarmente insistente, decisero di intercedere per lei chiedendo a Gesù di esaudire la sua richiesta, ma quest'ultimo rispose che la sua missione era la salvezza del solo popolo ebraico ed aggiunse: «Non è bene prendere il pane dei figli e gettarlo ai cagnolini»⁸⁰. Così la donna, prendendo spunto dalla sua allusione, rispose: «È vero, Signore, ma anche i cagnolini si cibano delle briciole che cadono dalla tavola dei loro padroni»⁸¹; a quel punto, Gesù, sorpreso dalle parole della donna, le concesse il miracolo. Nella rappresentazione a palazzo Benincasa si vede Gesù, insieme ai suoi discepoli, mentre parla con la donna cananea che, inginocchiata davanti a lui, indica con la mano sinistra un cagnolino vicino a lei. Il cagnolino, benché non venga menzionato nella sua fisicità nel racconto biblico, viene rappresentato per visualizzare lo scambio di parole tra Gesù e la donna nel corso del racconto⁸².

Nell'ultimo riquadro viene raffigurata la scena di *Gesù e l'adultera*, narrata nel Vangelo di Giovanni⁸³. Mentre Gesù si trovava al tempio, gli scribi e i farisei gli portarono una donna sorpresa in adulterio, per conoscere il suo parere circa

⁷⁶ Gv, 4, 1-42.

⁷⁷ La donna aveva avuto in passato cinque mariti ed ora viveva con un altro uomo che non era suo marito. Cfr. Gv, 4, 16-18.

⁷⁸ Mt, 15, 21-28.

⁷⁹ Mc, 7, 24-30.

⁸⁰ Mt, 15, 26.

⁸¹ Mt, 15, 27.

⁸² Come precedente iconografico in cui viene rappresentato anche il cagnolino si veda il *Cristo e la cananea* di Annibale Carracci, datato 1595, nel Palazzo Comunale di Parma.

⁸³ Gv, 8, 1-11.

la sua condanna alla lapidazione, prescritta dalla Legge di Mosè; Gesù allora senza parlare si chinò ed iniziò a scrivere col dito sulla terra. Così gli accusatori si fecero più insistenti riguardo il suo parere e Cristo rispose: «Chi di voi è senza peccato, scagli per primo la pietra contro di lei»⁸⁴. Udito ciò uno per volta se ne andarono tutti e rimasero al tempio solo l'adultera e Gesù, il quale le disse: «Neanch'io ti condanno; va' e d'ora in poi non peccare più»⁸⁵. Nel piccolo riquadro della volta di palazzo Benincasa viene rappresentato Cristo dentro al tempio, di cui si possono vedere le colonne, chinato nell'atto di scrivere a terra; davanti a lui l'adultera accompagnata dai farisei e dagli scribi che l'accusano del peccato appena commesso.

L'intero ciclo è caratterizzato da storie di peccatori, uomini di poca fede e personaggi ai margini della religiosità promossa da Cristo. La maggior parte degli episodi ha come protagoniste le donne dei Vangeli, le quali si relazionano con Gesù in diverso modo: Maria Maddalena è la stabile discepolo di Cristo, mentre la Samaritana, la madre cananea e l'adultera hanno con lui solo un incontro temporaneo, ma comunque determinante. Cosa accomuna queste quattro donne? Sicuramente il loro passato, caratterizzato da un'assenza di fede che le ha indotte a peccare. La loro condizione di peccatrici è inoltre intrinsecamente legata, secondo le credenze della società patriarcale e "antifemminista" dei primi secoli del cristianesimo⁸⁶, al fatto stesso di essere donne, le quali, per loro natura, sarebbero più fragili e maggiormente esposte alle tentazioni, e quindi al peccato⁸⁷. Nonostante ciò, l'incontro di queste donne con Gesù cambia radicalmente le loro vite, così come Gesù si lascia cambiare a sua volta da loro; l'esempio più evidente di questo ultimo caso è rappresentato in particolare dalla madre cananea, la quale viene all'inizio respinta, mentre dopo aver dimostrato di avere dentro di sé una gran fede, viene non solo esaudita, ma addirittura elogiata da Cristo⁸⁸.

Il messaggio, quindi, che padre Giuseppe Benincasa potrebbe aver voluto trasmettere è rivolto ad ogni uomo, ed in particolare ad ogni donna, che, trovandosi in una condizione di peccato, non deve disperare poiché seguendo l'esempio di questi personaggi avrà la possibilità di redimersi e di arrivare a Dio.

⁸⁴ *Gv*, 8, 7.

⁸⁵ *Gv*, 8, 11.

⁸⁶ Bechtel 2001, p. 288, nota 16.

⁸⁷ A tal proposito cfr. Bechtel 2001, pp. 25-61.

⁸⁸ Riguardo le donne peccatrici protagoniste dei Vangeli e il loro rapporto con Gesù cfr. Sebastiani 1994, in particolare cfr. per Maria Maddalena pp. 139-148; per la Samaritana pp. 115-126; per la madre cananea pp. 56-68; per l'adultera pp. 96-112.

5.2 *La Stanza d'udienza*

Dalla sala della Tempesta si entra in un ambiente chiamato dal marchese Giuseppe Benincasa “stanza d'udienza”, probabilmente perché adibita a ricevere gli ospiti per incontri d'affari o per le riunioni. Il vano è decorato da un'illusoria cornice architettonica che racchiude le rappresentazioni sia della volta, con il *Miracolo di San Marcellino*, sia del fregio con le *Vedute di Ancona* e le quattro personificazioni, incorniciate in tondi dai motivi vegetali e ritratte in ogni angolo della stanza tra la volta e il fregio (fig. 2).

Il dipinto murale della volta, raffigurante il *Miracolo di San Marcellino*, è ad oggi in gran parte distrutto a causa dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale; ad ogni modo si è in grado di identificare il soggetto anche grazie il carteggio tra il marchese Giuseppe Benincasa e il cardinale Giuseppe Garampi per il matrimonio di Stefano Benincasa, suo nipote, e la principessa Ignazia Altieri⁸⁹. La scena si svolge nel cuore della città, tra i palazzi avvolti dalle fiamme: a sinistra alcuni abitanti disperati fuggono dagli edifici, altri cercano di spegnere il fuoco con delle piccole cisterne d'acqua; delle donne proteggono i loro bambini riparandoli con le loro vesti, mentre un uomo inginocchiato a terra e con le mani congiunte in segno di preghiera ha lo sguardo diretto verso il centro di quella che sembra essere una piazza, ma che è difficile da identificare poiché si tratta della parte maggiormente danneggiata. A destra un'altra donna è inginocchiata e tiene le braccia aperte davanti a sé; anche il suo sguardo è diretto verso il centro della scena: qui, probabilmente, vi era la rappresentazione di San Marcellino, con un libro liturgico aperto, nell'atto di compiere il miracolo. San Marcellino fu vescovo di Ancona nella seconda metà del V secolo; tra i suoi miracoli più importanti e famosi vi è proprio quello del soccorso alla città che minacciava di essere distrutta dalle fiamme di un grave incendio⁹⁰.

I quattro angoli tra il fregio e la volta si presentano decorati con tondi la cui cornice è caratterizzata da motivi vegetali dorati, fuoriuscenti dalla bocca di esseri mostruosi realizzati a monocromo; all'interno dei tondi sono rappresentate quattro figure umane: tre donne ed un uomo. Sono delle personificazioni: la prima, partendo dall'angolo in alto a sinistra, è la personificazione dell'*Abbondanza Marittima* che, come prescrive Cesare Ripa, è una donna la cui mano destra tiene il timone di una nave, mentre con la sinistra delle spighe di grano⁹¹. Proseguendo in senso orario, nell'angolo successivo, vi è rappresentata la *Religione*, una donna vestita di bianco con il viso coperto da un velo, poiché, spiega Ripa, la religione è segreta e colma di riti, cerimonie e figure misteriose. Nella mano destra, la donna regge una croce, simbolo di

⁸⁹ Cfr. *Appendice documentaria*, doc. n. 1.

⁹⁰ Natalucci 1967, pp. 648-650, in particolare p. 648.

⁹¹ Ripa 2012, p. 16.

Cristo e della religione cristiana, e un libro, che rappresenta le Sacre Scritture, mentre nella mano sinistra regge una fiamma, che è il simbolo della devozione pura e sincera della nostra mente nei riguardi di Dio⁹².

Il terzo tondo è decorato al suo interno con una figura maschile, posizionata vicino ad un precipizio e vestita con l'armatura da soldato; il suo braccio sinistro è alzato ed in mano tiene una corona di quercia, mentre la mano destra, rivolta verso il basso, tiene una corona di gramigna. Ai suoi piedi si trovano tutti gli attributi tipici del soldato: uno scudo, una lancia e un'ascia. La figura rappresenta la personificazione dell'*Amor della Patria*, descritta in un'edizione settecentesca dell'*Iconologia* di Cesare Ripa⁹³. Tale amore viene rappresentato come un giovane vigoroso, poiché l'amore per la patria, al contrario degli altri sentimenti, non ha fine e non perde mai le proprie forze. La corona di gramigna è simbolo dell'*Amor della Patria*, poiché questa pianta veniva donata ad ogni cittadino che avesse difeso e liberato la propria patria dall'assedio dei nemici, mentre la corona di quercia veniva offerta a chiunque avesse salvato la vita di un cittadino in battaglia. Il precipizio che si apre ai piedi del soldato rappresenta il pericolo da affrontare, mentre «l'abito Militare molto ben convenga all'Amor della Patria, stando sempre ogni buon Cittadino alle occorrenze pronto e apparecchiato di morire coll'arme in mano per la sua Patria, opponendosi a qualsivoglia pubblico nemico»⁹⁴.

Nell'ultimo tondo vi è raffigurata una donna, la quale con la mano destra tiene una pianta, forse un ramo d'olivo, e con la sinistra regge un amo, a cui è appeso un pesce⁹⁵. In questo caso è però difficile definire con certezza il significato della figura, in quanto essa non corrisponde con esattezza a nessuna delle personificazioni descritte da Cesare Ripa nell'*Iconologia*; ciò nonostante è possibile dare un'interpretazione alla figura sulla base degli elementi distintivi che la caratterizzano. Gli attributi che la donna tiene in mano potrebbero rimandare ad esempio a due dei quattro elementi naturali, ovvero, la terra e l'acqua. Le piante, in generale, poiché crescono sulla terra, possono essere associate a questo elemento, e inoltre, se come precedentemente ipotizzato, si trattasse di un ramo d'olivo, quest'ultimo sarebbe un attributo della personificazione della Terra descritta da Cesare Ripa⁹⁶. Un simile ragionamento può esser fatto con il pesce, il quale, come animale acquatico, potrebbe simboleggiare l'acqua; anche

⁹² Ivi, pp. 508-510.

⁹³ Ripa 1764.

⁹⁴ Ivi, pp. 110-116, in particolare 116.

⁹⁵ Nella descrizione di Ripa la Penitenza ha «la veste color berettino, la quale sarà tutta rotta, & squarciata; starà questa figura mesta, piangendo, con un fascetto di spine in una mano, & nell'altra con un pesce, perché la penitenza deve essere condita co'l digiuno, & co'l rammarico». Quella che si presenta nella «stanza d'udienza» non ha tutte le caratteristiche descritte da Ripa, è infatti una fanciulla di bell'aspetto e vestita di una tunica bianca con un drappo giallo. Solo gli attributi possono essere riconducibili alla personificazione della Penitenza. Cfr. Ripa 2012, p. 461.

⁹⁶ Ripa descrive la Terra come una donna vecchia, la quale, tra i vari attributi, ha anche un bastone dal quale pendono «grappi d'uve e spighe di grano, e tenga detta figura al collo un monile di foglie d'olive. Così si rappresentano i tre frutti principali della terra». Cfr. ivi, pp. 152-153.

in questo caso, inoltre, è possibile riscontrare l'animale nelle varie descrizioni di Ripa in riferimento all'elemento naturale dell'acqua⁹⁷. I due elementi possono essere per di più riferibili ad Ancona, città interamente proiettata verso il mare.

Le decorazioni più particolari della stanza sono senz'altro quelle del fregio, nel quale il committente ha deciso di far rappresentare i monumenti e le piazze più caratteristiche della città di Ancona. Queste rappresentazioni sono molto importanti, anche per la testimonianza che oggi ricoprono: grazie ad esse, infatti, si è in grado di conoscere l'urbanistica della città nella seconda metà del Settecento⁹⁸. La loro peculiarità ha suscitato l'interesse di molti studiosi negli ultimi anni del Novecento, tra cui Mario Natalucci che le descrive approfonditamente nel suo articolo *Gli antichi edifici anconitani: Ancona del '700 negli affreschi di palazzo Benincasa*⁹⁹.

La volontà di rappresentare i luoghi più significativi e caratteristici dell'Ancona settecentesca all'interno della "stanza d'udienza", ovvero in una stanza con funzione pubblica a cui molti ospiti potevano accedere, è probabilmente un gesto di autocelebrazione messo in atto dai marchesi Benincasa che, grazie ai ruoli da loro ricoperti nell'amministrazione cittadina, avevano reso Ancona una città magnifica. Quest'ultima, infatti, era governata dal potere pontificio proprio attraverso i Benincasa, i quali, nel corso del XVII e XVIII secolo, si erano ormai accreditati con il governo centrale come funzionari responsabili ed affidabili, le cui cariche, diventate ormai ereditarie, passavano di padre in figlio. Le solenni architetture che ornavano Ancona erano, quindi, per i Benincasa, espressione del loro buon governo.

5.3 *La Stanza delle Beatitudini*

Dalla nota stanza con le vedute di Ancona si apre una seconda porta che dà accesso ad un altro ambiente. Quest'ultimo si caratterizza per la struttura del soffitto a cassettoni quadrati, precisamente nove, all'interno dei quali sono rappresentati episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento. Ogni cassettone è circondato da una cornice costituita da due cordicelle che si intrecciano tra loro, le quali sono ornate da piccoli motivi vegetali e da rosoni di foglie d'acanto, circoscritti in una piccola cornice quadrata, e posizionati nei quattro angoli di ogni cassettone (fig. 3).

Per una interpretazione iconologica corretta, è importante analizzare innanzitutto l'episodio che si trova nel cassettone centrale, in quanto è proprio a questa scena che si collegano tutti gli altri otto episodi che la circondano.

⁹⁷ A tal proposito cfr. *ivi*, pp. 150-151; 153-154.

⁹⁸ Le vedute della città di Ancona presenti all'interno della stanza sono la Mole Vanvitelliana, la chiesa di Santa Maria della Piazza, l'Arco Clementino, la fontana delle Tredici Cannelle e Porta del Calamo, la chiesa di Sant'Agostino, la Piazza del Plebiscito, il Tempietto di San Rocco, il Duomo di San Ciriaco, l'Arco di Traiano, via della Loggia con palazzo Benincasa e la Loggia dei Mercanti, la chiesa di San Francesco alle Scale e Piazza della Farina.

⁹⁹ Natalucci 1964, pp. 26-32.

La scena rappresenta *Il discorso della montagna* (fig. 4), raccontato nel Vangelo secondo Matteo¹⁰⁰, nel quale Gesù, su una collina nei pressi di Cafarnao, di fronte ai suoi discepoli e ad una grande folla, inizia il suo sermone. Gesù è rappresentato seduto sopra una roccia, la più alta, vestito di una tunica rossa con sopra un drappo color turchese, ha il braccio destro alzato e l'indice della mano rivolto verso l'alto, un gesto dalla funzione tipicamente allocutoria¹⁰¹, di chi sta tenendo un'orazione o un discorso solenne. Sulle rocce sottostanti, ugualmente seduti, ci sono i suoi discepoli: uno tiene le mani al cuore in segno di devozione, un altro poggia la testa sulla mano destra ed ha uno sguardo che sembra completamente assorto dalle parole pronunciate da Cristo, un altro ancora indica Gesù, ed altri due invece parlano tra loro, commentando forse il sermone. Nel cielo, dietro la figura di Cristo, si apre un vortice di luce, sopra il quale due angioletti tengono un cartiglio con scritto: DOCEBAT EOS DICENS BEATI¹⁰². Queste parole aprono, infatti, le cosiddette Beatitudini, in tutto nove, che sono il cuore del sermone che Cristo pronuncia sulla montagna. Come cercherò di dimostrare, sono proprio le nove Beatitudini il tema degli episodi rappresentati intorno al cassettoni centrale: ogni episodio, a mio parere, corrisponde, infatti, ad una Beatitudine. Tale ipotesi è una chiave di lettura possibile poiché già altri episodi biblici erano stati letti in chiave tipologica ed associati alle Beatitudini¹⁰³: è il caso della serie delle otto Beatitudini incise dall'artista fiammingo Harmen Janszoon Muller¹⁰⁴. Tali incisioni vennero realizzate da Muller tra il 1566 e il 1570, riprendendo disegni dell'artista conterraneo Maarten van Heemskerck¹⁰⁵, ma apportando ad essi cambiamenti significativi: infatti, ad ogni stampa, Muller aggiunse un'iscrizione che cita le beatitudini elencate nel vangelo di Matteo, conferendo, così, una nuova interpretazione ai disegni di Heemskerck.

Ritornando alla stanza delle Beatitudini e partendo dal cassettoni in alto a sinistra, la scena rappresentata è quella del *Re Manasse in catene* (fig. 5). L'arresto di re Manasse è raccontato nel Secondo Libro delle Cronache¹⁰⁶, nel quale si narra che il re durante il suo regno rinnegò le riforme del padre, ardente fautore

¹⁰⁰ Mt, 5, 1-12.

¹⁰¹ Per la funzione di tale gesto cfr. Frugoni 2010, pp. 67-107.

¹⁰² La traduzione italiana di queste parole è: "insegnava loro dicendo beati".

¹⁰³ Il tema delle Beatitudini non è infatti un argomento insolito nella letteratura religiosa del Settecento come dimostrano ad esempio le *Riflessioni cristiane sopra le otto beatitudini, ossia Gli otto mezzi insegnati da Gesù Cristo per giugnere alla vera felicità*, pubblicate da François Louis Gauthier nel 1786. Riportando le interpretazioni che i più importanti Padri della Chiesa hanno dato a questo particolare sermone, il volume chiarisce il significato cristiano di ogni beatitudine, facendo riferimento in alcuni casi a personaggi biblici che rispecchiano le caratteristiche dei beati. Cfr. Gauthier 1786.

¹⁰⁴ Filedt Kok 1999, pp. 122-129.

¹⁰⁵ Ivi, p. 73. Le stampe vennero pubblicate nel 1643 dall'editore Claes Jansz. Visscher per il *Theatrum Biblicum*, una Bibbia illustrata che raccoglie oltre 450 stampe raffiguranti storie dell'Antico e del Nuovo Testamento. A tal proposito Cfr. Herrin 2014, pp. 183-204.

¹⁰⁶ 2 Cr, 33, 1-20.

del culto di Yahweh, per ritornare all'adorazione idolatrica degli dei cananei; il Signore adirato scagliò contro Manasse e il suo popolo l'esercito assiro, il quale lo condusse in Babilonia come prigioniero. Imprigionato e ridotto in miseria, re Manasse iniziò ad umiliarsi di fronte al Signore, rivolgendogli preghiere e suppliche, tant'è che Dio, commosso, gli concesse di tornare a Gerusalemme. Qui il re distrusse tutte le conseguenze del suo precedente operato, riconoscendo il Signore come suo unico Dio. L'episodio rappresentato in questa stanza raffigura il momento della prigionia del re Manasse in Babilonia: al centro il re, con una veste color sabbia ed incatenato ad entrambe le braccia e alla gamba sinistra, ha lo sguardo basso e poggia la testa sulla mano sinistra, in un atteggiamento tipicamente malinconico¹⁰⁷; accanto a lui, poggiata al muro, si trova la sua corona, la quale sembra sia stata abbandonata come gesto di rifiuto nei confronti del suo precedente governo. In primo piano a sinistra, ugualmente seduto, un soldato fa la guardia al re: tiene con la mano destra una lancia, il suo corpo è rivolto verso il re, ma la testa e lo sguardo sono diretti verso l'osservatore. In questo caso la Beatitudine che corrisponde al racconto e alla scena rappresentata è la sesta: «Beati i puri di cuore, perché vedranno Dio»¹⁰⁸. Re Manasse, nonostante sia stato un peccatore agli occhi del Signore, durante la sua carcerazione riesce a pentirsi sinceramente del suo cattivo operato, ottenendo il perdono di Dio. Da questo momento Manasse inizia a vedere il Signore, cioè a riconoscerlo come unico Dio da venerare e pregare durante il suo secondo governo e fino alla sua morte.

La scena seguente rappresenta *Lo scriba Sefan mentre mostra il libro della legge a re Giosia* (fig. 6), storia raccontata sia nel Secondo Libro dei Re¹⁰⁹, che nel Secondo Libro delle Cronache¹¹⁰. Giosia, diciassettesimo re di Giuda, durante il suo regno decise di restaurare il tempio di Gerusalemme; durante i lavori, il sommo sacerdote Chelkia avvertì lo scriba Safan che aveva trovato nel tempio il libro della legge. Così lo scriba prese il libro e andò dal re per mostrarglielo. Quando Sefan lesse il libro al re Giosia, questo, udite le parole pronunciate dallo scriba, si lacerò le vesti poiché capì che il Signore era in collera con tutto il suo popolo; comandò così a Sefan, il sommo sacerdote, e ad altri suoi funzionari di recarsi dalla profetessa Culda per parlare con il Signore. Il Signore ribadì la sua collera e la sciagura che avrebbe fatto piombare su Giuda e su tutti i suoi abitanti, ma visto che il re, udite le parole del libro della legge, si commosse e si umiliò davanti al Signore, quest'ultimo promise a Giosia che i suoi occhi non avrebbero visto la sciagura colpire il regno di Giuda, e avrebbe riposato in pace insieme ai suoi padri. L'episodio rappresentato a palazzo

¹⁰⁷ Tale gesto è legato al sentimento malinconico. Si veda al tal proposito la *Melencolia I* di Durer datata al 1514 e conservata tra le migliori copie esistenti al Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe. Cfr. Klibansky *et al.* 2002.

¹⁰⁸ Mt, 5, 8.

¹⁰⁹ 2 Re, 22, 8-20.

¹¹⁰ 2 Cr, 34, 14-21.

Benincasa raffigura Giosia, seduto sopra il trono e riconoscibile dalla corona che porta in testa, intento a leggere il rotolo della legge retto dallo scriba Sefan, vestito come un dotto del tempo; dietro di loro si nota il palazzo del re, di cui sono visibili solo due archi parzialmente coperti da un drappo color ocra, che scende dietro al trono. La Beatitudine di riferimento, in questo caso, è la quarta, la quale dichiara: «Beati quelli che sono affamati e assetati di giustizia perché saranno saziati»¹¹¹. Re Giosia al contrario dei suoi due predecessori, Manasse e Amon, si impegnò a seguire i comandi, le leggi e i decreti scritti nel libro trovato nel tempio, tant'è che rinnovò di fronte a tutto il suo popolo l'alleanza con il Signore, distruggendo tutti i simboli del dio Baal e uccidendo tutti gli uomini a lui fedeli. La ricompensa del Signore per queste gesta è quella di riunire Giosia ai suoi padri dopo la morte e di farlo riposare in pace.

La scena successiva, che si trova in alto a destra, rappresenta *Davide e l'angelo mandato dal Signore per portare la peste* (fig. 7), episodio narrato sia nel Primo libro delle Cronache¹¹², che nel Secondo libro di Samuele¹¹³. Re Davide, dopo aver ordinato al generale Ioab di censire tutto il suo popolo che egli considera una sua proprietà, si rese conto di aver peccato agli occhi di Dio e gli chiese perdono¹¹⁴. Dio decise di proporre a Davide tre soluzioni per purificarsi dal male: tre anni di carestia in tutto il paese, tre mesi di fuga davanti al nemico che lo insegue o tre giorni di peste per tutto il suo popolo. Davide scelse i tre giorni di peste in tutta Israele, ma, quando vide l'angelo colpire il suo popolo, che nulla aveva peccato, si pentì, e chiese al Signore di colpire solo lui e la sua famiglia. Così il Signore, attraverso il profeta Gad, disse a Davide di innalzare un altare sull'aia di Arauna il Gebuseo¹¹⁵: Davide acquistò l'aia di Arauna, edificò un altare al Signore, sacrificò i buoi del contadino e salvò, in questo modo, il popolo d'Israele dal flagello del Signore. La scena a palazzo Benincasa raffigura Davide vestito della sua armatura da soldato, che, con la mano al petto, in segno di pentimento, supplica l'angelo davanti a lui, sospeso sopra una nuvola, di fermare il castigo sul suo popolo; in secondo piano a sinistra, dietro una tenda, si vede un uomo con delle bende in testa, appoggiato ad una stampella di legno: è la rappresentazione del popolo colpito dalla peste mandata dal Signore. Anche in questo caso l'episodio sopra narrato corrisponde ad una Beatitudine, ovvero la seconda: «Beati quelli che sono afflitti, perché saranno consolati»¹¹⁶. Davide, afflitto per il peccato appena commesso, ha la possibilità

¹¹¹ Mt, 5, 6.

¹¹² 1 Cr, 21, 1-30.

¹¹³ 2 Sam, 24, 1-25.

¹¹⁴ Davide fa censire il suo popolo perché in questo momento, accecato dal potere delle sue conquiste, considera il popolo come sua proprietà e smette di guardarlo come proprietà di Dio. Nel Primo libro delle Cronache Davide viene incitato da Satana ad attuare il censimento, mentre nel Secondo libro di Samuele è Dio stesso che, in collera con il suo popolo, incita Davide ad effettuare il censimento.

¹¹⁵ Nel primo libro delle cronache il contadino viene chiamato Ornan. Cfr. 1 Cr, 21, 18-30.

¹¹⁶ Mt, 5, 4.

di redimersi; seguendo, infatti, le indicazioni del profeta Gad, il Signore ha perdonato lui e il suo popolo.

Proseguendo in senso orario, l'episodio successivo raffigura *Il sogno di Giacobbe* (fig. 8), la cui storia è raccontata nel libro della Genesi¹¹⁷. Nel dipinto si riconosce Giacobbe, sdraiato a terra addormentato e appoggiato ad una pietra, dietro la quale, in secondo piano, si vede una scala di legno con tre angeli che scendono verso di lui. La storia, infatti, racconta come Giacobbe, per sfuggire all'ira del fratello Esaù¹¹⁸, si recò a casa dello zio Labano a Carran, su consiglio della madre Rebecca. Durante il viaggio si fermò per passare la notte all'aperto, prese una pietra da usare come guancia, si addormentò e fece un sogno: il Signore aveva donato a lui e ai suoi discendenti la terra dove sta dormendo, mentre degli angeli salivano e scendevano una scala che collegava il cielo e la terra. Giacobbe l'indomani decise di chiamare quella terra Betel, che significa casa di Dio. Il racconto, anche in questo caso, rappresenta una Beatitudine, ovvero la terza, che recita: «Beati i mansueti, perché erediteranno la terra»¹¹⁹. Giacobbe ha proprio questa caratteristica: nella Bibbia viene infatti sottolineato come egli abbia un temperamento più tranquillo rispetto al fratello Esaù¹²⁰.

L'immagine seguente rappresenta *Mosè che divide due litiganti ebrei* (fig. 9), storia raccontata nel libro dell'Esodo¹²¹. Il giorno dopo aver ucciso l'egiziano che maltrattò un suo fratello ebreo, Mosè uscì di casa e si imbatté in due ebrei che litigavano; per cercare di riappacificarli chiese a quello che aveva torto il perché malmenasse un suo fratello, ma questo, scocciato dall'intromissione, lo costrinse ad andarsene. Nel cassettoni del soffitto si vedono i tre protagonisti: i due ebrei che, armati uno di un pugnale e l'altro di un masso, litigano energicamente, mentre Mosè, posto tra i due, cerca di dividerli; sotto di loro un piccolo fiume attraversa un'ambientazione desertica con poca vegetazione. Il gesto di Mosè può essere riconducibile alla settima Beatitudine: «Beati quelli che si adoperano per la pace, perché saranno chiamati figli di Dio»¹²².

Il cassettoni successivo è decorato con *La fuga di San Paolo* (fig. 10), storia del Nuovo Testamento contenuta negli Atti degli Apostoli¹²³. L'immagine, ambientata di notte, raffigura due uomini che, da una finestra di una struttura in pietra, calano una corda alla cui estremità è legata una cesta, dentro la quale

¹¹⁷ Gn, 28, 10-22.

¹¹⁸ Esaù e Giacobbe erano i figli gemelli di Isacco e Rebecca. Esaù era il figlio prediletto di Isacco e doveva da lui avere la benedizione. Tuttavia, approfittando dell'assenza del fratello, Giacobbe fece credere al padre di essere Esaù e carpì la benedizione al suo posto. Accortosi dell'inganno Esaù andò su tutte le furie, tant'è che Rebecca, la quale preferiva il figlio Giacobbe, lo invitò a fuggire dallo zio Labano. Cfr. Gn, 27, 1-46.

¹¹⁹ Mt, 5, 5.

¹²⁰ Gn, 25, 27.

¹²¹ Es, 2, 13-14.

¹²² Mt, 5, 9.

¹²³ At, 9, 23-25.

cerca di reggersi un uomo. Dalla cesta pende una spada, che è proprio l'attributo di San Paolo. Convertitosi al cristianesimo, San Paolo si stabilì a Damasco, dove insieme ad altri discepoli del Signore iniziò la sua opera di evangelizzazione. Qui, un gruppo di ebrei organizzarono un complotto per ucciderlo, ma Paolo, venuto a conoscenza di tale progetto, aiutato dai suoi discepoli, venne calato, in piena notte, dalle mura della città all'interno di una cesta. La Beatitudine che riflette l'immagine, e più in generale le vicende della vita di San Paolo, è l'ottava: «Beati i perseguitati per motivi di giustizia, perché di loro è il regno dei cieli»¹²⁴. San Paolo infatti, prima di convertirsi, era un persecutore dei cristiani; successivamente, dopo la chiamata del Signore venne perseguitato a sua volta: prima a Damasco, poi a Gerusalemme dove fu arrestato¹²⁵. Infine, morì decapitato, vittima della persecuzione di Nerone.

L'immagine successiva rappresenta *Le prove di Giobbe* (fig. 11), la cui storia è contenuta nell'omonimo libro dell'Antico Testamento¹²⁶. Giobbe viene descritto come un uomo ricco e felice, ma soprattutto giusto e devoto a Dio, il quale permette a Satana di metterlo alla prova a seguito delle insinuazioni di quest'ultimo. Satana, infatti, accusa il profeta di essere devoto al Signore solo per conservare le proprie ricchezze con il beneplacito divino. A palazzo Benincasa viene rappresentato il momento in cui quattro messaggeri accorrono verso Giobbe per avvisarlo delle sciagure che hanno colpito i suoi beni e della morte dei suoi figli: sulla sinistra vi è Giobbe seduto sopra degli enormi cuscini, mentre parla con un ragazzo in piedi davanti a lui, il quale con la mano sembra accennare a qualcosa che si trova in lontananza, probabilmente indicando la prima disgrazia mandata da Satana¹²⁷. In secondo piano a destra si vedono entrare altre tre figure maschili: la prima ha le braccia alzate in segno di disperazione, pronta a riferire a Giobbe la seconda sciagura mandata da Satana¹²⁸, le altre due si vedono solo parzialmente¹²⁹. La scena sembra ambientata all'interno di un palazzo; si possono vedere, infatti delle colonne semicoperte da un drappo color ocra che riprende il colore dei cuscini. Al di là delle colonne vi è una folta vegetazione. In questo caso, la Beatitudine che si riferisce alla storia è la prima: «Beati i poveri in spirito, perché di loro è il regno dei cieli»¹³⁰. Giobbe, nonostante la sua ricchezza, era un uomo di fede e sinceramente devoto a Dio; le prove che è costretto a subire da parte di Satana non fanno altro che provare la sua umiltà d'animo e la fedeltà verso il Signore, il quale gli donò nuovamente la salute e tutte le vecchie ricchezze.

¹²⁴ *Mt*, 5, 10.

¹²⁵ *At*, 21, 33-34.

¹²⁶ *Gb*, 1, 1-22.

¹²⁷ La prima disgrazia si riferisce all'attacco dei Sabei verso i contadini che aravano i campi con buoi e asine, uccidendo i primi e predando gli ultimi. Cfr. *Gb*, 1, 14-15.

¹²⁸ La seconda disgrazia si riferisce ad un fuoco divino che ha attaccato i pastori e le pecore uccidendo entrambi. Cfr. *Gb*, 1, 16.

¹²⁹ Gli altri due personaggi avrebbero riportato le altre due sciagure: l'attacco dei Caldei ai cammelli e ai loro guardiani e la morte di tutti i figli del profeta. Cfr. *Gb*, 1, 17-19.

¹³⁰ *Mt*, 5, 3.

L'ultima scena che chiude il ciclo raffigura *Davide mentre risparmia Saul nella caverna di Engaddi* (fig. 12), raccontata nel Primo Libro di Samuele¹³¹. Dopo aver ucciso il gigante Golia, la fama di Davide crebbe sempre più, come crebbe l'invidia di Saul nei suoi confronti, tanto che il re d'Israele provò svariate volte ad ucciderlo. Un giorno Davide, fuggito nel deserto di Engaddi poiché inseguito da Saul e dal suo esercito, si nascose con i suoi uomini in fondo ad una caverna; Saul, arrivato davanti alla caverna, decise di entrarvi per controllare. Davide, pur avendo la possibilità di ucciderlo, decise tuttavia, di risparmiarlo, tagliandogli però un lembo del mantello senza che Saul se ne accorgesse. Uscito dalla caverna, Saul venne chiamato da Davide, il quale esibendo il lembo del suo mantello dimostrò di aver avuto la possibilità di ucciderlo, ma di esser stato misericordioso nei suoi confronti; Saul, commosso, decise di tornare a casa. La Beatitudine che rappresenta l'atto di pietà di Davide è la quinta: «Beati i misericordiosi, perché di loro misericordia sarà fatta»¹³².

L'ultima Beatitudine, la numero nove, si riferisce al cassettoncino centrale il quale apre e chiude l'analisi del ciclo pittorico; con questa, Gesù si rivolge proprio ai discepoli che stanno ascoltando il suo sermone: «Beati voi, quando vi insulteranno e vi perseguiteranno e, mentendo, diranno contro di voi ogni sorta di male per causa mia. Rallegratevi e giubilate, perché il vostro premio è grande nei cieli; poiché così hanno perseguitato i profeti che sono stati prima di voi»¹³³.

Molto probabilmente, per il marchese Giuseppe Benincasa, le Beatitudini facevano parte di quel repertorio devozionale essenziale per operare da buon cristiano. Questo potrebbe averlo spinto a scegliere degli specifici personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento, utili a ricordare ed in un certo senso ad inverare l'esegesi del sermone di Cristo sulla montagna. Tali personaggi, inseriti negli episodi che li vedevano protagonisti di azioni rispecchianti le caratteristiche dei beati, rappresentavano, per il fruitore delle immagini, un modello di comportamento. Contemplare questi episodi significava per l'osservatore meditare su di essi, al fine di vivere un coinvolgimento emotivo che culminava nella preghiera e nell'emulazione dei personaggi rappresentati. Le immagini sacre avevano infatti sin dal Medioevo un ruolo funzionale alla meditazione. Ancora in età moderna al fedele veniva insegnata la formazione di immagini mentali, costruite come uno schema mnemonico, per ricordare concetti o episodi biblici fondamentali per il percorso del credente. La mnemotecnica si era in realtà già molto sviluppata in età romana e giunse fino al Medioevo attraverso l'*Ad Herrennium*, un manuale scritto da un ignoto maestro di retorica di Roma negli anni 86-82 a.C. L'autore dell'*Ad Herrennium* distingue due tipi di memoria, la memoria naturale, intesa come facoltà innata, e la memoria artificiale, da consolidare e potenziare con l'educazione, la quale utilizza, a questo scopo, le

¹³¹ 1 Sm, 24, 1-23.

¹³² Mt, 5, 7.

¹³³ Mt, 5, 11.

tecniche mnemoniche per ricordare parole o concetti. Queste tecniche consistono nella costruzione di *loci*, ovvero luoghi della memoria¹³⁴, nei quali vanno inserite le *imagines agentes*, che, caratterizzate dalla loro originalità e straordinarietà, erano più efficacemente fissabili nella mente¹³⁵. La fama delle tecniche mnemoniche sopravvisse nei secoli, arrivando al XVIII e XIX secolo, quando il pubblico colto, interessato e curioso di conoscerle, richiedeva testi in grado di soddisfare i propri interessi. Tra questi, redatti in genere da veri e propri “esperti della memoria”, ebbe particolare fortuna quello di Richard Gray, *Memoria Technaca*, edito nel 1730 e diventato uno dei punti di riferimento per i trattati successivi¹³⁶.

Non è da escludere dunque che Giuseppe Benincasa conoscesse queste tecniche attraverso dei trattati a lui contemporanei e che avesse voluto utilizzare dei luoghi biblici come luoghi della memoria, per meglio ricordare degli episodi a lui familiari al fine di rievocare nel dettaglio le Beatitudini alle quali era, forse, particolarmente legato.

Riferimenti bibliografici / References

- Badaloni A. (2003), *Quell'amabile dorica società. L'Ancona del '700 in un archivio di famiglia*, Ancona: Affinità elettive.
- Beart B. (2012), *To touch with the gaze. Noli me tangere and the iconic space*, Oostakker: SintJoris.
- Bechtel G. (2001), *Le quattro donne di Dio*, Milano: Pratiche Editrici.
- Burattini G., Napolitano A. (1983), *Guida di Ancona e della riviera del Conero*, Ancona: Nuove Ricerche.
- Caffiero M. (1999), *Giuseppe Garampi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Treccani, vol. 52, pp. 224-229.
- Castelli P. (2009), *L'arte della memoria tra il XVIII e il XX secolo. Alcuni episodi nell'evoluzione delle tecniche moderne*, «La rivista di Engramma, la tradizione classica nella memoria moderna», febbraio/marzo, n. 70, <http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=2029>, 03.01.2017.
- Ciavarini C. (1870), *Collezione di documenti antichi inediti ed editi rari delle città e terre marchigiane*, Ancona: Tipografia del commercio.
- Costanzi C. (1990), *Per un Tiziano in più*, in *Ancona e le Marche per Tiziano. 1490-1990*, catalogo della mostra (Ancona, 29 settembre-17 novembre 1990), Ostra Vetere: Tecnostampa, pp. 35-43.
- Costanzi C. (1991), *Ipotesi e considerazioni sulla presenza ad Ancona di una Fuga in Egitto di Jacopo Bassano*, «Notizie da palazzo Albani: rivista quadrimestrale di storia dell'arte», V, n. 1-2, pp. 121-127.

¹³⁴ Quintiliano consigliava di ricordare luoghi di tipo architettonico, come un edificio spazioso e il più vario possibile. Cfr. Quintiliano, *Institutio oratoria*, XI, II, 17-22.

¹³⁵ Yates 2007, pp. 4-10.

¹³⁶ Castelli 2009.

- De' Bernabei L. (1870), *Croniche anconitane, trascritte e raccolte da M. Lazzaro de' Bernabei anconitano, ora per la prima volta pubblicate ed illustrate a cura di C. Ciavarini*, Ancona: Tipografia del Commercio.
- Del Re N. (1970), *La curia romana. Lineamenti storico-giuridici*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Ferretti C. (1883), *Memorie storico critiche dei pittori anconitani dal XV al XIX secolo*, Ancona: Gustavo Morelli.
- Filedt Kok J.P. (1999), *The Muller dynasty. Part 1*, in *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, edited by G. Luijten, C. Schuckman, Rotterdam: Sound & Vision publishers in co-operation with the Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam.
- Frugoni C. (2010), *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino: Einaudi.
- Gauthier F.L. (1786), *Riflessioni cristiane sopra le otto beatitudini, ossia Gli otto mezzi insegnati da Gesù Cristo per giugnere alla vera felicità. Dell'autore dei trattati contro i balli, e contro gli abbigliamenti. Traduzion dal francese fatta su l'ultima edizion di Parigi*, Venezia: Simone Occhi.
- Giangiacomì P. (1923), *Ancona (sua storia)*, Ancona: Giuseppe Fogola.
- Giangiacomì P. (1932), *Guida Spirituale di Ancona*, Ancona: Stab. Tip. Art. Stampa.
- Herrin A.K. (2014), *Recycling and reforming origins: the double creation in Claes Jansz. Visscher's Theatrum Biblicum (1643)*, in *Illustrated religious texts in the north of Europe, 1500-1800*, edited by F. Dietz, A. Morton, L. Roggen, E. Stronks, M. Van Vaecq, Farnham: Ashgate, pp. 183-204.
- Klibansky R., Panofsky E., Saxl F. (2002), *Saturno e la melanconia: studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino: Einaudi.
- La Brigata Amici dell'arte e il Palazzo Benincasa* (1918), Ancona: Tipografia Anconitana.
- Mangani G., Paci V. (1991), *Guida di Ancona*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Mariano F. (1987), *Ancona, 1895-1945: la città e le immagini*, Ancona: Canonici.
- Mariano F. (2003), *La Loggia dei Mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio di Matteo da Sebenico*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Maroni M. (1870), *Dei monumenti e degli oggetti d'arte in Ancona. Cenni storici e descrittivi*, in *Ancona descritta nella storia e nei monumenti per F. De Bosis, C. Ciavarini, C. Gariboldi, G. Bevilacqua, M. Maroni*, Ancona: Pei tipi di Cherubini Gustavo, pp. 155-271.
- Mordenti A. (2008), *I Benincasa. La famiglia, il palazzo, la biblioteca*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Moroni G. (1840-1861), *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica. Da S. Pietro sino ai nostri giorni. Compilato dal cavaliere Gaetano Moroni Romano secondo aiutante di camera di sua santità Pio IX*, Venezia: Tipografia Emiliana.
- Natalucci M. (1960), *Ancona attraverso i secoli. Dall'inizio del Cinquecento alla fine del Settecento*, Città di Castello: Unione arti grafiche.

