



2013

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE

University of Macerata



eum

Direttore / Editor

Massimo Montella

Comitato di redazione / Editorial Office

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

Comitato scientifico / Scientific Committee

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

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

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism

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

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

IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage
6 / 2013

eum

Il Capitale culturale
Studies on the Value of Cultural Heritage
Vol. 6, 2013

ISSN 2039-2362 (online)

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

Direttore
Massimo Montella

Coordinatore di redazione
Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico
Pierluigi Feliciati

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

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

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

Web
<http://www.unimc.it/riviste/cap-cult>
e-mail
icc@unimc.it

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

Layout editor
Cinzia De Santis

Progetto grafico
+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Indice

- 5 Editoriale
 a cura del direttore
- Saggi
- 13 Marisa Borraccini, Giovanna Granata, Roberto Rusconi
 A proposito dell'inchiesta della S. Congregazione dell'Indice
 dei libri proibiti di fine '500
- 47 Raffaella Picello
 La ritrattistica di Achille Funi nei primi anni Venti e la
 tradizione figurativa della scuola ferrarese
- 75 Enrica Petrucci
 La nuova Sala dedicata a Cola dell'Amatrice nel complesso
 francescano di Ascoli Piceno
- 93 Francesca Imperiale, Valentina Terlizzi
 Musei, raccolte e collezioni in Puglia
- 127 Elena Gori, Silvia Fissi
 Dalla contabilità finanziaria ai risultati economico-
 patrimoniali nei musei pubblici: una proposta metodologica

- 155 Alessia Zorloni, Ilaria Tiezzi
I fattori di successo nelle strategie di sviluppo *culture-driven*
- Documenti
- 175 Ginevra Domenichini
Il difficile rapporto tra cultura e mercato in Italia. Note a margine della ricerca *Le attività culturali e lo sviluppo economico: un esame a livello territoriale*
- 191 Antonio Agostini
Il Museo Civico di Castello Ursino a Catania. Prime riflessioni sul dibattito critico negli anni della sua istituzione
- 211 Serena Brunelli
Il Museo Nazionale delle Marche di Ancona: dalla sua fondazione al ventennio fascista
- Classici
- 229 Karl Polanyi
The Two meanings of *Economic* / I due significati di *economico*

Editoriale

In grandissima parte i contributi ospitati in questo numero, anche in questo numero, trattano argomenti “locali” e, peggio, a detta di molti, tipicamente italiani.

Sappiamo che, così facendo, si va ormai controcorrente, anche a rischio d’isolamento accademico. È che il *mainstream* della internazionalizzazione, per tanta parte sacrosanto, è stato rapidamente distorto, sia per ottusità che per ragioni di bottega, in un’idolatria furiosamente acritica, neppure consapevole che il prefisso di questo lemma composito non è “in”, come inabissarsi, ma “inter”, che vuol dire “fra”. Avvertire quanti possibili dei provincialissimi errori del culto corrivo appare dunque un dovere urgente, irrinunciabile per motivi etici e culturali in genere e, in specie, per deontologia aziendale. L’alienazione identitaria *would be* a fiasco, direbbero quelli che, del resto, mai ce l’hanno chiesta.

La questione è essenziale, nonché complessa. Comporta almeno d’interrogarsi se il globale sia da intendere come *glocalmente* composto, articolato in parti *place specific*, multidimensionalmente e vitalmente variegato, integrabile con l’apporto dello specifico nostro o come soluzione dieteticamente omogenizzata; se, in quest’ultimo caso, il solvente della nostra identità e dei nostri bisogni sia di specie anglosassone; se, pertanto, dei problemi del contesto italiano non ci si debba curare; se, inoltre, studio e ricerca siano in funzione del gioco accademico o debbano servire a creare valore per le comunità finanche locali e nazionale; se le regole del gioco accademico debbano essere ad utilità degli arbitri e a tale scopo mutabili all’occorrenza e se il loro corretto impiego possa prescindere dall’utile risultato. E, fra il molto altro che ci si potrebbe continuare a chiedere, significativo appare intanto il dato empirico del costante moltiplicarsi di indagini durate anni con soccorso tecnologico ingente e con scrupoloso metodo scientifico, matematico, statistico e su estesissimi campioni e sottoposte a rigorosi sistemi di misurazione, per mettere a fuoco l’ovvio o soltanto per friggere parole.

Eppure un'analisi SWOT potrebbe far pensare che la colonizzazione postbellica stia refluyendo e che magari può riuscire il progetto dell'Europa e che può venirgli utile il concorso dell'identità nostra. In tal caso bisognerebbe tenersi pronti con le proprie risorse distintive, costruite in un arco tale di secoli da determinare un vantaggio di marca e di sostanza non poi troppo facilmente imitabile. Anche stando ai dettami del marketing, a vincere non è l'indiano che in uno spot di qualche tempo fa, per imitare l'auto pubblicizzata nel manifesto di una celebrata marca straniera, fa sedere un elefante sul cofano della propria per abbassarne l'anteriore, accorcia il posteriore cozzando contro il muro, martella con una mazza i fianchi e così ottiene una copia ammaccata che esalta il lontano originale. Si fosse confrontato con la proposta straniera partendo dai peculiari bisogni del suo ambiente, avrebbe almeno soddisfatto questi, il che già sarebbe abbastanza, e forse avrebbe anche aiutato ad innovare e ampliare il mercato automobilistico mondiale.

Ammonita dallo spot e mai dimentica che fra i sinonimi di bizantino i dizionari, molti, mettono per primo "accademico", questa rivista, quali che siano i contributi accettati ogni volta, agisce sapendo che la nozione antropologica di cultura e il concetto di beni culturali sono un tratto distintivo non esclusivamente ma specialmente italiano, che i beni culturali servono a più che allo svago e alle ritualità posizionali e che per questa affermazione si passa dall'età moderna all'attuale e che il valore dei beni culturali viene accresciuto dalle attività di studio e di ricerca e che emerge piuttosto da approcci interdisciplinari e che, a farlo percepire quanto meglio a quanti più, anche grazie ad efficaci soluzioni aziendali, genera il valore economico immateriale dell'incremento delle risorse intellettuali e della qualità di vita delle persone, la qual cosa subito si traduce in mille modi in valore economico materiale macro, quanto all'economia della conoscenza e non soltanto, e micro, quanto ai diversi territori e alle innumerevoli organizzazioni coinvolte. Anche sappiamo che il tratto distintivo del nostro paese consiste nella minuziosa e incessante diffusione territoriale di un patrimonio culturale storico senza soluzione di continuità temporale e che questo vantaggio competitivo andrebbe intensamente coltivato.

Peculiarmente nostro e culturalmente ed economicamente rilevante è, ad esempio, il tema del recupero funzionale degli edifici storici. In paesi come non soltanto la Cina conservare vuol dire rifare. Altrove, come negli USA, la scelta fra restaurare e rifunzionalizzare o abbattere e ricostruire dipende solitamente dalla equazione di Heilbrun¹:

$$V_n - C_n > 0 < V_0 + D_0$$

dove V_n è il valore di mercato, C_n il costo della costruzione di nuove strutture, V_0 il valore di mercato con la utilizzazione attuale del terreno, D_0 il costo della

¹ Heilbrun J. (1974), *Urban economic policy*, New York: St. Martin's Press.

demolizione. Ne discende con algebrica ineluttabilità che un edificio sopravviverà e verrà restaurato, se il costo di demolizione, sommato eventualmente a quello di acquisto, supera il valore del terreno riedificabile. Verrà invece abbattuto, se il valore di mercato del nuovo edificio da costruire al suo posto, sottratti i costi di demolizione e di nuova costruzione, supera il valore di mercato attuale. Questa formula, spesso utilizzata per i piani urbanistici americani, statuisce pertanto, come riassume Pennisi, che, «nell'ipotesi di concorrenzialità perfetta, il restauro e la conservazione non sono “efficienti” se: a) il valore corrente di mercato delle strutture esistenti diminuisce; b) il valore del terreno cresce; c) il valore delle nuove strutture aumenta ad un tasso più rapido di quello delle strutture esistenti, o d) in qualsiasi combinazione delle condizioni precedenti»². A fronte di questa impostazione, concepita dapprima per i beni naturali e infine applicata ai centri storici, il teorema di Coase³, fondato sul principio della concorrenzialità dei mercati e sull'assunto che la distribuzione del reddito rispecchia le preferenze comunitarie nelle scelte fra conservazione e sostituzione, prevede che il solo modo perché restauro e conservazione prevalgano consiste nell'aumentare i redditi, già i più alti, di coloro che sono disposti a pagare per la conservazione. Capire, perciò, con quali aggiuntivi intenti e motivazioni siano stati affrontati ad Ascoli quali problemi per mantenere in vita un edificio che pure non è il Colosseo può essere, ci pare, di qualche aiuto anche rispetto alle tesi di studiosi internazionalmente celebrati come Heilbrun, Coase, Gold e via elencando.

Altro umbratile argomento italiano è la Ferrara degli scorsi anni Venti. Occuparsene, mettere tempo a parlare addirittura di un Roberto Melli sembra una ostinazione ottusa. Poco aiuta aggiungergli Achille Funi, assente dalla *top ten* degli artisti di allora. Va meglio man mano, includendo Carrà, De Pisis, Savinio e, soprattutto, de Chirico. Quest'ultimo, le sue opere fossero solo in musei italiani, parrebbe, *I presume*, un autore d'interesse non internazionale abbastanza. Ma sta, fra l'altro, al Centre Georges Pompidou, alla Tate Gallery, alla Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf: e però Francia e Germania sono il cortile di casa. Per fortuna è esposto in Inghilterra, dove si parla inglese. E anche alla Art Gallery of Ontario, che è oltreoceano. E, finalmente, negli USA. Né solo alla Albright-Knox Art Gallery di Buffalo e al Philadelphia Museum of Art. Addirittura al MOMA di New York. Dunque assurge ad *asset* degno di un *paper* da sperare che compaia in una rivista di fascia A delle oligopolistiche catene editoriali che tessono la scienza universale. Nel sito web del MOMA la didascalia a corredo del *Great Metaphysical Interior* spiega che de Chirico «was one of the originators of Pittura metafisica» e che la definizione di “pittura metafisica” è «applied to the work of Giorgio De

² Pennisi G. (1986), *Valutazione economica dei Beni Culturali e Ambientali*, «Rivista di politica economica», aprile, pp. 566-567.

³ Coase R. (1960), *The Problem of Social Cost*, «Journal of Law and Economics», 3, pp. 1-44.

Chirico and Carlo Carrà before and during World War I and thereafter to the works produced by the Italian artists who grouped around them». Infine dichiara il tempo, *by 1917*, e il luogo, *in Ferrara*, dove «he was painting in a simplified manner, in which crisp areas of colour outlined in black and a clear, dry modelling complement the disturbing subject-matter». Ma l'informazione è apparente, se quel numero e quel toponimo non riconducono a quello che a molti facilmente pare il provinciale tempo della Sarfatti nel discosto ambiente ferrarese con dentro i Funi, De Pisis, Soffici, Melli, Clavel e la sistemazione delle collezioni comunali nel palazzo dei Diamanti e poi la "I Mostra d'Arte Ferrarese" e quella del "Rinascimento Ferrarese". Farlo sapere in giro può magari creare valore per chi visiti finanche il MOMA e per tutti gli artisti citati e per le loro opere e per i musei che le conservano e, a proposito di marketing territoriale, per Ferrara e per l'Italia e, naturalmente, per le case d'asta: anche quando battessero un Melli.

E da principio italiano, ma davvero niente affatto provinciale, come chiunque facilmente comprende, è il tema dell'*Index librorum prohibitorum* promulgato da Clemente VIII nel 1596. Lo studio di quel che ne seguì mette in luce il patrimonio librario raccolto fino allora in Italia da prima di Cristoforo Colombo, le *librerie* e gli *Studia* di ordini religiosi, la circolazione libraria a partire dall'introduzione, nel 1455, della stampa a caratteri mobili, gli effetti della Controriforma e permette altresì di individuare i nuclei storici di molte raccolte: non poco per comprendere quel che avvenne poi e finora, dalla religione a tutto il resto che vi si lega, di qua e di là dell'Oceano.

Nulla in comune con continenti diversi e molto poco con altri paesi europei hanno invece i musei e le raccolte formate nella nostra penisola e, per esempio, in Puglia. Naturalmente è bene che studiosi italiani aiutino il MOMA, il British, la Tate, la National Gallery of Victoria di Melbourne a condursi meglio e a rallegrare i visitatori a forza di marketing esperienziale, di *recreational experiences*⁴ e *introspective experiences*⁵. Ma, per converso, non si vede perché tenere in sottordine quelli che al contempo e magari ancor prima mettono impegno per risolvere i vincoli che patiscono i nostri tipici istituti civici, indicando soluzioni organizzative e strategie vincenti e socialmente meritorie in accordo con l'ambiente italiano e regionale, occupandosi di contabilità finanziaria e di risultati economico-patrimoniali in relazione a quella fattispecie pubblica di musei quasi assente altrove, indagando le interdipendenze fra il settore culturale e il sistema produttivo. Non di rado quel che può scaturirne, oltre a giovare alle comunità nostre, potrebbe servire, culturalmente e concettualmente, forse a Kotler perfino e a innumerevoli altri.

E di musei italiani si occupano, nello spazio dedicato ai risultati della

⁴ Kotler N. (1999), *Delivering Experience: Marketing the Museum's Full Range of Assets*, «Museum News», May/June, <http://www.aamus.org/pubs/mn/MN_MJ99_DeliveringExperience.cfm>.

⁵ Pekarik A.J., Doering Z.D., Karns D.A. (1999), *Exploring Satisfying Experiences in Museums*, «Curator: The Museum Journal», 42, n. 2, pp. 152-173.

didattica impartita nella nostra scuola, due allievi del corso di museologia tenuto da Nadia Barrella e da Patrizia Dragoni nell'ambito della Scuola di Specializzazione in beni storico-artistici. Ne sono oggetto i musei di Catania e di Ancona considerati nella prospettiva storica del dibattito museologico internazionale degli anni Trenta, al quale l'Italia partecipò, a cominciare dal convegno di Madrid, tanto più attivamente e fattivamente di quanto si è soliti pensare⁶.

Ma l'attenzione che «Il Capitale Culturale» rivolge ai problemi di casa nostra non significa, ovviamente, che ci si voglia chiudere fra le mura domestiche, che non si avverta l'esigenza di conoscere quanto è accaduto e accade altrove e che non si sia aperti al più largo confronto e pronti a cogliere ogni utile indicazione da qualunque parte proveniente. Non mancherà mai, infatti, la disponibilità di un ampio spazio per studi che, come quello applicato in questo numero allo sviluppo economico *culture-driven*, analizzino esperienze straniere.

Il direttore

⁶ Cfr. Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.

Saggi

A proposito dell'inchiesta della S. Congregazione dell'Indice dei libri proibiti di fine '500*

Rosa Marisa Borraccini**,
Giovanna Granata***, Roberto
Rusconi****

Abstract

Il paper – diviso in tre parti – muove dai risultati della “Ricerca sull'inchiesta della Congregazione dell'Indice” che ha preso in esame i codici Vaticani Latini che conservano circa 9500 liste di titoli di libri posseduti dai religiosi italiani alla fine del XVI secolo. Roberto Rusconi sviluppa una panoramica introduttiva sulle biblioteche degli ordini religiosi alla fine del Cinquecento. Giovanna Granata sfrutta le molteplici potenzialità informative dell'Inchiesta, sia in termini di conoscenza di tali biblioteche, sia rispetto alle modalità di

* Il § 1 è frutto di riflessioni comuni, il § 2 è da attribuire a Roberto Rusconi, il § 3 a Giovanna Granata e il § 4 a Rosa Marisa Borraccini.

** Rosa Marisa Borraccini, Professore ordinario di Archivistica, Bibliografia e Biblioteconomia, Università di Macerata, Dipartimento di Studi umanistici, lingue, mediazione, storia, lettere, filosofia, C.so Cavour, 2, Palazzo Ugolini, 62100 Macerata, e-mail: borraccini@unimc.it.

*** Giovanna Granata, Professore associato di Archivistica, Bibliografia e Biblioteconomia, Università di Cagliari, Dipartimento di storia, beni culturali e territorio, Via Is Mirrionis, 1, 09123 Cagliari, e-mail: granata@iris.unica.it.

**** Roberto Rusconi, già Professore ordinario di Storia del Cristianesimo, e-mail: roberto_rusconi@fastwebnet.it.

circolazione delle diverse edizioni. Rosa Marisa Borraccini prende invece in esame un caso di studio come quello del Confessionario di Girolamo da Palermo per dimostrare l'importanza che un testo oggi quasi del tutto sconosciuto aveva all'epoca della sua produzione.

This paper – divided into three sections – expands upon the work undertaken in “Ricerca sull'inchiesta della Congregazione dell'Indice”, which has examined the Codici Vaticani Latini, a collection which conserves around 9.500 lists of volumes owned by Italian monks and clerics at the end of the sixteenth century. Roberto Rusconi offers an introductory overview of the libraries of religious orders at the end of the sixteenth century. Giovanna Granata analyses the findings of the Inchiesta in terms of actual library holdings and in terms of the circulation of different editions. Rosa Marisa Borraccini examines the case study of the “Confessionario” of Girolamo da Palermo to demonstrate the importance certain texts, although now forgotten and largely ignored, had at the time of their production and circulation.

1. *Introduzione*

Nei codici Vaticani Latini 11266-11326, che ammontano a circa 17.000 carte, sono conservate all'incirca 9.500 liste di titoli di libri, posseduti dai religiosi italiani alla fine del secolo XVI¹. Essi costituiscono una documentazione unica del patrimonio librario esistente all'epoca in Italia. Sulla loro base è possibile non soltanto ricavare importanti informazioni sulla circolazione libraria a partire dall'introduzione della stampa a caratteri mobili, ma è consentito anche procedere all'individuazione dei nuclei storici di molte raccolte². La trascrizione di tali liste, l'individuazione delle edizioni corrispondenti ai loro titoli e il loro inserimento in una banca dati *on line*³ è da alcuni anni oggetto del programma di Ricerca sull'Inchiesta della Congregazione dell'Indice [RICI]⁴.

¹ Se ne veda una descrizione essenziale in Lebreton, Fiorani 1985 (ma vedi *infra*, nota 16).

² Borraccini 2009.

³ *Le biblioteche degli Ordini regolari in Italia alla fine del secolo XVI*, con il patrocinio dell'Associazione don Giuseppe De Luca, <<http://ebusiness.taiprora.it/bib/index.asp>>. La ricerca è stata effettuata anche con il supporto dei seguenti ordini religiosi: Agostiniani, Camaldolesi, Cappuccini (Provincia Umbra), Carmelitani, Conventuali (Centro Studi Antoniani), Frati Minori (Conferenza dei Ministri Provinciali), Minimi, Olivetani, Servi di Santa Maria, Somaschi, Vallombrosani. La progettazione della banca dati nei suoi aspetti bibliografici si deve a Giovanna Granata (Granata 2004 e 2006b).

⁴ Nel progetto RICI sono state coinvolte nel corso degli anni le università di L'Aquila, Cagliari, Chieti, Firenze, Macerata, Milano Cattolica, Roma Tre e la Scuola Normale Superiore di Pisa.

2. I religiosi e i loro libri in Italia alla fine del secolo XVI

Nel corso del Rinascimento e nella prima età moderna gli ordini regolari maschili costituirono la parte maggiormente incisiva delle istituzioni ecclesiastiche, sia sul piano dell'elaborazione teologica e religiosa, sia nell'ambito del ministero pastorale. Si trattava in verità di una realtà ampiamente articolata e soggetta a notevoli trasformazioni nel corso del '400 e del '500, a cominciare dalle diverse congregazioni monastiche, che si erano formate all'interno del grande alveo della tradizione benedettina, i cui insediamenti si collocavano prevalentemente nelle aree rurali. Nei secoli del medioevo centrale, in particolare presso le chiese cattedrali, si costituirono comunità di chierici regolari, anch'essi in seguito organizzati in congregazioni. Vi si aggiunsero, a partire dalla prima metà del secolo XIII, i conventi dei frati degli ordini mendicanti, edificati per lo più all'interno delle aree urbane. Dalla fine del secolo XIV sino agli inizi del secolo XVI il mondo dei religiosi fu investito da una spinta riformatrice, che ebbe come motivo ispiratore la "osservanza" della rispettiva *regula*. Nei primi decenni di quel secolo una diffusa aspirazione al rinnovamento religioso fu il motivo che accomunava le nuove congregazioni di chierici secolari⁵.

All'inizio il mondo dei regolari italiani si mostrò alquanto permeabile alle novità religiose, alle "idee d'Oltralpe"⁶. Il crescente controllo da parte della gerarchia cattolica, accentuato in maniera decisiva con l'istituzione nel 1542 del S. Ufficio dell'Inquisizione, ne condizionò radicalmente l'evoluzione verso un'importante e decisiva azione di supporto all'attuazione dei dettami del Concilio di Trento, concluso nel 1563 a diciotto anni dalla sua apertura, e di pervasiva affermazione della Controriforma nel territorio italiano.

Elemento comune a tale variegata realtà istituzionale era la rispettiva definizione di uno specifico profilo culturale, che certamente non escludeva gli abissi dell'ignoranza a fronte di vette dell'elaborazione intellettuale. Alcuni ordini si dotarono in maniera programmatica di *librerie*, dettarono norme in materia di possesso di libri da parte dei singoli religiosi, elaborarono un *curriculum studiorum* per la loro formazione e a questo scopo istituirono appositi *Studia*⁷. Le fonti normative elaborate nel corso del tempo documentano tale processo, di cui è peraltro interessante valutare la ricaduta presso i singoli e nelle comunità conventuali.

Un indizio significativo al proposito fu certamente rappresentato dal possesso di libri, manoscritti e a stampa, nell'ipotesi che, al di là della stratificazione di *librerie* assurte al rango di grandi depositi bibliotecari, essi costituissero una sorta di dotazione professionale, in grado di fornire la strumentazione

⁵ Sugli ordini regolari nel corso della prima età moderna si vedano almeno Rosa 2006 e Rurale 2008.

⁶ In sintesi si veda ancora Fragnito 1992.

⁷ Nell'ambito del progetto RICI si vedano i contributi di Alessandrini Calisti 2006; Biondi 2006; Grosso 2006; Bocchetta 2008.

necessaria all'elaborazione dottrinale e all'esercizio del ministero pastorale. In questo ambito si possono ricavare informazioni indubbiamente interessanti dalle liste di titoli di libri che venivano elaborate in svariate occasioni, dalla redazione di inventari delle biblioteche alla stesura di elenchi testamentari ovvero *post mortem*⁸. Si trattava peraltro di una documentazione prodotta in maniera sporadica, sia nel tempo sia nello spazio, e redatta con criteri invero approssimativi.

L'occasione per la raccolta di una documentazione massiccia sui libri posseduti dai religiosi nel territorio italiano, prodotta in un arco di tempo in sostanza ben definito, fu offerta dalla volontà della gerarchia ecclesiastica romana di verificare l'attuazione delle disposizioni censorie in materia di circolazione libraria contenute nell'*Index librorum prohibitorum*, finalmente promulgato da papa Clemente VIII Aldobrandini nel 1596⁹. Non era mancata nei decenni precedenti la pubblicazione di numerosi indici di libri proibiti, tra cui un influente *Index* pubblicato nel 1564 all'indomani della conclusione delle assise conciliari tridentine: non senza contraddizioni tra gli uni e gli altri, essi avevano additato autori, opere, editori/stampatori «proibiti», i cui volumi andavano «abbruciati», ma anche altri in verità «suspecti» e comunque da «expurgare»¹⁰. A prescindere dalle norme approvate al tempo del V Concilio del Laterano, tra 1517 e 1519, all'origine dettate per la preoccupazione di reprimere la tradizione libraria che faceva capo al domenicano Girolamo Savonarola e ai seguaci del frate ferrarese giustiziato a Firenze nel 1498, le misure censorie nei confronti della circolazione libraria si accentuarono dopo l'istituzione del S. Ufficio nel 1542 e in maniera specifica con la creazione nel 1571, per volontà di papa Pio V Ghislieri, frate domenicano e inquisitore, di un'apposita S. Congregazione dell'Indice dei libri proibiti¹¹.

Con la pubblicazione dell'*Index* clementino ci si attendeva da parte di tutti i possessori di libri, e dagli ecclesiastici in primo luogo, che essi procedessero all'eliminazione dei libri proibiti e che individuassero i libri sospetti ovvero da espurgare. A giudicare dalla documentazione conservata nell'archivio della Congregazione dell'Indice dei libri proibiti¹², non si manifestò un atteggiamento di particolare solerzia, per un insieme di motivi – se si prescinde da quanti, in maniera comprensibile, vollero comunque evitare una forma di autodenuncia che poteva essere gravida di pericolose conseguenze. Inoltre si andava dal motivato timore che gli inquisitori trattenessero presso di sé a tempo

⁸ Si veda RICaBiM 2009.

⁹ Si veda la sintetica presentazione in Fragnito 2006.

¹⁰ Cfr. Rebellato 2008.

¹¹ Cfr. Frajese 2006.

¹² Attualmente inglobato nell'Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede. Per la parte concernente l'indagine sul posseduto librario dei regolari ne è prevista la pubblicazione a cura di Alessandro Serra nel primo volume della collana *Le biblioteche dei religiosi italiani alla fine del Cinquecento*, inserita nella serie *Studi e testi* della Biblioteca Apostolica Vaticana.

indeterminato i volumi che si consegnavano loro, alla pervicace volontà da parte degli ordini regolari di mantenere intatte le proprie prerogative giurisdizionali, e in particolare di garantirsi l'esonazione da ogni controllo da parte di vescovi e inquisitori. A giudicare dalla quantità non particolarmente imponente di liste che i più zelanti inviarono alla Congregazione romana, prevalse in ogni caso una certa dimensione di indeterminatezza, anche a motivo del tenore alquanto generico di alcune norme contenute nell'*Index* clementino, per non parlare della contraddittorietà delle indicazioni che si erano succedute nel corso del tempo tra i diversi indici¹³.

A un certo punto, a partire dal 1598 i cardinali della S. Congregazione dell'Indice si risolsero dapprima a intimare perentoriamente ai superiori di ordini e di congregazioni di inviare le liste dei titoli dei libri sospetti in loro possesso e soltanto successivamente le liste integrali dei titoli di tutti i volumi posseduti, sia collettivamente sia individualmente, anche allo scopo di risolvere alla radice i problemi sollevati dall'indeterminatezza dei confini dell'area dei libri «suspecti vel corrigendi». Per operare una valutazione con adeguata cognizione di causa, in presenza non tanto degli esemplari dei volumi quanto di una loro semplice notizia libraria, si indicarono criteri bibliografici assai puntuali, richiedendo che fossero menzionati con precisione autore, titolo, luogo di stampa, editore/stampatore e anno di edizione¹⁴. La prescrizione valeva anche per i volumi all'apparenza anonimi, includeva i manoscritti¹⁵ e comportava in linea di principio una ripartizione linguistica dei titoli, che dovevano essere elencati in ordine alfabetico. Quest'ultima indicazione in genere diede luogo a elenchi stilati in ordine misto di autore e titolo (ma non raramente non fu per nulla osservata, in particolare da possessori individuali). All'apparenza non fu richiesta l'indicazione dei formati, che sarebbe stata necessaria, al contrario, per distinguere differenti edizioni di una medesima opera: alcuni estensori delle liste vi fecero riferimento di propria iniziativa, mentre altri annotarono anche il numero dei tomi di un singolo volume.

Il risultato di tale iniziativa dei cardinali della S. Congregazione dell'Indice dei libri proibiti fu la raccolta di un'imponente documentazione che affluì a Roma, relativa a una trentina di ordini e congregazioni religiose per il tramite dei rispettivi superiori. Malgrado lacune verificatesi già in sede di iniziale acquisizione e successive perdite di carattere archivistico, essa attualmente ammonta a circa ventimila fogli, conservati nei codici Vat. Lat. 11266-11326 (cui si aggiungono alcuni manoscritti rintracciati in altre sedi)¹⁶. Le liste furono trasmesse alla Congregazione per il tramite dei rispettivi procuratori a Roma. In seguito si provvide alla rilegatura di tale materiale archivistico, a cura della Congregazione stessa, in volumi ripartiti per singoli ordini (sia pure

¹³ Indicative le esitazioni attestate da Laudadio 2005.

¹⁴ Si veda il testo riportato in Dykmans 1986, p. 392.

¹⁵ Cfr. Rusconi 2009.

¹⁶ Si vedano le segnalazioni di Benvenuto 2002; Fragnito 2006, p. 55; Cargnoni 2007; Baldini, Spruit 2009, pp. 2715-2741.

con qualche limitata eccezione, che peraltro attestava un certo disordine nella conservazione). All'apparenza, a fronte della rilevante quantità di documenti acquisiti, non ne fu effettuato alcuno spoglio, nemmeno a campione.

Le informazioni desumibili dalle liste di titoli di libri raccolte all'interno dei diversi ordini e Congregazioni sono inevitabilmente non omogenee, per un insieme di fattori. In primo luogo, e anche all'interno di un medesimo ordine, la loro redazione non fu affatto omogenea. Il primo discrimine è rappresentato dall'osservanza delle prescrizioni in materia di dati bibliografici, da taluni puntualmente osservate e da altri totalmente ignorate: consentendo nel primo caso di risalire in maniera abbastanza agevole alle edizioni a stampa corrispondenti ai titoli elencati, e al contrario rendendone perlomeno incerta l'individuazione nell'altro. Non è nemmeno difficile ipotizzare ragionevolmente che talora i dati bibliografici non siano stati desunti dai frontespizi (ed eventualmente dai colophon) dei volumi, ma che ci si sia limitati a prendere nota delle indicazioni vergate sui dorsi delle legature. A ciò si aggiunga che di frequente, in presenza di volumi in cui erano stati rilegati i fascicoli di distinte opere a stampa, si dovettero rilevare inconsapevolmente i dati bibliografici del frontespizio di un libro e del colophon di un altro¹⁷.

Tale divaricata configurazione caratterizzava in modo particolare le liste redatte direttamente dai singoli possessori di volumi. Quanto alle liste collettive, la loro tipologia spaziava dall'elenco dei titoli dei volumi conservati in una *libreria* all'annotazione collettiva dei titoli dei libri comunque in possesso dei religiosi di un determinato insediamento, qualora non si fosse provveduto a redigere addirittura una lista collettiva per un'intera circoscrizione religiosa: in tale circostanza prevaleva l'individuazione dei titoli delle edizioni e in genere era obliterata l'indicazione concernente il numero delle loro copie, per non parlare della mancata indicazione di possessori individuali dei volumi.

Per le liste collettive, inoltre, si pone a più riprese l'ostacolo rappresentato dall'incerta o inesatta trascrizione dei titoli da parte del loro estensore materiale, che all'evidenza trascriveva da altre liste che egli stesso, o altri, avevano in precedenza assemblato. In effetti un ostacolo non indifferente, ai fini di un'utilizzazione critica dei dati contenuti nella documentazione dell'indagine promossa dalla Congregazione dell'Indice, è rappresentato dalle fantasiose storpiature, in particolare dei nomi degli stampatori stranieri e delle indicazioni dei rispettivi luoghi di stampa. I religiosi inoltre si imbarcarono senza dubbio in non poche difficoltà nel rilevare le informazioni bibliografiche esatte, a volte non agevolmente da loro individuabili per le edizioni incunabole e dei primi anni del '500. Il passaggio dell'indicazione della data di stampa dai numeri romani alle cifre arabe comportò, infine, una ripetuta e assai variegata serie di fraintendimenti, non sempre determinabili in maniera inequivoca¹⁸.

¹⁷ Cfr. Bruni 2012, i. c. s.

¹⁸ Si veda un'esemplificazione in Rusconi 2004b.

Per una valutazione critica delle informazioni bibliografiche contenute in quelle liste di titoli di libri il quesito più rilevante è costituito dal loro livello di rappresentatività, e non soltanto in merito alla copertura adeguatamente significativa del complesso delle istituzioni degli ordini regolari, tenuto conto delle lacune verificatesi in fase di raccolta e delle perdite avvenute a livello di conservazione archivistica. In altri termini, si deve indagare in maniera adeguata se vi furono fenomeni di occultamento, a proposito di specifici libri «proibiti», da parte dei loro possessori ovvero a opera degli estensori delle liste. All'evidenza si tratta di una risposta alquanto difficile a darsi, nel momento in cui non si sia in grado di acquisire ulteriori informazioni da altre fonti: diversamente si corre il rischio di scambiare per un erasmiano ostinato un frate servita, il quale operava come censore librario per un vescovo¹⁹.

Gli unici indizi incontrovertibili in merito sono rappresentati da alcune liste di titoli di volumi che i superiori religiosi avevano messo sotto chiave, sia pure con diverse modalità: esse riguardavano peraltro piuttosto libri in qualche modo «suspecti», in particolare nell'ambito della Sacra Scrittura e dei suoi volgarizzamenti²⁰. Talora furono esplicitamente rammentati permessi di lettura, ottenuti in prevalenza dagli inquisitori locali. Altre volte si indicò in dettaglio che un volume era stato censurato, con formule come «deletis delendis» e altre analoghe. Si trattava di una fattispecie che in primo luogo riguardava la menzione del ruolo editoriale di personaggi che nel frattempo avevano aderito alla Riforma: ad esempio, i volumi che attestavano l'attività filologica di Filippo Melantone, prima della sua adesione alla Riforma, la cui menzione non era stata obliterata in sede di edizione dei volumi. In questo ambito, in effetti, è possibile verificare una certa reticenza da parte dei religiosi, che a volte si rifugiarono dietro a una stringata indicazione dei dati bibliografici di determinati libri. Non mancarono, poi, episodi di singolare inconsapevolezza, nell'esplicita menzione in una singola lista di titoli di un volume assolutamente proibito²¹.

In conclusione si deve ritenere che, sia pure in presenza di elementi invero discordanti, nel corso dei decenni i religiosi italiani avessero ampiamente bonificato i volumi conservati nelle loro *librerie* e nelle proprie celle: un processo che si era certamente accentuato negli ultimi decenni del secolo XVI. Di conseguenza le liste di titoli di libri raccolte negli anni a cavallo del passaggio al secolo XVII hanno documentato l'affermazione di una fisionomia culturale ormai ampiamente conformatasi ai dettami della Controriforma, vuoi a livello dell'elaborazione dottrinale, vuoi nell'ambito dell'esercizio del ministero pastorale.

¹⁹ Si vedano rispettivamente Rosa 1990 e Bruni 2009.

²⁰ Si veda più ampiamente Fragnito 2001.

²¹ Si veda in particolare Criscuolo 2001, p. 149, ma anche Rozzo 1998.

3. *La circolazione libraria tra i religiosi in Italia alla fine del '500 attraverso l'inchiesta della Congregazione dell'Indice*

La documentazione prodotta in occasione dell'inchiesta della Congregazione dell'Indice costituisce una fonte di straordinario interesse per gli storici del libro e delle biblioteche, nella prospettiva di un'indagine ad ampio spettro sulla produzione e la circolazione libraria nella prima età moderna, a un secolo e mezzo dalla introduzione della stampa²². Le complesse trattative intercorse tra i cardinali della Congregazione e gli ordini regolari italiani in seguito alla pubblicazione dell'*Index* Clementino e le specifiche modalità con cui alla fine esso trovò applicazione presso i religiosi trasformarono infatti quella che doveva essere una vasta campagna di censura in un imponente censimento librario, caratterizzato da almeno tre elementi peculiari: una copertura straordinariamente ampia sia dal punto di vista geografico sia per quanto riguarda il numero dei soggetti interessati, un elevato grado di analiticità e di capillarità per quanto riguarda la raccolta e l'organizzazione dei dati e infine una particolare accuratezza sul piano bibliografico per quanto riguarda le procedure descrittive adottate.

I dati provengono infatti da una miriade di conventi e monasteri che, sparsi da nord a sud su tutto il territorio italiano, rappresentano porzioni significative degli insediamenti noti per ciascuno degli ordini e delle congregazioni implicate²³; nel caso di ciascun convento o monastero la solerzia dei religiosi ha in genere evitato la produzione di elenchi riepilogativi, ma – pur con alcune eccezioni – ha preferibilmente scelto di rappresentare in maniera articolata la composizione dei diversi nuclei librari afferenti a ogni struttura, che si trattasse di biblioteche comuni o di raccolte in uso a singoli religiosi²⁴; per quanto riguarda le liste, infine, l'adozione del modello citazionale imposto dalla Congregazione dell'Indice non solo ha garantito una certa uniformità all'intero complesso documentario, ma soprattutto permette di riconoscere con buona precisione una parte consistente delle numerose edizioni descritte.

²² Valgono ancora in proposito le considerazioni di De Maio 1973 che per primo ha attirato l'attenzione sui manoscritti Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11266-11326. A essi si sono ultimamente aggiunti alcuni manoscritti conservati in altre sedi, cfr. *supra* nota 16.

²³ L'inventario del fondo vaticano (Lebreton, Fiorani 1985) consente ormai di ricostruire un quadro preciso dei conventi e dei monasteri censiti in relazione a ciascuno dei 31 ordini di cui è pervenuta la documentazione. La densità dei dati è in alcuni casi davvero straordinaria; per gli Osservanti, ad esempio, si hanno le liste di ben 12 province sulle 19 in cui era ripartita l'Italia nell'organizzazione dell'ordine alla fine del '500.

²⁴ Sono altresì segnalate talora anche le liste dei libri presenti nei diversi luoghi d'uso, refettorio, coro, infermeria. Per contro in alcuni casi la descrizione del patrimonio è fatta in liste cumulative o per convento o per provincia, si veda ad esempio il caso dei Cappuccini della provincia umbra di S. Francesco (Vat. Lat. 11316). Per un'analisi più dettagliata sulle diverse modalità di compilazione delle liste si rimanda a Rusconi 2004b.

I tre elementi combinati insieme rendono unico nel suo genere il potenziale informativo della cosiddetta “inchiesta clementina”, grazie alla quale non solo è possibile effettuare indagini puntuali per ricostruire la fisionomia di specifiche biblioteche, documentare le letture dei singoli frati o, secondo quello che ne era l'obiettivo primario, verificare l'effettiva presenza di edizioni proibite tra i loro libri²⁵, ma è altresì possibile compiere un passo ulteriore: dal controllo incrociato dei dati dei numerosissimi inventari disponibili infatti è possibile verificare la ripetuta occorrenza delle medesime edizioni in diversi luoghi, cosicché per ciascuna risulta documentabile l'effettiva diffusione in termini di esemplari, con il risultato finale di poter dare spessore quantitativo ai fenomeni bibliografici che nel complesso esse attestano.

Quello che insomma emerge dalla documentazione della Congregazione dell'Indice non è soltanto un quadro piatto della specifica configurazione culturale assunta dalle biblioteche dei religiosi alla fine del '500, ma è una sorta di rappresentazione tridimensionale attraverso cui indagare, in estensione e in profondità, la penetrazione che, almeno entro un particolare circuito di lettori, i religiosi italiani alla fine del '500, ha avuto certa produzione editoriale, con la possibilità peraltro di coglierne la diffusione effettiva nel momento stesso in cui i libri furono realmente in circolazione e non per come oggi può essere ricostruita sulla base di una proiezione a ritroso dei dati disponibili.

Per ottenere il controllo completo dell'enorme massa dei dati disponibili e sfruttare così a pieno il potenziale informativo della documentazione, è stata allestita la banca dati informatica *Le biblioteche degli Ordini regolari in Italia*²⁶ nella quale si sta procedendo al riversamento della trascrizione del *corpus* Vaticano Latino e all'indicizzazione delle sue diverse unità costitutive: ovvero i 61 codici, ciascuno degli elenchi che essi contengono, descritti in relazione ai relativi ordini, ai conventi ed eventualmente ai singoli detentori, ma soprattutto le centinaia di migliaia di citazioni ricondotte, a loro volta, alle rispettive edizioni attraverso l'identificazione dei loro dati sui repertori bibliografici moderni. L'implementazione della banca dati, essendo ormai in fase assai avanzata dopo quasi un decennio di lavoro, rende disponibile un volume di informazioni numericamente significativo per una prima analisi di massima.

In particolare il *corpus* delle edizioni, ricostruite sulla base del campione di elenchi finora trattato, si compone complessivamente di oltre 70.000 unità²⁷. Tra queste, circa 43.700 sono quelle per le quali il riscontro sui repertori di maggiore diffusione non ha portato alcun risultato²⁸; il numero, in effetti

²⁵ Una rassegna bibliografica degli studi condotti secondo tali linee di interesse è in Rusconi 2000 e 2002a.

²⁶ Sulla banca dati, realizzata nell'ambito della ricerca RICIS, si veda supra la nota 3.

²⁷ I dati sono aggiornati ad aprile 2012. Per la citazione delle singole edizioni si fa riferimento al numero di sistema che ciascuna ha nella banca dati, consistente nel prefisso alfabetico BIB seguito dal numero progressivo di record.

²⁸ La lista dei repertori, tutti *on line*, utilizzati per l'identificazione è nella pagina iniziale di

piuttosto elevato, è in parte giustificato dalla necessità di completare il controllo sul resto delle fonti bibliografiche disponibili, in parte è il risultato della necessaria cautela nel procedere alle identificazioni quando i dati di partenza sono troppo lacunosi. In molti casi in effetti non è indicato l'editore (circa 8.000), oppure manca la data di stampa (circa 2.900) o addirittura sono totalmente carenti le note tipografiche (circa 9.500), il che evidentemente impedisce di fare ipotesi certe. Se si sottraggono al numero che rimane anche i 3.000 manoscritti esplicitamente descritti come tali, restano nel complesso circa 20.300 edizioni che, complete dei dati bibliografici, sono potenzialmente in grado di ampliare le nostre conoscenze sulla più antica produzione libraria a stampa. È plausibile infatti ipotizzare che, almeno per una parte, esse riflettano l'attestazione di libri oggi scomparsi, o perché ancora non toccati dalle grandi imprese di censimento catalografico o perché materialmente non sopravvissuti fino ai nostri giorni²⁹. L'analisi sistematica delle occorrenze, una volta esauriti i tentativi di identificazione, può in questo caso rappresentare un elemento strategico e orientare nel prosieguo dell'indagine. Appare ragionevole infatti che le tracce più evidenti di tali libri si abbiano laddove più alto sia il numero di elenchi in cui riaffiorano i medesimi connotati editoriali, mentre assai difficilmente tale coincidenza potrà essere imputata ad una ripetuta occorrenza di un errore, effettuato nello stesso modo in contesti diversi, da mani diverse³⁰.

Per quanto affascinante e ricco di possibili sviluppi possa essere questo percorso "alla ricerca del libro perduto", non meno rilevante, per gli aspetti bibliografici, appare l'esplorazione dell'universo noto, quello costituito cioè dal set di edizioni per le quali è stato possibile completare il processo di identificazione sulle fonti bibliografiche più autorevoli e che ammontano nel complesso a circa 26.300 unità. Esse rappresentano infatti uno spaccato ricchissimo della produzione editoriale del '400 e del '500 che documentano per una porzione significativa e tutt'altro che settoriale, non solo da un punto di vista più propriamente tipografico, ma anche, in un senso più ampio, sul piano delle dinamiche storico-culturali.

Una prima attestazione dell'estrema varietà dei dati disponibili si ha analizzando le date di stampa. Le edizioni "verificate" appaiono infatti ripartite lungo tutto l'arco di tempo compreso tra il 1460 e gli anni immediatamente precedenti l'inchiesta della Congregazione dell'Indice, anche se risulta evidente

presentazione della banca dati, alla voce <<http://ebusiness.taiprora.it/bib/help-ricercaBibliografica.htm>>; per i criteri utilizzati nella selezione si veda Granata 2004.

²⁹ Per una specifica esemplificazione delle potenzialità della banca dati in questa prospettiva si vedano *infra* le considerazioni di Borraccini.

³⁰ Tale evenienza non può ovviamente essere esclusa a priori; in sede di analisi occorrerà anzi valutare attentamente i singoli casi per escludere possibili coincidenze di errori. È tuttavia evidente l'importanza che il dato quantitativo può assumere per avviare la ricerca in questa direzione. Per una prima analisi di tali problematiche su un campione della documentazione statisticamente significativo si veda Granata 2006a.

un diverso tasso di incremento nel quale è forse da vedere il riflesso di precisi fattori di mutamento. La crescita complessiva del numero di edizioni per anno segue infatti un ritmo inizialmente assai più moderato, con addirittura segni di rallentamento per il periodo 1520-1540, per farsi più sostenuta a partire dalla fase successiva. Ciò appare compatibile da un lato con una possibile scrematura, indotta a posteriori dai processi di censura della produzione libraria di primo '500, dall'altro con un fenomeno di forte aumento dell'offerta editoriale della seconda metà del secolo che, adattatasi rapidamente alle mutate esigenze dei tempi, ha potuto evidentemente trovare nelle biblioteche degli ordini religiosi italiani un mercato attento e un importante settore di sviluppo. L'attenzione e la ricettività dei regolari italiani rispetto al panorama editoriale appare confermato dall'analisi dei luoghi di stampa e degli stampatori.

Per quanto riguarda i luoghi di stampa, le edizioni risultano provenienti da circa 190 centri non solo italiani, ma anche stranieri, con una copertura amplissima che dal Portogallo arriva all'Europa Orientale, anche se con una nettissima preminenza delle edizioni veneziane, pari complessivamente a quasi la metà del totale. Rispetto ad essa risultano nondimeno interessanti i dati relativi alle edizioni stampate a Lione (9,5%), Parigi (7,5%), Roma (5%), Firenze (3,5%), Basel (2,7%), Koeln (2,5%), Milano (2,3%), Napoli e Antwerpen (1,8%), Bologna e Brescia (1,7%).

