

**La percezione e comunicazione
del patrimonio nel contesto
multiculturale**

a cura di Francesca Coltrinari

4

ECONOMIA **vs** CULTURA?

mp^o eum

La percezione e comunicazione del patrimonio nel contesto multiculturale

Convegno finale del progetto di Ateneo “CROSS-cultural Doors. The perception and communication of cultural heritage for audience development and rights of citizenSHIP in Europe” (Cross-ship)

Università di Macerata, Dipartimenti di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo e di Studi Umanistici
Atti del convegno (Macerata, 4-6 maggio 2016)

a cura di Francesca Coltrinari

eum

Economia vs. Cultura?
Quaderni della sezione di Beni culturali “Giovanni Urbani”
Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del
turismo

4

Collana diretta da Massimo Montella

Comitato scientifico:

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

nm eum edizioni università di macerata > **2006-2016**

isbn 978-88-6056-498-6

Prima edizione: dicembre 2016

©2016 eum edizioni università di macerata

Centro Direzionale, via Carducci snc – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

I contributi presenti nel volume sono stati sottoposti a *peer review* secondo i criteri di
scientificità previsti dal Protocollo UPI (Coordinamento delle University Press Italiane).

Indice

- Francesca Coltrinari
9 Introduzione
- Sessione prima
La percezione del patrimonio culturale nella scuola
- Agustín Escolano Benito
17 Patrimonio, Escuela, Ciudadanía
- Elisabetta Patrizi
37 Il ruolo della conoscenza paesaggistica dell'Italia nel processo di costruzione della coscienza nazionale. Il caso de *Il Bel Paese* di Antonio Stoppani
- Dorena Caroli
53 Immagini della «patria lontana»: il patrimonio culturale, artistico e paesaggistico nei libri di lettura per le scuole italiane all'estero
- Roberto Sani
75 Il patrimonio culturale e naturale per la promozione dell'identità nazionale e del sentimento di cittadinanza: il caso degli «almanacchi regionali» per la scuola elementare introdotti dalla riforma Gentile del 1923
- Luigiaurelio Pomante
91 I beni paesaggistici e culturali italiani nei libri di lettura e nei sussidiari per la scuola elementare dal fascismo al secondo dopoguerra
- Anna Ascenzi
113 «La mia Patria». Il patrimonio culturale della penisola nei quaderni di scuola dal ventennio fascista al secondo dopoguerra

Sessione seconda
Scritture di viaggio

- Laura Piccolo
141 Introduzione
- Luca Pierdominici
149 La vista e lo sguardo: l'Italia di Guillaume de La Penne nelle
Gestes des Bretons en Italie sous le pontificat de Grégoire XI
(1378)
- Daniela Fabiani
167 André Suarès, pellegrino della Bellezza
- Francesco Pirani
179 In viaggio negli archivi delle Marche. Storici tedeschi alla
ricerca del patrimonio documentario medievale fra Otto e
Novecento
- Marija A. Vasil'eva
197 «Domani scorgerò le torri di Livorno». Gli appunti di viaggio
sconosciuti di V. Varšavskij
- Valerio Massimo De Angelis
209 Un museo mobile: la percezione interattiva della memoria
culturale in *The Marble Faun* di Nathaniel Hawthorne
- Amanda Salvioni
229 L'Italia in dissolvenza nelle *causeries* di Lucio Victorio
Mansilla

Sessione terza
Culture e letterature migranti

- Franca Sinopoli
245 Introduzione
- Michela Meschini
249 Riconcettualizzare lo spazio urbano: migrazioni, incroci,
identità in *Milano, fin qui tutto bene* di Gabriella Kuruvilla
- 273 Vivere e raccontare lo spazio urbano: conversazione con
Gabriella Kuruvilla
a cura di Michela Meschini

- Sara Lorenzetti
279 Costellazioni spaziali e patrimonio culturale nella narrativa di Amara Lakhous

Sessione quarta
Musei e patrimonio culturale

- Perla Innocenti
297 Cultural connectors for a migrating heritage: museums in contemporary Europe
- Cristiana Zanasi
313 I Musei come strumenti di integrazione attraverso la cultura. L'esperienza del Museo Civico Archeologico Etnologico di Modena
- Emanuela Stortoni
323 Il patrimonio archeologico nella percezione del pubblico straniero: il caso maceratese
- Francesca Coltrinari
349 La comunicazione del patrimonio storico-artistico nei musei: un'indagine in alcune pinacoteche civiche delle Marche
- Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti
373 *The turn to the non-visitor* in un contesto multiculturale. Presupposti teorici ed evidenze empiriche di una ricerca esplorativa
- Edith Cognigni, Francesca Vitrone
397 "Lingue e culture in movimento": percezione e didattica del patrimonio linguistico-culturale a scuola

Francesca Coltrinari*

Introduzione

Questo volume raccoglie gli atti del convegno conclusivo del progetto di ricerca “CROSS-cultural Doors. The perception and Communication of cultural heritage for audience development and rights of citizenSHIP in Europe” (acronimo Cross-ship). Il progetto è risultato vincitore di un bando voluto nel 2013 dal rettore Luigi Lacché per favorire la ricerca interdisciplinare all'interno dell'Università di Macerata, orientandola secondo i *topics* dei bandi europei: nel caso specifico, l'ambito di pertinenza è quello del “Cultural Heritage including multilingualism issues”. Il progetto ha dunque coinvolto studiosi dei dipartimenti di Scienze della Formazione, beni culturali e turismo e Studi umanistici dell'Università di Macerata, e se ne ringraziano qui

* Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, Principal Investigator del progetto Cross-ship (Università di Macerata, 2014-2016), e-mail: francesca.coltrinari@unimc.it.

Ringrazio in maniera particolare per la collaborazione nel progetto Umberto Silvi, responsabile amministrativo del progetto Cross-ship, Susanna Capodaglio, Adriano Morelli, Stefania Persichini e Maurizio Renzi per il supporto amministrativo e a Barbara Chiuconi e Lucia Antolloni dell'Ufficio ricerca internazionale dell'Università di Macerata. Un ringraziamento speciale ai quattro coordinatori dei gruppi di lavoro: Carla Carotenuto, Mara Cerquetti, Daniela Fabiani e Roberto Sani. Grazie a Michele Spagnuolo, Eleonora Belletti e Chiara Capponi di PlayMarche, che hanno curato la segreteria organizzativa del convegno. Grazie inoltre per la collaborazione a vario titolo prestata durante il progetto e fino alla pubblicazione degli atti a Lina Caraceni, Alessandro Crucianelli, Chiara Crucianelli, Concetta Ferrara, Giuseppe Luppino, Michele Magnatti, Patrizio Micucci, Antonio Perticarini, Giorgio Pietrani. Si segnala infine come questa presentazione, per dare un quadro completo dei temi affrontati nel progetto Cross-ship, rende conto di tutti gli interventi presentati al convegno, compresi i contributi di Carla Carotenuto, Emma Nardi, Tatiana Petrovich Njegosh e Bianca Sulpasso, poi non confluiti negli atti.

in modo particolare, per il sostegno, i direttori, Michele Corsi e Carlo Pongetti, nonché Massimo Montella, responsabile della sezione Beni Culturali “Giovanni Urbani” del Dipartimento di Scienze della formazione, beni culturali e turismo. Cross-ship si è però avvalso anche della collaborazione di studiosi di altri atenei italiani ed esteri e di esperti del settore provenienti dal mondo delle professioni, fra cui segnaliamo gli interventi al convegno finale di Agustín Escolano Benito (Universidad de Valladolid, CEINCE), Marija A. Vasil’eva (Casa dell’emigrazione russa A. Solženicyn di Mosca), Perla Innocenti (University of Northumbria), Emma Nardi (ICOM e progetto EMEE), Laura Piccolo (Università di Roma Tre) e Franca Sinopoli (Università di Roma “La Sapienza”) e i seminari tenuti da Emanuela Daffra (Pinacoteca di Brera), Chloé Despax (Musée des Beaux Arts, Bruxelles), Cristiana Zanasi (Musei civici di Modena), Rosalia Baltasar e Carlos Hudson (Universidad de Mar del Plata, Argentina). Partendo dalla constatazione che il patrimonio culturale ha costituito nel tempo uno strumento fondamentale di costruzione dell’identità, dei singoli e collettiva, il progetto si è soffermato da diversi punti di vista sul ruolo che esso assume nella attuale società multilingue e multiculturale europea. Le indagini sono state condotte in quattro diverse aree: per primi la scuola e i musei, le maggiori istituzioni con finalità educativa, poi la storiografia e la letteratura di viaggio, cruciali nella definizione dei modi di percepire il patrimonio e infine nella letteratura migrante, lente di ingrandimento privilegiata per capire il punto di vista dei nuovi cittadini e degli immigrati di “seconda generazione”.

Nello specifico, il gruppo di ricercatori della sezione dedicata alla scuola (Anna Ascenzi, Dorena Caroli, Elisabetta Patrizi, Luigiaurelio Pomante e Roberto Sani) ha indagato come la scuola italiana ha utilizzato il patrimonio culturale quale strumento per promuovere nei giovani l’identità nazionale prima, e poi per creare uno specifico sentimento della cittadinanza. Gli studiosi coinvolti hanno compiuto un grande sforzo di analisi di fonti che vanno dai libri di lettura per le scuole elementari dal 1861 al 1960 (Patrizi, Pomante), ai libri di lettura e sussidiari per le scuole italiane all’estero fra 1900 e 1960 (Caroli),

fino agli almanacchi regionali introdotti dalla riforma Gentile del 1923, fonte preziosa per scandagliare il complesso rapporto nazionale/locale anche in relazione al formarsi di una coscienza *ante litteram* dei beni culturali “minori” (Sani), arrivando allo studio delle copertine dei quaderni di scuola, che hanno avuto un ruolo importante e ancora poco indagato nel formarsi di un immaginario e di una cultura relativa al patrimonio culturale e al paesaggio italiani (Ascenzi). Gli interventi di questo gruppo sono preceduti da un saggio di Agustín Escolano Benito, direttore del CEINCE (Centro internacional de la cultura escolar di Valladolid) che ha trattato in prospettiva comparativa fra Italia e Spagna il tema del rapporto fra patrimonio culturale, scuola e cittadinanza.

Il gruppo denominato “scritture di viaggio” ha invece studiato le trasformazioni del concetto di viaggio, nonché la percezione, rappresentazione e fruizione del patrimonio culturale europeo, scegliendo alcuni casi di studio particolarmente significativi. Gli aspetti messi in luce sono stati la costruzione di identità simultaneamente nazionali e transnazionali e la trasformazione del concetto di “autenticità culturale” nel passaggio dal viaggio di formazione delle *élite* (*Grand Tour*) al turismo moderno e di massa. Inedita la prospettiva presentataci da Luca Pierdominici che ha studiato lo sguardo sull'Italia del mercenario bretone Guillaume de La Penne, giunto a fine '300 nella Penisola. I successivi interventi si sono rivolti invece al Novecento, alla ricerca di modi diversi di raccontare il paesaggio e l'arte italiani. Daniela Fabiani si è occupata di André Suarès, autore di un resoconto di viaggio originale, improntato a una rivisitazione dei luoghi in chiave di memoria personale e sentimentale; lo sguardo ora lirico, ora drammatico di esuli e turisti russi viene invece indagato negli interventi di Marija A. Vasil'eva e Bianca Sulpasso. Gli sguardi degli americani sull'Europa sono stati oggetto delle ricerche di Valerio Massimo de Angelis (Nathaniel Hawthorne), Tatiana Petrovich Njegosh (Henry James) e Amanda Salvioni (Lucio V. Mansilla). Non di natura letteraria, ma connessa alla scoperta di archivi e documenti storici, è l'esperienza di alcuni studiosi tedeschi, come Wolfgang Hagemann, attivi in Italia fra XIX e XX secolo, studiata da Francesco Pirani. Gli interventi

del gruppo sono stati collegati e commentati in questa sede da Laura Piccolo, che individua dei fili conduttori nel panorama variegato dei diversi contributi, fornendone una chiave interpretativa semiologica. Stesso compito di lettura è stato assunto da Franca Sinopoli nei confronti del gruppo delle “Culture e letterature migranti”, composto da Carla Carotenuto, Michela Meschini e Sara Lorenzetti: le tre studiose hanno approfondito la narrazione di contesti urbani italiani da parte di una serie di autori “migranti” (Igiaba Scego, Shirin Ramzanali Fazel, Amara Lakhous e Gabriella Kuruvilla) portatori non solo di differenti punti di vista, ma scopritori di realtà urbane profondamente diverse dalle tradizionali gerarchie e topografie cittadine, raccontate con linguaggi nuovi. L'intervento di Gabriella Kuruvilla, qui riproposto nella forma dell'intervista a cura di Michela Meschini, permette di entrare in maniera diretta nel mondo dell'autrice e di riflettere sul suo interesse per il patrimonio culturale, tema chiave nei suoi romanzi, ma anche su aspetti e definizioni della migrazione e della nuova cittadinanza italiana.

Il gruppo “musei e patrimonio culturale”, infine, ha indagato il problema della comunicazione nei musei rivolta da un lato alla società multietnica e multiculturale italiana, dall'altro verso i turisti, nello scenario mutato del turismo di massa. Il campo d'indagine comune sono stati i piccoli musei locali italiani, dotati per la loro stessa natura e per la capillare diffusione, di formidabili potenzialità di racconto della storia di un territorio, in tutta la sua complessità. Punti di riferimento per le indagini sul campo effettuate nel corso di Cross-ship sono stati due progetti europei dedicati al tema dei musei come strumenti di dialogo interculturale, i progetti MeLa (European Museums And Libraries in/of The Age Of Migrations) ed EMEE (Eurovision, Museum Exhibiting Europe), illustrati nel convegno rispettivamente da Perla Innocenti ed Emma Nardi. A Perla Innocenti si deve in questo volume un denso saggio che affronta il problema della comunicazione museale a fronte delle migrazioni contemporanee, un fenomeno profondamente mutato in tempi recentissimi e che rende ancora più urgenti politiche di integrazione e consapevole partecipazione alla cultura, chiamando i musei a concrete azioni.

Emanuela Stortoni ha compiuto una ricerca sulle modalità della comunicazione al pubblico costituito dai turisti stranieri di beni archeologici nell'area campione del maceratese, dimostrando il nesso fra una buona ricerca archeologica e il gradimento del pubblico, per lo meno in termini di presenze. Il mio intervento ha invece riguardato modi e contenuti della comunicazione in cinque musei civici delle Marche, mettendo in evidenza come un ostacolo al miglioramento effettivo della comunicazione, a tutti i livelli di pubblici a cui ci si rivolge, sia la mancanza di un'innovazione delle informazioni fornite, capace di mettere realmente in valore i significati storici del patrimonio. Giuseppe Capriotti e Mara Cerquetti, avvalendosi dello strumento del *focus group*, hanno invece affrontato l'altro polo della comunicazione del patrimonio, quello dei destinatari – attualmente più potenziali che reali – focalizzandosi sull'analisi della percezione che i nuovi cittadini hanno del patrimonio culturale italiano. I risultati ottenuti sono di notevole interesse in sé e per l'approccio usato, innovativo specie se applicato al patrimonio storico artistico e locale. Chiude la serie degli interventi un altro contributo a quattro mani di Edith Cognigni e Francesca Vitrone, che espone i primi frutti del progetto "Lingue e culture in movimento", finalizzato a indagare la rappresentazione della diversità culturale, nella fattispecie della lingua, e la valorizzazione delle differenze linguistiche all'interno delle varie comunità.

Cross-ship, come questo volume dimostra, è stato dunque un progetto polifonico che si spera possa avere la sua utilità non solo a livello di "accademia", ma alimentare un dibattito e una ricerca anche all'interno dei musei e degli istituti culturali preposti alla comunicazione del patrimonio culturale.

Sessione prima

La percezione del patrimonio culturale nella scuola

Agustín Escolano Benito*

Patrimonio, Escuela, Ciudadanía

1. *Escuela y patrimonio*

La escuela nacional se instituyó en el siglo XIX, además de como institución formativa, como una agencia de socialización de los menores del tejido comunitario. En lo que se refiere a las cuestiones que aborda este evento, la escuela debe ser considerada como un dispositivo sociocultural estratégico en orden a fundar la nación y a codificar la identidad de los sujetos en formación. Todo ello en orden a crear las bases de un nuevo modelo de ciudadanía.

El ciclo histórico que abordan las comunicaciones presentadas en esta sección del Convegno cubre, en perspectiva de larga duración, desde los precedentes anteriores a la Unificación de Italia hasta después de la segunda guerra mundial, incluyendo en este tiempo subperíodos de gran trascendencia para la historia del país: el risorgimento, la unificación, el fascismo, la guerra y la posguerra. A lo largo de este extenso y complejo proceso histórico, los bienes naturales y culturales que constituyen el patrimonio del país se han representado en la cultura que crea y transmite la escuela como exponentes simbólicos de la gran Italia, incluso como lugares de memoria de los imaginarios del mundo clásico, y hasta – en fechas más recientes – como reclamos económicos de un turismo social, nacional e internacional.

La escuela se constituye en este tiempo largo como un espacio público. Antes era un espacio privado o corporativo al servicio

* Universidad de Valladolid, Centro Internacional de la Cultura Escolar, Berlanga de Duero, España.

solo de grupos sociales dominantes o hegemónicos. En el paso del modo de educación de minorías, propio del *Ancien Régime*, al modo de educación popular, las estrategias de gobernanza del sistema educativo cambian de discurso y pasan a obedecer a la lógica de la construcción de lo nacional, que incluye la asunción de los valores inherentes al patrimonio naturalista e histórico-cultural como bienes de toda la ciudadanía. Ellos son concreción material y expresión simbólica de la nación. Este giro da paso a un nuevo modelo de ciudadanía y a la invención de un imaginario colectivo que se sustenta en parte en el patrimonio transmitido como herencia cultural, que hay que preservar y difundir.

Además de la escuela, hay otros dispositivos que implementan el cambio: la burocracia política de los gobiernos, la prensa, los movimientos populares, las asociaciones... Todos estos elementos operan, de modo sinérgico, aún cuando a menudo aparezcan en conflicto, para crear un imaginario cultural y determinados mecanismos que aseguren la invención del patrimonio nacional, las formas de comunicación y percepción del mismo y los criterios de control que aseguren el gobierno y tutela de la población.

2. Dos dispositivos escolares: manuales y cuadernos

Las comunicaciones presentadas a esta sección del Coloquio se centran con especial énfasis en los dispositivos escolares que son espejo de los modos de percepción del patrimonio y del imaginario que la escuela ha transmitido a las generaciones en formación:

- a) Los manuales o libros escolares, que operan como soportes del currículum educativo editado, espejo del imaginario de valores vigente en la sociedad en la que circulan, vademécum de la praxis docente y guión operativo del sujeto implícito en los textos.
- b) Los cuadernos de los alumnos, que son verdaderos registros notariales de las escrituras de la infancia y adolescencia, en los que se expresan los modos con que los sujetos en formación traducen el imaginario de los textos editados y lo someten a interacción con sus pares de edad y con los enseñantes y adultos en general.

El libro escolar propone una *vulgata* de saberes y disciplinas, así como de los conocimientos y valores que definen los *patterns* de la identidad nacional. Esta *vulgata* académica incluye el modelo de patrimonio en los bienes que selecciona e incorpora como partes del texto. También excluye otros. Los paisajes, hechos geográficos, datos históricos y bienes artísticos que selecciona, que pueden variar de una época a otra, son los elementos que la escuela propone como medios y contenidos de educación patrimonial y de identidad colectiva. Generalmente, estos componentes transmiten una imagen de la tradición salvaguardada y recibida.

Los cuadernos por su parte muestran las *performances* de los alumnos, es decir, los comportamientos efectivos que exhiben los sujetos en los procesos formativos de construcción de su subjetividad e identidad narrativa. Estos materiales son exponentes de la cultura empírica de la escuela, que no es la misma que la que postulan los teóricos o los políticos, ni tampoco de la que pautan los manuales de enseñanza. Son en realidad el espejo de los aprendizajes efectivos que los alumnos incorporan a su formación y se manifiestan en escrituras e imágenes.

Los dispositivos, además de reflejar textos e imágenes, expresan y transmiten mitologemas, igualmente bajo el formato de enunciados e iconografías, que operan no solo como elementos perceptivos y cognitivos sino también como estímulos emocionales que refuerzan los mecanismos de influencia de la escuela. El conocido neurocientífico Antonio Damasio habla de “estímulos emocionales competentes”, capaces de activar determinadas redes neuronales, y concluye que estos estímulos operan sinérgicamente con los cognitivos¹. Si esto es así, las imágenes y los textos de los manuales y cuadernos de escuela serían elementos que expresarían el funcionamiento de procesos sinérgicos implementadores de la construcción de la identidad nacional y de la estimativa de los bienes que componen el patrimonio, cuya apropiación en el plano de la subjetividad es siempre una fusión de elementos cognitivos y de filtros afectivos.

¹ Damasio 2010, p. 176.

3. *Una referencia de proximidad*

De gran interés, a estos efectos, nos parece un experimento de proximidad llevado a cabo por el Círculo Hermenéutico de Teramo en un territorio cercano al lugar en el que nos encontramos: el Parque Natural del Gran Sasso. Adoptado este lugar como centro de interés, por su valor significativo como espacio natural protegido y como reservorio de bienes culturales y de saberes tradicionales, el equipo dirigido por el profesor Antonio Valleriani concibió el Parque como un laboratorio ecológico natural y cultural a recuperar en las memorias de los sujetos que vivieron y se formaron en sus entornos. Aquel espacio se transformó con el experimento pedagógico-narrativo en un teatro de relatorios que al encuentro con las memorias del lugar buscaba encontrar los significados de sentido que daban coherencia a los recuerdos. Siguiendo las orientaciones del filósofo Paul Ricoeur – consejero del Círculo de Teramo en esta y en otras experiencias – la escuela se convirtió en un espacio *ad hoc* para un tiempo narrativo generador de percepciones, memorias y modos de interacción personal y social acerca del patrimonio natural y cultural común a todos los miembros del grupo².

El entorno o medio ambiente tuvo una importante centralidad en los discursos y en las prácticas que se asocian al activismo pedagógico de la primera mitad del siglo XX. Desde las bases que fundamentaron una educación empiriocéntrica con Rousseau y Pestalozzi, los impulsores del activismo didáctico, como John Dewey, Maria Montessori y Ovide Decroly, crearon sistemas vinculados a los recursos del territorio próximo a la vida de los sujetos. Otros pedagogos, como el alemán Eduard Spranger, buscaron en la naturaleza las raíces de la tierra-patria y hasta descubrieron que la inmersión en el medio creaba mitologías en las que se sustentaba la cohesión de la comunidad. El entorno es seguramente el primer libro de la infancia, donde hemos aprendido a leer por primera vez el mundo, como señaló Paulo Freire. Por eso tal vez, Gabriel García Márquez escribía al comienzo de *Cien años de soledad* que algunas cosas que los

² Valleriani 1999.

personajes veían en Macondo les parecían tan nuevas que había que señalarlas con el dedo, al no tener aún nombre que las definiera. En este sentido, el sujeto no solo lee el mundo con el que se encuentra sino que también lo escribe, le atribuye nominaciones. Lee, como decía Rilke en las *Elegías de Duino*, el mundo ya interpretado con el que se encuentra al nacer, pero luego lo reescribe por necesidad, porque interpretar es en cierto modo la condena hermenéutica a que se expone todo sujeto que se incorpora a la experiencia del mundo³.

El patrimonio de los bienes naturales e históricos recibidos se integra en el primer escenario del *Lebenswelt* al que nos adscribimos, un mundo de la vida que a la vez suscita nuestras primeras sensaciones y emociones, y al que se asocian los estímulos emocionales competentes a los que aludimos con anterioridad. Por eso tal vez, el filósofo español José Ortega y Gasset daba prioridad a lo que él llamó la “pedagogía del paisaje”, una acción que anteponía a la “pedagogía social” al uso, más utilitaria y adaptativa⁴. Los mitos se suscitan, según Ortega, en estas impresiones primarias o primordiales y duran toda la vida, fundando además las bases de una comunidad cohesionada y de una nación. La escuela ha sido una institución mediadora en este proceso de incorporación del patrimonio a la construcción de la subjetividad de los ciudadanos que se integran en una determinada comunidad nacional. En la experiencia de Teramo, la educación basada en las memorias narradas es asimismo una mediación hermenéutica para interpretar el patrimonio natural y cultural que se ha acumulado en el entorno del Gran Sasso.

4. *El patrimonio material de la escuela*

En los últimos años, la historia cultural de la educación está abordando, como una de sus líneas temáticas de atención, el estudio de los objetos, las imágenes, los textos y las voces que componen el patrimonio material e inmaterial de la escuela, así como en la socialización de estos contenidos y sus entornos de

³ Esteban 2011.

⁴ Ortega y Gasset 1946, vol. I, pp. 54 ss.

relación entre los sujetos que incluyen en sus narratorios de vida la experiencia de la formación.

También está tratando esta nueva historia de examinar y explicar el papel que la escuela juega como institución intermediadora en la producción de un imaginario relativo a los bienes culturales, incluyendo aquí los de la naturaleza, que son igualmente formas historizadas y culturales, en la medida en que estos valores han sido intervenidos por el hombre. La percepción que tenemos los ciudadanos del patrimonio natural y cultural procede en buena parte del imaginario transmitido por la escuela. De ahí la importancia que tiene el hecho de que este Simposio internacional e interdisciplinario haya incluido en su programa la perspectiva educativa como vía de acceso al conocimiento de los modos de percepción y difusión de la tradición patrimonial. La educación, como es obvio, también ha contribuido a construir mediante estos contenidos patrimoniales la imagen de la nación y la identidad de los sujetos que pertenecen a ella como miembros adscritos a la comunidad.

Los restos arqueológicos de la escuela son tal vez el más firme y objetivo asidero sobre el que efectuar preguntas de naturaleza etnográfica a los indicios visibles y manipulables del pasado de la educación. Estas materialidades e inmaterialidades son el testimonio empírico a partir del cual se pueden construir comunidades etnológicas y hermenéuticas de historiadores, toda vez que a partir de ellas se induce el análisis intersubjetivo e interpretativo de las semánticas que los bienes naturales, paisajísticos, culturales y artísticos exhiben u ocultan, esto es, de los significados que su lectura y apropiación suscitan⁵.

La etnohistoria de las instituciones de formación busca orientarse hacia un objetivo en gran medida innovador para la historiografía, hasta ahora ceñida a una perspectiva explicativa de los hechos que reconstruía, que se cifra en la puesta en valor de las virtualidades que los restos semióticos de la arqueología escolar pueden tener en orden a constituir una nueva dimensión educativa de la ciudadanía, la que algunos autores, como

⁵ Escolano 2016, pp. 185 ss.

el paleontólogo español Eudald Carbonell, han sugerido denominar educación patrimonial⁶.

La implantación prácticamente universal de la escuela obligatoria, en los países de nuestro entorno, ha constituido a los bienes asociados a la institución educativa – en los que se incluyen los relativos a la naturaleza y a la cultura – en objetos de interés público para una educación ciudadana que incluya la memoria como ingrediente de la formación. A partir de los objetos, de las imágenes y de los textos se puede caminar hacia la meta de pensar históricamente la educación, eludiendo el riesgo de una cultura y una realidad sin memoria.

5. *La cultura como tradición disponible*

En las huellas insertas en las materialidades encontradas en los estratos arqueológicos del pasado escolar se pueden buscar asimismo algunas de las claves de la tradición pedagógica disponible. En este legado residirían determinados códigos subyacentes en la memoria activa de los modos factuales de practicar y pensar la educación en el pasado, y en tales claves se sustentan algunas de las posibles sendas de sentido por las que se transmite lo que los hermenéuticos han denominado desde Gadamer la historia efectiva reflexionada, esto es, aquella historia que, nos guste o no, es el condensado matérico y simbólico real, procesado por la conciencia histórica reflexiva, de la evolución de la civilización, o de la nación, como en el caso que estudiamos en este contexto de análisis, herencia que nos es dada en el mundo al que nos incorporamos⁷.

Igualmente se piensa que tales restos podrían pertenecer a la supuesta “caja negra” de la cultura escolar, la que no se ha destruido en las vicisitudes temporales, es decir, el registro empírico acreditado como patrimonio de supervivencia de esta cultura. En tales materiales habrían quedado marcados ciertos testimonios de la “gramática de la escolarización” de la que hablan algunos analistas del pasado desde que Cuban y Tyack

⁶ Carbonell 2007, p. 120.

⁷ Gadamer 1977, pp. 370 ss.

lanzaran al circuito académico este constructo. Como se sabe, la gramática aludida vendría a configurar un código invisible que hace que la cultura de la escuela sea un orden sistémico cohesionado y de duración estable, expresión al tiempo de las pautas estructurantes que modelan el *habitus* profesional de los enseñantes, que son reflejo de los estereotipos en que se han socializado los sujetos⁸. Los componentes del imaginario patrimonial se transmitieron en dichas prácticas que continúan operando como estereotipo a lo largo de un tiempo más largo que el de la escuela. Nuestras imágenes recibidas de los bienes culturales están sin duda enraizadas en el imaginario transmitido por la educación a través de los manuales, los cuadernos y otros dispositivos materiales.

6. *La educación patrimonial*

En estos testimonios materiales de la escuela han quedado registradas imágenes destinadas a percibir y comunicar los bienes naturales y culturales que forman parte del patrimonio de una nación, cuestión que es central en los objetivos de este simposio.

Freeman Tilden, uno de los pioneros en fundar una nueva estimativa sobre la función social de estos bienes, lo señaló como misión a cumplir por los equipos de arqueólogos, historiadores y otros especialistas que trabajan en la reconstrucción del patrimonio cultural, y también del natural, que por lo demás nunca está libre de influjos culturales. La acción de los observadores del pasado rescatado es un compromiso no sólo de salvaguarda y vigilancia de tesoros sino sobre todo de interpretación. Todo gran maestro – decía – ha sido y es un intérprete que indaga, desvela, forma. En los anillos de un corte de árbol (patrimonio natural), el observador descubre intuitivamente las leyes del crecimiento, y en las sincronías sucesivas de las materialidades civilizatorias, el antropólogo pueden llegar a percibir las claves evolutivas de las culturas, y seguramente también algunas de las

⁸ Tyack, Cuban 2000, p. 167.

señas de identidad que les dan sentido, que han de ser objeto necesario de conocimiento y de aprendizaje en una sociedad democrática e ilustrada⁹.

La moderna paleoecología va aún más allá en estos planteamientos. El patrimonio material puede crear – apunta Carbonell – un nuevo “intelectual colectivo”, emancipador y crítico, para hacer reflexivamente comprensible la evolución de la humanidad y para orientar incluso la praxis de la especie. En esta estrategia, de orientación ecosocial, el patrimonio material sería el registro empírico de la lógica interna a la historia evolutiva. Bajo esta perspectiva, toda información material que aporte conocimiento de la naturaleza y de la cultura ha de ser considerada patrimonio colectivo, un legado que debe ser socializado a través de la formación. El progreso de la humanidad se sustenta en la socialización de las conquistas materiales, todas ellas culturales.

El conocido investigador del yacimiento de Atapuerca habla expresamente en sus recientes escritos de “educar en el patrimonio”. Éste, el patrimonio, es para él en realidad una representación de una teoría factual sobre el pasado, o sea, una mimesis del mismo, la imagen que podemos intuir y manejar acerca de él, y hasta un referente con poder anticipatorio. La formación de una conciencia planetaria se sustenta – más allá de las visiones nacionalistas – en la socialización del conocimiento depositado en este legado. Eudald Carbonell se remonta, en un intento de hacer genealogía desde la complejidad de las preguntas del presente, al siglo de la Ilustración para bucear en el origen y usos de los recursos patrimoniales como fuente formativa. Los expedicionarios, arqueólogos y viajeros de la época de las luces fueron los primeros que tomaron conciencia del valor cultural de la obra universal de la humanidad, si bien sus trabajos indujeran a una educación no sólo elitista (no socializada), sino también en gran medida fetichista (exaltadora más de lo monumental que de los registros de la vida cotidiana). La nueva visión del patrimonio debería ordenarse a la educación histórica de todos los ciudadanos (y no sólo a especialistas) y a la valoración de los

⁹ Tilden 2006, p. 28.

bienes patrimoniales del mundo como activo que puede resocializar al primate humano mediante la difusión del conocimiento alcanzado¹⁰. En estas experiencias nace el turismo como práctica moderna y como experiencia que da origen a un discurso en el que sustentar la proyección social de los bienes arqueológicos.

7. Tradición e historia efectiva relexionada

La idea de patrimonio se asocia a la de identidad y refuerza al mismo tiempo el valor de la tradición. Por eso se vincula a la construcción de la identidad nacional y de la subjetividad antropológica. Los materiales de la escuela, que hasta hace poco fueron excluidos de los archivos de la memoria oficial, y que ahora se buscan, conservan y difunden, nos pertenecen porque nos definen como sujetos histórico-culturales en cuanto forman parte de nuestra identidad narrativa, sobre todo desde que la experiencia escolar entró a formar parte – a lo largo de los dos últimos siglos – de la sociabilidad de la comunidad nacional. Por ello justamente cada vez estamos más decididos a salvaguardar estos bienes, en cuanto son esenciales a la constitución de una identidad compartida y de una historia lograda.

Recientemente, Joaquín Díaz, conocido etnólogo castellano-leonés, al explicar el significado de la tradición resaltaba el valor de esta como catálogo de recursos elaborado por los hombres y mujeres de una determinada comunidad para dar respuesta a los problemas que les ha suscitado la relación con su entorno natural y cultural. Cuando este repertorio de objetos, iconos, lenguajes y valores se traduce en algo que conviene transmitir a todos se convierte en tradición. El autor compara a estos efectos la tradición con un río, un flujo que es muy viejo (en su cauce, sobre el que se sedimentan diversos materiales que han venido circulando por él), pero a la vez muy nuevo (en sus cambiantes aguas enriquecidas constantemente por los afluentes). Aunque al pasar el río por delante de nosotros sólo veamos su superficie, en continuo movimiento, el fondo conserva siempre un gran

¹⁰ Carbonell 2007, pp. 127 ss.

reservorio de recursos, de extraordinario interés para la propia ecología y la supervivencia del sistema¹¹.

Pues bien, el patrimonio transmitido en la escuela, en el que se pueden observar varios estratos, conserva claves y significados que están en el núcleo duro de la cultura educativa, en su identidad y en su tradición, que es el resultado transmitido por la historia. Y sólo esto justifica los esfuerzos por buscar, custodiar e interpretar las piezas que forman parte de esta materialidad real y simbólica que hoy se acoge en los museos, como en el de la Universidad de Macerata. En el contacto con estos restos y en la lectura y reflexividad de las huellas que reclaman nuestra atención están las bases sobre las que se sustenta la educación patrimonial, que es una parte de la educación histórica.

8. *Iconografías*

Las imágenes son seguramente la prueba empírica mejor asumida para poder mostrar cómo la escuela difundió, por medio de representaciones, el patrimonio natural e histórico. Ellas son el marco de referencia de las percepciones que pudieron tener los sujetos en su experiencia vivida, y también el registro visual de los estímulos emocionales.

Libros y cuadernos incorporan ilustraciones *ad hoc* para promover percepciones y sentimientos de adhesión al modelo de construcción nacional que cada época propone. Muchas de estas imágenes, que no se pueden incorporar en este breve trabajo, sugieren mitologemas que actúan como evidencias y recursos simbólicos. Entre estos mitologemas destacan los que se refieren a:

- La épica popular y romántica (como las escenas de notable viveza en las que se aparece en acción la figura de Garibaldi que se contextualiza en entornos de ciudades italianas con elementos artísticos).
- El regionalismo vernáculo (que incorpora rasgos propios de cada territorio del país, naturales y culturales: vestido, producciones agrarias, monumentos históricos...).

¹¹ Díaz 2008, pp. 6-11.

- Romanticismo social (con escenas de la vida popular tradicional, como ocurre en los manuales escolares de ciertas épocas (*Gianneto* o *Cuore*, entre otros textos).
- Resistencia nacional a las invasiones externas (como en imágenes que muestran los triunfos militares o deportivos de la nueva Italia unificada frente a Austria o a Turquía).
- Colonización/imperialismo (con escenas relativas a la presencia de Italia en las colonias africanas de Tripolitania o Abisinia y a su influencia civilizatoria).
- Aventura y descubrimiento (como las escenas de la llegada de Colón a América o los primeros logros de los pilotos italianos de aviación y otros avances técnicos).
- Idea de progreso (presente en las invenciones de Guglielmo Marconi y otros ingenieros de comienzos del siglo XX, con alusión a su proyección nacional e internacional).
- Culto a la personalidad (un gesto que es especialmente relevante durante el período del ventenio fascista y en torno a la figura mitificada del *duce*).
- La alianza entre la Iglesia y el poder (con imágenes que asocian la convergencia ideológica entre los poderes políticos y sociales del Papado y del Estado).
- Los símbolos nacionalistas (como los actos en los que se afirman el himno, la bandera nacional y otros símbolos).

Todos estos mitologemas aparecen junto a ilustraciones icónicas que presentan paisajes naturales de los territorios, monumentos y hechos de la historia patria, y que por tanto difunden el patrimonio material de la nación. El hecho no se da solo en la cultura escolar italiana, aunque sin duda en este caso adquiere notas diferenciales por la calidad, el color y el diseño con que se presentan los mitos, los hechos y los personajes.

Mostramos seguidamente algunos ejemplos de varios países para obtener una visión histórico-comparada de estos registros documentales.

En primer lugar, se presentan dos cubiertas de cuadernos escolares italianos de los años veinte del siglo pasado. Una ofrece un mapa regional de la Puglia con los elementos que afectan a sus producciones naturales y a sus monumentos artísticos, es decir, a su patrimonio. La otra muestra el retrato de Benito

Mussolini que concibe, en su gran sueño esférico, la posibilidad de una nueva conquista del mundo entero desde la emblemática ciudad de Roma. El viejo mito del imperio se ve ahora renovado desde la política imperialista del fascismo (figg. 1-2).

Otra dupla de ilustraciones muestra registros de la cultura escolar alemana en el período nacional-socialista, otro ciclo autoritario. Las dos proceden de un manual escolar de 1937 que ensalza la infancia y juventud de Adolf Hitler como personalidad a imitar en su país y en el mundo por los niños de la época. En una de ellas, el joven Hitler exhibe un afirmativo gesto de liderazgo que parece intuir ya su futuro en el gobierno del territorio alemán, cuyo mapa aparece como escenario de fondo. La otra muestra a Hitler con sus pares de edad en el bosque con gestos de valor y de audacia en un entorno natural que forma parte del patrimonio de la comunidad, la tierra madre de la que habló Spranger. Naturaleza y territorio (bosque y mapa) son dos contextos patrios en los que se gesta el alma del buen joven germánico nazi que aspirará a la conquista del mundo desde el pequeño lugar de origen (figg. 3-4).

Una tercera pareja de imágenes corresponden a portadas de manuales escolares españoles. La primera, de comienzos del siglo XX, presenta el personaje cuasi mítico de El Cid Campeador con un trasfondo de monumentos artísticos de las ciudades de Burgos y Salamanca. Se trata de un libro de viajes, inspirado en el *Tour de France*, del francés Bruno, en el que se muestran diferentes aspectos del paisaje regional y del patrimonio artístico del país. La segunda, de la década de los años veinte del mismo siglo, presenta como fondo una de las puertas que dan acceso a la ciudad imperial de Toledo. España, patria, paisaje y monumentos forman parte del mismo texto verboicónico que cumple funciones de educación patrimonial y nacionalizadora. En 1921, el ministro español César Silió convocó un concurso nacional para premiar el libro que mejor reflejara los valores y el patrimonio de España como nación, y varios de estos manuales se presentaron precisamente a este certamen público (figg. 6-7).

Otras dos imágenes de España complementan lo anterior, en este caso procedentes de cuadernos escolares editados en los años cuarenta del siglo XX, después de la guerra civil que

liquidó la República y dio el poder al franquismo. En una de estas imágenes se reproduce la catedral de Burgos. Burgos fue la ciudad castellana en la que se fundó el nuevo Estado, en el año 1937. En la otra se presenta una imagen de la Virgen del Pilar, patrona de España y de toda la Hispanidad, que incluía a todos los países que en otro tiempo fueron colonias del Imperio español. Otro sueño nacional e imperial asociado al patrimonio (figg. 8-9).

Finalmente, reproducimos dos imágenes de cuadernos portugueses editados en la época del salazarismo, otro largo exponente de cultura autoritaria. Una de ellas ofrece muestras de tipos regionales del país luso con sus atributos característicos de indumentaria, costumbres y producciones. La otra destaca el título atribuido al primer rey de Portugal, Afonso Henriques, cuyo perfil armado de Conquistador, con atributos artísticos, se presenta en el centro de la cubierta del cuaderno escolar como símbolo de autoridad.

Todas estas fuentes pertenecen a ciclos de regímenes autoritarios en cuatro países de Europa. El mitologema transversal que define en común a todos ellos fusiona atributos como la exaltación de la personalidad, el militarismo, la puesta en valor de las regiones, el nacionalismo de Estado, el arte tradicional, el paisaje natural, las ambiciones imperialistas y otros. Esta representación fundaba un imaginario determinante de la percepción del patrimonio y de la adhesión emocional de la infancia a sus mitos y símbolos. Materiales de otros períodos históricos ofrecen mensajes y signos diferentes, aunque ordenados igualmente a ritualización de las representaciones que desde la escuela favorecerán los modos de percepción y apropiación del patrimonio natural y cultural. En los tiempos más cercanos a nosotros, como ponen de manifiesto los trabajos de la profesora Ascenzi y del profesor Pomiente, insertos en esta misma publicación, la educación patrimonial se asociará también a la valoración de los bienes culturales y paisajísticos como recursos económicos, en el contexto de las prácticas de turismo social que se vienen afirmando desde las décadas posteriores a la última guerra mundial. Es esta sin duda una nueva perspectiva en la estimativa del patrimonio y en la formación de una ciudadanía

más abierta, que también se afirma en los manuales enseñanza y en otros materiales vinculados a la cultura de la escuela.

Referencias

- A. Damasio, *Y el cerebro creó al hombre*, Barcelona, Destino, 2010.
- J. Díaz, *Entrevista*, «Revista Argi», 2008.
- E. Carbonell, *El nacimiento de una nueva conciencia*, Badalona, Ara Llibres, 2007.
- A. Escolano, *La cultura empírica della scuola. Esperienza, memoria, archeologia*, Ferrara, Volta la Carta, 2016.
- J. Esteban, *La condena hermenéutica*, Barcelona, Università Oberta de Catalunya, 2011.
- H.G. Gadamer, *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- J. Ortega y Gasset, *La pedagogía del paisaje, Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1946.
- F. Tilden, *La interpretación de patrimonio*, Sevilla, Asociación para la Interpretación del Patrimonio, 2006.
- D. Tyack, L. Cuban, *En busca de la utopía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- A. Valleriani (a cura di), *Ri-pensare la cultura formativa dell'ambiente*, Teramo, Andromeda Editrice, 1999.

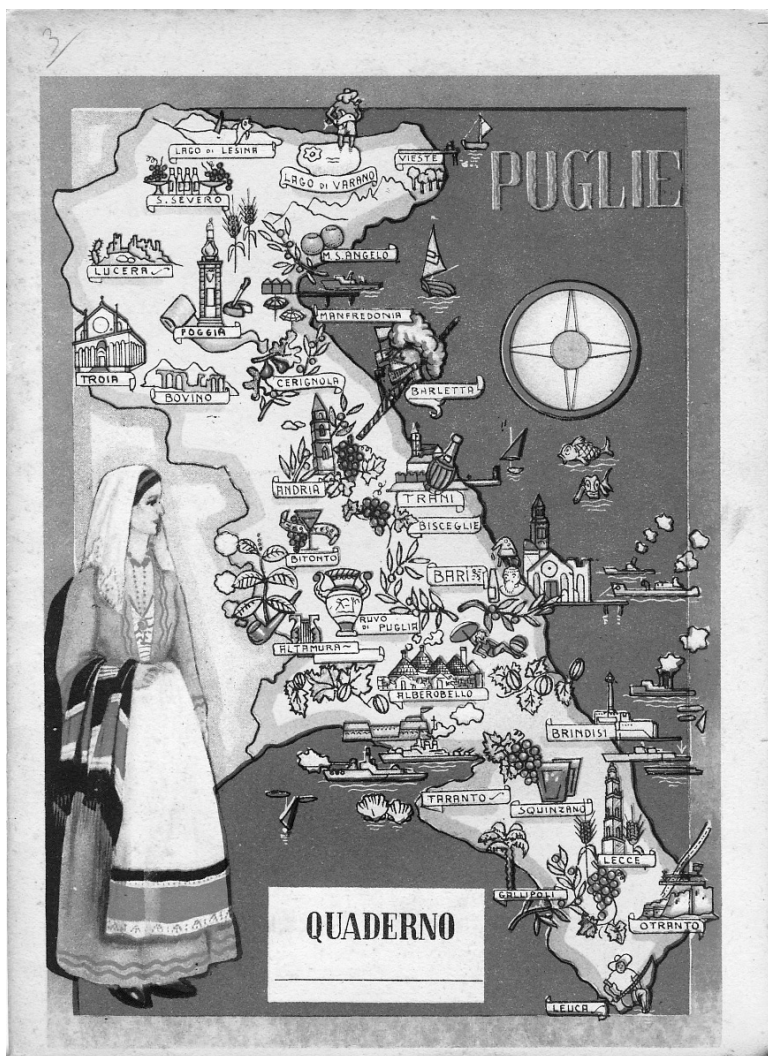


Fig. 1. Cubierta de cuaderno italiano de los años veinte del siglo pasado, sin datar. Imagen de la región Puglia

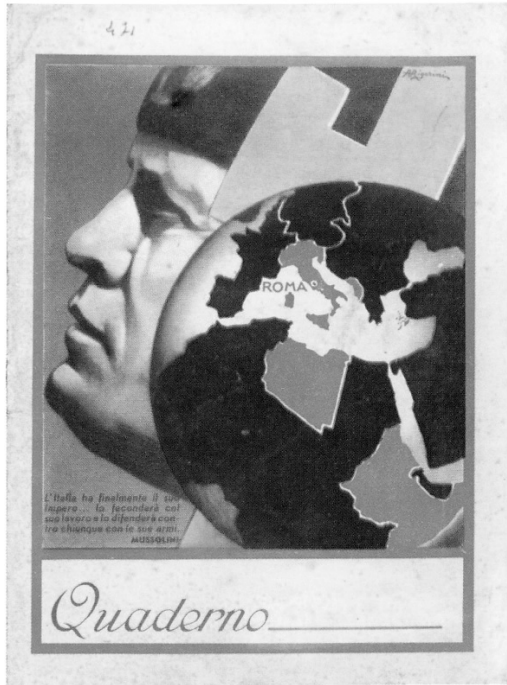


Fig. 2. Imagen de cubierta cuaderno escolar italiano de los años veinte del siglo último, sin datar. El sueño esférico del duce

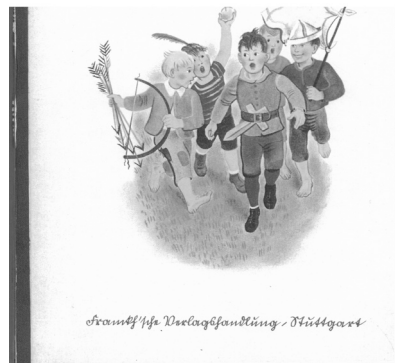


Fig. 3 y 4. Imágenes de una biografía escolar de Adolf Hitler de los años treinta. Archivo Privado de J. Nicolás

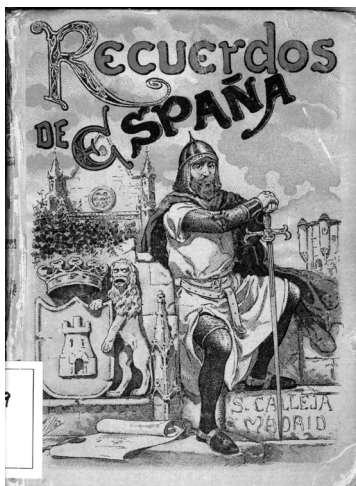


Fig. 5. Cubierta de un manual escolar de la editorial Calleja, sin datar, de fines de ochocientos

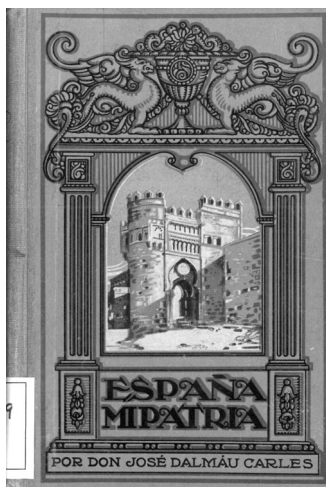


Fig. 6. Cubierta de un manual escolar de la casa Dalmáu Carles, Gerona, 1917



Fig. 7. Cubierta posterior de un cuaderno escolar español de los años cuarenta con la Catedral de Burgos, ciudad en la que se constituyó en 1937 el Nuevo Estado



Fig. 8. Cubierta posterior de un cuaderno escolar español de los años cuarenta. Sin datos de edición. Imagen de Virgen del Pilar, patrona de España

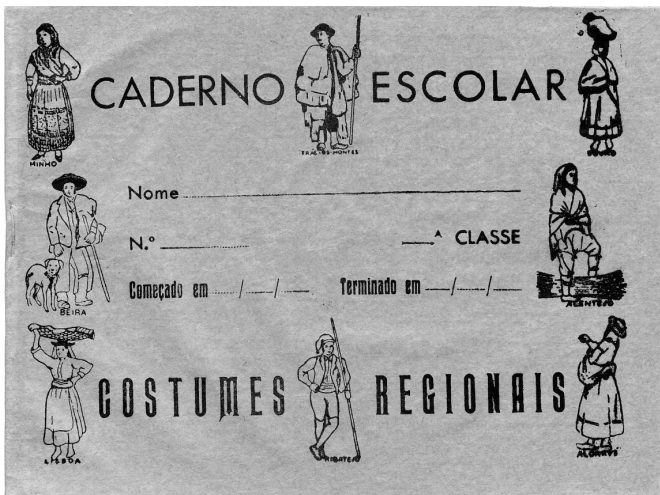


Fig. 9. Cubierta de un cuaderno escolar portugués de la época salazarista con imágenes regionales, sin datos de edición y sin datar

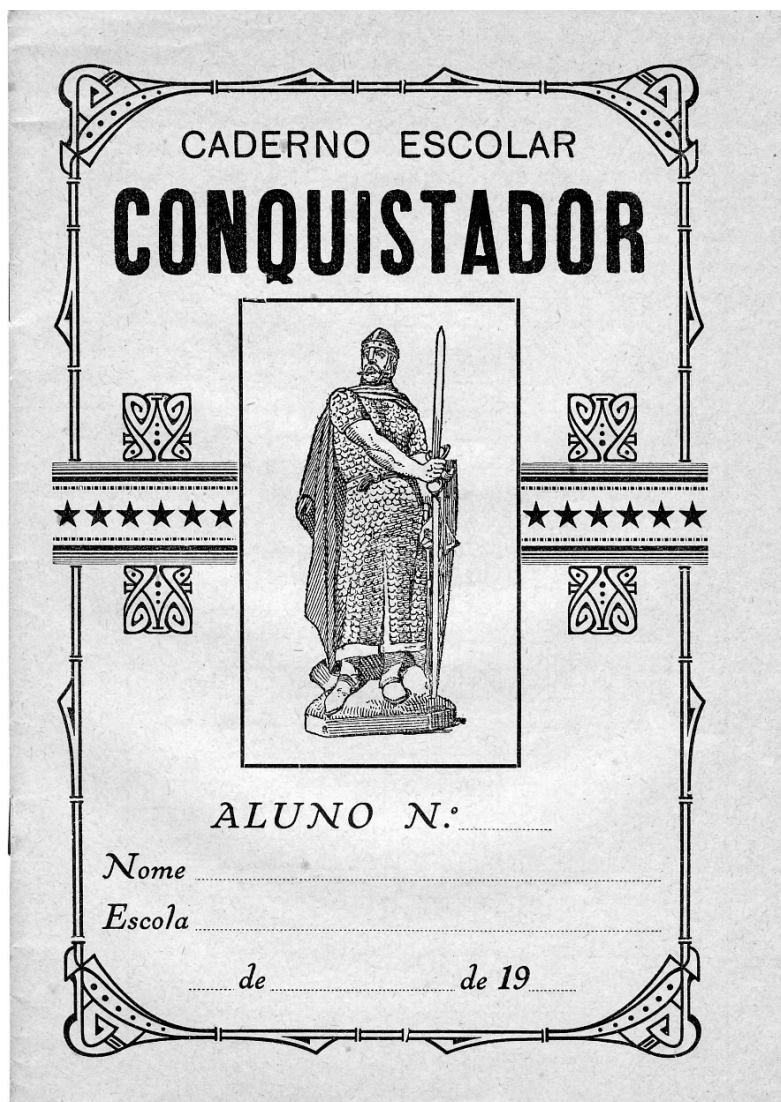


Fig. 10. *Ibidem*, sin datar. Motivos historicistas

Elisabetta Patrizi*

Il ruolo della conoscenza paesaggistica dell'Italia nel processo di costruzione della coscienza nazionale. Il caso de *Il Bel Paese* di Antonio Stoppani

Un libro fondamentale «per la conoscenza paesistica dell'Italia, felicemente pensato e giustamente lettissimo», in questi termini Giulio Caprin in *Città e campagna*, un altro libro per ragazzi di esplorazione dell'Italia pubblicato negli anni Cinquanta del Novecento, presentava *Il Bel Paese* di Antonio Stoppani a settant'anni esatti dalla sua prima edizione¹. L'opera di questo rinomato abate-geologo originario di Lecco, che era stato tra i primi professori del prestigioso Politecnico di Milano, era uscita dapprima a puntate in diversi periodici per ragazzi ed era stata poi pubblicata in versione integrale per la prima volta nel 1876, presso l'editore milanese Giacomo Agnelli, incontrando negli anni un larghissimo successo². Alla fine del XIX

* Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, e-mail: elisabetta.patrizi@unimc.it.

¹ Questa informazione sulla lunga fortuna del capolavoro di Stoppani è desunta da Clerici 2009, p. XI. Per un primo profilo biografico di Antonio Stoppani (Lecco 1824 - Milano 1891) si veda la voce di Elena Marescotti in Chiosso, Sani 2013, vol. II, pp. 547-548. Per un approfondimento sulla figura e l'opera dell'autore rimangono ancora imprescindibili le biografie di Cornelio 1898 e Tomaselli 1948. Interessanti spunti di riflessione sul contesto politico e culturale in cui viene elaborata l'opera, sono presenti in Pala 1978, pp. 720-731; Bellio 1988; Zanoni 2014. Per un quadro delle opere di e su Stoppani: Marescotti 2000.

² Circa la data della *princeps* dell'opera di Stoppani si sono formulate diverse congetture in passato. Per lungo tempo sono circolate due ipotesi di data: il 1873, anno che figura al termine della premessa *Agli istitutori* nell'edizione dell'opera del 1920, e il 1875, anno di edizione indicato dal primo biografo di Stoppani, il nipote Angelo Maria Cornelio, e dallo stesso Stoppani nelle sue memorie inedite *Cenni autobiografici*. Tuttavia, come hanno sottolineato Luca Clerici, Anna Pastore e più recen-

secolo, infatti, *Il Bel Paese* risultava il terzo libro per numero di edizioni destinate alle scuole, subito dopo i *Promessi sposi* del Manzoni e *Cuore* di De Amicis³. Nel 1891, anno della morte di Stoppani, l'editore Agnelli riproponeva varie opere dello scrittore e nel manifesto che le pubblicizzava includeva due edizioni del suo capolavoro: una «Quarta edizione di lusso» e una nuova «Edizione popolare». Nel manifesto, inoltre, promuoveva l'opera con una didascalia di presentazione di grande effetto, nella quale si rendeva conto del folgorante successo del testo proprio in ambito scolastico:

Già molti Istituti di educazione e molti Consigli scolastici l'hanno adottato come libro di testo; altri come libro premio. La 5^a, la 6^a e la 7^a edizione di 3 mila copie ciascuna si sono esaurite in meno di 8 mesi. Ora ne pubblichiamo la 8^a edizione stereotipa, cogli accenti tonici sulle parole ad uso delle scuole e degli stranieri, persuasi che esso andrà sempre più diffondendosi con vero vantaggio della gioventù studiosa⁴.

Fu così grande l'impatto suscitato da quest'opera che nel 1906 Egidio Galbani non esitava a tenere a battesimo il suo nuovo formaggio con il nome di «Bel Paese», pensando bene di

temente Paolo Traniello, le copie più antiche dell'opera a noi pervenute risalgono al 1876 e risultano pubblicate presso l'editore milanese Giacomo Agnelli, mentre le altre ipotesi di datazione non hanno alcun fondamento. Per un quadro sulla storia editoriale dell'opera si vedano: Clerici 2009 e Traniello 2012. Una ricostruzione dettagliata della vicenda redazionale del testo (con riferimento alle prime uscite su periodici per ragazzi molto noti come «La Prima Età» e «Le Prime Letture»), del dibattito sulla prima edizione e un censimento delle edizioni curate dall'autore in vita, seguito dall'edizione critica della *Serata I*, basata sul confronto tra il testo pubblicato nelle riviste e quello apparso in volume, sono proposti da: Pastore 2000. Della nutrita bibliografia sull'opera più nota di Stoppani si segnalano: Marescotti 2002; Baffi 2002; e i contributi raccolti in Redondi 2012b. Sull'editore Agnelli si veda: Lollo 1997.

³ Tale posizione di rilievo dell'opera veniva confermata dall'inchiesta Hoepli-Fumagalli, *I migliori libri italiani, consigliati da cento illustri contemporanei*, pubblicata nel 1892 presso Hoepli, nella quale *Il Bel Paese* figura accanto a grandi classici della letteratura italiana, come Dante e Manzoni (Ragone 1983, pp. 739-740). Sulla fortuna de *Il Bel Paese* come libro scolastico: Marescotti 2012, pp. 79-80. L'opera figura tra gli elenchi di libri di testo approvati nel 1898 e nel 1900 per le «letture domestiche, per le biblioteche scolastiche e per premio» della scuola elementare e tra i libri approvati per le scuole medie per l'anno scolastico 1914-1915. Cfr. Barausse 2008, pp. 346, 407, 475, 1039, 1163, 1186, 1263.

⁴ Il manifesto è conservato nel Fondo Stoppani del Museo civico di Lecco ed è stato pubblicato nel volume di studi dedicati allo scrittore in occasione del centenario della sua morte: Pinna 1993, p. 90.

completare l'omaggio con un bel ritratto di Antonio Stoppani nell'etichetta del prodotto. D'altra parte il testo figurava ormai da un quarantennio tra i banchi di scuola degli italiani e il "mito dell'Italia Bel Paese" era ormai ben radicato nella popolazione. Una conferma indiretta del processo di conquista dell'immaginario collettivo suscitato dall'opera si trova nei *Cenni autobiografici* dell'autore, che in queste sue memorie rimaste inedite, annotava:

scrissi molti articoli in forma di conversazione sulle bellezze naturali, la geologia e la geografia fisica d'Italia, che raccolsi e pubblicai nel 1875 in un volume intitolato *Il Bel Paese*. Quest'opera educativa, premiata più tardi dall'R. Istituto Lombardo di scienze e lettere, incontrò molto favore in Italia, sicché ne furono fatte fino ad oggi quattro edizioni, complessivamente di circa venti mila esemplari. [Al] presente il *Bel Paese* è adottato, come libro di premio e di lettura, in molte scuole e in molti istituti pubblici e privati. La materia di questo libro mi venne specialmente fornita dai molti viaggi da me fatti durante questo tempo in Italia e nella Svizzera⁵.

Quest'opera educativa, come la definì lo stesso Stoppani, conobbe centinaia di edizioni e di ristampe, mostrando una tenuta di interesse costante presso il pubblico italiano almeno fino agli anni Sessanta del Novecento⁶. Le ragioni di questa lunga fortuna sono certamente molteplici, ma vanno ricondotte

⁵ La citazione dai *Cenni autobiografici* di Stoppani è tratta da Clerici 2009, p. LXI. Nel brano richiamato si fa riferimento al premio conferito nel 1877 all'opera di Stoppani, in *ex aequo* al testo *Attentione!* di Cesare Cantù, dal Regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Si veda in proposito Redondi 2012c, pp. 171-234.

⁶ Nel 1969 uscì un'edizione romana de *Il Bel Paese* presso Fratelli Albanese Editore. Nella premessa l'editore confermava l'interesse ancora vivo nei riguardi dell'opera, sottolineando però come ormai questa risultasse praticamente irrinvenibile. In effetti, l'ultima edizione integrale de *Il Bel Paese* risaliva al 1939 (Milano, Vallardi). A partire dagli anni Novanta sono uscite alcune riproduzioni e ristampe di vecchie edizioni dell'opera. Dopo la ristampa anastatica dell'edizione del 1881 (Lecco, Stefanoni, 1991), l'anastatica dell'edizione del 1876 (Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1995) e quella dell'edizione del 1883 (Lampi, 2005), è uscita l'edizione della *princeps* nella versione curata da Luca Clerici (Torino, Aragno, 2009), da cui sono tratte le citazioni testuali presenti in questo contributo. Un esempio della lunga durata dell'opera, approcciata in modo diverso a seconda dei periodi storici, si ricava dalla lettura di due articoli, uno firmato da Luigi Freddi e scritto in piena epoca fascista (Freddi 1929) e l'altro scritto da Angelo Sacchi nell'immediato secondo dopoguerra (Sacchi 1947). Per un ragionamento complessivo sui motivi del successo de *Il Bel Paese* si veda: Redondi 2012a; in appendice al volume sono riproposte le recensioni ricevute dalla prima edizione dell'opera, pp. 237-266.

principalmente proprio alle finalità educative ed etico-civili che connotano il progetto di stesura del capolavoro di Stoppani.

La conoscenza del mondo fisico alimenta la sapienza delle nazioni ed è necessaria al «progresso di un popolo civile». Questo è l'assunto da cui muove *Il Bel Paese* di Antonio Stoppani e del quale lo stesso autore fornisce un'ampia argomentazione nella premessa all'opera, indirizzata non a caso *Agli institutori*. Non siamo davanti ad un romanzo scientifico alla Jules Verne, giocato su quella «mostruosa miscela di vero e di falso», che per Stoppani ha come unico fine quello di «dilettare l'immaginazione» e non certo quello – di gran lunga superiore – di «arricchire la mente»⁷. A Stoppani non interessa il verosimile ma il reale⁸. Gli unici elementi di finzione che accetta sono quelli relativi alla cornice narrativa. Egli infatti, per rendere il testo più piacevole e «confacente [...] allo scopo istruttivo ed educativo» che lo animava, veste i panni di uno «zio naturalista»⁹, che nell'inverno del 1871-72, per 29 serate (corrispondenti ai capitoli del volume), intrattiene una vivace combriccola di nipotini, accompagnata da genitori e conoscenti, con le bellezze naturali e le imprese dell'industria italiana¹⁰. Sul piano dei contenuti dei racconti, però, non si discosta mai dal vero, attenendosi a gite, esperienze e studi condotti personalmente. La «fedeltà al vero» è un dogma inviolabile per Stoppani, in quanto da questo principio dipende la buona riuscita dell'opera e – potremmo dire con termini moderni – su di esso si fonda il patto formativo stretto dall'autore con i lettori. La stessa soluzione stilistica del «racconto nel racconto», esplicitata nel sottotitolo dell'opera (*Conversazioni sulle bellezze naturali, la geologia e la geografia fisica dell'Italia*), attinge al vissuto dell'autore, oratore di lungo

⁷ Stoppani 2009, p. 6.

⁸ In Italia, come in Francia, si era aperto un acceso dibattito tra i sostenitori della letteratura scientifica per l'infanzia e la gioventù, che opponeva coloro che ritenevano importante garantire l'alta qualità delle informazioni fornite, senza cedere ai compromessi del linguaggio del meraviglioso, e coloro che promuovevano una letteratura capace di istruire divertendo, concedendo spazio anche alla fantasia. In merito si veda: Zanoni 2012, pp. 94-95.

⁹ Stoppani 2009, p. 7.

¹⁰ Da segnalare che alle 29 serate se ne aggiungeranno 5 nella terza edizione dell'opera pubblicata nel 1883. Marescotti 2002, p. 79.

corso, avvezzo non solo a tenere quelle conferenze di divulgazione scientifica rivolte al grande pubblico molto in voga al suo tempo, ma anche a dilettere la cerchia familiare ed amicale con i suoi racconti di viaggio¹¹. La dimensione orale, infatti, è molto presente ne *Il Bel Paese* e passa attraverso una struttura dialogica ben congegnata, capace di restituire la varietà dei caratteri e degli interessi dell'uditorio, composto da nipoti di diverse età e da genitori attenti, pronti a porre domande e ad esprimere la propria opinione sull'argomento proposto. Stoppani riesce a trasporre nella pagina scritta l'immediatezza dello scambio orale, conferendo – in tal modo – maggior impatto alla ricca galleria di monumenti geologici, affreschi naturalistici e imprese scientifiche ed industriali tratteggiate nell'opera.

È stato giustamente osservato come ne *Il Bel Paese* viene intrecciata «la tradizione dell'indagine naturalistica itinerante di matrice settecentesca con quella della memoria di viaggio avventurosa e “romanzesca”, in auge verso la fine del XIX secolo»¹², all'interno di una trama fresca e coinvolgente, che suscita sentimenti di ammirazione, stupore, orgoglio e amore per le bellezze descritte, non solo presso l'uditorio immaginario che divide la scena con la voce narrante, ma anche e soprattutto presso quello reale costituito dal pubblico dei lettori. Stoppani con *Il Bel Paese* dimostra che anche il mondo fisico può provocare emozioni intense dall'alto potenziale educativo, rivendicando un diritto di cittadinanza su questo versante anche per le scienze naturali. A tale riguardo, in un passaggio iniziale della premessa all'opera, egli constatava:

¹¹ Il primo biografo di Stoppani, il nipote Angelo Maria Cornelio, informa dell'intensa attività divulgativa condotta dallo zio presso il Museo civico di storia naturale di Milano da lui diretto e presso il Salone dei giardini pubblici della città, soffermandosi sul largo interesse suscitato da queste iniziative, specie presso il pubblico femminile. Sempre Cornelio riferisce che le conferenze tenute dall'abate erano a pagamento e permettevano di ricavare profitti, che venivano impegnati per scopi benefici o per la realizzazione di progetti scientifici. Le lezioni tenute da Stoppani tra l'inverno e la primavera del 1873 furono raccolte nel volume *La purezza del mare e dell'atmosfera fin dai primordi del mondo animato* (Stoppani 1875), che valse all'autore gli elogi di papa Leone XIII. Cfr. Cornelio 1898, p. 18.

¹² Clerici 2009, p. XXIX.

Tutti gli incanti della natura non valgono un affetto; tutta la scienza non vale un atto generoso. Una Lucia inginocchiata ai piedi dell'Innominato; una madre che, protendendo le sue, abbandona nelle braccia di un monatto il corpo della figliuola, faranno sempre maggiore impressione di tutte le più belle descrizioni dell'universo: il quadro del Lazzaretto colpirà sempre più che tutt'insieme i quadri dell'Humboldt. Ma qual conseguenza si intenderebbe dedurne? Che le scienze naturali, di cui nessuno sconosce l'importanza, non possano prestare alimento alla letteratura popolare? Che non siano chiamate alla loro volta a completare quella cognizione che un popolo deve avere di sé?¹³

L'autore chiudeva il suo ragionamento con una sequenza di domande retoriche, che avevano lo scopo di rivendicare un ruolo di primo piano per le scienze naturali nella costruzione dello spirito patrio. D'altra parte *Il Bel Paese* veniva alla luce negli anni immediatamente successivi alla breccia di Porta Pia, che segnava una tappa fondamentale nel processo di unificazione nazionale. L'Italia era pressoché fatta, ma rimaneva aperta la sfida del fare gli italiani e un'opera di divulgazione scientifica destinata alle scuole, come *Il Bel Paese*, poteva rappresentare un'occasione importante per stimolare il processo di costruzione di una coscienza unitaria. Che questa fosse la finalità prioritaria dell'opera non costituisce certo un mistero¹⁴. In un altro passaggio chiave della premessa rivolta *Agli istitutori*, infatti, l'autore osservava con amarezza:

Nelle condizioni politiche, che resero per tanto tempo gl'italiani stranieri all'Italia, precisamente in un tempo in cui le scienze naturali (nominatamente la geologia e la fisica terrestre) ebbero tanto incremento al di fuori, siamo arrivati a ciò che gli Italiani conoscono assai meglio la costituzione fisica dell'altrui che del proprio paese. Non è necessario trattare col volgo per persuadersene; mentre le stesse persone più colte e meglio educate, si trovano sovente in difetto delle nozioni più elementari circa le condizioni fisiche, i fenomeni geologici, le naturali bellezze, le ricchezze scientifiche e le riprese industriali del paese, appena abbiamo bisogno di oltrepassare i confini della regione da cui traggono un nome, che troppo spesso si suole sostituire a quello d'Italiano¹⁵.

¹³ Stoppani 2009, p. 3.

¹⁴ Il tema è stato approfondito in speciale modo da Sandro Baffi nell'articolo, *Fare gli italiani* (Baffi 2002) e nel saggio *Il Bel Paese e la costruzione dell'identità nazionale* (Baffi 2012).

¹⁵ Stoppani 2009, p. 4.

Stoppani denunciava lo scandalo dell'ignoranza diffusa nel campo delle scienze naturali, che rendeva l'Italia estranea agli Italiani, persino presso gli strati più colti ed istruiti della popolazione, non di rado più pronti a discettare delle bellezze naturali dei paesi altrui che non del proprio. A riprova dell'alto valore educativo assegnato alla conoscenza del patrimonio naturalistico e paesistico italiano, lo scrittore e patriota di Lecco non esitava a mettere in bocca ad uno dei padri intervenuti alla prima del ciclo di serate familiari dedicate al Bel Paese, le seguenti parole:

Voi non siete ghiotti che di cose meravigliose, di cose dell'altro mondo, e vi pare che non ci sia nulla di bello e di buono in tutto ciò che sa di nostrano. Intanto si vien su che non si sa nulla del nostro paese, peggio che se fossimo forestieri giuntivi l'altro dì. Non si sa nulla né delle bellezze naturali che presenta quest'Italia nostra, mentre ci ringalluzziamo al sentirla chiamare un giardino; nulla di quell'infinita varietà di condizioni fisiche, che interessano immensamente la scienza; nulla delle molte riprese che l'Italia offre all'industria, cui lamentiamo pigra, arretrata e tributaria agli stranieri [...]¹⁶.

L'intento dell'autore appare chiaro. Dichiarato il valore educativo della conoscenza scientifica dell'ambiente, andava esplicitato il ruolo di quella letteratura scientifica nazionale di carattere divulgativo, che poteva e doveva rappresentare uno dei principali strumenti di trasmissione e diffusione di tale valore presso gli italiani. Si trattava di compiere un'operazione del tutto inedita nel panorama italiano, che era divenuta quanto mai urgente agli occhi dell'autore proprio per le sue implicazioni pedagogiche ed etiche. L'Italia aveva bisogno di un'opera educativa sulla «storia fisica e naturale» del Paese, capace di contribuire a quel percorso di definizione identitaria del popolo italiano, che per il sacerdote lecchese traeva origine proprio dall'antico ed imprescindibile imperativo etico del *Nosce te ipsum*.

Altri paesi avevano dato prove mirabili su questo fronte e fra tutti la Svizzera, in particolare, si era distinta. *Les Alpes Suisses* di Eugène Rambert, *Les Alpes* di Hermann Alexander von Berlepsch e *Das Thierleben der Alpenwelt* (La vita degli animali

¹⁶ Ivi, Serata I, p. 13.

nella regione delle Alpi) di Friedrich von Tschüdi, erano per Stoppani gli esempi più fulgidi di questa letteratura scientifica svizzera meritevole di «coltivare, anche dal lato del bello descrittivo e delle ricchezze scientifiche, il sentimento nazionale». A questi capolavori della letteratura elvetica Stoppani rendeva omaggio nella premessa a *Il Bel Paese*, fiducioso nel progresso di un genere letterario che in Italia aveva tutti i presupposti per aprirsi ad un fulgido futuro, vista la ricchezza geografico-geologica senza eguali della penisola. «L'Italia – asseriva l'autore con orgoglio ed emozione – è quasi (non balbetto nel dirlo) la sintesi del mondo fisico» e *Il Bel Paese* intendeva guidare gli italiani nell'esplorazione di questo vasto patrimonio naturale e culturale ad un tempo, attraverso un percorso disegnato per «dilettare e istruire», unendo «l'utile al dolce». Un'opera autenticamente educativa, pertanto, scritta sì come libro di lettura per le «scuole primarie e magistrali», ma rivolta più in generale agli italiani tutti, e guidata dalla volontà di favorire la conoscenza dei tesori naturalistici del Paese e, attraverso di essi, di offrire «nutrimento per il cuore e spinta al perfezionamento morale» dei suoi abitanti. Da qui l'auspicio con il quale l'autore si congedava dai lettori, augurandosi che *Il Bel Paese* potesse «uscire dalle mura delle scuole di città, per diffondersi nelle campagne, in seno alle Alpi, nelle montagne dell'Appennino, al piede del Vesuvio e dell'Etna, [... insegnando] agli abitanti di quelle contrade ad apprezzare un po' meglio le riprese, di cui la natura non fu avara alle diverse provincie d'Italia»¹⁷.

Il Bel Paese, sebbene non abbia la struttura e la prosa del trattato scientifico, si presenta nei fatti come un'opera di carattere enciclopedico, sviluppata attraverso una trama da romanzo nella quale il racconto di viaggio è alternato alle ambientazioni domestiche e, non di rado, dialoga con disegni e cartine opportunamente collocate nelle pagine del volume. Ricchissimo è l'apparato di note di corredo, nel quale si chiarisce di volta in volta il significato di parole e concetti tecnici, che rimandano a quel rigore scientifico al quale l'opera – se pure adeguata nella forma per un pubblico di non addetti – non rinuncia. Il risultato finale

¹⁷ Ivi, p. 8.

è, come osservava Zannoni nel 1925, «una chiara, vivace e limpida esposizione delle bellezze naturali, della geologia e della geografia fisica d'Italia, fatta in forma di conversazioni»¹⁸, nella quale lo zio narratore delinea con vivide pennellate la magnificenza del paesaggio alpino e prealpino (prime otto serate), le «ridenti colline» marchigiane e i «monti irti e brulli» dell'Abruzzo (serate IX, p. 166 e XIII, p. 246), i «grandiosi spettacoli»¹⁹ del mare tra la Liguria e la Toscana (serate X e XI), i «bozzetti fisici e morali»²⁰ della Lombardia e dell'Emilia (serate XIV-XXI) e delle Alpi apuane (serate XXII-XXIII), per terminare con i maestosi affreschi del Vesuvio e dell'Etna (ultime cinque serate). Il tutto senza tralasciare di accompagnare alle descrizioni geologiche e geografiche, interessanti parentesi sulla flora e sulla fauna della penisola, annotazioni sulle abitudini e tradizione diverse degli italiani e appassionati resoconti sulle imprese ed infrastrutture nazionali. Saggi esemplificativi della commistione tra questi elementi li possiamo trovare in ogni capitolo del libro. Appare utile, tuttavia, soffermarsi sull'analisi di una serata in particolare, per mettere in evidenza l'intreccio tra i diversi piani educativi sviluppato all'interno di ciascuno dei racconti che compongono l'opera. Ci soffermeremo, pertanto, su una serata un po' trascurata dalla letteratura di commento all'opera di Stoppani e particolarmente cara a chi scrive. Si tratta della Serata IX, dedicata al mare e alla città di Loreto.

La serata inizia con la descrizione della più grande meraviglia degli Appennini, dell'elemento che li rende unici rispetto alle Alpi e alle Prealpi, che il narratore Stoppani, stuzzicando l'immaginazione degli ascoltatori, presenta in questi termini:

La ferrovia dell'Italia meridionale da Ancona a Brindisi, forse la più amena tra le ferrovie di Europa, costeggia l'Adriatico per ben 15 ore di furioso cammino. Ridenti colline, fantastiche rupi, castelli pittoreschi, storiche ruine, deliziose città, sfilano con vece assidua e con perenne incanto, sotto gli occhi del viaggiatore, che percorre, a tutta foga di vapore, uno

¹⁸ Il commento è tratto dalla nota biografica di Stoppani di Ugo Zannoni (Zannoni 1925), riproposta in Marescotti 2000, da cui si cita.

¹⁹ Stoppani 2009, p. 6.

²⁰ Era questo il sottotitolo di alcune parti dell'opera, pubblicate da Stoppani nel 1870 come *Le serate dello zio*. Cfr. Zanoni 2014, p. 152.

dei grandi lati di questo incantevole giardino che si chiama Italia. Ma che volete? Lo sguardo è sempre sul mare. Un'onda incalza l'altra, e questa è incalzata da mille, e tutte ad una ad una, con uguale misura, con monotona cadenza, giungono al lido, vi strisciano coprendolo di spume, e rientrano e si perdono sotto l'onde surgevanti. Ma lo sguardo è pur sempre sul mare, trattenutovi da un sentimento perenne come l'onde, grande come il mare. È un sentimento di Dio che, anche senza saperlo e volerlo, ci invade ogniquale volta la natura ci presenta quanto ha di più grande nel cielo o sulla terra²¹.

Partendo dall'incantevole cornice del litorale adriatico, osservato dal finestrino di un treno, Stoppani introduceva il protagonista assoluto di questo paesaggio, il mare, quintessenza delle meraviglie della natura e – ad un tempo – della grandezza divina. In questo passaggio si può cogliere l'intensità del processo di "immersione visiva e sensoriale" su cui sono costruiti i racconti de *Il Bel Paese*. Il periodare schietto e cadenzato permette al lettore non solo di ricreare nella propria mente gli scenari descritti, ma di sentirsi parte attiva di essi, testimone diretto di un'esperienza vissuta attraverso la forza evocativa di una parola capace di sollecitare l'immaginazione e, attraverso di essa, il sentimento di attaccamento e di amore per le bellezze della propria patria. Ma nelle descrizioni di Stoppani c'è anche altro. È sempre presente quell'anelito verso l'infinito che per l'autore è insito in ogni uomo e che, davanti alle magnificenze della natura, «sublima» verso Dio, specie in presenza di spettacoli mozzafiato, come quello del sorgere del sole²².

Era un mattino stupendo: di quei mattini, che anche nelle più serene regioni d'Italia si contano. Le stelle erano già quasi tutte scomparse, le più luminose soltanto scintillavano ancora, cangiando colore, e tremolando, quasi gocce di rugiada, percosse dal sole, pendenti da un filo d'erba, agitato dagli zefiri; comparivano, e scomparivano come ammiccando, col guizzo convulso di un lucignolo che si spegne. [...] L'immenso orizzonte, di nero, s'era fatto cinereo; poi bianco; e si rifletteva nell'immenso mare, che io vedeva distendersi, dal piede delle umide colline fin là, dove l'occhio si smarriva tra mare e cielo, guardando a oriente, vedeva una grande aureola, quasi un'immensa mezzaluna, di un rosso sanguigno, come di fuoco,

²¹ Stoppani 2009, Serata IX, p. 166.

²² Per Stoppani lo studio delle scienze naturali è uno strumento di avvicinamento dell'uomo a Dio, in quanto consente di comprendere il disegno impresso da Dio nel creato. In merito si veda Zanoni 2014, pp. 159-161.

che passava, con insensibile gradazione, al croceo, e si perdeva nel bianco uniforme del cielo. [...] Il cielo era così limpido, l'aere sì puro e trasparente, che dall'alto della collina, l'occhio, attraversando la distesa dell'Adriatico appena increspato da una brezza fresca, leggiera, sottile, andava a riposarsi sulle isole montagnose della Dalmazia. Benché sorgano almeno 150 chilometri lontano, quelle ignude vette vedevansi spiccate, nette, come le cime del Resegone, vedute dal bastione di Porta Orientale in una giornata di vento.

Mentre guardavo, quasi rapito in estasi, in mezzo a quella calma solenne; un punto luminoso, un raggio infuocato, come un dardo, come un razzo, si accese sull'estremo oriente, entro quell'aureola sanguigna, quasi scintilla che si stacchi d'un tratto da un globo di bragia. [...] Quel punto dardeggiante si ingrossa; la sua luce, d'un azzurro indescrivibile, già si pronuncia e segna colla sua base, il confine tra il mare e il cielo ... e cresce ... e piglia la forma di un disco tersissimo di acciaio, immerso per metà nell'onda, da cui si va levando, sotto un cielo divenuto azzurro, in faccia a una terra, ove la luce sembra piovere a ondate sempre crescenti. Il disco sfolgorante si leva, si leva ... ormai non tocca il mare che con un sol punto ... poi se ne spicca ... Il suo labbro tagliente sembra gocciante; e le gocce di sì puro lavacro, sembrano, ricadendo sul mare, come stille di fuoco, dilatarsi, inseguirsi, e, d'onda in onda scorrendo, venire a infrangersi e a spegnersi contro il lido²³.

Stoppani riproduce, fotogramma dopo fotogramma, la grandiosa scena del levarsi del sole, davanti alla quale, persino un uomo di scienza come lui, rivela di trovare credibili i racconti mitologici sul carro del dio Apollo degli antichi greci. È attraverso l'imponenza di immagini come queste che *Il Bel Paese* intende educare gli italiani al sentimento nazionale. Si mettono in scena percorsi di educazione estetica, che "riempiono l'anima", che fanno intuire l'immensità del creato e nel contempo divengono strumento di costruzione di un'identità collettiva condivisa, fondata sull'apprezzamento dei tesori naturali custoditi in terra patria. In questo modo il paesaggio esterno diviene paesaggio dell'anima, non solo del singolo, ma di un intero popolo in formazione²⁴.

Nel cuore della Serata IX, tra le immagini sublimi del mare, Stoppani propone una pittoresca descrizione di Loreto e del Santuario mariano, soffermandosi sulle tradizioni devozionali del luogo. Particolarmente succoso è il resoconto offerto sulle

²³ Stoppani 2009, Serata IX, pp. 179-180.

²⁴ Questo concetto è ben espresso in Targhetta 2015, pp. 139-141.

pratiche di visita alla Santa Casa della Vergine, racchiusa, come «entro un magnifico tabernacolo», all'interno del Santuario:

Quand'io fui alla porticina d'ingresso di quella devota stanza, la vidi occupata da una folla di pellegrini, così stivata, così tutta d'un pezzo, che ce n'era per ben due volte quella capacità. Una folla molto maggiore si teneva stretta davanti alla porticina, a guisa di quegli sciami di api, che si veggono pendere appiccicati dalla bocca dell'alveare, quando attendono, per emigrare, il cenno della nuova regina. Due soldati erano a guardia, l'uno della porticina d'ingresso, l'altro della porticina d'uscita, praticata nei due fianchi opposti al monumento.

Il buon Piemontese, che guardava l'ingresso, addocchiatomi e vistomi in migliore arnese che non gli altri pellegrini, credendomi qualche pezzo grosso, che so io? ... un deputato, un ministro, si adoperò a farmi un po' di vano entro quel conglomerato umano [...] Approfittai di tale gentilezza; ma, sporta appena la testa entro la sacra cella, e vistomi tra due muri di umani, l'uno saldo di dentro, l'altro minaccioso di rovina di fuori, pensai che il mio po' di bene poteva farlo anche di fuori [...] Presi dunque il largo, e rimasi spettatore di una scena sufficientemente bizzarra, e un po' anche, diciamolo, commovente.

Eravamo al momento in cui i pellegrini dovevano darsi lo scambio. Io credo che quel bravo Piemontese si trovasse in peggiore impiccio qui, che alla battaglia di San Martino o della Madonna della Scoperta, a cui al certo era stato presente. Egli intimò a quei di dentro di uscire, per lasciar luogo a quei di fuori.

Ma sì! ... aspetta un poco ... La calca rimane immobile, come nulla fosse. Il soldato alza la voce: minaccia: ma inutilmente. Quei Romani, dalla lingua sonora e chiantuta, si credevano certamente dispensati dall'intendere l'arabo o il cinese (sic) del loro fratello subalpino. Bisognò venire alle vie di fatto; e qualche spintone colla mano, qualche urto per altro moderatissimo, col calcio del fucile, valsero meglio delle parole. Quella folla immobile cominciò ad agitarsi, a formicolare, a rizzarsi, a volgersi, verso l'uscita, finché lentamente la cella rimase sgombra²⁵.

Stoppani posa il suo sguardo benevolo e paterno sulla folla dei devoti. Racconta tutto lo slancio di una pratica di culto antica, la cui gestione era ora affidata al governo piemontese del neonato Regno d'Italia, fatto ancora di tanti popoli dalle tradizioni e dalle lingue diverse, sconosciute le une alle altre. È evidente che l'autore non si riconosce in questo tipo di devozione, ma non la condanna, invitando alla comprensione l'uditorio del salotto

²⁵ Stoppani 2009, Serata IX, pp. 169-170.

milanese e il pubblico tutto dei lettori. E se pure si mostra inflessibile nella condanna di una pratica che giudica turpe e barbara, quale quella del tatuaggio devoto, molto diffusa proprio nella zona del lauretano, esorta in generale alla tolleranza e al rispetto degli usi locali, anche se espressi in forma di balli e canti particolarmente animati, come quelli eseguiti davanti al santuario di Loreto al suono ritmico del cembalo. Con queste parole, infatti, egli si rivolgeva ai vivaci nipoti che avevano ascoltato attentamente il racconto dell'avventura marchigiana dello zio:

[...] tenete bene a mente, nipoti miei: non potrete mai fare un retto giudizio di ciò che è umano se non terrete conto dei tempi, dei luoghi, del carattere delle persone e di tante altre cose; perché talora si trova essere bene ciò che a tutta prima giudicavasi male, e male quello che si credeva bene. Non tutti hanno lo stesso modo di esprimersi. Quando il sentimento è buono, non cesserà di esserlo per la ragione che vi abbia esuberanza nelle sue manifestazioni. Esse prendono forma dalla diversa tempra degli individui e delle popolazioni²⁶.

La conoscenza per Stoppani è l'unico strumento che consente di formare giudizi equilibrati su tutto ciò che ci circonda, sia esso riconducibile all'azione dell'uomo o della natura ed è sulla conoscenza che l'autore punta nel suo libro per offrire il suo personale contributo al processo di unificazione del Paese.

Riferimenti bibliografici

- S. Baffi, *Fare gli italiani. Il Bel Paese d'Antonio Stoppani*, «Italiès», 6, 2002, pp. 277-299.
- , *Bel Paese e la costruzione dell'identità nazionale*, in Redondi 2012c, pp. 39-57.
- A. Barausse, *Il libro per la scuola dall'Unità al Fascismo. La normativa sui libri di testo dalla Legge Casati alla Riforma Gentile (1861-1922)*, 2 voll., Macerata, Alfabetica, 2008.
- A. Bellio, *Letteratura e scienza in Antonio Stoppani*, in L. Caramel (a cura di), *Arte, letteratura, società*, Milano, Mazzotta, 1988, pp. 168-177.

²⁶ Ivi, pp. 170-171.

- G. Chiosso, R. Sani (a cura di), *DBE: Dizionario Biografico dell'Educazione, 1800-2000*, 2 voll., Milano, Bibliografica, 2013.
- L. Clerici, *Introduzione*, in Stoppani 2009, pp. XI-LXIII.
- A.M. Cornelio, *Vita di Antonio Stoppani*, Torino, Unione Tipografica Editrice, 1898.
- L. Freddi, *Conoscere "Il Bel Paese"*, «Il Popolo d'Italia», 30 luglio 1929, p. 3.
- R. Lollo, *Editori a Milano: la famiglia Agnelli*, «Annali di Storia dell'Educazione e delle Istituzioni Scolastiche», 4, 1997, pp. 33-52.
- E. Marescotti, *Antonio Stoppani (1824-1891): un aggiornamento bibliografico su un personaggio dimenticato*, «Bollettino CIRSE», 37, 2000, pp. 53-60.
- , *Il Bel Paese di don Antonio Stoppani: educazione e conoscenza scientifica dell'ambiente*, in G. Genovesi (a cura di), *Formazione nell'Italia unita: strumenti, propaganda, miti*, 5 voll., Milano, Franco Angeli, 2002, vol. I, pp. 71-88.
 - , *Dall'unità a "Il Bel Paese"*, in L. Bellatalla, G. Genovesi, E. Marescotti (a cura di), *La scuola nell'Italia unita. 150 anni di storia*, Padova, Cleup, 2012, pp. 79-80.
- M.G. Pala, *Antonio Stoppani scienziato e scrittore*, in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, Palermo, Manfredi, 1978, pp. 720-731.
- A. Pastore, *Il «Bel Paese» di Antonio Stoppani: «Serata I»*, «Rivista di letteratura italiana», XVIII, 2-3, 2000, pp. 293-333.
- G. Pinna, *Antonio Stoppani e l'evoluzione*, in G.L. Daccò (a cura di), *Antonio Stoppani tra scienza e letteratura. Atti del Convegno nazionale di Studi* (Lecco, 29-30 novembre 1991), Oggiono-Lecco, Paolo Cattaneo Grafiche, 1993, pp. 71-94.
- G. Ragone, *La letteratura e il consumo: un profilo dei generi e dei modelli nell'editoria italiana*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1983. Vol. II: *Produzione e consumo*, pp. 687-772.
- P. Redondi, *Best-seller si nasce o si diventa?*, in Redondi 2012, pp. 10-37 (2012a).
- , *La genesi del Bel Paese nei documenti relativi al concorso dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere "Il miglior libro di lettura per il popolo italiano"*, 1871-1877, in Redondi 2012, pp. 171-234 (2012b).
 - (a cura di), *Un best-seller per l'Italia unita. Il bel paese di Antonio Stoppani: con documenti annessi*, Milano, A. Guerini e Associati, 2012 (2012c).

- A. Sacchi, *Un maestro di turismo nell'Ottocento*. "Il Bel Paese" di Antonio Stoppani, «Le vie d'Italia», marzo, LIII, 3, 1947, pp. 237-242.
- A. Stoppani, *La purezza del mare e dell'atmosfera fin dai primordi del mondo animato*, Milano, Hoepli, 1875.
- , *Il Bel Paese*, Torino, Aragno, 2009.
- F. Targhetta, «*The beloved face of the fatherland*». *The role of the landscape into the processes of national identity building*, «History of Education & Children's Literature», X, 2, 2015, pp. 139-155.
- R. Tomaselli, *Antonio Stoppani*, Brescia, La Scuola, 1948.
- P. Traniello, *Il Bel Paese: un cammino editoriale nell'Italia in cammino*, in Redondi 2012c, pp. 59-81.
- E. Zanoni, *Scienza patria religione: Antonio Stoppani e la cultura italiana dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- , *Dietro le Quinte del Bel Paese. Intenzioni e strategie d'autore in una corrispondenza inedita di Antonio Stoppani*, in Redondi 2012c, pp. 83-114.
- U. Zannoni, *La moderna letteratura per l'infanzia e la giovinezza*, Bologna, Cappelli, 1925.

Dorena Caroli*

Immagini della «patria lontana»: il patrimonio culturale, artistico e paesaggistico nei libri di lettura per le scuole italiane all'estero

Introduzione

Il presente saggio si propone di analizzare una scelta di brani contenuti nei libri di lettura destinati alle scuole italiane all'estero, che furono pubblicati tra l'inizio degli anni Venti e la prima metà degli anni Trenta del Novecento. Nel corso dell'arco cronologico preso in considerazione questi particolari manuali subirono importanti cambiamenti, che riflettono il più generale percorso di evoluzione vissuto dalle scuole italiane all'estero, nonché quello della manualistica scolastica che, dopo l'avvento del fascismo, è stata caratterizzata da varie fasi, segnate in primo luogo dal processo di fascistizzazione della scuola avviato nella metà degli anni Venti e, in secondo luogo, dalla pubblicazione del testo unico di Stato avvenuta nel 1929.

I libri di lettura, in quanto “media educativi” dovevano non solo impartire la cultura generale ai giovani cittadini italiani, assicurando la conservazione della madrelingua come «parte della specifica politica culturale di uno Stato nazionale»¹, ma dovevano anche infondere un amor di patria misto a orgoglio nazionale, che trovò nel patrimonio culturale, artistico e paesaggistico una fonte importante per formare un'identità culturale e una coscienza nazionale in vista di un eventuale ritorno degli

* Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, e-mail: dorena.caroli@unimc.it.

¹ Sunier 2004.

emigranti. Per gli italiani all'estero, costretti a lasciare il Paese per lavoro o in cerca di fortuna, questi libri di lettura contribuivano a trasmettere un immaginario fatto di città, monumenti, opere d'arte e paesaggi che permetteva di stabilire un legame indissolubile con il paese d'origine².

Le prime scuole italiane all'estero sorsero in un momento storico particolare e furono fondate all'indomani dell'Unità d'Italia per i figli di tecnici e ingegneri che emigravano per contribuire allo sviluppo economico del Paese grazie al loro soggiorno all'estero. In un secondo tempo queste scuole furono aperte per i figli di italiani che migravano per fuggire dalla povertà. Si tratta di un tipo di scuola che, sotto molti aspetti, rappresentarono, secondo Gerd Baumann e Thijl Sunier, "uno spazio sociale" diverso rispetto a quello delle scuole nazionali, che offrivano un'istruzione impartita nel paese di origine degli scolari, dunque in un contesto in cui era possibile e percepibile una forte influenza da parte della società civile³.

Le scuole italiane all'estero furono disciplinate per la prima volta dalla legge Crispi del 1889, per la seconda dalla legge Tittoni del 1910 e infine dalla riforma Gentile del 1923⁴. La loro storia ed evoluzione sono state ricostruite ampiamente dalla storiografia contemporanea, con particolare attenzione alla loro suddivisione (in scuole governative e scuole private sussidiate dal governo italiano), al dibattito riguardante il carattere laico o confessionale, alle relazioni con la Società Dante Alighieri e, infine al ruolo del "maestro-agente", «di cui si miglioravano finalmente le condizioni economiche e il trattamento giuridico: gli insegnanti andavano ad assumere compiti più ampi, che non si limitavano alla sola didattica, ma contemplavano anche una forma di assistenza agli emigranti col fornire loro notizie e consigli e con l'esercitare talvolta funzioni di agenti consolari»⁵.

² Il regime amplificò questo processo di nazionalizzazione del patrimonio culturale, benché in alcuni paesi si ponesse fine alla diffusione della cultura italiana, come nel caso del Brasile, ove la politica culturale avviata dal dittatore fascista Getúlio Vargas (1882-1954), sancì il divieto dell'utilizzo dei libri in lingua straniera, cfr. Bastos Camara in corso di stampa.

³ Baumann, Sunier 2004.

⁴ Floriani 1974; Salvetti 2002, p. 535.

⁵ Salvetti 2002, pp. 546-547.

Come mette in evidenza Patrizia Salvetti, che ha dedicato uno studio alle vicende delle scuole italiane all'estero,

la nuova concezione nazionalistica crispina vedeva l'emigrazione come potenziale fattore di forza della nazione, ed elemento in grado di contribuire allo sviluppo del commercio estero e quindi delle esportazioni italiane, in primo luogo nelle Americhe. Nell'ambito di questi propositi espansionistici e nazionalistici la funzione delle scuole italiane all'estero, "focolari di educazione nazionale e di sentimento patrio", poste sotto la direzione e il controllo dello Stato italiano, travalicava l'obiettivo primario della semplice istruzione di base degli emigrati e dei loro figli per assumere un significato marcatamente politico: la salvaguardia della lingua italiana come mezzo per mantenere forte il legame tra i sudditi emigrati e la madrepatria e l'istruzione degli emigrati italiani come strumento di influenza culturale, politica e di penetrazione commerciale⁶.

Per analizzare i libri di testo pubblicati per l'uso esclusivo di queste scuole, che nel ventennio raggiunsero i 120.000 alunni (figli di famiglie emigrate soprattutto all'inizio del secolo)⁷, occorre sottolineare che il contenuto e la struttura dei libri di lettura riflettevano non solo i dibattiti che segnarono le vicende di queste scuole a proposito dell'insegnamento della religione e della relazione fra Chiesa e Stato, ma anche l'idea stessa di nazione italiana⁸, concepita come erede dell'antica civiltà romana e patria di scrittori, viaggiatori e eroi che avevano sacrificato la propria vita per la sua unificazione.

Il progetto pedagogico sotteso alle letture contenute nei libri di lettura degli anni Venti e Trenta, infatti, mirava non solo a formare un sentimento nazionale, al pari di quanto è stato osservato per la manualistica scolastica pubblicata fin dall'indomani dell'unità d'Italia, ma anche un'idea di nazione nella quale si riflettevano diverse tendenze politiche dell'Italia liberale: la nazione patria di civiltà, di uomini protagonisti della storia e di grandi ideali di libertà. Detto altrimenti: le immagini delle città e dei paesaggi italiani e le riproduzioni di opere d'arte costituivano un aspetto importante della conoscenza della cultura nazionale, che doveva coltivare la memoria del passato, recente e remoto,

⁶ Ivi, p. 535.

⁷ Pretelli 2005.

⁸ Si vedano le riflessioni elaborate da Schiffaurer, Sunier 2004.

intrisa di una simbologia che avrebbe potuto rinsaldare sia la coscienza nazionale degli italiani lontani, ma pur sempre cittadini di uno dei più giovani Stati d'Europa, che con la Grande Guerra aveva coronato il processo di unificazione.

Queste scuole, trovandosi nella competenza del Ministero degli Affari Esteri, nei primi decenni della loro organizzazione erano improntate prevalentemente a principi laici. La riforma Gentile introdusse l'obbligatorietà della religione nelle scuole elementari⁹, senza tuttavia che i contenuti dei libri di lettura trasmettessero inizialmente l'immagine di "un'italianità" coincidente con la civiltà cattolica di cui l'Italia era stata la culla. Questo intreccio fu più evidente dopo la pubblicazione del testo unico di Stato e in seguito ai Patti Lateranensi, giacché i contenuti riguardavano una cultura italiana intrisa di valori religiosi e patriottici, che vennero sempre più declinati secondo i canoni dell'ideologia fascista¹⁰. Nella riscoperta dell'antica Roma si deve, infatti, leggere un'ideologia che mirava a una legittimazione politica, favorendo inevitabilmente un'attenzione sul patrimonio storico e artistico, naturalmente su quello archeologico della Roma antica, al quale era affidato il compito di narrare la storia di una nazione per così dire predestinata ad imprese grandiose¹¹, le cui gesta venivano immortalate nei libri di lettura e nei manuali scolastici.

Rispetto agli studi autorevoli di Matteo Pretelli e di Alberto Barausse, che hanno preso in esame rispettivamente i manuali di storia del fascismo e quelli utilizzati in particolare in Brasile¹², l'intento di questo articolo è quello di analizzare la rappresentazione del patrimonio culturale, artistico e paesaggistico dell'Italia prima e dopo la pubblicazione del testo unico di Stato, in una prospettiva che rifletta l'evoluzione di questa rappresentazione che si fece progressivamente postulato del concetto di "italianità": nessun Paese al mondo aveva una tale quantità di

⁹ Floriani 1974; Salvetti 2002, p. 548.

¹⁰ Bacigalupi, Fossati 1986, pp. 191-231; Charnitzky 1994, pp. 393-417; Ascenzi, Sani 2005, pp. 3-32; Ascenzi, Sani 2009, pp. 11-52; Colin 2012, pp. 79-103, 225-260.

¹¹ Caroli 2015.

¹² Pretelli 2005; Barausse 2015, pp. 425-461.

vestigia del passato e un patrimonio analogo a quello conservato sul territorio nazionale dell'Italia, che appariva agli occhi di tutti il Paese eletto per tramandare una cultura universale ai posteri.

Dal punto di vista metodologico, il saggio intende adottare due chiavi di lettura dei libri di testo, una finalizzata ad una interpretazione di tipo contenutistico dei manuali¹³, che analizza le descrizioni dei beni culturali e l'altra, legata all'*iconic literacy*¹⁴, concentrata sulla cultura iconografica che avrebbe fornito le conoscenze concrete agli scolari lontani dalla patria.

Per quanto riguarda il primo aspetto, occorre precisare che l'analisi dei contenuti deve prendere in esame anche la forma narrativa di questi libri di lettura, che si presentano talvolta come antologie in cui confluiscono anche brani di autori classici italiani (di generi diversi), talaltra come raccolte di brani scritti *ad hoc*. In quest'ultimo caso sono osservabili alcune forme narrative, di ispirazione prevalentemente deamicisiana (sebbene non sempre fedeli al modello originale), che nei libri di lettura per le classi 1^a, 2^a e 3^a della scuola elementare includono: 1) il racconto di scuola imperniato sulla narrazione del maestro che fa da cornice alle immagini; 2) il racconto a più voci, di famiglia o semplicemente corale, ove sono soprattutto genitori e parenti o anziani a trasmettere ai figli le conoscenze che riguardano sì i luoghi natali ma che sono assai significative per l'epopea della nazione; 3) l'espedito dello scambio epistolare, di lettere e cartoline, formalizzato dalla manualistica scolastica di fine Ottocento per descrivere «il paesaggio italiano in chiave nazionalistica»¹⁵, molto frequente in tutti i brani sui paesi natali.

Quanto al secondo aspetto, quello relativo al corredo iconografico, si tratta prevalentemente di riproduzioni tratte dalle ricche collezioni dei fratelli Alinari, ma anche dai cataloghi del fotografo fiorentino Giacomo Brogi (1822-1881), specializzato in opere d'arte¹⁶.

¹³ Ascenzi, Sani 2005, pp. 3-32.

¹⁴ Heinze 2010.

¹⁵ Targhetta 2015, p. 149 per la citazione.

¹⁶ Si vedano ad esempio Quintavalle, Maffioli 2003; Brogi 1932.

Questa moltitudine di letture sulla storia patria, delle città, dei monumenti e degli uomini illustri italiani, arricchite da un nutrito corredo di immagini fotografiche, rinnovava notevolmente i contenuti dei libri di testo ottocenteschi, fondati sulla pedagogia dell'esempio, self-helpista e delle buone maniere¹⁷. I libri di lettura, infatti, si fecero interpreti di una "religione laica della Patria"¹⁸ che trovava la sua fonte nell'inesauribile eredità culturale custodita entro i confini dello Stato nazionale. I nuovi esempi da emulare da parte della gioventù italiana erano contenuti nelle descrizioni delle vestigia di un passato glorioso, delle gesta di viaggiatori e delle opere artistiche di scrittori, pittori e musicisti.

Naturalmente, questa particolare manualistica scolastica, presentando diversi livelli di difficoltà a seconda delle classi alle quali era destinata (dalla 1^a alla 3^a), conteneva un'ampia scelta di brani che sarà qui presa in esame, per quanto possibile in ordine cronologico, con particolare attenzione ai beni culturali. Pertanto, senza la pretesa di una trattazione esaustiva¹⁹, questo articolo, è suddiviso in due parti che analizzano rispettivamente i libri di lettura destinati alle classi 1^a, 2^a e 3^a prima e dopo l'introduzione della legge sul testo unico di Stato del 1929, nell'intento di mettere in luce le forme narrative di questi testi che intrecciano i diversi aspetti della cultura italiana che educava all'italianità intesa come identità nazionale, il processo di fascistizzazione e la diversa simbologia attribuita dal fascismo al patrimonio culturale.

1. Città, monumenti storici e cultura italiana nei libri di lettura per le classi 1^a, 2^a e 3^a elementare nei primi anni Venti

Per incentivare la produzione di nuovi libri di lettura destinati alle scuole italiane all'estero, il 12 giugno 1922 fu pubblicato un bando di concorso, ma solo alcuni dei libri presentati furono approvati dalla Commissione giudicatrice nel corso dell'anno

¹⁷ Bacigalupi, Fossati 1986, pp. 36-42, 58-60.