- Natalucci M. (1964), *Gli antichi edifici anconitani: Ancona del '700 negli affreschi di palazzo Benincasa*, «Rivista di Ancona: rassegna del Comune», 7, n. 4, pp. 26-32.
- Natalucci M. (1967), *Marcellino, vescovo di Ancona, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma: Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, vol. 8, pp. 648-650.
- Natalucci M. (1979), *Ancon dorica civitas fidei: guida storico-artistica della città di Ancona e della riviera del Conero*, Città di Castello: Arti Grafiche Città di Castello.
- Pirani G. (1998), *Rapporti tra patriziato cittadino della Marca e autorità centrale nel '700: Giuseppe Benincasa agente e procuratore ad Ancona della Congregazione de Propaganda Fide*, in *La nobiltà della marca nei secoli XVI-XVIII: patrimoni, carriere, cultura*, Atti del XXXII Convegno di Studi Maceratesi, Abbadia di Fiastra (Tolentino) 24-25 novembre 1996, Macerata: Centro di Studi Storici Maceratesi, pp. 217-243.
- Pirani V. (1979), *Ancona dentro le mura*, Ancona: Gilberto Bagaloni.
- Pirani V. (1995), *Palazzi storici di Ancona*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Polverari M. (1999), *Le arti ad Ancona nel Settecento*, Ancona: Nuove Ricerche.
- Ripa C. (1764), *Iconologia*, tomo I, Perugia: Piergiovanni Costantini.
- Ripa C. (2012), *Iconologia*, Torino: Einaudi.
- Sandri L. (1969), *Il Palazzo Benincasa in Ancona*, in *Quattro monumenti italiani*, a cura di M. Salmi, Roma: Istituto Nazionale delle Assicurazioni, pp. 102-128.
- Santoni A. (1884), *Nuova guida di Ancona e suoi dintorni: colla descrizione dei principali Edifici e Monumenti*, Ancona: Alessandro Santoni librajo editore.
- Sebastiani L. (1992), *Tra/Sfigurazione. Il personaggio evangelico di Maria di Magdala e il mito della peccatrice redenta nella tradizione occidentale*, Brescia: Queriniana.
- Sebastiani L. (1994), *Donne dei Vangeli. Trattati personali e teologici*, Milano: Edizioni Paoline.
- Serra L. (1929), *L'arte nelle Marche. Dalle origini cristiane alla fine del gotico*, Pesaro: Gualtiero Federici.
- Serra L. (1932), *Giuseppe e Filippo Pallavicini*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler*, Zwickau: F. Ullmann, vol. 26, pp. 167-168.
- Simi L., a cura di (2011), *Ancona una città tra palazzi e navi*, I, Città di Castello: Edimond.
- Stramucci A. (1971), *L'arte nell'anconetano: Guida di turismo, prov. di Ancona*, Monsano: Graphicenter.
- Vanysacker D. (1995), *Cardinal Giuseppe Garampi (1725-1792): an enlightened ultramontane*, Bruxelles: Institut historique belge de Rome.
- Wau C. (1971), *Tempesta*, in *Enciclopedia della Bibbia*, Collegno: Elle di Ci, vol. 6, pp. 809-810.
- Yates F.A. (2007), *L'arte della memoria*, Torino: Einaudi.
- Zampetti P. (1992), *Pittura nelle Marche. Dal barocco all'età moderna*, Firenze: Nardini.

Appendice

Fig. 1. La *Stanza della Tempesta*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 2. La *Stanza d'udienza*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 3. La *Stanza delle Beatitudini*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 4. *Il discorso della montagna*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 5. *Re Manasse in catene*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 6. *Lo scriba Sefan mentre mostra il libro della legge a re Giosia*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 7. *Davide e l'angelo mandato dal Signore per portare la peste*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 8. *Il sogno di Giacobbe*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 9. *Mosè che divide due litiganti ebrei*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 10. *La fuga di San Paolo*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 11. *Le prove di Giobbe*, Ancona, palazzo Benincasa



Fig. 12. *Davide mentre risparmia Saul nella caverna di Engaddi*, Ancona, palazzo Benincasa

Appendice documentaria

Sigle archivistiche

ASAN = Archivio di Stato di Ancona

Documento 1

1788, marzo 21, Ancona

ASAN, Fondo Benincasa, *Copia del carteggio per il matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri*, n. 24, lettera di Giuseppe Benincasa al cardinale Garampi

Eminentissimo Padrone,

Tra le cose indispensabili da eseguirsi prima del matrimonio una è il dipingere quattro soffitte fatte di fresco nell'appartamento pei Forestieri, e queste saranno ultimate dai Pittori nell'Estate. Giacché a V(ostra) E(minenza) è piaciuta la notizia del Bravo Ambasciatore a Clemente X, forse non disapproverà, che si rappresenti in una di dette soffitte. In tal caso è necessario che V(ostra) E(minenza) a suo comodo dia la direzione pel vestiario e tanto del Papa che dei tre Ambasciatori, e di qualch'altro che fosse necessario, o almeno convenevole di dipingerci presente all'udienza. V'è qui chi dubita se tale pittura stia bene in una soffitta. Non vedo perché no. Dubitar piuttosto si può se convenga in un Anticamera, cioè nella seconda che serve ancora pel camino. La Stanza d'udienza è già dipinta da più anni coll'incendio d'Ancona estinto da S. Marcellino. Ancor questa rappresentanza pretendono che non stia bene in una soffitta. Che ne giudica l'E(minente) V(ostra) S(ignoria)?

Per lume di V(ostra) E(minenza) Le partecipo, che in questo stesso ordinario la S. Consulta con lettera al Magistrato della Sanità conferma il decreto già emanato contro l'Amadio, cioè procuretur captura. E con profondo rispetto mi inchino.

Di V(ostra) E(minenza).

Ancona 21 marzo 1788

U(milissi)mo Div(otissi)mo Obb(ligatissi)mo Servitor vero
Giuseppe Benincasa

Documento 2

1788, marzo 26, Ancona

ASAN, Fondo Benincasa, *Copia del carteggio per il matrimonio di Stefano Benincasa e Ignazia Altieri*, n. 24, lettera del cardinale Garampi a Giuseppe Benincasa

Sig(nor) M(arche)se Mio Stim(atissim)o

Ho comunicato al Principe e al Card(inale) La felice notizia del Stefano Benincasa: e ne hanno goduto. Parmi opportunissimo che se ne dipinga il fatto nella volta in un'Anticamera Nobile dell'Appartamento. Il Papa deve essere rappresentato in tale funzione sotto il trono con una Stola, e Mozzetta: assistenti alcuni, Cardinali e Prelati nell'abito loro di funzione. I tre Ambasciatori poi dovrebbero essere vestiti alla Spagnuola, ch'era l'Abito di corte in quei tempi.

Quanto poi all'altra pittura già fatta di S. Marcellino non veggio motivo per cui debba rimuoversi.

La nuova pittura stimerei che in vece di farsi in una calce; si faccia piuttosto sulla tela: e così ora per lo più costumasi. Questi SS(igno)ri Altieri gradiranno certamente se le Nozze

potranno anticiparsi. Il Card(inale) però non parmi, che abbia intenzione di accompagnare la Sposa. Vuol egli bensì andare a Ferrara, e trovarsi bensì costà al di Lei arrivo. Ha egli risaputo dal Monsig(nor) Saliceti, che il Papa è rimasto molto soddisfatto del M(arche)se Stefano, allorchè se gli presentò. Mi riverisca distintam(ente) il Sig(nor) M(arche)se Luciano colla degnis(si)ma sua Consorte.

Partirò finalm(ente) martedì prossimo per Corneto. E sono con piena stima di Lei Sig(nor)

M(arche)se Mio Stim(atissim)o

Roma 26 marzo 1788,

Aff(ezionatissi)mo per ser(vir)la

Giuseppe Card(inale) Garampi

I miracoli mariani nelle Marche di fine Settecento e i santini come strumento privilegiato di propaganda

Germano Pistolesi*

Abstract

Lo studio analizza i fenomeni prodigiosi del “movimento degli occhi” nelle immagini della Madonna, dei Crocefissi e dei santi che si verificarono tra il 1796 e il 1797 nella parte orientale dello Stato Pontificio in concomitanza con gli avvenimenti napoleonici nella campagna d’Italia. Si esamina in particolare la percezione che ebbero di questi avvenimenti i contemporanei e come la memoria di quegli eventi sia ravvisabile anche in epoche successive.

Si mette altresì in evidenza la peculiarità dei miracoli marchigiani, più eterogenei rispetto a quelli che si verificarono successivamente a Roma, i quali ebbero un carattere marcatamente mariano. Lo studio analizza inoltre le riproduzioni delle immagini sacre, comunemente chiamate “santini”, facendo emergere la portata propagandistica e apologetica dei miracoli

* Germano Pistolesi, Dottore in Conservazione e Gestione dei Beni Culturali, Università di Macerata, e-mail: germano.pistolesi@libero.it.

Ringrazio la Prof.ssa Sabina Pavone, relatrice della mia tesi di laurea in Storia moderna, per avermi sostenuto e consigliato nella ricerca e per avermi sollecitato alla pubblicazione di questo saggio.

fino a tempi recenti. Un elenco ragionato di tali miracoli evidenzia il rilievo anche quantitativo di tali eventi.

This study analyzes the miraculous phenomena of the “eye movement” in the images of the Madonna, of the Crucifixes and of the saints that occurred between 1796 and 1797 in the eastern part of the Papal States in connection with the events in Napoleon’s Italian campaign. It can examine the perception that contemporaries had of these events and how the memory of those events is also apparent in later periods.

It also sheds light on the peculiarities of the miracles of the Marche region, more heterogeneous than those that occurred later in Rome, which had a distinctly Marian character. The study also analyzes the reproductions of the sacred images, commonly called holy cards, highlighting the scope of propaganda and apologetics of the miracles until recently. An annotated list of these miracles also highlights the significant amount of the events.

1. *Il dibattito storiografico*

Nel giugno del 1796 si verificarono nel territorio dello Stato Pontificio diversi “prodigi” in concomitanza con gli avvenimenti legati alla campagna d’Italia di Napoleone Bonaparte. La prima località a essere coinvolta fu Ancona e riguardò un’immagine della Madonna collocata nella cattedrale di San Ciriaco e venerata sotto il titolo di *Regina di Tutti i Santi* (fig. 1). Molte furono le immagini che mossero gli occhi in quel periodo. Per la maggior parte si trattò di Madonne, ma ci furono comunque delle eccezioni, riguardanti immagini di Crocefissi e di santi.

Non era la prima volta che avvenivano questi fenomeni. Sin dal XVI secolo sono documentati episodi del genere¹, come ad esempio a Brescia nel 1524 e a Pistoia in data incerta, ma collocabile grossomodo nello stesso periodo². Questa tipologia di manifestazioni si verificò anche in seguito. Un’ondata di notevoli dimensioni meritevole di studio fu segnalata nell’anno 1850. Molte delle immagini che compirono il prodigio in quel periodo furono le stesse dell’epoca precedente. Va evidenziata a titolo di esempio la *Madonna della Misericordia* (figg. 5 e 9) venerata nella collegiata di San Ginesio³ come pure la *Madonna dei Cappuccini* (fig. 4) di Sant’Agata Feltria⁴, la quale mosse gli occhi nel 1796 e ripeté il miracolo nel 1850⁵.

Già all’epoca dei fatti si ebbe notizia di quegli avvenimenti innanzitutto tramite una cospicua corrispondenza, in parte poi confluita in una *Raccolta di*

¹ Cfr. Cattaneo 2005, pp. 35-51.

² *Ibidem*.

³ Cfr. Boldrini 1852.

⁴ Cfr. Rocchi 1975, pp. 16-28.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 22.

*varie lettere*⁶, pubblicata a Roma nel luglio del 1796⁷. Le lettere raccontano gli eventi marchigiani, primo fra tutti il prodigio della Madonna della cattedrale di Ancona. Ma non mancano poi di riferire anche gli eventi che accaddero nei giorni immediatamente successivi in alcuni centri minori limitrofi, come ad esempio a Montemarciano o a Ostra. Questa raccolta ha uno scopo prettamente apologetico. Tutte le lettere sono infatti scritte secondo uno schema preconstituito da risultare così una fotocopia l'una dell'altra. Non a caso questo insieme di scritti è accompagnato da una nota introduttiva dell'autore volta a convincere il lettore della veridicità dei fatti prodigiosi che accaddero⁸.

Marchetti è autore anche di una corposa opera, il *De' prodigj*⁹, stampata a Roma nel 1797 che racconta dei "miracoli" avvenuti in questa città facendo un elenco approfondito di ben centodue immagini che si manifestarono nella sola Roma. Lo scritto è una fonte preziosa anche per alcuni prodigi marchigiani, elencati in appendice. Erano ben consapevoli a Roma di quello che stava avvenendo nelle Marche. Infatti si ebbe «notizia de' prodigj avvenuti dal precedente giorno 25. Giugno in Ancona, e in altri luoghi della Marca; de quali s'era in que' primi giorni di Luglio cominciato a parlare qui in Roma»¹⁰.

Le lettere non furono però le sole a circolare in quel periodo. Vi fu anche chi contestò gli eventi e scrisse in forma anonima accusando la Chiesa di aver ordito il tutto. A tal proposito si può citare il libello *Specchio del governo e popolo di Roma*¹¹. Questo opuscolo contiene duri attacchi contro il potere temporale dei papi e, nello specifico, contro Pio VI considerato «cattivo Principe, Vescovo peggiore, e pessimo Pontefice»¹².

Della Valle accusò i sacerdoti di aver manomesso le immagini della Madonna e i Crocefissi di legno spacciandoli per prodigi. Infatti scrisse:

Si fece adunque sconvolgere gli occhi delle Madonne esposte in gran quantità dipinte nelle contrade di quella città, si fece sudare sangue ai Cristi di legno, spacciaronsi per prodigj gli arcani della Chimica, e della Botanica, e si adoperarono altre simili ridicolezze, che troppo lungo, e noioso sarebbe il rammentare¹³.

I preti erano stati accusati di allarmare il «popolo ignorante contro la potenza Francese»¹⁴ suscitando nuovamente le «nojosissime cantilene dell'*Evviva*

⁶ [Marchetti] 1796.

⁷ Si tratta di oltre trenta lettere scritte per la maggior parte da Ancona ma alcune anche da altre località marchigiane come Osimo, Recanati, Chiaravalle, Montemarciano e Ostra e tutte indirizzate a Roma. Le lettere furono poi trascritte e stampate. La pubblicazione fu attribuita all'abate Giovanni Marchetti. Cfr. Cattaneo 1995b, p. 51, nota 95.

⁸ Cfr. [Marchetti] 1796, pp. 3-8.

⁹ Marchetti 1797.

¹⁰ Ivi, p. XXIII.

¹¹ [Della Valle] 1797.

¹² Ivi, p. 16.

¹³ Ivi, p. 41.

¹⁴ Ivi, pp. 49-50.

Maria»¹⁵, per tentare di far credere che le Madonne tornavano ancora una volta a muovere gli occhi:

tentano far credere, che le Madonne tornino a muovere gli occhi: ma dopo l'esperienza andata a vuoto nell'anno scorso, dopo la figura infelice fatta coi Francesi dalle Madonne d'Ancona, di Loreto, e di Genova, non è il popolo, generalmente parlando, così pazzo, che presti orecchio a sì fatte inezie, e v'è molto da sperare, che smentita l'impostura dall'argomento di fatto, perdano in tal guisa i Preti l'influenza altre volte ottenuta sulla moltitudine¹⁶.

I miracoli del 1796 non sfuggirono neanche a Pietro e Alessandro Verri. Nel carteggio i due fratelli parlano ovviamente del prodigio di Ancona¹⁷, ma vengono menzionati anche altri prodigi; Alessandro infatti il 9 luglio si trovava a Roma, proprio nel giorno in cui iniziò a manifestarsi in questa città il fenomeno del movimento degli occhi¹⁸. La curatrice del *Carteggio* evidenzia però un interessante precedente relativo ad altri fenomeni che si verificarono nelle Marche nel 1794, nel periodo in cui Alessandro Verri e la marchesa Boccapadule soggiornavano tra Camerino e Civitanova Marche con un paio di pernottamenti anche a Pievefavera. A Morrovalle ad esempio fece miracoli un Crocefisso¹⁹. A Monte Santo, attuale Potenza Picena, una campanella annessa a una cappella suonava da sé; la qual cosa risultò in seguito essere un inganno²⁰. È interessante notare una coincidenza: anche Monaldo Leopardi raccontò un episodio simile avvenuto a Monte Santo, ma in concomitanza agli avvenimenti del 1796²¹. Il minore dei due fratelli Verri è anche autore di una cronaca degli eventi contemporanei, nella quale pone l'accento sui fatti di Ancona e di Roma, tenendo ben presente che simili prodigi erano accaduti anche in altre città dello Stato Pontificio²².

Monaldo Leopardi pur essendo un cattolico convinto fu però uno scettico spettatore degli eventi di quei giorni. Nell'*Autobiografia* riportò ciò che stava avvenendo ad Ancona e in altre località della Marca. Egli stesso si recò al duomo di San Ciriaco e fu presente nei diversi momenti nei quali il popolo asseriva di vedere ripetere quei miracoli, ma non riuscì a vedere nulla²³.

Le riproduzioni delle immagini sacre contribuirono anch'esse alla diffusione del loro culto e alla divulgazione dei fenomeni. Sin dall'estate del 1796 molti

¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 50.

¹⁶ Cfr. *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. Rosini 2008b, p. 1202.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 1206: «Dopo il miracolo della Madonna di Ancona, questa mattina diverse immagini anche qui replicano lo stesso prodigio di chinare, ed alzare le palpebre».

¹⁹ Cfr. Rosini 2008a, pp. 624-626.

²⁰ Cfr. *Ibidem*.

²¹ Cfr. Leopardi 1883, pp. 48-49: «Ricorderò la Madonna di Monte Santo [...] non so quale fanatico pubblicò che le campane di quella chiesa avevano suonato di notte senza che alcuno le muovesse».

²² Cfr. Verri 1858, pp. 253-254.

²³ Cfr. Leopardi 1883, pp. 47-51.

pittori si recarono alla cattedrale di Ancona per realizzare copie dell'immagine prodigiosa. Furono realizzate diverse incisioni, così da soddisfare le numerose richieste che provenivano dalle diverse località. Lo stesso Monaldo era meravigliato per la gran quantità di immagini che vennero pubblicate sia delle Madonne miracolose di Roma, sia di altri luoghi dello Stato Pontificio²⁴.

Diverse sono poi le pubblicazioni ottocentesche che conservano la memoria di quegli eventi. Possiamo citare un saggio sulla chiesa anconetana dove si accenna ai fatti prodigiosi del 1796 e alla venuta di Pio VII ad Ancona quando era vescovo Vincenzo Gaspare Ranuzzi:

Fecero memorando il suo episcopato la solennità delle feste, che si celebrarono per l'approvazione del culto del b. Antonio Fatati nel 1795, l'insigne miracolo avvenuto nel 1796, per cui la immagine in tela dipinta della b. Vergine, la qual si venera nella basilica cattedrale, fu da tutto il popolo, duranti quattro mesi interi, veduta aprire e chiudere gli occhi, e la venuta del pontefice Pio VII in Ancona, dopo la sua elevazione al sommo pontificato, in Venezia²⁵.

Si hanno notizie anche nei processi di beatificazione e canonizzazione di Veronica Giuliani: per istruire prima l'una e poi l'altra causa era necessario riferirsi ai miracoli da lei compiuti e fra questi viene evidenziato che nel 1796 una immagine della santa aveva mosso gli occhi e la bocca²⁶.

Nel 1850 si ripeterono questi fenomeni e fu occasione per ricordare anche i precedenti. È nota anche una pubblicazione in lingua francese, edita a Parigi nel 1850, *Histoire des images miraculeuses de Rome et des États de l'Église en 1796 et 1797*²⁷. Ciò dimostra che questi episodi furono ben conosciuti anche oltralpe.

Per inquadrare il fenomeno dei miracoli mariani nella Marca è necessario partire dal contesto storico nel quale si verificarono. Vittorio Emanuele Giuntella nel saggio *Le Marche agli albori del Risorgimento*²⁸ mette in risalto le ricerche fino a quel momento intraprese riguardo il territorio marchigiano nel XVIII secolo. L'autore sottolinea che ancora mancava uno studio complessivo di qualche rilievo sul triennio 1797-1799 per l'intera regione, ma anche dei singoli dipartimenti nei quali la regione stessa venne suddivisa in quegli anni. Scarseggiavano ricerche anche sul periodo precedente alla crisi rivoluzionaria, così come per l'età napoleonica²⁹. Il saggio introduttivo sulla realtà marchigiana ci aiuta a comprendere il contesto nel quale avvennero i miracoli. Giuntella prende spunto in primo luogo dai racconti dei viaggiatori settecenteschi. Nelle descrizioni dei viaggiatori stranieri, quali Montesquieu, De La Lande e

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 48.

²⁵ Cfr. Peruzzi *et al.* 1845, pp. 133-134.

²⁶ Cfr. Salvatori 1803, pp. 245-246 e 1839, pp. 194-195.

²⁷ *Histoire des images miraculeuses de Rome* 1850.

²⁸ Cfr. Giuntella 1961, pp. 29-49.

²⁹ Cfr. *ivi*, p. 32.

Caylus, le Marche nel XVIII secolo si presentavano prosperose e rigogliose a differenza del «paesaggio fosco e squallido»³⁰ della parte occidentale dello Stato della Chiesa. Montesquieu nei *Voyages*³¹ scrisse che la parte migliore degli Stati del papa era quella dell'Adriatico con una campagna più popolosa e meglio coltivata³². Questa descrizione ottimistica fatta dai viaggiatori stranieri non ci deve però illudere poiché a un esame più attento vengono rilevati anche alcuni aspetti negativi, specie in ordine alle condizioni di vita dei ceti popolari. Nelle Marche del Settecento vi erano notevoli disuguaglianze tra la montagna e il mare e anche nel rapporto tra produzione e livello di vita delle masse contadine³³. Secondo Giuntella, le manifestazioni di malcontento popolare non erano però frutto di una penetrazione della propaganda rivoluzionaria nelle masse o il risultato dell'incitamento di agitatori giacobini. Il popolo voleva convincere proprio le autorità costituite dello Stato a prendere risolutamente la difesa dei poveri e dei miserabili contro l'esorosità e la durezza dei ricchi. Esse esprimevano ancora la fiducia nel papa, contro la prepotenza dei ricchi. Queste manifestazioni rivelavano dunque fin da allora i motivi ispiratori, in quella insorgenza del 1797, della rivolta dei contadini marchigiani sia contro gli invasori che contro i ricchi proprietari terrieri, accusati di essere alleati dei Francesi. Non va dimenticata la grande influenza che Loreto esercitava sulla tradizione religiosa della campagna marchigiana e dell'intenso fervore suscitato dalla predicazione popolare. Basta riflettere sull'influsso esercitato sulla campagna marchigiana dalle ripetute missioni di san Leonardo da Porto Maurizio³⁴.

Renzo De Felice in *Italia giacobina*³⁵ ritiene che i miracoli fossero da collegarsi alle condizioni psicologiche delle popolazioni pontificie, determinate dalla paura di un imminente arrivo dei Francesi³⁶. Alla paura si univa la difficile situazione economica e una religiosità fortemente permeata da elementi di superstizione³⁷. Le masse pontificie erano infatti sottoposte da anni a una martellante propaganda anti-rivoluzionaria e i Francesi venivano indicati come «anticristi» e nemici di Dio e della religione³⁸. De Felice non si sofferma solo sui miracoli di Ancona, ma nota come con una «successione centrifuga»³⁹ questi si diffusero in altri centri della Marca, per poi raggiungere l'Umbria e arrivare infine a Roma.

Negli ultimi anni abbiamo assistito a una nuova fase di ricerche, caratterizzata dalla particolare attenzione per la storia culturale e per la storia religiosa del periodo rivoluzionario e napoleonico, sganciata dalla tradizionale storia

³⁰ Cfr. *Ibidem*.

³¹ Montesquieu 1894.

³² Cfr. *ivi*, p. 74: «Le beau côté des États du Pape, c'est celui de l'Adriatique: le pays est plus peuplé, mieux cultivé, plus sain».

³³ Cfr. Giuntella 1961, pp. 33-45.

³⁴ Cfr. *Ibidem*.

³⁵ Cfr. De Felice 1965.

³⁶ Cfr. Cattaneo 1995b, p. 68.

³⁷ Cfr. *Ibidem*.

³⁸ Cfr. De Felice 1965, pp. 298-299.

³⁹ Cfr. *ivi*, p. 300.

ecclesiastica e orientata piuttosto verso l'analisi di cambiamenti e resistenze nella prassi religiosa quotidiana in un ambito metodologico di storia della mentalità⁴⁰.

Gli eventi prodigiosi di fine Settecento sono ritornati materia di discussione, a partire dagli anni Novanta, attraverso i lunghi e approfonditi studi di Cattaneo, che attribuiscono rinnovata importanza al fenomeno religioso nel periodo rivoluzionario⁴¹. Nel XVIII secolo era stata particolarmente forte la condanna degli elementi superstiziosi e magici della devozione popolare, così diffusamente presenti nel culto delle immagini e nel soprannaturale dei prodigi, nonostante ciò la Chiesa optò strategicamente per una sorta di «popolarizzazione»⁴² della religione scegliendo come strumento la fenomenologia del miracolo. Per Cattaneo quindi, la Chiesa romana riuscì a rendere nuovamente coesa una società che stava rischiando di disgregarsi progressivamente, a costo di abbandonare, anche se parzialmente, il rigore tridentino. La Chiesa non si fidava della religiosità popolare e cercò pertanto di sottoporla al controllo dall'alto per arginarne gli eccessi cercando di canalizzarla verso il culto mariano, considerato più controllabile e unificante⁴³. Le curie vescovili locali cercarono quindi di privilegiare l'interesse per il miracolo mariano, circoscrivendolo in una ben tipicizzata fattispecie, al fine di tenere più agevolmente sotto controllo l'evento e farne un elemento di coesione per le diverse realtà dello Stato Pontificio⁴⁴. Cattaneo sostiene che la centralità del culto mariano nella città del papa fu determinata dal fatto che l'aggregazione sarebbe stata impossibile da raggiungere, se protagoniste dei prodigi fossero diventate soprattutto figure di santi legati al culto di singole diocesi o, addirittura, di singoli paesi, sprovvisti quindi del necessario carattere di universalità. Il carattere marcatamente mariano riguardò però solo Roma poiché in altre località, tra cui Ancona, artefici dei prodigi furono anche santi e beati locali, e figure di Cristo. Questa adesione in massa costituisce per Cattaneo un problema storico e culturale, che deve essere indagato, evitando comode scorciatoie⁴⁵. Nell'estate del 1796, grazie alla rapidità di diffusione di questi fenomeni, attraverso varie modalità e canali, si determinò una estensione dei prodigi per suggestione-emulazione, che raggiunse altri centri dello Stato, nei quali vi era un'attesa affannosa del miracolo⁴⁶.

⁴⁰ Cfr. Cattaneo 1995b, p. 172.

⁴¹ Cfr. Cattaneo 1991, 1995a e 1995b.

⁴² Cfr. Cattaneo 1995b, p. 49.

⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 49-50.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 73.

⁴⁵ Cfr. Cattaneo 1995a, pp. 70-73.

⁴⁶ Cfr. Cattaneo 1995b, pp. 51-72.

2. *I prodigi del 1796-1797*

La religiosità delle masse popolari pontificie era alla fine del Settecento estremamente elementare, bigotta e grossolana. La superstizione era diffusissima anche nei ceti e nelle classi superiori, riducendo spesso la vita religiosa a un complesso di pratiche magiche che rischiavano di sfociare nel paganesimo⁴⁷. Nella Roma del Settecento prosperavano le attese miracolistiche e ci si lasciava imbrogliare da furbi indovini e persino ecclesiastici e religiosi erano occupati a far cabale e interpretare sogni⁴⁸.

La predicazione del XVIII secolo portò un contributo determinante alla vita religiosa nelle Marche. Il concilio di Trento aveva ribadito l'obbligo della predicazione ordinaria nelle parrocchie e straordinaria in tempo di Quaresima e di Avvento. Nel ministero della predicazione furono coinvolti soprattutto gli ordini religiosi. Nel Cinquecento i predicatori si occuparono principalmente delle popolazioni urbane. Nel Seicento invece, grazie all'attività missionaria della Compagnia di Gesù i predicatori raggiunsero anche le zone rurali e di montagna⁴⁹. Alcuni territori interni delle Marche divennero le mete più ambite dei missionari popolari. Fu merito dei missionari venire in soccorso di un clero impreparato, istruirlo negli elementi della liturgia, della morale sacramentale e avviarlo alla predicazione. I vescovi riformatori chiamarono e sostennero gruppi di missionari che batterono intere diocesi e prepararono le visite pastorali⁵⁰. Nel 1715 il gesuita padre Giovanni Battista Scaramelli, in occasione di una missione che egli predicò a Treia, portò un quadro della *Madonna della Misericordia*⁵¹ (fig. 10) che poi donò alla chiesa cattedrale. Questo era l'ambiente culturale in cui viveva la popolazione dell'Italia centro-settentrionale, quando nel 1796 al generale Napoleone Bonaparte venne affidato il comando dell'armata d'Italia.

Tra il 1796 e il 1797 Bonaparte si distinse per una lunga serie di vittorie nell'Italia settentrionale e centrale. Nel maggio 1796 i Francesi oltrepassarono il Po e il 15 entrarono a Milano. Nel mese successivo avvenne l'ingresso nel territorio dello Stato della Chiesa. Il 23 giugno 1796 a Bologna fu firmato l'armistizio tra Napoleone Bonaparte e lo Stato Pontificio. Nel trattato vennero fissate condizioni particolarmente dure per la Santa Sede, una clausola riguardò anche la Fortezza di Ancona ceduta ai Francesi⁵². Alla notizia dell'armistizio si creò nella città una psicosi collettiva dovuta all'avvicinamento dei Francesi, da anni descritti come l'Anticristo. In quella giornata moltissime persone, gran parte delle quali erano donne del porto, si recarono dal vescovo e reclamarono

⁴⁷ Cfr. De Felice 1965, pp. 295-314.

⁴⁸ Cfr. Giuntella 1971, p. 143 e nota 1.

⁴⁹ Cfr. Pavone 2001, p. 522.

⁵⁰ Cfr. La Mendola 2014, pp. 24-26; Cfr. anche Pavone 2009, pp. 62-71.

⁵¹ Cfr. Palmucci 2014, p. 53.

⁵² Cfr. Battaglini 1996, p. 15.

l'apertura dell'urna del beato Antonio Fatati. Il vescovo, vista l'insistenza, acconsentì⁵³.

La cattedrale di San Ciriaco venne quindi aperta e rapidamente si riempì. I fedeli si recarono nella cripta dove fu finalmente esposto il corpo del beato. Non tutti però riuscirono a entrare essendo l'ambiente troppo piccolo per contenere tutta la gente. I fedeli si riversarono allora negli altri spazi sovrastanti della chiesa. Francesca Massari, una donna del porto, non trovando spazio nella cripta, si recò all'altare della Madonna e qui iniziò a pregare insieme ad altre donne. Mentre pregavano la Madonna fece il prodigio. La prima protagonista dei fenomeni miracolosi fu quindi un'immagine mariana, venerata sotto il titolo di *Regina di Tutti i Santi* (fig. 1), la quale aprì gli occhi e mosse la bocca⁵⁴.

Le prime a vedere i miracoli furono donne e in prevalenza analfabete o semianalfabete; anche nei miracoli che accaddero in seguito. È un *topos* riscontrabile anche nei Vangeli: le prime a vedere Gesù risorto furono donne: le pie donne, secondo Matteo; la Maddalena secondo Marco e Giovanni⁵⁵. Nel mondo ebraico dell'epoca di Cristo le donne non erano ritenute validi testimoni legali. Secondo il teologo Brooke Foss Westcott si usarono questi espedienti per sostenere che i racconti dovevano essere veritieri, dal momento che, se gli autori avessero voluto falsificare l'episodio, avrebbero sicuramente utilizzato dei testimoni più importanti e più rispettabili⁵⁶. Non furono dello stesso avviso gli ecclesiastici romani di fine Settecento, che per avvalorare i prodigi di ventisei immagini, selezionate fra le centinaia, esaminarono ottantasei testimoni⁵⁷, tutti di «grande prestigio»⁵⁸. In maggioranza erano ecclesiastici, ma furono chiamati a testimoniare anche avvocati, architetti, medici, bottegai e artigiani, bisognava dare credibili spiegazioni a livello scientifico⁵⁹. I miracoli dovevano essere capaci di fronteggiare la diffidenza dei nuovi tempi, del secolo dei Lumi⁶⁰. Marchetti infatti scrisse: «Dio ci ha mostrato de' prodigj, degni de' primi secoli, e ce li ha garantiti con prove adatte al secolo XVIII»⁶¹. Solamente tre donne furono sentite come testimoni ufficiali. A differenza di Ancona, dove le donne ascoltate erano analfabete, a Roma si rivolsero al mondo degli alfabetizzati⁶². Marchetti, quando pubblicò la *Raccolta di varie lettere*, che raccontava dei miracoli anconetani, si sentì quasi in dovere di giustificarsi per rendere la cosa

⁵³ Cfr. Cattaneo 1995b, pp. 20-26.

⁵⁴ Cfr. *ivi*, pp. 26-28.

⁵⁵ *La Bibbia di Gerusalemme* 1989, *Mt*, 28,9-10; *Mc*, 16,9-11; *Gv*, 20,1-18; In *Lc*, 24,1-11 non vi è l'apparizione di Cristo ma è l'Angelo a dare l'annuncio della risurrezione alle pie donne, le quali poi non furono credute.

⁵⁶ Cfr. Westcott 1860, p. 309.

⁵⁷ Cfr. Marchetti 1797, pp. 196-209.

⁵⁸ Cfr. Cattaneo 1995b, p. 143.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 145.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 132.

⁶¹ Cfr. Marchetti 1797, p. IV.

⁶² Cfr. Cattaneo 1995b, p. 146.

più credibile. Infatti nella prefazione che precede il testo, faceva presente che nella Marca si stavano manifestando diversi prodigi, in diversi luoghi e da diversi giorni. Per ovviare però a qualsiasi dubbio si affidò alla testimonianza di uomini con credenze diverse dalla cattolica, i quali avevano visto loro stessi con i propri occhi i miracoli:

e persino persone di credenza dalla nostra diversa, come i Greci Scismatici, Turchi, ed Ebrei, de' quali abonda la Città e Porto di Ancona, hanno veduto con gli occhi loro i prodigj, e sono stati costretti a confessarli, anche con loro somma felicità di abbracciare per tale impuls la fede⁶³.

La testimonianza delle donne nel XVIII secolo era considerata poco affidabile e questo Marchetti lo dichiarò apertamente, poiché fu lui stesso a dire che aveva escluso nella raccolta le lettere scritte dalle donne⁶⁴.

Il prodigio anconetano si ripeté più volte nel corso della giornata e anche nella notte seguente, tantoché la chiesa non si poté chiudere per la cospicua affluenza di gente. Nella processione che si effettuò nella giornata successiva⁶⁵, la *Regina di Tutti i Santi* avrebbe continuato a muovere gli occhi anche durante il percorso che l'immagine fece per le vie cittadine di Ancona⁶⁶. Il prodigio in quei giorni venne ripetuto più volte e in momenti ben precisi anche durante le varie messe che furono celebrate in cattedrale⁶⁷. Nella psicosi collettiva il desiderio del miracolo era talmente evidente, da sembrare che fossero gli stessi fedeli a sollecitare la Madonna a manifestarsi con segni prodigiosi⁶⁸.

Le autorità religiose anconetane cercarono di porre sotto il proprio controllo i miracoli poiché bisognava convogliarli verso una rinnovata fiducia delle istituzioni ecclesiastiche. La Chiesa voleva evitare sia una lettura pessimistica dei prodigi, ma anche che essi fossero letti come un invito ai fedeli di armarsi contro i Francesi o i giacobini locali. Mentre i Francesi avanzavano, molti nobili fuggirono dalle proprie terre e questo lasciò il popolo meno abbiente nella costernazione e nell'incertezza, venendo a mancare i punti di riferimento a cui rivolgersi. Le uniche figure, considerate come reali, a cui ricorrere, per chiedere aiuto e invocare la protezione, erano rimaste proprio i santi. Da una lettera scritta da un anconetano che aveva deciso di rimanere in città si può cogliere l'insicurezza con cui veniva vissuto quel momento e in chi, invece, riporre le proprie speranze: «Fin però, che tacciono gli uomini, i Santi, che sogliono tacere, parlano»⁶⁹.

⁶³ [Marchetti] 1796, p. 3.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 7: «Ho procurato di prescindere dalle Lettere scritte da Donne, perché le persone malignano su la lor fantasia».

⁶⁵ Cfr. Cattaneo 1995b, pp. 29-32.

⁶⁶ Cfr. [Marchetti] 1796, p. 49.

⁶⁷ Cfr. *ivi*, p. 51: «Il prodigio in mia presenza è stato replicato più volte, e periodicamente nella celebrazione della messa, cioè dopo il Vangelo, all'Elevazione, ed alla consumazione».

⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 56.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 32.

Il prodigio della *Regina di Tutti i Santi* fu il primo di una lunga serie di eventi che si manifestarono nei giorni immediatamente successivi a cominciare proprio da Ancona e via via in moltissimi altri centri limitrofi. Il 25 giugno 1796 ad Ancona c'era una forte richiesta di segni prodigiosi, le persone che si recarono al duomo volevano un miracolo a tutti i costi, ma lo richiesero ai santi e non alla Madonna. A Roma invece, delle centodie immagini romane che furono elencate e descritte da Marchetti, ben novantasette riguardarono figure mariane. Delle rimanenti, solamente quattro furono le raffigurazioni di Gesù⁷⁰ e una sola immagine di santo: Leonardo da Porto Maurizio⁷¹. Ad Ancona al ritorno dalla lunga processione, che si fece il giorno 26, accaddero altri fenomeni. Nella cripta della cattedrale un'immagine di san Ciriaco, una Madonna Addolorata e un'immagine di sant'Anna e la Vergine si manifestarono con diverse modalità, tratto comune fu comunque il movimento degli occhi:

Ed ecco in un tratto altri stupendi prodigi. È dipinta in pietra al di sopra dell'Urna del B. Antonio l'Immagine della gloriosa s. Anna, e della Vergine Madre di lei Figliuola, che in atto di leggere tiene un libro in mano. Entrambe, come fossero animate, volgono i loro guardi, e fan brillare le loro luci sovra del popolo, eccitando in tutti e nuovo stupore, e nuova tenerezza, e nuovo pianto: Lo stesso avviene nell'Immagine della Madonna addolorata nell'Altare della medesima Confessione: Lo stesso nell'Immagine del principal Protettore s. Ciriaco Vescovo, e Martire dipinta in una piccola rotonda volta formata sopra il di lui Altare, che di più con cangiamento di sembiante fece mostra di volto ilare e ridente, come in quel momento videro parecchie persone, che lo riferiscono⁷².

Anche i sacri corpi presenti nella cripta fecero il loro prodigio con strani movimenti⁷³. Nelle altre chiese di Ancona, soprattutto quelle degli ordini religiosi, le varie Madonne erano tutte in fermento⁷⁴. Nella chiesa della fortezza a muovere gli occhi fu però santa Barbara dipinta in un quadro⁷⁵.

Nei miracoli del 1796 non mancarono pure i santi legati alla spiritualità francescana. A Ostra il 30 giugno mosse gli occhi una statua di sant'Antonio, che si trovava nella chiesa di San Francesco⁷⁶. In territorio di San Ginesio,

⁷⁰ Cfr. Marchetti 1797, pp. 86, 150, 273 e 278: Tre Crocifissi e un Gesù Nazzareno a mezzobusto di legno.

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 278.

⁷² [Marchetti] 1796, p. 13.

⁷³ Cfr. *ivi*, p. 21: Il beato Antonio Fatati per due volte mosse la testa; Cfr. anche *ivi*, p. 31: San Ciriaco aprì la bocca, palpò gli occhi e si voltò verso la città.

⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 45: Nella chiesa della Madonna del Carmine una Addolorata mosse gli occhi, la bocca e le mani; Cfr. anche *ivi*, p. 40: Mossero gli occhi anche una Madonna nella chiesa dei Domenicani e una nella chiesa dei minori osservanti.

⁷⁵ Cfr. *ivi*, p. 49.

⁷⁶ In quel giorno a Ostra furono ben nove le immagini che compirono il miracolo, sette Madonne, un Salvatore e sant'Antonio. Le Madonne furono: una Addolorata (fig. 2) dipinta su tela e una Madonna della Buona Morte dipinta su affresco nella chiesa di San Francesco; la Madonna della Rosa venerata nell'omonimo santuario; Santa Maria Apparve (fig. 3) venerata nel suo santuario; una Madonna delle Grazie; una Addolorata che si trovava nella cappella domestica

oltre a muovere gli occhi l'immagine di una Madonna della Misericordia, che si trovava in una cappella della collegiata, alcuni giorni prima a manifestare particolari prodigi fu san Liberato da Loro Piceno (fig. 6), dipinto a olio su tela all'interno dell'eremo in località Monte Ragnolo. La tela cominciò a emanare sudore in gran quantità. Il 14 luglio il sudore scaturì particolarmente dalla faccia, dalle mani, da un ginocchio e dall'immagine del Crocifisso effigiata nel petto⁷⁷. Altra santa francescana è Veronica Giuliani la quale mosse gli occhi, la bocca e la lingua in un semibusto in legno con maschera in cera⁷⁸.