Si tratta evidentemente di un panorama piuttosto frastagliato e di evidente apertura, così come tutt'altro che settoriale è il ventaglio degli editori rappresentati, in tutto circa 2.200. In effetti la loro presenza è attestata in maniera fortemente disomogenea: 1/3 circa è presente con una sola edizione, 1/3 con un numero che oscilla tra 2 e 6 edizioni, mentre, per i rimanenti, i numeri crescono più rapidamente fino a raggiungere il centinaio di attestazioni. Risulta così evidente la netta preminenza di alcuni nomi di spicco tra i quali sostanzialmente si trovano tutti i grandi esponenti dell'editoria sia italiana sia internazionale, con un rilievo particolare per le grandi imprese dei Sessa, degli Scoto, dei Giunta, dei Giolito. A Gabriele Giolito spetta in assoluto il primo posto, essendo almeno 523 le edizioni legate al suo nome³¹. Si tratta di una percentuale importante e ben rappresentativa (41% circa) della totalità della sua produzione, per la quale il censimento delle cinquecentine italiane registra 1.035 edizioni³². Vale d'altra parte la pena di segnalare anche il caso di editori con una produzione più ridotta che tuttavia sono presenti nella banca dati con una percentuale anche maggiore della loro produzione, ad esempio Francesco De Franceschi, Fabio & Agostino Zoppini, Altobello Salicato, Ottaviano Scoto il vecchio, gli eredi di Melchiorre Sessa il vecchio, per i quali risulta attestata il 60% delle edizioni prodotte, o anche Al segno della Speranza, Giovanni Antonio

³¹ I dati si riferiscono cumulativamente alle edizioni prodotte da Gabriele tra il 1536 ed il 1578 da solo o in società con i fratelli.

³² EDIT 16: Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo, <<http://edit16.iccu.sbn.it/>> [da ora EDIT 16].

Bertano, gli eredi di Ottaviano Scoto il vecchio, per i quali la percentuale di copertura sale al 70%³³.

Altrettanto possibile è riscontrare il peso preponderante di alcune tipologie di opere per le quali sono attestate diverse centinaia di edizioni e un numero ancora più alto di esemplari. I dati più rilevanti sono riferibili alle edizioni del testo biblico, poche delle quali appaiono in volgare³⁴; ad esse si affianca una varietà estremamente ampia di libri liturgici e di altri testi a carattere ufficiale, tra cui nello specifico spiccano gli atti del Concilio di Trento. È poi presente, con peso particolare in termini quantitativi, un'ampia gamma di autori che, da un punto di vista semantico, rappresentano principalmente gli ambiti della teologia scolastica, morale e pastorale, della letteratura devozionale e ascetica, della filosofia, del diritto e infine della letteratura classica e umanistica. Complessivamente, essi mostrano un ampio accordo con le prescrizioni dell'*Index librorum prohibitorum* e una diffusione crescente della letteratura post-tridentina, ma al tempo stesso permettono di apprezzare segni di continuità con il passato e con la tradizione. Tra gli autori più comuni, in ordine decrescente per numero di esemplari attestati, sono infatti Tommaso d'Aquino, Martín de Azpilcueta, sant'Antonino da Firenze, Aristotele, Cicerone, Luis de Granada, sant'Agostino, Dionigi il Certosino, san Bonaventura, Bartolomeo Fumo, Duns Scoto, Francesco Panigarola, Antonio de Guevara, Francisco Toledo, Ambrogio Calepino, Iacopo da Varazze, Angelo da Chivasso, Mauro Antonio Berarducci e Tommaso De Vio, per citare solo quelli che superano la soglia delle 1.000 attestazioni.

Un'indagine più accurata permetterebbe di esaminare nello specifico, sulla base della loro diffusione in termini quantitativi, quali opere di ciascuno e, ancor più dettagliatamente, quali edizioni fossero privilegiate dai religiosi, eventualmente scomponendo ulteriormente il quadro in relazione ai diversi ordini o con riferimento alla diversa tipologia delle biblioteche, comuni o individuali.

Non sarebbe evidentemente possibile in questa sede un esame così analitico; per esemplificare le potenzialità dell'approccio, vale tuttavia la pena di fermare

³³ Anche per questi casi il calcolo delle percentuali è stato fatto comparando le edizioni attestate dalla banca dati con quelle censite in EDIT 16.

³⁴ Gli esemplari riferibili a edizioni in volgare della Bibbia al momento risultano essere soltanto 130 circa. In effetti, come ha dimostrato Fragnito 2001 (in particolare le pp. 227-273), quello della diffusione della Bibbia in volgare, alla luce del divieto perentorio cui si era addivenuti alla fine del '500, era uno degli aspetti su cui era maggiore l'allerta della censura ed era stato non a caso uno degli elementi scatenanti della stessa inchiesta della Congregazione dell'Indice. Pertanto i dati offerti dall'analisi della documentazione a questo proposito devono essere valutati con particolare cautela. In particolare è possibile che diverse edizioni in volgare sfuggano al controllo della banca dati o per un errore di indicizzazione commesso in fase di immissione dati o perché le edizioni non sono state segnalate come tali dalla fonte stessa. In tal caso occorrerebbe un'analisi più attenta soprattutto delle edizioni "non verificate", per le quali il mancato riscontro dei dati bibliografici potrebbe essere dovuto a una discrepanza proprio in merito alla versione linguistica del testo biblico.

l'attenzione su almeno un caso specifico. L'analisi della situazione relativa al grande canonista spagnolo Martín de Azpilcueta può essere da questo punto di vista un buon punto di partenza, anche perché i dati relativi all'autore, di cui è ben nota l'ampia diffusione nella seconda metà del '500³⁵, permettono di confrontare le risultanze dell'antico censimento voluto dalla Congregazione dell'Indice con quelle del Censimento delle cinquecentine italiane che, per la lettera A, ha raggiunto lo stadio della massima completezza.

Nella banca dati le edizioni riferibili all'autore sono complessivamente 149 attestate in circa 2.045 esemplari, con una media di quasi 14 esemplari per edizione, ma con punte che arrivano fino a 87 attestazioni. Il peso maggiore nel determinare tale distribuzione è imputabile all'opera certamente più famosa di Azpilcueta, il suo *Manuale dei confessori e dei penitenti*. Ne sono infatti presenti 82 edizioni variamente riconducibili alle sue molteplici versioni testuali e attestate complessivamente in circa 1.650 esemplari, con una media dunque di 20 esemplari per edizione.

Le rimanenti edizioni, principalmente degli *Opera omnia*, dei *Consilia*, del *Trattato sulle indulgenze* e di altri *Commentarii* sono in tutto attestate in circa 395 esemplari soltanto. In questo caso la media si abbassa a meno di 6 esemplari per edizione³⁶.

Per quanto riguarda il *Manuale*, a uno sguardo più analitico la distribuzione delle edizioni e degli esemplari in relazione ai diversi rifacimenti si presenta come segue:

A	B	C	D	E
Versioni dell'opera	Estremi cronologici delle edizioni	Numero di edizioni	Numero di esemplari	Esemplari per edizione
<i>Manual</i> [testo spagnolo originale]	1554-1558	3	3	1
<i>Manuale</i> [testo italiano]	1567-1592	16	419	26,1
<i>Enchiridion</i> [testo latino]	1573-1600	29	516	17,7
<i>Compendio</i> [in spagnolo]	1581-1586	2	2	1
<i>Compendium</i> [in latino]	1590-1599	25	488	19,5
<i>Compendio</i> [italiano]	1591-1599	7	225	32,14

Tab. 1. Dati relativi alle edizioni "verificate" del *Manuale per i confessori e ai relativi esemplari* (Fonte: ns elaborazione)

³⁵ Si veda Turrini 1991, pp. 123-125 e nn. 350-440.

³⁶ *Opera omnia* (8 edizioni per 60 esemplari); *Consiliorum sive responsorum libri quinque* (12 edizioni per circa 75 esemplari); raccolte di *Commentarii* (3 edizioni per circa 45 esemplari); singoli *Commentarii*: *Commentarius de anno Iobelaeo* (4 edizioni per circa 50 esemplari), *Commentaria in septem distinctiones de paenitentia* (3 edizioni per 20 esemplari), *De regularibus commentarii quatuor* (1 edizione per 25 esemplari), *Commentarius de silentio in diuinis officiis* (7 edizioni per 12 esemplari), *Commentarius de usuris* (3 edizioni per 15 esemplari), *Commentarius de finibus humanorum actuum* (3 edizioni per 10 esemplari); *Relectiones* (5 edizioni per 15 esemplari); *Manuale de oratione et horis canonicis* (3 edizioni per 9 esemplari); altro.

I dati confermano in primo luogo quanto già era noto, ovvero l'enorme fortuna dell'opera, anche se nello specifico tale successo sembra aver riguardato in maniera differenziata i vari rifacimenti. I numeri assoluti, infatti, indicherebbero una più netta preferenza per le versioni latine dell'*Enchiridion* e del *Compendium*, vista l'ampia gamma di edizioni attestate cui corrisponde un impatto altrettanto elevato in termini di esemplari; nel caso del testo italiano invece, sia nella sua prima versione, quella del *Manuale*, che nella versione compendiativa, il numero di esemplari attestati in assoluto è più basso, così come più basso risulta il numero di edizioni in circolazione. Tuttavia esaminando nel dettaglio la distribuzione degli esemplari per edizione, il quadro si fa un po' più sfumato; sulla base dei dati riportati nella colonna E della tabella 1, infatti, si direbbe anzi che il grado di ricezione delle versioni in italiano da parte dei religiosi sia stato addirittura maggiore, visto che il rapporto esemplari/edizioni sale di molto rispetto alla media che accomuna i testi in latino.

Dato tale squilibrio diventa importante capire se i numeri più bassi delle edizioni in circolazione tra i religiosi riflettano una loro precisa scelta che ha portato a privilegiarne alcune in particolare o se essi siano il risultato di una offerta a monte più bassa, se cioè sia in effetti condizionato dalla disponibilità del mercato.

Aiuta in questo caso proseguire l'indagine sui dati relativi alle sole edizioni italiane per le quali, vista la larga rappresentatività del Censimento delle Cinquecentine, si può dire di disporre del quadro completo dell'offerta editoriale. In particolare dal confronto con EDIT 16 risulta che le edizioni italiane dell'opera campionate dalla banca dati coprono quasi completamente il quadro di quelle a oggi note, con la mancanza di soli 2 casi: l'edizione dell'*Enchiridion*, pubblicata a Pavia dagli eredi di Girolamo Bartoli nel 1599 (CNCE 3794) e quella del *Manuale* [in italiano] pubblicata a Venezia da Gabriele Giolito di Ferrari, nel 1570 (CNCE 3671). Ne deriva in linea di massima una conferma alla seconda delle due ipotesi fatte sopra: i religiosi si sono procurati tutte le edizioni possibili del *Compendio* e quasi tutte quelle del *Manuale* [in italiano] il cui numero, più basso di quello dell'*Enchiridion*, non è il segno di un altrettanto basso indice di gradimento.

In effetti, come è evidente dalla tabella 2, dedicata alle sole edizioni pubblicate in Italia, rispetto al quadro precedente cambiano lievemente i dati relativi alle versioni latine dell'opera per le quali il rapporto tra numero di esemplari e numero di edizioni aumenta leggermente, segno che evidentemente nel caso specifico le edizioni che hanno avuto un maggiore impatto e una più alta diffusione tra i religiosi sono proprio quelle stampate in Italia; ciononostante rimane comunque alto lo scarto rispetto alle versioni in italiano e soprattutto, essendo queste ultime interamente rappresentate nella banca dati, se ne deduce che in linea di tendenza la preferenza a esse accordata dai religiosi è stata comparativamente più alta. Il confronto tra il *Compendium* [in latino] e il *Compendio* [in italiano] è da questo punto di vista significativo dato che

le edizioni a essi rispettivamente riconducibili, tutte presenti nei conventi dei religiosi, sono state prodotte nello stesso arco di tempo, ovvero nell'ultimo decennio del '500. In un caso si tratta di un'offerta piuttosto differenziata, 23 edizioni, con un buon impatto a livello di ricezione, nell'altro caso invece tale offerta si riduce a sole 7 edizioni, ma con un impatto relativo assai più elevato. In sostanza, mentre gli editori hanno puntato di più sulla versione latina e meno su quella italiana, per quanto riguarda le preferenze di quel particolare pubblico che è rappresentato dai religiosi di fine '500, si direbbe che la tendenza andasse in direzione opposta.

A	B	C	D	E	F	G	H
Testo	Estremi cronologici delle edizioni	Ed. BD	Es. BD	Es. per Ed. nella BD	Es. EDIT	Es. per Ed. in EDIT 16	Colonne E-G
<i>Manuale</i> [in italiano]	1567-1592	16	419	26,1	279	17,4	8,7
<i>Enchiridion</i> [in latino]	1573-1600	20	453	22,6	431	21,55	1,05
<i>Compendium</i> [in latino]	1590-1599	23	479	20,8	373	16,2	4,6
<i>Compendio</i> [in italiano]	1591-1599	7	225	32,14	36	5	27,14

Tab. 2. Dati relativi alle edizioni italiane del *Manuale per i confessori* comuni alla banca dati (BD) e a EDIT 16 (Fonte: ns elaborazione)

Una conferma in questo senso viene dall'esame della "mortalità" degli esemplari, ovvero della loro sopravvivenza, come possibili indicatori d'uso. Sebbene evidentemente non sia possibile stabilire precise linee di continuità per quanto riguarda i singoli esemplari³⁷, tuttavia in termini generali, a livello di edizione, la relazione tra il numero di esemplari attestati dalla banca dati e il numero di esemplari noti al censimento delle cinquecentine può quanto meno dare delle indicazioni di massima.

A questo proposito, come è evidente dalle colonne E-G della tabella 2 e dal calcolo riportato nella colonna H, lo scarto tra gli esemplari oggi attestati da EDIT 16 e quelli attestati dalla banca dati è, nel caso dell'*Enchiridion*, particolarmente basso, mentre risulta molto alto nel caso del *Compendio* [in italiano]: se nella banca dati, per quest'ultimo, il rapporto esemplari/edizioni è di 32,14, in EDIT 16 invece per ciascuna delle 7 edizioni note sono conservati mediamente 5 esemplari soltanto. Si tratta dunque di edizioni non solo ampiamente diffuse, ma anche di largo impiego che, probabilmente proprio per questo, sono diventate per noi oggi edizioni piuttosto rare. Per contro, riguardo all'*Enchiridion*, l'elevata offerta editoriale ha sicuramente intercettato un

³⁷ Su questo tema si vedano le riflessioni svolte da diversi collaboratori della RICI nella raccolta di saggi Borraccini 2009.

diffuso interesse da parte dei religiosi, ma nell'uso quotidiano non ha incontrato un gradimento altrettanto spiccato.

In questa stessa linea interpretativa, può essere interessante osservare comparativamente il caso relativo al *Manuale* [testo italiano] che dalla tabella precedente risulta come il *Compendio* [italiano] ben diffuso, ma che, per quanto riguarda la situazione fotografata da EDIT 16, mostra un ben diverso numero di attestazioni. La media degli esemplari attualmente censiti in rapporto al numero di edizioni appare infatti nettamente superiore (colonna G: 17,4 vs 5) con uno scarto di 8,7 vs 27,14 (colonna H) che evidenzia un tasso di sopravvivenza nettamente più elevato. D'altra parte tra le due versioni sembra potersi registrare un vero e proprio passaggio di testimone come attesta la quasi perfetta continuità tra data di stampa dell'ultima edizione nota del *Manuale* (1592) e della prima edizione nota del *Compendio* (1591). È così altrettanto probabile che anche nell'uso comune dei religiosi il *Manuale* sia stato sostituito dal *Compendio*. Una traccia a conferma di tale lettura dei dati viene in effetti offerta dallo stesso database, in particolare attraverso l'esame della distribuzione degli esemplari in relazione agli elenchi. Da un controllo a campione, infatti, appare che in diverse liste sono presenti entrambe le versioni dell'opera, come se effettivamente i religiosi, pur disponendo del *Manuale*, si fossero procurati anche la più recente edizione del *Compendio* decretandone il successo, ma al tempo stesso anche un più alto tasso di usura.

Per concludere, sembra insomma che la banca dati oltre a confermare, in generale, la straordinaria fortuna del *Manuale per i confessori* di Azpilcueta presso i religiosi, indichi nello specifico una loro particolare propensione per il testo in italiano dell'opera nelle sue due versioni, a fronte di un maggiore impegno degli editori nella promozione del testo latino così come, per quanto riguarda il rapporto tra le due versioni italiane, si delinea una netta predilezione per quella del *Compendio*.

Si tratta naturalmente solo di ipotesi, fondate su osservazioni di carattere quantitativo e come tali da supportare eventualmente con il conforto di ulteriori elementi. Tuttavia, data la attendibilità dei dati, raccolti proprio nel momento in cui i fenomeni descritti erano in corso, esse possono quanto meno offrire una valida base di partenza per approfondire l'indagine.

4. *Il Confessionario di Girolamo da Palermo: un long seller sconosciuto*

Gli interventi precedenti hanno ribadito il valore straordinario del *corpus* vaticano per la messe di informazioni che fornisce alla storia e alla tradizione culturale e spirituale delle famiglie religiose, alla conoscenza delle biblioteche claustrali italiane nel XVI secolo e alla loro organizzazione e gestione, alla fortuna editoriale delle opere e alla loro circolazione documentata dalla

localizzazione degli esemplari, alla storia del libro e dell'editoria dei secoli XV e XVI e al potenziamento delle bibliografie generali e speciali. Il mio contributo intende proporre un esempio significativo sulla scia dell'intuizione pionieristica di Romeo De Maio che quarant'anni fa disvelava la nostra fonte presentandola come «la più grande bibliografia nazionale della Controriforma»³⁸. La suggestione di De Maio è stata ripresa anni dopo da Gianvito Resta e Giuseppina Zappella³⁹ che hanno effettuato un esercizio meritorio basando la loro acribia storico-bibliografica alla ricerca di edizioni “perdute” siciliane e napoletane su un segmento ampio ma pur sempre parziale di essa, e cioè sugli inventari delle biblioteche dei Francescani di Sicilia, pubblicati da Diego Ciccarelli in *La circolazione libraria tra i Francescani di Sicilia*⁴⁰. Di recente e con ben più potenti strumenti d'indagine nella stessa direzione si sono mossi Ugo Rozzo e Giovanna Granata⁴¹. Esplorando la banca dati allestita nell'ambito del progetto RIC, entrambi hanno affrontato il problema dell'attendibilità dei dati bibliografici degli inventari da cui emergono opere ed edizioni sconosciute e hanno sistematizzato percorsi metodologici di accertamento che confermano il *corpus* dei manoscritti vaticani come fonte integrativa rilevante dei repertori di incunaboli e di cinquecentine.

Una testimonianza ulteriore e molto significativa in tal senso è rappresentata dal *Confessionario* del teologo domenicano Girolamo da Palermo, personaggio oggi quasi del tutto sconosciuto ma al suo tempo molto rinomato per pietà e dottrina. Nato a Palermo, Girolamo studiò e fece la professione nel 1514 a Napoli nel convento di S. Caterina a Formello; maestro in sacra teologia, fu lettore negli *Studia* interni di Napoli e Bologna, rifuggì gli onori e gli alti gradi ecclesiastici, tra cui la nomina episcopale offertagli da Paolo IV. Come in un epitaffio, le fonti restituiscono l'immagine di un religioso «Regularis observantiae cultor eximius, et paupertatis sedulus custos». Morì a Napoli nel 1595⁴².

Di lui si conoscono due opere: il *Confessionario* e il *Catechismus catholicus, christianaee iuuentutis institutione apprime accommodatus* latino e volgare, testimoniato finora nell'unica edizione veneziana di Giordano Ziletti e soci del 1571 (BIB5059), documentata dal censimento nelle mani di tre religiosi – Lodovico da Reggio del convento dei Canonici regolari lateranensi di S. Maria delle Grazie di Reggio Emilia; Giuseppe del Monte, terziario francescano del convento di S. Rocco di Trapani, e Alexander de Rubeis del convento di S. Rocco di Cesena, vicario provinciale del Terzo Ordine Regolare francescano di Bologna – e oggi sopravvissuta in pochi esemplari (CNCE 41212). L'opera su cui si richiama qui l'attenzione è però il *Confessionario*, un agevole manuale

³⁸ De Maio 1973, su cui si veda ora Granata 2012.

³⁹ Resta 1992; Zappella 1997.

⁴⁰ Ciccarelli 1990.

⁴¹ Rozzo 2006; Granata 2006a.

⁴² Mongitore 1707, pp. 282-283; Quéatif, Echard 1721, pp. 210-211; Mira 1875, p. 436; Manzi 1973, p. 192.

di confessione in volgare, mirato alla guida puntuale dell'esame di coscienza del penitente e all'efficacia espositiva dei peccati, e articolato in capitoli relativi alle otto *Regole della confessione*, all'*Esaminatorio della coscienza sopra i dieci precetti*, alle riflessioni sui sette *Peccati mortali*, alle *Opere della misericordia* e ai *Peccati contro lo Spirito santo*.

A seguito della frattura religiosa determinatasi nel secolo XVI, per la Chiesa di Roma si impose l'esigenza di disciplinamento dei fedeli sotto il controllo delle istituzioni ecclesiastiche. In materia di ascolto delle confessioni individuali i decreti del Concilio tridentino sulla penitenza riproposero la dottrina tradizionale, recuperando gli orientamenti del tardo medioevo, ad iniziare dall'obbligo annuale della confessione e della comunione prescritto nel IV Concilio lateranense del 1215 con il canone *Omnes utriusque sexus*. La disciplina di riforma sulla ordinata amministrazione del sacramento della penitenza dettata dal Tridentino determinò la necessità di formare i confessori e istruire i penitenti. Ai primi si richiese di saper correttamente esaminare e valutare i peccati, ai secondi di saperli riconoscere e confessare. Pierre Michaud-Quantin – cui si devono studi autorevoli sulla letteratura penitenziale – ha più volte ribadito la funzione determinante di «educazione della coscienza» esercitata dall'obbligo della confessione auricolare che divenne in breve tempo una pratica sociale diffusa, guidata dagli apparati ecclesiastici, che contribuì in modo rilevante al controllo capillare sui comportamenti dei fedeli⁴³.

Su questo fronte un ruolo strategico nell'applicazione della pastorale post-tridentina svolsero la predicazione e l'insegnamento catechetico ma anche, e soprattutto, la letteratura penitenziale. Nella seconda metà del secolo XVI essa fu prodotta a ritmi incalzanti dalle tipografie italiane, nella duplice tipologia di raccolte di casi di coscienza e di manuali per la confessione, in un rapido susseguirsi di iniziative editoriali che riproposero testi tradizionali come le *Summae* – *Pisanella*, *Angelica*, *Antonina*, *Aurea armilla*, *Silvestrina*, *Pacifica*, *Rosella* – e i *Confessionali* – tra i quali, diffusissimi, quelli di Antonino da Firenze, Bernardino da Siena, Girolamo Savonarola. A essi, volgarizzati, compendiate e adattati alla temperie post-tridentina, si affiancarono anche testi nuovi, elaborati sulla scia della continuità dottrinale ma più funzionali alle mutate esigenze pastorali, come ha ben evidenziato Roberto Rusconi ne *L'ordine dei peccati*, a cui deve molto questa parte del contributo⁴⁴. Una rappresentazione significativa della folta schiera di autori che si cimentarono nella letteratura penitenziale e dell'alto numero delle opere edite in Italia dall'origine della stampa fino alla metà del secolo XVII ha offerto il censimento condotto da Miriam Turrini alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso e pubblicato ne *La coscienza e le leggi*⁴⁵ che riceve ora nuova luce dall'altro – e ben diverso – censimento effettuato in

⁴³ Michaud-Quantin 1962, p. 8; Prosperi 1996, p. 270.

⁴⁴ Rusconi 2002b.

⁴⁵ Turrini 1991, pp. 325-497.

presa diretta negli anni 1597-1603 per impulso della Congregazione dell'Indice dei libri proibiti e del suo Prefetto, card. Agostino Valier.

Il *Confessionario* di Girolamo da Palermo si colloca a buon diritto tra i testi nuovi prodotti nel secolo XVI. È necessario fare una riflessione preliminare sulla storia editoriale di questo testo. Sulla fede di Manzi, che nel 1973 si appellava all'unico esemplare allora noto posseduto dalla Biblioteca Vaticana (Incun. VI.39, int. 18), si è ritenuto a lungo che la sua *editio princeps* fosse la napoletana del 1564, stampata da Giovanni Maria Scotto su commissione del libraio Gabriele Benzoni (CNCE 21304):

1^a edizione, cui seguirono numerose altre: *Romae*, 1575, in 16°; *Venetiis, Altobello Silicato*, 1582, in 12°; *Panormi, Francisci Carrara*, 1595, in 12°; *Neapoli, Tarquinii Longi*, 1611, in 8°; *Maceratae*, 1619, in 24°; *Neapoli, Constantini Vitalis et Octavii Beltrami*, 1641, in 8°; *Vicentiae et Bassani, Jo. Ant. Remondini*, 1670, in 4°; e molte altre ancora⁴⁶.

Solo da qualche anno – la data di creazione della notizia bibliografica risale al 2006 – EDIT 16 ha rivelato un'altra edizione del 1564 (CNCE 65596): quella realizzata a Brescia da Ludovico Sabbio a istanza del libraio Filippo De Salis, che oggi è testimoniata da un'unica copia posseduta dalla Biblioteca dell'Opera pia del Collegio Nazareno di Roma. L'edizione bresciana riveste un'importanza fondamentale per la comprensione della vicenda editoriale dell'opera del Palermitano perché nel frontespizio si precisa *Confessionario raccolto da i dottori cattolici per il ... p. maestro Girolamo panormitano. Nuouamente ristampato con alcuni aggiunti auisi & osseruationi di molta importanza*. Si è di fronte, cioè, a una dichiarata ristampa dell'opera che presuppone edizioni precedenti e pone in allerta sulla questione. Un'allerta rinvigorita dalla banca dati RICCI che registra ben sette edizioni anteriori alle due accertate del 1564, stampate quasi senza soluzione di continuità dal 1557 al 1563: Venezia, Domenico e Giovanni Battista Guerra, 1557 (BIB8630); Venezia, s. n., 1558 (BIB41240); Napoli, Giovanni Maria Scotto, 1560 (BIB12688); Brescia, Tommaso Bozzola, 1561 (BIB47123); Venezia, Andrea Arrivabene (BIB61772), e Bologna, Pellegrino Bonardo (BIB13863), entrambe del 1562; e ancora Venezia, Giorgio Cavalli, 1563 (BIB40744)⁴⁷.

Di tutte queste edizioni tuttavia mancano a oggi testimoni superstiti. La loro assenza deve necessariamente significare che esse non sono esistite e le *notitiae* degli inventari sono fantasmi bibliografici determinati da errori di rilevamento da parte degli estensori? Certo è un dubbio che dobbiamo ragionevolmente porci, e a maggior ragione dobbiamo porcelo di fronte ai casi di registrazione unica che sono finora i più (BIB8630, BIB41240, BIB47123, BIB61772, BIB13863, BIB40744). E ce lo dobbiamo porre, inoltre, sia nei casi in cui la pubblicazione cade nel periodo accertato di attività del tipografo, sia nei casi

⁴⁶ Manzi 1973, pp. 191-192, che dipende da Quéatif, Echard 1721, p. 211.

⁴⁷ Data ultima consultazione: 20 aprile 2012.

in cui la notizia bibliografica compare in elenchi affidabili, com'è quello del monaco camaldolese di S. Biagio a Fabriano che rileva la veneziana di Andrea Arrivabene 1562 tra i quindici libri a suo uso, descritti con estrema attenzione e accuratezza bibliografica: «Jo d. Michel'Angelo monaco camaldolese de propria mano ho scritto quanto de sopra»⁴⁸. Ma già di fronte alla napoletana di Scotto del 1560 (BIB12688) siamo rassicurati sulla presumibile veridicità del dato perché corroborata da due attestazioni, tra loro indipendenti, nel nucleo librario di Aurelio da Belforte del convento agostiniano di Monteleone Calabro e nella libreria conventuale dei Cappuccini di Santomena in provincia di Salerno.

Fondamentale per la valutazione dell'attendibilità delle registrazioni bibliografiche restituite dagli inventari vaticani – che naturalmente vanno esaminate singolarmente e con scrupolosa acribia – è l'andamento della vicenda editoriale dell'operetta del Palermitano. L'edizione bresciana del 1564 fu presa in cura dal domenicano Andrea Alchero da Materno – inquisitore del Sant'Uffizio a Mantova, morto nel 1574⁴⁹ – che premise al testo di Girolamo alcuni suoi *Avvisi* e richiami di attenzione sulle circostanze dei peccati e sulle modalità della confessione, pur senza aggiungere esplicitamente il proprio nome nel frontespizio dove, come si è visto, si limita a sottolineare che si tratta di una ristampa con aggiunte di molta importanza.

Ma ciò di cui il frontespizio non dà conto è un altro elemento determinante, cioè la dedicatoria dell'Alchero, datata Brescia 12 febbraio 1564, al vescovo Domenico Bollani⁵⁰, di cui si esaltano lo zelo e la cura pastorale. Questo elemento peritestuale si rivela strategico per la comprensione del significato dell'edizione bresciana, fondante rispetto a tutte le successive, non solo quelle prodotte a Brescia. In un'operazione concordata con il vescovo Bollani, convinto sostenitore delle tesi tridentine, stretto collaboratore di Carlo Borromeo e solerte riformatore della diocesi bresciana, l'Alchero potenziò con le sue aggiunte l'efficacia del testo di Girolamo nell'edizione che cade proprio nell'anno successivo alla fine del Concilio di Trento che aveva confermato l'obbligo annuale della confessione e della comunione. L'intento è ribadito in modo esplicito anche nell'avviso «Alli pii lettori»:

Conoscendo io (al testimonio de molti dotti Theologi) che il Confessionario presente in poche parole abbraccia et stringe documenti di somma importanza et di realissima necessità, non solamente a semplici volgari ma (essendo l'autor dottissimo) ancora a quelli che sono mediocrementemente dotti, ho determinato esser molto espediente che nel ridurlo da Bologna, ove si fu stampato con grande autenticazione, et facendolo commune ancor a voi, v'aggiungessi alcuni avvisi, o parole⁵¹.

⁴⁸ In Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 11287, f. 55r-v.

⁴⁹ Quétif, Echard 1721, p. 230.

⁵⁰ Pillinini 1969.

⁵¹ Cito dall'ed. di Roma, Giuseppe De Angelis, 1575, p. 5 (esemplare della Biblioteca Casanatense). L'allusione alla precedente edizione bolognese sembra far riferimento a quella di Pellegrino Bonardo, 1562, finora senza testimoni superstiti (BIB13863).

La guida agile e chiara di Girolamo rispondeva perfettamente, cioè, alle esigenze della disciplina di riforma sull'ordinata amministrazione del sacramento della penitenza. Non ne metteva peraltro in discussione il testo che continuò a essere riproposto immutato dagli anni Settanta del '500 con gli *Avvisi* di Andrea Alchero – il cui nome si affaccia gradualmente nel frontespizio – cui si aggiunsero l'opuscolo intitolato *Modo breue, & risoluto di prepararsi alla confessione* del confratello Desiderio Anichini di Verona⁵² – come si vede il progetto si sviluppa all'interno dello stesso ambiente religioso e geografico – e alcune preghiere da recitarsi prima e dopo i sacramenti. Nel corso di un quindicennio di assestamento, nella forma definitiva di *Confessionario, raccolto da i dottori cattolici per il r.p. maestro Girolamo Panormitano, dell'ordine de' Predicatori. Nuovamente ampliato d'alcuni utili avisi, & osservationi, per frat'Andrea Alchero da Materno, dell'ordine predetto. Con la giunta di un Modo breve, e risoluto di prepararsi alla confessione. Raccolto dal r. padre fra Desiderio Anichino veronese, predicatore domenicano. Con alcune divote orationi di s. Agostino, di s. Bernardo, & d'altri, alla confessione, & sacratissima comunione* (In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1572, CNCE 54962), l'operetta conobbe una fortuna editoriale intensa e persistente – anche a confronto con i più noti manuali di Antonino da Firenze, di Girolamo Savonarola o di Martín de Azpilcueta sopra ricordato – che la rarità delle copie superstiti non farebbe sospettare.

Neppure le fonti bibliografiche più accreditate e autorevoli come gli *Scriptores Ordinis Praedicatorum* di Quéatif ed Echard, la *Bibliotheca Sicula* del Mongitore, la *Bibliografia siciliana* del Mira, e i repertori e cataloghi odierni, tradizionali e in linea, forniscono informazioni sulla reale entità delle edizioni. Con ulteriori aggiunte del domenicano Maurizio Gregorio da Cammarata⁵³ – teologo dei vescovi Orazio e Ottavio Acquaviva e del card. Giulio Savelli – introdotte a partire dall'edizione napoletana di Tarquinio Longo 1611, il *Confessionario* fu ristampato ininterrottamente e senza soluzione di continuità fino al tardo Seicento in molte località italiane: non solo Brescia, Venezia, Napoli, Roma, Milano, Bologna, Palermo, Torino, ma anche L'Aquila, Ancona, Macerata, Messina, Parma, Perugia, Vicenza e così via, per di più con edizioni plurime nello stesso anno e nella stessa città come attesta *ad abundantiam* la banca dati RICI e di cui propongo qui solo un minimo *specimen*.

Nel 1567 la versione ampliata da Andrea Alchero fu ristampata a Brescia da Vincenzo Sabbio per Tommaso Bozzola (BIB37766, CNCE 30107, esemplare della Biblioteca Vallicelliana) e da Damiano Turlino (BIB46800, con due localizzazioni presso i Cassinesi di S. Benedetto di Mantova e i Canonici regolari lateranensi di S. Giovanni da Verdara di Padova); a Napoli da Giovanni Maria Scotto (BIB9431, esemplare presso i Francescani osservanti di S. Maria

⁵² Quéatif, Echard 1721, p. 257.

⁵³ Ivi, pp. 566-568.

del Gesù di Modica), a Parma da Seth Viotti (BIB19146, esemplare presso i Vallombrosiani dell'abbazia del S. Sepolcro di Astino, Bergamo); a Venezia da Stefano Zazzera (BIB46150, esemplare degli Eremiti del Beato Pietro di S. Maria del Voto di Forlì).

Nel 1572 lo riproposero a Napoli Orazio Salviani (BIB47330, edizione documentata dalla copia dichiarata dai Canonici regolari lateranensi di S. Maria della Carità di Venezia) e a Venezia Domenico e Giovanni Battista Guerra (BIB46453, copia dei Canonici regolari lateranensi di S. Leonardo di Verona); Gabriele Giolito De' Ferrari (BIB38983, CNCE 54962); Grazioso Percacino (BIB38771, copie dichiarate dai Camaldolesi di Monte Corona dell'eremo delle Grotte di Cupramontana e dai Canonici regolari lateranensi di S. Michele degli Scalzi di Pisa); gli eredi di Melchiorre Sessa (BIB6817, copie degli Osservanti di S. Maria della Grazia di Cassano Ionio, delle monache di S. Cecilia di Città di Castello, dei Camaldolesi di S. Biagio di Fabriano e dei Cappuccini di S. Antonio da Padova di Cortona).

Nel 1575 lo rieditarono a Roma Giuseppe De Angelis (BIB48900, CNCE 65834) e Giovanni Gigliotti (BIB15551, esemplare in possesso di Francesco Crociani da Sartiano, provinciale degli Osservanti, nel convento della SS. Trinità di Santa Fiora); a Milano Paolo Gottardo Da Ponte (BIB19670, CNCE 24441), a Brescia Vincenzo Sabbio (BIB66848, con attestazione unica presso i Canonici regolari lateranensi di S. Daniele in Monte di Padova); a Perugia, s. n. (BIB22648, unica attestazione presso i Conventuali di S. Francesco di Fermo); a Venezia Domenico e Giovanni Battista Guerra in un'edizione i cui esemplari nel censimento di fine '500 sono localizzati in ben dodici conventi (BIB8394).

Nel 1586 lo pubblicarono ancora a Roma Vincenzo Accolti (CNCE 23322, l'edizione non è ancora registrata nel database RICI); a Torino l'erede di Niccolò Bevilacqua (BIB24844, con tre localizzazioni presso gli Osservanti di Busca e di Asti e i Barnabiti di Novara); a Palermo Giovanni Francesco Carrara (BIB23515, con localizzazioni in tre *librerie* conventuali siciliane, CNCE 56990, nessun esemplare pervenuto⁵⁴); a Firenze Giorgio Marescotti (BIB55281, esemplare presso i Cappuccini di S. Maria Immacolata in Montecelso di Siena); a Venezia Giovanni Varisco & compagni (BIB54966, presso gli Osservanti di S. Maria di Mombaruzzo); Fabio e Agostino Zoppini (BIB31741, presso i Cassinesi di S. Pietro di Modena); i fratelli Guerra, che ne fecero una sorta di titolo-guida (BIB25880, copia degli Osservanti di S. Francesco di Sciacca). I Guerra (BIB8265, copia documentata negli elenchi librari delle monache cassinesi di S. Teodata di Pavia) e Giovanni Francesco Carrara (l'edizione non compare nel database RICI ma è registrata in EDIT 16, CNCE 56991, senza localizzazioni di esemplari⁵⁵) la ristamparono ancora nel 1595, anno della morte del Palermitano.

⁵⁴ La registrazione di EDIT 16 si basa su *BEPA* 1998, nn. 186-188.

⁵⁵ *Ibidem*. Per le edizioni siciliane cfr. Ciccarelli 1990, I, 414; II, 582, 598, 668, 715, 728, 813;

La persistente validità del *Confessionario* di Girolamo – ribadita peraltro da autori coevi come Angelo Michele Castellari, maestro in sacra teologia e rettore della chiesa parrocchiale di S. Matteo di Bologna, che nel *Paragone della coscienza* rinvia ad esso per l'analisi dettagliata dei peccati⁵⁶ – e la riconosciuta utilità per l'evangelizzazione dei paesi della costa orientale dell'Adriatico, spinsero la Congregazione De Propaganda Fide a pubblicarne nel 1630 la traduzione in lingua slava, eseguita dal minore osservante Stefano Mattei (IT\ICCUUBOE\062756, unico esemplare ad oggi superstito presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio). I Remondini lo ristamparono a Vicenza e Bassano nel 1670 e il tipografo Giuseppe Longhi lo rieditò a Bologna nel 1679 per le ragioni che esplicitò nell'avviso al lettore:

Cortese lettore. Mi è venuto alle mani questo libretto già altre volte stampato in questa Città, e poi in Parma, l'anno 1577, a beneficio di quelle Anime, che bramano d'espurgare la propria coscienza da ogni macchia di peccato col Sacramento della Penitenza (mentre egli mostra chiaramente qual colpa sia mortale, e qual veniale) & accioche una opera di tanto frutto non resti assorbita dall'oblivione, hò pensato di ritornarla alla luce per mezzo delle mie stampe. Tu cortese lettore contentati di trascorrerla con gl'occhi del corpo, perche son' sicuro, che da questa ne riceverai gran' lume per vedere piu chiaro ciò che si deue mirare con la pupilla dell'Anima (c. A2r)⁵⁷.

Gli eredi di Giacomo Amadio lo riproposero ancora a Vicenza nel 1684 insieme alle *Meditazioni* di Luis de Granada e alla *Corona del rosario* di Teseo Mansueti: *Esercizio diurno del christiano, che desidera viuere, e morire in gratia del Signore, e saluar l'anima sua. Con alcune meditationi deuote del r.p.f. Luigi Granata. Et insieme il Rosario della B.V. Maria, con altre pie, & sante orationi. Et il copioso Confessionario del r.p. maestro Girolamo Panormitano dell'ordine de' predicatori. Dedicato a pijssimi signori confratelli dell'oratorio della venerabile Compagnia del Santiss. Rosario di Vicenza* (IT\ICCUVIAE\007362, esemplare della Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza).

Per concludere e limitandoci al '500, a fronte delle otto edizioni segnalate da Miriam Turrini⁵⁸ e delle sedici descritte in EDIT 16, la banca dati della RIC I ancorché incompleta, ne documenta con verosimile certezza più di cento, con la distribuzione degli esemplari nelle mani di frati e monaci e nelle biblioteche degli ordini regolari disseminati sull'intero territorio italiano testimoniando una fortuna e una diffusione inimmaginabili oggi a causa dell'altissima mortalità dei testimoni. Una prova ulteriore della perdita di informazioni sulla produzione

Resta 1992, AP2, nn. 38-39, 62; Pàstena 1995, nn. 158, 161, 264.

⁵⁶ In Bologna: presso Clemente Ferroni, ad istanza de gli scolari dell'autore, 1638.

⁵⁷ L'allusione di Longhi all'edizione di Parma 1577 fa supporre che un esemplare fosse ancora a sua disposizione e integra con un'ulteriore evidenza editoriale le nostre conoscenze: ad oggi la banca dati RIC I per quell'anno registra solo le edizioni di Perugia, Baldo Salviani (BIB41186, localizzata in quattro conventi) e Venezia, Al segno della Regina (BIB59027, presso S. Apollinare in Classe di Ravenna).

⁵⁸ Turrini 1991, pp. 427-428, nn. 851-858.

libreria di antico regime che ha investito alcune tipologie librerie – tra cui le manifestazioni della letteratura penitenziale in volgare – di uso intenso e non tutelate dai lettori, che nel caso specifico del *Confessionario* non furono solo gli uomini e le donne dei chiostri ma anche, in larga misura, i religiosi secolari e i laici penitenti.

Riferimenti bibliografici / References

- Alessandrini Calisti S. (2006), *Norme e consuetudini degli Eremiti camaldolesi di Montecorona su libri e biblioteche*, in Borraccini, Rusconi 2006, pp. 309-335.
- Baldini U., Spruit L., a cura di (2009), *Catholic church and modern science. Documents from the archives of the Roman Congregations of the Holy office and the Index*, Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana (Fontes archivi Sancti Officii Romani, 5).
- Benvenuto R. (2002), *I Minimi nella diocesi di Bisignano alla vigilia della soppressione innocenziana*, «Bollettino ufficiale dell'Ordine dei Minimi», XLVIII, pp. 474-538.
- BEPA (1998), *Bibliografia delle edizioni palermitane antiche (BEPA). I: Edizioni del XVI secolo*, a cura di C. Pàstena, A. Anselmo, M.C. Zimmardi, Palermo: Regione siciliana, Assessorato regionale dei Beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione.
- Biondi R. (2006), *Libri, biblioteche e «studia» nella legislazione delle famiglie francescane (secc. XVI-XVII)*, in Borraccini, Rusconi 2006, pp. 337-379.
- Bocchetta M. (2008), *La legislazione dei Minori conventuali sugli studi e sulle biblioteche, secoli XVI-XVII*, in *Presenze francescane nel camerinese (secoli XIII-XVII)*, a cura di F. Bartolacci, R. Lambertini, Ripatransone: Maroni, pp. 249-271.
- Borraccini R.M., a cura di (2009), *Dalla «notitia librorum» degli inventari agli esemplari. Saggi di indagine su libri e biblioteche dai codici Vaticani latini 11266-11326*, Macerata: eum.
- Borraccini R.M., Rusconi R., a cura di (2006), *Libri, biblioteche e cultura degli Ordini Regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice*, Atti del convegno internazionale (Macerata, 30 maggio – 1 giugno 2006), Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana (Studi e testi, 434).
- Bruni F. (2009), «*Erano di molti libri proibiti*». *Frate Lorenzo Lucchesi e la censura libraria a Lucca alla fine del Cinquecento*, Roma: Edizioni Marianum (Scrinium historische, XXIV).
- Bruni F. (2012, i.c.s.), *The Book Inventories of Servite Authors and the Survey of the Roman Congregation of the Index in Counter-Reformation Italy*, in *Documenting the Early Modern Book World: Inventories and catalogues in*

- manuscript and print*, Proceedings of the Third St Andrews Book Conference (7-9 July 2011), Leiden: Brill (in corso di stampa).
- Cargnoni C. (2007), *Libri e biblioteche dei cappuccini della Provincia di Siracusa alla fine del secolo XVI*, «Collectanea Franciscana», LXXVII, pp. 63-151.
- Criscuolo V. (2001), *Formazione e cultura tra i Cappuccini della Provincia dell'Umbria tra Cinque e Seicento*, in *I Cappuccini nell'Umbria del Cinquecento (1525-1619)*, a cura di V. Criscuolo, Roma: Istituto Storico dei Cappuccini, pp. 119-265.
- Ciccarelli D. (1990), *La circolazione libraria tra i francescani di Sicilia*, 2 voll., Palermo: Officina di studi medievali, Biblioteca francescana.
- De Maio R. (1973), *I modelli culturali della Controriforma: le biblioteche dei conventi italiani alla fine del Cinquecento*, in *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento*, a cura di R. De Maio, Napoli: Guida, pp. 365-381.
- Dykman M. (1986), *Les bibliothèques des religieux d'Italie en l'an 1600*, «Archivum Historiae Pontificiae», XXIV, pp. 385-404.
- Fragno G. (1992), *Gli ordini religiosi tra Riforma e Controriforma*, in *Clero e società nell'Italia moderna*, a cura di M. Rosa, Roma-Bari: Laterza, pp. 115-205.
- Fragno G. (2001), *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna: Il Mulino.
- Fragno G. (2006), *L'Indice clementino e le biblioteche degli ordini religiosi*, in Borraccini, Rusconi 2006, pp. 37-59.
- Frajese V. (2006), *Nascita dell'Indice. La censura ecclesiastica dal Rinascimento alla Controriforma*, Brescia: Morcelliana.
- Granata G. (2004), *Il data base della ricerca sull'Inchiesta della Congregazione dell'Indice dei libri proibiti (RICI)*, «Bibliotheca», n. 1, pp. 115-130.
- Granata G. (2006a), *Le biblioteche dei religiosi in Italia alla fine del Cinquecento attraverso l'«Inchiesta» della Congregazione dell'Indice. A proposito di libri «scomparsi»: il caso dei Francescani Osservanti di Sicilia*, in «Ubi neque aerugo neque tinea demolitur». Studi in onore di Luigi Pellegrini per i suoi settanta anni, a cura di M.G. Del Fuoco, Napoli: Liguori, pp. 329-406.
- Granata G. (2006b), *Struttura e funzionalità della banca dati «Le biblioteche degli ordini regolari in Italia alla fine del secolo XVI»*, in Borraccini, Rusconi 2006, pp. 285-308.
- Granata G. (2012), «*La più grande bibliografia nazionale della controriforma*»: il trattamento informatico dei dati dell'Inchiesta della Congregazione dell'Indice, in *Il libro antico tra catalogo storico e catalogazione elettronica*, Atti del convegno internazionale (Roma, 29-30 ottobre 2010), a cura di R. Rusconi, Roma: Scienze e Lettere.
- Grosso G. (2006), *I Carmelitani e i libri: alcune note sulla legislazione*, in Borraccini, Rusconi 2006, pp. 381-394.
- Laudadio R. (2005), *La provincia dei frati Minori dell'Osservanza di Trinacria e i suoi libri alla fine del Cinquecento*, «Franciscana», VII, pp. 209-299.