¹⁸ Ivi, p. 101.

¹⁹ Fra i manuali stampati per le scuole italiane all'estero, alcuni non presentavano corredi iconografici dei beni culturali come ad esempio quelli di: Monelli 1929; Scuole italiane all'estero 1931.

seguito²⁰. In genere, la struttura e i contenuti dei libri di lettura corrispondevano a un piano didattico graduale. Nei libri di lettura delle prime classi elementari, la descrizione dei paesaggi era molto semplice e finalizzata alla conoscenza geografica del paese natale in quanto, nei primi anni Venti, i messaggi politici erano meno invadenti, avendo essa un intento simile a quello di tanta pubblicitaria, turistica ad esempio, volta a consolidare l'identità nazionale che si fondava su "un'immagine mitica" della patria²¹.

Dalla 3^a classe, infatti, la forma narrativa dei libri di lettura (racconti e poesie) – che divennero vere e proprie antologie dopo la pubblicazione dei testi unici di Stato – ricorreva prevalentemente alla forma narrativa del romanzo di scuola, all'espedito epistolare o al racconto di famiglia, ove erano genitori e parenti a narrare le vicende storiche italiane che facevano da cornice alle immagini dei beni culturali. Per gli autori dei libri delle scuole dell'emigrazione, in genere la scuola costituiva il principale spazio di socializzazione secondo la tradizione cara agli imitatori di *Cuore* (1886)²², giacché doveva educare ai buoni sentimenti i figli degli emigranti di diversa estrazione sociale: la scuola ricreava l'ambiente solidale del noto romanzo deamicisiano, pur riflettendo in gran parte il punto di vista della borghesia impiegatizia e industriale italiana impegnata nelle terre di emigrazione. Il maestro rendeva coese tante letture che diventavano una sorta di racconto della storia dell'unità nazionale, ma era presente anche la famiglia che, per mezzo di una narrazione "polifonica" per bocca del padre, dello zio o della nonna, trasformava tutti in membri della grande famiglia italiana.

Fra i primi libri di lettura pubblicati è assai significativo *Cuor Lontano* di Francesco Pasciuti e Giovanni Di Giusto (1922) per la 3^a classe²³. Suddiviso in tre parti (due volumi erano rispettivamente destinati alle classi 4^a e 5^a-6^a) conteneva, oltre a brani di generi diversi, anche letture che descrivono alcune città italiane

²⁰ Si veda la Relazione a S.E. il Ministro degli Esteri, *I. Commissione giudicatrice del concorso per un libro di Lettura destinato alle scuole all'estero*, in Ascenzi, Sani 2005, pp. 715-723.

²¹ Bacigalupi, Fossati 1986, p. 102; Targhetta 2015, pp. 139-155.

²² Bacigalupi, Fossati 1986, pp. 112-130; Genovesi 2009, pp. 12-14, 71-80.

²³ Pasciuti, Di Giusto 1922.

come Bologna, Venezia, Milano e Roma. Gli autori ricorrono all'espedito epistolare per soffermarsi sulle città e, in particolare, allo scambio di lettere con cartoline e a quello di semplici cartoline postali fra la maestra e gli scolari, ma ci sono anche conversazioni in famiglia durante i pasti, che terminano tutte con brevi passaggi sulla Grande Guerra, accompagnati dall'immagine di monumenti divenuti ormai simbolo delle città italiane.

Per descrivere *Bologna la dotta!*, accompagnata da un'immagine delle due torri, la maestra legge una lettera di commiato inviata dall'alunno Robustelli, che si era trasferito con la famiglia a Bologna, ove il padre lavorava come impiegato postale. Nella lettera si legge quanto segue:

Accludo alla presente due cartoline illustrate: una rappresenta San Petronio e l'altra due Torri della dotta Bologna. "Dica signorina, qualche cosa a cotesti nostri piccoli italiani. Oggi Bologna è il cuore della immane guerra, che si combatte sull'Isonzo, sul Carso e sulle Alpi. Qui si concentra la corrispondenza di più di quattro milioni di soldati, e quindi qui si sente più forte l'amore per la Grande Italia. Qui, signorina, abbiamo l'impressione che l'Italia sia veramente grande e che stia maturando fra il fragore delle armi il suo più alto destino"²⁴.

La descrizione di Milano era fatta a tavola dal padre ai figli Bobino e Olga. Il capofamiglia tratteggia il quadro di una città operosa, con bei monumenti e dagli abitanti coraggiosi, che cacciarono dalla città gli Austriaci durante le giornate del 18-22 marzo 1848. La lettura era accompagnata da un'immagine con il profilo del Duomo e aerei che sorvolavano sulla città durante la Grande Guerra:

Milano è la città più grande della Lombardia, anzi è detta "la capitale morale dell'Italia", perché è città colta, progredita, industriosa e ricca. Vi è sempre vivo il fermento delle idee: i contrasti sono sempre accesi [...] Veramente Milano ha più di un punto bello. La Stazione centrale e il Castello degli Sforza, per esempio; vi è pure la piazza del Duomo, che è il punto più centrale della città. Il Duomo è il monumento più insigne dell'arte gotica, che abbiamo in Italia: è tutto un ricamo: le sue cuspidi e le statue che vi sono disseminate, danno alla fabbrica un movimento straordinario [...]"²⁵.

²⁴ Ivi, pp. 12-14.

²⁵ Ivi, pp. 52-55.

La maestra poi continuava la descrizione delle altre città servendosi delle cartoline illustrate. Quelle di Venezia riproducevano il Palazzo Ducale, la Porta della Carta e la famosa Loggetta. Descrivendo la statua di Giuseppe Garibaldi a Roma, la maestra faceva notare il panorama che si osserva dal Gianicolo, con tutti i monumenti più importanti:

Il monumento a Garibaldi fu collocato sul Gianicolo, perché su quel colle sacro egli difese nel 1849 la Repubblica Romana contro i Francesi. Lo chiamarono Eroe dei due Mondi, perché qualche anno innanzi aveva combattuto nell’America meridionale a Montevideo. Dopo non vi fu guerra per la indipendenza italiana alla quale non prendesse parte. Memorabile fra tutte le sue imprese fu quella per la liberazione del Regno di Napoli dal malgoverno Borbonico [...] ²⁶.

La descrizione delle città e dei monumenti più importanti costituiva un elemento fondamentale della nuova pedagogia postunitaria, che aveva lo scopo di uniformare l’immagine della nazione all’insegna di un progetto di nazionalizzazione che raggiunse il suo culmine con il fascismo. Fino alla pubblicazione di sillabari e di libri di lettura specifici per le scuole italiane all’estero venivano utilizzati manuali adottati in tutte le scuole italiane ²⁷. Il primo libro di lettura specifico per la 1^a e la 2^a classe elementare fu pubblicato solamente nel 1927 da Giulio Marchi e Vincenzina Battistelli ²⁸ con un titolo metaforico sul viaggio e l’emigrazione, *Come le rondini. Corso di letture per le Scuole italiane all’estero. Sillabario e prime letture per la prima classe elementare e Classe seconda* (1927) ²⁹. Si costituiva di due volumi, che proponevano rispettivamente una conoscenza geografica elementare delle città per poi passare a un racconto vero e proprio della vita della colonia italiana, che offriva il pretesto per parlare del passato degli emigranti e delle loro città natali.

²⁶ Ivi, pp. 104-106, 116-119.

²⁷ Barausse 2014.

²⁸ Giulio Marchi fu insegnante, saggista e politico (1885-1951). Per un profilo bio-bibliografico di Vincenzina Battistelli e per una ricostruzione della sua attività di insegnamento, si veda la voce a cura di Luciana Bellatalla, *Vincenzina Battistelli*, in Chiosso, Sani 2013, vol. I, p. 116.

²⁹ Marchi, Battistelli 1927a e b.

Nel primo volume, dopo la tavola dell'alfabeto, gli autori presentano le lettere dell'alfabeto accompagnate da una didascalia sempre più dettagliata, seguita dalle immagini (disegni a china simili a litografie) di luoghi, monumenti e paesaggi, che più identificano le diverse città italiane: si comincia a "volo di rondine" da Siena e si prosegue fino al Sud per risalire e terminare al nord con Trento e Trieste. Milano, ad esempio, è raffigurata con il Duomo e la galleria Umberto, Roma con il Colosseo e Castel Sant'Angelo, Napoli con il Golfo e il Palazzo reale, Ancona, Napoli, Bari e Palermo con il porto³⁰.

A Genova viene dedicata qualche riga in più per essere stata città natale del giovane Balilla, modello della gioventù di regime: «anche Genova è una gemma del mare italiano. Genova è la città del Balilla. Tutti i bambini italiani amano l'Italia come Balilla. Evviva Balilla!»³¹. Firenze invece è vista dall'alto: «Firenze è chiamata la città dei fiori per la sua bellezza e la sua gentilezza. È tutta circondata da giardini e ville», mentre «Venezia è una delle più belle città non solo d'Italia ma del mondo. È formata di molte isolette tra cui scorre il mare. Nei suoi canali passano e ripassano le gondole»³².

Seguono poi altre immagini accompagnate da brevi descrizioni di Cagliari con il suo porto e due immagini di abitanti in costumi popolari sardi; Potenza e L'Aquila, circondate da monti³³. Non poteva mancare Bologna con la vista sulle due Torri «A veder questa torre c'è da spaventarsi. Pare proprio che stia per caderci addosso! Ma chi la innalzò fu un gran burlone e un gran dotto che sapeva bene il fatto suo. Bologna è grande, ricca di monumenti e di porticati»³⁴. Trento e Trieste sono seguite da letture collegate alle vicende della prima guerra mondiale: «Gli italiani hanno molto sofferto e combattuto valorosamente per liberare Trento dai nemici d'Italia e farla capitale della Venezia tridentina»; «Anche Trieste è stata conquistata dai soldati italiani durante l'ultima guerra, a costo di tanti sacrifici e di tanto sangue.

³⁰ Marchi, Battistelli 1927b, pp. 30, 35, 48-49, 51, 57-60, 89.

³¹ Ivi, pp. 92-93.

³² Ivi, pp. 106-107.

³³ Ivi, pp. 108-112, 124.

³⁴ Ivi, p. 117.

È una bellissima città dove si recano tutti gli italiani che sanno viaggiare»³⁵. Interessante è una cartina geografica finale con i nuovi confini italiani, seguita da un gioco didattico per gli scolari «Cercate le città che conoscete e partite a vostro piacere da una all'altra. Fate un segno, anzi disegnate una bandierina tricolore accanto alla città che più vi è cara»³⁶.

Il libro di lettura della 2^a classe, *Come le rondini. Corso di letture per le Scuole italiane all'estero. Classe seconda*³⁷, è un vero e proprio racconto, in quattro parti, che narra la storia di Pasquale, vecchio emigrato in una colonia (non identificata), che lavora come sarto e che insieme alla moglie Betty, stringe amicizia con un gruppo di ragazzi italiani che lo aiutano nella vendemmia e durante la mietitura. Tutto il racconto è pervaso di sentimenti di solidarietà fra gli emigrati che fanno capo all'anziano sarto. Le origini e il percorso biografico dei bambini che lo circondano rimandano tutti a diverse città italiane, i cui simboli vengono presentati nella prima parte del libro. Il racconto termina con la storia della «casa delle meraviglie», una casetta rossa donata da un emigrato benestante come luogo di giochi e di lettura per i ragazzi, della quale il vecchio Pasquale diventerà governatore. Le illustrazioni sono prevalentemente riproduzioni di quadri e di fotografie della collezione Alinari, in alcuni casi di quelle del catalogo Brogi (specializzato in opere d'arte).

Protagonisti del racconto sono i bambini che aiutano Pasquale nella vendemmia, i quali sono chiamati anche «sette rondinotti», perché il vecchio sarto sogna che «come le rondini, ritornino un giorno ai loro nidi nei ridenti paesi d'Italia dai quali provengono», nonostante il senso di solidarietà che gli dimostrano. Le illustrazioni di questo brano che descrive l'impegno dei bambini nelle vigne, includono la vendemmia con una riproduzione del quadro omonimo di Francesco Gioli (1846-1922; foto Brogi)³⁸.

Dopo la vendemmia, Pasquale, durante il pranzo, presenta le storie dei suoi amici, accompagnate dalle immagini simbolo delle rispettive città di origine: la veneta Marta, il napoletano Cicillo,

³⁵ Ivi, pp. 129-130.

³⁶ Ivi, p. 131.

³⁷ Marchi, Battistelli 1927a.

³⁸ Ivi, pp. 9-11.

Gigetto, detto il *Romanino*, Liuzza la siciliana, Giovanni il Toscanino. Le letture trattano pertanto di storie di emigrazione nelle colonie di famiglie senza capofamiglia (morto durante la prima guerra mondiale) come quelle di Marta e di Cicillo, tratteggiati con gli stereotipi dei caratteri regionali italiani. La storia di Cicillo, rimasto orfano a quattro anni, che vive col fratello Carmelo nella colonia, è seguita dall'immagine del Panorama di Napoli (fotografia dei fratelli Alinari)³⁹.

Di Gigetto il Romanino si apprende che il padre era nato in provincia di Roma; la sua storia è seguita dall'immagine del panorama della città con la cupola di San Pietro: «parla di Roma come di casa sua; ed è molto contento del suo nomignolo di *Romanino*»⁴⁰. Liuzza la Siciliana, contrariamente al suo carattere apparentemente prepotente (con l'immagine del Monte Pellegrino, fotografia Alinari) in realtà «visita, consola, racconta novelle, fa perfino da medichessa perché il suo babbo è, appunto, il dottore più stimato nella colonia, il buon dottore di tutti gli emigrati più poveri»⁴¹. Nello «storno di rondini» c'è anche Giovanni il Toscanino con la sorellina, il quale fa da educatore agli altri (accompagnato dall'immagine del panorama di Firenze, della cupola di Brunelleschi, del Palazzo della Signoria e di Santa Croce, fotografie Alinari)⁴²; Balilla il Genovese (con immagine del porto di Genova, fotografia Alinari), figlio di un pasticcere, diventa il capitano della compagnia dei ragazzi ai quali offre sempre dolciumi. Completa il gruppo di italiani, Splendore, il cane di Ciccillo⁴³.

I ragazzi lavorano tutti nella fattoria del padre di Gigetto (con riproduzione del quadro di Giovanni Malesci, *L'aratura*)⁴⁴, il quale ha un fratello minore, Michelino; anche la visita nella stalla per vedere un vitellino appena nato è un'occasione per proporre la riproduzione del quadro del pittore Fausto Zonaro *Amor Materno* (fotografia Alinari)⁴⁵, che allude al paragone fra l'amore

³⁹ Ivi, pp. 20, 22.

⁴⁰ Ivi, pp. 26-29.

⁴¹ Ivi, pp. 33-35.

⁴² Ivi, pp. 35-39.

⁴³ Ivi, pp. 40-45.

⁴⁴ *L'aratura*, dipinto su tela di Giovanni Malesci (1884-1969).

⁴⁵ Si tratta molto probabilmente di Fausto Zonaro (1854-1929), pittore italiano alla corte Imperiale di Costantinopoli.

materno e animale. In questa parte si trovano anche letture sul sogno di Ciccillo, metafora di ciò che manca del passato e della terra natale⁴⁶, sulla commemorazione dei defunti (2 novembre) e sulla cosiddetta Festa della Vittoria (4 novembre), celebrata in casa dell'anziano Pasquale (a corredo di quest'ultima, due immagini del Monte Grappa visto da Bassano⁴⁷ e del Re al fronte).

Nella terza parte si descrive la casa di Pasquale, che è diventata lo spazio prediletto per le attività del dopo-scuola dei sette ragazzi, le «sette allegrezze» come le chiama Pasquale, che vengono notati anche da un altro anziano della colonia. Nella tenuta di questo anziano, soprannominato Barbabianca, i ragazzi entrano di soppiatto incuriositi dalla «casetta delle meraviglie» e dalla sua ricca Biblioteca. Durante una visita di Michelino a Pasquale, questi gli mostra le piante, le farfalle e i fiori; segue la riproduzione di una tela di Luigi Bechi (1830-1919), *Nonno, dammi un soldo*, simbolo della ricchezza morale donata dall'anziano Pasquale al giovane emigrato⁴⁸.

In occasione dell'elezione del governatore nella «casa delle meraviglie», accompagnata dall'immagine *Ai campi* di Egisto Ferroni (1835-1912; fotografia Alinari)⁴⁹, vengono presentati i «discorsetti sull'Italia» che i ragazzi declamano. Ciascun ragazzo legge il discorso sulla propria città d'origine, arricchito da aneddoti divertenti. Quello di Gigetto su Roma è accompagnato dalle immagini del Colosseo e del monumento a Vittorio Emanuele II (fotografia Alinari):

L'Italia si stende sul mare come una regina sicura della sua forza. Ha in testa una corona di monti nevosi e un'altra catena di monti forma la sua spina dorsale. Le sue vene sono i fiumi e le strade ferrate in cui la vita italiana circola da un punto all'altro. Il suo cuore è Roma.

Roma! In qualunque parte del mondo risuoni questo nome chi lo ascolta si commuove. Non c'è persona al mondo che non desideri veder Roma.

E, infatti, quella bella e grande città, capitale della nostra Italia, brulica di forestieri...

Io non l'ho veduta ancora, ma il mio babbo la conosce bene; e mi ha tante volte parlato della splendida chiesa di San Pietro, della cupola immen-

⁴⁶ Marchi, Battistelli 1927a, pp. 56-75.

⁴⁷ Ivi, pp. 81, 83-85.

⁴⁸ Ivi, pp. 109-148 e p. 140 per la citazione.

⁴⁹ Si tratta di Egisto Ferroni (1835-1912).

sa, dinanzi alla quale si stende la bellissima piazza col grande porticato a colonne, le due fontane e l'obelisco nel mezzo; mi ha tante volte parlato del Campidoglio da dove gli Imperatori di Roma dettarono legge a tutti i popoli della Terra perché Roma nei tempi antichi fu il cuore non solo dell'Italia, ma del mondo; e mi ha fatto ammirare la scalinata della chiesa che sorge a fianco del Campidoglio, non solo perché è maestosa, ma perché tutto il popolo romano si quotò e lavorò per costruirla. Mi ha mostrato tante fotografie e stampe del grandioso monumento al primo Re d'Italia Vittorio Emanuele II, il nonno del nostro Re attuale.

La storia di Roma è la più bella di qualunque favola meravigliosa; il babbo la sa e me la racconta, ma io non la so ancora tanto bene da poterla raccontare.

Una cosa vi voglio dire: che a Roma perfino le oche sono intelligenti. Infatti una volta, nei tempi antichi, le oche, che venivano allevate nel Campidoglio in onore di una Dea, si accorsero che Roma stava per essere presa dai nemici mentre i soldati romani dormivano; e tanto schiamazzarono che i soldati dovettero destarsi e poterono difendersi. Se così intelligenti sono le oche, a Roma, figuratevi un po' come dovranno essere i romani!⁵⁰

La prova di Giovanni su Firenze, accompagnata dalle immagini di Palazzo Vecchio, della Loggia dei Lanzi e della Cattedrale, ha un altro tono (fotografie Alinari):

– Poiché Gigetto ha parlato al cuore d'Italia [...] io vi parlerò della lingua che serve per manifestare tutti gli affetti del cuore. Il padre della lingua italiana fu Dante Alighieri, fiorentino; egli, col suo grandioso poema *La Divina Commedia* che tutti vollero leggere perché è un capolavoro di poesia e verità, fece capire agli italiani che oltre ai dialetti delle varie regioni, bisognava avere un'unica lingua per comprendersi meglio, per amarsi di più; li strinse gli uni agli altri come veri fratelli [...]⁵¹.

La prova del ragazzo di Genova, detto Balilla, riguardava Cristoforo Colombo e il giovane patriota genovese Balilla. Le parole del ragazzo erano corredate dalle immagini dei monumenti dedicati a questi due illustri genovesi (fotografie Brogi). Sul conto del primo personaggio il ragazzo riferisce quanto gli diceva il padre: «in ogni bimbo italiano c'è un po' dell'anima di Balilla». Di quest'ultimo riportava l'episodio della sassata contro gli austriaci che opprimevano Genova, affermando: «E sapete perché gli altri italiani fecero tutti come lui? Proprio

⁵⁰ Marchi, Battistelli 1927, pp. 160-164.

⁵¹ Ivi, pp. 164-167.

perché Balilla non aveva avuto paura, aveva offerto la sua vita all'Italia, aveva insegnato a tutti come si doveva fare!»⁵².

La prova di Ciccillo, infine, con un'immagine del Panorama del Golfo di Napoli col Vesuvio e del Teatro San Carlo (foto-grafie Alinari), si basa sui racconti del fratello Carmelo:

Non so dir nulla delle bellezze artistiche d'Italia, né dei grandi uomini italiani; conosco solo, perché Carmelo me ne parla sempre e me la fa ricordare, la vita dei pescatori e della povera gente... Ed è presto detta: la povera gente lavora, si aiuta a vicenda, e canta per dimenticare ogni miseria!⁵³

Il racconto si conclude con l'elezione alla carica di governatore di Pasquale⁵⁴, il quale termina con un discorso sulla bandiera, nell'ambito del quale, rivolgendosi alla moglie, proclama:

E che forse la bandiera non sa farlo da sé il discorso? [...] il bianco è la neve delle loro Alpi, il verde è il tappeto delle loro fertili valli e le chiome dei loro uliveti, e il rosso è la fiamma del cuore italiano? E anche... (chi non lo sa Betty?) è il sangue di tutti gli italiani che morirono per far libero il loro paese!

Pasquale chiude il ragionamento con le seguenti parole: «E c'è bisogno di dire come si fa per rispettare la propria bandiera e farla rispettare? Lo sanno tutti come si fa: si studia, si lavora, si dimostra, coi fatti, che l'Italia è terra di galantuomini»⁵⁵. I ragazzi in coro rispondono «Evviva la bandiera italiana!».

2. *Le “bellezze italiane” nei testi unici di Stato del fascismo per 2^a e la 3^a elementare*

Dopo l'introduzione della legge sul testo unico di Stato del 7 gennaio 1929 anche per le scuole italiane all'estero furono pubblicati speciali libri di lettura, due nella fattispecie, uno per la 2^a classe e uno per la 3^a che furono dati alle stampe rispettivamente nel 1932 e nel 1929. Ovviamente nel primo di questi due testi, la presenza di letture di carattere religioso si fece più

⁵² Ivi, pp. 167-172.

⁵³ Ivi, pp. 172-174.

⁵⁴ Marchi, Battistelli 1927, p. 155.

⁵⁵ Ivi, pp. 180-183 (pp. 182-183).

frequente rispetto al secondo, in quanto fu pubblicato dopo i Patti Lateranensi (11 febbraio 1929).

Cominciamo dal libro *Lecture. Classe seconda* (1932), compilato da Clementina Bagagli (e illustrato da Angelo della Torre)⁵⁶, che rivela un cambiamento di stile e di forma in linea con la retorica del regime, senza dedicare tuttavia molta attenzione al patrimonio culturale italiano. Fra le lecture di carattere propagandistico sul 21 aprile, sulla potenza di Roma e Mussolini, alcune riguardano il susseguirsi delle stagioni, il lavoro dei campi e la natura e terminano con un ringraziamento a Dio per «tutte le creature della terra e del cielo»⁵⁷, elemento importante nella scuola della riforma gentiliana che aveva posto la religione alla base dell'insegnamento scolastico⁵⁸.

A proposito della descrizione delle catene montuose, la narrazione intreccia natura e storia, giacché le catene montuose costituiscono anche un confine nazionale da difendere da eventuali nemici:

L'Italia ha una splendida corona di monti altissimi, che salgono verso il cielo con vette coperte di nevi e di ghiacci. Questi monti formano una lunga catena, la catena delle Alpi, che come un muro gigantesco separa l'Italia dagli altri paesi. Su quelle alte montagne i soldati italiani vigilano. Chiunque volesse passarle come nemico troverebbe i nostri bravi alpini pronti a difenderle fino alla morte⁵⁹.

Fra i brani raccolti nel manuale *Lecture. Classe terza* (1929)⁶⁰, che contengono descrizioni più complesse della natura e delle città italiane, vi è quello intitolato *Le Alpi* (seguita da una riproduzione Grafia delle cime di Lavaredo). La narrazione naturalistica, che riguarda l'avvicinarsi delle stagioni e la vita degli uomini, termina con la considerazione che gli uomini che salgono sui monti «si sentono più vicini al sole e a Dio», con chiara allusione all'educazione religiosa sulla quale era imperniato l'insegnamento nella scuola elementare gentiliana⁶¹.

⁵⁶ *Lecture* 1932.

⁵⁷ Ivi, p. 115.

⁵⁸ Charnitzky 1994, pp. 98-100.

⁵⁹ *Lecture* 1932, p. 96.

⁶⁰ Scuole italiane all'estero 1929.

⁶¹ Ivi, pp. 8-9.

Altre descrizioni di carattere geografico trattano dei mari e delle coste, come la seguente:

Nessun Paese mai ebbe tanto mare dentro alla sua terra. Le coste dell'Italia sono piegate qua e là in rotondo arco, come attorno a Genova e a Venezia, a Napoli e a Salerno; hanno smerlature audaci e leggiere, come lungo la Toscana e la Calabria; hanno lunghe lisce strade marine, come sull'Adriatico, da Ravenna fino all'estremo Capo d'Otranto. Solamente un fiore potrebbe vantare così vago disegno per i suoi petali fini. La linea fra la terra e l'acqua è un segno mobile di bianco merletto⁶².

Un racconto di un anziano, che descriveva al nipote Bruno il ritorno in patria, offriva l'occasione per commentare alcune bellezze paesaggistiche ed artistiche della Toscana – «una regione delle più svariate e pittoresche»: «Sono le Alpi Apuane, e certo costano tesori, perché dai loro fianchi si cava il marmo più bianco e più bello che ci sia al mondo»; e dove si incontravano città storiche, gelose custodi di tesori artistici plurisecolari, come Pisa, sulla quale il nonno narratore avvertiva facendo ritorno nella sua città natale: «si vedevano il Campanile pendente, il Duomo, il Battistero, tutti bianchi, come di trina, sul bel prato verde»⁶³.

Fra i racconti di carattere geografico, alcuni riguardano le isole, da quelle maggiori, come la Corsica, la Sicilia e la Sardegna, alle minori, come l'Elba e Lampedusa (con immagini della punta della Sardegna, fotografie Alinari)⁶⁴. A proposito delle *Tre coppe azzurre* ossia il Lago Maggiore, il Lago di Como e il Lago di Garda, con l'immagine dell'Isola Bella sul Lago Maggiore, si legge:

A queste coppe azzurre arriva gente da ogni parte del mondo, desiderosa di godere l'incantata serenità. Barche dagli agili remi e dalle vele quadrate, vapori bianchi impennacchiati di fumo passano lungo le coste e le isole, attraverso le limpide onde, da paese a paese. In alto, sulle pendici, altri paesi si affacciano con file di case nere; da quelli, in tempi non lontani, altra gente partì per cercare lavoro nel mondo; da quelli si mossero gli Alpini che hanno difeso e conquistato tutti i nostri monti⁶⁵.

⁶² Ivi, pp. 33-35.

⁶³ Ivi, pp. 54, 56.

⁶⁴ Ivi, pp. 64-66.

⁶⁵ Ivi, p. 85.

Seguono una poesia intitolata *Paese mio* con una strofa su «Paese mio tanto lontano, io non lo so, se mai potrò tornare. Ma so che in cuore mio mi sento italiano, ma so che mai non ti potrò scordare. E se m'ingegno di studiar di cuore, credi, è perché ti voglio fare onore»⁶⁶, e altri brani di carattere propagandistico che presentano, prima, Vittorio Emanuele II e, poi, i benefici ricevuti dalle famiglie italiane grazie a Mussolini.

La descrizione degli Appennini è geografica, mentre a proposito del Tevere si evoca il passato «La mia acqua, che ha visto tanta storia in diecine di secoli, ancora riflette, vicine, la Mole dell'Imperatore Adriano e la Cupola di San Pietro» (corredata da fotografie Alinari del Tevere con Castel Sant'Angelo)⁶⁷. Altra lettura ricorrente è quella de *Le cento città* (celebre collana di monografie illustrate, edita da Sonzogno dal 1924 al 1929) con la descrizione che comincia con Torino per poi passare a Genova, Milano, Venezia, Napoli e Palermo per arrivare a Roma, di cui si enfatizza il primato della civiltà antica:

Ma il cuore d'Italia è Roma; fra le sue case infinite son le dimore del Pontefice, del Re e del Duce. E se ogni paese ha molte belle città, nessuna ha l'Urbe. Ancora, dai sette colli, Roma innalza le glorie della spada e della croce, delle legge umana e divina; le pietre del Colosseo e le colonne del Fôro resistono ai secoli; la cupola di Michelangiolo unisce la terra e il cielo. Roma, capo del mondo, ritrova la via per essere veramente un'altra volta *prima* nella storia della civiltà⁶⁸.

Conclusioni

L'analisi di una scelta di brani contenuti nei libri di lettura per le scuole italiane all'estero pubblicati negli anni Venti e nei primi anni Trenta permette di osservare l'evoluzione e le modalità con cui fu rappresentato il patrimonio culturale, artistico e paesaggistico in questo arco di tempo. Questa rappresentazione riflette il processo di nazionalizzazione dei beni culturali che fu avviato all'indomani dell'Unità d'Italia e fu perseguito durante

⁶⁶ Ivi, p. 86.

⁶⁷ Ivi, pp. 125-126.

⁶⁸ Ivi, pp. 137-139.

il fascismo all'insegna di una politica imperialista e nazionalista. La sua evoluzione può essere suddivisa in due fasi principali, che sono scandite soprattutto dalla legge sul testo unico di Stato del 7 gennaio 1929, benché il processo di fascistizzazione dei contenuti sia visibile dopo il 1925, con particolare riferimento alla valorizzazione dei "luoghi della memoria" del risorgimento e della Grande Guerra.

Nella prima fase, per quanto riguarda gli aspetti più strettamente formali, questi libri di lettura, ripropongono i canoni narrativi formalizzati dalla manualistica ottocentesca (racconto di scuola, la cronaca di famiglia e l'espedito dello scambio epistolare), mentre nella seconda fase, questi particolari manuali diventano vere e proprie antologie di letture, cariche di contenuti e riferimenti ideologici, che presentano i valori e la simbologia del regime in chiave nazionalistica.

L'educazione patriottica è, infatti, il filo conduttore di tutte le narrazioni dei libri di lettura che miravano a formare una solida identità nazionale non solo nei primi italiani emigrati, cittadini di un giovane Stato che ancora si stava confrontando con i problemi del processo di unificazione nazionale, ma anche in quelli che emigrarono all'inizio del Novecento. Il sentimento di una forte appartenenza nazionale, grazie alla valorizzazione della cultura regionale, accanto ai valori della famiglia, della patria e della religione cattolica (soprattutto dopo il 1929), fanno di questi libri dei "media educativi" assai incisivi per la promozione della cosiddetta "italianità", ovvero dell'identità italiana, non solo fra i cittadini che risiedevano all'estero, ma anche ai fini dell'indottrinamento delle nuove generazioni nel Ventennio.

Riferimenti bibliografici

- A. Ascenzi, R. Sani (a cura di), *Il libro per la scuola tra idealismo e fascismo. L'opera della Commissione centrale per l'esame dei libri di testo da Giuseppe Lombardo Radice ad Alessandro Melchiori 1923-1928*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.

- (a cura di), *Il libro per la scuola nel ventennio fascista. La normativa sui libri di testo dalla riforma Gentile alla fine della Seconda guerra mondiale (1923-1945)*, Macerata, Alfabetica, 2009.
- M. Bacigalupi, P. Fossati, *Da Plebe a Popolo. L'educazione popolare nei libri di scuola dall'Unità d'Italia alla Repubblica*, Firenze, La Nuova Italia, 1986.
- A. Barausse, *The construction of national identity in textbooks for Italian school abroad: the case of Brazil between the two World Wars*, «History of Education and Children's Literature», vol. X, 2, 2015, pp. 425-461.
- , *Learning to read and write in Italy in the second half of the nineteenth century. Primers and reading exercise booklets: publications, ministerial control and teaching (1861-1898)*, in D. Caroli, A. Salnikova (edited by), *Primers, culture(s), of childhood and educational models in Europe (XVI-XXth centuries)*, «History of Education and Children's Literature», vol. IX, 2, 2014, pp. 109-149.
- M.H. Bastos Camara, *Scuole italiane all'estero: manuali di educazione morale e civile nella scuola elementare italiana all'estero*, in corso di stampa.
- G. Baumann, T. Sunier, *The School as a space Place in its Social Space*, in Schiffauer et al. 2004, pp. 21-32.
- G. Brogi, *Firenze e Toscana: pitture, vedute, sculture, ecc.: catalogo delle fotografie*, Firenze, Pubblicate dalla Ditta Giacomo Brogi fotografo editore, Stabilimento editoriale, 1932.
- D. Caroli, *L'insegnamento della storia antica e medievale nelle scuole fasciste e sovietiche fra le due guerre mondiali: manuali di scuola a confronto*, «Historia y memoria de la educación», vol. X, 2, 2015, pp. 321-352.
- J. Charnitzky, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime (1922-1943)*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- G. Chiosso, R. Sani (a cura di), *Dizionario Biografico dell'Educazione 1800-2000*, 2 voll., Milano, Editrice Bibliografica, 2013.
- M. Colin, *I bambini di Mussolini. Letteratura, libri, letture per l'infanzia sotto il fascismo*, Brescia, La Scuola, 2012.
- G. Floriani, *Scuole italiane all'estero. Cento anni di storia*, Roma, Armando, 1974.
- G. Genovesi, *Ragioni e articolazioni di un saggio su De Amicis e la scuola e Cuore: un'utopia perduta tra successo e critiche*, in P. Boero, G. Genovesi, *Cuore. De Amicis tra critica e utopia*, Milano, Franco Angeli, 2009.

- C. Heinze, *Das Bild im Schulbuch. Zur Einführung*, in C. Heinze, E. Matthes (herausgegeben von), *Das Bild im Schulbuch*, Bad Heilbrunn, Verlag Julius Klinkhardt, 2010, pp. 9-13.
- Letture. Classe seconda*. Compilato da C. Bagagli. Illustrato da A. Della Torre, Milano, Direzione Generale delle scuole italiane all'estero, 1932.
- G. Marchi, V. Battistelli, *Come le rondini. Corso di letture per le Scuole italiane all'estero. Classe seconda*, Con illustrazioni in nero e tavole a colori fuori testo di C. Romanelli, Firenze, R. Bemporad e F., 1927 (1927a).
- , *Come le rondini. Corso di letture per le Scuole italiane all'estero. Sillabario e prime letture per la prima classe elementare*, Firenze, R. Bemporad e F., 1927 (1927b).
- P. Monelli, *La tua patria. Disegni e copertina di P. Morbiducci*, Roma, Segreteria Generale dei Fasci all'estero, 1929.
- F. Pasciuti, G. Di Giusto, *Cuor lontano. Corso di letture ad uso delle Scuole italiane all'estero. Libro per la 3a Classe Elementare*. Illustrazioni di C. Romanelli e F. Fabbì, Firenze, R. Bemporad e Figlio Editori, Seconda edizione rifusa, 1922.
- M. Pretelli, *Il ruolo della storia nei libri di lettura per le Scuole italiane all'estero durante il fascismo*, «Storia e problemi contemporanei», vol. XL, 2005, pp. 37-56.
- A.C. Quintavalle, M. Maffioli (a cura di), *Fratelli Alinari, Fotografi in Firenze: 150 anni che illustrarono il mondo, 1852-2002*, Firenze, Alinari, 2003.
- P. Salvetti, *Le scuole italiane all'estero*, in P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana. Arrivi*, Roma, Donzelli, 2002, pp. 535-549.
- W. Schiffauer, G. Baumann, R. Kastoryano, S. Vertovec (edited by), *Civil Enculturation. Nation-State, Schools and Ethnic Difference in four European Countries*, New York-Oxford, Berghahn Books, 2004.
- , T. Sunier, *Representing the Nation in History Textbooks*, in *Civil enculturation* 2004, pp. 33-59.
- Scuole italiane all'estero, *Letture. Classe terza*, Roma, Libreria dello Stato, 1929.
- , *Sole d'Italia. Letture Classe V*, Roma, Libreria dello Stato, 1931.
- T. Sunier, *National Language and Mother Tongue*, in W. Schiffauer et al. 2004, pp. 147-163.
- F. Targhetta, *The beloved face of the fatherland». The role of the landscape into the processes of national identity building*, «History of Education and Children's Literature», vol. X, 2, 2015, pp. 139-155.

Roberto Sani*

Il patrimonio culturale e naturale per la promozione dell'identità nazionale e del sentimento di cittadinanza: il caso degli «almanacchi regionali» per la scuola elementare introdotti dalla riforma Gentile del 1923

Introduzione

La promozione dell'identità nazionale e del sentimento di cittadinanza nella scuola per mezzo del patrimonio culturale e naturale¹, ossia attraverso il riferimento e la valorizzazione dei monumenti, dei siti archeologici e delle differenti tipologie di beni artistici ed architettonici, come pure dei paesaggi e delle molteplici bellezze naturali caratteristiche della penisola, largamente praticata già a partire dai primi decenni successivi all'unificazione nazionale², trova nei cosiddetti *almanacchi regionali*, o *libri sussidiari per la cultura regionale e le nozioni varie*, introdotti tra le letture obbligatorie del corso elementare all'indomani della riforma Gentile del 1923, uno strumento originale e d'indubbia rilevanza, stante la peculiare centralità accordata da tali testi scolastici all'approfondimento della dimensione regionale e locale e stante, in particolare, la loro specifica natura di opere atte a favorire «un più intimo rapporto dell'anima del fanciullo con la vita spirituale e tradizionale del paese e della regione cui egli appartiene» ai fini della «crescita civile» e dell'«educazione nazionale» del fanciullo medesimo³.

* Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, e-mail: roberto.sani@unimc.it.

¹ Cfr. *Orientation* 1999 e Jadé 2006.

² Si veda, in particolare, il recente Targhetta 2015.

³ *Relazione* 1926.

Il presente contributo, a questo riguardo, si propone di focalizzare l'attenzione sulle forme e i modi attraverso i quali questa peculiare tipologia di libri di lettura per la scuola elementare – gli *almanacchi regionali*, o *libri sussidiari per la cultura regionale e le nozioni varie*, appunto – si è fatta carico dell'utilizzo del patrimonio culturale e naturale del nostro paese ai fini della formazione della coscienza civica e nazionale delle giovani generazioni.

Il R.D. 1° ottobre 1923, n. 2185, con il quale il ministro della Pubblica Istruzione Giovanni Gentile introduceva il nuovo *Ordinamento dei gradi scolastici e dei programmi didattici dell'istruzione elementare*, stabiliva, com'è noto, che nelle diverse classi della scuola primaria avrebbero dovuto essere impartite dal maestro le cosiddette «nozioni varie», nell'ambito delle quali una particolare attenzione sarebbe stata riservata alla «conoscenza di opere d'arte, ricordi e monumenti»⁴.

Di lì a poche settimane, con l'Ordinanza ministeriale 11 novembre 1923, n. 250, «relativa agli orari, ai programmi e alle prescrizioni didattiche emanate in applicazione del Regio Decreto 1° ottobre 1923, n. 2158», nell'indicare i «libri di testo prescritti o consentiti per le singole classi» della scuola primaria, il ministro Gentile introduceva per la prima volta il «Libro sussidiario per la cultura regionale e le nozioni varie», «uguale per tutte le classi, dalla terza alla quinta», il quale, come precisava l'Ordinanza ministeriale, «sarà un almanacco illustrato contenente, oltre al calendario storico nazionale, un cenno delle feste, delle fiere, dei mercati della regione, con intercalati cenni di geografia economica regionale, descrizioni di piccoli viaggi, racconti varii tolti dalla tradizione locale, poesie dialettali riferentisi alla regione, proverbi e consigli concernenti in special modo l'agricoltura, pagine di propaganda sanitaria, pagine di notizie utili, tariffe postali e telegrafiche, ecc., ecc.»⁵.

⁴ R.D. 1° ottobre 1923, n. 2185 – *Ordinamento dei gradi scolastici e dei programmi didattici dell'istruzione elementare*, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 24 ottobre 1923, n. 250, pp. 3843-3851.

⁵ Ordinanza ministeriale 11 novembre 1923, n. 250 – *Relativa agli orari, ai programmi e alle prescrizioni didattiche, in applicazione del Regio Decreto 1° ottobre 1923, n. 2185*, «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione», 22 novembre 1923, n. 51, pp. 4590-4627.

Espressione delle intuizioni e proposte formulate da Giuseppe Lombardo Radice⁶, gli *almanacchi regionali*, costituirono a tutti gli effetti una delle espressioni più vive ed originali del nuovo corso impresso dalla riforma Gentile all'istruzione elementare e popolare, tra le cui finalità s'iscriveva quella di «sviluppare il senso di appartenenza nazionale tra i ceti subalterni, [...] coltivando l'unificazione linguistica» e «la valorizzazione del patrimonio culturale e delle tradizioni locali»⁷. Sotto questo profilo, si trattava di una tipologia di libri di lettura per la scuola primaria destinati a dare «nuova dignità alla cultura regionale e a popolare per suscitare l'appartenenza nazionale»⁸.

In sostanza, le decine e decine di *almanacchi* dedicati alle varie regioni della penisola⁹ avrebbero dovuto favorire l'approdo ad una nuova concezione dell'educazione nazionale, nell'ambito della quale la conoscenza e valorizzazione del patrimonio culturale e naturale delle diverse realtà regionali e locali, lungi dal negare o anche solo sminuire la vera e propria centralità del «sentimento che lega tutti gli italiani alla patria», avrebbe per converso reso possibile l'approdo ad una più ampia e matura consapevolezza «della grandezza della Nazione».

1. Gli almanacchi e i viaggi alla scoperta del patrimonio culturale e naturale della propria regione

Nella maggior parte degli *almanacchi* dati alle stampe a partire dal 1924 l'illustrazione del patrimonio culturale e naturale delle diverse aree della penisola era affidata ad una serie di racconti di viaggio il cui itinerario si snodava tra le principali città e i borghi più pittoreschi e rappresentativi di ciascuna regione. Si tratta di viaggi immaginari compiuti da singoli fanciulli con i propri genitori o da intere scolaresche con i loro insegnanti; più raramente da piccoli gruppi di giovanetti accompagnati da

⁶ Lombardo Radice 1925.

⁷ Barausse, D'Alessio 2008, pp. XXXV-XXXVI. Ma si veda anche D'Alessio 2013.

⁸ Galfré 2005, p. 22. Ma si veda ora anche Dimpflmeier 2013.

⁹ Si veda l'elenco completo degli *almanacchi regionali* approvati tra il 1924 e il 1926 in *Elenco 1924*; *Relazione 1926*.

parenti o da guide adulte. I “viaggi” alla scoperta della propria regione sono svolti talora in treno, talaltra in automobile, più raramente in corriera, o utilizzando vari mezzi di trasporto¹⁰.

I “viaggi” proposti negli *almanacchi* sono concepiti come viaggi di conoscenza, di studio, o viaggi premio per meriti scolastici, nell’ambito dei quali – secondo un modulo che affonda le radici nei libri di lettura e nella narrativa per l’infanzia dell’Ottocento¹¹ – gli itinerari scelti risultano finalizzati ad una conoscenza approfondita delle diverse località urbane e rurali della propria regione.

Un ruolo di primaria importanza, su questo versante, giocano proprio le bellezze paesaggistiche e i beni architettonici e culturali, ossia il patrimonio naturale e culturale considerato nel suo significato più ampio e riguardato come il fondamento dell’identità regionale, a sua volta ritenuta una componente essenziale della stessa identità nazionale. Non a caso, nel sottolineare la vera e propria centralità rivestita dall’arte e dalle tradizioni culturali ai fini della determinazione della peculiare identità regionale dell’Umbria, Carlo Faina precisava:

Dovunque andiate nel corso della vostra vita, qualunque sia il lavoro al quale vi appliciate, sia che attraversiate i monti ed i mari verso lontane nazioni o che rimaniate a coltivare la terra del vostro paese, sia che abbiate modo di dedicarvi alle nobili fatiche dello studio e del lavoro intellettuale o al semplice lavoro dei campi, siate poveri o ricchi, fortunati o infelici, ricordatevi sempre e sopra ogni altra cosa di essere Italiani; siate fieri di essere nati in questo grande paese che ha dato a tutto il mondo arte, civiltà, genialità quanto nessun altro. [...] Ma non dimenticate neppure, *secondariamente*, di essere Umbri; questo non certo per suscitare rivalità o contrasti con i nostri fratelli di altre regioni (ché il periodo delle lotte e degli antagonismi tra Italiani è fortunatamente finito e non dovrà tornare mai più), ma unicamente perché è doveroso per tutti noi Umbri avere la coscienza di essere nati in una regione che non è ricca, ma che è infinitamente bella e che

¹⁰ Si vedano, ad esempio, la serie di articoli dal titolo *Viaggiando*, in *Mercurio* 1924, pp. 56-59, 75-78, 92-97, 112-116, 131-135, 202-206 e 219-224; la serie di articoli denominata *Un viaggio*, in *Magnoni* 1925, pp. 25-26, 60-63, 105-107, 123-124, 169-170, 182-183, 193-194 e 207-208; la serie di articoli intitolata *Viaggiando*, in *Piccioni* 1925, pp. 86-89, 121-127, 133-135 e 176-184; la serie di articoli denominata *I nostri viaggi negli Abruzzi*, in *Mastronardi* 1925, pp. 36-40, 308-311 e 313-316.

¹¹ Cfr. Collodi 1880-1886.

ha [...] un luminoso passato nel campo dell'arte e della civiltà. L'Umbria ha 30 secoli di storia e ogni Umbro deve sentire l'onore ed il peso di un tale retaggio!¹²

Al Faina faceva eco, tra gli altri, Icilio Missiroli, l'estensore di uno degli *almanacchi* dedicati alla Romagna, il quale, nel rimarcare l'importanza e il significato identitario delle bellezze naturalistiche e dei monumenti d'arte presenti nelle città e nei borghi della regione, così si esprimeva:

Ti voglio parlare ora, bimbo mio, della fisionomia della nostra piccola Patria [la Romagna], che sa farci amare, colle dolcezze che emanano dal suo seno, la Patria maggiore: l'Italia. [...] Avvicinati con me alla nostra regione benedetta, piccolo romagnolo. Apprendi ora a conoscere la tua terra, amala e onestamente opera in suo nome, affinché ella acquisti sempre più rinomanza e faccia onore all'Italia¹³.

L'illustrazione – attraverso la metafora del “viaggio alla scoperta della propria regione” – del patrimonio culturale e naturale ai fini del consolidamento dell'identità nazionale e della promozione di un più vigoroso sentimento della cittadinanza tra le giovani generazioni era alla base, ad esempio, di una serie di articoli editi nei due almanacchi dedicati alla Toscana da Arturo Avelardi e Plinio Pratesi.

Il primo, nel testo intitolato *Toscana. Almanacco regionale* (1925)¹⁴, dopo avere sottolineato come «una delle più grandi glorie della Toscana» fosse «il primato che essa ha sempre goduto, senza contrasto, nelle arti belle»¹⁵, attraverso una serie di brevi ma organiche presentazioni delle principali città della regione, arricchite da numerose e splendide illustrazioni di piazze, edifici storici e monumenti di vario genere, forniva ai suoi giovani lettori un efficace quadro delle tante «bellezze artistiche» che le caratterizzavano.

A fronte dell'amplissimo spazio dedicato dall'*almanacco* di Arturo Avelardi al patrimonio artistico e culturale della Toscana, quello edito da Plinio Pratesi con il titolo *Almanacco*

¹² Faina 1925, pp. 259-260.

¹³ I. Missiroli, *Terra romagnola*, in Missiroli 1924, p. 166.

¹⁴ Avelardi 1925.

¹⁵ A. Avelardi, *L'arte in Toscana*, in Avelardi 1925, p. 338.

Toscana. Libro sussidiario di cultura regionale e nozioni varie (1925)¹⁶, pur senza trascurare l'arte e i monumenti, riservava una particolare attenzione alle bellezze naturali e paesaggistiche della regione.

Ma tali entusiastiche descrizioni del patrimonio culturale e naturale non riguardavano solamente regioni quali la Toscana o l'Umbria, le quali, assai più di altre, potevano vantare un «luminoso passato nel campo dell'arte e della civiltà» ed un vero e proprio primato dal punto di vista dei beni culturali e delle bellezze paesaggistiche e naturali. Riferimenti in larga misura analoghi si ritrovano un po' in tutti gli *almanacchi regionali* editi in questa fase¹⁷, tra i quali ci limitiamo qui a richiamare, a puro titolo esemplificativo, quelli dati alle stampe da Ferdinando Caioli e da Otto Cima e dedicati rispettivamente alla Sicilia e alla Lombardia.

In quello edito dal Caioli e intitolato *Almanacco Siciliano. Sussidiario per la Coltura Regionale e le Nozioni Varie* (1925)¹⁸, ad esempio, dopo aver esortato i giovani lettori a contribuire «col siciliano splendore dell'intelligenza alla grandezza sempre maggiore della Patria italiana, di cui la Sicilia è una figlia degnissima»¹⁹, l'autore li invitava ad intraprendere un «viaggio immaginario» tra le «bellezze» della Sicilia, «una terra meravigliosa, l'Isola del sole, l'Isola del fuoco, il granaio d'Italia, e tante altre belle cose»; e il viaggio era quello compiuto da Guido, un «ragazzo molto intelligente e vivace», figlio di «un industriale romano», il cui padre aveva deciso di «farsi accompagnare da lui in un viaggio che dovrà compiere, per affari, in Sicilia»²⁰.

Articolato in diverse puntate, destinate a svilupparsi complessivamente per oltre i due terzi dell'*almanacco*, il viaggio di Guido in Sicilia alternava brillanti illustrazioni delle bellezze naturalistiche dell'isola a descrizioni altrettanto puntuali ed efficaci dei

¹⁶ Pratesi 1925.

¹⁷ Si vedano, ad esempio, le analoghe descrizioni riportate in: Pasqualis 1925; Maroni 1924; Moraglia 1926; Nanni 1924; Musacchio 1925; Sbavaglia 1926; Perricone Siracusa 1925; R. Pirodda, S. Pirodda 1925.

¹⁸ Caioli 1925.

¹⁹ F. Caioli, *Sicilia*, ivi, p. 3.

²⁰ F. Caioli, *Il viaggio di Guido*, ivi, pp. 21-22.

beni architettonici ed artistici dei suoi principali centri urbani. La stessa traversata in *ferry-boat* dello Stretto di Messina da parte di Guido e di suo padre Roberto all'inizio del racconto, ad esempio, offriva all'autore l'occasione per lumeggiare le peculiarità della catena montuosa della Sicilia settentrionale:

A mano a mano che il ferry-boat si avvicinava, il profilo della terra si disegnava più nettamente e le linee dei monti si disponevano nella loro cruda precisione. Il babbo aprì un libro tascabile legato in pelle color caffè. Era una guida della Sicilia. L'aprì, infatti, e un po' leggendo, un po' additando i luoghi, spiegò al figliuolo: – Quelli sono, vedi, i monti della Sicilia settentrionale. Da quel punto, che è il capo Peloro, incomincia una lunga catena di monti che segue quasi parallelamente il mar Tirreno e finisce presso Termini Imerese. La prima serie di questa catena è costituita dai *Monti Peloritani*. [...] La forma dei monti, come vedi, è spesso sottile e aguzza. [...] Più in là, dopo i Peloritani, vengono i *Monti Nebrodi*, dai fianchi meno aspri, anzi spesso morbidi e dolci: a differenza dei primi, hanno tratti coltivati a boschi. [...] Simili ai Nebrodi sono le *Madonie*, poste ancora più in là: la loro vetta più alta è Pizzo Carbonara a 1977 metri; i boschi sono più numerosi. Nelle Madonie si trova anche, all'altezza di m. 385, la sorgente di Scillato che fornisce l'acqua alla città di Palermo²¹.

Non meno organica ed approfondita era l'illustrazione del locale patrimonio culturale e naturale proposta nell'operetta di Otto Cima, *La Lombardia. Almanacco regionale* (1925)²². Anche in questo caso, l'autore faceva ricorso ad una serie di “viaggi immaginari” (o, più semplicemente, di “gite fuori porta”) che avevano per protagonisti due adolescenti per illustrare le bellezze paesaggistiche e naturali – le catene montane, le zone collinari, i principali laghi ecc. – del territorio lombardo. Con riferimento al lago di Como, ad esempio, Otto Cima scriveva:

Era un bel pezzo che i due giovinetti avevano deciso di fare insieme una gita sul lago di Como, ma quando si trattò di combinare il programma, Giovannino propose di prendere il battello a Como e Renato di prenderlo a Lecco; [...] si sarebbero riuniti poi a *Bellagio*, per proseguire insieme per Colico. Renato, giunto che fu a *Lecco*, s'imbarcò sul battello, e poiché la giornata era splendida, cominciò coll'ammirare il panorama di quel grosso

²¹ F. Caioli, *I monti della Sicilia settentrionale*, ivi, pp. 24-25.

²² Cima 1925.

borgo che, secondo la previsione fatta dal Manzoni nei *Promessi Sposi*, è diventato una città ricca di industrie d'ogni genere e della quale sarebbe difficile stabilire i confini, perché mentre da una parte si allarga verso l'Adda, che scende maestosa al piano, dall'altra sale verso la Valsassina, una delle più incantevoli vallate delle prealpi lombarde. Il Resegone che le sta sopra colla sua dentatura di rupi brulle e scoscese; il San Martino che la domina minaccioso e i Corni di Canzo che sembrano sorvegliarla dall'altra riva del lago, completano il quadro meraviglioso²³.

Altrettanto suggestive e ricche di riferimenti storici e letterari erano le pagine dedicate dall'autore ai monumenti e al patrimonio artistico e architettonico delle città lombarde, come testimoniano le sintetiche ma efficaci pagine dedicate al capoluogo regionale:

Milano non è ricca di antichi edifici importanti, vittime prime della furia nemica. In compenso può vantare un campionario completo di architettura, perché di Roma repubblicana le restano alcune torri della prima cinta; di Roma imperiale le colonne di S. Lorenzo, avanzo delle Terme di Massimiano; e mentre alcune chiese serbano l'impronta delle prime costruzioni cristiane, ecco apparire nelle sue storiche basiliche il glorioso stile lombardo che voi distinguerete specialmente per il largo impiego della terra cotta. La basilica Ambrosiana fondata nel 386 dallo stesso Sant'Ambrogio che volle esservi sepolto coi martiri Gervasio e Protasio, ricostruita nel IX secolo dall'arcivescovo Angilberto, sta alla testa di tutte colle sue torri quadrate, il suo atrio, e l'altare d'oro di Volvinio; segue Sant'Eustorgio dove si conservavano le leggendarie reliquie dei Re Magi, trafugate da Rainaldo, arcivescovo di Colonia, e dove i Torriani ed i Visconti avevano le loro tombe; San Simpliciano, dal cui altare spiccarono il volo le colombe che nella giornata di Legnano rimasero ferme sulla croce del Carroccio fino a vittoria compiuta; San Lorenzo, ricostruita quasi per intero sulla fine del '500; San Sepolcro, San Satiro ed altre²⁴.

²³ O. Cima, *Il viaggio dell'inverno. Sul lago di Como*, ivi, pp. 104-111. Si veda anche Id., *Il viaggio autunnale. Varese e il Lago Maggiore*, ivi, pp. 49-54.

²⁴ O. Cima, *Qua e là per la Lombardia. Milano*, ivi, pp. 64-67. Relativamente agli altri centri urbani della Lombardia, si vedano: Id., *Qua e là per la Lombardia. Pavia*, ivi, pp. 94-96; Id., *Qua e là per la Lombardia. Bergamo e le sue valli*, ivi, pp. 116-118; Id., *Qua e là per la Lombardia. Cremona*, ivi, pp. 129-131; Id., *Qua e là per la Lombardia. Brescia*, ivi, pp. 141-143; Id., *Qua e là per la Lombardia. Voghera e l'Oltrepò pavese*, ivi, pp. 176-177.

2. *Cattedrali, santuari, abbazie e tradizioni religiose della penisola*

Merita di essere sottolineato come, nel quadro della valorizzazione e promozione del patrimonio culturale italiano operata dagli *almanacchi regionali*, una rilevanza particolare erano destinati a rivestire i beni artistici e architettonici di natura ecclesiastica e religiosa (cattedrali, santuari, abbazie, luoghi pii ecc.), nonché la ricca e composita trama delle tradizioni religiose locali (feste, pellegrinaggi, processioni, sacre rappresentazioni ecc.), a conferma della particolare connotazione identitaria riconosciuta alle differenti espressioni e manifestazioni della presenza cattolica nella penisola.

In *La Basilicata. Libro sussidiario per la cultura regionale* (1924) di Lelio Giannantonio²⁵, ad esempio, erano ricordati, non senza una certa enfasi, i diversi santuari montani della regione, mèta di tradizionali pellegrinaggi e luoghi di profonda spiritualità popolare²⁶.

Alle riflessioni di Giannantonio sui santuari della Basilicata facevano riscontro quelle di Eugenio Cirese su una delle più antiche e celebrate tradizioni religiose popolari del Molise: la Processione dei Misteri di Campobasso. In *Gente buona. Libro sussidiario per le scuole del Molise* (1925)²⁷, a questo riguardo, Cirese descriveva con ricchezza di particolari l'antica pratica devozionale, sottolineando in particolar modo la forte carica evocativa dell'evento ed il suo radicamento nella coscienza religiosa del clero e del popolo dell'intera regione²⁸.

Sulla stessa lunghezza d'onda si collocavano Ugo Aggarbati e Cesira Fiori, i quali, rispettivamente in *Lazio. Almanacco regionale* (1926)²⁹ e in *Terra latina. Almanacco regionale per il Lazio e la Sabina* (1925)³⁰, dedicavano ampio spazio all'illustrazione

²⁵ Giannantonio 1924.

²⁶ L. Giannantonio, *I santuari della neve*, ivi, pp. 28-29.

²⁷ Cirese 1925.

²⁸ E. Cirese, *I Misteri*, ivi, pp. 181-182.

²⁹ Aggarbati 1926.

³⁰ Fiori 1925.

dei principali monumenti ecclesiastici e religiosi e delle più rilevanti manifestazioni della pietà popolare della regione.

Con riferimento alle più antiche e celebrate tradizioni religiose popolari del Lazio, Cesira Fiori pubblicava brani tratti dalle *Passeggiate romane* del Gregorovius, come per il pellegrinaggio al Santuario della Madonna di Genazzano³¹. In altri casi, la stessa autrice offriva suggestivi resoconti di eventi religiosi di notevole impatto, come per la Festa di Santa Rosa a Viterbo, della quale erano efficacemente approfonditi, accanto alle dimensioni propriamente religiose e devozionali, anche gli aspetti cerimoniali e folcloristici³².

Dal Piemonte alla Sicilia³³, negli *almanacchi* relativi alle diverse regioni della penisola i beni artistici e architettonici di natura ecclesiastica e religiosa (cattedrali, santuari, abbazie ecc.) e la ricca e variegata trama delle tradizioni religiose locali (pellegrinaggi, processioni, sacre rappresentazioni ecc.) ricevettero, come si è già ricordato, un'attenzione costante ed un'ampia e approfondita trattazione. Particolare interesse, su questo versante, rivestono i *sussidiari di cultura regionale* dedicati al Veneto, all'Umbria, all'Emilia, alle Marche e alla Toscana.

In *Il Veneto. Libro sussidiario per la cultura regionale* (1925)³⁴, ad esempio, Giuseppe Masali e Giovanni Zambonin dedicavano un ampio capitolo alla descrizione delle principali chiese veneziane, non mancando di sottolineare come tali monumenti, con le loro preziose raccolte di memorie patrie e di opere d'arte, costituissero la più alta e significativa espressione dell'identità non solo religiosa, ma anche civile e patriottica delle popolazioni, e la più autentica manifestazione dell'intensa vita di pietà che per secoli aveva caratterizzato la laguna³⁵.

³¹ F. Gregorovius, *Il pellegrinaggio alla Madonna di Genazzano*, ivi, pp. 166-167.

³² C. Fiori, *La festa di S. Rosa di Viterbo (4 settembre)*, ivi, pp. 173-174.

³³ Si vedano, ad esempio: L. Ambrosini, C. Prosperi, *La Sagra di S. Michele*, in Ambrosini, Prosperi 1925, pp. 219-221; F. Caioli, *Il Santuario dell'Annunziata (Trapani)*, in Caioli 1925; L. Natoli, *La leggenda di santa Rosalia*, in Natoli 1924, pp. 140-143.

³⁴ Masali, Zambonin 1925.

³⁵ G. Masali, G. Zambonin, *Le chiese di S. Giovanni e Paolo, di S. Maria Gloriosa dei Frari e di S. Maria della Salute*, ivi, pp. 134-135.

Sulla profonda connotazione identitaria dei monumenti e delle tradizioni di carattere religioso esistenti nella penisola insi-
stevano anche diversi altri estensori degli *almanacchi regionali*. Nel già ricordato *Umbria verde. Almanacco regionale* (1925)³⁶, a questo riguardo, Carlo Faina forniva un'interessante presentazione di una delle più antiche e celebri manifestazioni religiose della regione, la Festa dei Ceri di Gubbio³⁷.

Altrettanto interessanti erano le pagine dedicate da Aldo Andreoli, nel suo *Emilia. Almanacco di coltura regionale* (1925), alle cattedrali e alle principali chiese della regione, nelle quali gli ampi e circostanziati riferimenti al valore artistico e ai pregi culturali delle strutture si saldavano alla rivendicazione del ruolo anche civile esercitato dalla religione nei secoli passati³⁸.

Allo stesso modo, nel suo *Terra Picena. Libro sussidiario di cultura regionale* (1925), Gildo Gavasci si soffermava ad illustrare le bellezze artistiche ed il particolare significato religioso rivestito da due tra i luoghi sacri più cari alla devozione popolare delle popolazioni marchigiane, il Santuario della Madonna di Macereto, in provincia di Macerata³⁹, e quello di Nostra Signora dell'Ambro, ubicato nel territorio ascolano⁴⁰.

Infine, anche il già ricordato Arturo Avelardi, nel suo *almanacco* dedicato alla Toscana, dedicava una notevole attenzione ai principali monumenti sacri e alle più antiche e celebrate manifestazioni religiose della regione, non mancando di rilevare la forte impronta identitaria esercitata dalla fede e dalle tradizioni cattoliche sulla vita delle popolazioni⁴¹.

³⁶ Faina 1925.

³⁷ C. Faina, *I «Ceri» di Gubbio*, ivi, pp. 96-98. Ma si veda anche M. Maurizi, N. Beccafichi, *La storia del perdono di Assisi*, in Maurizi, Beccafichi 1926, pp. 246-248.

³⁸ A. Andreoli, *La tomba di San Domenico a Bologna*, in Andreoli 1925, pp. 120-122.

³⁹ G. Gavasci, *La miracolosa Vergine di Macereto*, in Gavasci 1925, pp. 174-175.

⁴⁰ G. Gavasci, *Nostra Signora dell'Ambro*, ivi, pp. 185-186. Si veda anche A. Piccioni (*Momus*), *Santuario di Loreto*, in Piccioni 1925, pp. 79-83.

⁴¹ Avelardi 1925.

Conclusioni

L'impegno profuso dagli *almanacchi regionali* per promuovere, all'indomani della riforma Gentile del 1923, l'identità nazionale e il sentimento di cittadinanza nella scuola per mezzo del patrimonio culturale e naturale, ossia attraverso il riferimento e la valorizzazione dei monumenti, dei siti archeologici e delle differenti tipologie di beni artistici ed architettonici, come pure dei paesaggi e delle molteplici bellezze naturali caratteristiche della penisola era destinato ad interrompersi traumaticamente già nella seconda metà degli anni Venti, a seguito della eliminazione degli *almanacchi regionali* o *libri sussidiari per la cultura regionale e le nozioni varie* dagli elenchi dei libri approvati per il 1927 operata dalla *Commissione Centrale per l'esame dei libri di testo da adottarsi nelle scuole elementari* presieduta da Michele Romano e ribadita l'anno successivo da quella presieduta da Alessandro Melchiori.

Una simile decisione infatti, giustificata da Michele Romano per la «mancanza di misura, di freschezza, di attraente e interessante varietà» riscontrata dalla Commissione Centrale nel corso dell'esame dei «libri sussidiari per la cultura regionale e le nozioni varie»⁴², e confermata poi, nel 1928, da Alessandro Melchiori in virtù del fatto che tali testi presentavano «difetti o deficienze gravissime» e non apparivano «rispondenti alle esigenze storiche politiche giuridiche ed economiche affermatesi dal 28 ottobre 1922 in poi»⁴³, rifletteva in realtà il prevalere, in seno al regime mussoliniano, delle istanze nazionaliste da sempre fortemente ostili alle aperture alle culture regionali operate da Giuseppe Lombardo Radice⁴⁴ e, più in generale, della logica centralistica in materia di controllo dei libri di testo che, di lì a poco, all'inizio degli anni Trenta, avrebbe portato all'introduzione del testo unico di Stato nelle scuole elementari⁴⁵.

⁴² *Relazione* 1927.

⁴³ *Relazione* 1928.

⁴⁴ Cfr. Barausse, D'Alessio 2008, pp. LIII-LIV; e soprattutto D'Alessio 2013, pp. 212-226.

⁴⁵ Cfr. Ascenzi, Sani 2005a, pp. 29-31.

L'uscita di scena degli *almanacchi regionali* introdotti dalla riforma Gentile del 1923 segnava, di fatto, il definitivo abbandono della prospettiva di promuovere tra le giovani generazioni, attraverso la scuola, l'identità nazionale e il sentimento di cittadinanza valorizzando il patrimonio culturale regionale e coltivando le tradizioni locali. Di lì a poco, infatti, con l'introduzione dei testi unici di Stato, alla "dimensione regionale", liquidata sprezzantemente quale compiuta espressione «delle divisioni e dei particolarismi della vecchia Italia», sarebbe stata sostituita quella ultranazionalistica destinata a rappresentare (e a valorizzare) in modo completamente differente il ruolo del patrimonio culturale e naturale della penisola.

Riferimenti bibliografici

- U. Aggarbati, *Lazio. Almanacco regionale*, Torino, Paravia, 1926.
- L. Ambrosini, C. Prosperi, *Piemonte. Almanacco regionale*, Torino, Paravia, 1925.
- A. Andreoli, *Emilia. Almanacco di coltura regionale*, Torino, Paravia, 1925, pp. 120-122.
- A. Ascenzi, R. Sani, *Dalla «epurazione della letteratura didattica» all'approvazione del testo unico di Stato. L'opera della Commissione centrale per l'esame dei libri di testo*, in Ascenzi, Sani 2005, pp. 29-31 (2005a).
- (a cura di), *Il libro per la scuola tra idealismo e fascismo. L'opera della Commissione centrale per l'esame dei libri di testo da Giuseppe Lombardo Radice ad Alessandro Melchiori 1923-1928*, Milano, Vita e Pensiero, 2005 (2005b).
- A. Avelardi, *Toscana. Almanacco regionale*, Torino, Paravia, 1925.
- A. Barausse, M. D'Alessio, «Dalla piccola alla grande patria». *Libri dialettali e almanacchi regionali per la scuola elementare*, in G. Chiosso (a cura di), *TESEO '900. Editori scolastico-educativi del primo Novecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 2008, pp. XXXV-XXXVI.
- F. Caioli, *Almanacco Siciliano. Sussidiario per la Coltura Regionale e le Nozioni Varie*, Trieste-Milano, La Editoriale Libreria, 1925.
- O. Cima, *La Lombardia. Almanacco regionale*, Firenze, Bemporad, 1925.
- E. Cirese, *Gente buona. Libro sussidiario per le scuole del Molise*, Lanciano, Carabba, 1925.

- C. Collodi, *Il viaggio per l'Italia di Giannettino*, Firenze, Paggi, 3 voll., 1880-1886.
- M. D'Alessio, *A scuola fra casa e patria. Dialecto e cultura regionale nei libri di testo durante il fascismo*, Lecce, Pensa Multimedia, 2013.
- F. Dimpflmeier, *Vivere la regione per vivere la nazione. La valorizzazione del patrimonio locale nei sussidiari per le culture regionali*, in S. Aru, V. De Plano (a cura di), *Costruire una nazione. Politiche, discorsi e rappresentazioni che hanno fatto l'Italia*, Verona, Ombre Corte, 2013, pp. 92-106.
- Elenco dei libri di lettura approvati dalla Commissione centrale per l'esame dei libri di testo e da adottarsi nelle scuole elementari per l'anno scolastico 1924-25*, in Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale dell'Istruzione Elementare, *Elenchi per la scelta dei libri di testo*, Roma, Libreria dello Stato, novembre 1924, riedita in Ascenzi, Sani 2005, pp. 381-426.
- C. Faina, *Umbria verde. Almanacco regionale*, Torino, Paravia, 1925.
- C. Fiori, *Terra latina. Almanacco regionale per il Lazio e la Sabina*, Milano Mondadori, 1925.
- M. Galfré, *Il regime degli editori. Libri, scuola e fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- G. Gavasci, *Terra Picena. Libro sussidiario di cultura regionale*, Lanciano, Carabba, 1925.
- L. Giannantonio, *La Basilicata. Libro sussidiario per la cultura regionale*, Milano, Mondadori, 1924.
- M. Jadé, *Patrimoine immatériel. Perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- G. Lombardo Radice, *Il dialetto e il folklore nella scuola*, «L'Educazione Nazionale», VII, 1925, 13, pp. 14-23.
- G. Magnoni, *Almanacco Regionale per il Piemonte. Libro sussidiario di cultura regionale e nozioni varie per gli alunni di 3^a, 4^a e 5^a classe delle scuole elementari maschili e femminili*, Milano, Vallardi, 1925.
- M.D. Maroni, *La nostra contrada. Almanacco Regionale per la Lombardia, Libro sussidiario di cultura regionale e nozioni varie per gli alunni di 3^a, 4^a e 5^a classe delle scuole elementari maschili e femminili*, Milano, Vallardi, 1924.
- G. Masali, G. Zambonin, *Il Veneto. Libro sussidiario per la cultura regionale*, Milano, Mondadori, 1925.

- L. Mastronardi, *L'Abruzzo. Libro sussidiario di cultura regionale e nozioni varie per gli alunni di III^a, IV^a e V^a classe delle scuole elementari*, Milano, Trevisini, 1925.
- M. Maurizi, N. Beccafichi, *Umbria, cuore d'Italia. Libro di cultura regionale*, Firenze, Bemporad, 1926.
- G. Mercurio, *Echi e sorrisi in terra di Campania. Sussidiario di cultura regionale e nozioni varie. Volume unico per la 3^a, 4^a e 5^a Classe Elementare*, Palermo, Industrie Riunite Editoriali Siciliane, 1924.
- I. Missiroli, *Romagna. Almanacco regionale*, Firenze, Bemporad, 1924.
- O. Moraglia, *San Giorgio. Libro sussidiario per la cultura regionale. Almanacco della Liguria*, Palermo, Sandron, 1926.
- O. Musacchio, *La Campania. Libro sussidiario per la cultura regionale*, Milano, Mondadori, 1925.
- G. Nanni, «*Romagna solatia, dolce paese...*». *Libro sussidiario di Cultura regionale e Nozioni varie. Volume unico per la 3^a, 4^a e 5^a Classe Elementare*, Palermo, Industrie Riunite Editoriali Siciliane, 1924.
- L. Natoli, *Almanacco del fanciullo siciliano. Libro sussidiario di cultura regionale e di nozioni varie per le 3^e, 4^e e 5^e classi elementari*, Palermo, Industrie Riunite Editoriali Siciliane, 1924.
- Orientation devant guider la mise en oeuvre de la Convention du patrimoine mondial*, Paris, Centre du Patrimoine mondial de l'Unesco, 1999.
- M. Pasqualis, *La Venezia Giulia. Libro sussidiario per la cultura regionale*, Milano, Mondadori, 1925.
- C. Perricone Siracusa, *Libro sussidiario per la cultura regionale e le nozioni varie per la 3^a, 4^a e 5^a elementari della Sicilia*, Palermo, Santi Andò, 1925.
- A. Piccioni (Momus), *Le nostre Marche. Almanacco regionale illustrato conforme ai nuovi programmi per le classi II, IV e V elementari*, Milano, Trevisini, 1925.
- R. Pirodda, S. Pirodda, *La Sardegna. Almanacco regionale*, Milano, Mondadori, 1925.
- P. Pratesi, *Almanacco Toscana. Libro sussidiario di cultura regionale e nozioni varie per le classi 3^a, 4^a e 5^a e superiori elementari e per le scuole popolari e complementari della Toscana*, Firenze, Vallecchi, 1925.
- Relazione della Commissione ministeriale per l'esame dei libri di testo da adottarsi nelle scuole elementari* [Commissione Vidari], «Ministero della Pubblica Istruzione. Bollettino Ufficiale», 23 febbraio 1926, n. 8, pp. 616-759, riedita in Ascenzi, Sani 2005, pp. 429-573.

Relazione della Commissione ministeriale centrale per l'esame dei libri di testo da adottarsi nelle scuole elementari e nei corsi integrativi di avviamento professionale [Commissione Romano], «Ministero della Pubblica Istruzione. Bollettino Ufficiale», 4 ottobre 1927, parte prima, n. 40, pp. 3333-3336, riedita in Ascenzi, Sani 2005, pp. 665-668.

Relazione della Commissione per l'esame dei libri di testo da adottarsi nelle scuole elementari e nei corsi integrativi di avviamento professionale [Commissione Melchiori], «Ministero della Pubblica Istruzione. Bollettino Ufficiale», 18 settembre 1928, parte prima, n. 38, pp. 3160-3162; ora riedita in Ascenzi, Sani 2005, pp. 701-702.

N. Sbavaglia, *Apulia. Dal Fortore a Leuca, Almanacco di cultura regionale e nozioni varie per le classi III – IV – V e pei corsi integrativi della Regione Pugliese*, Palermo, Sandron, 1926.

F. Targhetta, «*The beloved face of the fatherland*». *The role of the landscape into the processes of National identity building*, «History of Education & Children's Literature», X, 2, 2015, pp. 139-155.

Luigiaurelio Pomante*

I beni paesaggistici e culturali italiani nei libri di lettura e nei sussidiari per la scuola elementare dal fascismo al secondo dopoguerra

Introduzione

Il presente lavoro si pone l'obiettivo di approfondire i modi e le forme attraverso i quali i libri di lettura e i sussidiari per la scuola elementare, con riferimento al periodo compreso tra il ventennio fascista e il secondo dopoguerra, abbiano utilizzato il patrimonio naturale e culturale della penisola italiana con la specifica finalità di promuovere l'identità nazionale e il sentimento della cittadinanza tra le nuove generazioni¹. Ai fini della realizzazione di tale ricerca sono stati presi in esame oltre cento testi tra libri di lettura, sussidiari di Storia e Geografia e albi geografici tra quelli maggiormente in uso nelle scuole della penisola (adottati dalla prima fino alla quinta classe conclusiva) tra il 1923 ed il 1955. Attraverso tale considerevole campione è stato pertanto possibile tracciare un bilancio che, pur senza aspirare a costituire un'esaustiva trattazione dell'argomento in oggetto, offre comunque elementi utili a comprendere come il riferimento e la valorizzazione delle differenti tipologie di beni artistici e architettonici nonché dei paesaggi e delle molteplici bellezze naturali del territorio italiano abbiano trovato nei libri

* Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni culturali e del Turismo, e-mail: luigiaurelio.pomante@unimc.it.

¹ Sulle differenti declinazioni del discorso identitario nazionale e sui progetti di educazione etico-civile e politica che da esse sono scaturite nel corso dell'Ottocento e del Novecento si vedano in particolare gli studi di Ascenzi 2004 e 2009.

scolastici (sussidiari o libri di lettura che siano)² una sede sicuramente idonea e molto utilizzata.

Il punto di partenza della ricerca è rappresentato da un preciso momento di snodo della storia scolastica e culturale in Italia: ovvero gli anni della messa a punto e dell'applicazione della riforma Gentile. Tra le prime iniziative collegate ai provvedimenti legislativi del 1923 ci fu proprio lo sforzo di innescare il rinnovamento dei testi scolastici. Al fine di raggiungere tale obiettivo furono sicuramente strategiche l'azione svolta dalla Commissione centrale per l'esame dei libri di testo presieduta da Giuseppe Lombardo Radice³ nonché l'operato delle successive quattro commissioni ministeriali che operarono nel corso degli anni Venti⁴. Ai fini del nostro discorso appare opportuno sottolineare come uno dei criteri che prevalse sugli altri nella valutazione dei libri di testo, fin dalla Commissione Lombardo Radice ma ancora di più nelle successive commissioni, fu la presenza in questi stessi testi dell'ideale patriottico e del tema dell'educazione nazionale. Proprio sulla base di tale criterio furono giudicati più o meno positivamente soprattutto i libri di Storia e di Geografia e i libri di lettura, quelli che più da vicino si sono fatti carico dell'utilizzo del patrimonio culturale e naturale del nostro Paese con l'obiettivo di formare la coscienza civica e nazionale delle giovani generazioni.

D'altra parte era proprio la nuova normativa gentiliana a spingere gli insegnanti a manifestare una certa attenzione per i monumenti architettonici, le opere d'arte e le bellezze naturali della penisola. L'art. 8 del R.D. 1° ottobre 1923, n. 2185, con il quale il ministro della Pubblica Istruzione Giovanni Gentile promulgava il nuovo *Ordinamento dei gradi scolastici e dei programmi didattici dell'istruzione elementare* stabiliva infatti

² Sui libri di lettura e i sussidiari in uso nella scuola italiana tra Otto e Novecento si vedano Porciani 1982; Bacigalupi, Fossati 1986; Chiosso 2003; Betti 2004; Ascenzi, Sani 2005; Chiosso 2008; Ascenzi, Sani 2009.

³ Sull'opera della Commissione presieduta da Giuseppe Lombardo Radice si veda in particolare, oltre ai già ricordati volumi curati da Anna Ascenzi e Roberto Sani, anche Chiosso 2006.

⁴ Sull'operato delle quattro commissioni successive a quella capeggiata da Lombardo Radice si vedano in particolare Bacigalupi, Fossati 1986, pp. 161-171, Ascenzi, Sani 2009, pp. 21-32; 17-31.

che nelle diverse classi della scuola primaria ogni maestro avrebbe dovuto impartire le cosiddette «nozioni varie», nell'ambito delle quali un particolare interesse sarebbe stato riservato «alla conoscenza di opere d'arte, ricordi e monumenti»⁵. Il mese successivo, con l'Ordinanza ministeriale dell'11 novembre 1923, n. 250 «relativa agli orari, ai programmi e alle prescrizioni didattiche emanate in applicazione del Regio Decreto 1° ottobre 1923, n. 2158», nell'indicare «la Tabella degli arredi e del materiale occorrente nelle varie classi per uso dello scolaro e la dotazione della scuola», il ministro Gentile invitava le scuole a dotarsi di «qualche riproduzione di capolavori di artisti italiani, specialmente della regione», di immagini o riproduzioni di «monumenti nazionali che sorgono in città diverse da quella in cui si trova la scuola», nonché di «qualche fotografia di grandi opere pubbliche, costruite dallo Stato o dagli Enti Pubblici locali».

L'identità e l'educazione nazionale, il senso di appartenenza ad una precisa comunità e l'amore per la propria patria dovevano dunque essere promossi, anche tra gli scolari più giovani, attraverso la conoscenza e la valorizzazione di quel patrimonio culturale, artistico e naturalistico che nel corso dei suoi secoli di storia aveva reso l'Italia, «il bel giardino d'Europa», l'oggetto del desiderio di molti popoli stranieri. I libri di testo adottati nelle scuole elementari, sussidiari di Storia e Geografia o libri di lettura che fossero, avrebbero utilizzato forme e modi diversi per realizzare tale «missione».

1. *I testi approvati dalle Commissioni ministeriali per l'esame dei libri di testo (1923-1929)*

Oronzina Quercia Tanzarella, ispettrice scolastica di rilievo del periodo fascista⁶, fu una delle prime autrici di libri di lettura a ricevere il *placet* della Commissione presieduta da Lombardo

⁵ R.D. 1° ottobre 1923, n. 2185 – *Ordinamento dei gradi scolastici e dei programmi didattici dell'istruzione elementare*, «Gazzetta Ufficiale», 24 ottobre 1923, n. 250, pp. 3843-3851.

⁶ Su di lei si veda A. Ascenzi, *Tanzarella Quercia Oronzina*, in Chiosso, Sani 2013, vol. II, pp. 559-560.

Radice per il suo testo *Vivere* (1923), pubblicato dall'editore Mondadori e rivolto a tutte le classi elementari⁷. Il suo libro, ammesso nel novero ristretto dei testi «degni di lode per il loro valore artistico e didattico e che corrispondono già bene allo spirito dei nuovi programmi»⁸, fu anche tra i primi del periodo fascista ad utilizzare e valorizzare il patrimonio culturale e naturale italiano per sviluppare nei giovani scolari un forte senso di appartenenza alla propria terra, un legame stretto con la propria patria e promuovere così quel sentimento di identità nazionale che diventerà un tema assai caro al regime di Mussolini. Proprio per corrispondere a questo obiettivo la breve ma efficace lettura *Italia bella*, proposta alla terza classe elementare, offriva una descrizione panoramica molto suggestiva del nostro territorio:

La tua patria è l'Italia bella. Essa si stende lunga nel mare che l'abbraccia e la circonda. Altissimi monti, bianchi di nevi eterne, la cingono dividendola dalle altre terre. Nessun altro paese del mondo è più bello. Le sue città hanno vita da migliaia di anni, e i loro monumenti meravigliosi non hanno gli uguali sulla faccia della terra. I suoi monti e le sue pianure sono popolati di paesi e di ville dove vive una gente frugale e industriosa, in mezzo ai più bei panorami del mondo. [...] E il suo cielo turchino è il più puro che l'occhio dell'uomo abbia contemplato mai⁹.

Naturalmente simbolo per eccellenza delle «bellezze italiane» era la città di Roma con «la sua nobiltà, la sua grande civiltà, le sue glorie del passato»¹⁰:

Roma ha un vero fascino sulle immaginazioni, perché ha la gloria mondana, ha le memorie, ha l'arte, l'austera bellezza della natura, ha tutto quello che esalta e rapisce l'anima umana. [...] Quella terrazza del Pincio sembra un palco eretto dalla mano dell'uomo riconoscente, per ammirare lo spettacolo più grandioso che un Dio d'amore possa offrire alle sue creature. [...] È un incanto, un'estasi, un sogno; è un confuso viavai d'immensi pensieri, un tumulto di memorie grandiose e di speranze arcane, in cui la mente si perde come in un mare senza confini¹¹.

⁷ Quercia Tanzarella 1922-1923.

⁸ Cfr. Ascenzi, Sani 2009, pp. 292.

⁹ Cfr. *Italia bella*, in Quercia Tanzarella 1922, p. 164.

¹⁰ Cfr. *Roma*, ivi, pp. 164-165.

¹¹ Cfr. *Dal Pincio*, in Quercia Tanzarella 1923, pp. 209-210.

Un altro simbolo della penisola e della sua storia e che avrebbe dovuto rappresentare un elemento di coesione tra tutti gli italiani era la catena montuosa delle Alpi, «sublime frontispizio d'Italia». Le parole dell'antico patriota, e poi ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti, aiutavano la Tanzarella a presentare un altro «pezzo pregiato» del patrimonio ambientale del loro Paese:

Le Alpi, per testimonianza dei viaggiatori, vincono, al paragone della bellezza e della maestà, tutte le altre montagne del globo. [...] Le Alpi, quasi creazione d'una più nobile e più feconda fantasia, ora levano al cielo guglie acute, come quella del Monviso, ora si rompono in giogaie succedentisi e incalzantisi quasi cavalloni d'un mare burrascoso, ora torreggiano con immense piramidi di ghiaccio, su cui le nubi leggere e trasparenti stendono, anche nei di più sereni, come un velo verginale; ora si disegnano in rupi merlate, in creste capricciose, che le nevi intatte adornano d'argentea corona. [...] Se potete, o appena che potrete, visitate le Alpi, queste guardiane della nostra terra, queste nutrici dei nostri fiumi, questa patria de' nostri venti, questo asilo de' nostri pensieri, questi geni del nostro cielo. Visitate le Alpi, e di lassù guardate l'Italia. [...] Nessun italiano che sia in terra straniera può vedere il comignolo d'una montagna, senza pensare alle sue Alpi. Là si custodisce l'anima della patria¹².

Ancora più ampio era lo spazio dedicato al patrimonio culturale e ambientale italiano dal volume *L'Antologia dei fanciulli. Corso completo di letture per le classi elementari e integrative*¹³, a cura dei due educatori e pedagogisti pugliesi Giovanni Modugno e Giuseppe Petraglione¹⁴, pubblicato la prima volta nel 1925 ma oggetto di numerose riedizioni, anche con non nomi differenti, soprattutto nell'immediato secondo dopoguerra. La parte quarta del testo rivolto alla quarta classe elementare, intitolata *Italia*, offriva allo scolaro numerose letture, perlopiù tratte da testi di autori ottocenteschi o comunque già molto noti alla scuola italiana, nelle quali era possibile rinvenire descrizioni dettagliate, seppur talvolta assai retoriche, dei beni artistici e paesaggisti della penisola. Tra solenni dichiarazioni d'amore

¹² Cfr. *Le Alpi*, in Quercia Tanzarella 1922, pp. 172-174.

¹³ Modugno, Petraglione 1925-1926.

¹⁴ Su Modugno e Petraglione si vedano rispettivamente R. Andreassi, *Modugno Giovanni*, in Chiosso, Sani 2013, vol. II, pp. 179-180 e A. Barausse, *Petraglione Giuseppe*, ivi, p. 326.

alla propria patria¹⁵, il ricordo indelebile di alcuni patrioti illustri e l'esaltazione di personaggi chiave nel processo di unificazione nazionale¹⁶, nell'*Antologia* trovavano spazio altre molteplici entusiastiche descrizioni del patrimonio culturale e naturale disseminato tra le varie regioni italiane. In particolare alle parole dello scrittore e patriota genovese Giovanni Ruffini¹⁷ era affidata una delle più accurate descrizioni della suggestiva riviera ligure, in cui le naturali magnificenze del luogo e l'intervento dell'ingegno umano erano riusciti a fondersi perfettamente per un risultato finale di «rara ed inestimabile bellezza» degno di un popolo «vigoroso» come quello italiano:

Poche strade più belle di questa sono in Europa; e poche certamente, come questa riuniscono in sé tre condizioni di bellezza naturale: e il Mediterraneo da un lato, dall'altro gli Appennini, e di sopra il puro cielo d'Italia. Per sovrappiù, l'industria dell'uomo ha fatto ogni sforzo, se non per superare almeno per non rimanere inferiore alla natura. Un seguito di città e paeselli, alcuni graziosamente stesi sulla riva, bagnati ai piedi dalle onde argentine; altri sparsi come una mandria di bianche agnelle sui fianchi della montagna, o pittorescamente elevati sulla cima di una catena di monti sublimi; qua e là qualche santuario sospeso in alto sopra uno scoglio bagnato dal mare, o mezzo perduto sulla collina fra il verde del bosco: palazzi marmorei, e ville dipinte sorgenti fra vigneti aprichi, giardini vagamente fioriti, e boschetti di aranci e di limoni¹⁸.

2. *Il testo unico di Stato (1930-1945)*

Com'è noto la legge n. 5 del 7 gennaio 1929, *Norme per la compilazione e l'adozione del testo unico di Stato per le singole classi elementari*, introduceva nelle scuole elementari il

¹⁵ *Italia*, in Modugno, Petraglione 1925-1926, *Volume primo per la quarta classe elementare* 1925, p. 131; *La patria italiana*, ivi, pp. 143-144.

¹⁶ *Carbonaro a sette anni*, ivi, pp. 136-138; *Il fascino di Garibaldi*, ivi, pp. 138-140; *Nazario Sauro alla moglie e al figlio*, ivi, pp. 141-142.

¹⁷ Giovanni Ruffini fu l'autore del volume *Il dottor Antonio*, pubblicato in lingua inglese nel 1855 (Ruffini 1855), attraverso il quale l'intera regione ligure ed in particolare la provincia di Imperia e il suo paesaggio incontaminato e suggestivo iniziarono, dopo la metà dell'800, a divenire meta privilegiata del turismo inglese.

¹⁸ Cfr. *La strada della cornice*, in Modugno, Petraglione 1925-1926, *Volume primo per la quarta classe elementare* 1925, pp. 151-153.

testo unico di Stato a partire dall'anno scolastico 1930-1931¹⁹. Il provvedimento, firmato dal ministro Giuseppe Belluzzo, da un lato poneva definitivamente fine all'attività della Commissione centrale per l'esame dei libri di testo inaugurata sei anni prima nel quadro della riforma della scuola italiana predisposta da Giovanni Gentile, dall'altro realizzava di fatto una «tentazione che aveva accompagnato la scuola italiana fin dal suo sorgere»²⁰, ossia quella di realizzare un vero e proprio controllo diretto ed esclusivo da parte dell'autorità centrale sulla pubblicistica scolastica.

Il discorso della valorizzazione dei monumenti, dei siti archeologici e delle differenti tipologie di beni architettonici ed artistici così come dei paesaggi e delle molteplici bellezze naturali della penisola con la finalità di promuovere il concetto di identità nazionale o magari più semplicemente di suscitare, come da obiettivo fascista, un profondo amor di patria ed un legame viscerale con la propria terra natia, risultava ulteriormente amplificato con l'adozione del testo unico di Stato e trovava pertanto terreno assai fertile nel corso degli anni Trenta all'interno dei testi in uso nelle diverse classi elementari.

Bastino qui due soli esempi a titolo esemplificativo. Tra i testi maggiormente apprezzati e diffusi nella scuola italiana degli anni Trenta va sicuramente annoverato *Il Balilla Vittorio. Il Libro della quinta classe elementare*²¹ di Roberto Forges Davanzati, uno dei principali esponenti dell'intransigentismo fascista nonché giornalista e senatore del Regno intorno alla metà degli anni Trenta²². Il testo unico di Stato da lui curato, adottato nella classe elementare conclusiva dal 1930-1931 fino all'anno scolastico 1938-1939, come sottolineato dalla Bacigalupi e da Fossati, «non eguaglia forse il modello che il fascismo aspettava, ma è

¹⁹ Legge 7 gennaio 1929, n. 5 – *Norme per la compilazione e l'adozione del testo unico di Stato per le singole classi elementari*, «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione» (in seguito BUMPI), 22 gennaio 1929, I, n. 4, pp. 226-227. Sulla preparazione dei testi unici di Stato per le diverse classi elementari, si veda in particolare Charnitzky 1994.

²⁰ Cfr. Bacigalupi, Fossati 1986, p. 191.

²¹ Forges Davanzati 1930.

²² Su Forges Davanzati si veda S. Casimirri, *Forges Davanzati, Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 48, 1997, pp. 807-811.

quello tra i testi di lettura che di più vi si avvicina»²³. Non a caso *Il Balilla Vittorio* è stato ricordato come il libro che, nel bene e nel male, ha lasciato le tracce più consistenti nella memoria degli scolari di quel tempo. A livello strutturale esso si presenta come un lungo racconto, una sorta di romanzo in cui il protagonista, il balilla Vittorio appunto, ha una sua vita familiare, i suoi legami amicali, il suo mondo ricco di esperienze e di situazioni affettive diverse.

Ovviamente nel testo è possibile rinvenire molte descrizioni dettagliate e toccanti del patrimonio culturale e paesaggistico italiano che viene particolarmente valorizzato, se non addirittura celebrato, con l'obiettivo di consolidamento dell'identità nazionale ma anche di promozione di un vigoroso sentimento della cittadinanza tra la giovani generazioni. Esaltare le bellezze artistiche dell'Italia rappresentava per il fascismo un ulteriore riconoscimento per il prestigio del regime e per quel territorio da esso controllato. Così, ad esempio, nel racconto di apertura de *Il Balilla Vittorio* si narrava la gita compiuta dal protagonista insieme agli zii a Bolsena, piccolo centro a pochi chilometri da Viterbo famoso per essere denominato «La città del miracolo eucaristico»²⁴, dalla quale la solennità del *Corpus Domini* si è poi estesa a tutta la Chiesa. Una tranquilla giornata in famiglia si trasformava così nell'occasione per scoprire da un lato una «perla artistica d'Italia» quasi nascosta, dall'altro per offrire al maestro l'opportunità di rinverdire un episodio della tradizione religiosa di molti secoli addietro pressoché sconosciuto ai giovani scolari del tempo²⁵. Solamente citato nel brano di apertura de *Il Balilla Vittorio*, il Duomo di Orvieto, monumento assai apprezzato nel periodo fascista, diventava invece assoluto protagonista di ben due narrazioni del testo curato da Forges Davanzati²⁶. Questa volta ad accompagnare Vittorio in una vera e propria gita scolastica alla volta della località orvietana non erano più gli zii ma il maestro e i compagni di scuola del piccolo paesino di Casteltorgio. La partenza alle prime ore dell'alba, l'entusiasmo per la

²³ Cfr. Bacigalupi, Fossati 1986, p. 207.

²⁴ Si veda in proposito Gentili 2003.

²⁵ *La gita a Bolsena*, in Forges Davanzati 1930, pp. 5-8.

²⁶ «Sono quelli di Casteltorgio», ivi, pp. 27-30 e *Il Duomo di Orvieto*, ivi, pp. 30-32.

giornata diversa dalle altre, l'arrivo nel centro storico di Orvieto e i primi passi frenetici tra le «viuzze strette e le antiche case di pietra bruna» della cittadina umbra, non facevano che rendere particolarmente suggestiva l'atmosfera, in un *climax* ascendente di notevole retorica che preparava alla vista del Duomo, la cui bellezza suscitava stupore ed insolita meraviglia tra i giovani visitatori:

Sulla piazza del monumenti ai Caduti, aperta verso l'ampia valle del Paglia, scesero e si ordinarono per tre e sfilarono per il Corso. [...] Rivide il teatro con le colonne, l'alta torre nera, in fondo, con l'orologio. Ecco ora si volta; la strada si muove come una coda fra case e palazzi; appare di fianco il Duomo, tagliato sull'azzurro del cielo con le alte guglie della facciata di marmo giallo e rosa, col suo gran corpo di pietra bruna dalle membrature forti e belle. Il Duomo è solo sulla spianata aperta sui colli, e quanta luce è sulle colonnine, sul rosone, sulle teste dei santi, sulle statue, sui mosaici! Tutti guardano come se fosse la prima volta. Vittorio vorrebbe essere uno di quei colombi che vede ora posarsi su un pinnacolo, ora appiattarsi in un arco fra due colonnine. Conoscerebbe da vicino tutte quelle figure che forse si parlano quando è notte; salirebbe sulle guglie più alte di dove si vede tutta la campagna fino a Castelgiorgio e più lontano ancora!²⁷

E se la facciata esterna del Duomo, uno dei massimi capolavori del gotico italiano, incantava Vittorio e i suoi compagni, non da meno erano gli interni della Cattedrale:

Entrati che furono, e, passati dal bagliore solare alla luce raccolta delle navate, la chiesa parve ad essi ancora più ampia e più nuda. [...] A sinistra l'organo enorme, carico di ori, di colori, di colonne, di angeli, sino al soffitto, lo smarrì; ma quando, sull'opposta parete nuda, scopri in alto i due grandi angeli dipinti che stanno sull'arco e, a messa finita, entrò con i compagni nella cappella, ampia come una chiesa, e vide i dannati e il fuoco della fine del mondo e i profeti e i sapienti, pensò che il pittore di tutte quelle figure, Luca Signorelli, aveva dovuto essere ai suoi tempi un uomo straordinario, capace di vedere insieme i demoni e gli angeli²⁸.

Lasciato il suo piccolo paese natale Vittorio si trasferiva a Roma e lì aveva ovviamente la possibilità di ammirare per la prima volta la «città eterna», con le sue opere d'arte, i suoi monumenti, i suoi scorci paesaggistici difficilmente rintracciabili altrove. Dal momento in cui il giovane balilla arrivava

²⁷ Cfr. «Sono quelli di Castelgiorgio», ivi, pp. 29-30.

²⁸ Cfr. *Il Duomo di Orvieto*, ivi, pp. 31-32.

nella città capitolina, ogni brano atto a scandire i ritmi della vita quotidiana di Vittorio offriva contestualmente l'opportunità per regalare una descrizione seducente del ricco patrimonio culturale e ambientale della capitale, intrisa di storia secolare come nessun'altra località della penisola. La «grande bellezza artistica romana», tuttavia, non poteva prescindere dalla zona vaticana ed in particolare da Piazza San Pietro e dalla sua grandiosa Basilica²⁹. Lo spettacolo che si apriva dinanzi agli occhi di Vittorio era sicuramente di quelli maestosi, destinati a rimanere ben impressi nella mente del giovane balilla proveniente da un piccolo paese di provincia. Sembrava quasi di entrare non in una piazza, «ma nel cuore di un mondo, perché San Pietro è cuore, italiano e romano, del mondo cattolico». E soprattutto all'interno della Basilica, elegante e sontuosa, tutta la forza e la potenza della Chiesa cattolica esplodevano con virulenza quasi ad accogliere ma, nel contempo, anche ad «avvinghiare» il protagonista del racconto e i suoi compagni di viaggio³⁰.

Se il volume *Il Balilla Vittorio* ha rappresentato il testo sul quale si formarono gli alunni, maschi e femmine, delle classi quinte della scuola fascista degli anni Trenta, *Amor di patria. Il libro della quinta classe*³¹, può essere considerato il testo unico di Stato per eccellenza quando si parla di educazione esclusivamente femminile essendo stato adottato per un quadriennio (1935-1936 al 1938-1939)³², quale volume per la formazione delle giovani allieve fasciste giunte all'anno conclusivo della scuola elementare. Curato da Francesco Saporì, fervido promotore della cultura fascista e docente universitario di Storia dell'arte, il testo, pubblicato per la prima volta nel 1935, costituisce un caso emblematico di un'opera dedicata precipuamente alla divulgazione e valorizzazione del patrimonio artistico e naturale della penisola italiana. Basterebbe qui fare riferimento al notevole numero di pagine (circa un terzo dell'intero volume)

²⁹ Tra i vari brani dedicati alla Città del Vaticano ed alle sue bellezze artistiche si ricordano *A San Pietro*, ivi, pp. 106-109; *Una grande opera*, ivi, pp. 110-111; *Il latino della fede*, ivi, pp. 112-114.

³⁰ *A San Pietro*, cit., pp. 106-109.

³¹ Saporì 1936.

³² Si veda in proposito Bacigalupi, Fossati 1986, p. 200.

consacrate alla celebrazione dell'arte italiana e degli straordinari monumenti della penisola. All'origine di tale peculiarità si collocano essenzialmente due motivi: il primo relativo al fatto che l'autore fosse un ben noto cultore della Storia dell'arte e ciò gli era valso anche l'assunzione di taluni incarichi amministrativi di prestigio durante il Ventennio³³; il secondo riferito al fatto che, essendo quello di Saponi un testo dedicato agli scolari di sesso femminile, esso puntava a far sì che proprio la Storia dell'arte divenisse un elemento fondamentale nell'educazione di quelle che allora erano giovani alunne ma che, presto future madri, avrebbero trasmesso ai propri figli un amore autentico e sviscerato per tutto ciò che potesse attenerne al patrimonio culturale italiano al fine di promuovere l'identità nazionale e il legame stretto con la propria patria. Per tale motivo *Amor di patria* si presenta quale vero e proprio susseguirsi vorticoso di descrizioni, spesso anche molto cariche di tronfia retorica, che hanno come soggetti privilegiati le città, i monumenti di vario genere, le opere pittoriche e le statue di pregio, le piazze e gli edifici storici. A titolo di esempio si potrebbe richiamare, tra i tanti, il brano che aveva come protagonista la Basilica di Santa Croce di Firenze, tra le massime realizzazioni del gotico in Italia, e il Monumento alla Madre in essa conservato. Quello che Ugo Foscolo definì il «Tempio dell'Itale glorie»³⁴ per le numerose sepolture di sommi artisti, letterati e scienziati che racchiude, era infatti considerato dal regime fascista, e qui in particolare da Saponi che ne interpretava il pensiero, uno dei «pezzi d'arte pregiati» di Firenze nonché uno dei simboli precipui della gloria imperitura dell'intero Paese e del forte e vigoroso legame delle sue genti alla patria:

Questo tempio austero e solenne è da secoli dedicato alla grandezza d'Italia. Vi sono custoditi i mausolei di Dante Alighieri, il divino poeta e quasi padre della stirpe; di Michelangelo Buonarroti, genio doloroso; di Niccolò Machiavelli, storico e diplomatico acuto, il quale tracciò la via da seguire ai principi italiani; di Galileo Galilei, che scrutò i mondi, tra i quali si muove il nostro pianeta; di Vittorio Alfieri, il quale ruggì nel verso, come un leone in gabbia, la brama di libertà pel suo Paese. Tanta gloria! Ma non

³³ Egli fu direttore delle Gallerie di Roma.

³⁴ Foscolo usava tale espressione nel suo carme *Dei Sepolcri* del 1807.

v'è genio umano il quale non sia nato di donna. Maria Vergine che prega ai piedi della Croce, o regge sulle ginocchia Cristo morto, raduna tutti i dolori della terra e li offre al Cielo in attesa della resurrezione. Così le madri di coloro che lasciarono la vita nella grande guerra, riassumono il sacrificio di migliaia e migliaia di giovani esistenze. Si è dunque sentito il dovere di erigere una Pietà su uno degli altari di Santa Croce. Nella quale tutti possano scorgere la dedizione della donna italiana alla Patria e la consacrazione del dolore materno³⁵.

Non soltanto le città più grandi come Venezia o Napoli con il suo Golfo «prodigio di Fata Morgana», e vero e proprio «miracolo della natura»³⁶, o località con meno abitanti ma comunque generalmente note, quali Messina, «la città morta e risorta»³⁷ o Trento con il suo «tetro castello del Buon Consiglio»³⁸, erano degne di attenzione in *Amor di patria* ma anche le località più piccole, tra le quali la caratteristica Positano, «bramato soggetto di quadri pei pittori d'ogni parte d'Europa».

Affascinanti e carichi di suggestioni erano parimenti i paesaggi d'alta quota d'Italia tra rilievi imponenti, pianure verdeggianti e fiorite, laghi cangianti, fiumi lunghi e limpidi ed una flora assai variegata. Tipicamente montana, ad esempio, la zona delle Alpi Retiche, terra di confine tra l'Italia e l'Austria, dove «dimorano» alcuni tra i laghi più belli della penisola, tra cui il lago della Muta, «il più amabile della Val Venosta»³⁹. E se il lago di Carezza dell'alta Val d'Ega aveva per Sapori la peculiarità di sorgere proprio dentro la foresta, tra le vette delle Dolomiti, «castelli e cattedrali della natura, con torri, campanili e guglie [...] immenso anfiteatro che ricorda l'apoteosi dell'eroismo italiano»⁴⁰, era soprattutto dalla Val Fiscalina, meravigliosa superficie dell'Alta Pusteria caratterizzata da «colorati tappeti di fiori» e da boschi fitti, da malghe tipiche e da pareti rocciose, che era possibile scorgere nitidamente alcune delle cime più alte

³⁵ Cfr. *Monumento alla Madre in Santa Croce*, in Sapori 1936, pp. 134-137. A Firenze è dedicato anche il brano *Nel giardino di Boboli*, ivi, pp. 200-203.

³⁶ Cfr. *Sul Golfo di Napoli*, ivi, pp. 142-144.