Le informazioni circa i prodigi del 1796 si possono ricavare da due opere, pressoché identiche, l'una del 1803 e l'altra del 1839 che furono scritte per istruire il processo di beatificazione, la prima e quello di canonizzazione, la seconda. Oltre ai due miracoli necessari per promuoverne la santificazione furono elencati una serie di fatti che ebbero come protagonista la suora. Tra questi si può leggere che il 15 di luglio, a Sant'Angelo in Vado, presso il monastero di San Bernardino, un semibusto di legno con maschera di cera, di fattezze e colore al naturale, rappresentante la santa, fu visto aprire e chiudere gli occhi, muovere la bocca e la lingua in atto di accompagnare le orazioni, che le monache facevano per le calamità correnti a quei tempi. Il prodigio fu visto più volte con i propri occhi dalle diverse monache del convento e fu osservato il 22 luglio dallo stesso vescovo diocesano, che andò appositamente al monastero⁷⁹.

Marchetti non menzionò questo evento nella sua opera; forse per quel tentativo di voler circoscrivere i miracoli in ambito mariano⁸⁰. È impensabile però che non ne fosse a conoscenza poiché il decreto definitivo per la beatificazione fu firmato dal cardinale vicario Della Somaglia⁸¹, lo stesso che commissionò a Marchetti l'opera sui prodigi romani le quali copie furono da lui tutte firmate una per una⁸².

L'elemento distintivo che accomunava questi santi era il fatto che si stesero procedendo a una causa di beatificazione o canonizzazione. Infatti anche a Roma, l'unico episodio segnalato da Marchetti, riguardava il santo predicatore Leonardo da Porto Maurizio, per il quale si era allora aperto un processo di canonizzazione. È anche utile ricordare che il beato Antonio Fatati, che in quei giorni fece strani movimenti con il corpo, era stato beatificato il 5 maggio 1796⁸³.

C'era una insistente richiesta dei miracoli da parte del popolo che logicamente si rivolse a quei santi più popolari o che, in un certo senso, erano quelli più celebrati. Un ruolo importante lo svolsero sicuramente i missionari itineranti nel

di don Tiberio Antonini; Maria Santissima della Pietà e il Salvatore a casa del governatore della città Telesforo Benigni da Treia; e il sant'Antonio sopra citato. Cfr. [Marchetti] 1796, pp. 60-64; Morbidelli 2005, pp. 70-71; Cattaneo 1995b, pp. 75-76.

⁷⁷ Cfr. Salvi 1896, pp. 85-96.

⁷⁸ Cfr. Salvatori 1839, p. 194.

⁷⁹ Cfr. *Ibidem*.

⁸⁰ Cfr. Cattaneo 1995b, p. 43.

⁸¹ Cfr. Salvatori 1839, p. 189.

⁸² Cfr. Cattaneo 1995b, p. 123.

⁸³ Cfr. *ivi*, p. 20.

corso del Settecento, che quando andavano a predicare introducevano anche il culto dei nuovi santi⁸⁴. La richiesta di un segno soprannaturale era comunque esplicita ed era espressa collettivamente⁸⁵. I miracoli giungevano tutte le volte che i fedeli li invocavano con forza⁸⁶: lo si può dedurre anche dalle lettere che circolarono in quei giorni. Infatti un certo Cesare Volponi in una sua missiva spedita da Ancona a un suo amico che dimorava a Roma scriveva:

Saputosi per la città, la gente a folla andò a visitarla, chi scalzi stridendo per istrada, dicendo il Rosario, cosicché la chiesa non l'hanno più chiusa. Io in quella notte ci sono stato tre volte, e si può dire in certo modo, che il popolo è arrivato a comandare alla Madonna. Quando si dice, Madonna mia aprite gli occhi, subito gli apre, e in questo mentre, che scrive ancora seguita il prodigio⁸⁷.

I miracoli vennero chiesti anche ai Crocefissi, infatti subito dopo l'armistizio di Bologna, il popolo era in grande agitazione per l'avvicinarsi dei Francesi. A Recanati si fece un triduo nella chiesa di Sant'Agostino. Nell'ultima sera il popolo insistette perché il Crocifisso fosse portato in processione⁸⁸. Di «Cristi di legno» che sudarono sangue ne parlò anche Della Valle⁸⁹. La presenza del Crocifisso è rilevante nella vita dei fedeli nel Settecento. I missionari itineranti predicavano con il Crocifisso alla mano. I viaggiatori in Italia durante il loro percorso facevano anche una sosta al Crocifisso di Sirolo. A Osimo tanto chiesero il miracolo che un Crocifisso fece il prodigio. La sera del 2 luglio 1796 un Crocifisso ligneo, che si trovava nella cattedrale, fu visto aprire e chiudere gli occhi, muovere la bocca, cambiare di colore la faccia e accennare a un sorriso⁹⁰.

Nella serata successiva fu il Crocifisso di Filottrano a compiere il prodigio. Si trattava di un simulacro ligneo del XVIII secolo venerato nella chiesa delle Sacre Stimate, il quale mosse gli occhi⁹¹. Il terrore per i Francesi era avvertito anche qui e negli ultimi giorni di giugno era stato organizzato un triduo di preghiere davanti all'immagine del Crocifisso, che venne poi portato in processione. Quella sera, mentre alcuni fedeli erano raccolti in preghiera, videro l'immagine del Crocifisso muovere gli occhi⁹².

La Chiesa allora aveva orientato la sua azione in direzione dei ceti popolari e delle donne, diffondendo forme di devozione mariana e cristocentrica dal forte impatto emotivo⁹³. Il culto mariano e certamente anche la devozione al Crocifisso,

⁸⁴ Cfr. La Mendola 2014, p. 25.

⁸⁵ Cfr. Cattaneo 1995b, p. 41.

⁸⁶ Cfr. *ivi*, p. 72, nota 8.

⁸⁷ [Marchetti] 1796, pp. 55-56.

⁸⁸ Cfr. Leopardi 1883, pp. 46-47.

⁸⁹ Cfr. [Della Valle] 1797, p. 41: «Si fece sudare sangue ai Cristi di legno, spacciaronsi per prodigi gli arcani della Chimica, e della Botanica».

⁹⁰ Cfr. *Ragguaglio del prodigioso aprimento d'occhj* 1796, pp. I-IV.

⁹¹ Cfr. Filippi 1996, p. 7.

⁹² Cfr. *ivi*, pp. 26-27.

⁹³ Cfr. Armando 2013, p. 253.

giocarono così un ruolo importante nella controrivoluzione italiana, soprattutto nella polemica antigiansenista. La propaganda controrivoluzionaria cercò di creare un muro di ostilità nei confronti della Rivoluzione soprattutto tra i ceti popolari. Secondo Cattaneo, la mentalità controrivoluzionaria tra i ceti popolari fu costruita dalle autorità ecclesiastiche attraverso la massiccia promozione del culto mariano⁹⁴.

In tutti gli Stati italiani ci fu una efficace propaganda antigiacobina che influenzò gran parte dei cattolici nella lotta popolare antifrancese. La Rivoluzione di Francia fu presentata come una sovversione della società civile e religiosa, promossa da uomini spregiudicati e violenti. Questa visione dei Francesi fu diffusa anche attraverso la predicazione e l'azione pastorale⁹⁵. La Chiesa era ben consapevole della necessità di usare tutti gli strumenti ritenuti necessari contro gli invasori, non solo la forza militare ma soprattutto il proprio ruolo sul piano culturale⁹⁶.

A Montemarciano una statua della Madonna del Rosario «aprì, girò e chiuse gli occhi» per diverse ore. La sera seguente, il Bambino Gesù che teneva in braccio fece il segno di benedire⁹⁷:

jeri sera giorno dedicato alla gloria di S. Pietro, circa il tramontare del Sole, l'Immagine Colossale del Ss. Rosario costruita di legno, portante in braccio il Bambino Gesù per replicate ore *aprì, girò, e chiuse gli occhi* a tanta evidenza [...]. Vi sono anche delle moltissime persone degne per probità e per carattere, quali in coscienza asseriscono, che il Bambino Gesù abbia alzato di qualche lunga il braccio, e di avere dirizzati i denti, quali aveva prima piegati, come in atto di benedire il popolo, che urlava tra copioso pianto, pietà misericordia⁹⁸.

Il 30 però fu una giornata densa di prodigi. Oltre alle ben nove immagini già citate della cittadina di Ostra, anche nella Santa Casa di Loreto vi fu una Addolorata che fece il prodigio⁹⁹. Furono gli abitanti di Recanati che si recarono al santuario ad accorgersi del miracolo. La processione che la comunità di Recanati fece a Loreto per scongiurare l'arrivo dei Francesi fu raccontata anche da Leopardi:

Frattanto tutto lo Stato era nello sgomento più grave per l'accostarsi dei Francesi, i quali, stante le atrocità commesse nel regno loro, venivano qui pareggiati alle belve, e invocandosi in ogni paese dalla misericordia divina con preghiere pubbliche l'allontanamento di questo flagello, il clero e il popolo nostro si recarono a visitare processionalmente la santa Casa in Loreto¹⁰⁰.

⁹⁴ Cfr. Cattaneo 2013, pp. 282-284.

⁹⁵ Cfr. Giuntella 1961, p. 183.

⁹⁶ Cfr. Cattaneo 2002, p. 287.

⁹⁷ Cfr. [Marchetti] 1796, pp. 58-59.

⁹⁸ Cfr. *Ibidem*.

⁹⁹ Cfr. *ivi*, p. 46: L'immagine della Madonna Addolorata si trovava a destra della porta maggiore subito dopo l'ingresso.

¹⁰⁰ Leopardi 1883, p. 46.

Nel mese di luglio mossero gli occhi: la Madonna della Figura di Apiro¹⁰¹; la Beata Vergine della Consolazione di Marotta di Fano¹⁰²; la Madonna del Carmine e la Madonna della Stella a Sant'Angelo in Vado¹⁰³; due immagini di Madonne, una dipinta su tela e un'altra dipinta su di un quadro insieme a sant'Anna, a Urbania¹⁰⁴; la Madonna delle Grazie a Fabriano¹⁰⁵; la *Mater Salvatoris* a Rimini¹⁰⁶ (fig. 8).

Il 24 luglio nella chiesa collegiata di Mercatello sul Metauro i miracoli si manifestarono in una modalità decisamente particolare. A muovere gli occhi fu l'immagine di una Assunta dipinta su tela la quale serviva per ricoprire un'altra immagine venerata sotto il titolo di Madonna delle Grazie che si conservava in un altare. In questa seconda immagine con un ulteriore prodigio apparvero cambiamenti di colore nei volti di Maria e del Bambino Gesù che la Vergine teneva in braccio. Il Bambino Gesù inoltre si inchinò più volte verso il vetro che era posto a protezione¹⁰⁷.

Nell'estate del 1796 furono segnalati miracoli anche a Fermo¹⁰⁸, Jesi, Treia, Cingoli¹⁰⁹, Tolentino, Ascoli Piceno, Camerino, Serra San Quirico. Ad Amandola fu vista in cielo una luce a forma di croce con tre gigli che andò

¹⁰¹ Cfr. Bevilacqua 1996, p. 7: La Madonna della Figura aprì e chiuse gli occhi il 7 luglio 1796. Una tradizione vuole che di fronte a questa immagine si siano inginocchiati i cavalli dei Francesi.

¹⁰² A Marotta di Fano, il 7 luglio 1796 aprì e chiuse gli occhi una immagine mariana venerata con il titolo di Beata Vergine della Consolazione.

¹⁰³ Cfr. Marchetti 1797, pp. 287-288: Il prodigio della Madonna del Carmine avvenne il 10 luglio 1796. Si trattava di una piccola immagine dipinta su tela che era conservata nel fondaco del "cuojajo" Donino Mariani. Dopo il prodigio il quadro fu trasferito nella chiesa di Santa Chiara annessa a un monastero di monache. Nei giorni successivi mossero gli occhi sia la Madonna che il Bambino Gesù dipinti insieme in una immagine denominata Madonna della Stella che si conservava nell'oratorio del monastero di San Bernardino.

¹⁰⁴ Cfr. *ibidem*: Nei giorni successivi al 10 luglio ad aprire gli occhi fu una immagine della Madonna dipinta su tela che era conservata in una piccola camera del monastero di Santa Caterina. Dopo il prodigio l'immagine venne trasferita nella chiesa di quel monastero. In questa stessa chiesa, dopo aver fatto la novena a sant'Anna, anche l'immagine di Maria dipinta su questo quadro aprì più volte gli occhi.

¹⁰⁵ La Madonna delle Grazie di Fabriano mosse gli occhi il mercoledì 13 luglio 1796. Videro per prime il prodigio due donne, madre e figlia, che al mattino fecero una sosta di fronte a questa immagine per una preghiera. Questo quadro, olio su tavola, era collocato in una edicola votiva alla pubblica venerazione. L'anno seguente l'immagine fu trasferita all'interno del magazzino, su cui poggiava esternamente il quadro, trasformato in un piccolo santuario. I fabrianesi attribuirono all'intercessione di questa Madonna il fatto che le truppe francesi dell'esercito napoleonico, guidate dal generale Monnier, avessero poi abbandonato la città di Fabriano che avevano iniziato a distruggere. Infatti il 27 giugno 1799 la Madonna mosse nuovamente gli occhi e i Francesi lasciarono la città.

¹⁰⁶ Cfr. Cattaneo 1995b, p. 67.

¹⁰⁷ Cfr. Marchetti 1797, pp. 288-289.

¹⁰⁸ Cfr. Cattaneo 1995b, p. 80, nota 24: Cattaneo ha evidenziato questa località facendo riferimento a ben due immagini, una di Madonna e una di sant'Anna.

¹⁰⁹ Cfr. Petrucci 1996, pp. 107-108: A Jesi la popolazione disse di aver visto un prodigio nella Madonna delle Grazie. A Treia fu un sacerdote a dichiarare di aver visto un prodigio in una immagine sul ponte del fiume Potenza. A Cingoli il popolo attribuì prodigi a molte immagini sacre.

poi a posarsi su Loreto¹¹⁰. Alcuni eventi si manifestarono anche a Pergola, dove avvenne un miracolo in una Madonna nell'oratorio dei Filippini¹¹¹ e a Cantiano¹¹². A Recanati a muovere gli occhi fu una immagine mariana che si trovava nella chiesa di San Domenico. Monaldo Leopardi appresa la notizia si recò nella chiesa e con la luce di alcune candele tentò di verificare l'arcano. Tanto era suggestionato anche lui che credette di vedere il prodigio, ma poi si accorse che l'immagine da lui ritenuta miracolosa non era la stessa ravvisata dagli altri. Si persuase quindi che fosse tutto un gioco di fantasia¹¹³.

A Sant'Agata Feltria i miracoli iniziarono il 23 settembre 1796 e continuarono ripetutamente fino all'agosto 1797. A muovere gli occhi fu una Immacolata (fig. 4) che si trovava nella chiesa dei Cappuccini¹¹⁴. Questa immagine si rese protagonista di eventi simili anche nel 1850¹¹⁵.

È difficile stabilire una data della fine dei miracoli. Certamente ad Ancona dal 12 febbraio 1797 non ce ne furono più poiché, per ordine di Napoleone Bonaparte, l'immagine della *Regina di Tutti i Santi* venne coperta con un drappo, per toglierla alla vista dei fedeli¹¹⁶. La vista era considerata il senso più importante per la conoscenza. Anche i predicatori ne erano ben consapevoli, tantoché utilizzarono le immagini sacre nei loro sermoni per sollecitare maggiormente la vista più che l'udito¹¹⁷. Vedere le immagini sacre significava percepire la loro presenza reale, i santi erano in qualche modo vivi e presenti. Si instaurava tra il fedele e l'immagine un «gioco di sguardi»¹¹⁸, che poteva coinvolgere anche solamente alcuni personaggi nel contesto di un quadro più ampio¹¹⁹. Fu questo il caso per esempio del movimento degli occhi della Madonna, che era rappresentata in un quadro insieme a Sant'Anna nella chiesa di Santa Caterina a Urbania:

Nella qual chiesa dopo fatta la novena alla gloriosa s. Anna, costa dai processi essersi veduta la di lei figlia Maria Santissima dipinta sul quadro della santa, aprire replicatamente gli occhi¹²⁰.

¹¹⁰ Cfr. Cattaneo 1995b, p. 80 e nota 24.

¹¹¹ Cfr. *ivi*, p. 91.

¹¹² Cfr. *ivi*, p. 92, nota 54: Cattaneo cita episodi avvenuti a Cantiano che furono indicati da una fonte orale la quale però non diede ulteriori specificazioni.

¹¹³ Cfr. Leopardi 1883, pp. 49-50.

¹¹⁴ Cfr. Rocchi 1975, p. 22: I prodigi avvennero il 23, 24 e 25 settembre 1796. Si ripeterono il 12 e 28 febbraio 1797. E poi ancora il 20, 27, 31 marzo, il 1° aprile, il 14 e 21 luglio e infine l'11 agosto 1797.

¹¹⁵ Cfr. *ivi*: Nei primi giorni di giugno del 1850 la Madonna dei Cappuccini mosse gli occhi per quattro volte consecutive. I prodigi si ripeterono nei mesi di agosto, settembre e ottobre.

¹¹⁶ Cfr. Cattaneo 1995b, p. 64.

¹¹⁷ Cfr. Niccoli 2011, pp. 16-17.

¹¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 43.

¹¹⁹ Cfr. *Ibidem*.

¹²⁰ Cfr. Marchetti 1797, p. 288.

A San Ginesio avvenne altrettanto: in un grande quadro del XV secolo di Domenico Malpiedi che rappresentava una *Ascensione* e nel quale erano raffigurati anche gli Apostoli, l'unico personaggio a muovere gli occhi fu la Vergine, qui chiamata Madonna della Misericordia, pur facendo parte di un contesto scenico più ampio¹²¹.

La vista era dunque considerata un senso molto pericoloso, perciò ad Ancona, per diminuirne il potere, la *Regina di Tutti i Santi* venne tolta dalla visione del popolo. Napoleone era sicuramente consapevole di questo fatto, ma non volle comunque distruggere l'immagine della Madonna. Forse dovette riflettere sulla poca convenienza politica di gesti clamorosi contro questa immagine e optò allora per una soluzione più morbida, arrivando a un compromesso con i canonici della cattedrale. Egli restituì l'immagine, ma doveva essere tenuta coperta¹²².

I numerosi miracoli furono nell'immediato letti come un segno di protezione superiore¹²³. Questi prodigi però, come si poté vedere, non fermarono i Francesi i quali occuparono i territori dello Stato Pontificio e infine Roma¹²⁴: il 15 febbraio 1798 nacque infatti la Repubblica Romana¹²⁵. Negli Stati italiani vennero instaurate repubbliche democratiche, le quali, anche se ebbero vita breve, furono determinanti per la circolazione di idee nuove.

3. *I santini come strumento di comunicazione e propaganda*

Il santino, o più in genere l'immagine sacra, fu utilizzato sin dai suoi primi esordi come strumento di propaganda e proselitismo. I primi a capirne la valenza possono essere considerati i Gesuiti che ne fecero uso nella Chiesa della Controriforma per diffondere il Vangelo nelle terre di missione percependo la rilevanza delle raffigurazioni della vita di Cristo, della Madonna e dei santi nella vita religiosa. Fu proprio sant'Ignazio di Loyola il primo a pensare per immagini, come risulta evidente anche dall'elaborazione dei suoi *Esercizi spirituali*. Gli eventi che si susseguirono dopo i fatti prodigiosi di fine Settecento nello Stato della Chiesa furono motivo per la stampa e la divulgazione delle immagini miracolose, sia per festeggiare le ricorrenze delle stesse immagini religiose, sia per esaltare e celebrare altri episodi non propriamente connessi, facendo però ricorso strumentalmente proprio a quelle immagini prodigiose.

Numerosi pittori già dall'indomani del prodigio anconetano si misero all'opera per realizzare copie dell'immagine della Madonna. Alcuni si recarono

¹²¹ Cfr. Salvi 1896, p. 86: «il giorno 20 furono visti girare gli occhi nella Immagine di Maria Vergine della Misericordia».

¹²² Cfr. Cattaneo 1995b, pp. 63-64.

¹²³ Cfr. Giuntella 1971, p. 198

¹²⁴ Cfr. Cattaneo 1995b, p. 169.

¹²⁵ Cfr. Giuntella 1971, p. 206.

alla cattedrale di San Ciriaco per eseguire disegni o dipinti; furono realizzate anche diverse incisioni, al fine di soddisfare le numerose richieste che provenivano dalle molte località. Il vescovo Ranuzzi incaricò il pittore Giuseppe Pallavicini¹²⁶ di dipingere una copia dell'immagine, che questi voleva inviare alla propria casa di Bologna. La sera del 28 luglio 1796 anche il sacerdote e pittore Alessandro Zambelli era intento a disegnare a matita una copia dell'immagine mariana¹²⁷. Una donna di nome Francesca Massari conosceva molto bene la Madonna di San Ciriaco, poiché ne conservava una riproduzione nella sua abitazione¹²⁸. Quella di recarsi nei vari ambienti della chiesa a pregare o, in un certo senso, a salutare l'immagine era una pratica abbastanza comune e frequente. Avvertivano in queste figure sacre una presenza in qualche modo reale ed erano trattate come esseri umani, tanto che la manipolazione di queste immagini si ispirava alle forme della vita sociale con gesti di saluto e di rispetto¹²⁹.

Le immaginette sacre erano normalmente presenti nelle case dei fedeli. Già dal Seicento ebbero una notevolissima divulgazione nei paesi cattolici. I gesuiti, come si è già accennato, erano ben consapevoli dell'importanza dell'immagine nella catechesi¹³⁰. I primi santini risalgono ai primi del XIV secolo con le immagini della Madonna, di Gesù e di alcuni santi impresse nei libri di preghiera. La diffusione del santino si ebbe però agli inizi del XV secolo grazie anche alla tecnica della xilografia, che permise la realizzazione di più copie¹³¹. Si trattava di una tecnica di incisione su legno a riproduzione seriale, che fu applicata prima su tessuto e venne poi trasferita su carta¹³². Con la tecnica xilografica si produssero sia stampe monocromatiche sia colorate, ottenute utilizzando più matrici inchiostrate con colori diversi¹³³.

Le stampe a soggetto sacro aumentarono ulteriormente dopo il concilio di Trento quando iniziarono a funzionare le scuole di catechismo. Ai bambini venivano regalati i santini sia come premio sia come mezzo educativo¹³⁴. Il concilio di Trento confermò la legittimità delle immagini sacre rispetto all'iconoclastia professata dalle chiese protestanti, ma ne regolamentò l'uso. Le immagini di Gesù, della Madonna e dei santi dovevano essere conservate nelle chiese, doveva essere attribuito a esse il dovuto onore e la dovuta venerazione, dovevano servire da insegnamento e da esempio¹³⁵. Le immagini raffigurate dovevano sia favorire

¹²⁶ Cfr. Cattaneo 1995b, p. 38, nota 65: Giuseppe Pallavicini (Crema 1736-Ancona 1812).

¹²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 44-46.

¹²⁸ Cfr. *ivi*, p. 27.

¹²⁹ Cfr. Niccoli 2011, p. 63.

¹³⁰ Cfr. Massari 2004, pp. 21-28.

¹³¹ Cfr. *Ibidem*.

¹³² Cfr. Niccoli 2011, pp. 30-31.

¹³³ Cfr. Massari 2004, pp. 21-28.

¹³⁴ Cfr. Niccoli 2011, p. 32.

¹³⁵ Concilio di Trento, XXV sessione, 3-4 dicembre 1563, *Della invocazione, venerazione, e Reliquie de' Santi, e Sacre Immagini*. Cfr. *Il sacrosanto Concilio di Trento co' canoni e decreti* 1834, pp. 246-249.

la conoscenza della vita dei santi, sia incitare alla pietà cristiana. Inoltre, essendo i santini strumenti di devozione privata, ci si affidava a essi per una richiesta di protezione assumendo valore taumaturgico¹³⁶, spesso arrivando al limite della superstizione. Ad esempio, nell'estate del 1579 un frate domenicano, Antonino da Camerota, fece stampare delle immagini di una Madonna ritenuta miracolosa, che poi fece applicare sulla fronte delle capre, per ottenere dalle stesse un latte miracoloso e dai poteri taumaturgici¹³⁷.

Nel 1568 una confraternita di Napoli partì in pellegrinaggio diretta a Loreto. Per l'occasione fece eseguire una copia della Madonna del Carmine facendola passare per originale. Lungo il tragitto gli associati chiesero elemosine e distribuirono le immagini della Vergine, assicurando miracoli¹³⁸. La Chiesa cercò di correre ai ripari per porre sotto il proprio controllo la regolamentazione della devozione delle immagini, per evitare soprusi e superstizioni e anche per smascherare falsi miracoli. La gerarchia ecclesiastica praticò quindi il controllo delle immagini miracolose e sviluppò altresì il bisogno di educare alle pratiche religiose. Il cardinale Federico Borromeo si pronuncerà sul decoro e sulla semplicità e delicatezza nel rappresentare la Vergine; nel 1624 pubblicherà a Milano il *De pictura sacra* con un capitolo interamente dedicato alle immagini della Madonna¹³⁹.

Nelle missioni settecentesche, al momento della chiusura che avveniva in modo solenne, venivano distribuite stampe, piccoli cartigli con preghiere, immagini sacre, *memento mori*, foglietti e pagelline, *canzoncine divote* previa benedizione da parte del missionario¹⁴⁰. Coloro che si recavano in pellegrinaggio a qualche santuario erano soliti riportare a casa l'immaginetta, che poi conservavano molto spesso in cucina. Altri santini potevano essere conservati nella camera o nella stalla¹⁴¹.

Durante le insorgenze di fine Settecento, i controrivoluzionari utilizzarono le immagini della Madonna e dei santi protettori delle loro città, come simboli di aggregazione e anche come protezione. Nel 1797 a Urbino furono stampate cinquantamila immagini di san Crescentino, loro patrono, che gli insorgenti misero sui loro cappelli¹⁴². Anche i Romani attaccarono le immagini dei loro santi sul cappello in contrapposizione delle coccarde tricolori, che recavano invece i Francesi¹⁴³.

Alla fine del Settecento una immagine della Madonna di San Ciriaco venne riprodotta sul frontespizio della *Raccolta di varie lettere*¹⁴⁴. La copia però, come

¹³⁶ Cfr. Massari 2004, pp. 21-28.

¹³⁷ Cfr. Scaramella 1991, pp. 170-171.

¹³⁸ Cfr. *ivi*, pp. 195-197.

¹³⁹ Cfr. Scaramella 1991, pp. 192-213.

¹⁴⁰ Cfr. La Mendola 2014, p. 24.

¹⁴¹ Cfr. Pambianchi 2005, p. 308.

¹⁴² Cfr. Petrucci 1996, p. 155.

¹⁴³ Cfr. Giuntella 1971, p. 140.

¹⁴⁴ Cfr. Cattaneo 1995b, p. 52. Secondo Cattaneo l'incisione fu realizzata da Antonio Poggioli.

ha evidenziato Cattaneo, si discosta un po' dall'originale¹⁴⁵. Forse è da ricondurre al clima psicologico in cui si trovarono a lavorare gli artisti, i quali non riuscirono a realizzare correttamente le immagini, come se fossero impediti da qualche «misteriosa forza»¹⁴⁶. Con più certezza si può però pensare al difficile contesto in cui dovevano operare, alla presenza di molte persone che continuamente asserivano di veder ripetere il miracolo¹⁴⁷. Del *De' prodigj*, pubblicato l'anno seguente, furono realizzate due edizioni, in quella più costosa vi era la riproduzione in incisione delle immagini miracolose¹⁴⁸.

Occasione per la stampa dei santini e delle immagini sacre in genere furono certamente le specifiche celebrazioni e le ricorrenze. A San Ginesio, nella circostanza del prodigio del 1850, fu stampata una litografia¹⁴⁹ della Madonna della Misericordia (fig. 9) venerata nella collegiata, la quale mosse gli occhi in quell'anno, ripetendo il prodigio del 1796. Il prodigio del 1796 venne poi celebrato il secolo successivo con la stampa di un'altra immaginetta (fig. 5), la quale, oltre a ricordare il primo evento, fu motivo per commemorare anche quello del 1850. Nella scritta sul *recto* si rievocano significativamente insieme le due occasioni:

RICORDO
del I. Centenario del primo movimento degli occhi
LUGLIO 1896
MATER MISERICORDIAE
venerata nella perinsigne Collegiata di Sanginesio
(Archidiocesi di Camerino)
che nel luglio 1796 muoveva la prima volta gli occhi
e la seconda volta il 19 giugno 1850.
TIP. VERA ROMA

A Rimini il 20 luglio 1796 mosse gli occhi la *Mater Salvatoris*¹⁵⁰ (fig. 8) venerata nell'oratorio di San Girolamo. Nel 1896 per ricordare il primo

La copia da me visionata porta la firma di Cecilia Bianchi, probabilmente romana, ma l'incisione fu realizzata a Napoli.

¹⁴⁵ Rispetto all'originale che ha gli occhi leggermente aperti, la riproduzione sulla *Raccolta di varie lettere* ha invece gli occhi completamente chiusi e la testa della Vergine è maggiormente reclinata. Le pieghe del velo scendono anch'esse in maniera diversa. Cattaneo segnala inoltre che anche la titolazione è differente dall'ufficiale e cioè: *Virgo lux pacis Genitrixque lucis*, poiché era stato lo stesso Marchetti voler appellare l'immagine prodigiosa di Ancona "Vergine della pace". La copia da me visionata però ha per titolo: *REGINA SANCTORVM OMNIVM*, pur mantenendo l'intenzione di Marchetti nell'introduzione. Cfr. [Marchetti] 1796, p. 4.

¹⁴⁶ Cattaneo 1995b, p. 46.

¹⁴⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 123.

¹⁴⁹ Immagine litografica stampata a Roma dalla ditta Danesi. Famiglia originaria di Napoli ma attiva a Roma dagli inizi dell'Ottocento. Cfr. Miraglia 1986.

¹⁵⁰ Cfr. Milantoni 1984: La *Mater Salvatoris* fu eseguita nel 1730 da Giovan Battista Costa (Rimini, 1697-1767) per la chiesa di San Girolamo di Rimini, appartenente all'omonima confraternita. Attualmente è posta sull'altare maggiore dell'oratorio di San Giovannino, piccola costruzione risparmiata dalla distruzione dell'edificio, avvenuta durante la seconda guerra mondiale.

centenario dell'evento venne realizzata una immaginetta in cromolitografia. Una monaca desiderosa di rendere omaggio alla Vergine, ma impossibilitata a uscire per via della clausura, fu accontentata dal fratello, che era un pittore, il quale ne realizzò una copia. Venerata poi questa nella chiesa di Santa Chiara della stessa città, sotto il titolo di *Mater Misericordiae*¹⁵¹ (fig. 7), a sua volta fece il prodigio del movimento degli occhi nel 1850. L'evento¹⁵² venne tramandato con la realizzazione di una incisione per mano di Francesco Spagnoli¹⁵² su disegno di Alessandro Guardassoni¹⁵³. Nel corso degli anni, per tramandare il culto di entrambe le Madonne, furono realizzate immaginette sacre con le tecniche più disparate: dall'incisione, alla litografia, dalla cromolitografia al merlettato, al fustellato fino alle tecniche di stampa più moderne.

Il santino della *Regina di Tutti i Santi* di Ancona venne nel corso dei secoli ripetutamente stampato e divulgato. In occasione della *Peregrinatio Mariae* degli anni 1947-1948 venne pubblicata una pagellina¹⁵⁴ (fig. 1) con l'immagine della Vergine e alcune preghiere. Un'altra pagellina, sempre degli anni Quaranta del Novecento, venne stampata per l'iscrizione alla «Pia Unione dei Figli e delle Figlie di Maria», che, da quanto si apprende dall'immagine stessa, era una congregazione che fu istituita nel 1797 con lo scopo di mantenere e accrescere il culto e la devozione verso questa Madonna con tanto di indulgenze plenarie, che si acquisivano nei giorni di ricorrenza dei miracoli.

A Ostra furono diverse le immagini miracolose in onore delle quali furono dedicati e stampati i santini. In un santino dei primi anni del Novecento che fu realizzato per la Madonna Addolorata (fig. 2), che si venera nella chiesa di San Francesco, venne ricordato anche l'evento del movimento degli occhi, avvenuto il 30 giugno 1796. Della Madonna della Rosa di Ostra esistono moltissime immagini stampate nel corso dei secoli. Il motivo è che questa Madonna era venerata già prima del prodigio del 1796 e furono attestati diversi miracoli precedenti a quello di fine Settecento¹⁵⁵. In occasione del prodigioso movimento degli occhi fu però permessa l'incisione di una immagine ad Agapito Franzetti di

¹⁵¹ Cfr. *ibidem*: L'autore della *Mater Misericordiae* è Giovanni Soleri Brancaleoni che la eseguì nel 1796 palesemente ispirato alla *Mater Salvatoris* di Giovan Battista Costa.

¹⁵² Francesco Spagnoli, disegnatore e incisore, attivo a Bologna, si hanno notizie tra il 1834 e il 1871. Queste informazioni si possono rilevare da *Cultura Italia, un patrimonio da esplorare*, Portale del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT), <<http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=it&case=&id=oai%3AAbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it%3A2409>>, 04.03.2017.

¹⁵³ Cfr. Di Monte 2003: Alessandro Guardassoni (Bologna, 1819-1888) fu allievo di Clemente Alberi, un rinomato copista dei grandi maestri bolognesi del Seicento. Guardassoni si perfezionò nell'esecuzione di copie soprattutto da Guido Reni. Progressivamente si impegnò in commissioni di carattere religioso. Determinanti da questo punto di vista furono i legami dell'artista con il mondo cattolico bolognese.

¹⁵⁴ Particolare tipologia di santino composto da due paginette piegate sul cui frontespizio è riprodotta una immagine sacra e all'interno e nel retro vi sono di solito una o più preghiere e anche una breve descrizione storica del soggetto raffigurato sul fronte.

¹⁵⁵ Cfr. *Narrazione fedele dei veri miracoli* 1850, pp. 1-53.

Roma¹⁵⁶. Sempre a Ostra furono stampate molte immaginette che riproducevano anche l'Addolorata appartenente a un privato, che aveva mosso gli occhi nello stesso periodo¹⁵⁷. Probabilmente si trattava della Madonna Addolorata che si trovava nella cappella domestica di don Tiberio Antonini¹⁵⁸.

Della diffusione di moltissime di queste immagini miracolose venne riferito anche da Monaldo Leopardi:

È incredibile il numero delle immagini che in quei giorni si pubblicarono miracolose in Roma e in cento luoghi dello Stato, e quante raccolte si stamparono di quelle effigie, e quante opere vennero pubblicate per dilucidarne i portenti, e quanti uomini saggi ne vissero persuasi, e cercarono di persuaderne gli altri¹⁵⁹.

In un santino più o meno recente della Madonna dei Cappuccini di Sant'Agata Feltria vengono ricordati sia gli eventi del 1796 che proseguirono per più mesi fino all'agosto del 1797, sia gli eventi del 1850:

MADONNA DEI CAPPUCINI
S. AGATA FELTRIA

La miracolosa Immagine mosse
prodigiosamente gli occhi per più giorni
nel settembre 1796 e per più mesi
dal febbraio 1797 e dal giugno 1850¹⁶⁰

4. Conclusioni

Nel 1996 la comunità di Marotta di Fano celebrò il secondo centenario con la stampa di un santino della Vergine della Consolazione a ricordo dei miracoli che si verificarono il 7 luglio 1796. L'effigie miracolosa di san Liberato, rappresentato su una tela presente all'interno del santuario, venne riprodotta a stampa nel 1944 su di un luttino (fig. 6). Riguardo al Crocifisso miracoloso del duomo di Osimo, le immagini che vengono pubblicate ancora oggi, sono occasione per ricordare e raccontare con poche righe il miracolo avvenuto il 2 luglio 1796.

L'attaccamento radicato ad alcune di queste Madonne fece sì che le stesse si resero protagoniste nella vita sociale, politica e religiosa del popolo anche

¹⁵⁶ Agapito Franzetti era un commerciante di stampe attivo a Roma nel primo quarto del sec. XIX, dove possedeva un negozio sulla via Flaminia. Cfr. Pambianchi 2005, pp. 310-312; Leone (1997); *Lombardia Beni Culturali*, Portale della Regione Lombardia, <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/5r010-03259/?view=autori&offset=6&hid=34252&sort=sort_int>, 04.03.2017.

¹⁵⁷ Cfr. Petrucci 1996, p. 108.

¹⁵⁸ Cfr. Morbidelli 2005, p. 70.

¹⁵⁹ Cfr. Leopardi 1883, p. 48.

¹⁶⁰ Breve descrizione riportata sul *recto* dell'immaginetta sacra.

in altri momenti storici di rilevante importanza come ad esempio il ritorno di Pio VII a Roma dalla lunga prigionia in Francia¹⁶¹, che nel 1814 come segno di ringraziamento visitò e incoronò una lunga serie di Madonne¹⁶². Queste cerimonie furono ricordate anche attraverso la stampa di numerosissime immagini sacre sia all'epoca dei fatti, sia nelle ricorrenze e nelle celebrazioni successive.

La prima immagine a essere incoronata fu ovviamente la *Regina di Tutti i Santi* e avvenne il 13 maggio 1814 con l'imposizione da parte di Pio VII di una corona d'oro, di perle e di gemme preziose¹⁶³. Il 17 il papa giunse a Tolentino e nella basilica di San Nicola da Tolentino, che all'epoca fungeva da cattedrale, fu sollecitato a incoronare ben sei Madonne. Le Madonne che si incoronarono furono la Beata Vergine della Tempesta (fig. 11) e la Madonna della Colonna, entrambe di Tolentino; la Madonna del Monte (fig. 12) di Caldarola e la Madonna della Pietà (fig. 13) di Pievefavera; la Madonna della Misericordia (fig. 10) di Treia; l'Addolorata di Montegiorgio. Le sei Madonne furono messe in fila una di seguito all'altra presso l'altare maggiore e il pontefice iniziò il rito dell'incoronazione, ma ormai la stanchezza lo affliggeva tanto da non sapere più quante Madonne stesse incoronando¹⁶⁴.

Nel corso del XIX e XX secolo le immagini che si resero protagoniste degli eventi miracolosi di fine Settecento sono state in molte località incoronate dai rispettivi vescovi¹⁶⁵. Nel bicentenario delle Incoronazioni del 2014 alcune mostre e pubblicazioni¹⁶⁶ hanno celebrato con particolare solennità l'evento. Nonostante siano ormai trascorsi oltre due secoli dagli episodi del 1796-97, la Chiesa utilizza ancora strumentalmente queste Madonne per propagarne la memoria. Pertanto, fra memoria popolare e ricerca storica si evidenzia un divario: da un lato la prima continua a divulgare il valore dei miracoli, dall'altro gli studiosi utilizzano questi ultimi per indagare, sotto il profilo di storia culturale, le forme di religiosità popolare.

Riferimenti bibliografici / References

- Armando D., a cura di (2013), *Sezione VII. Religione*, in Donato *et al.* 2013, pp. 243-277.
- Battaglini C. (1996), *Il prodigio della Madonna del duomo. Ancona 1796*, Ancona: Arcidiocesi Ancona-Osimo.

¹⁶¹ Nel luglio del 1809 Pio VII venne deportato in Francia. Nell'ottobre del 1813 Napoleone venne sconfitto a Lipsia e il 19 marzo 1814 fece liberare Pio VII. Iniziò così un lungo viaggio del papa alla volta di Roma che necessitò di numerose soste lungo il tragitto.

¹⁶² Cfr. Semmoloni 2014.

¹⁶³ Cfr. Peruzzi *et al.* 1845, p. 134, nota (s.n.).

¹⁶⁴ Cfr. Semmoloni 2014, pp. 3-4.

¹⁶⁵ Cfr. Cattaneo, Sarlin 2013, p. 358.

¹⁶⁶ Cfr. Palmucci 2014; Semmoloni 2014.

- Bevilacqua F. (1996), *Apiro. Storia di una chiesa*, «L'Appennino camerte. Periodico politico, amministrativo», 8 giugno, p. 7.
- Boldrini D. (1852), *Orazione panegirica recitata dal reverendissimo signor canonico d. Domizio Boldrini di Matelica nella insigne collegiata di Sanginesio nel secondo anniversario del prodigio del movimento degli occhi della sacra immagine di Maria SS.ma venerata sotto il titolo di Misericordia il giorno 2 giugno 1852*, Tolentino: Benedetto Ercolani.
- Cattaneo M. (1991), *Fonti per lo studio dei "Miracoli" del 1796-97 nello Stato della Chiesa: i verbali del processo canonico*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica. Rivista del dipartimento di studi storici dal medioevo all'età contemporanea dell'università La Sapienza di Roma», n. 1, pp. 269-283.
- Cattaneo M. (1995a), *Maria versus Marianne. I "miracoli" del 1796 ad Ancona*, «Cristianesimo nella Storia», XVI, n. 1, pp. 45-77.
- Cattaneo M. (1995b), *Gli occhi di Maria sulla rivoluzione, "Miracoli" a Roma e nello Stato della Chiesa (1796-1797)*, Roma: Istituto nazionale di studi romani.
- Cattaneo M. (2002), *L'opposizione popolare al «giacobinismo» a Roma e nello Stato Pontificio*, in *Folle controrivoluzionarie. Le insorgenze popolari nell'Italia giacobina e napoleonica*, a cura di A.M. Rao, Roma: Carocci, pp. 255-290.
- Cattaneo M. (2005), *I miracolosi movimenti degli occhi nelle immagini mariane in Italia dal Cinquecento al caso dell'Addolorata di Rovigo (1895)*, in *Lo sguardo di Maria sul mondo contemporaneo*, Atti del XVII Colloquio internazionale di mariologia (Rovigo, 10-12 settembre 2004), a cura di M.M. Pedico, M.M. Murano, M.L. Burani, Roma: Edizioni AMI, pp. 35-51.
- Cattaneo M., a cura di (2013), *Sezione VIII. Controrivoluzione e insorgenze*, in Donato *et al.* 2013, pp. 279-307.
- Cattaneo M., Sarlin S, a cura di (2013), *Sezione X. Memoria*, in Donato *et al.* 2013, pp. 353-365.
- De Felice R. (1965), *Italia giacobina*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- [Della Valle C.] (1797), *Specchio del governo e popolo di Roma ed esame della condotta tenuta da quella Corte nella sua neutralità, armistizio, e pace colla Repubblica Francese*, [Milano].
- Di Monte M. (2003), *Guardassoni, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 60, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, <http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-guardassoni_%28Dizionario-Biografico%29>.
- Donato M.P., Armando D., Cattaneo M., Chauvard J-F., a cura di (2013), *Atlante storico dell'Italia rivoluzionaria e napoleonica*, con la direzione di C. Cerreti, Roma: École française de Rome.
- Filippi M. (1996), *3 luglio 1796 il giorno del "Prodigio". 3 luglio 1796 storia di un evento miracoloso avvenuto nel 1796 per opera del S.S. Crocifisso che si venera nella chiesa delle Sacre Stimmate di Filottrano*, Osimo: Grafiche Scarponi.