- Lebreton M.-M., Fiorani L. (1985), *Codices Vaticani Latini 11266-11326. Inventari di biblioteche religiose italiane alla fine del Cinquecento*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Manzi P. (1973), *La tipografia napoletana nel '500. Annali di Giovanni Paolo Sukanappo, Raimondo Amato, Giovanni de Boy, Giovanni Maria Scotto e tipografi minori (1533-1570)*, Firenze: Olschki.
- Michaud-Quantin P. (1962), *Sommes de casuistique et manuels de confession au moyen âge (XIIe-XVIe siècles)*, Louvain: Nauwelaerts.
- Mira G. (1875), *Bibliografia siciliana ovvero Gran dizionario bibliografico delle opere edite e inedite, antiche e moderne di autori siciliani o di argomento siciliano stampate in Sicilia e fuori*. I, Palermo: Uff. tip. diretto da G. B. Gaudiano.
- Mongitore A. (1707), *Bibliotheca sicula sive De scriptoribus siculis*. I, Panormi: ex typographia Didaci Bua.
- Pàstena C. (1995), *Libri, editori e tipografi a Palermo nei secoli XV e XVI. Saggio biobibliografico*, Palermo: Biblioteca centrale della Regione siciliana.
- Pillinini G. (1969), *Bollani, Domenico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XI, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, pp. 291-293.
- Prosperi A. (1996), *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino: Einaudi.
- Quétif J., Echard J. (1721), *Scriptores Ordinis Praedicatorum recensiti, notisque historicis et criticis illustrati*. II, Lutetiae Parisiorum: apud J.B. Christophorum Ballard et Nicolaum Simart.
- Rebellato E. (2008), *Il miraggio dell'espurgazione. L'Indice di Guanzelli del 1607*, «Società e storia», n. 122, pp. 715-742.
- Resta G. (1992), *La stampa in Sicilia nel Cinquecento*, in *La stampa in Italia nel Cinquecento*, Atti del convegno (Roma, 17-21 ottobre 1989), a cura di M. Santoro, Roma: Bulzoni, pp. 777-841.
- RICaBiM (2009-), *Repertorio di Inventari e Cataloghi di Biblioteche Medievali dal secolo VI al 1520*, Firenze: SISMEL Edizioni del Galluzzo.
- Rosa M. (1990), «*Dottore o seduttore deggio appellarte*»: note erasmiane, «*Rivista di storia e letteratura religiosa*», XXVI, pp. 5-33.
- Rosa M. (2006), *Clero cattolico e società europea nell'età moderna*, Roma-Bari: Laterza.
- Rozzo U. (1998), *Le biblioteche dei Cappuccini nell'inchiesta della Congregazione dell'Indice (1597-1603)*, in *Girolamo Mautini da Narni e l'ordine dei Frati minori cappuccini fra '500 e '600*, a cura di V. Crisculo, Roma: Istituto storico dei Cappuccini, pp. 57-101.
- Rozzo U. (2006), *Una fonte integrativa di ISTC: l'Inchiesta della Congregazione dell'Indice del 1597-1603*, in Borraccini, Rusconi 2006, pp. 215-250.
- Rurale U. (2008), *Monaci, frati, chierici. Gli ordini religiosi in età moderna*, Roma: Carocci.
- Rusconi R. (2000), *Les bibliothèques des ordres religieux en Italie vers 1600 à travers l'enquête de la Congrégation de l'Index. Problèmes et perspectives*

- de recherche*, in *Les religieux et leurs livres à l'époque moderne*, Actes du colloque de Marseille (E.H.E.S.S., 2 et 3 avril 1997), a cura di B. Dompnier, M.-H. Froeschlé-Chopard, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, pp. 145-60.
- Rusconi R. (2002a), *Le biblioteche degli ordini religiosi in Italia intorno all'anno 1600 attraverso l'inchiesta della Congregazione dell'Indice. Problemi e prospettiva di una ricerca*, in *Libri, biblioteche e cultura nell'Italia del Cinque e Seicento*, a cura di E. Barbieri, D. Zardin. Milano: Vita & Pensiero università, pp. 63-85.
- Rusconi R. (2002b), *L'ordine dei peccati. La confessione tra Medioevo ed età moderna*. Bologna: Il Mulino.
- Rusconi R. (2004a), *Le biblioteche degli ordini religiosi in Italia alla fine del secolo XVI*, «Rivista di storia del cristianesimo», 1, pp. 189-199.
- Rusconi R. (2004b), *I libri dei religiosi nell'Italia di fine '500*, «Accademie e biblioteche d'Italia», LXXII, pp. 19-40.
- Rusconi R. (2009), «*O scritti a mano*»: *i libri manoscritti tra inquisizione e descrizione*, in *Dalla «notitia librorum» degli inventari agli esemplari. Saggi di indagine su libri e biblioteche dai codici Vaticani latini 11266-11326*, a cura di R.M. Borraccini, Macerata: eum, pp. 1-26.
- Turrini M. (1991), *La coscienza e le leggi. Morale e diritto nei testi per la confessione della prima età moderna*, Bologna: Il Mulino.
- Zappella G. (1997), *Alla ricerca del libro perduto: supplemento «virtuale» agli annali della tipografia napoletana del Cinquecento*, in *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito. I: Saggi bibliologici*, a cura di V. De Gregorio, Ravenna: Longo, pp. 243-293.

Appendice bibliografica

*Ricerca sull'Inchiesta della Congregazione dell'Indice. Pubblicazioni**

- Libri, biblioteche e cultura degli ordini regolari nell'Italia moderna attraverso la documentazione della Congregazione dell'Indice*, Atti del convegno internazionale (Macerata, 30 maggio – 1 giugno 2006), a cura di R.M. Borraccini, R. Rusconi. Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006 (Studi e testi, 434).
- Contiene:
- ~ *Presentazione*, pp. 7-10;
 - ~ R. Rusconi, *Frati e monaci, libri e biblioteche alla fine del '500*, pp. 13-35;

* Per le prime due pubblicazioni, riportate in sequenza cronologica, si elencano i contenuti secondo l'ordine in cui compaiono nel volume; seguono, in ordine alfabetico, ulteriori contributi sull'argomento.

- ~ G. Fragnito, *L'Indice clementino e le biblioteche degli ordini religiosi*, pp. 37-59;
- ~ D. Zardin, *Bibbia e apparati biblici nei conventi italiani del Cinque-Seicento. Primi appunti*, pp. 63-103;
- ~ A. Nuovo, «*Et amicorum*»: *costruzione e circolazione del sapere nelle biblioteche private del Cinquecento*, pp. 105-127;
- ~ S. Parkin, *The presence of Italian books in the British Library in the light of the Ricerca sull'Inchiesta della Congregazione dell'Indice*, pp. 129-143;
- ~ G. Granata, *Le biblioteche dei Francescani Osservanti alla fine del '500: un approccio bibliometrico*, pp. 145-178;
- ~ M. Bocchetta, «*A primo bancho a man destra*» *La dispositio librorum della libreria del convento di Poggibonsi*, pp. 179-200;
- ~ A. Serrai, *Bibliografia, selva oscura*, pp. 201-214;
- ~ U. Rozzo, *Una fonte integrativa di ISTC: l'inchiesta della Congregazione dell'Indice del 1597-1603*, pp. 215-250;
- ~ R.M. Servello, *La base dati EDIT 16*, <http://edit16.iccu.sbn.it>, pp. 251-283;
- ~ G. Granata, *Struttura e funzionalità della banca dati "Le biblioteche degli ordini regolari in Italia alla fine del secolo XVI"*, pp. 285-305;
- ~ S. Alessandrini Calisti, *Norme e consuetudini degli Eremiti camaldolesi di Montecorona su libri e biblioteche*, pp. 309-335;
- ~ R. Biondi, *Libri, biblioteche e Studia nella legislazione delle famiglie francescane (secc. XVI-XVII)*, pp. 337-379;
- ~ G. Grosso, O. Carm., *I Carmelitani e i libri: alcune note sulla legislazione*, pp. 381-394;
- ~ R.M. Borraccini, *Un sequestro librario alla fiera di Recanati del 1600*, pp. 397-438;
- ~ M.C. Misiti, «*Torchi famiglie e libri*»: *nuove indagini sui librai romani di fine Cinquecento*, pp. 439-471;
- ~ F. Bruni, *Una inquisitio nel convento servita di Lucca: i libri nella cella di fra Lorenzo*, pp. 473-523;
- ~ L. Di Lenardo, *I libri proibiti dei Francescani Conventuali del Triveneto*, pp. 525-554;
- ~ A. Malena, *Libri "proibiti", "sospesi", "dubii d'esser cattivi": in margine ad alcune liste dei canonici regolari lateranensi*, pp. 555-580;
- ~ C. Compare, *Libri di donne e libri di monache alla fine del XVI secolo*, pp. 583-622;
- ~ S. Così, *I libri dei 'sudditi': Mercogliano, feudo di Montevergine*, pp. 623-657;
- ~ A. Ottone, *I libri dei notai nelle liste dei 'sudditi'*, pp. 659-704.

Dalla «*notitia librorum*» degli inventari agli esemplari. *Saggi di indagine su libri e biblioteche dai codici Vaticani latini 11266-11326*, a cura di R.M. Borraccini. Macerata: eum, 2009.

Contiene:

- ~ R.M. Borraccini, *Introduzione*, pp. XI-XXV;

- ~ R. Rusconi, «O scritti a mano»: *i libri manoscritti tra inquisizione e descrizione*, pp. 1-26;
- ~ M. Breccia Fratadocchi, *Antichi cataloghi, libri e biblioteche nei fondi manoscritti della Nazionale di Roma*, pp. 27-59;
- ~ R.M. Servello, «Habent sua fata libelli». *Testimonianze di provenienza e possessori nei fondi librari*, pp. 61-122;
- ~ M. Bocchetta, *I libri ad usum fratrum del convento romano di Sant'Onofrio al Gianicolo*, pp. 123-153;
- ~ R.M. Borraccini, *I libri 'rifiutati' degli Agostiniani di S. Lucia di Cingoli*, pp. 155-178;
- ~ F. Bruni, *La biblioteca di S. Pier Piccolo ad Arezzo: tracce per una ipotesi ricostruttiva*, pp. 179-203;
- ~ L. Ceriotti, *Le cose mobili. Libri in S. Sisto di Piacenza nel 1600*, pp. 205-243;
- ~ D. Ciccarello, *Dagli inventari vaticani agli esemplari nelle biblioteche: a proposito di alcuni incunaboli della Fardelliana di Trapani*, pp. 245-254;
- ~ C. Compare, «Invenimus numerum librorum cum inventario concordare»: *la Bibliotheca di S. Antonio del Monte di Rieti*, pp. 255-277;
- ~ S. Cosi, *Da scriptorium e libreria comunis dell'Abbazia di Montevergine a Biblioteca pubblica statale. Prime indagini sul Vat. Lat. 11313*, pp. 279-301;
- ~ F. Dallasta, *I libri del convento di S. Maria Maddalena di Parma (Vat. Lat. 11326)*, pp. 303-325;
- ~ A. Delle Foglie, *La Brava Libreria di San Giovanni a Carbonara e il Vat. Lat. 11310*, pp. 327-345;
- ~ G. Granata, *La Libreria di san Bernardino nell'Inchiesta della Congregazione dell'Indice*, pp. 347-377;
- ~ G. Grosso O.Carm., *Tracce di storia della biblioteca dello Studium generale Carmelitarum di S. Maria in Traspontina in Roma: dall'elenco del Vat. Lat. 11272 agli esemplari esistenti*, pp. 379-407;
- ~ V. Lozza, *Libri e formazione presso l'Accademia di Somasca intorno all'anno 1600*, pp. 409-434;
- ~ R. Saggini, *I libri del convento di San Giacomo di Savona e del monastero di Santa Maria di Finalpia*, pp. 435-445;
- ~ E. Scrima, «Del luogo de' PP. Capuccini di Mistretta». *Libri dal convento di S. Maria, Vat. lat. 11323*, pp. 447-486;
- ~ P. Zito, *I libri dei Caracciolini secondo il Vat. lat. 11318. Due biblioteche sommerse?*, pp. 487-499.

Alessandrini Calisti S. (2008), *Il convento e la biblioteca di S. Fortunato a Falerone: origini e storia (secoli XIII-XIX)*, in «Virtute et labore». *Studi offerti a Giuseppe Avarucci per i suoi settant'anni*, a cura di R.M. Borraccini, G. Borri, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Collectanea, 21) pp. 537-572.

Biondi R. (2005), *Le biblioteche dei Francescani Riformati in Italia alla fine del*

- Cinquecento*, Dottorato di ricerca in Storia del cristianesimo, Università di Padova, XVIII ciclo, Tutor prof. R. Rusconi.
- Biondi R. (2010), «*Vi sono certo altri scritti d'oscurissima interpretazione*». *Gli inventari dei fratres strictioris Observantiae durante l'inchiesta della Congregazione dell'Indice*, «Franciscana», XII, pp. 215-334.
- Bocchetta M. (2008), *La legislazione dei Minori conventuali sugli studi e sulle biblioteche, secoli XVI-XVII*, in *Presenze francescane nel camerinese (secoli XIII-XVII)*, a cura di F. Bartolacci, R. Lambertini, Ripatransone: Maroni, pp. 249-271.
- Bocchetta M. (2012), *Biblioteche scomparse. Le librerie claustrali della Congregazione di san Girolamo degli Eremiti del beato Pietro da Pisa. Ricostruzione storico-bibliografica*, Dottorato di ricerca in Scienze librerie e documentarie, Sapienza Università di Roma, XXIV ciclo, Tutor prof.ssa R.M. Borraccini.
- Borraccini R.M. (2008), «*Pigliarò nota dei conventi*». *Gli eremiti del beato Pietro da Pisa in area marchigiana e romagnola da una visita del 1630*, in «*Virtute et labore*». *Studi offerti a Giuseppe Avarucci per i suoi settant'anni*, a cura di R.M. Borraccini, G. Borri, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Collectanea, 21) pp. 363-403.
- Borraccini R.M. (2012, i.c.s.), *Libri e censura. L'applicazione dell'Indice clementino nelle biblioteche del TOR della Marca Anconitana (dal cod. Vat. Lat. 11279)*, in *Le Marche al tempo di Alberico Gentili: religione, politica, cultura*, Atti del convegno (San Ginesio, 13-14 giugno 2009), Milano: Giuffrè, pp. 169-204.
- Borraccini R.M. (2012), *Libri di medicina nei chiostrì e nei casali (dall'Inchiesta della Congregazione dell'Indice dei libri proibiti, 1597-1603)*, in *La formazione del medico in età moderna (secoli XVI-XVIII)*, Atti della XXXVIII Giornata degli studi storici dell'arte medica e della scienza, Congresso internazionale (Fermo, 20-22 maggio 2010), Macerata: eum, pp. 158-182.
- Borraccini R.M. (2012), *Segni sui libri: rilevamento e ricomposizione*, in *Il libro antico tra catalogo storico e catalogazione elettronica*, Atti del convegno internazionale (Roma, 29-30 ottobre 2010), a cura di R. Rusconi, Roma: Scienze e Lettere, pp. 156-168.
- Borraccini R.M., Alessandrini Calisti S. (2008), *I libri dei frati: le biblioteche dei Minori Conventuali alla fine del secolo XVI dal codice Vaticano Latino 11280*, in *Presenze francescane nel camerinese (secoli XIII-XVII)*, a cura di F. Bartolacci, R. Lambertini, Ripatransone: Maroni, pp. 273-300.
- Borraccini R.M., Cosi S. (2009), *Tra prescrizioni e proibizioni: libri e biblioteche dei Mendicanti della Marca d'Ancona sul declinare del Cinquecento*, in *Gli Ordini Mendicanti (secc. XIII-XVI)*, Atti del XLIII convegno di Studi maceratesi (Abbazia di Fiastra, Tolentino, 24-25 novembre 2007), Macerata: Centro di studi storici maceratesi (Studi maceratesi, 43), pp. 69-153.

- Bruni F. (2006), *La biblioteca di un frate servita tra XVI e XVII secolo: edizione elettronica di un manoscritto*, Dottorato di ricerca in Storia e informatica, Università degli Studi di Bologna, Tutor prof.ssa F. Bocchi.
- Bruni F. (2009), «*Erano di molti libri proibiti*». *Fratre Lorenzo Lucchesi e la censura libraria a Lucca alla fine del Cinquecento*, Roma: Edizioni Marianum (Scrinium historiale, XXIV).
- Bruni F. (2011), *From Inventories to Signs on Books: Evidence for the History of Libraries in the Modern Age*, «The International Journal of the Book», 8/4, pp. 51-60.
- Bruni F. (2012), *The Book Inventories of Servite Authors and the Survey of the Roman Congregation of the Index in Counter-Reformation Italy*, in *Documenting the Early Modern Book World: Inventories and catalogues in manuscript and print*, Proceedings of the Third St Andrews Book Conference (7-9 July 2011), Leiden: Brill.
- Compare C. (2000), *Biblioteche monastiche femminili aquilane alla fine del XVI secolo*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», LIV, pp. 469-516.
- Compare C. (2002), *I libri delle clarisse osservanti nella «Provincia seraphica S. Francisci» di fine '500*, «Franciscana», IV, pp. 169-372.
- Compare C. (2003), *Il clero e la «istruzione» delle religiose: avvertimenti monacali, esercizi particolari e pratica spirituale*, in *Per il Cinquecento religioso italiano: clero cultura società*, Atti del convegno internazionale di studi (Siena, 27-30 giugno 2001), a cura di M. Sangalli, introduzione di A. Proserpi, Roma: Edizioni dell'Ateneo, pp. 443-454.
- Compare C. (2003), *Inventari di biblioteche monastiche femminili alla fine del XVI secolo*, «Genesis. Rivista della Società italiana delle storiche», II/2 (2003), pp. 220-232.
- Fasanella D. (2002), *I libri proibiti dei monasteri benedettini di fine Cinquecento*, «Archivio italiano per la storia della pietà», XIV (2002), pp. 257-343.
- Granata G. (2003), *Le biblioteche dei cappuccini in Umbria alle soglie del '600*, in *I Cappuccini nell'Umbria del Seicento*, a cura di V. Criscuolo, Roma: Istituto Storico dei Cappuccini, pp. 243-270.
- Granata G. (2004), *Il data base della ricerca sull'«inchiesta» della Congregazione dell'Indice dei libri proibiti (RICI)*, «Bibliotheca», n. 1, pp. 115-130.
- Granata G. (2006), *Le biblioteche dei religiosi in Italia alla fine del Cinquecento attraverso l'«inchiesta» della Congregazione dell'Indice. A proposito di libri «scomparsi»: il caso dei francescani Osservanti di Sicilia*, in «*Ubi neque aerugo neque tinea demolitur*». *Studi in onore di Luigi Pellegrini per i suoi settanta anni*, a cura di M.G. Del Fuoco, Napoli: Liguori, pp. 329-406.
- Granata G. (2010), *I libri dei Canonici secolari di San Giorgio in Alga nella documentazione della Congregazione dell'Indice*, in «*Clastrum et armarium*». *Studi su alcune biblioteche ecclesiastiche italiane tra Medioevo ed Età moderna*, a cura di E. Barbieri, F. Gallo, Milano: Biblioteca Ambrosiana; Roma: Bulzoni, pp. 185-254.

- Granata G. (2012), “*La più grande bibliografia nazionale della controriforma*”: *il trattamento informatico dei dati dell’Inchiesta della Congregazione dell’Indice*, in *Il libro antico tra catalogo storico e catalogazione elettronica*, Atti del convegno internazionale (Roma, 29-30 ottobre 2010), a cura di R. Rusconi, Roma: Scienze e Lettere.
- Laudadio R. (2005), *La provincia dei frati Minori dell’Osservanza di Trinacria e i suoi libri alla fine del Cinquecento*, «Franciscana», VII, pp. 209-299.
- Longhi L. (2005), *Le cinquecentine della Biblioteca Francescano-Cappuccina Provinciale di Milano. Un contributo per la storia del libro religioso nell’età moderna*, Dottorato in Storia del cristianesimo e delle chiese, Università di Padova, XVII ciclo, Tutor prof. R. Rusconi.
- Longhi L. (2007), *Gli incunaboli della Biblioteca Francescano-Cappuccina Provinciale di Milano*, «Aevum», XLVIII (2007), pp. 219-255.
- Lozza V. (2009), *Libri e formazione nell’Accademia di Somasca intorno al 1600*, «Archivi di Lecco e della Provincia», XXXII, pp. 13-59.
- Ottone A. (2006), *Fisionomia culturale degli ordini regolari e circolazione libraria: la provincia certosina del Regno di Napoli*, Dottorato di ricerca in Storia della Società europea, Università di Napoli “Federico II”, XVIII ciclo, Tutor prof.ssa A.M. Rao.
- Rusconi R. (2000), *Les bibliothèques des ordres religieux en Italie à travers l’enquête de la Congrégation de l’Index: problèmes et perspectives de recherche*, in *Les ordres religieux et leurs livres à l’époque moderne*, sous la direction de B. Dompnier, M.-H. Froeschlé-Chopard, Clermont Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, pp. 145-160.
- Rusconi R. (2002), *Le biblioteche degli ordini religiosi in Italia intorno all’anno 1600 attraverso l’inchiesta della Congregazione dell’Indice: problemi e prospettive di una ricerca*, in *Libri, biblioteche e cultura nell’Italia del Cinque e Seicento*, a cura di E. Barbieri, D. Zardin, Milano: Vita e Pensiero, pp. 63-84.
- Rusconi R. (2003), *Circolazione del libro religioso e pastorale ecclesiastica negli ultimi decenni del secolo XVI*, in *Per il Cinquecento religioso italiano: clero cultura società*, Atti del convegno internazionale di studi (Siena 27-30 giugno 2001), a cura di M. Sangalli, Roma: Edizioni dell’Ateneo, pp. 141-163.
- Rusconi R. (2004), *Le biblioteche degli ordini regolari in Italia alla fine del secolo XVI*, «Rivista di storia del cristianesimo», I, pp. 189-199.
- Rusconi R. (2004), *Le biblioteche dei monasteri e dei monaci della congregazione dei Celestini alla fine del secolo XVI*, in *Mediterraneo, Mezzogiorno, Europa. Studi in onore di Cosimo Damiano Fonseca*, a cura di G. Andenna, H. Houben, Bari: Mario Adda editore, pp. 961-987.
- Rusconi R. (2004), *I libri dei religiosi nell’Italia di fine ’500*, «Accademie e biblioteche d’Italia», LXXVII, pp. 19-40.
- Rusconi R. (2005), *I frati Minori dell’Osservanza in Italia dopo il Concilio di Trento: circolazione di libri e strumenti di formazione intellettuale (sulla base*

- delle biblioteche conventuali e personali*), in *Identités franciscaines a l'âge des Réformes*, sous la direction de F. Meyer, L. Viallet, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal, pp. 385-408.
- Rusconi R. (2004, ma 2005-2006), *Le biblioteche dell'Ordine dei Servi alla fine del XVI secolo*, «Studi storici dell'Ordine dei Servi di Maria», LIV, pp. 155-163.
- Rusconi R. (2011-2012), *La preparazione culturale nell'Ordine dei Servi: libri e biblioteche alla fine del XVI secolo*, in *I Servi di Santa Maria nell'epoca delle riforme (1413-1623)*, Atti del convegno (Roma, 7-9 ottobre 2010), «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», LXI-LXII, pp. 307-339.
- Rusconi R., a cura di (2012), *Il libro antico tra catalogo storico e catalogazione elettronica*, Atti del convegno internazionale (Roma, 29-30 ottobre 2010), Roma: Scienze e Lettere.
- Rusconi R. (2012), *Libri e biblioteche degli ordini regolari in un'indagine di fine Cinquecento. Indirizzi di ricerca e prospettive*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», n. 27, pp. 111-123.
- Saggini R. (2003), *Biblioteche cinquecentesche in Liguria. Libri nella diocesi di Savona*, Genova: Accademia ligure di scienze e lettere.
- Zanot M. (2003), *Le biblioteche del Terzo Ordine della Regolare Osservanza di san Francesco in Italia alla fine del Cinquecento (1596-1600)*, «Franciscana», V, pp. 263-341.
- Zito P. (2010), *Le biblioteche dei Caracciolini nel 1600 (Napoli e Roma) secondo il ms. Vat. Lat. 11318*, in *L'Ordine dei Chierici Regolari Minori (Caracciolini): religione e cultura in età post-tridentina*, Atti del convegno (Chieti, 11-12 aprile 2008), a cura di I. Fosi, G. Pizzorusso, Napoli: Loffredo («Studi medievali e moderni», XIX), pp. 317-330.

La ritrattistica di Achille Funi nei primi anni Venti e la tradizione figurativa della scuola ferrarese

Raffaella Picello*

Abstract

Il saggio prende in esame la produzione ritrattistica di Achille Funi evidenziandone le caratteristiche radicate nella pittura di alcuni maestri del Quattrocento ferrarese e reinterpretate dal pittore alla luce dei presupposti stilistici insiti nel *rappel à l'ordre* affermatosi all'indomani del primo conflitto mondiale. Anche sulla scena artistica ferrarese si riscontra un interesse in tal senso corroborato da alcuni contributi teorici di personalità quali Mimì Quilici Buzzacchi, che prelude a futuri sviluppi consolidati nel corso dei tardi anni Venti e degli anni Trenta con il ritorno in auge del Mito di Ferrara propugnato dal regime e dagli intellettuali facenti capo al "Corriere Padano".

The essay considers a group of portraits executed by Achille Funi during the early Twenties highlighting some of the characteristics rooted in the painting of the XVth Century Ferrarese masters and reinterpreted by the Ferrarese artist in the light of the stylistic assumptions inherent to the return to order upheld in the aftermath of World War I.

* Raffaella Picello, Dottore di ricerca in Beni Culturali e del Territorio, Scuola di Studi Umanistici, Università di Verona, Facoltà di Lettere e filosofia, via San Francesco, 22, 37129 Verona, e-mail: artepertutti@supereva.it.

Ferrara's artistic scene was no exception, being corroborated by the theoretical contributions of critics and artists such as Mimi Quilici Buzzacchi, as a prelude to future developments that will culminate in the course of the late Twenties and the Thirties with the return in vogue of the Myth of Ferrara, advocated by the regime and intellectuals gathering around the "Corriere Padano".

L'attenzione della critica e gli studi storico-artistici hanno da tempo riconosciuto la ricchezza di figure di inestimabile levatura del rinascimento artistico ferrarese, benché sovente esponenti di un percorso eccentrico rispetto all'ideale o al coevo gusto dominante – si pensi ai casi di Cosmè Tura, Ercole de' Roberti, Ludovico Mazzolino, Dosso Dossi e il Bastianino – e altrettanto si può affermare della schiera di artisti che Ferrara ha regalato all'età contemporanea.

Tuttavia, accanto ai nomi ripetutamente resi oggetto di studio o di accurate esposizioni, ci pare meriti di essere ulteriormente approfondita la produzione ritrattistica risalente agli inizi degli anni Venti di Achille Funi¹ (Ferrara, 1890 – Milano, 1972), la cui formazione risulta essere stata fortemente alimentata dalla scoperta e dallo studio attento di quei maestri suoi predecessori, riservando puntuale attenzione al Quattro e Cinquecento. In ciò, Funi procede lungo un duplice binario che, per un verso, si rivela radicato proprio negli accadimenti dei quali è testimone, nel quinquennio 1915-1920, la sua città natale; mentre, per altro verso, ne attesta l'aggiornamento e l'inserimento in un clima di portata non solo nazionale, bensì europea.

Com'è noto, tra la seconda metà dagli anni Dieci e i primi Venti si attua in ambito europeo una graduale convergenza verso stili legati alla tradizione, declinati secondo esiti improntati di volta in volta al classicismo, al realismo magico, alla cosiddetta "nuova oggettività"². A quello che, citando Cocteau, viene definito *rappel à l'ordre* rispondono artisti di varia estrazione, talora perfino diametralmente opposta, da Picasso a Le Corbusier, da Derain a Lèger con appendici olandesi e tedesche. In particolare, Derain – che Funi seguirà con attenzione – operava una sintesi formale adottando l'impianto nitido e costruttivo dei quattrocentisti toscani nell'intento – ora condiviso da molti – di sfrondare il superfluo puntando al nocciolo della questione, ovvero all'armonia essenziale dell'opera espressa in termini di ritmi e volumi intesi con il rigore morale dei "primitivi" italiani. Nel 1916 Carrà pubblicava *La parlata su*

¹ Nella stesura di questo studio si è fatto particolare riferimento alle seguenti monografie dedicate al pittore: Sarfatti 1925; De Chirico 1940; De Grada 1974; Weber 1989; Colombo 1996; Colombo 2000; Pontiggia, Colombo 2000; Colombo 2009.

² Per un approfondimento del concetto di "classico" e del recupero della tradizione nella pittura tra le due guerre si rinvia agli studi: Carrà 1975; Fagiolo Dell'Arco 1988; Fagiolo Dell'Arco 1991; Pontiggia, Quesada 1992; Pirani 1998; Del Puppo 2004; Barilli 2005; Del Puppo 2005; Pontiggia 2005; Belli *et al.* 2006; Pontiggia 2006; Vacanti 2006; Poli 2007; Roh 2007; Pontiggia 2008; Ursino 2008; Braun 2010; Noel-Johnson 2010; Migliorati 2012.

*Giotto*³, sostenendo una rifondazione stilistica ispirata alla poetica del maestro toscano per estrarre dalla realtà del mondo quotidiano i valori spirituali profondi dell'essere sottratti al contingente, principio che informerà di sé anche la produzione di Funi del periodo qui preso in esame.

Il richiamo alla tradizione e al recupero di valori poco tempo prima sconosciuti dall'impeto delle avanguardie registra un episodio destinato a sortire esiti determinanti, quando i fratelli De Chirico giungono a Ferrara per espletare gli obblighi di leva nell'estate del 1915, seguiti dal trentaseienne Carrà, di stazione presso il Reggimento di Fanteria di Cento nel gennaio 1917. Dalla fantasia erudita dei De Chirico, corroborata dall'assidua frequentazione di Filippo De Pisis e delle sue stanze segrete ubicate nel palazzo di via Montebello – peraltro visitate in quegli anni anche da Ardengo Soffici – prende forma l'immaginario metafisico sprigionato nelle prime tele di De Chirico create presso una stanzetta dell'Ospedale Neurologico Militare della città. Qui è ricoverato per “nevrastenia”, presto raggiunto da Carrà, al quale furono diagnosticati depressione e deperimento organico. Senza contare che, proprio da Ferrara, proveniva anche il pittore Roberto Melli, fautore con Mario Broglio della nascita di «Valori Plastici», coagulo di contributi teorici di personalità orientate allo spirito di ricerca sorto nel primo dopoguerra, quali appunto Carrà e De Chirico, ma anche De Pisis, Melli, Savinio, Clavel. Ad affiancare e suffragare il dibattito interveniva la divulgazione di opere di artisti soprattutto francesi e reduci dall'esperienza delle avanguardie. Accanto a Picasso, Derain, Severini, Braque, figuravano anche esponenti della Nuova Oggettività come Georg Schimpf, al quale Carrà dedica una monografia⁴ e alcuni ritratti databili al principio degli anni Venti, che mostrano interessanti assonanze con la coeva produzione di Funi, meritevoli di ulteriore approfondimento.

Nel contempo, Ferrara continuava a nutrirsi delle glorie passate di un rinascimento che risuonava nella denominazione della locale Società Promotrice di Belle Arti intitolata al pittore Benvenuto Tisi da Garofalo, considerato il “Raffaello emiliano”. La coeva vicenda riguardante la sistemazione delle collezioni comunali, finalmente alloggiate al piano nobile di Palazzo dei Diamanti, influirà sulla identificazione della Ferrara contemporanea con la città prospera e provvida di arte e cultura fiorita sotto la Signoria estense culminata all'epoca della “Mostra del Rinascimento Ferrarese” del 1933. Allestita da Nino Barbantini a coronamento delle celebrazioni del IV Centenario Ariostesco, volute dalle autorità gravitanti attorno a Italo Balbo, la mostra attirerà lodi e polemiche, confluite nel tentativo perseguito da Roberto Longhi di fornire una storicizzazione dell'arte prodotta dai maestri dell'Officina Ferrarese⁵. Nel

³ Carrà 1916.

⁴ Carrà 1924.

⁵ Longhi 1975.

frattempo, la “I Mostra d’Arte Ferrarese”⁶, curata da Donato Zaccarini nelle sale del palazzo Arcivescovile, dichiarava la volontà degli organizzatori di ufficializzare l’esistenza di una rinnovata scuola locale, destinata a proseguire in continuità con i maestri del rinascimento ferrarese.

La scoperta della pittura fiorita in età estense avviene per Funi in età adolescenziale, durante le assidue escursioni pomeridiane a Palazzo Schifanoia, in compagnia del padre (cultore egli stesso delle antiche glorie ferraresi) (fig. 1), proseguendo con l’iscrizione alla locale Accademia di Belle Arti ospitata a Palazzo dei Diamanti, ove l’esercizio, svolto sulle opere degli esponenti dell’Officina Ferrarese costituiva imprescindibile complemento al programma di studi. Tale esercizio, parallelo allo studio di altri protagonisti della storia dell’arte italiana di quei secoli, in seguito proseguì nelle sale dell’Accademia di Brera a seguito del trasferimento a Milano della famiglia a partire dal 1906. Qui, difatti, Virgilio Socrate (questo il suo nome di battesimo) venne ammesso direttamente dal pittore Cesare Tallone, titolare della cattedra di pittura, a frequentare il terzo anno comune, evento riservato agli allievi particolarmente promettenti – sorte che di lì a breve sarebbe toccata anche a Carrà. Dai registri ufficiali di Brera⁷ si evince, inoltre, come l’insegnamento impartito da Tallone dovesse risultare oltremodo fondante per il giovane Virgilio, essendo imperniato sulla pittura del Quattrocento italiano e svolto nello spirito della “bottega rinascimentale”. Tallone attribuiva infatti importanza fondamentale al disegno del vero, ed era implacabile nell’esortare gli allievi dicendo che «il disegno deve essere tre volte perfetto, ma sembrarlo una sola volta [...] a furia di imitare, si crea»⁸. Insegnava a «pensare in grande», riferendosi naturalmente non solo al formato al naturale, cui era improntata la sua pittura, ma alla concezione stessa del dipinto, mirando sempre alla semplicità e alla forza espressiva dei grandi pittori antichi, che non distraevano con eccessi: «Il pittore deve saper togliere, non aggiungere»⁹, era solito raccomandare.

D’altronde, nelle sale della Pinacoteca, Funi avrebbe ritrovato una nutrita rappresentanza dei maestri ferraresi, che annoverava il Maestro dei Gesuati, Cossa (fig. 2), Tura, de’ Roberti (fig. 3) con la celebre *Pala di Porto*, Maineri, il Mazzolino, l’Ortolano, fino a comprendere il Garofalo e Dosso. Di quest’ultimo la Pinacoteca possedeva le tre imponenti figure di *San Giorgio*, *San Giovanni Battista* e *San Sebastiano*, quest’ultimo proveniente dalla chiesa della SS. Annunziata di Cremona, nel quale Luteri, a sua volta, manifestava nuovi apporti compositivi, ravvisabili ora nel disegno, ora nella definizione plastica in forza di un dialogo instaurato con la grande maniera italiana. Non pare, dunque, azzardato ritenere che, in contemporanea con la scoperta della pittura

⁶ Zaccarini 1920.

⁷ Queste informazioni mi sono state cortesemente fornite da Gigliola Tallone, nipote del pittore e autrice della monografia Tallone 2005.

⁸ Citato da Archivio Cesare Tallone: <<http://www.archiviotallone.it>>.

⁹ Ivi.

lombarda ugualmente destinata ad influenzare le prove dei primi anni Venti, egli si sia più volte cimentato su quei documenti nelle sue prove studentesche.

È proprio il radicarsi di tali esperienze visive nell'immaginario di Funi a caratterizzare la serie di ritratti che egli licenzia al principio degli anni Venti e che il presente studio intende esaminare delineando, innanzitutto, in sintesi le tappe dell'evoluzione stilistica dell'artista che conducono all'elaborazione di quel modello formale.

Nel primo dopoguerra, Funi, che nel 1914 si era associato al gruppo d'avanguardia di Nuove Tendenze, avverte l'esigenza di scandagliare la questione pittorica, nelle sue declinazioni di stile e di mestiere, approdando a un recupero di valori formali le cui radici affondavano nell'arte del passato. Scorrendo il catalogo del pittore ferrarese, si incontra un Funi dapprima simpatizzante futurista, quindi novecentista e, in seguito, moderno neoclassico, pur risultando difficilmente catalogabile all'interno di uno dei tre filoni. Ad unificare la sua opera è la convinzione che l'unità di rappresentazione di queste differenti correnti risieda nella pittura medesima, intesa quale espressione fondamentale di una cultura e di una civiltà, quelle del suo tempo. Del resto, bene aveva colto lo spirito della sua arte Margherita Sarfatti quando scrisse:

È pittore della dignità severa e della nobile povertà. Aspira alla bellezza, con sospiro così alto e disinteressato, che la raggiunge per vie interiori imprevedute, non imitabili. [...] Egli trasfigura ogni segno della vita squallida in testimone di energia strenua e di aristocratica, serena accettazione.¹⁰

A Milano Funi si trovò a condividere le insofferenze nei confronti delle costrizioni accademiche di un gruppo di compagni dell'Accademia di Brera, ricettivi nei confronti delle novità delle avanguardie francesi: si tratta di Carrà, Bucci, Sant'Elia, Bonzagni, Dudreville e Chiattoni. Alcuni aderiranno al *Manifesto dei pittori futuristi* del febbraio 1910, come lo stesso Funi ebbe a ricordare: «Preso dal bisogno di ritrovare quei valori plastici e ritmici che la pittura dell'ultimo Ottocento aveva del tutto perduti»¹¹, l'artista elabora una sua particolare forma di futurismo, che nella scomposizione delle forme e dei volumi si apparenta per certi versi al dinamismo di Boccioni. All'interno della produzione futurista di Funi, nove tele furono presentate alla mostra del gruppo Nuove Tendenze, tenutasi presso le sale della Famiglia Artistica nel capoluogo lombardo nel maggio-giugno 1914¹². Promosso dal pittore e critico Ugo Nebbia, il sodalizio intendeva offrire una versione ammorbidita dei fermenti futuristi, dando vita, in realtà, a un coagulo di artisti fra loro alquanto disomogenei e in precedenza non accettati da Boccioni all'interno della compagine iniziale. Il gruppo si caratterizzava per il prevalente eclettismo, che in Funi era declinato

¹⁰ Sarfatti 1930, p. 24.

¹¹ Bossaglia *et al.* 1992, vol.1, p. 61.

¹² Boccioni 1971, p. 182.

in una lettura dinamica del costruttivismo cézanniano, passato al vaglio della lezione picassiana.

A tale esordio si alternò una fase attraversata da dubbi incalzanti sulla sua adesione al futurismo, motivata dalla mancata condivisione dell'assunto riguardante la dissacrazione formale. E, difatti, malgrado Boccioni avesse riconosciuto in lui «uno dei maggiori campioni della pittura italiana d'avanguardia»¹³ malgrado il rigore nel decretare l'ammissione di un nuovo componente nella cerchia futurista, egli si tiene a una certa distanza dal movimento: l'interesse per le forme solide, tipiche del Cézanne riletto da Picasso, lo attraeva ben più del vorticoso dinamismo proclamato da Marinetti, al punto che lo stesso Boccioni scrisse poi che Funi rimaneva pur sempre profondamente realista¹⁴.

Arruolatosi nel Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti durante il conflitto, nel 1918 Funi rientrò a Milano, ove successivamente aderì ai fasci di combattimento, prendendo parte alla assemblea di Piazza San Sepolcro, da cui sarebbe uscita la fondazione del fascismo. I dipinti appena successivi, da *Genealogia* (fig. 4) a *Eva, Tema mitologico* e *La cena*, tutti del 1919, attestano la predilezione per valori formali essenziali, derivati più dal cubismo sintetico o da istanze metafisiche, che non dal dinamismo futurista o dal cromatismo *fauve* della fase precedente. La ricerca della fase post-avanguardistica mostra, infatti, i tratti della struttura di Cézanne nello studio della costruzione e della sovrapposizione dei piani, già tuttavia pervasi da un sapore antico, consapevole, tra l'altro, dei due assunti leonardeschi dello sfumato e del chiaroscuro.

Il clima di ricerca avviata su più fronti, tra cézannismo costruttivamente geometrico e “classicismo” di marca derainiana del periodo, è riassunto nelle parole dello stesso Funi in uno scritto posteriore:

Allora, dopo la prima guerra mondiale – ricorda Funi – vivevamo anni di grande confusione in cui ognuno dipingeva per se stesso senza sapere che cosa fare o in un'atmosfera di diffusa esterofilia impregnata, per esempio, di tardo dissolutore impressionismo. Noi venivamo dal futurismo, ma il futurismo era morto, non era una cosa che potesse durare per sempre [...]. Il suo scopo primario di abbattere ogni convenzionalismo, di distruggere tutte le forme comuni era stato raggiunto, il suo ruolo di avanguardia europea (insieme a quello del cubismo) era stato giocato. Si imponeva ora secondo noi, una riproposta della forma e dell'ordine. Non con un ritorno comodo e facile alla plasticità della grande tradizione pittorica italiana, ma come un originale tentativo di conquistare nuovi valori plastici mediante «una ampia e forte visione sintetica». Perciò nel 1920, con Sironi, Dudreville e Russolo firmai il manifesto «Contro tutti i ritorni in pittura». Di lì, nei miei ricordi, comincia il «Novecento». Il rifarsi liberamente a un Masaccio o a un Piero della Francesca era per noi un riferimento più spirituale che concettuale, perfettamente consci che ogni secolo col perenne mutare delle situazioni e della società è a sé stante e che d'altro canto le esperienze appena trascorse

¹³ Ivi.

¹⁴ Cit. da Bossaglia, Formaggio 1983, p. 323.

del futurismo, del cubismo e perfino del fauvismo non potevano essere semplicemente accantonate¹⁵.

Il preludio al passaggio allo stile “classico” è eminentemente ravvisabile nel *Ritratto di Margherita Sarfatti* del 1920 (fig. 5), ove l'artista ferrarese sperimentava una stesura pittorica densa e fortemente chiaroscurata quasi *fauve* e una inquadratura desunta da prototipi quattrocenteschi, costruita sul mezzo busto posto a ridosso di un davanzale e inserito in un interno spalancato su un paesaggio.

Emblematica delle contraddizioni di questi anni fu, dunque, la sottoscrizione del manifesto *Contro tutti i ritorni in pittura* dell'11 gennaio 1920 assieme a Dudreville, Russolo e Sironi. Nel testo, la scomposizione delle forme avanguardistiche è definita «analisi insufficiente», inadeguata al rinnovato auspicio di una visione plastica più ampia e sintetica. In realtà, il documento contiene uno spunto polemico diretto verso quegli artisti usciti dalle avanguardie, *in primis* Carrà, che con i sodali della pittura metafisica, si riallacciava a Giotto e ai cosiddetti “primitivi”, mettendo all'indice «il primitivismo plagiatario [che] camuffa la pittura pura con della rancida letteratura, del nebuloso filosofume metafisico».¹⁶ Pertanto, rientra nell'attacco sferrato a coloro che confluirono nella corrente facente capo alla rivista «Valori Plastici», responsabili di una virata antimoderna, anche l'affermazione conclusiva del manifesto altrimenti leggibile come una veemente opposizione al recupero della tradizione *tout court*: «è assurdo e vile ritornare al museo, plagiando per rimanere nella pittura»¹⁷.