³⁷ Cfr. *Tra Scilla e Cariddi*, ivi, pp. 95-97.

³⁸ Cfr. *Una giornata a Trento*, ivi, pp. 127-130.

³⁹ Cfr. *Nell'Alpi Retiche*, ivi, pp. 246-248.

⁴⁰ Cfr. *Lago di Carezza*, ivi, pp. 252-255.

tra le montagne italiane, teatri di sanguinose battaglie durante la Grande Guerra⁴¹.

3. *I libri di scuola dell'immediato secondo dopoguerra (1945-1954)*

All'indomani del crollo del regime fascista, come opportunamente sottolineato da Anna Ascenzi, «la questione dei libri di testo e della loro funzione di strumento e veicolo di un'autentica educazione allo spirito e ai valori della democrazia, si configura come uno dei temi centrali del più generale dibattito, sviluppatosi tra le forze del Comitato di Liberazione Nazionale (C.L.N.), in ordine alla ricostruzione, su nuove basi, della scuola italiana»⁴². Del resto già da tempo vi era una diffusa consapevolezza del ruolo di primaria importanza ricoperto dai libri di testo all'interno del quadro didattico della scuola italiana introdotto dalla riforma Gentile del 1923. Nel ventennio fascista, infatti, come visto, i libri di testo si erano rivelati uno strumento ideologico e politico di notevole importanza soprattutto «come principale fattore di costruzione del consenso, tra le nuove generazioni, attorno alle iniziative e alle realizzazioni del regime mussoliniano»⁴³. Con la stessa *ratio* di fondo, nell'immediato secondo dopoguerra, si era persuasi che un effettivo radicamento nelle popolazioni del costume democratico e di una nuova idea di cittadinanza dovessero imprescindibilmente passare attraverso la promozione di modelli culturali e civili sicuramente nuovi rispetto a quelli del Ventennio ma sempre ricorrendo alla scuola, e quindi ai libri di testo in essa adottati, quale canale privilegiato per esercitare un'opera educativa sulle nuove generazioni⁴⁴.

Ad avviare concretamente una prima revisione ideologica dei testi scolastici in uso nel ventennio mussoliniano e a sollecitare, nell'ambito di una più generale defascistizzazione della scuola italiana fortemente sollecitata dal ministro della Pubblica

⁴¹ Cfr. *In val Fiscalina*, ivi, pp. 270-272.

⁴² Cfr. Ascenzi 2009, p. 309.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Si veda in proposito Sani 2011, pp. 499-521.

Istruzione Guido De Ruggiero, la produzione e diffusione di una pubblicistica scolastica maggiormente in sintonia con le idealità politiche, sociale e culturali della nascente democrazia, fu la Sottocommissione per l'Educazione dell'*Allied Military Government* (AMG), presieduta dal pedagogista statunitense Carl Washburne⁴⁵.

Tuttavia, nonostante i buoni propositi, l'opera di revisione dei libri di testo si rivelò ben più complessa e impegnativa di quanto si potesse immaginare⁴⁶. Nel caso di libri di lettura e sussidiari per la scuola elementare, poi, tale programma apparve sin da subito di difficile esecuzione, stante la presenza di un'unica serie di libri di testo, quella del monopolio di Stato, «che era in tutte le sue parti piena di propaganda fascista»⁴⁷.

Proprio per questo motivo uno dei punti dolenti della produzione scolastica post-bellica, può essere individuato nella riproposizione integrale o parziale di libri di testo o, nei casi più fortunati, di interi brani di lettura, che risalivano ai primi anni Venti o, addirittura, all'ultima fase dell'età giolittiana, ristampati in molti casi senza neppure l'accorgimento di aggiornare quelle parti che apparivano palesemente anacronistiche⁴⁸. Anche a partire dall'anno scolastico 1947-1948, quando iniziò realmente a registrarsi una produzione editoriale nuova, molti racconti, letture e descrizioni presenti nei sussidiari e libri di lettura continuarono comunque ad essere caratterizzati da un modesto riferimento all'attualità politica e sociale del Paese, «considerata probabilmente da autori ed editori materia delicata e controversa nel clima di elevata conflittualità ideologica che contrassegnava la società italiana di quegli anni»⁴⁹.

Alla luce di quanto appena sottolineato, appare inevitabile che anche le modalità di rappresentazione, descrizione e valorizzazione dei beni culturali e paesaggistici della penisola non

⁴⁵ Sull'operato della Sottocommissione per l'Educazione si vedano Washburne 1970 e Withe 1985.

⁴⁶ Si vedano in proposito Ascenzi 2009, pp. 311-314 e Bacigalupi, Fossati 1986, pp. 234-237.

⁴⁷ Cfr. *Resoconto* 1947, pp. 388-389.

⁴⁸ Si veda Bacigalupi, Fossati 1986, pp. 237-250.

⁴⁹ Cfr. Ascenzi 2009, p. 314. Si veda sul tema anche Barassi *et al.* 1971.

si discostassero molto da quelle già incontrate ed analizzate nel periodo fascista. L'orizzonte di riferimento, ovviamente, non era più la patria «fascisticamente» intesa e resa ancora più grande e prestigiosa all'opera del regime ma i toni celebrativi ed encomiastici utilizzati nel periodo fascista all'indirizzo di una città, di un'opera d'arte di particolare valore, di uno scorcio naturalistico di estremo fascino o di un monumento architettonico dall'esistenza plurisecolare, non sembravano mutare; così come medesimo era l'intento di utilizzare le bellezze artistiche e ambientali presenti in Italia con la finalità di promuovere l'identità nazionale e un robusto sentimento della cittadinanza tra le nuove generazioni.

A conferma di ciò basterebbe esaminare alcuni tra i libri di lettura maggiormente utilizzati nell'immediato secondo dopoguerra. Primo tra tutti *Fonte gaia* di Olga Mascagni, pubblicato nel 1948⁵⁰, che presentava addirittura un'intera sezione, intitolata *Il bel paese*, dedicata alla descrizione e alla valorizzazione del patrimonio culturale e naturale italiano. Alla base c'era sempre il chiaro intento di «nutrire di forti ideali patriottici» le coscienze delle nuove generazioni.

Io amo l'Italia perché mia madre è italiana, perché il sangue che mi scorre nelle vene è italiano, perché è italiana la terra dove son sepolti i morti che mia madre piange che mio padre venera, perché la città dove sono nato, la lingua che parlo, i libri che m'educano, perché mio fratello, mia sorella, i miei compagni, e il grande popolo in mezzo a cui vivo, e la bella natura che mi circonda, e tutto ciò che vedo, che amo, che studio, che ammiro, è italiano⁵¹.

La richiesta al popolo italiano di essere alimentato da un forte spirito patriottico, dunque, non sembrava essere molto diversa da quella avanzata nel periodo fascista ma nei libri di lettura del secondo dopoguerra emergeva anche un aspetto nuovo rispetto al passato, ossia quello della necessità per l'Italia di ritrovare e coltivare la pace e soprattutto la fratellanza tra i suoi abitanti. Le dure repressioni del Ventennio, i fatti tragici della seconda guerra mondiale e ancor più le lotte partigiane avevano spaccato

⁵⁰ Mascagni 1948.

⁵¹ Cfr. *L'amor di patria*, ivi, pp. 165-166 (il brano era di Edmondo De Amicis).

e diviso il Paese, finendo di fatto per indebolirlo. Ora era pertanto necessario recuperare quell'unità che avrebbe permesso al Paese di tornare a crescere e ad essere credibile sullo scenario internazionale. Il patrimonio culturale e paesaggistico, del quale essere fieri, avrebbe funto ancora una volta da elemento identitario. Così, ad esempio, Maria e Ninetta, protagonisti di *Speranze. Libro di letture per la classe seconda* di Ezio Bonomi⁵², mentre ammiravano la loro città natale, Firenze, dai «palazzi maestosi e splendidi documenti, dalle cupole che fioriscono come gigantesche corolle nel cielo azzurro, dal fiume turchino, limpido e scintillante», erano esortate dal maestro ad essere orgogliose di far parte del «popolo italiano» e, nel contempo, erano chiamate ad amare i propri connazionali, in nome di quella fraternità e di quell'unità da tempo dimenticate:

Come è bello sentirci tutti figli di questa nostra Italia, piena di azzurro e di sole! Amiamola e amiamoci, e non dimentichiamo che siamo fratelli⁵³.

Nel secondo dopoguerra, tuttavia, furono soprattutto i sussidiari a dedicare numerose pagine a vere e proprie descrizioni dei beni culturali e ambientali italiani. Tra questi si segnala in particolare il volume del 1946 *I tre sussidiari per la terza classe elementare*, curato da Corrado D'Alesio e Carmela Mungo⁵⁴. Il sussidiario dedicava l'intera *Parte Quarta* del volume, intitolata *Viaggiare ed Osservare*, alla scoperta dei beni culturali e paesaggistici italiani⁵⁵. Nel brano *Ed ora in viaggio*, l'autrice, ricorrendo al noto e assai utilizzato espediente letterario del viaggio, compiuto o in bici o in aereo, o in pullman o su un asino o addirittura a piedi, offriva al giovane lettore una piacevole e puntuale descrizione di alcune tra le più suggestive e selezionate bellezze d'Italia. La prima tappa dell'itinerario era l'Umbria, «terra verde e santa per eccellenza» e per l'esplorazione della quale erano necessari soltanto «una bussola, una

⁵² Bonomi 1954.

⁵³ Cfr. *Italia nostra*, ivi, p. 29.

⁵⁴ D'Alesio, Mungo 1946 (la parte di Storia e Geografia era a cura della Mungo, pp. 5-97).

⁵⁵ Ivi, pp. 75-97.

carta della regione, il tascapane con una buona colazione, e una bottiglia con qualche cosa da bere»:

Supponiamo di abitare ad Assisi, il paese di S. Francesco, il nostro grande Santo. Una magnifica passeggiata è quella del Subasio, fino al Convento delle Carceri. Ci s'incammina per la salita: la pianura si stende serena e silenziosa ai nostri piedi; Assisi tutta raccolta e grigia, coi comignoli fumanti; S. Maria degli Angeli nello sfondo con la 'cupola bella del Vignola'. [...] Ci fermeremo alla Cappella degli Uccelli, dove S. Francesco predicò un giorno agli ascoltatori piumati; e riprenderemo presto il cammino verso la cima del monte. [...] Provate a fare un'escursione di questo genere, e poi ditemi se non è una cosa meravigliosa, da far prendere in simpatia la storia e la geografia⁵⁶.

L'invidiabile ed incomparabile patrimonio culturale e ambientale posseduto dall'Italia non poteva dunque che tornare a rendere gli italiani, inevitabilmente fiaccati dalle recenti e nefaste ostilità belliche, orgogliosi e fieri della propria patria, di cui, come si evince anche da *Piccolo Tesoro. Sussidiario per la terza classe*, la cui parte di Geografia era a cura di Guido Salvadeo⁵⁷, alcune città in particolare, come ad esempio Milano, «la capitale morale d'Italia» e sempre più centro simbolo dell'auspicata ripresa economica del Paese dopo il dissesto provocato dalla guerra, ne costituivano un emblema di straordinaria fioridezza sotto numerosi punti di vista:

Se Roma è la capitale d'Italia, Milano è il centro economico, perché a Milano ci sono le grandi fabbriche, i grandi commerci, le grandi banche, i grandi giornali, la più indaffarata popolazione. Tutta l'Italia settentrionale rifornisce Milano, compera a Milano e guarda a Milano. Al centro della città trovi: la Scala ch'è il più famoso teatro del mondo, Palazzo Marino ch'è la sede del Comune, la Galleria ove i milanesi si danno convegno per combinare affari, la grande piazza col Duomo a guglie, sulle quali sovrasta la Madonnina d'oro... Poi la severa mole di S. Ambrogio con l'Università Cattolica e il Castello sforzesco. Infine la Milano 'novecento' che viene formandosi alla periferia in tutte le direzioni, specie verso il nord⁵⁸.

⁵⁶ Cfr. *Ed ora in viaggio*, in D'Alesio, Mungo 1946, pp. 86-88.

⁵⁷ Pollastro *et al.* 1950 (la parte di Geografia, a cura di Salvadeo, è alle pp. 279-336).

⁵⁸ Cfr. *La capitale morale d'Italia*, in Pollastro *et al.* 1950, p. 317.

Conclusioni

Ogni regione, ogni città, ogni piccolo paese italiano, dunque, ha sempre potuto vantare una «porzione» apprezzabile di quel patrimonio culturale e naturale che, attraverso i testi scolastici, è stato ampiamente valorizzato al fine di promuovere l'identità nazionale e il sentimento di cittadinanza tra le nuove generazioni. Ciò era accaduto durante il ventennio fascista e secondo logiche e finalità molto simili si era ripetuto anche nell'immediato secondo dopoguerra. I sussidiari e i libri di lettura, talvolta ricorrendo ad uno stile ridondante quasi analogo a quello utilizzato dal fascismo, talvolta attraverso una modalità di scrittura più scientifica ma ugualmente seducente (soprattutto a partire dagli anni Cinquanta), non avevano mai tralasciato, come si è cercato di analizzare nel presente lavoro, di focalizzare la propria attenzione su quelle opere d'arte, su quei monumenti, su quelle tradizioni locali e su quelle bellezze naturalistiche che avevano permesso all'Italia di essere considerata «la terra della bellezza e dell'arte»⁵⁹, verso la quale ogni italiano, sin dall'età scolare, avrebbe dovuto orgogliosamente sentire un forte senso di appartenenza.

A partire dalla metà degli anni Cinquanta, ed in particolar modo dopo i programmi didattici per la scuola elementare del 1955⁶⁰, e quindi in un periodo storico al di fuori dell'arco cronologico che il presente contributo ha inteso analizzare, tuttavia, il patrimonio culturale e i principali beni artistici e architettonici delle città italiane sarebbero stati visti non più come strumento utile per promuovere l'identità nazionale e il sentimento della cittadinanza nelle giovani generazioni, ma principalmente come una risorsa preziosa e fondamentale per favorire la crescita economica e lo sviluppo turistico del Paese. Tutto ciò avrebbe condotto ad accantonare lentamente quel processo di nazionalizzazione di massa della gioventù italiana al quale anche la valorizzazione e la promozione dei beni culturali e ambientali della penisola, come visto, avevano a lungo egregiamente contribuito.

⁵⁹ Cfr. *Nella vita*, in Pistamiglio, Carcò 1925, pp. 245-247.

⁶⁰ Sui programmi del 1955 si veda Lombardi 1987, pp. 477-514.

Riferimenti bibliografici

- A. Ascenzi, *Tra educazione etico-civile e costruzione dell'identità nazionale. L'insegnamento della storia nelle scuole italiane dell'Ottocento*, Milano, Vita e Pensiero, 2004.
- , *Metamorfosi della cittadinanza. Studi e ricerche su insegnamento della storia, educazione civile e identità nazionale in Italia tra Otto e Novecento*, Macerata, eum, 2009.
- A. Ascenzi, R. Sani (a cura di), *Il libro per la scuola tra idealismo e fascismo. L'opera della Commissione centrale per l'esame dei libri di testo da Giuseppe Lombardo Radice ad Alessandro Melchiori (1923-1928)*, Milano, Vita e Pensiero, 2005.
- (a cura di), *Il libro per la scuola nel ventennio fascista. La normativa sui libri di testo dalla riforma Gentile alla fine della seconda guerra mondiale (1923-1945)*, Macerata, Alfabetica Edizioni, 2009.
- M. Bacigalupi, P. Fossati, *Da plebe a popolo. L'educazione popolare nei libri di scuola dall'Unità d'Italia alla Repubblica*, Firenze, La Nuova Italia, 1986.
- E. Barassi, S. Magistretti, G. Sansone (a cura di), *Il leggere inutile. Indagine sui libri di lettura adottati nella scuola elementare*, Milano, Emme Edizioni, 1971.
- C. Betti (a cura di), *Percorsi del libro per la scuola fra Otto e Novecento. La tradizione toscana e le nuove realtà del primo Novecento in Italia*, Firenze, Pagnini, 2004.
- E. Bonomi, *Speranze. Letture per la classe seconda*, Milano, Compagnia Editrice Italiana, 1954.
- J. Charnitzky, *Fascismo e scuola. La politica scolastica del regime (1922-1943)*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.
- G. Chiosso (a cura di), *Teseo. Tipografia e editori scolastico-educativi dell'Ottocento*, Milano, Editrice Bibliografica, 2003.
- , *Il rinnovamento del libro scolastico nelle esperienze di Giuseppe Lombardo Radice e dei «lombardiani»*, «History of Education & Children's Literature», vol. I, 1, 2006, pp. 127-139.
- , *Teseo '900: editori scolastico-educativi del primo Novecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 2008.
- G. Chiosso, R. Sani (a cura di), *Dizionario Biografico dell'Educazione 1800-2000*, 2 voll., Milano, Editrice Bibliografica, 2013.
- C. D'Alesio, C. Mungo, *I tre sussidiari per la terza classe elementare*, Roma, O.E.T. Didattica, 1946.

- Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1960-2015.
- R. Forges Davanzati, *Il libro della quinta classe elementare. Il Balilla Vittorio racconto di Roberto Forges Davanzati*, Roma, La Libreria dello Stato, 1930.
- F. Gentili, *Il miracolo eucaristico di Bolsena*, Torino, Elledici, 2003.
- F. Lombardi, *I programmi per la scuola elementare dal 1860 al 1985*, Brescia, La Scuola, 1987.
- O. Mascagni, *Fonte gaia. Letture per la quarta classe elementare*, Firenze, Edizioni Franceschini, 1948.
- G. Modugno, G. Petraglione, *L'Antologia dei fanciulli. Corso completo di letture per le classi elementari e integrative*, Firenze, Vallecchi, 1925-1926.
- B.L. Pistamiglio, F. Carcò, *Cieli sereni. Letture per classe quarta maschile e femminile*, Milano, Mondadori, 1925.
- D. Pollastro, R. Verdina, G. Kierek, G. Buschini, D. Duranti, G. Salvadeo, *Piccolo tesoro. Sussidiario unico per la scuola elementare. Classe terza*, Bergamo, Istituto Italiano Edizioni Atlas, 1950.
- I. Porciani, *Il Libro di testo come oggetto di ricerca: i manuali scolastici nell'Italia postunitaria*, in *Storia della scuola e storia d'Italia dall'Unità ad oggi*, Bari, De Donato, 1982.
- O. Quercia Tanzarella, *Vivere. Volume per la terza classe maschile e femminile*, Milano-Roma, Mondadori, 1922.
- , *Vivere. Volume per la quarta classe maschile e femminile*, Milano-Roma, Mondadori, 1923.
- Resoconto dell'attività di epurazione dei libri di testo*, in Commissione Alleata di Controllo – Sottocommissione dell'Educazione, *La politica e la legislazione scolastica in Italia dal 1922 al 1943. Con cenni introduttivi sui periodi precedenti e una parte conclusiva del post-fascismo*, Milano, Garzanti, 1947, pp. 388-389.
- J. Ruffini, *Doctor Antonio*, Edinburgh-London, Thomas Constable and Co. - Hamilton Adams and Co., 1855.
- R. Sani, *Sub specie educationis. Studi e ricerche su istruzione, istituzioni scolastiche e processi culturali e formativi nell'Italia contemporanea*, Macerata, eum, 2011.
- F. Saporì, *Il libro della quinta classe. Testo di letture per alunne. Amor di patria*, Roma, La Libreria dello Stato, 1936.

- C. Washburne, *La riorganizzazione dell'istruzione in Italia*, «Scuola e Città», 6-7, 1970, pp. 273-277.
- S.F. Withe, *Italian popular education between fascism and democracy 1943-1945: the work and legacy of the Allied Control Commission – Education Subcommittee*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1985.

Anna Ascenzi*

«La mia Patria». Il patrimonio culturale della penisola nei quaderni di scuola dal ventennio fascista al secondo dopoguerra

Introduzione

Il presente lavoro si propone di verificare se, e – in caso affermativo – attraverso quali forme e modalità, il patrimonio culturale e i beni paesaggistici e naturali della penisola siano stati fatti oggetto di un'organica presentazione e riprodotti sulle copertine dei *quaderni di scuola* ai fini della promozione dell'identità nazionale e della coscienza civile nelle nuove generazioni¹.

Al centro di un'attenzione specifica da parte della storiografia educativa degli ultimi due decenni, quali fonti particolarmente significative per la ricostruzione del costume scolastico e delle pratiche didattiche che hanno caratterizzato i sistemi formativi europei ed extra-europei a cavallo tra Otto e Novecento², i *quaderni di scuola*, con le loro differenti tipologie e le copertine riccamente illustrate, hanno fatto breccia nell'immaginario di

* Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Tursimo, e-mail: anna.ascenzi@unimc.it.

¹ Ai fini della realizzazione di questa ricerca sono state prese in esame oltre un migliaio di copertine di quaderni di scuola conservate nei fondi documentari dell'*Archivio storico delle Cartiere Pigna* (in seguito: ASCP) di Alzano Lombardo (Bergamo), in quelli depositati presso il *Centro di documentazione e ricerca sulla storia del libro scolastico e della letteratura per l'infanzia* (in seguito CESCO) dell'Università degli Studi di Macerata e in quelli che costituiscono il *Catalogo cumulativo nazionale dei fondi storici di quaderni ed elaborati didattici* (FISQED) istituito presso l'INDIRE - Istituto Nazionale di Documentazione, Innovazione e Ricerca Educativa di Firenze.

² Cfr. Meda *et al.* 2010. Riferimenti di grande interesse, sul piano internazionale, si trovano anche in: Gvirtz 1999; Sociedad 2001; Jiménez Eguizábal *et al.* 2003; Viñao Frago 2006; Venancio Mignot 2008; Celada 2011.

generazioni e generazioni di alunni, divenendo di fatto assai più che un modesto supporto all'attività didattica o un elemento minore del corredo scolastico³.

A partire dagli ultimi due decenni del secolo XIX, com'è noto, la produzione di *quaderni di scuola* e di altri supporti cartacei per la scrittura fece registrare un significativo incremento nella penisola⁴. Alla base di tale rilevante sviluppo deve essere collocata la crescita della domanda interna, frutto in particolare della costante diminuzione dei tassi di analfabetismo e del progressivo innalzamento dei livelli di scolarizzazione; nonché dell'incremento dell'editoria e della sempre maggiore diffusione della stampa quotidiana e periodica⁵. Sotto questo profilo, sembra di poter dire che l'affermazione, dapprima a livello locale e regionale, e poi, in seguito, sul piano nazionale di una serie di imprese specializzate nella produzione di *quaderni di scuola*⁶ accompagnò il processo di alfabetizzazione e di scolarizzazione di massa degli italiani, specie nel momento in cui, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta del secolo XIX, con i provvedimenti scolastici emanati dalla Sinistra storica (legge Coppino ecc.) tale processo si fece più intenso e sistematico⁷.

Come gli studi di storia dell'educazione e della scuola hanno recentemente documentato, imprese quali le Cartiere Paolo Pigna di Alzano Lombardo (BG) e le Cartiere Ambrogio Binda di Vaprio d'Adda (MI) colsero pienamente, e assai prima di altre aziende operanti nel settore, l'importanza di saldare la propria

³ Si vedano al riguardo: Meda 2004; Montino 2005; *I quaderni* 2006, pp. 13-189.

⁴ Subbrero 1997.

⁵ Lanino 1917, pp. 3-30; Porri 1926, pp. 182-188.

⁶ La maggior parte dei *quaderni di scuola* utilizzati nell'ambito della presente ricerca risulta essere stata prodotta da un piccolo gruppo di aziende, tra le quali: Arti Grafiche Pizzi & Pizio (Milano), Cartiere Ambrogio Binda (Milano), Cartiere di Ceprano e di Atina (Frosinone), Cartiere Paolo Pigna (Alzano Lombardo, BG), Cartiera Italiana (Torino), C.M.B. (Milano), Cartoleria e Libreria Domenico D'Angelo (Reggio Calabria), Cartoleria e Libreria Sciacca (Napoli), C. Conti & C. (Milano), C.I.S.A. (Roma), Consorzio U.V.Q. (Milano), M.P.L. (Roma), Gruppo Editoriale SA.DEA., Istituto Geografico De Agostini (Novara), Istituto Italiano d'Arti Grafiche (Bergamo), Tipografia-Cartoleria-Libreria «Cronaca di Calabria» (Cosenza), Turati Lombardi & C. (Milano). Per un organico censimento delle imprese operanti nel settore, si veda Meda 2006.

⁷ Cfr. Bendiscioli 1977 e Talamo 1980.

produzione per la scuola al progetto di educazione nazionale degli italiani portato avanti dalla classe dirigente liberale⁸, sia pure a fasi alterne e secondo modalità e forme differenziate, già a partire dall'età crispina⁹: alla scolarizzazione di massa e alla nazionalizzazione degli italiani queste aziende si sforzarono di adeguare le caratteristiche dei propri prodotti, assecondando in misura crescente il processo volto a radicare nelle popolazioni il sentimento dell'importanza della scuola ai fini della crescita socio-culturale del Paese e dell'affermazione di una specifica identità comunitaria.

Si è trattato di un processo che, condotto con sempre maggiore convinzione in epoca giolittiana, ha registrato significativi e inediti sviluppi negli anni del primo dopoguerra e nel corso del ventennio fascista, per raggiungere poi il suo culmine all'indomani del secondo conflitto mondiale, nell'Italia democratica e repubblicana.

L'approfondimento delle caratteristiche dei *quaderni di scuola* e, in particolare, l'analisi delle illustrazioni e dei testi di presentazione delle medesime per le copertine si rivela fondamentale, sotto questo profilo, per cogliere l'evoluzione e le peculiari movenze di questa particolare fonte, nonché per valutare il ruolo di primo piano da essa esercitato ai fini della costruzione di una determinata cultura scolastica e dell'evoluzione dei processi formativi di massa tra Otto e Novecento.

1. *Le prime testimonianze a cavallo tra Otto e Novecento*

Per quel che concerne l'utilizzo, nelle illustrazioni delle copertine dei *quaderni di scuola*, di argomenti e soggetti desunti dal patrimonio culturale e dai beni paesaggistici e naturali della penisola ai fini della promozione dell'identità nazionale e della coscienza civile nelle nuove generazioni, è soprattutto a partire dal ventennio fascista, e poi negli anni del secondo dopoguerra che se ne registra il ricorso in modo sistematico e realmente incisivo, anche in virtù dello sviluppo e del notevole potenziamento

⁸ Si veda al riguardo Ascenzi 2008.

⁹ Cfr. Soldani 1985; Chiosso 1987; Levra 1992; Soldani, Turi 1993.

delle tecniche e dei linguaggi grafici utilizzati a partire dagli anni Venti e Trenta, rispetto alle fasi precedenti.

In realtà, *quaderni di scuola* che riproducevano nelle copertine opere d'arte, monumenti, e paesaggi d'Italia più o meno celebri, corredati talora di brevi testi di presentazione, si ritrovano fin dalla fine del secolo XIX ad opera di piccole e piccolissime imprese tipografiche ed editoriali di carattere locale, alle cui scelte non era estranea la volontà di diffondere l'immagine e la storia delle «bellezze italiane», massime quelle ubicate nei rispettivi territori d'origine, per «appassionare i giovani» ai «luoghi natii» e alla «patria nostra», ovvero per accrescere la conoscenza della penisola e il legame identitario con il proprio paese delle nuove generazioni.

Basterebbe qui far riferimento alla serie di *quaderni di scuola* distribuita, a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento, dalla Cartoleria e libreria Domenico D'Angelo di Reggio Calabria con il titolo "Incanto d'Italia", che nelle copertine riproduceva taluni pregevoli disegni a china di piazze e monumenti delle principali città italiane (fig. 1).

Sulla stessa lunghezza d'onda si ponevano, nel primo quindicennio del Novecento, i *quaderni di scuola* distribuiti da talune stamperie e cartolerie operanti in vari centri della penisola. È il caso, ad esempio, della Tipografia-cartoleria-libreria *Cronaca di Calabria* di Cosenza e della serie di copertine intitolate "Monumenti d'Italia", sulle quali erano presentati i monumenti e i luoghi più celebri e rappresentativi dei grandi centri urbani della penisola (fig. 2).

Con riferimento all'età giolittiana, è anche il caso di altre piccole aziende locali e delle loro serie di copertine di *quaderni di scuola* destinate ad accogliere disegni o riproduzioni fotografiche tratte dalle celebri raccolte Alinari di Firenze di paesaggi, monumenti archeologici e beni artistici e architettonici d'Italia (fig. 3).

È pur vero che la dimensione quasi esclusivamente localistica delle imprese produttrici dei *quaderni di scuola*, la circolazione e diffusione assai limitata di tali prodotti e, soprattutto, l'indubbia arretratezza tecnologica che caratterizzava le scelte grafiche e la riproduzione delle immagini erano destinate a

rendere decisamente frammentaria e assai poco incisiva sotto il profilo educativo l'iniziativa volta ad utilizzare nelle illustrazioni delle copertine dei *quaderni di scuola* argomenti e soggetti tratti dal patrimonio culturale e dai beni paesaggistici e naturali della penisola ai fini della promozione dell'identità nazionale e della coscienza civile degli alunni delle scuole italiane.

Non a caso, la pur ormai consolidata prospettiva di un'«educazione nazionale» fondata sulla valorizzazione delle bellezze naturali e culturali del Paese era destinata a suscitare, almeno fino alla Grande Guerra, e ancora nella fase immediatamente successiva al primo conflitto mondiale, un'eco assai modesta e, conseguentemente, ad incidere in modo rapsodico sul costume civile e politico delle nuove leve scolastiche.

2. *I beni paesaggistici e culturali della penisola e la formazione ideologica e politica della gioventù nei quaderni di scuola del Ventennio mussoliniano*

Se si guarda al periodo tra le due guerre e, in particolare, alla fase successiva all'avvento in Italia del regime fascista, colpisce il cospicuo numero di collane di *quaderni di scuola* dedicate all'illustrazione del patrimonio culturale e dei beni paesaggistici e naturali della penisola. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di collane edita da aziende del settore che hanno raggiunto ormai una rilevanza nazionale e che operano in un mercato destinato a crescere rapidamente¹⁰, come nel caso delle già ricordate Cartiere Paolo Pigna di Alzano Lombardo (BG), che proprio in questa fase approdavano a un ruolo di primo piano nel settore della produzione di *quaderni di scuola*¹¹; o anche, per citare solamente talune tra le imprese più significative, dell'Istituto italiano di Arti Grafiche di Bergamo, delle Arti Grafiche Pizzi & Pizio di Milano, delle Cartiere Ambrogio Binda di Vaprio d'Adda (MI) e di altre due aziende operanti anch'esse nel capoluogo lombardo, come la C.M.B. (Milano) e il Consorzio U.V.Q. (Milano)¹².

¹⁰ Cfr. Ministero per la Costituente 1947, pp. 137-148.

¹¹ Si veda al riguardo Ascenzi 2008, pp. 217-255.

¹² Cfr. Meda 2006, pp. 73-98.

Di notevole interesse, su questo versante, è innanzi tutto la serie “Quaderno Italiano dell’Arte” edita dalle Cartiere Pigna sul finire degli anni Venti e caratterizzata da ben 24 illustrazioni dedicate ad una serie di monumenti e di opere d’arte (sculture, affreschi ecc.) conservate nei principali musei italiani, efficacemente presentate in una serie di schede destinate ad esaltarne la loro natura di autentici capolavori dell’arte mondiale e, al tempo stesso, ad evidenziarne il ruolo di massima espressione della creatività e del «genio italico». Tra le opere raffigurate sui *quaderni di scuola* della serie sopra ricordata, troviamo il Mosè di San Pietro in Vincoli (Roma) di Michelangelo, il Tempietto di San Pietro in Montorio (Roma) del Bramante, la celebre tela raffigurante *La suonatrice di Liuto* del Caravaggio, l’altrettanto celebre *Ritratto di Papa Giulio II* del Raffaello conservato presso la Galleria degli Uffizi di Firenze, il *Martirio di San Sebastiano* del Sodoma e il *Cristo che porta la Croce* di Bernardino Luini (figg. 4-5).

Una raccolta di opere dai tratti e dalle caratteristiche talora assai differenti, accomunate dalla capacità di testimoniare gli «straordinari meriti» e la «squisita sensibilità artistica» di quelli che venivano definiti i «nostri padri antichi», nonché, come recitava la scheda di presentazione del *Ritratto di Giulio II* di Raffaello Sanzio, di far conoscere alla gioventù italiana non solamente «i tratti del viso ma l’anima grande del pontefice veramente cristiano ed italiano, in un tempo in cui molti dimenticavano la patria calpestata e straziata dalla potenza straniera».

Sulla stessa lunghezza d’onda si ponevano altre due serie di *quaderni di scuola* apparse in quello stesso periodo e destinate poi ad essere costantemente diffuse nel corso degli anni Trenta: “Visioni d’Italia” e “Monumenti”, edita a partire dal 1930 o 1931 rispettivamente dalle Arti Grafiche Pizzi & Pizio di Milano e dalla società editoriale M.P.L. di Roma e caratterizzate ciascuna da una mezza dozzina d’illustrazioni dedicate a taluni dei principali monumenti della classicità latina, come ad esempio il *Colosseo* (*Amphitheatrum Flavium*) o il *Tempio di Castore e Polluce* ad Agrigento, ai quali era affiancata sul finire degli anni Trenta – a testimoniare la stretta continuità che, in attuazione delle direttive del regime, era stabilita tra la Roma

imperiale e l'Italia fascista – la cosiddetta *Via dell'Impero* realizzata nella capitale per volontà di Mussolini: «Dove un tempo, e fino a pochi anni or sono – si affermava nella relativa scheda di presentazione – si ammucchiavano le misere casette dei secoli di decadenza, oggi passa trionfalmente la nuova strada, e percorrerla è come rifare di tappa in tappa il glorioso cammino compiuto dall'antica Roma per la conquista di quell'Impero che oggi è riapparso sui suoi colli fatali» (figg. 6-7).

Nel corso degli anni Trenta, per i tipi dell'Istituto italiano di Arti Grafiche di Bergamo, vedeva la luce una serie di *quaderni di scuola* dedicata ai “Panorami d'Italia”, nell'ambito della quale, accompagnati da versi di G. Leopardi, G. D'Annunzio, G. Marradi e altri poeti e letterati italiani, erano presentate una decina di illustrazioni di paesaggi rurali, montani e lacustri della penisola (fig. 8).

Non si trattava, comunque, dell'unica serie di *quaderni di scuola* interamente dedicata al «patrimonio naturale» e alle «bellezze paesaggistiche» della penisola apparsa nel corso del ventennio fascista. Al principio degli anni Quaranta infatti, per iniziativa della C.M.B. (Milano), veniva data alle stampe la serie “Monti e Laghi d'Italia”, destinata anch'essa a presentare ai giovani alunni delle scuole le «incomparabili bellezze naturali» di un paese come l'Italia, capace di offrire «visioni d'incantevoli paesaggi» volta a volta costituite da «monti che lanciano al cielo le loro cime coronate dalle nevi eterne», «valli circondate di verde e di silenzio» e, infine, laghi che «incastonano fra le loro rive il cobalto del cielo, mentre specchiandosi nelle acque, si adagiano a coronare con le gamme vivaci dei loro fiori il lambir delle coste, giardini ridenti, bianchi paesetti e laboriose città». Paesaggi e bellezze naturali dunque che, al pari dei monumenti e delle opere d'arte, erano destinati a definire l'identità della penisola e a ribadire il carattere «unico e irripetibile della nostra Patria» (fig. 9).

Nel corso del ventennio fascista, inoltre, furono numerose le serie di *quaderni di scuola* dedicate all'illustrazione dei beni archeologici, architettonici e artistici del *Belpaese* e alla vera e propria esaltazione dell'Italia come «culla delle arti e della bellezza» e «vero e proprio museo a cielo aperto». Basterebbe

qui far cenno a “Il Belpaese”, la collezione di quaderni della Cartolibreria C. Conti & C. di Milano, che riproducevano illustrazioni di monumenti o panorami di città italiane, e a «Roma nei suoi vecchi e nuovi splendori», la serie diffusa dalla Tipografia Libreria Melfa di Roma e incentrata sul raffronto tra gli antichi monumenti della Roma imperiale e quelli edificati nel corso del Novecento per esaltare le «Glorie belliche della Nazione» e per commemorare i trionfi conseguiti dal «popolo d'Italia in aspre guerre» (figg. 10-11).

Debbono anche essere segnalate le due serie di quaderni “Città d'Italia”, delle Cartiere Paolo Pigna di Alzano Lombardo, e “Castelli d'Italia”, delle Arti Grafiche Pizzi & Pizio di Milano, edita entrambe nel corso degli anni Trenta e caratterizzate la prima dall'illustrazione dei principali monumenti ed edifici storici delle grandi città italiane, la seconda dalla riproduzione dei più celebri manieri e delle rocche e fortezze medievali della penisola.

Per quel che attiene alle “Città d'Italia”, assai significative sono le note di presentazione delle illustrazioni, caratterizzate da ampi riferimenti all'identità nazionale e all'amor patrio. Così, ad esempio, nel *quaderno di scuola* dedicato alla città di Bergamo veniva sottolineato: «C'è nell'animo di ogni bergamasco il sentimento patriottico e nessuno dimentichi che è da Bergamo che partì il primo nucleo di giovani Garibaldini, che al sogno dell'unità della Patria dedicò la propria realtà».

Allo stesso modo, a proposito di Firenze erano enfatizzati quegli aspetti – il suo essere «la culla della nostra letteratura» e il principale luogo di manifestazione del «genio» italico – che facevano del capoluogo toscano il grande «monumento civile» e uno dei luoghi simbolo della patria italiana (fig. 12).

In ultimo, tra le più note e fortunate serie di *quaderni di scuola* dedicate all'illustrazione dei beni culturali della penisola messe in circolazione nel corso del ventennio fascista si colloca quella dedicata alle “Regioni d'Italia”, edita a partire dal 1936, la quale comprendeva nel *recto* della copertina numerose illustrazioni relative a chiese, piazze, monumenti, castelli e altri edifici storici relativi a varie città capoluogo di provincia; mentre nel *verso* ospitava dettagliate schede di presentazione

delle tradizioni storiche e delle caratteristiche sociali, economiche e produttive delle varie regioni italiane nell'ambito delle quali uno spazio rilevante era attribuito proprio all'illustrazione delle risorse naturali e dei beni culturali (fig. 13).

L'analisi delle serie di copertine messe in circolazione in questo periodo rivela non solamente il carattere sistematico e pervasivo dell'impegno per la trasformazione dei *quaderni di scuola* in un formidabile strumento di veicolazione e diffusione dell'ideologia e della propaganda fascista¹³, ma anche la straordinaria modernità delle tecniche e dei linguaggi grafici e verbali utilizzati, i quali erano destinati a segnare una vera e propria svolta rispetto alle fasi precedenti.

La stessa scelta di affiancare alle immagini (disegni, fotografie ecc.) dei brevi testi illustrativi, che esplicitavano o integravano il messaggio veicolato dall'immagine stessa, ricevette, soprattutto nel corso degli anni Trenta, un particolare impulso. Si trattava, come nelle stagioni precedenti, di testi redatti con un linguaggio piano ed essenziale, comprensibili a diversi livelli, i quali tuttavia, a conferma della capacità delle imprese operanti nel settore di adeguare i propri registri comunicativi ai diversi contesti e di porsi in sintonia con i "tempi nuovi", nel corso del ventennio mussoliniano subirono una profonda modificazione, acquisendo lo stile argomentativo e le forme retoriche della comunicazione politica di massa propria del regime fascista.

3. *Il patrimonio culturale e le bellezze naturali della penisola nell'Italia democratica e repubblicana*

Con la caduta del fascismo e l'avvento in Italia, all'indomani della seconda guerra mondiale, del regime democratico, accanto alla necessità di riorganizzare l'attività produttiva e di far fronte ai danni materiali subiti e alla generale crisi del settore prodotta dalla carenza di materie prime e dal ritardo con cui si poté dar corso al ripristino della rete commerciale e distributiva, le imprese produttrici dei *quaderni di scuola* dovettero misurarsi

¹³ Ascenzi 2008, pp. 235-250.

anche con la necessità di ripensare radicalmente le loro strategie editoriali e di ridefinire, sotto il profilo della scelta delle tematiche e dei soggetti da utilizzare per le copertine dei quaderni, la propria immagine aziendale¹⁴.

Due sono gli aspetti sostanziali della nuova strategia inaugurata dalle imprese del settore nel secondo dopoguerra. Innanzi tutto, il definitivo superamento di quella particolare *intenzionalità pedagogica* – nel senso dei progetti di educazione nazionale di massa, volta per volta assunti e perseguiti dai gruppi dirigenti post unitari – che, dall'età liberale al fascismo, aveva rappresentato una costante nelle strategie produttive ed editoriali delle aziende produttrici di *quaderni di scuola*.

L'altro aspetto, strettamente correlato con il primo, riguarda il fatto che, negli anni del secondo dopoguerra, l'esaurimento della tradizionale prospettiva di accompagnare – e di assecondare con i propri prodotti – il processo di nazionalizzazione di massa della gioventù italiana, non ha coinciso con l'assunzione di un'analoga prospettiva d'impegno sul versante del radicamento, in seno alle nuove generazioni, dei valori e delle peculiari istanze etico-civili espressi dalla nascente democrazia italiana¹⁵.

In un quadro ormai segnato dal graduale prevalere delle logiche di mercato e delle dinamiche legate allo sviluppo della società dei consumi¹⁶, la nuova strategia editoriale perseguita dalle Cartiere Pigna – al pari di quanto doveva verificarsi per altre importanti imprese operanti nel settore – divenne via via quella di assecondare i nuovi gusti del mondo giovanile e dell'opinione pubblica ormai plasmata dal cinema e dagli altri mezzi di comunicazione di massa e sempre più ispirati al modello americano (Walt Disney) e all'*American Way of Life*¹⁷.

In tale contesto trovavano spazio alcune serie di copertine specificamente dedicate alla promozione del patrimonio culturale e delle bellezze artistiche e architettoniche della penisola. È il caso, ad esempio, della serie «Italia Artistica» (1950), desti-

¹⁴ Ivi, pp. 251-255.

¹⁵ Cfr. Sani 2011.

¹⁶ Cfr. D'Apice 1981 e Ragone 1985.

¹⁷ Si vedano al riguardo De Grazia 1985; Gundle 1986; Finck, Minganti 1988.

nata a proporre le immagini (e le relative schede di presentazione) di talune suggestive basiliche (fig. 14).

È anche il caso della serie “Bellezze Italiane” (1952), incentrata sui monumenti delle principali città d’arte della penisola (fig. 15).

È il caso, infine, della serie “La mia Patria. Monumenti e panorami della penisola”, apparsa già a partire dall’immediato dopoguerra (1946) e caratterizzata da una serie di copertine dedicate ai monumenti e ai paesaggi naturali caratteristici delle diverse regioni (figg. 16-17).

Negli anni del secondo dopoguerra, comunque, la promozione, attraverso i *quaderni di scuola*, del patrimonio culturale e delle bellezze artistiche e architettoniche della penisola non sarebbe stata esclusiva delle Cartiere Pigna. Sembra di poter dire, anzi, che un po’ tutte le aziende produttrici di quaderni fecero proprio, in questa fase, un simile obiettivo. Particolarmente significativa, a questo riguardo, era la serie di *quaderni di scuola* prodotta nei primi anni Cinquanta dalle Cartiere di Ceprano e di Atina (Frosinone) e significativamente intitolate «Le Cento Città» (1951 o 1952), le cui copertine, riccamente illustrate, erano volte a presentare i più significativi monumenti dei piccoli e grandi centri urbani della penisola (fig. 18).

Sulla medesima scia si collocava l’Istituto Italiano d’Arti Grafiche di Bergamo, che in quegli stessi anni consacrava al patrimonio culturale e naturale della penisola diverse serie di *quaderni di scuola*, tra le quali: quella denominata “Attraverso l’Italia” (1950-1960) e incentrata sulla presentazione di una serie di immagini relative a paesaggi, monumenti ed edifici storici; e quella intitolata “Arte Italiana” (1953-1965), caratterizzata dall’illustrazione di una serie di capolavori della pittura italiana (Botticelli, Tiziano, Canaletto, Correggio ecc.) (figg. 19-20).

Conclusioni

A differenza di quanto si era verificato nel passato, comunque, nel secondo dopoguerra il patrimonio culturale e i principali beni artistici e architettonici delle città italiane furono riguardati, più che come strumento per la promozione dell’identità nazionale

e del sentimento della cittadinanza nelle giovani generazioni, come un'imprescindibile risorsa per lo sviluppo turistico e per la crescita economica del paese.

Un atteggiamento, quest'ultimo, tutt'altro che sorprendente se solo si tiene presente il definitivo abbandono, nell'Italia democratica e repubblicana, di quell'aspirazione a concorrere alla costruzione della «nuova Italia» e alla nazionalizzazione delle giovani generazioni che le aziende produttrici dei *quaderni di scuola* – prima fra tutte le Cartiere Pigna di Alzano Lombardo – avevano coltivato già a partire dalla fine dell'Ottocento, e poi con ancor più incisiva e sistematica determinazione in epoca giolittiana e nel periodo fra le due guerre.

In un quadro – quello degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo XX – caratterizzato da un'infanzia e una gioventù scolarrizzate non più inquadrare e fatte oggetto di un disegno ideologico e politico calato dall'alto, ma sempre più proiettate in una dimensione individualistica e privata, il riferimento, attraverso i *quaderni di scuola*, al patrimonio culturale e naturale della penisola perdeva, dunque, ogni sia pur vaga connotazione ideologica per assumere una caratterizzazione rigorosamente neutrale.

Riferimenti bibliografici

- A. Ascenzi, *The Pigna Paper Mill and the Exercise Book of the «New Italy» (1870-1960)*, «History of Education & Children's Literature», vol. III, 1, 2008, pp. 217-255.
- M. Bendiscioli, *La Sinistra storica e la scuola*, «Studium», LXXIII, 4, 1977, pp. 447-466.
- P. Celada (editado por), *Arte y oficio de enseñar. Dos siglos de perspectiva histórica*. XVI Coloquio Nacional de Historia de la Educación, El Burgo de Osma, Sociedad Española de Historia de la Educación, Universidad de Valladolid, Centro Internacional de la Cultura Escolar, 2011, 2 voll.
- G. Chiosso, *Nazionalità ed educazione degli Italiani nel secondo Ottocento*, «Pedagogia e Vita», 48, 4, 1987, pp. 421-440.
- C. D'Apice, *L'arcipelago dei consumi. Consumi e redditi delle famiglie italiane dal dopoguerra a oggi*, Bari, De Donato, 1981.

- V. De Grazia, *La sfida dello «star system»: l'americanismo nella formazione della cultura di massa in Europa 1920-1965*, «Quaderni Storici», 58, 1985, pp. 95-134.
- G. Finck, F. Minganti, *La vita privata italiana sul modello americano*, in Ph. Ariès, G. Duby (a cura di), *La vita privata. V: Il Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 351-380.
- S. Gundle, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni Cinquanta*, «Quaderni Storici», 62, 1986, pp. 563-580.
- S. Gvirtz, *El discurso escolar a través e los cuadernos de clase. Argentina (1930 y 1970)*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- I quaderni di scuola tra Otto e Novecento*, sezione monografica di «Annali di Storia dell'Educazione e delle Istituzioni Scolastiche», 13, 2006, pp. 13-189.
- J.A. Jiménez Eguizábal et al. (editado por), *Etnohistoria de la Escuela. XII Coloquio Nacional de Historia de la Educación*, Burgos, SEDHE-Universidad de Burgos, 2003.
- P. Lanino, *La nuova Italia industriale. Volume terzo. Industrie chimiche, alimentari ed agricole*, Roma, 1917.
- U. Levra, *Fare gli italiani. Memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino, Comitato di Torino dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1992.
- J. Meda, *Tra le sudate carte... Guida ragionata ai fondi di quaderni ed elaborati didattici in Italia*, «Biblioteche Oggi», 8, 2004, pp. 51-56.
- , *Quaderni di scuola. Nuove fonti per la storia dell'editoria scolastica minore*, «Annali di Storia dell'Educazione e delle Istituzioni Scolastiche», 13, 2006, pp. 73-98.
- J. Meda, D. Montino, R. Sani (a cura di), *School Exercise Books. A Complex Source for a History of the Approach to Schooling and Education in the 19th and 20th Centuries*, 2 voll., Firenze, Polistampa, 2010.
- Ministero per la Costituente, *Rapporto della Commissione economica presentato all'Assemblea Costituente, II. Industria, I. Relazione*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1947, pp. 137-148.
- D. Montino, *Le parole educate. Libri e quaderni tra fascismo e Repubblica*, Milano, Selene, 2005.
- V. Porri, *L'evoluzione economica italiana nell'ultimo cinquantennio*, Roma, Stab. Tip. C. Colombo, 1926.
- G. Ragone, *Consumi e stile di vita in Italia*, Napoli, Guida, 1985.

- R. Sani, *La scuola e l'educazione alla democrazia negli anni del secondo dopoguerra*, in Id., *Sub specie educationis. Studi e ricerche su istruzione, istituzioni scolastiche e processi culturali e formativi nell'Italia contemporanea*, Macerata, eum, 2011, pp. 499-522.
- Sociedad Española de Historia de la Educación (SEDHE), *Acreditación de saberes y competencias. Perspectiva histórica. Coloquio Nacional de Historia de la educación*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2001.
- S. Soldani, *Il Risorgimento a scuola: incertezze dello Stato e lenta formazione di un pubblico di lettori*, in E. Dirani (a cura di), *Alfredo Oriani e la cultura del suo tempo*, Ravenna, Longo Editore, 1985, pp. 103-172.
- S. Soldani, G. Turi (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea. I. La nascita dello Stato nazionale*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- G. Subbrero, *L'industria cartaria e poligrafica (1861-1951)*, in V. Zama-gni, S. Zaninelli (a cura di), *Storia economica e sociale di Bergamo fra Ottocento e Novecento. II. Il decollo industriale*, Bergamo, Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, 1997, pp. 319-346.
- G. Talamo, *Istruzione obbligatoria ed estensione del suffragio*, in *Stato e società dal 1876 al 1882. Atti del XLIX Congresso di Storia del Risorgimento Italiano*, Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1980, pp. 57-100.
- A.C. Venancio Mignot (editado por), *Cadernos à vista. Escola, memória e cultura escrita*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.
- A. Viñao Frago, *Los cuadernos esolares como fuente histórica: aspectos metodológicos e historiográficos*, «Annali di Storia dell'Educazione e delle Istituzioni Scolastiche», 13, 2006, pp. 17-35.



Fig. 1. Cartoleria e libreria D'Angelo di Reggio Calabria, serie "Incanto d'Italia"



Fig. 2. Tipografia-cartoleria-libreria “Cronaca di Calabria” di Cosenza, serie “Monumenti d'Italia”

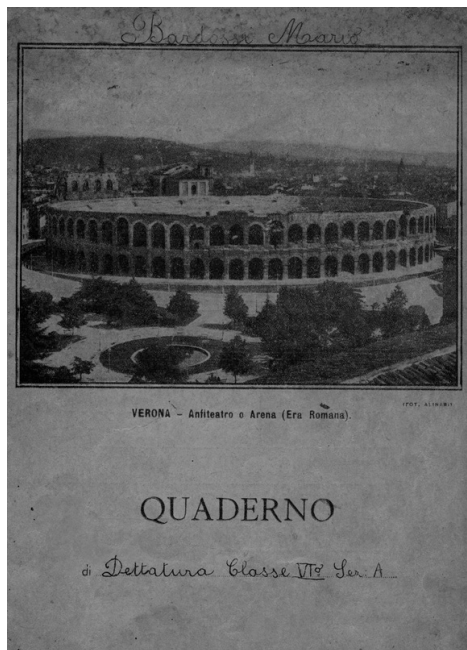


Fig. 3. Quaderno di scuola con fotografie della ditta Alinari di Firenze

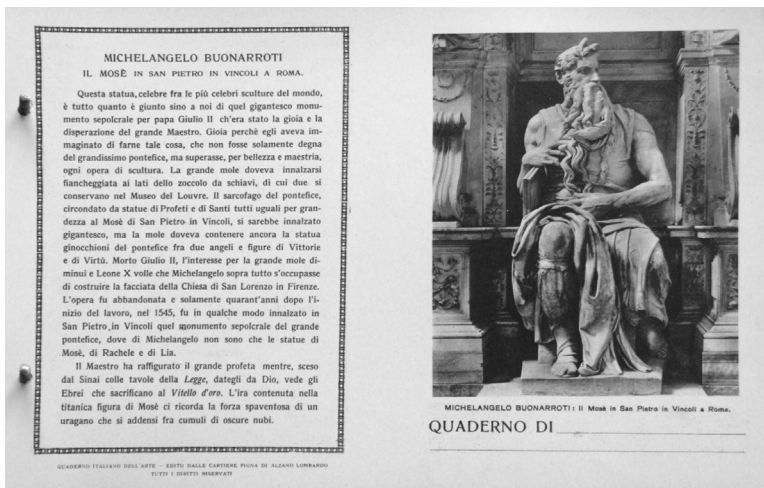


Fig. 4. Cartiere Pigna di Alzano Lombardo, serie “Quaderno Italiano dell’Arte”, Michelangelo, Mosé

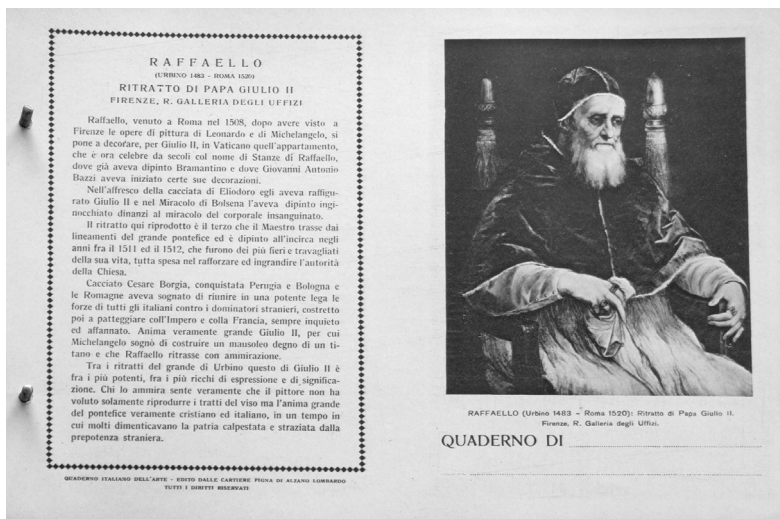


Fig. 5. Cartiere Pigna di Alzano Lombardo, serie “Quaderno Italiano dell’Arte”, Raffaello, Ritratto di Giulio II

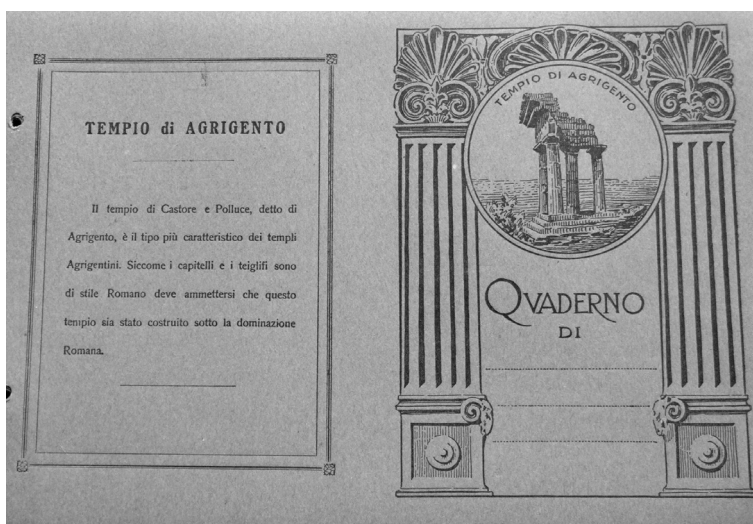


Fig. 6. Società editoriale M.P.L. di Roma, serie “Monumenti”, Tempio di Agrigento

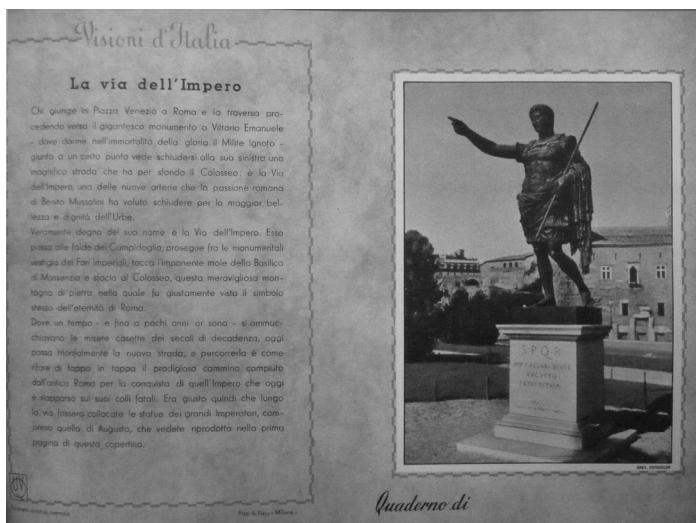


Fig. 7. Grafiche Pizzi&Pizio di Milano, serie “Visioni d’Italia”, La Via dell’Impero

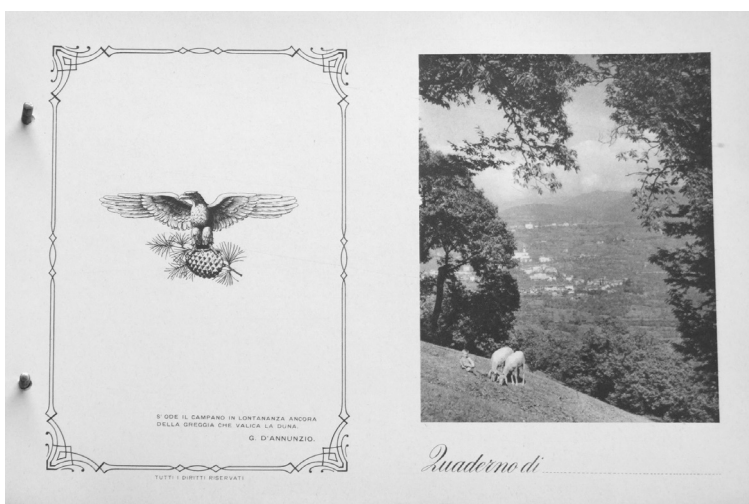


Fig. 8. Istituto italiano di arti grafiche di Bergamo, serie “Panorami d’Italia”



Fig. 9. C.M.B. di Milano, serie "Monti e laghi d'Italia"

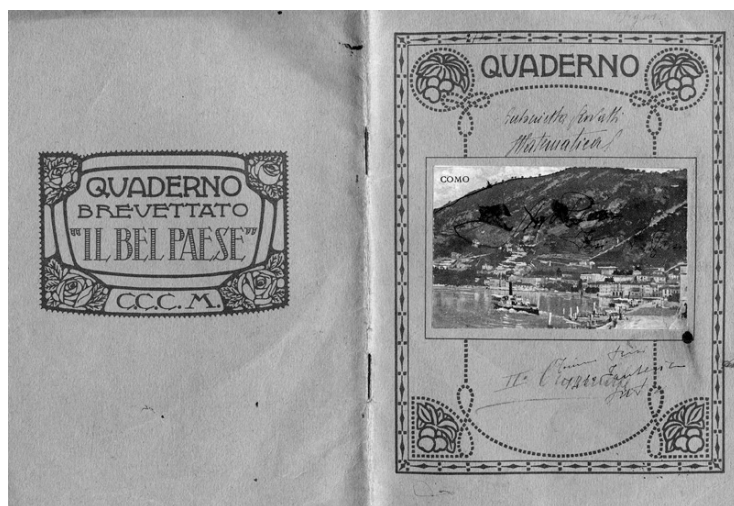


Fig. 10. Cartoleria Conti & C. di Milano, serie "Il Bel Paese", Como

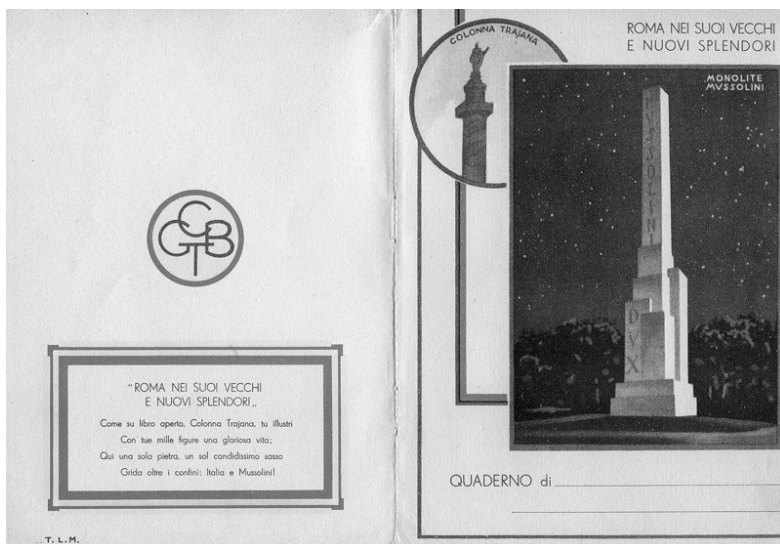


Fig. 11. Cartoleria Conti & C. di Milano, serie “Roma nei suoi vecchi e nuovi splendori”, Monolite Mussolini

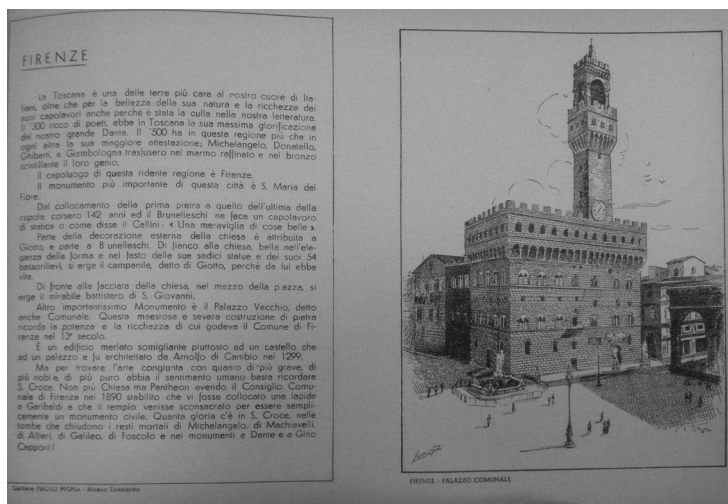


Fig. 12. Cartiere Pigna di Alzano Lombardo, copertina di quaderno, Firenze, Palazzo comunale



Fig. 13. Serie "Le Regioni d'Italia", Abruzzi



Fig. 14. Cartiere Pigna di Alzano Lombardo, serie "Italia artistica", Lombardia, La basilica di S. Ambrogio in Milano

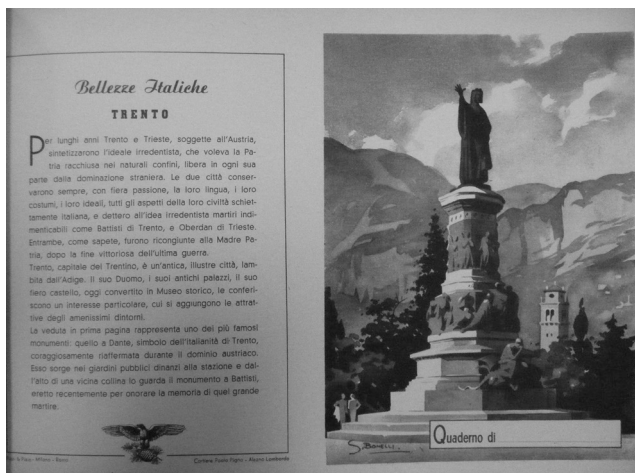
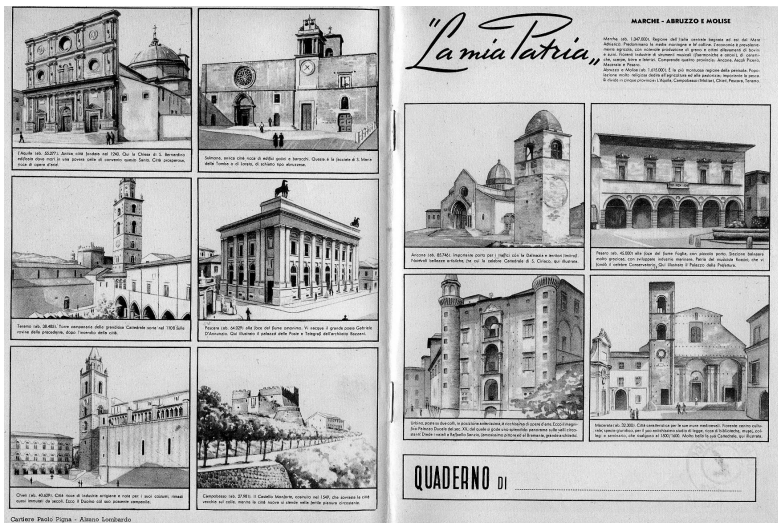


Fig. 15. Cartiere Pigna di Alzano Lombardo, serie "Bellezze Italiane", Trento



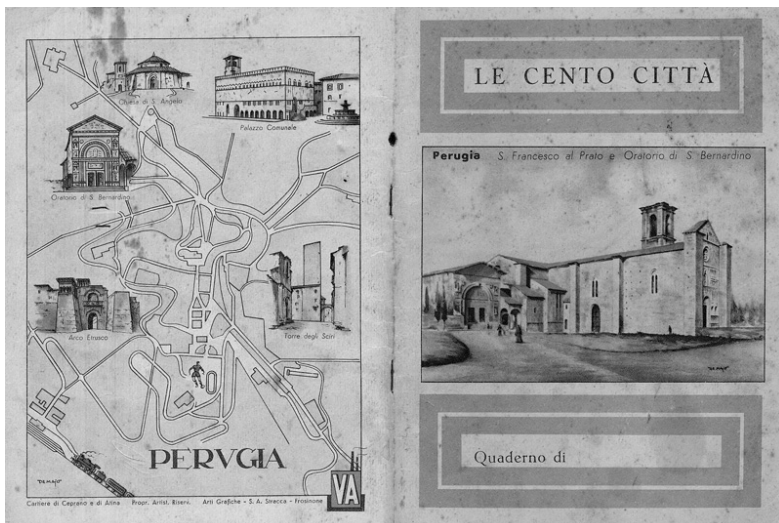


Fig. 18. Cartiere di Ceperano e Atina (Frosinone), serie “Le cento città”, Perugia

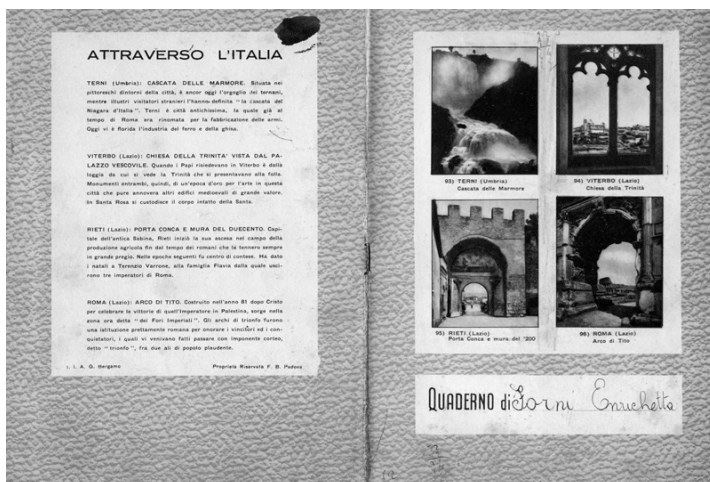


Fig. 19. Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, serie “Attraverso l'Italia”

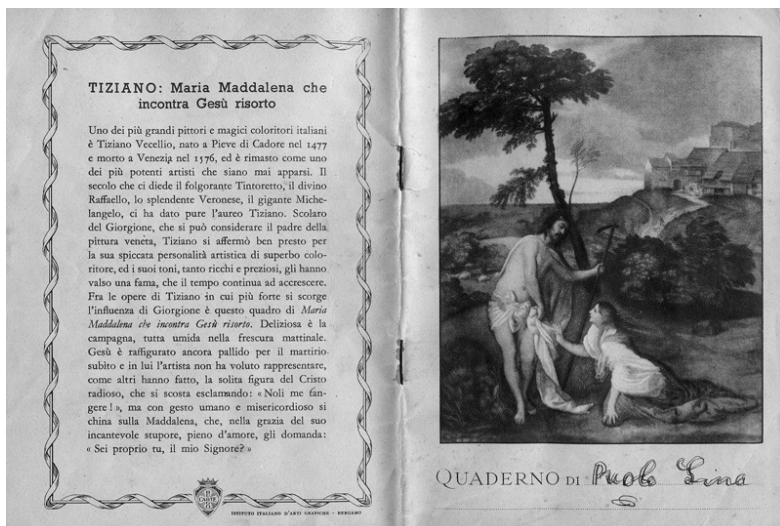


Fig. 20. Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, serie "Arte italiana"

Sessione seconda

Scritture di viaggio

Laura Piccolo*

Introduzione

Nonostante i numerosi tentativi di fissarne limiti e peculiarità, la letteratura di viaggio resta una forma ibrida di scrittura, un contenitore di modalità narrative plurime con finalità e significati differenti rispetto all'epoca in cui sono state prodotte. Rientrano, infatti, nell'odeporica diari, relazioni, querimonie, reportage (anche fotografici), memorie, *carnets*, guide turistiche, ma anche romanzi, racconti e, più di recente, *blog* e pagine *web*. Spesso tali forme si contaminano, travalicano i confini di genere, creando conglomerati inediti di scritture, anch'essi riluttanti a definizioni troppo anguste. E gli autori-viaggiatori ugualmente rifuggono l'aggiogamento in un'unica tipologia: pellegrini, mercanti, mercenari, esploratori, poeti, turisti. Uomini e donne, quest'ultime, almeno fino al Settecento, sovente protagoniste di viaggi che non hanno raccontato né scelto¹.

Gli interventi dedicati al viaggio qui presentati sono difficilmente riconducibili ad un'unica categoria interpretativa. Ad eccezione della metà del viaggio (l'Italia), dell'alterità (non italiano) e del sesso del viaggiatore (maschile), si tratta, invero, di esperienze² e scritture dissimili: dal *true travel account* alla *fiction travel*, dalla scrittura *sul* viaggio alla scrittura *in* viaggio

* Università di Roma Tre, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, e-mail: laura.piccolo@uniroma3.it.

¹ Come osserva D. Corsi «tipologia, liceità e modelli dei loro viaggi sono stati pensati e costruiti da altri per loro: gli uomini hanno concepito e disposto, hanno consentito e vietato [...] esaltato e biasimato il loro partire» (Corsi 2010, p. 11). Sulle viaggiatrici in Italia in epoca moderna vedi Brilli 2006, pp. 45 ss.

² Su questo vedi ad es. Leed 1992, pp. 15 ss.

– come i taccuini di Vladimir Varšavskij presentati da Marija A. Vasil'eva o gli appunti di Wolfgang Hagemann descritti da Francesco Pirani – dal romanzo al poema epico, espressi da personalità appartenenti a ceti, epoche e latitudini differenti.

Un filo conduttore potrebbe essere rintracciato in una lettura del rapporto tra patrimonio culturale e viaggio in chiave semiotologica: sebbene sia il viaggio, sia il patrimonio culturale siano stati oggetto nel tempo di alcune interpretazioni semiotiche, la combinazione di questi due elementi può, invece, offrire spunti di riflessione inediti rispetto alle dicotomie inclusione/esclusione, centro/periferia, proprio/altrui.

Partendo da una definizione proposta da Jurij Lotman e Boris Uspenskij, la cultura rappresenta la «memoria non ereditaria della collettività»³, nella quale confluiscono diversi sistemi semiotici (lingue), così come «l'insieme dei messaggi che si sono storicamente realizzati in queste lingue (i testi)»⁴. La cultura si configura, in tal modo, quale «sistema di segni organizzato»⁵, distinto sia dalla natura, sia dalla “non cultura”, ovvero da «quella sfera che funzionalmente appartiene alla Cultura, ma non ne adempie le regole»⁶. In tale prospettiva i beni culturali, materiali e immateriali, rappresentano dei «testi» destinati a implementare la memoria non ereditaria della collettività. Il sintagma “patrimonio culturale” evoca un legame con il lascito di una memoria: nelle lingue romanze e in tedesco (*Kulturgut*) si evidenzia il valore dei beni dei padri (“patrimonio”, da *pater* e *monere*)⁷; in altre si utilizza il termine corrispondente all'italiano “eredità” (ad es. *Cultural Heritage*)⁸ che indica un retaggio non necessariamente tangibile – spirituale e simbolico – del patrimonio culturale, capace di dare identità alla discendenza⁹. Tale

³ Lotman, Uspenskij 2001, p. 43.

⁴ Lotman 2001, p. 31.

⁵ Ivi, p. 29.

⁶ Ivi, p. 30. La cultura, infatti, «è pensata solo come una porzione [...] sullo sfondo della non cultura» (Lotman, Uspenskij 2001, p. 40).

⁷ Per una definizione articolata vedi ad es. Vecco 2007.

⁸ Così nelle lingue slave (*Kul'turnoe nasledie* in russo, *Kulturno nasledstvo* in bulgaro, *Kulturní d dictví* in ceco ecc.) ma anche in estone (*Kultuuripärand*), in finlandese (*Kulttuuriperintö*) o in turco (*Kültürel miras*).

⁹ Osserva Vecco «più che un proprietario, l'erede è un depositario nel senso

rapporto con la memoria si duplica caleidoscopicamente nei *monumenta* inclusi nel patrimonio culturale, già di per sé portatori di memoria¹⁰.

Ma come si stabilisce il valore di questa memoria? Da un punto di vista funzionale il patrimonio culturale sembra operare come il canone: nella costruzione del dialogo tra cultura e non cultura, alcuni elementi vengono “riconosciuti” come parte dell’eredità identitaria da tramandare, altri rimangono “misconosciuti” o “spostati” dal centro alla periferia. Non esiste, dunque, un valore oggettivo o intrinseco al bene culturale universalmente riconosciuto, ma l’inclusione di un bene-segno – monumento, palazzo ecc. – nel patrimonio culturale ne arresta la «ricodificazione»¹¹ e la «riscrittura»¹², vale a dire la rifunzionalizzazione peculiare del testo urbano.

Anche la letteratura odeporica produce “testi” della cultura che non di rado preconizzano o suggeriscono il destino dei “testi” del patrimonio culturale: un frammento della realtà storica (luoghi, monumenti) diventa parte del patrimonio culturale anche in virtù della sua sedimentazione letteraria, della sua *traduzione e codificazione* in una delle «lingue della cultura»¹³.

Il viaggiatore è in primo luogo un “lettore” non solo di testi odeporici ma, soprattutto, dei luoghi che visita, dei “segni” che incontra, in un processo analogo a quello dell’*ostranienie* formulato dai formalisti russi: lo spaesamento, «la sensazione che ha chi viaggia di non riconoscere più luoghi e forme consuete»¹⁴.

L’odeporica moderna si è nutrita della scoperta del Nuovo Mondo, ossia della “non cultura” per eccellenza, «della possibilità di differenza, di mutamento di una rivoluzione nella proprietà dei sistemi simbolici»¹⁵. Questo incontro non implica un riconoscimento scontato dei segni dell’altro, vi sono viaggia-

moderno del termine» (Vecco 2007, p. 18).

¹⁰ Etimologia analoga si riscontra anche in russo: *pamjatniki*, da *pamjat’* memoria.

¹¹ Lotman 1985, p. 232.

¹² Volli 2005, p. 9.

¹³ Lotman 2001, p. 31.

¹⁴ Cadorna 1986, p. 687.

¹⁵ Barthes 1984, p. 6.

tori «con gli occhi bendati»¹⁶, il cui «comportamento ermeneutico»¹⁷ è impermeabile al «ribaltamento delle vecchie letture» e alla «scossa del senso lacerato»¹⁸. Questa esperienza semiotica, tuttavia, «trasforma» la civiltà europea nella misura in cui il viaggio modifica i viaggiatori, cristallizzando l'immagine di sé, costringendo a un esame dei propri costumi e dei propri presupposti culturali»¹⁹.

Il viaggio in Italia ha generato testi plurilingui con una relazione più o meno inclusiva del patrimonio culturale. Le narrazioni di viaggio in Italia prerinascimentali tendono ad escludere quello che modernamente viene considerato *patrimonio culturale*. Il viaggio, in questo caso, è strumento per un fine altro, raccontato senza il prisma di un'immagine letteraria codificata: la rovina, il monumento, la cattedrale che il mercenario, il mercante o il pellegrino incontra, rimangono relegati nella non cultura, non sono cioè «tradotti» e inclusi nella lingua della cultura; in altre parole, non sono ancora *segni* che il viaggiatore conosce o *riconosce* rispetto alla memoria collettiva di appartenenza. Eppure, anche in queste narrazioni, come mostra l'intervento di Luca Pierdominici sul poema di Guillaume de La Penne, la marginalità, lo scarto e l'assenza sono portatori di significati, poiché sovente episodi culturali periferici sono destinati a divenire centro.

Salvo alcune eccezioni – da Petrarca a Montaigne – è a partire dal Settecento che il viaggio in Italia da strumento utilitario o *peregrinatio poenitentialis* si trasforma «amatissimo e splendido spreco»²⁰, divenendo un sistema di segni riconoscibile, una «consuetudine culturale»²¹, inizialmente come tappa del *Grand Tour* e, a partire dal XIX secolo, come meta esclusiva. Il viaggiatore-narratore rielabora in maniera inedita il proprio ruolo di riconoscitore e codificatore dei segni. Si tratta in primo luogo di

¹⁶ Brillì 2006, p. 18.

¹⁷ Todorov 1984, p. 21.

¹⁸ Barthes 1984, p. 6.

¹⁹ «Non è perciò una coincidenza che la “modernizzazione” della vecchia cultura europea abbia luogo proprio nella grande epoca del viaggio europeo al di là dei confini continentali» (Leed 1992, p. 33).

²⁰ Brillì 2006, p. 27.

²¹ Ivi, p. 9.

una nostalgia per il passato, come nota Scott, «for an integrated semiotic system»²². Si crea così un'immagine e una funzione del viaggio in Italia quale sistema di segni codificato della memoria collettiva europea con alcune significazioni inedite, talora contraddittorie per quel che concerne i viaggiatori del Nuovo Mondo, come rivela l'intervento di Valerio Massimo De Angelis dedicato a Nathaniel Hawthorne.

Il viaggio in Italia e la sua relazione con il patrimonio culturale si rivela doppiamente generatore di identità: grazie allo sguardo dell'altro, dello straniero, l'italiano scopre e valorizza il proprio territorio e la propria memoria culturale²³; nella lontananza e nell'alterità il viaggiatore, come di fronte a uno specchio, nel riflesso dell'altro può scorgere, attraverso lo scarto e il confronto, peculiarità della propria identità e della memoria culturale del proprio Paese²⁴.

Come osserva Cadorna «componente indissolubile dell'esperienza del viaggio è la modalità del raccontarlo»²⁵. E tali testi presentano spesso inattese caratteristiche comuni: il senso del tempo²⁶, l'*argumentum veritatis*, l'accumulazione delle immagini, l'omologazione descrittiva dall'esotico al domestico, l'uso di *realia* e prestiti. Rileva ancora Cadorna «una fortissima impressione di *déjà vu* accompagna il lettore che percorra in trasversale più testi di viaggi; e l'impressione è che non siano solo le stesse cose narrate, ma che siano le stesse le parole usate»²⁷. Questo è vero soprattutto nella lettura semiotica qui proposta del patrimonio culturale e dell'odeporica quali testi redatti nelle lingue della cultura. Nell'incessante dialogo tra cultura e non cultura, l'odeporica crea e fissa *topoi*, attraverso codificazioni

²² Scott 2004, p. 2. «Nel suo insieme l'Italia che si dischiude al viaggiatore moderno è la terra della grande tradizione antiquaria, il più variegato museo esistente di forme politiche, il giardino incantato di delizie» (Brilli 2006, p. 30).

²³ Cfr. Carta 2002.

²⁴ Interessante la "semiotica del riflesso" proposta da Korinman (1976, pp. 27 ss.) per illustrare il rapporto tra sé e Altro nei testi dei colonizzatori cristiani.

²⁵ Cadorna 1986, p. 687.

²⁶ Come osserva Brilli le memorie dei mercanti iniziano i viaggiatori all'«abitudine di misurare il tempo» (Brilli 2006, p. 21) elemento importante della narrazione odeporica dei secoli successivi. Su viaggio e senso del tempo cfr. anche Leed 1992, p. 27.

²⁷ Cadorna 1986, p. 698.

letterarie precedenti, ma anche, attraverso racconti orali e attingendo da un non sempre noto «canone iconografico in appoggio e rinforzo al canone verbale»²⁸. Si generano così immagini cristallizzate di città che trasversalmente affiorano da testi di epoche e latitudini differenti (le città di André Suarès o Andrej Belyj presentate da Daniela Fabiani e Bianca Sulpasso) o che vengono disattese, quando al genere ormai saturo e a rappresentazioni consuete subentrano letture inedite anticanoniche o dal sapore quasi postmoderno, come mostra Amanda Salvioni nel suo intervento su Victorio Mansilla.

Riferimenti bibliografici

- R. Barthes, *L'impero dei segni*, trad. di M. Vallora, Torino, Einaudi, 1984.
- A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- G.R. Cadorna, *I viaggi e le scoperte*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. V: *Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 687-716.
- M. Carta, *L'armatura culturale del territorio. Il patrimonio culturale come matrice di identità e strumento di sviluppo*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- D. Corsi, *Donne e viaggi nel Medioevo*, in R. Mazzei (a cura di), *Donne in viaggio, viaggi di donne. Uno sguardo nel lungo periodo*, Firenze, Le Lettere, 2002, pp. 11-41.
- M. Korinman, *Les sens de la pérégrination: Fernão Mendes Pinto*, «Littérature», 21, 1976, pp. 20-34.
- E.J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, trad. di E. Joy Mannucci, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Ju. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985.
- Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani, M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 2002.
- D.H.T. Scott, *Semilogies of Travel: From Gautier to Baudrillard*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

²⁸ Ivi, p. 699.

- T. Tzodorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'“altro”*, trad. di A. Serafini, Torino, Einaudi, 1984.
- M. Vecco, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- U. Volli, *Per una semiotica della città*, in U. Volli, *Laboratorio di Semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 5-19.

Luca Pierdominici*

La vista e lo sguardo: l'Italia di Guillaume de La Penne nelle
Gestes des Bretons en Italie sous le pontificat de Grégoire XI
(1378)

Proponiamo qui la lettura di un testo di viaggio poco noto, scritto in medio francese¹ nel 1378 da Guillaume de La Penne: le *Gestes des Bretons en Italie sous le pontificat de Grégoire XI*². È, questa, un'opera corposa, di 2724 versi ottonari rimati a due a due, che riecheggia per modalità e stilemi il genere epico medievale: una sorta di *chanson de geste* dal sapore tardivo, che trae però materia non da un passato remoto variamente riletto, già intaccato dal mito, bensì da un passato recente, vissuto in prima persona. Guillaume de La Penne è anzitutto uomo di parte, soldato che riscrive la storia e consegna, in chiave poetica, un componimento più vicino nei temi a ciò che potremmo definire una cronaca, o, forse, un memoriale: egli ci narra le campagne condotte nelle nostre regioni da alcune milizie bretoni in occasione del ritorno del papa da Avignone a Roma, cui egli stesso

* Università di Macerata, Dipartimento di Studi umanistici - lingue, mediazione, storia, lettere, filosofia, e-mail: luca.pierdominici@unimc.it.

¹ L'opera non vanta pregi formali particolari. Tuttavia, ciò non impedì ad A. Baron di suggerirne, nel 1851, l'importanza per la storia della lingua francese: «Sans parler de Guillaume de la Perène [de La Penne, N.d.A.], de Moniot d'Arras, de Jean Régnier, d'André Delavigne, nous dirons qu'Alain Chartier, mort en 1458, contribua beaucoup au perfectionnement de la langue [...]»; cfr. la sua *Histoire abrégée* 1851, pp. 82-83. Sull'autore si veda la scheda bibliografica da me curata in <<http://www.arlima.net/no/6486>>.

² Il poema non ha titolo: ricordiamo l'indicazione in latino (*Gesta Britonum in Italia sub Gregorio papa undecimo. Gallico idiomate metrice scripta a Guillelmo de la Perene qui præsens aderat*), proposta da Padre Martène nella sua edizione del 1717, citata alla seguente nota 4.

partecipò tra il 1376 e il 1378³. Cronaca o memoriale, dunque? Si tratta di generi storico-letterari diversi, che iniziano a contaminarsi sul finire del XIV secolo.

Il testo non ha meritato l'attenzione di un elevato numero di studiosi; ad oggi, è fruibile solo nelle due edizioni settecentesche fornite, la prima, da Padre Martène (Rouen 1700, poi 1717)⁴ e, la seconda, da Padre Morice (1744)⁵, entrambi Benedettini della congregazione di San Mauro. Si tratta di edizioni poco curate e che presentano errori di trascrizione, motivo per il quale l'opera certamente necessita di una nuova edizione critico-filologica. Il manoscritto, unico, è conservato presso la Biblioteca municipale di Angers⁶ e manca, purtroppo, del foglio iniziale – che però poté essere letto nel XVIII secolo dai primi, già citati editori⁷.

Qual è dunque l'interesse delle *Gestes des Bretons en Italie*? Se da un lato l'opera si sottrae categoricamente, per l'epoca in cui venne scritta, a possibilità di esegesi di stampo moderno (ed infatti non vi si parla di scambi o incontri culturali, né in essa è questione di biblioteche in viaggio o altre tematiche a noi vicine per sensibilità), dall'altro, invocando letture che la ricollochino nel pertinente contesto storico ma anche storico-linguistico, essa mostra un antico tragitto da cui non deriva conoscenza: narra un paradossale non-incontro tra due culture. Si tratta, quasi, della fotografia di una incomprensione.

Lungi dal voler fornire interpretazioni attualizzanti delle scorribande ricordate da Guillaume, all'interno di spazi geografici

³ Su tali campagne militari, cfr. Jamme 1994, t. I: *Guerre et violence*, 1996, pp. 151-168. Per approfondimenti, consultare anche Jamme 2000. Sulla guerra e le immagini di guerra, in altra prospettiva si veda Philippe 1998.

⁴ *Veterum Scriptorum Nova Collectio*, t. I, parte 2, éd. E. Martène, U. Durand et al., Rouen, 1700 (d'ora in poi, *Vet. Script.*); *Thesaurus Novus Anecdotorum*, t. III, éd. E. Martène, U. Durand, Paris, 1717. Martène e Durand furono anche autori di un gustoso *Voyage littéraire* pieno di erudizione e curiosità, viaggio compiuto durante alcuni anni col permesso dei padri Maurini. Cfr. Martène, Durand 1717.

⁵ *Mémoires pour servir de preuves à l'histoire ecclésiastique et civile de Bretagne*, t. II, éd. H. Morice, Paris, 1744 (d'ora in poi, *Mém.*).

⁶ Angers, BM, Rés. ms. 549 (514).

⁷ Una ulteriore copia del foglio mancante, oltre a quella dei Padri maurini, è stata rinvenuta in uno dei registri costituiti da dom Denis Briant per l'*Histoire de Bretagne* di dom Lobineau; BnF, fr. 22329 (Blancs Manteaux 45), intitolato «Extraits de cartulaires, nécrologes et titres, relatifs à l'histoire de Bretagne», pp. 473-505; Omont 1898, p. 480. Cit. da Cauneau, Philippe 2008.

percorsi ma poco scorti, tra poco dialoganti regioni e contrade di un'Europa del passato⁸, ci soffermeremo su alcuni elementi volti a suggerire l'importanza e l'interesse letterario di questo suo «curioso poema»⁹. Dunque, sarà bene collocarlo storicamente.

Nell'ultimo lustro del XIV secolo, Guillaume de La Penne è mercenario al seguito del condottiere bretone Sylvestre Budes e partecipa – come dicevamo – alle difficili campagne militari che accompagnano il rientro di papa Gregorio XI dalla sede avignonese a Roma (siamo agli inizi dello Scisma della Chiesa). Il contesto storico è articolato e complesso, sia in Francia che in Italia¹⁰.

Da un lato, i Fiorentini si oppongono a tale rientro, che vedrebbe l'accrescersi di importanza e peso della città rivale. La Romagna e le Marche (alcune città in particolare) si alleano con la Lega fiorentina; simili alleanze si fanno e disfano anche per effetto di mutevoli istanze locali, secondo interessi che richiamano questioni campanilistiche e di vicinato: ad esempio, Ascoli parteggia per lo Stato della Chiesa, in un momento nel quale Rodolfo da Camerino¹¹ è ancora alleato con i Fiorentini. Posi-

⁸ Una riflessione sull'Europa medievale è stata proposta nei giorni 26 e 27 maggio 2016, in occasione del convegno organizzato attorno all'opera di Philippe de Mézières all'Université du Maine: «Philippe de Mézières et le concept d'Europe au Moyen Âge».

⁹ Le *Gesta* sono definite un «poème curieux» da A. Baron. Si veda una precedente edizione della sua (già citata) *Histoire abrégée* 1841, p. 301, dove si legge: «(G. de La Penne) trouvère qui vivait dans la dernière moitié du xiv^{ème} siècle. On n'a presque aucun détail sur sa personne. Il est auteur d'un poème curieux sous le rapport historique qui traite d'une expédition des Bretons à la solde du pape, publié en 1378. Voyez *Martène, Thes.* t. III, p. 1457». Una breve analisi lineare delle *Gesta* è presente in appendice al testo di de Roujoux 1829, pp. 481-490.

¹⁰ Per la storia di questi specifici momenti, resta fondamentale lo studio in due parti di Mirot 1898, consultabile in rete: <http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1897_num_58_1_447905?q=mirot%20sylvestre%20budes>.

¹¹ Si tratta di Rodolfo II da Varano. Le *Gesta* ne menzionano esplicitamente il ritorno al servizio di Gregorio XI, attribuendolo, quale suo successo, proprio al condottiere Sylvestre Budes. Cfr. *Mém.*, col. 141; *Vet. Script.*, p. 282: «[Budes] [...] ensois qu'il fust un an entier, / Monsour Rodofle le premier / A l'obeissance du pape mist, / Et servitour estre le fist». Qui però Guillaume sbaglia, scrivendo che il Rodolfo in questione è «le premier» (si riferirebbe dunque a Rodolfo I, in realtà nonno di quello che il condottiere ha incontrato) – a meno che l'autore con «le premier» non abbia inteso dire: «ridusse Rodolfo, “per primo” (sottinteso: tra altri), all'obbedienza del papa».

zioni più ambigue vengono mostrate da altri, come i Milanesi, finché Bernabò Visconti non sposerà apertamente il partito della Lega (e ciò per opporsi alla crescente influenza dello Stato della Chiesa)¹².

Quanto ai mercenari bretoni, essi rimandano a tutt'altro scenario: già da un po' si trovano a rumoreggiare nella Francia del Sud. Convocati nel 1376 da Gregorio XI, sono turbolenti e difficilmente gestibili: il papa li ha assoldati anche per portarli a sé, per dare loro un fine, distogliendoli dall'iniziale proposito di saccheggiare le terre del Comtat-Venaissin, nei pressi di Avignone. Generalmente dediti alla rapina e al latrocinio, infatti, questi Bretoni, come spesso accadeva alle milizie irregolari in tempo di pace, seminavano il terrore nelle campagne francesi¹³ – ed è ciò che mostrano molti documenti dell'epoca studiati sin dal XIX secolo (ad esempio da Léon Mirot)¹⁴. Ora, a partire dal maggio 1376, essi possono rivolgere la propria attenzione alle terre italiane, dove, andando a svolgere ritrovate funzioni, pure porteranno violenza e devastazione – stavolta al soldo del papa, rappresentato in questa fase dal legato pontificio Roberto da Ginevra¹⁵.

È interessante chiedersi come la storia entri, essendone poi riflessa, in quel precipitato di ricordi che procedono dall'esperienza e dalla visione, seppur poetica, di questo pugnace viaggiatore – ma non incolto – che è Guillaume de La Penne. Relatore di eventi ancora recenti sul filo di una memoria che, però (all'analisi e al confronto con quanto riferiscono i documenti storici e d'archivio), si rivelerà parziale e *selettiva*, egli non è probabilmente un Breton: appartenente forse alla piccola nobiltà angioina, scende in Italia al seguito di un condottiere, lui sì, Breton tra altri corregionali. Infatti molti dei cavalieri al servizio di Budes, alcuni dei quali evocati nell'opera, appartengono, a giudicare dai loro nomi, alla bassa Bretagna (la cosiddetta «Bretagne bretonnante»); nei decenni precedenti, hanno verosimilmente partecipato alla guerra di Successione avvenuta

¹² Cfr. Mirot 1898, *passim*.

¹³ Tale aspetto violento non è affatto evocato da M. de Roujoux nella sua datata lettura del poema; cfr. *Histoire des rois et des ducs de Bretagne*, cit., pp. 481-490.

¹⁴ Cfr. Mirot, cit., t. LVIII, *passim*.

¹⁵ Ivi, t. LIX.

tra i due duchi locali, quello di Blois e quello di Montfort (1341-1364), combattendo nel campo regalista ma perdente di Blois¹⁶. Abituati al mestiere delle armi, espulsi dal loro territorio, questi perdenti, forse non tutti nobili, si sono poi sparsi per la Francia assieme ad altri soldati di ventura, prima di raccogliere l'invito del papa a sostenerne gli interessi italiani.

Il proposito di Guillaume è anzitutto quello di esaltare le qualità di Budes, cantandone le gesta con l'intento di costruire una narrazione che ne legittimi e giustifichi l'operato. Pertanto, apre il poema sulla descrizione del condottiere e delle sue nobili virtù. Per fare ciò, attinge a tutto l'arsenale retorico del linguaggio cortese e cavalleresco, attestato, nel suo tempo, da tradizioni letterarie già vecchie di oltre due secoli¹⁷. Budes è «loyaux, preus, vaillant»; «sages, honestes, doux & cortoyo»; «Il est larges comme est un Roys»¹⁸. Vi è un forte legame tra

¹⁶ Il sentimento regalista e *blésiste* di questi Bretoni riecheggia con chiarezza nelle *Gesta* per il riferimento ai santi che Guillaume vi fa o mette loro in bocca: Saint Denis, patrono della dinastia francese; Yves, vale a dire il combattente bretone Yves Hélorie de Tréguier, canonizzato nel 1347; "san Carlo", cioè Charles de Blois, duca già idealmente beatificato, alla morte, dal sentire e dalla fede popolari, il quale partecipò alla guerra di Successione: «Bretons crioint, vive l'Eglise / En appelant tous a vois vive, / Vostre mercy Charles et Yves: / Ce sont deus seins du Paradis, / Qu'au dis Bretons furent amés, / Ycelui jour bien paru». Cfr. *Mém.*, col. 147 e col. 148. Su queste cano-nizzazioni, si veda inoltre Vauchez 1978.

¹⁷ La convergenza tra le qualità espresse dalla cavalleria e quelle più prettamente cortesi, ancora contrapposte in Chrétien de Troyes, è avvenuta, com'è noto, nel XII poi nel XIII secolo con l'arte dei trovieri, cantori in lingua d'*oïl* che innestarono, sulla materia epica propria dell'iniziale *chanson de geste*, il gusto per le tematiche amorose provenienti dalle corti del Sud (non dimentichiamo, naturalmente, il ruolo svolto in questa *translatio* da Eleonora d'Aquitania). Siamo ora, però, alla fine del XIV secolo; il "dire" si fa più complesso, piegato com'è alle nuove esigenze espressive cui non è estranea l'esperienza poetica di un Guillaume de Machaut (1300-1377). Certamente Guillaume de La Penne, definito «trouvère» da A. Baron (cfr. nota 9), non può rivaleggiare per maestria tecnica con il proprio quasi contemporaneo, inventore di un'"arte nuova".

¹⁸ *Vet. Script.*, pp. 268-269. Non manca alla descrizione del condottiere una nota di vezzosa ironia: «Bien scet son estre entre les dames; / Et entre toutes les autres femmes / Et bien dancier fet il molt bien, / Mes de chanter il ne scet rien» (*ibidem*). Abile nel ballo, Budes non sa cantare! Al di là di ciò, egli ha tutte le qualità dell'eroe epico. La patina arcaizzante dei valori sembra ricordata, qui, anche da quella linguistica: si osservi il permanere nel testo di alcune -s grafiche, che non rimandano a un accordo plurale degli aggettivi posti in chiave attributiva (il soggetto è Budes), bensì al residuo del caso nominativo proprio della vecchia declinazione bicasuale, ormai non più funzionale caratteristica dell'antico francese.

Budes e i suoi uomini: l'autore li qualifica sempre dell'appellativo «compaignons», accompagnandolo a volte agli aggettivi «beaux & bons»¹⁹, ma anche «bretons», quasi a voler suggerire la solidarietà, la forte connivenza che li riunisce ora in Italia attorno a un ideale comune. I nemici, appartenenti alla Lega fiorentina, li denominano semplicemente «bretons»; mentre gli Italiani, agli occhi di questi ultimi, sono solo dei «vilains» (termine da intendersi nell'accezione del tempo, suggerita dall'etimologia, anche se la connotazione negativa inizia ad affiorare).

Il filtro culturale della letteratura epica francese tradizionale, impregnata di valori cavallereschi, costituisce sicuramente la lente deformante che oscura la visione di Guillaume, contribuendo a orientarne la lettura. Esso fornisce altresì le categorie, lo schema entro cui calare con sapienza l'espressione di interessi che di certo non si rivolgono al patrimonio valoriale italiano (perlomeno non astrattamente). Assistiamo così allo sfiorarsi di due mondi: la piccola nobiltà di una regione del Nord-Ovest si trova a transitare per le contrade del nostro paese che, come giustamente ricorda Cassard²⁰, è, all'epoca, il «paese faro dell'Europa mediterranea». Ciò non sembra suscitare la curiosità né tantomeno l'ammirazione di Guillaume, soldato che dall'esterno si limita a osservare l'azione dei Bretoni e di Budes, per i quali l'Italia è solo uno sfocato palcoscenico.

L'autore non guarda; e tuttavia “vede”, distrattamente cogliendo quei pochi elementi del contesto – anche umano, anche comportamentale – che vanno a dare maggiore rilievo alla sua rappresentazione della realtà, ad esempio dell'ardimento di milizie cui egli stesso appartiene. Abbiamo così, per contrasto, qualche immagine fugace degli Italiani, visti, come già accennato, soltanto in qualità di *villani*; sono *clichés* sicuramente degni di attenzione e che non stonerebbero in un ideale catalogo degli stereotipi da esporre nel museo di storia delle mentalità. I Peninsulari, in particolare coloro che appoggiano la Lega, mostrano caratteri contrari, se non completamente opposti, a quelli che devono invece connotare il cavaliere di stampo antico, incarnato

¹⁹ *Vet. Script.*, p. 289.

²⁰ Cassard 1992.

da Budes. Guillaume li definisce continuamente «faux regnars», «traitours» (*passim*), ma anche «orgueilleux & fiers»²¹. La nobiltà di spada si oppone quindi alla rozzezza dei cittadini, tutti ricompresi nella loro vita borghese, ché nulla sanno dei valori di virtù e di generosità: certamente non mostrano lealtà nell'aggre-dire di notte l'accampamento bretone²². Questi Italiani, siano essi Bolognesi o Cesenati, non hanno temprato l'animo all'"antica forgia" di costumi che la letteratura francese, su modalità del passato, sembra ancora cantare. Tale è il filtro culturale cui accennavamo poc'anzi: Guillaume è rappresentante tardivo di una realtà feudale già avviata al disfacimento²³ e che, nell'Italia dei borghi e dei comuni, non sa guardare alle strutture sociali del tempo, cariche di quella "vita nuova" che egli ignora.

A suo dire, i locali non danno prova di qualità positive: quanto basta per condannarli e giustificare eccidi²⁴ che ricordano l'atteggiamento manicheo degli eroi delle prime *chansons de geste*, dove il bene si oppone al male in senso e valore assoluti; dove «païen unt tort e chrestiens unt dreit» – si intonava nella *Chanson de Roland*²⁵. Pensiamo al sangue vermiglio, come quello che sgorga nella citata Canzone, sparso sotto le mura

²¹ Cfr. Vet. Script., p. 286.

²² Cfr. Vet. Script., p. 277: «La nuit nous eust esté mal estre, / Quar c'estoit bien leur ordrenance / De nous venir sans demorance / Nous combatre ens ou logeis, / Mes que fust nuyt & un grant cris / Nous avoit feit en toute parts / Quar ils estoient tant de regnars / Si velimour & si infames / [...]».

²³ Ciò può essere affermato malgrado il tentativo, perseguito dalle grandi casate fino a tutto il XV secolo, di ridorare il blasone della cavalleria attraverso la creazione di Ordini come quello della *Toison d'Or*, da parte dei Borgognoni, o dell'*Hermine*, da parte degli stessi Bretoni. La letteratura del XV secolo ci lascerà, soprattutto in ambito borgognone, opere di grande importanza dove rivive lo spirito *flamboyant* di questo scorcio di Medioevo, che Huizinga non ha esitato, come si sa, a definire "autunno" («l'automne du Moyen Âge»).

²⁴ Nelle *Gesta* non figurano espressioni di rimorso per le violenze commesse. Dopo la strage di Cesena, tuttavia, Budes mostra pietà per i propri uomini rimasti uccisi e, una volta ritrovati i loro corpi (che già cominciano a «puir» nel mezzo dei campi), li fa portare in chiesa: «Grant lumineaire & grand servise / leur fist faire, il est certain, / De ce avoit le cuer trop vain; / Et grant pitié il en avoit: / Aucune fois trop fort ploroit» (Vet. Script., p. 287); chiede altresì a Roberto da Ginevra «Qu'au mois y vousist otrouer / De leur mesfez gentil pardon, / Et leur donna solution» (*ibidem*). L'allusione ai misfatti commessi dai Bretoni («mesfez») è solo retorica o poggia, stavolta, su una effettiva consapevolezza della natura dei loro comportamenti?

²⁵ Cfr. *Chanson de Roland* 1993 (GF, 554), p. 142, v. 1015.

di Bologna²⁶, ma anche alle uccisioni vantate presso la città di Spello²⁷. Naturalmente non dobbiamo credere alla dimensione valoriale che, implicita o talora patentemente espressa, sembra sottendere l'operato dei Bretoni per come Guillaume ce li raffigura: queste campagne militari non sono crociate e i soldati, poco sorretti da profonda idealità, lo sanno bene. La chiave epico-cavalleresca fornisce lo schema retorico del suo discorso, ma anche il pretesto per dare una rilettura poetica di fatti che vanno ora motivati dinanzi alla storia: la violenza diventa meritata conseguenza del comportamento degli Italiani; d'altra parte, essa non è mai gratuita e si esprimerebbe, secondo l'autore, in modi rispettosi di quei codici di combattimento che la nobiltà, d'animo e di spada, osserva come regole impregnate di senso etico: «Batuz, tuez, ferus & mors, / Et prisonniers, je m'en recors, / Furent trestous par grant noblece, / Se non iceulx qui par vistece / Echaper pourent [...]»²⁸. Guillaume ci narra qui con fierezza la strage di Bolognesi.