- Franzetti Agapito, in *Lombardia Beni Culturali*, Portale della Regione Lombardia, <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/5r010-03259/?view=autori&offset=6&hid=34252&sort=sort_int>, 04.03.2017.
- Giuntella V.E. (1961), *Le Marche agli albori del Risorgimento*, in *L'apporto delle Marche al Risorgimento nazionale*, Atti del Congresso di storia (29-30 settembre-2 ottobre 1960), a cura di E. Grifoni, G. Bagaloni, Ancona: SITA, pp. 29-49.
- Giuntella V.E. (1971), *Roma nel Settecento*, Bologna: Cappelli.
- Histoire des images miraculeuses de Rome et des États de l'Église en 1796 et 1797. Introduction à l'histoire des images miraculeuses de Rimini et des États de l'Église en 1850 par un bibliophile catholique* (1850), Paris: De Julien Lanier etc.
- Il sacrosanto Concilio di Trento co' canoni e decreti emanati sotto Paolo III Giulio III e Pio IV, sommi pontefici. Con aggiunta di altre Bolle, Costituzioni Pontificie ec. ec. Nuova edizione riveduta e corretta* (1834), Napoli: Antonio Marotta.
- La Bibbia di Gerusalemme* (1989), Bologna: Edizioni Dehoniane.
- La Mendola V. (2014), *Studio introduttivo*, in *Scritti su la predicazione e le missioni popolari (1737-1752) di Francesco Antonio Marcucci*, a cura di V. La Mendola, M.P. Giobbi, Roma: Libreria Editrice Vaticana, pp. 17-40.
- Leone R. (1997), *Folo, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-folo_%28Dizionario-Biografico%29/>.
- Leopardi M. (1883), *Autobiografia*, Roma: Tip. Befani.
- [Marchetti G.] (1796), *Raccolta di varie lettere che descrivono e attestano i prodigiosi segni veduti costantemente in varj luoghi della Marca, in alcune sante reliquie ed immagini. E specialmente in quella della SS. Vergine Maria, posta nella Cattedrale di S. Ciriaco d'Ancona. Per opera di un sacerdote povero servo della stessa Madre di Dio*, Roma: Zempel.
- Marchetti G. (1797), *De' prodigj avvenuti in molte sagre immagini specialmente di Maria Santissima secondo gli autentici processi compilati in Roma. Memorie estratte e ragionate da d. Gio. Marchetti, esaminatore apostolico del clero e presidente del Gesù. Con breve ragguaglio di altri simili prodigj comprovati nelle curie vescovili dello Stato Pontificio*, Roma: Zempel.
- Massari M. (2004), *Il santino, evoluzione e involuzione di un simbolo. Tecniche, grafica e stili delle immaginette sacre. Parte prima*, «Santini et similia. Iconografia, devozione, collezionismo di immaginette sacre», anno IX, n. 35, pp. 21-28.
- Milantoni G. (1984), *Costa, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-costa_%28Dizionario-Biografico%29/>.
- Miraglia M. (1986), *Danesi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, <http://www.treccani.it/enciclopedia/danesi_%28Dizionario-Biografico%29/>.

- Montesquieu (1894), *Voyages de Montesquieu. Publiés par le baron Albert de Montesquieu*, tome II, Bordeaux: Gounouilhou.
- Morbidelli B., a cura di (2005), *Santuario della Madonna della Rosa in Ostra. 1755-2005. 250° anniversario della costruzione del tempio grande*, Ostra Vetere: Tecnostampa.
- Narrazione fedele dei veri miracoli, delle incontrastabili grazie, che ha sempre dispensato, e tuttora dispensa Maria Santissima che col titolo di Madonna della Rosa si venera nella città di Montalboddo, dedicata al nobile uomo sig. D. Giovanni Menchetti, proposto coadjutore nell'insigne collegiata di Santa Croce di detta città* (1850), Pergola: Felice Lupi.
- Niccoli O. (2011), *Vedere con gli occhi del cuore. Alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari: Laterza.
- Palmucci I., a cura di (2014), *La Santissima Annunziata, storia del duomo di Treia*, Treia: Accademia Georgica.
- Pambianchi P. (2005), *Aspetti devozionali*, in *Santuario della Madonna della Rosa in Ostra. 1755-2005. 250° anniversario della costruzione del tempio grande*, a cura di B. Morbidelli, Ostra Vetere: Tecnostampa, pp. 305-324.
- Pavone S. (2001), *La predicazione nel Seicento*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedullà, vol. 2, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. Irace, Torino: Einaudi, p. 522.
- Pavone S. (2009), *I gesuiti dalle origini alla soppressione, 1540-1773*, Roma-Bari: Laterza.
- Peruzzi A., Pauri L., Petrelli S. (1845), *La Chiesa anconitana, dissertazione di monsignore Agostino Peruzzi arciprete della chiesa metropolitana di Ferrara, con note e supplementi di Luigi Pauri e di Sebastiano Petrelli canonici della chiesa cattedrale di Ancona*, Ancona: Gustavo Sartorj Cherubini.
- Petrucci S. (1996), *Insorgenti marchigiani. Il Trattato di Tolentino e i moti antifrancesi del 1797*, Macerata: SICO.
- Ragguaglio del prodigioso aprimento d'occhj e mossa delle pupille del Santissimo Crocefisso venerato nella chiesa cattedrale d'Osimo* (1796), Macerata: Antonio Cortesi.
- Rao A.M., a cura di (2002), *Folle controrivoluzionarie. Le insorgenze popolari nell'Italia giacobina e napoleonica*, Roma: Carocci.
- Rocchi A. (1975), *Sant'Agata Feltria e la "Madonna dei Cappuccini"*, in M. Cini, A. Rocchi, *Il santuario della Madonna dei Cappuccini a Sant'Agata Feltria*, Bologna: L. Parma, pp. 16-28.
- Rosini S., a cura di (2008a), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, vol. 8, tomo I, *19 maggio 1792 – 31 marzo 1794*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Rosini S., a cura di (2008b), *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri*, vol. 8, tomo II, *2 aprile 1794 – 8 luglio 1797*, Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Salvatori F.M. (1803), *Vita della Beata Veronica Giuliani badessa delle Cappuccine in S. Chiara di Città di Castello scritta da Filippo Maria Salvatori sacerdote E.G.R.*, Roma: Lazzarini.

- Salvatori F.M. (1839), *Vita di S. Veronica Giuliani abbadessa delle cappuccine in S. Chiara di Città di Castello scritta dal sacerdote Filippo Maria Salvatori*, Roma: Tipografia Salviucci.
- Salvi G. (1896), *Cenni storici sul beato Liberato da Loro pubblicati dal can. Giuseppe Salvi per la ricordanza delle feste centenarie del luglio 1896*, Macerata: Topi.
- Scaramella P. (1991), *Le Madonne del Purgatorio. Iconografia e religione in Campania tra Rinascimento e Controriforma*, Genova: Marietti.
- Semmoloni G., a cura di (2014), *La Madonna del Monte e la Madonna della Pietà nel bicentenario dell'incoronazione. Diari, cronache e memorie*, Pollenza: Tipografia San Giuseppe.
- Spagnoli Francesco, in *Cultura Italia, un patrimonio da esplorare*, Portale del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT), <<http://www.culturaitalia.it/opencms/viewItem.jsp?language=it&case=&id=oai%3AAbbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it%3A2409>>, 04.03.2017.
- Verri A. (1858), *Vicende memorabili dal 1789 al 1801*, Milano: Guglielmini.
- Westcott B.F. (1860), *An introduction to the study of the Gospel*, Cambridge: Macmillan.

Appendice

Elenco ragionato delle immagini miracolose

Nello schema che segue sono elencati gli eventi prodigiosi che si verificarono nella parte orientale dello Stato Pontificio, a cominciare dal primo miracolo mariano della *Regina di Tutti i Santi* di Ancona avvenuto il 25 giugno 1796. Gli episodi sono riportati indicando il luogo in cui si sono manifestati in ordine cronologico, indicando come data di riferimento la prima manifestazione prodigiosa dell'immagine presa in esame, poiché il più delle volte queste effigi hanno continuato i loro prodigi anche in seguito; si è indicato quindi il "titolo" con cui sono noti e in ultimo si sono date alcune indicazioni specifiche sulla tipologia di immagini e di miracoli. Lo schema è stato realizzato, tenendo come punto di partenza la bibliografia esistente e ampliando poi le informazioni con ricerche personali.

Città e luogo	Data del primo miracolo	Titolo	Note
Ancona Cattedrale	25 Giugno 1796	Regina di Tutti i Santi ([Marchetti] 1797, p. 279)	Piccolo quadro Movimento degli occhi e bocca quasi ridente
Ancona Cattedrale	26 Giugno 1796	San Ciriaco ([Marchetti] 1796, p. 13)	Dipinto raffigurante il Santo Movimento degli occhi, volto ilare e ridente
Ancona Cattedrale	26 Giugno 1796	Sant'Anna e la Vergine Maria ([Marchetti] 1797, p. 281)	Immagine dipinta su pietra di paragone Movimento degli occhi
Ancona Cattedrale	26 Giugno 1796	Madonna Addolorata ([Marchetti] 1796, p. 3)	Altare della confessione Movimento degli occhi
Ancona Cattedrale	26 Giugno 1796	San Ciriaco ([Marchetti] 1796, p. 31. Corpo nell'urna)	Movimento del corpo e della bocca
Ancona Cattedrale	26 Giugno 1796	Beato Antonio Fatati ([Marchetti] 1796, p. 21. Corpo nell'urna)	Movimento della testa e del braccio
Ancona Chiesa di Santa Maria del Carmine	26 Giugno 1796	Madonna Addolorata ([Marchetti] 1796, p. 14)	Semibusto in cera Movimento di occhi, bocca e mani
Ancona Chiesa dei Domenicani	26 Giugno 1796	Immagine della Vergine ([Marchetti] 1796, p. 40)	Movimento degli occhi
Ancona Chiesa dei Minori Osservanti	26 Giugno 1796	Immagine della Vergine ([Marchetti] 1796, p. 40)	Movimento degli occhi

Città e luogo	Data del primo miracolo	Titolo	Note
Ancona Chiesa della Fortezza	26 Giugno 1796	Santa Barbara ([Marchetti] 1796, p. 40)	Quadro Movimento degli occhi
Montemarciano	29 Giugno 1796	Madonna del Rosario ([Marchetti] 1796, p. 58) detta della Vittoria	Statua lignea-Movimento degli occhi. Il giorno successivo la Madonna solleva il Bambino Gesù il quale muove la mano
Ostra (Montalboddo) Chiesa di San Francesco	30 Giugno 1796	Maria Addolorata ([Marchetti] 1796, p. 62)	Dipinta su tela Apertura e chiusura degli occhi
Ostra (Montalboddo) Chiesa di San Francesco	30 Giugno 1796	Madonna della Buona Morte ([Marchetti] 1796, p. 62)	Affresco Movimento soprannaturale degli occhi
Ostra (Montalboddo) Chiesa di San Francesco	30 Giugno 1796	Sant'Antonio ([Marchetti] 1796, p. 62)	Statua Movimento soprannaturale degli occhi
Ostra (Montalboddo) Santuario Madonna della Rosa	30 Giugno 1796	Madonna della Rosa (Morbidelli 2005, p. 70)	Movimento degli occhi o cambio di colorito
Ostra (Montalboddo) Santuario Santa Maria Apparve	30 Giugno 1796	Santa Maria Apparve (Morbidelli 2005, p. 70)	Movimento degli occhi
Ostra (Montalboddo)	30 Giugno 1796	Madonna delle Grazie (Morbidelli 2005, p. 70)	Movimento degli occhi o cambio di colorito
Ostra (Montalboddo) Cappella domestica di don Tiberio Antonini	30 Giugno 1796	Vergine Addolorata (Morbidelli 2005, p. 70)	Movimento degli occhi o cambio di colorito
Ostra (Montalboddo) Casa del Governatore della città Telesforo Benigni da Treia	30 Giugno 1796	Salvatore (Morbidelli 2005, p. 70)	Movimento degli occhi o cambio di colorito

Città e luogo	Data del primo miracolo	Titolo	Note
Ostra (Montalboddo) Casa del Governatore della città Telesforo Benigni da Treia	30 Giugno 1796	Maria Santissima della Pietà (Morbidelli 2005, p. 70)	Movimento degli occhi o cambio di colorito
Loreto Santuario Santa Casa	30 Giugno 1796	Madonna Addolorata ([Marchetti] 1796, p. 46)	Immagine posta a destra della porta maggiore
Osimo Chiesa Cattedrale	2 Luglio 1796	Crocifisso (<i>Ragguaglio del prodigioso aprimento d'occhj</i> 1796, pp. I-IV)	Crocifisso ligneo Apertura degli occhi e della bocca Contorsioni in preda a convulsioni
Filottrano Chiesa delle Sacre Stimate	3 Luglio 1796	Crocifisso (Filippi 1996, p. 7)	Crocifisso ligneo Movimento degli occhi
Apiro Chiesa Madonna della Misericordia	7 Luglio 1796	Madonna della Figura (Bevilacqua 1996, p. 7)	Affresco di una Madonna della Misericordia Movimento degli occhi, lacrime dalle ciglia
Mondolfo Marotta di Fano Chiesa S. Giovanni Ap.	7 Luglio 1796	Beata Vergine della Consolazione (Nel retro di una immaginetta sacra, stampata a ricordo del secondo centenario del prodigioso movimento degli occhi della Beata Vergine della Consolazione di Marotta di Fano, è indicata anche la data del primo miracolo: 7 luglio 1796)	Movimento degli occhi La chiesa precedente è stata demolita
Sant'Angelo in Vado ora nella Chiesa di Santa Chiara	10 Luglio 1796	Madonna del Carmine (Marchetti 1797, p. 287)	Piccola immagine su tela Fondaco del "cuojaio" Donino Mariani Movimento degli occhi
Sant'Angelo in Vado Oratorio Monastero di San Bernardino	Giorni successivi al 10 Luglio 1796	Madonna della Stella (Marchetti 1797, p. 288)	Dipinto raffigurante la Madonna con Bambino Movimento degli occhi di entrambi
Urbania ora nella Chiesa di Santa Caterina	Giorni successivi al 10 Luglio 1796	Madonna (Marchetti 1797, p. 288)	Immagine dipinta su tela Camera del Monastero di Santa Caterina Apertura degli occhi di Maria
San Ginesio Monte Ragnolo Santuario San Liberato	12 Luglio 1796	San Liberato da Loro Piceno (Marchetti 1797, p. 290)	Dipinto a olio La tela diventò umida ("sudore")

Città e luogo	Data del primo miracolo	Titolo	Note
Fabriano Santuario della Madonna delle Grazie	13 Luglio 1796	Madonna delle Grazie	Olio su tavola Movimento degli occhi
Sant'Angelo in Vado Monastero di San Bernardino	15 Luglio 1796	Santa Veronica Giuliani (Salvatori 1839, p. 194)	Semibusto in legno con maschera di cera (all'epoca dei fatti non era ancora Beata) Movimento degli occhi, bocca e lingua
San Ginesio Chiesa Collegiata	20 Luglio 1796	Vergine della Misericordia (Salvi 1896, p. 86)	Parte inferiore di una enorme Ascensione dipinta nel XV secolo da Domenico Malpiedi Movimento degli occhi
Rimini Chiesa San Girolamo	20 Luglio 1796	Mater Salvatoris (Cattaneo 1995b, p. 67)	Girò gli occhi
Mercatello sul Metauro Chiesa Collegiata	24 Luglio 1796	Assunzione della Vergine (Marchetti 1797, p. 289)	Dipinto su tela posto a copertura di una Madonna delle Grazie Movimento degli occhi
Mercatello sul Metauro Chiesa Collegiata	24 Luglio 1796	Madonna delle Grazie (Marchetti 1797, p. 289)	Cambiamenti di colore nei volti di Maria e del Bambino Gesù Gli occhi di Maria risplendono e il Bambino Gesù si inchina più volte Statua posta sotto la tela di copertura rappresentante l'Assunzione della Vergine
Fermo	25 Luglio 1796	Immagine Mariana (Cattaneo 1995b, p. 80, nota 24) Madonna delle Grazie (?)	Movimento degli occhi
Fermo Borgo Savini (?)	25 luglio 1796	Una effigie di Sant'Anna (Cattaneo 1995b, p. 80, nota 24)	Movimento degli occhi
Urbania Chiesa di Santa Caterina	26 Luglio 1796	Sant'Anna e Maria Santissima (Marchetti 1797, p. 288)	Quadro dipinto Movimento degli occhi della Vergine
Recanati Chiesa di San Domenico	Estate 1796	Immagine Mariana (Leopardi 1883, p. 49)	Apertura degli Occhi
Jesi	Estate 1796	Madonna delle Grazie (Petrucci 1996, p. 107)	
Treia Passo di Treia	Estate 1796	Madonna del Ponte (Petrucci 1996, p. 108)	
Cingoli	Estate 1796	Diverse Immagini (Petrucci 1996, p. 108)	Il popolo attribuì prodigi a molte icone sacre
Tolentino (Cattaneo 1995b, p. 80)	Estate 1796		

Città e luogo	Data del primo miracolo	Titolo	Note
Ascoli Piceno (Cattaneo 1995b, p. 80)	Estate 1796		
Camerino (Cattaneo 1995b, p. 80, nota 24)	Estate 1796		
Serra San Quirico (Cattaneo 1995b, p. 80, nota 24)	Estate 1796		
Amandola	Estate 1796		Nel cielo si vide una luce a forma di croce con tre gigli che andò poi a posarsi su Loreto (Cattaneo 1995b, p. 80)
Pergola Oratorio dei Padri Filippini		Immagine Mariana (Cattaneo 1995b, p. 91)	Su tela
Cantiano (Cattaneo 1995b, p. 92, nota 54)			Diocesi di Gubbio
Sant'Agata Feltria Chiesa dei Cappuccini	23 Settembre 1796	Madonna dei Cappuccini (Rocchi 1975, p. 22) (Madonna Immacolata)	Dipinto su tela Movimento degli occhi

Appendice



Fig. 1. *Regina di Tutti i Santi*, Ancona, 1947, Collezione privata



Fig. 2. *Addolorata*, Ostra, prima metà sec. XX, Collezione privata

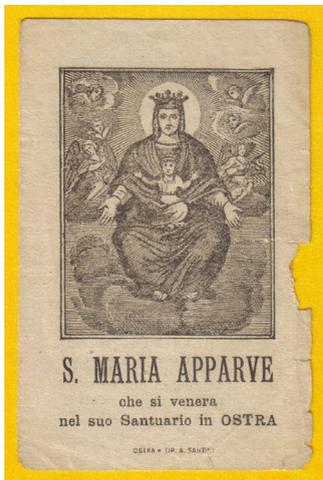


Fig. 3. *S. Maria Apparve*, Ostra, prima metà sec. XX, Collezione privata



Fig. 4. *Immacolata*, Sant'Agata Feltria, fine sec. XX, Collezione privata



Fig. 5. *Madonna della Misericordia*, San Ginesio, 1896, Collezione privata



Fig. 6. *San Liberato da Loro Piceno*, San Ginesio, 1944, Collezione privata

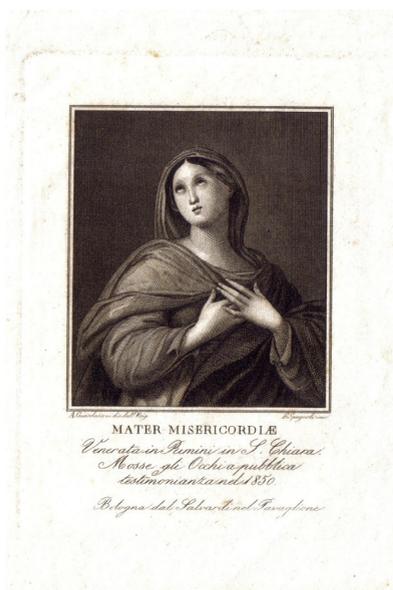


Fig. 7. *Madonna della Misericordia*, Rimini, 1850, Collezione privata



Fig. 8. *Mater Salvatoris*, Rimini, 1896, Collezione privata

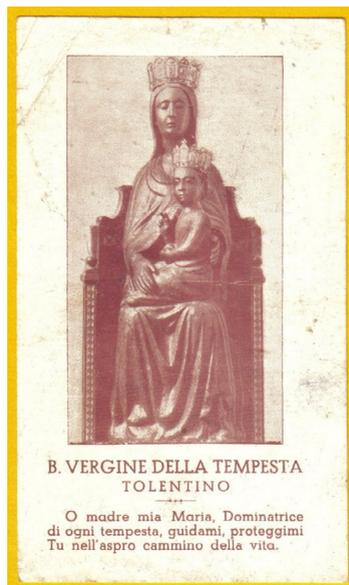


Fig. 9. *Madonna della Misericordia*, San Ginesio, 1850, Collezione privata



Maria SS. della Misericordia
Incoronata da Pio VII il 17-5-1814
TREIA (Cattedrale)

Fig. 10. *Madonna della Misericordia*, Treia, 2014, Collezione privata



B. VERGINE DELLA TEMPESTA
TOLENTINO

O madre mia Maria, Dominatrice
 di ogni tempesta, guidami, proteggimi
 Tu nell'aspro cammino della vita.

Fig. 11. *B.V. della Tempesta*, Tolentino, prima metà sec. XX, Collezione privata



MADONNA DEL MONTE DI PIETÀ
Dipinto di Lorenzo d'Alessandro

Fig. 12. *Madonna del Monte di Pietà*, Caldarola, fine sec. XX, Collezione privata



MADONNA DELLA PIETÀ
PIEVFAVERA

Fig. 13. *Madonna della Pietà*, Pievafavera, Caldarola, 2014, Collezione privata

Le tecnologie multimediali per la fruizione museale e l'esperienza dei visitatori. Prima indagine sui Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*

Valentina Alunno**

Abstract

Questo contributo, partendo da una riflessione sul ruolo svolto dalle ICT (*Information and Communication Technology*) nel settore culturale, pone attenzione all'esperienza di visita e alla soddisfazione dei visitatori in riferimento agli strumenti tecnologici per la fruizione museale. Il lavoro presenta i risultati di una prima indagine condotta ai Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi a Macerata mediante l'utilizzo di un questionario di valutazione somministrato a un campione selezionato di utenti, principalmente rivolta a valutare come il visitatore si relaziona ai supporti tecnologici in uso nel museo e il suo giudizio riguardo

* Questo contributo è un estratto della tesi di laurea magistrale dal titolo *Le tecnologie multimediali per la fruizione museale e l'esperienza dei visitatori. Prima indagine sui Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, discussa nell'a.a. 2015-2016, Università 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.

** Valentina Alunno, dottore in Management dei beni culturali, e-mail: v.alunno@studenti.unimc.it.

la qualità degli strumenti in termini di usabilità e di accessibilità dei contenuti. Lo scopo è quello di fare chiarezza sulle potenzialità e sui limiti che si possono riscontrare durante la visita, mettendo in luce anche i possibili aspetti di miglioramento nella comunicazione e nella fruizione museale.

This paper, starting from a reflection on the role of ICT (Information and Communication Technology) in the cultural sector, pays attention to the experience of the visit and the visitors satisfaction in reference to technological devices for the museum fruition. The work presents the results of a first survey to the Civic Museums of Buonaccorsi Palace in Macerata through the use of an evaluation questionnaire administered to a selected sample of users, mainly aimed at assessing how the visitors interact with the technological supports using in this museum and his judgment about the quality of the devices in terms of usability and accessibility of information contents. The aim is to shed light on the potential and the limits that you may encounter during the visit, highlighting also possible aspects of improvement to communication and museum fruition.

1. *Introduzione*

Le tecnologie dell'informazione e della comunicazione (*Information and Communication Technology*) e i nuovi strumenti di comunicazione ad oggi sperimentati hanno raggiunto un ruolo sempre più importante in ogni aspetto della vita quotidiana. Possiamo parlare di una vera e propria rivoluzione contemporaneamente tecnologica, sociale, culturale, economica e politica legata all'evolversi delle ICT.

Negli ultimi anni si è assistito ad un uso sempre più massiccio di queste tecnologie all'interno dei musei «generando un decisivo salto di qualità nella comunicazione e nelle modalità di visita»¹. Le tecnologie della comunicazione e Internet hanno permesso al museo di essere accessibile ad un pubblico più vasto di utenti in modo nuovo, con una forma di apprendimento attivo e partecipato, affiancando l'istituzione museale tradizionale nello svolgimento dei suoi compiti educativi e didattici².

La convergenza tra Comunicazione e Informazione, i minori costi della tecnologia sul fronte della produzione e del consumo culturale, l'imporsi del web 2.0 e dei *social network* come *Facebook* e *Twitter*, sono solo alcuni dei fenomeni più significativi che, a livello globale stanno cambiando il modo di comunicare, di partecipare, di apprendere, di fruire i prodotti e esperienze culturali³.

Ma cosa pensano gli utenti di questi strumenti che sempre più sono entrati a far parte della comunicazione museale? Lo studio condotto in questa sede si propone di indagare come viene valutata l'esperienza di visita dall'utente, in

¹ Bonacini 2011a, p. 11.

² Bonacini 2011b, p. 18.

³ Bollo 2013, p. 138.

particolare la sua soddisfazione in relazione ai supporti multimediali a partire da un caso di studio: i Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi. L'indagine, condotta con l'utilizzo di un questionario, è stata rivolta a valutare come il visitatore si relaziona ai supporti tecnologici in uso nel museo, il suo giudizio riguardo la qualità degli strumenti e la sua soddisfazione in termini di usabilità e di accessibilità dei contenuti. Partendo da una riflessione sul ruolo svolto dalle ICT nel settore culturale, il presente contributo focalizza l'attenzione sulle tecnologie per la fruizione e valorizzazione del patrimonio, per poi concentrarsi sul tema dell'esperienza di visita, in particolare sugli aspetti che concorrono alla soddisfazione dell'utente.

2. Le tecnologie multimediali e il settore culturale

In ambito culturale, le tecnologie hanno profondamente cambiato i sistemi tradizionali di tutela, gestione, valorizzazione e fruizione dei beni culturali e modificato le modalità di diffusione della cultura⁴.

L'uso delle ICT ha permesso che si realizzasse un definitivo svecchiamento delle istituzioni museali portando notevoli cambiamenti dal punto di vista della creazione, della produzione e del consumo dei beni culturali e allo stesso tempo ha consentito lo sviluppo di modelli comunicativi sofisticati basati sulle "3M" (museo, *medium*, mass-media)⁵.

Negli ultimi anni l'applicazione nei musei di strumenti tecnologici all'avanguardia ha permesso di migliorare la comunicazione, l'accessibilità e la comprensione delle proprie collezioni, instaurando così un fitto dialogo tra la struttura museale e l'oggetto esposto da un lato e il visitatore dall'altro⁶. Ai dispositivi per la comunicazione ancora in uso (pannelli espositivi, didascalie, guide cartacee, etc.) sono subentrate soluzioni tecnologiche differenti che hanno cambiato il museo in un soggetto più attivo nella comunicazione e diffusione della cultura. Pensiamo alle audioguide, ai *touch screen*, ai dispositivi portatili come i palmari o *tablet* e ancora, a Internet, alle visite virtuali, fino ad arrivare a vere e proprie installazioni interattive.

La visita stessa è completamente reinventata e modellata attraverso modalità di fruizione moderne, dinamiche e molto coinvolgenti, come i sistemi di *virtual reality* o di *augmented reality* e le tecnologie che simulano il *touch* tramite un sistema di telecamere o puntatori *laser* in grado di riconoscere gli oggetti⁷.

⁴ Fahy 2000, p. 83.

⁵ Pascucci 2007, p. 14.

⁶ Bonacini 2011a, p. 11.

⁷ Canina *et al.* 2008, p. 10. Per un approfondimento sul tema dell'*Augmented reality* si veda Bonacini 2014.

L'impatto che si è registrato fin dai primi anni dall'introduzione delle tecnologie è stato prima di tutto una rivoluzione a livello sociale. Il pubblico di massa che dagli anni '60 si è riversato nei luoghi della cultura è stato incentivato a frequentarli anche dal fatto che finalmente gli venivano dati gli strumenti opportuni per comprendere la collezione esposta⁸.

Risalgono agli inizi degli anni '70 i primi studi sui dispositivi tecnologici, con ricerche rivolte ad approfondire le procedure di catalogazione informatizzata⁹, mentre negli ultimi decenni la progressiva introduzione di strumenti digitali nei musei ha trovato applicazione in molteplici ambiti: dalla gestione e conservazione delle banche dati, alla catalogazione di materiali, fino all'utilizzo sempre più diffuso delle tecnologie applicate agli interventi di restauro e di ricostruzioni virtuali¹⁰.

I musei della scienza e della tecnica sono stati i primi ad aderire, tra gli anni '70-'80 alle innovazioni tecnologiche per la fruizione museale in presenza con l'introduzione di postazioni interattive di tipo *hands-on*¹¹. Grazie a questi strumenti il museo è stato messo in condizione di interagire con l'utente in modo diretto, divenendo quello che è stato definito un *meta-medium* (cioè un *medium* che ha la capacità di unire contenuti di tipologie e formati diversi)¹².

Dovremo attendere la fine degli anni '80 perché la comunicazione museale venga strutturata in forma ipertestuale (ovvero quel sistema di informazione in cui il testo è basato su collegamenti ad altri documenti di tipo testuale, visivo, sonoro).

Da quel momento, la strada percorsa dai dispositivi tecnologici e la loro applicazione nel settore culturale ha subito un *continuum* evolutivo, sviluppando modelli di comunicazione sempre più all'avanguardia. Superata l'idea di museo come luogo di contemplazione passiva, è subentrata una concezione più dinamica dello stesso, che lo vede come luogo di apprendimento e di interazione, in cui i visitatori sono chiamati a partecipare attivamente alla costruzione della propria esperienza di visita¹³.

Negli ultimi anni si è assistito a un interesse crescente dei musei nei riguardi del web, considerato non più solamente come spazio di promozione, ma come efficace strumento di coinvolgimento degli utenti. Come affermato da Bonacasa, da una prima fase in cui i siti web dei musei si presentavano come delle semplici *brochure* digitali, si è passati ad applicazioni sempre più avanzate, studiate per rispondere alle esigenze conoscitive delle diverse tipologie di visitatori¹⁴.

⁸ Tallon, Walker 2008.

⁹ Marty 2009, pp. 3-8 elenca le prime ricerche sviluppate in questo settore; tra gli esempi ripostati nel testo vengono citati gli studi di Ellin e Vance.

¹⁰ L'utilizzo delle tecnologie nell'ambito del restauro e la catalogazione dei beni culturali è oggetto delle riflessioni di Paolini, Di Blas, Alonzo 2005 e Bonacasa 2011, p. 20 e s.

¹¹ Cataldo, Paraventi 2007, p. 225; Bonacini 2011a, p. 68.

¹² Il termine *meta-medium*, usato «per descrivere sia il computer che internet nell'ambito dei mezzi di comunicazione», fa riferimento a quel «[...] concetto che è stato utilizzato per indicare la capacità di sussumere in sé diversi mezzi di comunicazione» (Bennato 2011, p. 30).

¹³ Bonacasa 2011, p. 22.

¹⁴ Ivi, p. 11.

Il miglioramento della qualità dei siti web dei musei unito al proliferare di molteplici iniziative *on line* hanno reso il web museale «un ambiente parallelo rispetto a quello fisico»¹⁵, con un'applicazione sempre maggiore di modelli di *virtual reality*.

Le ICT, da qualche decennio, sono in grado di restituire immagini digitali ad alta definizione prodotte in forma tridimensionale di oggetti sia mobili che immobili. Questa potenzialità può essere una risposta efficace alla fruizione di beni culturali non più esistenti o nel caso di beni non facilmente accessibili o non fruibili per ragioni di conservazione¹⁶.

Emerge così il concetto della realtà virtuale¹⁷ prima e del museo virtuale poi applicati alla fruizione del patrimonio culturale. Ma prima di affrontare queste importanti tematiche è necessario chiarire il significato della parola “virtuale”. Il termine *virtuale* indica generalmente una simulazione della realtà per mezzo degli strumenti informatici¹⁸. Dunque, la finalità della realtà virtuale è simulare un ambiente reale per mezzo delle tecnologie, sino a dare a chi la sperimenta l'impressione di trovarsi realmente immerso in quell'ambiente¹⁹.

Sulla realtà virtuale esistono nel dibattito culturale posizioni molto distanti, che ne evidenziano i limiti e le potenzialità. Secondo il pensiero di Deleuze la virtualità è un “estensione” della realtà, quindi l'adozione del virtuale viene considerata come un contributo e un sostegno per acquisire conoscenze sul reale. Il concetto di trasposizione del reale ad un corrispettivo virtuale è messo in evidenza da Antinucci che descrive il museo virtuale come «proiezione comunicativa a tutto campo del museo reale»²⁰.

È bene sottolineare che a differenza di un museo reale tradizionale, un museo virtuale esiste solo sul web. Esso non custodisce oggetti reali, né possiede sale espositive, ma solo immagini digitali, esso è, per dirla come scrive Niccolucci, fatto di “numeri”²¹.

Le tecnologie di *virtual reality* applicate alla fruizione del patrimonio culturale hanno permesso di effettuare riproduzioni fedeli delle opere e dei siti di patrimonio storico e culturale dove le opere sono conservate, si pensi alla ricostruzione virtuale del museo stesso o alle mostre virtuali. Tra i primi musei internazionali ad aver scommesso su questa innovativa forma di promozione è stato il museo del *Louvre*²² di Parigi che ha offerto sulla pagina web del museo,

¹⁵ Feliciati 2010, p. 92.

¹⁶ Bonacini 2011a, p. 71.

¹⁷ La locuzione *realtà virtuale* traduce l'espressione corrispondente *virtual reality* (VR), inventata da J. Lanier per indicare l'insieme dei fenomeni percettivi indotti da un'apparecchiatura cibernetica a più componenti che viene applicata a un soggetto umano, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/realtà-virtuale_\(Enciclopedia-Italiana\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/realtà-virtuale_(Enciclopedia-Italiana))>, 31.05.2017.

¹⁸ Antinucci 2004.

¹⁹ Cfr. *supra*, nota 17.

²⁰ Antinucci 2007, p. 115.

²¹ Niccolucci 2006, p. 41.

²² Per il sito ufficiale del Museo del Louvre cfr. <<http://www.louvre.fr/>>, 31.05.2017. Nella

oltre alla possibilità di visitare le collezioni *on line*²³, la possibilità di avere accesso, tramite il *plug-in*²⁴ dell'applicazione di visualizzazione *QuickTime*, a dieci diverse visite virtuali organizzate tematicamente²⁵.

Come evidenziato dalla critica, il valore aggiunto dall'utilizzo della *virtual reality*, nel campo dei musei e dei beni culturali, consiste nella possibilità di fare esperienza e ampliare la propria conoscenza anche in assenza degli oggetti reali²⁶. I musei virtuali, inoltre, offrono la possibilità di «un reale impatto in termini di promozione dell'inclusione sociale a fronte dei minori costi»²⁷, un accesso ai contenuti su ampia scala e una comunicazione interattiva e multimediale.

Il timore che una riproduzione digitale possa sostituire la fruizione diretta dell'oggetto è ormai superata, se pensiamo all'impatto emozionale che la seconda genera nel visitatore e che è quindi di fatto insostituibile. Riprendendo le parole di Pinna, la fruizione in remoto del patrimonio culturale è destinata a rimanere una mera *rappresentazione dell'esperienza*²⁸. Tuttavia, in accordo con Feliciati, si può considerare la visita virtuale come una nuova forma di esperienza che si affianca alla visita diretta:

se è fuori discussione che esistono differenze fondamentali dal punto di vista emotivo tra la visita ad un'esposizione reale e l'interazione con un museo virtuale, insomma, va aggiunto che se si considera prima di tutto il museo come luogo di esperienze non è improponibile aggiungere a quelle fisiche (che vanno dall'emozione del contatto con l'oggetto allo sgomitare nella calca...) la fruizione – a casa propria o in un'aula – di rappresentazioni e aggregazioni di risorse digitali²⁹.

sezione *Visite virtuelles* è possibile accedere alla struttura architettonica del museo e visualizzare le sale interne attraverso una serie di immagini 3D in formato *Quicktime VR*. La sezione *Découvrir* contiene gli approfondimenti: *dossier* tematici, visite virtuali in 3D realizzate in occasione delle mostre temporanee e anche la rivista *Magazine* in linea (Feliciati, Natale 2009, pp. 37-38).

²³ Il museo del Louvre è stato uno dei primi a predisporre le proprie collezioni *on line* ed il catalogo delle opere merita di essere citato per la sua vastità e complessità; oltre 30.000 beni presentati per dipartimenti, argomenti, tipologia del bene, recenti acquisizioni, ed ogni *record* corredato di un'immagine in buona definizione e di una scheda esplicativa.

²⁴ Per *plug-in* intendiamo un programma non autonomo che interagisce con un altro programma per ampliarne o estenderne le funzionalità originarie.

²⁵ Bonacini 2011a, p. 75.

²⁶ Forte, Franzoni 1998.

²⁷ Chiuppesi 2016, p. 12.

²⁸ «[...] l'aberrazione di sostituire un museo con un CD o con un portale internet mostra tutta la sua evidenza nel confronto fra una vera visita a un vero museo, fisicamente reale, e la visita virtuale *on line* alle sue sale e alle sue collezioni. Nel primo caso il visitatore diviene parte di uno spazio fisico, si confronta con oggetti materiali e dialoga con i loro significati simbolici. Egli ha in questo dialogo un'esperienza fisica, reale e tangibile. Nel secondo caso il rapporto del visitatore è con uno schermo piatto su cui può far scorrere le immagini degli oggetti e le relative didascalie. Lo schermo è tuttavia una superficie che non mostra realtà ma solo rappresentazioni, ne deriva che la visita virtuale *on line* a un museo non è un'esperienza, ma solo la rappresentazione di un'esperienza» (Pinna 2004, p. 12).

²⁹ Feliciati 2010, p. 93.

La realtà virtuale non sostituisce la realtà, è bene sottolineare però che rappresenta il mezzo a disposizione migliore quando della “realtà” si è costretti a farne a meno.

Lo sviluppo di strumenti sempre più sofisticati nel campo dell'ICT ha pertanto dato un grande impulso alle attività di comunicazione del museo, offrendo un'ampia gamma di soluzioni con cui veicolare i propri messaggi superando i limiti spazio temporali della visita.

Per comprendere quelle che vengono definite le strategie comunicative di un museo è necessario fare una prima distinzione fra i diversi modi in cui l'oggetto nel museo può trasmettere i propri contenuti. Secondo Mandarano si possono distinguere due modelli comunicativi applicabili alla realtà museale: uno interno al museo e uno esterno. Nel primo caso si intendono gli strumenti che permettono una migliore interazione e comprensione dell'opera d'arte e del suo contesto (ad esempio le schede didattiche, i pannelli illustrativi, le didascalie, le audioguide, i video e le postazioni multimediali). Gli strumenti comunicativi legati alle tecnologie possono essere utilizzati nel museo anche per agevolare le funzioni didattiche, finalizzate alle attività di conservazione e di catalogazione e per la creazione di database catalografici delle opere conservate nel museo. Nel secondo caso, invece, si tratta della comunicazione che avviene all'esterno del museo in modalità remota. In questo caso pensiamo a un catalogo, una *brochure* informatica, o per quanto riguarda le tecnologie, un prodotto multimediale o, più comunemente un sito web³⁰.

Come afferma Bonacini, i visitatori di un museo e i visitatori di un sito web costituiscono due tipi di utenza differenziata e necessitano, pertanto, di mezzi di comunicazione differenti³¹. In particolare, le tecnologie per la fruizione in presenza³² sono quelle che caratterizzano i moderni allestimenti museali, come *touch screen*, *infopoint*, *totem* etc. e sono rivolte a privilegiare una partecipazione attiva dei visitatori.

Oltre alle tecnologie che hanno bisogno di uno spazio fisico all'interno del museo, da qualche tempo sono sempre più in uso anche tecnologie per dispositivi mobili. Dispositivi come *smartphone*, *tablet*, PDA, sui quali è possibile scaricare *app* e *software* studiati appositamente. Tra gli strumenti per la fruizione in presenza possiamo considerare anche applicazioni tecnologiche di tipo visivo che consistono in ricostruzioni tridimensionali virtuali e installazioni, o più semplicemente si tratta di videoproiezioni o sottofondi musicali. Queste particolari installazioni sono in grado di coinvolgere lo spettatore e creare un'esperienza di forte impatto emotivo³³.