Parallelamente, attorno al 1920 si coglie nei dipinti di Funi un tono rinnovato, generalmente definito dalla critica “proto-novecentista”. L'anno fu, inoltre, caratterizzato dal sodalizio con Arturo Martini, con il quale condivise l'ospitalità dell'industriale Pietro Preda a Rovenna e che convinse a firmare il *Nuovo Manifesto della Scultura Futurista*. Presentati da Margherita Sarfatti, i due pittori esposero alla Galleria degli Ipogei a Milano, diretta da Umberto Notari, nel 1920 e ancora alla “Mostra degli Artisti dissidenti di Ca' Pesaro” presso la veneziana Galleria Geri-Boralevi. Il registro delle opere di entrambe le rassegne denotava un incipiente orientamento novecentista. Come ebbe a notare la Sarfatti, le opere di Funi esaltavano la natura costruttiva delle forme e dei volumi, prossimi

ad elevarsi allo stadio necessario, ma pericoloso dei valori plastici. Pericoloso se solipsisticamente trattenuto nell'ambito di pittura pura al modo dei vari De Chirico e Savinio, rischio comunque da correre se il valore plastico si fosse dovuto immedesimare nei valori umani. Una pittura auspicabile come strettamente attinente al reale e, al tempo stesso, in grado di spiritualizzarlo¹⁸.

¹⁵ Funi 1971, p. 12.

¹⁶ Bossaglia *et al.* 1992, p. 61.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Sarfatti 1920.

Emerge nuovamente, anche se esso non proviene direttamente dall'artista, l'auspicio di mantenere un distacco conoscitivo dal cammino della metafisica propugnata dallo schieramento allineato alla rivista fondata da Mario Broglio.

Nel contempo, il 1920 segnò una svolta nella ricerca funiana, facendo registrare nel gioco di volumi compatti del *Giudizio di Paride*, così come dei restanti oli esposti agli Ipogei, informati dall'ossessiva elaborazione di solide forme costruttive, una sorta di connessione da parte del ferrarese con l'ambiente di «Valori Plastici» in virtù di una consapevolezza della necessità di un ritorno ai procedimenti antichi del mestiere, al pari della tensione a un classicismo mediante il quale fondare un nuovo linguaggio espressivo. Del resto, ampia risonanza nel dibattito artistico aveva riscosso un anno prima De Chirico con la pubblicazione del saggio *Ritorno al mestiere*, in cui prefigurava il ruolo del disegno quale «condizione sine qua non di buona creazione»¹⁹.

Neppure Funi eludeva, dunque, il presupposto dominante del classicismo degli anni Venti, che esaltava l'interesse per la figura quale principio ideale e soggetto preferenziale. Alla stessa stregua dei secoli dell'umanesimo, si riaffermava la centralità dell'uomo nella pittura, intesa nell'ottica del recupero dell'oggettività delle forme corporee, della saldezza delle volumetrie dopo tanta stilizzazione primitivista e deformazione espressionista o meccanicista.

Fin dal periodo giovanile di Nuove Tendenze l'artista dichiarava: «io entro nel mondo delle forme, eliminando a poco a poco, tutti gli elementi che non sono di esso»²⁰, chiarendo la volontà di bandire ogni tentazione di intervento letterario di sapore ottocentista e di non assegnare alcun significato al contenuto della rappresentazione, al pari del rifiuto di ogni tecnica che uscisse dai canoni della pittura della tradizione, sia essa di cavalletto o ad affresco.

Appartengono, dunque, al 1921 le prime opere in cui pregnanti recuperi figurativi si connotano come uno splendido richiamo alla tradizione del Rinascimento, con spiccata attenzione rivolta al repertorio figurativo ferrarese. I ritratti si suddividono a loro volta in figure ritratte e in soggetti allegorici, distinzione del resto convenzionale poiché vi sono sovente presenti variazioni di un medesimo schema, in cui l'impianto saldo e monumentale dei dipinti si ripete o si perfeziona entro lo stesso modello, seppure nell'unicità della esecuzione, che caratterizza in Funi l'oggettività degli anni Venti e il pittoricismo dei Trenta. Pur senza rinnegare le esperienze d'avanguardia – forse condividendo la tesi introdotta da Severini in *Dal cubismo al classicismo*²¹, che riconosceva nella disciplina e nel metodo cubisti le radici del “classicismo” – nei ritratti recanti la data del 1921, dedicati alla sorella e la madre, allo scrittore Umberto Notari o, ancora, al tema della maternità, si respira un'atmosfera quasi preraffaellita, corroborata da un realismo magico che attinge a modelli padani. Echi derivati

¹⁹ De Chirico 1919, p. 15.

²⁰ Bossaglia *et al.* 1992, p. 62.

²¹ Severini 2001 (1921).

da De Chirico e Sironi nei fondali architettonici o urbani di frequente inseriti alle spalle degli effigiati si coniugano a una armonia naturale, a complemento di una poetica che ambiva a introdurre l'esempio del museo nella quotidianità.

Quanto all'ispirazione dagli antichi, nell'*Autopresentazione* redatta in vista della Quadriennale del 1931 proprio Funi confermava, indicando alcuni imprescindibili modelli di riferimento: «Nutrito dell'amore per gli antichi lombardi, ma soprattutto per Foppa e per Leonardo, preoccupato dal problema della composizione e delle ricerche plastiche, dipinsi dal 1920 al '23 un gruppo di opere che considero una tappa del mio cammino»²². E i personaggi del vissuto contemporaneo, ritratti a mezzo busto, solitamente dinanzi a davanzi impregiati da incantevoli nature morte, discendono direttamente dalla ritrattistica rinascimentale, ove, accanto ai lombardi, figurano molteplici esempi, da Antonello da Messina a Lotto, da Bronzino a Mantegna fino a Raffaello e, in prima istanza, ai ferraresi. Questo intenso rapporto appare già evidente nell'*Autoritratto con la brocca blu* del 1920 (fig. 6), che apre la serie. Conformemente alla voga rinascimentale dei dittici raffiguranti marito e moglie, l'olio fa da *pendant* al coevo *Ritratto della sorella* (fig. 7); tuttavia, esso risalta per la maggiore fedeltà al vero che conferisce all'effigiato una formidabile evidenza fisica. Sembra così passare in secondo piano la marcata componente psicologica che contraddistingue i ritratti di poco antecedenti, ove il volto è percorso da un impulso anticlassico di sapore dossesco pur nella eloquente espressività dello sguardo. In posa come un pittore del passato, Funi ritrae se stesso di tre quarti mentre sorregge un pennello, così da far risaltare l'atletico vigore del suo giovane corpo, animato da indizi di tensione creativa lungo la muscolatura trattenuta delle braccia e le vene contratte delle mani. Il pensiero corre al Vulcano, alter-ego del duca Alfonso I d'Este, nella *Allegoria della musica* del Museo Horne, ascritta al Luteri (fig. 8). Eppure, un velo di classica compostezza pervade l'opera, rintracciabile nel piglio sicuro, ma rilassato della figura, investita, a dispetto del tenore domestico della scena, da un'atmosfera sospesa e atemporale. A suggellare il chiaro rimando all'età dell'oro delle arti, l'artista interviene persino sul vaso in ceramica di Deruta, abitualmente utilizzato per i preparati medicinali, apponendovi il proprio nome alla maniera dei ceramisti attici, ma con orgoglio del tutto rinascimentale.

Se poi si passa ad esaminare il *Ritratto di Umberto Notari nello studio di piazza Cavour* (1921, fig. 9), ora in collezione privata a Milano, lo schema si perfeziona e complica al tempo stesso. Nel ritrarre uno dei promotori della cultura milanese, nonché direttore della rivista «Avvenimenti», Funi attinge ai canoni della ritrattistica ufficiale del passato, dando vita a una immagine di austera e sobria frontalità, tale da evocare lo spessore intellettuale e la condizione sociale del committente del dipinto, per il quale si sono chiamati in causa gli esempi di Moroni e Bronzino, pur se non pare meno calzante un richiamo alla pittura di analogo soggetto del tedesco Holbein. Senza dubbio, tipica anche

²² Lancellotti 1931, p. 105.

della produzione dell'artista nordico è l'atmosfera surreale quasi allucinata che raggela posa ed espressione del personaggio, riecheggiante le atmosfere allucinate evocate dal Tura, già con uno sguardo in questa fase all'esempio del Dosso nella componente coloristica esibita.

Nel contempo, si ravvisa un linguaggio strutturale facilmente ricollegabile ad alcuni capolavori memorabili dell'età estense. Come non rammentarsi, osservando il formidabile taglio compositivo ravvicinato, dello scrutinio lenticolare che indaga la persona dell'intellettuale e il calibrato disporsi di luci ed ombre tra le pieghe dell'abito scuro, così come delle suppellettili dell'ambiente che lo contiene, che caratterizza opere quali il *Ritratto d'uomo* della Collezione Thyssen-Bornemisza assegnato al Cossa (fig. 10) e il suo antecedente *Ritratto di Francesco d'Este* dipinto dal fiammingo Rogier van der Weyden (fig. 11) durante la permanenza del figlio di Niccolò III alla corte delle Fiandre.

Carica di intimo afflato è, invece, *Maternità* (fig. 12), ove si fanno più dichiarati i rimandi alla pittura del Quattrocento padano anche nel colore a olio steso a campiture lucide e compatte, al di là della connessione più volte evocata dalla critica al tedesco Georg Schrimpf, esponente della *Neue Sachlichkeit*.

Il dipinto, esposto alla Biennale di Venezia l'anno seguente, venne peraltro recensito in termini complessivamente positivi dal concittadino Filippo De Pisis in un lungo articolo pubblicato a distanza di qualche giorno sulla «Gazzetta Ferrarese». Pur ravvisando la presenza di qualche incertezza di carattere compositivo, il “marchesino pittore” ne coglieva, prima di altri, l'ispirazione nella tradizione pittorica ferrarese:

In uno dei quadri del Funi si vede una florida madre che sorregge sulle braccia il suo bambino davanti a una finestra aperta, mentre l'interno è meglio definito da della frutta e da un vasetto, posato in alto su un mobile; nell'altro una ragazza che sorregge con un certo stento un piattone ripieno di frutta. La composizione è solida e rivela sapienza e acume, il colore è lungi da quello trasparente, purissimo di certi quattrocentisti; è un po' sombre e in certi punti perfino «stonato» secondo certe vecchie leggi, ma a noi ben poco importa. Questa presunta stonatura, e il largo uso del nero e delle tinte fredde e dell'impasto un po' bituminoso, può creare, come crea in realtà, altri valori che appagano certe indefinibili sfumature delle nostre esigenze estetiche. Nell'arte più aristocratica c'è sempre qualcosa di indefinibile! La testa del bambino nel primo quadro, con gli occhioni neri, e il naso un po' schiacciato, è assai bella e il piccolo braccio, con la mano che tocca quella della madre, e la linea del corpo di lei con la dolce testa reclinata, rispondono a un ritmo armoniosissimo. [...] Egli appare lottare ancora con difficoltà tecniche (nel suo quadro *Maternità* c'è un vasetto di fiori fuori di prospettiva) o con preoccupazioni, come quella di voler introdurre quasi per partito preso nature morte nei suoi quadri, ma con ciò riesce a convincerci sul suo valore e ci darà, siamo sicuri, opere sempre più potenti. Egli ha voluto firmare la sua opera, come i vecchi maestri, in un cartellino posato ai piedi del quadro sopra una specie di davanzale «*Maternità* dipinta da Achille Funi ferrarese – Aprile 1921 – Milano». Tiene alla sua città natale ed ha ben ragione pensando forse al Tura, al Cossa, a Bono, al Roberti, ai pittori che resero così illustre la pittura nostra del Secolo XV²³.

²³ De Pisis 1922, p. 2.

Qui il parapetto decorato con frutta e cartiglio, la posa delle figure, pur nel contrasto psicologico tra l'espressione malinconica della madre e quella già adulta del bambino riecheggiano la *Vergine delle rocce*, e la finestra, che apre su un ampio paesaggio sovrastato da nuvolette simili a quelle quasi scolpite nel marmo dal Mantegna, custodiscono gelosamente un clima di quieta quotidianità. Si consolida qui l'inquadratura a mezzo busto o di tre quarti contenuta da una balaustra, oltre la quale le figure appaiono emergere in piena luminosità da una porzione di stesura compatta, come avviene in Mantegna – o da un fondale immerso nell'oscurità nel *Concerto* di Londra (fig. 13) nel caso del ritratto di Notari e dell'architetto Chiattono, plausibilmente dipinto da Lorenzo Costa per celebrare l'importanza degli intrattenimenti musicali presso la corte di Ferrara –, poi spalancata sulla modernità di un paesaggio urbano.

Nella figura femminile si ritrova la santità delle madri conosciute nella vita reale, attente a proteggere i loro piccoli dai possibili tormenti dell'età contemporanea e che, come è dato intuire sullo sfondo, perpetuano il rito giornaliero del lavoro negli opifici per assicurare loro il necessario nutrimento. Non sfugge il richiamo all'Ercole de' Roberti della *Madonna tra due vasi di rose* della Pinacoteca Nazionale di Ferrara nella soave sospensione e nell'atteggiamento venato di assorta malinconia, ma ancor più proprio alla Pala di Santa Maria in Porto di Brera, da cui mutua, a nostro parere, la semplice monumentalità di impianto e levigata concretezza delle carni delle figure effigiate al principio del terzo decennio. Nella Vergine della medesima, poi, è dato riscontrare il punto di partenza di quella dolce umanità che leggiamo sul volto della madre nel dipinto di Funi.

Appunto in questa pacata umanità si coglie lo iato che differenzia la ricerca del ferrarese dai coevi ritratti di Mario Sironi, anch'egli protagonista del fronte di Novecento. In opere come *Giovane con palla rossa* (1922-1924) o *L'architetto* (1922-1924), *L'allieva* (1923-1924), per citarne alcune, il museo prevale sulla vita con esiti che paiono riecheggiano le indicazioni programmatiche formulate da De Chirico sulle pagine di «Valori Plastici»:

Noi che in pittura fummo i primi a dare il buon esempio, invitiamo i pittori o redentori alle statue. Sissignori, alle statue; alle statue per imparare la nobiltà e la religione del disegno, alle statue per disumanizzarvi un po', che malgrado le vostre puerili diavolerie, eravate ancora umani, troppo umani²⁴.

Le figure statuarie di Sironi, dotate di indicazioni anatomiche sommarie, ispirate a calchi o manichini, impassibili, fornivano la riposta forse più soddisfacente alle esigenze di disciplina, ordine e gerarchia auspiccate da Margherita Sarfatti, nel percorso verso il conseguimento di un ritrovato equilibrio formale dopo la dispersione linguistica attuata dalle avanguardie²⁵.

²⁴ De Chirico 1919, p. 19.

²⁵ Cfr. Sarfatti 1924, pp. 76-78.

Parallelamente, Funi si andava appassionando in misura crescente al «demone lineare» identificato da De Chirico quale cardine del classicismo pittorico, nella sua funzione purificatrice della forma da vacui decorativismi, lasciando libero sfogo all'ispirazione colta generatrice di paradigmi di modernità. Alla *Lavinia* tizianesca, è *in primis* debitrice *La Terra*, ancora del 1921 (fig. 14), ove l'artista perviene al traguardo più compiuto del suo classicismo, mentre si cimenta con un soggetto allegorico. La quiete imperturbabile di questa giovanetta (in realtà, la sorella Margherita), apparentata alle ninfe o divinità femminili di agresti rappresentazioni cinquecentesche è qui supportata da un sapiente impianto compositivo e da una tecnica impeccabile, in grado di rendere solida e vibrante la luminosa eppure nitida materia cromatica. La figura è posta di profilo, ma l'artista stabilisce una corrispondenza tra il piano del tavolo e la disposizione delle braccia tese verso l'alto, che, sostenuta dallo sguardo eloquente della fanciulla, invitano il riguardante a varcare idealmente il limite imposto dalla cornice. Il registro cromatico perviene a una nitidezza di stampo fiammingo, appreso attraverso la lezione di Cossa, unita però a una declinazione voluttuosa delle carni e dei materiali che non può non rinviare al Dosso maturo dell'*Allegoria della Fortuna*, eseguita per Isabella d'Este (fig. 15).

La composizione è strutturata sulla contrapposizione chiasmatica tra la porta aperta sul paesaggio – curiosamente adottata da de' Roberti nel dittico raffigurante Giovanni e Ginevra Bentivoglio (fig. 16) – arretrata a sinistra e lo spazio interno a destra, occupato dalla brocca di erba dulcamara. Il carattere della natura morta è quello di una sensibilità tattile resa adamantina ed iperreale da rimandi alla pittura delle Fiandre. La figura, e soprattutto il contorno del corpo, che si staglia sul paesaggio di fondo fanno da quinta scenica, volgendosi con fare coinvolgente verso lo spettatore. Essa riveste un preciso carattere allegorico (altra prerogativa che riconduce a Dosso), che esalta il bellissimo volto della sorella per evidenziare i due tramiti della concezione della terra: da un lato, la visione del paesaggio, la terra vera e propria, coltivata e abitata; dall'altro, nell'interno, il vassoio di verdura e frutta trionfante, con la pera e la brocca sul tavolo, simboli evidenti del lavoro umano, della fecondità dei campi. Una volta di più, forte ci pare l'eco della opulenta cornucopia ricolma di frutti sorretta dalla Fortuna nel quadro dossesco citato, per non dire del cesto affidato alla figura femminile all'estrema destra nella *Stregoneria* degli Uffizi (fig. 17), ripreso anche nella natura morta di *Ragazzo con le mele* del 1921 (fig. 18). L'insieme si esalta nel realismo fortemente icastico dei giochi chiaroscurali, nel valore delle ombre e delle penombre e nei marroni variati del tavolo e della parete. Ma al ritratto di Ginevra Bentivoglio si riallacciava, oltre che al più celebre referente della ritrattistica di Pollaiuolo, anche il morbido profilo di Margherita nel precoce *Mia sorella* (1921) della Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma.

Negli anni Trenta, allorché recensisce il lavoro del collega novecentista Piero Marussig, Funi ha parole che suonano quasi autoreferenziali:

il suo disegno tiene già della pittura. Nel quadro, il Marussig è tanto paziente, nel cercare il rapporto fra tono e tono, fra colore e colore, che qualche volta dà una certa impressione di freddezza; in realtà è proprio la sua probità di artista, che disdegna il fortuito e l'accidentale e si attiene alla sostanza, a quell'intima verità, che si scopre soltanto a prezzo di rinuncia e di disciplina. Quanto perde in superficie il Marussig attinge in profondità²⁶.

Sono frasi eloquenti, che racchiudono l'essenza della ricerca intrapresa dal ferrarese, ovvero quel ritorno al mestiere, che lo accomuna alla stagione inaugurata dal gruppo novecentista.

Ancor prima Margherita Sarfatti, in un commento al dipinto *Una persona, due età* di Ferrara (fig. 19), aveva posto in rilievo la passione, il "sacro furore" in cui risiedeva, nella sostanza, la diversità del pittore ferrarese rispetto agli altri novecentisti: l'amore per le sue radici, in fondo mai dimenticate al di là degli echi leonardeschi nell'abbraccio fra le due figure:

Compatta e solida, la pittura del Funi si nutre liberamente di molti apporti, ma nella sostanza rimane pur sempre vicina ai quattrocentisti di Ferrara sua patria; ne ha il segno incisivo e duro, ha la proba robustezza paesana, eppur ansiosa di venustà classiche, proprie a Cosmè Tura²⁷.

Ma ancora al ciclo del Salone dei Mesi l'artista guarda soffermandosi sui volti dei cortigiani, delineati con segno "incisivo e duro" e tuttavia dalla rotonda corposità da Cossa e, ancor più, da Baldassarre Estense.

Nella produzione ascrivibile al biennio 1920-1921 si osserva, inoltre, un accresciuto interesse da parte di Funi nei confronti del colore, elemento vitale che Tura – primo ferrarese a impadronirsi dei segreti della pittura a olio – aveva saputo trasfigurare nei minerali e nei metalli più ricercati e che, in Dosso, si era tradotto negli incanti della "meraviglia" di ariostesca memoria. Componente destinata a caratterizzare anche il lavoro degli anni a venire, al punto da catturare l'attenzione di Edoardo Persico e Giorgio De Chirico. Il primo, colpito dal rigore quasi arcaico della sua tecnica, notava che Funi era giunto a

spezzare la linea e mescolare il colore. Son cose che capitano ai pittori neoclassici, quando hanno un senso vigile di dignità dell'arte, o almeno quando i tempi accennano a diventare neoromantici... aver intuito, dopo molte esperienze e ritorni, che la strada per fare arte sta da questa parte piuttosto che dall'altra, è un merito che bisogna riconoscere a Funi francamente²⁸.

Parimenti, De Chirico intuiva nell'impiego della materia cromatica presente nelle opere funiane una via mediante la quale egli riusciva a congiungere tradizione e modernità,

²⁶ Funi 1936, p. 5.

²⁷ Sarfatti 1924, p. 78.

²⁸ De Grada 1974, p. 12.

tecnica del disegno e tecnica della pittura. L'operaio sognatore si curva sulla sua tavolozza. Ivi stanno disposti i colori come un minuscolo arcobaleno... Funi intinge il pennello nell'emulsione: una, due, tre, dieci volte... Così Funi non commetterà peccato, come i suoi fratelli; non metterà il colore ad asciugare sulla tela, ma dall'arcobaleno piglierà quel tanto che vi vuole²⁹.

Nel contempo, Funi, che nel 1919 aveva aderito al passaggio dai fasci futuristi ai fasci di combattimento e aveva partecipato all'adunata di Piazza San Sepolcro, mostrava di essere consapevole della riscoperta dei fasti rinascimentali divulgata dagli eruditi ferraresi sulla stampa locale, di cui si sarebbero fatti portavoce, dal 1925, gli organi editoriali diretti dagli intellettuali facenti capo alla cerchia di Italo Balbo. Dalle colonne del «Corriere Padano», «Il Diamante», periodico del Sindacato fascista di Belle Arti, e la «Rivista di Ferrara», le firme di Nello Quilici, Mario Calura, Corrado Padovani, Guido Angelo Facchini, tra tutti, si sarebbero avvicendate nella strenua esaltazione del primato ferrarese nelle arti e nelle lettere destinato a culminare nelle Celebrazioni del Centenario Ariostesco del 1933 – nelle cui iniziative fu coinvolto anche l'artista – e nella storica “Mostra del Rinascimento ferrarese” allestita da Nino Barbantini nelle sale di Palazzo dei Diamanti, ove si offriva la storicizzazione dei maestri dell'Officina Ferrarese.

Non stupirà, allora, se nel *Mito di Ferrara*, realizzato nella Sala della Consulta del Municipio della sua città a ridosso dell'esposizione, l'artista avrebbe reso nuovamente omaggio a Dosso, la cui produzione conobbe nuova attenzione e valorizzazione in quella sede.

Riferimenti bibliografici / References

- Barilli R. (2005), *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano: Feltrinelli.
- Belli G., Bertelli C., Celant G., Coen E. (2006), *The Artistic Culture Between the Wars 1920-1945*, Milano: Skira.
- Boccioni U. (1971), *Gli scritti editi e inediti*, a cura di Z. Birolli, Milano: Feltrinelli.
- Bossaglia R., Colombo N., De Grada R. (1992), *Achille Funi*, catalogo della mostra (Milano, Museo Bagatti Valsecchi, 15 gennaio – 16 febbraio 1992), Milano: Vangelista.
- Bossaglia R., Formaggio D. (1983), *Il Novecento Italiano 1923/1933*, Milano: Mazzotta.

²⁹ De Chirico 1940, p. 19.

- Braun E. (2010), *Chaos and Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*, catalogo della mostra (New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1 ottobre 2010 – 9 gennaio 2011), New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Carrà C. (1916), *Parlata su Giotto*, «La Voce», VIII, Firenze, 1916.
- Carrà C. (1924), *Georg Schrimpf*, Roma: Edizioni di «Valori Plastici».
- Carrà M. (1975), *Gli anni del ritorno all'ordine: fra classicismo e arcaismo*, Milano: Bompiani.
- Colombo N. (1996), *Achille Funi. Catalogo ragionato dei cartoni e dei dipinti*, Milano: Leonardo Arte.
- Colombo N., (2000), *Achille Funi. Viaggio di un classico nelle avanguardie*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Benin, 7 dicembre 2000 – 18 marzo 2001), Aosta: Ed. Regione Autonoma Valle d'Aosta.
- Colombo N., Pontiggia E. (2000), *Achille Funi 1890-1972. L'artista e Milano*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan 2000), Milano: Mazzotta.
- Colombo N. (2009), *Achille Funi (1890-1972). Mitologie del quotidiano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 27 gennaio – 22 febbraio 2009), Milano: Edizioni Giorgio Mondadori.
- De Chirico G. (1919), *Ritorno al mestiere*, in «Valori Plastici», novembre-dicembre.
- De Chirico G. (1940), *Introduzione a Achille Funi*, Milano: Hoepli.
- De Grada R. (1974), *Achille Funi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Carini e Centro d'Arte), Milano: Comune di Milano.
- De Pisis F. (1922), *Idee sulla pittura di un giovane ferrarese. Achille Funi*, «Gazzetta Ferrarese», 12 novembre, p. 2.
- Del Puppo A. (2004), *Giotto, Rimbaud, Paolo Uccello: il 1916 di Carlo Carrà*, «Lettere Italiane», 2, pp. 225-262.
- Del Puppo A. (2005), *Il 'realismo magico' e la fortuna dei primitivi nella pittura italiana degli anni Venti*, in *Realismo magico. Fantastico e iperrealismo nell'arte e nella letteratura latinoamericane*, Atti del convegno (Udine, 23-25 settembre 2004), Udine: Forum, pp. 49-62.
- Fagiolo Dell'Arco M. (1988), *Realismo magico, pittura e scultura in Italia 1919-1925*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 27 novembre 1988 – 29 gennaio 1989; Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio – 2 aprile 1989), Milano: Mazzotta.
- Fagiolo Dell'Arco M. (1991), *Classicismo pittorico: metafisica, valori plastici, realismo magico e 900*, Genova: Costa & Nolan.
- Funi A. (1936), *Profili: Piero Marussig*, «Corriere Padano», 14 marzo, p. 5.
- Funi A. (1971), *Il Novecento*, in «MG», a. IV, n. 3, 10 marzo, p. 12.
- Lancellotti A. (1931), *Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*, Roma: Pinci.
- Longhi R. (1975), *Officina ferrarese (1934); ampliamenti (1940); nuovi ampliamenti (1940-1955)*, Firenze: Sansoni.
- Migliorati F. (2012), *Novecento. Tensioni e figura*, catalogo della mostra

- (Arezzo, Galleria Comunale di Arte Contemporanea, 4 marzo – 1 maggio 2012), Arezzo: Forma Edizioni.
- Negri A. (1999), *Carne e ferro. La pittura tedesca intorno al 1925 e l'invenzione della Neue Sachlichkeit*, Segrate: Nike.
- Noel-Johnson V., D'Angelosante S., Romito M. (2010), *De Chirico e la suggestione del classico*, catalogo della mostra (Pavia, Scuderie del Castello Visconteo, 6 marzo – 2 giugno 2010), Milano: Silvana Editoriale.
- Pirani F. (1998), *Il futuro alle spalle. Italia Francia, l'arte tra le due guerre*, Roma: De Luca.
- Poli F., Fiz A. (2003), *André Derain: la forma classica*, catalogo della mostra (Aosta, Centro Saint-Benin, 20 dicembre 2003 – 21 marzo 2004), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Poli F. (2007), *Arte moderna: dal postimpressionismo all'informale*, Milano: Electa.
- Pontiggia E., Quesada M. (1992), *L'idea del classico: 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 8 ottobre – 31 dicembre 1992), Milano: Fabbri.
- Pontiggia E., Colombo N., Gian Ferrari C. (2003), *Il Novecento italiano. Da Sironi a Martini*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio – 5 maggio 2003), Milano: Mazzotta.
- Pontiggia E. (2005), *Il Ritorno all'ordine*, Milano: Abscondita.
- Pontiggia E. (2006), *Bontempelli e gli artisti*, in Bontempelli M., *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Milano: Abscondita, pp. 125-157.
- Pontiggia E. (2008), *Modernità e classicità: il ritorno all'ordine in Europa, dal primo dopoguerra agli anni Trenta*, Milano: Bruno Mondadori.
- Roh F. (2007), *Post-Espressionismo. Realismo Magico. Problemi della nuova pittura europea*, Napoli: Liguori; I edizione (1925).
- Sarfatti M. (1920), *Cronache d'arte: la mostra di Funi*, «Il Popolo d'Italia», Milano, 27 ottobre.
- Sarfatti M. (1924), *Mostra di Sei pittori del '900*, XVI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, Venezia, pp. 76-78.
- Sarfatti M. (1925), *Achille Funi*, Milano: Hoepli.
- Sarfatti M. (1930), *Storia della pittura moderna*, Roma: Paolo Cremonese Editore.
- Severini G. (2001), *Dal cubismo al classicismo*, Milano: Abscondita; I edizione (1921).
- Tallone G. (2005), *Cesare Tallone*, Milano: Electa.
- Ursino M. (2008), *De Chirico e il museo*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 20 novembre 2008 – 25 gennaio 2009), Roma: Electa.
- Vacanti S. (2006), *Giorgio de Chirico e il "ritorno al mestiere". L'importanza della formazione artistica tra Atene e Monaco*, «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 5-6, pp. 404-432.

- Weber S. (1989), *Achille Funi e la pittura murale tra le due guerre*, Firenze: SPES.
- Zaccarini D. (1920), *I Esposizione d'Arte Ferrarese Promossa dalla Società Benvenuto Tisi da Garofalo*, catalogo della mostra (Ferrara, 1920), Ferrara: Tip. A. Taddei.

Appendice

Fig. 1. Francesco del Cossa, *Gruppo di cortigiani*, part. del *Mese di aprile*, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi



Fig. 2. Francesco del Cossa, *Decano del Mese di Aprile*, Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi, 1470



Fig. 3. Ercole de' Roberti, *Madonna tra due vasi di rose*, Ferrara, Pinacoteca Nazionale, 1485

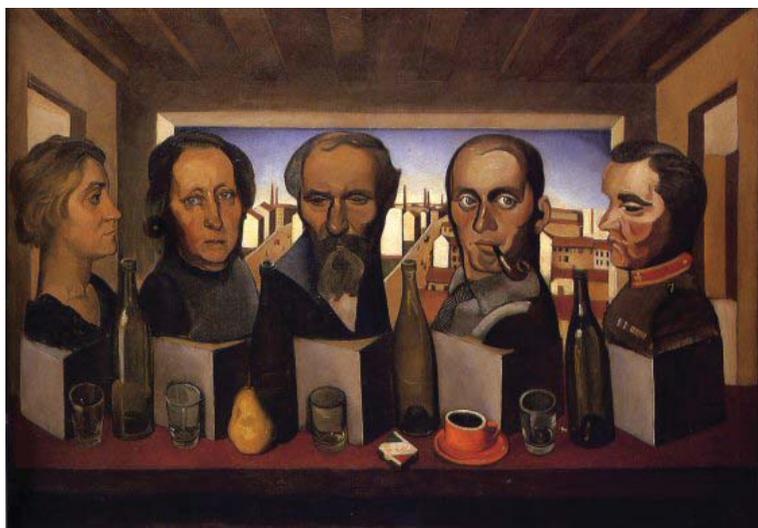


Fig. 4. Achille Funi, *Genealogia*, collezione privata, 1919



Fig. 5. Achille Funi, *Ritratto di Margherita Sarfatti*, Bergamo, collezione privata, 1920

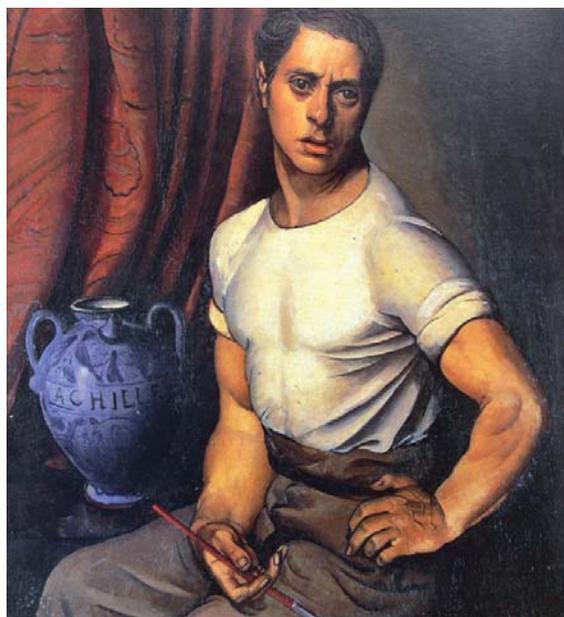


Fig. 6. Achille Funi, *Autoritratto con la brocca blu*, Milano, collezione privata, 1920

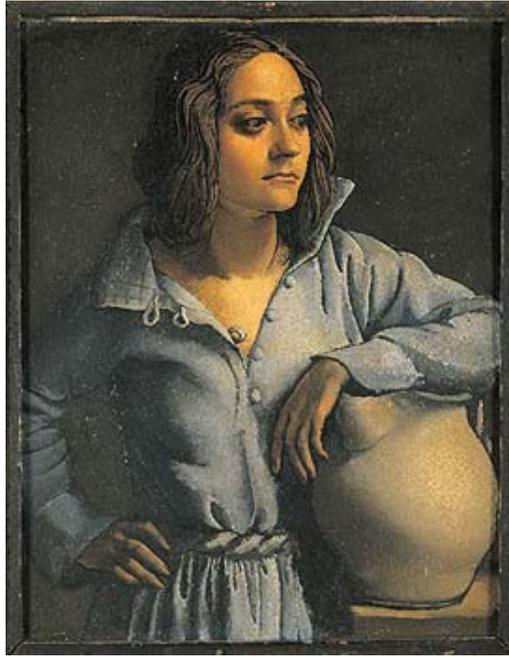


Fig. 7. Achille Funi, *Ritratto della sorella*, Ferrara, Gallerie d'arte moderna e contemporanea, 1921



Fig. 8. Dosso Dossi, *Allegoria della musica*, Firenze, Museo Horne, 1522

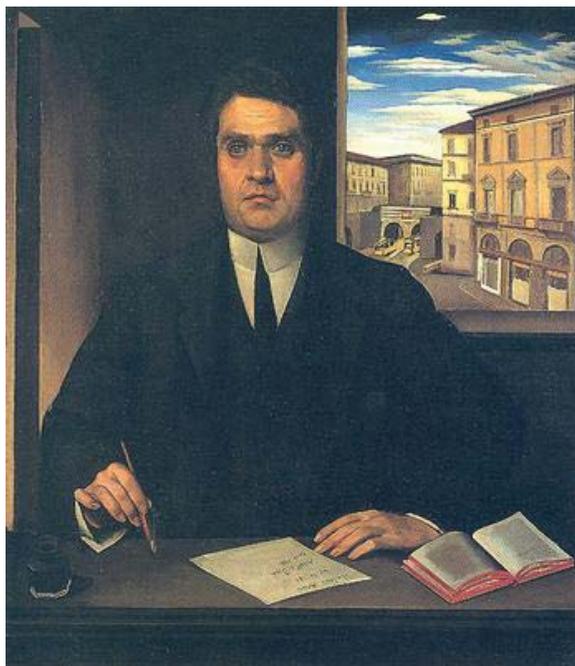


Fig. 9. Achille Funi, *Ritratto di Umberto Notari nello studio di piazza Cavour*, Milano, Museo del Novecento, 1921



Fig. 10. Francesco del Cossa, *Ritratto d'uomo*, Madrid, Museo Thissen-Bornemisza, ca. 1472-1473



Fig. 11. Rogier van der Weyden, *Ritratto di Francesco d'Este*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1460



Fig. 12. Achille Funi, *Maternità*, collezione privata, 1921



Fig. 13. Lorenzo Costa, *Concerto*, Londra, National Gallery, 1490



Fig. 14. Achille Funi, *La terra*, Bergamo, collezione privata, 1921



Fig. 15. Dosso Dossi, *Allegoria della Fortuna*, Los Angeles, J.P. Getty Museum, 1535-1538



Fig. 16. Ercole de' Roberti, *Ginevra Bentivoglio*, Washington, National Gallery of Art, 1480



Fig. 17. Dosso Dossi, *Allegoria di Ercole (Stregoneria)*, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1540-1542



Fig. 18. Achille Funi, *Ragazzo con le mele*, collezione privata, 1921



Fig. 19. Achille Funi, *Una persona, due età*, collezione privata, 1924

La nuova Sala dedicata a Cola dell'Amatrice nel complesso francescano di Ascoli Piceno

Enrica Petrucci*

Abstract

Gli interventi di restauro possono svolgere un ruolo determinante, sviluppando una positiva azione nei confronti dei beni architettonici. Per la nuova Sala dedicata al pittore architetto Cola dell'Amatrice, recentemente inaugurata ad Ascoli Piceno, è stata attuata una strategia che ha consentito di valorizzare il bene, mediante puntuali e specifici provvedimenti. Attraverso idonee scelte progettuali e buone pratiche di cantiere, è stato restaurato uno spazio ormai abbandonato da alcuni anni, all'interno del complesso francescano, per restituire al luogo valori e significati, favorendo lo sviluppo culturale dell'intero centro storico. L'obiettivo del progetto era quello di trasformare il volume restaurato in una "grande teca", dove esporre gli inediti affreschi di Cola, che, dopo lunghe e intricate vicende, sono tornati nella loro sede originaria, appositamente allestita per garantire le migliori condizioni di conservazione ed esposizione.

The restoration can play a crucial role in developing a positive action for the enhancement of the architectural heritage. For the new hall dedicated to the painter architect Cola of Amatrice, recently opened in Ascoli Piceno, was implemented a strategy that has

* Enrica Petrucci, Ricercatore in Restauro Architettonico, Università degli Studi di Camerino, Scuola di architettura e design "E. Vittoria", Sede collegata di Ascoli Piceno, viale della Rimembranza, 63100 Ascoli Piceno, e-mail: enrica.petrucci@unicam.it.

allowed us to enhance the architecture, through timely and specific measures. Through appropriate choices and best practices of construction, a neglected space has been restored in the Franciscan complex, to return to the place values and meanings, encouraging the development of the historical center. The objective of the project was to transform the restored architecture in a “large teca”, for showing the frescoes of Cola; after long and intricate stories, they have returned to their original location, specially set up to ensure the best conditions for conservation and exhibition.

Il progetto di restauro per la creazione del nuovo spazio museale dedicato al pittore architetto Cola dell’Amatrice ha riguardato un ampio spazio, ubicato nella zona est del monastero francescano di Ascoli Piceno. Il complesso ha rappresentato, nei secoli, uno dei luoghi più significativi della città, in cui si svolsero importanti eventi per la vita politico-amministrativa e religiosa della comunità¹. Sulla storicità del luogo si sono lungamente soffermati gli storici locali, sottolineando, in particolare, come proprio nell’ala est, la più antica del complesso, dovesse essere collocata, in origine, la Sala del Capitolo, trasformata poi nell’Oratorio del Corpus Domini, ed ulteriormente modificata fino ad ospitare un’armeria militare, e dal 1928, il mercato pubblico per la vendita del pesce².

Nel 1925 la Giunta Municipale aveva assunto la decisione di isolare il complesso francescano per «evidenziare meglio l’intera massa architettonica dell’edificio» e dare risalto «al più insigne monumento sacro della città, che limita degnamente il lato nord della più bella piazza di Ascoli»³. Secondo le

¹ Lo storico settecentesco Francesco Antonio Marcucci afferma, nel volume *Saggio delle cose ascolane e de’ vescovi di Ascoli nel Piceno*, che la prima pietra fu posata dal vescovo Rinaldo III nel 1262 e da quel momento in poi fu avviato un vasto programma che per diversi secoli interessò la costruzione della chiesa di S. Francesco e dei suoi chiostrini. Sempre Marcucci riferisce che «Giovanni II Acquaviva Vesc. XLVI [...] consecrò egli a’ 24 di Giugno del 1371 il sontuoso Tempio di San Francesco de’ nostri PP. Conventuali, in occasione che vi si tenne un Capitolo provinciale di seicento Religiosi» (Marcucci 1776, pp. 243-288). Lo storico che meglio di altri delinea le vicende del complesso francescano è Giuseppe Ignazio Ciannavei. Alla fine del XVIII sec. scrive il *Compendio di Memorie Istoriche spettanti alle Chiese Parrocchiali della città di Ascoli nel Piceno e ad altre tanto esistenti che dirute nel circuito di essa e ne’ sobborghi*, soffermandosi lungamente sul San Francesco Ascolano, per confermare che «Col progresso di tempo vi fu aggiunta l’ampia Sagrestia alla man destra presso il Coro, e dopo questa la stanza del Capitolo, oggi Oratorio della Compagnia del Sacramento [...] detta del Corpus Domini» (Ciannavei 1797, pp. 289-293). La Compagnia aveva il compito di «associare processionalmente nelle pubbliche Comunioni agl’Infermi il divin Sacramento ad otto Parrocchie della Città. [...] Ha in oltre la Soprintendenza del Monte della Pietà eretto in sollievo dei Poveri dalla medesima Compagnia nel 1562». La Confraternita inoltre aveva la funzione di raccogliere gli *esposti* e cioè un certo numero di bambini nati «da incerti genitori, depositati e, come gettati nelle Strade, o presso le Chiese» (*Ibidem*).

² Per una ricostruzione delle varie fasi di trasformazione del complesso francescano, utili approfondimenti si possono leggere in Carducci 1853, pp. 154-157; Frascarelli 1855, pp. 128-129; Marchini 1966, pp. 3-14; Alleva 1969, pp. 131-149; Salmi 1969, pp. 25-29; Micozzi 2005, pp. 177-247.

³ Pilotti 1926, pp. 2-9.

intenzioni degli amministratori, l'isolamento del tempio monumentale era ormai divenuto una necessità, in quanto il Ministero della Guerra aveva ceduto al Comune l'intero complesso e poteva così costituirsi un Ente Comunale, che avrebbe provveduto all'attuazione dell'intervento. Il progetto venne affidato all'architetto Vincenzo Pilotti, in conseguenza della sua notorietà che travalicava i confini regionali, essendo particolarmente apprezzato anche negli ambienti romani⁴.

L'intenzione del progettista era di isolare sui quattro lati la chiesa di S. Francesco, demolendo tutte le costruzioni che, edificate in epoche successive, ne nascondevano le caratteristiche architettoniche e ne alteravano la forma originale.

Le sistemazioni dei loggiati del chiostro maggiore furono attuate dal 1937 in poi. Le foto d'epoca mostrano la vastità delle demolizioni, con la perdita d'interessanti stratificazioni che nel tempo si erano aggiunte a completamento dell'originaria struttura medievale. Esigenze di trasformazione della città novecentesca non consentirono un'attenta valutazione preliminare sull'entità delle perdite cui il tessuto antico sarebbe stato sottoposto, per favorire l'insediamento di costruzioni private e spazi pubblici. Da quel periodo in poi, il complesso ha subito un lento abbandono e un intensificarsi di fenomeni di degrado, parzialmente arrestati da limitati interventi di manutenzione e restauro. Il più recente intervento ha riguardato le strutture del chiostro maggiore, ma non così i vari ambienti che lo circondano, fra cui l'ampia sala posta sul lato est che attendeva da tempo una nuova funzione, offrendo la possibilità di avviare alcune riflessioni, nell'ottica di restituire un'immagine più consona al suo pregio storico-artistico.

Nelle prime fasi sono stati avviati alcuni approfondimenti tematici, che hanno consentito di evidenziare la singolarità del tema: al di là del consueto approccio in termini di restauro, conservazione e valorizzazione del bene culturale, lo sviluppo di suggerimenti e proposte, anche pre-progettuali e, in un certo modo, di fattibilità, ha consentito di creare le condizioni per il reinserimento in un nuovo circuito, all'interno della complessa realtà ascolana.

⁴ È interessante ricostruire il clima culturale in cui maturano le idee di Pilotti, evidenziando la sua capacità visionaria che s'inserisce nella realtà urbana per trasformarla in chiave moderna, attraverso un linguaggio in grado di raccogliere, al di là delle polemiche, lo spirito di un'epoca, di una città e dei suoi abitanti. Il linguaggio utilizzato deriva dalla storia, nel tentativo di continuare il suo svolgimento per arricchire la città di nuove funzioni e nuovi spazi collettivi, ad alto valore simbolico. Per delineare la figura di Vincenzo Pilotti, occorre inserirlo in quella generazione di architetti definiti "minori" ma che in realtà sono i veri costruttori di città come Ascoli, che accettano di cimentarsi nella soluzione dei problemi legati al complesso rapporto fra restauro e nuova architettura. Si veda Neri 2003, pp. 15-21. Il progetto di Pilotti fu pubblicato dall'Amministrazione Comunale di Ascoli Piceno, in un volumetto dal titolo *Progetto d'Isolamento della chiesa di S. Francesco*, edito nel 1926. Pur ricevendo il consenso della cittadinanza, il progetto di Pilotti fu bocciato dal Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti; con l'interessamento di Gustavo Giovannoni furono apportate una serie di modifiche, al fine di limitare le eccessive demolizioni in esso prospettate.

Il tema del progetto si è concentrato sulla necessità di trovare una nuova e più appropriata collocazione all'importante ciclo di affreschi, attribuiti a Cola dell'Amatrice, ritrovato nella seconda metà del XIX secolo sulle murature del sottotetto di quella stessa sala "ad uso di oratorio", che nel tempo aveva perso la sua antica configurazione, a causa delle numerose trasformazioni, operate nei secoli. Probabilmente il ciclo di affreschi era stato commissionato dalla Confraternita del Corpus Domini che già aveva affidato all'amatriciano il dipinto raffigurante *l'Istituzione della SS. Eucarestia*, per ornare l'altare maggiore dell'oratorio⁵.