La brutalità, si è detto, sussegue a comportamenti da punire. Ad esempio, è quanto avviene nella città di Cesena dopo il giorno della Candelora, nel febbraio 1377: i suoi abitanti mal sopportano l'arrogante presenza dei Bretoni, autorizzati dal legato pontificio stesso, entrato in essa, a servirsi liberamente nei negozi. Ne nasce una scaramuccia che vede quattro Bretoni uccisi al grido dei felloni: «à mort, à mort!»; da ciò, la situazione degenera. Roberto da Ginevra è in difficoltà e resta assediato per ben tre giorni nella cittadella, allestita all'interno dei «faux-bourgs». Budes consiglia allora di convocare in aiuto gli Inglesi delle milizie di Hawkwood (Giovanni Acuto), presenti a Faenza, da dove egli stesso è appena rientrato. L'estrema ferocia dei Bretoni, narrata con dovizia di particolari nelle locali cronache italiane citate da Mirot²⁹, viene parzialmente evacuata dai versi

²⁶ «Les prez, les vignes, les chemins / Estoint vermeils comme rubins» (*Vet. Script.*, p. 277).

²⁷ *Vet. Script.*, p. 316.

²⁸ *Vet. Script.*, pp. 277-278.

²⁹ Cfr. la sua *op. cit.*, t. LIX, pp. 262-269. Mirot cita il *Chronicon sanese*, col. 252; la *Chronaca riminese*, col. 917; una *Chronica di Bologna*, col. 510, e diverse lettere del Consistorio XIV (n°36, n°48), conservate presso l'Archivio di Stato di Siena.

che Guillaume de La Penne dedica all'evento³⁰. La storia ufficiale ci lascia, pertanto, immagini diverse e ben precise dei comportamenti attuati dai valorosi cavalieri d'Oltralpe.

La loro valentia è evocata pure con riferimento ai tornei cui alcuni Bretoni si dedicano, tornei inseriti nel poema dopo un soggiorno avvenuto a Roma in occasione della Pasqua del 1377. Si tratta di una «vaillante aventure»³¹: dieci di essi si battono contro altrettanti *Allemans* che hanno osato vantare i meriti della Lega fiorentina³². Codesti scontri tra rappresentanti di milizie europee incrociatesi sul suolo italico, permettono ai Bretoni – e all'autore, che li osserva – di esprimere tutta la loro maestria nell'esercizio delle armi. In effetti, più rispettosi forse gli uni degli altri in virtù del comune destino errabondo, tali cavalieri possono attenersi con maggiore onore e rispetto alle regole dell'arte loro; certo più di quanto non saprebbero fare i vili autoctoni.

Dietro la patina idealizzante, si cela invero una realtà pragmatica, legata alle necessità di sostentamento delle milizie: «[...] qui bien sert tousiour, dist-on, / Il doit avoir bon guerredon» – afferma l'autore³³. Ciò spiega il continuo richiamo di Guillaume alla generosità (caldeggiata, oltre che vantata) di Sylvestre Budes: questi

³⁰ *Vet. Script.*, pp. 283-287; *Mém.*, col. 141 ss.

³¹ *Vet. Script.*, p. 289; *Mém.*, col. 145. L'autore non dice con esattezza dove essa ha avuto luogo; Mirot però arguisce che i fatti possano essersi svolti in prossimità della città di Monte Santo, l'attuale Potenza Picena, città evocata, nel testo di Guillaume, subito dopo le descrizioni dell'*affrontement* e le cui mura vengono aperte ai Bretoni, onde accoglierli a seguito della loro vittoria contro i Tedeschi. Cfr. Mirot 1898, t. LIX, p. 271 e n. 1. Tuttavia, contrariamente a quanto suppone Mirot, la «vaillante aventure» non sembrerebbe poter essere collocata nel febbraio del 1377, cioè prima della Pasqua che vede Guillaume a Roma, e, addirittura, a ridosso dei fatti di Cesena (avvenuti nel giorno delle Candelora e in quelli successivi) – a meno che la narrazione poetica delle *Gesta* non comporti in questo caso un *flashback*, con conseguente «ritorno indietro» (ve n'è uno proprio dopo l'episodio di Osimo, riferito più avanti. In quel caso il *flashback* sarà annunciato: «Meis de ce fet me vueille ester / Pour ce qu'arrier vueil retourner»; cfr. *Mém.*, col. 149).

³² Ci sono molti «allemans» nel poema di Guillaume. Cassard precisa però che l'autore, in un caso, parla di *Allemaigne* riferendosi alla Svizzera, più precisamente quando evoca la missione voluta da Enguerrand de Coucy in quella terra, missione cui Sylvestre Budes partecipò assieme a Malestroit e a seguito della quale fu investito cavaliere, nel 1375 (*Vet. Script.*, p. 270; *Mém.*, col. 134). Cfr. Cassard 1992, p. 104; Mirot 1898, t. LVIII, p. 590.

³³ *Vet. Script.*, p. 289.

non esita a sacrificare del suo per i propri soldati³⁴, quando non riesce, pur sollecitandolo per loro, ad ottenere il soldo dovuto³⁵. La questione si manifesta con evidenza in occasione della rivista, o mostra delle armi, che vengono passate in rassegna a Spoleto dinanzi a Raoul de Lestrage («Raoul Destranges»), cancelliere del Regno di Napoli per conto della regina Giovanna d'Angiò: i Bretoni devono provare, onde meritare l'attesa ricompensa, che il loro equipaggiamento è completo e in ordine. Infatti chi avesse solo due, o meno, dei tre cavalli richiesti («trois chevaux en bel arroys»), vedrebbe ridotto il proprio salario: «S'il n'avoit que deux chevaux / L'en li retaillet les morceaux»³⁶. Ciò non è corretto, secondo Guillaume, perché forse è proprio chi ha perso un cavallo che, meglio e più valorosamente di altri, ha combattuto. D'altra parte non doveva essere inusuale che le milizie, in mancanza di controllo, gonfiassero gli effettivi per richiedere compensi più elevati³⁷.

Le esigenze materiali prevalgono, dunque, al di là di quanto Guillaume ci dice o lasci intendere. Per soddisfarle, nella realtà i Bretoni continuano a devastare e depredare al loro passaggio³⁸, come facevano nei pressi di Avignone prima che Gregorio XI li allontanasse, mandandoli in Italia. Essi non guardano ma vedono, alla stregua dell'autore che, al loro fianco, li osserva, esaltandone le prodezze. Qual è allora l'Italia percepita e comunicata nel poema?

³⁴ *Vet. Script.*, p. 281; Budes si esprime come segue: «Entre vous tous vous presteré / Tout tant que j'ay pour le voyage / Faire; tantoust farés bon gage; Sont mes joieaux, c'est ma vesele, / Ne remaigne une cenele».

³⁵ È il condottiere che perora direttamente col papa o col legato la causa delle proprie milizie, esigendo per loro la corresponsione del soldo (spesso ritardata dalla Chiesa). Cfr. Cassard 1992, p. 114. Peraltro, i suoi soldati lo rispettano e seguono soltanto finché egli è in grado di sovvenire ai loro bisogni.

³⁶ *Mém.*, col. 152; *Vet. Script.*, pp. 303-304; cfr. Cassard 1992, p. 117; Mirost 1898, t. LIX, p. 273. La questione del compenso torna più volte nel poema; allusivo, Guillaume dichiara che Budes «connut bien la verité / Des compaignons qui là estoient»: sa bene, cioè, che i Bretoni rifiuteranno di prestare servizio finché non avranno ricevuto almeno un anticipo di quanto spetta. Cfr. Cassard 1992, p. 113.

³⁷ Le *Gesta* sicuramente meritano, come sottolinea Cassard, di essere lette e studiate anche nella prospettiva di un approfondimento della storia militare; cfr. Cassard 1992, p. 102.

³⁸ Cfr. *Vet. Script.*, pp. 311-312; *Mém.*, col. 157. Citato di seguito, nota 46.

Le realtà ambientali mancano; le campagne non sono descritte, nulla essendo detto della qualità del suolo o della varietà delle colture; l'autore ci regala un unico commento, sul cammino tra Foligno e Spello³⁹: «Les champs sont beaux, la voie est belle»⁴⁰. Il paesaggio dei territori attraversati appare piatto e indifferenziato, senza guadi né rilievi. Una sola indicazione è fornita circa i colli alpestri che i Bretoni valicano proprio all'inizio del poema, quando, recandosi in Italia, alcuni abitanti del posto tentano di sbarrare loro il passo con modi minacciosi (ma, di fatto, innocui): «Le droit chemin droit en Piemont / à maint pas estroit et ront»⁴¹. La notazione geografica appare dunque funzionale, permettendo di sottolineare l'attitudine dei locali mostrati sulle difensive: «Qui contre nous estoient gardez / Par grant foison de gens armez»⁴². Altrove, Guillaume allude alla geografia umbra. Siamo nei pressi di Bevagna: «Il s'en ala toust chevauchant / Parmi le pays, qui estoit mal. / In i ot onc, ne mont ne val / Qu'il ne passa apertement»⁴³: ancora una volta il dettaglio («ne mont ne val») sfugge alla penna di chi intende soprattutto sottolineare le condizioni in cui versa il paese e la facilità con la quale il condottiere l'attraversa. Un riferimento è dato a proposito del saccheggio operato nei pressi di Fermo, città fedele alla Lega: «[...] une poyssante ville / Qui bien amoit toute la ligue»⁴⁴, dove villani e bestiame sono però significativamente posti sullo stesso piano sintattico: «La si fut prins tant de vilains, / De buefs, de vaches, & d'agnes mains / Que lors veissez

³⁹ Budes, lasciato Rodolfo da Camerino nelle sue terre, ha raggiunto Roberto da Ginevra a Foligno seguendo «le chemin de Cerbille», della Sibilla (*Mém.*, col. 158; *Vet. Script.*, p. 315).

⁴⁰ *Mém.*, col. 158; *Vet. Script.*, p. 315. Fatta ogni debita proporzione, tale stringatezza («Les champs sont beaux, la voie est belle») può ricordare sul piano formale la concisione estrema di alcuni versi dalla struttura bipartita, pure presenti nella *Chanson de Roland*: oltre al già citato v. 1015 («païen unt tort e chrestiens unt dreit»), pensiamo al v. 1093: «Rollant est proz e Olivier est sage», o al v. 1213: «Un duc i est, si ad num Falsaron». La sintesi della stessa lassa dedicata alla morte della bella Alda (*Roland*, CCLXVIII) suggerisce quanto poco basti a dire ciò che non serve ai fini della narrazione. Cfr. *Chanson de Roland* 1993 (GF, 554).

⁴¹ *Mém.*, col. 135; *Vet. Script.*, p. 272.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Mém.*, col. 161; *Vet. Script.*, p. 319.

⁴⁴ *Mém.*, col. 149; *Vet. Script.*, p. 298.

tant de gens braire / dedens Ferme, & eulx retraire»⁴⁵. L'accostamento uomo-animale giustifica peraltro, sul piano stilistico, l'uso figurato del verbo *braire* applicato agli abitanti della città. Il patrimonio contadino non incuriosisce in sé questi signorotti, che, pur avendo condotto una vita rustica (ormai da tempo abbandonata), guardano ora al successo delle loro campagne militari.

Qualche immagine delle vigne e dei campi è suggerita, anche in prossimità delle mura di diverse città nemiche, dove le forze della Chiesa si accampano o, di volta in volta, stazionano, mettendole in stato di assedio: «Vignes estoient par tout coupées, / Arbres estoient desassiés; / Les blez furent par tout cuillis / Le demorant fut tout gastis»⁴⁶. L'indicazione serve come sempre a contestualizzare l'operato dei Bretoni, che tagliano, sradicano, pigliano e distruggono.

Parimenti, le città interessano poco l'autore, il cui sguardo selettivo si sofferma sulle zone esterne, periurbane, senza mai addentrarsi. Ad esempio, i *faubourgs* di Bologna valgono qualche annotazione da parte di Guillaume: «Grants menoirs ont & belles tours, / Et autres meisons à grant plenté / Dehors les murs de leur cité. / Où il se vont esbanoier / Aucune fois & gaudoyer. / “Meis la iré par une nuit, / Et leur ardré tout leur delit.”»⁴⁷. Le descrizioni scarseggiano, servendo semmai a fornire notizie legate più al comportamento dei Bolognesi e alla situazione generale che non alle realtà architettoniche e materiali considerate in sé; in questo caso, esse consentono all'autore di lasciar riecheggiare i nefasti propositi di Budes, che si esprime in stile diretto⁴⁸. I cosiddetti *realia* sono solo dettagli messi al rapido servizio di una narrazione scarna, fatta di enumerazioni e

⁴⁵ In altra occasione, il bottino consiste pure in bestiame. Dopo una vittoria a Viterbo, che ristabilisce importanti collegamenti tra Roma e Orvieto, Budes se ne torna a Montefiascone con il frutto delle proprie ruberie: «C'estoint asnes, et beufs, et vaches / Et prinsoniers, qui par astaches / Estoint liez par toute la voye» (*Vet. Script.*, pp. 322-323).

⁴⁶ *Mém.*, col. 157; *Vet. Script.*, pp. 311-312.

⁴⁷ *Mém.*, col. 139; *Vet. Script.*, pp. 278-279.

⁴⁸ L'eco di un costante effetto d'oralità merita di essere sottolineata: infatti, numerosi e lunghi sono i discorsi di Sylvestre Budes, o delle soldatesche, che Guillaume riferisce in stile diretto conferendo a tutta l'opera una certa vivacità.

considerazioni mirate. Come sottolinea Cassard⁴⁹, le città costituiscono, per Guillaume e i Bretoni tutti, dei sistemi di cinta murarie precedute da fossati e fortificazioni, di terre ricomprese all'interno di *faubourgs* protetti da fortezze e sorvegliati da torri di guardia. La conoscenza e l'osservazione dell'autore si fermano alle mura, si limitano al "fuori", per opposizione a un "dentro", spaziale e significante. Nulla viene detto sulle vie, le piazze, i quartieri, i ponti, le case e i palazzi. Le stesse chiese non attraggono lo sguardo di questi indefessi servitori del papa che sono i Bretoni. La vita quotidiana delle città, il lavoro degli artigiani, il rumore di fiere e mercati brulicanti di vita non meritano alcuna menzione.

Tuttavia alcuni suoni non sfuggono all'orecchio di Guillaume, la cui attenzione viene attratta da una tumultuosa assemblea pubblica di Cesenati. Egli ne è sconcertato: tutti parlano ad un tempo, sovrapponendo le voci senza rispetto né ascolto reciproci; senza che sia possibile desumere, da tali interventi disordinati, alcuna gerarchia sociale all'interno del caotico arengo: «Là si firent une assemblée / Si grant et si desordonnée, / D'entr'eulx qu'estoient faux et traitours, / Trestout crioient comme Seignours»⁵⁰. Sono questi, al di là del commento dell'autore, dettagli gustosi sui caratteri e il comportamento delle popolazioni italiche alla fine del '300.

L'occhio e l'orecchio sono dunque vigili, seppur s'attardino su sparuti dettagli volti soprattutto a orientare il giudizio del lettore; il poema di Guillaume, caratterizzato da un taglio prettamente narrativo che lo accosta anche agli epigoni tardivi del genere medievale del *dit* (il "detto")⁵¹, avanza per giustapposi-

⁴⁹ Art. cit.

⁵⁰ *Vet. Script.*, p. 283; *Mém.*, col. 142. In realtà, tale esagitazione è dovuta proprio al fatto che sta iniziando la sommossa dei Cesenati, i quali vogliono prendere il condottiere.

⁵¹ I detti erano destinati alla lettura o alla recitazione, non al canto: «encore proches des lais et fabliaux au début du XIII^{ème} siècle, ils prennent au siècle suivant l'allure de poèmes à la fois lyriques et narratifs», ricorda Daniel Poirion nella sua succinta ma autorevole scheda dedicata al genere del *dit*, in <<http://www.universa-lis.fr/encyclopedie/dit-genre-litteraire/>>. Lo stesso Guillaume de Machaut denomina «dits» alcune sue opere, come il «Voir Dit». Sul genere, si vedano gli studi di M. Léonard e, tra gli altri, il volume *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Champion, 1996 (coll. «Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, n°38»), p. 455.

zioni e aggiunte, soffermandosi soltanto sugli elementi funzionali all'idea che lo sottende: quella di presentare alcuni fatti in maniera vantaggiosa per i protagonisti – i quali, al di là d'ogni rilettura cavalleresca, muovono da istanze pratiche e di mero interesse. Certo l'autore pecca spesso per omissione, come abbiamo visto; egli giudica e commenta. Il patrimonio, per lui, è solo quanto di più materiale possa essere preso e saccheggiato. Aderisce in questo alle necessità dei Bretoni di cui celebra gli *exploits*. Le campagne sono viste come luoghi da spoliare; osservate dall'esterno, le città rimandano a una realtà sociale che non lo riguarda. L'arte, la cultura, la vera fede non compaiono tra gli interessi di questi nobili, non più di campagna né mai cittadini, sradicati da una Storia che li metterà da parte.

Tuttavia, inatteso, Guillaume ci consegna il riferimento a un miracolo recentemente verificatosi nella città di Osimo⁵². Dopo la vittoria contro i dieci Tedeschi, avvenuta forse nei pressi di Monte Santo (Potenza Picena), le milizie bretoni si recano nella città dell'Anconetano, al cospetto del crocifisso miracoloso che ancora oggi è possibile ammirare al Monastero delle Clarisse:

Devos estoit comme les anges; / Pour la bonté que JhesusChrist / Leur avoit fet à trestous dis, / Celluy voyage je m'en recolle, / Estoit à Osme en Saint Nichole; / C'estoit de Dieu le crucifs, / Qui par un jour miracle fist, / Que il saigna le sanc si dru / Devant trestoust, que pour feru / L'avoit un mavès Chrestien, / Qui lors estoit hors de son sen⁵³.

Forse questo passaggio a Osimo, dovuto al desiderio di ringraziare il Signore del successo avuto, viene ricordato per sottolineare una volta di più la dimensione valoriale, ufficiale, dell'operato dei Bretoni⁵⁴: servire la Chiesa e, con essa, una giusta causa. Lo stesso sentimento di fedeltà a Gregorio XI e al suo legato, Roberto da Ginevra («Il est Legual, il est Seignour»), sembra sottendere il rifiuto di Budes alle proposte di Rodolfo da Camerino, che, una volta abbandonato il campo

⁵² Cfr. Morroni 1998.

⁵³ *Mém.*, col. 148 e col. 149; *Vet. Script.*, p. 296. Mirot ricorda che, secondo il *Diario d'anonymo*, tale miracolo si sarebbe verificato prima del 7 marzo 1377; cfr. Mirot 1898, t. LIX, p. 271, n. 1.

⁵⁴ Più probabilmente (secondo Cassard) Osimo è il quartiere generale delle loro milizie nelle Marche. Vedasi anche l'articolo di Morroni 1998.

della Lega fiorentina, lo vorrebbe al proprio servizio⁵⁵: Budes si scusa dicendo che ha già promesso al papa di recarsi a Firenze per difendervi i suoi interessi⁵⁶. Mirot considera però che tanta generosa abnegazione da parte del condottiere, il quale rinuncerebbe a ricche profferte, è del tutto esagerata: nella realtà Rodolfo non avrebbe avuto alcun interesse a tenere i Bretoni al proprio servizio, né Budes avrebbe desiderato dipendere da colui che in precedenza gli era stato nemico⁵⁷.

Il miracolo di Osimo è dunque funzionale, come ogni altro dettaglio regalatoci da Guillaume, per la costruzione poetica e narrativa di una immagine autocelebrativa (nonché, talora, giustificativa). L'autore offre ai posteri un componimento che non gli è valso né la fama né la gloria letteraria, come dimostra la sua scarsa diffusione legata all'esistenza di un unico manoscritto. L'opera è catalogo di eventi scarsamente circoscritti, sul piano temporale, e di città attraversate; una enumerazione non sempre lineare, dal sapore desueto, didascalico, che mostra al di là di ogni abbellimento soldati di ventura fuori luogo, fuori tempo, in fin dei conti sfruttati più che sfruttatori. Le *Gesta* fotografano così un non-incontro, una non-percezione, restituendo la blanda immagine in bianco e nero, o al limite color seppia, di quella realtà articolata e variopinta che è invece l'Italia alla fine del 1300: pertanto, oggetto letterario che narra alcune ferite puntuali, inflitte per mancanza di «sen» da parte di «mavès chrestiens» (quali di fatto si rivelano gli stessi Bretoni alla luce dei valori professati), le *Gesta* non producono, a differenza del Crocifisso di Osimo, il miracolo di versare un sangue significativo, ricco, duraturo. Guillaume ignora o vuole tacere? Il miracolo dell'incontro non si realizza.

Alla morte di Gregorio XI, avvenuta nel 1378, il poema s'interrompe. In reazione al nuovo papa Urbano VI, Roberto da Ginevra diverrà antipapa col nome di Clemente VII e tornerà

⁵⁵ Un mercoledì, Sylvestre Budes si reca da Matelica a Camerino assieme a tutto il suo esercito («tout son oust»). Guillaume riferisce che Rodolfo lo alletterebbe con vantaggiose proposte: «Monsieur Selvestre, je vous requier / Qu'avec moy vous plaise ester / Pour gouverner tout le pays» (*Mém.*, col. 157; *Vet. Script.*, p. 313).

⁵⁶ *Mém.*, col. 158; *Vet. Script.*, p. 314.

⁵⁷ Cfr. Mirot 1898, t. LIX, pp. 275-276.

a Avignone. I Bretoni, non più remunerati, si disperderanno. Budes sarà decapitato nel 1380, su ordine del balivo di Mâcon, a causa delle sue «ruberie nel reame di Francia»⁵⁸. Guillaume (o chi per lui⁵⁹) lascerà un ultimo scritto, sulle esequie di Bertrand Du Guesclin.

Riferimenti bibliografici

- A. Baron, *Histoire abrégée de la littérature française depuis son origine jusqu'au XVII^{ème} siècle*, t. II, Bruxelles, Méline, Cans & Compagnie, 1841, p. 301.
- , *Histoire abrégée de la littérature française depuis son origine jusqu'au XVII^{ème} siècle*, Bruxelles, Librairie universelle De Rozez, 1851, pp. 82-83.
- J.-C. Cassard, *Les gestes des Bretons en Italie ou le voyage sans la découverte*, in *1491-1991: la Bretagne, terre d'Europe*, colloque, oct. 1991, édité par Daniel T., Kerhervé J., Brest, France, CRBC – Société Archéologique du Finistère, 1992, pp. 101-117.
- J.-M. Cauneau, D. Philippe, *La Remembrance de Du Guesclin: mystères et enseignements d'un manuscrit angevin*, in Cassard J.-C., Coativy Y. (édité par), *Le prince, l'argent, les hommes au Moyen Âge*, mélanges Kerhervé, Presses universitaires de Rennes, 2008, pp. 539-557.
- Chanson de Roland*, éd. J. Dufournet, Paris, Flammarion, 1993 (GF, 554).
- Gesta Britonum in Italia sub Gregorio papa undecimo. Gallico idiomate metricè scripta a Guillelmo de la Perene qui præsens aderat*, in *Thesaurus Novus Anecdotorum*, t. III, éd. Martène E., Durand U., Paris, 1717.
- Gestes des Bretons en Italie sous le pontificat de Grégoire XII (sic)*, in *Mémoires pour servir de preuves à l'histoire ecclésiastique et civile de Bretagne*, t. II, éd. Morice H., Paris, 1744.
- Histoire abrégée de la littérature française depuis son origine jusqu'au XVII^{ème} siècle*, t. II, Bruxelles, Méline, Cans & Compagnie, 1841, p. 301.

⁵⁸ Cfr. Cassard 1992, p. 101; Mirot 1898, t. LIX, pp. 302-303.

⁵⁹ Il conestabile di Francia era vicino per parentela a Sylvestre Budes, ma fu più valoroso e fortunato di lui. Cfr. Mirot, cit., t. LVIII, pp. 580-581. Il poema sulle sue esequie figura nel manoscritto di Angers dopo quello di Guillaume; tuttavia Cauneau, Philippe 2008 mostrano, attraverso la lettura ed esegesi dei passaggi di transizione dall'uno all'altro, come questo ulteriore testo non possa essere effettivamente attribuito a Guillaume.

- Histoire des guerres d'Italie par les Bretons sous le pontificat de Grégoire XI, écrite en vers françois par Guillaume de la Perene qui y estoit present*, in *Veterum Scriptorum Nova Collectio*, t. I, parte 2, éd. Martène E., Durand U. et al., Rouen, 1700.
- A. Jamme, *Les soudoyers pontificaux et leurs violences en Italie*, in *La Guerre, la violence et les gens au Moyen Âge*, 119^{ème} Congrès national des Sciences savantes, Amiens, 1994; t. I: *Guerre et violence*, Paris, 1996, pp. 151-168.
- , *Pouvoirs, honneurs et profits. Les milieux laïcs d'Outremont dans l'Italie pontificale au cours de la deuxième moitié du XV^{ème} siècle*, tesi, 2000.
- M. Léonard, *Le dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris, Champion, 1996 (coll. «Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age, n°38»).
- E. Martène, U. Durand, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la Congrégation de Saint Maur*, Paris, 1717.
- L. Mirot, *Sylvestre Budes et les Bretons en Italie*, Paris, 1898, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LVIII, pp. 579-614; t. LIX, pp. 262-303, <http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1897_num_58_1_447905?q=mirot%20sylvestre%20budes>.
- M. Morroni, *Il passaggio dei Bretoni ad Osimo, narrato da un oscuro poeta francese coevo*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia patria per le Marche», 103, 1998, pp. 757-819.
- H. Omont, *Catalogue général des manuscrits français. 1, Anciens Petits fonds français*: 20065-22884, Paris, 1898.
- D. Philippe, *Guerre et images de guerre dans la chronique bretonne, Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, vol. 105, 1, 1998, pp. 35-51, <<http://www.persee.fr>>.
- M. Roujoux de, *Histoire des rois et des ducs de Bretagne*, t. IV, Paris, Dufey, 1829, pp. 481-490.
- A. Vauchez, *Canonisation et politique au XIV^{ème} siècle*, *Miscellanea in onore di mons. Martino Giusti*, Archivio Vaticano, Roma, 1978, t. II, pp. 381-404.

Daniela Fabiani*

André Suarès, pellegrino della Bellezza

Nel 1949 la casa editrice parigina Emile-Paul, ad appena un anno dalla morte del suo autore, pubblica un volume dal titolo *Le Voyage du Condottiere* di André Suarès, contribuendo così a mantenere viva l'attenzione della critica e dei lettori sul nome e sull'opera di uno scrittore che, pur se molto noto nell'ambiente culturale francese del suo tempo, era sempre vissuto ai margini delle varie scuole letterarie dell'epoca. In realtà si tratta della pubblicazione in un unico volume di tre testi, *Vers Venise*, *Fiorenza*, *Sienne la bien-aimée*, che qui compaiono come sottotitoli, che egli aveva pubblicato separatamente nel 1910 e nel 1932¹, frutto di una rielaborazione a posteriori degli appunti che l'Autore aveva preso nel corso dei suoi cinque viaggi in Italia, effettuati dal 1895 al 1928. Definito dalla critica in vari modi, «roman poétique» o ancora «récit poétique de voyage»², il trittico racconta in prima persona il viaggio in Italia di un personaggio chiamato il Condottiero, Jan-Félix Caërdal, il cui itinerario è teso ad una conquista che si declina soprattutto su tre dimensioni: conquista di un paese reale, l'Italia, conquista della vita che l'esperienza italiana gli permetterà di raggiungere e conquista della Bellezza che conduce ogni uomo alla salvezza, almeno secondo l'autore. *Vers Venise*, *Fiorenza*, *Sienne la bien-aimée* compongono perciò un trittico che usa la strut-

* Università di Macerata, Dipartimento di Studi umanistici - lingue, mediazione, storia, lettere, filosofia, e-mail: daniela.fabiani@unimc.it.

¹ Suarès 1910, 1932a e b. I riferimenti qui presenti rimandano tuttavia all'edizione Granit, 1984.

² Cfr. Le Borgne 2002, pp. 179-180.

tura formale del racconto di viaggio per descrivere non solo e non tanto la realtà geografica, culturale e sociale del nostro paese ma soprattutto le tappe di una iniziazione italiana che ha permesso al protagonista di giungere a contemplare la Bellezza e a descriverla, quindi di arricchirsi interiormente con una esperienza per lui unica. Intrecciando referenzialità e memoria l'autore ci consegna un testo che non è però una semplice relazione dei vari viaggi in Italia ma una ricostruzione dell'Italia secondo quanto essa ha lasciato come traccia nell'animo del viaggiatore, testimoniata anche dal fatto che nel rielaborare i suoi appunti, l'Autore ha eliminato varie parti e messo insieme, secondo un suo preciso disegno, descrizioni, sensazioni, emozioni diverse e a volte contraddittorie succedutesi nel tempo.

Al di là comunque delle problematiche formali e di genere, tra i tanti punti di vista con cui il testo può essere letto, mi sembra interessante analizzare la visione del nostro paese che Suarès propone, una visione che, sviluppandosi sulle tre dimensioni sopra dette, trova il suo tratto distintivo proprio nell'arte che grazie alla memoria e alla cultura trasferisce il valore della percezione italiana in una dimensione fuori dal tempo, di eternità, l'unica capace del resto di soddisfare l'animo inquieto del viaggiatore e la sua sete di assoluto.

1. *Dalla conquista dell'Italia alla conquista della Bellezza*

Voyage du Condottière si presenta come il racconto di viaggio fatto da un personaggio bretone definito da caratteristiche ben precise, dietro alle quali è del resto ben evidente l'investimento autobiografico dell'autore stesso: anzitutto egli è il Condottiero, uomo perciò caratterizzato dalla volontà di potenza e forza, dal desiderio di conquista, dalla sete di realizzazione del suo io il cui scopo viene sintetizzato proprio dal suo stesso nome, Caërdal, che in celtico significa «quêteur de beauté»³. Pellegrino alla conquista della Bellezza, il personaggio effettua i suoi itinerari italiani avendo come meta, nei tre diversi tomi, tre città italiane

³ Cfr. Favre 1978, p. 157.

ricchissime dal punto di vista artistico, tre città farò potremmo dire, che sono il punto di arrivo di uno spostamento spaziale e al tempo stesso le tappe progressive della sua conquista interiore: il racconto del viaggio infatti descrive i vari luoghi attraversati in tutti i loro aspetti, geografico, paesaggistico, sociale, politico, artistico, soffermandosi però soprattutto sulle diverse emozioni e sensazioni provate che diventano perciò come le esperienze interiori necessarie per pregustare, accogliere e interiorizzare la bellezza della meta agognata. Già il primo tomo, *Vers Venise*, mostra chiaramente l'intento "iniziativo" del viaggio: i due primi capitoli, dedicati al luogo da cui parte, Basilea, e alle sue osservazioni sulle opere di Holbein, sono seguiti da un capitolo III con la descrizione dell'ingresso in Italia, in cui emerge con forza l'opposizione Nord-Sud; il narratore ha lasciato un luogo in cui «Tout était dur; roide et vertical» per ritrovarsi invece in un paesaggio armonioso, in cui «le formes prennent la molle aisance des courbes; toutes les lignes cherchent, avec une sorte de tendre désir, à épouser l'horizon»⁴.

Alla asprezza e virilità del paesaggio nordico inoltre si sostituisce, oltrepassando le Alpi, un ambiente estremamente vitale, ricco di luci, suoni, colori, profumi che l'Autore assimila all'accoglienza femminile. E su questa dimensione della gioia sfiorante, offerta o negata dall'Italia, il narratore commenterà tutte le tappe del viaggio che lo vedranno arrivare a Venezia: Como, Bellagio, Cremona, Pavia, Milano, Parma, Mantova, Verona, Padova vengono tutte giudicate sulla loro capacità di attenuare, arricchire e approfondire questa impressione iniziale, predisponendo perciò l'animo del viaggiatore all'esperienza di quella felicità perfetta che è l'abbraccio della città di Venezia. Così all'ebbrezza quasi sensuale provata nei paesaggi comaschi si sostituisce, per contrasto, la freddezza di Milano, assimilata del resto alle città del Nord Europa:

Milan donne l'idée d'une Allemagne établie sur la Méditerranée, une Bavière fourmillante, forcenée et bruyante à l'excès⁵.

⁴ Suarès 1984, p. 21.

⁵ Ivi, p. 195.

Cremona, città «sérieuse et chaude», ha «le charme de la mélancolie»⁶ tipica della musica che in essa si identifica e ai cui grandi musicisti e liutai l'Autore dedica un'ampia e appassionata parentesi narrativa. A Parma tutto lo delude, Mantova è una «ville qui pourrit, et qui pue la mort; mais bien plus encore le péché, sinon le crime»⁷ perché ha tradito il suo grande concittadino Virgilio; Verona «sous la neige et [...] dévorée par le soleil [...] ou rouge, ou blanchement funèbre, est noire»⁸. In un itinerario perciò in cui si alternano sentimenti contraddittori, in cui impressioni ed emozioni diverse sedimentano nell'animo del viaggiatore l'attesa di una perfezione che possa placare la sua sete di bellezza, l'abbraccio sensuale e sfolgorante di Venezia, «Reine des Sirènes»⁹, diventa il compimento agognato, capace di conciliare i contrasti, di liberare l'immaginario e di far vivere al viaggiatore l'esperienza del sogno.

Lo stesso avviene negli altri due viaggi; Fiorenza, il più breve dei tre tomi, è la meta finale di un itinerario che parte da Genova e passando per la Riviera di Levante, attraversa Pisa, Livorno, Lucca: anche qui è interessante vedere come Pisa generi in lui un sentimento di morte poiché, come scrive, «Pise a mis dans un cimetière sa beauté et sa gloire»¹⁰; Lucca invece lascia presagire Firenze perché pur se i suoi palazzi, monumenti e chiese rispondono al desiderio del viaggiatore, mostra una bellezza banale: la città perciò più che offrire promette una bellezza che rende ancora più acuto un desiderio che solo l'arrivo a Firenze riuscirà a soddisfare. Firenze infatti è una «merveille endormie, où déjà je sentais – dice il narratore – un esprit aigu et vif pénétrer toute matière»¹¹; essa però non è il regno della sensazione e della sensualità avvolgente come Venezia, ma è il regno dell'intelligenza, per cui «il faut que je me laisse séduire»¹², precisa il Condottiero. Preceduto da un lungo itinerario che partendo

⁶ Ivi, p. 51.

⁷ Ivi, p. 77.

⁸ Ivi, p. 101.

⁹ Ivi, p. 118.

¹⁰ Ivi, p. 231.

¹¹ Ivi, p. 246.

¹² Ivi, p. 249.

da Arezzo attraversa l'Umbria e le Marche – Gubbio, Urbino, Assisi, Perugia, Spoleto, Orvieto – l'ingresso del viaggiatore a Siena è invece un inno all'amore e alla gioia dell'incontro sensuale ma anche ideale tra innamorati:

Enfin, je vous ai vue, ma fiancée toute vierge et toute passion [...] Rouge de cet amour qui renouvelle l'être qu'il consume, et rouge de pudeur à la caresse qui s'attarde sur son front et sur ses lèvres, la ville ardente est un baiser dans un sourire mystique¹³.

La descrizione di questa città è sempre l'espressione di un incontro capace di colmare la sete di assoluto, di eternità del Condottiero, che non solo riunisce le descrizioni in paragrafi dal titolo quanto mai significativo¹⁴, ma fa trasparire il suo legame affettivo con lo spazio urbano attraverso lunghe digressioni sulle sue bellezze artistiche e sui grandi personaggi che qui hanno lavorato o vissuto, unendo pagine sulla passione mistica di Santa Caterina a pagine sulla passione artistica di grandi pittori come Duccio, Simone Martini e di tutti coloro che hanno reso celebre nel mondo la pittura senese.

Mescolando impressioni paesaggistiche, descrizioni che potremmo definire sociologiche degli abitanti dei vari luoghi che attraversa, digressioni storico-politiche, paralleli con altre città e personaggi storici, riferimenti culturali, Suarès ci consegna un trittico dominato dalla tensione a far emergere il rapporto interiore che il viaggiatore instaura con lo spazio circostante considerato come l'alterità, cioè possibilità di incontro capace di apportare tasselli di esperienza e quindi di conoscenza a colui che lo percorre. Non a caso ad ogni città di cui si parla nei testi, e non solo alle tre città-faro, viene assegnata una personalità assimilabile a quella umana: «Comme la vie des hommes sert de vêtement à leur âme, les villes ont une figure, un regard, une voix»¹⁵ scrive prima di entrare a Milano, aspetto, sguardo e voce che ne mostrano non solo il volto esteriore quanto soprattutto la personalità e il carattere; per questo il tentativo del viag-

¹³ Ivi, pp. 422-423.

¹⁴ Cfr. ad esempio: *Harmonie et passion; En Douce Sienne; Amours du Condottiere avec la ville; Enfer passionné, doux enfer*.

¹⁵ Suarès 1984, p. 28.

giatore è proprio quello di cogliere e raccontare, attraverso le sue descrizioni, uno spazio urbano o paesaggistico dotato di una sua vitalità intrinseca, in cui il visibile non è altro che la porta d'accesso per penetrare nei suoi recessi più segreti, per dar voce anche all'invisibile che ogni luogo nasconde al viaggiatore frettoloso. Abolendo inoltre ogni precisazione cronologica e lasciando solo alcune indicazioni generiche – la stagione, l'alba e il tramonto – la narrazione diventa l'incontro tra due esseri in una dimensione atemporale, in cui presente e passato si fondono e il Condottiero può dialogare con quella Italia eterna in cui arte e cultura si mescolano, permettendogli di fare un'esperienza che risponde alla sua sete di conquista. Per questo in ogni città, grande o piccola, celebre o meno, Caërdal/Suarès si preoccupa soprattutto di incontrarne le bellezze artistiche e passa il suo tempo a visitare i musei, le chiese o i vari luoghi passibili di offrirgli un momento di contemplazione che non è mai però puro godimento estetico ma diventa esperienza del bello perché eliminando ogni aggancio con il contingente lo introduce in quell'*envers du décor* che ne svela la bellezza segreta, come nel caso, ad esempio, della cattedrale di Lucca:

Quand on rencontre la cathédrale et son clocher à jour, sur une petite place déserte [...] le plaisir de la fantaisie l'emporte sur tout jugement [...] L'esprit de l'artiste se retire, discrètement: il laisse la place à l'allégresse de vivre [...] Légère, l'imagination va et vient de la façade au clocher [...]. Il est charmant, en pleine ville [...] de se retirer ainsi dans une place irrégulière, pareille à une cour, où le passé parle à voix basse, par la voix ancienne de ses monuments.[...] On n'est plus dans le temps. On vogue sur les élans d'une vie secrète, chaude et sage¹⁶.

Del resto il racconto del viaggio prende spunto da aspetti del tempo presente per scivolare costantemente verso una dimensione in cui l'immaginazione del viaggiatore ritrova indicazioni, descrizioni, paesaggi evocati da altri scrittori e artisti per cui l'Italia di Suarès si costruisce, come ha ben dimostrato Delphine Gachet¹⁷, sulle innumerevoli reminiscenze letterarie dell'Autore: Milano è posta sotto l'egida di Leonardo, a Verona

¹⁶ Ivi, p. 229.

¹⁷ Cfr. Gachet 2001, p. 223.

è Shakespeare che prende per mano il viaggiatore per poi essere sostituito da Dante con un'immagine dell'inferno dantesco che diventerà, riferita alla pineta di Ravenna, «la forêt du Purgatoire»¹⁸; a Mantova è Virgilio il punto di riferimento per raccontare la città, a Cremona è Monteverdi, Parma viene giudicata, per contrasto, con gli scritti di Stendhal e attraverso le opere del Correggio, ad Assisi sono San Francesco e gli affreschi di Giotto a guidarlo nel suo itinerario urbano, ecc.

È attraverso di loro che Caërdal osserva la città e i suoi abitanti, entra nei musei e nelle chiese, ammira e descrive i quadri, le sculture, i palazzi che racchiudono e mostrano al tempo stesso la storia del luogo in cui si trova e dialoga idealmente con i personaggi illustri che lo hanno reso celebre. È a questo livello che troviamo le sue lunghe e spesso dettagliate descrizioni e soprattutto i suoi commenti che fanno emergere le sue preferenze e i suoi giudizi non sempre «allineati» sull'arte italiana. Le sue descrizioni di Milano, città frenetica, dove «tous les rais de l'industrie ou du commerce convergent»¹⁹, hanno tutte come punto di riferimento reale o ideale la presenza di Leonardo, un artista che è «partagé entre l'art et la science» per cui «la théorie étouffe en lui le jet ardent de la création. Nées de la flamme, la plupart de ses figures sont tièdes, et quelques-unes glacées»²⁰; la lunga descrizione delle sue opere è sempre accompagnata dall'ammirazione per l'intelligenza di Leonardo tanto che anche di fronte alla *Cena*, di cui sottolinea con molta minuzia tutti i particolari, i suoi commenti lodano «le prince des esprits»²¹ ma ne denunciano anche i limiti:

Léonard a voulu peindre la scène suprême, et capitale, en vérité, dans la tragédie d'un dieu. Il fallait qu'une telle heure vint pour le Sauveur du monde; et il fallait que la pleine intelligence d'un homme choisît cette heure, entre toutes les autres, afin de s'y mesurer. Mais l'intelligence tente en vain une action divine; elle fait la preuve de sa force en y échouant, sans doute: car jamais elle n'y suffit²².

¹⁸ Suarès 1984, p. 167.

¹⁹ Ivi, p. 30.

²⁰ Ivi, pp. 35-36.

²¹ Ivi, p. 64.

²² Ivi, p. 65.

Pur confessando di amare più l'uomo che le sue opere²³, il viaggiatore non può non affermare che la grandezza di Leonardo consiste proprio nell'aver saputo risvegliare «le sourire de l'Intelligence»²⁴ nell'Europa del suo tempo, conciliando l'arte e la scienza, come dice in *Fiorenza* parlando della *Adorazione dei Magi*:

Dans [cette] vaste et magnifique esquisse, on surprend Léonard au travail, comme il médite, comme il imagine, comme il dessine, comme il se prépare à peindre [...] Chez Léonard, la méditation et la recherche sont continuelles²⁵.

Lo stesso si può dire per i tanti pittori di cui parla nelle sue pagine: il Correggio non gli piace, ama le opere di Tiziano pur confessando che i suoi quadri migliori non sono a Venezia ma altrove, Tintoretto è «un virtueux prodigieux»²⁶, mentre ammira Carpaccio e Giorgione perché le loro opere sono piene di poesia; il Beato Angelico invece

[...] porte la terre dans l'onde aérienne et transparente de la vie céleste. [...] Dans les poèmes de Fra Beato c'est la chair qui devient esprit: la couleur transpose les corps dans les tons étherés de l'âme²⁷.

Ad Arezzo e a San Sepolcro esalta la pittura di Piero della Francesca e, dopo aver fatto continui paralleli con Michelangelo, Leonardo, Grünewald, afferma:

Il y a dans Piero della Francesca un alliage très profond et très intime de l'intelligence et de la foi, de l'ordre et de l'instinct²⁸.

Da tipico intellettuale del suo tempo, influenzato in particolare dai canoni del simbolismo e del decadentismo il cui ideale era proprio *le Grand Œuvre*, l'arte totale perfetta mirabilmente espressa dalla musica di Wagner, egli preferisce quelle opere d'arte che sanno suscitare emozioni e sensazioni capaci di sintetizzare ed esprimere l'unità del mondo visibile e invisibile,

²³ Cfr. Ivi, p. 67.

²⁴ Ivi, p. 35.

²⁵ Ivi, p. 279.

²⁶ Ivi, p. 153.

²⁷ Ivi, p. 262.

²⁸ Ivi, p. 344.

quindi di usare la materia per rivelare l'*ailleurs* che in essa si nasconde, come dice a proposito della meraviglia che è il colore per Ravenna:

[...] l'étonnante Ravenne est tout intérieure.[...] Au-delà de la pourriture, au-delà du sépulcre, voici le trésor de l'âme, la toison d'or chrétien, le rêve: la couleur²⁹.

In questa stessa ottica va vista anche la sua passione per l'architettura che, come ha scritto Dominique Millet-Gérard³⁰, egli pone al vertice di una immaginaria gerarchia delle varie arti, poiché in essa l'armonia delle proporzioni implica una qualità dello sguardo umano che non può fermarsi all'esteriorità, ma invita a vedere al di là della materia:

En Italie, il faut toujours aller au delà. Les façades font du bruit: la musique des espaces est à l'intérieur. Le génie de l'architecte est absent des façades italiennes [...] L'imagination est l'architecte³¹.

L'architettura cioè sfugge alla pura materia e nel descriverla il narratore scivola spesso nell'immaginario attraverso l'uso di continue metafore – il fiore, l'uccello, il pizzo, la donna – che ne trasformano l'aspetto reale in materia poetica, come quando parla di Venezia:

L'architecture des Vénitiens est unique [...] Ils ont bâti contre la pesanteur. Leurs murs ne sont pas des écrans, mais des filets pour la lumière [...] Comme la dentelle est un tissu en elle-même, et non une broderie sur une trame de fond, l'architecture de Venise est un miroir ouvert au ciel et à la lumière. Ce ne sont point les espaces, ici, qui définissent les façades, mais les fenêtres. Les murailles sont à jours, comme la dentelle se tisse à points claires. L'ornement ni le jour ne s'ajoutent point à la trame: ils la constituent [...] Beaucoup de petits palais ne plaisent que par le rythme délicieux des vides et des pleins, à la façon des dentelles³².

La metafora del pizzo ben esemplifica una concezione per cui la vera bellezza nasce da un alternarsi di pieno e di vuoto e dal loro sapiente intreccio: è quindi l'interiorità invisibile che,

²⁹ Ivi, p. 158.

³⁰ Cfr. Millet-Gérard 1999, pp. 391-407.

³¹ Suarès 1984, p. 461.

³² Ivi, p. 131.

penetrandola, completa la materia diventando così garante della grande arte. La vera Bellezza perciò, come è stato detto, «ne tient pas à la masse, mais au vide, cet espace de mystère que sait suggérer le grand artiste»³³: essa cioè consiste di un movimento continuo tra materia e immaginario, espressione di un connubio tra visibile e invisibile che la narrazione a posteriori riuscirà a ricreare perché è diventata l'esperienza essenziale italiana rimasta indelebile nel cuore del viaggiatore.

2. *L'Italia di André Suarès*

Quale immagine dell'Italia e della sua arte emerge allora da questi tre testi che, pur non essendo gli unici che Suarès ha scritto sul nostro paese, costituiscono comunque l'opera imprescindibile per capire la sua visione? Come si è visto, il suo itinerario ha come mete tre città che esprimono, metaforicamente, l'apporto personale ricevuto dalla frequentazione italiana: Sensazione, Intelligenza e Amore sono i tre termini che identificando Venezia, Firenze e Siena, identificano anche l'essenziale di ogni natura umana, il cuore e la ragione, e permettono così una conoscenza dell'Italia che va ben oltre la pura visione materiale perché ha saputo rivelare al viaggiatore le profondità del suo essere. Non a caso, presentando il suo personaggio nell'introduzione al primo volume, Suarès si sofferma a precisare il senso del viaggio, sottolineandone il duplice valore:

Un homme voyage pour sentir et pour vivre. A mesure qu'il voit du pays, c'est lui-même qui vaut mieux la peine d'être vu. Il se fait chaque jour plus riche de tout ce qu'il découvre. Voilà pourquoi le voyage est si beau, quand on l'a derrière soi: il n'est plus et l'on demeure! C'est le moment où il se dépouille. Le souvenir le décante de toute médiocrité³⁴.

Se il viaggio serve per arricchirsi di nuove conoscenze non solo dell'altro ma soprattutto di sé, è tuttavia il ricordo che ne restituisce il vero valore perché le scoperte sono diventate esperienza che permane, indelebile, nel cuore del viaggiatore. Spogliata

³³ Millet-Gérard 1999, p. 401.

³⁴ Suarès 1984, p. 7.

della sua immediata percezione e filtrata dalla memoria, l'Italia che Suarès ricostruisce e reinventa non è un'Italia ideale né tanto meno descritta secondo i vari stereotipi che i racconti di viaggio precedenti avevano consegnato ai lettori: è un paese in cui egli ha visto anche contraddizioni, mancanze, degrado materiale e sociale ma ciò che il viaggio memoriale permette all'autore di consegnare alle sue pagine è essenzialmente la scoperta di un paese che gli ha fatto conoscere la fusione perfetta tra grandezza e armonia, tra l'opera dell'uomo e della natura, di scoprire la corrispondenza profonda che può esistere tra ciò di cui si nutre la natura umana e la realtà circostante.

Se l'osservazione della realtà era stata per il viaggiatore l'occasione per interagire con essa e coglierne i misteri, il narratore/autore che a posteriori racconta il suo viaggio ripercorre sì i suoi spostamenti ma soprattutto rintraccia in essi quelle risonanze interiori che la visione della realtà ha generato in lui; la memoria cioè seleziona l'essenziale e lo inserisce in un altro viaggio, quello della scrittura: lo spazio italiano viene così modificato dal prisma della sua immaginazione, della sua memoria e della sua cultura. «Dans la culture, l'espace naît» ha scritto François Paré³⁵, cioè la cultura permette allo spazio finzionale di nascere ed è con essa allora che l'immaginario e la memoria creano suggestioni in cui il referenziale si mescola al non referenziale per creare uno spazio diverso poiché «imaginer [...], c'est aussi se représenter une chose en fonction de l'expérience que nous en avons et par rapport aux possibilités que nous projetons en elle ou à partir d'elle»³⁶. Questa sorta di derealizzazione dello spazio materiale sposta quest'ultimo nella dimensione della durata bergsoniana e fa sì che l'Italia che emerge dai tre testi sia essenzialmente quella che è rimasta impressa nell'animo dello scrittore, quella nata cioè dall'interazione tra i luoghi di cui si parla e il mondo interiore di colui che li ha percorsi. Adottando il regime del racconto di viaggio, Suarès, viaggiatore memoriale, dà a se stesso la possibilità di rivivere nella loro dinamicità e frammentarietà i passi di un viaggiatore che, nella sua continua ricerca della bellezza, ha

³⁵ Paré 2007, p. 7.

³⁶ Tiberghien 2007, p. 131.

trovato forse nel paesaggio e nell'arte italiani la risposta al suo desiderio di assoluto, consegnandoci al tempo stesso un testo che, innovando in parte il genere odeporico ancora in auge ai suoi tempi, è diventato l'antecedente imprescindibile di quel "racconto viatico" che solo nella seconda metà del XX secolo vedrà in Francia il suo effettivo riconoscimento letterario.

Riferimenti bibliografici

- Y-A. Favre, *La recherche de la grandeur dans l'œuvre de Suarès*, Paris, Klincksieck, 1978.
- D. Gachet, *Les paysages italiens d'André Suarès dans Voyage du Condottière*, «Cahiers de Malagar», 14, automne 2001, pp. 213-235.
- C. Le Borgne, *De l'Italie par André Suarès: à travers Voyage du Condottière et Rome. Les écritures du voyage*, in *Seuils et traverses: enjeux de l'écriture du Voyage*. Textes réunis et présentés par Jean-Yves Le Disez, t. II, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, 2002, pp. 171-188.
- D. Millet-Gérard, *Architectures suarésiennes: l'Italie comme art poétique dans Voyage du Condottière*, «Travaux de littérature», XII, 1999, pp. 391-407.
- F. Paré, *Le fantasme d'Escanaba*, Québec, Nota Bene, 2007.
- A. Suarès, *Vers Venise*, Paris, Cornély, 1910, ed. cons. Paris, Granit, 1984.
- , *Fiorenza*, Paris, Emile-Paul, 1932 (1932a).
- , *Sienne la bien-aimée*, Paris, Emile-Paul, 1932 (1932b).
- G. Tiberghien, *Finis terrae. Imaginaire et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007.

Francesco Pirani*

In viaggio negli archivi delle Marche. Storici tedeschi alla ricerca del patrimonio documentario medievale fra Otto e Novecento

Per i viaggiatori del passato, il patrimonio culturale è costituito per lo più da elementi facilmente accessibili e fruibili, seppure in diversa misura e a diversi livelli: il paesaggio, l'architettura, i musei, l'arte *tout court*. Altri elementi sono però per loro natura più ardui nella fruizione, e fra questi gli archivi. Per visitare e per consultare un archivio, occorrono infatti ben precise motivazioni di ordine culturale, oltre che una solida preparazione tecnica; in altri casi quest'ultima può essere obliterata da un godimento estetico, che nell'archivio raramente si offre. Inoltre, come per il viaggiatore che visita un museo contano spesso più le singole opere, rispetto all'identità storica della collezione, così chi entra in archivio è meno interessato al vincolo fra le carte rispetto ai singoli documenti di suo interesse. Pertanto, si può correttamente affermare che «the value of the archive resides not, primarily, in what is preserved. Rather, it is the potentialities the archive contains: the historical record finds meaning in its range of uses in the present»¹. Ogni fruitore dell'archivio, insomma, crea e modella sul piano culturale una propria immagine d'archivio, funzionale alle istanze di cui si fa interprete. Il testo che segue vuol mostrare il delinearsi di differenze orizzonti di senso, nello sguardo sugli archivi, attraverso

* Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, e-mail: francesco.pirani@unimc.it.

¹ Fisher 2014.

l'attività di studio e i frequenti viaggi di quattro intellettuali emblematici, vissuti in arco cronologico ampio, fra la caduta dell'antico regime e la seconda metà del Novecento. Si tratta di intellettuali tutti di lingua e cultura tedesca, che partecipano a diverse temperie storico-culturali e che si recano nei piccoli archivi delle Marche, mossi ciascuno da un proprio intento, ma tutti attratti dal patrimonio documentario medievale e capaci di gettare una luce sulle dinamiche di un confronto e di uno scambio interculturale.

1. *Un ecclesiastico alsaziano in fuga: Joseph Anton Vogel*

Il primo personaggio a compiere viaggi negli archivi marchigiani dopo la caduta dell'*ancien régime*, Joseph Anton Vogel (1756-1817), non può essere iscritto nella categoria dei viaggiatori, bensì in quella degli esuli². Vogel era nato ad Altkirch, nella diocesi di Basilea, e aveva studiato teologia all'Università di Strasburgo; conosceva diverse lingue europee (non solo il tedesco e il francese, ma anche l'inglese e il russo). All'indomani dello scoppio della rivoluzione francese si rifiutò di giurare sulla Costituzione civile del clero e come molti altri preti refrattari emigrò in Italia. Nel 1794 giunse a Fermo, ove fu accolto benevolmente, ospite di Giuseppe Colucci, il più grande erudito marchigiano dell'epoca, curatore delle celeberrime *Antichità Picene*³. La personalità di Vogel è molto nota, non fosse altro per la profonda amicizia che strinse con il conte Monaldo Leopardi e per il suo ruolo di educatore del giovane Giacomo. Non è però la sua ricca e travagliata esperienza biografica, che qui più interessa, bensì la sua passione per la storia marchigiana, soprattutto per l'età medievale, che lo condusse a viaggiare per archivi e a raccogliere un'enorme quantità di materiale (trascrizioni e regesti di documenti, abbozzi e appunti), conservato ancor oggi per gran parte in forma manoscritta.

Vogel fu un instancabile indagatore della documentazione contenuta negli archivi, ma operò anche nelle biblioteche

² Cfr. Grimaldi 2014; Vogel 1993, nell'introduzione del curatore, pp. 7-36.

³ Verducci 1982; Paci 1988; Borraccini 1988.

pubbliche e private. Il suo ricco epistolario consente di ricostruire con dovizia le tappe dei suoi viaggi di studio, i suoi interessi eruditi, la sua alacre attività. A Fermo si dedicò all'analisi dei documenti contenuti nell'archivio diocesano e trovò nell'abate Giuseppe Colucci un «amico e benefattore», come ebbe a scrivere nel marzo 1809 in occasione della sua morte. Non sorprende che fra i due sia sorta un'affinità elettiva, non scevra da qualche incomprensione e rancore: occuparsi e scrivere di storia, fino all'età della Restaurazione, era infatti faccenda di pochi adepti, ovviamente soltanto di uomini, sempre di estrazione nobiliare e per lo più ecclesiastici⁴. Vogel trovò dunque nelle Marche un *humus* ideale per coltivare i suoi interessi: la regione era animata da tanti centri cittadini, anche minori, nei quali era attivo un manipolo di eruditi municipali, che avevano ben assimilato la lezione di Muratori e che si prodigavano a ricercare le carte d'archivio, a pubblicare edizioni di fonti, a scrivere dotte monografie. Pietro Verri, nel 1779, aveva etichettato questi zelanti indagatori del passato quali «facchini eruditi», tutti intenti a collocare le fonti e «i fatti [...] nel magazzino in buon ordine»⁵. L'erudizione, insomma, obbediva secondo l'intellettuale milanese a una pratica accumulativa e classificatoria, improntata a un gusto antiquario e tutta immersa nella polvere del passato, a differenza della storia vera e propria, sollecitata dalle urgenze sociali dei tempi presenti.

Vogel apparteneva appieno a quella cultura erudita di *ancien régime* ormai al crepuscolo: una sensibilità tutta compresa, nella pratica storiografica, entro una dimensione municipale e animata da un forte patriottismo civico. Lo stesso Monaldo Leopardi, nel 1828, poteva collocare «onoratamente» la sua Recanati fra «Repubbliche italiane di secondo ordine»⁶. Vogel fu pertanto un intellettuale che, viaggiando e indagando gli archivi sparsi nelle Marche, assimilò profondamente le coordinate concettuali dell'erudizione storica italiana settecentesca e, insieme a Colucci, la portò al suo massimo compimento. Durante il periodo di resi-

⁴ Pirani 2014.

⁵ La lettera di Verri è antologizzata e commentata in Mozzarelli 1987, p. 587.

⁶ Leopardi 1828, p. V.

denza a Fermo visitò gli archivi di numerosi centri minori: Santa Vittoria in Matenano, Penna San Giovanni, Monte S. Martino, Montelparo, Montefalcone, Falerone. Quanto nel 1797 si trasferì a Matelica, continuò a coltivare i suoi interessi eruditi: ordinò l'archivio della città, ne redasse un minuzioso inventario, trascrisse molti atti in due ponderosi registri. Si spostò poi a Cingoli, chiamato dal Gonfaloniere per ordinare l'archivio della comunità: nel lustrò di permanenza redasse un poderoso *Codice diplomatico cingolano*, in otto volumi. Quando più tardi, nel 1809, si trasferì a Recanati, ricevendo infine il beneficio capitolare della basilica di Loreto, delineò in un documentato saggio un ampio affresco sulla storia civile e religiosa di queste ultime città, saggio che fu edito molti anni dopo la sua morte⁷.

La figura di Vogel e la sua straordinaria attività erudita sono specchio di un'epoca nella quale la cultura storica era appannaggio di una élite intellettuale assai ristretta, ma vivacissima negli scambi di informazioni al suo interno. Si trattava di una repubblica delle lettere, alla quale Vogel riuscì ad essere ammesso grazie a una formidabile preparazione culturale, con la quale poté colmare la vulnerabilità e la precarietà insita nella sua condizione di esule. Lo sguardo di Vogel, distaccato e misurato, non poteva però indulgere sulle approssimazioni quanto al metodo storico e alla pratica ecdotica: così, pur con cautela, in una lettera inviata a Colucci nel novembre 1797 poteva criticare le *Antichità Picene* come «un libro pieno di errori», affermando perentoriamente che «quella stampa è la più scorretta, non dico dell'Italia, ma del mondo intiero»⁸. In realtà, questa acrimonia si fondava su motivazioni personali ben fondate, che Vogel avrebbe espresso chiaramente soltanto molti anni più tardi, nella primavera del 1812, quando l'erudito fermano era già morto, in una lettera confidenziale inviata a Filippo Solari. Colucci, infatti aveva pubblicato nelle sue *Antichità Picene* un testo di Vogel, senza però citare l'autore, che ne rivendicava ora la paternità:

⁷ Vogel 1859.

⁸ Borraccini 1994, p. 326; Verdenelli 1996.

La serie degli abati farfensi inserita nel tomo 31 fu tutta mia: cioè ne avea formato tutto intiero l'abbozzo, e lasciatolo nella mia camera, quando da Fermo partii per Matelica, coll'animo di limarlo etc. al mio ritorno. Colucci senza mia saputa s'impadronì del manoscritto, lo rifiuse a modo suo senza capirlo in parecchi luoghi, aggiungendo qua e là delle riflessioni insipide, e senza aggiungere una sola notizia del suo. Io mi dolsi assai di quel tratto [...] perché avea assassinato coi suo strafalcioni le mie fatiche, ed aveale rese inutili⁹.

Queste parole astiose, lontane dal senso della misura caro a Vogel, attestano un sentimento peraltro molto diffuso fra gli eruditi di antico regime e rivelatorio della loro pratica elitaria. La storia, insomma, era una disciplina che solo pochi eletti potevano coltivare a pieno titolo: derogare dallo scrupolo dell'esattezza significava meritare di essere estromessi da quella repubblica delle lettere.

2. Un «monumentista» e i suoi Italienreisen: Ludwig Bethmann

Per tutto l'Ottocento l'Italia è percorsa in lungo e in largo dagli storici tedeschi che collaborano a quel grandioso progetto dei *Monumenta Germaniae Historica* e che viaggiano incessantemente da una città all'altra, compulsando la documentazione d'archivio¹⁰. A muovere questa schiera di studiosi, detti appunto “monumentisti”, fu inizialmente il progetto di realizzare una *vaterländische Geschichte*, ossia una “storia patria” – quella della nazione tedesca, s'intende – che si fondasse sulle numerose tracce documentarie dell'amministrazione imperiale nel medioevo, disseminate negli archivi italiani. Spinti dall'intento di reperire in qualunque luogo ogni testimonianza dell'impero romano-germanico, finanche nei piccoli archivi, i “monumentisti” viaggiarono lungo la Penisola, raccogliendo spesso le loro personali impressioni nei loro taccuini oppure nelle missive. L'iniziatore di questa tradizione fu Heinrich Pertz, autore di un ricco e personalissimo reportage di viaggio, *Italienische Reise*,

⁹ Vogel 1993, p. 206.

¹⁰ Esch 2000.

edito ad Hannover nel 1824¹¹, che può essere letto come testimonianza eloquente di uno sguardo acuto e sagace sul patrimonio archivistico italiano e sulle sue modalità di fruizione e di accesso. I “monumentisti” ben presto si sentirono investiti anche di una missione civilizzatrice: salvare e portare alla luce un patrimonio documentario, negletto e incompreso nel suo valore intrinseco dai corrivi italiani. Nelle testimonianze di viaggio gli archivi appaiono sovente come depositi inaccessibili e misteriosi, polverosi e malsani, che imponevano agli storici sacrifici anche fisici, dopo le lunghe peripezie burocratiche per ottenerne l’accesso¹².

Verso la metà dell’Ottocento, Ludwig Bethmann (1812-1867) toccò, in due diversi viaggi, varie località delle Marche. A testimoniare il suo viaggio restano le sue numerose lettere, oggi conservate nell’archivio dei *Monumenta Germaniae Historica* a Monaco (Baviera)¹³. Nel 1846 Bethmann giunse al porto ad Ancona, proveniente da Atene, nel bel mezzo di un gelido inverno. Attraversò le Marche, cercando di ottimizzare i tempi: si recò a Jesi, Osimo, Loreto, Fermo e Macerata, dirigendosi poi a Roma: non si fermò più di cinque giorni, ma cercò di mettere massimamente a frutto quel lasso di tempo per tuffarsi negli archivi e reperire quanti più documenti possibili, che potessero apparire interessanti ai suoi occhi¹⁴. Aveva infatti le idee ben chiare su cosa cercare: tutte le testimonianze documentarie dell’impero romano-germanico ancora non note agli studiosi europei. Pur nella fretta degli spostamenti, Bethmann registrò fedelmente, nelle sue missive, il tipo di accoglienza riservatogli in ogni città, le difficoltà incontrate e il bottino trovato, quasi a voler conferire un tono avventuroso al viaggio e ad ostentare i suoi sforzi. A Jesi, in realtà, fu ben accolto:

Anche se era domenica e l’ora di pranzo, il Cancelliere di Jesi ordinò di andare a prendere la chiave dell’archivio e mi attese a lungo là e sacrifi-

¹¹ Il testo del diario del viaggio, compiuto dalla fine del 1821 alla metà del 1823, è digitalizzato in: <http://www.digizeitschriften.de/dms/img/?PPN=PPN345858514_0005&DMDID=dmdlog3>, (giugno 2016).

¹² Esempi e comparazioni in Moretti 2006.

¹³ Per l’inventario delle lettere di Bethmann: <<http://www.mgh-bibliothek.de/archiv/338/338-00220.htm>>.

¹⁴ Esch 2002.

cò un'ora e mezzo del suo tempo finché non ebbi completamente cercato i documenti originali e le copie su registro. Questi portò i pezzi a casa sua, e lì potei copiare ciascuno dei quattro atti durante il pomeriggio, fino a tarda sera¹⁵.

A Fermo invece, le cose andarono in modo alquanto spiacevole. Per accedere all'archivio del comune, custodito presso il convento dei domenicani, occorreva contemporaneamente la presenza di due persone, che disponevano ciascuna di una chiave diversa. Dapprima Bethmann non riuscì a incontrare il Gonfaloniere perché malato (o forse si faceva semplicemente negare, come egli insinua); poi dovette scontrarsi con la fiera opposizione di Gaetano de Minicis, un intellettuale, antiquario e storico molto noto in quegli anni¹⁶, il quale vedeva nella curiosità intellettuale dello studioso tedesco una pericolosa minaccia da sviare in ogni modo. Bethmann descrive l'avvocato e antiquario fermano in modo assai sapido e persino caustico:

[De Minicis] viene considerato qui come un oracolo, un archeologo e un pezzo grosso; in realtà [dell'archivio] non ne voleva sapere niente, o non sapeva niente. Insomma non aveva altro che notizie imprecise: «Chi lo sa? non c'è niente! non so» e simili. Promis di Torino mi aveva chiesto di salutarlo, ma De Minicis sostenne di non conoscerlo affatto. Era un giorno sgradevole, freddissimo¹⁷.

Fortunatamente, il giorno seguente le difficoltà dovettero appianarsi:

Il giorno dopo il cielo era sereno. Il mio mal di denti era sparito. A Fermo c'era il mercato settimanale, la qual cosa, lo sa il cielo, influisce sempre positivamente sulle mie occupazioni [...] Sono andato dal segretario comunale, e qui fortunatamente ho trovato il Gonfaloniere e ottenuto almeno l'accesso all'Index del 1624, redatto da un bibliotecario con precisione veramente tedesca e perciò giustamente intitolato "Tedesco". L'indice contiene 2359 registi, il più antico di quali risale al 1164; fra questi ben 20 documenti imperiali! Soprattutto originali e finora soltanto tre citati da Böhmer¹⁸.

¹⁵ Qui e oltre riporto, in traduzione italiana, i testi delle lettere di Bethmann, attraverso gli stacchi riportati in Esch 2002, p. 524; ringrazio Daniela Felicioli per l'aiuto fornito nella traduzione.

¹⁶ Cfr. Paci 2016.

¹⁷ Esch 2002, p. 524; nel testo l'autore accenna all'architetto torinese Carlo Promis (1808-1872).

¹⁸ *Ibidem*. L'inventario a cui l'autore allude nel testo è il *Summarium scripturarum*

Il secondo viaggio, nel settembre-ottobre 1853, riservò a Bethmann molte soddisfazioni. A Macerata, il Gonfaloniere Telesforo Carradori gli concesse di consultare l'archivio ancor prima che avesse formalmente ottenuto il permesso dal Collegio degli Anziani. A Civitanova fu protagonista di un fortunato ritrovamento:

La mia presenza fornì l'occasione al Gonfaloniere Marchese Ricci di venire a conoscenza dell'esistenza di una vecchia cassa, che si trovava in un ripostiglio [...] Al suo interno furono trovate pergamene, che in passato, come spesso accadeva in Italia, erano conservate presso i francescani; con le confische napoleoniche la cassa era stata portata là e si trovava allora del tutto abbandonata. Molto materiale era ridotto in polvere inutilizzabile¹⁹.

Anche a Fermo, stavolta, le cose andarono meglio: il Gonfaloniere lo accompagnò in archivio, insieme al segretario comunale. Qui ebbe inizio una singolare avventura:

Scendemmo in cantina. Da qui si accedeva a una serie di locali voltati, nei quali si ammucchiavano materiali di risulta; infine si giunse a un grande ambiente voltato senza finestre, ove si trovava una porta di ferro che conduceva all'archivio, costituito da un ambiente voltato posto sotto la cripta [...] Un'apertura alta un piede e larga mezzo, a una certa altezza, forniva l'unica fonte di luce e aria; stando lì per un po' gli abiti si inumidivano. Gli armadi cadevano quasi a pezzi alla loro apertura²⁰.

Il viaggio avventuroso negli archivi costituiva così una sorta di *catabasi*, dalla quale riemergere con un ricco agognato bottino: la trascrizione dei documenti imperiali, fatti riemergere con sforzo agonistico. Implicita in questa esperienza è l'idea di una superiorità della cultura tedesca, che sola sa riconoscere il valore delle fonti d'archivio, neglette dagli italiani, e sa estrapolare quelle tessere utili a comporre un grandioso edificio, quello della storia della nazione germanica.

et privilegiorum Archivi veteris perillustris civitatis Firmi, realizzato nel 1624 dall'erudito belga Michel Hubart su incarico del comune di Fermo, inventario poi detto appunto "Tedesco": è singolare il rispecchiamento di Bethmann nello scrupolo descrittivo di Hubart, quasi che la comune matrice latamente "tedesca" potesse assurgere a garanzia di qualità scientifica.

¹⁹ Esch 2000, p. 198.

²⁰ *Ibidem*.

3. *Un professore universitario di origine boema: Lodovico Zdekauer*

All'inizio del Novecento, i termini della questione si invertono momentaneamente: a viaggiare non sono più gli studiosi, bensì i pezzi di archivio. Lodovico Zdekauer (1855-1923), protagonista di questo paragrafo, non è un viaggiatore, quanto piuttosto un migrante²¹. Era nato a Praga e aveva compiuto gli studi universitari nelle maggiori accademie mitteleuropee: Praga, Vienna, Monaco, ove era entrato in contatto con la scuola dei *Monumenta Germaniae Historica*. Giunto in Italia nel 1880, dopo aver soggiornato a Venezia, com'era d'uopo per i mitteleuropei, si stabilì a Pistoia, ove avviò i suoi studi storici, prevalentemente rivolti alle fonti medievali delle città toscane. A Siena trovò il contesto ideale ove svolgere le approfondite ricerche: qui gli fu conferito l'incarico di "collaboratore straordinario" presso l'Archivio di Stato di Siena e si inserì ben presto nel vivace cenacolo di studiosi che si raccoglieva attorno all'Università, a circoli accademici e a riviste storiche²². Nel 1896, ormai acquisita la cittadinanza italiana, giunse a Macerata per insediarsi nella cattedra di "Storia del diritto italiano" del locale ateneo, ottenuta per concorso. L'ambiente maceratese, a tutta prima, dovette però sembrargli sconcertante: continuò pertanto per diverso tempo a intrattenere intense relazioni con gli ambienti culturali senesi e a rivolgere i suoi principali interessi di studio alla Toscana, piuttosto che alle Marche²³. Progressivamente, si sentì investito della missione di indagare e di far conoscere anche la storia marchigiana, specialmente del medioevo, attraverso gli strumenti della critica filologica, paleografica e diplomatistica: nel suo percorso formativo, infatti, aveva maturato una sintesi feconda fra le tecniche ecdotiche della scuola tedesca e le collaudate pratiche dell'erudizione storica toscana.

²¹ Sulla poliedrica attività di questo personaggio, Pirani 2016.

²² Nardi 1998.

²³ Nel 1901 il professore boemo nutriva ancora la speranza di ritornare a Siena, che considerava la sua «diletta» e «vera patria», mentre Macerata doveva ancora apparirgli come una «terra d'esilio»: Nardi 2010, p. 335.

Nelle Marche, Zdekauer si fece portatore di nuove e aggiornate istanze metodologiche, che si applicavano, prima ancora che allo studio della storia, agli archivi e al loro riordinamento, alle fonti e alla loro edizione, alla ricca documentazione custodita nei numerosi archivi comunali. Negli oltre vent'anni trascorsi a Macerata, egli si impegnò su più fronti con tenacia e con spirito d'innovazione. A livello didattico, istituì nell'ateneo locale un corso di Diplomatica, dall'anno accademico 1897-1898, mirato ad addestrare i giovani nelle ricerche documentarie: fu uno dei primi corsi di quella disciplina in Italia, preceduto soltanto dalle università delle grandi città. Nel campo della ricerca storica, fornì ottime edizioni di fonti, per metterle a disposizione degli studiosi e maturò una sensibilità vicina a quella "scuola economico-giuridica", fiorita in Toscana, che si caratterizzava per un «intreccio peculiare di erudizione, metodo storico, aspirazione alla scienza sociale»²⁴. A livello latamente culturale, infine, coordinò un evento espositivo che portasse a far conoscere a un vasto pubblico la ricca documentazione racchiusa negli archivi dei comuni marchigiani: la "Mostra degli Archivi", organizzata in seno all'Esposizione regionale, tenutasi a Macerata nell'estate 1905²⁵. Fu questa l'occasione che assicurò a Zdekauer maggiore visibilità sulla scena regionale e nazionale: l'iniziativa, che raccolse un profondo consenso, fu pure lodata in Toscana da Luigi Chiappelli, il quale celebrò la mostra in un'entusiastica recensione pubblicata sulla rivista «Archivio Storico Italiano», additandola a modello per le altre regioni d'Italia²⁶. Non era certo cosa consueta, neppure nella più evoluta Toscana, vedere in una pubblica esposizione pezzi d'archivio, soprattutto se si trattava di pezzi sparsi in tanti piccoli archivi disseminati nella regione. Certo, per gli archivi delle capitali degli antichi stati italiani poteva essere relativamente più semplice mostrare il proprio patrimonio: così, a Venezia, negli anni '70 dell'Ottocento, dopo il restauro del Complesso dei Frari, ove erano custoditi gli archivi, fu istituito un "Museo paleografico della

²⁴ Artifoni 1990, pp. 13, 15.

²⁵ Pirani 2013.

²⁶ Chiappelli 1906.

regione veneta” e fu allestita una sala, intitolata alla regina Margherita, contenente autografi, codici e carte preziose «affine di dare anche ai profani che visitano l’archivio un’idea delle sue ricchezze, dopo che ne hanno ammirato la vastità dei locali e la grandiosità della massa»²⁷. Ma si trattava di un caso più unico che rari, oltre che inapplicabile in contesti di provincia.

La “Mostra degli Archivi” di Macerata aveva l’obiettivo di esporre i pezzi più significativi dei ricchi giacimenti documentari custoditi negli archivi locali, sia municipali sia ecclesiastici sia privati: fu allestita nell’edificio del Convitto nazionale, che ospitava pure la mostra delle Belle Arti; tali manufatti artistici, per lo più pittorici, erano esposti accanto ai i pezzi archivistici all’interno di teche chiuse. Il programma culturale dell’esposizione rifletteva la sensibilità culturale di Zdekauer, che ricoprì istituzionalmente il ruolo di presidente della «Commissione Archivi», deputata alla cura scientifica della mostra e composta da intellettuali marchigiani di diversa provenienza. Per la struttura dell’allestimento, la commissione stilò un piano di lavoro, che vedeva elencati al primo punto gli strumenti di corredo archivistici, seguito immediatamente dallo «statuto del Comuni e delle Corporazioni d’Arti e Mestieri», poi dai «diplomi imperiali; Bolle Pontificie; documenti storici più antichi e di interesse speciale per la Marca», quindi dai «documenti mercantili e marinareschi (storia economica in genere)», infine dai «documenti relativi alle Scuole Marchigiane e specialmente agli Studi Generali» e dagli «autografi di uomini illustri»²⁸.

A motivo delle prevedibili difficoltà incontrate nell’ottenere i prestiti, la “Mostra degli Archivi” si risolse essenzialmente in un’esposizione di documenti, per lo più tardo medievali, talora privi di un filo conduttore e soprattutto avulsi da quell’indispensabile vincolo archivistico che lega ogni pezzo all’intera massa documentaria. Qui si poneva un problema teorico insolubile: se degli archivi qualcosa si voleva mostrare, lo si poteva fare solo a patti di estrapolare alcune carte e di spezzare il vincolo

²⁷ Le parole, pronunciate nel 1879 da Bartolomeo Cecchetti, direttore dell’archivio, sono citate in Cavazzana Romanelli *et al.* 2002, II, p. 1091.

²⁸ Pirani 2013, p. 83.

costitutivo che costituisce l'essenza stessa di un archivio. Un ruolo centrale, nei pezzi esposti, spettava agli statuti delle città comunali, dei quali la mostra approntò una prima recensione, a livello regionale. Accanto ai testi normativi, comparivano le "carte diplomatiche", scelte con il criterio che tradizionalmente accreditava maggior valore alle più antiche. Infine, la presenza qualificante degli inventari archivistici e perfino degli arredi d'archivio, oltre ad attirare l'attenzione dei visitatori, obbediva a un duplice scopo: dichiarare la vastità dei patrimoni conservati e mostrare i risultati di un'alacre attività di riordino e di valorizzazione di quegli stessi materiali, compiuta in tempi recenti da uno stuolo di alacri studiosi municipali.

Occorre valutare complessivamente la mostra come un'occasione del tutto peculiare nella quale i pezzi d'archivio, custoditi nel chiuso di polverosi depositi, uscivano dalla loro sede naturale per mostrarsi a un vasto pubblico. Si voleva così ostentare per la prima volta il valore di quel patrimonio, così capillarmente e ampiamente diffuso nei centri urbani delle Marche. Si comprese allora che esso, fino ad allora negletto o confinato nella fruizione a pochi eruditi, poteva almeno in minima parte essere esibito di fronte a tutti: è forse un caso che questa idea fosse stata proposta da un intellettuale venuto dalla lontana Boemia?

4. *Un epigono della Reichsgeschichte: Wolfgang Hagemann*

Sia prima sia dopo della Seconda guerra mondiale, troviamo nuovamente uno studioso tedesco, Wolfgang Hagemann (1911-1978), il quale – ricalcando il consolidato modello ottocentesco dei "monumentisti" – compì numerosi viaggi nelle Marche, attirato nei suoi interessi ancora una volta dalla documentazione d'età medievale, conservata negli archivi comunali²⁹. Hagemann si era formato nelle discipline storiche ad Heidelberg e a Berlino; i suoi interessi lo avevano portato a viaggiare in molte città dell'Italia settentrionale per consultarne gli archivi:

²⁹ Pirani 2011.

Verona, Cremona, Mantova, Vicenza, Padova, Venezia, Ferrara, Bologna. Ben presto, seppe conquistarsi la stima del mondo accademico tedesco, in particolare di Paul Kehr, direttore dell'Istituto Storico Prussiano di Roma: nel 1936, in qualità di assistente scientifico, gli venne affidato da quell'Istituto l'incarico di raccogliere in modo sistematico le fonti e le testimonianze relative all'impero germanico nell'Umbria e nelle Marche. Da quel momento iniziò un viaggio di studio, destinato a protrarsi per tutta la sua vita. Dopo la fine della Seconda guerra mondiale, risiedette stabilmente a Roma ove, alla riapertura dell'Istituto Storico Germanico, nel 1953, assunse la carica di vicedirettore, mantenuta per oltre un ventennio. Le sue frequenti visite agli archivi marchigiani, fino agli anni '70, testimoniano la fedeltà a un progetto di studio e di valorizzazione delle fonti, che perseguì in modo indefesso per quasi mezzo secolo.

L'orizzonte di ricerca al quale Hagemann si ispirò fu quello della *Reichsgeschichte in Italien*, un orientamento della storiografia tedesca che aveva come precipua finalità quella di portare alla luce ogni traccia della presenza imperiale in un'area regionale definita. L'interesse della *Reichsgeschichte* si precisava nel delineare i contorni del potere imperiale, nel definire le fasi di alternanza nelle lotte per l'egemonia fra papato e impero, nel registrare le attestazioni e le competenze dei funzionari imperiali³⁰. Entro tale cornice, l'età degli Svevi appariva il periodo più idoneo per cogliere la densità della trama storica attraverso una documentazione locale abbondante, ma ancora inesplorata. Le sue infaticabili ricerche si rivolsero principalmente alla messe documentaria custodita negli archivi comunali, per poi ricomporsi idealmente in un quadro regionale unitario³¹. Gli studi di Hagemann trovano un felice equilibrio nella cura editoriale dei singoli atti, nello stabilire in modo scrupoloso la datazione, nella lezione testuale sempre sottoposta a severa verifica, nella sicura lettura paleografica, nell'acribia diplomatistica. Ai suoi

³⁰ Sulla tradizione di questo settore della ricerca storica nelle Marche, Lambertini 2004; sull'attività di Hagemann in seno alla *Reichsgeschichte*, Maire Vigueur 1996, ove si valuta, non senza ragione, la titanica impresa di Hagemann come «qualcosa di patetico» e anche «un po' disperata» (pp. 384-385).

³¹ Hagemann 1957, 1961, 1964, 1964-1966, 1972-1976.

occhi, tali elementi concorrevano a consolidare un'incrollabile fede verso l'oggettività della storia, intesa essenzialmente nella sua dimensione fattuale, fondata spesso molto più sulle certezze che non sui problemi.

Riguardo agli archivi, l'attività di Hagemann poggiava sulla coscienza dell'irripetibile unicità di ogni complesso documentario. Per lo studioso fare ricerca storica significava sempre confrontarsi direttamente con le testimonianze documentarie custodite negli archivi, farle proprie attraverso un lento lavoro di studio e di edizione, quando non addirittura di riordinamento o di ricollocazione fisica di un materiale disperso. Quest'ultimo caso è particolarmente evidente per Montegiorgio; quando egli giunse qui, dopo la fine della Seconda guerra mondiale, si credeva che il materiale documentario fosse andato distrutto. Hagemann non manca di ricordare, a distanza di molti anni, le tappe del fortunato ritrovamento dell'archivio. Il suo racconto, pur se inserito in un saggio storico che non abdica mai a una cifra stilistica rigorosa e perfino accademica, ha tutto il sapore di un resoconto di viaggio avventuroso, che non omette alcun particolare, finanche l'ipotesi che nel 1944 «furono gli stessi Alleati a distruggere in maniera riprovevole l'armadio contenente l'archivio e lo bruciarono insieme a una parte del registro archivistico» realizzato da un erudito locale, Giambattista Compagnoni-Natali³². Solo l'intervento energico di un messo comunale, che riuscì a nascondere il tutto, impedì in realtà che il materiale andasse distrutto; tuttavia, esso giaceva nella sede provvisoria del comune, Palazzo Passeri, in condizione di assoluto disordine. Narra l'autore:

Quando visitai Montegiorgio per la prima volta nel 1955 mi fu mostrato l'intero materiale documentario dell'archivio comunale, nel frattempo ritrovato, disposto su di un enorme tavolo. Con un faticoso e minuzioso lavoro l'ho ordinato e contemporaneamente poco a poco è stata ritrovata la maggior parte dei documenti inizialmente mancanti [...] Dopo una serie di visite, aiutato ottimamente da mia moglie, l'intero patrimonio delle pergamene e del restante materiale più antico fu ordinato e inventariato [...] Le pergamene furono prima disinfestate, poi, con poche eccezioni, spianate e infine disposte in ordine³³.

³² Hagemann 2011, p. 111.

³³ *Ibidem*.

A più tappe, dal 1955 al 1965, Hagemann svolse un lavoro di riordinamento in sinergia con l'Amministrazione archivistica: si trattò di un lavoro improbo, capace di testimoniare appieno una profonda passione ma anche una compiuta valorizzazione delle fonti storiche. La soddisfazione di quanto egli seppe compiere traspare dalle sue stesse parole, allorché afferma, con sforzo agonistico, che «in questo modo è stato fatto quanto umanamente possibile per conservare [...] quel materiale ricco e prezioso»³⁴. Pertanto, ci troviamo di fronte al caso di uno studioso che non soltanto sa cogliere la rilevanza euristica delle fonti nei suoi studi, ma si adopera attivamente per una futura fruizione del patrimonio documentario.

Infine, una relazione presentata da Hagemann nel novembre 1961 al terzo Convegno di Studi Storici marchigiani della rivista «Studia Picena», tenuto a Loreto, conserva il sapore di una personalissima relazione di viaggio³⁵. L'autore ripercorre analiticamente le tappe di quel lungo itinerario compiuto in Italia dal 1936 in poi lo condusse in molte città delle Marche, a cominciare da Fabriano per passare poi a Sant'Elpidio a Mare e a Fermo, prima dello scoppio del secondo conflitto mondiale. Quel viaggio aveva come scopo un'esplorazione sistematica della documentazione, in particolare la registrazione de «i diplomi imperiali e reali e tutti quelli dell'amministrazione imperiale, ma anche tutte le bolle e gli atti dell'amministrazione papale e infine tutti i documenti che riguardavano le relazioni tra le singole città e tra il potere centrale e quelle tra le città stesse». Nel suo ricco resoconto l'autore esalta in particolare il «ricco materiale» del Fondo Diplomatico di Fermo si dimostra ammirato per «il ricco Archivio Priorale» di Macerata. Quindi ricorda le sue visite, avvenute dopo la fine della Seconda guerra mondiale, all'Archivio comunale di San Ginesio, uno dei più ricchi delle Marche, al «materiale interessantissimo» dell'Archivio comunale di Tolentino, infine esalta il valore euristico delle carte di Fiastra, definite «il fondo monastico più copioso e importante delle Marche». In questo resoconto, pur non privo di una certa

³⁴ Ivi, p. 113.

³⁵ Hagemann 1961, pp. 106-115.

enfasi oratoria, traspare sincera gratitudine verso tutti i funzionari archivistici e i bibliotecari, ma anche nei confronti degli studiosi incontrati nel suo lungo itinerario. Trapela altresì un vero e proprio affetto per le persone, i luoghi e le cose, un affetto appena celato dallo stile scientifico secco e rigoroso. Nell'esplorazione degli archivi e nello studio delle fonti documentare, Hagemann saldano elementi solo apparentemente in contrasto: il titanismo dell'impresa, erede di una tradizione di studi ottocentesca ormai al suo canto del cigno, e l'umiltà scientifica del suo lavoro, coniugata a una nuova prospettiva di valorizzazione degli archivi.

Riferimenti bibliografici

- E. Artifoni, *Salvemini e il Medioevo. Storici italiani fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1990.
- R.M. Borraccini, *Le «Antichità picene» di Giuseppe Colucci: cronaca di una sottoscrizione libraria obbligata*, in D. Poli (a cura di), *Il Piceno antico e il Settecento nella cultura di Giuseppe Colucci*, Roma, Il calamo, 1988, pp. 67-109.
- , *Giuseppe Colucci e Giuseppe Antonio Vogel. Note su un carteggio disperso*, «Studia Picena», LIX, 1994, pp. 291-330.
- F. Cavazzana Romanelli, S. Rossi Minutelli, *Archivi e biblioteche*, in M. Isnenghi, S. Woolf (a cura di), *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 2002, II, pp. 1081-1122.
- L. Chiappelli, *A proposito della Mostra Paleografica di Macerata nel 1905*, «Archivio storico italiano», ser. V, XXXVII, 1906, pp. 129-135.
- A. Esch, *Auf Archivreise. Die deutschen Mediävisten und Italien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: aus Italien-Briefen von Mitarbeitern der 'Monumenta Germaniae Historica' vor der Gründung des Historischen Instituts in Rom*, in A. Esch, J. Petersen (herausgegeben von), *Deutsches Ottocento. Die deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento*, Tübingen, Niemayer, 2000, pp. 187-234.
- , *Für die Monumenta in Italien. Briefe Ludwig Bethmanns von einer Archiv und Bibliotheksreise 1845/46*, in K. Hauck (herausgegeben von), *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*, 36, 2002, pp. 517-532.

- M. Fisher, *Archive*, in E. Emery, R. Utz (edited by), *Medievalism. Key Critical Terms*, Woodbridge, Brewer, 2014, pp. 11-18.
- F. Grimaldi, *Giuseppe Antonio Vogel*, «Marca/Marche», 2, 2014, pp. 79-99.
- W. Hagemann, *Studien und Dokumente zur Geschichte der Marken im Zeitalter der Staufer. I. Corridonia (Montolmo)*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 37, 1957, pp. 103-135.
- , *Fondi documentari sconosciuti nelle Marche*, «Studia picena», 29, 1961, pp. 106-115.
- , *Studien und Dokumente zur Geschichte der Marken im Zeitalter der Staufer. II. Chiaravalle di Fiastra*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 41, 1961, pp. 48-136.
- , *Studien und Dokumente zur Geschichte der Marken im Zeitalter der Staufer. III. Sant'Elpidio a Mare*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 44, 1964, pp. 72-151.
- , *Studien und Dokumente zur Geschichte der Marken im Zeitalter der Staufer. IV. Tolentino*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 44, 1964, pp. 152-288; 46, 1966, pp. 91-218.
- , *Studien und Dokumente zur Geschichte der Marken im Zeitalter der Staufer. V. Montegiorgio*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», 52, 1972, pp. 298-396; 54, 1974, pp. 58-121; 55-56, 1976, pp. 96-158.
- , *Studi e documenti per la storia del fermano nell'età degli Svevi: secoli XII-XIII*, a cura di F. Pirani, Fermo, Andrea Livi, 2011.
- R. Lambertini, *Tenckhoff, Hagemann, Leonhard: tre storici tedeschi di fronte ai rapporti tra comuni marchigiani e impero*, in *La Marca d'Ancona fra XII e XIII secolo. Le dinamiche del potere*, Ancona, Deputazione di storia patria per le Marche, 2004, pp. 93-116.
- M. Leopardi, *Serie dei Vescovi di Recanati, con alcune brevi notizie di quella chiesa e città*, Recanati, 1828.
- J.C. Maire Vigueur, *Impero e papato nelle Marche: due sistemi di dominazione a confronto*, in A. Esch, N. Kamp (herausgegeben von), *Friedrich II. Tagung des Deutschen Historischen Institut in Rom in Gedenkjahr 1994*, Tübingen, Niemeyer, 1996, pp. 381-386.
- M. Moretti, *Archivi e storia nell'Europa del XIX secolo. Un discorso introduttivo*, in I. Cotta, R. Manno Tolu (a cura di), *Archivi e storia nell'Europa del XIX secolo. Alle radici dell'identità culturale europea*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2006, pp. 7-28.

- C. Mozzarelli, *Del buon uso della storia. Pietro Verri e la sua «Storia di Milano»*, «Società e storia», 37, 1987, pp. 581-605.
- P.L. Nardi, *La carriera accademica di Lodovico Zdekauer storico del diritto nell'Università di Siena (1888-1896)*, «Studi senesi», 100, 1998, pp. 751-781.
- , *Ludovico Zdekauer a Macerata tra archivi e insegnamento universitario*, «Annali di storia delle università italiane», 14, 2010, pp. 329-339.
- G. Paci (a cura di), *I fratelli de Minicis: storici archeologi e collezionisti del Fermano*, Fermo, Livi, 2016.
- R. Paci, *Giuseppe Colucci tra erudizione e 'nuova cultura'*, in D. Poli (a cura di), *Il Piceno antico e il Settecento nella cultura di Giuseppe Colucci*, Roma, Il calamo, 1988, pp. 35-51.
- F. Pirani, *Le Marche nell'itinerario storiografico di Wolfgang Hagemann*, in W. Hagemann, *Studi e documenti per la storia del Fermano nell'età degli Svevi (secoli XII-XIII)*, a cura di F. Pirani, Fermo, Livi, 2011, pp. 11-35.
- , *Un'avanguardia in provincia. La «Mostra degli Archivi» all'Esposizione regionale marchigiana di Macerata del 1905*, «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 8, 2013, pp. 69-104.
- , *L'officina dei «facchini eruditi»: storiografia municipale e centri minori nella Marca di antico regime*, in G.M. Varanini (a cura di), *Storiografia e identità dei centri minori italiani tra la fine del Medioevo e l'Ottocento*, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 127-166.
- (a cura di), *Lodovico Zdekauer. Discipline storiche e innovazione fra Otto e Novecento*, Fermo, Livi, 2016.
- M. Verdenelli, *Le lettere di Vogel a Colucci*, in D. Poli (a cura di), *Il Piceno antico e il Settecento nella cultura di Giuseppe Colucci* (Atti del Convegno di Studi, Penna San Giovanni 18-19 marzo 1996), Roma, Il Calamo, 1996, pp. 111-133.
- C. Verducci, *Colucci, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 27, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1982, pp. 227-229.
- J.H. Vogel, *De Ecclesiis Recanatensi et Lauretana earumque episcopis commentaries*, Recanati, 1859.
- G.A. Vogel, *Epistolario. Lettere al marchese Filippo Solari e a padre Stefano Cataldo Rinaldi*, a cura di M. Verdenelli, Ancona, Transeuropa, 1993.

Marija A. Vasil'eva*

«Domani scorgerò le torri di Livorno». Gli appunti di viaggio sconosciuti di V. Varšavskij

Alla Casa dell'Emigrazione russa di Mosca, titolata ad Aleksandr Solženycyn, è conservato il cospicuo archivio dello scrittore Vladimir Varšavskij, in cui si trova un quaderno di appunti con un'iscrizione riportata a mano sulla copertina, *Appunti italiani*¹. Sebbene il testo di queste note sia breve e frammentario e si esaurisca in un episodio della biografia dell'autore, esso rappresenta un documento di grande interesse all'interno dell'opera di Varšavskij e nel contesto dei rapporti culturali italo-russi.

Vladimir Sergeevič Varšavskij (1906-1978) è stato un importante intellettuale della prima ondata migratoria russa, un rappresentante della sua giovane generazione, di coloro che, poco più che bambini o adolescenti, abbandonarono la Russia dopo la rivoluzione del 1917. È stato uno scrittore che ha dato testimonianza di questa generazione di esiliati nelle sue fondamentali memorie *La generazione inosservata* [*Nezamečënnoe pokolenie*], un volume che non è stato solo oggetto di discussione, ma ha suscitato un'accesa polemica nel momento della pubblicazione dei suoi primi capitoli, avvenuta nel 1955 in un periodico dell'emigrazione. Quando nel 1956 l'intero *corpus* dell'opera vide la luce a New York per la casa editrice titolata a

* Dom russkogo Zarubež'ja, im. A. Solženycyna Casa dell'Emigrazione russa, titolata ad A. Solženycyn, Mosca. Traduzione dal russo di Giuseppina Larocca.

¹ DRZ [Dom russkogo Zarubež'ja, im. A. Solženycyna Casa dell'Emigrazione russa], titolata ad A. Solženycyna f. 54. Tutte le citazioni non diversamente indicate provengono da questo manoscritto [N.d.a.]

Čechov [Izdatel'stvo im. Čechova], le dispute si accesero nuovamente e conobbero il loro apice.

Fra gli studi più minuziosi dedicati al fenomeno della *migrazione*, *La generazione inosservata* non divenne soltanto uno degli episodi artistici dedicati alla vita letteraria della diaspora, ma rappresentò anche la genesi di una nuova espressione – “la generazione inosservata”, appunto – più tardi entrata a far parte della storia e della teoria della letteratura russa.

Tutti i testi di Varšavskij sono intrisi esclusivamente della visione del mondo dell'emigrato e questo particolare punto di vista penetra anche il “testo italiano” dello scrittore. Non si tratta tanto di note, quanto di appunti di viaggio: così occorrerebbe definire il genere del loro testo. È anche vero, però, che il titolo riportato sulla copertina non appartiene a Varšavskij: l'iscrizione è stata aggiunta a mano dalla vedova, Tat'jana Georgievna, e rappresenta evidentemente un'iscrizione molto più tarda.

Varšavskij iniziò a redigere i propri appunti durante il viaggio in aereo compiuto dall'America verso l'Italia il 30 agosto 1958 e, nonostante avesse scritto queste annotazioni esclusivamente per se stesso, la tipologia del genere prescelto è, giocoforza, l'essenza medesima del testo. L'evocazione della tradizione dei canonici appunti di viaggio è un elemento che a tratti si percepisce e permette di rinvenire il meta-livello del genere espresso da queste annotazioni intime e frammentarie.

La stessa circostanza in cui essi furono redatti – il primo viaggio verso l'Italia e la consapevolezza del suo significato – obbligò Varšavskij a immortalare il presente. Nella filigrana del quaderno italiano di appunti si legge un richiamo alla celebre poesia di Evgenij Abramovič Baratynskij (1800-1844), *Il piroscapo* (*Piroskaf*, 1844), che ricorda il poeta ottocentesco nel suo viaggio verso l'Italia: «Domani scorgerò le torri di Livorno, / domani scorgerò i Campi Elisi in terra!», annota Varšavskij durante il volo, citando gli ultimi due versi della poesia di Baratynskij.

Quel viaggio in aereo con una fermata di un giorno in Europa di cui mette a parte Varšavskij riecheggia proprio il viaggio del poeta russo, giunto a Napoli in piroscapo partendo da Marsi-

glia nella primavera del 1844. Allo stesso modo di Baratynskij, anche Varšavskij si recava per la prima volta in Italia, paese tanto sognato, Eliseo terrestre. Evidentemente come per Baratynskij, anche per Varšavskij e per qualsiasi altro russo in generale l'Italia rappresentava il simbolo del Paradiso terrestre, la metafora del viaggio ideale, il luogo dove l'individuo respira un'aria più libera e percepisce una maggiore felicità.

Varšavskij fu un emigrato russo che aveva vissuto la rivoluzione del 1917, l'esilio, la seconda guerra mondiale, avrebbe potuto far propri i versi di *Il piroscapo*: «Ho lasciato alle mie spalle molti paesi; / con l'anima turbata ho dovuto patire/ molte illusorie gioie, molti dolori veri [...]»². Tuttavia – e questo occorre sottolinearlo – il meta-livello degli appunti italiani di viaggio che rimandano a Baratynskij conserva un carattere ambiguo e pluridimensionale. Il riferimento ai versi di *Il piroscapo*, scritti di notte su un piroscapo nel Mediterraneo in viaggio per Napoli, introduce una nota tragica negli appunti di Varšavskij. Il viaggio di Baratynskij in Italia non coincide esattamente con l'immagine del pellegrinaggio ricco di avventure compiuto in “altri paradisi”. Per il poeta russo la passione nei confronti dell'Italia fu, nel senso stretto del termine, la sua ultima passione, giacché lo scrittore morì improvvisamente a Napoli il 29 giugno del 1844 (l'11 luglio secondo il calendario giuliano). Pertanto, il nesso che Varšavskij istituisce tra le proprie annotazioni italiane e il “testo italiano” della letteratura classica russa costituisce un nucleo di riflessioni tanto appassionante quanto drammatico. La citazione tratta da *Il piroscapo* è persino collocata in un contesto di totale e mesta autoironia e autoriflessione:

Sì, all'improvviso a 50 anni sono diventato adulto. Nonostante abbia sempre saputo che tutto è inutile e che ogni giorno può finire e che io potrei addirittura trovarmi a mendicare, oggi tutto questo mi è sembrato quasi vero. Mi è sembrato tutto strano, mi è sembrato di essere un impostore. Ma alla fine ho deciso che il destino mi ha dato questa possibilità “domani scorgerò le torri di Livorno / domani scorgerò i Campi Elisi in terra!”. Quale ispirazione ha mosso Baratynskij, mentre io me ne sto seduto qui, senza alcun sentimento.

² Traduzione di Michele Colucci in Baratynskij 1999, p. 155.

Gli appunti di viaggio di Varšavskij sono creati letteralmente in una prospettiva emozionale contraria rispetto a quella tracciata dalla poesia di Baratynskij e si trasforma dunque in un'antitesi di *Il piroscafo*. Se la fine del viaggio italiano di Baratynskij non fosse stata tragica, i suoi versi, scritti alle porte del tanto atteso incontro con l'Italia, sarebbero stati pieni di gioia e di energia. L'idea di Italia percepita da Baratynskij permette allo scrittore di creare una serie di immagini suggestive come «la schiuma salubre» [pena zdrav'ja], il «simbolo di speranza» [nadeždy simvol], la «sorte beata» [žrebij blagoj] e così via. Varšavskij, al contrario, inizia i suoi appunti in una chiave emozionale completamente diversa:

È strano: è come se sentissi accresciuta la mia capacità di dar vita a una forza intellettuale, non percepisco per niente la vecchiaia della mia mente. Ma si è completamente esaurita la capacità di percepire nuove sensazioni, di creare moti d'animo, di sentire la profondità, il baratro del tempo e dello spazio [...].

Per Baratynskij, invece, il viaggio in Italia rappresentava una gratificazione, un bilancio logico e felice della propria esperienza di vita: «ho sormontato molti tormentosi problemi, / fino al momento i cui i marinai marsigliesi / levarono quest'ancora, simbolo di salvezza!»³. Varšavskij, che aveva 52 anni nel momento in cui compì il suo viaggio, annota: «Non ho forse 50 anni? È come se non avessi ancora iniziato a vivere. Non ho iniziato a pensarci. Sono già passati 8 anni da quando mi trovo in America e non ho ancora imparato l'inglese».

Vi è, infine, un ulteriore aspetto che distingue l'atteggiamento poetico dei due intellettuali. Baratynskij aveva compiuto il suo viaggio in Italia all'età di 44 anni, dopo essere stato in altre città europee, principalmente tedesche e francesi. Nella poesia *Il piroscafo* si registra tutta la retorica degli esperti viaggiatori: «Ho lasciato alle mie spalle molti paesi; / con l'anima turbata ho dovuto patire»⁴. Negli appunti di Varšavskij, che aveva visitato molte più città rispetto a Baratynskij, si rileva, invece, una sostanziale differenza. L'emigrato russo, il moscovita che aveva

³ Ivi, p. 155.

⁴ *Ibidem*.

abbandonato la sua terra patria all'età di 14 anni, aveva intrapreso un lungo viaggio, ripercorrendo le tappe classiche dell'esodo russo: prima la Crimea, poi Costantinopoli, nel 1922 la Cecoslovacchia (prima in Moravia e poi a Praga) e nel 1926 la Francia. Durante la seconda guerra mondiale, dopo la marcia sul confine franco-belga insieme alle truppe dell'esercito francese, Varšavskij fu fatto prigioniero. Il lager per i prigionieri di guerra, lo Stalag II-B in Pomerania (oggi Polonia), fu terribilmente noto per il grande numero di prigionieri di guerra morti per tifo e fame. Allo Stalag Varšavskij trascorse cinque lunghi anni. Dopo la liberazione nel 1945 lo scrittore tornò a Parigi e nel 1951 si trasferì in America. Questo è solo un breve elenco dei paesi e delle città che l'esule incrociò durante il suo periodo dell'emigrazione. Vi si potrebbero aggiungere ulteriori trasferimenti in Europa: Monaco, Parigi e la piccola cittadina di Ferney-Voltaire sul confine franco-svizzero, dove nel 1974 i coniugi Varšavskij si stabilirono definitivamente. Allo stesso tempo Varšavskij, il tipico emigrato russo che aveva percorso mezzo mondo, arrivò a una conclusione paradossale durante il suo viaggio verso l'Italia: «È strano come io prima non sentissi dalla vita tutto questo bisogno: viaggi, emozioni, bellezza». In questa brevissima nota si riflette l'essenza della *Weltanschauung* di un emigrato, di cui Varšavskij è un diretto esponente. Gli innumerevoli e dinamici spostamenti della diaspora russa non hanno niente in comune con il viaggio: l'emigrato russo è un uomo che gira il mondo, un individuo che vaga senza cittadinanza, spazio e radici, non è un viaggiatore, ma un esiliato. Approdo e viaggio si trovano, pertanto, in polarità diverse dell'essere: il vero viaggio è il fenomeno più chiaro di espressione di libertà, è compiuto grazie e secondo la propria volontà, non è imposto, non rappresenta un punto di arrivo quanto un «punto di ritorno» ai propri luoghi di origine. La problematica etico-ontologica che riguarda «il proprio posto», «il proprio spazio» è fra gli aspetti centrali del sistema filosofico di Varšavskij: «Mi sembra tutto strano: la nostra vita in Russia occupava uno spazio, mentre ora ha inizio una nuova e sconosciuta terra»⁵, scrisse nel suo romanzo

⁵ Varšavskij 1972, p. 37.

autobiografico *L'attesa* [Ožidanie], ricordando il giorno della partenza dalla Crimea verso Costantinopoli. La nave che trasportava i rifugiati verso un «non luogo» divenne per molti esuli russi il simbolo del proprio destino e il noto «esodo» dell'emigrazione nel 1920. Il simbolo della nave si colloca, quindi, in un paradigma diverso rispetto a *Il piroscafo* di Baratynskij. Non è un caso che Varšavskij caratterizzi come segue i suoi coetanei-emigrati, rappresentanti di quella «generazione inosservata» cui abbiamo poc'anzi accennato: «Siamo stati condannati all'apolidia, all'esclusione, alla solitudine. Abbiamo vissuto senza le comuni coordinate per definire il nostro posto nel mondo»⁶.