³⁰ Mandarano 2009, p. 215.

³¹ Bonacini 2011a, p. 121.

³² Le tecnologie per la fruizione in presenza sono descritte da Antinucci 1998, pp. 295-296. Si veda anche Bonacini 2011a, pp. 157-211.

³³ Una soluzione museale italiana che fonda la sua offerta culturale sulla virtualità è il Museo Archeologico Virtuale di Ercolano (MAV). Attraverso ricostruzioni scenografiche, interfacce

Le tecnologie che si basano sulla comunicazione visiva nei musei si è evoluta notevolmente e spazia dall'impiego dei *display* olografici, alle applicazioni di *augmented reality*, fino ad arrivare a vere e proprie sale immersive. Si tratta di tecnologie sofisticate, ma nello stesso tempo facili da utilizzare che affiancano i musei nello svolgimento delle loro funzioni educative e didattiche.

3. *L'esperienza degli utenti nei musei*

Qualunque sia la strategia di innovazione definita dal museo e qualunque percorso venga scelto per attuarla, il punto di partenza è sempre il visitatore e la soddisfazione delle sue esigenze che oggi si riconoscono nella richiesta, non solo di maggiori contenuti informativi, modalità di fruizione, maggiori opportunità di coinvolgimento, ma anche nell'esigenza di una più ampia autonomia nel processo di costruzione e gestione dell'esperienza di visita.

Negli ultimi decenni le istituzioni museali hanno promosso una complessa opera di valorizzazione e si sono impegnate nello sviluppo di modalità comunicative sempre più all'avanguardia. Inoltre, da diversi anni si è assistito a una profonda necessità di studiare i visitatori dei musei, anche attraverso lo svolgimento di indagini sul campo, finalizzate all'erogazione di un servizio museale adeguato alle reali esigenze di consumo e di fruizione. L'obiettivo delle ricerche sul pubblico non è necessariamente quello di aumentare la partecipazione, bensì migliorare la qualità del servizio e dell'esperienza offerti³⁴.

Gli studi sui visitatori (in inglese *visitor studies*) sono finalizzati a valutare l'efficacia del rapporto tra museo e visitatore e ad indagare l'esperienza di visita nella sua complessità. I primi studi pionieristici hanno trovato terreno fertile negli Stati Uniti, in particolare, con gli studi condotti sul fenomeno dell'affaticamento da visita (*museum fatigue*)³⁵ da Benjamin Gilman a partire dal 1916. Attraverso l'indagine osservante e lo strumento fotografico, lo studioso esaminò i comportamenti dei visitatori del Museum of Fine Arts di Boston, in particolare come questi si muovevano all'interno dello spazio e dei percorsi espositivi³⁶.

Le considerazioni di Gilman hanno messo in evidenza come le soluzioni individuate per l'allestimento di un museo entrano in stretta relazione con i supporti informativi a disposizione del pubblico per facilitare la comprensione e il godimento delle opere esposte³⁷. Lo spazio fisico condiziona significativamente

visuali e ologrammi, il visitatore è condotto in una dimensione virtuale, dove sperimentare in modo ludico ed interattivo le nuove opportunità che la tecnologia multimediale offre alla fruizione del patrimonio archeologico <<http://www.museomav.it>>, 31.05.2017.

³⁴ Bollo 2004, p. 5.

³⁵ Gilman 1916.

³⁶ Bollo 2009.

³⁷ Solima 2008.

gli spostamenti e le modalità di fruizione dei visitatori, per questo necessita di un'opportuna progettazione, così da poter migliorare le condizioni di apprezzamento dei contenuti esposti e i processi comunicativi.

Gli anni '20 e '30 del Novecento hanno visto l'affermazione dei primi studi focalizzati sul processo di apprendimento e sull'osservazione del modo in cui il visitatore entra in relazione con le raccolte del museo al fine di supportare un approccio pedagogico nella progettazione degli strumenti di supporto alla visita.

Nel volume pubblicato da Hooper-Greenhill viene ribadita la necessità di considerare la comunicazione museale in relazione a tutti gli elementi e le azioni che condizionano l'esperienza del museo. Questi comprendono l'edificio, i caratteri interni ed esterni, la gestione, l'attenzione al *comfort* e, più in generale, l'attenzione rivolta all'esperienza di visita³⁸. La comunicazione all'interno del museo (didascalie, pannelli informativi, audio guide etc.) necessitano di adeguate forme di valutazione finalizzate a conoscere l'impatto di una visita museale, di una mostra o di un'esperienza didattica e a riflettere sull'efficacia e la qualità degli strumenti informativi.

L'esperienza di visita percepita dall'utente è condizionata dal livello di informazioni, dalle conoscenze pregresse, dalle priorità di interesse culturale, dalle ragioni della visita. Per questo le strategie di comunicazione adottate nel museo devono essere impostate su percorsi di lettura e attività attinenti e affini ai percorsi intellettuali, alle motivazioni affettive, così come alle aspettative dei visitatori³⁹.

Ad oggi, la valutazione delle esperienze culturali nei musei costituisce una sfida affascinante per gli educatori e per i realizzatori di esposizioni e mostre, siti web, prodotti mediatici in generale⁴⁰. L'attenzione si sta focalizzando sulla qualità dell'esperienza, elemento che ha condotto a ripensare il modo con il quale il museo espone e comunica la propria collezione⁴¹.

4. *Il caso di studio: i Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi*

Oggi sede delle collezioni civiche di Macerata, Palazzo Buonaccorsi rappresenta un'eccellenza e un punto di forza nell'offerta culturale della città.

Situato nel cuore del centro storico, l'edificio settecentesco fu realizzato per volontà della famiglia Buonaccorsi in seguito a due vicende storiche favorevoli che interessarono la famiglia: il raggiungimento del patriziato cittadino nella metà del '600 e l'investitura a conte di Simone Buonaccorsi nel 1701 da parte di papa Clemente XI.

La costruzione del palazzo prese avvio a partire dal 1697, su progetto dell'architetto romano Giovan Battista Contini, allievo del Bernini, che si ispirò

³⁸ Hooper-Greenhill 1999.

³⁹ Lugli 1992.

⁴⁰ Falchetti 2011, p. 28.

⁴¹ Ligozzi 2008, p. 15.

ai coevi modelli romani, dando vita a un palazzo a ferro di cavallo, originato dall'accorpamento di edifici storici preesistenti. Il completamento si ebbe nel 1718 con la realizzazione del cortile interno e del giardino all'italiana, ad opera di Ludovico Gregorini.

Il periodo di decadenza che investì Palazzo Buonaccorsi ebbe inizio a partire dal 1946, quando i proprietari lo abbandonarono per trasferirsi altrove, lasciando che alcune parti dell'edificio venissero affittate a locatari non curanti della conservazione del complesso e finì per diventare proprietà del comune di Macerata nel 1967⁴². Sede dell'Accademia di Belle Arti fino al 1997, il palazzo ospita oggi le collezioni civiche della città.

La vicenda storica dei Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi è abbastanza complessa e travagliata. L'idea di ospitare le collezioni civiche, precedentemente ospitate presso la Biblioteca Comunale in Piazza Vittorio Veneto, all'interno del palazzo è precedente al terremoto del '97, ma non essendo disponibili fondi sufficienti per intervenire, si è dovuto attendere l'inizio dei lavori di restauro, resi possibili grazie a fondi europei e soprattutto, ai finanziamenti della legge 61/1998⁴³ sul recupero del patrimonio culturale marchigiano danneggiato dal sisma⁴⁴. Con il trasferimento della collezione nella nuova sede, il museo è stato ripensato *ex novo*, sia negli allestimenti che come istituzione culturale. Secondo il progetto di allestimento, la raccolta è stata articolata in tre nuclei vitali: il Museo della Carrozza, la collezione di Arte Antica e, infine, quella di Arte Moderna.

Il Museo della Carrozza, oggi ospitato nei locali seminterrati del palazzo, è stato riaperto al pubblico completamente rinnovato nel 2009. Il nucleo originario della collezione era costituito da sette carrozze sportive donate al comune dal conte Pier Alberto Conti nel 1962. Nello specifico, si trattava di sei modelli sportivi: *Spider Phaeton*, *Mail Phaeton*, *Jardinière*, *Gran Break de Chasse*, *Stanhope-Gig*, *Break* e dall'utilitaria *Skeleton Break*⁴⁵.

Nel museo si possono, oggi, ammirare: la berlina ottocentesca da viaggio, i calessi da passeggio, le carrozze da addestramento dei cavalli, nonché un ricco corredo di accessori e finimenti per la corsa a cavallo. Inoltre, sono conservate una portantina a mano del Settecento utilizzata per il trasporto di dame donata da Filippo Catellani ed una carrozza ottocentesca, modello *Wourche*, donata dalla famiglia Pietramellara nel 1981.

Per quanto riguarda il progetto di allestimento esso percorre due precise direttrici, ovvero la tematica evocativa e la tematica narrativa; le quali offrono

⁴² Barucca, Sfrappini 2001, pp. 13, 15-16.

⁴³ Cfr. <<http://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1998;61>>, 31.05.2017.

⁴⁴ Zampilli 2004.

⁴⁵ La donazione comprendeva anche una ricca serie di oggetti per la corsa a cavallo, come selle, morsi, frustini, briglie, ferri da cavallo, finimenti per attacchi a pariglia, a quattro o a sei, insieme a manuali di ippica, documenti e fotografie dell'epoca; si veda <<http://www.maceratamusei.it/Engine/RAServePG.php/P/254010050409>>, 31.05.2017.

due diversi livelli di lettura complementari sul tema del viaggio, veicolati sia da pannelli di sala, sia da elementi multimediali. L'allestimento vede l'adozione di tecnologie multimediali come *tablet* e videoproiezioni che hanno la finalità principale di presentare questi mezzi di trasporto e valorizzare il legame fra le carrozze e il contesto territoriale. L'installazione multimediale *In carrozza! Invito al viaggio nel territorio maceratese*, situata al termine del percorso espositivo, accompagna il visitatore in un viaggio evocativo fra luoghi e realtà dell'epoca attraverso la simulazione di un moderno viaggio in carrozza.

L'allestimento delle sale dedicate alla collezione di Arte Antica, nel piano nobile del palazzo, è stato inaugurato nel marzo 2014. La sistemazione della collezione è frutto di un intenso lavoro di studio e di catalogazione delle raccolte, con lo scopo principale di elaborare nuovi criteri di ordinamento e di allestimento. Ordinato cronologicamente, il percorso espositivo comprende testimonianze artistiche quattrocentesche fra cui la piccola *Madonna con Bambino* di Carlo Crivelli, ancora oggi l'opera più nota della collezione.

Secondo il progetto, il percorso è dotato di postazioni multimediali a supporto dei dipinti e delle opere della collezione. I contenuti informativi inseriti all'interno dei *touch screen* presentano aspetti molteplici in riferimento alla storia delle opere e agli affreschi del palazzo.

Nel piano nobile sono presentati anche episodi della storia locale, come l'Accademia dei Catenati⁴⁶, con venticinque dipinti raffiguranti le imprese di accademici e uno stemma del sodalizio dipinto da Sforza Compagnoni. L'allestimento di questa sala è arricchito da un'installazione multimediale di carattere evocativo curata da N!03⁴⁷. Si tratta di un monolite orizzontale posizionato al centro della stanza, la cui superficie specchiante su tutti i lati riflette le opere e i suoi contenuti insieme al resto dell'ambiente⁴⁸.

La visita al piano nobile si conclude con la Sala dell'Eneide, una sala di rappresentanza di straordinaria bellezza offerta dalla ricca serie di dipinti ispirati al poema virgiliano.

La spiegazione degli affreschi della volta e dei dipinti alle pareti della sala sono affidati a una postazione *touch screen* posizionata all'inizio della sala che permette una fruizione dinamica e interattiva dei contenuti.

⁴⁶ L'Accademia dei Catenati è un sodalizio culturale di umanisti sorto nel 1574 e ancora oggi attivo con iniziative di promozione culturale. Essa è stata definita come "uno dei più antichi cenacoli letterari d'Italia"; si veda il sito <<http://www.accademiadecatenati.it/>>, 31.05.2017.

⁴⁷ N!03 è uno studio di produzione video e multimediale nato nel 2003 dall'unione di diverse competenze nell'ambito della ricerca visiva e sonora (Riccardo Castaldi, Valentina De Marchi, Elisa Mendini, Fanny Molteni, Paolo Ranieri, Cinzia Rizzo, Franco Rolle, Davide Sgalippa, Martina Sgalippa). Si propone come laboratorio di ricerca sull'immagine con particolare attenzione alla progettazione di ambienti video interattivi e immersivi. La ricerca artistica e tecnica di N!03 si concentra sulla progettazione di allestimenti multimediali per mostre e musei <<http://www.ennezerotre.it/staff/>>, 31.05.2017.

⁴⁸ Cfr. sull'installazione multimediale *Hinca a te Nati* sul sito di N!03 <<https://divisare.com/projects/272984-n-03-ennezerotre-hinca-a-te-nati/>>, 31.05.2017.

Il secondo piano di Palazzo Buonaccorsi ospita la collezione di Arte Moderna secondo un percorso cronologico lineare, accompagnato da supporti multimediali e audiovisivi di approfondimento. All'inizio dell'esposizione è installato un mosaico multimediale affisso alla parete, dove il visitatore può vedere scorrere le foto in bianco e nero delle mostre e delle esposizioni che sono state allestite a Macerata negli anni '70, '80 e '90.

Proseguendo nel percorso di visita si arriva alla sala dove sono esposte le opere del futurismo; al centro di questa sala è installata una videoproiezione interamente dedicata al maestro maceratese Ivo Pannaggi. Il visitatore è coinvolto grazie all'ascolto e alla visione di un video sull'artista che risulta di notevole impatto evocativo.

Un'altra installazione multimediale, particolarmente interessante, è il tavolo interattivo *Germinazioni Creative*, dedicato alla presentazione degli artisti maceratesi del Novecento. Nello specifico, i contenuti informativi sono organizzati in sei sezioni digitali (residenze, passaggi, accelerazioni, altri segni, umani consorzi, testimonianze). Luci, suoni e colori fanno da cornice alla storia e alle opere del periodo delle avanguardie maceratesi. Questo strumento permette di sfogliare contenuti, immagini e testimonianze degli artisti di quegli anni e approfondire gli aspetti che maggiormente interessano.

5. *L'indagine sulle risorse multimediali*

Le considerazioni sviluppate nei paragrafi precedenti sui supporti multimediali, e sull'esperienza di visita e di fruizione, sono state arricchite da un lavoro di ricerca empirica condotto presso i Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi.

Fra le molteplici metodologie per l'analisi della fruizione museale (questionario, *focus group*, indagine osservate) lo strumento selezionato per questa indagine è stato un questionario di valutazione studiato per valutare la soddisfazione e l'usabilità dei supporti multimediali. La finalità è stata quella di elaborare una prima valutazione sull'esperienza dei visitatori e sull'uso delle tecnologie presenti all'interno del museo. Il campione di utenti selezionato ha coinvolto dei profili differenti, sia per fascia di età che per livello di istruzione, al fine di ottenere dei risultati rispondenti a diverse esigenze di fruizione.

È stato indagato, inoltre, il livello di amichevolezza con gli strumenti multimediali, nonché il grado di soddisfazione, l'usabilità e l'efficacia comunicativa.

Ai visitatori è stato chiesto di visitare il museo e utilizzare i supporti multimediali presenti lungo il percorso di visita, prestando particolare attenzione al supporto multimediale per la comunicazione dell'opera *Madonna con Bambino* di Carlo Crivelli, esposta al piano nobile del palazzo, all'interno della raccolta di Arte Antica. Al termine della visita è stato compilato, dai partecipanti, il questionario di valutazione.

Il questionario di valutazione (allegato 1) elaborato per l'indagine presenta una struttura complessa che integra insieme metodologie differenti. Nello specifico, esso è costituito da domande a risposta multipla nella prima parte, domande a risposta aperta, nonché altri modelli di valutazione come il questionario SUS per la valutazione dell'usabilità o il *Net Promoter Score* (NPS). Il protocollo di riferimento per la realizzazione dell'indagine è eGLU 2.1, utilizzato per la valutazione della qualità dei siti web. I protocolli eGLU 2.1 ed eGLU-M sono entrambi strumenti specifici per la valutazione e la realizzazione di *test* di usabilità semplificati per i siti web e i servizi *on line* delle PA, realizzati all'interno del programma di azione *Linee guida per i siti web delle PA Vademecum*.

Le *Linee guida per i siti web delle PA*⁴⁹ previste dall'art. 4 della Direttiva 26 novembre 2009, n. 8 del Ministro per la pubblica amministrazione e l'innovazione, intendono fornire alle pubbliche amministrazioni criteri guida per la razionalizzazione del sistema dei siti *web*. Contestualmente a quanto previsto dalla direttiva 8/2009 è prevista la realizzazione di *Vademecum* di approfondimento su aspetti specifici contenenti indicazioni operative per l'attuazione delle linee guida⁵⁰. Il *Vademecum* preso di riferimento per la realizzazione del questionario di valutazione presenta strumenti semplici per la misurazione dell'usabilità e per la valutazione degli strumenti.

Nonostante sia nata per i siti *web*, la procedura eGLU 2.1 nelle sue linee generali è indipendente dalla tecnologia e dal mezzo. Questo significa che può essere applicata, eventualmente con opportuni aggiustamenti, ad una varietà di prodotti e servizi su diversi canali distributivi. Nel nostro caso è stata applicata per valutare l'usabilità dei supporti multimediali presenti nel percorso espositivo dei musei civici.

Le fasi di procedura del protocollo eGLU 2.1 sono articolate in tre distinti momenti: preparazione; esecuzione; analisi dei risultati. Per la definizione della indagine sono stati selezionati determinati punti e aspetti, ritenuti importanti e idonei al raggiungimento degli obiettivi previsti. Nella *fase di preparazione* vengono definiti diversi aspetti come la scelta del numero di utenti, le tipologie di utenti da coinvolgere, quali e quanti *task*, i moduli per la raccolta dati, il *test* pilota. Seguendo il protocollo, in riferimento al numero di utenti da coinvolgere, sono stati selezionati 5 partecipanti.

Nella *fase dell'esecuzione*, in particolare l'"interazione con i partecipanti e la conduzione del *test*", si evidenzia la necessità di chiarire al partecipante

⁴⁹ Il testo è disponibile *on line* all'indirizzo: <http://www.funzionepubblica.gov.it/sites/funzionepubblica.gov.it/files/Protocollo_eGLU_2_1_19082015_DEF_2.pdf>, 31.05.2017. La versione cartacea è stata pubblicata da Forum PA: *Linee guida per i siti web delle PA*, documento elaborato da un gruppo di lavoro composto da DigitPA, Dipartimento della Funzione Pubblica, Dipartimento per la digitalizzazione e l'innovazione tecnologica, Formez PA, Edizioni Forum PA, 2011.

⁵⁰ *Linee guida per i siti web della pubblica amministrazione Vademecum*2015. Il testo è disponibile all'indirizzo: <<http://egov.formez.it/content/linee-guida-siti-web-pa>>, 31.05.2017.

l'importanza che la sua opinione riveste per il miglioramento del servizio, che verrà, per questo motivo, tenuta in grande considerazione. Il protocollo mette a disposizione un allegato dal titolo *Introduzione da leggere al partecipante* che il conduttore può utilizzare come traccia da leggere al partecipante prima dell'indagine. L'allegato in questione è stato ripreso e riadattato secondo le nostre esigenze di ricerca e letto ai partecipanti prima della visita⁵¹.

Nell'ambito della raccolta dei dati, il protocollo eGLU 2.1 consiglia la somministrazione di un questionario ad ogni partecipante. Per la rapidità di utilizzo sono proposti il *System Usability Scale* (SUS) e lo *Usability Metric for User Experience* (UMUX-LITE).

Per la valutazione che qui si presenta abbiamo utilizzato il questionario di usabilità SUS, utilizzato insieme al *Net Promoter Score* (NPS) che è un metodo di indagine strettamente correlato al SUS. Il *System Usability Scale* è un questionario composto da 10 affermazioni ideato nel 1986 da John Brooke. Per ogni affermazione i partecipanti devono fornire un grado di accordo su una scala da 1 a 5, dove 1 equivale a “per nulla d'accordo” e 5 a “completamente d'accordo”. Poiché le affermazioni pari e dispari hanno polarità invertite, bisogna invertire anche il punteggio prima di calcolare il risultato finale. Il punteggio va moltiplicato per 2,5 per ottenere un numero da 0 a 100⁵². Il punteggio ottenuto nei questionari può essere comparato al valore medio di soddisfazione percepito.

Il questionario *Net Promoter Score* presente nel nostro questionario è uno strumento composto, di fatto, da un solo quesito ovvero: “Con quanta probabilità raccomanderesti questo sito a un amico o un collega?”; nel nostro caso la domanda è stata: “Con quanta probabilità consiglierebbe l'uso di questo strumento multimediale a un amico o a un conoscente?”. L'utente esprime il proprio giudizio attraverso una scala di valutazione da 10 a 0, dove 10 rappresenta il valore massimo (di massima probabilità) e 0 il valore minimo (nessuna probabilità).

Una scheda di approfondimento del protocollo eGLU 2.1 viene dedicata al metodo di ricerca verbale del *Thinking Aloud*⁵³ (o TA, pensare ad alta voce), punto di riferimento nello studio sull'interazione uomo-macchina. Riprendendo il metodo del *Thinking Aloud* è stata posta attenzione ai pensieri espressi dai visitatori durante la visita. Sono state annotate le riflessioni, i giudizi, le affermazioni degli utenti in riferimento all'utilizzo dei supporti multimediali e all'esperienza che stavano svolgendo (vedi paragrafo 6.2).

⁵¹ Vedi in appendice l'allegato 1: *Introduzione da leggere al partecipante*.

⁵² Linee guida per i siti *web* della pubblica amministrazione *Vademecum*2015.

⁵³ Il TA è un metodo di ricerca psicologica, utilizzato negli anni '90 per ottenere rapidamente il punto di vista degli utenti sull'usabilità dell'interfaccia dei prodotti. In un *test* di usabilità, il TA permette di indagare come le persone prendono decisioni ed elaborano le informazioni percepite nel corso della fruizione.

6. Caratteristiche del campione di utenti

Come accennato più sopra, seguendo le indicazioni del protocollo eGLU 2.1 sono stati selezionati 5 partecipanti. Secondo diversi studi infatti, il coinvolgimento di 5 utenti è sufficiente per far emergere circa l'85% delle problematiche riscontrabili nell'utilizzo di un sito o nel nostro caso di un supporto multimediale. Un aumento dei partecipanti comporta un incremento minimo della percentuale di problemi, perché ogni nuovo partecipante identificherà sempre più problemi già incontrati dai precedenti.

Gli utenti selezionati presentano caratteristiche e conoscenze diverse tra loro, tali da offrire un bacino di utenza rappresentativo delle diverse categorie di visitatori del museo. Di seguito una breve descrizione dei partecipanti (tab. 1):

	Età	Sesso	Professione	Titolo di studio
UTENTE 1	< di 18 anni	femmina	Studente	Diploma di scuola secondaria di Primo grado
UTENTE 2	31-50 anni	femmina	Libero professionista	Laurea
UTENTE 3	19-30 anni	maschio	Studente	Laurea
UTENTE 4	19-30 anni	femmina	Lavoratore dipendente	Post laurea
UTENTE 5	> di 50 anni	femmina	Insegnante	Diploma di scuola secondaria di Secondo grado

Tab. 1. Profilo dei partecipanti coinvolti nell'indagine

Dalla tabella sopra riportata possiamo vedere che l'indagine ha coinvolto principalmente la fascia tra i 19 e i 50 anni, per la maggioranza di sesso femminile. Il campione di indagine presenta caratteristiche differenti sia per la professione svolta che per titolo di studio conseguito. Sono stati coinvolti due studenti rispettivamente > di 18 e tra i 19-30 anni, un libero professionista (avvocato), un insegnante della Scuola primaria di Primo grado e, infine, un lavoratore dipendente nell'ambito del settore culturale.

Al quesito "utilizza quotidianamente strumenti tecnologici (computer, tablet, ebook reader, smarthphone)?" complessivamente i risultati rivelano un utilizzo notevole delle tecnologie nella vita quotidiana. Tre partecipanti hanno dichiarato, infatti, di utilizzare molto le tecnologie, mentre i restanti due abbastanza.

È stato chiesto se avevano già utilizzato postazioni museali durante la visita di un museo prima di oggi; a questa domanda tre partecipanti su cinque afferma di averli già utilizzati, mentre due utenti hanno risposto che era la prima volta (utenti 1 e 3).

I partecipanti che avevano già usato postazioni multimediali hanno espresso un giudizio sulle precedenti esperienze di utilizzo degli strumenti tecnologici. Nella tabella 2 sono riportati i valori espressi dagli utenti. In particolare, due di essi risultano abbastanza soddisfatti, mentre l'utente 4 dichiara poca

soddisfazione nell'utilizzo degli strumenti, nonostante considerati poco complicati.

	SODDISFACENTI	COMPLICATE
UTENTE 1	/	/
UTENTE 2	abbastanza	per niente
UTENTE 3	/	/
UTENTE 4	poco	poco
UTENTE 5	abbastanza	abbastanza

Tab. 2. Giudizio sulle precedenti esperienze di supporti multimediali

Nessuno dei partecipanti aveva mai visitato i Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi prima di questa occasione.

6.1 *Svolgimento dell'indagine*

L'indagine condotta ai Musei Civici di Macerata, come affermato in precedenza, ha avuto la finalità principale di valutare l'esperienza dei visitatori e l'uso degli strumenti multimediali presenti all'interno del museo. La ricerca, di fatto, è stata articolata in tre fasi:

- *Fase di preparazione*: redazione del questionario di valutazione; definizione del campione di indagine (quanti utenti coinvolgere e quali tipologie); studio preliminare della storia del museo, dell'allestimento e dei supporti multimediali.
- *Fase di svolgimento*: visita del museo da parte dei partecipanti; svolgimento dell'indagine *Thinking Aloud*; compilazione del questionario al termine della visita.
- *Fase di analisi dei risultati*: elaborazione dei dati del questionario; grafici e tabelle; considerazioni finali.

Prima di iniziare la visita al museo è stato chiarito ai partecipanti lo scopo della ricerca e le modalità di svolgimento, secondo il modello ripreso dal protocollo eGLU 2.1 (allegato 1). Ai visitatori è stato chiesto di visitare il museo e di utilizzare i supporti multimediali presenti all'interno del percorso espositivo. In particolare, è stato chiesto di prestare attenzione al supporto multimediale dell'opera *Madonna con Bambino* di Carlo Crivelli in quanto il nostro studio e una parte corposa del questionario, si sono focalizzati sulla valutazione di questo specifico supporto. La valutazione ha riguardato diversi aspetti dello strumento come l'usabilità, la gradevolezza degli aspetti grafici, nonché i contenuti e le capacità informative.

La visita al museo è stata svolta in gruppo secondo la disposizione dei percorsi espositivi, iniziando dal piano seminterrato del palazzo che ospita il

Museo della Carrozza, proseguendo, poi, ai piani superiori. Nel Museo della Carrozza sono stati utilizzati alcuni *tablet* predisposti lungo il percorso di visita, all'inizio con alcune difficoltà che sono state superate man mano che si è preso confidenza con lo strumento.

È emerso, sin dall'inizio, la mancanza di segnaletica, sia di indicazione del percorso di visita che di indicazione riguardo il funzionamento di alcune postazioni multimediali. Ad esempio, i partecipanti hanno evidenziato che la videoproiezione con le fotografie d'epoca delle carrozze difettava di informazioni chiare sulle modalità di utilizzo; lo stesso è stato rilevato per l'installazione della carrozza multimediale che potrebbe essere integrata con maggiori indicazioni per un utente che voglia effettuare la visita senza l'ausilio del personale di contatto.

La visita è proseguita al piano nobile dove, come richiesto, è stata prestata attenzione al *touch screen* per la comunicazione dell'opera *Madonna con Bambino* di Carlo Crivelli.

Gli schermi tattili presenti in questo piano sono stati studiati non solo per fornire informazioni sulle opere della collezione, ma anche sugli affreschi e le decorazioni che corrono lungo la fascia perimetrale dei soffitti delle stanze. Nella schermata iniziale, divisa da una linea orizzontale è possibile selezionare nella parte superiore, le informazioni riferite alle decorazioni, nella parte inferiore il contesto di provenienza e l'opera conservata.

Durante la visita sono emerse delle difficoltà nell'uso di questi supporti, in quanto non è stata immediata la comprensione di questa divisione. Alcuni partecipanti non lo avevano capito e l'hanno appreso in seguito, quasi al termine del percorso.

Nella Sala dell'Eneide è stato dimostrato un grande apprezzamento per la ricchezza delle decorazioni. Anche per quel che attiene ai supporti multimediali, quello adottato in questa galleria è stato apprezzato maggiormente per le dimensioni, la posizione e le informazioni fornite, rispetto a quelli utilizzati nelle altre sale. All'entusiasmo per la completezza dello strumento multimediale, si è tuttavia, contrapposto il disappunto per l'assenza di didascalie e indicazione di supporto ai quadri e agli affreschi della sala di cui le informazioni sono contenute solo nel *touch screen* descritto in precedenza.

Infine i partecipanti hanno visitato l'ultima sezione del museo dedicata all'Arte Moderna, al terzo piano del palazzo. Inizialmente c'è stato un disorientamento sul percorso di visita da seguire. È stato apprezzato il tavolo interattivo con immagini e testimonianze degli artisti maceratesi e l'installazione multimediale al centro della sala che espone le opere del futurismo. Terminata la visita si è proceduto alla somministrazione e alla compilazione dei questionari di valutazione da parte degli utenti.

6.2 *Thinking Aloud*

Thinking Aloud (o TA, tecnica del pensare ad alta voce) è una tecnica di ricerca usata nel campo della psicologia che consiste nel verbalizzare quello che pensano gli utenti durante l'esecuzione di un'attività o di un compito⁵⁴. Questa tecnica è stata utilizzata nella nostra indagine, insieme al questionario di valutazione, con l'obiettivo di comprendere al meglio le motivazioni e le scelte dei partecipanti in relazione alla fruizione. Durante la visita sono stati annotati i pensieri espressi, di seguito riportati.

Nel Museo della Carrozza i pensieri raccolti sono stati:

- Molto bello!
- Non è molto chiara l'apertura del *touch screen*;
- Il *tablet* della carrozza *Skeleton Break* e Domatrice è spento;
- Non ci sono indicazioni del percorso ben visibili, però ci sono i ragazzi! (personale di sala);
- Mancano delle spiegazioni, ad esempio come inserire le cartoline e premere il pulsante (installazione della carrozza multimediale);
- L'audio con i rumori della carrozza non si sente tanto.. (installazione carrozza multimediale).

Durante la visita al Museo di Arte Antica sono state raccolte le seguenti considerazioni sul *Touch screen* di sala:

- Ti fa vedere tutte le opere del Crivelli nelle Marche... Bello!
- Non sono tanto semplici questi *touch screen*; non si capisce se scorre da solo oppure devi cliccare;
- Non ci sono notizie su Crivelli, le altre opere hanno solo l'anno e dove sono conservate, non ci sono spiegazioni sulle opere;
- Non è immediata la divisione in due del *touch screen*, sopra la sala e sotto la spiegazione dell'accademia (Sala dei Catenati)⁵⁵;
- Si possono apprezzare i particolari del soffitto e anche ingrandire sui particolari; (riferito al *touch screen* nella Sala dei Catenati);
- Bellissimo! Spiegazioni interessanti, anche l'audio... (installazione multimediale nella Sala dei Catenati);

Per il *Touch screen* nella Sala dell'Eneide:

- Questo è proprio bello! Ci sono tutti i particolari del soffitto...;
- Lo schermo è grande si vede bene. È chiara anche la prima parte della schermata, rispetto agli altri che non si capisce bene dove si deve cliccare;

⁵⁴ Cfr. la definizione di *Thinking Aloud* fornita da WikiPA <http://wikipa.formez.it/index.php/Thinking_aloud>, 31.05.2017.

⁵⁵ La problematica riscontrata per il *touch screen* presente nella sala dei Catenati può essere estesa a tutti i *touch screen* installati al piano nobile del palazzo (ad esclusione del *touch screen* nella sala dell'Eneide). La difficoltà rilevata consiste nella comprensione della schermata iniziale. Di fatto, questa non presenta riferimenti in grado di far capire al visitatore l'organizzazione degli argomenti in due sezioni (spiegazione degli affreschi della sala, nella fascia superiore dello schermo, e l'opera conservata nella parte inferiore).

- Il *touch screen* è molto interattivo;
- L'unica carenza della sala è che sotto ai quadri non ci sono le didascalie;
- Mancano le spiegazioni sotto i quadri e sotto gli affreschi.

Infine, nel Museo di Arte Moderna:

- I pannelli sono belli! Anche le scritte al muro;
- Il tavolo è molto coinvolgente (*Germinazioni Creative*).

7. Primi risultati

Dall'analisi dei dati forniti dal questionario di valutazione sono emersi aspetti molteplici relativi al museo e agli strumenti multimediali. La valutazione degli utenti nel complesso è sufficientemente positiva; analizziamo di seguito gli elementi nel dettaglio.

Riguardo alle impressioni generali sugli strumenti multimediali, alla domanda "si ritiene soddisfatto delle postazioni multimediali (computer, *tablet*, *touch screen*) presenti in questo museo?" 3 partecipanti su 5 hanno risposto di essere abbastanza soddisfatti degli strumenti, ma di non aver avuto tutte le informazioni desiderate.

Sempre in relazione ai supporti multimediali, due partecipanti (utente 2 e utente 5, si veda tabella 1) ritengono che il loro utilizzo ha agevolato molto la loro visita; altri due affermano abbastanza, mentre un partecipante (utente 4) ha espresso una posizione poco soddisfatta ritenendo che gli strumenti hanno agevolato poco la visita e allo stesso modo sono sembrati poco stimolanti (fig. 5).

La soddisfazione del supporto multimediale per la comunicazione dell'opera *Madonna con Bambino* di Carlo Crivelli è stata valutata utilizzando il modello SUS (*System Usability Scale*), precedentemente descritto, adattando le domande alla valutazione dello strumento in questione. Il calcolo del punteggio di ogni partecipante corrisponde alla percentuale di soddisfazione dello strumento ed è stato effettuato in maniera automatica attraverso l'utilizzo di un Modulo Excel disponibile nel protocollo eGLU 2.1.

Dai risultati è emerso che il livello di soddisfazione maggiore è stato dell'utente 2 con 97,5, l'utente 4 ha totalizzato 75, l'utente 5 ha ottenuto 60, mentre l'utente 3 il valore di 52,5. Il punteggio più basso è stato dell'utente 1 con 37,5.

I risultati del questionario SUS presentano valori differenti tra loro come possiamo vedere dal grafico a torta riportato in figura 6. In generale, secondo il calcolo del punteggio del SUS, il valore 68 rappresenta il valore medio. Ciò significa che se il punteggio da noi raccolto è 68 sarà perfettamente in media. Se il valore è superiore sarà superiore alla media, o viceversa, se il valore calcolato è inferiore. Se viene superato il valore 80 il risultato ottenuto è da ritenersi eccellente⁵⁶.

Da queste considerazioni possiamo affermare che due partecipanti (utente 2 e utente 4) hanno raggiunto un risultato buono/eccellente, mentre notevolmente

⁵⁶ I questionari del Protocollo eGLU 2.1 per valutare i servizi web 2015.

inferiore alla media è il risultato dell'utente 1. Questo risultato è indice di una scarsa soddisfazione.

Di seguito, nel questionario sono state formulate due domande che hanno riguardato la valutazione dei contenuti informativi. Ai partecipanti è stato chiesto di motivare la propria risposta. Nella prima domanda è stato chiesto se le informazioni contenute nel supporto multimediale, riguardanti le altre opere di Carlo Crivelli presenti nelle Marche, sono state sufficienti a capire il contesto di provenienza. Tre utenti su cinque hanno affermato che le informazioni erano state sufficienti motivando che la cartina della regione Marche presente nella schermata iniziale offre un buon impatto visivo per capire immediatamente dove Crivelli ha operato e le opere che ha realizzato. L'utente 3 preferirebbe che le altre opere del pittore siano approfondite con maggiori dettagli come l'opera *Madonna con Bambino*. Chi ha affermato che le informazioni non sono sufficiente ha motivato che:

Per ogni opera (ad eccezione della tavola esposta nel museo) non viene fornita una descrizione, né indicazioni specifiche riguardo al contesto di provenienza; la sola indicazione fornita è geografica

Interpretando il contesto di provenienza non esclusivamente con accezione geografica, ritengo le informazione fornite estremamente scarse e non sufficienti a consentire l'effettiva conoscenza delle opere. Difatti non vi è alcun riferimento in merito alla storia dei dipinti, all'iconografia, alla committenza.

La seconda domanda è stata formulata pensando ai contenuti informativi del supporto multimediale. È stata riproposta una parte del testo di spiegazione dell'opera *Madonna con Bambino* contenuto nel *touch screen* chiedendo se il significato della frase fosse chiaro. Tutti i partecipanti hanno risposto che la frase non era chiara. Tra le motivazioni e i suggerimenti è stato messo in evidenza la difficoltà nella comprensione del termine "marezzatura crivellesca"⁵⁷. Inoltre la frase è considerata di facile comprensione solo per chi ha un buon approccio con l'arte, per questo viene consigliato l'uso di un linguaggio più semplice e accessibile a tutti. Un partecipante (utente 4) afferma di trovare la frase chiara, ma la costruzione si presenta complessa; viene suggerito di sostituire alcuni termini come "reca", "allorché" con sinonimi di più facile comprensione. Viene messo in evidenza che la presenza di termini tecnici ("marezzatura") e riferimenti specifici alla produzione di Carlo Crivelli ("crivellesca") non è detto che siano termini conosciuti dall'utente medio. Un'altra considerazione

⁵⁷ Secondo la definizione dell'Enciclopedia Treccani "dipinto a marezzo" sta ad indicare una stoffa, una seta, una carta [...] che presenta zone irregolari chiare alternate con altre più scure, o zone lucide alternate con altre opache (cfr. con la voce "marezzato" nell'Enciclopedia Treccani <<http://www.treccani.it/vocabolario/marezzato/>>, 31.05.2017). Questa tecnica di resa delle stoffe è propria della produzione del Crivelli, utilizzata anche dal fratello Vittore (Venezia 1430/1435 ca. - Marche, Fermo? 1501/1502), ad esempio nell'opera *San Sebastiano e devoti* dove, come afferma Coltrinari, è stato ipotizzato un originario drappo d'onore marezzato (Coltrinari 2013, p. 218).

viene fatta da un altro partecipante (utente 2) il quale, non conoscendo Carlo Crivelli, gradirebbe approfondire la storia e le tecniche utilizzate dall'artista.

Per valutare l'esperienza complessiva del supporto multimediale è stato utilizzato il questionario *Net Promoter Score*. Questo specifico questionario è composto da una scala di accordo che va da 10 a 0, dove 10 rappresenta il livello massimo (massima probabilità) e 0 il livello minimo (nessuna probabilità). Come possiamo vedere dalla figura 7 in appendice, la valutazione è molto varia: l'utente 5 trova un pieno accordo nel consigliare questo strumento con voto 10 e anche l'utente 1 da un giudizio anch'esso positivo con voto 8; gli altri tre partecipanti si mostrano, invece, meno soddisfatti dello strumento: l'utente 2 ha indicato 6 come livello di probabilità, mentre l'utente 3 è poco inferiore con voto 5, ma la votazione che ha espresso maggiore negatività è stata dell'utente 4 con votazione 3.

Nella seconda parte del questionario è stata posta una domanda aperta sui possibili miglioramenti da apportare allo strumento; nel quesito viene chiesto sia l'aspetto che più è stato apprezzato che gli aspetti da migliorare. Riguardo ai miglioramenti, viene consigliato di utilizzare schermi più grandi per permettere una più facile visione; per la presentazione dei contenuti viene proposto qualcosa di intuitivo e "divertente", come, ad esempio, la soluzione adottata nello strumento multimediale installato nella sala dell'Eneide con la "messa in evidenza" dei personaggi mitologici del soffitto.

Viene apprezzata la facilità di utilizzo dello strumento *touch screen*, a dispetto delle informazioni contenute, ritenute obiettivamente insufficienti. Inoltre sarebbe utile, secondo uno dei partecipanti (utente 2), inserire un'icona per l'ascolto audio. Al contrario, l'utente 5 ha apprezzato le informazioni che sono state fornite. Da migliorare sarebbe l'utilizzo dello strumento, considerato non accessibile a tutti, soprattutto nelle indicazioni iniziali (schermata di inizio) che sono ritenute carenti nel contenuto e nelle informazioni.

La localizzazione geografica delle opere di Crivelli delle Marche, secondo l'utente 4 è funzionale a ricostruire sia l'attività del pittore nelle Marche che a fornire indicazioni in merito alla diffusione del patrimonio culturale regionale. Allo stesso tempo, però, arricchirebbe ogni scheda con una descrizione dell'opera e cambierebbe il testo della tavola maceratese focalizzando l'attenzione sugli aspetti iconografici, sul significato dell'opera e sulla sua funzione d'uso e collocazione originaria.

8. Conclusioni

La necessità di rispondere alle esigenze di un pubblico sempre più vario e differenziato ha portato i musei a sperimentare strumenti di comunicazione e divulgazione impensabili fino a qualche anno fa. Il museo, per stare al passo

con i tempi, deve aggiornarsi e interagire con il proprio pubblico sfruttando le tecnologie per migliorare la comunicazione e la comprensione delle proprie collezioni.

I Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi, oggetto del nostro studio, rappresentano un significativo esempio di utilizzo delle tecnologie multimediali in un contesto storico. Gli allestimenti attuali che sfruttano soluzioni innovative come la carrozza multimediale, il tavolo interattivo, i *touch screen*, hanno offerto uno stimolo e un punto di riflessione significativo per una prima indagine sull'esperienza dell'utente in rapporto alle tecnologie per la fruizione museale. Il progetto di allestimento, curato dall'architetto Luca Schiavoni (2012)⁵⁸, è stato improntato sulla volontà di rispettare l'edificio storico e finalizzato, al contempo, alla realizzazione di soluzioni conservative e di fruizione rispondenti alle esigenze delle opere conservate. La riflessione sulla multimedialità è venuta in parallelo con una necessità di adeguarsi all'approccio contemporaneo e realizzata grazie alla presenza di personale competente, debitamente formato nel settore.

Le motivazioni che hanno guidato la scelta di specifici strumenti multimediali, nei diversi piani del palazzo, è frutto di vicende distinte, accomunate da un'esigenza condivisa di parlare al pubblico attraverso l'uso delle tecnologie. La volontà di raccontare ed evocare il tema del viaggio, ma anche i mezzi di locomozione nei suoi aspetti tecnici, è stato intrinseco alla scelta delle tecnologie oggi presenti nel Museo della Carrozza come, fra tutti, l'installazione della carrozza multimediale con la simulazione del viaggio, o i *tablet* di sala, invece, con la descrizione delle carrozze nelle sue componenti meccaniche e tecniche. Negli altri piani la scelta dei supporti multimediali è divergente, con l'adozione sia di strumenti di carattere informativo, come i *touch screen* di sala che di tecnologie multimediali di particolare coinvolgimento ed impatto emotivo. Fra queste ultime, in particolare ricordo l'installazione multimediale dedicata all'Accademia dei Catenati, progettata insieme a N!03.

A conclusione di questa riflessione, vorrei soffermarmi su alcuni nodi emersi nel corso dello studio. La difficoltà riscontrata da *tutti* i partecipanti è stata in particolare riferita al significato dei termini *marezzatura crivellesca*. È importante che i termini utilizzati per la comunicazione museale siano chiari per permettere una piena accessibilità dei contenuti e una crescita del bagaglio culturale di ogni visitatore. La sfida che comprende il pubblico, il museo e le tecnologie è quella di rendere i contenuti accessibili in modo semplice e diretto a tutte le categorie di utente, ma anche completo da un punto di vista della quantità e qualità delle informazioni.

La mancanza di segnaletica, soprattutto in riferimento al Museo della Carrozza, ha motivato la direttrice dei musei Alessandra Frappini, è frutto di

⁵⁸ In particolare si fa riferimento al progetto di allestimento del piano nobile del palazzo curato dall'arch. Schiavoni L. (2012). La relazione tecnica del progetto è consultabile al sito <http://www.comune.macerata.it/Engine/RAServeFile.php/f/RELAZIONE_TECNICA_REV_luglio_2012.pdf>, 31.05.2017.

una tempistica di realizzazione in due fasi, ma anche delle scelte progettuali degli architetti che «a volte non danno peso a tutti questi elementi che si interpongono tra la struttura e le scelte estetiche, di fatto importanti per orientare il visitatore nel percorso di visita»⁵⁹.

Le problematiche riscontrate dall'indagine *Thinking Aloud* e dal questionario di valutazione possono essere, per il museo, un punto di partenza per pianificare interventi futuri o modifiche dell'attuale allestimento museale. Concludendo, l'esperienza ai Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi ha fatto emergere spunti di riflessione interessanti e di indirizzo per il museo stesso al fine di migliorare il servizio offerto e la fruizione del patrimonio conservato.

Riferimenti bibliografici / References

- Antinucci F. (1998), *Musei e nuove tecnologie: dov'è il problema?*, «Sistemi intelligenti», X, n. 2, pp. 281-306.
- Antinucci F. (2004), *Comunicare nel museo*, Roma: Laterza.
- Antinucci F. (2007), *Musei virtuali*, Roma-Bari: Laterza.
- Barucca G., Sfrappini A., a cura di (2001), *Tutta per ordine dipinta. La Galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi a Macerata*, Urbino: QuattroVenti.
- Bennato D. (2011), *Sociologia dei media digitali*, Roma-Bari: Laterza.
- Bollo A. (2004), *Il museo e la conoscenza del pubblico: gli studi sui visitatori*, Bologna: Istituto per i beni artistici, culturali e naturali, <http://online.ibt.cnr.it/online/ibc.regione.emilia_romagna.it/Ilibri/pdf/bollo.pdf>, 20.02.2017.
- Bollo A. (2009), *L'osservazione nei Visitor Studies a livello internazionale. Uno sguardo lungo un secolo*, in *L'archeologia e il suo pubblico*, a cura di A. La Regina, Firenze: Giunti Editore, pp. 31-40.
- Bollo A. (2013), *Gli strumenti di valutazione dei musei: i casi concreti, le occasioni mancate*, «Museologia scientifica memorie», n. 10, pp. 137-141, <<http://www.anms.it/upload/rivistefiles/510d2a7dd4a9961ad274e13b25b93792.pdf>>, 20.02.2017.
- Bonacasa N. (2011), *Il museo on line. Nuove prospettive per la museologia*, Palermo: Oadi, <http://www1.unipa.it/oadi/digitalia/01_bonacasa.pdf>, 20.02.2017.
- Bonacini E. (2011a), *Nuove tecnologie per la fruizione e valorizzazione del patrimonio culturale*, Roma: Aracne Editore.
- Bonacini E. (2011b), *Il museo contemporaneo fra tradizione, marketing e nuove tecnologie*, Roma: Aracne Editore.
- Bonacini E. (2014), *La realtà aumentata e le app culturali in Italia: storie da un matrimonio in mobilità*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural

⁵⁹ Cfr. *Intervista ad Alessandra Sfrappini, direttrice dell'istituzione Macerata Cultura Biblioteca Musei*, in Alunno V. (2016), p. 106.

- Heritage*», n. 9, pp. 89-121, <<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/740>>, 31.05.2017.
- Canina M., Celino I., Frumento E., Pagani A., Simeoni N. (2008), *Beni culturali: lo sviluppo del settore passa dall'ICT*, «Beltel», n. 130, Novembre-Dicembre, pp. 8-13.
- Cataldo L., Paraventi M. (2007), *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano: Hoepli Editore.
- Chiappesi M. (2016), *Musei virtuali e inclusione sociale*, «Rivista Trimestrale di Scienza dell'Amministrazione», n. 1, pp. 1-15; <http://www.rtsa.eu/RTSA_1_2016_Chiappesi.pdf>, 02.02.2017.
- Coltrinari F. (2013), *Un dipinto sconosciuto di Vittore Crivelli: il San Sebastiano e devoti di Montegiorgio*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 8, pp. 213-233, <<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/712>>, 31.05.2017.
- Fahy A. (2000), *Leggibilità e accesso: le tecnologie dell'informazione e della comunicazione al servizio del museo d'arte*, in *Il museo relazionale*, a cura di S. Bodo, Torino: Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, pp. 81-103.
- Falchetti E. (2011), *I metodi e le forme della comunicazione museale: una proposta per un approccio sistemico e complesso*, «Museologia scientifica memorie», n. 8, pp. 25-29.
- Feliciati P. (2010), *Il nuovo teatro della memoria. Informatica e beni culturali in Italia, tra strumentalità e sinergie*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 1, pp. 83-104, <<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/23>>, 31.05.2017.
- Feliciati P., Natale M.T. (2009), *Manuale per l'interazione con gli utenti del Web culturale*, Roma: Minerva Europe.
- Forte M., Franzoni M. (1998), *Quale comunicazione per i Musei in Internet? Modelli e metafore di navigazione*, «Sistemi intelligenti», X, n. 2; anche in <http://www.feemproject.net/isaac/public/voce/1192547558_quale_comunicazione_per_i_musei_in_internet_.pdf>, 01.02.2017.
- Gilman B. I. (1916), *Museum Fatigue*, «The Scientific Monthly», 2, pp. 62-74, anche in <<https://archive.org/details/jstor-6127>>, 31.05.2017.
- Hooper-Greenhill E. (1999), *The Educational Role of the Museum*, London-New York: Routledge.
- Linee Guida per i siti web della PA Vademecum* (2015), a cura di Formez PA, <http://www.funzionepubblica.gov.it/sites/funzionepubblica.gov.it/files/Protocollo_eGLU_2_1_19082015_DEF_2.pdf>, 20.02.2016.
- Ligozzi M.M. (2008), *L'esperienza dell'arte*, in *Esperienza e conoscenza del museo. Indagine sui visitatori della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea*, a cura di M.M. Ligozzi, S. Mastandrea, Milano: Electa Editore, pp. 15- 33.
- Lugli A. (1992), *Museologia*, Milano: Jaka Book.
- Mandarano N. (2009), *Musei connessi: le nuove tecnologie nei musei Romani*, in *Rapporto sul patrimonio culturale a Roma*, a cura di M. Ilie, C.M. Travaglini, pp.

- 213-240, <<http://docplayer.it/5550827-Rapporto-sul-patrimonio-culturale-a-roma-a-cura-di-mihaela-ilie-e-carlo-m-travaglini.html>>, 31.3.2017.
- Marty P.F. (2009), *An Introduction to Museum Informatics*, in *Museum Informatics. People, Information and technology in Museums*, edited by P.F. Marty, K. Burton Jones, New York-London: Routledge, pp. 3-8.
- Niccolucci V.F. (2006), *Biblioteche digitali e musei virtuali*, «DigItalia», n. 2, pp. 38-51.
- Paolini P., Di Blas N., Alonzo F. (2005), *ICT per i Beni Culturali. Esempi di applicazione*, «Mondo Digitale», n. 3, pp. 44-61.
- Pascucci G. (2007), *Comunicazione Museale*, Macerata: eum.
- Pinna G. (2005), *Reale o virtuale?*, «Nuova Museologia», n. 12, p. 1, <<http://www.nuovamuseologia.it/?wpdmact=process&did=MTQuaG90bGluaw==>>, 31.05.2017.
- Schiavoni L. (2012), *Allestimento dei Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi Macerata. Relazione tecnica*, <http://www.comune.macerata.it/Engine/RAServeFile.php/f/RELAZIONE_TECNICA_REV_luglio_2012pdf.pdf>, 26.02.2017.
- Solima L. (2008), *Visitatore, cliente, utilizzatore: nuovi profili di domanda museale e nuove traiettorie di ricerca*, in *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, a cura di A. Bollo, Milano: Franco Angeli, pp. 65-76.
- Tallon L., Walker K. (2008), *Digital Technologies and the museum experience. Handheld guides and other media*, Plymouth: AltaMira Press.
- Zampilli M., a cura di (2004), *Il restauro di Palazzo Buonaccorsi: riflessioni a confronto dopo un anno dall'inizio dei lavori; atti del seminario di studio organizzato nell'ambito del corso di perfezionamento in restauro architettonico e recupero edilizio urbano e ambientale diretto da Paolo Marconi*; Macerata, Sala Convegni della Banca delle Marche, 13 giugno 2003, Macerata: Biemmegraf.

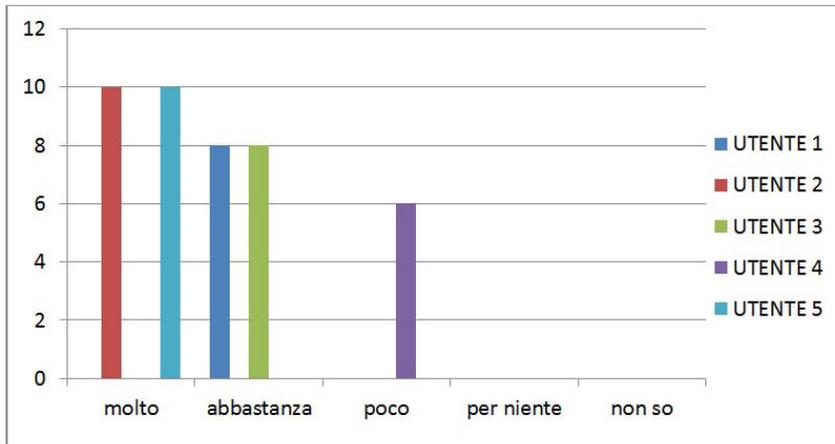
Appendice

Fig. 1. Elaborazione dati del questionario. Risultati della domanda n. 2: *Le tecnologie hanno agevolato la sua visita? E stimolato la conoscenza delle opere?*

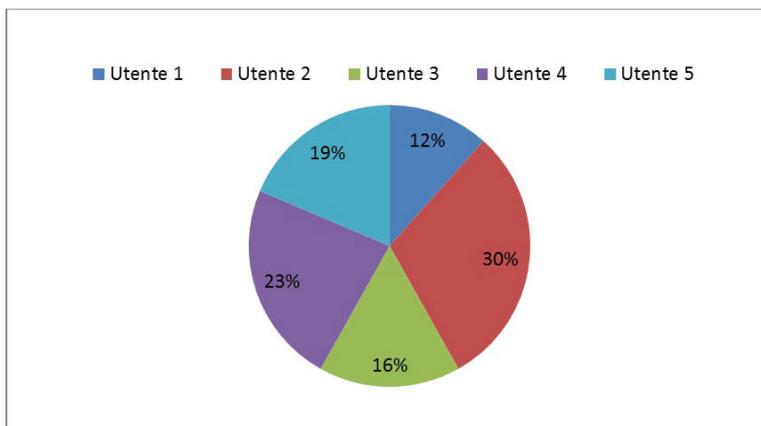


Fig. 2. Elaborazione dati del questionario. Risultati del *System Usability Scale*

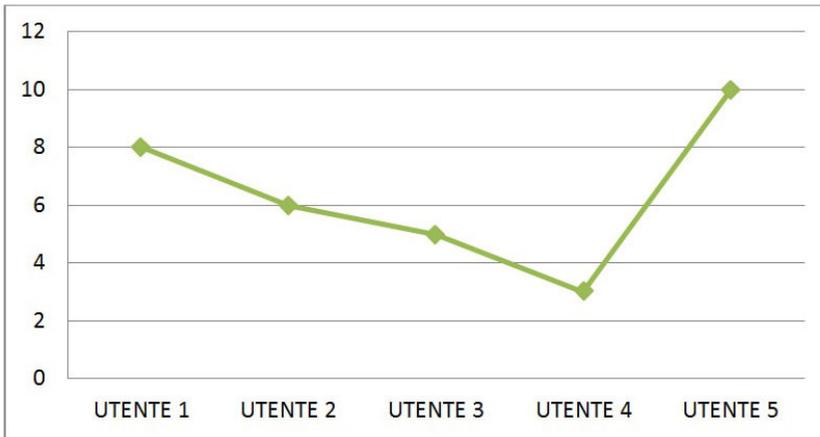


Fig. 3. Elaborazione dati del questionario *Net Promoter Score*

Allegato 1

INTRODUZIONE DA LEGGERE AL PARTECIPANTE

Per presentare ai partecipanti lo scopo e le modalità dell'indagine è stato utilizzato lo schema di seguito riportato. Il modello riprende l'allegato 3 del protocollo eGLU 2.1 adattato e riscritto secondo le necessità della nostra indagine.

SCOPO E MODALITÀ DELL'INDAGINE

Lo scopo di questo *test* è cercare di valutare l'esperienza dei visitatori e l'uso degli strumenti multimediali presenti nel museo.

Per questo ti chiederò di effettuare la visita del museo e utilizzare i supporti multimediali che si trovano all'interno, prestando particolare attenzione allo strumento *touch screen* predisposto per la comunicazione dell'opera *Madonna con Bambino* di Carlo Crivelli.

Dopo che avrai terminato la visita, ti chiederò di compilare un questionario così potrai lasciarmi la tua valutazione riguardo l'esperienza di visita.

È tutto chiaro? Hai delle domande da farmi?

QUESTIONARIO DI VALUTAZIONE

Gentile visitatore/visitatrice.

Le chiedo di dedicare qualche minuto per la compilazione di questo semplice questionario per valutare la sua esperienza degli strumenti multimediali presenti nel museo nell'ambito della sua visita e in particolare lo strumento multimediale a supporto dell'opera *Madonna con Bambino* di Carlo Crivelli.

Barri con una semplice X le sue risposte.

Grazie per la collaborazione.

IMPRESSIONI GENERALI SUGLI STRUMENTI MULTIMEDIALI NEL MUSEO

1. Si ritiene soddisfatto delle postazioni multimediali (*computer, tablet, touch screen*) presenti in questo museo?
 - Sì sono ben visibili, si relazionano con le opere in modo efficace.
 - Abbastanza ma non ho avuto tutte le informazioni che desideravo.
 - Più no che sì, non sono facili da usare.
 - No, alcuni strumenti non funzionavano.

2. Dopo la sua visita, ritiene che le tecnologie presenti nel museo abbiano agevolato la sua visita?
 - molto
 - abbastanza
 - poco
 - per niente
 - non so

3. Le tecnologie usate stimolavano la conoscenza approfondita delle opere e del museo?
- molto
 - abbastanza
 - poco
 - per niente
 - non so

SODDISFAZIONE DEL SUPPORTO MULTIMEDIALE

Come valuta la comunicazione dell'opera *Madonna con Bambino* di Carlo Crivelli?
Le chiediamo di dare una valutazione delle voci sotto riportate assegnando un punteggio da 1 a 5, dove 1 esprime la valutazione più bassa e 5 quella più alta.

	1 Fortemente in disaccordo	2	3	4	5 Fortemente d'accordo
1. Penso che mi piacerebbe utilizzare questo supporto multimediale frequentemente					
2. Ho trovato il supporto multimediale inutilmente complesso					
3. Ho trovato il supporto multimediale molto semplice da usare					
4. Penso che avrei bisogno dell'assistenza di una persona già in grado di utilizzare lo strumento					
5. Ho trovato le varie funzionalità del supporto multimediale bene integrate					
6. Ho trovato incoerenze tra le varie funzionalità dello strumento multimediale					
7. Penso che la maggior parte delle persone possano imparare ad utilizzare il supporto multimediale facilmente					
8. Ho trovato il supporto multimediale difficile da utilizzare					
9. Mi sono sentito a mio agio nell'utilizzare il supporto multimediale					
10. Ho avuto bisogno di imparare molti processi prima di riuscire ad utilizzare al meglio il supporto multimediale					

È stato soddisfatto degli elementi grafici utilizzati?

- molto
- abbastanza
- poco
- per niente
- non so

11. Nella schermata iniziale del *touch screen* viene raffigurata la regione Marche con i luoghi dove si trovano le altre opere di Carlo Crivelli (Ancona, Corridonia,

Montefiore dell’Aso, Ascoli Piceno, Macerata, Massa Fermana). Di ogni opera si offre un’immagine, la datazione, la tecnica esecutiva, il luogo dov’è conservata. Ritieni che le informazioni sulle opere siano sufficienti a capire il contesto di provenienza?

- Sì
- No

Motivi la sua risposta

12. “La tela reca ancora tracce di un incorniciatura ovale ottocentesca che fu rimossa nel 1914, allorché fu posto in luce un originale drappo rosso lacca, retaggio della tipica marezzatura crivellesca”. Il significato della frase è del tutto chiaro?

- Sì
- No

Motivi la sua risposta

13. Con quanta probabilità consiglierebbe l’uso di questo strumento multimediale ad un amico o ad un conoscente?

10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
----	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Massima

Minima

SUGGERIMENTI

14. Quale aspetto ha apprezzato di più dello strumento? Quale secondo lei sarebbe da migliorare?

PROFILO DEL VISITATORE

Età

- < di 18 anni
- 19-30 anni
- 31-50 anni
- > di 50 anni

Sesso

- maschio
- femmina

Professione

- Studente
- Lavoratore dipendente
- Insegnante
- Casalinga
- Libero professionista
- Pensionato

- Impiegato
- Disoccupato / in cerca di occupazione
- Altro

Titolo di studio

- Licenza di Scuola primaria
- Diploma di Scuola secondaria di Primo grado
- Diploma di Scuola secondaria di Secondo grado
- Laurea
- Post Laurea (Master, Dottorato, Scuola di Specializzazione)

1. Utilizza quotidianamente strumenti tecnologici (computer, *tablet*, *ebook reader*, *smartphone*)?
 - molto
 - abbastanza
 - poco
 - per niente
 - non so

2. Ha già utilizzato postazioni multimediali (computer, *tablet*, *touch screen*) durante la visita di un museo prima di oggi?
 - Sì
 - No

2.1. Se le ha usate ritiene che siano state:

SODDISFACENTI

- molto
- abbastanza
- poco
- per niente
- non so

COMPLICATE

- molto
- abbastanza
- poco
- per niente
- non so

Nota a margine del convegno di studi “La valorizzazione dell’eredità culturale in Italia” (Macerata, 5-6 novembre 2015)

Mara Cerquetti*

Abstract

Si fornisce qui una serie di riflessioni a margine del convegno di studi *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia* (Macerata, 5-6 novembre 2015), tenendo conto sia dei cambiamenti che di recente hanno interessato il sistema dei beni culturali in ambito nazionale sia delle mancate innovazioni del settore. La discussione ruota intorno ad alcuni divari e asimmetrie di carattere culturale e generazionale che contraddistinguono l'anomalia italiana. Senza fornire una recensione puntuale e sistematica di tutti gli aspetti affrontati in

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

Non avendo potuto partecipare al convegno, chi scrive ha maturato le riflessioni che seguono dalla lettura degli atti. Per questo, più che doveroso, oltre che sincero, è il ringraziamento al collega Pierluigi Feliciati, che, come specificato nella presentazione, “si è assunto l'onere” di curare l'edizione degli atti, estendendo ad una platea più vasta la possibilità di proseguire la discussione anche oltre i termini del convegno.

sede di convegno, si mettono in relazione le principali criticità emerse durante la discussione con altrettante questioni emergenti nel dibattito sull'argomento, con particolare attenzione ai temi del lavoro e dell'occupazione nel settore dei beni culturali.

This paper provides a series of reflections concerning the conference *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia* (Macerata, November 5-6, 2015), taking into account both the changes that have recently affected the cultural heritage system in Italy and the failed innovations of the heritage sector. The discussion is focused on some gaps and cultural and generational asymmetries that characterize the Italian anomaly. Without providing a detailed and systematic review of all the aspects addressed in the conference, the main problems that emerged during the discussion are related with as many emerging issues in the debate on this topic, with particular attention to labour and employment in the cultural heritage sector.

1. *Non è un paese per giovani e altre anomalie italiane*

Un aspetto che mi ha sempre colpito vedendolo dall'esterno, e che distingue l'Italia da altri paesi quali la Germania o l'Inghilterra, consiste nei rapporti molto gerarchici nel settore accademico. Per esempio, sono rimasto stupito quando ho scoperto che all'università dove svolgevo le mie ricerche molti professori davano del "tu" agli studenti, mentre questi davano del "lei" ai docenti. In Germania una cosa del genere non esiste più, forse dal Settecento¹.

L'anomalia tutta italiana qui richiamata da Gabriel Zuchtriegel, classe 1981 e dal 2015 direttore del Parco Archeologico di Paestum, è solo una delle tante asimmetrie e disparità che contraddistinguono il sistema – non solo dei beni culturali – italiano e che emergono dalla lettura degli atti del convegno di studi che si è tenuto a Macerata nel 2015 per festeggiare i 5 anni della rivista "Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*".

Una delle prime asimmetrie da rilevare trova sostanza proprio nelle gerarchie che pesano anche nella tutela e valorizzazione dei beni culturali e che difficilmente – per usare un eufemismo – possono dirsi in linea con i principi e i valori su cui si fonda la *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società* (Appendice 4), perno intorno al quale si è sviluppato il convegno. Come sostiene Massimo Montella, la Convenzione di Faro, riconoscendo la «necessità di coinvolgere ogni individuo nel processo continuo di definizione e di gestione dell'eredità culturale» (Preambolo), rovescia totalmente la «nostra tradizionale prospettiva di identificazione di ciò che riveste interesse culturale»², spostando l'autorità dal vertice (i soprintendenti) alla base

¹ Zuchtriegel in Feliciati 2016, p. 65.

² Montella in Feliciati 2016, p. 14.

(le “comunità di eredità”). Con tale approccio stride, però, il sistema di tutela attualmente vigente in Italia, dove l'autorità rimane in mano ai soprintendenti e, come ricorda Giuliano Volpe, è

quasi impossibile organizzare una conferenza di servizi perché spesso le Sovrintendenze non si presentano, oppure accade che una Soprintendenza dia un parere, un'altra Soprintendenza ne dia un altro opposto, i vigili del fuoco ne diano un altro ancora, con la conseguenza di tempi lunghi e di facile materia per ricorsi amministrativi³.

Sebbene questi limiti vengano in parte superati dalla riorganizzazione del MiBACT, l'eccesso di gerarchie, su più livelli e ambiti, permane. Per scardinarlo e così decretare la reale, piena e concreta vittoria dell'insieme sull'eccezionale e del valore d'uso sul valore in sé auspicata dalla Convenzione di Faro, infatti, le riforme organizzative non sono sufficienti: è necessario che cambino anche «le istituzioni, i ruoli, gli studi, i processi»⁴; altrimenti, anche le più innovative definizioni di bene culturale perdono di significato e di efficacia.

Non privo di connessioni con l'asimmetria qui messa in luce è anche il divario generazionale, che, in ambito nazionale, oltre ad essere uno dei perni intorno al quale è stato impostato il dibattito politico degli ultimi anni⁵, continua ad affliggere la pubblica amministrazione per deficit di *turn over*. Da un lato abbiamo una PA elefantiaca e sempre più vecchia, in cui scarseggiano i fondi per la formazione e l'aggiornamento permanenti, e dall'altro un numero crescente di giovani che escono da curricoli universitari sempre più votati alla formazione olistica e interdisciplinare – auspicata e finanche invocata da diversi partecipanti al convegno –, che si arrabattano in una miriade di *work experiences* ampiamente sottopagate per cercare di portare un contributo, spesso dall'esterno, al settore dei beni culturali. Molto efficace in proposito è l'immagine della clessidra richiamata da Daniele Jallà, «in cui le due parti sono il vecchio e il nuovo»⁶ e il cui collo «continua ad allungarsi, stretto e lungo, con un vecchio che si prolunga e un nuovo che non riesce ad arrivare»⁷. Si registra, dunque, uno scollamento, su cui, come vedremo più avanti, i bandi pubblicati nel 2016 per il reclutamento di 500 professionisti per la cultura non è riuscito ad incidere adeguatamente, non solo in termini numerici. A conferma di tale divario basti citare i risultati del rapporto 2017 della Fondazione Visentini su “Il divario generazionale tra conflitti e solidarietà”, secondo il quale, in Italia, se nel 2004 un giovane di 20 anni riusciva a costruirsi una vita autonoma intorno ai 30 anni, nel 2020 impiegherà 18 anni, per raggiungere l'indipendenza a

³ Volpe in Feliciati 2016, p. 75.

⁴ Montella in Feliciati 2016, p. 14.

⁵ Solo per citare qualche espressione, di certo non tra le più alte (!), dell'attuale dibattito politico italiano si pensi allo scontro tra “rottamatori” e “riservisti” e al grido – ahimé, *very far from Faro!* – “mandiamoli tutti a casa”.

⁶ Jallà in Feliciati 2016, p. 115.

⁷ *Ibidem*.

40 anni, mentre nel 2030 necessiterà di ben 28 anni, diventando finalmente “grande” a 50 anni⁸.

Nonostante i cambiamenti a cui si assiste, dunque, la situazione presente non può considerarsi sostenibile⁹ se alle giovani generazioni non sono garantite le stesse opportunità che hanno avuto quelle che le hanno precedute. Qualcosa nell’ingranaggio si è inceppato. Sebbene le motivazioni di questo divario non siano circoscritte al settore dei beni culturali, vale comunque la pena segnalare anche per quest’ambito un difetto di trasmissione, che continua a procrastinare il necessario passaggio di consegne. L’equità intergenerazionale risulta così un obiettivo ampiamente disatteso.

Il fatto che i più giovani direttori dei musei vincitori nel 2015 del bando di concorso pubblicato dal MiBACT, due dei quali intervenuti a questo convegno (Peter Aufreiter e Gabriel Zuchtriegel), non siano italiani è il segnale dei non pochi ostacoli che nel nostro paese hanno frenato un adeguato ricambio generazionale. Tra l’estate e l’autunno del 2015 la nomina dei direttori ha a lungo dominato le pagine dei quotidiani e della stampa specialistica. In quei giorni, così come per le nomine successive, però, il dibattito si è concentrato sullo scontro tra dentro e fuori, intorno ai vecchi direttori, interni al MiBACT, scalzati dai nuovi, provenienti dall’estero. I fatti rilevano che in molti casi questi giovani rappresentassero una generazione, anche quando di origine italiana, formatasi all’estero e con esperienza professionale all’estero¹⁰. Forse c’è da chiedersi se per chi è rimasto in Italia sia stato più difficile costruire un curriculum adeguato al livello richiesto¹¹.

Lo stesso divario anagrafico lo si ritrova nel mondo accademico. Basti guardare ai partecipanti alla prima parte del convegno oggetto di questa nota, tra i quali, a rappresentare l’accademia, non è presente la generazione degli Aufreiter e degli Zuchtriegel. Senza entrare nel merito delle possibili motivazioni,

⁸ Cfr. <<http://www.lastampa.it/2017/03/22/societa/giovani-e-poco-lavoro-lautonomia-economica-arriva-solo-a-anni-AoWffY511FPoWtPIvAkcgK/amphtml/pagina.amp.html>>, 25.03.2017.

⁹ Secondo la definizione fornita nel 1987 nel rapporto della Commissione Brundtland su Ambiente e Sviluppo, lo sviluppo si definisce sostenibile quando è in grado di soddisfare i bisogni della generazione presente, senza compromettere la possibilità che le generazioni future riescano a soddisfare i propri bisogni.

¹⁰ Per avere un quadro dei nuovi “superdirettori” si vedano le interviste pubblicate da «Il Giornale dell’Arte» nel 2016: *Gli archeologici del Sud* 2016; *Le collezioni dinastiche. Prima parte* 2016; *Le collezioni dinastiche. Seconda parte* 2016a, 2016b e 2016c; *Le Accademie di Belle Arti* 2016; *I musei nazionali uniti ai Poli regionali* 2016; *Gallerie nazionali* 2016. Cfr. in proposito le parole di Eva degl’Innocenti, direttrice del Museo Nazionale Archeologico di Taranto: «Nel 2008 ero disillusa, mi sembrava che l’Italia non potesse offrirmi opportunità lavorative. La Francia, invece, mi ha accolto benissimo, consentendomi di crescere professionalmente grazie anche a ruoli di responsabilità che qui non si offrivano ai giovani» (*Gli archeologici del Sud* 2016, p. 8).

¹¹ A tal proposito si veda il monito di Sergio Vasarri: «Dobbiamo evitare di far arrivare le persone a 40 anni nel mercato del lavoro, mentre in Europa ci arrivano a 23-24» (Vasarri in Feliciati 2016, p. 126).

sicuramente non volute, non può non riscontrarsi la mancanza di un reale confronto tra la generazione dei *baby boomers* e le successive generazioni X e Y¹².

Ultimo gap che qui si vuole portare all'attenzione è quello tra formazione universitaria e profili professionali. Stretti da un lato nella morsa delle gabbie ministeriali e ostacolati dall'altro da nuove frange conservatrici¹³, i corsi di laurea in beni culturali negli ultimi anni hanno tentato, seppur in maniera talvolta maldestra e di certo non ancora compiuta, una possibile innovazione. Le criticità da risolvere sono ancora molte, a partire da un'eccessiva "misticanza" che caratterizza certi corsi di laurea triennale, con il rischio di formare tuttologi inaffidabili in alcuna materia¹⁴, ma non si può negare il valore di una formazione trasversale e multidisciplinare¹⁵, soprattutto al livello magistrale, che, associando ad una solida preparazione di base nel campo dei beni culturali conoscenze e competenze *cross-cutting*¹⁶, tecnico-gestionali e giuridico-amministrative, consenta una visione integrata e sistemica del patrimonio culturale, delle problematiche connesse alla sua gestione e delle possibili soluzioni. Proprio tale *cross-fertilization*, capace di alimentare anche le *soft skills* oggi più richieste dal mercato (dall'autonomia di giudizio alla flessibilità, dalla capacità di lavorare in team al *problem solving*), sembrerebbe infatti poter rispondere alle esigenze del settore dei beni culturali. Tuttavia, ai tentativi di innovazione dei percorsi universitari non ha corrisposto una reale e determinante innovazione strutturale del sistema dei beni culturali tale da garantire un'occupazione ai migliori laureati formati da quei corsi. Ne forniscono testimonianza i già citati bandi per 500 funzionari dei beni culturali pubblicati dal MiBACT il 24 maggio 2016¹⁷, ancorati ad una logica ancora rigorosamente disciplinare, che non tiene conto delle reali professioni del settore¹⁸. Come sostiene in altra sede Michele Trimarchi,

¹² La generazione X ha l'occasione di partecipare all'ultima parte del convegno ("I professionisti dei beni culturali: competenze, forme associative e mercato del lavoro"), mentre completamente in silenzio rimane la *millennial generation*, a cui appartengono soprattutto gli studenti universitari, platea silente-assente, piuttosto che assenziente – chissà, forse realmente presente e partecipe ad un dibattito con il pubblico che chi legge gli atti può solo immaginare.

¹³ Cfr. Montanari 2014, pp. 85-89.

¹⁴ Petrarola in Feliciati 2016, p. 73.

¹⁵ Cfr. Cerquetti 2013; Manacorda 2014; Volpe 2014.

¹⁶ Vasarri in Feliciati 2016, p. 127.

¹⁷ Bandi di concorso per l'assunzione, a tempo indeterminato presso il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, di 500 funzionari da inquadrare nella III area del personale non dirigenziale, posizione economica F1, nei seguenti profili professionali: funzionario antropologo: 5 posti; funzionario archeologo: 90 posti; funzionario architetto: 130 posti; funzionario archivista: 95 posti; funzionario bibliotecario: 25 posti; funzionario demotnoantropologo: 5 posti; funzionario della promozione e comunicazione: 30 posti; funzionario restauratore: 80 posti; funzionario storico dell'arte: 40 posti.

¹⁸ «Un conservatore non è uno storico dell'arte, è un conservatore [...] I mestieri del patrimonio sono mestieri che prescindono dalle competenze disciplinari perché sono tendenzialmente trasversali» (Jallà in Feliciati 2016, pp. 115-116).

nei recentissimi concorsi per l'assunzione di giovani professionisti nei ranghi del MiBACT si è fatto ricorso a quiz interamente nozionistici, mostrando poco interesse nei confronti delle capacità, dei talenti e delle esperienze e privilegiando con tutta evidenza i candidati dotati di memoria meccanica. Visto dal Palazzo il sistema della cultura sembra apparire come una torma di questuanti da mettere a tacere con un bavaglio contabile¹⁹.

In sintesi, se c'è un denominatore comune tra le varie questioni qui citate, lo si trova nel contrasto tra tradizione e innovazione, ovvero in un deficit di innovazione, sintetizzabile, per usare la metafora di Massimo Montella, nella difficoltà ad avviare la produzione di lampadine nell'era dell'energia elettrica²⁰: forse qualche spazio di mercato per le candele per torte di compleanno c'è ed è già stato trovato, ma la gran parte della produzione è ferma e non è stata ancora sostituita da nuovi prodotti in grado di rispondere alle esigenze di illuminazione del nostro tempo.

Ben dice, allora, Daniele Manacorda quando sostiene che «l'innovazione di un paese non la fanno i settantenni; [e che] i settantenni che vogliono essere in sintonia con il proprio tempo possono cercare di tamponare il danno che i loro coetanei fanno per voler continuare a fare quello che hanno sempre fatto»²¹. L'innovazione del paese possono invece farla le nuove generazioni, ma occorre fornire loro l'opportunità di prendere in mano il proprio futuro.

2. *Il coraggio di essere contemporanei sulle spalle di un "tempo bellissimo"*

Con condivisibile passione Michela Di Macco ricorda come un "tempo bellissimo",

quello della tutela territoriale, quello che, sviluppato negli anni '70, ha avuto come modello culturale la storiografia francese degli *Annales* e capito la necessità, occupandosi di microstoria, di sviluppare la tutela locale in forme non localistiche. Nella microstoria della tutela hanno avuto un ruolo fondamentale quelle esperienze di studio del patrimonio culturale diffuso e di condivisione, nei territori decentrati, lontani, disagiati, della conoscenza e della consapevolezza del valore culturale di quel patrimonio in apparenza minore ma che, in quanto fondamentale tessuto connettivo, una volta riconosciuto e fatto riconoscere dava gli strumenti, nel confronto, per dialogare consapevolmente. Sono momenti importanti da ricordare anche perché, nel mutare delle cose, li possiamo confrontare con il presente. Erano stagioni in cui in Italia si stava ulteriormente sviluppando per ragioni di necessità l'immigrazione all'interno del territorio nazionale e in cui si rendeva necessario il dialogo tra formazione culturale e identità culturali diverse²².

¹⁹ Trimarchi 2016, p. 34.

²⁰ Montella in Feliciati 2016, p. 35.

²¹ Manacorda in Feliciati 2016, p. 134.

²² Di Macco in Feliciati 2016, p. 33.

Il valore di quel modello è, soprattutto sul piano degli studi e a livello transdisciplinare²³, ampiamente riconosciuto anche oggi ed esteso ad una società ancora più complessa, europea e sempre più aperta all'immigrazione dall'esterno. Guardando alla pratica della gestione, chi è nato proprio in quegli anni non può, però, non chiedersi *cosa-ne-sia-stato-di-quel-modello*. Se, come in occasione del convegno stesso è stato ricordato a più riprese, si vuole evitare di cadere in trappole neo- o vetero-idealiste, bisogna ragionare – chissà, forse in un altro convegno – su come quel modello sia stato applicato, su come certi presupposti teorici siano stati tradotti nella pratica, su cosa non abbia funzionato, perché, e come porvi rimedio. Altrimenti, gli anni '70 rischiano di diventare un mantra svuotato di senso. Nell'arco di oltre quarant'anni molti sono stati i cambiamenti giuridico-istituzionali ed economico-gestionali che hanno modificato l'assetto dei beni culturali in Italia, dall'istituzione delle regioni (1970)²⁴ fino alla riforma del titolo V della Costituzione (2001), dal riconoscimento (quanto meno giuridico) del ruolo della valorizzazione²⁵ accanto alla tutela fino a quello della necessità di livelli uniformi di valorizzazione²⁶, dalla costituzione di reti di istituti culturali a quella dei distretti culturali, turistici e creativi. In ultimo sono arrivati l'Art Bonus²⁷ e la riforma organizzativa del MiBACT, completata con l'istituzione di una Direzione generale "unica" e di soprintendenze "uniche"²⁸ e la definizione di nuove regole per l'affidamento dei servizi aggiuntivi²⁹. Qualcosa è stato fatto, ma forse non ancora abbastanza. In

²³ A conferma della vitalità degli studi focalizzati sul patrimonio culturale diffuso in territori "decentrati, lontani, disagiati", si citano qui a mo' di esempio due fascicoli tematici della rivista «Il capitale culturale»: Capriotti, Coltrinari 2014; Moscatelli, Stagno 2015.

²⁴ Si veda in particolare il successivo D.P.R. 14 gennaio 1972, n. 3, recante "Trasferimento alle Regioni a statuto ordinario delle funzioni amministrative statali in materia di assistenza scolastica e di musei e biblioteche di enti locali e dei relativi personali e uffici".

²⁵ Il termine compare per la prima volta in un testo di legge con il D.P.R. 3 dicembre 1975, n. 805, recante "Organizzazione del Ministero per i beni culturali ed ambientali", ma per averne una prima definizione bisognerà aspettare l'art. 148 del D.Lgs. 31 marzo 1998, n. 112, recante "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".

²⁶ Si veda in ultimo la costituzione di un Gruppo di lavoro sui livelli uniformi di qualità (13 aprile 2016).

²⁷ Cfr. D.L. 31 maggio 2014, n. 83, recante "Disposizioni urgenti per la tutela del patrimonio culturale, lo sviluppo della cultura e il rilancio del turismo", convertito con modificazioni in Legge n. 106 del 29 luglio 2014 e s.m.i.

²⁸ Cfr. D.P.C.M. 29 agosto 2014, n. 171, recante "Regolamento di organizzazione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, degli uffici della diretta collaborazione del Ministro e dell'Organismo indipendente di valutazione della performance, a norma dell'articolo 16, comma 4, del decreto-legge 24 aprile 2014, n. 66, convertito, con modificazioni, dalla legge 23 giugno 2014, n. 89"; D.M. 27 novembre 2014 recante "Articolazione degli uffici dirigenziali di livello non generale del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo"; D.M. 23 dicembre 2014 recante "Organizzazione e funzionamento dei musei statali"; D.M. 23 gennaio 2016, recante "Riorganizzazione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo ai sensi dell'articolo 1, comma 327, della legge 28 dicembre 2015, n. 208".

²⁹ In base all'accordo tra MiBACT e Consip s.p.a. sono stati individuati tre tipi di gare: la prima avente ad oggetto i servizi operativi, la seconda l'attivazione di un sistema di biglietteria nazionale *on line* e la terza i servizi per il pubblico. Cfr. Casini 2016, p. 66.

aggiunta, qualche felice occasione, inizialmente salutata come reale opportunità per dare corpo di azione tecnica ad un modello non solo scientifico, ma anche gestionale, sembrerebbe non essere stata colta in pieno. Era il 1998³⁰ quando «la legge consentì di trasferire – [...] meglio di restituire – alle Regioni e agli Enti locali la gestione dei musei e di altri beni divenuti nel frattempo statali: beni che nessun Comune e nessuna Regione chiese però di riavere»³¹. D'altra parte, come già denunciato da Massimo Montella, «se poi si volesse guardare ad oggi, c'è che quasi tutte le Regioni da quaranta anni continuano a non curarsi delle raccolte locali: anzi a qualcuna sembra che ai musei basti qualche concertino la sera»³².