I dipinti murali furono per la prima volta scoperti da Giulio Cantalamessa che, sulla base delle proprie conoscenze, ritenne di attribuirli, senza particolari dubbi, alla mano di Cola dell'Amatrice. Cantalamessa affidò le sue impressioni al giornale locale «L'eco del Tronto», del 1 dicembre 1872⁶ dove illustrò il fortunoso ritrovamento delle pitture, definite come «gruppi di sovrana bellezza». Nell'articolo, si rilevava anche la necessità e l'urgenza di provvedere al restauro, prima che venisse operata una distruzione «sotto il martello irriverente di un qualche muratore». Se Cantalamessa, supportato anche da Paci, illustre studioso ascolano, non sembra avere dubbi in merito all'autore di tali affreschi, Giulio Gabrielli, allora Presidente della Commissione per la Conservazione dei Monumenti Storici e Letterari per il Circondario di Ascoli e Fermo, pur riconoscendo il valore del ritrovamento, pone alcuni interrogativi sull'attribuzione e chiede che venga istituito un gruppo di lavoro, per poter

⁵ Lo storico locale Don Giuseppe Fabiani descrive le decorazioni presenti nell'Oratorio della Confraternita, affermando che «la stessa Società aveva fatto costruire, nel lato orientale del primo chiostro, un oratorio, arricchito da Cola dell'Amatrice con la nota tavola rappresentante la Comunione degli Apostoli – da alcuni critici innalzata alle stelle e da alcuni ritenuta insopportabile per la rozzezza delle figure e sgradevolissima per il colorito – che oggi si conserva nella Civica Pinacoteca» (Fabiani 1952, p. 51).

⁶ Cantalamessa 1872: «Per annunziare ai nostri lettori la scoperta di un magnifico affresco di Cola dell'Amatrice nel convento di S. Francesco, non possiamo far di meglio che pubblicare la lettera stessa con cui il Sig. Cantalamessa ce ne dà l'avviso. [Occorre] esortare il Municipio a pigliar sul serio questa recente scoperta artistica, ad incaricare persone competenti di dare un giudizio su quelle pitture e, se saranno trovate buone, a proporre un mezzo per acconciare con sufficiente decenza quel locale, ed illuminarlo, affinché diventi accessibile senza incomodo dei visitatori. Ora è una topaia lurida sparsa di cocci, di calcinacci, e della polvere accumulatasi da forse due secoli; talora bisogna curvarsi per non battere il viso nelle travi dell'impalcato; e per vedere i dipinti bisogna accendere un moccolo. [...] Ma che pitture sono? di chi? E come mai sono state eseguite sulle pareti di un soffitto? [...] Se intanto ti piacesse udire il mio parere, ti dirò che credo un'egregia opera di Cola dell'Amatrice. So che il nostro professore Giorgio Paci espresse il medesimo avviso, e l'avviso di quest'uomo sai bene che è quello di un esperto e studioso conoscitore delle patrie cose: dunque dev'essere udito ed apprezzato. Del resto non si stenta molto a convincersi che il pittore non ebbe certo l'intenzione di lasciare in un buio soffitto le opere del suo ingegno. Ma il nostro soffitto è immediatamente sopra all'Oratorio di S. Francesco e un tempo né formò senza dubbio la parte superiore. Infatti, il volto dell'Oratorio, qual vedesi presentemente, porta le tracce, e quali tracce dell'epoca barocca, mentre tutto l'edificio è d'una costruzione notevolmente più antica. Dunque il volto è rifatto, e rifatto un paio di metri più basso di prima; dimodochè le pitture che coronavano l'estrema parte delle pareti, furono cacciate in bando».

approfondire meglio la questione, coinvolgendo il Ministero, per il tramite delle competenti Soprintendenze⁷.

Inizia così una lunga e intricata *querelle* attributiva⁸ che si svilupperà per tutto il XIX secolo, con il coinvolgimento dei principali studiosi della materia, fino alla definitiva attribuzione, in tempi recenti, attraverso il ritrovamento e la lettura del cosiddetto *Taccuino di Fermo*, contenente una ricostruzione dei riferimenti religiosi e simbolici, cui il ciclo di affreschi era ispirato⁹.

Del ciclo di affreschi, che doveva avere uno sviluppo ben più ampio, ci sono pervenuti cinque grandi riquadri rettangolari, intramezzati da finti pilastri, con figurazioni monocrome, sorreggenti un cornicione a beccatelli e un motivo decorativo con ovali e dardi¹⁰. Le figure rappresentate sono dedotte da episodi biblici, impostando un sottile parallelismo fra gli episodi del Vecchio Testamento e le fasi della Passione di Cristo. Nel primo riquadro si può vedere *Mosè che intercede verso Dio per il suo popolo*, e come si legge nel *Taccuino*, è da considerarsi episodio antesignano dell'*Orazione all'orto*. Il secondo raffigura la storia di Joachin, diciottenne re di Giuda, catturato e deportato in Babilonia con il suo seguito e alluderebbe alla cattura di Cristo. Nel terzo, è citato l'episodio di *Agag rex ligatus fuit coram Samuel* e ciò sarebbe da collegarsi al Cristo condotto davanti al giudizio della folla. Nel quarto riquadro è presentato l'episodio di *Achior*, qui raffigurato mentre viene liberato dagli Israeliti con un chiaro riferimento al Cristo legato alla colonna. L'ultimo soggetto raffigurato è particolarmente diffuso nell'iconografia del periodo; si tratta di *Giuditta con la*

⁷ Biblioteca Comunale di Ascoli Piceno (BCAP), *Fondo Prefettura*, n. 6-26, cartella E.18, 13 ottobre 1884. Giulio Gabrielli risponde a una lettera del Sindaco di Ascoli Piceno in data 11 ottobre 1884, e fornisce notizie sul valore e sulla necessità di conservare gli affreschi ritrovati casualmente nel sottotetto; pur riportando il parere espresso da Cantalamessa e da Paci, si mostra dubbioso circa l'attribuzione. Sia il Municipio che la Commissione Conservatrice si adoperano per salvare le opere riscoperte, ipotizzandone lo strappo dalle pareti «col metodo tanto felicemente riuscito a Roma ed altrove».

⁸ Oltre ai già citati testi di Fabiani 1952 e Alleva 1969, si segnalano gli studi di Calzini 1900 e 1907, che dedicò ad Ascoli e in particolare all'opera di Cola dell'Amatrice una particolare attenzione, contribuendo alla conoscenza dell'artista e della città picena. Cfr. Marchini 1966; Cannatà 1981; Valazzi 1983, sia pure con qualche differenza, riguardo alla cronologia delle pitture. Per il dibattito sull'attribuzione a Cola dell'Amatrice degli affreschi rinvenuti nella cappella del SS. Sacramento, si veda Cannatà, Giavarina 1991, pp. 110-113.

⁹ Il *Taccuino* fu ritrovato da Cannatà nella Biblioteca Comunale di Fermo e pubblicato interamente nella monografia-catalogo su Cola. Si veda Cannatà, Giavarina 1991, pp. 151-189. Esso consta di 29 fogli con disegni a penna rinumerati modernamente, dove è possibile ritrovare informazioni sui soggetti degli affreschi ascolani e sul loro valore simbolico (ff. 22v e 23r). Probabilmente l'artista ha appuntato alcuni suggerimenti di qualche religioso o di un dotto esponente della Confraternita del Corpus Domini, committente dell'opera, per poi utilizzarli nel ciclo pittorico dell'oratorio.

¹⁰ I riquadri sono di forma rettangolare di mt 1,70 x 2,20/2,40 mentre il più lungo ha il lato di mt 3.37. Si tratta di frammenti di affresco, strappati e riportati su tela per essere poi montati su supporto rigido. Ciò conferisce alla superficie un aspetto particolare, facendo perdere quella scabrezza che contribuisce ad esaltarne i colori.

testa di Oloferne, anche in questo caso inserito in un contesto molto articolato e ricco di riferimenti simbolici.

Per quel che attiene allo stile, è evidente la vicinanza alla maniera raffaellesca delle Logge Vaticane, con riferimenti iconografici alle *Stanze* e ai cartoni per gli arazzi, che potevano essere direttamente studiati dagli artisti in visita nella capitale. Gli affreschi si caratterizzano per una fattura pregevole, sia nello studio delle teste che nei movimenti, nella delicatezza degli incarnati e nelle tinte luminose e cangianti (gialli, gialli cangianti, celestini, tinte violacee, rossi mattone, verdi chiari) dei vari elementi compositivi.

Secondo alcuni autorevoli autori, che si sono interessati all'opera pittorica di Cola dell'Amatrice, con gli affreschi ascolani egli raggiunge l'apice del suo itinerario stilistico, il momento più vicino alla sensibilità e al gusto della maniera raffaellesca, appresa durante i viaggi compiuti a Roma¹¹.

Accanto alle complesse ricostruzioni iconologiche occorre analizzare le controverse vicende conservative del ciclo pittorico, che consentono di ricostruire il clima culturale in cui le teorie del restauro modernamente inteso trovarono maturazione, raggiungendo un maggior grado di scientificità, una migliore consapevolezza tecnica e un rigore teorico-interpretativo¹².

Il consistente carteggio riguardante le tecniche di trasporto degli affreschi ascolani è conservato nell'Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici delle Marche¹³. Fra tali documenti, è interessante segnalare il primo preventivo di spesa, redatto nel 1942, che indica una spesa di Lire 25.000 per eseguire le operazioni di strappo, trasporto e restauro degli affreschi¹⁴.

¹¹ Si veda la bibliografia sull'argomento raccolta da Cannatà 1991, p. 110.

¹² Un altro affresco di Cola dell'Amatrice e precisamente quello collocato nel Refettorio del Convento della SS. Annunziata, sempre ad Ascoli Piceno, fu sottoposto in quegli stessi anni ad una serie di accertamenti per verificare la possibilità di uno stacco. Si veda in proposito Peroni 2012, pp. 177-196. La consultazione di alcuni fondi conservati negli archivi di Ancona e Ascoli Piceno ha consentito la ricostruzione delle vicende conservative dell'affresco. I documenti rinvenuti rivelano, anche in questo caso, la complessità del dibattito che vide opinioni e personalità diverse confrontarsi e contrapporsi sui temi del restauro. Cfr. Metelli 2007.

¹³ Il carteggio è conservato in Archivio Storico della Soprintendenza Beni Ambientali e Architettonici delle Marche (ASBBAA), *Ascoli Piceno, Complesso Monumentale di San Francesco in Ascoli Piceno*, e si riferisce a un arco temporale che va dal 1930 al 1950. Altri interessanti documenti sono conservati in Archivio di Stato di Ascoli Piceno (ASAP), *Archivio Storico del Comune di Ascoli Piceno, Fondo Grazia e Giustizia e Culto*, Cat. 7, Classe 6, fasc. 1, anno 1955 e ASAP, *Fondo Genio Civile, Lavori Pubblici*, Fasc. 1355.

¹⁴ ASBBAA, *Lettera del 09/9/1942-XX da Roma. Il Ministro dell'Educazione Nazionale al Soprintendente ai Monumenti di Ancona, Oggetto: Ascoli Piceno – Quadriportico della chiesa di S. Francesco. Preventivo di Spesa redatto della Soprintendenza ai Monumenti di Ancona e datato 23 Marzo 1942-XX*. «Restauro e sistemazione degli affreschi rinvenuti nel sottotetto della sacrestia. Fornitura e acquisto tele di lino, colle speciali, applicazione dei veli agli affreschi, strappo dei medesimi, sistemazione, restauro e pulitura secondo gli intendimenti della direzione dei lavori, etc. tutto compreso la mano d'opera e d'ogni altra cosa necessaria alla perfetta riuscita del lavoro esclusa la manovalanza di fatica. Lire 25.000».

Tale preventivo non era finanziabile con gli esigui fondi disponibili nelle casse comunali e quindi si dovette procedere a una nuova esplorazione, coinvolgendo Mauro Pelliccioli, restauratore capo dell'Ufficio del Restauro del Ministero, che di lì a pochi anni sarebbe diventato il più importante Istituto di riferimento nazionale ed internazionale, per la sperimentazione di tecniche innovative nel campo della conservazione¹⁵.

Nel 1943, fu inviata al Soprintendente alle Gallerie per le Marche, Pasquale Rotondi, una nota, in cui si comunicava l'interessamento di Cesare Brandi, allora direttore dell'Ufficio del Restauro, per la verifica delle più idonee modalità, secondo cui impostare il lavoro di stacco degli affreschi ascolani¹⁶. Anche in questo caso le difficoltà economiche resero complessa l'attuazione dell'intervento e solo nel 1953 si affrontò nuovamente la questione del distacco¹⁷.

¹⁵ Il restauratore Mauro Pelliccioli (1887-1974) aveva compiuto un'importante esperienza a Padova nella cappella degli Scrovegni, dove era stato chiamato a eseguire alcune prove, con l'intento di sondare la fattibilità dell'intervento di stacco, individuando le metodologie più appropriate. Le operazioni furono effettuate sulla volta, dove il restauratore procedette alla rimozione di 4 medaglioni, sperimentando sia la tecnica dello stacco che quella dello strappo. Fra le opere più importanti da lui restaurate si ricordano oltre all'esperienza sugli affreschi padovani, la *Camera degli Sposi* del Mantegna al Palazzo Ducale di Mantova, gli affreschi giotteschi della Basilica Superiore di Assisi, le pitture del Tintoretto alla Scuola di San Rocco e quelle del Carpaccio alla Scuola di San Giorgio a Venezia. Lavorò a Venezia per una trentina d'anni restaurando il *San Lorenzo* di Tiziano nella chiesa dei Gesuiti e altri capolavori al Museo Correr, alle Gallerie dell'Accademia, nella Basilica di San Marco e nel Palazzo Ducale. Consulente del Louvre e restauratore ufficiale della Pinacoteca di Brera, fu più volte all'estero per prestigiose commissioni. Recuperò il Cenacolo Vinciano danneggiato dai bombardamenti. Fu definito "il mago del restauro". Data la sua autorevolezza nel campo del restauro pittorico venne chiamato a verificare l'applicazione della tecnica dello strappo agli affreschi di Cola. Cfr. Crippa 1966, pp. 17-34.

¹⁶ ASBBAA, *Lettera del 25/1/1943 da Mapello. Il restauratore Mauro Pelliccioli al Soprintendente alle Gallerie per le Marche, Pasquale Rotondi*: «Vi comunico che del lavoro ne ho anche parlato al Direttore Prof. Brandi per vedere se si poteva ottenere dall'Istituto il materiale per lo strappo e la trasposizione dell'affresco, e cioè la tela, e colla forte, che altrimenti è molto difficile di avere. [...] Inoltre si pensa di eseguire il lavoro di strappo e poi gli affreschi portarli in Assisi e là terminare le operazioni di trasposizione e montatura sui telai e restituirli terminati, a Urbino. [...] In ogni caso il lavoro sotto la mia direzione dovrebbe essere affidato a un mio provetto ex aiuto il quale ha terminato ora tutti i restauri all'abside della Basilica Superiore di Assisi (Cimabue) e da molti anni lavora con me... Sono spiacente di essere così insistente nel far presenti le attuali difficoltà ma è preferibile chiedere le più dettagliate istruzioni e gli schiarimenti prima di impegnarsi. Resterò in attesa di altro riscontro».

¹⁷ ASBBAA, *Lettera del 13 maggio 1953 da Roma. Il restauratore Enrico Podio alla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche. Oggetto: Distacco degli affreschi in S. Francesco di Ascoli Piceno*: «Dietro cortese incarico di codesta Soprintendenza mi sono recato il giorno 12 corr. a fare la perizia, le misurazioni e vedere le condizioni degli affreschi esistenti nell'intercapedine fra soffitto della pescheria e il coperto delle stanze di servizio del convento dei R. P. Conventuali di S. Francesco in Ascoli Piceno [...]. L'affresco è costituito da un fregio che scorre in due lati della periferia del vecchio refettorio (ora adibito a mercato del pesce) fregio diviso in cinque quadri rappresentanti scene bibliche con in alto un cornicione in stile rinascimento, il tutto sicuramente opera di Cola d'Amatrice. [...] Lo stato di conservazione è buono, eccettuato una crepa nel muro che incide ben poco sulla conservazione di tutto il complesso. Il distacco deve eseguirsi previo fissaggio della pittura. L'operazione del distacco si può eseguire a regola d'arte. La traspositura

Dopo un lungo iter procedimentale, la Soprintendenza portò a compimento l'intervento, secondo le tecniche allora in uso¹⁸. I grandi pannelli, così restaurati, vennero riconsegnati al Comune nel 1983 e furono provvisoriamente sistemati in alcuni locali interrati, al di sotto della sagrestia della chiesa di S. Francesco; lì sono rimasti per molti anni, prima di poterli rendere nuovamente visibili, attraverso la creazione di un nuovo spazio che potesse essere idoneo alla loro esposizione.

Il comune di Ascoli Piceno, proprietario del complesso francescano a seguito delle soppressioni degli ordini religiosi, ha espresso la precisa volontà di voler restaurare il bene, definendo un programma generale ed individuando la specifica destinazione d'uso – quella di spazio dedicato al pittore – architetto di Amatrice; nel contempo ha richiesto di garantire flessibilità e razionalizzazione impiantistica oltre ad un utilizzo polivalente per piccole esposizioni temporanee. Il progetto si è posto, dunque, come obiettivo la restituzione alla fruizione pubblica di un bene storico-artistico che era stato abbandonato ma le cui caratteristiche richiedevano un intervento sul bene che consentisse oltre alla conservazione del dato materico anche la sua valorizzazione. Le prime fasi del progetto hanno quindi coinciso con l'individuazione delle tematiche, attraverso la conoscenza storico-critica dell'oggetto architettonico, la definizione organica di potenzialità e criticità, in vista della definizione di una destinazione compatibile ed efficace dal punto di vista economico-gestionale¹⁹.

Gli sviluppi progettuali, nella loro successione concettuale, coniugando conservazione e valorizzazione, hanno consentito di restringere il compendio delle soluzioni, per orientare l'amministrazione comunale verso una scelta motivata ed efficace. In tale quadro di riferimenti, le ipotesi preliminari, poi divenute proposta progettuale, sono state sostanziate dalle indagini sulla natura del bene oggetto d'intervento, incrociandole con le previsioni di bilancio, per verificare le scelte anche sotto il profilo economico, al fine di dare avvio alle attività di programmazione.

Dal punto di vista tecnico, il progetto di restauro si è dunque posto l'obiettivo primario di restaurare il bene architettonico per conferirgli la nuova funzione espositiva, creando uno spazio idoneo alla disposizione del ciclo di affreschi,

nel supporto stabile sui telai (cioè ridotto a forma di quadri per ogni episodio ed in questo caso in numero di cinque) potrebbe eseguirsi in un secondo tempo a causa dello stanziamento della somma occorrente per eseguire tutto il lavoro. Spesa per il solo distacco con due tele, una di cotone e una di canapa forte Lire 350.000; Spesa per la traspositura e applicazione su telai mobili e su due tele, ancora Lire 450.000. In totale Lire 800.000».

¹⁸ Le lacune più ampie furono risarcite con la tecnica del trattamento al neutro, mentre quelle di dimensioni ridotte e più distribuite furono trattate mediante accostamento cromatico delle tinte prevalenti. Successivi e più recenti interventi hanno ridotto le zone neutre mediante l'utilizzo di tecniche più moderne, quali l'astrazione cromatica.

¹⁹ Per una strategia di natura economico-gestionale, da interrelare con i valori culturali del bene cfr. Rispoli 2009, pp. 17-55.

importante testimonianza artistica della città²⁰. L'architettura ospitante si presentava come la sommatoria di molteplici interventi, succedutisi nel tempo (nel nostro caso da aula capitolare a oratorio, da caserma a pescheria), mostrando già un valore intrinseco, che andava restituito alla città, non solo in termini di patrimonio documentario, ma anche come combinazione estetica, di filosofia costruttiva e sintassi compositiva. A tal fine, è stata avviata un'attenta lettura del bene, alla ricerca dei valori da esplicitare e delle identità d'uso che avrebbero consentito di favorirne la conservazione, valorizzando il bene interessato dal programma d'intervento²¹.

Occorre, inoltre, definire con precisione le modalità di esposizione del ciclo pittorico che, se pur nato per quel luogo, non avrebbe potuto tornare nella sua sede primitiva, in quanto le originarie dimensioni dell'oratorio si erano nel tempo modificate in maniera sostanziale²².

Ad una prima valutazione, erano evidenti le problematiche legate alle forme di degrado, causate sia dagli usi impropri che dallo stato di abbandono in cui la sala versava già da alcuni anni. Era, quindi, necessario intervenire con urgenti e inderogabili azioni, per la sicurezza e il decoro, che avrebbero completato le operazioni, già avviate per valorizzare il centro storico ascolano.

Dopo aver, quindi, definito l'impostazione metodologica generale, e

²⁰ Il progetto di restauro è stato elaborato e realizzato da un'*équipe* di lavoro dell'Amministrazione comunale di Ascoli Piceno, formata da Rodolfo Terpolilli, Enrica Petrucci, Emidio Sofia per la parte architettonica e impiantistica; i restauri artistici sono stati eseguiti dalla cooperativa Cooral. Stefano Papetti ha coordinato gli interventi sulle opere pittoriche, fra cui la ricollocazione dei dipinti di Cola e il restauro delle decorazioni scoperte durante i lavori.

²¹ Il valore di un bene culturale può essere declinato in varie maniere. La teoria del restauro ha più volte tentato di darne una definizione. Fra le più complesse elaborazioni rimane di fondamentale rilevanza la "teoria dei valori" elaborata da Alois Riegl nella seconda metà del XIX secolo. Egli introduce anche un particolare valore che è quello «sentimentale», proprio del modo di sentire della massa della popolazione, non più esclusivo, come il valore aristocratico degli antichi cultori d'arte, o specialistico, come il valore storico delle cerchie degli eruditi, ma un valore inedito, proprio della nuova formazione sociale, carico d'implicazioni etiche e politiche. Cfr. Scarrocchia 1995. L'interesse di Riegl per ambiti estranei a quello prettamente artistico lo porta verso studi economici, ma anche antropologici e sociologici, a cui si associano riflessioni sul ruolo del patrimonio culturale e soprattutto dei musei come istituti di produzione di cultura e come strumenti politici. Si veda Vasold 2004, p. 138, secondo il quale il tentativo di Riegl è volto a presentare la storia dell'arte come una «scienza della cultura», proponendo, per quell'epoca, un nuovo dibattito culturale che a distanza di tempo è ancora lontano dall'essersi esaurito ed appare vivo e attuale.

²² Per verificare quali potessero essere le condizioni di visibilità del ciclo pittorico ascolano si è fatto riferimento ad un'altra opera che lo stesso Cola realizzava nel 1537, per il palazzo Vitelli alla Cannoniera di Città di Castello. L'artista in particolare affrescò, oltre alle volte e alle lunette dello scalone anche il fregio del salone principale che corre sotto un pregevole soffitto cassettonato. Il fregio è articolato secondo una sequenza di riquadri in cui sono raffigurate *Scene di battaglia* ed *Episodi di storia romana*; la disposizione ci aiuta a comprendere quale potesse essere la collocazione originaria degli affreschi ascolani. Un inaspettato ritrovamento, durante i lavori di restauro, ha ulteriormente chiarito la posizione originaria. Infatti, sotto gli strati più recenti, è stato ritrovato un frammento di quella che doveva essere la decorazione basamentale del fregio continuo che scendeva poi a scandire le pareti, con un registro di colonne in forma prospettica.

aver avviato approfondimenti archivistico-documentari, per una migliore comprensione del complesso sono state intraprese le analisi più strettamente ricognitive, dirette a indagare rapporti geometrico-proporzionali, materiali, strutture e forme di degrado materico e strutturale, proponendo per ognuna le relative soluzioni.

Per la serietà che il tema stesso imponeva, ci si è orientati verso il massimo rispetto della natura tipologica, linguistica e storica dell'architettura esistente, reintegrando le piccole lacune e preoccupandosi di fare rifluire una nuova vita nelle antiche strutture, agendo, sempre, nell'osservanza dei criteri prudenziali, codificati dalla disciplina del restauro: minimo intervento²³, non invasività, potenziale reversibilità, compatibilità di antico e nuovo, riconoscibilità dei nuovi inserimenti, al fine di tutelare il "testo antico" oggetto dell'intervento e di tramandarlo al futuro nelle migliori condizioni di conservazione ma anche di leggibilità storica, con riguardo alla complessità delle sue fasi cronologiche, di cui l'attuale avrebbe costituito espressione di una moderna sensibilità, tradotta in capacità progettuale.

Il progetto, fondato sull'idea di creare un sistema artistico ed espositivo, costruito con lo scopo precipuo di rendere nuovamente visibili gli affreschi di Cola dell'Amatrice, è risultato compatibile con le caratteristiche della sala, in quanto la ricollocazione degli affreschi avrebbe potuto essere attuata senza particolari stravolgimenti dell'impianto originario. Le grandi arcate, realizzate durante i lavori progettati da Vincenzo Pilotti nella prima metà del '900, potevano consentire con opportune schermature a vetro, di apprezzare gli affreschi in qualsiasi momento della giornata, aprendo anche nuove visuali inedite all'interno del chiostro maggiore. Nelle intenzioni progettuali, lo spazio così recuperato poteva assumere la funzione di grande teca espositiva, costruita utilizzando materiali trasparenti e agganci puntuali in acciaio. La teca avrebbe consentito, attraverso accorgimenti di natura tecnica, di salvaguardare gli affreschi, creando condizioni microclimatiche idonee alla conservazione, pur garantendo la massima trasparenza e una visibilità non interrotta durante tutto l'arco della giornata.

Durante il corso dei lavori, sono stati utilizzati materiali e tecniche tradizionali, affiancandoli a presidi moderni, fra cui un pavimento riscaldato mediante l'intreccio di fibre di carbonio, un impianto d'illuminazione studiato

²³ Il fondamentale criterio del minimo intervento, fra tutti, rappresenta l'insieme delle operazioni che consentono d'intervenire criticamente sul monumento architettonico, moderando e controllando quantitativamente e qualitativamente le attività di restauro (la pulitura, il consolidamento, la protezione delle superfici lapidee) ma anche le scelte più propriamente tecniche, progettuali e architettoniche, che investono il progetto di restauro nel suo insieme. Si veda Bonsanti 2004, pp. 3-8. Nell'insieme, tali criteri sono frutto di una serie di approfondimenti teorici, che nel corso del '900 hanno tenuto alto il livello del dibattito, contribuendo allo sviluppo e alla diffusione d'importanti contributi, ancor oggi di riferimento per una rigorosa impostazione metodologica al progetto di restauro.

in funzione delle esigenze di esposizione e un sistema di controllo, atto a garantire la massima sicurezza.

La flessibilità spaziale e tecnologica, la molteplicità e complementarità di funzioni, l'introduzione di elementi architettonici e funzionali per attività di servizio hanno caratterizzato il nuovo spazio espositivo, senza mai perdere di vista il fine conservativo che impone il prolungamento di vita del bene, in un circuito d'interesse rinnovato.

La base conoscitiva e quella progettuale sono state tradotte in elaborati grafici capaci di contenere tutte le informazioni dettate dalla specificità del caso: piante, sezioni, particolari decorativi e costruttivi, disegni tecnico-impiantistici alle varie scale di dettaglio, con sovrapposizione di *layer* per ogni sistema impiantistico, in modo da semplificare gli schemi di montaggio in fase di realizzazione, ma anche per le future operazioni di manutenzione programmata, al fine di garantire una gestione più razionale delle risorse. Per rendere cantierabile il progetto sono stati utilizzati strumenti tecnici, verificando quantità e qualità, soprattutto attraverso analisi parametriche applicate alle singole voci di computo.

L'effettiva validità e correttezza delle scelte progettuali è stata, poi, sottoposta alla verifica del cantiere. Tale accertamento richiede una particolare capacità di controllo, indirizzata non solo alle tecnologie utilizzate ma anche agli aspetti economici, che sono in rapporto con le operazioni di natura tecnica. La complessità del cantiere è stata gestita in maniera razionale, restringendo il campo dell'imprevedibilità e dell'incertezza, pur nella consapevolezza che non è possibile prevedere in anticipo e stabilire in ogni suo dettaglio l'esito delle attività, secondo un processo continuo di costante controllo e verifica delle ipotesi progettuali²⁴.

È quanto è accaduto anche nel cantiere ascolano. Dopo l'avvio dei lavori, si sono verificati alcuni ritrovamenti inaspettati, che hanno portato alla riscoperta di un ciclo pittorico, risalente al XVIII secolo e attribuibile alla scuola del pittore ascolano Tommaso Nardini²⁵, di cui si era persa la memoria nel corso del tempo. I ritrovamenti imprevisi hanno apportato un elemento di complessità, in quanto la coesistenza di vari apparati pittorici e decorativi, appartenenti ad epoche differenti, avrebbe potuto originare una confusione interpretativa di non facile soluzione. È stata quindi avviata una verifica puntuale per accertare la reale consistenza dei ritrovamenti e il loro stato di conservazione, attraverso una campagna di saggi, estesa a tutte le superfici interne.

²⁴ Per un approfondimento sulle questioni legate alla gestione del cantiere di restauro, si veda Marino 2006, pp. 37-39.

²⁵ Tommaso Nardini (1655-1718) rappresenta uno dei più ricercati decoratori, in affresco, delle Marche. Una delle sue opere più citate è la decorazione della chiesa di Sant'Angelo Magno ad Ascoli Piceno. Dipinse nella cripta del Duomo di Ascoli Piceno, la volta e le lunette. Oltre agli affreschi realizzò molti quadri di carattere sacro per le chiese ascolane. Lo stile dei dipinti è connotato da una matrice d'impronta classicista, riconducibile ai modelli di Carlo Maratti, noti all'autore grazie alla mediazione delle stampe tratte dalle opere più celebri del maestro marchigiano. Cfr. Picozzi 1818, pp. 208-209.

Il ciclo, risalente ai primi anni del XVIII secolo, rappresentava scene cristologiche e mariane, racchiuse all'interno di cornici avvolte da foglie d'acanto. Attraverso un'ampia campagna d'indagine sono emersi al di sotto dello scialbo consistenti frammenti di tali decorazioni: sulla parete ovest, nella lunetta centrale, una *Trasfigurazione di Gesù tra i profeti Mosè ed Elia*, a destra la figurazione del *Cristo e la Samaritana al pozzo*, a sinistra *La tentazione di Gesù nel deserto*. Nei pennacchi sono dipinti episodi della *Vita di Maria*, contenuti all'interno di piccoli ovati arricchiti da motivi floreali²⁶. Vista l'estensione e l'importanza del ritrovamento, dopo un confronto con gli specialisti delle Soprintendenze, è stata assunta la decisione di rimuovere completamente gli strati superficiali, attraverso trattamento manuale a bisturi, portando così alla luce i frammenti sottostanti.

Le superfici pittoriche, dopo la loro scoperta, presentavano ampie zone decoese ed estese lacune. Per il ristabilimento della giusta adesione dei diversi strati e per il fissaggio del film pittorico si è proceduto con iniezioni di malte fluide a basso peso specifico. La fase successiva ha riguardato la pulitura delle superfici pittoriche, attraverso l'applicazione di compresse assorbenti di miscele basiche, per la rimozione di quanto di depositato sulla materia originale. Per le lacune di maggiore estensione si è proceduto con trattamenti al neutro, mentre per quelle minori è stata utilizzata la tecnica dell'accostamento cromatico, mediante utilizzo di pigmenti minerali ad acquerello, per garantire la lettura complessiva dell'affresco, pur assicurando la distinguibilità delle parti aggiunte rispetto a quelle originarie.

Le due principali fasi decorative della sala – quella cinquecentesca con gli affreschi di Cola e quella più tarda del Nardini – sono state, dunque, accostate per creare un insieme armonico che consentisse una lettura diacronica, generando un ulteriore elemento d'interesse e di valore, attraverso la conferma e la forte connotazione conferita al complesso dalle sue trasformazioni nel tempo. Manomissioni, restauri, riusi, trasformazioni sono processi legati al tempo-vita della fabbrica, che si legano strettamente al concetto di valore: ciò che del passato sopravvive e sfugge alla regola della distruzione ha un valore (storico, religioso, politico, ecc.); tempi, mode, climi culturali se ne sono impadroniti per riviverlo e rivisitarlo, trasformandone sia l'aspetto materico sia il significato²⁷.

Nell'intervento di restauro per la creazione della nuova sala dedicata a Cola dell'Amatrice, sono stati riscoperti tali valori, conferendo all'insieme una funzione e un nuovo significato e, nel contempo, riavviando il ciclo interrotto delle sue trasformazioni e dei suoi cambiamenti. Le attività di valorizzazione

²⁶ Sono visibili da sinistra a destra: *La Madonna della Misericordia*, *L'Adorazione dei pastori*, *La Presentazione al Tempio* e *La Visitazione*.

²⁷ Sull'importanza della nozione di valore culturale, cfr. Montella 2009 e 2012, dove è sviluppata un'interpretazione che considera qualità tangibili e intangibili del bene culturale, con lo scopo di creare nuovi percorsi multidisciplinari quali punti di riferimento per concrete azioni di valorizzazione.

hanno condotto alla creazione di uno spazio rinnovato in cui emerge una sensibilità contemporanea, interessata alle moderne componenti tecnologiche pur nel rispetto degli antichi metodi costruttivi. Una realtà, ora ritrovata e riproposta, che qualifica ulteriormente l'offerta culturale della città di Ascoli Piceno.

Riferimenti bibliografici / References

- Alleva G. (1969), *I chiostri di S. Francesco ad Ascoli Piceno*, in *Quattro monumenti italiani*, a cura di M. Salmi, Roma: Istituto Nazionale delle Assicurazioni, pp. 131-149.
- Bonsanti G. (2004), *Il minimo intervento fra rispetto ed efficacia*, in *Il minimo intervento nel restauro*, Atti del convegno (Siena, 18-19 giugno 2004), Firenze: Nardini, pp. 3-8.
- Calzini E. (1900), *Di alcune pitture di Cola dell'Amatrice*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», III, n. 3-8, p. 122.
- Calzini E. (1907), *Altre opere ignorate di Cola dell'Amatrice*, «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», X, n. 7-9, pp. 103-108.
- Cannatà R. (1981), *L'esordio giovanile in Sabina di Cola dell'Amatrice*, in *Aspetti dell'arte del Quattrocento a Rieti*, catalogo della mostra (Rieti 4 luglio – 30 settembre 1981), a cura di A. Costamagna, L. Scalabroni, Roma: De Luca Editore, pp. 62-75.
- Cannatà R., Ghisetti Giavarina A. (1991), *Cola dell'Amatrice*, Firenze: Cantini.
- Cantalamesa G. (1872), «L'Eco del Tronto», X, 48, 1 dicembre.
- Carducci G.B. (1853), *Su le memorie e i monumenti di Ascoli nel Piceno*, Fermo: Saverio del Monte Editore, pp. 154-157.
- Ciannavei I. (1797), *Compendio di Memorie Istoriche spettanti alle Chiese Parrocchiali della città di Ascoli nel Piceno*, Ascoli Piceno: Stamperia Cardi, pp. 241-245 e 289-293.
- Crippa G.R. (1966), *Il restauratore principe Mauro Pelliccioli uomo e "mago"*, Bergamo: Conti editore.
- Fabiani G. (1952), *Cola dell'Amatrice secondo i documenti ascolani*, Ristampa anastatica, Roma: Tipografia Italiana.
- Frascarelli G. (1855), *Memoria ossia illustrazione della basilica e convento dei padri minori conventuali in Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno: Stamperia Cardi.
- Marchini G. (1966), *Un incontro imprevedibile: il Fogolino ad Ascoli Piceno*, «Antichità Viva», V, pp. 3-14.
- Marcucci A. (1766), *Saggio delle cose ascolane e de' vescovi di Ascoli nel Piceno*, Teramo: Consorti e Felcini.
- Marino L. (2006), *Indicazioni per un progetto di restauro con appendice bibliografica*, Firenze: Alinea.

- Metelli C. (2007), *La rimozione della pittura murale. Parabola degli stacchi negli anni Cinquanta e Sessanta del XX secolo*, Tesi di Dottorato in Storia e Conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, XX Ciclo Dottorale (a.a. 2006/2007), Roma: Università degli Studi Roma Tre.
- Micozzi G. (2005), *La chiesa di San Francesco di Ascoli Piceno*, in *Gli ordini mendicanti nel Piceno. I francescani dalle origini alla controriforma*, Atti del corso di aggiornamento dei docenti e dirigenti (2002-2003), a cura di G. Gagliardi, Ascoli Piceno: Istituto Studi Superiori Medievali, pp. 177-247.
- Montella M. (2009), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano: Mondadori Electa.
- Montella M. (2012), *Valore culturale*, in *Patrimonio culturale e creazione di valore*, a cura di G.M. Golinelli, Padova: Cedam, pp. 3-70.
- Neri M.L. (2003), *Ascoli immaginata/Ascoli costruita*, in *Vincenzo Pilotti (1872-1956)*, a cura di U. Tramonti, S. Martellucci, Firenze: Alinea, pp. 15-17, figg. 18-29.
- Peroni M. (2012), *L'affresco di Cola d'Amatrice nel chiostro del convento dell'Annunziata ad Ascoli Piceno*, «Il Capitale Culturale», n. 4, pp. 177-196.
- Picozzi S. (1818), *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Milano: Tipografia di Vincenzo Ferrario, vol. I.
- Pilotti V. (1926), *Progetto d'isolamento della Chiesa di S. Francesco*, Ascoli Piceno: Comune di Ascoli Piceno.
- Rispoli M. (2009), *Strumenti e concetti per l'analisi economico gestionale dell'industria culturale: un'introduzione*, in *Economia e management delle aziende di produzione culturale*, a cura di M. Rispoli, G. Brunetti, Bologna: Il Mulino, pp. 17-55.
- Salmi M. (1969), *Quattro monumenti italiani*, Roma: Istituto Nazionale delle Assicurazioni.
- Scarrocchia S. (1995), *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, Bologna: Clueb.
- Valazzi M.R. (1983), *Nicola Filotesio detto Cola dell'Amatrice*, in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Ciardi Duprè Dal Poggetto, P. Dal Poggetto, Firenze: Salani Editore, pp. 346-354.
- Vasold G. (2004), *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*, Freiburg: Rombach Verlag.

Appendice

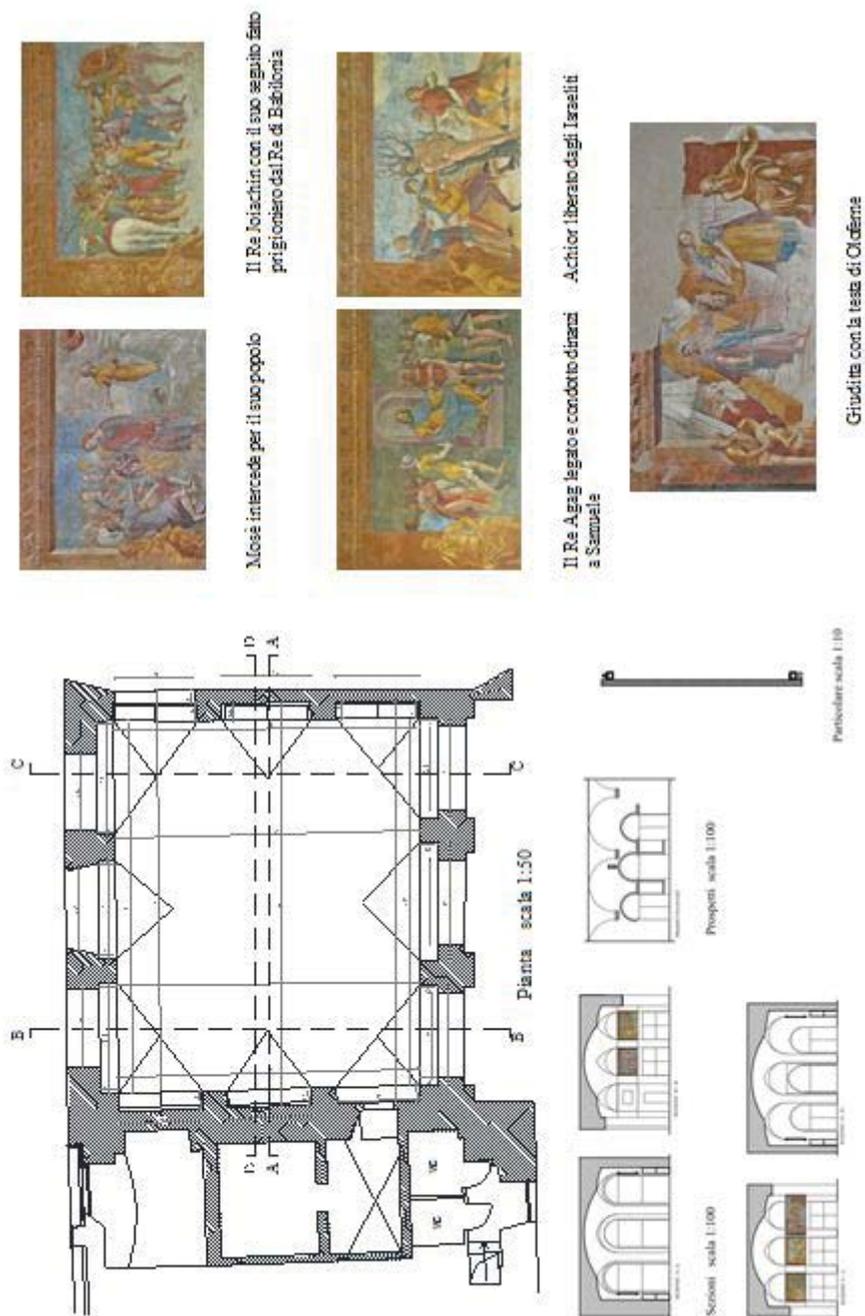


Fig. 1. La sala prima dei lavori di restauro. Fronte verso il chiostro maggiore del complesso francescano di Ascoli Piceno (Foto dell'autore)



Fig. 2. Le componenti del progetto di restauro



Fig. 3. La Sala dedicata al pittore e architetto *Cola dell'Amatrice* dopo gli interventi di restauro (Foto dell'autore)



Fig. 4. Gli affreschi restaurati e riposizionati all'interno del nuovo spazio espositivo (Foto dell'autore)



Fig. 5. Frammento di affresco rinvenuto durante i restauri che consente di ricostruire l'organizzazione delle originarie decorazioni pittoriche dell'Oratorio (Foto dell'autore)



Fig. 6. Primi ritrovamenti delle decorazioni parietali riscoperte durante i lavori di restauro (Foto dell'autore)



Fig. 7. Le decorazioni parietali dopo gli interventi di scopertura e successivo restauro (Foto dell'autore)

Musei, raccolte e collezioni in Puglia

Francesca Imperiale*, Valentina
Terlizzi**

Abstract

Il lavoro illustra un'indagine sui musei di Puglia. Ci si interroga in particolare se tutte le realtà promosse come istituti museali siano dei musei secondo gli standard prevalentemente conosciuti ed applicati.

In tale direzione, il lavoro approfondisce dapprima il significato del concetto di museo, a livello normativo e dottrinale, contrapposto a quello di raccolta o collezione. Successivamente, dopo una breve descrizione sulle origini, normativa regionale e stato dell'arte dei musei di Puglia, espone il modello di analisi sviluppato per distinguere i "veri" musei dalle "semplici" raccolte o collezioni. In conclusione riporta i risultati conseguiti dall'analisi di 85 musei pugliesi ed alcune osservazioni sullo scenario emerso e sul modello di analisi sviluppato.

* Francesca Imperiale, Ricercatore di Economia aziendale, Università del Salento, Dipartimento di Scienze dell'Economia, Campus Ecotekne, via per Monteroni, I-73100 Lecce, e-mail: francesca.imperiale@unisalento.it.

** Valentina Terlizzi, Dottore di ricerca in Conoscenza e Valorizzazione del Patrimonio Culturale, Università del Salento, Scuola Superiore ISUFI, IV Settore, Ex Convento dei Domenicani, c.so Umberto I, 73020 Cavallino (Lecce), e-mail: valentinaterlizzi@hotmail.it.

This paper has, as starting point, a survey about museums of Puglia. The main question is if all these museum institutions are real museums or not.

With this purpose, this research deepens two main aspects. The first one is to understand the meaning of the museum concept, focusing on normative and doctrinal levels, and the differences between a museum institution and a collection. Then, after a brief description about the museum origins, the regional normative, and the museums of Puglia state of the art, the paper presents the analysis model developed in order to distinguish between “real” museums and “mere” collections. The conclusion of this research shows the analysis results of 85 museums of Puglia and some observations based on the emerging context and the analysis model.

1. *Introduzione*

Negli ultimi anni, di epocali cambiamenti, si è assistito alla proliferazione di istituti museali e alla crescita di interesse di numerose discipline nello studio di queste realtà. Le riforme normative in Italia hanno favorito, non sempre con encomiabili risultati¹, i movimenti spontanei dal basso che, promossi da amministrazioni locali, hanno cercato di tutelare e salvaguardare le testimonianze materiali del proprio territorio, istituendo musei e raccolte museali, finalizzate a conservarne la memoria.

Questo fervore suggerisce due riflessioni. La prima è che sicuramente il museo, nel giro di pochi anni, si è liberato della connotazione negativa che aveva gradualmente assunto di luogo noioso, polveroso, destinato soltanto agli studiosi; la seconda nasce come conseguenza dell'estensione del fenomeno e conduce ad interrogarsi su cosa sia effettivamente un museo e se tutte le realtà promosse come tali siano dei musei, secondo gli standard prevalentemente conosciuti ed applicati².