La coscienza dell'emigrato nella letteratura russa ha dato vita a una distinta tipologia poetica, in cui i diversi mezzi utilizzati per gli spostamenti (navi, treni, automobili, dirigibili) sono diventati i temi e i motivi privilegiati. Il significato attribuito ai mezzi, tuttavia, è molto specifico: essi si collocano in un mondo illusorio, fuori dalle coordinate spazio-temporali. Questo accade in Boris Poplavskij nel suo *Dirigibile con ignota destinazione* [Dirižabl' neizvestnogo napravlenija]⁷, in Anna Prismanova nella poesia *Il treno* [Poezd]⁸ con il treno che indica il passaggio alla catastrofe «attraverso la propria vita», in Gajto Gazdanov con il taxi che ricorre per le strade spettrali di una Parigi notturna e sonnambula, rinvenibile nel romanzo *Strade notturne* [Nočnye dorogi]⁹ oppure l'aereo, anch'esso destinato al crollo, in cui perdono la vita i protagonisti del romanzo *Il volo* [Polët]¹⁰.

Paradossalmente la ricerca del «proprio posto» nel mondo ispirò Varšavskij a partire volontario per la guerra. La ricerca di un senso della vita con il rischio per la vita stessa è uno dei

⁶ Ivi, p. 56.

⁷ La raccolta di poesie *Dirigibile con ignota destinazione* (1927) di B. Poplavskij fu pubblicata *post-mortem* dal suo sodale N.D. Tatišev (Parigi, 1965).

⁸ I versi entrarono a far parte del secondo libro di poesie *Gemelle* [Bliznecy] (Parigi, 1946).

⁹ Pubblicato per la prima volta in «Sovremennye zapiski», 69, 1939; 70, 1940 (con il titolo *Strada notturna*, *Nočnaja doroga*) e in edizione completa a New York per la casa editrice Izdatel'stvo im. Čechova nel 1952.

¹⁰ «Russkie zapiski», 18-21, 1939. La pubblicazione fu incompleta; il testo vide la luce per la prima volta e in forma integrale in Gazdanov 1992.

fenomeni che caratterizzano il difficile destino dello scrittore. Secondo la sua prosa autobiografica, in guerra egli provò per la prima volta «una calma sensazione di stabilità nella mia vita in qualcosa di autentico e duraturo»¹¹.

Il primo vero viaggio dello scrittore – con tutte le condizioni che esso comporta – divenne anche la testimonianza e l'esperienza più importante di acquisizione del *proprio posto* nella vita oppure di quella «stabilità [...] in qualcosa di autentico e duraturo». Quel viaggio è anche un chiaro motivo autobiografico, ricco di *veri* eventi. La visita in Italia fu infatti legata indirettamente alle intenzioni di Varšavskij di sposarsi: a Milano lo attendeva la futura moglie Tat'jana Derjugina, in città per motivi di lavoro. In tal modo, il viaggio italiano acquisì per lo scrittore un vero valore simbolico. La famiglia per un emigrato russo significava, in un certo senso, anche acquisizione di una patria, la tanto desiderata stabilità. Su questo aspetto riflette, per esempio, il citato poeta Poplavskij, amico di Varšavskij ai tempi del cosiddetto «Montparnasse russo», uno dei più «rinnegati» scrittori della diaspora, che nei suoi taccuini annota:

È certo che, proprio con l'intenzione di crearsi una famiglia, il russo all'estero sente particolarmente la necessità della sua Patria, della sua cerchia, persino del paesaggio russo. E questo lo prova addirittura da un punto di vista fisico¹².

Il viaggio di Varšavskij in Italia si trasforma in questo contesto in un viaggio da una migrazione illusoria a una vera realtà. Gli appunti italiani di viaggio fissano di conseguenza questa traiettoria mentale, una ricerca di una terra stabile sotto i propri piedi. Mentre si avvicinava all'Italia, Varšavskij scrisse alcune importanti annotazioni per se stesso, individuò i punti fondamentali di questa ricerca di stabilità e così scrisse sulla Russia:

All'improvviso ho pensato: ho amato per così tanti anni la Russia che probabilmente il significato che questo amore aveva nella mia vita era il

¹¹ Varšavskij 1972, p. 117.

¹² Boris Poplavskij, *V poiskach sobstvennogo dostoinstva. O ličnom sčast'e emigracii* [Alla ricerca della propria dignità. Sulla personale felicità dell'emigrazione (Dal taccuino del 1934. Parigi)] in Poplavskij 2006, p. 406.

sentimento più forte di tutti. È stato persino strano che, partendo per la guerra, io sia entrato nell'esercito francese come un russo, come se combattessi per la Russia.

E poi sulla futura moglie:

Sento che non posso più esistere senza S. [Spani o Snoopic, il diminutivo di Tat'jana Varšavskaja]. Con lei tutto è bello, felice, gioioso, sento di avere un mio posto nel mondo degli uomini e tutti ci amano, cioè la amano, ma, visto che siamo così uniti, amano anche me.

Questi due esempi rintracciabili negli appunti di viaggio sono organicamente legati:

Avevo intenzione di sposarmi. La mia compagna è la cosa più bella e incredibile che mi sia mai capitata, l'incarnazione di tutto ciò che ho amato nella vita, anche l'incarnazione di quella Russia che ho amato, di quella Russia delle "donne Russe". È strano che Dio mi abbia mandato all'improvviso il messaggio, come io già pensavo, che la vita è finita, che è finita la possibilità di vivere come per tutte le persone. È letteralmente finito il mio isolamento.

Varšavskij lascia anche un'importante annotazione sull'Italia, la prima parte della quale è stata redatta al momento dell'atterraggio a Milano: «Ecco, sarebbe bello se le persone fossero tutte come gli italiani: nessuno farebbe più guerre e la vita sarebbe più facile e felice». Durante il viaggio in Italia Varšavskij continuò le sue note:

Due settimane sono volate in un batter d'occhio [scrisse il 13 agosto]. In così poco tempo non ho mai visto così tante bellezze. Venezia, Padova, Bologna, Firenze, Siena, Roma, Pompei, Pisa. Molte di queste cose non le capivo prima. Ora mi è tutto chiaro [...] E di nuovo trascorro tutto il mio tempo accanto a Spani [...] Che peccato che tutto sia passato quando io ho già perso la capacità di percepire le sensazioni come prima. Ho in qualche modo accettato che non ho diritto a questo, non me lo merito [...] Ed ecco che S. ha deciso che invece ho diritto. Mi guarisce dalla mia vigliaccheria, dalla mia paura, dalla mia ansia [...].

E da qui un'altra antitesi con *Il piroscapo*. Se il dinamismo vitale della poesia di Baratynskij contrastava con il finale tragico del viaggio del suo autore, il vettore del viaggio italiano di Varšavskij segue un percorso diametralmente opposto: il viaggio dal non-essere dell'emigrato si trasforma in una realtà vitale,

positiva. Nel tempo i coniugi Varšavskij compirono altri viaggi in Italia come fosse una tradizione consolidata e condivisero questi pellegrinaggi con un perfetto conoscitore della cultura italiana, Vladimir Vejdl. Spesso un altro compagno di avventure fu il loro amico di famiglia e di lunga data, padre Kirill Fotiev, che, in una lettera indirizzata ai suoi sodali, dà testimonianza di quanto il significato dell'esperienza italiana fosse stata parte integrante dell'amicizia con i Varšavskij, della ricerca del vero «io» e della libertà:

Tutti i giorni a Firenze mi recavo presso la piccola fontana nel cortile di Palazzo Vecchio, ve la ricordate? Il vaso di alabastro in cui scorre l'acqua e sopra un putto alato che tiene tra le mani un pesce dalla cui bocca fuoriesce uno zampillo? Andrea del Verrocchio, 1470. Lì, a questa fontana, sotto la piccola ombra dell'angelo alato, ogni volta sentivo con particolare forza la nostra amicizia, la nostra vicinanza, pensavo costantemente a voi. Perché questo putto alato rinnega ciò che noi rinneghiamo e afferma ciò che con voi amiamo. Lui è luminoso riposo, valvola di sfogo da tutto ciò che è abominevole, dalla "letteratura" sovietica, da coloro che cercano il germe della "verità fatta in casa" [*sermjažnaja pravda*]¹³, dal modo di Chruščëv e Brežnev di indossare il cappello, dalle menzogne di qui e dall'ipocrisia di lì. A tutto questo si oppone la nostra amicizia e il suo putto alato e incoronato, quell'angelo, se non rappresenta la vittoria, è qualcosa che anela a essa [...]¹⁴.

¹³ Citazione tratta dal romanzo *Il vitello d'oro* (*Zolotoj telënok*, 1931) di I. Il'f ed E. Petrov [n.d.t.].

¹⁴ Lettera del 7 dicembre 1970 di padre K. Fotiev a V.S. Varšavskij, CER, f. 54.

Evgenij Baratynskij

Il piroscafo

Piena di una selvaggia, minacciosa bellezza,
batte contro la nave l'onda mediterranea.
Ecco che si è portato a poppa il capitano.
Sibila il suo fischietto. Sposandosi al vapore,
non invano si dà la nostra vela al vento:
spumeggia, poi profondo l'oceano sospira!

Voliamo via. Le ruote della potente macchina
già scavano nel grembo ondoso dell'abisso.
Restiamo a tu per tu con le onde marine;
un gabbiano soltanto si libra su di noi,
candido, volteggiando fra le acque ed il cielo.

Soltanto in lontananza, inquieto d'oceani,
simile a quest'uccello dei suoi flutti, al gabbiano,
dispiegata la vela, come una grande ala,
in estenuante lotta con l'elemento iroso,
una barca da pesca altalena sul mare...
Si offusca con la riva, svanisce il litorale!

Ho lasciato alle mie spalle molti paesi;
con l'anima turbata ho dovuto patire
molte illusorie gioie, molti dolori veri;
ho sormontato molti tormentosi problemi,
fino al momento in cui i marinai marsigliesi
levarono quest'ancora, simbolo di speranza!

Sin dalla fanciullezza l'ansia che avevo in cuore
Mi sospingeva al libero regno del dio dei flutti;
a lui io protendevo, avide, le mie palme.
Oggi, in premio di quella passione indefinibile,
benignamente il mal di mare mi risparmia,
e l'ondata mi spruzza con la sua schiuma salubre.

Che sia lontano o prossimo l'approdo non importa!
tiene in serbo per lui il cuore il proprio palpito.
Ecco, distinguo Tetide che dall'urna turchina
già si prepara a trarmi una sorte beata:
domani scorgerò le torri di Livorno,
domani scorgerò i Campi Elisi in terra!

Mediterraneo, aprile 1844¹⁵.

¹⁵ Traduzione di Michele Colucci in Baratynskij 1999, pp. 155-157.

Riferimenti bibliografici

- E. Baratynskij, *Liriche*, a cura di M. Colucci, Torino, Einaudi, 1999.
- G. Gazdanov, *First Complete Edition*, with an Introduction and Bibliographical Appendix by L. Dienes, The Hague, Lexuxenhoff Publishing, 1992.
- B. Poplavskij, *Sobranie sočinenij v třech tomach*, Soglasie, Moskva, 2006.
- A. Prismanova, *Bliznecy*, Pariž, Ob"edinenie russich pisatelej vo Francii, 1946.
- V. Varšavskij, *Ožidanie*, Paris, YMCA-Press, 1972.

Valerio Massimo De Angelis*

Un museo mobile: la percezione interattiva della memoria culturale in *The Marble Faun* di Nathaniel Hawthorne

Fino a pochi decenni fa per molta della critica letteraria il primo grande romanzo americano su Roma e sull'Italia¹, *The Marble Faun* (1860) di Nathaniel Hawthorne, era considerato più che altro un piuttosto pesante esercizio di scrittura "turistica", che cercava di ammantare un'immagine superficialmente "museale" della Città Eterna con le tipiche ossessioni hawthorniane per il rapporto del presente con un passato misterioso, e mai completamente svelato nel corso della narrazione, di crimini e peccati individuali e collettivi. L'interpretazione dominante era quella di un romanzo costruito come una successione di "schizzi" poco connessi tra loro che propongono al lettore un modello di rapporto "melodrammatico" con lo scenario romano e italiano, seguendo quanto affermato da Roy Harvey Pearce, per il quale in *The Marble Faun* «the sketch becomes the structural core of the novel itself and dominates its form»². Anche il primo importante studio esteso sulla figura dell'artista in Hawthorne, *Hawthorne's View of the Artist* (1962), tende a sottovalutare la rilevanza di *The Marble Faun* come romanzo che ha al centro della sua configurazione la riflessione meta-estetica

* Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici - lingue, mediazione, storia, lettere, filosofia, e-mail: valerio.deangelis@unimc.it.

¹ In generale, sulla rappresentazione di Roma nella letteratura di viaggio e nella narrativa statunitense dell'Ottocento cfr. Brooks 1958, Baker 1964, Wright 1965, Amfitheatrof 1980, Gebbia 1985, Rizzardi 1985-85, Vance 1989, Pinto Surdi 1999, Mariani 1992, Stebbins 1992, Franchot 1994, Buonomo 1996, Martin & Person 2002, De Biasio 2006.

² Pearce 1969, p. 195 (ma la prima edizione del saggio di Pearce risale al 1948).

sulla funzione culturale e ideologica dell'opera d'arte e della sua fruizione: «There are so many art-objects in *The Marble Faun*, so many discussions on matters of aesthetic taste, and so many artists in background and foreground, that one would expect Hawthorne's view of the artist to receive profoundest expression here. This is not quite the case»³. Letture più recenti (non solo americane, a partire da quelle di John Michael, Robert S. Levine e T. Walter Herbert, ma anche italiane, come per esempio quelle di Andrea Mariani, Leonardo Buonomo e Anna De Biasio)⁴ hanno viceversa sottolineato il carattere ambiguamente dinamico dell'interazione che i quattro personaggi principali del romanzo istituiscono con il monumentale scenario romano e che, anziché configurarsi come la passiva contemplazione di una serie di opere d'arte e d'architettura appartenenti a un mondo "altro" ma rassicuranti proprio per il loro essere reliquie di un tempo storico completamente superato, si rivela tanto più inquietante quanto più innesca meccanismi di emersione del rimosso attraverso la proiezione dei traumi censurati del soggetto sullo specchio polveroso di secolari rovine. In fondo, si tratta dello stesso processo di "focalizzazione" del passato che si riverbera nel presente già sottolineato dalla figlia dello scrittore, Rose Lathrop Hawthorne, nel suo *Memories of Hawthorne* (1897), quando ricorda la reazione del padre di fronte allo scenario della Città eterna: «While he observed Rome [...] he felt the sadness of the problems of the race which there were brought to a focus»⁵.

In realtà, la rappresentazione che Hawthorne opera del panorama artistico e urbanistico romano – narrativizzata attra-

³ Bell 1962, p. 165.

⁴ Cfr. Michael 1988, Levine 1990, Herbert 1991. Per i critici italiani, v. n. 1. Anche se fino alla fine dell'Ottocento la ricezione critica del romanzo è piuttosto favorevole, decretando la «pubblica consacrazione di Hawthorne a genio nazionale» (De Biasio 2006, p. 67), in linea di massima «*The Marble Faun* was welcomed and applauded [...] more as a guide book to Rome, richly stuffed with descriptions and images, than as a completely successful work of fiction» (Coale 2011, p. 29). Alcuni dei contributi agli atti (di prossima pubblicazione presso eum) del convegno internazionale HawthorneEurope: Transatlantic Conversations, che si è tenuto a Macerata nell'ottobre del 2014, rivedono in profondità la funzione "turistico-culturale" di *The Marble Faun*.

⁵ Hawthorne R.L. 1897, p. 357.

verso quei movimenti dei personaggi per le strade, i palazzi e le chiese che i lettori del romanzo replicheranno, usandolo come vera e propria guida turistica⁶ e addirittura aggiungendo, come prevedeva l'edizione Tauchnitz, le proprie fotografie dei luoghi descritti nei vari capitoli – smantella proprio la sua dimensione “museale”, se per “museo” si intende lo spazio che fissa e immobilizza l'evoluzione storica e culturale per “immortalarla” nella memoria (anch'essa eminentemente intesa come repertorio, collezione, archivio di “oggetti” sottratti al flusso della temporalità). Del resto, in *The Marble Faun* la parola “museum” appare, incredibilmente, soltanto una volta, quasi a voler enfatizzare il carattere tutt'altro che puramente contemplativo della relazione che i personaggi (e con essi i lettori) devono intrattenere con i “testi” offerti alla loro percezione – in questo senso, non solo dipinti, statue e monumenti, ma anche i singoli personaggi e soprattutto, in una sorta di postmoderna *mise en abyme*, il modo in cui essi si relazionano con quei testi. Se Roma è un museo, insomma, allora è un museo mobile, il luogo dinamico che permette la resurrezione e la ri-dinamicizzazione della memoria, e non tanto della memoria storicizzata che si offre allo sguardo del turista e del lettore, quanto delle memorie sepolte di questi ultimi, che nel confronto con il passato “altro” si riattivano appunto nella loro “alterità”, così consentendo la ridefinizione in termini più complessi e dinamici della propria identità – per certi versi, si tratta esattamente della “missione” di ogni progetto contemporaneo di recupero della memoria culturale. Se è vero infatti che il «major subject of the text is how art illuminates human being and how we can become adequate interpreters of this tradition of artistic representation»⁷, è ancor più vero che la “pedagogia dell'interpretazione” proposta in *The Marble Faun* mira a produrre una lettura della tradizione artistica che più che “adequata” è casomai destabilizzante, diretta a far emergere

⁶ Per Henry James *The Marble Faun* «is part of the intellectual equipment of the Anglo-Saxon visitor to Rome, and is read by every English-speaking traveller who arrives there, who has been there, or who expects to go» (James 1879, p. 165). O, per dirla più semplicemente con William Dean Howells: «Everybody was reading it» (Howells 1968, p. 56).

⁷ Budick 2004, p. 238.

l'inadeguatezza del soggetto, perché nella Roma di Hawthorne «le più elementari certezze, come la cartesiana certezza dell'auto-coscienza, vengono meno»⁸. In questo senso, l'ultimo romanzo completato dall'autore sembra davvero una *summa* della sua poetica della defamiliarizzazione, della sua costante interrogazione dei presupposti dell'identità individuale e collettiva americana e del concetto stesso di cittadinanza (tant'è che alla fine di *The Custom-House*, lo *sketch* introduttivo al suo capolavoro del 1850, *The Scarlet Letter*, Hawthorne decide di diventare «a citizen of somewhere else»⁹).

In estrema sintesi, il romanzo (basato sulle certosine annotazioni che l'autore trascriveva nei suoi *Notebooks* durante la permanenza in Italia con la famiglia tra il gennaio del 1858 e il giugno del 1859) racconta la storia di Donatello, ultimo rampollo di una nobile famiglia italiana di antichissime origini, e di tre artisti stranieri suoi amici che vivono a Roma, alla metà dell'Ottocento: Hilda e Kenyon, una pittrice e uno scultore entrambi statunitensi, e Miriam, anch'essa pittrice, le cui origini nazionali e anche razziali sono avvolte in un alone di mistero. Donatello è innamorato di Miriam, e Kenyon prova lo stesso sentimento per Hilda, la quale tuttavia sembra non volerlo ricambiare. Il giovane italiano è straordinariamente somigliante alla copia in marmo del Fauno di Prassitele (fig. 1), conservata nei Musei Capitolini, dove il romanzo si apre, tanto che i suoi amici credono che egli sia in realtà un discendente di quell'antica razza di creature mitologiche.

A questi quattro personaggi si aggiunge un misterioso "modello" che perseguita Miriam, cui è legato da un qualche oscuro vincolo del passato, probabilmente di carattere criminale. Una notte, Donatello aggredisce il modello e, dopo aver ricevuto un muto accenno d'assenso da Miriam, lo scaraventa

⁸ Mariani 1992, p. 28.

⁹ Hawthorne N. 2007, p. 37. Lauren Berlant sostiene ad esempio che il progetto estetico-politico di Hawthorne si fonda proprio su «a heremeneutic of negativity and defamiliarization. In response to the ideal intelligibility of the national-utopia, he constantly makes illegible the American landscape; [...] in response to the call to make citizens at home in their culture he posits the ideal citizen as tourist» (Berlant 1991, p. 34).

giù dalla Rupe Tarpea. Non vista da Donatello e Miriam, assiste all'omicidio Hilda, che da quel momento cova un senso di colpa "vicario" di cui infine si libera confessandosi con un prete cattolico a San Pietro – ma senza convertirsi, rinunciando quindi alla segretezza della confessione, e così confermando i sospetti che la polizia papale ha già sui due (quasi?) amanti. Il romanzo si conclude con Hilda e Kenyon che tornano in America, lasciando Donatello alla mercé della legge del Papato, non più primitivamente innocente ma in qualche modo "maturato" dall'esperienza del crimine, e Miriam a meditare sul suo ruolo nella vicenda. Ma la maggior parte del romanzo è dedicata alla descrizione delle passeggiate romane dei quattro amici, e alla loro osservazione, interpretazione e discussione del patrimonio culturale che Roma offre loro¹⁰.

In un peraltro interessante articolo di qualche anno fa, Mark A.R. Kemp sosteneva, come per sottolineare la "passi-

¹⁰ Brilla invece per la sua (apparente) assenza il panorama storico-politico dell'Italia di quegli anni, in pieno Risorgimento, che non trova riscontro nemmeno nei taccuini dello scrittore: «nei suoi diari di viaggio, a parte qualche breve notazione sui movimenti di truppe francesi e di ufficiali sardi a Livorno, [Hawthorne] non spendeva una parola per gli avvenimenti politici e militari che si svolgevano sotto i suoi occhi» (Monsagrati 2004, pp. 40-41). Nel romanzo questa assenza può essere appunto solo apparente, perché tutta una serie di indizi lascia supporre che Miriam e Donatello siano coinvolti nei movimenti rivoluzionari antipapali, replicando il legame politico-sentimentale della principale fonte d'ispirazione per il personaggio della pittrice, l'intellettuale radicale e profemminist Margaret Fuller, con il patriota italiano Giovanni Anygelo Ossoli, che poi diverrà suo marito e che era un nobile di antica casata come Donatello. Larry J. Reynolds ad esempio sottolinea che «Miriam's rebellious character seems based in part on Fuller's revolutionary activities in Rome during 1848-49» (Reynolds 2008, p. 203), mentre per Thomas R. Mitchell il personaggio di Miriam presenta «a parallel to Fuller's efforts to articulate an ideological justification for the republican insurrection in Rome by linking it to democratic revolutions of the past» (Mitchell 1998, p. 235), come quando, indicando a Donatello il Foro di Pompeo subito dopo l'assassinio del Modello, ricorda quello che vi accadde: «"For there was a great deed done here!" she said, – "a deed of blood like ours! Who knows but we may meet the high and ever-sad fraternity of Caesar's murderers, and exchange a salutation?"» (Hawthorne N. 1990, p. 176). Per Robert S. Levine Miriam è «an anti-Catholic revolutionary, perhaps even an assassin, of 1848» (Levine 1990, p. 26). La dimensione (occultamente) politica del romanzo permette anche, nella lettura di Nancy Bentley, di leggere Miriam e Donatello quali figure riecheggianti, rispettivamente, la condizione sessualmente "eversiva" della mulatta e quella antropologicamente "primitiva" dello schiavo afroamericano negli Stati Uniti pre-Guerra civile (cfr. Bentley 1990). Il primo a mettere in luce questo aspetto "occultato" del romanzo è stato probabilmente Goldman 1984.

vità” del rapporto con l’arte in *The Marble Faun*, che «no art in the sense of original work seems to be created» nel romanzo, giustificando questa affermazione con il postulato, sostanzialmente corretto, che «Hawthorne’s Rome contains no events or people, only a chiaroscuro space for the expansive and, I will argue, expansionist, imagination» (che sarebbe quella di Hawthorne); tuttavia, l’assenza di un’autentica “trama”, nel romanzo, sostituita dall’«emphasis on museum tourism»¹¹, non produce di necessità l’abrogazione dell’attività creativa nel suo farsi, che invece è spesso rappresentata nel testo, messa in atto dai tre artisti, e innescata direttamente o indirettamente dal rapporto con le varie opere d’arte con cui entrano in contatto. È senz’altro vero che in questo processo i personaggi statunitensi propongono una sorta di imperialistica “appropriazione” del *cultural heritage* italiano e romano¹², al punto da trasformare il loro stesso amico italiano in oggetto del proprio sguardo “conquistatore” fin dalla scena d’apertura del romanzo, in cui sono «simultaneously struck by a resemblance between one of the antique statues, a well-known masterpiece of Grecian sculpture, and a young Italian, the fourth member of their party»¹³, che poi diventa argomento principale delle loro conversazioni, in cui Donatello viene ripetutamente presentato come appartenente a un mondo che è da un lato “inferiore”, primitivo e quasi animale, e dall’altro “superiore” perché localizzabile nella dimensione idealizzata del mito – la tipica procedura di “addomesticamento/denigrazione” ed “esoticizzazione/idealizzazione” dell’Altro che viene posta in essere con sistematicità dai viaggiatori americani a Roma e in Italia nel corso dell’Ottocento¹⁴. Donatello però non può essere catturato completa-

¹¹ Kemp 1997, p. 210.

¹² *The Marble Faun* mette infatti in scena l’avvento dell’«attitude (since widespread) of trans-cultural consumerism, the view that other cultures exist not as independent social realities but as sights for the travelling Americans “to take in”» (Brodhead 1990, p. XV).

¹³ Hawthorne N. 1990, p. 7.

¹⁴ Rasoul Aliabkari sottolinea come queste procedure siano analoghe a quelle poste in essere dai viaggiatori europei in Oriente e studiate da Edward Said in *Orientalism* (1978): Hawthorne utilizza in effetti «devices, themes, and strategies in dealing with the Italian setting and people that are characteristic of Orientalist

mente dall'immaginazione estetica dei suoi amici americani, tant'è che il suo busto in marmo scolpito da Kenyon rimarrà «in an unfinished state»¹⁵, così come il grande – e al tempo stesso insignificante – mistero del romanzo, se Donatello abbia le orecchie a punta come quelle di un fauno, non troverà risposta nemmeno nel *Postscript* aggiunto da Hawthorne nell'edizione pubblicata poche settimane dopo quella uscita in Inghilterra col titolo *Transformation*, che allude alla evoluzione di Donatello da “perfetta” creatura subumana a imperfetto (ma molto più complesso) essere umano per effetto del crimine commesso. In effetti, tutte queste strategie di “colonizzazione” del Vecchio mondo anziché produrre un indolore assorbimento all'interno della sfera culturale angloamericana mettono in crisi l'articolazione di quest'ultima, e con essa anche l'identità individuale del soggetto che finisce per vedersi restituita, dallo “specchio” della Roma imperiale, un'immagine di sé al tempo stesso distorta e rivelatrice¹⁶.

La tensione tra appropriazione imperialistica del patrimonio culturale romano da parte dei giovani artisti americani e destabilizzazione della loro identità nazionale si manifesta in tutta una serie di scene del romanzo. Per esempio, di fronte alla Fontana di Trevi, rappresentata come spazio della perfetta confluenza di tanti corsi d'acqua in un unico bacino (e quindi perfetta metafora americana dell'*e pluribus unum*, in cui la molteplicità si integra armoniosamente nell'unicità contenuta da un elaborato sistema di controllo), un anonimo artista si domanda: «What

writings» (Aliakbari 2014, p. 160). Le stesse strategie rappresentativo-simboliche vengono impiegate da James Fenimore Cooper, nella prima metà dell'Ottocento, per costruire un'immagine culturale del nativo americano “utilizzabile” dal pubblico angloamericano (per un confronto tra *The Last of the Mohicans* e *The Marble Faun*, cfr. Hamilton 2002).

¹⁵ *Ibid.*, p. 381.

¹⁶ Sulla Roma rappresentata in *The Marble Faun* come riflesso distorto dell'immagine mitica dell'America cfr. De Angelis 2004 (pp. 323-335), 2010 e 2011 (gli ultimi due saggi si occupano anche e soprattutto della “rifrazione” dell'immagine hawthorniana di Roma nella cultura italiana attraverso il teleromanzo del 1975 molto liberamente tratto dal romanzo, così come Pisapia 1996). Su Kenyon come figura di artista americano consapevole delle contraddizioni della propria cultura e restio ad assumere il ruolo di conquistatore imperialista nei confronti dei tesori artistici italiani, cfr. Lombardo 1995, pp. XVIII-XIX.

would be done with this water-power [...] if we had it in one of our American cities? Would they employ it to turn the machinery of a cotton-mill, I wonder!» – e Kenyon risponde: «the good people would pull down those rampant marble deities [...] and, possibly, they would give me a commission to carve the one-and-thirty (is that the number?) sister-States, each pouring a silver stream from a separate can into one vast basin, which should represent the grand reservoir of national prosperity»¹⁷ – implicitamente denunciando l’onnipresenza sia del potere economico sia dell’ideologia dominante, ma anche rivelando il suo desiderio di essere “reintegrato” nella compagine nazionale in veste di artista riconosciuto. In qualità di “esule” in Italia, Kenyon si dedica invece a ritrarre nel marmo una figura della mitologia della Roma imperiale che in realtà all’Impero romano si era opposta, e che apparteneva proprio a quella “razza” di cui fanno parte gli schiavi americani, e a quel genere che è ugualmente escluso dal “We, the People” con cui si apre la Costituzione degli Stati Uniti d’America: una donna africana, Cleopatra, che attraverso l’arte di Kenyon mostra «courage and integrity», in quanto «the sculptor had not shunned to give the full Nubian lips, and other characteristics of the Egyptian physiognomy»¹⁸.

In effetti Cleopatra era meno “africana” di quanto si pensi, essendo di ascendenze non solo egizie ma anche macedoni: tuttavia l’iconografia europea la raffigura spesso sottolineando appunto le sue caratteristiche più “esotiche”, che però non sono così presenti nella statua realmente esistente di William Wetmore Story¹⁹ (fig. 2) che è la “fonte” della *Cleopatra* di *The Marble Faun* – è Hawthorne (che l’aveva vista nello studio dello scultore ancora in fase di bozzetto di creta, la forma in cui la osserviamo nel romanzo, e che nei suoi taccuini di viaggio non fa menzione

¹⁷ Hawthorne N. 1990, p. 146.

¹⁸ Hawthorne N. 1990, p. 126.

¹⁹ Sull’intrinseco valore estetico della *Cleopatra* di Story, convenzionalmente neoclassica, è stato sollevato più di un dubbio, tant’è che secondo Andrea Mariani il lettore di *The Marble Faun* «stenta a credere che la *Cleopatra* di Story abbia potuto ispirare alcuni dei dialoghi più intensi e drammatici del romanzo» (Mariani 1999, p. 81). Story è anche autore del secondo libro importante sulla Roma ottocentesca vista dagli americani, *Roba di Roma* (1862).

di alcun carattere peculiarmente “africano”) a sottolinearle, in questo modo operando un intervento di “revisione” percettiva e interattiva del testo artistico che finisce per produrre un riverbero su quel presente della schiavitù afroamericana che Story peraltro “combatte” con opere in cui mette in luce la “dignità” della cultura africana, come nella celebre statua della Sibilla libica (fig. 3).

Le conversazioni sul valore del patrimonio culturale romano che popolano *The Marble Faun* rispecchiano un «impulse to monument building» che a metà Ottocento era in America la risposta a un «widely felt “malaise”, the “disturbing sense of remoteness from the heroic age of the Revolution”. Monuments would, it was hoped, “rebuild continuity with the past”»²⁰. Ma il passato con cui lo scenario romano crea una continuità è quello di un impero che soggioga e schiavizza, e che è infine condannato a disintegrarsi in quella «dust» che nel romanzo è onnipresente²¹ – così profetizzando il possibile tragico esito della Guerra civile sul punto di esplodere dall'altra parte dell'Atlantico, al punto che Robert S. Levine ha sottolineato come il «foreign setting» di Roma, «during the antebellum period, would have invariably prompted Americans to think about America», e che quindi la Città eterna rappresentata in *The Marble Faun* potrebbe a buon diritto essere definita «antebellum Rome»²², usando l'aggettivo inglese che definisce gli Stati Uniti del periodo immediatamente precedente la secessione del Sud.

In un'altra scena del romanzo la connessione che viene istituita non è più con la Roma imperiale, ma con quella tardorinascimentale. La giovane Hilda, che anziché dedicarsi a sviluppare una propria arte originale preferisce copiare gli “antichi maestri”²³, tra le altre opere riproduce quel quadro incertamente attribuito a Guido Reni che si presume ritragga Beatrice

²⁰ Byer 1993, p. 164, che cita Higham 1967, p. 16.

²¹ Secondo Jenny Franchot, è proprio questa immagine di Roma «as a monolithic corpse being slowly buried by time» (Franchot 1994, p. 353) e corrotta da un decadente cattolicesimo a decretare il fallimento estetico del romanzo. Il punto è che il “cadavere” di Roma è in *The Marble Faun* tutt'altro che “monolitico”.

²² Levine 1990, p. 20.

²³ Sulla contraddizione tra l'ideologia estetica “puritana” di Hilda e la sua professione di copista di opere di pittori cattolici cfr. Derail-Imbert 2001.

Cenci, la ragazza “colpevole” di aver ucciso il padre stupratore. Il significato di questo dipinto, e della sua interpretazione da parte dei personaggi di *The Marble Faun*, è così rilevante che è stato scelto per la copertina di una delle edizioni del romanzo, quella della Oxford World’s Classics, al posto dell’usuale Fauno di marmo (fig. 4).

Osservando il quadro Miriam si identifica con il suo soggetto, anticipando l’atto che vicariamente compirà con l’aiuto di Donatello (e che comunque prefigura nei suoi ritratti di donne che commettono violente vendette nei confronti degli uomini, come le bibliche Giuditta, Oloferne o Giale). Tuttavia, la giovane raffigurata nel quadro le assomiglia assai meno di quanto non faccia rispetto alla stessa Hilda: «The picture represented simply a female head; a very youthful, girlish, perfectly beautiful face, enveloped in white drapery, from beneath which strayed a lock or two of what seemed a rich, though hidden luxuriance of auburn hair»²⁴. Quando in questa scena viene presentata in dettaglio per la prima volta, nel suo appartamento nella Torre della Scimmia (tra via Portoghese e via dei Pianellari), Hilda appare appunto «dressed in white»²⁵, e il suo «customary white robe» fa sì che venga chiamata da tutti «Hilda the Dove»²⁶. Inoltre, fin dall’inizio Hilda viene caratterizzata non solo come “soggetto” della creazione pittorica, ma anche come suo potenziale “oggetto”: «she was a good subject for a portrait, being distinguished by a gentle picturesqueness, which was perhaps unconsciously bestowed by some minute peculiarity of dress, such as artists seldom fail to assume»²⁷. Ovviamente, Kenyon la considera, tipicamente innocente come ogni “American girl” deve essere, «incompatible with any shadow of darkness or evil»²⁸, ma quando Miriam va nuovamente da Hilda dopo l’omicidio del Modello le immagini della giovane americana e di Beatrice arrivano a riflettersi l’una nell’altra e a fondersi:

²⁴ Hawthorne N. 1990, p. 64.

²⁵ Ivi, p. 52.

²⁶ Ivi, p. 56.

²⁷ Ivi, p. 63.

²⁸ Ivi, p. 128.

Now, opposite the easel hung a looking-glass, in which Beatrice's face and Hilda's were both reflected. In one of her weary, nerveless changes of position, Hilda happened to throw her eyes on the glass, and took in both these images at one unpremeditated glance. She fancied – nor was it without horror – that Beatrice's expression, seen aside and vanishing in a moment, had been depicted in her own face likewise, and flitted from it as timorously²⁹.

Non solo: riconoscendosi come “copia” di Beatrice Cenci, Hilda crea una immedesimazione anche con Miriam, di cui in fondo condivide la colpa: «It was the intimate consciousness of her [di Beatrice Cenci] father's sin that threw its shadow over her, and frightened her into a remote and inaccessible region, where no sympathy could come. It was the knowledge of Miriam's guilt that lent the same expression to Hilda's face»³⁰. Quando Miriam aveva esaminato da vicino il dipinto di Hilda, si era creata la stessa identificazione nelle espressioni dei loro visi, ma *prima* che l'omicidio venisse commesso: «Hilda looked from the picture into her face, and was startled to observe that her friend's expression had become almost exactly that of the portrait; as if her passionate wish and struggle to penetrate poor Beatrice's mystery had been successful»³¹.

La trasformazione di Hilda da soggetto (americano) della creazione artistica che però si limita a produrre copie di opere altrui (italiane) a vero e proprio oggetto (americano) della rappresentazione pittorica (di un italiano) si completa quando un giovane artista locale la ritrae mentre, in un ennesimo esempio di *mise en abyme* che dinamicizza il rapporto tra soggetto e oggetto dell'osservazione/rappresentazione, Hilda sta guardando il quadro leonardesco che (probabilmente) raffigura Giovanna d'Aragona e crede di vedere in quest'ultima una «resemblance to Miriam»: il ritratto di Hilda, che attrae «considerable notice» e viene poi replicato in innumerevoli copie che «may still be found in the print-shops along the Corso» (così la copista diventa addirittura l'oggetto dell'atto del riprodurre in copia, e innesca suggestive anticipazioni delle riflessioni benjaminiane sulla riproducibi-

²⁹ Ivi, p. 205.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 67.

lità tecnica dell'opera d'arte), la mostra «gazing, with sad and earnest horror, at a blood-spot which she seemed just then to have discovered on her white robe»³².

Hilda diventa quindi una “colpevole innocente”³³ come Beatrice, non tanto perché assisterà al crimine di Donatello e Miriam senza poter intervenire, quanto perché contribuirà a consegnare i suoi amici a una legge, quella del Papato, che per un americano del tempo è esattamente l'opposto di un'autorità legale e legittimata – nel rispettare una legge non sua, paradossalmente Hilda tradisce quell'America di cui lei sarebbe perfetta rappresentante in qualità di «daughter of the Puritans»³⁴. Aniché caratterizzarsi come figlia di una cultura che si è costruita sulle fondamenta dell'ideologia del nuovo, Hilda diventa l'emblema della coazione a ripetere, quasi a voler insinuare il dubbio che, per essere davvero americani, si sia in qualche modo posti nella condizione di tradire proprio le basi dell'americanità – e sulle contraddizioni inerenti alle mitologie identitarie della sua nazione Hawthorne ha costruito un'intera carriera. Insomma, nella turpe vicenda immortalata da Guido Reni o chi per lui, le due donne leggono qualcosa che parla di loro (anche se Miriam sembra molto più consapevole, rispetto a Hilda, del significato profondo di quel messaggio³⁵), e delle incongruenze di un'identità culturale, quella americana, che pretende di essere “innocente” e poi si rende “colpevole” di complicità con poteri autocratici e oppressivi, in nome di uno

³² Ivi, p. 330. Sul vertiginoso caleidoscopio di scambi di ruolo tra soggetto e oggetto della creazione artistica in *The Marble Faun* cfr. la lettura lacaniana di Proctor 2002. Tutti e quattro i personaggi principali del romanzo diventano prima o poi “oggetti d'arte” nelle ripetute scene carnevalesche in cui si travestono assumendo diverse identità fittizie, “rivoluzionando”, in senso bachtiniano, le loro posizioni sociali, ma in questo caso si tratta di scelte operate dai soggetti che attivamente si trasformano in protagonisti di uno spettacolo. Il significato “perturbante” del carnevale romano in *The Marble Faun* era stato posto in evidenza già da Yates 1955. Cfr. anche Baym 1971, Martin 2002 e Kesterson 2007.

³³ Sul significato dell’“innocenza colpevole” di Beatrice Cenci nel romanzo cfr. Vanon Alliaia 1999.

³⁴ Hawthorne N. 1990, pp. 54, 362, 399, 466.

³⁵ Per un'interpretazione che invece vede Hilda protagonista di un «process of self-discovery» che infine la conduce a una matura consapevolezza «of the nature of both art and life» (p. 73), cfr. Piper 2011, pp. 57-73.

spietato legalismo, come Miriam (forse europea, forse di origini anche africane) denuncia nel suo dialogo con Hilda durante il loro primo colloquio nella «Dovecote» della pittrice:

«Ah!» replied Hilda, shuddering, «I really had quite forgotten Beatrice's history, and was thinking of her only as the picture seems to reveal her character. Yes, yes; it was terrible guilt, an inexpressible crime, and she feels it to be so. Therefore it is that the forlorn creature so longs to elude our eyes, and forever vanish away into nothingness! Her doom is just!»

«O Hilda, your innocence is like a sharp steel sword!» exclaimed her friend. «Your judgments are often terribly severe, though you seem all made up of gentleness and mercy. Beatrice's sin may not have been so great: perhaps it was no sin at all, but the best virtue possible in the circumstances. If she viewed it as a sin, it may have been because her nature was too feeble for the fate imposed upon her. Ah!» continued Miriam passionately, «if I could only get within her consciousness! – if I could but clasp Beatrice Cenci's ghost, and draw it into myself! I would give my life to know whether she thought herself innocent, or the one great criminal since time began»³⁶.

La percezione interattiva del quadro produce pertanto una serie di destrutturazioni identitarie, a partire dalla distinzione tra soggetto e oggetto per arrivare a quella del carattere nazionale americano, passando per lo smantellamento del «culturally conventional binary of pure woman/fallen woman»³⁷. Se il contributo che il romanzo ottocentesco offre alla costruzione delle identità nazionali e delle loro «imagined communities» si declina, secondo Benedict Anderson, per via del movimento dei protagonisti della narrazione attraverso il «sociological landscape of a fixity that fuses the world inside the novel with the world outside»³⁸, ovvero grazie alla “immobilizzazione”, al livello di fantasia ideologica, di un “quadro del mondo” che pretende di rappresentare fedelmente e in modo “rassicurante” (proprio perché appare “fissato” e perciò controllabile) il mondo “reale”, *The Marble Faun* si muove in direzione opposta, e sono quelle stesse immagini che dovrebbero essere fermamente ancorate nello spazio e nel tempo mediante il processo di

³⁶ Hawthorne N. 1990, pp. 66-67.

³⁷ Easton 2004, p. 96.

³⁸ Anderson 1991, p. 30.

monumentalizzazione a decostruire ogni facile appartenenza. Come osserva Leonardo Buonomo, «*The Marble Faun* appears to present travel as a metaphorical loss of ground»³⁹. Di qui quel tratto straniante che nel suo romanzo romano si esalta, ma che percorre tutta l'opera hawthorniana, e riflette quel perenne senso di “dislocazione” che lo scrittore, secondo Rebecca Harding Davis, ha avvertito nel corso della sua intera esistenza: «during his whole life, from the grassy streets of Salem to the docks of Liverpool, on Parisian boulevards or in the olive groves of Bellosguardo, he was always a foreigner, different from his neighbors»⁴⁰.

In conclusione, quel che Hawthorne propone in *The Marble Faun* è una visione della percezione del patrimonio culturale che ne esalta il potenziale (non necessariamente realizzato, sia chiaro⁴¹) interattivo, trasformativo e soprattutto destabilizzante dell'idea stessa di un'identità nazionale monolitica e impermeabile al confronto con l'altro, le cui produzioni culturali *non sono* ipostatizzate nella loro distanza spazio-temporale, in un neutrale spazio esotico, ma sembrano continuamente ripetere a chi le osserva: *de te fabula narratur*.

³⁹ Buonomo 1996, p. 57.

⁴⁰ Davis 2007, p. 105.

⁴¹ In effetti, è lecito domandarsi se, quando tornano a casa per sposarsi al termine del romanzo, i due artisti americani abbiano davvero operato una “trasformazione” morale e culturale (e anche politica) equiparabile a quella di Donatello. Nel suo saggio sulla cultura del “tempo libero” in *The Marble Faun* Richard H. Millington infatti rileva come alla fine Roma divenga un «sequestered, curiously empty site of merely visitable meanings, which mean only there and stay behind as one returns to the self-evacuated thinness of “actual” life» Millington 2002, p. 25). Anche per Myra Jehlen l'esperienza italiana non riesce in definitiva a “trasformare” Hilda e Kenyon, né come persone né come artisti, perché per non precipitare nella stessa Caduta di Donatello (che pure è per lui paradossalmente “Fortunata”) essi devono disconoscere il valore delle loro “vacanze romane” e gli insegnamenti estetici e morali che dovrebbero averne ricevuto: i due eroi americani «save themselves by leaving art behind and coming back to the New. It does not seem to be possible to be a good artist and also good» (Jehlen 1986, p. 153).

Riferimenti bibliografici

- R. Aliakbari, *Nathaniel Hawthorne and the Meiosis of Americanism in The Marble Faun*, «Criterion», 7, 1, 2014, pp. 159-176.
- E. Amfitheatrof, *The Enchanted Ground: Americans in Italy, 1760-1980*, Boston, Little Brown, 1980.
- B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991.
- P.R. Baker, *The Fortunate Pilgrims: Americans in Italy, 1800-1860*, Cambridge, Harvard University Press, 1964.
- N. Baym, *The Marble Faun: Hawthorne's Elegy for Art*, «New England Quarterly», 44, 1971, pp. 99-114.
- M. Bell, *Hawthorne's View of the Artist*, New York, State University of New York Press, 1962.
- N. Bentle, *Slaves and Fauns*, «ELH: English Literary History», 57, 1990, pp. 901-937.
- R.H. Brodhead, *Introduction*, in Hawthorne N. 1990, pp. IX-XXIX.
- V.W. Brooks, *The Dream of Arcadia: American Writers and Artists in Italy, 1760-1915*, New York, Dutton, 1958.
- E.M. Budick, *Perplexity, Sympathy, and the Question of the Human: A Reading of The Marble Faun*, in Millington 2004, pp. 230-250.
- L. Buonomo, *Backward Glances: Exploring Italy, Reinterpreting America, 1831-1866*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1996.
- R.H. Byer, *Words, Monuments, Beholders: The Visual Arts in Hawthorne's The Marble Faun*, in D.C. Miller (edited by), *American Iconology: New Approaches to Nineteenth-Century British Literature*, New Haven, Yale University Press, 1993, pp. 163-185.
- S.Ch. Coale, *The Entanglements of Nathaniel Hawthorne: Haunted Minds and Ambiguous Approaches*, Rochester, Camden House, 2011.
- R.H. Davis, *[Memories of the Hawthornes at the Wayside in 1862] (1900)*, in R.S. Bosco, J. Murphy (edited by), *Hawthorne in His Own Time: Biographical Chronicle of His Life, Drawn from Recollections, Interviews, and Memoirs by Family, Friends, and Associates*, Iowa City, University of Iowa Press, 2007.
- V.M. De Angelis, *Nathaniel Hawthorne: Il romanzo e la storia*, Roma, Bulzoni, 2004.

- , *Translating America's Translation of Italy to Italy: The Italian TV Version of Nathaniel Hawthorne's The Marble Faun*, in M. Camboni, A. Carosso, S. Di Loreto, M. Mariano (edited by), *Translating America: Importing, Translating, Misrepresenting, Mythicizing, Communicating America* (Proceedings of the 20th AISNA Biennial Conference, Torino, September 24-26, 2009), Torino, Otto, 2010, pp. 443-451.
- , *Left in Translation: Mirror Images of Italy and America in the Italian TV Version of Nathaniel Hawthorne's The Marble Faun*, in M. Camboni, A. Carosso, S. Di Loreto, M. Mariano (edited by), *Translating America: The Circulation of Narratives, Commodities, and Ideas Between Italy, Europe, and the United States*, Bern, Lang, 2011, pp. 151-170.
- A. De Biasio, *Romanzi e musei: Nathaniel Hawthorne, Henry James e il rapporto con l'arte*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 2006.
- A. Derail-Imbert, *Degenerate Art in Hawthorne's The Marble Faun*, «Letterature d'America», 21, 86, 2001, pp. 63-83.
- A. Easton, *Hawthorne and the Question of Women*, in Millington 2004, pp. 79-98.
- J. Franchot, *Roads to Rome: The Antebellum Protestant Encounter with Catholicism*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- A. Gebbia, *Città teatrale: Lo spettacolo a Roma nelle impressioni dei viaggiatori americani 1760-1870*, Roma, Officina, 1985.
- A. Goldman, *The Plot of Hawthorne's The Marble Faun*, «Journal of American Studies», 18, 1984, pp. 383-404.
- K. Hamilton, *Fauns and Mohicans: Narratives of Extinction and Hawthorne's Aesthetic of Modernity*, in Martin, Person 2002, pp. 41-59.
- N. Hawthorne, *The Marble Faun* (1860), Harmondsworth, Penguin, 1990.
- R.L. Hawthorne, *Memories of Hawthorne*, Boston and New York, Houghton Mifflin, 1897.
- T.W. Jr. Herbert, *The Erotics of Purity: The Marble Faun and the Victorian Construction of Sexuality*, «Representations», 36, 1991, pp. 114-132.
- J. Higham, *From Boundlessness to Consolidation: The Transformation of American Culture, 1848-1860*, Ann Arbor, William L. Clements Library, 1967.
- W.D. Howells, *Literary Friends and Acquaintance: A Personal Retrospect of American Authorship* (1900), Bloomington, Indiana University Press, 1968.

- H. James, *Hawthorne*, London, Macmillan, 1879.
- M. Jehlen, *American Incarnation: The Individual, the Nation, and the Continent*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- M.A.R. Kemp, *The Marble Faun and American Postcolonial Ambivalence*, «Modern Fiction Studies», 43, 1, 1997, pp. 209-236.
- D.B. Kesterson, *Hawthorne's «Mad, Merry Stream of Human Life»: The Roman Carnival as Apocalypse in The Marble Faun*, in H. Bloom (edited by), *Bloom's Modern Critical Views: Nathaniel Hawthorne*, New York, Chelsea House, 2007, pp. 175-191.
- R.S. Levine, «Antebellum Rome» in *The Marble Faun*, «American Literary History», 2, 1, 1990, pp. 19-38.
- A. Lombardo, *L'artista americano e la conquista dell'Europa*, in N. Hawthorne, *Il fauno di marmo*, trad. it. di F. Fantaccini, Firenze, Giunti, 1995, pp. IX-XX.
- A. Mariani, *Il sorriso del fauno: La scultura classica in Hawthorne, Melville e James*, Chieti, Solfanelli, 1992.
- , *Una riflessione critica*, in Pinto Surdi 1999, pp. 81-86.
- T.A. Martin, «An Awful Freedom»: *Hawthorne and the Anxieties of the Carnival*, in Martin, Person 2002, pp. 28-40.
- T.A. Martin, L.A. Person (edited by), *Roman Holidays: American Writers and Artists in Nineteenth-century Italy*, Iowa City, University of Iowa Press, 2002.
- J. Michael, *History and Romance, Sympathy and Uncertainty: The Moral of the Stones in Hawthorne's The Marble Faun*, «PMLA», 103, 1988, pp. 150-161.
- R.H. Millington, *Where Is Hawthorne's Rome? The Marble Faun and the Cultural Space of Middle-Class Leisure*, in Martin, Person 2002, pp. 9-27.
- , *The Cambridge Companion to Nathaniel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Th.R. Mitchell, *Hawthorne's Fuller Mystery*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1998.
- G. Monsagrati, *Gli intellettuali italiani e il processo di unificazione italiana*, in D. Fiorentino, M. Sanfilippo (a cura di), *Gli Stati Uniti e l'Unità d'Italia*, Roma, Gangemi, 2004, pp. 17-44.
- R.H. Pearce, *Hawthorne and the Twilight of Romance*, in *Historicism Once More: Problems and Occasions for the American Scholar*, Princeton, Princeton University Press, 1969, pp. 175-199.

- A. Pinto Surdi (a cura di), *Scrittori americani nella campagna romana: L'Ottocento*, Roma, Palombi, 1999.
- W. Piper, *Misfits and Marble Fauns: Religion and Romance in Hawthorne and O'Connor*, Macon, Mercer University Press, 2011.
- B. Pisapia, Il fauno di marmo: *Romance, meta-romanzo, teleromanzo*, «Ácoma», 6, 1996, pp. 44-51.
- N. Proctor, *The Purloined Studio: The Woman Sculptor as Phallic Ghost in Hawthorne's The Marble Faun*, in Martin, Person 2002, pp. 60-72.
- L.J. Reynolds, *Devils and Rebels: The Making of Hawthorne's Damned Politics*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2008.
- A. Rizzardi (a cura di), *Italy and Italians in America*, numero monografico di «RSA: Rivista di Studi Americani», 3, 4-5, 1985-1986.
- E.W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.
- Th.E. Jr. Stebbins, *The Lure of Italy: American Artists and the Italian Experience, 1760-1914*, New York, Abrams, 1992.
- W.L. Vance, *America's Rome*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- M. Vanon Alliata, *L'innocente colpa, Nathaniel Hawthorne, e il fantasmatico ritratto di Beatrice Cenci*, in M. Bevilacqua, E. Mori (a cura di), *Beatrice Cenci: La storia, il mito*, Roma, Fondazione Marco Basso, 1999, pp. 157-166.
- N. Wright, *American Novelists in Italy: The Discoverers. Allston to James*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1965.
- N. Yates, *Ritual and Reality: Mask and Dance Motifs in Hawthorne's Fiction*, «Philological Quarterly», 34, 1955, pp. 56-70.

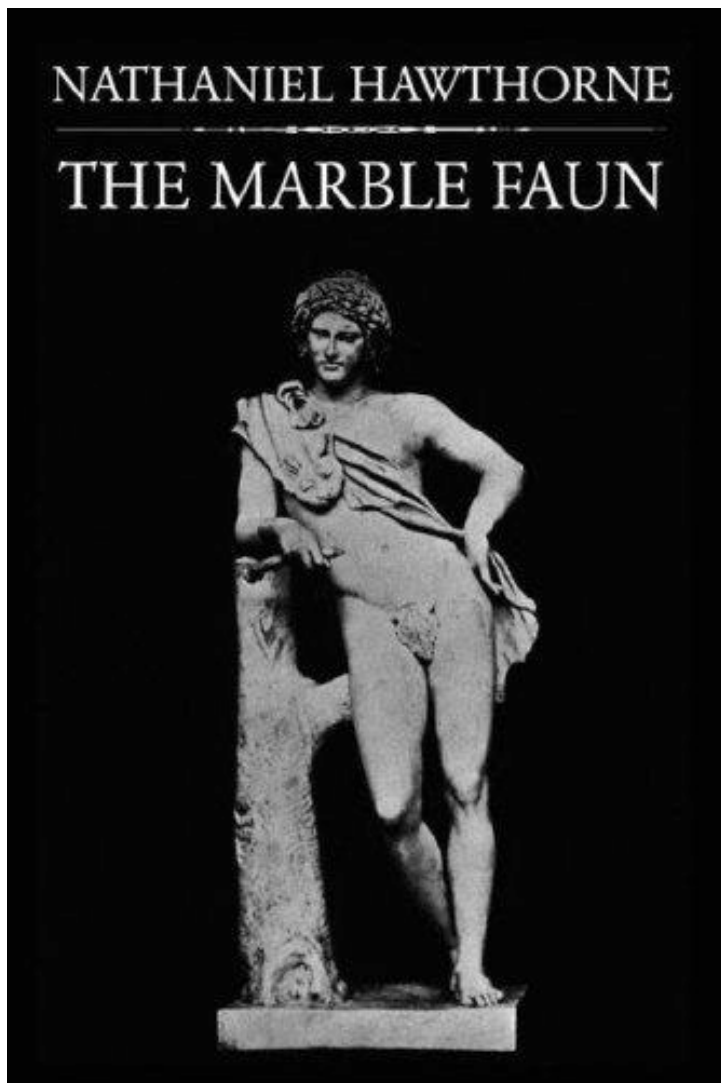


Fig. 1. Copertina dell'edizione Penguin Classics (1990) di *The Marble Faun*, che riproduce una delle ben 115 copie in marmo del Fauno (meglio noto come Satiro in riposo) di Prassitele (l'originale probabilmente era in bronzo), databile tra il 117 e il 138 d.C. e conservata presso i Musei Capitolini di Roma



Fig. 2.



Fig. 3.

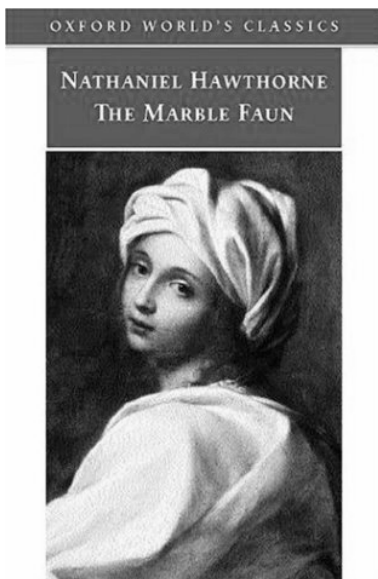


Fig. 4.

Fig. 2. William Wetmore Story, *Cleopatra* (1858), Los Angeles County Museum of Art

Fig. 3. William Wetmore Story, *Libyan Sibyl* (1861), Metropolitan Museum of Art, New York

Fig. 4. Copertina dell'edizione Oxford World's Classics di *The Marble Faun* (2002), che riproduce il (presunto) ritratto di Beatrice Cenci attribuito a Guido Reni (ca. 1600)

Amanda Salvioni*

L'Italia in dissolvenza nelle *causeries* di Lucio Victorio Mansilla

La presenza dell'Italia nella letteratura di viaggio ispanoamericana comincia a prendere consistenza intorno alla metà del XIX secolo, quando il viaggio transatlantico non è più appannaggio unicamente di amministratori e procuratori della corona o della classe mercantile, bensì, dopo le Indipendenze dalla Spagna, anche dell'incipiente borghesia dei nuovi Stati Nazione. L'Italia è da subito, in quel contesto, una tappa irrinunciabile del viaggio di formazione dei nuovi quadri, sia esso declinato nei termini del *Grand Tour*, per le classi più abbienti, sia come missione di studio, per la classe politica candidata alla guida del paese, o finanche come obbligata e sofferta iniziazione per i primi artisti nazionali. I nuovi viaggiatori ispanoamericani sono spesso anche improvvisati corrispondenti della stampa nazionale, e danno luogo, con gli scritti che inviano dall'estero agli organi locali, ad un ricco corpus testuale che rinnova profondamente forme e stilemi della cronaca di viaggio in lingua spagnola.

L'Europa si configura, per la seconda e terza generazione di cittadini ispanoamericani indipendenti, come un sistema geopolitico concepito utilitaristicamente – con reminiscenze illuministe e premonizioni scientiste – quale luogo di apprendistato della modernità, dove ciascuna nazione incarna specifici valori secondo una netta gerarchia: se la Francia si trova al culmine di tale sistema assiologico, quale laboratorio di innovazione nel pensiero politico e ispiratrice del rinnovamento del linguaggio poetico, l'Italia è in larga misura il luogo preposto all'educa-

* Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, e.mail: amanda.salvioni@unimc.it.

zione artistica, intesa questa non solo come formazione del gusto e affinamento della sensibilità estetica, ma anche come acquisizione di tecniche e competenze capaci di orientare le nuove classi dirigenti nel mercato artistico internazionale in qualità di nuovi committenti¹.

Lo sguardo del viaggiatore ispanoamericano al patrimonio artistico italiano nasce dunque con un movente politico e pedagogico che vede nell'arte una potente istanza modernizzatrice delle società, da infondersi con un movimento verticale, dall'alto verso il basso. È dunque uno sguardo rivolto ai luoghi più istituzionalizzati dell'arte: le accademie, i musei. Quando alcuni Stati (faccio qui riferimento specificamente all'Argentina) si dotano di mezzi concreti per l'educazione artistica, tra il 1870 e il 1890, l'Italia è la naturale meta d'elezione per le borse di studio finanziate dai governi liberali che hanno appena portato a termine la riorganizzazione degli Stati Nazione. Due generazioni di artisti argentini si formano nelle accademie italiane, dove apprendono un'arte eclettica che, secondo la storiografia artistica posteriore, impedisce o ritarda l'importazione di tendenze più moderne, come l'impressionismo. Un brusco cambio di paradigma avviene nel 1910, con l'esposizione internazionale di Buenos Aires, dove al pubblico argentino si spalancano nuovi orizzonti estetici grazie all'esposizione di opere di Claude Monet, tra gli altri². L'Italia è soppiantata, allora, da Parigi quale meta dell'educazione artistica nazionale.

Di riflesso, il prestigio del patrimonio artistico-culturale italiano, identificato con un'idea di classicità che può solo ispirare un manierismo accademico, declina, e ciò accade proprio

¹ Sulla percezione dell'Europa che i viaggiatori ispanoamericani contribuiscono ad elaborare nel corso della seconda metà del XIX secolo ed oltre, la bibliografia di riferimento è assai ampia, a cominciare dai classici libri di Jitrik 1969, e alle posizioni critiche di David Viñas, nel suo *La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético* (Viñas 1964), per seguire con lo studio in prospettiva prettamente storica di Guerin 1993, o con quello di Weinberg 1993, pubblicato a complemento dell'apparato critico per la collezione Archivos di Domingo F. Sarmiento (Sarmiento 1993). Più recentemente, hanno rinnovato l'interesse critico sul tema della letteratura di viaggio ispanoamericana, l'antologia e lo studio critico a cura di Beatriz Colombi (2010) e il saggio di Andrea Pagni (2010).

² Cfr. sul tema Laura Malosetti Costa 2008.

in coincidenza con la massiccia immigrazione che dall'Italia si riversa nel paese sudamericano. L'alluvione immigratoria, in costante crescita tra il 1880 e il 1920, modifica infatti l'intera percezione dell'Italia nell'immaginario argentino, condizionato dalle immagini di povertà e degrado sociale legate al fenomeno immigratorio e soprattutto dalla percezione di una minaccia di disgregazione identitaria rappresentata dalle masse immigrate e alimentata dalle ideologie più conservatrici.

E tuttavia, a cavallo tra i due secoli, una nuova generazione di viaggiatori latinoamericani, gli scrittori modernisti, restituiranno una visione più complessa, scevra dalla prospettiva pedagogico-utilitaristica, stabilendo connessioni più profonde e personali con il patrimonio italiano. Questo comincia ad essere percepito come fondamento di una comune tradizione e sensibilità latine, da contrapporre a una nuova barbarie anglo-germanica. Tra il 1890 e il 1910 il viaggio in Italia, accomunata ad una Spagna riabilitata culturalmente dopo la crisi del 1898, servirà ad affermare la grande narrazione identitaria del primo Novecento ispanoamericano, ovvero la sua latinità. Spagna e Italia sono allora le *tierras solares*, paesi d'elezione dell'idealismo e la spiritualità latine, incarnati dal simbolo di Ariele, in trasparente contrapposizione con la terra di Calibano, l'America anglofona, che estende ovunque la sua mano imperialista imponendo un pensiero materialista e anti-classico.

Se l'Italia conosce un declino del suo prestigio estetico, ceduto il passo alla forza rivoluzionaria dell'arte moderna francese, conserva invece, e se possibile accresce, il suo prestigio in quanto alle competenze tecniche nella conservazione dell'opera d'arte – il restauro – e agli strumenti giuridici di tutela del patrimonio. Nel 1909, un altro viaggiatore argentino, lo scrittore Ricardo Rojas, si trova in Italia nel momento del dibattito parlamentare sulla legge «Per l'inalienabilità delle antichità e le belle arti», la prima legge organica sulla tutela dei beni culturali effettivamente applicata in Italia, oggetto di una mobilitazione della società civile e di una polemica parlamentare del tutto inedite. La legge 364 del 1909 diviene, almeno nelle intenzioni, il modello insuperabile per i legislatori argentini e ispanoamericani che cominciano a volgere il loro sguardo al proprio patri-

monio storico artistico nazionale, il cui valore simbolico, con la nascita dei nazionalismi conservatori, aumenta sempre di più.

Tale è, in termini fin troppo generali, la parabola della percezione dell'Italia nell'immaginario ispanoamericano tra Otto e Novecento, in un quadro di relazioni transatlantiche che si fa sempre più intenso con l'avanzare del nuovo secolo. Il ruolo della letteratura di viaggio può dirsi, in questo contesto, decisiva nella definizione delle identità nazionali ispanoamericane più di quanto non avvenga in altri sistemi letterari europei, come ad esempio in quello italiano.

Dal punto di vista della rappresentazione del patrimonio artistico e culturale italiano nella letteratura di viaggio, e dunque delle poetiche che intervengono nella narrazione del viaggio in Italia, il tratto comune alle prime generazioni di viaggiatori ispanoamericani è l'*excusatio* iniziale che rimanda all'impossibilità di una descrizione esaustiva di ciò che si vede, anche in considerazione dell'imponente tradizione testuale che, almeno da Goethe in poi, rende ogni racconto un pallido riflesso o un'inutile ridondanza di cose già dette. La rinuncia alla descrizione è, fin dal principio, un topos del discorso sull'Italia, forse proprio perché l'incontro con il patrimonio artistico italiano non si traduce facilmente nel contatto profondo di un'esperienza estetica, ma è piuttosto mediato da altre istanze che orientano lo sguardo dei viaggiatori; o forse nella consapevolezza che non sarà attraverso il mero esercizio della descrizione che gli ispanoamericani, dagli ultimi margini della geografia e della storia, potranno iscriversi in una tradizione testuale che ai loro occhi occupa il centro del canone europeo.

La necessità di astenersi dal descrivere i luoghi visitati viene peraltro enunciata nel manifesto di rifondazione del genere testuale della letteratura di viaggio ispanoamericana, quale è il prologo di Domingo F. Sarmiento ai suoi *Viajes por Europa, Africa y América*, del 1845. Non solo per Sarmiento il genere di viaggio, così come fino ad allora concepito, ha esaurito ormai tutte le sue potenzialità espressive – «El *viaje escrito*, [...] es materia mui manoseada ya»³ – ma è il mondo stesso che, in virtù

³ Sarmiento 1993, p. 3.

di ciò che oggi definiremmo globalizzazione, riproduce stancamente all'infinito paesaggi e stili di vita omologati, rendendo la descrizione un inutile esercizio retorico: «La descripcion carece, pues, de novedad, la vida civilizada reproduce en todas partes los mismos caractéres, los mismos medios de existencia»⁴. Tuttavia, è soprattutto a partire dall'identificazione del proprio luogo dell'enunciazione, avvertito da Sarmiento come periferico e marginale, che la rinuncia alla descrizione diviene un vero e proprio tratto distintivo, in quanto modalità legittimamente americana del racconto di viaggio. Infatti, «mayor se hace la dificultad de escribir viajes, si el viajero sale de las sociedades ménos adelantadas, para darse cuenta de otras que lo son mas»⁵. La differenza in termini di progresso tra la società di provenienza e quella di arrivo, prima ancora di manifestarsi come un moto di ammirazione e desiderio, si rivela come una carenza del proprio sguardo, un'incapacità di osservazione causata dalla dismisura dell'oggetto osservato: «Entonces se siente la incapacidad de observar, por falta de la necesaria preparacion de espíritu, que deja turbio i míope el ojo, a causa de lo dilatado de las vistas, i la multiplicidad de los objetos que en ellas se encierran»⁶. Dunque, le istanze coinvolte nell'enunciato narrativo del viaggio – il narratore e il suo punto di vista, la tradizione testuale di riferimento, il referente e il destinatario – concorrono a minare l'efficacia della descrizione per cedere il passo a modalità nuove di narrazione dell'esperienza del viaggio, volte a colmare il vuoto creato da quella temporanea afasia di fronte al paesaggio europeo, e italiano in particolare.

Il topos dell'afasia, nelle sue diverse manifestazioni, può essere di volta in volta considerato come un mero artificio retorico, cui segue puntualmente un tentativo di descrizione che parzialmente contraddice la protesta di silenzio iniziale, come avviene nei primi viaggiatori e perfino in Sarmiento stesso, oppure celare una tensione iscritta nel testo, tra l'emozione estetica e il linguaggio, come nel caso dei viaggiatori modernisti,

⁴ Ivi, p. 4.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

o ancora, nelle sue estreme conseguenze, può rivelare una crisi della referenzialità del racconto di viaggio, come avviene in Lucio V. Mansilla.

Mi soffermo sulle ultime due accezioni del topos afasico invertendo l'ordine cronologico di apparizione dei testi di riferimento, per accennare brevemente, in primo luogo, a un testo del 1904, pienamente modernista, la cronaca veneziana di Rubén Darío e, in secondo luogo, ad un racconto dallo stesso soggetto, di Lucio V. Mansilla, del 1890.

«Escribir sobre Venecia, insistir sobre Venecia... ¿todavía?»⁷, è l'incipit della cronaca che il poeta modernista dedica a Venezia nel suo libro di viaggi *Tierras solares*, del 1904. La città lagunare, che è già metonimia dell'intero patrimonio storico-artistico italiano, diventa qui l'archetipo della bellezza sfigurata, consumata non solo dalla profanazione del turismo anglosassone, «!del dinero anglosajón y alemán que vulgariza los palacios y las costumbres»⁸, ma anche da una tradizione letteraria che la ammantava e che ottunde i sensi di chi la osserva, come in una sorta di inquinamento della percezione per eccesso di immaginario.

Nel racconto di viaggio di Rubén Darío la retorica della descrizione artistica diventa oggetto di una sorta di *mise en abîme*. Darío racconta, infatti, che nel suo giro in gondola con un amico che visita Venezia per la prima volta, egli fa tutto il possibile per presentargli non già la città che si staglia ai loro occhi, bensì una «monografia» veneziana: «Le cinkelé en poca prosa un Puente de los Suspiros [...] Le hice ver el Canalazzo, casi en verso, con estrofa por palacio»⁹. Nel rivolgersi all'amico, il gesto ostensivo del narratore – «gli ho fatto vedere [...]» – che dovrebbe riferirsi alla vista, si trasforma spontaneamente in un esercizio poetico – «gli ho cesellato [...] quasi in verso» – che sembrerebbe assicurare l'esperienza autentica della percezione. E tuttavia, proprio in questo stanco uso dell'ecfrasi, la cui ripetitività era stata già annunciata nell'incipit, si manifesta il fallimento

⁷ Darío 1904, p. 171.

⁸ Ivi, p. 172.

⁹ Ivi, p. 174.

del linguaggio poetico convenzionale, che rivela tutta la sua inadeguatezza. Insomma, sembra ironizzare Darío, il perverso incanto delle città italiane consiste nel fatto che lì non si può essere semplici *flâneur*, ma si è obbligati a diventare, anche, cattivi poeti. In questo assurdo cortocircuito dei sensi – non ci sono parole per descrivere Venezia, e tuttavia le parole sono necessarie per vederla – la città patrimonio italiana compare, sì, nella descrizione, ma come un'immagine riflessa in uno specchio.

In Rubén Darío l'afasia è dunque un atto deliberato di resistenza: esprime il rifiuto della mediazione poetica che si sovrappone all'incontro col bello, e, al contempo, segna la fine di una percezione convenzionale e statica del patrimonio artistico-culturale italiano, finalmente assimilato alla dimensione vitale dell'esperienza. Quindici anni prima di lui, Lucio Victorio Mansilla si era spinto oltre, confermando, anche in questo caso, la sua statura di innovatore e precursore della modernità periferica ispanoamericana.

Rampollo della classe oligarchica dell'Argentina indipendente, compromesso per vincoli familiari con il regime autoritario che insanguina il paese fino al 1852, Mansilla è segnato fin dalla prima giovinezza dall'esperienza del viaggio come definitiva della sua condizione liminare di uomo della transizione. Si trova a transitare, infatti, fra due epoche storiche del suo paese, dalla dittatura al consolidamento dello Stato Liberale, tra due temperie culturali, dalla lunghissima onda del Romanticismo ispanoamericano al positivismo spenceriano della Generazione dell'80, e anche, concretamente, tra le due sponde dell'Atlantico, in un moto costante e compulsivo fra Europa e Americhe, come pure tra l'Africa e l'Asia. Militare di carriera, ma anche parlamentare, diplomatico, giornalista e cercatore d'oro, Mansilla è soprattutto cultore della sua stessa immagine pubblica, costruita all'insegna dell'eccentricità e la stravaganza. Portatore di un soggettivismo così acuto da rendere indecifrabile il grado di realtà della sua scrittura, contribuisce all'ingresso della letteratura argentina nella modernità sotto il segno dell'eccezione e dell'irregolarità.

Mansilla è autore di racconti autobiografici di viaggio, da lui stesso definiti *causeries*, pubblicati su periodici argentini e latinoamericani, alcuni dei quali riuniti in volumi di enorme successo editoriale, tra il 1870 e il 1913, anno della sua morte. Alcune delle sue *causeries* sono dedicate all'Italia, e portano al suo culmine il topos dell'afasia, laddove l'impossibilità della descrizione delle città patrimonio italiane – Venezia, Roma, Napoli – diviene pretesto per l'enunciazione di una crisi della referenzialità della narrazione, di una crisi dell'integrità stessa del soggetto narrante. Mansilla imprime con ciò una svolta del tutto personale nel genere narrativo del viaggio in Italia.

Benché dalla fitta e disordinata trama di citazioni che alimenta la sua scrittura emerga con chiarezza il riferimento ai classici romantici del viaggio in Italia, fra tutti *Corinne ou l'Italie*, di Madame de Stäel, Mansilla sembra piuttosto iscriversi nella linea della trasgressione delle norme della *travel literature* così come erano state codificate nel XVIII secolo. Ciò che qui interessa sottolineare è che precisamente questa linea, inaugurata dal *Sentimental Journey Through France and Italy*, di Laurence Sterne, vede scardinare i presupposti basilari della letteratura di viaggio convenzionale, ovvero la descrizione dei costumi, dei paesaggi e dei monumenti dei paesi visitati, per lasciare il posto a un racconto disseminato di *trivialities* pseudo-autobiografiche, in un registro ironico e dissacrante dal quale scompaie la solennità dell'ecfrasi o del realismo documentale. Allo stesso modo, la soggettività totalizzante che tutto permea ed invade, che da Sterne si tramanda in questa linea parallela e trasgressiva di viaggiatori-scrittori, contraddice la norma del genere testuale tradizionale, che raccomandava la presenza discreta di un io narrante capace di simulare una visione il più possibile oggettiva delle cose osservate. Questo tratto si amplifica e si esaspera nella scrittura di Mansilla, tanto da fare del suo racconto di viaggio un autentico e singolare feuilleton autobiografico a puntate. Più vicino cronologicamente all'autore argentino è il modello testuale offerto dalle cronache di viaggio di Marc Twain, raccolte nel volume *The Innocents Abroad*, del 1869, per il taglio ironico e scanzonato, e a tratti gustosamente comico, nonché per la satira contro le guide e le aspettative frustrate del turista americano

all'estero. Ma se quest'ultima caratteristica può ricollegarsi ad una più generale e diffusa retorica anti-turistica, al rifiuto per la codificazione dell'esperienza del viaggio offerta dalle guide e ad un certo disprezzo per i parvenu e *rastaquouère* che accompagnano la massificazione del viaggio in Europa dei nuovi ricchi sudamericani¹⁰, Mansilla si spinge oltre, dichiarandosi affatto propenso a declinare il viaggio in ogni sua possibile manifestazione, compresa quella del *tourist* più triviale¹¹.

Tuttavia, benché molte delle più celebri *causeries* di Mansilla siano dedicate al viaggio, ciò si deve più alla preponderanza della sua esperienza di viaggiatore riflessa nel carattere autobiografico della sua scrittura, che non ad una precisa ascrizione del genere testuale prescelto – la *causerie*, appunto – alla letteratura di viaggio vera e propria. Definita in primo luogo dallo stile e non dal contenuto, la *causerie* è declinata da Mansilla in tutte le sue caratteristiche di genere: la spigliatezza della conversazione brillante, l'appello diretto al lettore, i tratti di un'oralità simulata, il virtuosismo ingegnoso delle trovate, l'umorismo e l'ammiccamento continuo, il formato della colonna di giornale. In realtà, le caratteristiche di questo genere "minore" informano tutta la scrittura di Mansilla, costituendo la cifra delle sue opere più riconosciute ed estese, prima fra tutte *Una excursión a los indios ranqueles*, che a sua volta può essere letta come la più straordinaria parodia del racconto di viaggio mai scritta in America latina.

La sua *causerie* intitolata *En Venecia*, pubblicata nel 1890 nel volume *Entre-nos. Causeries del jueves*, dichiara immediatamente la rinuncia alla descrizione della città lagunare recando in epigrafe la prima quartina dell'*Ode a Venezia*, dal canto IV del *Child Harold*, di Byron. Ogni velleità poetica è, con ciò, neutralizzata da un irraggiungibile sigillo iniziale che preclude ogni ulteriore tentativo di descrizione di Venezia. A partire da qui, la *causerie* si risolve in una sorta di eterno incipit che promette incessantemente, senza mai tener fede all'impegno, la narrazione

¹⁰ Si veda, al riguardo, Pagni 2010.

¹¹ Per la figura di Mansilla viaggiatore si veda lo studio preliminare di Contreras 2012.

di un aneddoto di viaggio. Non già, dunque, la narrazione esauritiva dell'esperienza estetica o dell'impatto emotivo dell'incontro con Venezia, bensì di un aneddoto triviale, che consiste nell'aver seguito illecitamente una donna per i ponti e le calli della città.

Il racconto si perde continuamente in digressioni sentenziose ed aneddotiche, che allontanano la scrittura dal suo obiettivo primario, fino all'esplicitazione del motivo afasico, risolto in un sospiro: «¡Seguir a una mujer en Venecia!... ¡Y en el momento y a la edad en que yo lo hacía... ¡Ah!»¹². Soltanto dopo nuove e labirintiche digressioni viene enunciato lo scoglio contro il quale si infrange continuamente il flusso della narrazione: «para que ustedes comprendan bien lo que es “seguir una mujer en Venecia”, pareceme llegado el momento preciso de decirles, antes de entrar de lleno en el laberinto de mis impresiones y de mis emociones, qué es Venecia»¹³. L'ostacolo principale è, dunque, proprio la necessità di descrivere lo scenario veneziano. Venezia, infatti, non esiste, non è una città, è un abbaglio dei sensi: «Venecia no es una ciudad. Venecia es una idealidad, es un sueño...»¹⁴, sentenzia la voce narrante dopo una ripresa dell'epigrafe byroniana, citata in traduzione spagnola. Solo la rottura ironica e dissacrante di questo impasse lirico, ottenuta mediante la protesta per i prezzi dei ristoranti e degli alberghi, sblocca nuovamente la narrazione: «Porque en Venecia, como en todas partes, no hay hoteles que lo alojen a uno de balde, ni gentes que le presten a uno sus favores *gratis et amore*»¹⁵.

Ma ecco che il flusso s'infrange di nuovo, esplicitando questa volta la vera natura del procedimento narrativo “ad ondate”:

¿Más hase visto – dirá el lector – un sistema semejante de digresiones, en forma de vaivén, de marea, que ni sube ni baja ni se está queda, sino que tiene por objeto llenar papel?

Alto ahí, si eso dice el lector. Porque si eso dice [...] no entiende de la misa la media de lo que son folletines, siendo lector de libros, en cuyo caso debe ocurrir a ellos, para que sean ellos los que le digan y le expliquen, mejor que yo, lo que es Venecia, cómo es Venecia¹⁶.

¹² Mansilla, *En Venecia*, in Mansilla 2012, p. 414.

¹³ Ivi, p. 415.

¹⁴ Ivi, p. 416.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 417.

In questo passaggio Mansilla si sofferma sul topos afasico, attribuendo l'impossibilità di descrivere Venezia non già all'ineffabilità dell'esperienza, né all'inflazionata e irraggiungibile tradizione poetica ad essa dedicata, bensì al genere testuale. Si tratta di un feuilleton, non di un libro, ed è ai libri che il lettore deve ricorrere per vedere soddisfatta la primaria necessità della descrizione. E tuttavia, di nuovo il narratore torna sui suoi passi per dichiarare finalmente di voler

esbozar un cuadro – antes de hablar de la mujer ésa – de lo que es Venecia, de cómo es Venecia, cuadro que no está pintado en los libros. Entonces mi pintura no tendrá gracia. Porque, al fin y al cabo, consultadndo los libros no hay quien [...] no sea capaz de hacer una caricatura de la blanca gaviota que se baña en el Adriático¹⁷.

Non teme, insomma, il narratore, che il suo stile sia inevitabilmente *plat*, triviale, comune, nel sommarsi a quanti descrivono la città lagunare nei libri, poiché egli si rivolge al pubblico argentino, del tutto ignorante dei luoghi da lui visitati e bisognoso di descrizione: deve adeguarsi alle facoltà intellettive del suo destinatario, conclude ironicamente e provocatoriamente. E tuttavia, di nuovo il prosieguo del testo smentisce puntualmente quanto promesso, perdendosi in mille flutti del discorso.

Impigliata in questo circolo digressivo, la *causerie*, poco prima di concludersi, vede frantumarsi anche la sua stessa istanza narrativa. In questo come in altri racconti di Mansilla, il narratore si sdoppia nella figura di un fantomatico segretario, che, sorta di istanza ordinatrice del racconto, sorveglia le intemperanze della voce narrante. Al segretario è affidata la sentenza-chiave: «Describir a Venecia, señor, tantas veces descrita, es algo demasiado americano»¹⁸ e finisce per reindirizzare il lettore alle opere degli spagnoli Pedro Antonio de Alarcón ed Emilio Castelar, di registro realista e convenzionale, quanto di più lontano dal modello trasgressivo e scanzonato del racconto di viaggio coltivato da Mansilla.

Infine, con un ultimo esilarante rimando a considerazioni metapoetiche, la *causerie* si conclude con la citazione della

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 420.

grammatica francese di Chantreau: «tous les commencements son difficiles»¹⁹, non prima di aver promesso al destinatario esplicito del testo di raccontargli a voce l'episodio in questione, anzi, meglio ancora, di descrivergli Venezia, magari fumandosi insieme un bel sigaro, e forse burlandosi del lettore, rimasto ad aspettare la descrizione e il racconto promessi, *sfumati* come in un gioco di prestigio, dietro l'eloquenza perversa del narratore: «haré más aún, le describiré *viva voce* a Venecia, y entre lo uno y lo otro, fumaremos... no al lector, sino de los mejores titulados habanos»²⁰.

Nella *causerie* di Mansilla la città patrimonio italiana evapora letteralmente dietro le nebbie di una afasia digressiva che allontana il paesaggio lagunare e lo spettacolo monumentale inseguendo il fantasma di una figura femminile tanto disincarnata quanto metaforica. La donna, di cui non riusciamo ad intravedere neppure un lembo della veste, nella preoccupazione del viaggiatore s'impone alla città, che neppure ci è dato vedere. La donna non viene mai raggiunta, così come mai il racconto riuscirà a lambire l'esperienza estetica. E se la città svanisce in dissolvenza, la scrittura di viaggio perde il suo senso referenziale, del viaggio stesso non rimane che l'irriducibile manifestazione di una soggettività sfuggente e mendace.

Riferimenti bibliografici

- B. Colombi, *Cosmópolis. Del flâneur al globe-trotter*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- S. Contreras, *El genio de los buenos viajes*, in Mansilla 2012, pp. 9-50.
- R. Darío, *Tierras solares*, Madrid, Leonardo Williams, 1904.
- M.A. Guerin, *Argentinos frente a la experiencia europea (1845-1900)*, «Polémica. Historia argentina integral», 39, 1971, pp. 228-252.
- N. Jitrik, *Los viajeros*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1969.

¹⁹ Ivi, p. 421.

²⁰ *Ibidem*.

- L. Malosetti Costa (editado por), *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- L.V. Mansilla, *El excursionista del planeta. Escritos de viaje*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2012.
- A. Pagni, *Ser o no ser turista. Relatos de viaje a Europa*, in A. Laera (editado por), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. III: *El brote de los géneros*, Buenos Aires, Emecé, 2010, pp. 39-60.
- D.F. Sarmiento, *Viajes*, a cura di Javier Fernández, Madrid, ALLCA XX-Universidad de Costa Rica, 1993.
- D. Viñas, *La mirada a Europa: del viaje colonial al viaje estético*, in *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964, pp. 3-79.
- F. Weinberg, *Sarmiento, Alberdi, Varela: viajeros argentinos a Europa*, Madrid, ALLCA XX-Universidad de Costa Rica, 1993, pp. 1005-1026.

Sessione terza

Culture e letterature migranti

Franca Sinopoli*

Introduzione

Gli interventi presentati nel *panel* “Culture e letterature migranti” si inscrivono all’interno di un assunto teorico centrale derivato dalla recente geocritica letteraria ovvero l’ipotesi secondo la quale la letteratura non rispecchi né descriva lo spazio urbano bensì contribuisca a crearlo e a riconcettualizzarlo¹. L’assunto è utile a leggere soprattutto quei testi che, come nel caso della scrittrice Gabriella Kuruvilla ospite d’onore del *panel*, affrontano ad esempio una visione spesso coercitiva dello spazio urbano, il quale condiziona e reprime i suoi abitanti, compreso il soggetto narrante (nativo oppure migrante) che pertanto si definisce a partire dallo spazio che percorre e dei soggetti che incontra e non esclusivamente sulla base di un’appartenenza etnico-linguistica e culturale precostituite. Se per i seguaci della geocritica la letteratura può dunque cambiare l’uso dello spazio, mutandone la percezione e la consapevolezza, ciò è maggiormente vero nell’opera della scrittrice italoindiana la quale, ad esempio nel romanzo *Milano, fin qui tutto bene* o nei più recenti racconti in *Milano d’autore* e *È la vita, dolcezza*², contestualizza ripetutamente la questione identitaria nel campo delle interferenze vissute dal soggetto a contatto con gli spazi e gli abitanti della metropoli. Kuruvilla mostra un genuino e duraturo interesse per il patrimonio culturale e sociale italiano che sostanza lo spazio urbano delle città protagoniste dei suoi racconti e romanzi, abitato

* Università di Roma “La Sapienza”, Facoltà di Lettere e Filosofia, e-mail: franca.sinopoli@uniroma1.it.

¹ Westphal 2007.

² Kuruvilla 2012, 2014, 2014 (I ed. 2008).

al contempo da soggetti autoctoni e alternativi che danno forma alla stessa cittadinanza italiana contemporanea, attraversata e ormai stabilmente caratterizzata dalla migrazione. Il contributo di Michela Meschini, introduttivo all'intervento della scrittrice ma anche utilmente riepilogativo del suo profilo autoriale, offre appunto l'occasione per riflettere su tutto ciò, entrando nelle pagine della produzione letteraria di Kuruvilla, che è interessata ad interrogare il mondo contemporaneo condensato nei centri urbani italiani, chiarendo alcune delle caratteristiche tipiche di quella che viene definita "generazione ponte" (*cross-generation*), attenta ai diversi linguaggi (iconografici, letterari, musicali) che nascono dal passaggio tra le lingue così come alle relazioni di potere che si stabiliscono nella configurazione sociale e culturale dello spazio urbano. Le rappresentazioni urbane, vere e proprie riscritture del patrimonio culturale italiano, e le conseguenti ricostruzioni identitarie al confine tra letteratura, cultura e storia costituiscono anche l'argomento dell'articolato intervento di Sara Lorenzetti, che allarga ulteriormente il campo di osservazione ad altri autori e autrici contemporanei, mettendo a confronto scrittori e scrittrici di prima e seconda generazione (Shirin Ramzanali Fazel, Amara Lakhous e Igiaba Scego) al fine di misurare criticamente questo rapporto con gli spazi urbani e il territorio italiano, una relazione che sembra persistere nel corso dei decenni della produzione letteraria della così detta "narrativa migrante". Sin da subito infatti nella letteratura italiana della migrazione, ad esempio in autori quali Pap Khouma, di origine senegalese, Salah Methnani, di origine tunisina, e la stessa Fazel, di origine somala, compaiono topografie alternative delle città italiane, connessioni intertestuali tra luoghi e mappature immaginarie transnazionali che mediano il legame tra la cultura di arrivo e quelle di partenza, tipiche dello "sguardo" diasporico sui luoghi, uno sguardo, un pensiero e un sentire che contraddicono spesso il senso che gli stessi luoghi rivestono per gli autoctoni. Da tale intersezione scaturiscono numerosi procedimenti di risignificazione degli spazi, con importanti contributi al ripensamento ad esempio del passato coloniale italiano in terra d'Africa, come ha mostrato l'intervento di Carla Carotenuto, pur assente da questi atti del convegno, dedicato all'analisi delle modalità di rilettura, messe in

atto da Scego e Fazel, delle numerose tracce nascoste e rimosse del colonialismo italiano presenti nel patrimonio artistico-culturale e nella toponomastica stessa della capitale d'Italia. Allo stesso modo l'intervento di Sara Lorenzetti ha permesso di approfondire il tema del *panel* dal punto di vista delle diverse strategie narrative attuate nei confronti della "rappresentazione" dello spazio urbano e utilizzate da autori autoctoni appartenenti alla così detta "seconda generazione" e autori migranti, nel caso specifico: Scego e Lakhous, laddove è in atto anche una relazione di emulazione e/o di distanziamento creativo rispetto alla tradizione narrativa italiana (Gadda e Sciascia per Lakhous, ad esempio).

L'intersezione dinamica tra la memoria culturale italiana, riguardante i diversi luoghi urbani della penisola, e gli sguardi e le memorie urbane e paesaggistiche di cui sono portatori i soggetti migranti accasatisi presso di noi e gli autoctoni di seconda generazione è oggetto infatti di un continuo interesse da parte degli studi più recenti sulla così detta "letteratura italiana della migrazione"; con la sua produttività critica tale interesse contribuisce inoltre a smontare gli stessi usi convenzionali della terminologia utilizzata periodicamente per circoscrivere e purtroppo "marginalizzare" questo genere di autori e autrici presenti nel panorama della letteratura italiana contemporanea, poiché in pratica ciò che emerge con sempre maggior forza è che lo spazio letterario italiano contemporaneo è determinato a pari diritto da autori di nazionalità italiana o non, come il presente *panel* del convegno maceratese con la discussione che ne è scaturita hanno ampiamente testimoniato e di cui la raccolta dei suoi interventi potrà rendere partecipi i potenziali lettori.

Riferimenti bibliografici

- G. Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- , *È la vita, dolcezza*, Milano, Morellini, 2014 (I ed., Baldini Castoldi Dalai, 2008).
- (a cura di), *Milano d'autore*, Milano, Morellini, 2014.
- B. Westphal, *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

Michela Meschini*

Riconcettualizzare lo spazio urbano: migrazioni, incroci, identità in *Milano, fin qui tutto bene* di Gabriella Kuruvilla

Nata e cresciuta a Milano, la scrittrice, pittrice e giornalista Gabriella Kuruvilla ha fatto del capoluogo lombardo lo spazio di riferimento del suo immaginario letterario, articolando la narrazione della città in due direzioni principali: l'una funzionale alla ridefinizione in termini di spazialità della questione identitaria, l'altra interessata ad esplorare la relazione tra inclusione ed esclusione nel contesto multiculturale della metropoli contemporanea, alla luce delle dinamiche della migrazione e dei parametri socio-urbanistici di centro e periferia. Le varie forme in cui può esprimersi la relazione tra il soggetto metropolitano e lo spazio fisico e sociale che lo circonda sono indagate dalla scrittrice nella dimensione comune e necessaria della mobilità urbana; una mobilità fatta di percorsi noti e obbligati, ma anche di attraversamenti di confini, di cambiamenti di rotta fortuiti e imprevisti, di rischi di scontro o di opportunità di incontro con l'“altro”. Scopo del presente contributo è dunque superare i confini disciplinari fra scienze sociali e letteratura, per applicare le diverse ma complementari prospettive metodologiche del discorso geografico, socio-politico e letterario allo studio delle intersezioni tra luoghi urbani e identità nel romanzo *Milano, fin qui tutto bene* (2012)¹. Nel ripercorrere i tracciati urbani milanesi si terrà conto, anche se solo marginalmente, di altre opere

* Michela Meschini, Università di Macerata, Dipartimento di Studi umanistici - lingue, mediazione, storia, lettere, filosofia, e-mail: michela.meschini@unimc.it.

¹ Kuruvilla 2012.

dell'autrice, quali *È la vita, dolcezza* (2008)² e *Milano d'autore* (2014)³, al fine di mostrare come la mappatura letteraria dello spazio metropolitano consenta di esplorare i nessi tra luogo e identità, e al contempo, di riformulare il discorso sulla migrazione sottraendolo alla retorica dell'eccezionalità e dell'emergenza e inserendolo nelle maglie del quotidiano e dell'esperienza vissuta.

1.

Per esaminare il rapporto tra spazialità, movimento e identità, mi soffermerò in prima battuta su alcuni aspetti della riflessione teorica sviluppatasi di recente intorno alla letteratura come strumento di articolazione e costruzione di spazi. L'idea che il discorso letterario non sia solo una forma di descrizione e rappresentazione dello spazio, ma una componente attiva della sua produzione, deriva dalla geocritica: una specifica pratica critico-letteraria orientata verso le questioni inerenti alla spazialità. Al centro dell'indagine letteraria la geocritica non pone né l'autore né l'opera, bensì lo spazio e le sue rappresentazioni, nella consapevolezza che l'immaginario letterario sia lo strumento privilegiato per comprendere ed esplorare la spazialità come fattore dinamico all'origine dei sistemi sociali e delle costruzioni culturali contemporanee. Ufficialmente l'approccio geocritico al testo nasce una decina di anni fa con la sistematizzazione teorica che ne ha fatto Bertrand Westphal in *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace* (2007)⁴. Ma l'interesse delle scienze umane per la questione dello spazio vanta una storia più lunga, che affonda le sue radici nella scrittura e nella riflessione critica della prima metà del Novecento – si pensi nello specifico alla poesia di T.S. Eliot e alla critica letteraria di Auerbach e Lukács – per trovare poi rinnovato slancio nel pensiero postmoderno e in particolare nell'attenzione rivolta allo spazio e alle sue valenze simboliche da filosofi come Michel Foucault, Henry Lefebvre, Gilles Deleuze

² Kuruvilla 2014a, pp. 54-55.

³ Kuruvilla 2014b.

⁴ Westphal 2007.

e Felix Guattari. «L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace», scrive Foucault nel 1967 in *Des espaces autres*:

Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau⁵.

Ritenuto il pioniere della svolta spaziale della postmodernità, Foucault ha per primo segnalato il passaggio, nella riflessione filosofica contemporanea, da un sistema di pensiero dominato da criteri temporali a uno dominato da logiche spaziali, formulando il noto concetto di eterotopia per indicare l'eterogeneità del mondo moderno e la giustapposizione dei luoghi del vissuto in una spazialità socialmente costruita, materiale e astratta ad un tempo. Dalla costruzione dello spazio sociale scaturiscono, secondo Foucault, forme di potere e dominio, ma anche margini di libertà e trasgressione, perché l'esperienza del mondo non si forma solo in base a strutture temporali, ma anche all'interno del sistema di relazioni che lega e gerarchizza i luoghi pubblici e privati del vissuto facendoli interagire con il nostro spazio interiore, dell'immaginario.

L'espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous mêmes dans lequel, se déroule précisément l'érosion de notre vie, notre temps et notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l'intérieur du quel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l'intérieur d'un vide qui se colorerait de différents chatoiements, nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables⁶.

Recuperando la lezione di Foucault, l'urbanista e geografo postmoderno Edward W. Soja ha coniato l'espressione «spatial turn» per indicare «the increasing reassertion of a spatial emphasis in ontological, epistemological, and theoretical

⁵ Foucault 1984, p. 46.

⁶ Ivi, p. 48.

discourse and in our practical understanding of the material world»⁷, insieme all'avvento di una teoria critica, che prendendo atto del passaggio di testimone dalle logiche temporali alle logiche spaziali sia in grado di coniugare il discorso storico con il discorso geografico, «the making of history with the social production of space»⁸. Una spinta determinante in questo senso è certamente da imputarsi al fenomeno della globalizzazione e a tutti i mutamenti da esso innescati in termini di scambio e produzione di saperi nonché di mobilità umana, commerciale e finanziaria; mutamenti che hanno evidenziato la centralità dello spazio e della spazialità, avviando il passaggio dall'epoca dei post- (postmoderno, postindustriale, postcapitalistico, post-histoire, ecc.) all'epoca dei geo- (geocritica, geoeconomia, geopolitica, ecc.). In ambito italiano la rinnovata attenzione alla spazialità trova eco nel breve ma denso intervento riepilogativo proposto da Giuliana Benvenuti con il titolo eloquente *Il protagonismo dello spazio*. Nel sottolineare l'evoluzione teorico-filosofica del sapere contemporaneo, la comparatista riafferma l'esigenza di pensare lo spazio non più come un referente inerte dell'esperienza umana, bensì come ciò che risulta «dall'interazione tra diversi agenti sociali e soprattutto dalla relazione tra spazio intimo, eterotopo e spazio pubblico, tra spazio della trasgressività e spazio della legge»⁹. Lo spazio va dunque inteso come costruzione sociale e variabile culturale anziché come pura materialità. È questa in ultima istanza la novità del discorso geocritico: ripensare lo spazio, in special modo lo spazio metropolitano, al di là della mera dimensione fisico-geografica e in quanto fattore essenziale nella definizione di logiche culturali e di costruzioni identitarie. Un contributo decisivo in questa direzione proviene anche dagli studi postcoloniali e in particolare dalla riformulazione dell'idea di soggettività proposta da Edward Said e Homi Bhabha¹⁰. Tuttavia, non essendo questa la sede per una trattazione più estesa della questione, mi limito a ricapitolare tre aspetti della geocritica che reputo significativi

⁷ Soja 1989, p. 158.

⁸ Ivi, p. 11.

⁹ Benvenuti 2009.

¹⁰ Si rimanda rispettivamente a Said 1994 e Bhabha 1994.

per l'analisi della rappresentazione letteraria dello spazio nei testi di Gabriella Kuruvilla.

Il primo aspetto saliente riguarda la centralità dello spazio urbano. La città è la sede elettiva della modernità, di conseguenza fin dalla seconda metà del XIX secolo lo spazio urbano è stato assunto come emblema geografico dell'esperienza del nuovo, nonché come dimensione più atta allo studio dell'evoluzione dei processi sociali che informano l'esperienza umana. Al centro dell'indagine geocritica vi sono dunque i luoghi urbani e il loro sistema di relazioni da cui scaturisce una spazialità frammentata, ma al contempo omologata e gerarchizzata, contrassegnata da divieti, vincoli e separazioni. Si deve a Henry Lefebvre l'interpretazione dello spazio urbano come spazio repressivo e conflittuale, funzionale alla riproduzione delle logiche di dominio e controllo del capitalismo. In *La production de l'espace*¹¹ lo studioso francese svela all'opera nell'organizzazione della città strategie di dominio economico e di segregazione sociale. Assunti questi che la geocritica ha fatto propri, mutuando da Lefebvre la convinzione che la problematica spaziale sia insita nel sistema capitalistico e che, pertanto, lo spazio urbano abbia sempre una valenza politica in quanto espressione della dialettica tra logiche di produzione e controllo dei luoghi. Di conseguenza, esso è da intendersi come un prodotto sociale,

where the dominant relations of production are reproduced [...] in a concretized and created spatiality that has been progressively "occupied" by an advancing capitalism, fragmented into parcels, homogenized into discrete commodities, organized into locations of control, and extended to the global scale¹².

Secondo la dialettica socio-spaziale proposta dalle teorie di stampo marxista, anche le forme positive di organizzazione razionale dello spazio urbano rispondono a finalità di controllo economico e sociale che segnano politicamente la geografia urbana, imponendo su di essa le striature della separazione e dell'ineguaglianza.

¹¹ Lefebvre 1974.

¹² Soja 1989, p. 92.

Un secondo aspetto da evidenziare concerne il legame tra l'esigenza di ripensare lo spazio e le trasformazioni in atto nell'epoca postcoloniale. L'incremento della mobilità commerciale e finanziaria su scala planetaria ha dinamizzato e complicato la percezione dello spazio; i movimenti migratori hanno messo in discussione il concetto di stato-nazione su cui si è fondata fino all'altro ieri la costruzione dell'identità culturale e politica dell'individuo; infine gli strumenti e le pratiche di comunicazione digitale hanno fatto interagire il locale e il globale secondo modelli ed esperienze di spazialità virtuale. L'insieme di questi fattori ha generato quella che potremmo definire la spazializzazione dell'esperienza e del pensiero: fenomeno che può contribuire da un lato a consolidare quei meccanismi di separazione e frammentazione funzionali al discorso della disuguaglianza, dall'altro a promuovere un ripensamento dello spazio sociale e della sua riarticolazione trasgressiva. È proprio quest'ultimo aspetto l'obiettivo degli studi critici sullo spazio come variabile culturale anziché luogo da descrivere. In linea con l'apertura utopica della geocritica, Edward W. Soja invita a riscoprire il potenziale emancipativo dello spazio, in quanto strumento di consapevolezza e di cambiamento socio-culturale. Secondo il geografo americano la riflessione critica sullo spazio può renderci consapevoli che le mappe finora prodotte possono esercitare una funzione repressiva sulle nostre vite e, proprio in virtù di questa consapevolezza, può fornirci gli strumenti per cambiarle e progettare nuovi spazi alternativi¹³. Se, come sostiene Lefebvre, lo spazio urbano è repressivo e ineguale, nondimeno la sua lettura critica può svelare le strategie di controllo che lo sottendono e aprire la strada all'immaginazione di nuove forme di spazialità e quindi di interazione sociale.

In ultima istanza merita attenzione il ruolo prioritario che la geocritica assegna alla letteratura nella percezione e comprensione delle logiche spaziali. Territorio crossdisciplinare per costituzione, la geocritica attinge idee e metodi da altri campi del sapere, come la geografia, l'urbanistica, l'architettura, la sociologia, l'economia. Ciò nondimeno, il campo letterario

¹³ Soja 2009.

resta il suo punto di partenza e di arrivo, perché attraverso il ricco repertorio dell'immaginazione e della figurazione che gli è proprio esso costruisce luoghi inediti, favorisce la comprensione della spazialità materiale e modifica il modo in cui «we perceive, understand, and explore spaces and places, while also perhaps projecting alternative spaces»¹⁴. Pur non essendo l'unico mezzo di comprensione dello spazio, l'immaginario letterario è considerato dai fautori della geocritica uno degli strumenti privilegiati per formare una nuova percezione dello spazio vissuto e svelarne le valenze simboliche sia culturali sia politiche, aprendo in tal modo la possibilità a nuove forme di concettualizzazione, nonché alla progettazione e costruzione di cartografie alternative. Tirando le somme si può affermare con Benvenuti che la letteratura

è una delle forme discorsive che interagiscono con la percezione e la produzione dello spazio e lo modificano: questo l'assunto centrale della geocritica, un metodo di studio dei luoghi che propone una prospettiva multifocale, ovvero l'analisi di più sguardi su e rappresentazioni di, un luogo [...]»¹⁵.

2.