Dunque, la questione non può risolversi con la seppur apprezzabile riorganizzazione del MiBACT, che in Italia è titolare di meno del 10% dei musei, monumenti e aree archeologiche presenti sul territorio nazionale, ma va inserita in un contesto più ampio, tenendo conto sia dei percorsi avviati e lasciati a metà sia di tutti i soggetti, pubblici e privati, coinvolti e dei relativi ruoli. Ancora una volta: istituzioni, ruoli, studi, processi. Una riflessione “speciale” meriterebbe la sussidiarietà con cui alcune generazioni – come quella di chi scrive – si sono formate sul piano “civico”, prima che “scientifico”, considerandola una reale opportunità di svolta.

Se, come scrive Jallà, “il patrimonio siamo noi”³³, allora siamo un patrimonio che non è troppo audace definire sbrindellato, un sistema ancora da realizzare e pieno di contraddizioni, in attesa di soluzioni efficaci. A tal proposito, Montella scrive nella presentazione degli atti del convegno che la capacità di essere contemporanei «è come il coraggio di don Abbondio. Ma può anche essere che non ce la si voglia dare, che si decida di provare a resistere ad oltranza per timore delle conseguenze»³⁴. C'è da chiedersi se quella a cui si sta assistendo sia una resistenza ad oltranza, di cui si stenta a vedere la fine. Nella mancanza del coraggio di un cambiamento reale, il rischio è che anche le riflessioni più attente rinuncino a dotarsi di sostanza tecnica e operativa, riducendosi a chiacchiere, più simili alle “astanze” e alle “flagranze” care a Brandi³⁵ che a soluzioni efficaci.

Se tra le richieste ai relatori del convegno, come ricordato in principio, c'era quella di analizzare crudamente la propria inclinazione «alla chiacchiera estetizzante e culta»³⁶, il lettore degli atti non può che riflettere sui risultati di tale istanza. Preme capire, come ha ancora una volta ricordato Michele Trimarchi se «a furia di arroccarsi in un acceso dibattito interno riservato agli iniziati il sistema culturale [abbia] perso di vista la società»³⁷.

³⁰ Il riferimento è al già citato D.Lgs. 112/98.

³¹ Montella 2014, p. 159.

³² *Ibidem*.

³³ Jallà in Feliciati 2016, p. 37.

³⁴ Montella in Feliciati 2016, p. 9.

³⁵ Cfr. Montella in Feliciati 2016, p. 10.

³⁶ Montella in Feliciati 2016, p. 80.

³⁷ Trimarchi 2016, p. 25.

Ampiamente analizzate, anche senza un esplicito richiamo, nel corso del convegno, come radici di molti mali, sono le costrizioni della tradizione neoidealistica. Cercando di liberarsi da questo peso, ci si interroga sulla cultura umanistica che rifiuta il criterio di utilità, il principio di sussidiarietà e il sistema democratico di massa, incapace infine di andare oltre quel rimpianto di Longhi che, pur enunciando il problema, non forniva un'indicazione di possibile soluzione³⁸. Se, allora, si vuol tentare qualche passo in avanti verso le possibili soluzioni, bisognerebbe avere il coraggio di andare oltre la scoperta, che tale non è più, del peccato originale: tornare all'origine del problema non ci aiuta, infatti, a capire gli errori, anche vicini, che si continuano a commettere, né, soprattutto, come porvi rimedio. Piuttosto, occorrerebbe interrogarsi sui *processi*, chiedendosi non solo *cosa* impedisca di dare "dimensione operativa" alle nozioni innovative che pur oggi si stanno affermando – da quella di valore a quella di eredità culturale fino a quella di comunità di eredità –, ma anche *come* poter intervenire per realizzare l'innovazione. Se, per dirla con Kurt Lewin, «there is nothing so practical as a good theory»³⁹, qualche difficoltà nell'individuazione della soluzione può, allora, essere considerata erede di quella tradizione neoidealistica, ovvero di quella distinzione tra teoria e prassi, di non scarso ostacolo all'innesco di un reale processo di cambiamento.

Se si vuole, dunque, evitare quello scollamento ricordato da Trimarchi, forse sarà bene ricordare che le nuove generazioni (non solo quelle dei giovanissimi) non sono cresciute imbevute di neoidealismo, ma sulle sue ceneri. Anzi, tra di loro ci sono pure coloro che, come è stato ricordato, sono in una condizione di "osservatori storici" rispetto al '900⁴⁰. Si sono, quindi, lasciati alle spalle il neoidealismo, con la piena consapevolezza del valore dei saperi tecnici, su cui pure si sono saldamente formati, ma che spesso non riescono a mettere al servizio di un progetto nuovo. Queste generazioni non si scandalizzano affatto «se, senza far danno alla tutela, si ottengono anche dei risvolti economici positivi»⁴¹, anzi si sono nutrite della riflessione sui possibili benefici della reciproca collaborazione tra tutela e valorizzazione.

In questo contesto, allora, sarebbe da mettere da parte un certo paternalismo di ostacolo al pieno compimento di una democrazia ancora imperfetta, un atteggiamento abbastanza diffuso che non viene mai citato nel corso del convegno, ma che pure sembrerebbe un impedimento meritevole di qualche ulteriore riflessione. Basti pensare alla nozione di tutela, ampiamente analizzata da Pietro Petrarola⁴², non presente in altre lingue⁴³, e alle diverse accezioni di

³⁸ Cfr. Montella in Feliciati 2016, pp. 15-16.

³⁹ Lewin 1951, p. 169.

⁴⁰ Di Macco in Feliciati 2016, p. 33.

⁴¹ Di Macco in Feliciati 2016, p. 51.

⁴² Cfr. Petrarola in Feliciati 2016, pp. 17-28.

⁴³ In inglese, ad esempio, il termine può essere tradotto con *protection*, *safeguard*, *preservation*, termini che hanno già un loro corrispettivo italiano (protezione, salvaguardia, preservazione) e che si distinguono da *guardianship*, riferito esclusivamente alla tutela delle persone.

significato che il termine ha in italiano⁴⁴, tanto distante dalla “tutela attiva” che si vorrebbe realizzare. Viene in mente la pur provocatoria campagna di comunicazione lanciata dal MiBAC qualche anno fa, oggetto di diversi riconoscimenti⁴⁵, il cui slogan era “Se non lo visiti, lo portiamo via”, e il cui sottotitolo, figlio di quella tradizione neoidealistica precedentemente citata, recitava “In Italia ti aspettano da sempre i più grandi capolavori della storia dell’arte. Riscopri”. Lo slogan, giocato sulla dicotomia “noi-tu”, molto dice del divario tra patrimonio culturale – o meglio tra l’élite dei custodi del patrimonio culturale – e i cittadini. D’altra parte, se in quel “tu” si possono identificare tutti – chiunque legga la pubblicità in una delle sue molteplici versioni –, non altrettanto si può dire per quel “noi”, che rimane una casta di iniziati sconosciuta ai più. Ma, si sa, quella campagna era del 2010 e l’Italia doveva ancora firmare la Convenzione di Faro⁴⁶, anche se oltre 60 anni prima la Costituzione aveva già stabilito che la Repubblica – non solo Stato! – «tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione» (art. 9).

Sappiamo che una firma non basta per cambiare il modo di operare, ma, riferendoci ad esempio al dibattito seguito ai terremoti che hanno colpito il centro Italia tra 2016 e il 2017, qualche segnale innovativo, di rovesciamento dell’approccio “noi-tu” verso percorsi di tipo *bottom up*, va registrato. È, tra gli altri, indice di un tentativo di riappropriazione del patrimonio culturale da parte delle “comunità di eredità” il manifesto siglato da molti sindaci delle Marche contro l’ipotesi di trasferire ad Ancona le opere d’arte salvate dal sisma, con il rischio di vederle tornare nei luoghi di provenienza solo tra molti anni, e così il conseguente accordo raggiunto dai sindaci con il commissario per la ricostruzione Vasco Errani, il dirigente generale del MiBACT Antonia Pasqua Recchia e il Capo Dipartimento della Protezione Civile Fabrizio Curcio⁴⁷. Sulla stessa linea muove anche la mozione del Consiglio Superiore per i Beni culturali e Paesaggistici del MiBACT, riunitosi in seduta straordinaria a Matelica il 20 marzo 2017, dal titolo “Il patrimonio culturale è il futuro dei territori colpiti

⁴⁴ In italiano con “tutela” [dal lat. *tutela*, der. di *tutus*, part. pass. di *tueri* “difendere, proteggere”] si intende anche l’«istituto giuridico per il quale una persona, nominata dal giudice tutelare, si assume la protezione e la rappresentanza di un minore, di un incapace o di un interdetto, secondo le modalità stabilite dalla legge», <<http://www.treccani.it/vocabolario/tutela/>>, 25.03.2017.

⁴⁵ La campagna, realizzata dal Gruppo DDB per conto del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, ha ricevuto i seguenti riconoscimenti: Primo premio, nella categoria Miglior Campagna Stampa, alla terza edizione degli NC Awards, organizzati da ADC Group; Primo premio al XVIII Radio Festival, organizzato da Sipra, con lo spot “Ragnatela”; Bronzo agli ADCI Awards (Art Directors Club Italia) con lo spot “Ragnatela”, <http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/Ministero/UfficioStampa/News/visualizza_asset.html_700075324.html>, 25.03.2017.

⁴⁶ La firma italiana, avvenuta a Strasburgo il 27 febbraio 2013, ha portato a 21 il numero di Stati Parti fra i 47 membri del Consiglio d’Europa; di questi, 14 l’hanno anche ratificata. In Italia si è ancora in attesa di ratifica.

⁴⁷ <http://www.ansa.it/sito/notizie/cronaca/2017/01/04/sismapiu-depositi-beni-culturali-marche_239908b0-b23d-4ca8-91b5-ffb4180372ab.html>, 25.03.2017.

dal terremoto"⁴⁸, i cui risvolti si auspicano sempre più *Faro-driven*. C'è da attenderne l'esito, ma sono questi segnali, seppur circoscritti, di una società che sta cambiando e con cui bisogna trovare il coraggio di confrontarsi.

3. *Da dove ripartire*

Il percorso verso il cambiamento, per usare le parole di Italo Calvino, «è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui»⁴⁹: occorre cercare e saper riconoscere i segnali positivi di cambiamento, dar loro il giusto spazio e farli durare nel tempo. Soprattutto per chi opera all'interno dell'università, conta saper vedere differenze e sfumature, cogliere non solo i punti di forza da valorizzare, ma anche le lacune da colmare. Quanto all'individuazione delle soluzioni, «se ci si deve dividere, che almeno lo si faccia su questioni che contano, il che però significa metterle in fila e cioè capire cosa viene prima e cosa dopo. Se non lo si fa, si rischia di girare a vuoto, per quello che si trascura e per quello che si enfatizza»⁵⁰.

Dunque, riconoscendo l'opportunità di una costruttiva autocritica, sarà bene partire proprio dalla formazione universitaria, ancora in bilico tra generalismo e specialismo, e dalla necessità di fornire al sistema dei beni culturali professionisti competenti e tecnicamente validi. Su questo versante l'offerta universitaria attualmente disponibile in Italia ha qualche margine di miglioramento, ancora di più se parallelamente si comincia ad operare a livello ministeriale per scardinare l'impianto ottocentesco – caro ancora a molti – su cui si basa il sistema disciplinare di riferimento⁵¹, strutturando, di conseguenza, anche i percorsi formativi per funzioni⁵².

Riconoscere i cambiamenti culturali in corso e agire di conseguenza è essenziale. A tal riguardo, nell'ultimo rapporto Federculture, giustamente Michele Trimarchi⁵³ mette in luce il fermento delle produzioni e dei consumi artistico-culturali in Italia⁵⁴, oltre e nonostante steccati e resistenze burocratiche. Tuttavia, non va trascurato il rischio che, in assenza della definizione di profili professionali – finalmente professionali, e non disciplinari –, oltre che di riconosciuti e condivisi criteri di reclutamento, il patrimonio culturale rimanga – come spesso capita in ambito museale – nelle mani di volontari, talvolta

⁴⁸ <http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1490196527468_Mozione_CSBCP_20_marzo_2017_Sisma.pdf>, 25.03.2017.

⁴⁹ Calvino 1993, p. 164.

⁵⁰ Cammelli 2016.

⁵¹ Manacorda in Feliciati 2016, p. 132.

⁵² Montella in Feliciati 2016, p. 129.

⁵³ Trimarchi 2016.

⁵⁴ Si vedano anche i casi analizzati in: Consiglio, Risitano 2015; Del Maso, Ripanti 2015.

anche innalzati al grado di direttori, non necessariamente per la qualità del loro curriculum, ma per disponibilità di tempo e... denaro. E, se il volontariato è una risorsa, come per i tirocini⁵⁵, bisogna evitare che sostituisca l'occupazione nel settore. Altrimenti, si rischia di fare veramente dell'occupazione nel campo dei beni culturali un mestiere elitario, per i pochi che possono permettersi di lavorare senza retribuzione. A tal proposito, per restare in ambito museale, dare finalmente applicazione al lavoro svolto da ICTOP e ICOM negli ultimi anni⁵⁶ forse sarebbe qualcosa di più di un'«ossessione per le gabbie formali di una legislazione già di per sé bizantina e dimensionale»⁵⁷.

Sui fermenti, poi, c'è da dire che *non è tutto oro quel che luccica*. Di certo, sulla scia del Libro Verde della Commissione Europea sulle industrie culturali e creative, *Unlocking the potential of cultural and creative industries*, a partire dal 2010 si è assistito ad un'inedita attenzione all'imprenditorialità nel settore culturale, che non necessariamente si è tradotta in un avanzamento nel processo di acquisizione delle già citate competenze trasversali e manageriali necessarie per operare nel settore dei beni culturali. Ci si muove, infatti, su due piani distinti: da un lato, il privato, in cui iniziano ad affacciarsi start up innovative culturali, considerate la nuova frontiera dell'innovazione d'impresa⁵⁸, dall'altro il settore pubblico e no profit degli istituti e luoghi della cultura⁵⁹, in cui l'innovazione è parziale, oltre che lenta ad arrivare. Il rischio è quello di assistere all'allargamento della forbice – un ulteriore divario in aggiunta a quelli già citati! – tra l'esplosione della creatività imprenditoriale nel settore culturale in generale e della valorizzazione del patrimonio culturale in particolare e l'immobilismo di una pubblica amministrazione (non solo statale) incapace di tutelare e valorizzare il proprio patrimonio culturale. È ancora presto per valutare l'attività delle nuove start up in ambito culturale e altrettanto difficile

⁵⁵ Cfr. Deiana 2017, p. 8.

⁵⁶ Cfr. Mandosi in Feliciati 2016, pp. 145-146, 151-152, 157 e 164-166.

⁵⁷ Trimarchi 2016, p. 27: «Da più parti si continua a chiedere a gran voce la grande riforma del sistema, così come si pretendono ulteriori regole per la disciplina dei profili professionali, per la definizione dell'impresa culturale, per l'ufficializzazione di modelli da copiare e incollare, in un'evidente ricerca di rassicurazioni che finirebbero per mummificare ulteriormente il sistema culturale, diluendone gli orientamenti progettuali e riducendone i professionisti a burocrati più dediti alla contabilità che non alla costruzione di percorsi critici» (*ibidem*).

⁵⁸ Le start up innovative nel settore culturale già presenti sul mercato forniscono principalmente soluzioni tecnologiche innovative da applicare ai beni culturali. È in discussione in parlamento una proposta di legge, presentata l'11 marzo 2015, finalizzata alla promozione dell'imprenditoria giovanile under 35 nel settore culturale: Proposta di legge Ascani ed altri, «Agevolazioni in favore delle start-up culturali nonché modifiche al testo unico di cui al decreto legislativo 24 febbraio 1998, n. 58, in materia di raccolta di capitali tra il pubblico per la valorizzazione e la tutela dei beni culturali» (2950), <<http://www.camera.it/leg17/126?tab=1&leg=17&cidDocumento=2950&cede=&tipo=>>, 25.03.2017.

⁵⁹ Dei 4558 istituti (musei, monumenti e aree archeologiche) aperti al pubblico nel 2011, 63,8% sono di proprietà pubblica, mentre il 36,2% di proprietà privata. Tra gli istituti pubblici 41,6% sono civici (MiBACT 2014, p. 4).

al momento stabilirne la vitalità e la capacità di sopravvivenza nel tempo, ma di certo non si può non chiedersi se e come l'*homo "creativus"* del rinascimento imprenditoriale culturale riuscirà a dialogare con il sistema culturale esistente, o meglio se, dato questo sistema, si possa realmente andare oltre qualche progetto di carattere promozionale, anche valido, ma pur sempre estemporaneo. Per cercare di colmare questo gap sarebbe allora opportuno affrontare le difficoltà che al momento sono state solo aggirate e perseguire l'innovazione dei processi piuttosto che spostare altrove l'innovazione.

Lo confermano i dati sul contributo al PIL e all'occupazione del settore culturale e creativo, già di difficile definizione e circoscrizione⁶⁰, in cui le performance del patrimonio culturale sono diverse da quelle di altri sottosettori. Secondo il rapporto *Io sono cultura*, nel 2015 il valore aggiunto generato dalle attività *creative-driven* è stato del 2,3% e quello delle industrie culturali del 2,2%, mentre il patrimonio culturale ha raggiunto solo lo 0,2%⁶¹. Molto simili i dati riferibili all'occupazione: 2,4% è stata la percentuale degli occupati nelle attività *creative-driven*, 2% quella nelle industrie creative e solo 0,2% nel patrimonio culturale⁶². In aggiunta, i dati Istat riferibili al 2015 registrano un calo dell'occupazione in termini di valori assoluti molto più accentuato per gli occupati in ambito culturale in confronto a quanto riscontrato per il totale (-3,6% contro -0,6%), a cui si associa anche la diminuzione della quota degli occupati culturali sul totale dell'occupazione (dal 5,5% nel 2011 al 5,3% nel 2015)⁶³. Riallacciandoci alle osservazioni fatte in apertura, va detto che l'occupazione culturale ha avuto la perdita più consistente nella fascia di età intermedia (35-54 anni), in cui si è registrato un -4,7% contro il -1,6% del totale⁶⁴ e, per chiudere il quadro sui divari, che oltre la metà dell'occupazione nelle professioni culturali si colloca al Nord contro un 28,5% al centro e un 18% al Sud⁶⁵. Senza entrare nel merito dell'analisi della soddisfazione degli occupati⁶⁶, sia sufficiente soffermarsi sul riscontro di chi scrive, basato sull'esperienza maturata come ricercatore-docente che vede i migliori laureati in discipline manageriali applicate ai beni culturali prestare le competenze gestionali acquisite a settori spesso molto distanti da quello culturale. Considerando che l'innovazione apportata nei percorsi formativi non riesce di per sé a garantire il lavoro nel settore al pari dei percorsi che quell'innovazione non hanno intrapreso

⁶⁰ Cfr. Valentino 2013.

⁶¹ Symbola, Unioncamere 2016, p. 63. Cfr. anche E&Y 2015.

⁶² Ivi, p. 64.

⁶³ De Rosa *et al.* 2016, p. 296.

⁶⁴ Ivi, p. 297.

⁶⁵ Ivi, p. 306. Il divario tra Nord e Sud del Paese nel campo dei beni culturali è messo in luce anche dal rapporto Istat sul benessere equo e sostenibile, che, alla sezione "Paesaggio e patrimonio culturale", evidenzia disuguaglianze territoriali nella spesa dei comuni per il patrimonio culturale e differenze nella gestione del patrimonio edilizio storico (BES 2015, pp. 211-235).

⁶⁶ Come si può immaginare, se si considerano guadagno e stabilità del lavoro, coloro che svolgono un'occupazione culturale sono meno soddisfatti di chi svolge un'occupazione non culturale.

e vedendo i giovani migliori, più o meno disorientati, rassegnarsi – chissà con quanta soddisfazione – a fare semplicemente altro, ci si chiede se non siano state alimentate solo illusioni.

Se si guarda, poi, alle indagini condotte dall'OECD sul rapporto tra attività culturali e turismo e sull'impatto della nascita dell'industria creativa su questo rapporto⁶⁷, si rileva che gli attori principali sono le città, soprattutto quelle di maggiori dimensioni, che già da decenni «utilizzano le composite offerte del settore culturale per migliorare il loro posizionamento sui mercati nazionali e internazionali, per accrescere la loro capacità di attrazione sia di flussi di visitatori che di attività economiche e di capitali»⁶⁸. Questi dati sono sicuramente positivi e di incentivo, ma se si pensa al patrimonio culturale italiano, occorre considerare la sua capillare distribuzione, oltre che stratificazione, su tutto il territorio nazionale, in contesti, spesso marginali e più fragili, che non hanno le potenzialità di innovazione dei grandi contesti urbani. E sembrerebbero confermarlo i progetti di distretti culturali evoluti, in cui, come afferma Bocci, si è assistito a una

fuga in avanti verso i distretti culturali creativi, senza aver condiviso una visione di sviluppo da parte dei soggetti che progettano lo sviluppo, che non possono che essere le amministrazioni pubbliche, le autonomie locali, i comuni, ovvero in primo luogo chi è il titolare della costruzione di una cornice per una visione di sviluppo sul territorio⁶⁹.

Volendo, allora, affrontare la necessità del cambiamento e cogliendo le opportunità fornite dal contesto attuale, sarà bene cogliere l'importanza della valorizzazione territoriale, tra i primi obiettivi del Piano Strategico di Sviluppo del Turismo 2017-2020⁷⁰ recentemente approvato, che mira allo sviluppo di prodotti turistici integrati, facendo dei grandi attrattori culturali come Roma, Firenze, Venezia, Milano delle «porte d'accesso al resto del territorio»⁷¹. Per raggiungere questo obiettivo e per dare ai giovani reali opportunità per mettere in campo idee innovative, di certo sarà importante una maggiore formazione imprenditoriale, ma allo stesso tempo non si potrà trascurare l'utilità di dare attuazione alla programmazione territoriale⁷², alla progettazione integrata e partecipata⁷³ e alla manutenzione programmata, oltre che a reali strutture interorganizzative⁷⁴ che permettano anche alle organizzazioni di minori dimensioni di

⁶⁷ OECD 2009 e 2014.

⁶⁸ Valentino 2016, p. 288.

⁶⁹ Bocci in Feliciati 2016, p. 106.

⁷⁰ MiBACT 2017. Il primo obiettivo del piano ("Innovare, specializzare e integrare l'offerta nazionale") è distinto in tre obiettivi specifici: 1) Valorizzare in modo integrato le aree strategiche di attrazione turistica e i relativi prodotti; 2) Valorizzare in modo integrato le destinazioni turistiche emergenti; 3) Ampliare, innovare e diversificare l'offerta.

⁷¹ Palumbo in Castelli Gattinara 2017, p. 10.

⁷² Petrarola in Feliciati 2016, p. 82.

⁷³ Bocci in Feliciati 2016, pp. 106-107.

⁷⁴ Volpe in Feliciati 2016, p. 75.

superare i vincoli economico-gestionali che le contraddistinguono e, finalmente, alla definizione di standard, anche per il personale, condivisi da Stato, regioni ed enti locali⁷⁵. Si tratta di questioni che agli inizi del secondo millennio erano state sostenute con slancio, ma che sembrano aver avuto scarso seguito. A queste va aggiunta, poi, la sfida dell'internazionalizzazione, finalizzata anche a comprendere, soprattutto in ambito turistico-culturale, come rivolgersi a un pubblico – che si spera crescente – proveniente da altri paesi, altre culture e altre religioni⁷⁶.

Se Gropius ci insegna che la bellezza è il risultato di una buona progettazione⁷⁷, speriamo dunque nella capacità di progettare al meglio. Gli spazi per il pessimismo della ragione sembrano non mancare, ma proprio per questo converrà dotarsi di una buona dose di ottimismo della volontà.

Riferimenti bibliografici / References

- BES (2015), *Il benessere equo e sostenibile in Italia*, Roma: Istat.
- Calvino I. (1993), *Le città invisibili*, Milano: Oscar Mondadori.
- Cammelli M. (2016), *Problemi, soluzioni, riforme*, «Aedon», n. 2, <<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2016/2/editoriale.htm>>, 25.03.2017.
- Capriotti G., Coltrinari F., a cura di (2014), *Periferie. Dinamiche economiche territoriali e produzione artistica*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 10, <<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/issue/view/40>>, 25.03.2017.
- Casini L. (2016), *La lentissima formazione dei musei statali in Italia*, in *Impresa Cultura. Creatività, Partecipazione, Competitività*, 12° Rapporto Annuale Federculture 2016, Roma: Gangemi, pp. 55-75.
- Castelli Gattinara F. (2017), *Turismo sì, a queste condizioni*, «Il Giornale dell'Arte», n. 373, pp. 10-11.
- Cerquetti M. (2013), *A scuola di archeologia? Il management dei beni culturali dalla ricerca alla formazione universitaria. Note a margine di un dibattito in corso*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 7, pp. 65-88, <<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/678>>, 25.03.2017.
- Commissione Europea (2010), *Le industrie culturali e creative, un potenziale da sfruttare*, Libro Verde, Bruxelles, 27.4.2010, <<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=celex%3A52010DC0183>>, 25.03.2017.
- Consiglio S., Risitano A. (2015), *Sud Innovation. Patrimonio Culturale, Innovazione Sociale e Nuova Cittadinanza*, Milano: FrancoAngeli.

⁷⁵ Jallà in Feliciati 2016, p. 120.

⁷⁶ Bücken in Feliciati 2016, p. 63.

⁷⁷ Petrarola in Feliciati 2016, p. 46.

- Deiana M. (2017), *Le sofferenze della riforma*, «Il Giornale dell'Arte», n. 373, p. 8.
- Del Maso C., Ripanti F. (2015), *Archeostorie. Manuale non convenzionale di archeologia vissuta*, Milano: Cisalpino.
- De Rosa E., Marzilli E., Pintaldi F. (2016), *L'occupazione culturale in Italia*, in *Impresa Cultura. Creatività, Partecipazione, Competitività*, 12° Rapporto Annuale Federculture 2016, Roma: Gangemi, pp. 295-312.
- E&Y (2015), *Italia Creativa. Primo studio sull'Industria della Cultura e della Creatività in Italia*, Ernst & Young Financial-Business Advisors S.p.A., <<http://www.italiacreativa.eu/pdf/ItaliaCreativa.pdf>>, 25.03.2017.
- 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, <<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/issue/view/81>>, 25.03.2017.
- Gallerie nazionali (2016), «Il Giornale dell'Arte», n. 366, luglio-agosto, p. 8.
- Gli archeologici del Sud (2016), «Il Giornale dell'Arte», n. 360, gennaio, pp. 8-9.
- I musei nazionali uniti ai Poli regionali (2016), «Il Giornale dell'Arte», n. 364, maggio, p. 10.
- Le Accademie di Belle Arti (2016), «Il Giornale dell'Arte», n. 363, aprile, p. 10.
- Le collezioni dinastiche. Prima parte (2016), «Il Giornale dell'Arte», n. 361, febbraio, pp. 10-11.
- Le collezioni dinastiche. Seconda parte (2016a), «Il Giornale dell'Arte», n. 362, marzo, p. 6.
- Le collezioni dinastiche. Seconda parte (2016b), «Il Giornale dell'Arte. Vernissage», n. 181, maggio, pp. 18-20.
- Le collezioni dinastiche. Seconda parte (2016c), «Il Giornale dell'Arte», n. 365, giugno, p. 10.
- Lewin K. (1951), *Problems of Research in Social Psychology (1943-1944)*, in *Field Theory in Social Science: Selected Theoretical Papers by K. Lewin*, edited by D. Cartwright, New York: Harper & Brothers, pp. 155-169.
- Manacorda D. (2014), *L'Italia agli Italiani. Istruzioni e ostruzioni per il patrimonio culturale*, Bari: Edipuglia.
- MiBACT (2014), *Minicifre della cultura*, Roma: Gangemi, <http://www.ufficiostudi.beniculturali.it/mibac/multimedia/UfficioStudi/documents/1425902120318_Minicifre_2014_bassa_risoluzione.pdf>, 25.03.2017.
- MiBACT (2017), *PST 2017-2020. Italia Paese per Viaggiatori*, Piano Strategico di Sviluppo del Turismo, Roma: Invitalia, <http://www.pst.beniculturali.it/wp-content/uploads/2017/03/PST_2017_IT_final.pdf>, 25.03.2017.
- Montanari T. (2014), *Istruzioni per l'uso del futuro. Il patrimonio culturale e la democrazia che verrà*, Roma: minimum fax, pp. 85-89.

- Montella M. (2014), *La costruzione del patrimonio culturale nazionale*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 9, pp. 157-167, <<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/778>>, 25.03.2017.
- Moscattelli U., Stagno A.M., a cura di (2015), *Archeologia delle aree montane europee: metodi, problemi e casi di studio*, «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 12, <<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/issue/view/54>>, 25.03.2017.
- OECD (2009), *The impact of Culture on Tourism*, Paris: OECD Publishing, <http://www.mlit.go.jp/kankocho/naratourismstatisticsweek/statistical/pdf/2009_The_Impact.pdf>, 25.03.2017.
- OECD (2014), *Tourism and the Creative Economy*, OECD Studies on Tourism, Paris: OECD Publishing, <http://www.mlit.go.jp/kankocho/naratourismstatisticsweek/statistical/pdf/2014_Tourism_and_the_creative.pdf>, 25.03.2017.
- Symbola, Unioncamere (2016), *Io sono cultura. L'Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi*, Quaderni di Symbola, Roma: Symbola-Unioncamere, <http://www.symbola.net/assets/files/Io%20sono%20cultura%202016%20DEFINITIVO%20bassa%20risoluzione_1469703511.pdf>, 25.03.2017.
- Trimarchi M. (2016), *Il sistema culturale italiano: è tempo di dilemmi*, in *Impresa Cultura. Creatività, Partecipazione, Competitività*, 12° Rapporto Annuale Federculture 2016, Roma: Gangemi, pp. 23-37.
- Valentino P.A. (2013), *L'impresa culturale e creativa: verso una definizione condivisa*, «Economia della cultura», n. 3, pp. 273-288.
- Valentino P.A. (2016), *I mutamenti nell'economia della cultura*, in *Impresa Cultura. Creatività, Partecipazione, Competitività*, 12° Rapporto Annuale Federculture 2016, Roma: Gangemi, pp. 281-293.
- Volpe G., a cura di (2014), *Patrimoni culturali e paesaggi di Puglia e d'Italia tra conservazione e innovazione*, Atti delle Giornate di studio (Foggia, 30 settembre e 22 novembre 2013), Bari: Edipuglia.

Classico

La protezione del patrimonio monumentale dal rischio sismico

Giovanni Urbani*

Premessa

La presente mostra si basa sui risultati del Progetto finalizzato “Geodinamica” del C.N.R., impresa di ricerca di cui il meno che si può dire è che si pone tra le pochissime ad attestare la capacità del Paese di essere all’altezza di un tipo di sfide, caratteristiche del nostro tempo, non fronteggiabili se non da un’intera comunità scientifica.

È sembrato perciò doveroso il tentativo di portare a questa comunità il contributo degli addetti alla conservazione delle opere d’arte, a preparazione di quanto dovrà comunque essere portato in sede di Gruppo nazionale per la difesa dai terremoti, dove è appunto in programma l’allargamento delle indagini al tema di nostro interesse.

* Urbani G. (1983), *La protezione del patrimonio monumentale dal rischio sismico*, Roma, Istituto centrale del restauro, riedito in Urbani G. (2000), *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardi, Milano, Skira, pp. 152-154.

Va subito detto, e non certo perché ci si voglia prevalere dei valori ideali dello “specifico” monumentale, che questo tema presenta non poche e non minori occasioni di approfondimento per discipline ben altrimenti sviluppate della nostra, come la sismologia e la scienza delle costruzioni.

A parte il minore impaccio nel definire i diversi gradi di pericolosità del territorio nazionale, quando entrino in considerazione dei beni materiali (oltretutto non quantificabili economicamente), piuttosto che delle vite umane, va ad esempio considerato che un'utilissima verifica dei dati dei cataloghi sismici, e quindi della storia macrosismica del Paese, potrebbe essere condotta con un'analisi delle vicende sismiche iscritte nell'assetto strutturale di monumenti che, per essere distribuiti sul territorio nazionale e scalati nel tempo con assai maggiore frequenza e regolarità degli eventi storici in catalogo, sono ben più ricchi di questi di informazioni utili alla conoscenza della sismicità nazionale.

È anche vero che l'effettuazione di una simile analisi richiederebbe, da parte degli specialisti in monumenti, ancora prima della capacità, oggi certamente assai poco diffusa, di integrare l'esame storico-stilistico delle varie trasformazioni o modifiche intervenute nel tempo su una determinata opera, con l'individuazione di cause ed effetti di ciascuna delle medesime sotto il profilo strutturale, almeno la nozione, per quanto approssimata, delle dimensioni materiali di ciò di cui si discute, e cioè: quanti e dove sono, e come stanno, i monumenti da considerare.

Sarebbe già un gran successo se questa mostra riuscisse a comunicare ai suoi naturali destinatari il sentimento che ha finito per prevalere su ogni altro in chi vi ha lavorato scontrandosi ogni momento con l'assurdità di non saper rispondere ai quesiti di cui sopra, mentre riusciva a venire in chiaro di questioni ben altrimenti complesse di geofisica, statistica o scienza delle costruzioni.

Conosciamo bene le ragioni per cui l'ultima cosa che sembra preoccupare gli addetti ai lavori è proprio l'indeterminatezza del loro campo di lavoro. Ma per effettive che siano le esigenze di fondo che hanno presieduto all'evoluzione dal concetto di opera d'arte a quello di “bene culturale”, è tempo di rendersi conto che, mancato il punto d'incontro con la questione ambientale, alla dilatazione del concetto ha corrisposto solo un vuoto sempre più spinto di contenuti, buono magari per la crescita d'una burocrazia, ma certamente non per quella di una “cultura della conservazione” all'altezza dei problemi tecnico-scientifici posti dalla realtà delle cose.

Tra i quali problemi, ciascuno giudichi se – dopo l'esperienza di Ancona, Friuli, Umbria, Campania e Basilicata –, quello dei terremoti non costituisca un'emergenza, o piuttosto un'evenienza regolare, rispetto alla quale è semplicemente inconcepibile, per dire il meno, che non si avverta l'urgenza di una politica di prevenzione.

Una politica oltretutto che, come dovrebbe risultare da questa mostra, è senz'altro attuabile con mezzi non esorbitanti, dato il gran numero e il diverso peso delle varie alternative tra cui è possibile scegliere, certamente con risultati più o meno efficaci a seconda delle scelte fatte, ma in ogni caso riducendo il pauroso passivo delle non-scelte attuali.

Si è già accennato alla possibilità di ridurre, per numero ed estensione, le zone di pericolosità rispetto a quelle considerate tali a fini di protezione civile. L'esempio fatto con la "Carta preliminare di rischio" per la Provincia di Perugia, dimostra che, pur senza tagli sul fattore-sismicità da 57 Comuni (su 59) classificati dalla normativa vigente come di seconda categoria, si può scendere a 10 e a 27, da considerarsi rispettivamente ad alto e medio rischio (giova ripeterlo: solo per i monumenti).

A questo si aggiunga che la carta in questione in tanto è detta preliminare, in quanto tiene conto del fattore monumenti solo in termini quantitativi, ovviamente riducibili di molto una volta che i monumenti stessi fossero considerati sotto il profilo qualitativo, relativamente sia a una scala di valori storico-artistici, sia ai diversi gradi di vulnerabilità di ciascun monumento.

C'è poi da dire che per quanto grande risultasse in definitiva il numero di monumenti da iscrivere in un ipotetico "piano nazionale di adeguamento antisismico", si riuscirebbe pur sempre a riportare questo numero alla misura di una o l'altra delle numerose opzioni tra cui è possibile scegliere anche in fatto di politiche d'intervento: dal puro e semplice rilievo, al dosaggio delle opere di consolidamento in rapporto a prefissate soglie di sicurezza o di "danno sopportabile", alla scelta, nelle stesse opere di consolidamento, tra interventi definitivi o di presidio temporaneo.

Scelte che poi potrebbero essere rese operanti a due diverse scale di grandezza: a seconda che si decidesse a favore di un intervento a larghissime maglie ma diffuso su grandi aree territoriali, ovvero concentrato su alcuni centri storici al di sopra di una certa soglia di numero d'abitanti: dovunque cioè è certo che, in caso di terremoto, i monumenti finiscono inevitabilmente all'ultimo posto della graduatoria delle emergenze, se addirittura non vengono considerati come ostacoli da rimuovere al più presto per la maggiore speditezza delle fasi di soccorso e di prima ricostruzione.

Una politica di prevenzione mirata su questo secondo obiettivo potrebbe inoltre assicurarsi il merito di valere da occasione di partenza per quegli studi di microzonazione, da tutti avvertiti come di importanza capitale per la soluzione dei problemi posti dalle grandi città in termini sia di vite umane che di risorse economiche in gioco, ma che forse, proprio per la drammaticità di tali implicazioni, sono studi per cui la decisione politica di iniziarli da una piuttosto che da un'altra città può tardare all'infinito, a meno appunto di non sdrammatizzarla con uno spostamento di mira sul "falsoscopo" dei monumenti...

In conclusione: quale che sia la scala di grandezza dell'intervento preventivo, e quali che siano le tecniche meglio appropriate alle diverse scale, l'importante è che si è comunque in presenza di un problema di scelte non rimesse al caso, perché impostate su alternative verificabili razionalmente, e perciò anche confrontabili con buona precisione quanto a costi e benefici.

A quest'ultimo riguardo, va chiarito che, allo stato dei fatti, e cioè in mancanza perfino di un bilancio attendibile delle catastrofi fin qui subite nel settore specifico, non è assolutamente il caso di tentare stime del genere.

È invece possibile, naturalmente solo in via teorica e con larghissimi margini d'approssimazione, farsi un'idea del costo di una politica di prevenzione operata «indiscriminatamente» (che sarebbe poi quanto dire: in assenza d'una politica vera e propria), su *tutto* il patrimonio monumentale del 2.802 Comuni indicati come sismici dal Piano finalizzato "Geodinamica".

Come è noto, relativamente a tali Comuni è stata avanzata l'ipotesi di un costo di circa 40.000 miliardi «per portare le vecchie costruzioni allo stesso livello di sicurezza delle nuove» (vedi G. Grandori, F. Barberi, *La Difesa dai Terremoti*, Senato della Repubblica, Integrazioni conoscitive al dialogo parlamentare, n. 1, p. 25, Roma 10 dicembre 1980).

Se indoviniamo i criteri di questa stima, che si riferisce specificamente al numero di abitanti ("10-15 milioni") la cui vita è esposta al rischio dal mancato adeguamento antisismico delle rispettive abitazioni, il conto va fatto su circa due terzi del totale delle abitazioni dei Comuni sismici, pari a un volume complessivo di edificato intorno a 800 milioni di mc, e per costi di adeguamento di circa 50.000 lire a mc (peraltro oggi quanto meno da raddoppiare).

Se da queste quantità si cerca di dedurre quelle relative al patrimonio monumentale, il margine d'approssimazione aumenta evidentemente di molto, non fosse perché, a quasi un secolo dalle prime norme di tutela, siamo ancora a contare le cose da tutelare sulle "Guide" del TCI.

Con tutte le cautele del caso, si può tuttavia azzardare che, in termini di "media nazionale", la distribuzione del patrimonio per Comune sia di poco inferiore alle 5 unità, con una incidenza attorno all'1% sul totale delle unità abitative *ante* 1919 (come calcolato da A. Barp *et al.*, *La riqualificazione edilizia*, Quaderno CRESME n. 14, Milano 1975).

Rapportata al totale dei Comuni sismici, e scontata di un terzo (monumenti non bisognosi di adeguamento perché in buono stato), in analogia a quanto stimato dal Piano finalizzato "Geodinamica" per l'edilizia abitativa, la suddetta percentuale è traducibile in poco più di 9.000 monumenti, pari a circa 27 milioni di mc, ossia a una spesa complessiva di adeguamento antisismico sui 2.700 miliardi ai costi d'oggi.

Si tratta, ripetiamo, di un dato circa il quale la sola certezza è che sia largamente sovrastimato, come basta a dimostrare la già citata esperienza della "Carta preliminare" della Provincia di Perugia, dove i Comuni ad alto rischio per i monumenti si riducono a meno del 18% di quelli oggi iscritti in seconda categoria sismica.

Considerato poi che, pur senza riduzioni sull'importo anzidetto, il tipo d'investimento richiederebbe comunque di essere ripartito sul ventennio per motivi tecnici ancora prima che economici, ecco che la cifra fatta risulta non poi troppo lontana dalle stesse disponibilità attuali dell'Amministrazione competente.

Con questo, non pretendiamo certo che le indicazioni fornite dalla mostra e dalle pagine che seguono bastino a delineare con sufficiente precisione un

quadro d'una politica di prevenzione all'altezza delle necessità. La modestia delle forze con cui ci è stato possibile affrontare il problema, non ci consente di credere di essere riusciti a darne molto più di una semplice esposizione didattica.

Limite di cui però è forse possibile trarre la speranza che a rendersi consapevole del problema sia in primo luogo la società civile, dalla cui cultura reale, ben altrimenti che da quella formalizzata in istituzioni e norme di legge, dipendono in definitiva la sopravvivenza e il senso ultimo del nostro oggetto di studio.