Si tratta di una riflessione che si acuisce nell'attuale contesto che vede gli enti sempre più impegnati nel rendere attrattivi i propri territori in nome della combinazione Economia-Turismo-Cultura come leva e soluzione per lo sviluppo locale. Fenomeno, questo, particolarmente accentuato nelle Regioni del Mezzogiorno d'Italia ed in Puglia³.

¹ Si citano a tal proposito le parole di chiosa di Gelao (2001, p. 75): «dal punto di vista gestionale la situazione dei musei pugliesi di Ente locale – almeno dei più grandi – non è immune dai problemi nati a seguito dell'applicazione della legge Bassanini. [...] Si verifica spesso l'impossibilità di avere un ruolo nella determinazione del *budget* assegnato al Servizio, che continua a dipendere esclusivamente dalle scelte “politiche” dell'Amministrazione di pertinenza».

² Tomea Gavazzoli 2011, pp. 210-213.

³ Cfr. SRM Associazione Studi e Ricerche per il Mezzogiorno 2011, p. 143: «[...] risulta indubbiamente vero che la valorizzazione del patrimonio culturale nel Mezzogiorno viene considerata, sia dai programmi istituzionali sia dagli esperti del settore, una leva strategica attraverso

Nasce così una duplice esigenza. La prima si collega alla necessità di approfondire il significato del museo come istituto, le sue finalità, funzioni e caratteri distintivi, tanto nella normativa quanto nella letteratura di riferimento, al fine di poterlo distinguere da altre organizzazioni culturali, così come più semplicemente da una raccolta o collezione. La seconda, in sequenza, si lega all'opportunità di dotarsi di strumenti di analisi utili per valutare, sul campo, lo stato e la qualificazione degli istituti museali, per favorire conseguenti ed opportune decisioni.

In tale direzione, il presente lavoro, che si articola in quattro paragrafi, dopo una rassegna delle principali fonti normative e dottrinali sul concetto di museo, focalizza l'attenzione sulla situazione dei musei di Puglia, proponendo ed applicando un modello di analisi volto a distinguere fra "veri" musei e semplici raccolte o collezioni presenti sul territorio regionale.

2. Musei, raccolte e collezioni nella normativa italiana e nella letteratura

L'analisi della normativa dall'inizio del Novecento rivela come il museo sia considerato dall'ordinamento giuridico italiano un insieme di cose (*universitas rerum*) contemplato esclusivamente dal punto di vista della custodia e conservazione dei beni⁴. Questa impostazione perdura anche nella notissima legge 1089/1939 sulla "Tutela delle cose di interesse artistico o storico", che restò in vigore fino al 1999.

Il rapporto pubblicato nel 1967 dal gruppo di studio che si occupò di "musei e collezioni" all'interno della nota Commissione Franceschini denunciò l'inadeguatezza di siffatta considerazione del museo, ponendo in evidenza le:

perduranti carenze di sicurezza e di custodia, che comportano una costante progressiva sottrazione delle raccolte pubbliche allo studio e al godimento dei visitatori; l'insufficiente conoscenza degli stessi materiali conservati [...], la deficienza di adeguati depositi e delle attrezzature scientifiche e lo scarso sviluppo dei servizi per gli studiosi e per il pubblico [...]; i metodi di esposizione o ancora assai arretrati [...] o tendenti a far prevalere interessi di estetica su quelli scientifici o divulgativi⁵.

cui indurre lo sviluppo economico e sociale delle regioni meridionali. La non riproducibilità di tali risorse, tuttavia, impone che tale valorizzazione debba essere perseguita attraverso un'azione capace di coniugare le esigenze della tutela con quelle della fruizione, anche ai fini turistici, del patrimonio».

⁴ Emiliani 1974, pp. 94-98. L'autore riporta la legge 20 giugno 1909, n. 364, "Per le antichità e le belle arti", detta legge "Rosadi". Per approfondimenti sulla Commissione Franceschini e il suo lavoro si veda: Dragoni 2010a, pp. 63-66; Dragoni 2010b, pp. 49-64.

⁵ *Per la salvezza dei beni culturali in Italia* 1967, p. 5.

I suggerimenti della Commissione per il miglioramento della gestione dei musei non furono mai tradotti in norme, tuttavia alimentarono un profondo dibattito in materia e trovarono espressione soprattutto nella legislazione regionale degli anni Settanta⁶, circa gli intenti di socializzazione e democratizzazione della cultura ad opera dei musei⁷.

Le novità più significative per l'ordinamento giuridico giunsero a partire dal 1997, con l'emanazione della cosiddetta Legge Bassanini (L. 59/1997) e della relativa norma attuativa (D.lgs. 31 marzo del 1998, n. 112), che introdussero il decentramento amministrativo delle funzioni dello Stato e, in tema di beni culturali, determinarono: la previsione del trasferimento agli enti territoriali della gestione dei musei statali; la distinzione tra tutela e valorizzazione; l'introduzione di criteri tecnico-scientifici e standard di funzionamento dei musei.

Tali interventi posero i presupposti per un cambiamento radicale nei fini e nei metodi di amministrazione del patrimonio culturale. Da un lato, segnarono il passaggio dalla tutela statica dei beni ad interventi diretti a garantire alla collettività una fruizione ampia ed effettiva del valore culturale insito in essi, spostando l'attenzione sul valore d'uso dei beni culturali. Da altro lato, contribuirono ad impostare per il sistema dei musei italiani una "cultura della gestione" atta a garantire un adeguato livello di fruizione collettiva dei beni, la loro sicurezza e la prevenzione dei rischi⁸.

In particolare, il richiamo agli standard fu colto positivamente dal Coordinamento delle regioni, dall'ANCI e dall'UPI, tanto da giungere all'elaborazione di un *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* adottato con D.M. 10 maggio 2001⁹. Per la prima volta, ci si è ispirati a una cultura comune di gestione dei

⁶ D.P.R. 14 gennaio 1972, n. 3, in materia di "Trasferimento alle Regioni a statuto ordinario delle funzioni amministrative statali in materia di assistenza scolastica e di musei e biblioteche di enti locali e dei relativi personali ed uffici" e D.P.R. 24 luglio del 1977, n. 616, in materia di "Attuazione della delega di cui all'art. 1 della legge 22 luglio 1975, n. 382".

⁷ Dragoni 2010b, p. 60.

⁸ Sul punto: Montella 2009a, p. 65; Montella 2009b, pp. 73-93; Montella 2012, pp. 3-70.

⁹ D.M. 10 maggio 2001, "Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (art. 150, comma 6, D.Lgs. n. 112/1998)". Il corposo documento è suddiviso in due parti e si articola in otto ambiti. La prima parte contiene le norme tecniche, mentre la seconda è composta da elementi di approfondimento, articolazioni e commenti alle prescrizioni e linee guida. Gli ambiti di riferimento sono invece: status giuridico; assetto finanziario; strutture; personale; sicurezza, gestione della collezione; rapporto con il pubblico e relativi servizi; rapporti con il territorio. In merito, si evidenzia che, mentre i primi sette ambiti rispecchiano la suddivisione del codice deontologico dell'ICOM, l'ultimo è stato introdotto *ex novo* con la finalità di rappresentare la peculiarità italiana data dalla penetrazione fra musei e territorio. Sul punto: Acidini 2001, p. 9; Montella 2003, pp. 242-252 e p. 197: «Difatti "l'Italia museo dei musei", di cui avverte André Chastel, non è semplicemente un'immagine suggestiva, ma la giusta guida per cogliere la peculiarità della penisola consistente nella eccezionale diffusione delle opere conservate *in situ*, nel gran numero di collezioni musealizzate in edifici storici e monumentali e, insieme, nel loro immediato e naturale collegamento con la città e con il suo territorio, sicché,

musei, in base alla quale lo status giuridico ha un rilievo centrale e strategico, e la cui mancanza è stata, probabilmente, alla radice dei problemi di funzionamento ed identità di gran parte dei musei italiani. Ciò significa, sottolinea Jalla, che:

da inesistente, quale aveva finito per essere per la maggior parte del secolo XIX, il museo pubblico italiano si presenta nuovamente – anche se in buona parte sulla carta – come soggetto la cui condizione giuridica può assumere forme diverse¹⁰.

Sebbene sviluppato sulla base dell'esigenza del Ministero di individuare, secondo quanto previsto dall'art. 150 del D.Lgs. 112/1998, dei parametri di verifica collegati alla gestione dei beni trasferiti agli enti locali, di fatto esso configura un sistema di criteri e regole per definire i requisiti minimi necessari all'esistenza del museo e al suo funzionamento¹¹.

Nel 2004, in seguito all'abrogazione del "Testo Unico" (D.lgs. 29 ottobre 1999, n. 490) che definiva il museo come "struttura", il "Codice dei beni culturali e del paesaggio" (D.Lgs. n. 42/2004) riconosce il museo tra gli istituti culturali (art. 101) con funzione di «servizio pubblico» se di proprietà pubblica (art. 101, c. 3) o di «servizio privato di utilità sociale» se di proprietà privata (art. 101, c. 4). Tale nuova concezione normativa accoglie, sebbene in modo parziale, la definizione di museo dell'ICOM, che lo considera:

un'istituzione permanente senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico, che acquisisce, conserva, ricerca, comunica e espone le testimonianze materiali e immateriali dell'uomo e del suo ambiente, per scopi di educazione, studio e diletto¹².

La lettura dettagliata e combinata delle varie norme succedutesi nel tempo consente di osservare come il museo passi dall'essere considerato una raccolta di cose ad esistere in quanto struttura ed infine ad assumere il ruolo di istituto con funzioni di pubblico servizio¹³.

«grazie a una sorta di incastro esemplare, la *collezione* s'iscrive nell'*edificio* che la *città* riveste, e queste tre forme del museo si rispondono mutualmente».

¹⁰ Jalla 2006, p. 19.

¹¹ Acidini 2001. Cfr. anche Montella 2010, p. 183: l'autore afferma che, sebbene l'*Atto di Indirizzo* abbia ottenuto di affermare alcuni assunti condivisi, quantomeno in astratto, da Stato, Regioni ed Enti Locali, sussistono ancora numerosi punti di debolezza riconducibili alla mancanza di una legge quadro statale che fissi obblighi minimi per la valorizzazione (e non soltanto sulla tutela) e alla mancanza di direttive circa le abilità professionali (percorsi formativi, certificazione, reclutamento).

¹² ICOM 2009, p. 14.

¹³ Desvallées, Mairesse 2010, pp. 43-44. Il museo è definito come istituzione nel senso che «it is governed by an identified legal system of public or private law. [...] There are two levels of institutions, according to the nature of the need they are intended to satisfy. This need may be first of all biological (need to eat, to reproduce, to sleep, etc.) or secondly the result of the demands of living in a society (need for organisation, defence, health, etc.). Museums belong to the second category».

Ad ogni modo, al fine di cogliere le differenze sostanziali fra l'istituto museo, la raccolta museale e la collezione¹⁴, sembra significativo l'ulteriore riferimento tanto ad alcune leggi regionali – che in seguito all'emanazione dell'*Atto di indirizzo* hanno introdotto dei sistemi di accreditamento per i musei e per le raccolte – quanto alla principale letteratura di riferimento.

Sul piano della legislazione regionale, si citano alcuni casi a titolo esemplificativo.

Nella Delibera di Giunta Regionale n. 7/11643 del 2002 della Lombardia si afferma che i «musei svolgono precise funzioni tra loro integrate, la conservazione e l'esposizione di oggetti e collezioni, la ricerca e la comunicazione ad essi pertinente» e le raccolte «svolgono principalmente le funzioni di conservazione ed esposizione»; entrambi devono essere istituiti e svolgere continuamente funzioni di servizio pubblico, ma, secondo gli standard minimi della Regione, devono seguire orari di apertura differenti (25 ore settimanali per i musei e 10 ore per le raccolte).

La Delibera del Consiglio Regionale 9 ottobre 2001 n. 52 della Liguria fa distinzione fra le realtà che effettivamente erogano un servizio di museo e quelle che ne svolgono solo una parte. Queste ultime sono chiamate raccolte e comprendono sia le raccolte in senso stretto (se la loro consistenza è eterogenea e non sono ascrivibili a un'unica persona) sia le collezioni (se consistono di un insieme di oggetti di varia natura, provenienza e periodo, raccolti in prevalenza da un privato o da una famiglia e donate a enti pubblici).

Infine, si segnala l'esperienza della Regione Marche che ha avviato nel 2001 un'indagine sulle realtà museali per conoscere le condizioni dei musei locali in termini di dotazioni e prestazioni, constatando l'esistenza sul proprio territorio di musei e di raccolte, come istituzioni preposte principalmente alla conservazione, alla salvaguardia e all'esposizione del patrimonio¹⁵.

Musei, raccolte e collezioni sono dunque definiti e classificati in maniera distinta¹⁶, sebbene non risulti agevole cogliere appieno i confini semantici delle differenze, peraltro variabili nei diversi contesti regionali.

¹⁴ La normativa sul trasferimento delle funzioni amministrative dello Stato (D.P.R. 616/1977) specifica all'articolo 47 che le funzioni relative alla materia "musei e biblioteche di enti locali" concernono «tutti i servizi e le attività riguardanti l'esistenza, la conservazione, il funzionamento, il pubblico godimento e lo sviluppo dei musei, delle raccolte di interesse artistico, storico e bibliografico, delle biblioteche anche popolari dei centri di lettura appartenenti alla regione», mettendo sullo stesso piano musei, raccolte e biblioteche.

¹⁵ D.G.R. 18 maggio 2009, n. 809, in materia di "L.R. 6/98 Atto di indirizzo per lo sviluppo del Sistema Museo Diffuso nella Regione Marche".

¹⁶ Lo stesso *Atto di indirizzo*, nella parte introduttiva di presentazione del documento e delle metodologie, afferma che sono stati «presi in considerazione in modo prioritario seppure non esclusivo i musei, che attuano con risorse proprie e/o assegnate precise funzioni tra loro integrate: la conservazione di oggetti e collezioni, la ricerca su di essi, la comunicazione ad essi pertinente. Le raccolte, cui è deputata principalmente la funzione della conservazione così come i monumenti, i siti e i centri d'informazione sul patrimonio, vennero intesi come parte del patrimonio stesso, cui gli

Ulteriori approfondimenti e delucidazioni sono rintracciabili in vari studi di diversa matrice disciplinare, quantunque in maniera non del tutto esplicita ed esaustiva¹⁷. Tuttavia, al fine di individuare un profilo di qualificazione del museo distinto da quello delle raccolte e delle collezioni, sembra utile in tale sede avvantaggiarsi della prospettiva economico-aziendale e dei recenti sviluppi sul tema che si collocano nell'ambito del filone di studi sull'approccio sistemico¹⁸.

Si evidenziano, in prima istanza, i contributi dell'economia aziendale che si soffermano sulla definizione di museo come istituto, ovvero fenomeno organizzato in modo stabile e duraturo e trattabile come azienda, intesa come l'ordine economico dell'istituto stesso¹⁹, «costituito e retto per finalità eminentemente culturali che, nel suo svolgersi, manifesta rilevanti strutture e fenomeni di ordine economico»²⁰.

Secondo tali studi, si ritiene necessario applicare ai musei i principi e le logiche tipiche delle aziende, in modo da svolgere le attività con efficacia e nel rispetto di un razionale ed efficiente uso delle risorse. In quanto azienda, il museo si configurerebbe concettualmente come un sistema di forze – mezzi, persone ed organizzazione – preordinato allo svolgimento di un'attività economica volta al soddisfacimento di bisogni umani²¹. Esso è così osservabile, da una prospettiva statica, nella struttura che in un dato istante lo identifica come insieme di elementi strumentali e complementari; da una prospettiva dinamica, nella coordinazione di azioni, operazioni e relazioni che collegano gli elementi della struttura rispetto al fine da raggiungere²².

Nello specifico, tale visione consentirebbe una lettura del museo come categoria concettuale in cui interagiscono la *dimensione di istituto* e specifiche *dimensioni funzionali tipiche*²³ atte a distinguerlo da altri istituti o fenomeni.

La dimensione di istituto si collegherebbe all'esistenza di un insieme di norme, regole e comportamenti – codificati o meno – fondati su un sistema di

standard si applicano in ambiti specificamente caratterizzanti, quali possono essere l'inventariazione/catalogazione, la conservazione e sicurezza, la prevenzione del rischio».

¹⁷ Binni, Pinna 1989; Donato, Visser Travagli 2010; Tomea Gavazzoli 2011.

¹⁸ La gestione e la valorizzazione dei beni artistici e culturali nella prospettiva aziendale 1998; Golinelli 2012.

¹⁹ Masini 1976, p. 8: «complesso di elementi e di fattori di energie e di risorse personali e materiali. Esso è duraturo. Il suo permanere è della specie dinamica. [...] Come complesso è ordinato secondo proprie leggi anche di varia specie (fisiche, sociologiche, economiche, religiose e così via) e in multiforme combinazione. È una unità per i rapporti che lo costituiscono, ma che proprio si manifestano in un modo e non in un altro e con vincolo degli elementi e fattori a carattere di complementarietà per essere rivolti ad un insieme di fini comune [...] L'istituto presenta inoltre il carattere dell'essere autonomo, ma di un'autonomia relativa per i nessi con le altre componenti della società umana. La ricerca intorno a un istituto è necessariamente di carattere interdisciplinare»; Borgonovi 1993, p. 2.

²⁰ Bagdadli 1997, p. 7. Si vedano anche: Rocchi 2004, pp. 23-34; Sibilio 2006, p. 308.

²¹ Imperiale 2006; Adamo 2009.

²² Di Cagno *et al.* 2011, pp. 28-29.

²³ Sibilio 2006, pp. 307-309.

valori, sulla base del quale si assumono decisioni e responsabilità inerenti alla tutela di un patrimonio e alla corrispondente politica culturale, garantendone la relativa efficacia nel tempo²⁴.

Le dimensioni funzionali tipiche sono atte ad identificare le combinazioni economiche²⁵ vincolate dal “museo-soggetto” al raggiungimento del fine istituzionale. A tal proposito, le tipologie di intervento attuabili su un patrimonio culturale possono ricondursi alle seguenti macro-aree di attività²⁶:

- *conoscenza*, atta ad identificare il complesso di attività volte allo studio del patrimonio culturale in termini di consistenza materiale ed aspetti immateriali;
- *conservazione*, intesa a considerare i processi di diagnostica, monitoraggio ed intervento al fine di limitare le condizioni di rischio incombenti sui beni;
- *fruizione*, utile a comprendere ogni tipologia di intervento atto a consentire ed agevolare l’accesso ai beni culturali e la fruizione non esclusiva da parte della collettività.

Secondo tale impostazione, inoltre, le combinazioni economiche poste in essere per lo svolgimento delle funzioni proprie che definiscono l’attività economica svolta denotano specifici caratteri distintivi,

riconducibili a tre concetti generali: l’unitarietà, l’estensione, la dinamicità. In estrema sintesi, i tre concetti ci ricordano che le combinazioni economiche a) sono un insieme unitario di elementi tra loro connessi da una pluralità di relazioni; b) si presentano con dimensioni e con gradi di articolazione più o meno estesi; c) hanno gradi differenti di variabilità, di elasticità, di flessibilità²⁷,

²⁴ Borgonovi 1993; Airoldi *et al.* 1994; Borgonovi 2005.

²⁵ Dubini 1999.

²⁶ Sul punto si veda Garlandini 2006, pp. 71-72: l’autore evidenzia come «le tre aree funzionali ricorrenti nella letteratura museologica – collezioni, amministrazione, servizi al pubblico – sono state riorganizzate in quattro ambiti che meglio rispondono alle specificità della realtà contemporanea dei musei italiani:

- ricerca, cura e gestione delle collezioni,
- amministrazione, finanze, gestione delle risorse umane e delle relazioni pubbliche,
- servizi e rapporti con il pubblico,
- strutture, allestimenti e sicurezza».

Si veda inoltre la *Carta nazionale delle professioni museali* (2006). Di tale impostazione si avvale anche la Regione Lombardia che nel documento relativo ai criteri e alle linee guida per il riconoscimento dei musei di cui al D.G.R. 20 dicembre 2002, n. 7/11643, in materia di “Criteri e linee guida per il riconoscimento dei musei e delle raccolte museali in Lombardia, nonché linee guida sui profili professionali degli operatori dei musei e delle raccolte museali in Lombardia, ai sensi della L.R. 5 gennaio 2000, n. 1, commi 130 e 131” fa riferimento a tre funzioni: ricerca e studio, conservazione, comunicazione. Nella prospettiva aziendale, l’ambito “amministrazione, finanze, gestione delle risorse umane e delle relazioni pubbliche” rappresenta le cosiddette attività di supporto, distinte dagli altri tre ambiti che invece identificano le attività istituzionali e promozionali. Cfr. Sibilio 2006, pp. 308-309.

²⁷ Airoldi *et al.* 1994, p. 141.

che definiscono le relazioni fra le diverse attività e condizionano le modalità di svolgimento dei processi. In quest'ottica, ne deriva che conoscenza, conservazione e fruizione sono aree di attività che presentano aspetti non trascurabili di interdipendenza reciproca, comportano processi vari per dimensione e tipologia e dinamiche diverse in relazione a fattori interni ed esterni²⁸.

L'attribuzione al museo di una dimensione economica intende sottolineare che anche gli amministratori, proprietari e gestori di un museo devono fare un uso accorto delle scarse risorse disponibili (economicità ed efficienza), impiegate per la realizzazione di attività di acquisizione, catalogazione, ricerca e conservazione delle collezioni, e per la produzione di servizi fruibili da parte degli utenti museali (efficacia).

Un contributo che apre ad ulteriori sviluppi rispetto alla prospettiva appena descritta è quello di Massimo Montella, il quale nel 2003²⁹ ha definito:

- la raccolta

equivalente di “accolta”, andrebbe infatti usato per significare un accumulo di oggetti mancante di un evidente principio di aggregazione. Non essendo il risultato di un progetto collezionistico e mancando, dunque, di una organicità programmatica, una “raccolta”, in quanto “offerta culturale”, difficilmente può essere proposta al pubblico come autosufficiente, ma necessita al più alto grado di essere strettamente riferita all'ambiente storico e geografico da cui è derivata. In tal senso sono “raccolte” i nuclei fondativi dei musei italiani originati dalle demaniazioni, costituenti la grandissima parte del tutto, come quelli dei musei diocesani e di altre tipologie ecclesiastiche;

- le collezioni

i materiali sceltamente riuniti in musei come quelli formati da privati. Per “collezione”, infatti, deve intendersi un insieme retto da un nesso di omogeneità dovuto ad una complessiva logica aggregativa liberamente determinata,

concludendo che entrambe sono anche un

semplice insieme di oggetti che, di diritto o di fatto, non sono necessariamente organizzati in modo da dar vita a un museo: per mancanza di atti istitutivi, per non essere accessibili al pubblico e, più in generale, dal maggio 2001, almeno in linea di principio tecnico, per la insussistenza dei livelli minimi di dotazioni e di prestazioni stabiliti dal citato decreto ministeriale sugli standard museali.

Raccolte, collezioni e musei sono qui spiegati ricorrendo ad un paradigma concettuale che sembra esprimere nelle definizioni un processo evolutivo che condurrebbe “oggetti coesistenti” (accolta o raccolta) e “insiemi di oggetti” (collezioni) a poter essere organizzati in musei (offerta culturale), quali “soggetti

²⁸ Dubini 1999, pp. 85-151.

²⁹ Montella 2003, pp. 25-26.

(istituti)” con adeguate dotazioni e prestazioni (struttura) e “accessibili al pubblico”.

Il concetto di museo, come peraltro suggeriscono i recenti sviluppi di questa prospettiva, sembrerebbe riferirsi ad uno stadio superiore dell’oggetto, che acquista via via una diversa dimensione in funzione delle “relazioni” e delle “interazioni” che su di esso e per esso si instaurano ed, in definitiva, del suo collocamento in un contesto vitale³⁰.

Ne scaturisce, nello specifico, una rappresentazione del museo nella sua dimensione sistemica, percepito, valutato e promosso in quanto parte integrante di un preciso contesto sociale ed economico. In questa concezione:

non necessariamente, dunque, il museo deve configurarsi come uno stabilimento. Né è indispensabile che ospiti nelle proprie sale una raccolta di oggetti. Può semplicemente essere una organizzazione tecnica, un servizio per la conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale esteso ad un intero territorio, all’interno del quale continuano le normali occupazioni quotidiane della gente. Il valore aggiunto, in quest’ultimo caso, sarebbe quello, niente affatto secondario, di mantenere gli oggetti nel loro contesto, in relazione al quale meglio si spiega la loro funzione naturale e finanche la forma³¹.

Il museo, dunque, acquista una connotazione più immateriale, nella sua essenza di servizio (contributo) al benessere socio-culturale ed economico del territorio di cui è parte, emergente da una dinamica di processo complessiva in cui non conta la natura della singola componente. Tant’è che:

l’interazione tra organizzatori dell’offerta e fruitori della stessa è massima. [...] La fruizione diviene processo ed assume la configurazione di *servizio* in cui oggetto e soggetto interagiscono dinamicamente co-creando valenze esplicative e connotazioni distintive³². [...] Una modalità in cui il *processo* risalta sul risultato, in cui il complesso di circostanze, gli elementi di contorno, il quadro situazionale prevalgono sull’oggetto materiale³³.

Si perviene, in sostanza, ad un’accezione di “museo-istituto-soggetto” ancora più incisiva ed ampia. Più incisiva poiché, rispetto al fine, ne esalta la sua identità vitale (il *decidere* e l’*agire*); più ampia, poiché nel perseguimento delle proprie finalità lo qualifica come *soggetto-partecipe*, secondo criteri di consonanza e

³⁰ Tale impostazione riflette un cambio di prospettiva nella lettura del concetto di bene culturale che supera l’originaria visione eccessivamente riduzionistica della cultura (approccio analitico-riduzionistico), per accoglierne una di tipo sistemico, che implica il passaggio dalle parti al tutto e, quindi, alla considerazione delle relazioni ed interazioni delle componenti nel contesto di riferimento. Si tratta, nello specifico, della rappresentazione del concetto di bene culturale nella prospettiva dell’approccio sistemico vitale. Cfr. Golinelli 2005; Barile 2012; Golinelli 2012; Montella 2012.

³¹ Montella 2012, pp. 52-53.

³² Barile 2012, p. 81

³³ Barile 2012, p. 84.

risonanza, del contesto socio-culturale ed economico in cui opera, da cui trae e a cui fornisce indirizzi e regole di comportamento³⁴.

3. *I musei di Puglia: origini, normativa e stato dell'arte*

I primi musei della regione Puglia furono istituiti alla fine del XIX secolo e nelle città più importanti del territorio, quali Lecce, Taranto, Bari e Brindisi. Prima di questa data, purtroppo, molte collezioni non solo furono disperse attraverso donazioni e vendite, ma, a causa della mancanza di poli di raccolta di materiale archeologico riportato alla luce con gli scavi della seconda metà dell'Ottocento, furono smembrate da proprietari e commercianti senza scrupoli.

Il destino dei rinvenimenti archeologici effettuati nella Regione all'epoca del Regno delle Due Sicilie era quello di essere acquisito dal Museo Reale Borbonico di Napoli o di confluire nelle collezioni del Museo Sigismondo Castromediano di Lecce. La presenza di questa istituzione museale, sin dal 1868³⁵, riuscì ad assicurare, sebbene soltanto in parte, che i reperti restassero legati al territorio. Il Museo Castromediano ebbe non soltanto il compito di raccogliere i beni provenienti dagli scavi in Terra d'Otranto ma anche quello, non essendo stati ancora istituiti i nuclei museali di Taranto, Bari e Brindisi, di accogliere i reperti di altre località pugliesi, quali ad esempio quelli di Ruvo di Puglia, Canosa, Egnazia e Valesio.

Dopo circa un ventennio, il Regio Decreto n. 4459 del 3 aprile 1887 sancì l'istituzione, nella città di Taranto, del museo nazionale nei locali dell'ex convento di S. Pasquale Baylon. Per lungo tempo i depositi del museo tarantino hanno svolto il ruolo di veri e propri centri di raccolta e conservazione del patrimonio archeologico proveniente da tutta la Puglia e, in certi periodi, anche da alcune zone della Basilicata³⁶.

Pressoché negli stessi anni fu istituito il Museo Archeologico di Bari³⁷, che custodiva anche opere d'arte medioevale e moderna. Nel 1928 fu deliberata

³⁴ Si tratta di una visione aziendale del museo che va oltre gli aspetti prettamente economici per considerare modelli di gestione che possano rispondere in maniera più puntuale alle attese dei diversi attori rilevanti del contesto di riferimento. Sul punto si veda: Barile, Saviano 2012.

³⁵ Delli Ponti 1983, pp. 1-63.

³⁶ Alessio *et al.* 1988; Dell'Aglio, Lippolis 1990, pp. 31-57; Lippolis 1990, pp. 9-24.

³⁷ De Juliis 1983, pp. 7-11; Gelao 2001, p. 75. Nel 1957, l'Amministrazione Provinciale affidò il museo archeologico all'amministrazione dello Stato, cioè alle cure della Soprintendenza alle Antichità della Puglia e del Materano, con sede a Taranto, con lo scopo di garantire una gestione più efficace grazie all'impiego di personale numericamente e qualitativamente più idoneo al funzionamento di un museo così ricco. Di recente la Provincia di Bari ha chiesto e riottenuto dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali la disponibilità dei propri materiali, di cui è in corso il trasferimento nel monastero di Santa Scolastica a Bari, ottenuto attraverso una permuta dall'Università degli Studi di Bari. Quella del Museo Archeologico barese è comunque una situazione ancora oggi (aprile 2002) in via di definizione, dato che non sono state ancora fissate le nuove forme

l'istituzione della Pinacoteca Provinciale Corrado Giaquinto, allocata dal 1936 nel Nuovo Palazzo della Provincia³⁸.

Il museo provinciale di Brindisi fu istituito alla fine dell'Ottocento per volontà del canonico Pasquale Camassa. Esso ebbe come sede il tempio di San Giovanni al Sepolcro, di proprietà del Comune di Brindisi. Con il passare degli anni, le collezioni del museo conobbero un considerevole incremento per effetto degli scavi e delle donazioni, da qui l'esigenza di acquisire nuovi spazi per dare una giusta collocazione al patrimonio archeologico. Negli anni Cinquanta, venne creato il Museo Archeologico Provinciale intitolato a Francesco Ribezzo³⁹.

Per quanto riguarda il capoluogo di capitanata, il primo Museo Civico fu istituito soltanto il 1° luglio del 1930 e inaugurato il 28 ottobre 1931 nel Palazzo San Gaetano, sede della Biblioteca comunale. Il museo comprendeva un nucleo archeologico e una pinacoteca incentrata soprattutto su quadri dell'Ottocento foggiano e una sezione scientifica⁴⁰.

Nei primi anni Settanta, con la nascita delle regioni, si assiste in Puglia alla diffusione di musei appartenenti ad enti locali e alla disciplina degli stessi sul piano giuridico. In merito si evidenzia come l'unico provvedimento normativo emanato dalla Regione in materia di "musei di enti locali e di istituzioni di interesse locale" sia a tutt'oggi riconducibile alla L.R. n. 21 del 12 aprile 1979⁴¹. Essa definisce il museo come un *soggetto* delle politiche culturali in quanto «istituto culturale» che concorre «alla formazione socioculturale dei cittadini attraverso: la raccolta, la valorizzazione e la conservazione dei beni culturali [...]; la adozione di iniziative volte alla promozione culturale e alla conoscenza dei beni culturali; la promozione di attività culturali» (art. 2), e sancisce l'obbligo per gli enti locali di fornire i propri musei di un regolamento affinché questi possano esercitare «il servizio pubblico in modo regolare e stabile e siano dotati di personale professionalmente qualificato, di locali e arredi idonei alla buona conservazione ed esposizione dei materiali» (art. 3).

di gestione che, presumibilmente, coinvolgeranno in una certa misura anche lo Stato. Il museo, non più provinciale ma nazionale, avrebbe dovuto raccogliere tutto il materiale proveniente dai nuovi scavi effettuati dalla Soprintendenza in provincia di Bari.

³⁸ Gelao 2006; Gelao 2008.

³⁹ Sciarpa 1976; Marinazzo 1984, pp. 181-185; Marinazzo 2004, pp. 9-16.

⁴⁰ Il museo rimase chiuso per lungo tempo dopo la II guerra mondiale, a causa dei pesanti bombardamenti aerei cui fu ripetutamente sottoposta la città nel 1943. Solo nel 1959 si diede inizio ai lavori di riordino delle collezioni e, nel contempo, a quelli di ristrutturazione dell'intero edificio. Cfr. *Il Museo di Foggia* 1986, pp. 17-21; Russo 1999.

⁴¹ La legge fu abrogata dall'art.18 della L.R. 11 febbraio 1988, n. 6, in materia di "Bilancio di previsione per l'esercizio finanziario 1988 e bilancio pluriennale", e riportata in vigore dall'articolo unico della L.R. 23 giugno 1993, n. 10, in materia di "Regime transitorio per l'espletamento delle funzioni regionali in materia di musei, biblioteche ed archivi". Nel capitolo dedicato alla Puglia dello studio della Corte dei Conti (2005, pp. 262-283) non è stata rilevata questa discontinuità sul controllo dei musei degli enti locali; si afferma difatti che «nella regione Puglia attualmente manca una disciplina dei beni culturali e dei musei, non essendo stata mai colmata la lacuna creata dall'abrogazione della L.R. 21/1979».

Oggi la regione Puglia è caratterizzata dalla presenza di numerose realtà museali custodi di collezioni espressione dell'arte, della storia e della cultura del territorio. Difficile è però darne una quantificazione esaustiva⁴², così come una qualificazione coerente con gli aspetti definitori comunemente accettati⁴³.

Le cifre dei censimenti risultano essere precarie ed eterogenee in quanto si continua, da un lato, a considerare criteri e parametri non univoci per distinguere esattamente i musei da altri siti d'interesse culturale⁴⁴ e, da altro lato, ad intraprendere progetti di censimento che non perseguono le medesime finalità.

A conferma di ciò, si è riscontrato che i dati quantitativi dei rilevamenti più recenti sui musei del territorio, effettuati dalla Sezione Autonomie della Corte dei Conti e dall'ISTAT per l'*Indagine sugli istituti di antichità e d'arte e i luoghi della cultura non statali*, sul territorio nazionale, e dal Settore Musei dell'Assessorato al Turismo, Cultura e Beni culturali della Regione Puglia, a livello locale, non sono omogenei. Sono stati rilevati, rispettivamente, 115, 105 (a cui si devono aggiungere i nove musei statali non compresi nelle indagini) e 140 musei e raccolte museali. Altre fonti sulla quantificazione dei musei pugliesi sono disponibili *on line*. Nello specifico è stata compiuta una ricognizione delle informazioni fornite dal sito web *Musei on line* di ADN Kronos – Cultura, dal Touring Club Italiano e, infine, dalla *Guida dei Musei di Puglia on line*⁴⁵. Anche queste ricognizioni riportano dati numerici non omogenei: il primo sito comprende 111 musei, il secondo segnala la presenza di 104 musei e, infine, il terzo ne identifica 106⁴⁶.

Ad ogni modo, non è riscontrabile ad oggi alcuna pubblicazione o indagine che possa consentire di comprenderne l'esistenza come istituti culturali e valutarne lo stato di salute, associando al dato quantitativo aspetti conoscitivi utili ad una loro migliore qualificazione.

⁴² I primi due studi sui musei pugliesi, *I musei della Puglia, guida illustrata* e *I musei di Puglia*, sebbene redatti negli stessi anni, contano rispettivamente 80 e 72 musei. Cfr. Malagrino 1980; *I Musei della Puglia. Guida illustrata* 1981.

⁴³ In merito, basti pensare che già molti anni prima dell'emanazione del D.lgs. 112/98 nonché del conseguente *Atto di indirizzo*, Saverio Pansini, grazie ad un'indagine sui musei della provincia di Bari, organizzata tra l'estate del 1984 e quella del 1985, pubblicava una ricerca pionieristica nell'ambito museale pugliese che ritraeva un territorio «segnato da una eccessiva lentezza e parecchio lontana da una situazione di equilibrio», mettendo in evidenza quindi una situazione fatta di arretratezza culturale, strutturale e scientifica. Cfr. Pansini, Rossi 1988.

⁴⁴ Montella 2001, pp. 36-40.

⁴⁵ Gli indirizzi dei siti citati sono: <<http://www.museionline.it>>; <<http://www.touringclub.it>>; <<http://web.tiscali.it/logos-wolit/musei>>.

⁴⁶ Quest'ultimo dato deriva da una scrematura del numero dei musei effettivamente inseriti nel portale, effettuata in seguito alla rilevazione di molteplici ripetizioni all'interno della classificazione delle istituzioni.

4. *Un modello di analisi per i musei pugliesi*

In considerazione delle lacune conoscitive emergenti in Puglia, si è proceduto, sulla base della normativa e della letteratura descritte nei paragrafi precedenti, a sviluppare un modello di analisi utile per valutare, sul campo, lo stato e la qualificazione delle realtà museali pugliesi.

Il modello si compone di uno strumento di rilevazione di dati utili alla conoscenza delle realtà oggetto di analisi e di uno schema interpretativo volto alla successiva caratterizzazione delle stesse secondo criteri volti a constatare la capacità delle unità indagate di “essere o divenire museo” nella prospettiva sistemica.

Ai fini della raccolta dei dati, quindi, è stato predisposto un apposito questionario di valutazione che nei suoi contenuti deriva da un *benchmarking* di strumenti analoghi impiegati in altre regioni italiane per l’accreditamento dei musei⁴⁷ e della documentazione aggiornata in materia di standard museali. Il questionario si compone di 123 quesiti comprensivi di una scheda anagrafica, ed è suddiviso in otto ambiti in coerenza con l’impostazione stabilita dall’*Atto di indirizzo* (D.M. 10 maggio 2001).

Per lo schema interpretativo si è proceduto a definire quattro aree di informazione, due indicatori e quattro categorie concettuali rispetto alle quali condurre la classificazione delle realtà museali oggetto di analisi.

In dettaglio, sono state individuate le seguenti aree informative:

- “Status di Istituto”;
- “Conoscenza”;
- “Conservazione”;
- “Fruizione”.

Mentre la prima area informativa è volta ad indagare la presenza della *dimensione di istituto*, quale condizione che favorisce l’affermarsi di un’identità vitale, della prospettiva di lungo periodo nelle scelte e quindi il configurarsi di un fenomeno organizzato in maniera stabile e duratura, le altre aree sono dirette a segnalare la sussistenza di *dimensioni funzionali tipiche* rispetto alla finalità istituzionale.

Ogni area informativa riflette un complesso derivato di informazioni, ottenuto per riorganizzazione delle risorse informative, appositamente codificate, presenti nei differenti ambiti di diagnosi previsti dal questionario di rilevazione in conformità all’*Atto di indirizzo* (D.M. 10 maggio 2001).

⁴⁷ I questionari di autovalutazione redatti da Egmus e quelli applicati nelle regioni Sardegna, Emilia Romagna, Veneto e Toscana sono presenti *on line*, ai seguenti indirizzi: <<http://www.egmus.eu/index.php?id=137>>; <<http://www.sardegna.cultura.it/j/v/258?s=20807&v=2&c=2487&t=7>>; <<http://www.ibr.regione.emilia-romagna.it/wcm/ibr/menu/istituto/04attivita/11std/approf/musei/candidature/questionariodiautovalutazione.pdf>>; <<http://www2.regione.veneto.it/cultura/museionweb/osservatorio.htm>>; <http://www.musartis.net/pdf/norme_decreti/Toscana-Verifica%20standard%20museali.pdf>; <<http://www.fupress.com/Archivio/pdf%5C4278.pdf>>.

Le tabelle 1, 2, 3 e 4 offrono una rappresentazione delle aree in questione riportando, per ciascuna di esse: la *ratio*, la composizione (struttura informativa) e le componenti informative cosiddette vincolanti. In quest'ultimo caso si tratta, in particolare, di informazioni che segnalerebbero la sussistenza di condizioni minime di base affinché la *ratio* dell'area risulti verificata per una data unità di analisi.

Area Status di Istituto	
Ratio	L'obiettivo informativo è quello di verificare l'esistenza di un insieme di norme, regole e comportamenti, fondato su un sistema di valori, sulla base del quale si assumono decisioni e responsabilità inerenti alla tutela di un patrimonio e alla corrispondente politica culturale, garantendone la relativa efficacia nel tempo.
Composizione (Rif. Ambiti questionario di autovalutazione ai sensi del D.M. 10 maggio 2001)	<p><i>Dati Generali</i></p> <p>02 Soggetto proprietario del museo 03 Modalità di gestione del museo 04 Soggetto gestore del museo</p> <p><i>Status Giuridico (ambito I)</i></p> <p>1.1 Proprietà della collezione 1.2 Modalità della proprietà 1.3 Dotazione di regolamento 1.4 Dotazione di statuto</p> <p><i>Assetto finanziario (ambito II)</i></p> <p>2.1 Personalità giuridica 2.2 Predisposizione del bilancio annuale 2.3 Predisposizione del documento programmatico 2.4 Relazione a consuntivo di fine anno</p> <p><i>Personale (ambito IV)</i></p> <p>4.1 Presenza di personale (direttore, ecc.) 4.2 Attribuzione della responsabilità di direzione 4.3 Direzione condivisa con altre istituzioni 4.4. Attività garantite in maniera continuativa 4.5- 4.6 Piano di formazione per il personale o partecipazione a corsi di aggiornamento</p> <p><i>Sicurezza (ambito V)</i></p> <p>5.1 Adeguatezza del museo alla legge in vigore 5.2 Presenza di impianti di sicurezza</p> <p><i>Gestione e cura della collezione (ambito VI)</i></p> <p>6.1 Politica di incremento del patrimonio</p> <p><i>Rapporti con il pubblico e relativi servizi (ambito VII)</i></p> <p>7.1 Dati delle presenze museali 7.2 Presenza registro per osservazioni e commenti dei visitatori 7.3 Il museo effettua studi sul pubblico</p> <p><i>Rapporti con il territorio (ambito VIII)</i></p> <p>8.6 Il museo ha o ha avuto in gestione altri luoghi di interesse culturale sul territorio</p>
Componenti informative vincolanti	<p>Presenza di uno statuto o di un regolamento o di personalità giuridica Predisposizione di un bilancio annuale o di un documento programmatico annuale che stabilisce finalità, obiettivi e risorse per raggiungerli Presenza di un direttore Funzione di direzione assicurata in modo continuativo</p>

Tab. 1. Area informativa "Status di Istituto" (Fonte: ns elaborazione)

Area Conoscenza	
Ratio	L'obiettivo informativo è quello di verificare la presenza di attività di ricerca e catalogazione che permettono di conoscere e comprendere gli aspetti di valore delle collezioni e conseguentemente di svolgere un'adeguata attività di programmazione dei relativi interventi di tutela e valorizzazione.
Composizione (Rif. <i>Ambiti questionario di autovalutazione ai sensi del D.M. 10 maggio 2001</i>)	<i>Struttura del museo (ambito III)</i> 3.1 Strumenti informatici per il personale <i>Gestione della collezione (ambito VI)</i> 6.2 Quantificazione del patrimonio esposto 6.3 Catalogazione aggiornata periodicamente 6.4 Schede di catalogo conformi agli standard ICCD 6.5 Schede informatizzate 6.6 Scheda relativa a furto e sicurezza dell'opera 6.7 Scheda di restauro 6.8- 6.9 Opere in deposito registrate e catalogate secondo gli stessi parametri ICCD 6.10 Progetti di ricerca con istituti di ricerca, università, enti e associazioni <i>Rapporti con il territorio (ambito VIII)</i> 8.1 Catalogazione per la salvaguardia indiretta
Componenti informative vincolanti	Attività di quantificazione del patrimonio esposto Utilizzo di schede di catalogo/inventario conformi agli standard ICCD Attività di registrazione delle opere in deposito Attività di ricerca

Tab. 2. Area informativa "Conoscenza" (Fonte: ns elaborazione)

Area Conservazione	
Ratio	L'obiettivo informativo è quello di verificare la presenza di attività di conservazione, ovvero di atti coerenti, coordinati e programmati e strumenti idonei per la prevenzione, manutenzione e restauro, rivolti ad assicurare una durata tendenzialmente illimitata alla configurazione materiale delle collezioni.
Composizione (Rif. Ambiti questionario di autovalutazione ai sensi del D.M. 10 maggio 2001)	<p><i>Struttura del museo (ambito III)</i></p> <p>3.2 Valutazione del rischio ambientale per le opere e per l'edificio</p> <p>3.3 Adeguatezza dell'edificio rispetto alla collezione</p> <p>3.4 Valutazione del rischio strutturale dell'edificio</p> <p>3.5 Depositi sufficienti</p> <p>3.6 Depositi ispezionati</p> <p>3.7 Depositi dotati di una strumentazione di rilevazione minima dei valori T, U e Lux</p> <p>3.8 - 3.9 - 3.10 Allestimento idoneo per conservare i materiali, flessibile ed adattabile alla possibile modifica del percorso museale, di facile manutenzione</p> <p><i>Gestione e cura delle collezioni (ambito VI)</i></p> <p>6.11 Misurazione parametri relativi a temperatura, umidità, illuminazione</p> <p>6.12 Strumentazione presente</p> <p>6.13 Impianti di illuminazione adeguati</p> <p>6.14 Illuminazioni differenti a seconda della fotosensibilità degli oggetti</p> <p>6.15 Movimentazione esterna del patrimonio museale secondo tecniche esistenti di imballaggio e trasporto in uso per la movimentazione nazionale</p> <p>6.16 Espositori adeguati alla conservazione degli oggetti esposti</p> <p><i>Rapporti con il territorio (ambito VIII)</i></p> <p>8.2 Attività di salvaguardia indiretta</p> <p>8.3 Convenzioni per la salvaguardia diretta del patrimonio culturale</p>
Componenti informative vincolanti	<p>Adeguatezza dell'edificio rispetto alla collezione</p> <p>Idoneità dell'allestimento per la conservazione dei materiali</p> <p>Misurazione periodica dei parametri relativi a temperatura, umidità ed illuminazione</p> <p>Presenza di impianti di illuminazione adeguati</p> <p>Utilizzo di impianti di illuminazione differenti in relazione alla fotosensibilità degli oggetti</p> <p>Adeguatezza degli espositori alla conservazione degli oggetti esposti</p> <p>Utilizzo di tecniche e sistemi di imballaggio e trasporto conformi a quelli in uso a livello nazionale</p>

Tab. 3. Area informativa "Conservazione" (Fonte: ns elaborazione)

Area Fruizione	
Ratio	L'obiettivo informativo è quello di verificare la presenza di attività e strumenti finalizzati alla fruizione delle collezioni da parte del pubblico senza alcuna esclusione, ovvero diretti a promuovere la conoscenza delle collezioni e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione ed accessibilità.
Composizione (Rif. Ambiti questionario di autovalutazione ai sensi del D.M. 10 maggio 2001)	<p><i>Struttura del museo (ambito III)</i></p> <p>3.11 Museo accessibile ai disabili</p> <p>3.12 Grado di adeguatezza della struttura rispetto al pubblico</p> <p>3.13 Spazi arredati per la sosta del pubblico</p> <p>3.14 Presenza di laboratori</p> <p>3.15 Strumenti informatici a disposizione del pubblico</p> <p>3.16 Attrezzature informatiche predisposte anche per disabili</p> <p><i>Personale (ambito IV)</i></p> <p>4.7 Il museo svolge attività in collaborazione con altri musei</p> <p><i>Gestione delle collezioni (ambito VI)</i></p> <p>6.17 Risultati della ricerca</p> <p>6.18 Azioni utili a reperire risorse ai fini di studio e ricerca sotto forma di donazione, contributi finalizzati e sponsorizzazioni</p> <p><i>Rapporti con il pubblico e relativi servizi (ambito VII)</i></p> <p>7.4 Segnaletica interna e la segnaletica esterna del museo</p> <p>7.5 Servizio prenotazione</p> <p>7.6 Didascalie che identificano le opere sono in più lingue</p> <p>7.7 Punto di informazione per orientare l'utente</p> <p>7.8 Tipologie di strumenti di informazione all'interno del museo</p> <p>7.9 Servizi per il pubblico</p> <p>7.10 Servizi aggiuntivi</p> <p>7.11 Progetti educativi con istituzioni scolastiche o altri soggetti presenti sul territorio</p> <p>7.12 Azioni di promozione e pubblicità sulle collezioni permanenti e le attività del museo</p> <p>7.13 Contatti o partenariato con altre istituzioni in ambito regionale, nazionale e internazionale</p> <p>7.14 Attività di "fidelizzazione" dei visitatori</p> <p>7.15 Dotazione di una Carta dei servizi per il pubblico</p> <p>7.16 Apertura</p> <p><i>Rapporti con il territorio (ambito VIII)</i></p> <p>8.4 Attività del museo sul territorio</p> <p>8.5 Museo inserito all'interno del circuito di informazioni turistiche</p>
Componenti informative vincolanti	<p>Museo aperto al pubblico</p> <p>Accessibilità ai disabili</p> <p>Presenza di segnaletica interna ed esterna</p> <p>Esistenza di un punto di informazione o di strumenti di informazione per orientare l'utente</p> <p>Realizzazione di progetti educativi con soggetti presenti sul territorio</p> <p>Inserimento del museo all'interno del circuito turistico</p>

Tab. 4. Area informativa "Fruizione" (Fonte: ns elaborazione)

Le aree in questione sono tra loro interdipendenti, nel tentativo di riflettere un sistema informativo in cui le informazioni di ogni area, sebbene riflettenti un approccio di ricognizione di tipo strutturale, sono poste in relazione per far emergere un quadro conoscitivo unitario di sintesi. A tal fine, sono stati definiti due indicatori, tra loro indipendenti, denominati rispettivamente:

- Fattore E (FE), con valore pari a "Sì" oppure a "No", per indicare,

rispettivamente, che l'unità di analisi verifica o meno le componenti informative vincolanti (condizioni minime) dell'area;

- Fattore Q (FQ), espresso in valori numerici compresi tra 0 e 10, per indicare la capacità complessiva dell'unità indagata di soddisfare la *ratio* dell'area. Più nello specifico, il valore del Fattore Q si ottiene dal calcolo proporzionale $x:10=\sum y_i:n$, dove y è il valore, compreso tra 0 e 1, attribuito ad una componente informativa; n è il numero delle componenti informative costituenti un'area informativa; i varia da 1 ad n ; ciò considerando che le componenti abbiano lo stesso "peso" ai fini dell'output informativo⁴⁸. Un valore di Fattore Q $>=6$ esprime una situazione di "sufficienza" qualitativa.