Lo spazio urbano è il protagonista indiscusso della narrativa di Gabriella Kuruvilla che nelle sue storie racconta Milano, la sua *hometown*, o forse sarebbe più appropriato dire la sua metropoli, nel significato etimologico del termine, ovvero la sua città-madre e come tale matrice di storie, esperienze, significati. Fin dal romanzo di esordio *Media chiara e noccioline* (2002)¹⁶, la scrittrice organizza la storia intorno ai luoghi della città meneghina, che si configura da subito come motore del racconto e componente attiva delle esperienze dei personaggi, anziché mero sfondo scenografico.

¹⁴ Darici 2015, p. 29.

¹⁵ Benvenuti 2009.

¹⁶ Pubblicato da Kuruvilla con lo pseudonimo di Viola Chandra (Chandra 2002).

Della città di Milano Kuruvilla restituisce efficacemente il paesaggio urbano, osservato dallo sguardo esperto di chi quei luoghi li attraversa e li vive quotidianamente. Con uno stile svelto e asciutto l'autrice ricrea sulla pagina l'esatta mappatura urbanistica della metropoli: viali, parchi, piazze, locali, ristoranti, bar, negozi, centri sociali, palazzi, tracciati della metro, il tutto corredato da fermate e numeri civici. Tuttavia, se si pensasse di trovare nei suoi testi la cartografia della Milano nota ai turisti, con il Duomo e la galleria Vittorio Emanuele, i navigli e il Teatro alla Scala a fare da pittoresca quinta teatrale alle avventure dei personaggi, si rimarrebbe delusi, perché non è sul centro urbano che si sofferma lo sguardo dell'autrice bensì sulle periferie, sulle aree marginali, sui quartieri popolari, sulle zone *off the beaten track*, come il quartiere Isola o Viale Monza, la periferia sud di Corvetto o la Chinatown ambrosiana. Si tratta di zone urbane alternative ai percorsi consueti e per lo più sconosciute ai visitatori e ai turisti, quando non sconosciute dagli stessi nativi. Attraverso la narrazione esse reclamano il diritto di cittadinanza o piuttosto testimoniano l'esistenza di nuove forme di cittadinanza, non sempre riconosciute dal discorso artistico e politico ufficiale. E qui entra in campo un ulteriore scarto operato da Kuruvilla rispetto alla rappresentazione tradizionale dei luoghi in letteratura: se inconsueti sono i luoghi di cui scrive, altrettanto originale è il modo in cui quei luoghi entrano in relazione con le storie dei suoi abitanti. Difatti, benché sia rappresentato dall'autrice con esattezza e precisione documentaristica, lo spazio metropolitano milanese non è mai riducibile a una lettura esclusivamente topografica o architettonica ma si configura sempre in termini di paesaggio umano. Pertanto, nei testi kuruvilliani la città di Milano non è il palcoscenico inerte della vita dei suoi abitanti, ma è spazio sociale e in quanto tale reca l'impronta delle vite private e pubbliche che vi si incrociano, lo abitano, lo usano e lo trasformano.

Significativo del valore umano che la scrittrice assegna allo spazio è «Aldiqua», prosa autobiografica che figura in *Milano d'autore*, raccolta di racconti sulla città ambrosiana, firmati da vari scrittori contemporanei e curata dalla stessa autrice. «Aldiqua» narra l'elaborazione di un lutto attraverso un viaggio

memoriale lungo i percorsi urbani che l'io narrante ha condiviso con l'amica scomparsa, anch'essa come l'autrice architetto di formazione. Fin dalle prime righe il ricordo e l'emozione sono sottoposti a un processo di spazializzazione che guida il personaggio alla ricerca delle tracce lasciate dalla persona cara nell'"aldiqua" dei luoghi metropolitani, in particolare negli stabili, nei locali e nelle vie del quartiere milanese di Isola:

Quando ti ho conosciuta abitavi a Milano, in via Dal Verme: nel cuore dell'Isola, quartiere popolare e di sinistra, per nascita e per resistenza, che ti stava addosso come un abito su misura. Uno di quelli in cui ti senti a tuo agio, quando ci sei dentro. E tu c'eri dentro spesso perché, come molti isolani, di solito rimanevi tra i suoi confini. Non quelli decisi dal comune (più larghi) ma quelli percepiti dai suoi abitanti (più stretti): via Farini, via Alserio, via Sassetti e la ferrovia. Questo quadrilatero, di strade e di binari, ritaglia una porzione davvero piccola della città. Che ricorda un paese. Con la gente che apparentemente senza fretta cammina per le vie, si saluta e chiacchiera, fa la spesa al mercato o si siede nei bar e poi, magari all'improvviso, scompare dietro al portone di una vecchia casa¹⁷.

Il viaggio compiuto dalla voce narrante procede in una duplice direzione, configurandosi come un percorso insieme geografico e temporale, materiale e sentimentale, privato e pubblico. In virtù di questa duplicità i luoghi fisici cui si aggan- ciano i ricordi personali sono sempre anche spazi del vissuto sociale, e allo stesso modo, la storia privata di un'amicizia – che l'autrice definisce suggestivamente come la «crescita esponen- ziale degli affetti»¹⁸ – si esprime attraverso la storia pubblica dei mutamenti del paesaggio urbano, in un singolare rapporto di corrispondenza tra la condizione di smarrimento dovuta alla perdita di una persona cara e la percezione della perdita dei luoghi urbani, soggetti anch'essi come l'esistenza umana alle trasformazioni del tempo e più spesso agli interventi di riquali- ficazione urbanistica.

[...] per noi l'Isola era anche le sue case occupate, nate sul finire degli anni Ottanta e sgomberate agli inizi del Duemila. Sulle loro ceneri hanno costruito degli edifici residenziali: il San Antonio Rock Squat di via Gari-

¹⁷ G. Kuruvilla, «Aldiqua» in Kuruvilla 2014b, p. 58. In questa citazione come nelle successive sono state omesse le note in apice presenti nell'originale.

¹⁸ Ivi, p. 59.

gliano è stato sostituito da un palazzo stile “vacanze estive sul lungomare di Rimini” mentre al posto di Pergola, in via della Pergola, ci sono dei loft radical-chic venduti a caro prezzo (per alcuni anche emotivo) [...]. L’eredità di questi centri sociali oggi è passata a Piano Terra, uno spazio che affaccia, con due vetrine, sugli avveniristici palazzi del progetto Porta Nuova, a cui si deve, tra l’altro, la sparizione della Stecca degli artigiani e del giardino pubblico che la circondava. Però, se ci si addentra nel quartiere, tenendo gli occhi ad altezza uomo (e non grattacielo), si scoprono continuamente, adesso come un tempo, negozi e locali, storici e nuovi, che riescono a restituire l’atmosfera familiare, creativa e anche edonistica, che ha sempre caratterizzato questa zona¹⁹.

Puntuali riferimenti ai mutamenti architettonici di Milano marcano il racconto, mettendo in comunicazione la dimensione privata del lutto con la storia collettiva del cambiamento urbano: il quadrilatero dell’Isola conserva le tracce dell’amica scomparsa, ma anche quelle di un vissuto collettivo che l’autrice restituisce per esteso nel denso apparato di note che correda il testo. In questa originale appendice che è un prolungamento necessario della spazialità della narrazione, vengono approfondite, tramite precisi dati storici, architettonici e urbanistici, le varie anime del quartiere di Isola già presentate nel racconto: quella umanitaria incarnata nel secondo dopoguerra da don Eugenio Bussa, il prete che lottò contro gli espropri e i soprusi amministrativi; quella malavitosa rappresentata dalla figura di Enzo Barbieri, il ladro gentiluomo che condivideva il bottino con gli abitanti del quartiere; quella di tendenza con i progetti di riqualificazione urbana di Porta Nuova; quella umile e popolare degli operai e degli artigiani; quella alternativa del co-housing e della sharing economy rappresentata dai centri sociali. Non c’è distanza tra il profilo storico-sociale del quartiere metropolitano e la sua dimensione soggettiva, perché l’identità del luogo reca gli stessi segni caratteriali dell’amica scomparsa: «ironica, anticonformista, seduttiva, irriverente, affascinante ed emancipata»²⁰; come a dire che il luogo assume il carattere di chi lo abita e viceversa, annullando il confine tra pubblico e privato. Il processo di interazione tra spazialità e soggettività che informa

¹⁹ Ivi, pp. 67-68.

²⁰ Ivi, p. 70.

il racconto risulta così accentuato dal peritesto critico, che non assolve a una funzione puramente didascalica ma al contrario prolunga e approfondisce l'identità dei luoghi oltre il confine del racconto. Al ritratto spaziale dell'amica la scrittrice affianca il ritratto umano della metropoli, invitando il lettore a guardare lo spazio metropolitano come una storia fatta di trame e percorsi imprevisi e viceversa l'esistenza umana come un luogo di incroci e di incontri.

3.

Sul binomio spazialità-soggettività è costruito anche il romanzo *Milano, fin qui tutto bene*, mappa letteraria del capoluogo lombardo, dove l'autrice incrocia il discorso sulla città con il discorso sulla migrazione e sull'esperienza dell'“altro”, estendendo al piano sociale la riflessione sull'influenza reciproca fra luogo e identità. La metropoli contemporanea, multiethnica e multiculturale, diviene in quest'opera il luogo elettivo dello spaesamento dell'individuo contemporaneo, obbligato a misurarsi con nuovi percorsi spaziali e soggettivi. Come accade di consueto nei testi kuruvilliani, non è la capitale della moda, del design o degli affari – di cui pure rimangono tracce nel romanzo – ad attrarre lo sguardo della scrittrice, bensì la Milano popolare delle periferie e dei quartieri multiethnici, abitati da immigrati e nativi alternativi. Via Padova, Viale Monza, Sarpi, Corvetto, sono queste le zone urbane in cui si addentra con chiaro intento trasgressivo la penna dell'autrice, per restituirci le sfaccettature sociali di una città in rapida trasformazione. A ciascuna zona sono riservati un capitolo e una voce narrante, secondo una struttura a mosaico che rivela un approccio multifocale allo spazio metropolitano. A raccontare Milano sono infatti personaggi dall'identità mista, come Anita Patel, italo-indiana, madre single che si stabilisce in una traversa di via Padova per combattere il senso di spaesamento che l'assedia; o come Samir un giovane immigrato egiziano che vive in una traversa di viale Monza e osserva ironico il mondo degli italiani; o ancora, come Tony, originario di Scampia che abita insieme alla numerosa famiglia nella periferia sud-orientale di Corvetto, da cui sogna un giorno di affrancarsi. Un senso

di spaesamento e marginalità contrassegna l'esistenza di questi personaggi, che anche quando sono milanesi doc, come Stefania, la fotografa di via Sarpi, sono pur sempre emblemi di una soggettività mobile, mista, provvisoria, in altre parole, multiculturale come gli spazi che attraversano. «L'individuo postmoderno» – scrive Westphal – «può proiettarsi solo nell'universo del meticcio assoluto. L'eterogeneo è la sua professione. La trasgressione è il suo destino»²¹.

Per guidarci alla scoperta della metropoli contemporanea, l'autrice sceglie dunque una prospettiva multifocale che sottopone la città di Milano a sguardi incrociati, ora endogeni ora allogegni, facendo interagire gli spazi e la soggettività. Ciascun capitolo del romanzo potrebbe costituire un racconto in sé concluso e autosufficiente se i percorsi dei quattro personaggi ai quali è affidata la narrazione delle rispettive zone non si incrociassero in modo del tutto casuale, grazie a un soppalco da recapitare, a un acquisto smarrito nella metro, a un incontro al centro sociale Leoncavallo. Sono questi gli eventi imprevisi che mettono in comunicazione Anita Patel e Samir, Tony e Stefania, aprendo le porte cross-culturali della città per far incontrare storie ed esperienze diverse, ma anche pregiudizi e luoghi comuni. Il caso, in altre parole, è il *deus ex machina* che allaccia connessioni inedite e offre ai personaggi la possibilità di misurarsi con l'"altro", di oltrepassare i confini sociali e culturali dei loro quartieri e trasgredire le barriere invisibili che striano il territorio urbano.

Esemplificativo dell'approccio multifocale allo spazio urbano è un passo del capitolo dedicato a via Padova, in cui l'identità del luogo è data dalle voci che lo raccontano. È così che via Padova è per alcuni una zona degradata, per altri un microcosmo «del meticcio assoluto», dove è possibile la convivenza delle culture più diverse:

“Via Padova”, ci dice Federico, “è il quartiere più europeo di Milano, ricorda la Londra dei Beatles ma viene vissuto come un problema di ordine pubblico”. “Via Padova è meglio di Milano”, ha detto un bambino. “Non andare in via Padova che ci sono i brutti ceffi”, mi ha detto un altro bambino. Ma io ci abito, in una traversa di via Padova. Ci sono pareri discordanti, su

²¹ Westphal 2007, p. 62.

via Padova: non solo tra i bambini ma anche tra i suoi abitanti. Per alcuni è il ghetto, la casbah, il Far West o la banlieue italiana più disastrosa. Per altri invece rappresenta l'East End milanese: un modello di convivenza possibile. C'è chi non vorrebbe mai entrarci, c'è chi non vorrebbe mai uscirne²².

Nell'eterogeneità sociale e culturale di via Padova, Anita Patel trova uno spazio di convivenza possibile anche per le sue due anime private, quella italiana e quella indiana, che la spingono continuamente a interrogarsi sulla propria identità: «Chi sono io? “Dimmi come ti chiami e ti dirò chi sei”, avrebbe detto mia madre. Io sono una che si fa chiamare Paola Rossi, che poi è il corrispettivo femminile di Paolo Rossi: solo che io non faccio l'attrice e non faccio ridere, non sono neppure bassa e stralunata, per altro»²³. L'adozione di un nome d'arte rubato a un cabaretista milanese non serve a nascondere le tracce miste del personaggio che rimane irrisolto e sospeso non solo nel nome – Anita Patel-Paola Rossi – ma anche nella dimensione anagrafica – «Io non sono né vecchiabianca né giovanenera, sono una via di mezzo. Quarant'anni, meticcina. Un prodotto contraffatto»²⁴ – nei comportamenti – «vivo tutto ormai da più di vent'anni, con la porta accostata, mai chiusa e mai aperta»²⁵ – e infine nella relazione con lo spazio sociale:

[...] oggi osservo bene via Padova, insieme a mio figlio. E mi accorgo che le sfumature del grigio, il rumore delle auto e l'odore di smog a cui sono abituata qui si confondono con le tinte del giallo, le musiche arabe e gli aromi delle spezie che invece continuano a sorprendermi. E non è facile sorprendersi a Milano. E continuo a sentirmi spaesata, anche. Come un viaggiatore in terra straniera, che vede, tocca, annusa, assaggia, ascolta e vive tutto per la prima volta [...]»²⁶.

Straniera in patria, Anita Patel intraprende un viaggio di *self-discovery* che è nello stesso tempo un viaggio di scoperta della città natale. Il percorso quotidiano lungo via Padova, fatto di esitazioni, riflessioni e ripensamenti, piuttosto che alla

²² Kuruvilla 2012, p. 47.

²³ Ivi, pp. 11-12.

²⁴ Ivi, p. 13.

²⁵ Ivi, p. 18.

²⁶ Ivi, pp. 17-18.

certezza di sé approda alla verità dei luoghi, anch'essi misti, sospesi e plurimi come il soggetto che li narra. Via Padova è una «riga di mondo lunga più di quattro chilometri, che dal quasi centro ti porta all'estrema periferia»²⁷, è uno spazio aperto e frammentato, una mappa della soggettività nomade e multipla dell'individuo contemporaneo. Essa promiscuamente accoglie tutti: cinesi, indiani, romeni, marocchini, peruviani, egiziani, come prima degli anni Ottanta aveva accolto i meridionali e prima ancora i lombardi, assistendo indifferente alla turnazione dei luoghi e delle attività. Ci informa la narratrice che nel corso del tempo agli esercizi commerciali del calzolaio e del barbiere si sono sostituiti i negozi di kebab e gli internet point cingalesi, alle scuole medie i dormitori pubblici, secondo le leggi temporali dell'avvicendamento storico che trasformano il paesaggio materiale ed umano dei luoghi. Laddove la sostituzione non sia ancora avvenuta, vige la legge della promiscuità etnica e sociale; è così che in via Padova il macellaio italiano convive con il birraio peruviano, il centro commerciale con la Casa della Carità, la chiesa evangelica con l'Ambra Hard Movie. La promiscuità della strada invade anche la dimensione privata delle abitazioni, dove storie, odori e rumori si mescolano e si intrecciano e «i fatti degli altri ti si appiccicano addosso, attraverso la vista, il tatto, l'olfatto, il gusto e l'udito. I cinque sensi sono sempre sovraesposti, ai fatti degli altri»²⁸. Alla promiscuità degli spazi si associa, nella realtà metropolitana, la sinestesia percettiva, secondo le forme della polisensorialità che la geocritica considera centrali nello studio della rappresentazione letteraria dei luoghi. Fra i cinque sensi, certamente vista e udito sono quelli più usati dai soggetti kuruvilliani per negoziare la comprensione dello spazio privato e pubblico che abitano. Una delle raffigurazioni metaforicamente più riuscite di via Padova riguarda proprio la percezione sonora dell'eterogeneità sociale ed etnica del quartiere che richiama la mescolanza di vari generi musicali:

²⁷ Ivi, p. 8.

²⁸ Ivi, p. 10.

Sto in un quartiere popolare, questo è certo. Sto in un posto dove tutti si salutano, e si parlano: è tutto un gran vociare, in tutte le lingue, in questo posto. È come ascoltare una radio che passa continuamente da una frequenza all'altra, mischiando elettronica, jazz, classica, rap, funk, lirica, reggae, techno e drum and bass, con il gracchio di sottofondo anche²⁹.

Anche Samir, il giovane egiziano che abita in via Venini, una traversa di viale Monza, vive in un quartiere multietnico, ma per necessità e non per scelta. Di nuovo, come nel caso di Anita Patel, la scrittrice delinea il ritratto spaziale di un individuo sospeso fra più mondi e in cerca di identità: Samir fa il lavapiatti, è padre di un bambino metà italiano e metà egiziano che non gli è permesso di vedere, ha incontrato Anita Patel al Leoncavallo e deve recapitare un soppalco a Stefania, la fotografa di via Sarpi. Condivide con altri maghrebini un piccolo appartamento in cui dorme a turno in un letto a soppalco «perché là sopra lo spazio non basta per tutti, neanche se ci stringiamo come merci accatastate in una stiva. E così, se qualcuno vuole riposarsi, qualcun altro deve svegliarsi»³⁰. La sua situazione domestica ricalca da vicino quella di Omar, il giovane senegalese che in «Dancehall», una delle *short stories* di *È la vita, dolcezza*, racconta ironicamente il disagio della vita degli immigrati. Come Samir, Omar è costretto nella routine di un lavoro dequalificato e negli spazi ridotti di un monolocale, che condivide con altri otto «compagni di lavoro-di sonno-di masturbazione»³¹. L'unica via di fuga dalla costrizione spaziale e sociale quotidiana è la frequentazione di una discoteca del centro di Milano, dove la riduzione dello spazio è compensata dalla prossimità dei corpi femminili. Numerosi altri rimandi collegano *Milano, fin qui tutto bene* ai racconti del 2008; rimandi che non riguardano semplicemente i luoghi, le situazioni, i personaggi dall'identità mista, bensì lo spirito di fondo della *fiction* kuruvilliana, tesa fin dalle prime prove a narrare la città ambrosiana come spazio umano e ad intersecare il discorso sulla metropoli con quello sulla migrazione, perché come osserva Igiaba Scego, per Kuruvilla la

²⁹ Ivi, p. 6.

³⁰ Ivi, p. 57.

³¹ Kuruvilla 2014a, pp. 54-55.

«migrazione non è un ghetto ma qualcosa che fa parte del quotidiano»³². Non è solo emergenza e conflitto, ma anche condivisione degli spazi metropolitani, attraversamento del sistema di divieti e vincoli che organizza la città, nonché possibilità di nuove forme di relazione. Allo stesso modo Milano non è mai mero luogo fisico ma spazio socio-culturale e come tale matrice di mosse e relazioni umane che prendono forma nel percorso del racconto. In altre parole, per Kuruvilla è nello spazio urbano che si può esplorare la dimensione quotidiana e naturale della migrazione: «Il suo essere metropolitano le permette di vedere quanto la migrazione sia ormai Milano. Una Milano composta anche da badanti, designer, colf, medici, ragazzi in cerca di una identità qualsiasi, giovani astanti morti di fame che vorrebbero solo essere amati»³³.

Nel raccontare la quotidianità della vita migrante, la scrittrice non cede alla tentazione della cronaca o del realismo documentario, né usa toni tragici o malinconici. Si serve invece del filtro dell'ironia per mostrare gli scarti e le distanze che separano gli sguardi dell'immigrato e dell'italiano sulla stessa realtà quotidiana. Tra i vari spaesati del romanzo è certamente Samir il delegato principale dell'ironia dell'autrice. Il suo racconto sulle strategie di controllo degli spazi pubblici in funzione anti-migrante è pervaso di una ironia pacata, appena percettibile, ma chiaramente rivolta agli italiani e alla loro paura dell'immigrato che gioca a calcio in un parchetto urbano o dorme su una panchina. Il diritto allo spazio non è scontato per le minoranze, soprattutto il diritto allo spazio pubblico, che viene pertanto marcato da confini e divieti. È così che il parchetto di Viale Monza, in cui egiziani, marocchini e tunisini giocavano a calcio, viene prima recintato poi reso inaccessibile di notte e infine riqualificato come parco giochi:

Ci sono rimaste solo le panchine su cui bere o fumare, mentre guardiamo i bambini giocare dove un tempo giocavamo noi. Su quelle panchine io ho dormito: mi hanno cagato addosso i piccioni e mi hanno pisciato di fianco i cani [...]. Su quelle panchine adesso, giusto nel mezzo, hanno messo

³² Scego 2014, p. 7.

³³ *Ibidem*.

una sbarra che voi chiamate bracciolo: e che impedisce a chiunque, se non è molto piccolo, di sdraiarsi sopra. Alcuni amici che sono andati ad abitare nel nord-est, però, mi hanno detto che lì è ancora peggio perché a Treviso e a Trieste, per esempio, le panchine le hanno proprio fatte sparire³⁴.

Per quanto minima, la manipolazione dei luoghi ha sempre una valenza politica: delimita aree di inclusione od esclusione, definisce appartenenze, proietta sul territorio quelle che, sulla scia della sociologia marxista, abbiamo chiamato le striature della separazione e dell'ineguaglianza. La recinzione di un parco, l'inserimento di un bracciolo, la ridefinizione delle funzioni degli spazi pubblici non sono atti neutri né interventi puramente estetici, ma tentativi di bloccare il percorso dell'“altro” attraverso il controllo dei luoghi. Dietro l'idea razionale e progressista della riqualificazione dello spazio urbano si celano, dunque, strategie repressive di controllo e contenimento sociale.

Oltre al rapporto con i luoghi, l'ironia connota anche le relazioni fra i personaggi e le diverse visioni del mondo di cui questi sono latori. Per raccontare una zona piena di contrasti come viale Monza l'autrice fa incontrare Samir e Laura. Quest'ultima è una giovane milanese di buona famiglia che «sta nelle regge dei pieni di soldi»³⁵, abita all'ultimo piano di un antico palazzo ed è in procinto di trasferirsi in un condo hotel dotato di tutti i comfort. La distanza da Samir è evidente nella sproporzione delle rispettive spazialità domestiche, come anche nel diverso modo di pensare la migrazione. Per la giovane milanese è un fenomeno di tendenza, una moda metropolitana da celebrare, per Samir è un percorso a ostacoli quotidiano, un difficile equilibrio tra mondi e culture, che di per sé non è né straordinario né eccezionale. L'ironia leggera con cui l'autrice mette in relazione queste discordanti visioni è evidente da alcuni stralci della conversazione fra i due diversi inquilini di viale Monza:

Le ho chiesto cosa faceva nella vita: che per me è importante, soprattutto se coincide con quello che vuoi fare. Mi ha raccontato che si stava laureando in Scienze Politiche e che desiderava lavorare per una Ong in Africa. Le ho detto che ero egiziano e che stavo inseguendo i miei sogni: ahلامي.

³⁴ Kuruvilla 2012, p. 57.

³⁵ Ivi, p. 61.

Poi la solita storia, che per me è un incubo ma che per lei evidentemente era una fiaba romantica: il viaggio in gommone fino a Lampedusa, i mesi come pastore in Sicilia, il tirare a campare a Napoli, il treno diretto per Milano Centrale, le notti a dormire in stazione, l'amicizia con un ragazzo libico: il consiglio di rivolgermi alla Casa della Carità, in fondo a via Padova³⁶.

Nell'ottica positiva ma ingenua di Laura la realtà migrante è idillicamente deformata dal filtro dell'esotismo occidentale, condito con una vena di generico filantropismo e con un facile progressismo di maniera. Per la giovane milanese "illuminata", il migrante è una sorta di eroe romantico con cui nutrire le proprie velleità umanitarie; la sua presenza urbana è una ventata di esotismo che anziché svecchiare il decadente mondo occidentale ne giustifica l'esistenza. L'epilogo della conversazione è in tal senso piuttosto eloquente: dopo il racconto delle difficoltà vissute e superate, Samir trova rapida accoglienza fra le braccia di Laura. Lo stesso ironico contrasto di visioni innerva la discussione sul Cairo, un edificio di ringhiera di Milano gremito di immigrati. Mentre per Laura «lì dentro si respira l'atmosfera caotica e magica di una casbah»³⁷ e la mescolanza di genti di origine diversa è «un esempio d'integrazione riuscita»³⁸, per Samir è un posto triste che beffardamente conferma lo squallore delle vite di molti migranti che vengono dal Cairo e si ritrovano «a vivere al Cairo, sì, ma in una traversa di viale Monza»³⁹, oltre a smascherare le contraddizioni di molti italiani che tendono a proiettare sul diverso la realtà delle loro miserie e del loro spaesamento. Nelle parole di Samir integrazione e degrado diventano questioni inerenti alla soggettività postmoderna, piuttosto che qualità esclusive della realtà migrante: «Non ne posso più di questa storia dell'integrazione: ma secondo te gli italiani sono integrati in Italia? Io vivo qui da sette anni circa e ne ho incontrati un sacco di italiani che non solo non sono integrati in Italia ma neanche in loro stessi. Kullu ba° id °anni: sono dissociati da tutto»⁴⁰; o ancora: «Siamo passati sotto il ponte della ferrovia e siamo tornati nel mio viale Monza: proprio

³⁶ Ivi, p. 60.

³⁷ Ivi, p. 67.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

sotto la catapecchia di un amico che voleva diventare medico e che invece aveva iniziato a spacciare cocaina. “Gli italiani evidentemente preferiscono curarsi così”, mi aveva detto»⁴¹.

Come mostrano questi esempi, l'ironia kuruvilliana è strettamente legata al taglio multifocale del racconto e consiste nella capacità di adottare lo sguardo dell'“altro”, di muoversi tra più prospettive, di rovesciare punti di vista e luoghi comuni, senza cadere nella trappola del populismo né nella tentazione di distribuire valori e disvalori tra nativi e migranti. Chiaramente Samir svolge nel romanzo una «funzione specchio», smascherando la miopia o più spesso l'ipocrisia della società di arrivo «per portare alla luce o ingrandire (ecco l'effetto specchio) ciò che abitualmente è nascosto nell'inconscio sociale ed è perciò votato a rimanere nell'ombra»⁴². Tuttavia non assurge a simbolo di una presunta purezza migrante di contro alla corrotta società italiana, né viceversa sostiene lo schema del discorso che contrappone la virtù borghese al degrado del povero. Nel romanzo non ci sono buoni o cattivi, vincitori o vinti, puri o corrotti, ma inquilini di uno stesso spazio urbano, che si incrociano temporaneamente mentre inseguono i loro sogni lungo le vie e le strade di Milano. Certamente nell'incontro fra le diverse realtà sociali ed etniche della metropoli avviene l'«effetto specchio» di cui parla la critica sociale, ma nella narrativa di Kuruvilla tale effetto serve a smascherare i pregiudizi della società di arrivo come di quella di partenza, dei nativi come dei migranti, degli italiani come degli stranieri. Va inoltre rilevato che il rispecchiamento reciproco di spazi e persone avviene senza dramma ma anche senza idillio: i personaggi si incontrano e si confrontano, si vedono attraverso occhi estranei, incrociano il loro sguardo con quello dell'“altro” per proseguire poi la loro ricerca in solitaria.

A parlare da una prospettiva decentrata in grado di ribaltare stereotipi e pregiudizi è anche Tony, il giovane rasta di origine napoletana che nell'ultimo capitolo del romanzo guida il lettore alla scoperta della periferia di Corvetto. Come Samir, Tony è un cittadino che vive ai margini sociali e spaziali della metropoli, e

⁴¹ Ivi, p. 75.

⁴² Sayad 1996, p. 10.

in quanto tale svolge una «funzione specchio» relativamente ai pregiudizi dei milanesi sui meridionali, ma anche relativamente a quelli degli immigrati italiani sugli immigrati stranieri. A Corvetto, il discorso sulla recente migrazione internazionale si aggancia infatti al discorso sulla migrazione interna:

Gli immigrati della zona, quando non vanno avanti e indietro dalla moschea, stanno attaccati alle panchine in legno dei giardini come se fossero dei tarli o stanno piantati sopra ai marciapiedi davanti ai palazzi come se fossero delle impalcature. Ma a chi se fa pontone 'o cane 'o piscia 'nguollo: dunque meglio muoversi. Solo che a 'sti quashie sembra che rimanere fissi gli piaccia. Le sole cose che fanno facile sono sfottere le signorine e intrallazzarsi in sporchi traffici. Oltre a bere e fumare, fi real. Ammetto che un po' ci assomigliano, e non è che ci piaccia vederci riflessi nei loro specchi⁴³.

Tony si confronta con il suo pregiudizio sugli immigrati stranieri ma anche con il pregiudizio di Stefania, la milanese doc, fotografa e pittrice che racconta al lettore il quartiere di via Sarpi attraverso la lente della sua macchina fotografica. L'imprevisto che è all'origine degli incontri dei quattro narratori fa incrociare temporaneamente anche i diversi percorsi di Tony e Stefania. A causare l'incontro è un paio di stivali smarriti in metropolitana dalla fotografa e ritrovati dal giovane. Per recuperarli la prima compie un viaggio dal centro alla periferia di Milano che ha tutto il sapore di un'avventura in terra straniera. Attraversando paure e pregiudizi socio-spaziali, la donna si addentra nella periferia accolta da un «cavalcavia che sventra in due parti piazzale Corvetto: riversando uno scampolo di autostrada dentro un lembo di città»⁴⁴. Da subito il linguaggio metaforico dell'autrice comunica l'idea di un luogo ferito sul piano umano e urbanistico, contrassegnato da un degrado diffuso che ostacola la possibilità dell'incontro e finanche del riconoscimento dell'"altro", ritenuto minaccioso e incomprensibile come lo spazio in cui vive:

I palazzi si susseguono uno uguale all'altro. Case popolari che stanno cadendo a pezzi: muri scrostati, vetri rotti, persiane divelte. Paraboliche e spazzatura. La povertà si somiglia sempre. Quelli che abitano qui hin a pan e pessitt: sono ridotti alla fame. Arrivo al numero 8. Me l'aveva detto che il

⁴³ Kuruvilla 2012, p. 156.

⁴⁴ Ivi, p. 131.

citofono non funzionava. Infatti è trivellato. Tiro fuori il cellulare guardandomi intorno. Compongo velocemente il numero. Sotto la rubrica è catalogato “Stivali”. Non so neanche come si chiami il ragazzo con cui devo incontrarmi⁴⁵.

Anche Stefania, come tutti i personaggi-*flâneur* del romanzo, usa un lessico familiare nella lettura dello spazio urbano. Il suo racconto è intervallato da un contrappunto linguistico di frasi in dialetto milanese che le permettono di piegare l'estraneità dei luoghi all'ordine rassicurante della lingua madre. Samir da parte sua incornicia gli spazi di viale Monza con espressioni in arabo che rivelano i suoi giudizi sulla città e sui suoi abitanti, mentre Anita Patel-Paola Rossi mescola detti popolari e citazioni colte per esprimere la relazione con lo spazio di via Padova. Che siano in milanese, in italiano o in arabo, gli inserti linguistici scandiscono sia l'andamento del testo sia l'itinerario geografico dei personaggi, facendo interagire il linguaggio e lo spazio, il sonoro e il visivo, la memoria e i luoghi. Mentre funge da *refrain* musicale alla narrazione, questo lessico familiare costituisce un'ulteriore tappa del percorso urbano dei personaggi, assegnando al linguaggio un ruolo centrale nel processo di costruzione identitaria del soggetto metropolitano. In altre parole i personaggi negoziano le forme della propria identità in relazione allo spazio fisico e sociale, e contemporaneamente in rapporto al linguaggio ereditato, che si configura pertanto come un ulteriore spazio da attraversare ed abitare all'interno della città, un patrimonio privato e immateriale che di necessità si interseca con il patrimonio pubblico dello spazio urbano.

Al linguaggio spetta un ruolo di primo piano anche nella caratterizzazione del personaggio di Tony, che è il simbolo delle nuove identità metropolitane contrassegnate dall'ibridismo, dall'incrocio, dal nomadismo linguistico e culturale. Segni evidenti della composta cultura giovanile cui appartiene sono rintracciabili tanto nel suo abbigliamento – è un rasta con i dread, pantaloni a cavallo basso e felpa con il cappuccio – quanto nel suo codice espressivo: usa il patois, un singolare idioma metropolitano che fonde insieme inglese, napoletano e milanese. Il *pastiche* linguistico in cui

⁴⁵ Ivi, p. 133.

si esprime – senza venire per altro compreso dalla sua fidanzata, anch'essa di origini meridionali – rende agile e sciolto il percorso del lettore nella periferia di Corvetto, alleggerendo attraverso il ritmo della prosa e l'approccio disinvolto ai luoghi il racconto del malessere sociale di una zona, nota come centrale dello spaccio e del contrabbando. In virtù del taglio multifocale del testo, anche questo quartiere viene esplorato da più prospettive, per cui dopo essere stato introdotto dallo sguardo esogeno di Stefania, viene presentato dal punto di vista endogeno di Tony, che ne completa il ritratto smussando la percezione del degrado urbano per mezzo dell'ironia e restituendo ai luoghi una dimensione umana per mezzo del racconto delle vite che li abitano. Nel suo sguardo acuto e guizzante si fondono umoristicamente le dissonanze della realtà metropolitana e si colora di note comiche perfino la denuncia della propria situazione abitativa:

Il problema è la casa: mi yard. Ormai non ci stiamo più là dentro. Facciamo la fila anche davanti al bagno: quando piscio sto talmente 'n penziero che rischio di schizzare dappertutto, perché so che fuori c'è sicuramente qualcuno che aspetta il suo turno per entrare a farsi una doccia o a lavarsi i denti. E se di notte voglio alzarli pe' me fa' 'na birra, prima devo stare attendo a non stroppiare a mia sorella mentre scendo dal soppalco, poi devo scivolare silenziosamente di fianco ai miei che dormono lì sotto con mio fratello e alla fine, per aprire il frigo, devo riuscire a jumpare il nonno che dorme sul divano-letto. Il nostro non è un appartamento: è un percorso a ostacoli, dentro na' caiola di mattoni rotti⁴⁶.

La domestica penuria di spazi, insieme al sistema di divieti e confini che marca lo spazio pubblico, stimola il potenziale emancipativo del giovane, che è in effetti l'unico personaggio del romanzo a raggiungere un cambiamento insieme spaziale e identitario. Tony si trasferisce a vivere in centro, lasciandosi alle spalle la periferia, la casa sovraffollata e il letto a soppalco Ikea che venderà a Paola Rossi. L'autrice ci riconduce così al primo capitolo, senza tuttavia attivare un percorso circolare, giacché il punto di partenza e di arrivo non coincidono. Il romanzo si chiude infatti su una nota positiva che rovescia la stanchezza esistenziale dei primi tre personaggi. Mentre Anita Patel-Paola Rossi sospende

⁴⁶ Ivi, p. 146.

il suo percorso sulla sensazione di «camminare tra aspettative tradite»⁴⁷, Tony chiude il suo percorso con la decisione di trasgredire gli spazi sociali, nella consapevolezza che «si perde sempre qualcosa per lasciare spazio ad altro»⁴⁸. Nella periferia a rischio, nella zona degradata dall'«aria disfatta»⁴⁹, attraversata da migrazioni passate e recenti, vicina al centro ma distante anni luce dal suo benessere, possono nascere – sembra dirci l'autrice – nuove identità miste, mobili, propositive e per questo metropolitane. Analogamente, dietro il disordine apparente dell'incessante mobilità umana, il romanzo ci mostra il disegno di percorsi in grado di modificare la cartografia della disuguaglianza e di aprire nuove possibilità di coesistenza.

Riferimenti bibliografici

- H.K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.
- G. Benvenuti, *La letteratura costruisce luoghi inediti. Il protagonismo dello spazio*, 15 luglio 2009, <<http://isintellettualistoria2.myblog.it/2009/07/15/giuliana-benvenuti-il-protagonismo-dello-spazio>>, 20.04.2016.
- V. Chandra, *Media chiara e noccioline*, Roma, DeriveApprodi, 2002.
- K. Darici, “To Draw a Map is to Tell a Story”: Interview with Dr. Robert T. Tally Jr. on Geocriticism, «FORMA», 11, primavera 2015, p. 29.
- M. Foucault, *Des espaces autres* (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), «Architecture, Mouvement, Continuité», 5, octobre 1984, pp. 46-49.
- G. Kuruvilla, *Milano, fin qui tutto bene*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- , *È la vita, dolcezza*, Milano, Morellini, 2014 (I ed., Baldini Castoldi Dalai, 2008) (2014a).
- (a cura di), *Milano d'autore*, Milano, Morellini, 2014 (2014b).
- H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, 1974.
- A. Sayad, *La doppia pena del migrante. Riflessione sul “pensiero di Stato”*, «aut aut», 275, 1996, p. 10.
- E.W. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books, 1993.

⁴⁷ Ivi, p. 48.

⁴⁸ Ivi, p. 178.

⁴⁹ Ivi, p. 160.

- I. Scego, *Questa non è una prefazione*, in Kuruville 2014a, pp. 5-8.
- E.W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London-New York, Verso, 1989.
- , *Taking Space Personally*, in W. Barney, A. Santas, *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, New York, Routledge, 2009.
- B. Westphal, *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Paris, Les Editions de Minuit, 2007; trad. it. *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando Editore, 2009.

Vivere e raccontare lo spazio urbano: conversazione con Gabriella Kuruvilla*

a cura di Michela Meschini**

1. Nel mio intervento su *Milano, fin qui tutto bene*, cerco di dimostrare come la città contemporanea, con il suo patrimonio immateriale di storie e persone, sia la vera protagonista tanto del romanzo in questione quanto dei racconti di *È la vita, dolcezza* e, più in generale, della tua scrittura. Vorrei dunque aprire questa conversazione con una domanda che ci consenta di introdurre il tema del rapporto tra città e racconto, tema che mi sembra centrale nella tua opera narrativa e anche nella tua idea di letteratura. Che cosa rappresenta per te la città? E quali aspetti della realtà urbana sono fonte di ispirazione per la tua scrittura?

Sono laureata in Architettura, e questo *imprinting*, che è stato una fascinazione oltre che un interesse, penso che inevitabilmente si senta, e che abbia delle influenze e dei riflessi sia sul modo in cui scrivo sia su quello in cui dipingo. Parlando di

* Gabriella Kuruvilla, scrittrice e pittrice italo-indiana, è nata a Milano nel 1969. Laureata in architettura e giornalista professionista, collabora con vari quotidiani e riviste e ha esposto i suoi quadri in Italia e all'estero. Ha pubblicato: il romanzo *Media chiara e noccioline* (DeriveApprodi, 2001 – uscito con lo pseudonimo di Viola Chandra), il libro di racconti *È la vita, dolcezza* (Baldini Castoldi Dalai, 2008 – Morellini Editore, 2014), il libro per bambini *Questa non è una baby sitter* (Terre di Mezzo, 2010, con illustrazioni di Gabriella Giandelli) e il romanzo *Milano, fin qui tutto bene* (Laterza, 2012). Dal 2014, cura la collana “Città d'autore”, edita da Morellini Editore, per cui sono uscite le antologie *Milano d'autore* (2014), *Roma d'autore* (2015), *Monaco d'autore* (2016) e *Bologna d'autore* (2016), di cui ha disegnato le copertine e che comprendono anche i suoi racconti. Altri suoi racconti si trovano in vari volumi, tra cui l'antologia *Pecore nere* (Laterza, 2005) e la Smemoranda 2014.

** Il testo restituisce in versione ridotta la conversazione con la scrittrice, tenuta all'interno della sessione del convegno dedicata a “Culture e letterature migranti”.

scrittura, nei miei romanzi e nei miei racconti, l'intento è quello di offrire un ritratto – o uno dei tanti possibili – del contemporaneo: i protagonisti sono solitamente i singoli individui, con le loro storie, i loro pensieri e le loro emozioni, che però si ambientano, come sempre accade, dentro uno spazio, che contiene altri individui, ovviamente portatori di altre storie, pensieri ed emozioni. La mia attenzione è fondamentalmente incentrata su di loro, e sulle relazioni che intessono tra loro, che però si svolgono all'interno di questo spazio, che a volte fa semplicemente da sfondo-scenografia e altre volte diventa un co-protagonista, ma che comunque non è mai indifferente ed è sempre imprescindibile, in quanto “contenitore di umanità”. E se la casa può essere vista come una seconda pelle, la città può essere considerata la terza: con entrambe per me risulta impossibile non confrontarsi, anche perché spesso parlano degli individui che le abitano: delle condizioni, sociali-economico-culturali ma non solo, in cui vivono e con cui – appunto – convivono. Io sono nata e cresciuta a Milano, che è spesso la città in cui ambiente le mie storie: un po' perché la conosco profondamente e un po' perché essendo una metropoli in continuo mutamento, piena di sfaccettature e di contraddizioni, è per me sia il luogo che il personaggio-scenario ideale, in quanto ricco di spunti, con cui fare interagire gli altri personaggi-individui, per meglio collocarli, e dunque raccontarli.

2. Il tuo mondo narrativo sembra modellarsi sulla spazialità urbana. Penso nello specifico alla struttura spaziale di *Milano, fin qui tutto bene*, ma anche all'organizzazione testuale di *Aldiqua* e al modo in cui nei tuoi racconti lo spazio urbano si fonde sempre con il vissuto dei personaggi. A sua volta però, la spazialità fisica di Milano viene ridisegnata dalla tua scrittura, secondo una sorta di mappatura verbale della metropoli in cui alle planimetrie e ai materiali edili si sostituiscono i percorsi e le storie dei personaggi. In che modo la tua formazione di architetto ha contribuito – e contribuisce tuttora – alla lettura in chiave narrativa dello spazio urbano?

Lo spazio è, per me, un corpo vivente, con cui ci si rapporta: un luogo – anche quando magari si tratta di un non-luogo alla Augé – con cui è impossibile non entrare in relazione, sia a livello

fisico (attraverso tutti i sensi) che emotivo-mentale. E spesso, tra l'altro, questi vari livelli si fondono e confondono. Dello spazio fai esperienza, e dentro lo spazio vivi delle esperienze: che sono racconti. Nel caso di *Aldiqua*, per esempio, la storia di un'amizizia tra due donne si svolge – e dunque viene accolta – all'interno di un quartiere milanese: si snoda attraverso i suoi luoghi, interni e esterni, che – oltre ad ospitarla – la influenzano e la caratterizzano, inevitabilmente, diventando così il terzo personaggio del racconto.

3. Uno dei pregi della tua scrittura è la capacità di estrarre dall'opacità del quotidiano il patrimonio fisico della città e di restituire a vie, strade e palazzi un vissuto che è insieme pubblico e privato. Con pochi sapienti dettagli fai materializzare sulla pagina la vitalità multiforme di un quartiere milanese, di un centro sociale o di una casa di ringhiera, con il loro carico simbolico di storie, speranze e delusioni. Sembra, in sostanza, che la città di Milano acquisisca nei tuoi testi quell'identità che i personaggi faticano a raggiungere.

In generale, il concetto stesso di identità mi lascia perplessa: in quanto mi appare come un concetto astratto, dato che l'identità a mio parere non può mai essere circoscritta dentro un perimetro – e tantomeno una definizione – visto che è in perenne mutamento. Come la città di Milano: una metropoli tanto complessa quanto sfuggente, non facilmente catalogabile, dove passato-presente-futuro sono in continua interrelazione. Uno spazio che – pur con tutte le resistenze del caso – accoglie il cambiamento e la diversità, non solo a livello urbanistico ma anche umano. E i vari individui che la abitano, spesso portatori di una “identità” altrettanto complessa e sfuggente, non facilmente definibile, si muovono al suo interno, creando con lei differenti tipi di rapporti. Dentro determinati luoghi, che sono sia fisici che emotivi-mentali, anche perché contenitori di vite.

4. In *Milano, fin qui tutto bene* è evidente il tuo interesse per le zone multietniche del capoluogo lombardo, così come per quei luoghi urbani che favoriscono l'incontro interculturale, quali centri sociali, case popolari, parchi pubblici. Eppure la Milano alto-borghese dei loft open-space, della finanza e della moda non è del tutto assente, in quanto viene richiamata per contrasto proprio dalle periferie e

dagli spazi alternativi su cui si concentra il tuo sguardo, nonché dalle vicende concatenate del romanzo che mettono spesso in comunicazione il mondo popolare e multietnico della città con quello autoctono e *upper class*. Mi sembra che nell'accostamento dei due volti della metropoli si delinei il contrasto tra il dinamismo babelico di una Milano giovane e in continua trasformazione, che è quella dei migranti e delle periferie, e l'uniformità monotona di una Milano tradizionale e borghese che vive inconsapevolmente i cambiamenti in atto. In questo senso due figure secondarie del romanzo, come Gioia e Pietro, milanesi doc, ricchi, colti e annoiati, diventano esemplari, a mio avviso, del volto spento e invecchiato della Milano da bere, culla dell'edonismo italiano di fine millennio. Per converso i personaggi popolari e migranti, come Tony e Samir, o dall'identità mista, come Anita Patel, suggeriscono l'esplorazione di nuovi spazi e di nuove forme di coesistenza metropolitana. Sei d'accordo con questa lettura ideologica della città?

Gli individui-personaggi si muovono all'interno dello spazio-personaggio in maniera fluida e trasversale, entrando in relazione con diversi luoghi e con le loro caratteristiche così come con i suoi diversi abitanti e con le loro caratteristiche. A volte le caratteristiche dei luoghi rispecchiano fortemente quelle dei loro abitanti: il centro, vissuto quasi esclusivamente di giorno e per lavoro, accoglie un'umanità spesso diversa da quella che si muove nei quartieri che non si "spengono" alla fine del giorno e del lavoro, influenzando inevitabilmente le loro storie, i loro pensieri e le loro emozioni.

5. Nelle tue rivisitazioni letterarie di Milano all'esattezza topografica si accompagna sempre la resa realistica del multiforme tessuto sonoro della città: suoni, voci, idiomi giocano un ruolo centrale nel tuo racconto della complessa realtà metropolitana. Sul piano espressivo questa tua sensibilità acustica si traduce in una prosa che per le sue caratteristiche (sequenze di periodi brevi, frasi nominali, rime bacciate, parole allitteranti) richiama la musicalità franta e ritmata del rap. A mo' di esempio riporto le parole con cui Anita Patel riassume la sua routine in *Milano, fin qui tutto bene*: «Esco dal mio palazzo di tutti e vado nel mio bar di tutti. Mio è nostro: non è privato ma è sempre pubblico, in questo quartiere. Quanto dici mio comunichi nostro e partecipi a un mondo. Non sempre ti piace, quello a cui partecipi, anche se ti ostini a fare lo spettatore esterno. Ma il contesto

ti contamina, sempre. Se non il corpo almeno la mente». O ancora: «Io non sono né vecchiabianca né giovanenera, sono una via di mezzo. Quarant'anni, meticcia. Un prodotto contraffatto». Quali le ragioni di questo *beat* narrativo?

Inizialmente dicevo che mi interessa offrire un ritratto, o uno dei tanti possibili, del contemporaneo: quando questo ritratto è anche quello della città cerco di restituire, attraverso le parole, quello che viene percepito attraverso i sensi, e dunque anche attraverso l'udito: camminare per via Padova, due chilometri di strada in cui sembra di fare il giro del mondo (o quasi), vuol dire anche ascoltare suoni-voci-idiomi differenti, essere immersi in una sorta di babele linguistica che va dal milanese parlato dall'anziano signore che beve un "bianchino" al bar della bocciofila fino all'arabo del ragazzo magrebino che compra la birra da 66cl nel negozietto dei cinesi. Spesso poi il modo di parlare, come il modo di vestirsi o di muoversi nello spazio, è anche uno specchio della personalità dell'individuo, che la definisce o la caratterizza. Per quanto riguarda invece il mio modo di scrivere, io lavoro per sottrazione: togliendo tutto quello che non mi pare necessario. Ma anche controllando la scelta dei vocaboli e l'uso della punteggiatura, in maniera quasi ossessiva, in modo che siano il più aderenti possibili a quello che voglio raccontare e al modo in cui lo voglio raccontare. In modo, cioè, che contenuto e forma coincidano; e che la scrittura abbia una musicalità, un ritmo che trasporta e trascina, anche dentro la storia. Spesso questo ritmo è sincopato. Rap, si potrebbe definire. Ma anche reggae: che poi è il genere che ascolto più frequentemente, perché – come ho fatto dire alla protagonista di un racconto – i suoi bassi si sintonizzano perfettamente sui battiti del mio cuore (e non solo, agguingerei).

6. L'ironia è un'ulteriore cifra distintiva della tua scrittura. La tua capacità di cambiare sguardo e di dar voce a personaggi diversi per genere, origine e prospettive mi sembra una delle forme più evidenti dell'assetto ironico dei tuoi testi. L'adozione di percezioni e punti di vista diversi su uno stesso fenomeno ti permette di evidenziare i pregiudizi inconsci che i personaggi si portano dietro e di relativizzare la loro visione del mondo – penso in particolare all'incontro tra Stefania e Tony, e ai dialoghi fra Samir e Laura in *Milano*, *fin qui*

tutto bene. Inoltre, l'ironia ti permette di affrontare con il sorriso questioni inerenti alla migrazione e al confronto con l'altro che sono di per sé cariche di un potenziale drammatico. Che cosa ti ha indotto a scegliere il filtro dell'ironia per raccontare la città contemporanea?

Nonostante mia madre, fin da piccola, mi sovrastasse di tomi di Tolstoj e Dostoevskij, uno dei primi libri che ho letto, e che ho amato, è stato *Porci con le ali*, di Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice. La stessa storia, in quel testo, veniva raccontata da lei e da lui, quindi da un diverso punto di vista: mostrandone i vari aspetti. È un modo di raccontare che oltre a restituire la complessità insita nel reale, ritraendolo nelle sue mille sfaccettature, smonta i pregiudizi e svela l'ironia. Quest'ultima, per altro, penso sia fondamentale nella e per la vita, non solo nella e per la scrittura: non la considero una via di fuga, dunque un modo per scappare e/o voltare la testa da un'altra parte, ma una porta che apre nuove prospettive e che scardina vecchie ipotesi. Non è solo un modo per sdrammatizzare, ma mette in luce aspetti della realtà che avevi sottovalutato e ti permette di guardarli – e dunque di affrontarli – in un altro modo. Secondo me l'ironia è rivoluzionaria.

Sara Lorenzetti*

Costellazioni spaziali e patrimonio culturale nella narrativa di Amara Lakhous

I romanzi di Amara Lakhous¹, nato ad Algeri nel 1970 ed emigrato in Italia nel 1995, si prestano in modo particolare a scandagliare la presenza di intersezioni dinamiche con il patrimonio culturale nazionale. L'ingresso ormai massiccio nel panorama letterario italiano dell'ultimo ventennio di autori che, originari di diversi paesi, sono ormai espressione di una *Weltliterature*²,

* Università di Macerata, Dipartimento di Studi umanistici - lingue, mediazione, storia, lettere, filosofia, e-mail: saralorenzetti@riscali.it.

¹ Amara Lakhous nasce ad Algeri nel 1970; nel paese natale, dove studia Filosofia, collabora con la radio nazionale; nel 1995 emigra a Roma, dove consegue una seconda laurea in Antropologia presso l'Università "La Sapienza". Ha al suo attivo una cospicua produzione narrativa. Il primo romanzo *Le cimici e il pirata* esce a Roma nel 1999 per i tipi Arlem in edizione bilingue: ricavato da un manoscritto in arabo che l'autore aveva portato con sé quando era giunto in Italia, presenta la traduzione di Francesco Leggio. Nel 2003 l'autore pubblica per la casa editrice algerina Al-ikhtilaf *Come farti allattare da una lupa senza che ti morda*; l'opera è riscritta in italiano e pubblicata per i tipi e/o nel 2006 con il titolo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*; questo romanzo, che vince il Premio "Flaiano" per la narrativa, ottiene un grande successo ed è tradotto in numerose lingue (inglese, francese, tedesco, olandese, polacco e coreano); nel 2010 esce un film ispirato al soggetto del libro. L'autore si afferma presso il pubblico con e/o: *Divorzio all'islamica a viale Marconi* (2010), *Un pirata piccolo piccolo* (2011), *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario* (2013), *La zingarata della verginella di via Ormea* (2014). Notizie sull'autore si possono leggere sul suo sito <<http://www.amaralakhous.com>>, giugno 2016.

² L'espressione, coniata da Goethe, si legge in Armando Gnisci, pioniere degli studi in materia cfr. Gnisci 2003, pp. 15 ss. Allo studioso si deve la fondazione della banca dati BASIL, diretta da Franca Sinopoli e finalizzata a raccogliere scritti di autori migranti. Tra i volumi fondamentali sull'argomento si devono ricordare almeno Gnisci 2006, in cui Lakhous ha curato il capitolo dedicato agli autori maghrebini, *Maghreb*, ivi, pp. 155-187; Sinopoli 2013 e 2014.

impone di superare classificazioni ed etichette³ e di considerarli come scrittori contemporanei, ormai emancipati dalla “condizione di minore età”⁴.

Nelle loro opere, l'adozione di una prospettiva transculturale produce fertili interazioni con la tradizione e diventa il luogo in cui manifesta un'istanza profonda di innovazione. Infatti, se naturalmente pensiamo alla cultura come alla nostra casa, ambiente a cui apparteniamo e che per primo definisce la nostra identità⁵, la produzione in lingua italiana di coloro che sono giunti da un altro paese o appartengono ad una diversa nazionalità, induce ad una destrutturazione dei nostri sistemi di significato: l'ospite diventa a tutti gli effetti abitante di una casa che egli stesso contribuisce ad erigere ed ampliare.

Il saggio si propone di indagare i momenti di questo dialogo che, attraverso la rappresentazione della spazialità e la ripresa di *topoi* letterari, nelle forme della citazione e della rivisitazione parodica, sta conducendo alla costituzione di un nuovo canone, aperto ad una visione pluriculturale e multiprospettica.

Nell'ambito della corposa produzione di Amara Lakhous, ormai affermato a livello editoriale, si circoscrive l'indagine a due romanzi recenti, come *Divorzio all'islamica a viale Marconi* (2010) e *La zingarata della verginella di via Ormea* (2014), meritevoli di approfondimenti critici⁶.

Un primo aspetto degno di interesse riguarda la rappresentazione dello spazio urbano, a cui Lakhous, seguendo il modello del romanziere arabo Nagib Mahfuz⁷, attribuisce un ruolo strategico. La città non è immortalata negli scatti da cartolina dei siti turistici o ritratta nei palazzi del potere ma, se lo scrittore

³ Le diverse espressioni e definizioni (scrittori “migranti”, “dell’immigrazione”, ma anche “postcoloniali”, “della diaspora”), così come l’esistenza di una “zona” separata della letteratura italiana (per altri un “genere”, una “categoria”), ormai da alcuni anni vengono messe in discussione e contestate sia dagli scrittori sia in ambito critico ed entrambi le parti concordano sulla necessità di un superamento della stessa. Un *excursus* sulle diverse posizioni si trova nell’accurato saggio di Romeo 2011.

⁴ Mauceri 2011.

⁵ Hall 2006, p. 154.

⁶ Sul romanzo *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, che ha condotto l'autore al successo editoriale, si vedano i contributi di Derobertis 2008, Camesasca 2009, Parati 2010, Gallippi 2013 e Moll 2014.

⁷ Brogi 2011, p. 3.

sceglie per l'ambientazione delle sue storie Roma o Torino, ne coglie aspetti inediti e lascia emergere i «paesaggi migratori»⁸. Egli predilige quartieri popolosi e multiculturali, che diventano scenari di uno scontro/confronto tra diverse «civiltà», come la Capitale di viale Marconi e il quartiere di San Salvario nel capoluogo sabaudo. «La città italiana è diventata il territorio naturale per conflitti sociali e battaglie culturali, dove identità tradizionali o nuove lottano (o fingono di lottare) per la sopravvivenza»⁹.

Lo spazio urbano che si delinea non è più l'itinerario tracciato dal *flâneur* baudeleriano o dal migrante in cammino, ma l'intero quartiere, percorso da barriere che lo rendono centro catalizzatore di tensioni sociali, assurge a protagonista di una cartografia nuova.

L'intelaiatura narrativa di *Divorzio all'islamica a viale Marconi* mette a fuoco la conflittualità tra gli italiani e gli immigrati arabi di religione islamica che, dopo l'attentato dell'11 settembre, incarnano l'incubo della minaccia terroristica. La tessera spaziale che si snoda intorno all'asse di viale Marconi all'altezza di Piazza della Radio si configura come una zona ad alta densità demografica e dalla spiccata vocazione multietnica, che ha conosciuto un'intensa urbanizzazione negli ultimi decenni. Gli ambienti rappresentati nel romanzo si limitano al rumoroso e affollato mercato ed al *call center* «Little Cairo», centro di transazioni economiche e trattative matrimoniali, punto di aggregazione sociale per i residenti, ma agli occhi della polizia potenziale covo di terroristi.

Su questo scenario si intrecciano le vicende dei due protagonisti e narratori della storia: Christian Massari, di origine siciliana, interprete specializzato nella lingua araba, viene assoldato dai Servizi Segreti per identificare una cellula terroristica localizzata nel quartiere romano e, per espletare tale missione, veste i panni di Issa, immigrato algerino; Safia, trasferitasi in Italia dall'Egitto da alcuni anni, vive nel quartiere con il marito

⁸ Chambers 2003.

⁹ S. Pace, *Attraverso lo specchio. Studi e ricerche sulla città italiana contemporanea (1973-2002)*, in Lumley, Foot 2007, p. 34.

e la figlia ed è alle prese con una serie di problemi coniugali, complicati dalle bizzarre prescrizioni della dottrina mussulmana. Nell'affollato universo dei personaggi del romanzo, proprio i due che detengono il privilegio del discorso non conoscono affatto la Capitale: nella narrazione, Roma è colta così dall'esterno, filtrata attraverso uno sguardo straniato ed avvolta in una luce soggettiva: infatti, se Christian/Issa ricorda di aver visitato la città solo da turista e in occasione di una gita scolastica¹⁰, Safia appena arrivata nel quartiere si stupisce della sua composizione etnica: «Nei primi giorni mi sembrava di vivere ancora al Cairo. Vedevo tanti egiziani in giro e mi chiedevo un po' stupita e perplessa: "Ma questa Roma, dov'è?"»¹¹.

La massiccia presenza di immigrati di origine egiziana ha, infatti, rimappato il quartiere, che assume le sembianze di uno spazio post-coloniale; il *call center* è percepito dai nuovi abitanti come la base di una missione contro-imperialistica, grazie a cui il popolo dominato rovescia i rapporti di potere rispetto al dominante: «La figura metropolitana moderna è il migrante, che [...] si impadronisce delle strade del padrone»¹².

Akram, il proprietario va molto fiero del fatto che è stato uno dei primi immigrati ("No, proprio il primo!" sostiene lui) a venire a abitare in viale Marconi. Per certi versi può essere paragonato a Cristoforo Colombo. La cosa certa è che verrà ricordato sui libri di storia delle generazioni future come il pioniere della piccola Cairo¹³.

Frequentato da arabi, per la maggioranza egiziani, il locale è dominato dalla figura del titolare Akram, che vi esercita un potere dispotico ed un controllo assiduo anche sulla vita privata degli avventori. Segnati da barriere invisibili tracciate su confini etnici e modellati su relazioni di potere sono anche gli altri spazi interni del romanzo, l'appartamento dove Issa alloggia per il

¹⁰ «In realtà a Roma sono davvero uno straniero, è una città che non conosco bene. Ci sarò stato una decina di volte, ma sempre di passaggio. La prima volta sono venuto con la scuola. La conosco da turista, né più né meno. Certo mi posso vantare di aver visto il Colosseo, la fontana di Trevi, piazza Navona, Villa Borghese, come milioni di persone al mondo», Lakhous 2010, p. 12.

¹¹ Ivi, p. 41.

¹² Chambers 2003, p. 36.

¹³ Lakhous 2010, p. 55.

periodo della missione ed il ristorante dove trova impiego come lavapiatti. Dodici immigrati mussulmani di varie nazionalità condividono i 60 metri presi in affitto dalla signora Teresa: a catalizzare lo scontro in questo sovraffollato locale è l'uso della cucina e, soprattutto, dell'unico bagno. La fila per poter utilizzare i servizi igienici viene gestita secondo il sistema di potere che domina nell'appartamento, in base al quale la priorità spetta ai religiosi osservanti, quindi agli arabi (egiziani in particolare) ed, infine, ai mussulmani appartenenti ad altri ceppi linguistici. Una gerarchia invisibile e parallela a quella dettata dalla normativa rimescola clandestini e immigrati regolari e sancisce la supremazia degli egiziani¹⁴. Il requisito del permesso di soggiorno non è essenziale neppure per essere assunti nel ristorante in cui lavora Issa, dove l'ambiente è solcato da una frontiera che relega gli stranieri all'interno (sono cuochi e lavapiatti) e impedisce loro qualsiasi contatto con il pubblico (riservato ai camerieri), per cui la divisione etnica del personale determina l'assegnazione del compito professionale. Lo spazio in cui Issa si muove tende a catalizzare le tensioni sociali e si struttura secondo un reticolato di divisioni che, pur sovrascrivendo la classificazione dei cittadini dettata dalla legislazione (regolare/clandestino), riproduce l'idea della frontiera.

Minore rilievo rivestono i luoghi che Christian frequenta quando, svestiti i panni dell'immigrato, si reca alle riunioni con i Servizi Segreti in un appartamento in via Nazionale, e che segnano il suo ritorno alla normalità (una doccia che non richieda la fila, così come l'utilizzo di internet). Come in *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, anche in questo caso Lakhous disegna due mondi incomunicabili (il centro di via Nazionale *vs* il quartiere periferico abitato da immigrati), ma assegna ad un personaggio il ruolo privilegiato di fungere da mediatore; in analogia con Amhed/Amedeo nel precedente romanzo, grazie al suo travestimento ed alla doppia identità, qui è Christian/Issa l'unico a potersi muovere tra l'uno e l'altro.

La vicenda de *La zingarata della verginella di via Ormea*¹⁵ si sposta a Torino, dove lo scrittore sceglie un'ambientazione

¹⁴ Ivi, pp. 67-69.

¹⁵ Lakhous 2014.

dalla fisionomia molto simile alla romana Piazza Vittorio, un universo multietnico posto in prossimità del centro: San Salvario, compreso tra la stazione di Porta Nuova ed il Parco del Valentino, sin dall'Ottocento divenne il quartiere degli immigrati (provenienti prima dalle campagne piemontesi, poi dal sud Italia e, a partire dalla fine del Novecento, da paesi extraeuropei). La via citata nel titolo, frequentata da prostitute e transessuali, contribuì a rendere malfamata la zona, già negli anni Novanta stigmatizzata nell'immaginario comune come pericolosa¹⁶.

Lakhous sceglie questo scenario come sfondo per descrivere le dinamiche sociologiche del capro espiatorio ed il comportamento dei media verso i fatti di cronaca: di fronte al presunto stupro di un'adolescente, la comunità si scaglia contro i rom, che catalizzano l'odio sociale e diventano la nuova valvola di sfogo dei problemi del quartiere ricoprendo il ruolo rivestito prima dai meridionali e poi dagli immigrati extracomunitari. Il meccanismo narrativo del romanzo è organizzato su un'intelaiatura che gioca in modo sapiente tra novità e ripetizione. Anche in questo caso il lettore apprende la vicenda dal racconto alternato delle due voci narranti: Enzo Laganà, di origine calabrese, è un giornalista di cronaca nera che risiede nella zona; Patrizia Pascale una funzionaria di banca che, sconvolta dal suicidio di una cliente rovinata dagli investimenti da lei suggeriti, cambia identità e si trasferisce nel campo rom.

L'ambientazione limita i personaggi ad un raggio d'azione circoscritto, dalla strada dove abita la vittima, alla via Garibaldi in cui ha sede la redazione del giornale, al mercato, al campo rom sorto nei pressi del Parco del Valentino. Strizzando l'occhio al lettore, con il consueto gusto per il rovesciamento, Lakhous sceglie di far risiedere la vittima del finto stupro in via Ormea, malfamata strada frequentata dalle prostitute e, attuando un processo di accumulazione, le attribuisce il nome di Virginia.

Il campo in cui vivono gli zingari, in realtà sinti piemontesi giunti in Italia nel Medioevo, si configura come un vero e proprio ghetto che attiva dinamiche di esclusione ed espulsione.

¹⁶ L. Maritano, *Immigrazione, nazionalismo e concezioni discriminatorie di luogo a Torino*, in Lumley, Foot 2007, pp. 74-87.

Come viale Marconi, anche San Salvario, infatti, è percorso da tensioni sociali che costruiscono uno spazio delimitato da sbarramenti: Mario Bellezza, anche lui calabrese di origine, si fa promotore della fondazione del Comitato “Padroni a casa nostra”, riproducendo il meccanismo di emarginazione subito in passato dai suoi concittadini emigrati in Piemonte. Le ronde organizzate a vigilanza del quartiere sono l’emblema di un giustizialismo spontaneo e la fiaccolata che si snoda tra i due poli della tensione, via Ormea/campo rom, si trasforma di fatto in un’esecuzione quando i manifestanti appiccano il fuoco ad una roulotte. Dopo la denuncia dello stupro, del resto, scene di aggressione si verificano ogni volta che un abitante del campo esce dall’ambiente in cui la comunità lo ha relegato, come al mercato, dove Medina e Patrizia vengono insultate.

Anche in questo caso l’autore ricorre al personaggio mediatore: Patrizia, mascherando la propria identità, rende possibile la comunicazione tra due mondi. Gli spazi interni in cui si muovono i personaggi rispondono ad un’ottica dicotomica e si dividono in luoghi di convivenza pacifica e di conflitto. Nelle lunghe ricostruzioni analettiche presenti nei capitoli narrati da Patrizia, la banca è rappresentata dalla prospettiva soggettiva di chi ne è fuggito: dominata dalle logiche spietate della competizione, è il luogo dall’apparenza e della falsità, un teatro in cui si inganna il prossimo vendendogli false promesse. Le medesime caratteristiche connotano anche la redazione del giornale, in cui vige una gerarchia rigida che detta scelte editoriali finalizzate solo all’esigenza di solleticare la curiosità pruriginosa dei lettori o dare visibilità al direttore Salvini, smanioso di apparire nel popolare *talk show La finestra sul cortile*.

A questi luoghi, che restituiscono uno spazio asfittico da cui il personaggio sogna di evadere, se ne contrappongono altri: il bar dello storico proprietario Giacomo, da lunga data centro di aggregazione sociale per i residenti del quartiere, se anche talvolta si fa teatro di confronto tra posizioni divergenti, permette delle conversazioni che fungono da terapia di gruppo¹⁷, in cui le differenti posizioni trovano forme di conciliazione. Un vero laboratorio di

¹⁷ Lakhous 2014, p. 36.

pacifica e armoniosa convivenza multiculturale si realizza nella casa del protagonista, che ospita la fidanzata finlandese, la donna delle pulizie ucraina Nataljia, la mamma calabrese e la vicina di casa, detta zia Quiz, unica “indigena” del gruppo.

I romanzi di Lakhous veicolano un’idea di spazio dinamico costruito dalle forze sociali che vi si muovono. Secondo le recenti risultanze della geocritica, la letteratura non ospita una rappresentazione dei luoghi ma assume una valenza fondativa dello spazio e, attraverso la finzione, diventa uno degli agenti di trasformazione del reale. «Il discorso letterario e artistico è dunque una delle forme discorsive che interagiscono con la percezione e la produzione dello spazio e lo modificano»¹⁸. Questa chiave di lettura sembra particolarmente valida per leggere la produzione dell’autore, che nella scelta di ambientare le storie in quartieri densamente popolati da abitanti di diverse nazionalità e confessioni religiose, proietta l’utopia di un mondo multiculturale in cui le differenze coesistano pacificamente.

Gli scontri sociali che costituiscono il tema fondamentale sotteso ai romanzi lakhousiani vengono, infatti, svuotati di ogni carica conflittuale e tensione drammatica attraverso una serie di strategie narrative puntualmente ricorrenti. In primo luogo, agisce in questo senso la scelta di un personaggio mediatore che, raccontando il proprio viaggio nell’universo dell’altro, contribuisce a rivedere in modo critico gli stereotipi e rivela l’infondatezza del senso di paura nei confronti del diverso. Inoltre, a livello discorsivo, in entrambi i romanzi il caso che ha innescato lo scontro esasperato da cui si dipana la storia si rivela inconsistente: Christian scopre che non esiste alcuna cellula islamica in viale Marconi e che i Servizi Segreti gli avevano affidato una finta missione solo per testare le sue capacità di adattamento; Virginia, da parte sua, confessa che aveva avuto un rapporto sessuale consenziente ma,

¹⁸ Benvenuti 2009, in cui la studiosa fornisce un’esaustiva rassegna degli studi critici sulla spazialità in letteratura con particolare attenzione alla geocritica, tra cui i lavori di Iacoli e Westphal citati in bibliografia. Sulla rappresentazione degli spazi urbani negli autori migranti si possono vedere Sandra Ponzanesi, *Città immaginarie. Spazio e identità nella letteratura italiana dell’immigrazione*, in Lumley, Foot 2007, pp. 189-199, nonché il volume Traversi, Ognissanti 2008; sulla raffigurazione dell’universo domestico si rimanda al pregevole saggio di Pezzarossa 2010.

incapace di affrontare le conseguenze della perdita della verginità (in particolare la reazione della nonna) aveva inventato l'episodio dello stupro. Nella stessa direzione, del resto, spinge la conclusione edulcorata con cui lo scrittore confeziona la vicenda, che inoltre concilia l'impegno sociale con la piacevolezza della narrativa di consumo, sebbene il finale rimanga aperto: gli ultimi capitoli di *Divorzio all'islamica a viale Marconi* raccontano l'inizio della storia d'amore tra Sofia ripudiata dal marito ed Issa, mentre ne *La zingarata della verginella di via Ormea* Patrizia riesce a far risarcire i clienti della banca e si innamora dell'attore teatrale Luciano. Il materiale narrativo è quindi sottoposto all'azione dell'ironia che, attivata da vari procedimenti testuali, determina uno sgonfiamento della tensione sociale rappresentata¹⁹.

I romanzi di Lakhous sono intessuti di richiami alla tradizione letteraria e cinematografica italiana che compaiono attraverso citazioni dirette e, talvolta, allusioni implicite. Non si ritiene opportuno in questa sede indugiare sulle suggestioni di Gadda e Sciascia, peraltro già oggetto di attente analisi²⁰, ma formulare l'ipotesi interpretativa secondo cui l'interazione attivata con il patrimonio artistico nazionale concorra, insieme alla rappresentazione inedita della spazialità, alla creazione di un dialogo interculturale fondato sulla riscoperta di radici comuni e sulla riflessione critica su un passato, di cui il presente fornisce un'immagine speculare.

Per perseguire questo scopo, Lakhous fa ricorso in modo assiduo alle tecniche narrative della visione straniata²¹, del parallelismo e del mascheramento: se nel primo caso i costumi italiani sono colti attraverso lo sguardo sorpreso dell'altro; nel secondo si

¹⁹ Sullo «svuotamento ironico del pregiudizio» vedi Daniela Brogi (Brogi 2011, p. 7).

²⁰ È stata oggetto di studio l'influenza di Gadda sulla struttura del romanzo investigativo e sulla concezione del mondo come “garbuglio”, oltre che sulla formazione dei titoli costituiti dalla coppia struttura nominale + toponimo. Nel ricorso al sottogenere giallo la suggestione di Gadda si intreccia e confonde con l'eco letteraria di Sciascia: un passo de *Il giorno della civetta* è posto in epigrafe a *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*; all'autore siciliano riconduce anche la studiaticissima struttura narrativa che assume una valenza allegorica. Per questo discorso si rimanda agli studi di Fracassa e Camisasca citati in bibliografia.

²¹ Vedi Šklovskij 1968.

giustappongono le tradizioni di due popoli, il cui accostamento, in apparenza casuale, lascia emergere spiccati elementi di consonanza. Queste due strategie sollecitano la riflessione critica del lettore, mentre il terzo ha un effetto ironico e si attua quando la ripresa di un elemento della cultura tradizionale è mascherato da un sistema di variazioni che ne capovolgono il significato.

Un esempio di mascheramento occorre in un luogo di *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, quando Safia racconta la sua nascita come un evento tragico per la famiglia d'origine ed in particolar modo per il padre che, in ossequio alla tradizione, avrebbe desiderato un primogenito: «Ero appena nata, e già mi sentivo in colpa. Così ho dedicato il mio primo pianto ai miei. Mi faceva troppa pena vederli concitati in quel modo»²². Il passo riecheggia i versi leopardiani del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (vv. 39-51), ma rovescia la situazione e attribuisce la causa del pianto del bambino non alla prima esperienza del dolore esistenziale bensì al sentimento di compassione nei confronti dei genitori. Questa citazione mascherata assume una duplice valenza e suscita nella mente del lettore anche un parallelismo inducendolo a riflettere sulla predilezione che anche la cultura tradizionale italiana fino a pochi decenni riservava al figlio di sesso maschile. Un altro riferimento letterario è messo in rilievo da Gallippi, che riconosce nel titolo del rapporto dei servizi segreti *Christian si è fermato a viale Marconi* una chiara suggestione dal romanzo di Carlo Levi²³.

Anche ne *La zingarata della verginella di via Ormea* è individuabile lo scoperto rimando ad un luogo letterario del romanzo *Il fu Mattia Pascal*: quando Patrizia decide di scomparire dalla società civile, inscena un suicidio nel Po, sulla cui sponda abbandona la borsa con i propri documenti; l'autore suggella la citazione con la scelta del cognome della donna, Pascale che, allusivo al nome del protagonista dell'opera pirandelliana, in modo non casuale fa registrare questa unica occorrenza in tutta la narrazione.

Molto più abbondanti risultano i riferimenti al repertorio cinematografico dell'ultimo cinquantennio, che creano una densa rete

²² Lakhous 2010, p. 24.

²³ Gallippi 2013, p. 872.

di “palinsesti”²⁴. In *Divorzio all'islamica a viale Marconi* è essenziale l'influsso della commedia italiana, come rilevato da Gallippi che riconosce nel titolo del romanzo un calco dal film diretto da Germi, *Divorzio all'italiana* (1961), a cui si allude anche nella storia (le peripezie matrimoniali della coppia Safia/Felice) e nel tono ironico con cui vengono narrate²⁵. L'accostamento delle due vicende attiva anche un parallelismo tra le assurde regole sul divorzio che presiedono al mondo islamico e quelle che vigevano nell'Italia cattolica degli anni '60, quando non esisteva una legge a normare la fine del matrimonio ma era previsto il delitto d'onore.

Del resto, le citazioni dal mondo del cinema ricorrono in modo pervasivo nella trama: l'egiziana Safia, certa che il suo nome sarà difficile da ricordare per gli italiani, si ribattezza spontaneamente Sofia in onore alla Loren, da lei ammirata per la vicenda professionale e esistenziale. Quando poi ella si invaghisce di Christian, pur senza conoscerlo, gli attribuisce l'appellativo di “Marcello arabo”, in omaggio all'attore Mastroianni, interprete della pellicola di Germi. Tutta la relazione tra i due personaggi attinge in effetti dall'immaginario cinematografico, perché Safia appassionata di film italiani, oltre che di *telenovelas*, quindi interpreta le fasi della sua vicenda sentimentale alla luce delle sequenze da lei più amate, come la scena della fontana ne *La dolce vita* (1960) di Fellini:

Sono seduta di fronte alla fontana di Trevi. È notte fonda e non c'è gente in giro. Vedo la biondina (quella della Dolce vita) dentro la fontana, sotto la cascata d'acqua. Di colpo inizia a gridare «Marcello, *come here!*». [...] E quando i nostri sguardi si incrociano mi accorgo che Marcello ha il volto del ragazzo del fazzoletto (l'arabo senza nome) che ho incontrato prima a Little Cairo poi alla biblioteca Marconi. Dopodiché comincio a tremare dal freddo. Il Marcello arabo (d'ora in poi lo chiamerò così) capisce al volo il mio stato e mi abbraccia con estrema dolcezza. Sono così felice. Ma il sogno finisce e io mi sveglio bruscamente²⁶.

Un altro rimando cinematografico ricorre quando la protagonista, dopo il terzo divorzio, si libera finalmente del marito; ella

²⁴ Genette 1997.

²⁵ Lo studioso individua nella scrittura di Lakhous un percorso dal Neorealismo alla commedia all'italiana: Gallippi 2013, pp. 867-874.

²⁶ Lakhous 2010, p. 100.

comprende che Issa è titubante all'idea di sposarla e nel formulare delle ipotesi ricorre ad altre parti del repertorio dell'attore:

Il Marcello arabo è innamorato di me. Glielo si legge negli occhi. Lo sento quando mi prende la mano. Però è molto perplesso. Ho la sensazione che abbia un segreto. Cosa può essere? Mi ricorda Marcello Mastroianni nel Bell'Antonio, quando nasconde in tutti i modi la propria impotenza alla moglie. O in Una giornata particolare, quando alla fine rinuncia al gioco della seduzione con Sofia Loren a causa della propria omosessualità²⁷.

Se la tessitura tematica che fa riferimento alla tradizione della commedia italiana assolve una funzione umoristica, il cinema degli anni Sessanta compare anche per alcuni titoli drammatici, la cui citazione è finalizzata a instaurare un parallelismo tra l'emigrante e l'ospitante sollecitando nel lettore una riflessione sulle vicende passate del popolo italiano.

Il racconto delle disavventure del venditore ambulante senegalese Ibrahima evoca nella mente di Christian la pellicola *I magliari* di Francesco Rosi (1959) che mette in scena, nella Germania degli anni '50, «le avventure di gruppo di venditori di tessuti, abusivi e imbrogliatori, insomma, dei vu cumprà italiani»²⁸. Il comportamento di rifiuto da parte degli italiani nei confronti degli immigrati di oggi trova la radice profonda nella rimozione della memoria storica, sembra sostenere l'autore.

L'altro coinquilino di Issa, il marocchino Mohamed, attribuisce l'odio razziale di cui è oggetto nel Belpaese al doloroso ricordo degli stupri che durante la Seconda Guerra Mondiale i soldati suoi connazionali hanno perpetrato ai danni di donne italiane; Issa riflette sul racconto ed instaura un'analogia con le violenze etniche operate dai militari italiani durante la colonizzazione dell'Africa:

Le donne stuprate dai soldati marocchini durante l'avanzata degli Alleati verso Roma si chiamavano "le marocchinate". Tutta la vicenda rimane ancora un tabù, nonostante *La ciociara*, il bellissimo film di De Sica. Anche i soldati italiani si sono macchiati di reati di stupro in Etiopia e Somalia. U lupu r'a mala cuscienza comu opera piensa²⁹.

²⁷ Ivi, p. 174.

²⁸ Ivi, pp. 72-73.

²⁹ Ivi, p. 74.

La citazione de *La ciociara* di Vittorio De Sica (1960) riveste un rilievo particolare perché ritorna in bocca a Safia alcune pagine dopo ed è l'unica pellicola citata in modo polifonico da più personaggi³⁰.

Un rilievo più marginale rivestono gli altri due riferimenti filmici a *Palombella rossa* di Nanni Moretti (1989) e *Amarcord* di Fellini (1973), che producono soprattutto un effetto ironico. Durante la preparazione alla missione, Christian viene istruito sui comportamenti da tenere ma anche invitato alla precisione terminologica («La prima lezione in assoluto fu usare la parola “intelligence” al posto di “spionaggio”»³¹); il nuovo agente segreto investe di una luce umoristica i particolari insignificanti su cui si soffermano i Servizi Segreti e ricorda la battuta del film *Palombella rossa* (1989), «Le parole sono importanti, come diceva Nanni Moretti»³²; si instaura una discrasia tra la valenza profonda che il protagonista del film attribuisce alle parole ed il formalismo esteriore del repertorio terminologico utilizzato dagli agenti. In un altro passo Christian/Issa ricorre ad *Amarcord* di Fellini (1973) per descrivere lo sfogo di rabbia del coinquilino Saber che, segretamente innamorato della *show girl* Barberini, un giorno non trova più la sua foto e comincia a gridare «Voglio... Simonaaa!»; al protagonista sovviene la scena surreale del film in cui il matto sale sull'albero delirando «Voglio una donna!», ma il paragone serve a smorzare la tensione drammatica della scena³³. Ne *La zingarata della verginella di via Ormea* i rimandi alla settima arte si allargano a comprendere a comprendere la cinematografia europea: il capolavoro di Hitchcock *La finestra sul cortile* diventa il titolo del

³⁰ «Qualche settimana fa ho rivisto per la terza volta il film *La ciociara* con Sofia Loren. La storia è molto triste ed è ambientata durante la Seconda guerra mondiale. La Loren interpreta il ruolo di una giovane mamma che scappa con la figlia ragazzina da Roma a causa dei bombardamenti. Le due si rifugiano in campagna. Nel finale del film vengono stuprate all'interno di una chiesa abbandonata e distrutta dalle bombe da una banda di soldati col turbante. Giulia mi ha detto che erano marocchini. Questa scena mi fa sempre piangere perché ogni volta mi identifico sia con la mamma che con la figlia», ivi, p. 128.

³¹ Ivi, p. 31.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 154.

talk show del momento; compaiono anche i lavori di Chaplin *Burlesque on Carmen* (1916) e il *Monello* (1921), entrambi citati da Patrizia che, rievocando la sua vita, riconosce nella passione infantile per Charlot una prolessi della sua vocazione al mascheramento teatrale e ricorda la figura della gitana nella prima pellicola e del clown nella seconda³⁴. Una ricognizione dei luoghi testuali nel romanzo permette di individuare un solo ma fondamentale rimando al cinema italiano in *Amici miei* (1975) di Mario Monicelli: la protagonista si prende gioco dell'amministratore delegato della banca e, ricordando la pellicola per la beffa ai danni del vedovo sulla tomba della moglie, definisce il suo operato "zingarata" mutuando dal film una parola chiave in tutto il romanzo³⁵.

Riferimenti bibliografici

- G. Benvenuti, *La letteratura costruisce luoghi inediti. Il protagonismo dello spazio*, «Il Manifesto», 14 luglio 2009, <<http://isintellettualistoria2.myblog.it/2009/07/15/giuliana-benvenuti-il-protagonismo-dello-spazio/>>, giugno 2016.
- D. Brogi, *Catene dell'identità. Conversazione con Amara Lakhous*, «Between», I, 1° maggio 2011, pp. 2-10.
- G. Camesasca, *Il romanzo di Amara Lakhous: un crocevia di civiltà tra Sallustio, Gadda e Agostino*, «El Ghibli», VI, 24 giugno 2009, <http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=06_24§ion=6&index_pos=1.html>, giugno 2016.
- I. Chambers, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2003.
- R. Derobertis, *Storie fuori luogo. Migrazioni, traduzioni e riscritture in "Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio"*, «Studi d'italianistica nell'Africa australe», XXI, 1-2, 2008, pp. 215-241.
- I. Figarska-Bączyk, *La patria perduta nei romanzi degli autori maghrebini: Amara Lakhous e Amor Dekhis*, «Italica Wratislaviensia», 6, 2015, pp. 49-60, <<http://dx.doi.org/10.15804/IW.2015.06.03>>, giugno 2016.

³⁴ Lakhous 2014, p. 27.

³⁵ Ivi, pp. 141-142.

- U. Fracassa, *Patria e lettere: per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*, Roma, Perrone, 2012.
- F. Gallippi, *Amara Lakhous: "I arabize the italian and italianize the arabic"*, «Rivista di Studi Italiani», XXI, 1° giugno 2013, pp. 863-880.
- G. Genette, *Palinsesti, La letteratura di secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- A. Gnisci, *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003.
- , *Nuovo planetario italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta, 2006.
- A. Groppaldi, *La lingua della letteratura migrante: identità italiana e maghrebina nei romanzi di Amara Lakhous*, «Italiano LinguaDue», 2, 2012, pp. 35-49.
- S. Hall, *Culture nuove in cambio di culture vecchie*, in D. Massey, P. Jes (a cura di), *Luoghi, culture e globalizzazione*, trad. di A. Perrone di San Martino, Torino, Utet, 2006, pp. 145-180.
- G. Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio*, Roma, Carocci, 2008.
- A. Lakhous, *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, Roma, e/o, 2010.
- , *La zingarata della verginella di via Ormea*, Roma, e/o, 2014.
- R. Lumley, J. Foot (a cura di), *Le città visibili. Spazi urbani in Italia, culture e trasformazioni dal dopoguerra a oggi*, trad. di F. Maioli, Milano, Il Saggiatore, 2007.
- M.C. Mauceri, *I nuovi scrittori: vent'anni dopo*, «El Ghibli», VIII, 32, giugno 2011, <http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=08_32§ion=6&index_pos=3.html>, giugno 2016.
- , *Riso amaro? L'umorismo come rimedio contro il razzismo in Lakhous, Wadia e de Caldas Brito*, in *Scrivere altrove. Écrire ailleurs. Letteratura e migrazione in Italia*, a cura di A. Frabetti, L. Toppan, «Recherches. Culture et histoire dans l'espace roman», 10, 2013, pp. 69-82.
- N. Moll, *La narrativa di Amara Lakhous e i suoi intertesti*, «La rivista di Arablit», IV, 7-8, 2014, pp. 177-187.
- M.G. Negro, *L'upupa o l'Algeria perduta: i nuclei tematici, i processi di riscrittura e la ricezione nel mondo arabo di Amara Lakhous*, «Kumà. Creolizzare l'Europa», 12, ottobre 2006, <https://www.academia.edu/17469712/L_upupa_o_l_Algeria_perduta_i_nuclei_tematici_il_processo_di_riscrittura_e_la_ricezione_nel_mondo_arabo_di_Amara_Lakhous>, giugno 2016.

- , *Scrittura, autotraduzione e riscrittura in Amara Lakhous*, in M. Da Rif (a cura di), *Civiltà italiana e geografie d'Europa*, Comunicazioni, Trieste, EUT, 2006, pp. 158-161.
- G. Parati, *Where do migrants live? Amara Lakhous's scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, «Annali d'Italianistica», 28, 2010, pp. 431-446.
- F. Pezzarossa, *Una casa tutta per sé. Generazioni migranti e spazi abitativi*, in Quaquarelli 2010, pp. 59-117.
- L. Quaquarelli (a cura di), *Certi confini. Sulla letteratura italiana dell'immigrazione*, Milano, Morellini, 2010.
- C. Romeo, *Esuli in Italia. Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia*, «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n.s., VIII, 2, 2011, pp. 381-385.
- F. Sinopoli (a cura di), *Postcoloniale italiano: tra letteratura e storia*, Aprilia, Novalogos, 2013.
- , *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*, Roma, Bulzoni, 2014.
- V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 75-94.
- M. Traversi, M. Ognissanti (a cura di), *Letterature migranti e identità urbane*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- B. Westphal, *Geocritica: reale finzione spazio*, Roma, Armando, 2008.

Sessione quarta

Musei e patrimonio culturale

Perla Innocenti*

Cultural connectors for a migrating heritage: museums in contemporary Europe

1. *The European migration crisis today*

Europe is currently facing a migration crisis of increasingly complex and tragic proportions. In historical terms, migration flows in Europe over the last decades are characterized by new complex geographies, temporalities, and deaths. Amnesty International reported that «at least 23.000 people are estimated to have lost their lives trying to reach Europe since 2000»¹. During 2015 «Member States reported more than 1.820.000 detections of illegal border-crossing along the external borders»². Migrants were mostly from Syria, Iraq, Afghanistan, Serbia, Kosovo, Eritrea and other African states, fleeing wars, torture and famine. When not abused or killed by people smugglers, while attempting to reach European borders in large part through hazardous journeys in overcrowded boats, hundreds of migrants have been drowning in the Mediterranean Sea. According to a report by the International Organization for Migration (IOM), an estimated 3.771 migrants died in the Mediterranean during 2015 (IOM, 2015). Despite the Eastern Mediterranean Route has been effectively closed in early 2016 with a EU-Turkey agreement³, Mediterranean migrant arrivals

* University of Northumbria, iSchool, Department of Computer and information Sciences, e-mail: perla.innocenti@northumbria.ac.uk.

¹ Amnesty International 2014, p. 5.

² Frontex 2016, p. 6.

³ European Commission 2016.

in 2016 in May 2016 counted to 204.311, with 2.443 deaths⁴. Those who make it through the European borders often find that building a new life is yet another challenge.

2. Migration, culture and human rights

Globalisation may bring people with different cultures closer together, yet in many ways our societies are becoming even more unequal, exclusive and rife with tensions than ever before. Migration is not a new phenomenon in human history, and Europe has always been a land of (im)migration. Nevertheless developed countries today are giving increasing priority to international migration concerns and to what is perceived as related national security threats on a global scale⁵. How can the culture and stability of European democratic societies best address our contemporary migration crisis?

Democracies and human rights are embedded in a culture where there are meaningful expressions of individual and group identities and where they are embodied in deep-rooted institutions. Culture allows us to stick together as a democratic society through the conflicts and blows. Culture and creativity represent an enormous social and economic value, an enabling and driving force towards social cohesion, (re)construction and development. As UNESCO puts it, «Culture is the “place” where society meets and discovers itself; hence cultural citizenship, cultural rights and cultural creativity are deeply interlinked»⁶. However from racism to xenophobia, from religious intolerance to gender and sexual discrimination, we are also surrounded by evidence that cultural beliefs are sometimes in conflict with principles of equality as set out in the European Convention on Human Rights and the UN Universal Declaration of Human Rights⁷. From this perspective, processes of preservation and

⁴ IOM 2016.

⁵ Castles *et al.* 2013.

⁶ UNESCO 2013, p. 34.

⁷ UN Universal Declaration of Human Rights, <<http://www.un.org/en/documents/udhr/>>.

transmission of cultural identities requires a necessary selection and appraisal. Which elements of cultural identities should be celebrated, and which should be rejected on the basis of human rights and equal societies? These are the true challenges and hard work of real intercultural dialogue and cultural citizenship.

Within this Cross-ship project conference dedicated to the perception and communication of heritage in a multicultural context, the “Museums and Cultural Heritage” session touched on several key aspects in these areas. Italian presenters provided an overview of current initiatives at European and local level, discussing actors, contexts, dynamics, challenges, research methodologies and collaborations.

3. *A European cultural project*

Culture is one of the areas in which the European Union has competence to carry out actions to support, coordinate or supplement the actions of the member states⁸. This common European cultural policy aims at respecting the rich cultural and linguistic diversity (and national cultural policies) of EU member states, while assisting and complementing their actions with a view to highlight a common European cultural heritage⁹. It is worth to note here that the history and politics of EU-legitimising and ambivalent concepts of «unity in diversity» and

⁸ European Union 2007, Article 3.3, p. 13.

⁹ The Member States 2012, p. 161. “Culture” was not mentioned in the founding economic treaties of the European Community in 1957: the concept only emerged around the 1970s and was relaunched from the 1980s onwards, supported through various initiatives such as the cultural exchange programme Erasmus, the MEDIA programme, Information and Social Fund policies, initiatives such as European Cities of culture, European prizes, and Jean Monnet awards. The concept of a common European culture and heritage was formalised in the 1992 Maastricht Treaty on the European Union, and legally and financially framed in Article 151 of the Treaty of Amsterdam. This notion of culture not connected to a specific, national community but rather as a common European heritage intended to legitimize the EU was reflected in an EU Cultural Policy (originally Article 128 of the Treaty on European Union, Maastricht 1992): «The Community shall contribute to the flowering of the cultures of the Member States, while respecting their national and regional diversity and at the same time bringing the common cultural heritage to the fore», <http://europa.eu/legislation_summaries/glossary/culture_en.htm>.

a «common European heritage» intersect and conflict with the heterogeneous, multi-level institutional construction that is Europe¹⁰. The European Union also promotes access to and participation in culture, cultural awareness and expression, culturally inclusive cities and multilingualism through a variety of initiatives and programmes. On paper the European identity is really a «project identity», «a blueprint of social values and institutional goals that appeal to a majority of citizens without excluding anybody, in principle»¹¹. In practice however there is an intrinsic tension in promoting the European unification by advocating at the same time a common cultural heritage and the flowering of national cultures and national/regional diversities. As the historian Tony Judt remarked in his masterly essay on the European Union, although cross-continental and inter-continental migrations have been and are now again a feature of European society, «there is very little tradition in Europe of effective assimilation – or, alternatively, “multiculturalism” – when it comes to truly foreign communities»¹². Moreover, the EU “project identity” seems to imply that both the European Union and a European common cultural heritage are a good thing. This leaves out of the picture the crisis of the European Union and European histories such as genocides and scientifically justified racism, the Holocaust and colonialism, and more recently disowning the binding principle of “non-refoulement”¹³, a key concept in International Refugee Law.

The cultural Europeanisation process was addressed in the Cross-ship conference by Emma Nardi, Professor of Experimental Pedagogy and responsible for the Centre of Museum Education at the Università di Roma Tre (Italy) and President of the ICOM Committee for International Educational Action.

¹⁰ Appadurai 1990.

¹¹ Castells 2010c, p. 369.

¹² Judt 2011, p. 107.

¹³ Non-refoulement is «a core principle of international Refugee Law that prohibits States from returning refugees in any manner whatsoever to countries or territories in which their lives or freedom may be threatened» (from European Commission, Migration and Home Affairs, EMN Glossary and Thesaurus, 2015, <http://ec.europa.eu/dgs/home-affairs/what-we-do/networks/european_migration_network/glossary/index_n_en.htm>).

Nardi discussed aims and results of the European project Euro-Vision. Museums Exhibiting Europe (EMEE)¹⁴, focusing in particular on the dynamic concept of “Change of Perspective (CoP)” in museums. A CoP encompasses a highly inductive reinterpretation of a museum object as “migrant”, relationships with visitors and experts created around cultural activation and participation, and collaborations across European Museums stressing the common matrix of European cultural origins. Reinterpreting museum objects as “migrants” is a fascinating development of the approach to “object biographies”¹⁵. It is also connected to the new concept of *migrating heritage*¹⁶, emerging from a complex mixture of shift and continuities from the classic identity-marking heritage of European nation states. Cultural identities, which define what represents cultural heritage for us, are not written in stone but continuously evolve and reshape themselves, adapting to new contexts determined by contacts with our own and other cultures. Such encounters allow us to assess and to create our cultural identity. One key feature of (multi)cultural migrating heritage is the drive to unbind identities and let them interweave in new networks, in new pathways of exchange and hybridization¹⁷.

The EMEE project focus on collaborations between cultural institutions is part of an ongoing trend: Europe today offers an opportunity to cultural institutions to contribute to the shaping of what Mark O'Neill has called “cultural welfare”¹⁸, not only at local but also at translocal and transnational levels. Cultural institutions, including but not limited to museums, are the historical collectors of cultural heritage, presenting collections to users within the frame of a systematic, continuous, organized

¹⁴ <<http://www.museums-exhibiting-europe.de/>>.

¹⁵ See for example Briggs 1988; Gosden, Marshall 1999; Joy 2009.

¹⁶ Innocenti 2014 and 2015.

¹⁷ Migrating heritage encompasses and acknowledges the migration of post-colonial artefacts and also the migration and mobility of people, technologies and disciplines, crossing boundaries and joining forces in cultural networks to address emerging challenges of social inclusion and cultural dialogue, new models of cultural identity, citizenship and national belonging.

¹⁸ O'Neill 2011.

knowledge structures¹⁹. They typically address public knowledge and memory and deal with the need to create a coherent narrative, a story of a society and its cultural, historical and social contexts. Cultural collaborations can be instrumental in this process because they have played an increasingly important role in supporting transnational, cross-sectoral cooperation and cultural dialogue and in creating cultural value²⁰. UNESCO's notion of cultural diversity²¹ and the Council of Europe's holistic definition of heritage²² leave the dimension of interactions and exchanges between cultures to be further explored and defined, for example in terms of «cooperation capital»²³. Furthermore, the idea of a network, or system of cooperation, between cultural institutions based on a non-territorial approach is an appealing way of questioning and breaking through Europe's geographic, sociological and political borders.

4. Diverse cultural communities and local institutions: perceptions and communication dynamics

A conversation focusing on local institutions and their relationships with multicultural public was kicked off in this conference by Emanuela Stortoni and Francesca Coltrinari, both from University of Macerata and part of the Cross-ship project. Stortoni, a lecturer in Archaeology and Greek-Roman Art, outlined her desk and field research investigating past and present archaeological tourism trends and perceptions in the Macerata area. Her research is aimed at developing more effective engagement strategies with foreign visitors, intellectuals and the general public. In a world increasingly characterized by mobility, travel and social networking²⁴ it is useful to reflect on the space and what we may learn from the past. Defining “culture” is a vast challenge in itself, because multiple meanings were attributed to

¹⁹ Carr 2003.

²⁰ Innocenti 2014 and 2015.

²¹ UNESCO 2001.

²² Council of Europe 2005.

²³ European Commission 2002, pp. 83-84.

²⁴ Larsen *et al.* 2006.

this word from the nineteenth century. Since cultural anthropologists Kroeber and Kluckhohn (1952) critically reviewed 164 definitions of culture and concepts of culture theory, scholars of various disciplines and policymakers are yet to find a common agreement on what culture is²⁵. Stortoni's research seems to indirectly remind how the increased permeability of borders in Europe is still mostly concerned with the shipping of goods rather than the migration of those perceived as alien outsiders, those not bringing income as do tourists or business people²⁶. It might be interesting to trace how the ancient Greek concept of ξένος (*xenos*), meaning "strange", "foreigner" has today evolved in a European selective *xenophobia*, the fear of what is perceived foreign or strange. Testing the impact and sustainability of experiments such as the recent initiative of Iraqi and Syrian refugee guides in Berlin museums to new arrivals²⁷ could also be useful.

Coltrinari, a lecturer in History of Modern Art and lead of the Cross-ship project, discussed her research on modalities and effectiveness of communication in local municipal art museums within the Marche region. Because of their local dimension and connection with local communities, Coltrinari argued that local museums may be in a vantage point to transmit knowledge and cultural values to citizens and could also be employed as a mean to foster social inclusion. It is relevant to note here how the concept of cultural heritage evolved over time. Among the several definitions developed over time²⁸, heritage was described by UNESCO in 1989 as «a constituent part of the affirmation and enrichment of cultural identities», which are a patrimony of the world. At global level, in 2003 UNESCO also developed the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, followed in 2005 by the Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions. At the European level, cultural heritage became the foundation of the nation states, often becoming synonymous with a unity

²⁵ Baldwin *et al.* 2006.

²⁶ Houtum, Naerssen 2002.

²⁷ Le Blond 2016.

²⁸ Jokiletho 2005.

of heritage, identity and ethnicity that strengthened cultural and political divisions. A step towards a conceptually richer and more operational approach was taken when the Council of Europe (currently 47 member states, including the 28 members of the European Union) addressed these issues and provided a new framework for cultural heritage in 2005 with the so-called “Faro Convention” (Council of Europe 2005). The Council of Europe Convention on the Value of Cultural Heritage for Society provided a new holistic and dynamic characterisation of both tangible and intangible cultural heritage, seen as important means of fostering democratic dialogue between diverse cultural communities – see Council of Europe, 2005, Art. 2.

Of course this process of fostering democratic dialogue is ongoing and not without obstacles. In her presentation Coltrinari remarked how her research findings highlighted misalignments between the study of museum collections and actions and tools (*i.e.* exhibition strategies, catalogues, websites, cataloguing records) used to communicate these collections. She also suggested that innovation in communication was primarily connected to the medium rather than changes in approaches and communication, and that information provided was primarily art historical content, communicated in a specialist rather informal language. Too often in the past digital technologies have been used as a shortcut, a one-way specialist information delivery to revamp the display and exhibition of museum collections, diverting precious institutional resources and quickly becoming obsolete. It is therefore important to reflect on how communication and information technologies have been bringing new possibilities and also new challenges to the world of cultural institutions, changing the dynamics and scope of cultural networking and of memory construction, display and understanding in a networked society²⁹. How could and should cultural heritage be preserved, represented, accessed and disseminated in digital and networked environments? How can digital media be contextualised, interpreted and considered authentic? Who are the privileged users of digital literacy and

²⁹ Castells 2010a, 2010b and 2010c; Benkler 2006; Latour 2010.

who is left out in the digital divide? How can cultural dialogue and social inclusion initiatives benefit from digital technologies? For example in his influential book *Modernity at Large*, the anthropologist Arjun Appadurai identified media and migration as the «two major, and interconnected, diacritics» of his «theory of rupture» in our contemporary, globalised world³⁰.

5. *Experimenting with multicultural heritage*

Over the last years museum studies scholars have begun to reflect on the roles of museums as agents for social inclusion³¹, focusing in particular on storytelling and actively engaging visitors in the construction of meanings. However the effectiveness of communication with visitors and the potential innovations in this area have not yet been given sufficient attention. The research presented by Giuseppe Capriotti and Mara Cerquetti, both from University of Macerata and part of the Cross-ship project, aims to contribute to studies in this area, in particular in Italy where despite a substantial increase of foreign residents there are not yet investigations on BAME (Black, Asian and Minority Ethnic) visitors. Capriotti (lecturer of History of Modern Art) and Cerquetti (lecturer of Economics and business management) joined disciplinary forces in a research involving exploratory focus groups with “non-visitors”: groups of migrants from diverse cultural background who did not visit local museums. Through various iterations, research participants were invited to choose and comment on a variety of local artworks, also highlighting differences and similarities of such artistic representations with their own culture.

What I have found interesting in this research is the possibility of moving the institutional focus and political discourse from the concept of “cultural diversity” to that of “cultural similarity”. Cultural multiplicity needs to be operationally and practically implemented and supported. Acknowledging various degrees of difference and at the same time finding a common ground could

³⁰ Appadurai 1990, p. 3.

³¹ See for example Sandell 1998, 2002 and 2007.

be achieved by focusing on similarities. In the words of writer, philosopher and former Serbia National Library director Sreten Ugričić:

Through discovering similarities a relation is established, relatedness is established, mutuality is established. Through discovering similarities closeness is established. Through discovering similarities kinship is established. Similarity means to make common, to communicate, to understand, to bring closer, to accept³².

Acknowledging various degrees of difference through the perspective of cultural similarity might represent a way to engender and support cultural dialogue. Memory institutions (primarily but not exclusively museums, libraries and archives) working across borders and domains have the potential to create «communication protocols» and be «connectors of different temporalities» in the sense originally envisaged only for museums by Manuel Castells³³. Cultural institutions, geared towards a dynamic and holistic notion of heritage, can strongly contribute to strengthening the social fabric towards open and inclusive societies because borders are dynamic and are not only shaped by history, politics and power but also by cultural and social factors.