Termini del problema

1. La pericolosità sismica per il patrimonio monumentale

I criteri adottati dal C.N.R. Progetto finalizzato "Geodinamica" per elaborare la "Carta della pericolosità sismica d'Italia", così come la proposta che ne deriva di classificare come sismici circa un terzo del totale dei Comuni coi relativi territori, portano a concludere che, per l'ampiezza del fenomeno da fronteggiare, una politica di protezione dei monumenti dal rischio sismico non è realisticamente perseguibile in mancanza di un preciso *quadro di priorità*.

Per definire questo quadro di priorità occorrono:

- a) una più puntuale individuazione delle *aree maggiormente pericolose*;
- b) una valutazione preventiva sia dell'*entità del patrimonio* presente in tali aree, sia dello stato di conservazione dei singoli monumenti che lo compongono, così da accertarne l'effettivo livello di *vulnerabilità*.

Nelle successive sezioni 5 e 6 si delinea un possibile metodo di approfondimento di tali aspetti del problema.

2. La vulnerabilità del patrimonio monumentale

Primo obiettivo di una linea di ricerca intesa a stabilire i criteri di priorità a cui attenersi nella programmazione degli interventi di adeguamento antisismico, dovrebbe essere la localizzazione delle aree di maggiore *pericolosità sismica* e di più alta *vulnerabilità* del patrimonio monumentale.

Come abbiamo visto nei pannelli precedenti, il primo tipo d'indagine può essere portato a risultati conclusivi con lo studio della combinazione ottimale dei vari metodi d'analisi disponibili, o con l'approfondimento di uno di essi. Vedremo inoltre come, in mancanza di tale studio, è già possibile differenziare

il territorio nazionale, per maglie di 100 kmq, in quattro diversi gradi di pericolosità.

Più problematico appare invece l'accertamento dei diversi gradi di *vulnerabilità* del patrimonio monumentale, dal momento che non si conoscono con sufficiente precisione né la stessa entità e distribuzione di tale patrimonio, né tanto meno l'effettivo stato di conservazione dei singoli monumenti che lo compongono.

Nei pannelli che seguono si mostra come potrebbe essere possibile, nell'ipotesi dell'avvio immediato di una politica di protezione antisismica, avviare in via provvisoria a tale difetto di conoscenze attraverso i seguenti passaggi:

- i. *analisi della vulnerabilità dell'edilizia abitativa storica (ante 1919)*: nell'ipotesi che al particolare grado di vulnerabilità delle abitazioni di un determinato territorio corrisponda un'analoga situazione per le emergenze monumentali;
- ii. *analisi dei territori comunali di 4 Province-campione*, relativamente a:
 - a) vulnerabilità dell'edilizia abitativa storica;
 - b) sismicità per aree di 100 kmq;
 - c) entità e distribuzione del patrimonio monumentale.

3. *Rischio sismico per il patrimonio monumentale*

La "Carta preliminare" di cui al pannello precedente costituisce un risultato intermedio, sulla base del quale è certamente possibile pervenire all'elaborazione di una vera e propria "Carta nazionale di rischio sismico del patrimonio monumentale", strumento indispensabile per l'avvio di un'efficace politica di prevenzione.

La messa a punto di tale strumento richiede però che le Soprintendenze per i beni ambientali e architettonici individuino i singoli monumenti presenti nelle aree indicate dalle "Carte preliminari" come di alto e medio rischio e ne valutino sia il grado d'importanza storico-artistica, sia lo stato attuale di "vulnerabilità" o conservazione, così da indirizzare la politica di prevenzione sui casi di maggiore rilevanza sotto tali due aspetti.

Mentre per la valutazione del grado d'importanza storico-artistica non dovrebbero porsi particolari problemi, l'accertamento dello stato attuale di vulnerabilità è certamente un'operazione che, per il gran numero di monumenti su cui andrebbe condotta, richiede procedure e strumenti che ne garantiscano la effettuabilità in tempi relativamente brevi, e con risultati sufficientemente affidabili e omogenei da poter essere trattati al calcolatore.

Nel pannello che segue si propone un esempio di scheda con cui effettuare questo tipo di rilevamento "a tappeto", al termine del quale si potrebbe disporre dei dati utili alla programmazione di un "Piano nazionale di protezione dei

monumenti dal rischio sismico”, articolato secondo precisi criteri di priorità in programmi settoriali di:

- a) documentazione
- b) progettazione
- c) interventi di adeguamento antisismico.

4. *Quali tecniche di consolidamento?*

Non poche tra le moderne tecniche di consolidamento illustrate nei pannelli precedenti sono da considerarsi “irreversibili”, cioè non più separabili dall’organismo strutturale senza la distribuzione di questo.

Inoltre, per talune di esse, non si dispone di metodi per controllarne nel tempo lo stato di efficienza, mentre è certo che possono avere effetti negativi sulla conservazione dei materiali originari.

Ciò non è, o lo è molto meno, per le tecniche “storiche”, il cui maggiore inconveniente è di presentarsi “a vista”, cioè come aggiunte o protesi estranee ai valori architettonici originari.

Ma quando un inconveniente è tale solo per il giudizio estetico, rientra nella creatività dell’uomo di poterlo trasformare nel suo contrario: valga per tutti l’esempio del consolidamento del Colosseo operato dallo Stern.

Ma il dibattito che deve aprirsi su questo tema non è tra “antichi e moderni”, quanto piuttosto con quali soluzioni tecniche la protezione dal rischio sismico può essere assicurata al meglio e più a lungo, per il maggior numero di monumenti e col minore costo economico.

Recensioni

Considerata la valenza interdisciplinare del volume qui recensito, si è scelto di porre a confronto il punto di vista di studiosi afferenti a diverse discipline.

M.R. Napolitano, V. Marino (2016), *Cultural Heritage e Made in Italy. Casi ed esperienze di marketing internazionale*, Napoli: Editoriale Scientifica, 556 pp.

Il volume *Cultural Heritage e Made in Italy. Casi ed esperienze di marketing internazionale* analizza il connubio tra marketing e cultura che oggi è sempre più riconosciuto, sia dalle scienze manageriali che da quelle umane e sociali, come elemento di valorizzazione della ricchezza di un territorio e del suo tessuto industriale. Questo connubio porta con sé tematiche importanti, come quella della valorizzazione di un territorio e della rivalutazione della identità culturale, che possono diventare un volano fondamentale per lo sviluppo aziendale soprattutto per le strategie di marketing internazionale. Tutto ciò è ancora più forte quando il tessuto imprenditoriale di un territorio è costituito da imprese di micro o piccole dimensioni, come quello del nostro paese.

Pertanto approfondire le potenzialità in termini aziendali della trasversalità della cultura e dell'importanza del *made in Italy*, associate a una profonda conoscenza dei valori e delle radici di un territorio, costituisce l'originalità assoluta del volume.

Ciascun capitolo fornisce una particolare visione interpretativa che permette di delineare come il *cultural heritage* costituisca una risorsa strategica, necessaria a costruire identità imprenditoriali distintive.

Particolarmente interessante risulta il metodo di ricerca seguito nei capitoli del libro, che sistematicamente ricorre a casi di studio e analisi sul campo per calare in ambiti reali e applicativi le tematiche che vengono affrontate nel corso del volume: una sequenza ampia ed eterogenea di casi ed esperienze che evidenziano in maniera efficace e reale le potenzialità della cultura come elemento focale per la valorizzazione, a fini competitivi, del *made in Italy* e delle strategie di comunicazione e *branding* delle imprese nei mercati internazionali.

In realtà, nel territorio italiano popolato da piccole o micro imprese, è emersa nel tempo una grandissima vitalità

anche grazie alla presenza delle aree distrettuali (p. 507) che hanno saputo valorizzare proprio gli elementi del patrimonio culturale dei territori e che poi evidentemente a sua volta ha arricchito quell'alone di fascino e di attrattività che ha il *brand made in Italy*. In quest'ottica, come sottolineato in diversi contributi del volume, molte evidenze dimostrano che la marca collettiva sia una risorsa immateriale di marketing territoriale che facilita la percezione in ottica sistemica del valore dell'offerta da parte dei clienti (attuali e potenziali) e della creazione di un rapporto duraturo tra le imprese associate alla marca stessa e tra queste ultime e i propri clienti.

Sicuramente, come emerge da diversi contributi nel volume, ha giocato un ruolo di primo piano la leva reputazionale che si lega al concetto di *made in Italy*, un costruito che è teorico, ma che in realtà sui mercati internazionali fa sì che i prodotti italiani vengano acquistati e ben pagati perché si posizionano sulle fasce medio-alte del mercato e soprattutto su fasce collegate alla dimensione del turismo, del lusso, dell'artigianato tipico, della moda, della nautica, dell'enogastronomia. Non a caso il *made in Italy* ci viene spesso imitato: molti produttori stranieri di vari settori, soprattutto agroalimentare, cercano di richiamare i nomi della italianità per poter collocare sui mercati prodotti che non hanno nulla a che fare con l'Italia, partendo dal presupposto che semplicemente evocare il *made in Italy* sia una strategia che funzioni. Al contrario, il volume analizza a fondo come il *made in Italy* sia arricchito da una contaminazione che le imprese artigiane o le piccole imprese hanno saputo fare attingendo all'enorme patrimonio di cultura, di storia e di bellezza (che, per esempio, anche i paesaggi possono avere) che possono valorizzare un prodotto

rendendolo inimitabile – come nel caso dell'internazionalizzazione del settore vitivinicolo e dell'influenza giocata dal turismo in questo processo (pp. 251, 275, 297 e 479).

Il patrimonio culturale, quindi, deve essere unito al sapere imprenditoriale italiano, alla capacità di saper coniugare l'aspetto estetico con il senso della affidabilità produttiva. Questo connubio molto forte è stato realizzato per esempio dal design italiano: gli artigiani hanno saputo e sanno tuttora coniugare il loro saper fare con il fatto di vivere in contesti di bellezza riuscendo a trasferirli nei prodotti, evocando in essi dei sogni e degli elementi di attrattività che qualificano il concetto di *made in Italy*, che attira con sé tutto il concetto di patrimonio culturale di cui l'Italia è assolutamente ricca (pp. 59, 91, 123 e 153).

In questo contesto il marketing, filo conduttore di tutto il libro, gioca un ruolo cruciale affinché il patrimonio culturale e artistico, incorporato nei prodotti *made in Italy*, diventi un valore incrementale percepito dal consumatore nazionale e internazionale. In chiave di lettura di marketing dal testo emergono alcuni concetti cruciali di analisi e intervento, concetti tra loro fortemente compenetranti: la creazione di una adeguata informazione e educazione della popolazione (nazionale e internazionale), la comunicazione e la commercializzazione.

In primo luogo, per quanto concerne la creazione di una adeguata informazione ed educazione della popolazione (nazionale e internazionale), il volume fa emergere la necessità di porre il cittadino, il visitatore, il cliente, al centro dell'attenzione. Occorre, innanzitutto, creare l'interesse per il bello e per la cultura, partendo proprio dai luoghi artistici, architettonici, museali. I luoghi della cultura devono essere ospitali, con servizi adeguati, supportati

dalla tecnologia, capaci di emozionare e di lasciare impressa una storia, così come i prodotti della cultura del territorio (delle micro e delle piccole e medie imprese) che devono essere valorizzati alla stessa stregua di un museo pubblico (p. 407). In questo senso diventa fondamentale una adeguata partecipazione del settore privato, una convivenza pubblico-privato attraverso la quale favorire energie e creatività presenti nei territori e valorizzare i luoghi e i prodotti della cultura.

Il secondo elemento di marketing emergente con forza dalla ricerca è l'importanza della comunicazione. Spesso le imprese non si accorgono di essere sedute su un vero e proprio giacimento di ricchezza unico nel mondo. Quindi l'aspetto della comunicazione (p. 331) e della valorizzazione di ciò che c'è dietro sicuramente è uno degli anelli deboli da superare. L'educazione e la comunicazione vanno fortemente incentivate perché il valore culturale dei prodotti deve essere raccontato e trasferito all'utente: occorre saper rivelare l'artigianalità dell'offerta, il suo valore tipico, la sua interazione con il mondo della cultura, del design e della storia. In tal senso, accanto alle tradizionali formule di comunicazione come fiere e azioni sui mass-media, strumenti particolarmente efficaci risultano il web e le sue applicazioni: siti web, portali, *social*, blog, ecc. Tali strumenti sono molto più accessibili oggi alle imprese minori sia perché sempre più facili nell'utilizzo, sia perché meno costosi dei tradizionali strumenti di comunicazione. Tuttavia il loro efficace utilizzo richiede competenze professionali e organizzative che le aziende di micro e piccola dimensione ancora stentano ad avere.

In terzo luogo, infine, il volume analizza un aspetto che non va mai trascurato, ovvero quello della commercializzazione.

Non è sufficiente avere dei prodotti belli, ben fatti e ben comunicati se poi non si riesce a collocarli nelle reti commerciali internazionali o ad utilizzare i nuovi canali commerciali (commercio elettronico). I processi di commercializzazione sono elementi difficili da gestire, soprattutto in ottica internazionale, richiedono spesso il ricorso a competenze eterogenee e a modalità organizzative nuove (*network*) che prevedono l'integrazione di alcune competenze in azienda e l'esternalizzazione di altre. Anche in questo caso ci sono tantissime imprese di piccole dimensioni che non sono in grado di commercializzare efficacemente la loro offerta. Non è pensabile che i prodotti culturali vengano comunicati, ma che poi non si riesca ad intercettarli. La riflessione manageriale che emerge dalla lettura del libro è la necessità di essere ben posizionati nella catena distributiva, sia per ciò che riguarda lo sviluppo di relazioni fisiche tra operatori pubblici e privati per le diverse proposte di prodotti culturali (del turismo, del lusso, dell'artigianato tipico, della moda, della nautica, dell'enogastronomia, ecc.), sia per quanto riguarda la valorizzazione dei canali di commercio *on line* da parte, soprattutto, delle piccole imprese che a questo punto potrebbero effettivamente, con un *click*, intercettare il mercato nazionale e internazionale.

I concetti di marketing che emergono dal volume potrebbero essere la fonte di sviluppo di nuove e numerose occasioni di lavoro qualificato, in particolare per i tanti giovani formati dall'Università. Per le imprese, infatti, potrebbe essere l'occasione di entrare in contatto con veri talenti e inserire nei propri organici maggiore creatività e freschezza, nuove idee, nuove competenze che consentirebbero di alimentare lo sviluppo di un vero "mercato culturale", oggi poco valorizzato, frainteso, e sottostimato,

ma che rappresenta una delle principali risorse del nostro paese.

*Marco Cioppi**

La raccolta di scritti che questo interessantissimo volume propone rappresenta, nel metodo e nel merito, una modalità estremamente apprezzabile di “aprire” i confini di una tematica complessa e attuale mettendo a confronto riflessioni e attività sul campo di una comunità scientifica che ha evidentemente messo a disposizione della call, a suo tempo lanciata, diverse e davvero molto approfondite ricerche e anche – si evince con chiarezza – una entusiastica quanto esemplare volontà di appartenenza a una proposta culturale collettiva di alto livello e fortemente innovativa.

Da diversi punti di vista si cercano presupposti, motivazioni, esiti concreti della declinazione più attuale del rapporto fra *cultural heritage* e *made in Italy*, sia in quanto interpretazione del senso e valore strategico di tale rapporto che come misuratore di imprenditorialità specifiche, quindi sia come *mission* culturale finalizzata che come campo vasto di applicazione di forme di comunicazione e *branding* capaci di incrementare il valore del rapporto fra i due termini della ricerca, in un quadro di ridefinizione dello stesso senso sia del *cultural heritage* che del *made in Italy*.

Come da avvertenza riportata nell'introduzione firmata dalle due

curatrici, nella lettura del volume occorre aprirsi a una duplice prospettiva: da un lato all'idea che le imprese possano incorporare il *cultural heritage* nelle proprie strategie come *asset* moltiplicatore di valore; dall'altro a quella che l'immagine e la reputazione dell'Italia e del suo patrimonio culturale possano essere, a loro volta, rafforzate a livello internazionale attraverso testimonianze di imprenditorialità eccellenti (pp. 14-15).

La questione centrale che il volume pone è quella della lettura dinamica del *cultural heritage*, della necessaria reinterpretazione del senso dell'eredità in quanto investimento culturale e anche economico-finanziario affidato alla creatività consapevole della sua enorme portata storica.

Dimensione culturale, valore dell'inedito, capacità predittiva dell'appartenenza a una realtà storica e territoriale vengono a ricombinarsi con risultati interessanti e spesso inattesi nelle diverse forme di offerta competitiva che attori appartenenti a mondi produttivi molto diversi perseguono proprio grazie a questo senso del dinamismo e della crescente molteplicità del senso del *cultural heritage*. Circa la questione delle varie forme di competitività potenzialmente o realmente incrementata, innovando le relazioni fra il portato culturale identitario e pratica imprenditoriale innovativa, il volume ci offre uno scenario singolarmente ricco composto da quindici casi studio presentati complessivamente da circa quaranta autori, raggruppati in tre sezioni distinte ma in più momenti capaci di preziosi rimandi fra le diverse esperienze e considerazioni critiche.

La prima sezione, intitolata “Cultural heritage e strategie di marketing internazionale”, propone esperienze diverse di attività imprenditoriali caratterizzate dalla particolare creatività

* Marco Cioppi, professore associato di Economia e gestione delle imprese, Università degli Studi di Urbino “Carlo Bo”, Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali: Storia, Culture, Lingue, Letterature, Arti, Media (DISCUI), via Saffi, 15, 61029 Urbino (PU), e-mail: marco.cioppi@unirb.it.

che contraddistingue le industrie della moda, del design industriale, dell'artigianato, dell'enogastronomia e per le quali, come sottolineato nel capitolo introduttivo delle due curatrici, «il *cultural heritage* rappresenta una formidabile “porta di accesso” ai mercati internazionali, un prezioso strumento per la valorizzazione dei prodotti agli occhi del consumatore straniero, ma anche un potente strumento per rinnovare la cultura aziendale» (p. 40).

La seconda sezione “Cultural heritage, *genius loci* e vantaggio competitivo internazionale” è dedicata a esperienze di imprese creative profondamente legate al loro contesto di origine e al rapporto stretto e consolidato fra prodotto e territorio, espressioni di una cultura autenticamente artigianale capace di proporre per non dire inventare traduzioni inedite di questa territorialità in competitività internazionale. Parimenti sono analizzate in questa sezione le leve strategiche connesse al *genius loci* in termini di comunicazione e innovazione a partire da valori identitari esportabili rivendicati e resi dinamici da attività imprenditoriali di nicchia di un *made in Italy*, ambasciatrici colte di tratti locali capaci di determinare vantaggi competitivi durevoli in differenti mercati esteri.

La terza sezione, “Cultural heritage, turismo e posizionamento competitivo”, come giustamente ricordano le curatrici, «la più rilevante e potente delle dimensioni dell'identità competitiva territoriale, quella maggiormente visibile e riconoscibile, caratteristica distintiva e unica» (p. 48), pone questioni di grandissimo interesse in merito al rapporto stretto quanto solo parzialmente esplorato fra arte, ambiente e strategie di attrazione culturale e competitività gestionale.

Vengono esaminati casi studio riferibili a spazi museali aziendali, a musei di tipo

tradizionale, al turismo tematico legato alla frequentazione di distretti produttivi (viticinolo, artigianale, ecc.) sia in riferimento ai modi della costruzione di un'immagine internazionale della cultura del luogo che al ruolo dei singoli imprenditori e delle istituzioni nella loro promozione e gestione.

Un volume, dunque, composto da efficaci rimandi critici continui fra elaborazione teorica dei problemi e valutazioni concrete di esperienze reali, ma anche un'opera che contiene, in tutti i suoi capitoli, un richiamo e anche un invito a una riconsiderazione aperta e pluridisciplinare del problema, rivolto ai tanti e diversi saperi tecnici che al patrimonio storico materiale e immateriale dedicano studi e ricerche, troppo spesso esclusivamente settoriali.

*Maurizio De Vita***

Dopo tanti esperimenti maldestri o addirittura deplorabili, gira in questi giorni sugli schermi TV un brillante e ben congegnato spot, che il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT) ha realizzato in collaborazione con il Centro sperimentale di Cinematografia per promuovere i Musei italiani. Scanditi da un ritmo incalzante di percussioni, volti immobili, estrapolati dalle opere d'arte più varie, si alternano ai volti (mobilissimi) di persone in carne e ossa. Tra questi ultimi, alcuni assomigliano realmente ai visi dipinti o scolpiti che li precedono, altri, invece, ne mimano intenzionalmente le espressioni,

** Maurizio De Vita, professore ordinario di Restauro, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Architettura (DiDA), via Micheli, 6, 50121 Firenze, e-mail: maurizio.devita@unifi.it.

mentre compaiono sovrappresi gli slogan, anch'essi sapientemente ritmati: «l'arte ti somiglia», «è parte di te», «è il tuo patrimonio». Si giunge così all'ultima schermata, in cui campeggia l'invito: «visita i musei italiani».

Nella prefazione al libro che mi accingo a recensire, Giuliano Volpe, presidente del Consiglio Superiore per i Beni culturali e paesaggistici del MiBACT, tratteggia con lucidità e appassionata partecipazione l'azione profondamente riformatrice che l'on. Dario Franceschini sta compiendo con grande decisione da quando, tre anni fa, assunse l'incarico di quel dicastero. Il ministro ben sapeva di aver ereditato un'amministrazione frastornata e demotivata da decenni di riforme contraddittorie o proclamate solo a parole, mortificata da continui tagli nei finanziamenti e falcidiata da un blocco delle assunzioni che ha generato paurosi vuoti nell'organico delle Soprintendenze, spingendo molti tra i migliori funzionari a emigrare verso impieghi più gratificanti. Sviluppando un progetto del precedente ministro Bray rimasto sulla carta, Franceschini ha usato proprio il rilancio dei maggiori musei italiani cui allude lo *spot* per sferrare un primo colpo d'ariete capace di scardinare le vecchie incrostazioni, somministrando una tonificante sferzata di energia all'intero sistema. Come si ricorderà, ai 20 principali musei statali è stata concessa per legge un'autonomia senza precedenti e a dirigerli *pro tempore*, con stipendi finalmente adeguati alle responsabilità connesse al ruolo, sono stati reclutati, mediante un concorso aperto, altrettanti "superdirettori" (così sono stati prontamente etichettati dai *media*), la maggior parte dei quali non proveniva dai ranghi delle Soprintendenze e aveva svolto parte della sua attività all'estero o era addirittura straniero. Condotta con una frettolosa baldanza non esente da eccessi

e ingenuità, l'operazione non poteva non generare strenue resistenze, specie da parte di chi, all'interno dell'amministrazione, si è visto scalzato o privato di comodi alibi per giustificare la pigra coltivazione del proprio orticello.

Diversamente da molti miei colleghi storici dell'arte e archeologi che insegnano all'Università e hanno alimentato e condiviso l'opposizione alla riforma della maggior parte dei funzionari delle Soprintendenze, io ho scelto di accantonare le perplessità della prima ora e di dar credito alla riorganizzazione avviata da Franceschini, intravedendo dietro ad essa un più ampio e organico disegno riformatore di cui condivido profondamente la *ratio*. Ho perciò accettato l'invito di far parte dei Comitati scientifici di due delle nuove entità museali autonome (la Galleria Nazionale delle Marche e Palazzo Reale di Genova) e non me ne sono pentito, perché così ho potuto osservare dall'interno le difficoltà, ma anche le potenzialità insite in un'autonomia gestionale e scientifica che impone trasparenza e risultati tangibili annualmente monitorati.

Oltre al rilancio dei Musei e dei parchi archeologici, che proprio in questi mesi viene ulteriormente ampliato e affiancato da una forte immissione di nuovo personale reclutato per concorso (ancora insufficiente, ma in tempi di crisi perdurante è pur sempre un forte segnale di inversione di tendenza), la riforma Franceschini ha provveduto a varare un regolamento che ha reso finalmente operativo quel regime di sgravi fiscali che va sotto il nome di *Art Bonus*. Ha inoltre provveduto a cambiare radicalmente l'organizzazione delle sue ramificazioni periferiche, istituendo le Soprintendenze uniche ("Archeologia, Belle Arti e Paesaggio"), in cui si integrano competenze rimaste sciaguratamente frammentate

dall'ordinamento promulgato dal regime fascista. Si è così superata la concezione estetizzante di stampo crociano cui era ancora ispirata la pur benemerita Legge n. 1089 del giugno 1939, e si è creato un ordinamento che risponde a una visione unitaria e globale del patrimonio culturale, ispirata al concetto innovativo introdotto dalla Convenzione di Faro (2005), che definisce il *cultural heritage* come:

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

e la «comunità di eredità», come:

un insieme di persone che attribuisce valore ad aspetti specifici dell'eredità culturale, e che desidera, nel quadro di un'azione pubblica, sostenerli e trasmetterli alle generazioni future.

Da questi criteri così avanzati – afferma giustamente Giuliano Volpe nella succitata prefazione – deriva un vero e proprio ribaltamento di prospettiva, perché viene attribuito a ciascun cittadino, da solo o collettivamente, il diritto di partecipare al processo di studio e protezione dell'eredità culturale («l'arte *ti* somiglia», «è parte di *te*», «è il *tuo* patrimonio», come ribadisce con forza lo *spot* sui musei). Ciò significa, da una parte, che la tutela e la valorizzazione hanno pari dignità e importanza, stimolando a sperimentare nuove e più comunicative forme di gestione del patrimonio che sappiano contrapporsi efficacemente a una visione elitaria della cultura; dall'altra, che la politica dei Beni Culturali deve promuovere un superamento del tradizionale conflitto tra interesse privato e interesse pubblico. Naturalmente, resta prioritario che lo

Stato non abdichi ai propri doveri e svolga una funzione d'indirizzo e di controllo, fissando regole trasparenti e facendole rispettare. Ma ciò non toglie che sia di vitale importanza favorire la nascita e il consolidamento di iniziative che affianchino o anche surrogino i compiti dello Stato, incanalando le energie e le risorse dei privati nel campo della valorizzazione e tutela del Patrimonio. Un esempio luminoso a tale riguardo è offerto dal FAI (Fondo Ambiente Italiano), che opera con crescente ampiezza e incisività da oltre un quarantennio, così come non mancano le associazioni degli Amici dei Musei o altre forme di associazionismo privato a supporto delle istituzioni preposte alla tutela. Ma moltissimo ancora si può fare, il che potrà anche creare nuove opportunità di lavoro ai nostri laureati e specializzati in Beni Culturali, i quali, peraltro, sempre più spesso operano come liberi professionisti, individualmente o organizzandosi in cooperative.

Entra a questo punto in gioco l'importanza di un volume come *Cultural Heritage e Made in Italy*, in cui Maria Rosaria Napolitano, ordinario di Economia e Gestione delle Imprese presso l'Università del Sannio, e Vittoria Marino, titolare della cattedra di Marketing internazionale presso l'Università di Salerno e membro del Consiglio di Presidenza della Società italiana Marketing (SIM), hanno raccolto e organizzato in tre sezioni le ricerche e le riflessioni più innovative, scaturite da un dibattito, promosso nell'ambito della SIM, sul ruolo del *cultural heritage* per il posizionamento competitivo del *made in Italy* nei mercati internazionali.

Nella prima sezione spiccano studi su aziende come l'Acetificio De Nigris, un'impresa che ha come prodotto di punta l'aceto balsamico e utilizza il suo rapporto con la tradizione gastronomica e l'immagine del territorio in cui è radicata

come chiave strategica per l'esportazione del suo *brand* in ben 50 paesi esteri. La seconda sezione è aperta da un saggio F. Izzo e B. Masiello dedicato alle imprese creative, espressione di una cultura che, nel caso del nostro Paese, è il «prodotto di una storia millenaria e di una geografia irripetibile, di una sedimentazione lunghissima di conoscenze tacite e di competenze radicate nel territorio» (p. 43). In quest'ambito, risulta particolarmente interessante il caso *Mad Entertainment*, una giovane *factory* napoletana del cinema d'animazione, che ha ottenuto prestigiosi riconoscimenti europei coniugando la capacità di assorbire risorse creative dal contesto locale con l'abilità nell'assimilare tecnologie d'avanguardia da esperienze internazionali.

In una sezione il cui tratto distintivo è il vantaggio competitivo del *genius loci*, non potevano mancare studi sul *terroir*, come espressione del legame di reciproco scambio tra vino e territorio. Alcuni di essi sono focalizzati soprattutto sulla componente fisica del *terroir*, altri sugli elementi storico-culturali che concorrono a definirne l'identità. Il contributo di A. Rivezzo e A. Garofano punta a valorizzare proprio questo secondo aspetto, ma le interviste ai produttori vitivinicoli del Sannio beneventano pubblicate dai due autori mettono in evidenza una discrasia tra il geloso attaccamento al proprio territorio e la capacità di utilizzarne le potenzialità come strumento di valorizzazione dell'identità culturale locale.

Si transita così alla terza sezione, in cui il vitale rapporto tra *cultural heritage* e flussi turistici è analizzato in modo particolarmente interessante in due diversi lavori: quello di M.M. Montella e M. Cerquetti dedicato al ruolo dei musei aziendali nel *marketing* del *made in Italy*, e quello di M. Risitano, A. Sorrentino e

M. Quintano, che ci immerge nel vocante e colorato distretto dell'arte presepiale di San Gregorio Armeno a Napoli, un agglomerato d'imprese che pur all'interno di un'aspra concorrenza e di logiche individuali, ha saputo sviluppare un forte senso di identità collettiva, generando un potente fattore di attrazione turistica che si rinnova puntualmente ogni anno.

*Antonio Pinelli****

*** Antonio Pinelli, professore emerito di Storia dell'arte moderna, Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte, Spettacolo (SAGAS), via Gino Capponi, 9, 50121 Firenze, e-mail: antonio.pinelli@unifi.it.

Francesco Pirani, a cura di (2016), *Lodovico Zdekauer. Discipline storiche e innovazione fra Otto e Novecento. Atti del convegno di studi (Macerata, 19 marzo 2015)*, Ancona: Deputazione di storia patria per le Marche; Fermo: Andrea Livi editore, 271 pp.

Il ritratto fotografico di Lodovico Zdekauer, che correda la copertina del volume, restituisce con immediatezza l'idea di una figura severa e autorevole. Zdekauer fu infatti un intellettuale di un'epoca, in cui la formazione di uno studioso non si focalizzava solo su una singola disciplina, ma puntava all'assimilazione di molte metodologie di ricerca, attraverso un approccio complesso e multidimensionale. Il volume raccoglie gli interventi proposti al convegno di studi dedicato alla figura di Lodovico Zdekauer, personaggio eclettico il cui lavoro ha lasciato un'impronta indelebile nell'Università di Macerata. Per ripercorrere le tappe più importanti della vita dello studioso boemo, e anche per comprenderne la produzione scientifica, appare essenziale il profilo tracciato da Paolo Luigi Nardi (pp. 7-27). L'autore ricostruisce la vita dello studioso,

attraverso una serie di eventi che si traducono in successi e sconfitte, nei quali egli forgia la propria figura di docente e di intellettuale. Nato nel 1855 a Praga, Zdekauer studiò giurisprudenza, ma fu attratto maggiormente dagli studi filologici e archeologici. A causa della guerra austro-prussiana del 1866 decise di trasferirsi in Italia, vista la sua ammirazione per la Penisola che attraverso lunghe battaglie aveva raggiunto l'unità nazionale. Si trasferì dapprima a Venezia, dove iniziò a studiare le iscrizioni veneziane del XVI secolo riguardanti il gioco, per poi giungere in Toscana nel 1884, luogo nel quale si concentrò sulla storia giuridica del basso medioevo. Qui continuò i suoi studi sulla normativa statutaria relativa al gioco e intraprese un'intensa attività sui complessi archivistici comunali, che lo condussero anche all'edizione critica dello statuto del podestà di Pistoia del 1296. Relativamente a questo periodo di lavoro, l'intervento di Francesco Salvestrini (pp. 111-154), ripercorre la formazione dello studioso boemo che «fuse la scuola critico-filologica, paleografica e diplomatistica di matrice tedesca con la fiorentina tradizione erudita toscana sul terreno di alcuni illustri

città di provincia» (p. 154). Salvestrini evidenzia la capacità di Zdekauer non solo di indagare con acribia le fonti normative medievali, ma anche di saper ricostruire attentamente il funzionamento e la struttura delle istituzioni comunali, peculiarità che lo rendono un egregio storico del diritto medievale. Verso gli anni Ottanta Zdekauer si sentiva pronto per intraprendere la carriera accademica e, grazie all'aiuto di Luigi Chiappelli, assunse la supplenza di filosofia del diritto presso la Facoltà di Giurisprudenza di Siena, e si impegnò anche nella preparazione al conseguimento della libera docenza in Storia del diritto. Qui continuò le sue ricerche sulla storia delle istituzioni medievali; nonostante i suoi lavori fossero lodevoli dal punto di vista metodologico, non riscossero successo nella commissione per il concorso per la cattedra a Siena nel 1892. Iniziò per lo studioso un anno difficile, anche a causa di una violenta epatite virale. Finalmente, nel 1896, riuscì a vincere il concorso per la cattedra di Storia del diritto italiano nell'Università degli studi di Macerata, venendo accolto con grande stima dall'allora rettore Enrico Serafini.

A Macerata Zdekauer visse un lungo e intenso periodo di lavoro: contribuì sia a delineare con maggior nettezza la storia del medioevo marchigiano, sia a indagare l'organizzazione dei complessi archivistici nella regione. In relazione al primo punto, il saggio di Marco Moroni (pp. 155-168), si focalizza sulla formazione e sull'evoluzione degli interessi dello storico boemo sul diritto commerciale. Dopo una rilettura critica del suo volume pubblicato nel 1917 sulle fiere di Recanati, Moroni osserva che l'interesse di Zdekauer non si appuntò soltanto sulla storia delle fiere adriatiche, ma si estese progressivamente al processo di formazione del diritto commerciale (p. 168).

Grazie al saggio di Luigi Lacchè (pp. 49-64), si coglie un ulteriore contributo innovativo portato da Zdekauer in seno alla comunità degli storici del diritto. L'intervento si focalizza sulla pionieristica riflessione compiuta dallo studioso boemo sull'immagine e sull'idea di giustizia, partendo dal periodo romano e passando per il contributo dei giuristi medievali. Egli ha saputo cogliere infatti:

il passaggio dalla Giustizia triadica a quella del più maturo medioevo urbano, intrinsecamente politico, illustrato dalle rappresentazioni di Giotto, Pisano e Lorenzetti. Comprende l'esistenza di un nesso essenziale che lega tra loro la natura politica dei governi cittadini, l'accentuato carattere di pubblicizzazione e il tema del Buon governo (p. 61).

L'attività scientifica di Zdekauer non è solo densa di spunti e riflessioni concettuali, ma restituisce, grazie alla sua attenta lettura delle fonti, una visione puntuale di aspetti legati alla storia del territorio. Francesco Pirani, nel suo intervento (pp. 169-190), racconta appunto questo passaggio. I lavori dello studioso boemo iniziano ad occuparsi delle Marche, dopo che egli si rassegnò all'idea di non poter più tornare a Siena e si sentì in dovere di approfondire le sue ricerche sul territorio che lo ospitava, forte del suo interesse per gli archivi della regione in relazione al periodo medievale. Frutto di queste ricerche si confermano il saggio *Sulla compilazione di un codice diplomatico della Marca di Ancona* del 1903, nonché la successiva "Mostra paleografica degli Archivi marchigiani", allestita a Macerata nel 1905. In entrambi i casi Pirani evidenzia come lo studioso boemo possa essere definito più che uno storico, un cultore delle fonti, capace di valorizzare i complessi documentari attraverso la sua attività didattica e le sue pubblicazioni. Zdekauer promosse

fra i ricercatori marchigiani non solo lo studio della legislazione urbana ma anche quello della normativa dello Stato papale. Un'indicazione rilevante, che dimostra lodevolmente come lo studioso boemo utilizzasse una metodologia di ricerca orizzontale e multidisciplinare, legata comunque al territorio in una visione quanto più estesa possibile.

Rispetto all'uso delle fonti da parte di Zdekauer, l'intervento di Federico Valacchi (pp. 65-78), dimostra quanto lo studioso non fosse tanto interessato alla disciplina archivistica in sé, come si può erroneamente pensare visto la sua attività di ricerca, quanto più agli archivi. L'impronta di Zdekauer rappresenta uno dei molti contributi apportati agli archivi del territorio marchigiano, e partendo da questa sua attività Valacchi coglie l'occasione di ripercorrere i contributi più rilevanti che emeriti studiosi hanno apportato alla disciplina archivistica all'interno dell'Università di Macerata. Sulla scia degli studi di Elio Lodolini¹, la figura di Zdekauer emerge non solo per la sua attività scientifica, legata agli aspetti di storia del diritto, ma anche per il valido lavoro di riorganizzazione di alcuni importanti complessi documentari. Anche in questo intervento viene esaminata la figura di Zdekauer come un cultore delle fonti con una formazione multidimensionale, capace di saper valorizzare la documentazione, cogliendone sia gli aspetti prettamente contenutistici che quelli legati all'archivistica *stricto sensu*. Proprio questa sua peculiarità lo

condusse all'introduzione di un corso di Diplomatica e paleografia nella Facoltà di Giurisprudenza nel 1896. Tutti i dettagli del corso, l'elenco dei partecipanti e le caratteristiche delle prove, sono riportati nell'intervento di Giammario Borri (pp. 79-110). L'autore prende le mosse dall'analisi del discorso inaugurale dell'anno accademico 1897/98 e, riprendendo i concetti dello studioso boemo, ribadisce come nessuna delle discipline ausiliarie della storia abbia tante affinità col diritto come la diplomatica. Dal 1897 e per alcuni anni il corso riscosse un discreto successo ma poi perse attrattività e nel 1906 venne soppresso. L'intervento di Giammario Borri fa emergere un altro lato di Zdekauer, quello di docente rigoroso e interessato ai suoi studenti, tanto che alcuni di loro dovranno molto ai suoi insegnamenti (come accade nel caso di Ezio Sebastiani).

Per i suoi meriti scientifici Zdekauer divenne anche membro della Deputazione di Storia Patria per le Marche: grazie all'attenta ricostruzione di Gilberto Piccinini (pp. 29-48), è possibile ripercorrere la sua intensa attività in tale contesto. Dopo tre anni nel consiglio direttivo, lo studioso boemo assunse la direzione nella Deputazione nel 1914. In seguito all'allestimento della già citata "Mostra paleografica degli archivi marchigiani", spinse i membri della Deputazione a riflettere sull'importanza di attivarsi personalmente nella conservazione e nel riordino di alcuni importanti complessi documentari, in quanto parte integrante di una corretta restituzione della storia regionale.

Gli ultimi contributi presenti nel volume portano la firma di Mirko Grasso (pp. 219-228) e di Rosa Marisa Borraccini (pp. 229-246). Questi ultimi ricostruiscono i rapporti amicali e familiari di Zdekauer. Richiamando alla mente il ritratto posto in copertina del volume, gli autori

¹ Lodolini E. (1976), *La scuola archivistica maceratese tra la fine del secolo XIX e gli inizi del secolo XX. Un maestro e un allievo: Lodovico Zdekauer ed Ezio Sebastiani*, Macerata: Centro Studi Storici Maceratesi, («Studi maceratesi», 10, 1974), pp. 32-64.

confermano il carattere schivo e severo dello studioso boemo, che non coltivò troppo le amicizie, né fu certo avvezzo alla mondanità. Mirko Grasso restituisce il rapporto tra Zdekauer e la moglie, la nobile Clarice Simboli, originaria di Ancona, con la quale ebbe due figli: Emanuele e Maria. Il ritratto di quest'ultima viene delineato da Rosa Marisa Borraccini: grazie a un fortunato rinvenimento di alcune lettere viene ricostruita la carriera della figlia di Zdekauer, che ebbe un discreto successo come autrice di novelle e che seppe instaurare contatti con illustri letterati del suo tempo. A chiusura del volume si trovano le *Conclusioni* di Giuliano Pinto (pp. 247-254), che iscrive l'apporto di Zdekauer nella feconda stagione di storici attivi tra la fine del XIX secolo e la Grande Guerra, rimarcando come la sua attività fosse caratterizzata dalla sua «passione civile, la vasta cultura, la curiosità intellettuale, l'impegno nella ricerca e nell'insegnamento, la capacità di cogliere l'importanza di alcuni snodi storiografici, l'originalità dei temi oggetto di studio» (p. 254). Pertanto, la valorizzazione di un colto intellettuale come Zdekauer, la cui figura è stata restituita con ricchezza di sfumature nel convegno di studi in suo onore, ha saputo riportare alla memoria la figura di uno studioso che l'Università di Macerata è orgogliosa di annoverare tra i suoi docenti.

*Giorgia Di Marcantonio**

* Giorgia Di Marcantonio, Dottore in Management dei beni culturali, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: g.dimarcantonio@unimc.it.

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 Prosperì, Scuola Normale Superiore di Pisa / Angelo R. Pupino, Università di Napoli "L'Orientale" / Bernardino Quattrococchi, Università di Roma "La Sapienza" / Mauro Renna, Università dell'Insubria / Orietta Rossi Pinelli, Università di Roma "La Sapienza" / Roberto Sani, Università di Macerata / Girolamo Scullo, 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 Scialoja, Università di Bologna

Texts by

Valentina Alunno, Ivana Čapeta Rakić, Mara Cerquetti,

Aurelio Cevolotto, Marco Cioppi, Francesca Coltrinari,

Maria Giovanna Confetto, Giuseppe Cruciani Fabozzi,

Maurizio De Vita, Giorgia Di Marcantonio, Jean-Baptiste Jamin,

Joaquín Martínez Pino, Antonio Pinelli, Germano Pistolesi,

Maria Luisa Ricci, Alfonso Siano, Giovanni Urbani

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