Tali indicatori (Fattore E e Fattore Q) consentono di disporre, per ogni area, di informazioni sintetiche, che, poste in relazione, hanno valore segnaletico dell'esistenza o del grado di raggiungimento dello "status di Museo", e di conseguenza di individuare in maniera agevole le aree, e quindi i principali fattori, che eventualmente "mettono in crisi" l'unità indagata rispetto alla propria capacità di "essere o divenire museo".

Più dettagliatamente, i criteri per la caratterizzazione delle unità si basano, invero, sulla lettura combinata dei valori acquisiti dal Fattore E e dal Fattore Q per ogni area di informazione, distinguendo le seguenti categorie concettuali:

- "Museo";
- "Falso Museo";
- "Potenziale Museo";
- "Raccolta o collezione".

L'esistenza di un "Museo" è segnalata da tutte le situazioni che soddisfano, contemporaneamente, le seguenti condizioni:

- l'area informativa "Status di Istituto" restituisce la combinazione "Fattore E=Sì e Fattore Q >6 ";
- le aree informative relative alle dimensioni funzionali tipiche (Conoscenza, Conservazione e Fruizione) restituiscono tutte la combinazioni "Fattore E=Sì e Fattore Q >6 ".

Si è in presenza, invece, di un "Falso Museo", ogniqualvolta l'area "Status di Istituto" restituisce l'informazione "Fattore E=Sì e Fattore Q <6 ", mentre le altre aree informative presentano tutte la combinazione "Fattore E=No e Fattore Q <6 ".

Il "Potenziale Museo" configura tutte le situazioni, non inquadrabili in alcuna delle altre, in cui la presenza della dimensione di istituto è segnalata da valori Fattore E=Sì o da valori Fattore Q >6 e non si verifichi, per Fattore E e/o per Fattore Q, la presenza di tutte le dimensioni funzionali. È chiaro che la

⁴⁸ Esempio: nel caso di un'area costituita da 15 (n) componenti informative e per la quale si registra un valore qualitativo ($\sum y_i$) pari a 9, il fattore FQ sarà uguale a $x:10=9:15$, ovvero $x=(10*9)/15=6$ (FQ).

potenzialità in questione possa assumere valori diversi in un intervallo che ha come estremo minimo il “Falso Museo” e come massimo quello di “Museo”.

Si tratta, in questi casi, di situazioni di anomalia che inducono ad un approfondimento utile alla comprensione degli sforzi di miglioramento da porre in essere. Sono proprio tali situazioni anomale che, a parere di chi scrive, consentono di individuare, una volta approfonditi i motivi/fattori di scostamento rispetto allo “status ideale”, le specificità museali rispetto agli standard e ai requisiti obbligatori o, invece, gli interventi di recupero/miglioramento da incentivare nel caso di specie. In tali situazioni, lo schema interpretativo proposto si configura come strumento utile all’individuazione immediata delle aree informative, e di conseguenza dei fattori strutturali e/o funzionali, che non consentono il raggiungimento della qualificazione di museo.

Infine, si è in presenza di una “Raccolta o collezione” ogniqualvolta l’area *Status di Istituto* restituisce la combinazione “Fattore E=No e Fattore Q<6”, venendo meno la *ratio* dell’area sotto il profilo sia vincolante che sostanziale.

Come è facile comprendere da quanto appena esposto, il modello opera ai fini della distinzione tra “museo” e “raccolta o collezione” una discriminazione importante, basata sulla presenza o meno della dimensione di istituto; è bene tuttavia precisare come, in tale valutazione, l’accertamento segnaletico di una siffatta presenza segua un approccio che non assegna preminenza alla cosiddetta pratica dei “requisiti minimi” (nel modello rappresentata dall’azione del Fattore E) che molte Regioni hanno posto in essere attraverso l’emanazione di leggi per disciplinare l’accreditamento dei musei. Ciò nella consapevolezza che l’esistenza di un “istituto” non sia necessariamente assicurata dalla presenza di “regole scritte”, ma che possa configurarsi anche attraverso un complesso olistico di comportamenti. Proprio in tale direzione acquista, peraltro, rilevante significato lo status di “Falso Museo”, volutamente distinto da situazioni configurabili come “Raccolte o collezioni”, ove la presenza dell’Istituto, certificata dall’esistenza di “regole scritte” ed “incarichi formali di direzione”, non si correla ad alcuna parvenza di “funzionamento”, attraverso il quale rendere concrete decisioni e responsabilità in direzione di un fine.

5. I musei di Puglia: “veri” musei o “semplici” raccolte e collezioni?

Il modello di analisi descritto nel precedente paragrafo è stato applicato alla realtà pugliese organizzando all’uopo un’apposita indagine sito-specifica. Per la definizione del campione di indagine, al fine di giungere ad una quantificazione attendibile dei musei e delle raccolte museali presenti sul territorio regionale, si è fatto ricorso all’acquisizione ed integrazione delle informazioni derivanti da diverse fonti informative, quali: la documentazione ufficiale di natura statistica e amministrativa disponibile presso le istituzioni competenti a livello centrale e

locale; i dati pubblicati nei portali e siti web tematici, istituzionali e specializzati; le principali guide turistiche e fonti bibliografiche specifiche.

Questa fase di analisi è stata seguita da un riordino dei dati e da una comparazione mirata all'elaborazione di un elenco dei musei e delle raccolte presenti nella regione Puglia. Mantenendo come riferimenti saldi le definizioni di "museo" e di "raccolta" così come enunciate nella prima parte del lavoro, non sono state oggetto d'indagine le istituzioni riportate nei punti I-II-III-V-VII-VIII-IX dell'art. 2 dello statuto ICOM, cioè tutte quelle strutture a cui è estendibile la definizione di museo: i siti e monumenti naturali e archeologici, le istituzioni che conservano collezioni viventi vegetali e animali, i centri scientifici, i parchi naturali, istituzioni di ricerca collegate ai musei, i centri culturali e altri enti la cui missione favorisce la tutela, la continuità e la gestione delle risorse patrimoniali tangibili e intangibili.

Sono stati così individuati 121 tra musei e raccolte museali.

L'acquisizione dei dati, infine, è avvenuta tra metà del 2008 e fine 2009, attraverso la somministrazione, mediante intervista, del questionario di valutazione predisposto. Rispetto ai 121 musei individuati, sono stati raccolti dati relativamente a 85 musei (il 70,24%), mentre per i restanti 36 non è stato possibile reperire alcuna informazione a causa o dell'impossibilità di rintracciare indirizzi validi o dell'indisponibilità di direttori e/o responsabili dei musei a rispondere al questionario, ritenuto da molti troppo complesso.

Nella tabella 5 sono riepilogati i musei pugliesi oggetto di indagine. Analizzando il campione per tipologia museale, si riscontrano: 25 musei artistici, 23 archeologici, 13 etnoantropologici, 8 naturalistici, 5 artistico-archeologici, 6 specializzati, 3 storici e 2 tecnico scientifici.

Per quanto riguarda la loro collazione territoriale, 28 musei sono localizzati nella provincia di Lecce, 25 in quella di Bari, 13 nella provincia di Foggia, 10 in quella di Brindisi, 6 nella provincia di Taranto e 3 in quella di Barletta-Andria-Trani.

Circa i soggetti proprietari, il 55% ha come soggetto proprietario l'ente pubblico; fra questi 33 musei sono comunali, 6 sono appartenenti all'ente provincia e 8 sono statali.

Denominazione	Comune	Provincia	Tipologia*
1. Fondazione Ettore Pomarici Santomasì	Gravina di Puglia	Bari	artistico-archeologico
2. Museo Scienze e Tecniche	Bari	Bari	tecnico scientifico
3. Museo di Zoologia	Bari	Bari	naturalistico
4. Museo di Mineralogia	Bari	Bari	naturalistico
5. Museo della Ceramica	Grottaglie	Taranto	artistico
6. Museo di Storia Naturale	Calimera	Lecce	naturalistico
7. Stazione di Biologia Marina	Porto Cesareo	Lecce	naturalistico
8. Museo Diocesano	Lecce	Lecce	artistico
9. Museo Civico di Paleontologia	Maglie	Lecce	archeologico
10. Museo Archeologico Provinciale	Brindisi	Brindisi	archeologico
11. Museo Multimediale della Grecia Salentina	Corigliano d'Otranto	Lecce	specializzato
12. Museo Diocesano	Otranto	Lecce	artistico
13. Museo Borgo Terra	Muro Leccese	Lecce	archeologico
14. Museo della Radio	Tuglie	Lecce	specializzato
15. Museo del Territorio	Mesagne	Lecce	archeologico
16. Museo Etnografico della Civiltà Contadina	Faeto	Foggia	etnoantropologico
17. Museo del Territorio Casa Pezzola	Alberobello	Bari	etnoantropologico
18. Museo Interattivo Via Futura	Foggia	Foggia	tecnico scientifico
19. Museo Civico	Troia	Foggia	artistico-archeologico
20. Museo Civico Messapico	Alezio	Lecce	archeologico
21. Museo della Civiltà Contadina	Presicce	Lecce	etnoantropologico
22. Museo Diocesano	Gallipoli	Lecce	artistico
23. Museo S. Castromediano	Lecce	Lecce	artistico-archeologico
24. Museo Civico d'Arte Contemporanea	San Cesario di Lecce	Lecce	artistico
25. Museo Etnografico	Siponto	Foggia	etnoantropologico
26. Museo Diocesano	Bisceglie	Bari	artistico
27. Museo Nazionale	Gioia del Colle	Bari	archeologico
28. Sala del Tesoro di San Nicola	Bari	Bari	specializzato
29. Museo della Gipsoteca	Bari	Bari	artistico
30. Raccolta di Arte Contemporanea	Molfetta	Bari	artistico
31. Museo Diocesano	Monopoli	Bari	artistico
32. Museo Diocesano	Trani	BAT	artistico
33. Museo del Sottosuolo	Latiano	Brindisi	naturalistico
34. Museo Didattico	Nardò	Lecce	specializzato

Denominazione	Comune	Provincia	Tipologia*
35. Museo della Civiltà del Vino Primitivo	Manduria	Taranto	etnoantropologico
36. Museo Diocesano	Ugento	Lecce	artistico
37. Museo Petrosillo	Latiano	Brindisi	etnoantropologico
38. Museo Diocesano	Oria	Brindisi	artistico
39. Museo Etnografico Regionale Pugliese	Oria	Brindisi	etnoantropologico
40. Museo Pompiliano	Campi Salentina	Lecce	specializzato
41. Museo Teatro Romano	Lecce	Lecce	archeologico
42. Museo Civico Majorano	Taranto	Taranto	etnoantropologico
43. Collezione Palazzo Martini	Oria	Brindisi	archeologico
44. Museo della Civiltà Contadina	Tuglie	Lecce	etnoantropologico
45. Casa Museo della Civiltà Contadina e Cultura Grika	Calimera	Lecce	etnoantropologico
46. Fondazione Ungaro De Palo	Bitonto	Bari	archeologico
47. Museo delle Tradizioni Contadine	Bitonto	Bari	etnoantropologico
48. Museo Nazionale Archeologico	Altamura	Bari	archeologico
49. Museo Diocesano	Bari	Bari	artistico
50. Museo Diocesano	Bitonto	Bari	artistico
51. Archivio Biblioteca Museo Civico	Altamura	Bari	storico
52. Pinacoteca De Nittis	Barletta	BAT	artistico
53. Museo Nazionale Archeologico	Ruvo	Bari	archeologico
54. Museo Provinciale del Territorio	Foggia	Foggia	archeologico
55. Antiquarium	Barletta	BAT	archeologico
56. Sede distaccata della sovrintendenza di Taranto	Canosa	Bari	archeologico
57. Museo della Cattedrale	Canosa	Bari	artistico
58. Museo Diocesano	Brindisi	Brindisi	artistico
59. Museo Civico E. Barba	Gallipoli	Lecce	artistico-archeologico
60. Galleria Provinciale d'Arte Moderna e Contemporanea	Foggia	Foggia	artistico
61. Museo Malacologico	Vieste	Foggia	naturalistico
62. Museo Civico	Laterza	Taranto	archeologico
63. Museo di Civiltà Preclassiche della Murgia meridionale	Ostuni	Brindisi	archeologico
64. Museo Civico	Cutrofiano	Lecce	artistico
65. Museo Diffuso	Cavallino	Lecce	archeologico
66. Museo Naturalistico	Lecce	Lecce	naturalistico

Denominazione	Comune	Provincia	Tipologia*
67. Museo Storico Civico	Bari	Bari	storico
68. Museo Adamo Riontino	San Ferdinando	Foggia	archeologico
69. Museo e Pinacoteca Comunali	Foggia	Foggia	artistico-archeologico
70. Museo Civico Archeologico	Bisceglie	Bari	archeologico
71. Collezione Spada	Montemesola	Taranto	specializzato
72. Museo Diocesano Capitolare di Arte Sacra	Gravina di Puglia	Bari	artistico
73. Museo Diocesano	Lucera	Foggia	artistico
74. Museo Storico della Salina	Margherita di Savoia	Foggia	storico
75. Museo Civico	San Severo	Foggia	archeologico
76. Collezione Archeologica Adolfo Colosso	Ugento	Lecce	archeologico
77. Museo della Civiltà Contadina Dino Banco	Sammichele di Bari	Bari	etnoantropologico
78. Museo del Grano	Cerignola	Foggia	etnoantropologico
79. Museo Missionario Cinese e di Storia Naturale	Sava	Taranto	naturalistico
80. Museo degli Affreschi Bizantini di Santa Maria degli Angeli	Poggiardo	Lecce	artistico
81. Pinacoteca Provinciale C. Giaquinto	Bari	Bari	artistico
82. Museo Civico P. Cavoti	Galatina	Lecce	artistico
83. Museo Archeologico Nazionale	Egnazia	Brindisi	archeologico
84. Museo Archeologico Messapico	Poggiardo	Lecce	archeologico
85. Quadreria E. Giannelli	Parabita	Lecce	artistico

* Per l'individuazione della tipologia, il riferimento è alle classificazioni adottate da ICOM, EGMUS, ISTAT e UNESCO.

Tab. 5. I musei di Puglia oggetto di indagine (Fonte: ns elaborazione)

I musei appartenenti a soggetti ecclesiastici e privati presentano sostanzialmente la stessa percentuale, rispettivamente pari al 20 e al 19%. 5 sono i musei universitari. I musei privati, si suddividono in 5 fondazioni, 4 musei appartenenti a soggetti singoli e famiglie, 5 associazioni, un consorzio e una società cooperativa.

La forma di gestione è principalmente di tipo diretto (66%), sebbene risulti importante anche il dato relativo a forme di gestione di tipo integrato ed indiretto. La lettura incrociata dei dati relativi al soggetto gestore e alla modalità di gestione consente di rilevare un ulteriore dato: 19 musei – nello specifico 15 musei appartenenti a enti pubblici, 1 all'università, 2 a enti ecclesiastici e 1 di proprietà privata – denotano una gestione di tipo integrato, ovvero svolta dal soggetto proprietario insieme ad altri partner; fra questi, sono presenti associazioni, cooperative e società. Per quanto riguarda i musei statali, la

gestione dei servizi aggiuntivi è affidata (come per tutti i musei statali pugliesi) ad un'unica società, la Nuova Musa Val di Noto.

L'applicazione del modello di analisi, per come illustrato nel precedente paragrafo, ha prodotto i risultati rappresentati nella tabella 6.

Tipologia	Quantità	%
Musei	1	1,18
Falsi Musei	5	5,88
Potenziali Musei	18	21,18
Raccolte o collezioni	61	71,76

Tab. 6. I risultati dell'indagine (Fonte: ns elaborazione)

La dimensione di istituto, dunque, è stata rilevata in 24 casi su 85 (28,2%), riscontrando che: solo un istituto museale è in linea con la definizione di museo; 18 istituti possono essere definiti "potenziali musei" e che 5 istituti, invece, sono nel concreto dei "falsi musei".

Lo status di "vero" museo in Puglia è nello specifico attribuibile alla Pinacoteca Provinciale C. Giaquinto di Bari, museo artistico di proprietà della provincia di Bari e gestito in maniera diretta nella forma di istituzione. Presenta 89 requisiti sui 123 indagati, equivalenti, su base 10, ad un punteggio totale pari a 7,24. Tra le principali deficienze si citano: per l'area "Conoscenza", l'assenza di sistemi di informatizzazione delle schede di catalogo; per l'area "Conservazione", l'insufficienza dei depositi, la presenza di allestimenti di difficile manutenzione, l'assenza di impianti di climatizzazione; per l'area "Fruizione", l'assenza di spazi per la sosta del pubblico, l'assenza di servizi di ristorazione, punti di vendita e di servizi di intrattenimento della prima infanzia; l'assenza di un sito internet, di cataloghi e materiali promozionali in formato CD-Rom, l'assenza di studi sul pubblico, della diffusione dei risultati delle ricerche, di azioni di promozione per il museo e l'intera collezione.

I 5 "falsi musei" sono quelli che rispondono in maniera positiva ai requisiti minimi dell'area "Status di Istituto", sebbene con un valore di qualità inferiore a 6. Questi istituti si possono definire "falsi" in quanto rispondono in maniera negativa ai requisiti minimi delle altre tre aree di indagine e con valori di qualità inferiori a 6. Quindi, sebbene istituiti sulla carta, di fatto risultano inattivi ed equiparabili nella sostanza a semplici "raccolte o collezioni".

Relativamente ai "potenziali musei", la tabella 7 consente una valutazione immediata delle principali problematiche emergenti.

Denominazione	Status di Istituto		Funzioni						Punteggio totale
			Conoscenza		Conservazione		Fruizione		
	FQ	FE	FQ	FE	FQ	FE	FQ	FE	
Museo "S. Castromediano", Lecce	8,30	Si	7,69	No	8,52	Si	9,17	Si	8,54
Museo Nazionale, Gioia del Colle (Bari)	8,30	No	8,00	Si	6,30	Si	8,33	Si	7,84
Museo Civico, San Severo (Foggia)	8,09	Si	< 6	No	6,30	Si	7,50	Si	7,24
Pinacoteca De Nittis, Barletta (BAT)	6,60	No	8,31	Si	7,78	No	6,94	Si	7,14
Museo del Territorio "Casa Pezzola", Alberobello (Bari)	6,81	Si	8,46	Si	< 6	No	7,50	No	6,83
Museo della Ceramica, Grottaglie (Taranto)	7,23	Si	10,00	Si	< 6	No	6,94	No	6,75
Museo Etnografico della Civiltà Contadina, Faeto (Foggia)	6,60	Si	6,92	Si	< 6	No	7,22	No	6,42
Fondazione Ungaro De Palo, Bitonto (Bari)	< 6	Si	9,23	Si	6,30	No	6,11	No	6,34
Museo Civico di Paleontologia, Maglie (Lecce)	< 6	Si	< 6	Si	6,30	No	6,94	Si	5,91
Fondazione Ettore Pomarici Santomasi, Gravina di Puglia (Bari)	< 6	Si	< 6	No	< 6	No	< 6	Si	5,45
Museo Archeologico Provinciale, Brindisi	< 6	Si	6,15	No	< 6	No	< 6	No	5,37
Museo e Pinacoteca Comunali, Foggia	< 6	Si	6,92	No	< 6	No	6,11	No	5,28
Casa Museo della Civiltà Contadina e Cultura Grika, Calimera (Lecce)	< 6	Si	< 6	No	< 6	No	7,50	Si	5,18
Museo Petrosillo, Latiano (Brindisi)	< 6	Si	6,62	Si	< 6	No	< 6	No	5,09
Museo Storico Civico, Bari	< 6	Si	8,31	Si	< 6	No	< 6	Si	5,02
Museo della Radio, Tuglie (Lecce)	< 6	Si	< 6	No	< 6	No	< 6	Si	4,37
Museo Etnografico, Siponto (Foggia)	< 6	Si	< 6	No	< 6	No	< 6	Si	4,28
Museo di Civiltà Preclassiche della Murgia meridionale, Ostuni (Brindisi)	< 6	Si	6,15	No	< 6	No	< 6	No	3,90

Tab. 7. I "potenziali musei" di Puglia (Fonte: ns elaborazione)

È interessante innanzitutto evidenziare come, su 18 istituti, solo 7 (38,9%) sono potenzialmente più vicini allo status ideale di museo. Tra questi si citano due casi esemplari, più appropriatamente classificabili come “Quasi-Museo”:

- il Museo S. Castromediano di Lecce, non qualificabile come museo poiché nell’area “Conoscenza” non soddisfa il requisito minimo relativo all’utilizzo di schede di catalogo non conformi agli standard ICCD;
- il Museo Nazionale di Gioia del Colle (Ba), non qualificabile come museo poiché non dotato di un regolamento, sebbene sia in regola con quasi tutti i requisiti previsti per l’area “Status di Istituto” (FQ=8,30).

Gli altri 5 – il Museo della Ceramica di Grottaglie (Taranto), il Museo Etnografico della Civiltà Contadina di Faeto (Foggia), il Museo del Territorio “Casa Pezzola” di Alberobello (Bari), la Pinacoteca De Nittis di Barletta (BAT) ed il Museo Civico di San Severo (Foggia) – rispondono positivamente, per qualità superiore a 6, in almeno altre due aree di indagine. Nello specifico, i primi quattro in quelle di “Conoscenza” e “Fruizione”, ed il quinto nelle aree di “Conservazione” e “Fruizione”. Da questa lettura in parallelo dei valori delle quattro aree, si evince che la maggior parte di questi musei non riesce a garantire a pieno una delle funzioni primarie dell’istituto museale, ossia la conservazione della collezione. Esaminando nel dettaglio i dati relativi a questi ultimi istituti per l’area conservazione, si evince che tre musei su quattro non effettuano il monitoraggio dei parametri conservativi, e uno, la Pinacoteca De Nittis, vorrebbe migliorare l’allestimento delle sale, al fine di garantire un’ottimale conservazione delle opere. Il Museo Civico di San Severo, infine, risulta avere un valore inferiore a 6 soltanto nell’area “Conoscenza”, a causa, tra gli altri, anche del mancato utilizzo di schede di catalogo conformi agli standard ICCD.

I restanti 11 del gruppo “potenziali musei” è fuor di dubbio che, pur nella specificità delle diverse situazioni, presentano una connotazione molto più vicina a quella del “falso museo”, sebbene sia ravvisabile un certo attivismo. Fra questi, due – il Museo Civico di Paleontologia di Maglie e il Museo Civico di Bari – soddisfano i requisiti minimi in altre due aree di indagine, quella della “Conoscenza” e quella della “Fruizione”, con valori di qualità superiori a 6, tranne che per l’area relativa ai servizi di fruizione per il Museo Civico di Bari.

Ad ogni modo, per questi 11 musei le principali problematiche sono riconducibili:

- all’area “Status di Istituto”, per l’assenza di personale qualificato preposto alle varie funzioni;
- all’area “Conservazione”, per l’inadeguatezza delle strutture e l’assenza di una cultura volta alla conservazione preventiva delle collezioni.

Il 71,8% delle realtà indagate, invece, configura semplici “raccolte o collezioni”, non denotando i requisiti atti a poterle definire “istituti museali”. Si tratta più nello specifico: nel 34,4% dei casi di musei di proprietà di enti comunali; il 27,9% è rappresentato da musei di proprietà ecclesiastica (i musei

diocesani sono il 76,5%); il 14,8% da musei di proprietà privata; l'11,5% da musei statali; l'8,2% da musei universitari, mentre il restante 3,3% è costituito da musei provinciali. Circa la tipologia si tratta in prevalenza (57,4%) di collezioni o raccolte di natura artistica (60%) ed archeologica (40%). Il restante 42,6% si presenta frammentato tra tipologie differenti, tra cui spiccano raccolte e collezioni di tipo etno-antropologico, composito e scientifico. L'analisi per aree informative consente di evidenziare come, nell'ambito delle 61 realtà indagate per le quali non sussisterebbe la dimensione di istituto, siano presenti 3 casi che denotano delle specificità: il Museo Diocesano, Bisceglie (Bari); il Museo della Gipsoteca, Bari; il Museo Teatro Romano, Lecce. Essi presentano valori positivi dei fattori Q (>6) o E (Sì) in tutte le aree informative relative alle dimensioni funzionali tipiche. In tutti e tre i casi l'area informativa "Conoscenza", oltre a segnalare la presenza dei requisiti vincolanti, restituisce valori qualitativi superiori alla sufficienza (Fattore Q>6). Nell'area di indagine "Conservazione" nessuno dei tre, pur avendo dei valori qualitativi superiori a 6, detiene in pieno i requisiti minimi richiesti. In particolare, il Museo Diocesano non esegue periodicamente azioni di monitoraggio e conservazione preventiva, il Museo della Gipsoteca ritiene di non disporre di un sistema di illuminazione adeguato e il Museo del Teatro Romano ritiene il proprio allestimento non adeguato alla conservazione delle opere. I requisiti minimi dell'area "Fruizione" vengono soddisfatti in due musei, con valori di qualità superiori a 6, per il Museo Gipsoteca, e inferiori a 6, per il Museo del Teatro Romano. Il Museo Diocesano, pur non detenendo un requisito minimo come quello della presenza di segnaletica interna ed esterna del museo, ha un valore di qualità in tale area superiore a 6.

È evidente, pertanto, come le problematiche principali che conducono a definire tali realtà quali musei o potenziali musei siano tutte riconducibili all'area di status di istituto, potendo rinvenire, in questi casi, sebbene con problematiche diverse, vere e propri "istituti museali di fatto".

6. Conclusioni

Lo studio muove dalla constatazione della recente crescita quantitativa dei musei in Puglia, quale conseguenza specifica della tendenza dell'amministrazione regionale e degli enti locali di rendere attrattivo il territorio puntando sulla valorizzazione economica e turistica dei propri beni culturali, come leva e soluzione per lo sviluppo locale.

In tale contesto, il lavoro ha inteso rispondere all'esigenza, da un lato, di chiarire come un museo debba essere effettivamente inteso e, di conseguenza, come distinguerlo dalla semplice raccolta o collezione; da altro lato, di dotarsi di adeguati strumenti di analisi e valutazione per stabilire se tutte le realtà istituite e promosse come musei siano davvero tali, secondo gli standard

prevalentemente conosciuti ed applicati. Ciò peraltro considerando le profonde lacune conoscitive e normative che caratterizzano il contesto pugliese.

Al fine di individuare un profilo di qualificazione del museo che superi la visione delle semplici raccolte o collezioni, si è approfondito il concetto di museo nella normativa nazionale e regionale, e nella principale letteratura di riferimento. Si giunge a cogliere un'impostazione in base alla quale il concetto di museo si legherebbe alla sussistenza di una *dimensione di istituto* e di *dimensioni funzionali tipiche* (conoscenza, conservazione, fruizione), che ne qualificano l'esistenza come "soggetto" contrapposto all'"oggetto" del suo agire, rappresentato più specificamente da una raccolta o collezione. Inoltre, in quanto parte integrante di uno specifico contesto sociale e economico, esso si qualifica per la sua identità vitale e per il suo essere *soggetto-partecipe* e, in definitiva, per il servizio reso al benessere socio-culturale del territorio. In tale dimensione sistemica, un museo si qualificerebbe anche in quanto complesso olistico di comportamenti in direzione del perseguimento di finalità di conoscenza, conservazione e fruizione, acquisendo una dimensione di istituto più ampia, ove sono resi in valori, regole e comportamenti, i contributi e le aspettative dei diversi attori rilevanti nel contesto di riferimento.

In tema di strumenti di analisi e valutazione dello stato e della qualificazione dei musei, il lavoro fa propri i contenuti dell'*Atto di indirizzo* (D.M. 10 maggio 2001), ma cerca di ampliarne la capacità informativa nella prospettiva di una rappresentazione sistemica del museo. In effetti, l'esigenza di dotarsi di adeguati strumenti di valutazione per distinguere un vero museo da una semplice raccolta o collezione ha condotto allo sviluppo di uno specifico modello di analisi. Questo interpreta le informazioni contenute negli otto ambiti dell'*Atto di indirizzo* (D.M. 10 maggio 2001) secondo uno schema che riflette un sistema informativo in cui tali informazioni sono poste in relazione per far emergere un quadro conoscitivo unitario di sintesi, volto a constatare la capacità delle unità indagate di "essere o divenire museo" nella prospettiva sistemica.

A tal fine, sono state individuate quattro aree d'informazione ("Status di Istituto", "Conoscenza", "Conservazione", "Fruizione") e definiti due indicatori (Fattore E e Fattore Q) utili a segnalare la presenza della dimensione di istituto e delle dimensioni funzionali tipiche, e a classificare le unità di analisi come: "Museo", "Falso Museo", "Potenziale Museo", "Raccolta o collezione".

Il modello di analisi sviluppato è stato applicato a 85 realtà museali pugliesi. I risultati conseguiti secondo lo schema interpretativo adottato, descritti nel quinto paragrafo, permettono di affermare che in Puglia, alla data in cui si scrive: solo uno è classificabile come "museo"; cinque rappresentano casi di "falsi musei"; 18 identificano "potenziali musei" ed i restanti 61 risulterebbero semplici "raccolte o collezioni".

Circa tale situazione, si evidenzia che è in atto un'iniziativa della regione Puglia destinata molto probabilmente a cambiare lo scenario emerso nel presente lavoro. Fermo restando il corpus normativo regionale, agli inizi del

2012, la Regione ha emanato un avviso pubblico, noto come “Bando Sistemi Museali – Riqualficazione e valorizzazione del sistema museale”, con il quale si è proposta di sostenere enti locali ed ecclesiastici per progetti volti all’attivazione di musei formalmente istituiti ma non operativi o in funzionamento, finanziando interventi di: completamento delle strutture destinate a museo; potenziamento e miglioramento dei servizi di fruizione, di accoglienza e di conservazione del patrimonio; acquisizione di attrezzature, impianti e beni strumentali finalizzati all’adeguamento degli standard di sicurezza e di fruibilità da parte dei soggetti disabili. Il bando ha rappresentato un’occasione anche per l’istituzione di nuovi musei, tant’è che le domande di finanziamento presentate dagli enti ammissibili sono state 143. Sarebbe interessante, dunque, ripetere l’analisi dopo la conclusione dei progetti eventualmente ammessi al finanziamento regionale.

Tuttavia, il modello proposto presenta margini di miglioramento soprattutto con riferimento ai limiti valutativi inerenti agli aspetti non prettamente quantitativi e legati alla misurazione delle interazioni intra e inter-sistemiche (i processi del decidere e dell’agire), solo in virtù dei quali possono emergere comportamenti in direzione della qualificazione di un museo, in quanto parte integrante di uno specifico contesto sociale ed economico. In particolare, il lavoro di ricerca è suscettibile di ulteriori sviluppi volti ad approfondire, con apposite indagini, il valore generato dalle risorse intangibili che emergono dall’effetto combinatorio di tali interazioni.

Infine, si ritiene che lo strumento possa essere utile sul piano manageriale, nei processi di autovalutazione per il miglioramento continuo, poiché consentirebbe alle singole realtà di individuare i fattori strutturali e/o funzionali che non consentono il raggiungimento della propria qualificazione di museo. In aggiunta, si connota come adeguato supporto alle decisioni degli enti sovra-ordinati, poiché consente la produzione di informazioni di sintesi per un’immediata rappresentazione e comprensione della realtà oggetto di valutazione, nonché per l’individuazione delle priorità di azione e la programmazione degli interventi sui musei. Peraltro, esso consentirebbe di individuare, una volta approfonditi i motivi/fattori di scostamento rispetto allo “status ideale”, gli aspetti segnaletici di eventuali specificità museali, per i quali attuare una più adeguata contestualizzazione degli standard e/o dei requisiti di riconoscimento.

Riferimenti bibliografici / References

- Acidini C. (2001), *Metodologie e obiettivi del “Documento sugli standard”*, «Notiziario», XV, n. 65-67, pp. 8-21.
- Adamo S. (2009), *Il contributo dell’economia aziendale alla valorizzazione del patrimonio culturale*, «Economia, Azienda e Sviluppo», VII, n. 4, pp. 7-30.
- Airoidi G., Brunetti G., Coda V. (1994), *Economia Aziendale*, Bologna: Il Mulino.

- Alessio A. (1988), *Il Museo di Taranto. Cento anni di archeologia*, Taranto: Mandese.
- Atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio* (1967), 3 voll., Roma: Colombo.
- Bagdadli S. (1997), *Il museo come azienda: management e organizzazione al servizio della cultura*, Milano: ETAS libri.
- Barile S. (2012), *Verso una nuova ipotesi di rappresentazione del concetto di bene culturale*, in Golinelli 2012, pp. 71-96.
- Barile S., Saviano M. (2012), *Dalla gestione del patrimonio di beni culturali al governo del sistema dei beni culturali*, in Golinelli 2012, pp. 97-148.
- Binni L., Pinna G. (1989), *Museo: storia e funzioni di una macchina culturale dal '500 a oggi*, Milano: Garzanti.
- Borgonovi E. (1993), *La rilevanza del concetto di istituto per l'economia aziendale*, in *Scritti in onore di Carlo Masini*, Milano: Egea, anche in <<http://ea2000.unipv.it/paper/borgonovi/borgonov.htm>>, 20.10.2012.
- Borgognovi E. (2005), *Principi e sistemi aziendali per le amministrazioni pubbliche*, Milano: Egea.
- Carta nazionale delle Professioni museali* (2005), promossa dalla Conferenza Permanente delle Associazioni museali italiane, Pesaro 24 settembre 2005, <http://www.icom-italia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=7&Itemid=108>, 20.10.2012.
- Codice etico dell'ICOM per i musei* (2009), Milano/Zurigo: ICOMItalia, <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/italy.pdf>, 20.10.2012.
- Corti L. (2003), *I beni culturali e la loro catalogazione*, Milano: Mondadori.
- De Juliis M. (1983), *Il Museo Archeologico di Bari*, Bari: Adriatica.
- Dell'Aglio A., Lippolis E. (1990), *La storia dell'esposizione. Ampliamenti, progetti e trasformazioni dal deposito comunale al museo contemporaneo*, in *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto*, a cura di A. Dell'Aglio, P.G. Guzzo, E. Lippolis, Taranto: La Colomba, pp. 31-57.
- Delli Ponti G. (1983), *Il museo provinciale "Sigismondo Castromediano" di Lecce*, in *Archeologia in Puglia*, a cura di E.M. De Juliis., Bari: Adda, pp. 1-63.
- Desvallées A., Mairesse F. (2010), *Key Concepts of Museology*, Paris: Armand Colin.
- Di Cagno N., Adamo S., Giaccari F. (2011), *Lineamenti di Economia Aziendale*, II Edizione ampliata e riveduta, Bari: Cacucci.
- Donato F., Visser Travagli A.M. (2010), *Il museo oltre la crisi: dialogo fra museologia e management*, Milano: Mondadori Electa.
- Dragoni P. (2010a), *Il dibattito culturale in Italia. Dal 1945 all'"Atto di indirizzo" sugli standard museali*, in *Musei e valorizzazione dei Beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, a cura di M. Montella, P. Dragoni, Bologna: CLUEB, pp. 55-96.

- Dragoni P. (2010b), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
- Dubini P. (1999), *Economia delle aziende culturali*, Milano: Etas.
- Emiliani A. (1974), *Una politica dei beni culturali*, Torino: Einaudi.
- Garlandini A. (2006), *L'individuazione e il riconoscimento delle professioni museali*, «Notiziario», XXI, n. 80-82, pp. 71-72.
- Gelao C. (2001), *La Puglia*, «Notiziario», XV, n. 65-67, pp. 74-75.
- Gelao C., a cura di (2006), *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dal Medioevo al Settecento, donazione Pagnozzato e collezione del banco di Napoli*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato.
- Gelao C. (2008), *Pinacoteca Provinciale. Itinerari*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- Golinelli G.M. (2005), *L'impresa sistema vitale. L'approccio sistemico al governo dell'impresa*, vol. I, Padova: CEDAM.
- Golinelli G.M., a cura di (2012), *Patrimonio culturale e creazione di valore: verso nuovi percorsi*, Assago: CEDAM.
- Il Museo di Foggia* (1986), Bari: Regione Puglia, Assessorato alla Cultura.
- Imperiale F. (2006), *Processi di valorizzazione del patrimonio culturale e sviluppo aziendale*, Bari: Cacucci.
- I Musei della Puglia. Guida illustrata* (1981), Bari: Regione Puglia, Assessorato alla Cultura.
- Jalla D. (2006), *Il museo contemporaneo*, Torino: Utet.
- La gestione e la valorizzazione dei beni artistici e culturali nella prospettiva aziendale*, Atti del convegno AIDEA (Siena 30-31 ottobre 1998), Bologna: CLUEB.
- Lippolis E. (1990), *Luigi Viola e le prime ricerche archeologiche*, in *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto*, a cura di A. Dell'Aglio, Taranto: La Colomba, pp. 31-57.
- Malagrino P., a cura di (1980), *I musei di Puglia*, Fasano: Schena.
- Marinazzo A. (1984), *Brindisi. Museo Archeologico Provinciale F. Ribezzo*, in *I Musei in Puglia*, a cura di P. Malagrino, Fasano: Schena, pp. 181-185.
- Marinazzo A. (2004), *Museo Archeologico Provinciale "F. Ribezzo" di Brindisi*, Bari: Adda.
- Masini C. (1976), *Lavoro e risparmio: economia d'azienda*, Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Montella M. (2001), *Cultura, museo e territorio*, «Notiziario», XV, n. 65-67, pp. 36-40.
- Montella M. (2003), *Musei e beni culturali: verso un modello di governance*, Milano: Mondadori Electa.
- Montella M. (2009a), *Il capitale culturale*, Macerata: eum.
- Montella M. (2009b), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano: Mondadori Electa.
- Montella M. (2010), *L'intento della Commissione*, in *Musei e valorizzazione dei Beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi*

- di qualità delle attività di valorizzazione*, a cura di M. Montella, P. Dragoni, Bologna: CLUEB, pp. 173-201.
- Montella M. (2012), *Valore culturale*, in Golinelli 2012, pp. 3-70.
- Pansini S., Rossi L. (1988), *Musei di Terra di Bari: indagine sulle raccolte storico-artistiche ed archeologiche di enti locali*, Molfetta: Mezzina.
- Relazione allegata alla Delibera n. 8/2005/AUT*, <http://www.corteconti.it/controllo/cultura_istruzione_ricerca/beni_attivita_istituzioni/delibera_8_2005_aut/>, 20.10.2012.
- Rocchi F. (2004), *Missione e scelte strategiche*, in *Definire la missione e le strategie del museo*, a cura di B. Sibilio Parri. Milano: Franco Angeli, pp. 23-34.
- Russo S., a cura di (1999), *Museo del Territorio, Provincia di Foggia*, Foggia: Grenzi.
- Sciarpa B. (1976), *Brindisi. Museo Archeologico Provinciale*, Bologna: Calderini.
- Sibilio Parri B., a cura di (2006), *Un modello di misurazione delle performance dei musei: con particolare riferimento alla realtà calabrese*, Roma: Aracne.
- SRM Associazione Studi e Ricerche per il Mezzogiorno (2011), *Mezzogiorno e Beni culturali. caratteristiche, potenzialità e policy per una loro efficace valorizzazione*, Napoli: Cuzzolin.
- Tomea Gavazzoli M.L. (2011), *Manuale di museologia*, Milano: Etas.

Dalla contabilità finanziaria ai risultati economico-patrimoniali nei musei pubblici: una proposta metodologica*

Elena Gori**, Silvia Fissi***

Abstract

Secondo il *New Public Management*, tutti i settori della pubblica amministrazione devono essere in grado di misurare le loro *performance* secondo una visione multidimensionale. I musei pubblici – statali, civici, universitari, ecc. – sono spesso una parte di una pubblica amministrazione, perciò i loro dati contabili e di bilancio sono “confusi” con quelli dell’ente proprietario. Questo produce un doppio effetto negativo. Da un lato, è arduo quantificare esattamente le risorse pubbliche trasferite al museo e, dall’altro, è impossibile misurare direttamente le attività e le *performance* economiche, patrimoniali e finanziarie.

* Il presente lavoro costituisce una parte della più ampia ricerca “Politiche e management del patrimonio museale nelle diverse prospettive del valore: metodi e strumenti di misurazione e di comunicazione attraverso l’ICT” finanziata dalla Regione Toscana e condotta dal Dipartimento di Scienze per l’Economia e l’Impresa dell’Università di Firenze, dal Dipartimento di Studi Aziendali e Sociali dell’Università di Siena e dai *partner* Museo di Scienze Naturali dell’Università di Firenze e dal Sistema Museale Universitario Senese con il coordinamento scientifico della Prof.ssa Barbara Sibilio Parri. I §§ 1, 2, 3 e 5 sono da attribuire a Elena Gori; il § 4 a Silvia Fissi.