The final presentation for this session was led by Edith Cognigni from University of Macerata and part of the Cross-ship project. Cognigni, a lecturer in Modern Languages, presented a research on multilingualism in schools³⁴, jointly developed with local schoolteacher Francesca Vitrone. Cognigni discussed her mixed method approach, including Action Research, to investigate the multilingualism and multiculturalism of local school-children aged 9-12. Italy has been a multilingual country for more than 30 years and a complex plurality of languages has long been one of its features. It is worth noting that although English has emerged as lingua franca for Europe, there are 20 official languages and an estimated 150 languages in the Euro-

³² Ugričić 2012, p. 39.

³³ Castells 2010d, p. 433.

³⁴ <<http://emedi.gov.it/index.aspx?module=Pagine&modo=form&id=1827&parente=330>>.

pean Union³⁵. Her research outlined preferred language uses and identities – for example children’s original language was used with their parents but not with their sibling, thus representing a bridge with the outside world and leading to fascinating language autobiographies. However across cultures and languages, Cognigni suggested that we all share a common language: the language of play and games, which helps to overcome cultural and linguistic barriers. This research reminded that in a multicultural society border are to be crossed and broke down not only at spatial, international, intercultural, interdisciplinary levels but also at interlinguistic, intergenerational, inter-experiential levels.

The “Museums and Cultural Heritage” conference session included lively debates with the presenters and the audience. Discussed topics – which also include possible future research directions – included roles, challenges and opportunities for local museums; which are the necessary skills to support changes and continuities in museums of a multicultural society; approaches to staging culture and storytelling; lack of homogeneity in communication approaches and need of a common grammar and syntax; appropriate research methods for multicultural heritage; the importance of interdisciplinary research; and long-term impact measures and strategies for cultural actions in these areas. It is important to stress that the European project is facing a severe financial crisis³⁶, its future sustainability is under discussion and historical unity seems to be primarily found in commemorations such as that of the centenary of the First World War and the cultural heritage of war. The Humanities in many European countries are also sailing through a storm. In the nineteenth century they were directly involved in the creation of national identities, today the Humanities are under siege by critics of their utility and market value³⁷, while thousands of extra-European immigrants and refugees fleeing wars and hunger are trying to enter the European borders, fundamentalist

³⁵ The exact number varies depending on the definition of language; see European Commission 2014.

³⁶ Already pointed out by Habermas 2012.

³⁷ See Belfiore, Upchurch 2013.

groups are thriving and separatists movements across the continent are pressing for self-government and questioning their own national identities.

During the preparation of this chapter, our «Europe à la carte»³⁸ with different levels of integration has received a further critical blow. Following a referendum in June 2016 with 33 million voting British citizens, United Kingdom narrowly voted to leave the European Union³⁹ amid heated debates at times misrepresented facts regarding, among other issues, immigration from other EU countries. The process to exit the EU is yet to begin, in a climate of political, financial and cultural uncertainties.

However crisis also represents opportunities. The way is open for once more redefining what culture heritage and cultural communication mean and how they could best help to manage the tensions and realise the opportunities arising from migration.

References

- Amnesty International, *The Human Cost of Fortress Europe. Human rights violation against migrants and refugees at Europe's borders*, 2014, retrieved from <<https://www.amnesty.ch/de/themen/asyl-und-migration/festung-europa/dok/2015/die-kampagne-sos-europa/bericht-the-human-cost-of-fortress-Europe>>.
- A. Appadurai, *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, in M. Featherstone (edited by), *Global Culture: Nationalism, Globalisation and Modernity*, London, Sage, 1990, pp. 295-310.
- J.R. Baldwin, S.L. Faulkner, M.L. Hecht, S.L. Lindsley, *Redefining Culture: Perspectives across the Disciplines*, Mahwah, Lawrence Erlbaum, 2006.
- E. Belfiore, A. Upchurch (edited by), *Humanities in the Twenty-First Century. Beyond Utility and Markets*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013.
- Y. Benkler, *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*, New Haven, Yale University Press, 2006.
- A. Briggs, *Victorian Things*, London, Batsford, 1988.

³⁸ Castells 2010c, p. 351.

³⁹ <<https://www.gov.uk/government/topical-events/eu-referendum/about>>.

- D. Carr, *The Promise of Cultural Institutions*, Walnut Creek, AltaMira Press, 2003.
- M. Castells, *The Information Age: Economy, Society and Culture*, vol. 1: *The Rise of the Network Society*, 2nd ed. with new preface, Oxford, Wiley Blackwell, 2010 (2010a).
- , *The Information Age: Economy, Society and Culture*, vol. 2: *The Power of Identity*, 2nd ed. with new preface, Oxford, Wiley Blackwell, 2010 (2010b).
- , *The Information Age: Economy, Society and Culture*, vol. 3: *End of Millenium*, 2nd ed. with new preface, Oxford, Wiley Blackwell, 2010 (2010c).
- , *Museums in the Information Era: Cultural Connectors of Time and Space*, in R. Parry (edited by), *Museums in a Digital Age*, Abingdon and New York, Routledge, 2010, pp. 427-434 (2010d).
- S. Castles, H. de Haas, M.J. Miller, *The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World*, 5th ed., London, Palgrave Macmillan, 2013.
- D. Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Council of Europe, *Framework Convention on the Value of Cultural Heritage for Society*, 2005, retrieved from <<https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=09000001680083746>>.
- European Commission, *The DigiCULT Report: Technological Landscapes for Tomorrow's Cultural Economy: Unlocking the Value of Cultural Heritage*, Luxembourg, Office for Official Publications of the European Communities, 2002.
- , *Communication from the Commission to the European Parliament, The European Council and the Council. Second Report on the progress made in the implementation of the EU-Turkey Statement*, 2016, retrieved from <http://ec.europa.eu/dgs/home-affairs/what-we-do/policies/european-agenda-migration/proposal-implementation-package/docs/20160615/2nd_commission_report_on_progress_made_in_the_implementation_of_the_eu-turkey_agreement_en.pdf>.
- , *Many Tongues, One Family: Languages in the European Union*, 2004, retrieved from <<http://www.formacionsve.es/salida/documentos/61.pdf>>.
- Frontex, *Annual Risk Analysis*, 2016, retrieved from <http://frontex.europa.eu/assets/Publications/Risk_Analysis/Annula_Risk_Analysis_2016.pdf>.
- C. Gosden, Y. Marshall, *The Cultural Biography of Objects*, «World Archaeology», 31, 2, 1999, pp. 169-178.

- J. Habermas, *The Crisis of the European Union: A Response*, Cambridge, Polity Press, 2012.
- H. Van Houtum, T. Van Naerssen, *Bordering, Ordering and Othering*, «Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie», 93, 2, 2002, pp. 125-136.
- IOM, *IOM Counts 3,771 Migrant Fatalities in Mediterranean in 2015*, 2015, retrieved from <<http://www.iom.int/news/iom-counts-3771-migrant-fatalities-mediterranean-2015>>.
- , *Mediterranean Migrant Arrivals in 2016: 204,311; Deaths 2,443*, 2016, retrieved from <<https://www.iom.int/news/iom-counts-3771-migrant-fatalities-mediterranean-2015>>.
- P. Innocenti (edited by), *Migrating Heritage: Experiences of Cultural Networks and Cultural Dialogue in Europe*, London, Routledge, 2014.
- , *Cultural Networks in Migrating Heritage. Intersecting Theories and Practices across Europe*, London, Routledge, 2015.
- J. Jokiletho, *Definition of Cultural Heritage: References to Documents in History*, Originally for IXXROM Working Group Heritage and Society 1990, 2005, Comité international de la Formation, retrieved from <http://cif.icomos.org/pdf_docs/Documents%20on%20line/Heritage%20definitions.pdf>.
- , *Definition of Cultural Heritage: References to Documents in History*, (Originally for ICCROM Working Group Heritage and Society 1990), Comité international de la Formation, 2015, retrieved from <http://cif.icomos.org/pdf_docs/Documents%20on%20line/Heritage%20definitions.pdf>.
- J. Joy, *Reinvigorating object biography: reproducing the drama of object lives*, «World Archaeology», 41, 4, 2009, pp. 540-556.
- T. Judt, *A Grand Illusion? An Essay on Europe*, New York, New York University Press, 2011.
- J. Larsen, J. Urry, K.W. Axhausen, *Mobilities, Networks, Geographies*, Aldershot, Ashgate, 2006.
- B. Latour, *Networks, Societies, Spheres: Reflections of an Actor – Network Theorist*, Keynote Speech for the Second International Seminar on Network Theory, Network Multidimensionality in the Digital Age (University of Southern California, 19-20 February 2010), 2010, retrieved from <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/121-CAS-TELLS-GB.pdf>>.

- J. Le Blond, *Berlin refugee guides show off cultural riches from home* UN Refugee Agency 2016, retrieved from <<http://www.unhcr.org/news/stories/2016/6/576d29884/berlin-refugee-guides-show-cultural-riches-home.html>>.
- S. Macdonald, *Museums, National, Postnational and Transcultural Identities*, «Museum and Society», 1, 1, 2003, pp. 1-16.
- , *Memorylands, Heritage and Identity in Europe Today*, Abingdon, Routledge, 2013.
- M. O'Neill, *Museums Access – Culture Welfare or Social Justice*, in C. Wistman, S. Kling, P. Kearns (edited by), *Heritage, Regional Development and Social Cohesion*, Östersund, Jamtli Förlag, 2011, pp. 14-27.
- V. Orchard, *Culture as Opposed to What? Cultural Belongings in the Context of National and European Identity*, «European Journal of Social Theory», 5, 2002, pp. 419-433.
- R. Sandell, *Museums as agents of social inclusion*, «Museum Management and Curatorship», 17, 1998, pp. 63-74.
- (edited by), *Museums, Society, Inequality*, Routledge, London-New York, 2002.
- , *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*, Routledge, London-New York, 2007.
- V. Stolcke, *Talking Culture: New Boundaries, New Rhetorics of Exclusion in Europe*, «Current Anthropology», 36, 1, 1995, pp. 1-24.
- The Member States, *Consolidated Version of the Treaty on the Functioning of the European Union*, «Official Journal of the European Union C», 326, 47, 26/10/2012, retrieved from <<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:12012E/TXT&from=EN>>.
- S. Ugrčić, *Similarity (Meditation on a Utopia)*, in P. Innocenti (edited by), *European Crossroads: Museums, Cultural Dialogue and Interdisciplinary Networks in a Transnational Perspective*, Milano, Politecnico di Milano, 2012, pp. 32-42.
- UNESCO, *UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity*, 2001, retrieved from <http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.
- , 37 C/4 2014 – 2021 Draft Medium-Term Strategy, 2013, retrieved from <http://unesdoc.unesco.org/images/0022/002200/220031e.pdf#485.13_37_C4_Inside_E.indd%3A2.8951>.

Cristiana Zanasi*

I Musei come strumenti di integrazione attraverso la cultura.
L'esperienza del Museo Civico Archeologico Etnologico di
Modena

Il Museo di Modena fa parte di quei musei creati oltre un secolo fa per rappresentare l'identità cittadina subito dopo l'Unità d'Italia e tramandarne la memoria alle generazioni future.

Questi musei, i cosiddetti “musei della città”, sono oggi chiamati a ridefinire il proprio ruolo in una società sempre più multiculturale e anche il Museo di Modena ha intrapreso alcuni anni or sono una riflessione su come favorire la condivisione del proprio patrimonio con i cosiddetti “nuovi cittadini”. Uno dei punti fermi di questa riflessione e delle attività che ne sono scaturite è stata la consapevolezza che ogni azione non può limitarsi ad una semplice trasmissione di contenuti ma deve piuttosto partire da un'idea condivisa di “patrimonio culturale” inteso come bene che una comunità nel suo complesso è chiamata a tutelare, conservare, valorizzare.

Il coinvolgimento attivo è stato infatti l'asse portante dei quattro progetti realizzati con gruppi di cittadini provenienti da altri Paesi del mondo e veicolati al pubblico attraverso mostre, eventi e un'agenda/catalogo “per dialogare tra le culture tutti i giorni dell'anno” (fig. 1).

Con continuità, a partire dal 2009, al Museo si sono intrecciati racconti e realizzati progetti che hanno visto la partecipazione di migliaia di cittadini. Le molteplici visioni trasversali del patrimonio museale, scaturite da queste esperienze, lo hanno

* Curatrice Museo Civico Archeologico Etnologico di Modena, e-mail: cristiana.zanasi@comune.modena.it.

arricchito di nuovi significati mediati dalle storie che uomini e donne di quattro continenti hanno attinto dal proprio vissuto e affidato al Museo.

Il primo progetto, *Choose the Piece*, è stato realizzato insieme a una sessantina di studenti, provenienti da diciotto Paesi, iscritti al Centro Territoriale Permanente di Modena¹ e appartenenti soprattutto alle prime generazioni di migranti. Il progetto evidenziava già dal titolo che si favoriva un'azione personale e diretta (la scelta), che tale scelta riguardava un reperto (*piece*) e suggeriva che lo scambio e la conoscenza fra culture può essere uno stimolo per una convivenza pacifica. L'idea che stava alla base dell'esperienza era quella di mettere in atto una sorta di "passaggio del testimone" del patrimonio del Museo attraverso l'individuazione e l'adozione simbolica di un reperto archeologico da parte di ogni partecipante. Le fasi del progetto si sono sviluppate nell'arco di alcuni mesi con momenti di incontro e discussione in Museo e in classe e hanno portato a una scelta consapevole del "pezzo" motivata dalle personali storie e sensibilità, da ricordi del passato e da speranze nel futuro. L'adozione è stata formalizzata da un attestato in cui si riportava che lo studente diventava "tutore" di quel reperto e si impegnava a salvaguardarlo e a diffonderne la conoscenza. Veicolo di diffusione per la rete di amici e parenti degli studenti in Italia e all'estero, ma anche per la città, sono stati gli scatti che ritraggono i partecipanti con il "loro pezzo": fotografie inusuali, nelle quali il reperto, irrispettamente rimosso dalle vetrine, dialoga con il proprio "tutore" che a sua volta trasmette un'immagine di sé lontana dallo stereotipo del migrante e collegata al patrimonio culturale della città (fig. 2). L'adozione, le fotografie, l'"agenda interculturale" che le riuniva hanno trasmesso a tutti i partecipanti la forte volontà di un'istituzione cittadina di coinvolgerli e renderli partecipi di un comune patrimonio culturale. A partire dal giorno della presentazione pubblica del progetto e per tutto il 2010 sono state esposte in Museo le gigantografie dei ritratti, per

¹ Il Centro Territoriale Permanente di Modena (CTP), oggi Centro Provinciale Istruzione Adulti (CPIA) si occupa di educazione e di istruzione di adulti italiani e stranieri che decidono o hanno la necessità di rientrare in formazione sia per acquisire competenze linguistiche in italiano sia per conseguire un titolo di studio.

comunicare la volontà dell'istituto cittadino di essere un luogo di accoglienza per tutti. L'esperienza e le sue ricadute non potevano rimanere un caso isolato e fin dalla conclusione di *Choose the Piece* la volontà di proseguire questo percorso è emersa in modo molto chiaro.

Nell'intraprendere un nuovo progetto, grazie a una maggiore conoscenza di realtà che in città operano sul fronte del dialogo interculturale, è stata coinvolta l'Associazione Casa delle Culture², l'Università di Modena e Reggio Emilia e l'assessorato alle politiche sociali in una sinergia che vedeva riuniti in modo inedito cultura, istruzione, volontariato e servizi sociali.

I partecipanti, contattati dai mediatori della Casa delle Culture, erano uomini e donne di undici diversi Paesi, interessati a costruire insieme un progetto che, a partire dalle raccolte del museo, si sarebbe sviluppato attorno a un tema universale e trasversale: la Terra.

Il titolo del progetto, *This Land is your Land*, si riallaccia alla nota canzone composta nel 1940 da Woody Guthrie: un vero e proprio manifesto musicale di tolleranza e solidarietà sociale che trascende il contesto in cui era nato. Dal momento della condivisione del tema e del titolo sono trascorsi dieci mesi di incontri serali a cadenza quindicinale nelle sale del museo, mirati in un primo tempo a conoscere gli oggetti delle raccolte che potevano avere un legame con la terra, poi a dialogare dei temi che questi reperti avevano fatto emergere. Dal dialogo sono scaturite testimonianze, esperienze e ricordi personali riconducibili alle diverse realtà di cui ciascuno dei partecipanti custodiva la memoria: la terra che separa, la terra che accoglie, la terra come dimora dei defunti e generatrice di vita, la terra del duro lavoro, la terra sfruttata e depredata. A partire da questo straordinario patrimonio di storie sono state individuate le linee guida di un'esposizione che avrebbe consentito di comunicare al pubblico un percorso nel quale tutti i partecipanti si potessero riconoscere.

Il risultato è stato una narrazione a più voci modulata sulle priorità che i protagonisti stessi avevano individuato fra i molteplici argomenti riconducibili a quel grande contenitore di

² L'Associazione riunisce diverse associazioni di cittadini stranieri con l'obiettivo di sostenere le rispettive capacità progettuali e creare un punto di aggregazione.

memorie e aspirazioni che è la Terra. Certamente, data la vastità dei temi, nessuna di queste testimonianze si proponeva di esaurire le problematiche che affrontava, ma di essere semplicemente vera, suggestiva, personale, ma proprio per questo “unica”.

L'allestimento, pur dialogando con l'esposizione del grande salone ottocentesco, se ne distaccava per la modernità dei supporti: una serie di pannelli in cartone riciclato forato per ricavarne nicchie per i reperti, affiancate da monitor che trasmettevano interviste, filmati, *slideshow* (fig. 3). Così numerosi e intensi sono stati i contributi dei partecipanti che è stato proposto un calendario di eventi per proseguire il dialogo sulla Terra con momenti di approfondimento, incontro e convivialità: conferenze, laboratori, esposizioni parallele, teatro, musica, degustazioni. Il ciclo di eventi ha richiamato ogni volta centinaia di visitatori, nuovi e fidelizzati, fra i quali le comunità coinvolte, spesso promotrici delle iniziative. Esempio il primo appuntamento dedicato all'accoglienza e declinato in undici modi diversi dai protagonisti del progetto che offrivano al pubblico le bevande tipiche dei loro Paesi. In quest'occasione erano i partecipanti stessi a ospitare le loro comunità e il pubblico modenese nel luogo che a sua volta li aveva accolti e che era diventato anche la loro casa.

Il terzo progetto, a fronte dell'efficacia della formula, è stato replicato con le stesse modalità di *Land*. Dopo la Terra è stato condiviso il tema delle *Strade* dalle quali la terra viene percorsa, modellata, unita o separata, individuando sempre nelle raccolte del Museo il punto di partenza dei numerosi *brain storming* accompagnati talvolta da vere e proprie passeggiate: dalla strada di età romana appena trovata in città a seguito di scavi archeologici, a un avventuroso percorso “sotto alle strade”, lungo uno dei canali che anticamente percorrevano Modena. Ai racconti di queste e altre strade che hanno contribuito allo sviluppo storico del territorio si sono aggiunti quelli dei quindici Paesi coinvolti nel progetto. L'intreccio di testimonianze che si è generato, con rimandi continui alle strade del mondo, è stato simbolicamente rappresentato da una palla di elastici: scioglierla per conferire sostenibilità narrativa a un percorso articolato e dividerlo con il pubblico era la sfida. La mostra che ne è scaturita scan-

diva in sezioni tematiche testimonianze, reperti, filmati, immagini, suggestioni sonore supportati da una grafica che riprendeva e dilatava i temi suggeriti dalle strade e da un allestimento che valorizzava i reperti che avevano stimolato il dialogo. Il richiamo iniziale alle “impronte di Laetoli”, le più antiche orme di primati bipedi della storia, evocava l’inizio di un cammino che non si è mai interrotto e le scarpe provenienti dalle raccolte etnologiche del Museo suggerivano la volontà di percorrere idealmente le strade del mondo (fig. 4). Nella sezione “Lungo la strada” trovavano spazio quei percorsi che hanno come protagonisti il viaggiatore e la sua meta: le strade dei migranti, quelle dei pellegrini, quelle delle merci. Dalla dimensione dinamica della strada si passava a quella più statica, nella quale il visitatore, affacciato ad un’immaginaria finestra, vedeva la strada come biblioteca di memorie e saperi, luogo di aggregazione e socializzazione, amplificatore di cerimonie che fin dall’antichità coinvolgono la comunità. “Perdersi e trovarsi” presentava la strada come simbolico rito di passaggio declinato fra codici, segni e linguaggi, dalle favole della tradizione occidentale alle esperienze iniziatiche dei giovani africani nella foresta. La mostra si concludeva con “Le nostre strade”, intese come luoghi nei quali si sedimenta la memoria pubblica attraverso i monumenti e la toponomastica, ma anche quella più personale, legata a ricordi, atmosfere, profumi, suoni. Come nell’edizione precedente, la mostra è stata accompagnata da un fitto calendario di eventi rivolti a un pubblico diversificato: favole che hanno come protagonisti piccoli e coraggiosi viaggiatori, storie di migranti modenesi in America, performance di cantastorie e street artisti, degustazione di cibi di strada tipici di tutti i Paesi coinvolti.

Il 2015 ha visto la realizzazione di un quarto progetto, dedicato esclusivamente a un Paese che ha visto la propria storia intrecciarsi a più riprese con l’Italia, da epoche remote a tempi più recenti, sul filo di un costante rapporto, talora drammatico e conflittuale, in altre occasioni comune e solidale: l’Albania. Le due sponde dell’Adriatico si sono congiunte idealmente nella mostra *Modena-Tirana. Andata e ritorno*³, esito di un più

³ Alla realizzazione del progetto hanno collaborato il Museo Civico Archeologi-

ampio progetto che ha proposto uno sguardo da un'angolazione emiliana, e in particolare modenese, su episodi delle relazioni fra i due Paesi dalla fine dell'impero ottomano ad oggi. I termini cronologici sono stati dettati dalle storie di modenesi o emiliano-romagnoli che in questo lungo arco di tempo hanno accorciato quella pur breve distanza fra Italia e Albania: geografi, archeologi, alti ufficiali o semplici soldati, architetti, cooperatori, imprenditori, artisti, migranti. Anche in questa occasione il progetto ha preso le mosse da una delle raccolte museali: 35 stampe originali dipinte realizzate dall'atelier "Marubi", fondato nel 1856 a Scutari dall'esule piacentino Pietro Marubbi. Ed è proprio al linguaggio fotografico che la mostra ha affidato la maggior parte delle testimonianze esponendo numerose immagini che cittadini e istituzioni, accogliendo la richiesta del Museo, hanno messo a disposizione (fig. 5).

Alla parola si affida invece la parte conclusiva della mostra, dove il percorso si ricongiunge alla contemporaneità con un dialogo a più voci con cittadini albanesi attualmente residenti a Modena e cittadini modenesi che hanno scelto di trasferirsi in Albania. Attraverso le loro testimonianze si è voluto dare voce ai sentimenti che contraddistinguono diverse esperienze di viaggio e restituire gli sguardi con i quali ognuno di loro vede il paese che ha lasciato e quello che lo ha accolto.

A conclusione di quattro progetti e sette anni di attività interculturale, il Museo ha gradualmente rafforzato la consapevolezza che una delle sue funzioni può e deve essere quella di strumento di integrazione attraverso la cultura. Grazie a questa consapevolezza il Museo ha gradualmente sviluppato sinergie con istituzioni e associazioni, promosso dinamiche partecipative e inclusive, rafforzato il rapporto con il pubblico fidelizzato, stimolato l'interesse di nuovi pubblici, favorito nuove professionalità all'interno dell'Istituto, ma soprattutto ha "messo in gioco" il proprio patrimonio condividendolo con tutti i cittadini e ha avviato un percorso ormai strutturato nell'ambito della sua progettualità.

co Etnologico, l'associazione Moxa (Modena per gli altri) e numerosi altri partner, con il patrocinio delle ambasciate d'Albania a Roma e d'Italia a Tirana.



Fig. 1. Le “agende interculturali” realizzate in occasione dei quattro progetti

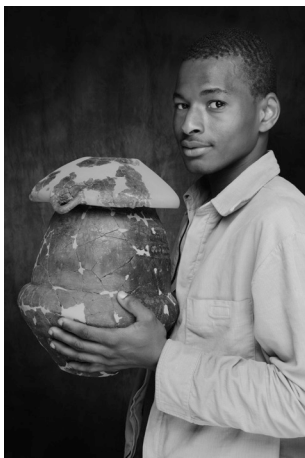


Fig. 2. *Choose the Piece* (2010). Aboubacar Diaby e “il suo pezzo”



Fig. 3. *This Land is your Land* (2012). L'allestimento della mostra nella sala dell'Archeologia



Fig. 4. *Strade* (2014). Scarpe dalle raccolte del Museo all'ingresso della mostra



Fig. 5. *Modena-Tirana. Andata e ritorno* (2016). Un particolare dell'allestimento

Emanuela Stortoni*

Il patrimonio archeologico nella percezione del pubblico straniero: il caso maceratese

Il bene archeologico, insieme all'arte e all'eno-gastronomia, rappresenta da sempre un privilegiato canale di identità culturale, un aspetto-chiave per la misurazione del *brand* nel nostro paese, una *cross cultural door* nota a visitatori e intellettuali di ogni nazionalità. Nonostante ciò nelle classifiche dei paesi più attrattivi per l'offerta turistico-ricettiva in ambito archeologico l'Italia si colloca molto indietro. Archeologia, dunque, come indiscussa risorsa antica, ad oggi tuttavia fondamentale estranea ad una nuova visione socio-culturale, politica ed economica, che ne faccia un imprescindibile strumento, per valorizzare l'immagine del paese, sviluppare *incoming tourism*, veicolare conoscenza tra i popoli.

Partendo da questi presupposti, si è cercato di indagare sulle ragioni di questa antinomia, sia analizzando il tipo di pubblico straniero interessato al nostro *archaeologic heritage*, sia studiandone la percezione. Si è tentato, altresì, di capire, se quel modo di "guardare" si sia strutturato nei secoli in un presupposto culturale che condizioni ancor'oggi e se sia possibile instaurare un rapporto tra tale approccio e la percezione che noi stessi abbiamo oggi di questo capitale. Come caso di studio è stata adottata la realtà di Macerata, piccolo centro della provincia italiana medio-adriatica.

Il territorio in esame, sito in zona collinare con ampie e fertili pianure lungo la costa è solcato da due principali fiumi

* Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni culturali e del Turismo, e-mail: emanuela.stortoni@unimc.it.

Potenza e Chienti e rientra in un sistema geo-morfologico di valli “a pettine”, orientate da Est a Ovest, che hanno sin da tempi remoti favorito spostamenti tra i due versanti¹. Tracce di frequentazione risalgono già al Paleolitico, mentre in età protostorica, a partire dall’VIII secolo a.C., si colloca la *facies* picena con stanziamenti sparsi in zona di controllo lungo le vie di fondovalle. Nel corso del III secolo a.C. l’area subisce una graduale romanizzazione, che si considera ormai conclusa in età tardo-repubblicana e augustea con la creazione della *V regio* (*Picenum*) e con la colonizzazione dell’intero territorio. Un efficiente impianto stradale, innestato sui diverticoli della *Flaminia* e della *Salaria*, ha le principali direttrici nella litoranea, nelle vie di fondovalle e nella pedemontana *Salaria Gallica*. Dell’area sono note *coloniae* e *municipia*, oltre a forme di insediamento minore, come *pagi*, *vici*, *villae*. Gli imponenti resti, visibili ad esempio a *Urbs Salvia*, *Ricina*, *Septempeda*, *Potentia*, fanno supporre un discreto e generalizzato grado di prosperità.

Ben diciassette sono i musei archeologici e altrettanti i siti (fig. 1), che attestano ancor’oggi questo passato². Due sono le collezioni statali (Urbisaglia e Cingoli), oggi afferenti al Polo Museale delle Marche, due i parchi (*Urbs Salvia* e *Septempeda*) e dieci le aree, riconosciuti dalla Legge Regionale n. 16 del 28.04.1994. Riguardo i musei l’allestimento è per lo più di tipo tradizionale con un’esposizione diacronica dei reperti. Pochi sono gli istituti con un esercizio sistematico di apertura e chiusura delle strutture, dotati di aree per l’accoglienza, sale conferenze, laboratori, comunicazione bilingue e per diversamente abili. La gestione è affidata in prevalenza a Comuni o Pro Loco, che aprono a richiesta con ingresso libero nei *week-end* e/o nella

¹ Su Macerata nell’antichità: Luni 2003; Fabrini *et al.* 2004; De Marinis *et al.* 2005; Sisani 2006, pp. 327-357; *Il Piceno romano* 2007; Fabrini 2013; Baldelli, Lo Schiavo 2014; Cingolani *et al.* 2015.

² Luni 2003, pp. 399-400; Fabrini *et al.* 2004, pp. 12, 51-191; Paraventi 2008, pp. 183-277; Mangani, Perna 2014. Siti *web* del Comune Macerata: <<http://www.comune.macerata.it/aree-tematiche/cultura-turismo/musei-e-monumenti/helvia-recina>>; Provincia Macerata: <<http://www.archeologiamacerata.sinp.net/default.html>>; Regione Marche: <<http://www.musei.marche.it/web/Tuttiimuseidellemarche.aspx>>; <www.turismo.marche.it>; Soprintendenza Archeologica delle Marche: <<http://www.archeomarche.beniculturali.it/index.php?it/192/macerata>>.

stagione estiva. I parchi, di cui quello urbisalviense è il più vasto e attrezzato delle Marche, sono gestiti da enti pubblici o privati o da reti di musei e monumenti, che ne curano anche la valorizzazione³.

Nonostante l'impegno profuso negli ultimi decenni dal mondo scientifico per lo studio di questo ragguardevole patrimonio, scarsa risulta a tutt'oggi la relativa conoscenza da parte di visitatori italiani e stranieri. Le ragioni di ciò risiedono in complesse dinamiche, che qui si è cercato di individuare. Scarsi ed eterogenei sono i dati disponibili, estratti da statistiche ministeriali⁴, indagini degli stessi enti pubblici e privati impegnati nella gestione⁵, studi del comparto turistico-economico nazionale e regionale⁶, recensioni registrate in portali di viaggi⁷, *Travelguides* o siti *web* di *tour operators*⁸. A supporto sono stati somministrati questionari e interviste⁹ ad organi amministra-

³ Si ricordano qui la Società Meridiana s.r.l. (Parco di *Urbs Salvia*); l'Ente Gestione Parco Colfiorito (area di Serravalle del Chienti); la rete MacerataMusei (area di *Ricina*). Nella valorizzazione è impegnata anche l'Associazione Sistema Museale della Provincia di Macerata.

⁴ Direzione Generale Bilancio, Servizio III, Ufficio statistica del MIBACT (2015), *Scheda di rilevamento dei visitatori e introiti dei Musei, Monumenti ed Aree Archeologiche Statali per Istituto*: <http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/documents/1452786836128_2015MuseiPerSito.pdf>.

⁵ Cfr. *supra* nota 2; C. Capponi (a cura di), *Rilevamento dati sui visitatori dei Musei civici della provincia di Macerata per l'anno 2014 del Sistema museale della provincia di Macerata promosso da Regione Marche*; Meridiana s.r.l., *Statistiche visitatori del Parco archeologico di Urbs Salvia 2012, 2013, 2014, 2015*; Associazione Arena Sferisterio 2014, *Bilancio sociale dell'esercizio 2013*, Recanati: Esserci comunicazione, 2, pp. 23-27.

⁶ UnionCamere Marche, Istituto Nazionale Ricerche Turistiche (ISNART) 2009; Intesa Sanpaolo, Centro Ask Bocconi 2011; Maresu 2012; Montera 2012; UnionCamere Marche, Istituto Nazionale Ricerche Turistiche (ISNART) 2012; Istat 2013; UnionCamere, Istituto Nazionale Ricerche Turistiche (ISNART) 2013; Federculture, Formezpa 2014; Forchielli 2014; *L'Italia vista dagli stranieri* 2014, UnionCamere Marche 2014.

⁷ TripAdvisor: <<https://www.tripadvisor.it/>>.

⁸ Greene 2013; Grady 2016; Rodrigues L.M., Enge B. (2011); Agenzia Italia: <<http://www.italia.it/fr/decouvrez-litalie/marches/macerata.html>>; Agenzia EFE: <<http://www.efetur.com/noticia/para-editar-le-marche-la-italia-mas-desconoci-da/#respond>>; Bellitalie.org: <<http://www.bellitalie.org/site-antiques-marches.html>>; Italyaround: <<http://www.italyaround.com/fr/marches-a-visiter-les-atractions-touristiques/#>>>.

⁹ Questionari su età, genere, provenienza, titolo di studio, professione, interessi, siti culturali e archeologici di Marche e Macerata noti in patria, canali d'informazio-

tivi, associazioni private, come quella dell'Arena Sferisterio¹⁰, agenzie di viaggio¹¹, scuole di lingua e cultura italiana per stranieri in Italia e all'estero¹². Lo studio è ben lontano dall'essere esaustivo e vuole rappresentare solo un approccio alla problematica, partendo dall'esame dello stato dell'arte e dall'analisi di esigui gruppi-campione; lo scopo è cercare di comprendere quanto l'archeologia riesca a comunicare al di fuori degli Atenei e dei confini nazionali.

L'analisi incrociata (tabb. 1-2) ha consentito di abbozzare un ipotetico profilo del tipo di pubblico straniero che visita gli istituti archeologici maceratesi, per capirne relative conoscenze pregresse, percezione dopo la visione diretta, proposte di miglioramento.

Va osservato, innanzitutto, come la più alta percentuale di viaggiatori transnazionali interessati al bene archeologico sia in genere rappresentata da cittadini di stati europei, come Germania, Gran Bretagna, Francia, Paesi Bassi e Belgio. Dal continente americano i più numerosi sembrano quelli che provengono da Stati Uniti, Canada e Argentina; buona la presenza degli australiani, minima quella degli africani e asiatici. I rarissimi visitatori provenienti dall'Africa sono spesso immigrati, richiedenti asilo politico, ospiti di comunità e centri di assistenza, che promuovono attività ludiche e di formazione sulla cultura ospitante.

La maggior parte dei fruitori appare per lo più rappresentata da singoli individui o nuclei familiari di età, ceto sociale e cultura medio-alti, di varia professione – in prevalenza docenti e liberi professionisti – appassionati di lingue, viaggi, storia ed arti. Dedicano alla conoscenza del territorio qualche giorno

ne, impressione ricevuta da visione diretta, suggerimenti per la valorizzazione. Desidero sentitamente ringraziare quanti, citati nelle note seguenti, hanno contribuito a vario titolo alla raccolta dei dati.

¹⁰ N. Frapiccini (Soprintendenza Archeologica delle Marche); S. Monteverde (Assessore alla Cultura del Comune di Macerata); G. Pascucci (MacerataMusei); M. Perugini (Associazione Arena Sferisterio); M. Salvucci e E. Genellina (Meridiana Srl); R. Perna e C. Capponi (Associazione Sistema Museale Provincia di Macerata).

¹¹ A. Crucianelli (CM Viaggi di Macerata) (Pierini 2010).

¹² M. Magnatti (Edulingua - Laboratorio di lingua e cultura italiana per stranieri di San Severino Marche - MC). Prof.ssa E. Cozzoni (Scuola Artenativa di Malaga - Spagna).

della propria villeggiatura lungo la costa o nelle strutture agrituristiche dell'entroterra, in estate o nei fine settimana. Frequenti sono gli studenti, soprattutto delle scuole medie di primo e secondo grado, spesso in rapporto di gemellaggio con gli istituti scolastici locali; molto attive nella visita e nella conoscenza di antiche vestigia sono le scuole di lingua e cultura italiana, locali o all'estero. Numerosi anche i gruppi organizzati da *tour operators*, sia interni che esteri, lungo itinerari che toccano mete classiche del circuito marchigiano – Urbino, Ancona, Jesi, Loreto, Recanati –, la cui primaria destinazione è spesso rappresentata dallo Sferisterio, potente volano di attrazione culturale del maceratese all'estero; la meta archeologica tuttavia rappresenta un mero corollario.

Il viaggiatore di oltre confine non sembra avere una pregressa conoscenza su Macerata e il suo territorio, né tanto meno sul relativo patrimonio archeologico; al massimo gli sono note alcune città, come Recanati. Non giunge quasi mai per un interesse specifico nei riguardi dell'antico e spesso si imbatte casualmente nella locale realtà archeologica, sospinto dal piacere della scoperta. Quando c'è, l'informazione giunge attraverso i canali del *web* e/o passaparola e/o *tour operators* e/o scuole. L'immagine che ne deriva è quella stereotipata di un piacevole territorio, immerso in campagne apriche o in paesaggi montani ricchi di pascoli, con buon cibo e ottimo vino, ricco di interessanti, quanto inaspettati itinerari storico-artistici e culturali. Il bene archeologico è spesso sottostimato o noto in modo scorretto e incompleto; non è raro ad esempio trovare l'erronea denominazione di anfiteatro, riferita al teatro di *Ricina* o leggere di *Urbs Salvia*, parco archeologico di assoluto interesse nel panorama centro-italico, unicamente per l'anfiteatro. Scarse le notizie su siti antichi, non canonici, dell'entroterra.

I luoghi di interesse archeologico di gran lunga più frequentati nel maceratese sono la raccolta presso l'Abbadia di Fiastra e il parco di *Urbs Salvia*, seguiti con un certo distacco dagli istituti di Tolentino e San Severino Marche; rare le visite in contesti meno noti. La realtà del museo in genere è percepita come la meno coinvolgente. Le strutture e l'arte medievale sembrano avere un maggiore potere attrattivo rispetto all'archeologia

pre-protostorica e romana; molto visitati sono infatti i castelli della Rancia a Tolentino, di Caldarola, di Urbisaglia, di S. Severino o il Cappellone di Giotto nella Basilica di S. Nicola a Tolentino. Le antichità sono dotate di meno *appeal* anche rispetto al bene artistico moderno e contemporaneo e alle mete naturalistiche. Molto gradita è, invece, la testimonianza del passato immersa in un suggestivo, immaginifico ed eterogeneo contesto. Una conferma è la maggiore frequenza di pubblico straniero nei succitati parco urbisalviense e raccolta dell'Abbadia di Fiastra tra gli oltre trenta istituti archeologici del maceratese; in queste sedi, infatti, l'antico si inserisce in un piacevole contesto paesaggistico, che ingloba anche prodotti d'arte ed una rete ricettiva eno-gastronomica, tipica e di qualità. Il primo, immerso in quella contestualizzazione che consente al visitatore di apprezzare e gustare la riservata bellezza del comprensorio maceratese, offre una conoscenza diretta dell'antica *colonia* attraverso servizi flessibili, efficienti e bilingui; la seconda, allestita in una *location* meno tradizionale, sembra integrarsi perfettamente nella complessa e poliedrica realtà storico-artistica della medievale Abbadia di Fiastra in un dinamico e gradito contesto culturale, ricco di percorsi naturalistici, artigianato, eno-gastronomia e sport. Significativo anche il fatto che la raccolta, pur conservando pochi e non particolarmente significativi materiali della vicina *Urbs Salvia*, sia maggiormente frequentata rispetto all'altra ben più notevole, ma forse più asettica, collezione archeologica del vicinissimo Museo Statale di Urbisaglia. Gli istituti calati in contesti onnicomprensivi e immersivi, dunque, sembrano produrre sensazioni, capaci di ingenerare un'immagine e un ricordo della visita più positivi e duraturi.

In genere i viaggiatori stranieri si reputano soddisfatti di quanto veduto, talora positivamente sorpresi o addirittura colpiti al di là delle loro stesse aspettative. Lamentano però la scarsa flessibilità negli orari di apertura, la chiusura di molti istituti, la mancanza di servizi igienici adeguati e/o di punti di ristoro, l'eccessivo tecnicismo nei pannelli esplicativi, l'incuria di certi siti, la frequente assenza di una comunicazione bilingue e/o di ricostruzioni virtuali e/o di supporti multimediali. Rimarcata la carenza di un'adeguata promozione che giunga diretta-

mente all'estero mediante la rete e i *social network*, ma anche attraverso una politica di marketing *online* e *offline*, che faccia conoscere il bene archeologico con itinerari tematici ed eventi connessi alla cultura italiana.

Il modello percettivo maceratese, testé illustrato, se messo a confronto con aggiornati studi di settore sui flussi turistici¹³, coincide almeno in parte con quello del pubblico straniero, che fruisce del patrimonio archeologico dell'intero Paese¹⁴ (tab. 3). Le statistiche ci dicono, infatti, che all'estero il valore aggiunto dell'Italia viene percepito riguardo arte-enogastronomia, contesto naturalistico-ambientale, "stile di vita"; non compare invece il patrimonio archeologico, che scivola indietro nella classifica dei prodotti turistici più commercializzati per i viaggiatori stranieri. Netta è, come in passato, la polarizzazione delle visite nei parchi archeologici di Lazio e Campania. I musei di antichità più visitati sono statali (Museo Egizio di Torino; Museo Archeologico Nazionale di Napoli; Museo Nazionale Romano), mentre quelli di enti locali e nell'entroterra sono per lo più sconosciuti. La provenienza dei cittadini internazionali attirati dal nostro capitale archeologico si identifica oggi con l'Europa, l'Est asiatico e il Nord America. L'osservatore non italiano del nostro bene archeologico ha un livello socio-economico e culturale alto e si mette in viaggio il più delle volte per approfondire la propria formazione culturale. La più alta percentuale dei frequentatori di beni archeologici è rappresentata da scolaresche; di età adulta o meno giovane è il restante turismo, legato invece a gruppi vacanzieri. Nella gestione e comunicazione del nostro patrimonio, a parte alcune eccezioni, i viaggiatori stranieri denunciano criticità, quali: disfunzioni organizzative ed infrastrutturali; scarsa dinamicità nell'esposizione degli oggetti; poca dimestichezza con il *web* e con i prodotti multimediali;

¹³ Vd. *supra*, nota 6.

¹⁴ Nel nostro Paese si contano ben 1657 Istituti archeologici, secondi solo alle collezioni etnografiche ed antropologiche e seguiti da musei d'arte e storia, di cui 751 musei/antiquaria e 906 tra aree, parchi e siti (non statali 1379, statali 278). L'area più dotata è l'Italia del Sud con 682 istituti, seguita dal Nord con 542 e dal Centro con 433. La regione con più realtà archeologiche risulta la Lombardia (178), quella col minor numero il Molise (16); l'Italia centrale in genere con un istituto ogni 135 kmq, è quella con la maggiore densità in relazione all'estensione.

ridotte capacità di comunicazione dei contenuti in lingue diverse dall'italiano sia per le visite guidate, che per i supporti esplicativi; eccessivo tecnicismo di questi ultimi.

Quanto alle Marche sembra proporsi una certa marginalità nei rapporti con l'estero, come si evince dalle posizioni retrostanti nella graduatoria delle mete preferite dagli stranieri in Italia, pur con un certo progresso negli ultimi anni. Le prevalenti nazionalità di origine sono europei e nord americani. Quando non viene ignorata l'esistenza stessa della regione, l'immagine rimane legata ad un indistinto contesto della provincia italiana, che muove tra un paradigma di attributi di provincialità (autenticità, *ritmi slow*, sicurezza sociale, operosità, facilità, genuinità e tradizioni, qualità dell'ambiente e del paesaggio) e provincialismo (immagine indistinta, scarso *appeal*, marginalità, contesto meno evoluto, scarsa apertura, minore capacità innovativa, monotonia). La pur diffusa ricchezza archeologica della regione¹⁵ è pressoché ignota al grande pubblico internazionale, a cui talvolta giunge un'informazione scorretta, incompleta e stereotipata.

Ricerare le complesse ragioni che hanno concorso a questo modo di percepire la provincia marchigiana e il suo patrimonio archeologico è sicuramente arduo; si può al massimo tentare una lettura, riconducibile a nostro avviso a tre diversi piani concettuali: culturale, politico-economico, sociale.

Culturale, innanzitutto, perché tale immagine sembra conservare ampi tratti di quella predisposizione percettiva verso la provincia italiana, maturata nei secoli scorsi dai viaggiatori dell'élite europea, in ragione del fenomeno del *Grand Tour*, compiuto in Italia principalmente lungo la direttrice Firenze-Roma-Napoli¹⁶. Quella allora percepita è un'Italia archeologica frutto di una griglia culturale dotta, elaborata in patria su testi antichi e citazioni letterarie, sostenuta dall'osservazione diretta,

¹⁵ Riguardo il settore archeologico la L.R. n. 16/94 conta nelle Marche ben 103 istituti museali, di cui 7 statali, 24 aree archeologiche, due strade consolari, 7 parchi archeologici (*Urbs Salvia, Forum Sempronii, Sentinum, Septempeda, Suasa, Cupra Maritima, Falerio Picenus*).

¹⁶ Macchia, Colasanti 1971; Zeri 1993; Brilli 2003; 2006; 2008; Massimi G., Massimi T. (2006); Costadura 2011; Panizza, Coratza 2012; Severini 2013; De Seta 2014.

che predilige tappe precostituite, di cui Roma, Pompei ed Ercolano rappresentano le fondamentali. Ne deriva un'immagine di rovinismo e sublime, che viene associata a quella di una terra dalle forti suggestioni, legate al fascino del paesaggio, alla varietà dei beni naturalistici e botanici, alla curiosità etnografica e antropologica. Le antiche vestigia divengono uno standardizzato scenario classicistico di bucolica ispirazione, di perenne godimento sensuale, di evasioni dalla norma, ben lontano dalla drammatica realtà italiana dell'epoca. Il viaggio, iniziazione culturale ed esistenziale, è ricordato in puntuali diari e in irreali dipinti, che diffondono un'idea intellettualistica e idealizzata di lunga vitalità, a cui attingono gli stessi Italiani durante il travagliato *iter* per la conquista della propria identità nazionale.

Di tale modello percettivo partecipa anche il comprensorio marchigiano¹⁷, proposto invariabilmente come territorio di attraversamento sulla via di andata e ritorno da Roma, in un percorso che si snoda tra Colfiorito, Serravalle, Tolentino, Macerata, Montecassiano, Porto Recanati verso mete di maggiore interesse devozionale, economico e artistico, quali Loreto, Ancona e Urbino. La bassa Marca e l'entroterra collinare rimangono a lungo fuori dal grande circuito e vengono descritti come desolati e selvaggi. Non dotate del fascino di più blasonate regioni, le Marche conservano quel senso di pittoresco, rudezza e semplicità arcaiche, credenza pagana e cristiana, che tanto affascina il gentiluomo europeo, in un suggestivo quadro, dove l'aspetto paesistico, artistico, etnografico-macchiettistico prevale sulla cifra archeologica, per lo più poco nota e sostanzialmente inesplorata¹⁸.

Di questa distorta percezione delle Marche Macerata è parte integrante e tale modello percettivo perdurerà fino al XX secolo¹⁹. Di essa si ricordano per lo più la posizione su alto colle,

¹⁷ Per il *Grand Tour* nelle Marche, vd. Almanza Ciotti 1982; Brilli 1997; Severini 2013.

¹⁸ Ricordati con maggiore frequenza: Archi di Augusto a Fano e Ancona; Porta Romana ad Ascoli Piceno; tempio di Venere di Ancona; via, ponti, gola del Furlo lungo Flaminia. Si accenna a superstizioni pagane, come il culto di Marte attraverso il picchio, la deposizione di giocattoli in tombe infantili o di monete in mano ai defunti per Caronte.

¹⁹ Brilli 1997; Monachesi 2014.

la torre, la piazza, i monumenti, come lo Sferisterio, il mattone di qualità, il paesaggio, la piacevolezza del soggiorno con cibi ottimi, gente operosa e ospitale, pur con qualche rozzezza, disorganizzazione e latente superstizione. Tra le notazioni cromatiche e sensoriali immancabili sono i riferimenti ai simboli di classicità ed eternità, come le vestigia dell'antica *Ricina*, sita lungo la via del *Grand Tour* verso l'Adriatico, il cui edificio teatrale, descritto in modo lapidario, è denominato erroneamente anfiteatro. Di altre città antiche del territorio non vi è in genere traccia, neanche di *Urbs Salvia*, benché in parte già nota alla fine del XVIII secolo.

Ieri alla stessa stregua di oggi, dunque, la percezione degli stranieri riguardo Macerata e le Marche sembra cogliere una terra dalla riservata e bucolica bellezza, dalle sfumature pastello e dalle notazioni sensoriali, semplice ed ospitale, interessante per le infinite possibilità esperienziali di cultura, arte, enogastronomia, ambiente e folklore, ricca in modo sorprendente anche di beni archeologici, noti però a pochi, talvolta in modo errato e lungo itinerari tradizionali. Una terra che, pur fuggacemente incuriosendo il viaggiatore, non ha però la forza di attirarlo e trattenerlo. È questa forse la ragione per cui la città ritratta nel video dell'inglese D. Kong, intitolato *Portrait of Macerata*, molto diffuso su *YouTube* nel 2012, sembra promanare in chiave moderna dalle suggestioni di un *gentleman* di altri tempi²⁰.

Riguardo le ragioni riconducibili alla sfera politico-economica, esse sembrano ravvisabili, almeno fino a tempi recenti, sia in ambito locale, che nazionale, nell'incapacità e/o insensibilità di enti pubblici e privati di riconoscere nel potenziale culturale ed archeologico un *asset* strategico per lo sviluppo sostenibile del territorio e per il superamento dell'attuale grave crisi economica occidentale²¹; questo ha comportato tagli drastici al settore dei beni culturali con conseguente inefficacia della gestione e promozione degli stessi. Va rimarcata, altresì, l'assenza di dialogo tra

²⁰ <<http://youtu.be/IZfKcNUWsKs>>.

²¹ Prete, Pencarelli 2009; Maresu 2012; Becheri 2013; *L'Italia vista dagli stranieri* 2014.

il mondo politico-economico e quello scientifico archeologico, quest'ultimo responsabile di aver spesso considerato la fruizione turistica di tale patrimonio una *diminutio* al valore personale e disciplinare. Ne è conseguito la percezione delle Marche da parte degli stranieri come di regione a prevalente uso interno per famiglie, zona di transito, meta di escursioni giornaliere (Loreto, Urbino, Grotte di Frasassi), territorio legato a modelli convenzionali.

Negli ultimi anni, a dire il vero, si sta assistendo sia a livello locale che nazionale ad una crescente rivalutazione della territorialità in risposta ai mutamenti socio-economici, legati alla globalizzazione²²; questo sta producendo un nuovo modo di vedere la provincia italiana da parte degli stranieri, come laboratorio cioè di quel *made in Italy*, inteso quale fattore di unicità ed eccellenza qualitativa. Paradigmatico è l'esempio delle Marche, che, pur non in modo uniforme, paiono voler ripartire con rinnovato spirito di imprenditorialità da quei valori, a loro da sempre cari: il territorio, legato ad un'economia agricola che ha fortemente caratterizzato le produzioni tipiche e le tradizioni gastronomiche; il paesaggio, il cui tratto distintivo è proprio la campagna; il patrimonio culturale, multiforme e discreto; il radicato spirito di operosità; la riservatezza, il benessere diffuso e la sicurezza sociale. In tale evoluzione del consumo turistico le Marche cominciano a comparire sempre di più tra i territori da scoprire, alternativi alle destinazioni consuete e più affermate, come terra dalle molteplici risorse, valore aggiunto, che rafforza la principale attrazione, tuttora rappresentata dal soggiorno estivo al mare. Interessante è la percezione della regione come *buen retiro*, luogo di elezione per l'acquisto di casolari o abitazioni nei borghi storici, alternativo a destinazioni di pregio, ma ormai sature come la Toscana e l'Umbria; ben noto è l'interesse in tal senso da parte di artisti e stranieri in cerca di un luogo di ispirazione creativa o di un contesto di quiete e bellezza, altresì, rispondente ad una qualità della vita, misurata su parametri di sostenibilità.

²² UnionCamere Marche 2012; UnionCamere 2014; Chierchia 2016.

Questa inversione di tendenza può essere in parte rappresentata anche dall'avvio nel 2012 del Progetto "Distretto culturale evoluto delle Marche" (L.R. 4/2010), che si qualifica quale azione strategica della programmazione regionale e del sistema territoriale di rapporti tra pubblico e privato, volta a sviluppare le potenzialità della cultura, non più come sviluppo attrattivo per il turismo, ma come contenitore di creatività, innovazione e *green economy*²³. In questo quadro si inserisce il concetto di "museo diffuso", che esprime il rapporto indissolubile che regna millenario tra il museo e il territorio. Altissimo è il numero di comuni dotati di almeno una struttura di raccolta ed esposizione al pubblico, per un ammontare complessivo di circa 400 collezioni, che, pur nella diversità tipologica e giuridica, raccontano la storia, la cultura, l'arte, le tradizioni.

In questa nuova politica la Regione ha sostenuto nell'ambito archeologico la valorizzazione di alcuni siti (Macerata Feltria, Ancona, Ostra Vetere, Fano), la catalogazione dei reperti in collezioni museali (Serrapetrona), il recupero della *domus* repubblicana a *Suasa*, la promozione di itinerari archeologici-ambientali nel territorio del Parco del Conero, nuovi modelli di visita con tecnologie digitali ed informatiche in siti archeologici della provincia di Macerata e di Ancona, interventi all'interno delle aree protette regionali (realizzazione di spazi espositivi per l'archeologia, specifici *info-point* e sezione nel sito *web*), in cui ricadono anche "aree di particolare interesse archeologico" (Parchi Naturali Regionali del Conero, del Monte San Bartolo, della Gola della Rossa e di Frasassi; le Riserva Naturali Statali Abbazia di Fiastra e Gola del Furlo). Interessante il *Grand Tour Marche 2016* dal titolo *Musei e paesaggi culturali*, per rendere gli istituti museali protagonisti di un nuovo modello di conoscenza e promozione del territorio, oltre alla campagna di autovalutazione dei musei per l'anno 2015. Da ricordare nel macedone anche lo svolgimento negli edifici ludici di *Urbs Salvia* e *Ricina* e nelle terme di *Septempeda* della Rassegna del Teatro Antico, promossa da TAU (Teatri antichi Uniti) in sinergia tra Ministero, Regione, AMAT, Soprintendenza e Comuni, insieme

²³ Sito della Regione Marche, cfr. *supra*, nota 2.

a iniziative parallele come gli AperiTAU. La TAU in collaborazione con IgersMarche ha ideato, inoltre, il *contest* #instaTAU per un'archeologia *social*, con cui gli amanti di teatro e archeologia e gli *Instagramers* possono diventare protagonisti di un grande racconto corale delle bellezze archeologiche della nostra regione. Questa politica sembra abbia già dato nuovo impulso al turismo anche straniero.

Quanto alle dinamiche più prettamente sociali, infine, queste possono a nostro avviso risiedere nelle pieghe più profonde e complesse della concezione della vita e della *forma mentis*, tipiche della collettività marchigiana, specie maceratese.

Se è vero che l'immagine elaborata da un visitatore riguardo una terra straniera corrisponde almeno in parte all'autopercezione che quel popolo ha elaborato, questo risulta tanto più vero per la nostra realtà. Le Marche, a lungo rimaste marginali rispetto ai grandi eventi della storia e agli ininterrotti flussi dei viaggiatori europei, legate ad una visione di sé come terra sicura e circoscritta, sembrano mantenere, pur all'interno dei profondi cambiamenti legati al processo di globalizzazione in atto, una naturale ritrosia verso il nuovo, un ineffabile desiderio di isolamento, un basso profilo, ben stigmatizzati dal mondo letterario ed intellettuale²⁴. A ciò si accompagna un naturale impulso ad immaginare oltre, un sognare qualcosa di non proprio, senza conoscere il proprio. Un fascino antico, discreto e attuale che risiede proprio in questo proporsi come pellegrinaggio dell'immaginazione, che rilancia con un'inedita valenza la procrastinazione della meta, imposta dagli "azzurri colli" di leopardiana memoria.

Non è dunque forse errato ritenere che questo modularsi sul paradigma della chiusura, della distanza e del desiderio possa impedire alla collettività marchigiana e maceratese una presa di coscienza delle proprie potenzialità e un'adeguata capacità di comunicare e valorizzare l'immagine di sé all'esterno. Questo si ripercuote inevitabilmente anche nell'approccio verso il patrimonio archeologico, che, pur ragguardevole, resta quasi ignoto ai più e agli stessi *tour operators* locali.

²⁴ Brilli 1997; Bo 2000; Ciarapica 2015.

Concludendo si può, dunque, osservare come il patrimonio archeologico maceratese, alla stessa stregua di quello regionale, quasi del tutto ignoto agli osservatori stranieri del *Grand Tour* e sottovalutato fino agli anni '90 del XX secolo, sembra oggi attirare una certa nuova attenzione, promossa da un'incessante attività di ricerca del mondo accademico e da una risvegliata sensibilità di amministrazioni pubbliche e associazioni locali; nonostante ciò esso è ancora percepito come realtà di secondo piano nell'offerta culturale e turistica del nostro comprensorio e non è ancora riuscito a porsi come veicolo privilegiato di attrazione per il mondo straniero. Questo si deve con ogni probabilità ad un *cliché* idealizzato, maturato nel tempo, che stenta a morire, alla non ancora del tutto efficace politica culturale degli enti pubblici e privati, alla mancata opera da parte dello stesso mondo scientifico di creare una comunicazione più dinamica ed accessibile; ne consegue la difficoltà di suscitare un'idonea e corretta conoscenza di questo pur ragguardevole capitale, sovente ignorato dagli stessi cittadini, ancora troppo chiusi e restii.

Riferimenti bibliografici

- G. Almanza Ciotti, *Montaigne e l'archeologia marchigiana*, «Picus», II, 1982, pp. 89-95.
- G. Baldelli, F. Lo Schiavo, *Amore per l'antico. Dal Tirreno all'Adriatico, dalla Preistoria al Medioevo e oltre. Studi di Antichità in ricordo di Giuliano de Marinis*, Roma, Scienze e Lettere, 2014.
- E. Becheri, *Marche. In viaggio fra antichi e nuovi turismi*, Firenze, Mercury, 2013.
- A. Brilli (a cura di), *Le Marche e l'Europa. Viaggiatori stranieri fra il XIX e il XX secolo*, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 1997.
- C. Bo, *Città dell'anima. Scritti sulle Marche e i marchigiani, 1937-2000*, a cura di U. Vogt, Urbania, Il lavoro Editoriale, 2000.
- A. Brilli, *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*, Bologna, s.e., 2003.
- , *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna, Il Mulino, 2006.

- , *Quando viaggiare era un'arte. Il romanzo del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- G. Ciarapica, *Le Marche: terra misteriosa tra letteratura e arte*, «SoloLibri», <<https://twitter.com/SoloLibri/status/611919980167196673>>, 19.06.2015.
- V. Chierchia, *Nel 2015 ingressi nei musei al massimo storico*, «Il Sole 24ore», 13.01.2016.
- S. Cingolani, S.M. Marengo, G. Paci, R. Perna, *Archeologia ed epigrafia a Macerata*, Macerata, Edizioni Simple, 2015.
- E. Costadura, *Il Grand Tour da Montaigne a Heine*, in S. Luzzatto, G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. II: *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 716-726.
- G. De Marinis, G. Paci, E. Percossi, M. Silvestrini, *Archeologia nel maceratese. Nuove acquisizioni*, Macerata, Carima Arte srl, 2005.
- C. De Seta, *L'Italia nello specchio del "Grand Tour"*, Milano, Rizzoli, 2014.
- R. De Simone, *Tutti i numeri dei #Museitaliani*, 2015, <http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_1708275412.html>.
- G.M. Fabrini (a cura di), *Urbs Salvia, I. Scavi e ricerche nell'area del tempio della Salus Augusta*, Macerata, Edizioni Simple (Ichnia, II, 7), 2013.
- , et al. (a cura di), *Beni archeologici della provincia di Macerata*, Ascoli Piceno, CARSA Edizioni, 2004.
- Federculture, Formezpa, *Cultura & Turismo. Locomotiva del Paese*, 2014, <<http://www.formez.it/sites/default/files/ricerca-federculture-02.pdf>>.
- A. Forchielli, *L'Italia vista da fuori – I peggiori stereotipi all'estero*, «Piano inclinato», 5.09.2014.
- E. Grady, *The Marche & San Marino*, Indian Trail, Blue Guide, 2016.
- P. Greene, *Le Marche: an insider's guide Paperback*, s.l., Lulu.com Editor, 2013.
- Il Piceno romano dal III sec. a.C. al III sec. d.C.*, Atti del XLI Convegno di Studi Maceratesi (Abbadia di Fiastra – Tolentino, 26-27 novembre 2005), Macerata, Centro di Studi Storici Maceratesi, 2007.
- Istat, *I musei, le aree archeologiche e i monumenti in Italia*, «Report. I musei in Italia», 2013, <<http://www.istat.it/it/files/2013/11/Musei2011-28nov.pdf?title=Musei+e+monumenti+in+Italia+++28%2Fnov%2F2013++Testo+integrale.pdf>>.

- Intesa Sanpaolo, *La gestione del patrimonio artistico e culturale in Italia: la relazione fra tutela e valorizzazione*, in Atti del Convegno Beni culturali identità, crescita; rispettare il passato, costruire il futuro, senza dimenticare il presente, Milano, Intesa Sanpaolo, Servizio Studi e Ricerche, 2011.
- L'Italia vista dagli stranieri*, «Corriere della sera», 2014, <<http://www.corriere.it/reportages/cronache/2014/turismo/>>.
- M. Luni, *Archeologia nelle Marche*, Prato, Nardini Editore, 2003.
- G. Macchia, M. Colasanti (a cura di), *Viaggio in Italia di Montesquieu*, Bari, Laterza, 1971.
- G. Mangani, R. Perna, *Antichi paesaggi. Parchi e siti archeologici tra le province di Ancona e Macerata*, Urbania, Archeologia Marche, 2014.
- G. Maresu, *Archeologia: risorsa 'antica' e nuova vision per il turismo italiano*, «Mercury. Strategie per il Turismo», 2012, pp. 501-518.
- G. Massimi, T. Massimi, *Le geografie private dei viaggiatori stranieri in Abruzzo*, Atti della Giornata di Studi su Memoria, storia e identità. Il Regno delle Due Sicilie nell'ultimo periodo borbonico 1830-1860 (Chieti, Università G. d'Annunzio, 26 ottobre 2006), 2006 <<http://www.gerardomassimi.it/?pag=geo-umana>>.
- M. Monachesi, *Omaggio a Macerata la bellissima*, 1-2, «Cronache maceratesi», 09.02.2014 e 26.06.2014.
- F. Montera *Il Belpaese nel mercato globale*, «Impresa Turismo», 73, 2012, <<http://www.impresaturismo.it/archivio/48-maggio-2012/73-il-belpaese-nel-mercato-globale.html>>.
- M. Panizza, P. Coratza (a cura di), *Il Viaggio in Italia di J.W. Goethe e il paesaggio della geologia*, Roma, ISPRA, 2012.
- M. Paraventi (a cura di), *I Musei delle Marche*, Milano, Skira Editore, 2008.
- A. Pierini, *Le Marche volano a Dusseldorf a caccia di turisti*, «Cronache maceratesi», 10.09.2010.
- D. Prete, T. Pencarelli, *Brand Puglia: la percezione da parte dei turisti e degli intermediari commerciali. Le politiche promozionali regionali di sostegno*, «Le Pagine di Risposte Turismo», 2, 2009, <<http://www.risposteturismo.it/le-pagine-di-risposte-turismo/>>.
- L.M. Rodrigues, Enge B., *Itália*, GTB Guia do Turista Brasileiro, Editora Conteúdo, 2011.
- M. Severini (a cura di), *Viaggi e viaggiatori nell'Ottocento. Itinerari, obiettivi, scoperte*, Venezia, Marsilio, 2013.

S. Sisani, *Umbria-Marche*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

UnionCamere Marche, Istituto Nazionale Ricerche Turistiche (ISNART), *La Marca come identità turistica del territorio*, 2009.

UnionCamere Marche, Istituto Nazionale Ricerche Turistiche (ISNART), *Analisi del posizionamento della Marca territoriale*, 2012.

UnionCamere, Istituto Nazionale Ricerche Turistiche (ISNART), *Indagine sul turismo organizzato internazionale*, 2013.

UnionCamere Marche, *I turisti amano le Marche. Comunicato stampa n. 17 del 15 ottobre 2014*, <http://www.unioncameremarche.it/comunicazioni/2014/17_I_turisti_stranieri_amano_le_Marche.pdf>.

F. Zeri, *La percezione visiva dell'Italia e degli italiani*, Milano, Club degli Editori, 1993.



Fig. 1. Musei e siti archeologici della provincia di Macerata (da Fabri-
ni, Paci, Perna 2004, p. 12)

Tab. 1. Tabella dei visitatori del Parco Archeologico di *Urbs Salvia*, 2014 (a cura di Meridiana s.r.l. 2014)

2014	I interi	R ridotti	CI CR	altri cum.	1 omag.	2 gruppi	6 om. gr.	7 scuole	TOT.	%
Austria (A)	29	0	0	0	0	0	0	0	29	
Albania (AL)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Belgio (B)	85	0	8	8	1	0	0	0	102	
Bosnia-Erzeg. Cro (BL)	2	0	0	0	0	0	3	17	22	
Bulgaria BU	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Svizzera CH	18	0	0	0	0	0	0	0	18	
Rep. Ceca CK	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Germania D	168	0	4	3	1	118	12	0	306	
Danimarca DK	10	0	0	0	0	0	0	0	10	
Spagna ES	10	0	0	0	0	0	0	0	0	
Francia F	75	0	4	5	5	0	0	0	89	
Finlandia FN	4	0	0	0	0	18	2	0	24	
Grecia G	2	0	0	0	0	0	0	0	2	
Gran Bretagna GB	423	0	6	17	1	10	0	0	457	
Irlanda IR	8	0	0	0	0	0	0	0	8	
Lussemburgo L	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Malta M	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Norvegia N	7	0	0	0	0	12	0	0	19	
Paesi Bassi NL	117	0	3	14	7	23	1	0	165	

2014	I interi	R ridotti	CICR	altri cum.	1 omag.	2 gruppi	6 om. gr.	7 scuole	TOT.	%
Portogallo P	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Polonia PL	17	0	0	4	0	0	0	0	21	
Rep. Baltiche RB	0	0	3	0	0	0	0	0	3	
Romania RO	6	0	0	0	0	0	0	0	6	
Rep. S. Marino RS	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
Russia Bielorussia RU	18	0	0	0	0	0	0	0	18	
Svezia S	14	0	4	0	0	0	0	0	18	
Turchia T	5	0	0	0	0	0	0	0	5	
Ungheria U	1	0	0	0	0	0	0	0	1	
Totale Europa	1019	0	32	51	15	181	18	17	1333	82,7436
Argentina AA	28	0	0	0	0	0	0	0	28	
America Centro AM	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
America Sud AS	9	0	0	0	0	0	0	0	9	
Canada CA	13	0	4	0	0	0	2	22	41	
Stati Uniti US	87	0	2	2	5	18	3	27	144	
Totale America	137	0	6	2	5	18	5	49	222	13,7803

Africa AF	7	0	0	0	0	0	0	0	7	
Asia AI	15	0	0	0	0	0	0	0	15	
Australia AU	15	0	0	0	0	16	0	0	31	
Giappone JA	3	0	0	0	0	0	0	0	3	
Totale Asia/Africa	40	0	0	0	0	16	0	0	56	3,4761
Totale estero	1196	0	38	53	20	215	23	66	1611	100

Tab. 2. Statistiche dei visitatori del Parco Archeologico di *Urbs Salvia*, 2013-2014 (a cura di Meridiana s.r.l. 2014)

Totale visitatori parco archeologico			
	2013	2014	%
Totale Marche	3.827	3.875	1,25
Totale Italia Nord	1.796	1.682	-6,35
Totale Italia Centro (escluse Marche)	1.105	1.142	3,35
Totale Italia Sud/ Isole	130	257	97,69
Totale Europa	1.402	1.333	-4,92
Totale Extra Europa	177	278	57,06
Totale visitatori	8.437	8.567	1,54

Principali provenienze Europa			
	2013	2014	%
Gran Bretagna	560	457	-18,39
Germania	237	306	29,11
Paesi Bassi	189	165	-12,70
Belgio	128	102	-20,31
Francia	88	89	1,14
Svizzera	55	18	-67,27
Danimarca	38	10	-73,68
Austria	15	29	93,33
Spagna	12	10	-16,67
Russia	5	18	260,00
Altri	75	129	72,00
Totale Europa	1.402	1.333	-4,92

Principali provenienze Italia			
	2013	2014	%
Emilia Romagna	663	701	5,73
Lombardia	486	477	-1,85
Lazio	470	414	-11,91
Veneto	361	291	-19,39
Abruzzo	342	282	-17,54
Toscana	166	164	-1,20
Piemonte	124	118	-4,84
Umbria	121	278	129,75
Liguria	80	37	-53,75
Puglia	55	146	165,45
Trentino	42	19	-54,76
Friuli	38	39	2,63
Campania	28	23	-17,86
Sicilia	27	67	148,15
Sardegna	11	10	-9,09
Molise	6	4	-33,33
Altre regioni	11	11	0,00
Totale Italia	3.031	3.081	1,65

Tipologia di visitatori Parco Archeologico			
	2013	2014	%
Singoli	4.419	4.589	3,85
Gruppi	1.145	1.358	18,60
Scuole	2.873	2.620	-8,81
Totale visitatori	8.437	8.567	1,54

Singoli			
	2013	2014	%
Totale Marche	1.077	1.318	22,38
Totale Nord	1.229	1.204	-2,03
Totale Centro	708	642	-9,32
Totale Sud/Isole	130	118	-9,23
Totale Europa	1.122	1.117	-0,45
Totale Extra Europa	153	190	24,18
Totale Singoli	4.419	4.589	3,85

Gruppi			
	2013	2014	%
Totale Marche	395	662	67,59
Totale Nord	341	132	-61,29
Totale Centro (escluse Marche)	198	187	-5,56
Totale Sud/Isole	0	139	
Totale Europa	211	199	-5,69
Totale Extra Europa	0	39	
Totale gruppi	1.145	1.358	18,60

Studenti			
	2013	2014	%
Totale Marche	2.355	1.895	-19,53
Totale Nord	226	346	53,10
Totale Centro (escluse Marche)	199	313	57,29
Totale Sud/Isole	0	0	
Totale Europa	69	17	-75,36
Totale Extra Europa	24	49	104,17
Totale Scuole	2.873	2.620	-8,81

Tipologia di studenti			
	2013	2014	%
Primarie	1.932	1.560	-19,25
Secondarie 1° grado	607	657	8,24
Secondarie 2° grado	334	403	20,66
Totale scuole	2.873	2.620	-8,81

Tab. 3. Istituti archeologici diffusi sul territorio nazionale, 2010 (Maresu 2012)

Regioni	Antiquarium e Musei Archeologici			Aree e Parchi Archeologici			Totale Istituti archeologici	% Istituti su Italia	Km ² di superficie (d)	Km ² Per Istituto
	Statali (a)	Non Statali (b)	Totale (a+b)	Statali (a)	Non Statali (b)	Totale (a+b)				
Piemonte	2	23	25	5	7	12	37	2,33	25.399	686
Val d'Aosta		2	2		17	17	19	1,15	3.263	172
Lombardia	9	42	51	15	112	127	178	10,74	23.861	134
Veneto	6	38	44	2	60	62	106	6,40	18.391	174
Friuli	4	16	20	5	11	16	36	2,17	7.855	218
Liguria	3	25	28	3	34	37	65	3,92	5.421	83
Emilia R.	5	34	39	7	15	22	61	3,68	22.124	363
P.A. Bolzano		6	6		11	11	17	1,03	7.400	435
P.A. Trento		8	8		15	15	23	1,39	6.207	270
<i>Tot. Nord</i>	29	194	223	37	282	319	542	32,71	119.921	221
Toscana	6	71	77	7	17	24	101	6,09	22.997	228
Umbria	3	16	19	6	69	75	94	5,67	8.456	90
Marche	6	50	56	7	40	47	103	6,22	9.694	94
Lazio	22	59	81	36	18	54	135	8,15	17.207	127
<i>Tot. Centro</i>	37	196	233	56	144	200	433	26,13	58.354	135
Abruzzo	4	16	20	5	78	83	103	6,22	10.798	105
Molise	3	7	10	4	2	6	16	0,97	4.438	277
Campania	20	36	56	28	28	56	112	6,76	13.595	121
Puglia	13	34	47	7	18	25	72	4,35	19.362	269
Basilicata	7	9	16	5	4	9	25	1,50	9.992	400
Calabria	8	59	67	6	19	25	92	5,55	15.080	164
Sicilia		41	41		58	58	99	5,97	25.708	260
Sardegna	4	34	38	5	120	125	163	9,84	24.090	148
<i>Tot. Sud</i>	59	236	295	60	327	387	682	41,16	123.063	180
Totale Italia	125	626	751	153	753	906	1.657	100,00	301.338	195,8

Tab. 4. Tabella con classifica di gradimento dei musei italiani nel 2015
(De Simone 2015)

MUSEI ITALIANI 2015 CHI SALE E CHI SCENDE NELLA TOP 30				
	ISTITUTO		VISITATORI 2015	VISITATORI 2014
1	Colosseo e Foro Romano	≡	6.551.046	6.181.702
2	Scavi di Pompei	≡	2.934.010	2.621.803
3	Galleria degli Uffizi	≡	1.971.596	1.935.918
4	Gallerie dell'Accademia di Firenze	≡	1.415.397	1.335.741
5	Castel Sant'Angelo	≡	1.047.326	1.021.319
6	Circolo Museale Boboli e Argenti di Firenze	≡	863.535	822.850
7	Museo Egizio di Torino	↑	757.961	567.688
8	Venaria Reale	↓	580.786	573.337
9	Galleria Borghese	≡	506.442	508.788
10	Reggia di Caserta	↑	497.158	428.139
11	Villa d'Este a Tivoli	↓	439.468	451.999
12	Galleria Palatina di Firenze	≡	423.482	414.998
13	Cenacolo Vinciano di Milano	≡	420.333	406.442
14	Museo Archeologico Nazionale di Napoli	↑	364.297	350.433
15	Museo Nazionale Romano	↑	356.345	301.325
16	Scavi di Ercolano	↓	352.365	351.068
17	Cappelle Medicee	≡	321.045	317.135
18	Scavi di Ostia Antica	↓	320.636	332.190
19	Polo Reale di Torino	↑	307.337	277.858
20	Scavi di Paestum	↓	300.347	279.467
21	Museo Archeologico Nazionale di Venezia	↑	298.380	271.542
22	Gallerie dell'Accademia di Venezia	↓	289.323	272.191
23	Pinacoteca di Brera	≡	285.327	269.805
24	Terme di Caracalla e monumenti Appia Antica	≡	282.142	266.435
25	Grotta Azzurra di Anacapri	≡	274.288	254.808
26	Museo storico del Castello di Miramare a Trieste	≡	254.002	253.609
27	Museo di Palazzo Ducale a Mantova	↑	248.631	206.051
28	Castel del Monte di Andria	↑	248.460	206.924
29	Museo Nazionale del Bargello a Firenze	↓	238.713	221.715
30	Castello Scaligero di Sirmione	↓	234.435	224.498

Francesca Coltrinari*

La comunicazione del patrimonio storico-artistico nei musei:
un'indagine in alcune pinacoteche civiche delle Marche

1. *Introduzione e contesto della ricerca*

La sottoscrizione nel 2005 da parte del Consiglio d'Europa della Convenzione di Faro¹, a cui, dal 2013, ha aderito anche l'Italia, ha introdotto una concezione radicalmente diversa del patrimonio rispetto a valori e paradigmi della tradizione culturale otto-novecentesca. Il concetto, affermato nella convenzione, che la conoscenza e l'uso dell'eredità culturale rientrano fra i diritti fondamentali di ogni individuo, ha infatti spostato l'accento sul valore pubblico e d'uso dei beni culturali e sull'importanza che tale valore venga allargato a tutti². Il tema del valore,

* Ringrazio in modo particolare i responsabili delle istituzioni museali sulle quali si è svolta la ricerca illustrata in queste pagine, che hanno agevolato e consentito la raccolta dei dati, ovvero: Francesca Giagni dei Musei civici di Fermo, Simona Gregori, già assessore alla cultura del comune di San Severino Marche, Antonio Perticarini di Spazio Cultura, responsabile del museo civico di Recanati, Romina Quarchioni della Pinacoteca civica di Jesi e Alessandra Sfrappini, dei Musei civici di Macerata. Un grazie particolare a Caterina Paparello per la disponibilità nella fase di raccolta dei dati su quest'ultimo museo e a Vissia Lucarelli per le informazioni relative ai musei di Fermo.

¹ Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società (CETS no. 199, Faro, 27 ottobre 2005, <http://www.beniculturali.it/mibac/export/UfficioStudi/sito-UfficioStudi/Contenuti/Pubblicazioni/Volumi/Volumi-pubblicati/visualizza_asset.html_917365394.html>, 23.08.2016).

² La convenzione di Faro e il confronto dei suoi principi con la tradizione culturale italiana sono stati oggetto di un convegno svoltosi nel novembre 2015 a Macerata per cui si rimanda a Feliciati 2016. Sul cambiamento di prospettiva introdotto con l'affermarsi di una nozione antropologica di cultura contrapposta a una nozione umanistico-neoidealistica cfr. M. Montella, *Cultura: nozione umanistico-neoideali-*

anche d'uso del patrimonio, della sua comunicazione efficace, della gestione degli istituti e luoghi della cultura è da oltre dieci anni oggetto di ricerca privilegiato di un gruppo di lavoro pluridisciplinare dell'Università di Macerata, guidato da Massimo Montella, nel cui alveo si colloca anche il progetto Cross-ship³. Tali ricerche pongono al centro il museo, considerato non più come luogo della conservazione delle opere d'arte e custode del "bello", ma come istituto che eroga un servizio e persegue fra i suoi fini quello della diffusione della conoscenza e dell'ampliamento del diritto di cittadinanza alla cultura. Alcuni passaggi della Convenzione di Faro, come l'impegno a «incoraggiare la partecipare al processo di identificazione, studio, interpretazione, protezione, conservazione e presentazione dell'eredità culturale» e quello a «sviluppare l'utilizzo delle tecnologie digitali per migliorare l'accesso all'eredità culturale [...] adoperandosi per abbattere gli ostacoli che limitano l'accesso alle informazioni» appaiono del resto come indicazioni e al contempo sfide poste alle istituzioni che conservano e comunicano il patrimonio, a partire dai musei, gli istituti culturali meglio riconosciuti e più facilmente attrezzabili per assumere compiti comunicativi⁴. Il tema della comunicazione interculturale dei musei è stato, del resto, al centro di vari progetti europei e nazionali finanziati negli ultimi anni e di una cospicua letteratura di riferimento⁵. Il cambiamento di prospettiva in atto pare tuttavia aver investito per la maggior parte solo grandi istituzioni, trascurando invece

stica in Montella 2016, pp. 18-19 e M. Montella, *Cultura: nozione antropologica*, ivi, pp. 19-20.

³ Si rimanda qui per brevità solo alle più recenti pubblicazioni, quali Montella 2009, Dragoni 2010, Montella, Dragoni 2010, Cerquetti 2014, Capriotti, Cerquetti 2016, Feliciati 2016, Montella 2016.

⁴ Per il testo della convenzione si rimanda alla nota 1. Sui musei si rimanda alla sintesi di P. Dragoni, M. Montella, *Museo* in Montella 2016, pp. 67-71.

⁵ Fra i progetti si segnalano il progetto europeo MELA (European Museums And Libraries in/of The Age Of Migrations) che ha adottato la parola "migrazione" come paradigma del mondo globale e multiculturale, riflettendo sul ruolo che i musei vengono ad assumere in questo contesto mutato (cfr. <<http://www.mela-project.polimi.it/>> (per cui si veda l'intervento di Perla Innocenti in questo volume) e il progetto EMEE (Eurovision, Museum Exhibiting Europe), che nel convegno del progetto Cross-ship è stato illustrato da Emma Nardi; cfr. <<http://www.museums-exhibiting-europe.de/>>). Per i temi della comunicazione interculturale nei musei cfr. Bodo *et al.* 2009; Nardi 2015 e Bodo *et al.* 2016.

realtà museali più piccole, nelle quali rientrano i musei locali italiani. Su essi abbiamo dunque concentrato la nostra indagine e questo per molteplici fattori: il primo, di natura numerica, è il fatto che si tratta della grande maggioranza dei musei italiani⁶; poi perché, per le caratteristiche della loro formazione e per le sedi in cui sono di norma ospitati, i musei locali italiani sono strettamente connessi alla storia e alla cultura dei luoghi. Essi nascono quasi sempre nell'800 a seguito delle demaniazioni dei beni delle corporazioni religiose sopresse dopo l'Unità d'Italia per ricoverare oggetti mobili provenienti da chiese o conventi, arricchendosi poi di donazioni di privati: non sono, insomma, frutto di un collezionismo nobiliare, oppure di una politica di acquisti fatta in base a criteri selettivi e di gusto storico-artistico, ma raccolgono spesso opere d'arte ritenute minori, affreschi staccati da chiese poi distrutte o adibite ad altri usi e altri frammenti del territorio più prossimo. Il loro grande vantaggio è però quello di essere strettamente collegati al mondo esterno alle mura del museo, ai contesti di origine delle opere che custodiscono, di poterne raccontare la storia e la cultura, collegandosi al "museo diffuso" sul territorio⁷. Per questo possono essere utilizzati per trasmettere conoscenze e valori ai cittadini, operando come strumenti per l'inclusione sociale dei residenti, sia di chi da generazioni abita nel luogo, sia dei nuovi cittadini portatori di altre culture.

L'obiettivo specifico della presente ricerca è stato quello di studiare modalità e contenuti della comunicazione museale in un gruppo-campione di musei locali delle Marche, al fine di individuarne le potenzialità e i limiti e tracciare possibili linee guida e proposte di miglioramento per una comunicazione più inclusiva, efficace e rivolta a pubblici molteplici. Si sono scelti quindi alcuni musei civici ritenuti particolarmente significativi per tipologia, consistenza delle collezioni, dotazioni e per l'inserimento in un determinato tessuto sociale ed economico. Si tratta di cinque istituti: i musei civici di palazzo Buonaccorsi a

⁶ Cfr. Primicerio 1991.

⁷ Cfr. Emiliani 1973 e 1985; Chastel 1980; Toscano 1999; Gioli 2012; M. Montella, *Caratteristiche dei musei italiani di archeologia e di arte antica*, in Montella 2016, pp. 74-76. Per il caso specifico dei musei delle Marche cfr. Pascucci 2013.

Macerata e le pinacoteche civiche di Fermo, Jesi, San Severino Marche e Recanati. Tutti condividono la medesima origine dalle demaniazioni post-unitarie e tutti sono collocati entro edifici di grande pregio nel cuore delle città: il museo di Fermo ha sede nel palazzo dei Priori, antico edificio della magistratura civica che chiude uno dei lati della piazza del Popolo, mentre gli altri sono stati sistemati dentro palazzi gentilizi del '500 (San Severino Marche) e '700 (Macerata, palazzo Buonaccorsi, Jesi, palazzo Pianetti e Recanati, villa Colloredo Mells)⁸.

2. *La scheda di rilevazione. I dati raccolti*

Entrando nello specifico della ricerca, in una prima fase si è approntata una scheda di rilevazione della comunicazione che permettesse di esaminare cinque elementi: allestimento; supporti conoscitivi cartacei; sito *web*; supporti per la visita; attività espositiva e di studio (Appendice). Le schede sono state sottoposte per la compilazione ai responsabili dei musei. La somministrazione del questionario è servita per raccogliere una serie di dati omogenei e confrontabili sulla situazione della comunicazione in questi musei. Successivamente si sono compiuti uno o più sopralluoghi nelle strutture per acquisire immagini degli allestimenti e degli apparati didattici e per approfondire e discutere tramite colloqui con i responsabili e gli operatori museali caratteristiche e motivazioni delle scelte compiute. Tutti i testi degli apparati didattici sono infine stati acquisiti e analizzati.

Per quanto riguarda l'allestimento, quello più antico è quello della pinacoteca civica di Fermo, che risale al 1981, ma con un rinnovamento effettuato nel 2010⁹; seguono Recanati, allestito nel 1998 e Jesi fra 1999 e 2000¹⁰. Più recenti sono i riallestimenti

⁸ Per la storia delle collezioni cfr. per Fermo: Dragoni 2012; per Jesi: Quarchioni 2013; per San Severino Marche: Zampetti 1992; per Macerata: Pascucci 2010, pp. 109-117, Coltrinari 2012b e Compagnucci 2013; per Recanati invece non esiste uno studio specifico sull'origine della pinacoteca; qualche cenno in Bairati 2000, *passim*.

⁹ Per il riallestimento del 1981 cfr. Costanzi 1991, p. 129. Per l'intervento del 2000 e per gli interventi citati anche in seguito e non riferibili a una bibliografia si intende che le informazioni sono state fornite dai responsabili dei musei.

¹⁰ Per Jesi cfr. Mozzoni, Paoletti 2000, p. 11.

di Macerata e San Severino Marche. Macerata ha infatti risistemato le proprie raccolte nella sede attuale a partire dal 2009 (museo della carrozza), mentre nel 2014 sono state riaperte le sezioni di cosiddetta “arte antica” e “arte moderna”¹¹. Quello di San Severino è il riallestimento più recente, inaugurato nel marzo del 2016, con un cambiamento della cromia delle pareti e soprattutto l’ampliamento dell’esposizione a comprendere opere del ’600 e ’700, prima non visibili al pubblico¹². La progettazione scientifica degli allestimenti è stata affidata in quattro casi su cinque alla Soprintendenza; nel caso di Jesi, la Soprintendenza operò in collaborazione con la direttrice della Pinacoteca, la dott.ssa Loretta Mozzoni. Fa eccezione la pinacoteca di Macerata, dove l’allestimento è stato curato dal personale interno, ovvero i tre conservatori del museo e la direttrice dell’Istituzione Macerata cultura, biblioteca, musei. La parte tecnica e museografica è invece stata seguita da tecnici comunali nel caso di Fermo, Jesi e Recanati, mentre a Macerata e San Severino essa è stata affidata a professionisti esterni¹³.

Passando ai supporti conoscitivi, dei cinque musei, tre hanno un catalogo scientifico e due ne sono privi. Fermo e San Severino hanno un catalogo della serie dell’editore Calderini di Bologna, rispettivamente del 1991, curato da Laura Pupilli e Costanza Costanzi, allora membro del Centro Beni culturali della Regione Marche e del 1992, a cura di Mario Moretti e Pietro Zampetti¹⁴. Fermo dispone poi di un catalogo aggiornato edito nel 2012¹⁵. Jesi ha un catalogo redatto proprio a seguito del riallestimento nel 2001, a cura della direttrice della Pinacoteca e di uno studioso

¹¹ Cenni all’allestimento in corso in Pascucci 2010, pp. 115-117.

¹² Qualche riferimento all’allestimento in comunicati stampa del comune cfr. <<http://www.comune.sanseverinomarche.mc.it/comunicati-cms/il-direttore-dei-musei-vaticani-antonio-paolucci-inaugurerà-il-riallestimento-e-i-nuovi-percorsi-della-pinacoteca-civica-padre-tacchi-venturi/>>, 22.08.2016. L’allestimento attuale è tuttavia fondato su quello attuato nel 1974 (cfr. Zampetti 1992, p. 73).

¹³ Tutte le informazioni sono tratte dalle schede di rilevamento. I responsabili degli allestimenti dei musei di Macerata e San Severino Marche sono rispettivamente gli architetti Luca Schiavoni e Luca Maria Cristini, Direttore dell’Ufficio beni culturali della diocesi di Camerino-San Severino Marche.

¹⁴ Costanzi, Pupilli 1991; Moretti, Zampetti 1992.

¹⁵ Coltrinari, Dragoni 2012.

locale¹⁶. Macerata ha un catalogo online e alcune pubblicazioni su singole collezioni e sulla sede museale; sebbene molto essenziale, la catalogazione online maceratese ha il grande pregio di rendere accessibile a tutti il proprio patrimonio, anche quello dei depositi, tramite schede fornite di foto e di informazioni di base standard sui materiali, come provenienza, misure, bibliografia¹⁷. Non ha invece alcuna forma di catalogo la Pinacoteca civica di Recanati, anche se molte delle opere in essa contenute, a partire dai dipinti di Lorenzo Lotto, possono contare su una ricca bibliografia specialistica¹⁸: è chiaro tuttavia che un catalogo scientifico, che renda conto della formazione delle raccolte, della storia degli allestimenti e di quella dei singoli pezzi della collezione non può venir sostituito dai saggi o schede editate su alcune delle opere. Nessuno dei cinque musei in oggetto ha invece una guida breve che possa fare da più agile supporto alla visita e resti come ricordo o strumento di consultazione dopo la visita. Esistono invece in tutti i casi considerati *dépliant* informativi, quasi sempre anche in inglese o anche in altre lingue.

Passando al sito *web*, che ovviamente costituisce lo strumento di accesso informativo privilegiato nella comunicazione contemporanea, la situazione è molto diversificata, riflettendo anche la condizione giuridica di questi musei, privi di autonomia e quindi dipendenti per lo più dagli uffici cultura dei comuni¹⁹. Se tutti hanno una pagina nel sito della Regione Marche dedicato ai musei²⁰, solo Macerata e Recanati hanno siti appositamente riservati. Gli altri invece dispongono solo di un'area all'interno del sito del comune, per lo più non visibile in *home page*, ma

¹⁶ Mozzoni, Paoletti 2001.

¹⁷ Il catalogo della pinacoteca di Macerata, curato dal personale interno del museo, è disponibile alla pagina <<http://catalogomusei.comune.macerata.it/public/index.asp>>; per le altre pubblicazioni cfr. Barucca, Sfrappini 2001 (sulla Gallerie dell'Eneide); Simi 2005 (sulle statue dell'orologio della torre civica), Simi 2008 (sugli stemmi degli accademici catenati); Trubbiani 2008 (sulla raccolta di utensili di falegnameria); Coltrinari 2012c (catalogo di una mostra in cui vengono studiate molte opere del museo).

¹⁸ Per Lotto si rimanda ad esempio alla schedatura di tutte le opere marchigiane del pittore (comprese dunque anche quelle di Jesi) in Garibaldi, Villa 2011.

¹⁹ Per i limiti connessi alla gestione dei musei-ufficio cfr. M. Montella, Gestione dei musei italiani, in Montella 2016, pp. 134-137.

²⁰ <<http://www.musei.marche.it/web/Default.aspx>>.

nella sezione “arte e cultura” o “turismo”²¹. Limite grave all’accessibilità per un’utenza straniera è poi il fatto che i testi sono soltanto in italiano. A Fermo la situazione è peculiare, poiché il sito dei musei civici rimanda alla pagina “Museo diffuso del Fermano”, dove vengono proposti itinerari tematici e video, solo in lingua italiana e con contenuti molto lunghi e altamente specialistici, poco adatti alla comunicazione *web*²². Per trovare dunque anche solo le informazioni base sul museo, come orari di visita, tariffe o informazioni sulla collezione si deve ricorrere al sito del comune, tuttavia raggiungibile con un percorso piuttosto “tortuoso” che passa per la pagina sul turismo²³. Macerata e Recanati hanno invece un sito dedicato esclusivamente al museo. Macerata fornisce in ben quattro lingue oltre l’italiano (inglese, francese, tedesco, cinese e LIS) le informazioni di base, per il resto è in italiano, ed è molto ricco di contenuti²⁴. Il sito dei Musei di Recanati è ugualmente abbondante di contenuti informativi, ma solo in italiano²⁵. Macerata, Recanati e Fermo hanno inoltre una forte presenza sui *social network*, con proprie pagine Facebook e, per Fermo, anche su Instagram²⁶.

Passando dal virtuale al reale, quando poi si varca la soglia di questi musei, vediamo una situazione ancora più diversificata. Il caso più semplice è quello della pinacoteca civica di Jesi, dove a supporto della visita troviamo soltanto i cartellini delle opere; non ci sono pannelli, né fogli di sala, mentre esiste una guida cartacea delle sale disponibile in inglese e limitata solo alle opere principali. Recanati, invece, ha sia le didascalie per le singole opere che fogli di sala, in italiano e inglese. Fermo, Macerata e San Severino hanno invece un apparato molto più ricco che

²¹ Per Jesi: <<http://www.comune.jesi.an.it/opencms/export/jesiit/sito-JesiItaliano/MenuPrincipale/VivereInCitta/ArteCultura/pinacoteca/index.html>>; per San Severino Marche: <<http://turismo.comune.sanseverinomarche.mc.it/arte-e-cultura/musei/>>.

²² <http://www.fermomusei.it/public/lp_mdf/main.asp?tp=home&ccl=I>. Sulla comunicazione web applicata i musei si rimanda a Bonacini 2011 e 2014.

²³ <<http://cst.comune.fermo.it/default.aspx?menuid=1687>>.

²⁴ <<http://www.maceratamusei.it/>>.

²⁵ <<http://www.villacoloredomels.it/>>.

²⁶ Per Fermo: <<https://www.facebook.com/museidifermo/?fref=ts>>; per Macerata: <<https://www.facebook.com/maceratamusei/?fref=ts>>. Sul tema dei social media per i musei cfr. Bonacini 2014.

comprende didascalie, pannelli di sala, fogli di sala e numerose postazioni *touch screen*. Queste ultime sono usate a Fermo per ospitare la digitalizzazione di alcuni dei manoscritti della biblioteca comunale, istituto fisicamente contiguo al museo, con cui condivide la storica “sala del Mappamondo”; esistono inoltre apparati didattici per ipovedenti, frutto di un finanziamento regionale, utilizzati però anche nella didattica ai bambini. L’uso di postazioni *touch screen* è sistematico a Macerata; qui, fra 2009 e 2014, le raccolte comunali d’arte, prima stipate nel palazzo della biblioteca comunale, sono state trasferite e riordinate nel palazzo Buonaccorsi, uno dei maggiori edifici del ‘700 marchigiano, sede monumentale e già connotata da decorazioni nelle pareti e dalla Sala dell’Eneide, una galleria completamente decorata con affreschi e tele ispirate al poema virgiliano, opera dei maggiori artisti di varie “scuole” pittoriche italiane del primo ‘700²⁷. La prima scelta comunicativa nell’allestimento è stata quella di potenziare il valore del luogo prezioso e antico, ripristinando nelle sale la tappezzeria settecentesca; questa è stata riproposta in originale restaurato in una delle sale, mentre nelle altre è stata riprodotta. Su questo ambiente, l’allestimento ha seguito una sistemazione in prevalenza “a quadreria”, che richiama l’aspetto di un palazzo dell’epoca con la sua collezione (fig. 1). Il patrimonio del museo esposto è stato inoltre molto selezionato in base a criteri di qualità artistica. Ad esempio non sono state incluse opere come i ritratti di padre Matteo Ricci, il gesuita maceratese vissuto fra ‘500 e ‘600, noto per essere stato fra i primi occidentali a penetrare nella corte di Pechino e come diffusore della cultura occidentale in Cina, e del suo contemporaneo architetto Pietro Paolo Floriani, attivo in tutta Europa, probabilmente perché opere anonime e di non eccezionale qualità formale²⁸. Eppure si tratta di immagini estremamente

²⁷ Per il palazzo e la *Sala dell’Eneide* cfr. Curzi 2000, pp. 283-296; Barucca, Sfrappini 2001; Capriotti 2012.

²⁸ Per il ritratto di padre Matteo Ricci, databile alla metà del ‘600 cfr. <<http://catalogomusei.comune.macerata.it/public/DB1/LayoutP/main.asp?db=DB1&cc=92&cl=1&mode=s&tipoRic=semplice&fieldRicercaSemplice=matteo%20ricci&pg=1&opt=scheda&origPg=0>>; per quello di Floriani cfr. <<http://catalogomusei.comune.macerata.it/public/DB1/LayoutP/main.asp?db=DB1&cc=92&cl=1&mode=s&tipoRic=semplice&fieldRicercaSemplice=floriani&pg=2&opt=scheda&origPg=0>>.

significative per la storia cittadina, che avrebbero permesso di raccontare la storia di due personaggi di rilievo. Il percorso si snoda secondo sale tematiche dedicate a San Giuliano, patrono della città, alla nobiltà maceratese, all'accademia dei Catenati, alla collezione del pittore Antonio Bonfigli, primo nucleo del museo. L'apparato didattico è affidato a cartellini, apposti in modo originale sulle balaustre di fronte ai dipinti e bilingui in italiano e inglese e a monitor *touch screen* presenti in ogni sala, che fungono da pannelli informativi. Le informazioni fornite nelle postazioni *touch screen*, tutte anche in inglese, sono bipartite fra notizie sulle decorazioni del palazzo e sulle collezioni; i testi però si avvicendano in automatico, senza possibilità per l'utente di scorgerli, scegliendo i contenuti. Fa eccezione la Sala dell'Eneide, dove si trova una postazione completamente interattiva che fornisce molte informazioni sui soggetti e la storia dei dipinti.

La scelta tecnologica è stata compiuta anche nel recentissimo riallestimento di San Severino Marche. Si è trattato di un ampliamento della parte espositiva che si è arricchita di dipinti sei e settecenteschi prima non in mostra, oppure conservati altrove, fra cui un gruppo di stendardi raffiguranti i castelli del territorio di San Severino, molto utile per capire l'articolazione del territorio storico del comune²⁹. Le sale preesistenti sono state oggetto di un *restyling*, consistente nel cambiamento del colore delle pareti e in alcuni spostamenti nella posizione di alcune opere. San Severino, va detto, è uno dei musei con il patrimonio storico-artistico del '400 e '500 più cospicuo di tutta la regione, che annovera dipinti di grande valore, prodotto dell'attività di pittori locali come i fratelli Salimbeni, Lorenzo d'Alessandro o venuti da fuori, come Niccolò di Liberatore detto l'Alunno, Pinturicchio, Vittore Crivelli, Bernardino di Mariotto, con straordinarie potenzialità di attivazione di dinamiche di "museo diffuso". L'apparato didattico comprende molti supporti: cartellini per tutte le opere in italiano; pannelli di sala in italiano, inglese e braille; postazioni *touch screen* in quasi

²⁹ Per gli stendardi cfr. Paciaroni 2005.

tutte le sale. Queste postazioni riportano contenuti aggiuntivi predisposti dal Sistema Museale della Provincia di Macerata.

Per concludere con i dati raccolti tramite la scheda di rilevazione, resta l'aspetto dell'attività espositiva e di studio promossa dai musei; le mostre promosse da questi musei sono solo raramente collegate al patrimonio in essi contenuto. Per lo più sono esposizioni di artisti contemporanei ospitate o nelle sale della collezione permanente, oppure in ambienti appositi. Molto presenti sono le mostre tematiche: Jesi, ad esempio, ha organizzato mostre sullo sport nell'arte e la Prima Guerra Mondiale; Fermo nel 2015 una mostra su "Il volto nell'arte"; Macerata nel 2012, prima dell'allestimento definitivo, una mostra sulle figure femminili collegata alla stagione lirica dello Sferisterio, che esponeva opere delle collezioni del museo, all'epoca ancora non allestite³⁰. I convegni promossi dai musei sono rari: Jesi ne ha organizzati due, sull'art bonus e la sicurezza; Fermo uno, ma di tema non specificato nel questionario, mentre i cicli di conferenze sono presenti in tutte le realtà, in prevalenza su argomenti di storia dell'arte. Sia alle mostre che ai convegni di norma non fa seguito la pubblicazione dei risultati, il che fa di tali iniziative proposte effimere e che poco contribuiscono a una duratura conoscenza dei musei. In generale emerge da tutta questa rilevazione, una scarissima se non nulla collaborazione con le Università, che pure nella fase di ricerca, studio e innovazione dei contenuti potrebbero giocare un ruolo importante.

3. *Un focus sui contenuti*

L'approfondimento sui contenuti della comunicazione ha riguardato tutto quanto veniva trasmesso sia dai supporti tradizionali, cioè cartellini, pannelli o fogli di sala, sia tramite i dispositivi tecnologici per vedere cosa viene detto, con che linguaggio e se ci sia sostanziale differenza fra l'uso di supporti più tradizionali e quelli invece a supporto tecnologico. Si può

³⁰ Per quest'ultima Coltrinari 2012c. Le mostre dei Musei civici di Macerata sono enumerate in un'apposita pagina del sito del museo: <<http://www.maceratamusei.it/Engine/RAServePG.php/P/255810050420>>.

dire che in tutti gli esempi considerati la tendenza è all'uso di un linguaggio specialistico della storia dell'arte, con la presenza di molti termini tecnici privi di spiegazione. Per esempio nei cartellini si trovano frequentemente parole come "stauroteca" (fig. 2), "politico", "predella", "sacra conversazione", "mitra", "palio", "gonfalone" e simili, prive di una spiegazione verbale o anche grafica, in grado di chiarire a un pubblico di non addetti ai lavori il significato di tali parole. Nei pannelli di sala le soluzioni sono molto diverse, ma la tendenza è a privilegiare le informazioni di carattere storico-artistico e formale: ad esempio, si sottolineano i rapporti dell'autore dell'opera con altri artisti, senza tuttavia il supporto di confronti per immagini e quindi facendo leva su presupposte pregresse conoscenze e sulla memoria visiva del pubblico³¹. La tendenza alla lettura formale e ai confronti storico-artistici delle opere non è seguita a Recanati, dove invece, nei pannelli di sala, si punta sulla descrizione iconografica dell'immagine. La ricchezza dei contenuti e la lunghezza dei testi variano a seconda del valore attribuito alle opere: così i dipinti di Lorenzo Lotto hanno lunghe didascalie, mentre opere di minore valore storico-artistico sono accompagnate solo da poche righe. Apprezzabili sono le informazioni fornite nei pannelli di Fermo, anche se la nota stilistica è sempre prevalente. Per la *Crocifissione* di Vincenzo Pagani (fig. 3), ad esempio, dopo aver detto che l'opera prende spunto dai Crivelli si aggiunge che essa «denota una maturazione dell'artista apprezzabile nella realizzazione di un paesaggio più reale e di figure dalle linee morbide ed eleganti, proprie dello stile del grande Raffaello, innovatore della cultura artistica dell'epoca». Il caso di Fermo è però emblematico di un altro fenomeno. Lo scollamento fra ricerca e comunicazione nel museo. Le novità

³¹ Faccio un esempio dal pannello della *Pietà* di Bernardino di Mariotto nella pinacoteca di San Severino: «L'opera denota la conoscenza da parte di Bernardino di Mariotto degli affreschi che Luca Signorelli aveva dipinto nella cappella di San Brizio [...] essa costituisce un chiaro esempio della grande maestria del pittore nel coniugare elementi provenienti dal mondo crivellesco con le novità rinascimentali, costituite da un più leggero modellato delle forme e dall'uso del chiaroscuro, usato per tornare le figure, quasi come se fossero delle statue [...] la presenza della linea marcata è ancora evidente, ma è funzionale al conferimento di una maggior plasticità alle figure e ai panneggi».

emerse dalle ricerche grazie ad alcune mostre e soprattutto al catalogo della pinacoteca del 2012, infatti, non hanno avuto alcun influsso sull'allestimento del museo e sulla sua comunicazione. Proprio a proposito del dipinto di Pagani appena citato, un restauro effettuato in vista della mostra del 2008 sul pittore riportò alla luce alcuni cartoni usati dall'artista per rinforzare la tela sul retro (figg. 4-4bis); una volta restaurati, essi costituiscono un esempio quasi unico per la loro rarità, essendo gli unici disegni noti del maestro marchigiano e per l'opportunità di mostrare al pubblico un aspetto della pratica artistica come quello dell'uso di modelli preparatori³². Eppure i due cartoni sono stati collocati lontano dal dipinto da cui provengono, nel gabinetto del sindaco, un locale di norma escluso dalla visita e adibito a usi civici. Nel museo figura inoltre ancora come opera del «cavalier Benigni» un *San Sebastiano curato da Irene* del pittore Benigno Vangelini, un artista romano trasferitosi a Fermo nel primo decennio del '600, che solo da poco ha recuperato la fisionomia storica³³; come dipinto di «anonimo» è invece esposto un *Ritratto di Filippo Neri* di Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio e come opera di «artista abruzzese» una scultura in legno di San Sebastiano, riferibile a fine '400 e opera di uno scultore «adriatico», forse uno dei maestri che affluivano a Fermo dalla Dalmazia³⁴. La ricerca scientifica aveva in sostanza fornito molte opportunità di valorizzazione al museo, che tuttavia non sono state (ancora) usate per farne oggetto di comunicazione e procedere a uno *storytelling* innovativo, ricco di informazioni storiche reali e documentate sul patrimonio.

Per quanto riguarda poi il supporto tecnologico, sia esso la pagina *web* oppure il *touch screen*, si assiste alla tendenza ad aumentare moltissimo il contenuto informativo, soprattutto di quello scritto. In alcuni casi, come a San Severino Marche, sono stati inseriti testi con note a piè di pagina, bibliografia e

³² Sui cartoni di Pagani cfr. Montevecchi 2008 e F. Coltrinari, scheda n. 13 in Coltrinari, Dragoni 2012, pp. 106-107. Per la *Crocifissione* cfr. A. Viozzi, scheda n. 11, in Coltrinari, Dragoni 2012, pp. 102-103.

³³ Cfr. Coltrinari 2012a, pp. 37-38.

³⁴ Per il *San Filippo* cfr. F. Coltrinari, scheda n. 26 in Coltrinari, Dragoni 2012, pp. 136-137; e per la scultura cfr. G. Capriotti, scheda n. 89, ivi, pp. 218-219.

citazioni di documenti di archivio, come in una vera e propria pubblicazione scientifica (fig. 5), mentre le potenzialità dell'uso delle immagini di confronto, consentite dal mezzo digitale, non appare del tutto sviluppato.

4. *Risultati e proposte*

I risultati della ricerca hanno messo in evidenza delle chiare criticità. A mio avviso una delle principali è la divaricazione fra la ricerca e i contenuti veicolati nei musei: il fatto che gli interventi di allestimento non sono di norma preceduti da uno studio delle collezioni e quindi prescindono dalla conoscenza della specifica storia degli oggetti da esporre porta a soluzioni comunicative standardizzate, improntate quasi esclusivamente a una lettura stilistica e formale delle opere. Altra criticità sta nel fatto che l'innovazione della comunicazione è legata soprattutto al mezzo prescelto, per lo più con il passaggio da supporti tradizionali (cartacei o audioguide) ai *touch screen*, senza modificare l'approccio e i contenuti della comunicazione; essa privilegia le informazioni di carattere storico-artistico, in particolare quelle sullo stile e le relazioni delle opere con altre, coeve o dello stesso autore, trascurando i dati storici, tecnici e di contesto; il linguaggio della comunicazione è dunque fortemente specialistico. Nessuno dei musei considerati, inoltre, attua programmi di mediazione culturale volti a un'apertura delle collezioni a utenze di nuovi cittadini o immigrati.

Un cambiamento reale potrebbe dunque essere operato intervenendo sui contenuti della comunicazione, provvedendo a una differente narrazione di alcuni oggetti di questi musei, basata sulla scelta di aspetti di carattere storico, iconografico e di contesto, in grado di veicolare in maniera più chiara, efficace e inclusiva, possibilmente rivolta a un pubblico più vasto e non di soli specialisti, significati documentati e valori storici collegati all'opera. Più stretta dovrebbe essere in questo senso la collaborazione fra musei ed enti preposti alla ricerca, in primis l'università, che con la sua attività di studio può fornire questi contenuti e con cui avviare anche una riflessione sul linguaggio

della comunicazione museale³⁵. Soprattutto qualsiasi intervento che volesse arrivare a risultati efficaci, dovrebbe prevedere una verifica presso il pubblico, reale e potenziale dei musei, della validità della comunicazione messa in campo, tramite indagini, questionari e altri strumenti utili alla verifica dell'impatto e di quanto realmente viene comunicato, recepito – e, viceversa, non recepito – nella comunicazione.

Riferimenti bibliografici

- E. Bairati, *Luoghi della memoria: significati e valori dei musei locali*, 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, 2000, pp. 259-271.
- G. Barucca, A. Sfrappini (a cura di), *“Tutta per ordine dipinta”. La galleria dell'Eneide di Palazzo Buonaccorsi*, Urbino, Quattro Venti, 2011.
- S. Bodo, K. Gibbs, M. Sani (edited by), *Museums as places for intercultural dialogue: selected practice from Europe*, s.l., MAP for ID Group, 2009.
- S. Bodo, S. Mascheroni, M.G. Panigada (a cura di), *Un patrimonio di storie. La narrazione nei musei, una risorsa per la cittadinanza culturale*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2016.
- E. Bonacini (a cura di), *Il museo contemporaneo: fra tradizione, marketing e nuove tecnologie*, Roma, Aracne, 2011.
- , *Dal web alle app: fruizione e valorizzazione digitale attraverso le nuove tecnologie e social media*, Catania, Maimone, 2014.
- I. Bruno (a cura di), *Museo facile: progetto sperimentale di comunicazione e accessibilità culturale*, Cassino, Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale, Dipartimento di lettere e filosofia, 2015.
- G. Capriotti, *La fabbrica delle eroine. Un percorso tematico per immagini e testi attraverso il patrimonio dei Musei civici di Macerata*, in Coltrinari 2012, pp. 60-77.
- G. Capriotti, M. Cerquetti, *La valorizzazione del patrimonio culturale nei territori periferici. Un possibile approccio interdisciplinare applicato al caso di Mevale di Visso (MC)*, «Il Capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage», 13, 2016, pp. 421-465, <<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1357/1049>>.

³⁵ Esperienze in merito esistono; cito il progetto Museo Facile diretto da Ivana Bruno dell'università di Cassino per cui cfr. Bruno 2015.

- M. Cerquetti, *Marketing museale e creazione di valore: strategie per l'innovazione dei musei italiani*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- A. Chastel, *L'Italia museo dei musei*, in *Capire l'Italia. I musei*, Milano, TCI, 1980, pp. 11-14.
- F. Coltrinari, *La storia dell'arte a Fermo attraverso le collezioni della Pinacoteca civica: dal museo al territorio fra conservato e perduto*, in Coltrinari, Dragoni 2012, pp. 23-59 (2012a).
- , *Un museo, il contesto e una mostra di valorizzazione*, in Coltrinari 2012, pp. 13-44 (2012b).
- (a cura di), *Violetta, Carmen, Mimì. Percorsi al femminile dallo Sferisterio ai Musei civici di Macerata*, Catalogo della mostra (Macerata, Musei civici, 14 luglio - 30 settembre 2012), Macerata, Quodlibet, 2012 (2012c).
- F. Coltrinari, P. Dragoni (a cura di), *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012.
- M. Compagnucci, *Il Civico Museo della città di Macerata*, in Pascucci 2013, pp. 162-186.
- C. Costanzi, L. Pupilli (a cura di), *Fermo. Antiquarium. Pinacoteca civica*, Bologna, Calderini, 1991.
- V. Curzi, *Declino della fortuna della pittura veneta nelle Marche del Settecento*, in V. Curzi (a cura di), *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000, pp. 283-305.
- P. Dragoni, *Processo al museo: sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze, Edifir, 2010.
- , *Pinacoteca di Fermo. Storia e documenti*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012.
- A. Emiliani, *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia. I documenti*, V, 2, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1613-1655.
- , *Il museo nella sua terza età. Dal territorio al museo*, Bologna, Nuova Alfa Editrice, 1985.
- P. Feliciati (a cura di), *La valorizzazione dell'eredità culturale in Italia*, Atti del convegno di studi in occasione del 5° anno della rivista «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage» (Macerata, 5-6 novembre 2015), Macerata, eum, 2016.
- V. Garibaldi, G.C.F. Villa (a cura di), *Lotto e le Marche*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.
- A. Gioli, “Centri” e “periferie” nella storia del patrimonio culturale: l'istituzione di musei e pinacoteche nei verbali dei Comuni (1860-1880), in A. Ragusa (a cura di), *La Nazione allo specchio*, Roma-Bari, Laterza, 2012, pp. 59-90.

- M. Montella, *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano, Electa, 2009.
- (a cura di), *Economia e gestione dell'eredità culturale. Dizionario metodico essenziale*, Padova, Cedam, 2016.
- M. Montella, P. Dragoni (a cura di), *Musei e valorizzazione dei beni culturali*, Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione, Bologna-Macerata, CLUEB-eum, 2010.
- B. Montevecchi, *I cartoni ritrovati: disegni inediti dalla bottega di Vincenzo Pagani*, in *Vincenzo Pagani. Un pittore devoto tra Crivelli e Raffaello*, Catalogo della Mostra (Fermo, Palazzo dei Priori, 31 maggio - 9 novembre 2008), a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2008, pp. 81-87.
- M. Moretti, P. Zampetti (a cura di), *San Severino Marche. Museo e Pinacoteca*, Bologna, Calderini, 1992.
- L. Mozzoni, G. Paoletti, *Jesi. Pinacoteca civica*, Ancona, Edizioni Anibaldi, 2001.
- E. Nardi, *La mediazione culturale nei musei: interpretazioni e ricerche*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- R. Paciaroni, *Gli stendardi dei castelli di San Severino Marche*, San Severino Marche, Associazione Palio dei Castelli, 2005.
- G. Pascucci, *Il museo civico marchigiano: dai modelli espositivi ottocenteschi alle innovazioni tecnologiche*, in *La riflessione sulla museologia dall'età di Luigi Lanzi ad oggi*, Atti del III convegno di studi lanziani (Treia, 8 novembre 2008), a cura di C. Di Benedetto, Macerata, Simple, 2010, pp. 101-117.
- (a cura di), *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche Post-unitarie*, Atti della giornata di Studi (Urbino, 11 aprile 2011), Ancona, Il Lavoro editoriale, 2013.
- D. Primicerio, *L'Italia dei musei*, Milano, Electa, 1991.
- R. Quarchioni, *Nascita e sviluppo della Pinacoteca e dei Musei civici di Jesi*, in Pascucci 2013, pp. 157-160.
- L. Simi, *Le statue dell'orologio della torre civica di Macerata (1568-1570)*, Macerata, Comune di Macerata, Macerata Musei, 2005.
- , *Gli stemmi degli Accademici Catenati*, Macerata, Comune, Istituzione Macerata Cultura, Biblioteca e Musei, 2008.
- B. Toscano, *Presentazione*, in B. Toscano, M. Montella (a cura di), *Guida al Museo di San Francesco a Montefalco*, Perugia, Electa-Editori Umbri Associati, 1999, pp. 7-9.

- A. Trubbiani (a cura di), *Tradizione artigiana e cultura materiale: utensili per la lavorazione del legno nella collezione "Marone Marcelletti" del Museo civico di Macerata*, Macerata, Comune, Istituzione Macerata cultura, Biblioteca e musei, 2008.
- P. Zampetti, *La Pinacoteca Civica «Tacchi-Venturi»: cenni storici*, in Moretti, Zampetti 1992, pp. 71-74.

Appendice

Scheda di rilevamento della comunicazione nel museo

Museo di:

A) allestimento

Anno di realizzazione dell'allestimento corrente:

Curatori:

- soprintendenza
- storici dell'arte delle università
- storici dell'arte non universitari
- personale del museo (indicare quale)
- architetti del comune
- architetti privati

B) supporti conoscitivi cartacei

Esiste il Catalogo scientifico? se sì, con che caratteristiche? (anno di pubblicazione, autori, solo in italiano o in altre lingue, distribuito o meno nel museo)

Esiste una guida breve e/o alla visita?

Ci sono depliant informativi?

Se sì, dove sono disponibili?

C) sito *web*

Il museo ha un proprio sito *web* dedicato?

Se no, qual è lo spazio *web* di cui dispone?

Lingua del sito:

Informazioni fornite:

Il nome degli autori dei testi del sito, la fonte di provenienza e la data di pubblicazione sono indicati?

D) supporti per la visita

- Indicare quali dei seguenti supporti esiste:
- Didascalie delle opere

- Pannelli informativi
- Fogli di di sala
- Audioguide
- Dispositivi touch screen o altre tecnologie
- Visite guidate
- Programmi di mediazione culturale effettuati
- Attività didattica (indicare di che genere e a che fasce di pubblico si rivolge)
- Quali dei dispositivi sopra indicati sono in lingue diverse dall'italiano?
- Il museo è collegato a visite del territorio?
- Se sì, di che genere?

E) attività espositiva e di studio

Mostre effettuate e loro caratteristiche (ultimi 5 anni):

Convegni effettuati intorno alle collezioni del museo (ultimi 5 anni):

Cicli di conferenze (ultimi 5 anni):



Fig. 1. Macerata, Musei civici di palazzo Buonaccorsi, una delle sale



Fig. 2. San Severino Marche, Pinacoteca civica “Tacchi-Venturi”, cartellino

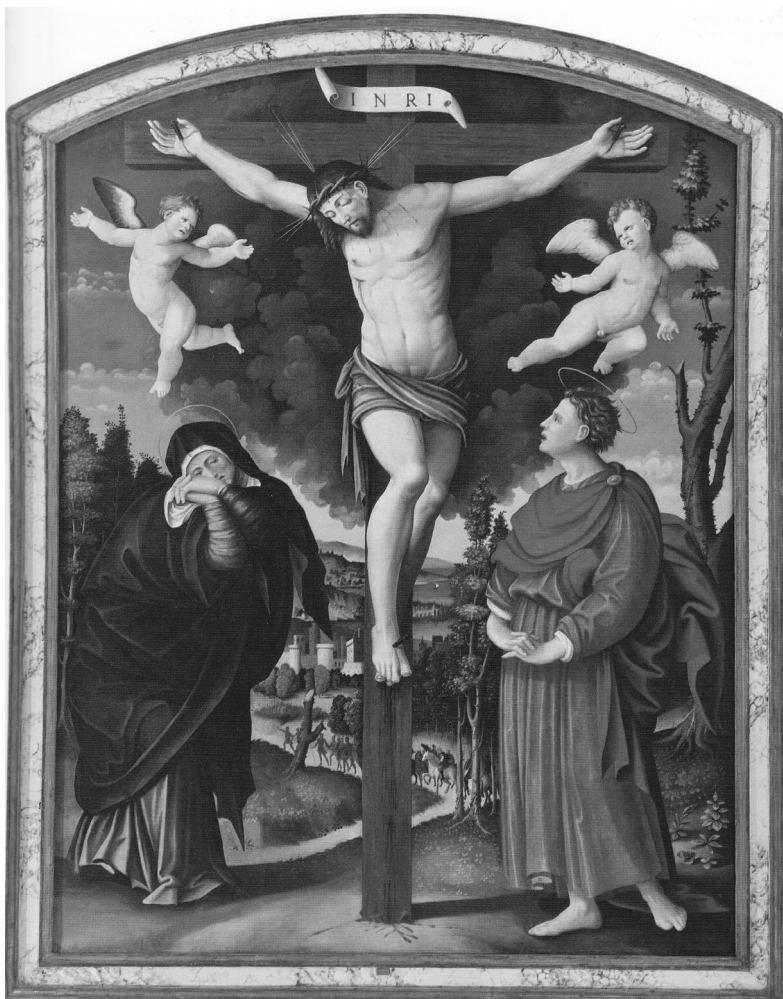


Fig. 3. Vincenzo Pagani da Monterubbiano, *Crocifissione*, olio su tela, Fermo, Pinacoteca civica



Fig. 4. Vincenzo Pagani da Monterubbiano, *San Girolamo*, cartoni, Fermo, Pinacoteca civica



Fig. 4bis. Vincenzo Pagani da Monterubbiano, *Vergine in preghiera*, cartoni, Fermo, Pinacoteca civica

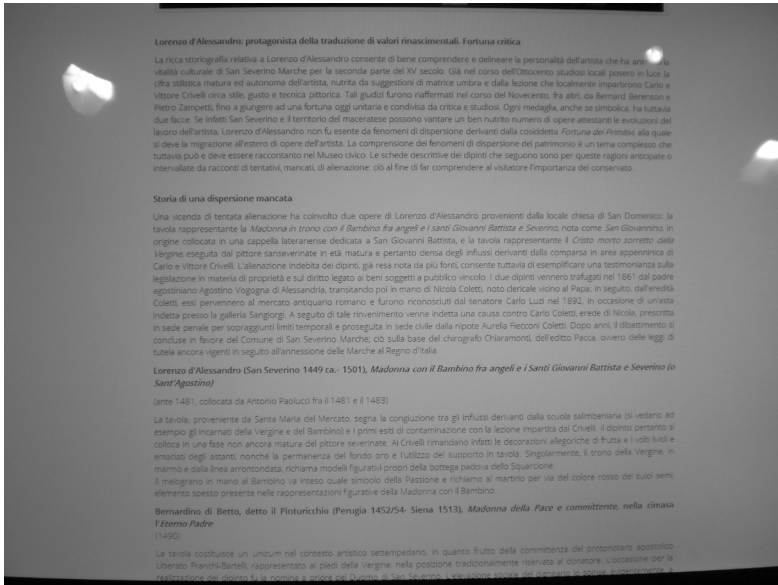


Fig. 5. San Severino Marche, Pinacoteca civica, postazione *touch screen* con testo di approfondimento

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti*

The turn to the non-visitor in un contesto multiculturale.
Presupposti teorici ed evidenze empiriche di una ricerca esplorativa

Introduzione

L'ingresso gratuito nei musei, reintrodotta dai New Labour in tutti gli istituti museali nazionali del Regno Unito nel 2001, ha ormai guadagnato un consenso *super partes*, diventando una delle politiche per promuovere l'accesso culturale più visibili e ammirate a livello internazionale¹. Tuttavia, anche una misura così ambiziosa, che pure ha raggiunto ottimi risultati in termini di aumento dei visitatori, ha fallito l'obiettivo di rendere i *flagship museums* più inclusivi. Analizzandone l'effetto a cinque anni dall'introduzione, Cowell² ha segnalato come tra il 2000/2001 e il 2005/2006 le visite da parte delle minoranze etniche siano passate solo dal 3,2% al 4,9% del totale delle

* Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, e-mail: giuseppe.capriotti@unimc.it, mara.cerquetti@unimc.it.

Si ringraziano i soggetti che ci hanno permesso di organizzare la ricerca sul campo: il Centro per l'Educazione agli Adulti di Macerata, l'Associazione Centro Servizi Immigrati Marche, con sede a Macerata, e la comunità pakistana di Corridonia. Un grazie particolare va a tutti coloro che hanno partecipato ai *focus groups*.

¹ Cfr. Hesmondhalgh *et al.* 2015, p. 85; The Warwick Commission 2015, p. 34. Sulla linea delle politiche di prezzo introdotte dal Regno Unito, per il caso dell'Italia, si veda il Decreto 27 giugno 2014, n. 94 del Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo (Regolamento recante modifiche al decreto 11 dicembre 1997, n. 507, concernente «Norme per l'istituzione del biglietto di ingresso ai monumenti, musei, gallerie, scavi di antichità, parchi e giardini monumentali dello Stato»), che ha previsto l'ingresso gratuito nei musei statali la prima domenica di ogni mese.

² Cowell 2007, p. 214.

visite, aumento che risulta ancora più scarso se contestualizzato, ad esempio tenendo conto che in una città come Londra – dove si concentrano i principali musei nazionali – le minoranze etniche costituiscono circa il 40% della popolazione. L'analisi dei dati più recenti riferiti alla partecipazione culturale conferma il gap tra la popolazione bianca e quella appartenente alla categoria BME (*Black and Minority Ethnic*). Nonostante un incremento complessivo della partecipazione culturale registrato a partire dal 2005/2006, a titolo esemplificativo si rileva che, nei 12 mesi precedenti l'indagine (ottobre 2013/settembre 2014), ha visitato un sito di interesse culturale il 57,7% della popolazione BME contro il 74,3% della popolazione bianca, percentuali che scendono rispettivamente al 42,3% e al 53,1% se si considera la visita a un museo o una galleria³.

Tali dati dimostrano che nel settore del *cultural heritage* le politiche di prezzo, per quanto utili ad avvicinare il non pubblico ai consumi culturali, non siano sufficienti per rendere gli istituti museali più inclusivi. Per raggiungere tale obiettivo, come dimostrano alcune recenti ricerche, infatti, è necessario intervenire sulle politiche di prodotto. Basti citare il caso del Victoria and Albert Museum, in cui nell'arco di 10 anni è stato possibile ottenere un rilevante aumento dei visitatori BAME (*Black, Asian and Minority Ethnic*) – dal 6% (2001/2002) al 14% (2009/2010) – grazie ad uno specifico programma di iniziative volte a coinvolgere le *culturally diverse communities*⁴. In questo contesto, il presente lavoro, dopo aver tracciato un sintetico quadro dei progetti internazionali avviati negli ultimi anni in Italia sul tema dell'inclusione sociale, discute il contributo pluridisciplinare fornito dai *museum studies* a partire dagli anni '90 del Novecento. Partendo dai gap emersi dall'analisi della letteratura sull'argomento, l'indagine sul campo, di cui in questa sede si presentano i risultati, ha analizzato la percezione che gli stranieri residenti in Italia hanno del patrimonio culturale italiano – di interesse sia nazionale che locale – per fornire

³ DCMS 2014, pp. 19, 25, <<https://www.gov.uk/government/statistics/taking-part-201415-quarter-2-statistical-release>>, 14.07.2016.

⁴ Nightingale 2011, p. 50.

utili indicazioni per la comunicazione museale. La ricerca, di carattere esplorativo, ha preso in esame il caso di Macerata e del suo territorio, avvalendosi dello strumento del *focus group* (fg).

1. *Il contesto della ricerca*

Sebbene senza raggiungere i numeri toccati da altri paesi europei, in Italia la popolazione straniera⁵ è in crescita: al 1° gennaio 2015 i cittadini stranieri erano 5.014.437, pari all'8,2% della popolazione residente, ovvero il doppio rispetto al 2005, quando ammontavano a 2.402.157 (4,1% della popolazione residente)⁶.

Se si considerano le iniziative volte a promuovere l'accesso dei nuovi cittadini al patrimonio culturale, come è stato già osservato⁷, a livello nazionale mancano politiche che muovano nella direzione dell'inclusione sociale e della democratizzazione della cultura, fatta eccezione per l'interesse dimostrato da alcune regioni⁸. Le iniziative promosse spesso sono riconducibili all'attività di singoli musei⁹ o organizzazioni culturali, tra le quali va ricordata la Fondazione ISMU (Iniziative e studi sulla multietnicità), che nell'ambito dell'educazione al patrimonio in chiave interculturale sostiene progetti di partenariato interistituzionale scuola-museo-territorio.

Un ruolo importante riveste l'Unione Europea, che negli ultimi anni ha finanziato diversi progetti dedicati all'accessibilità del patrimonio culturale e dei musei. Tra gli altri, val la

⁵ Sono considerati cittadini stranieri le persone di cittadinanza non italiana aventi dimora abituale in Italia.

⁶ Cfr. <<http://www.tuttitalia.it/statistiche/cittadini-stranieri-2015/>>, 14.07.2016.

⁷ Iervolino 2013, p. 116.

⁸ Si veda in particolare la Direzione Beni Culturali – Settore Musei e Patrimoni Culturali della Regione Piemonte che nel 2005 «ha commissionato al Centro Studi Africani di Torino (CSA) il coordinamento di un progetto-pilota finalizzato a valorizzare i beni africanistici conservati in alcuni musei piemontesi [...] in un'ottica di accessibilità e inclusione culturale rivolta ai cittadini provenienti dal continente africano» (Pecci 2009, p. 16).

⁹ Tra questi ricordiamo la Pinacoteca di Brera a Milano e i Musei Civici di Modena, coinvolti anche nel progetto “CROSS-SHIP – Cross-cultural Doors, The Perception and Communication of Cultural Heritage for Audience Development ad Rights of Citizenship in Europe”.

pena citare i progetti MaP for ID (*Museums as Places for Intercultural Dialogue*)¹⁰, basato sull'idea di museo come spazio di dialogo interculturale e finalizzato al coinvolgimento delle comunità di immigrati presenti sul territorio, MeLa (*European Museums and Libraries in/of the Age of Migrations*)¹¹, volto ad individuare nuovi approcci per musei e biblioteche nel contesto delle crescenti migrazioni di persone e idee, e EMEE (*Eurovision – Museum Exhibiting Europe*)¹², illustrato in questa sede da Emma Nardi. Tocca questi temi, sebbene in un quadro più ampio, anche il più recente *CulturalBase*¹³, una piattaforma sociale sui temi del patrimonio culturale e delle identità europee. Consapevole della necessità di migliorare i livelli di partecipazione culturale, l'Unione Europea ha, infine, fatto dell'*audience development* un obiettivo trasversale a molte delle opportunità di finanziamento previste dal programma *Creative Europe*, oltre che una linea specifica del sottoprogramma Media.

1.1 Museum studies, *multiculturalismo e inclusione sociale: stato dell'arte*

Per quanto riguarda il contributo della letteratura scientifica sull'argomento, a partire dagli anni '90 del Novecento e con un interesse crescente nell'ultimo decennio, a livello internazionale numerosi sono stati gli studi che si sono occupati di musei, multiculturalismo e inclusione sociale. Come è facile immaginare, tali contributi hanno riguardato maggiormente i paesi che hanno avuto un passato coloniale, prendendo in esame soprattutto i musei etnografici, che, secondo la definizione di Julie Marcus, rischiano di diventare «the mausoleum resulting from the

¹⁰ Progetto finanziato dal Programma Comunitario Lifelong Learning Grundtvig per il biennio 2008-2009. Cfr. Bodo *et al.* 2009.

¹¹ Progetto finanziato dal 7° Programma Quadro dell'Unione Europea per il periodo 2011-2015. Cfr. tra gli altri Basso Peressut *et al.* 2012.

¹² Progetto finanziato dal Programma Cultura dell'Unione Europea per il periodo 2012-2016.

¹³ Progetto finanziato dal Programma di Ricerca e Innovazione dell'Unione Europea Horizon 2020 per il biennio 2015-2017.

attempt to secure otherness once and for all time by capturing the resolution of the dilemma posed by representation»¹⁴.

In particolare, sulla scia del lavoro seminale curato da Ivan Karp e Steven Lavine sulle poetiche e politiche della rappresentazione¹⁵, l'antropologia e l'antropologia museale si sono concentrate sulle strategie di rappresentazione dell'*altro* e sulle dinamiche di potere ad esse connesse, come i fenomeni di esotizzazione e assimilazione dei beni culturali provenienti da contesti molto distanti rispetto ai luoghi in cui sono conservati. Il discorso sull'*altro* viene poi rivisto nell'era della globalizzazione, che riconfigura la dicotomia *sé/altro* e mette in luce l'arroganza politica ed epistemologica alla base di tale rappresentazione¹⁶.

A partire dagli inizi del XXI secolo, nel contesto del *mélange* di culture che caratterizza il nostro tempo, i *museum studies* così hanno iniziato ad interrogarsi sul ruolo dei musei come agenti dell'inclusione sociale¹⁷, in grado di «embrace and foster cultural diversity, and provide to everyone the ability to live and participate equally in a pluralistic society»¹⁸. Se in alcuni casi l'attenzione è stata rivolta al coinvolgimento attivo degli immigrati al fine di facilitare processi di comprensione reciproca¹⁹, in molti altri sono stati proprio i musei dell'immigrazione a stimolare l'esperienza delle differenze e finanche la negoziazione dei propri pregiudizi a partire dalla riflessione sull'oggetto dell'esposizione (le migrazioni)²⁰.

Della necessità di dar voce a prospettive differenti, fornendo talvolta interpretazioni contraddittorie²¹, sono oggi consapevoli anche i «musei d'arte»²², i quali, ai fini dell'interazione e

¹⁴ Marcus 1991, p. 16.

¹⁵ Karp, Lavine 1991. Sull'argomento si veda anche: Macdonald 1998.

¹⁶ Cfr. Pieterse 2005.

¹⁷ Per una più ampia disamina sull'inclusione sociale nei musei si vedano: Sandell 2002; Watson 2007; Sandell 2007; Sandell, Nightingale 2012; Filippopoliti, Sylaiou 2015.

¹⁸ Filippopoliti, Sylaiou 2015, p. 119. Sul coinvolgimento di diverse comunità si veda anche: Davidson, Sibley 2011.

¹⁹ Si vedano ad esempio le attività rivolte a diverse categorie di immigrati (donne, bambini, giovani) discusse in: Hautio 2011.

²⁰ Cfr. Szekeres 2002; Horn 2006; Dixon 2012; Schorch 2015.

²¹ Shim 2015, p. 104.

²² Cfr. Ang 2005; Acuff, Evans 2014.

comprensione tra culture, hanno ridefinito le modalità e tecniche di narrazione adottate nelle attività espositive ed educative²³. Forniscono un esempio dello *storytelling* come pratica ermeneutica i progetti realizzati da alcuni musei italiani e stranieri, ad esempio quelli promossi dalla Pinacoteca di Brera a Milano, dai Musei Civici di Modena e dai Musées Royaux di Bruxelles di cui in parte si dà conto anche in questo volume²⁴. In tali attività il patrimonio viene utilizzato come strumento di integrazione culturale e di incontro tra pubblici di diversa provenienza, accostando la storia dell'oggetto conservato nel museo al racconto autobiografico dei "nuovi cittadini"²⁵, «quale contributo all'interpretazione, che si arricchisce a ogni nuova voce partecipe del patrimonio»²⁶.

In generale, i lavori sull'argomento, a cui va riconosciuto il pregio di aver colmato il divario tra teoria accademica e pratica museale, si collocano principalmente nell'ambito degli studi educativi. Carente è stato, invece, l'interesse degli studi di marketing, in termini di analisi dei bisogni e delle aspettative dei nuovi cittadini²⁷. Nello specifico, fatta eccezione per la valutazione di alcuni progetti realizzati in Europa²⁸, in letteratura piuttosto marginale è stato l'interesse per il miglioramento della comunicazione del valore del patrimonio culturale europeo al pubblico dei nuovi cittadini. A tal proposito si segnala come sia stata alquanto scarsa l'analisi delle strategie di comunicazione

²³ Circa l'applicazione di tale approccio nel settore museale si vedano, tra gli altri, i progetti raccolti in: Bodo *et al.* 2016.

²⁴ Le attività illustrate nell'ambito dei seminari promossi dal progetto "CROSS-SHIP" sono: per la Pinacoteca di Brera "A Brera anch'io" e "Brera: un'altra storia", per i Musei Civici di Modena i progetti "Choose the Piece", "This Land is your Land" e "Strade", per i Musées Royaux di Bruxelles il "Programme Sésame" (<<http://www.extra-edu.be/Sesame>>, 14.07.2016).

²⁵ Cfr. Panigada 2016, p. 60: «L'esempio di "Brera: un'altra storia" è da questo punto di vista chiarificatore. È fondamentale che la narrazione con elementi autobiografici non sia autoreferenziale, ma fortemente intrecciata alla storia dell'opera e di chi l'ha creata, al suo posizionamento nella storia dell'arte, con riferimenti all'epoca in cui è stata realizzata, al contesto storico ed artistico che ha contribuito a produrla».

²⁶ Mascheroni 2016, p. 29. Un approccio focalizzato sul soggetto, in particolare sull'interpretazione del pubblico, è anche quello riferito in: Barrett 2014.

²⁷ Da rilevare il recente interesse dei *culturally responsive visitor studies*, di cui si dà conto in: Betancourt, Salazar 2014.

²⁸ Cfr. Nardi 2015.

del patrimonio culturale, spesso di interesse locale e non necessariamente musealizzato, conservato *in situ*, in luoghi – come molti centri storici in Italia – oggi ripopolati proprio dagli immigrati.

2. *Obiettivi e metodologia della ricerca*

Partendo dall'assunto che la conservazione del patrimonio culturale per le future generazioni dipende dalla capacità dei cittadini di percepirla e apprezzarne il valore, e che dunque la sopravvivenza dei beni è strettamente legata alla comprensione dei loro significati, la ricerca sul campo ha focalizzato l'attenzione sulla percezione che i nuovi cittadini hanno del patrimonio culturale italiano, indagandone domande e aspettative. Più in particolare, preso atto dei gap riscontrati nella letteratura sull'argomento, si è cercato di comprendere le informazioni che uno straniero residente in Italia vorrebbe avere di fronte ad un'opera d'arte italiana. Si è trattato dunque di un tentativo di rimettere l'oggetto musealizzato, in questo caso l'opera d'arte, al centro della comunicazione museale, tenendo conto delle esigenze e delle difficoltà dei nuovi potenziali utenti.

Per lo svolgimento di una prima indagine di carattere esplorativo si è scelto di adottare una metodologia di indagine di tipo qualitativo che, sebbene non consenta la generalizzabilità dei risultati²⁹, è ritenuta più adeguata per incontrare il non pubblico e i nuovi pubblici potenziali in contesti “neutri” e, in un'ottica di marketing³⁰, acquisire informazioni utili alla progettazione e all'innovazione del prodotto culturale³¹.

In particolare, ci si è avvalsi della tecnica del *fg*, definito in letteratura come un'intervista di gruppo non standardizzata e in profondità o una discussione pianificata o informale³², in cui un moderatore, in presenza di un osservatore, propone alcuni

²⁹ Cfr. Vaughn *et al.* 1996, p. 5: «the goal is to elicit perceptions, feelings, attitudes, and ideas of participants about a selected topic; focus groups do not generate information that can be projected to a larger population».

³⁰ Sulla diffusione del *fg* negli studi di marketing si veda: Camillo, Mucci 2008.

³¹ Cfr. Cerquetti 2014.

³² Smithson 2000, p. 104.

temi di conversazione ad un gruppo di persone relativamente ristretto, solitamente costituito *ad hoc* sulla base degli specifici obiettivi della ricerca.

Come evidenziato dall'ampia letteratura sull'argomento³³, rispetto ad altre metodologie di indagine il *fg* consente di:

- avvicinare gruppi non necessariamente centrali rispetto al tema della ricerca³⁴;
- promuovere, in un clima più informale e maggiormente confidenziale, una più libera esplicitazione delle opinioni dei partecipanti³⁵, così evitando il rischio di “risposte nobili” possibili nelle interviste;
- ottenere, attraverso l'interazione *face-to-face* e la discussione, l'approfondimento di alcuni temi che in un questionario o in un'intervista rimarrebbero in superficie e, dunque, far emergere informazioni che non si riuscirebbe ad acquisire attraverso gli strumenti tradizionali³⁶.

L'interazione tra i partecipanti, elemento distintivo dei *fgs*, rende possibile il confronto immediato tra le idee espresse e una più facile individuazione di somiglianze e differenze tra opinioni, favorendo l'emergere dei punti di forza e di debolezza di ogni posizione³⁷. Ricorrendo a procedure di rilevazione non standardizzata, inoltre, il *fg* è uno strumento flessibile che consente la revisione e il perfezionamento della struttura della ricerca in corso d'opera³⁸. Nella definizione del disegno di una ricerca, ovvero nella sua fase iniziale, il *fg* permette, infine, di far emergere una serie di ipotesi da sottoporre ad ulteriore verifica empirica anche attraverso altre metodologie di indagine – es. indagine osservante o questionario³⁹.

In questa sede si è scelto di avvalersi del *fg* in quanto strumento adeguato ad un approccio di tipo esplorativo⁴⁰, che consentisse

³³ Per il dibattito sull'uso e sull'utilità del *fg* nell'ambito delle scienze sociali si veda: Acocella 2008.

³⁴ Cfr. Krueger 1994.

³⁵ Beck *et al.* 1986.

³⁶ Cfr. Kamberelis, Dimitriadis 2005.

³⁷ Cfr. Kitzinger 1999.

³⁸ Cfr. Acocella 2008.

³⁹ Cfr. Vaughn *et al.* 1996.

⁴⁰ Smithson 2000, p. 106.

di analizzare in profondità il punto di vista dei nuovi cittadini. In particolare, non avendo come obiettivo un'analisi di *customer satisfaction*, il *fg* ci ha permesso di avvicinare il target scelto in un contesto diverso da quello museale, per prendere in esame aspetti che è difficile far emergere e indagare attraverso altri strumenti di indagine, come ad esempio la discussione di immagini e testi.

3. L'indagine sul campo

Prendendo ad oggetto di studio il caso di Macerata e del suo territorio⁴¹, tra aprile 2015 e gennaio 2016 sono stati effettuati 5 *fgs* con alcuni gruppi di immigrati che hanno avviato un percorso di cittadinanza in Italia, avvalendosi della collaborazione del Centro Territoriale Permanente – Centro per l'Educazione agli Adulti e dell'Associazione Centro Servizi Immigrati Marche (tab. 1).

Tab. 1. Partecipanti ai *fgs* (ns. elaborazione)

	Numero partecipanti	Luogo/Gruppi partecipanti	Nazionalità partecipanti
<i>fg</i> 1	11	Ctp-EdA Macerata (Licenza media)	Argentina (1), Italia (3), Moldavia (2), Perù (2), Russia (1), Sri Lanka (1), non specificata (1)
<i>fg</i> 2	11	Ctp-EdA Macerata (Italiano L2-A2)	Afghanistan (1), Albania (1), India (1), Kosovo (2), Macedonia (1), Marocco (1), Nigeria (1), Sri Lanka (1), Ucraina (1), non specificata (1)
<i>fg</i> 3	13	Ctp-EdA Macerata (Italiano L2-A2)	Costa d'Avorio (1), Ghana (1), Guinea Conacry (1), India (4), Macedonia (2), Nigeria (2), Perù (2)
<i>fg</i> 4	4	Comunità pakistana di Corridonia	Pakistan (4)
<i>fg</i> 5	9	ACSIM Macerata	Egitto (1), Gambia (1), Ghana (1), Mali (1), Nigeria (3), non specificata (2)

⁴¹ Secondo i dati dell'Osservatorio Fenomeno Immigrazione (OFI) nel 2013 la provincia di Macerata è stata la provincia delle Marche in cui la popolazione straniera, misurata in percentuale rispetto al totale dei residenti sul territorio, è maggiormente aumentata. Cfr. <http://www.comunicazione.macerata.it/ofi_itc/index.php/elencopubblicazionimenu>, 14.07.2016.

In media ad ogni *fg* hanno partecipato 9-10 persone di età compresa tra i 16 e i 51 anni⁴², di diversa nazionalità, ad eccezione di un *fg* condotto esclusivamente con la comunità pakistana di Corridonia.

In ogni *fg*, dopo la somministrazione di un questionario introduttivo finalizzato alla raccolta di basilari dati anagrafici e focalizzato sulle esperienze che ciascun partecipante ha avuto o ha con i musei e il patrimonio culturale, si sono mostrate le immagini di alcune opere d'arte, provenienti anche dal territorio.

Sebbene ben 22 persone (46% dei partecipanti) abbiano dichiarato di aver già visitato un museo, in molti casi la visita è stata sporadica (1 o 2 volte nell'arco della propria vita). Rari i casi in cui siano stati citati più di due musei visitati; tra questi solo in un caso si specificano musei visitati sia in Italia sia nel paese d'origine, in due casi si elencano solo musei italiani o europei, e in un altro solo musei del paese di origine.

Tra le domande si è, inoltre, chiesto ai partecipanti di associare liberamente 3 parole alla parola “museo” (fig. 1). Dall'analisi della frequenza delle parole è emersa una predominanza delle parole “arte” e “storia”, rispettivamente con 8 e 7 attestazioni, seguite da cultura (5 attestazioni) e quadri (4 attestazioni), indice che l'idea di museo maggiormente diffusa è quella del museo storico-artistico. In tre casi è stata indicata la parola “spada”, riferibile alla spada di Skanderberg, che alcuni partecipanti di origine albanese hanno nel corso della discussione riferito di aver visto al museo di Vienna.

Per i primi tre *fgs* sono state scelte due immagini: la *Meditazione* di Francesco Hayez (fig. 2), esposta alla Galleria d'Arte Moderna Achille Forti di Verona, e la *Madonna della Vittoria* di Giacomo Falconi (fig. 3), conservata nella chiesa di San Pio V a Grottammare, in provincia di Ascoli Piceno. La ragione di questa scelta è duplice: per prima cosa i due dipinti compongono un dittico rappresentato da un'opera molto famosa, realizzata

⁴² Predominanti le fasce di età comprese tra i 30 e i 40 anni (18 persone, corrispondenti al 37,5% dei partecipanti), e tra i 20 e i 30 anni (13 persone, pari al 27% dei partecipanti).

da un artista noto e di interesse nazionale, e da una tela praticamente sconosciuta, proveniente dal territorio marchigiano; secondariamente le due opere tematizzano due questioni legate in senso lato agli scopi del progetto in cui si inserisce la ricerca, ovvero la costruzione dell'Italia e dell'italianità, attraverso la fusione di diverse anime, e il conflitto religioso, segnatamente quello con l'Islam.

La *Meditazione* di Hayez viene realizzata nel 1851, come seconda versione di un'opera di medesimo soggetto, che, nelle fattezze di una donna seduta con in mano una croce e un libro, rappresenta in realtà l'Italia dolente dopo il 1848⁴³. Quello che apparentemente sembra essere una bibbia è in realtà un libro con la scritta sul dorso "Storia d'Italia", mentre nella croce scorrono in rosso le date "18.19.20.21.22 marzo 1848", ovvero le Cinque Giornate di Milano, nelle quali il pittore si era esposto in prima persona. L'Italia che ha fallito il tentativo di liberarsi dallo straniero non è dunque raffigurata come una matrona turrita, secondo l'iconografia codificata dall'*Iconologia* di Cesare Ripa, ma come una donna violentata, a seno scoperto e in atteggiamento melanconico, che rialza però lo sguardo in attesa di una successiva battaglia.

La *Madonna della Vittoria* di Grottammare, realizzata nel 1787, celebra la vittoria di Lepanto, ottenuta nel 1571 dalle flotte cristiane della Lega Santa (ovvero dallo Stato Pontificio, dalla Repubblica di Venezia e dall'Impero spagnolo) contro i Turchi. Interpretata subito come il provvidenziale trionfo del cristianesimo sull'Islam, la vittoria viene festeggiata a Grottammare attraverso la messa in scena, in basso, del bottino di schiavi turchi, umiliati e incatenati alla base del trono, nella quale è raffigurata la battaglia navale⁴⁴.

Ai partecipanti al *fg* è stato mostrato un dipinto alla volta, chiedendo in entrambi i casi che cosa avrebbero voluto sapere dell'opera, ovvero quali informazioni avrebbero voluto avere e quali aspetti li incuriosiva. La prima reazione è stata di imba-

⁴³ Ai fini del nostro discorso sarà sufficiente rimandare alla scheda di Fernando Mazzocca, in Mazzocca 2015, pp. 276-277.

⁴⁴ Ai fini del nostro discorso sarà sufficiente rimandare a Capriotti 2016.

razzo nei confronti del corpo nudo della donna, all'interno di una sostanziale incapacità di porre domande, rotta da due ragazzi italiani che hanno espresso il desiderio di sapere, come prime cose, l'autore e la data dell'opera. È importante sottolineare a questo proposito che domande simili, tipiche dell'insegnamento della storia dell'arte nel sistema scolastico italiano, provengono proprio da due italiani, evidentemente avvezzi ad essere interrogati in questo modo a scuola. Solo dopo alcune spiegazioni di base, sono emerse osservazioni di altro tipo. Due donne francofone, ad esempio, hanno proiettato nel quadro di Hayez la loro esperienza di vita, di donne in difficoltà, mentre un ragazzo marocchino ha dichiarato che non avrebbe appeso a casa sua l'opera chiaramente anti-islamica di Falconi, così come l'opera di Hayez a causa del seno nudo.

Essendo stato particolarmente difficile far emergere domande dalle due succitate opere, discutendole singolarmente, negli altri due *fgs* è stata cambiata strategia, al fine di far emergere in maniera più chiara e determinata il punto di vista dei partecipanti, i loro interessi e i loro desideri di conoscenza. Alle prime due opere, dunque, ne sono state aggiunte altre due e, invece di proporre un'opera alla volta, ai partecipati è stato suggerito di fingere di entrare in un museo immaginario, nel quale fossero conservate le quattro opere selezionate, ed è stato poi chiesto loro su quale opera si sarebbero soffermati, perché e quali informazioni avrebbero voluto avere sull'opera scelta.

Le due opere aggiunte sono state l'*Allegoria* di Agnolo Bronzino (fig. 4), conservata alla National Gallery di Londra, e una *Madonna del Soccorso* di un pittore dell'ambito di Bernardino di Mariotto (fig. 5), oggi nel Museo Civico di Morrovalle, in provincia di Macerata. In questo caso la scelta è stata guidata solo dal fatto che entrambi i dipinti, un capolavoro e un'opera di interesse locale, sono particolarmente ricchi di dettagli, che potevano incuriosire i partecipanti al *fg*.

L'*Allegoria* di Londra, dipinta tra il 1540 e il 1545 come dono di Cosimo I de' Medici al re di Francia Francesco I, rappresenta in estrema sintesi il conflitto tra i piaceri e i dispiaceri dell'amore⁴⁵:

⁴⁵ Hope 1982; Gaston 2006; Pierguidi 2000/2001.

Venere e Eros sono impegnati in un bacio incestuoso, mentre la dea sta disarmando suo figlio e quest'ultimo sta rubando alla madre la corona; in alto, a sinistra, il Padre Tempo cerca di svelare la realtà ingannevole dell'amore, mentre dall'altro lato Oblivione, raffigurata come una maschera senza cervello, organo della memoria, vorrebbe coprire la scena, facendola dimenticare; a destra ci sono il Gioco, che getta petali di rosa, ma sta in realtà calpestandone le spine, e la Frode, raffigurata come un ibrido con corpo leonino, coda di serpente e braccia invertite con mani che tengono un favo di miele e uno scorpione (ancora il piacere e il dispiacere); sulla sinistra si dispera invece la Gelosia, raffigurata come una vecchia in preda ad una crisi isterica; in basso a sinistra due colombe che tubano ripropongono l'azione di Eros e Venere, mentre a destra due maschere, tradizionale simbolo della falsità, sottolineano ancora l'inganno che si cela dietro l'amore.

La *Madonna del Soccorso* di Morrovalle raffigura un soggetto molto diffuso tra Umbria e Marche, in particolare in seno all'ordine agostiniano, legato ad una leggenda siciliana: una donna, stufa del comportamento di suo figlio, manda quest'ultimo al diavolo, che arriva veramente a rapire il fanciullo; a questo punto la donna si pente e invoca la Vergine, che interviene con un manganello per scacciare il diavolo e per riconsegnare il bambino alla madre. Attraverso questa leggenda e le immagini che la raffigurano, l'ordine agostiniano intendeva promuovere il battesimo precoce, che metteva al sicuro l'anima dei bambini dalle angherie del demonio⁴⁶.

Con queste due ulteriori opere e con un diverso modo di procedere, i partecipanti ai *fgs* hanno avuto un ruolo più attivo. Quello che è emerso, in generale, è ancora l'imbarazzo per le opere che raffigurano corpi nudi. La donna che personifica la *Meditazione* di Hayez ha interessato in particolare un ragazzo pakistano, che aveva già una sua lettura da proporre: la donna sarebbe in bilico tra religione e libertà, tra il dovere di seguire i dettami del credo religioso e la voglia di soddisfare liberamente i piaceri del proprio corpo. E in questo contrasto il ragazzo

⁴⁶ Sulla diffusione di questa iconografia cfr. Sensi 1994; Papetti 2006.

riconosceva la condizione di ogni uomo che vorrebbe seguire il piacere sessuale ed è invece frenato dalla religione. Un ragazzo musulmano voleva avere invece informazioni sulla Madonna del Soccorso. Voleva sapere in particolare perché il diavolo stesse tirando il bambino; inquietato dal demone, il ragazzo era interessato all'opera perché sia il diavolo che la Vergine facevano parte della sua cultura religiosa: la Vergine, presente nel Corano come madre di Gesù, era sentita dal ragazzo come un elemento di protezione contro il diavolo.

In conclusione, è stato possibile rilevare che, mentre all'inizio qualcuno si soffermava sulla piacevolezza estetica di alcune opere (come ad esempio nel caso della *Meditazione* di Hayez), nel corso della discussione prendeva progressivamente prevalenza l'interesse per il dettaglio, per il contenuto e per il significato dell'immagine.

4. Risultati e limiti della ricerca

L'analisi dei dati raccolti ci permette di effettuare alcune riflessioni non solo circa il profilo e le esigenze dei partecipanti, ma anche in merito ai limiti e alle potenzialità dello strumento di indagine adottato in questa sede.

La maggior parte dei partecipanti ai *fgs* qui analizzati può essere iscritta alla categoria del "non pubblico", per la quale la conoscenza del patrimonio culturale, in un'ipotetica scala dei bisogni/desideri, non costituisce una priorità. Lo conferma il fatto che, durante la discussione, alcuni partecipanti abbiano cercato di portare l'attenzione su altri temi, che li toccavano più da vicino.

Le difficoltà incontrate durante lo svolgimento dei *fgs* sono attribuibili innanzitutto alla scarsa esperienza con una ricerca interdisciplinare condotta sul campo, qui sperimentata per la prima volta. Tra i principali limiti riscontrati va segnalata la non adeguata conoscenza della lingua italiana da parte di alcuni dei partecipanti, nello specifico nei due casi che coinvolgevano gli studenti dei corsi di Italiano L2-A2, che in origine non erano previsti nel disegno della ricerca. Questo ha inciso rilevante anche sull'insufficiente interazione tra i partecipanti e, di conseguenza, sullo scarso approfondimento dei temi trattati. A

ciò vanno aggiunti alcuni elementi di disturbo che si è comunque cercato di controllare in corso d'opera: oltre alle già citate divagazioni verso argomenti non previsti dal *fg*, in alcuni casi sono state riscontrate forme di *leadership* e sudditanza tra i partecipanti, comuni nello svolgimento dei *fgs*. Nel tentativo di stimolare la partecipazione, si è inoltre dovuto far fronte al rischio che le opinioni del moderatore condizionassero la discussione.

Nonostante queste difficoltà, i *fgs* realizzati ai fini di questa prima ricerca esplorativa hanno fatto emergere alcune questioni che è opportuno tenere in adeguata considerazione nel caso della progettazione di attività rivolte ai nuovi cittadini, in particolare nella comunicazione museale e non⁴⁷. In primis, nella discussione delle opere selezionate i partecipanti hanno dimostrato particolare curiosità nei confronti del soggetto rappresentato, soprattutto nel caso di immagini complesse, piuttosto che nei confronti di aspetti stilistici sui quali spesso si focalizza la comunicazione museale. Come emerso anche in altri progetti, nella interpretazione delle immagini i partecipanti hanno inoltre confermato la tendenza a legare i soggetti rappresentati al proprio vissuto, oltre che alle conoscenze pregresse. A tal proposito non va trascurata l'influenza che nell'interpretazione di un'immagine hanno i precetti religiosi.

Per quanto riguarda gli ulteriori sviluppi della ricerca, considerati i limiti riscontrati, si conta di perfezionare la composizione dei gruppi di discussione, avvicinando pubblici potenziali con un percorso di cittadinanza più avanzato e, dunque, una migliore conoscenza della lingua italiana. Inoltre si vorrebbe valutare la possibilità di avvalersi della collaborazione di uno o più mediatori culturali. I dati raccolti andranno, infine, incrociati con altre metodologie di ricerca; in particolare, ci sembra opportuno effettuare indagini osservanti nel contesto oggetto della ricerca (es. musei), al fine di poter pervenire alla definizione di linee guida strutturate per la progettazione della comunicazione al pubblico e il miglioramento del prodotto culturale in contesti multiculturali.

⁴⁷ A margine dell'analisi, come risultato positivo del lavoro svolto, nell'ottica dell'*evidence-based research* e dell'impatto della ricerca richiamati in sede europea, va segnalato che l'attività ha fornito l'opportunità di instaurare contatti, anche per future collaborazioni, con alcuni soggetti operanti sul territorio.

Riferimenti bibliografici

- I. Acocella, *Il focus group: teoria e tecnica*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- J.B. Acuff, L. Evans (edited by), *Multiculturalism in Art Museum Today*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014.
- I. Ang, *The Predicament of Diversity: Multiculturalism in Practice at the Art Museum*, «Ethnicities», 5, 3, 2005, pp. 305-320.
- T. Barrett, *Taking It Personally. Coming to Know Oneself and Others Through Interpretations of Art*, in Acuff, Evans 2014, pp. 231-244.
- L. Basso Peressut, G. Postiglione, F. Lanz, *Contemporary Museums in an Age of Migrations. The Reinterpretation of European Cultural Heritage*, in M. Ioannides, D. Fritsch, J. Leissner, R. David, F. Remondino, R. Caffo (edited by), *EUROMED 2012. Progress in Cultural Heritage Preservation*, Berlin-Heidelberg, Springer-Verlag, 2012, pp. 857-864.
- L.C. Beck, W.L. Trombetta, S. Share, *Using focus group sessions before decisions are made*, «North Carolina Medical Journal», 47, 2, 1986, pp. 73-74.
- V. Betancourt, M. Salazar, *Engaging Latino Audiences. Visitor Studies in Practice at the Denver Art Museum*, in Acuff, Evans 2014, pp. 181-196.
- S. Bodo, K. Gibbs, M. Sani (edited by), *Museums as places for intercultural dialogue: selected practices from Europe*, s.l., MAP for ID Group, 2009.
- S. Bodo, S. Mascheroni, M. Panigada (a cura di), *Un patrimonio di storie. La narrazione nei musei, una risorsa per la cittadinanza culturale*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2016.
- F. Camillo, S. Mucci, *Focus group per il marketing. Casi e metodologie di analisi di dati non strutturati*, Milano, Franco Angeli, 2008.
- G. Capriotti, *Dalla minaccia ebraica allo schiavo turco. L'immagine dell'alterità religiosa in area adriatica tra XV e XVIII secolo*, in B. Franco Llopis, B. Pomara Saverino, M. Lomas Cortés, B. Ruiz Bejarano (editado por), *Identidades cuestionadas. Coexistencia y conflictos interreligiosos en el mediterráneo (ss. XIV-XVIII)*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2016, pp. 357-373.
- M. Cerquetti, *Marketing museale e creazione di valore: strategie per l'innovazione dei musei italiani*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- B. Cowell, *Measuring the Impact of Free Admission*, «Cultural Trends», 16, 3, 2007, pp. 203-224.

- L. Davidson, P. Sibley, *Audiences at the "New" Museum: Visitor Commitment, Diversity and Leisure at the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa*, «Visitor Studies», 14, 2, 2011, pp. 176-194.
- DCMS, *Taking Part 2014/15 Quarter 2: Statistical Release*, London, Department for Culture, Media and Sport, December 2014, <<https://www.gov.uk/government/statistics/taking-part-201415-quarter-2-statistical-release>>, 14.07.2016.
- C.A. Dixon, *Decolonising the museum: Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration*, «Race & Class», 53, 4, 2012, pp. 78-86.
- A. Filippopoliti, S. Sylaiou (edited by), *Museum & Society special issue. Museum education today: creative synergies and pedagogic innovations in multicultural contexts*, «Museum & Society», 13, 2, 2015.
- R.W. Gaston, *Love's sweet poison: a new reading of Bronzino's London "Allegory"*, «Sixteenth-century Italian art», 2006, pp. 56-87.
- M. Hautio, «[...] But it's Not Like I Know Anything About Them!»: *Immigrants in the Museum in Finland*, «Public Archaeology», 10, 2, May, 2011, pp. 68-95.
- D. Hesmondhalgh, K. Oakley, D. Lee, M. Nisbett, *Culture, Economy and Politics. The Case of New Labour*, London, Palgrave Macmillan, 2015.
- C. Hope, *Bronzino's "Allegory" in the National Gallery*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 45, 1982, pp. 239-243.
- B. Horn, *Barriers and Drivers: building audience at the Immigration Museum, Melbourne, Australia*, «Museum International», 58, 3, 2006, pp. 78-84.
- S. Iervolino, *Museums, Migrant Communities, and Intercultural Dialogue in Italy*, in V. Golding, W. Modest (edited by), *Museums and Communities. Curators, Collections, and Collaboration*, London-New York, Bloomsbury, 2013, pp. 113-129.
- G. Kamberelis, G. Dimitriadis, *Focus groups: strategic articulations of pedagogy, politics, and inquiry*, in N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (edited by), *The sage handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, Sage, 2005, pp. 887-907.
- I. Karp, S.D. Lavine (edited by), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991.
- J. Kitinger, *The Methodology of Focus Group: The Importance of Interaction Between Research Participants*, «Sociology of Health & Illness», 16, 1, 1999, pp. 103-121.

- R.A. Krueger, *Focus Group. A practical Guide for Applied Research*, Newbury Park, Sage, 1994.
- S. Macdonald, *Exhibitions of power, powers of exhibition*, in Id. (edited by), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London-New York, Routledge, 1998, pp. 1-24.
- J. Marcus, *Postmodernity and the museum*, «Postmodern Critical Theorizing», 30, 1991, pp. 10-19.
- S. Mascheroni, *Il museo narrativo: un laboratorio di vita*, in Bodo et al. 2016, pp. 25-32.
- F. Mazzocca (a cura di), *Francesco Hayez*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015.
- E. Nardi, *La mediazione culturale nei musei. Interpretazioni e ricerche*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- E. Nightingale, *From the Margins to the Core?: Working with Culturally Diverse Communities at the V&A Museum*, «The International Journal of the Inclusive Museum», 3, 3, 2011, pp. 50-63.
- M.G. Panigada, *Esperimenti narrativi in museo*, in Bodo et al. 2016, pp. 51-69.
- S. Papetti, «Retogli el figliol mio a Satanasso»: l'iconografia della Madonna del Soccorso nell'entroterra marchigiano, in V. Sgarbi (a cura di), *I pittori del Rinascimento a Sanseverino: Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, Milano, Motta, 2006, pp. 87-93.
- A.M. Pecci, *Introduzione. Da "Migranti e Patrimoni Culturali" a "Patrimoni in migrazione": attraversamenti di un progetto partecipativo*, in A.M. Pecci (a cura di), *Patrimoni in migrazione. Accessibilità, partecipazione, mediazione nei musei*, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 11-39.
- S. Pierguidi, *Sull'iconografia della "Fraude" dell'Allegoria di Bronzino alla National Gallery di Londra*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 7, 2000/2001, pp. 17-21.
- J.N. Pieterse, *Multiculturalism and museums. Discourse about others in the age of globalization*, in G. Corsane (edited by), *Heritage, Museums and Galleries. An introductory reader*, London-New York, Routledge, 2005, pp. 163-183.
- R. Sandell (edited by), *Museums, Society, Inequality*, London-New York, Routledge, 2002.
- , *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*, London-New York, Routledge, 2007.

- R. Sandell, E. Nightingale, *Museums, Equality and Social Justice*, London-New York, Routledge, 2012.
- P. Schorch, *Experiencing differences and negotiating prejudices at the Immigration Museum Melbourne*, «International Journal of Heritage Studies», 21, 1, 2015, pp. 46-64.
- M. Sensi, *Le Madonne del Soccorso Umbro-Marchigiane nell'iconografia e nella pietà*, «Bollettino storico della città di Foligno», 18, 1994, pp. 7-88.
- J.Y. Shim, *Museums taking steps forward: pedagogical apparatus requiring strategic preparation for controversial art*, «Multicultural Education Review», 7, 1-2, 2015, pp. 99-107.
- J. Smithson, *Using and analysing focus groups: limitations and possibilities*, «International Journal of Social Research Methodology», 3, 2, 2000, pp. 103-119.
- V. Szekeres, *Representing Diversity and Challenging Racism: the Migration Museum*, in Sandell 2002, pp. 142-152.
- The Warwick Commission, *Enriching Britain: Culture, Creativity and Growth. The 2015 Report by the Warwick Commission on the Future of Cultural Value*, Warwick, University of Warwick, 2015.
- S. Vaughn, J.S. Schumm, J.M. Sinagub, *Focus Group Interviews in Education and Psychology*, Newbury Park, Sage, 1996.
- S. Watson (edited by), *Museums and their Communities*, London-New York, Routledge, 2007.



Fig. 1. Frequenza delle parole associate alla parola "museo" (ns. elaborazione)

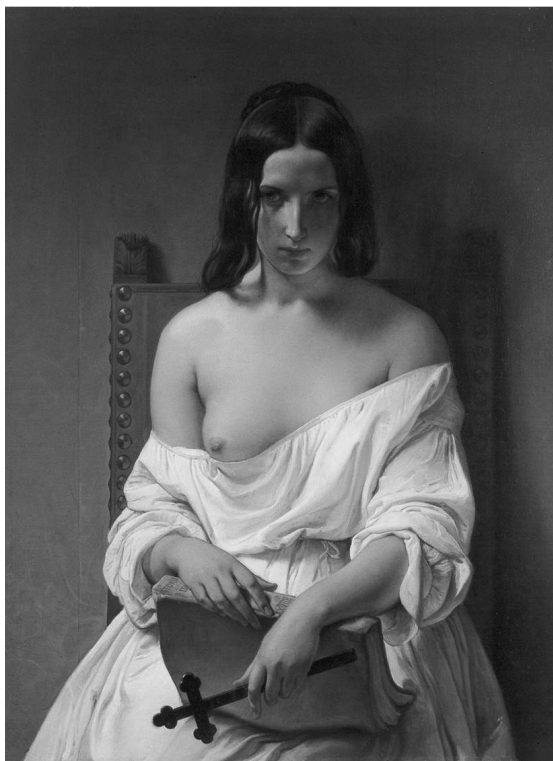


Fig. 2. Francesco Hayez, *La Meditazione*, Verona, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti

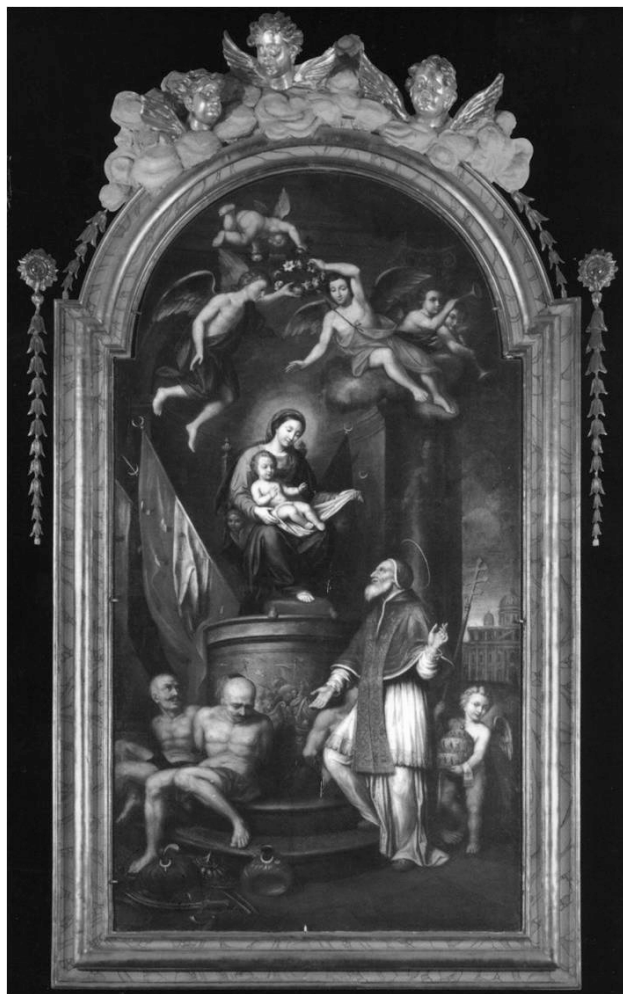


Fig. 3. Giacomo Falconi, *Madonna della Vittoria*, Grottammare, chiesa di San Pio V



Fig. 4. Agnolo Bronzino, *Allegoria*, Londra, National Gallery



Fig. 5. Pittore del XVI secolo, *Madonna del Soccorso*, Morrovalle, Museo Civico di Palazzo Lazzarini

Edith Cognigni, Francesca Vitrone*

“Lingue e culture in movimento”: percezione e didattica del patrimonio linguistico-culturale a scuola

1. Il patrimonio immateriale da eredità trasmessa e risorsa da condividere

Le finalità del progetto di ricerca-azione “Lingue e culture in movimento” sono legate alla necessità, particolarmente chiara nel momento attuale, di indagare la rappresentazione della diversità linguistico-culturale in ambito educativo e sperimentare percorsi didattici finalizzati al reciproco riconoscimento, arricchimento e consapevolezza. L'intrinseco legame che raccorda lingua e cultura e le connota entrambe del valore di “patrimonio” è ben illustrato in due noti documenti dell'Unesco, la *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali* del 2005 e la precedente *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* del 2003, ratificate in Italia nel 2007 e sempre più attuali. In contrapposizione con la più tradizionale definizione di “patrimonio culturale” della Convenzione Unesco del 1972¹,

* Università di Macerata, Dipartimento di Studi umanistici - lingue, mediazione, storia, lettere, filosofia, e-mail: edith.cognigni@unimc.it, francesca.vitrone@gmail.com.

Il contributo è il frutto di riflessioni comuni delle autrici. Ai fini accademici i parr. 1, 2, 3 sono da attribuirsi a E. Cognigni; l'intero par. 4 e le Conclusioni sono da attribuirsi a F. Vitrone.

¹ Unesco 1972. Si veda in particolare l'art. 1 in cui il patrimonio culturale è definito come l'insieme di «opere architettoniche, plastiche o pittoriche monumentali, elementi o strutture di carattere archeologico, iscrizioni, grotte e gruppi di elementi di valore universale eccezionale dal punto di vista storico, artistico o scientifico».

focalizzata sull'oggetto e sul concetto di eccellenza², i due documenti ne propongono una visione più ampia e dinamica in cui si include anche il "patrimonio immateriale". Oltre alle espressioni più strettamente culturali e sociali, ne fanno parte anche le lingue, i dialetti e le isole alloglotte che le comunità, i gruppi o gli individui riconoscono in quanto parte del proprio patrimonio³.

La Convenzione Unesco del 2005 ribadisce inoltre la natura di "comune patrimonio dell'umanità" della diversità culturale già espressa nella *Dichiarazione Universale*⁴ e, soprattutto, la necessità che ciascun individuo acquisisca consapevolezza circa la pluralità delle singole identità – proprie ed altrui – come pure delle società nella loro globalità. È evidente quindi che,

accanto alla più tradizionale visione *sostanzialista* del patrimonio come un insieme di beni statici e sedimentati da conservare e da trasmettere (attraverso un processo di comunicazione spesso ridotto a una traiettoria lineare e a senso unico), si sta gradualmente affermando un modo più *dialogico e processuale* di intendere il patrimonio come insieme di beni da condividere⁵.

L'Unesco invita in sostanza ad una nuova interpretazione del patrimonio culturale che, come sostiene Bodo⁶, non costituisca semplicemente una *eredità trasmessa* ma possa rappresentare una *risorsa condivisa* in grado di generare spazi terzi, luoghi di espressioni culturali condivise. Tale concezione di patrimonio svolge un ruolo importante nei processi d'inclusione tanto in ambito museale quanto in quello educativo, nei quali la prospettiva interculturale offre l'occasione di accedere a storie, memorie, appartenenze linguistiche e culturali, considerandole non unicamente come un'eredità del singolo o della sua comunità di appartenenza, ma come "risorse" da condividere.

Si tratta chiaramente di principi promossi da tempo nella scuola multiculturale attraverso un diffuso approccio intercultu-

² Cfr. Bodo 2009a.

³ Unesco 2003. Si veda in particolare l'art. 2 nel quale si specifica che «Il "patrimonio culturale immateriale" [...] si manifesta tra l'altro nei seguenti settori: a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale».

⁴ Unesco 2002.

⁵ Bodo 2009b, pp. 75.

⁶ Bodo 2009b.

rale alle discipline, nonché largamente auspicati dalle politiche linguistiche educative sia a livello europeo che nazionale, come di seguito discusso.

2. *La diversità linguistica nelle politiche educative europee e nazionali*

Da oltre un decennio i documenti del Consiglio d'Europa in merito all'apprendimento e all'insegnamento delle lingue sottolineano l'importanza della promozione della diversità linguistica in quanto veicolo privilegiato del dialogo interculturale. Numerosi sono i documenti nei quali si invoca la necessità di approcci e curricoli scolastici rinnovati in cui le dimensioni dell'educazione plurilingue ed interculturale si compenetrino e siano sempre più obiettivo esplicito dell'insegnamento linguistico o disciplinare attraverso la lingua di scolarizzazione⁷. In particolare, la *Guida per lo sviluppo e l'attuazione di curricoli per una educazione plurilingue e interculturale*⁸ indica gli orientamenti e le azioni concrete da mettere in atto, in modo tale che l'educazione plurilingue e interculturale possa costituire

un esplicito obiettivo generale, considerando come un unico processo l'insieme degli insegnamenti della lingua e in lingua (ivi compresa la lingua di scolarizzazione), incoraggiando gli insegnanti a lavorare in stretta collaborazione e dando uguale importanza all'apertura alle lingue e alle culture, alle competenze comunicative e (inter)culturali, all'autonomia dell'apprendente e alle competenze trasversali⁹.

La trasversalità della lingua nel curricolo e l'importanza che essa riveste nell'acquisizione dei contenuti disciplinari e nel raggiungimento del successo scolastico, oltre che di una piena cittadinanza, sono da tempo stati espressi in ambito italiano sia nei programmi della scuola di base sia nella ricerca didattica, seppure trovino ancora una limitata applicazione¹⁰. Già dagli anni Settanta, le *Dieci tesi per l'educazione linguistica demo-*

⁷ Per una sintesi aggiornata si veda Calò 2015.

⁸ Beacco *et al.* 2011.

⁹ Ivi, p. 13.

¹⁰ Cfr. Calò 2015, p. 235.

*cratica*¹¹ del gruppo Giscel, ai fini dello sviluppo delle capacità linguistiche, sottolineavano infatti la necessità di coinvolgere «non una, ma tutte le materie, non uno, ma tutti gli insegnanti» (Tesi VII), come pure il bisogno di dare visibilità e tenere conto delle “lingue” di tutti gli alunni, in quanto «la scuola deve assumere come traguardo il rispetto e la tutela di tutte le varietà linguistiche (siano esse idiomi diversi o usi diversi dello stesso idioma)» (Tesi IV). Ad oltre quarant’anni dalla loro elaborazione, le *Dieci Tesi* ci rammentano dunque che i contesti educativi devono tenere conto che il plurilinguismo – e con esso la pluralità culturale – è tratto endogeno del nostro Paese prima che conseguenza dei flussi migratori, una condizione che accomuna un’ampia parte degli alunni, siano essi italiani o di cittadinanza non italiana nelle varie declinazioni possibili che i due termini possono assumere (dialettofoni, stranieri neo-arrivati, seconde generazioni, figli di coppie miste...), ed alla quale si accompagna sempre più spesso una storia familiare di migrazione o di temporanea mobilità, data anche la crescente emigrazione degli italiani all’estero¹².

3. “*Lingue e culture in movimento*”: il progetto

Seppure la diversità linguistica e culturale sia una ricchezza, si deve ammettere che non sempre è agevole portarne alla luce il valore, e che le giovani generazioni sono sempre più nella necessità di essere stimolate ad una visione critica e consapevole, ad organizzare le proprie informazioni e rappresentazioni, al fine di costruire reti in cui connettere ed armonizzare tradizione, presente ed innovazione. È su queste consapevolezze che si fonda il progetto di ricerca azione “Lingue e culture in movimento”, condotto nell’a.s. 2015/2016 presso l’Istituto Comprensivo “E. Medi” di Porto Recanati (MC), di cui nei paragrafi successivi sono illustrati sinteticamente gli obiettivi, le fasi principali e alcuni esiti significativi.

La scuola è inserita in un contesto dal profilo socio demografico molto particolare, che oltre ad un’elevata presenza di famiglie provenienti da migrazioni interne, è caratterizzato da

¹¹ Giscel 2010.

¹² Cfr. Licata 2015.

un'incidenza del 22,2% di cittadini stranieri sul totale della popolazione, percentuale massima nelle Marche e tra le più alte in Italia¹³. La città è infatti sede del noto Hotel House, un enorme condominio che ospita circa 2000 persone, il 90% delle quali di origine straniera e proveniente da 40 diversi Paesi, separato anche sul piano urbanistico dal resto della città¹⁴. La scuola di Porto Recanati rispecchia il variegato contesto socioculturale in cui è inserita, presentando da tempo un'elevata presenza di alunni le cui famiglie sono originarie di altre regioni italiane o di altri Paesi, in gran parte non comunitari¹⁵.

Obiettivo principale del progetto è dunque la sensibilizzazione al potenziale che l'ampia diversità linguistica e culturale della scuola e della città di Porto Recanati offrono come terreno di autoriflessione e confronto, per docenti ed alunni *in primis* ma anche per le loro famiglie e tutto il territorio.

3.1 *Le fasi del progetto*

La prima fase del progetto ha visto la somministrazione di un breve questionario a tutti gli alunni di età compresa tra i 9 e i 12 anni, in ragione delle specificità di questa fascia di età in ordine allo sviluppo dell'identità, permettendo tanto di offrire spunti di riflessione a docenti ed alunni, che di raccogliere dati sulla composizione dei repertori plurilingui, l'uso di lingue e dialetti in ambito familiare ed amicale, la percezione della diversità linguistica in senso ampio e, in modo più specifico, delle lingue/varietà di lingue presenti nel proprio repertorio o ambiente di vita¹⁶. La seconda fase si proponeva inoltre di valorizzare, attraverso

¹³ Gli stranieri residenti a Porto Recanati al 1° gennaio 2016 sono 2.788: la comunità straniera più numerosa proviene dal Senegal (15,7%), cui seguono quelle provenienti dal Pakistan (15,0%) e dal Bangladesh (10,9%). Vd. Tuttitalia.it, Sezione Cittadini Stranieri 2016, <<http://www.tuttitalia.it/marche/89-porto-recanati/statisti-che/cittadini-stranieri-2016/>>, giugno 2016.

¹⁴ Per approfondire si veda Cancellieri 2013.

¹⁵ Nell'a.s. 2015/2016 l'incidenza della presenza straniera sul totale degli alunni va dal 25,6% della Scuola Secondaria al quasi 35% di quella Primaria.

¹⁶ Alcuni degli esiti del questionario sono ripresi e commentati nei parr. 4.1 e 4.2 e in parte nel par. 4.3 in modo funzionale alla progettazione e alla sperimentazione dei percorsi didattici interdisciplinari.

la didattica disciplinare, la diversità linguistico-culturale e la migrazione come patrimonio comune e terreno di confronto ed autoriflessione. A tale scopo è stato previsto un ciclo di incontri formativi con le 18 docenti partecipanti: oltre ai principi e ad alcune prospettive applicative nell'ambito dell'educazione plurilingue ed interculturale, sono stati trattati i temi della mediazione culturale e familiare in contesto migratorio e dell'uso delle Tecnologie dell'Informazione e della Comunicazione nella didattica¹⁷. Gli incontri teorico-pratici hanno fornito spunti utili alla progettazione collaborativa di percorsi didattici interdisciplinari intesi a valorizzare la diversità linguistica e culturale individuale e/o territoriale, anche in assenza di alunni di origine straniera nelle proprie classi. A tale riguardo, si discuteranno di seguito le linee di indirizzo principali dei percorsi didattici sperimentati nelle classi, presentando alcuni dei prodotti realizzati e dei risultati ottenuti¹⁸.

Esito finale del progetto è inoltre la realizzazione di un'esposizione virtuale dei prodotti realizzati dalle 8 classi aderenti su *migrazioni, diversità linguistico-culturale e concittadinanza*, nell'ipotesi di una sua condivisione a livello internazionale attraverso la Rete e i social networks.

3.2 *L'indagine empirica: campione e metodologia della ricerca*

Come accennato, la prima fase del progetto ha previsto la somministrazione di un questionario a circa 270 alunni, il 34% dei quali è di origine straniera ed in gran parte nato in Italia (60%). Nel 70% dei casi essi provengono da famiglie con due genitori stranieri e, in misura minore, da famiglie con un solo genitore straniero che in genere è la madre.

Per l'evidente diversità negli usi e negli atteggiamenti linguistici che possono derivare dai repertori plurilingui familiari, il

¹⁷ Si ringraziano le prof.sse Chiara Sirignano e Lorella Giannandrea dell'Università di Macerata per il prezioso contributo fornito ai fini degli incontri formativi in presenza.

¹⁸ Vd. par. 4.3.

campione è stato suddiviso in 3 corpora o sottocampioni: un primo corpus di famiglie con due genitori stranieri; un secondo corpus relativo alle famiglie con un solo genitore straniero o miste, un terzo corpus di famiglie con due genitori italiani.

La metodologia di analisi adottata è dunque di tipo comparativo e fondata su un approccio misto, in quanto intende mettere in luce tendenze generali attraverso un *approccio quantitativo*, ma nel contempo cerca di far emergere interpretazioni più fini – a volte in controtendenza – che necessitano di un *approccio qualitativo*.

Nel prosieguo di questo lavoro ci soffermeremo su alcuni esiti significativi del questionario utili ai fini di una riflessione sulla percezione della diversità linguistico-culturale nei contesti educativi multiculturali nell'ottica di tracciare possibili piste operative, interrogandoci su due aspetti in particolare: da un lato, se e in quale misura le lingue e le loro varietà presenti nei repertori plurilingui degli alunni e nel contesto locale sono percepite come "patrimonio"; dall'altro, quale percezione e quali atteggiamenti verso la diversità linguistica emergono globalmente nel campione individuato.

4. *L'analisi dei dati: la diversità linguistica nella percezione degli alunni*

4.1 *Percezione ed atteggiamenti verso la diversità linguistica*

Se la diversità linguistica è considerata una ricchezza dai documenti di politica linguistica europea¹⁹, nelle *Indicazioni nazionali per il curricolo* della scuola italiana la consapevolezza della diversità di lingue e loro varietà è parte integrante dei "Traguardi per lo sviluppo delle competenze"²⁰, ovvero dell'orizzonte augurabile ed allo stesso tempo prescrittivo della

¹⁹ Cfr. par. 2.

²⁰ MIUR, *Indicazioni nazionali per il curricolo della scuola dell'infanzia e del primo ciclo di istruzione*, «Annali della Pubblica Istruzione», Numero speciale, 2012, p. 31, <<http://www.indicazioninazionali.it>>, giugno 2016.

loro formazione. Va detto che i bambini ed i ragazzi delle classi coinvolte danno l'impressione di essere una generazione capace di realizzare un tale obiettivo, se incoraggiata e messa in condizione di farlo. Come emerge dal questionario, l'atteggiamento verso la diversità linguistica è generalmente positivo: ben il 41% ha curiosità attiva verso questa ricchezza. Il dato è confermato dalla risposta ad alcune domande, dagli esiti poco prevedibili, che i bambini hanno accolto senza problemi: alla domanda «Ti piacerebbe saper disegnare lettere o numeri di altre lingue?» quasi tutti rispondono affermativamente, soprattutto gli alunni che hanno uno o due genitori stranieri. Inoltre, al quesito «Hai oggetti o vestiti con scritte in altre lingue?» la maggioranza risponde in modo affermativo, e diversi mostrano di essere incuriositi proprio da questo aspetto. Non solo c'è quindi in generale un elevato grado di interesse ad ampliare il proprio patrimonio linguistico ma anche un atteggiamento generalmente aperto verso le tracce dei codici altrui che popolano il proprio quotidiano, come emerge in modo particolare nei questionari della scuola primaria. Qualcuno ha osservato che, nonostante le varie lingue abbiano in comune il loro ruolo di efficaci mezzi di comunicazione per i propri parlanti, nella realtà concreta e quotidiana dei contesti sociali multilingui esiste sempre una gerarchia che riflette la stratificazione sociale, ma la "naturalità" (che è poi presupposto di una inevitabilità) di questa situazione è già stata messa in discussione²¹. I bambini del campione mostrano che, in determinate condizioni e quando preoccupazioni valutative o di stigmatizzazione sociale vengono minimizzate, la "naturalità" può essere anche quella della curiosa osservazione, cauta ma sinceramente divertita, e che le gerarchie risentono di questa flessibilità, tutta da coltivare.

Va rilevato d'altra parte che il 32% del campione dichiara di sentirsi a volte in difficoltà nel sentir parlare una lingua diversa dalla propria, e che anche questo risulta abbastanza trasversale. Tuttavia questo rilievo non contraddice la citata apertura positiva al plurilinguismo ma in certo modo ne precisa il senso, portando con sé questioni sensibili legate al ruolo delle abilità

²¹ De Carlo, Anquetil 2011, p. 6.

ricettive, alle competenze parziali e in particolare all'intercomprensione tra lingue affini, il cui valore è già stato spesso sottolineato in campo educativo²²; il disagio di chi è esposto all'oralità di un codice sconosciuto o quasi non è certamente fenomeno raro, essendo anzi particolarmente destabilizzante, ed infatti l'intercomprensione è già stata messa in rapporto ad un'educazione all'ascolto dell'altro²³, che è poi anche benefica per il sé e le sue insicurezze nel momento in cui si incontra l'alterità.

4.2 *Lingue preferite e desiderate, specchio di identità ed appartenenze*

Per quel che riguarda le preferenze sulle lingue, nel campione dato l'atteggiamento verso il patrimonio immateriale sembra per così dire partire dal suo ruolo etimologico, se si accetta l'idea che la parola *patrimonium* unisce originariamente il concetto di *pater* e quello del *munus*, il *dovere*, l'*incarico* in sé di proteggere il nucleo familiare ed alimentarlo, insieme al frutto che ne deriva, beni accumulati per farlo. Un'area, insomma, in delicato equilibrio tra concretezza delle appartenenze necessarie ed immaginario ad esse legato, che è spesso un orizzonte aperto in cui le lingue sono spazi potenziali di (auto)realizzazione. Da un lato, infatti, la statistica del campione ci dice che le appartenenze identitarie e i retroterra sociolinguistici di provenienza si riflettono molto nella prima o seconda lingua preferita, dove almeno una delle due è quasi sempre connessa alle origini familiari, ma anche in quelle che abbiamo definito "lingue desiderate", ovvero lingue che si conoscono poco o si vorrebbero approfondire. A prima vista, ciò apparirebbe come un arroccamento sul proprio ambito linguistico ma a ben guardare si nota un atteggiamento più complesso, non solo perché frutto di un generale atteggiamento positivo verso l'apprendimento linguistico (come nel caso dell'alunno tunisino che dice «non so scrivere bene nella mia lingua, mi piacerebbe impararla bene») ma soprattutto perché diversi precisano questa "preferenza" e

²² Ivi, pp. 82 ss.

²³ *Ibidem*.

le conferiscono un orizzonte ben più largo: come il bimbo con madre domenicana che vorrebbe conoscere anche «lo spagnolo di Spa(g)na», fino al bambino di origine egiziana interessato a conoscere... i geroglifici!

La chiarezza con cui diversi bambini riconnettono, insomma, il loro immaginario linguistico ad una dimensione estesa nello spazio e nel tempo ed investono se stessi del ruolo di esploratori della complessità linguistico-culturale, dovrebbe far riflettere, e la scuola italiana che recepisce le indicazioni europee sul plurilinguismo tenerne conto nel momento in cui va a leggere affermazioni ed atteggiamenti per intervenire in modo più consapevole e adeguato.

Va rilevato e commentato, seppure brevemente, il dato sulla lingua italiana relativo al campione di alunni con due genitori stranieri: in modo condiviso e trasversale, sebbene il fenomeno sia più visibile negli alunni che hanno un solo genitore straniero, l'italiano ha un posto importante, essendo prima preferenza nel 30%, e seconda preferenza nel 36%, giungendo in questo caso quasi ad eguagliare il ruolo della lingua d'origine. Non è solo una preferenza obbligata, riflesso della scolarizzazione, perché l'italiano è usato quasi come lingua esclusiva per comunicare tanto con fratelli e sorelle che coetanei, per oltre il 70% in entrambi i casi. Un'ulteriore conferma, se occorre, della capacità di questi bambini e ragazzi di diversificare il proprio spazio linguistico, variando la faccia del prisma su cui si collocano.

Un'ultima considerazione va inoltre fatta relativamente alla percezione e agli atteggiamenti verso i dialetti. Va precisato innanzitutto che, negli alunni con due genitori stranieri, non sempre c'è una consapevolezza chiara di quale sia la differenza tra italiano e dialetto e, forse anche in dipendenza di ciò, il dialetto locale in particolare è scarsamente presente negli usi linguistici dei nuovi italiani e del tutto assente tra le lingue preferite o desiderate. Presente negli usi linguistici di molti alunni con almeno un genitore italiano, tuttavia, il dialetto rappresenta difficilmente una lingua preferita o desiderata, e laddove è dichiarato come tale si tratta generalmente di un dialetto meridionale, come ad esempio il napoletano o il pugliese.

Tra gli alunni con due genitori stranieri, non è rara inoltre la presenza di dichiarazioni che fanno pensare ad una mancanza di serenità nei confronti del dialetto, che può essere perfino temuto: «io non parlo nessun dialetto, sono normale» afferma un ragazzino; oppure, quando presente va giustificato, come nel caso di un altro alunno che afferma «io parlo dialetto napoletano, ma perché c'ho mezza famiglia a Napoli».

Si comprende dunque l'opportunità di proporre interventi didattici in cui le varietà locali dell'italiano siano parte integrante del processo di valorizzazione della diversità linguistico-culturale, anch'esse simboli e veicoli di una pluralità identitaria prima che culturale.

4.3 Per una didattica del patrimonio linguistico-culturale: i percorsi sperimentati

Nel corso del progetto sono stati sperimentati sei percorsi interdisciplinari a valenza interculturale. In via generale, tutte le classi partecipanti, tanto della scuola primaria che secondaria, hanno cercato di coinvolgere più possibile le famiglie e di contestualizzare le esperienze sul territorio, pur se lo sguardo si rivolgeva a un orizzonte molto ampio, per ricomprendervi la dimensione mondiale e la pluralità; si è sempre fatto leva sulla creatività dei bambini e dei ragazzi, incoraggiando quell'atteggiamento già commentato di curiosità e apertura che era emerso dai questionari.

Ciò è evidente ad esempio nel progetto "Sinfonia di ambienti", realizzato dalla classe 1°C della scuola secondaria, in cui le spiagge, gli uccelli marini, il cielo e in generale lo spazio quotidiano acquistano una valenza educativa speciale perché rivissuti attraverso un ascolto intenso e raccolto; si va a riflettere sui suoni che ci circondano fino a dar loro un nome tutto da negoziare, perché diverso in ogni lingua, cosicché diventa esso pure suono da ascoltare (fig. 1).

Il percorso «Babelica classe, sguardi sul mondo» della classe 2°B si è concentrato, invece che sull'ascolto, sul dialogo e sullo scambio, e tuttavia in modo del tutto coerente con quanto visto sinora. Tra le varie attività, i ragazzi si sono intervistati recipro-

camente, ed hanno prodotto racconti scritti e rappresentazioni grafiche dei repertori linguistici presenti in classe, per poi coinvolgere i genitori di origine straniera nella lettura in classe di testi letterari, spesso parte della propria storia familiare, tradotti in italiano con l'ausilio dei figli e occasione per conoscere aspetti specifici sulle lingue e le culture presenti in classe. Un modo di dar spazio a quel senso di ricerca di radici ma anche di ragioni, che emergeva dai questionari, e di valorizzare tanto le lingue e culture altre che l'italiano, dai ragazzi tanto amato e usato per dialogare con i coetanei²⁴ e che qui si fa lingua che veicola il confronto.

Nel percorso "Feste in famiglia", realizzato dalle classi 5°D e 5°E della scuola primaria, le dimensioni culturale e religiosa, così delicate da trattare e spesso fonte di problematicità, sono qui affrontate in modo originale ed efficace usando come tramite il loro essere vissute in famiglia; quando non etichettata come 'famiglia dell'altro' ma vista come luogo di affetti e tradizioni, la famiglia è situazione comune a tutti gli alunni, ed ha permesso un dialogo diretto e proficuo in cui il ruolo di "genitore" mediava efficacemente quello di "esponente della cultura x"; di fatto, nei vari progetti sono soprattutto i genitori stranieri che hanno contribuito notevolmente alla realizzazione delle attività e, in alcuni casi, hanno anche proposto di fare ulteriori incontri. I bambini hanno riutilizzato molte informazioni raccolte negli incontri in un "gioco dell'oca plurilingue ed interculturale", sperimentato poi allegramente dagli stessi alunni (fig. 2).

Momenti del proprio vissuto tanto soggettivo quanto culturale che riescono a rimodellarsi diventando frammenti mobili e potenzialmente nuovi da condividere, non icone da esporre. Il patrimonio – per tornare alla già chiarita metafora – è qui davvero sia *incarico* da tutelare che *dono*²⁵ da condividere.

Anche il ricco percorso delle classi 4°A e 4°B della Scuola Primaria, dal titolo "Il mondo 'in gioco'", usa il gioco come linguaggio comune e metafora interculturale: tra le varie atti-

²⁴ Vd. *supra*, par. 4.1.

²⁵ Si fa qui riferimento ad un altro importante significato della parola latina *munus* che, insieme a *pater*, costituisce una delle radici etimologiche di "patrimonio" come discusso nel par. 4.2.

vità proposte, particolarmente significativi sono i tangram attraverso i quali i bambini sono stati invitati a rappresentare graficamente un elemento del proprio patrimonio culturale, materiale o immateriale, cui hanno poi assegnato una didascalia in una o più lingue del proprio repertorio (figg. 3-3bis).

Conclusioni

Ad un primo bilancio, gli aspetti positivi appaiono ampiamente maggiori rispetto alle criticità emerse: in generale si rileva un coinvolgimento attivo di gran parte degli alunni – italiani e stranieri – che si sono avvicinati con viva curiosità alle attività proposte (sia per i temi che per le modalità didattiche), sentendosi protagonisti.

Le (auto)valutazioni fornite dalle classi con apposite schede di riflessione hanno in generale rilevato un livello elevato di efficacia del progetto in ordine al raggiungimento degli obiettivi previsti, soprattutto per ciò che concerne la valenza educativa interculturale. Le docenti notano anche che le attività hanno incoraggiato, come era augurabile, dinamiche collaborative; in particolare, viene rilevata l'importanza delle emozioni nel processo, quali fattori che emergono con vivacità nei diversi momenti vissuti e che, se accolte e non temute, portano un generale miglioramento del successo formativo, confermando studi molto noti in questo ambito²⁶. La valorizzazione del patrimonio linguistico-culturale in quanto patrimonio immateriale risulta, quindi, coerentemente ed intimamente connessa all'espressione del sé oltre che del "noi" culturale e, in particolar modo nei progetti che più direttamente coinvolgevano la famiglia, ha dato ottimi esiti. Questo non appare una semplice coincidenza ma più probabilmente si lega al fatto che la famiglia è una dimensione di mediazione tra individuo e collettività, al tempo stesso luogo di trasmissione ma spesso anche di rinegoziazione dei riferimenti culturali. Ne esce quindi riconfermato il ruolo sempre più strategico della famiglia e la necessità pedagogica di modelli

²⁶ Per una sintesi vedi Vignati 2000.

di attenzione specifici²⁷ e soprattutto il valore della “autentica” collaborazione scuola-famiglia.

Ciò che sembra aver dato a “Lingue e culture in movimento” una sorta di plusvalenza è stato dunque il collegamento con la ricchezza artistica e culturale oltre che linguistica, creando un sostrato condiviso di riferimenti per cui si voleva realmente “arricchirsi a vicenda”, non solo rispettare un codice di comportamenti (inter)culturalmente corretti. Le insegnanti hanno mostrato di aver ben compreso le indicazioni concettuali di fondo del progetto, ma hanno anche saputo valorizzarle declinandole ciascuna nel loro contesto; tutti i progetti, pur nelle loro specificità, hanno teso a prendere in conto il vissuto dei ragazzi e cercato di far emergere percezioni ed emozioni, partendo dalla realtà quotidiana ed arrivando alla rielaborazione dell’immaginario, così individuale come collettivo, in un continuum naturale e necessario. Entro quel contesto locale difficile e complesso, si conferma quindi il ruolo delle lingue «per la vita di ciascuno e per le collettività, giungendo per il tramite linguistico a postulare una stretta correlazione con i concetti di coesione sociale, di inclusione e di vita democratica»²⁸. Inoltre, si è evidenziato che l’intima connessione auspicata dal progetto tra lingue-culture e apprendimento disciplinare ha un potenziale effettivo laddove venga realizzata attraverso il contributo attivo degli alunni, e può condurre a esiti sorprendenti, riuscendo a coniugare la tutela identitaria e la visione unificante ma non uniformante: come nel progetto sui suoni per l’educazione musicale e artistica, dove lo studio delle parole specifiche nelle diverse lingue si armonizza con la visione di una Natura che parla la lingua di tutti e “per” tutti; un progetto come questo ha anche una valenza aggiuntiva, perché la scuola deve incoraggiare la consapevolezza dell’ambiente come bene comune in una comunità di destino che è tanto europea quanto planetaria²⁹ sulla scia di quanto propone Morin e del suo insegnare a vivere³⁰.

²⁷ Sirignano 2005.

²⁸ Vd. Calò, Ferreri 2009.

²⁹ MIUR 2012, p. 7.

³⁰ Morin 2015.

Queste raccomandazioni, così fortemente condivise da più fronti, trovano spesso ostacoli nella realizzazione concreta delle "buone pratiche", anche per la frammentazione dei tempi e dei temi delle attività scolastiche; il pericolo latente è sempre che la trasversalità necessaria e implicita del curriculum venga oscurata. In effetti, come si evince dalle schede di rilevazione finale, a volte i progetti hanno faticato a conciliare la prospettiva interculturale e plurilingue con la programmazione disciplinare, ma solo quando la programmazione stessa non è stata rimessa in gioco, e si è cercato di "inserire" le attività piuttosto che farne la base costitutiva, o quando la mancanza concreta di tempi e di supporto ha reso difficile il lavoro. In molti casi, gli obiettivi di apprendimento disciplinari hanno invece ottenuto una valorizzazione, e soprattutto si sono comunque rivestiti agli occhi dei bambini e dei ragazzi di una luce diversa, positiva e interessante; diverse insegnanti notano che gli alunni "andavano oltre" le loro aspettative nel cogliere le potenzialità delle attività, ed esse hanno dovuto essere rielaborate in atto, come del resto è corretto per un docente "professionista riflessivo" che considera la didattica una scienza della progettazione³¹ ma sa rimodulare il suo presente entro l'azione educativa, fuori da logiche semplicistiche della progettazione³².

La possibilità di usufruire di un ambiente online per i docenti, una "casa virtuale" del progetto, è stato anch'esso un elemento interessante, sebbene l'esperienza abbia dimostrato che per valorizzare l'apporto positivo di una simile risorsa è necessario creare precedentemente le premesse, e lungo la via coltivare con costanza la complessa mediazione che si determina, il che è tutt'altro che agevole³³. Nel progetto di ricerca azione condotto si evidenzia comunque, nel complesso, come la didattica plurilingue possa con adeguati supporti avere un effetto integratore, che media tra identità (del soggetto, della lingua ma anche della disciplina) e fattori in gioco; se autentica, come rilevato in vari studi, essa non va a costituirsi come alternativa all'apprendi-

³¹ Cfr. Laurillard 2012.

³² Cfr. Rossi, Pezzimenti 2012.

³³ Sulla difficoltà di queste situazioni, si veda ad es. Damiano *et al.* 2013, cap. 6.

mento curricolare, e non causa rotture³⁴ ma costituisce un'inimita risorsa. Non possiamo quindi che augurarci che la percezione dei reciproci patrimoni linguistici e culturali non si limiti ai confini spazio-temporali di una sperimentazione ma possa diventare obiettivo permanente dell'insegnamento nei contesti educativi multiculturali. Le dicotomie teoria-pratica che investono tuttora il rapporto progettazione-didattica curricolare non potranno che beneficiarne, e così l'armonico sviluppo delle personalità plurilingui dei soggetti dell'oggi e del domani.

Riferimenti bibliografici

- J.-C. Beacco, M. Byram, M.M. Cavalli, D. Coste, M. Egli Cuenat, F. Goullier, J. Panthier, Strasbourg, Council of Europe, *Guide pour le développement et la mise en œuvre de curriculums pour une éducation plurilingue et interculturelle*, Strasbourg, Conseil de l'Europe, 2010; trad. it. *Guida per lo sviluppo e l'attuazione di curricoli per una educazione plurilingue e interculturale*, «Italiano LinguaDue», 1, 2011, <<http://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/1532>>, giugno 2016.
- J.-C. Beacco, D. Coste, P.-H. van de Ven, H. Vollmer, *Langue et matières scolaires Dimensions linguistiques de la construction des connaissances dans les curriculums*, Strasbourg, Conseil de l'Europe; trad. it. *Lingua e discipline scolastiche. Dimensioni linguistiche nella costruzione delle conoscenze nei curricoli*, «Italiano LinguaDue», 1, 2011, <<http://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/article/view/1240/1452>>, giugno 2016.
- S. Bodo, *Per una educazione del patrimonio in chiave interculturale*, «Insula Fulcheria», vol. A, XXXIX, 2009, pp. 160-169 (2009a).
- , *Sviluppare “spazi terzi”: una nuova sfida per la promozione del dialogo interculturale nei musei*, in A.M. Pecci (a cura di), *Patrimoni in migrazione. Accessibilità, partecipazione, mediazione nei musei*, Milano, Franco Angeli, 2009, pp. 75-84 (2009b).
- R. Calò, S. Ferreri, *Le ragioni di una traduzione*, premessa alla trad. it. di *Un documento europeo di riferimento per le lingue dell'educazione?*, a cura di D. Coste, Viterbo, Sette Città, 2009, pp. XI-XXIV.
- R. Calò, *Educazione linguistica e plurilinguismo. Dal progetto europeo al contesto italiano*, Roma, Aracne, 2015.

³⁴ Cfr. Beacco *et al.* 2010, p. 30.

- A. Cancellieri, *Hotel House. Etnografia di un condominio multietnico*, s.l., Professionaldreamers, 2013.
- E. Damiano, L. Giannandrea, P. Magnoler, P.G. Rossi, *La mediazione didattica. Per una teoria dell'insegnamento*, Milano, Franco Angeli, 2013.
- M. De Carlo, M. Anquetil, *L'intercomprensione da pratica sociale a oggetto della didattica*, in M. De Carlo (a cura di), *Intercomprensione e educazione al plurilinguismo*, Porto S. Elpidio, Wizarts, 2011, pp. 27-97.
- Gisel, *Dieci tesi per l'educazione linguistica democratica*, ed. trilingue a cura di Silvana Ferreri, Viterbo, Sette Città, 2010.
- D. Laurillard (edited by), *Teaching as a Design Science. Building Pedagogical Patterns for Learning and Technology*, London, Routledge, 2012; trad. it. *L'insegnamento come scienza della progettazione. Costruire modelli pedagogici per apprendere con le tecnologie*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- D. Licata (a cura di), *Rapporto Italiani nel mondo 2015*, Fondazione Migrantes, Roma, Tau editrice, 2015.
- Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, (MIUR) *Indicazioni nazionali per il curriculum della scuola dell'infanzia e del primo ciclo di istruzione*, «Annali della Pubblica Istruzione», Numero speciale, 2012, <<http://www.indicazioninazionali.it>>, giugno 2016.
- E. Morin, *Enseigner à vivre. Manifeste pour changer l'éducation*, s.l., Éditions Actes Sud, 2014; trad. it. *Insegnare vivere. Manifesto per cambiare l'educazione*, Milano, Cortina, 2015.
- P.G. Rossi, L. Pezzimenti, *La trasposizione didattica*, in P.C. Rivoltella, P.G. Rossi (a cura di), *L'agire didattico. Manuale per l'insegnante*, Brescia, La Scuola, 2012, pp. 167-183.
- C. Sirignano, *Ricerca educativa e pluralismo familiare. Itinerari e prospettive per una nuova pedagogia delle famiglie*, Pisa, IEPI, 2005.
- Tuttitalia.it, Sezione Cittadini Stranieri 2016, <<http://www.tuttitalia.it/marche/89-porto-recanati/statistiche/cittadini-stranieri-2016/>>, giugno 2016.
- Unesco, *Convezione riguardante la protezione sul piano mondiale del patrimonio culturale e naturale*, Parigi, 1972.
- , *Dichiarazione Universale dell'Unesco sulla Diversità Culturale*, Parigi, 2002, <http://www.unesco.it/_files/DIVERSITA_culturale/dichiarazione_diversita.pdf>, giugno 2016.

- , *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi, 2003, <<http://www.unesco.beniculturali.it/getFile.php?id=48>>, giugno 2016.
- , *Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali*, Parigi, 2005, <http://www.unesco.it/_filesDIVERSITAculturale/convenzione_diversita.pdf>, giugno 2016.
- R. Vignati, *La scuola delle emozioni. Apprendimento ed educazione emozionale. Atti del Convegno: Un ponte educativo sul Terzo millennio*, Fermo, Centro Studi di Polizia, 2000, pp. 1-6.



Fig. 1. I rumori del mare, dal percorso “Sinfonia di ambienti”



Fig. 2. Il gioco dell’oca dal percorso “Feste in famiglia”



Fig. 3. I tangram plurilingui, dal percorso “Il mondo ‘in gioco’”

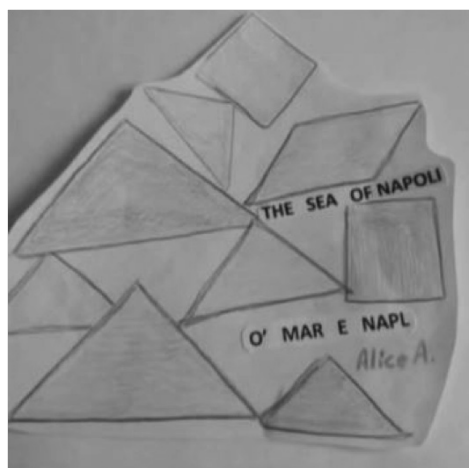


Fig. 3bis. I tangram plurilingui, dal percorso “Il mondo ‘in gioco’”

Il volume raccoglie gli atti del convegno conclusivo del progetto di ricerca "*CROSS-cultural Doors. The perception and Communication of cultural heritage for audience development and rights of citizenSHIP in Europe*" (acronimo: **Cross-ship**), finanziato dall'Università di Macerata, svoltosi a Macerata dal 4 al 6 maggio 2016. Il progetto, diretto da Francesca Coltrinari, ha coinvolto professori e ricercatori dei Dipartimenti di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del turismo e di Studi umanistici dell'Università di Macerata, avvalendosi della collaborazione di studiosi di altri atenei italiani ed esteri e di esperti del settore provenienti dal mondo delle professioni. Partendo dalla constatazione che il patrimonio culturale ha costituito nel tempo uno strumento fondamentale di costruzione dell'identità, dei singoli e collettiva, il progetto si è soffermato da diversi punti di vista sul ruolo che il patrimonio culturale assume nella attuale società multilingue e multiculturale europea. Le indagini sono state condotte in quattro diverse aree: la **scuola** e i **musei**, fra le maggiori istituzioni con finalità educativa; la **storiografia** e la **letteratura di viaggio**, cruciali nella definizione dei modi di percepire il patrimonio e la **letteratura migrante**, lente di ingrandimento privilegiata per capire il punto di vista dei nuovi cittadini e degli immigrati di "seconda generazione".

Francesca Coltrinari è ricercatore di storia dell'arte moderna presso il Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo dell'Università degli studi di Macerata, dove insegna storia dell'arte moderna. Autrice di numerosi studi dedicati all'arte in area adriatica fra XV e XVIII secolo, fra cui sui Crivelli, Lorenzo Lotto, Loreto nell'età della Controriforma, i musei delle Marche, è coordinatrice di redazione della rivista "**Il Capitale culturale. Studies on the value of cultural heritage**", dedicata ai temi della valorizzazione dei beni culturali.



eum edizioni università di macerata

ISBN 978-88-6056-498-6



9 788860 564986

€ 23,00