** Elena Gori, Ph.D., Ricercatrice di Economia aziendale, Università di Firenze, Dipartimento per l’Economia e l’Impresa, via delle Pandette, 9, 50127 Firenze, e-mail: elena.gori@unifi.it.

*** Silvia Fissi, Ph.D., Assegnista di ricerca, Università di Firenze, Dipartimento per l’Economia e l’Impresa, via delle Pandette, 9, 50127 Firenze, e-mail: silvia.fissi@unifi.it.

La ricerca, di natura esplorativa, propone una metodologia per ovviare ad entrambi questi inconvenienti. Il metodo di ricerca è prevalentemente deduttivo. L'articolo, dopo un'analisi delle principali teorie e tecniche di misurazione delle *performance* e la costruzione di un modello teorico, termina con un'analisi critica del modello.

According to New Public Management's principles, all sectors of public administration must check their annual performance from multiple perspectives. Public museums – state, municipal, or university museums to give just a few examples – are often part of the administrative and accounting data and are therefore often mixed up with the museum's owner. The result is doubly negative.

On the one hand, it is extremely difficult to quantify the public resources transferred to the museum. On the other hand, it is impossible to keep track of its annual economic, financial and assets performance. The research is exploratory and suggests a methodology attempting to solve both problems. The research method is mainly deductive. The paper begins with an analysis of the mainstream theories and techniques for performance measurement, then it proposes a theoretical model and finally a critical analysis of that model.

1. *La misurazione delle performances nei musei pubblici*

Negli ultimi anni, il settore museale è stato interessato da profondi cambiamenti¹. I musei, come ogni altra azienda, acquisiscono risorse e le impiegano nei loro processi produttivi. Dunque, a partire dalla seconda metà degli anni Novanta, la letteratura internazionale ha iniziato a occuparsi del management e del marketing dei musei². È stato contemporaneamente osservato che, anche in ambito museale, è necessario applicare i principi dell'economia aziendale al fine di ottimizzare l'utilizzo delle risorse coerentemente agli obiettivi da raggiungere³.

La pluralità degli enti proprietari dei musei ha determinato il proliferare delle forme di gestione che, a loro volta, si sono tradotte in una molteplicità di modalità di rendicontazione dei risultati⁴. Pertanto, oggi, i musei sono al centro di un intenso dibattito nazionale ed internazionale che verte sulla necessità di utilizzare specifici strumenti di *accountability* e, in particolare, sulle modalità di rendicontazione agli *stakeholders*⁵. Si rilevano, infatti, numerose indagini finalizzate all'individuazione di strumenti per migliorare l'*accountability* dei musei⁶, anche in considerazione della correlazione positiva riscontrata tra la

¹ Burton, Scott 2003.

² Kotler, Kotler 1998.

³ Johnson, Thomas 1998.

⁴ Christensen, Mhor 2003.

⁵ Rentschler, Potter 1996; Zan 2002.

⁶ Canergie, Wolnizer 1996; Gilhespy 1999; Finocchiaro Castro, Rizzo 2009.

comunicazione delle *performances* aziendali e la capacità dei musei di attrarre finanziamenti, visitatori⁷ e, più in generale, di legittimarsi presso la collettività. In altre parole, tanto più un museo raggiunge livelli elevati di efficacia ed efficienza, quanto più cresce la fiducia che riscuote dai propri interlocutori sociali (istituzionali, economici e non economici)⁸. Per le aziende museali è quindi indispensabile perseguire obiettivi di efficienza e di efficacia gestionale e socio-culturale e, al tempo stesso, disporre di idonei strumenti di misurazione delle *performances* che agevolino il percorso di *accountability* nei confronti degli *stakeholders*⁹. I risultati derivanti dalla misurazione della *performance* consentiranno infatti di avere maggiori informazioni. La misurazione e dunque la conoscenza dei risultati permette di raggiungere una consapevolezza che è condizione indispensabile per una corretta e trasparente rendicontazione¹⁰. I musei europei necessitano quindi di sistemi di gestione e di rendicontazione improntati al rispetto del principio di *accountability*¹¹.

Montella ha osservato che in Italia gli istituti e i luoghi della cultura sono quasi soltanto pubblici¹². Pertanto, il modello museale italiano si fonda sul finanziamento pubblico, a differenza di quello americano in cui la cultura manageriale, di tradizione più antica, ha determinato l'adozione di sistemi contabili di tipo *accrual*¹³.

La situazione è ulteriormente complicata dalla recente tendenza alla riduzione della spesa pubblica che, inevitabilmente, ha interessato anche gli ambiti culturali¹⁴. Ciononostante, il finanziamento mediante risorse pubbliche a musei di proprietà di realtà pubbliche rimane elevato e si giustifica attraverso la necessità di promuovere la cultura e di renderla disponibile a tutti i livelli¹⁵. In sostanza, i musei ricevono fondi, sia per il loro funzionamento, sia per il ripiano delle perdite derivanti dalla gestione e questo costituisce un disincentivo al miglioramento delle *performances* manageriali¹⁶.

Da quanto detto, emerge l'esigenza di misurare le *performances* dei musei pubblici in chiave economico-aziendale. Tuttavia, data l'eterogeneità delle forme giuridiche dei musei pubblici e la loro scarsa autonomia contabile, è chiaro che ci troviamo di fronte ad un vero e proprio *accounting dilemma*.

⁷ Canergie, Wolnizer 1995; Rentscheler, Potter 1996.

⁸ Basso, Funari 2004.

⁹ Wilson *et al.* 2001.

¹⁰ Kloot 1988; Ammons 2007.

¹¹ Throsby 1994; Darnell *et al.* 1998.

¹² Montella 2010.

¹³ Scheff, Kotler 1996.

¹⁴ Dainelli, Sibilio Parri 2012.

¹⁵ Baumol, Bowen 1966; Heilbrun, Gray 1993.

¹⁶ Camarero *et al.* 2011.

2. *Quadro teorico di riferimento*

L'attenzione della letteratura economico-aziendale in tema di musei è relativamente recente¹⁷, a causa sia delle difficoltà incontrate per la misurazione delle *performances* di organismi *non profit*, sia per la varietà degli *output* prodotti dai musei¹⁸.

I sistemi di misurazione delle *performances* museali si basano su indicatori multipli finalizzati ad evidenziare sia gli aspetti qualitativi sia quelli quantitativo-contabili¹⁹. In una recente ricerca, Zorloni ha sottolineato la necessità di implementare sistemi di misurazione della *performance* anche in ambito museale²⁰. Infatti, nonostante gli sforzi profusi, si incontrano ancora elevate difficoltà nella valutazione dei livelli di economicità, efficacia ed efficienza raggiunti dalle organizzazioni in oggetto²¹.

L'affermarsi dei principi dettati dalla corrente del *New Public Management*²² ha determinato il cambiamento del modello di governo e l'ampliamento dei bisogni della collettività, che, a loro volta, hanno stimolato una riflessione sulle metodologie di rilevazione dei fatti gestionali²³. Insomma, il cambiamento del modello gestionale del settore culturale è stato indotto dalle riforme introdotte nell'area pubblica²⁴. Con riferimento alle rilevazioni degli aspetti economico-aziendali nei musei, è stata sottolineata la necessità di misurare le loro *performances* economiche e non economiche, anche al fine di realizzare una sinergia tra gli scopi istituzionali e la loro dimensione economica, senza che questa debba necessariamente essere prevalente²⁵. In altri termini, le aziende museali pubbliche devono perseguire anche posizioni di equilibrio economico, verificabili mediante la rilevazione di costi e di ricavi, di entrate e di uscite, di elementi attivi e passivi del patrimonio²⁶. È quindi necessario misurare e valutare questa dimensione avvalendosi di rilevazioni contabili di natura economica, giacché non si può controllare e ottimizzare un valore che non si misura e quindi è sconosciuto.

In generale, i musei pubblici non statali utilizzano un sistema informativo-contabile che “segue” il modello dell'amministrazione di riferimento. Solitamente, in considerazione del loro legame con l'area pubblica, essi redigono unicamente bilanci preventivi e rendiconti di natura finanziaria²⁷.

¹⁷ Jackson 1988; Feldstein 1991; Johnson, Thomas 1998.

¹⁸ Ames 1994.

¹⁹ Turbide, Laurin 2009.

²⁰ Zorloni 2010.

²¹ Paulus 2003.

²² Hood 1991.

²³ Halligan *et al.* 2010; Pollit, Bouckaert 2011.

²⁴ Cepiku *et al.* 2008; Donato, Gilli 2011.

²⁵ Throsby 2001; Byrnes 2009; Bryan *et al.* 2012.

²⁶ Christensen, Mohr 2003.

²⁷ Sibilio Parri 2004, p. 64.

Weil suggerisce un sistema di misurazione basato su quattro dimensioni: la capacità di definire chiaramente una strategia; l'abilità a reperire e coordinare le risorse necessarie per raggiungere le finalità perseguite; l'attitudine ad impiegare le risorse efficacemente e, infine, le abilità manageriali finalizzate ad una gestione efficiente del museo²⁸. Il concetto non è comunque nuovo. Infatti, già Orr sosteneva che la misurazione delle *performances* deve considerare sia il processo continuo di trasformazione delle risorse in "buoni" servizi, sia il loro impatto sugli *stakeholders*²⁹. Invece, altri autori, nell'ambito di un sistema di misurazione multidimensionale delle *performances*, sottolineano la necessità di monitorare gli aspetti finanziari, economici e patrimoniali al fine di verificare lo "stato di salute" dell'organizzazione museale³⁰.

Alcuni studi hanno rilevato la difficoltà che nei musei di proprietà pubblica si incontra nel reperire le informazioni poiché i loro dati sono confusi nella contabilità dell'azienda pubblica o dell'ente di appartenenza³¹. L'assenza di sistemi standardizzati di misurazione delle *performances* rende attualmente impossibile una comparazione tra i risultati dei musei pubblici³².

Per quanto detto, è indispensabile redigere un bilancio proprio del museo pubblico, anche quando ciò non sia espressamente previsto dalla normativa o dai regolamenti, al fine di fornire informazioni sui risultati finanziari, economici e patrimoniali che costituiranno la base informativa necessaria per procedere, anche con l'ausilio di altri dati quali-quantitativi, ad una valutazione consapevole delle *performances* gestionali³³.

Considerate le premesse fin qui espresse, l'obiettivo di questo articolo è sviluppare una proposta per la determinazione di tali risultati attraverso un sistema standardizzato che possa essere usato nelle realtà museali che adottano la sola contabilità finanziaria.

3. Metodologia

La letteratura internazionale e nazionale non si è occupata del problema della misurazione dei risultati economico-patrimoniali conseguiti dai musei pubblici. Dunque, quella presentata è una ricerca esplorativa. In particolare, si tratta di una esplorazione di natura teorica, poiché segue un processo di generazione della conoscenza attraverso una logica deduttiva, e contemporaneamente ibrida, in quanto combina la costruzione astratta di teorie con l'osservazione

²⁸ Weil 2005.

²⁹ Orr 1973.

³⁰ Koster, Falk 2007; Zorloni 2012.

³¹ Basso, Funari 2004.

³² Larkin, Di Tommaso 2003.

³³ Carnegie, West 2005.

della realtà studiata. In altri termini, l'esplorazione ibrida può essere concepita come un metodo di lavoro che accresce le conoscenze attraverso un "realismo teorico" ovvero mediante uno sforzo di concettualizzazione che è radicato nei fatti e perciò il momento esplorativo e quello esplicativo si intrecciano creando un processo di circolarità tra esplorazione e spiegazione³⁴.

Il metodo utilizzato è deduttivo, mentre la ricerca è stata sviluppata per fasi successive.

In primo luogo, al fine di contabilizzare le spese sostenute dal museo secondo la competenza economica, abbandonando quella finanziaria tipicamente utilizzata dagli enti pubblici proprietari, si propone un prospetto di conciliazione che ha il compito di sostenere i redattori del bilancio durante il passaggio tra i due tipi di competenza. A questo proposito, preliminarmente, può essere utile evidenziare le tipologie di spesa finanziaria sostenute dai musei attraverso uno schema che le veicola secondo le attività e i servizi alle quali esse si riferiscono.

In secondo luogo, è stato costruito uno schema di conto economico che, dopo aver accolto i valori di costo e di ricavo riferibili all'entità museale, consente la determinazione del risultato economico d'esercizio.

Infine, uno schema di stato patrimoniale accoglie i valori finanziari e patrimoniali riferibili al museo.

4. Una proposta per la determinazione standardizzata dei risultati economico-patrimoniali nei musei pubblici

La contabilità finanziaria dell'amministrazione o dell'ente proprietario, spesso, considera il museo pubblico come un "centro di responsabilità amministrativa" che gestisce risorse ed eroga servizi. Tuttavia, al fine di determinarne le *performances* economico-patrimoniali, è necessario un "doppio passaggio logico".

Il primo consiste nell'individuare, all'interno del bilancio dell'ente proprietario, le voci di entrata e di spesa che, direttamente o indirettamente, sono riconducibili al museo. Se le voci di entrata possono essere facilmente individuabili, si pensi ad esempio ai proventi derivanti dalla bigliettazione, dal *bookshop* o eventuali contributi ottenuti dall'esterno, le voci di spesa, quali gli oneri derivanti dalle utenze del museo, sono frequentemente "confuse" nel bilancio dell'ente di appartenenza e devono essere estrapolate ed attribuite al centro di responsabilità amministrativa "museo", anche mediante l'utilizzo di opportune basi di riparto³⁵. A tal fine, è utile riclassificare la spesa finanziaria secondo le tipologie di attività/servizi del museo (tab. 1).

³⁴ Glaser, Strauss 1967.

³⁵ Zan 2000.

ATTIVITÀ DELLA GESTIONE ISTITUZIONALE DEL MUSEO	
A)	Attività istituzionali tipiche
A1)	Attività di cura e conservazione delle collezioni
	Conservazione (prevenzione, manutenzione e restauri)
	Nuove acquisizioni
	Attività di documentazione e catalogazione
	Attività di ricerca scientifica
	Prestito delle collezioni per mostre o studio
A2)	Attività di esposizione permanente e valorizzazione delle collezioni
	Progetto museologico
	Predisposizione delle sale
	Selezione e ordinamento delle collezioni
	Allestimento espositivo
	Attività didattico-educative (visite guidate e laboratori didattici) gratuite e a pagamento
B)	Attività istituzionali collaterali
	Organizzazione di mostre temporanee
	Organizzazione di eventi speciali (proiezioni e rassegne cinematografiche, ecc.)
	Seminari e <i>workshops</i>
	Attività editoriale
	Organizzazione e realizzazione di spedizioni scientifiche
	Biblioteca e fonoteca
C)	Attività istituzionali accessorie con finalità culturali
	Vendita <i>on line</i> dei biglietti
	Servizi di supporto multimediale a pagamento
	Cessione di sale a terzi per la realizzazione di iniziative culturali
	Servizi di riproduzione e duplicazione (video, fotografiche, ecc.)
	Cessione dei diritti di sfruttamento dei beni e delle collezioni di cui il museo detiene il copyright
	Consulenza (bibliografica, archivistica, di restauro, ecc.)
	Altre attività/servizi
D)	Attività commerciali del museo
	Bar/caffetteria/ristorazione
	<i>Bookshops/gadget shops</i>
	Altre attività/servizi a pagamento (accoglienza infanzia, spazi custoditi, guardaroba, parcheggio)
E)	Servizi di accoglienza
	Servizio di biglietteria
	Servizio di informazione e prenotazione
	Servizio di accoglienza o punto informazioni per orientamento alla visita
	Servizio di accoglienza per l'infanzia (gratuito)
	Servizio di accoglienza per soggetti svantaggiati
	Spazi custoditi e guardaroba (gratuiti)
	Parcheggio (gratuito)
F)	Servizi di sicurezza e pulizia
	Attività di sicurezza
	Servizio sorveglianza sale
	Servizio di pulizia dei locali

G) Attività amministrativa, <i>fundraising</i> , informatica e marketing
Attività di amministrazione e controllo e di gestione del personale
Attività di marketing, comunicazione e divulgazione (carta stampata, materiale informativo, ecc.)
Attività di <i>fundraising</i>
Attività di ICT (predisposizione e gestione del sito web, ecc.)

Tab. 1. La classificazione delle attività e dei servizi gestiti dai musei

Il secondo passaggio logico è rappresentato dalla necessità di reinterpretare i dati finanziari secondo il principio della competenza economico-patrimoniale; in altre parole, è necessario riprendere i valori finanziari allocati nel centro di responsabilità amministrativa rappresentato dal museo e rendicontarli secondo competenza economica. Per compiere questo passaggio può essere utilizzato un prospetto di conciliazione (tab. 2).

TITOLO	IMPEGNI FINANZ. DI COMPETENZA	RISCONTI ATTIVI		RATEI PASSIVI		ALTRE RETTIFICHE DEL RISULTATO FINANZIARIO	CONTO ECONOMICO		STATO PATRIMONIALE			
		INIZIALI	FINALI	INIZIALI	FINALI		RIF.	TOTALE	RIF.	ATTIVO	RIF.	PASSIVO
Estinzione debiti e prestiti m/l termine												
Acquisizione partecipazioni												
Altre spese												
SPESE STRAORDINARIE												
IMPOSTE E TASSE												
Totale generale della spesa												
Variazioni rimanenze materie prime e/o beni di consumo												
Quote di ammortamento dell'esercizio												
Accantonamento per svalutazione crediti												
Sopravvenienze del passivo												
DISAVANZO DI GESTIONE												

Tab. 2. Il prospetto di conciliazione

Il prospetto di conciliazione è composto di due sezioni (una per le entrate ed una per le spese), in ciascuna delle quali è possibile individuare tre parti. Queste ultime corrispondono ai tre passaggi necessari per una corretta interpretazione economico-patrimoniale dei dati finanziari. La prima parte di ciascuna delle due sezioni del prospetto propone il dettaglio delle voci della contabilità finanziaria, correlate alle entrate e alle spese dell'esercizio e riclassificate secondo le attività ed i servizi gestiti dal museo. La seconda concerne le operazioni di rettifica e di integrazione dei dati finanziari e si compone di cinque colonne: due per i risconti (iniziali e finali), due per i ratei (iniziali e finali) ed una per le rettifiche di natura residuale. Infine, la terza parte indica la destinazione – a conto economico o a conto del patrimonio – dei valori ottenuti applicando il principio di competenza economica. La destinazione è agevolata dall'utilizzo di codici alfanumerici ai quali corrispondono specifiche voci di conto economico e di stato patrimoniale³⁶.

Il prospetto di conciliazione, dopo i dati finanziari, riporta, sia per le entrate che per le spese, le componenti esterne al conto finanziario che producono effetti sui documenti economico-patrimoniali³⁷.

Il prospetto di conto economico ha una struttura scalare che consente di evidenziare i risultati intermedi delle attività e dei servizi gestiti dal museo (tab. 3).

Le poste sono classificate per natura, in modo da evidenziare il contributo di ciascuna attività al risultato finale, e distribuite in sei Aree contraddistinte da lettere maiuscole – A) Area della gestione istituzionale, B) Area della gestione commerciale, C) Area della gestione operativa, D) Area della gestione finanziaria, E) Area della gestione straordinaria e F) Area della gestione fiscale.

L'Area della gestione istituzionale è quella maggiormente dettagliata ed è formata dalla somma algebrica dei risultati derivanti dalle attività di cura e di conservazione delle collezioni; dalle attività di esposizione permanente e valorizzazione delle collezioni; dalle attività istituzionali collaterali e dalle attività istituzionali accessorie con finalità culturali³⁸.

³⁶ Nella compilazione si imputano a conto economico la somma algebrica dei valori finanziari, delle cinque colonne rettificative ed eventuali costi o ricavi di natura straordinaria (ad esempio, la minusvalenza generata dalla dismissione di un bene strumentale non completamente ammortizzato). Nello stato patrimoniale confluiscono invece i ratei, i risconti e le variazioni derivanti da movimentazioni finanziarie che hanno interessato il patrimonio (entrate e spese in conto capitale, movimentazioni crediti/debiti e giacenze monetarie).

³⁷ Si tratta di valori determinati da fatti di gestione che non hanno contenuto finanziario, quali quote di ammortamento ed eventuali svalutazioni e accantonamenti, che, non essendo rilevate dalla contabilità finanziaria, sono misurati attraverso rilevazioni extracontabili e permettono di completare il processo di raccordo con i dati finanziari.

³⁸ Per ciascuna attività della gestione istituzionale, è necessario considerare tra i proventi i contributi in conto esercizio e la quota di quelli in conto capitale imputata all'esercizio, a tali voci devono essere sommati concorsi, recuperi e rimborsi, erogazioni liberali, donazioni e sponsorizzazioni e gli altri proventi relativi ad ogni singola tipologia di attività. Dal lato delle spese, devono essere considerate quelle per acquisto di beni e servizi, per il godimento di beni di terzi, per il personale, per gli ammortamenti, per la variazione delle rimanenze e per ogni altro onere inerente alla specifica attività.

Rif.	CONTO ECONOMICO AD AREE GESTIONALI
A1	+ Proventi e contributi dedicati all'attività di cura e conservazione delle collezioni
A2	- Oneri attività di cura e conservazione delle collezioni
	= (a) Risultato dell'attività di cura e conservazione delle collezioni
A3	+ Proventi e contributi dedicati all'attività di esposizione permanente e alla valorizzazione delle collezioni
A4	- Oneri attività di esposizione permanente e valorizzazione delle collezioni
	= (b) Risultato dell'attività di esposizione permanente e valorizzazione delle collezioni
	= (a+b) Risultato dell'attività di esposizione permanente e valorizzazione delle collezioni
A5	+ Proventi e contributi dedicati alle attività istituzionali collaterali
A6	- Oneri delle attività istituzionali accessorie con finalità culturali
	= (c) Risultato delle attività istituzionali collaterali
A7	+ Proventi attività istituzionali accessorie con finalità culturali
A8	- Oneri delle attività accessorie con finalità culturali
	= (d) Risultato delle attività istituzionali accessorie con finalità culturali
	= (A) Risultato della gestione istituzionale del museo (a+b+c+d)
B1	+ Ricavi attività commerciali
B2	- Costi delle attività commerciali
	= (B) Risultato delle attività commerciali
	= Risultato operativo dell'attività museale (A+B)
C1	+ Contributi vari in conto esercizio
C2	- Costi di natura non istituzionale (oneri di supporto: amministrativi, commerciali, tecnologici, ecc.)
	= Risultato operativo ante gestione finanziaria
D1	+ Proventi finanziari
D2	- Oneri finanziari
	= Risultato della gestione ordinaria
E1	+ Proventi straordinari
E2	- Oneri straordinari
	= Risultato ante imposte
F1	- Imposte
	= Risultato netto della gestione museale

Tab. 3. Il conto economico

La differenza tra proventi e costi delle attività istituzionali (Area A) determina il Risultato della gestione istituzionale del museo, che costituisce il primo risultato intermedio del conto economico, relativo al *core business* del museo. Esso misura l'economicità della gestione istituzionale del museo e permette di avere una immediata e sintetica percezione dell'efficienza produttiva interna e della correlata efficacia dell'azione svolta. Un risultato negativo dimostra che i

costi delle attività istituzionali sono maggiori dei rispettivi proventi, suggerendo un'attenta analisi degli elementi che hanno generato tale risultato, al fine di individuare e, eventualmente, rimuovere le cause delle diseconomie.

L'Area relativa alle attività commerciali (Area B) dovrebbe, per sua natura, presentare un risultato positivo, in modo da supportare l'attività istituzionale.

La somma algebrica tra il Risultato della gestione istituzionale e il Risultato delle attività commerciali del museo determina il Risultato della gestione operativa. È il secondo risultato intermedio che misura l'economicità della gestione operativa nel suo complesso e permette una valutazione immediata, anche se non approfondita, sulla presenza o meno di un'efficienza produttiva interna e sulla correlata efficacia dell'azione svolta. La valutazione di tale risultato è legata al precedente. Infatti, se ambedue sono positivi, il museo vanta una buona economicità, sia nella gestione istituzionale, sia in quella commerciale, mentre se il primo è positivo e il secondo negativo significa che la gestione commerciale non è strumentale a quella istituzionale ma vi incide negativamente. In quest'ultimo caso, è necessario indagare sulla gestione commerciale che, per sua natura, dovrebbe contribuire positivamente al risultato finale.

L'Area relativa alle attività trasversali (Area C) accoglie poste di natura eterogenea, che riguardano servizi ed attività aggiuntivi rispetto alle precedenti e deve essere considerata come residuale. Esse possono essere caratterizzate da modalità di produzione molto diverse da museo a museo; si pensi ad esempio alla varietà con cui possono essere svolti i servizi di accoglienza, sicurezza, pulizia e amministrazione. Per quanto riguarda il *fundraising*, invece, si inseriscono in questa sezione solo i proventi che hanno destinazione generica e che dunque non possono essere collocati nell'Area A.

Se si sommano algebricamente i risultati delle Aree A, B e C, si ottiene il Risultato operativo al netto degli effetti della gestione finanziaria.

L'Area della gestione finanziaria (Area D) sintetizza le variazioni economiche d'esercizio, positive e negative, per le operazioni di finanziamento di breve, medio e lungo termine³⁹. Il totale dei proventi ed oneri finanziari sommato al Risultato operativo ante gestione finanziaria determina il Risultato della gestione ordinaria. Quest'ultimo evidenzia la "normale" capacità del museo di generare ricchezza attraverso la propria attività, considerando anche la variabile finanziaria.

Anche in questo caso, il risultato deve essere interpretato alla luce dei precedenti: qualora fosse negativo per effetto della gestione finanziaria risulterebbe evidente una carenza nella capacità di reperimento e nell'utilizzo delle fonti finanziarie che, nel medio/lungo termine, potrebbe minare gli equilibri finanziario ed economico dell'azienda museale.

³⁹ Nel dettaglio, l'Area della gestione finanziaria si compone di due voci riconducibili alle entrate per interessi attivi e alle uscite per interessi passivi, opportunamente rettificata in base al principio della competenza economica.

L'Area della gestione straordinaria (Area E) è costituita dalla somma algebrica delle variazioni economiche positive e negative relative ad operazioni straordinarie compiute nell'esercizio. È composta da voci riferibili ad eventi della gestione non previsti né prevedibili o ad accadimenti estranei rispetto alla normale attività di gestione. Si tratta dunque non di un'area residuale del conto economico, dove collocare poste altrimenti di difficile individuazione, ma di una classe con una propria autonoma natura e una propria incidenza, seppur non prevedibile e con un effetto variabile, positivo o negativo, sul risultato economico di esercizio.

La somma algebrica dei risultati parziali determina il Risultato ante imposte, ovvero l'esito della gestione che deve essere interpretato anche alla luce delle *performances* non strettamente contabili del museo. Infine, l'Area F concerne gli effetti fiscali e considera l'incidenza (negativa) prodotta dall'imposizione fiscale sul Risultato economico della gestione museale.

Lo stato patrimoniale, a sezioni contrapposte, permette di confrontare gli investimenti con le fonti di finanziamento (tabb. 4a e 4b). Le voci relative ad ogni posta dello stato patrimoniale evidenziano, in colonne distinte, la consistenza iniziale, le variazioni intervenute nell'esercizio e la consistenza finale. Inoltre, per le variazioni è indicata la circostanza che le ha originate: la contabilità finanziaria (operazioni di entrata o di spesa) oppure altre cause (ad esempio, ammortamenti o variazioni delle rimanenze).

STATO PATRIMONIALE	CONSISTENZA INIZIALE	Δ DA C/FINANZIARIO		Δ DA ALTRE CAUSE		CONSISTENZA FINALE
		+	-	+	-	
ATTIVO						
A) Immobilizzazioni						
<i>I) Immobilizzazioni immateriali</i>						
1) Costi pluriennali capitalizzati						
<i>Totale</i>						
<i>II) Immobilizzazioni materiali</i>						
1) Beni demaniali						
2) Terreni						
3) Fabbricati						
4) Macchinari, attrezzature e impianti						
5) Attrezzature e sistemi informatici						
6) Automezzi e motomezzi						
7) Immobili e macchine d'ufficio						
8) Collezioni e beni museali (patrimonio indisponibile)						
9) Collezioni e beni museali (patrimonio disponibile)						
10) Diritti reali su beni di terzi						
11) Immobilizzazioni in corso						
<i>Totale</i>						
<i>III) Immobilizzazioni finanziarie</i>						

STATO PATRIMONIALE	CONSISTENZA INIZIALE	Δ DA C/FINANZIARIO		Δ DA ALTRE CAUSE		CONSISTENZA FINALE
		+	-	+	-	
ATTIVO						
1) Crediti di dubbia esigibilità						
2) Crediti per depositi cauzionali						
<i>Totale</i>						
Totale immobilizzazioni A)						
B) Attivo circolante						
<i>I) Rimanenze</i>						
<i>Totale</i>						
<i>II) Crediti</i>						
1) Verso enti del settore pubblico allargato						
a) Ministero per le attività culturali						
b) Regione Toscana						
c) Province e Comuni						
d) Altri Dipartimenti						
e) Fondazioni ed Enti						
f) Altri enti						
2) Verso altri						
3) Per depositi						
a) Banche						
b) C/c postale						
<i>Totale</i>						
<i>III) Disponibilità liquide</i>						
1) Fondo cassa						
2) Depositi bancari						
<i>Totale</i>						
Totale attivo circolante						
C) Ratei e risconti						
1) Ratei attivi						
2) Risconti attivi						
Totale Ratei e risconti						
Totale dell'attivo (A+B+C)						
Conti d'ordine						
D) Opere da realizzare						
E) Beni di terzi						
Totale conti d'ordine						

Tab. 4a. Lo stato patrimoniale (attivo)

STATO PATRIMONIALE PASSIVO	CONSISTENZA INIZIALE	Δ DA C/FINANZIARIO		Δ DA ALTRE CAUSE		CONSISTENZA FINALE
		+	-	+	-	
A) Patrimonio netto						
I) Netto patrimoniale						
II) Utile/perdita d'esercizio						
Totale patrimonio netto A)						
B) Conferimenti						
I) Conf. da trasf. in c/capitale						
Totale conferimenti B)						
C) Debiti						
I) Debiti v/Ateneo						
II) Debiti di funzionamento						
III) Debiti per Iva						
IV) Debiti per ricerca scientifica						
V) Debiti per attività istituz.						
VI) Debiti per trasferimenti						
VII) Debiti per anticipazioni						
VIII) Debiti v/altri						
IX) Altri debiti						
Totale debiti C)						
D) Ratei e risconti						
1) Ratei passivi						
2) Risconti passivi						
Totale Ratei e risconti D)						
Totale del passivo (A+B+C+D)						
Conti d'ordine						
E) Impegni opere da realizzare						
F) Beni di terzi						
Totale conti d'ordine						

Tab. 4b. Lo stato patrimoniale (passivo)

5. Conclusioni

La determinazione dei risultati economico-patrimoniali del museo pubblico è indispensabile per contribuire alla costruzione di un quadro completo delle *performances*⁴⁰ finalizzato a rendicontare compiutamente, in un'ottica di *accountability*, gli impieghi di risorse pubbliche e i risultati che ne derivano⁴¹. Dunque, il contributo si propone di rispondere ad una "sfida" che non è solo accademica, ma costituisce un bisogno del comparto museale pubblico, secondo quanto auspicato dalla recente dottrina⁴².

⁴⁰ Weil 2005.

⁴¹ Carnegie, West 2005.

⁴² Cerquetti 2010.

Il metodo proposto di “derivazione” dei dati economico-patrimoniali dalla contabilità finanziaria, già applicato in altri settori, dimostra che, da un punto di vista teorico e applicativo, è possibile procedere alla redazione di un bilancio del museo pubblico, anche quando non sia espressamente previsto, misurando così i risultati della gestione attraverso prospetti di sintesi di conto economico e di stato patrimoniale realizzati per aree gestionali.

Inoltre, la metodologia presentata costituisce un procedimento logico esportabile in tutte le realtà economico-produttive legate all’ambito culturale e dotate della sola contabilità finanziaria che intendono determinare i loro risultati economico-patrimoniali.

A livello di network museali, le informazioni contabili contenute nei prospetti di stato patrimoniale e di conto economico possono rappresentare “un primo passo” verso la realizzazione di una banca dati grazie alla quale calcolare indicatori finanziari, economici e patrimoniali. Questi ultimi, in una prospettiva di confronto, consentiranno di individuare le “debolezze” di cui soffre una determinata realtà museale e dunque potranno essere letti, in un’ottica strategica di miglioramento continuo, come l’impulso a compiere approfondimenti su quelle aree gestionali che, registrando una *performance* negativa, impattano sfavorevolmente sui risultati complessivi del museo.

La presente ricerca soffre di alcuni limiti, che tuttavia possono essere letti come possibili sviluppi futuri della ricerca.

Innanzitutto, il prospetto di conciliazione e gli schemi di conto economico e di stato patrimoniale sono stati redatti cercando di individuare tutte le tipologie di attività comunemente presenti in un museo. Tuttavia, l’applicazione pratica del modello richiederà specifici adeguamenti alla realtà di riferimento.

Inoltre, anche se da un punto di vista teorico la determinazione dei risultati economico-patrimoniali, come “derivazione” di quelli finanziari, non presenta significative difficoltà, sarà necessario testare la metodologia proposta applicandola a uno o più musei, magari adottando il metodo della *case analysis*.

Infine, è opportuno ricordare che tali informazioni non sono sufficienti per la valutazione delle *performances* museali: il conseguimento di risultati economici positivi infatti non può essere considerato come lo scopo principale di un museo, né rappresenta un parametro sufficiente per giudicarne la gestione⁴³. Le grandezze economiche di natura sintetica, come il risultato d’esercizio, devono essere considerate come il flusso netto positivo o negativo di ricchezza che incrementa o diminuisce il patrimonio e non come la capacità del museo di attivare scambi economici convenienti con terze economie. In conclusione, i risultati economico-patrimoniali dei musei costituiscono una informazione indispensabile per la valutazione delle *performances* e per una rendicontazione trasparente. Tuttavia, la loro determinazione deve essere necessariamente accompagnata da valutazioni correlate alle funzioni culturali, sociali e di ricerca scientifica svolte dal museo.

⁴³ Thompson 1999; Throsby 1994.

Riferimenti bibliografici / References

- Ames P.J. (1994), *Measuring museum's merits*, in *Museum Management*, edited by K. Moore, London: Routledge, pp. 22-30.
- Ammons D.N. (2007), *Performance measurement a tool for accountability and performance improvement*, Chapel Hill: School of Government.
- Basso A., Funari S. (2004), *A quantitative approach to evaluate the efficiency of museums*, «Journal of cultural economics», 28, n. 3, pp. 195-216.
- Baumol W.J., Bowen W.G. (1966), *Performing arts. The economic dilemma*, New York: The Twentieth Century Fund.
- Bryan J., Munday M., Bevins R. (2012), *Developing a framework for assessing the socioeconomic impacts of museums: the regional value of the "flexible museum"*, «Urban studies», 49, n. 1, pp. 133-151.
- Burton C., Scott C. (2003), *Museums: challenges for the 21st century*, «International journal of arts management», 5, n. 2, pp. 56-68.
- Byrnes W.J. (2009), *Management and the arts*, Oxford: Elsevier.
- Camarero C., Garrido M.J., Vicente E. (2011), *How cultural organizations' size and funding influence innovation and performance: the case of museums*, «Journal of cultural economics», 35, n. 4, pp. 247-266.
- Carnegie G., Wolnizer P. (1995), *Call for a range of operating performance measures*, «New accountant», 22, June, p. 12.
- Carnegie G., Wolnizer P. (1996), *Enabling accountability in museums*, «Accounting, auditing & accountability journal», 9, n. 5, pp. 84-89.
- Carnegie G.D., West B.P. (2005), *Making accounting accountable in the public sector*, «Critical perspectives on accounting», 16, n. 7, pp. 905-928.
- Cepiku D., Meneguzzo M., Senese M. (2008), *Innovation in public management and governance in Italy*, Roma: Aracne.
- Cerquetti M. (2010), *Dall'economia della cultura al management per il patrimonio culturale: presupposti di lavoro e di ricerca*, «Il Capitale Culturale», n. 1, pp. 23-46.
- Christensen A.L., Mohr R.M. (2003), *Not-for profit annual reports: what do museum managers communicate?*, «Financial accountability & management», 19, n. 2, pp. 139-157.
- Dainelli F., Sibilio Parri B. (2012), *Il cambiamento dell'assetto organizzativo e l'impatto sull'accountability: l'implementazione dell'autonomia nelle Soprintendenze Speciali per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per i Poli museali*, «Economia aziendale online», 3, n. 1, pp. 91-105.
- Darnell A.C., Johnson P.S., Thomas R.B. (1998), *The demand for local government authority museums: management issues and hard evidence*, «Local government studies», 24, n. 4, pp. 77-94.
- Donato F., Gilli E. (2011), *Un approccio "multi-scala" per la gestione del patrimonio culturale italiano*, «Il Capitale Culturale», n. 2, pp. 197-225.

- Feldstein M., eds. (1991), *The economics of art museums*, Chicago: University of Chicago Press.
- Finocchiaro Castro M., Rizzo J. (2009), *Performance measurement of heritage conservation activity in Sicily*, «International journal of arts management», 11, n. 2, pp. 29-40.
- Gilhespy I. (1999), *Measuring the performance of cultural organizations: a model*, «International journal of arts management», 2, n. 1, pp. 38-52.
- Glaser B.G., Strauss A.L. (1967), *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*, Chicago: Aldine De Gruyter.
- Halligan J., Bouchkaert G., Van Dooren W. (2010), *Performance management in the public sector*, Abingdon: Routledge.
- Heilbrun J., Gray C.M. (1993), *The economics of art and culture: an American perspective*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hood C. (1991), *A public management for all seasons*, «Public Administration», 69, pp. 2-19.
- Jackson R. (1988), *A museum cost function*, «Journal of cultural economics», 12, n. 1, pp. 41-51.
- Johnson P., Thomas B. (1998), *The economics of museums: a research perspective*, «Journal of cultural economics», 22, n. 2, pp. 75-85.
- Kloot L. (1988), *Performance measurement and accountability in Victorian local government*, «International Journal of Public Sector Management», 12, n. 7, pp. 565-584.
- Koster E., Falk J.H. (2007), *Maximizing the external value of museums*, «Curator: the museum journal», 50, n. 2, pp. 191-196.
- Kotler N., Kotler P. (1998), *Museum strategy and marketing. Designing missions buildings audiences generating revenue and resources*, San Francisco: Jossey-Bass Inc.
- Larkin G., Di Tommaso M. (2003), *Wiley non-for-profit GAAP 2003: interpretation and application of accepted accounting principles*, Hoboken: Wiley and Sons.
- Montella M. (2010), *Le scienze aziendali per la valorizzazione del capitale culturale storico*, «Il Capitale Culturale», n. 1, pp. 11-22.
- Orr R. (1973), *Progress in documentation: measuring the goodness of library services: a general framework for considering quantitative measures*, «Journal of documentation», 29, n. 3, pp. 315-332.
- Paulus O. (2003), *Measuring museum performance: a study of museums in France and the United States*, «International journal of arts management», 6, n. 1, pp. 50-63.
- Pollit C., Bouckaert G. (2011), *Public management reform. A comparative analysis: new public management, governance, and the neo-weberian state*, Oxford: Oxford University Press.
- Rentschler R., Potter B. (1996), *Accountability versus artistic development: the case for non-profit museums and performing arts organizations*,

- «Accounting, auditing & accountability journal», 9, n. 5, pp. 100-113.
- Scheff J., Kotler P. (1996), *Crisis in the arts: the marketing response*, «California management review», 39, n. 1, pp. 28-52.
- Sibilio Parri B. (2004), *Quale bilancio per il museo?*, in *Misurare e comunicare i risultati*, a cura di B. Sibilio Parri, Milano: Franco Angeli.
- Thompson G.D. (1999), *What is wrong with new Zealand's service performance reporting model. The case of public museums*, «Public Management: An International Journal of Research and Theory», 1, n. 4, pp. 511-530.
- Throsby D. (1994), *The production and consumption of the arts: a view of cultural economics*, «Journal of economic literature», 32, n. 1, pp. 1-29.
- Throsby D. (2001), *Economics and culture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Turbide J., Laurin D. (2009), *Performance measurement in the arts sector: the case of the performing arts*, «International journal of arts management», 11, n. 2, pp. 56-70.
- Weil S. (2005), *A success/failure matrix for museums*, «Museum news», 84, n. 1, pp. 36-40.
- Wilson E.R., Kattelus S.C., Hay L.E. (2001), *Accounting for governmental and non profit entities*, New York: McGraw-Hill.
- Zan L. (2000), *Managerialization processes and performance in arts organisations: the Archaeological Museum of Bologna*, «Scandinavian journal of management», 16, n. 4, pp. 431-454.
- Zan L. (2002), *Renewing Pompei, year zero: promises and expectations from new approaches to museum management and accountability*, «Critical perspectives on accounting», 13, n. 1, pp. 89-137.
- Zorloni A. (2010), *Managing performance indicators in visual art museums*, «Museum management and curatorship», 25, n. 2, pp. 169-182.
- Zorloni A. (2012), *Designing a strategic framework to assess museum activities*, «International journal of arts management», 14, n. 2, pp. 31-47.

I fattori di successo nelle strategie di sviluppo *culture-driven**

Alessia Zorloni**, Ilaria Tiezzi***

Abstract

Negli ultimi anni, numerosi studiosi hanno messo in evidenza come la cultura sia importante non solamente in quanto costituisce un fondamentale valore di civiltà, ma anche perché rappresenta una risorsa fondamentale per una crescita economica sostenibile. In questo articolo, nella prima parte, cercheremo pertanto di analizzare lo stato attuale della cultura in Europa attraverso i principali indicatori, prestando particolare attenzione alle correlazioni esistenti tra cultura, innovazione e competitività dei Paesi.

La seconda parte affronterà il ruolo strategico della cultura per lo sviluppo di un territorio e attraverso l'analisi di due casi si analizzeranno le iniziative *culture-driven* implementate da Vienna e Barcellona, che negli ultimi anni hanno fatto notevoli investimenti in campo

* Gli autori ringraziano i due revisori anonimi per i preziosi suggerimenti che hanno contribuito a migliorare questo articolo. I §§ 1, 2, 3, 4 e 5 sono da attribuire ad Alessia Zorloni; i § 4.1, 4.2, 4.3, 4.4 sono da attribuire a Ilaria Tiezzi.

** Alessia Zorloni, Docente a contratto di Mercato dell'Arte e dell'Antiquariato, Università IULM di Milano, Facoltà di Arti, Turismo e Mercati, via Carlo Bo, 1, 20143 Milano, e-mail: alessia.zorloni@iulm.it.

*** Ilaria Tiezzi, Docente a contratto di Management delle Istituzioni Culturali e Artistiche, Università Bocconi, Dipartimento di Management e Tecnologia, via Roentgen, 1, 20136 Milano, e-mail: tiezzi.ilaria@unibocconi.it

culturale. Lo studio ha permesso di individuare quattro fattori comuni che hanno portato al successo dei piani strategici di rinnovamento delle due città: il sostegno politico e finanziario di lungo periodo da parte degli *stakeholders*; una chiara attribuzione dei ruoli tra gli *stakeholders*; un'elevata autonomia nella gestione dei budget e la presenza di manager con esperienze e network internazionali.

In recent years, many scholars have pointed out that culture is important not only because it is a fundamental value of civilization, but also because it represents a key resource for sustainable economic growth. In this article, in the first part, we will analyze the current state of culture in Europe through the main indicators, paying particular attention to the relationships between culture, innovation and competitiveness of countries. The second part will address the strategic role of culture in the development of a territory and through the analysis of two cases we analyze the culture-driven initiatives implemented by Vienna and Barcelona which in recent years have made substantial investment in the cultural field. The study has made it possible to pinpoint four common factors that have led to the success of two strategic city renewal plans: the political and financial support from stakeholders, a clear allocation of roles between the stakeholders, a high degree of autonomy in the management of budgets and the presence of managers with international experience and network.

1. *Introduzione*

Negli ultimi anni, numerosi studiosi¹ hanno messo in evidenza come la cultura sia importante non solamente in quanto costituisce un fondamentale valore di civiltà, ma anche perché rappresenta una risorsa fondamentale per una crescita economica sostenibile. Infatti, per un'economia sempre più basata sulla conoscenza, la cultura costituisce una risorsa che contribuisce ad alimentare la creatività, a stimolare l'innovazione e ad accrescere la qualità del capitale umano. Capire quale sia il rapporto che intercorre tra cultura, innovazione e competitività di un Paese può essere utile al fine di individuare delle strategie di sviluppo.

In questo articolo cercheremo pertanto di analizzare lo stato attuale della cultura in Europa attraverso i principali indicatori, prestando particolare attenzione alle correlazioni esistenti tra cultura, innovazione e competitività dei Paesi. Nella seconda parte verrà affrontato il ruolo strategico della cultura nella valorizzazione del territorio e attraverso l'analisi di due casi europei si presenteranno i fattori di successo nelle strategie di sviluppo *culture-driven*.

¹ Benhamou 2004; Sacco, Pedrini 2003; Sacco, Tavano Blessi 2005; Santagata 2000, 2001 e 2007; Throsby 2001.

2. Cultura, innovazione e competitività nell'economia post industriale

In seguito alle profonde trasformazioni politiche, economiche e sociali degli ultimi anni, con l'avvento di un'economia postindustriale che privilegia in modo crescente la produzione di valore aggiunto di natura immateriale, la competitività dei paesi sembra essere sempre più influenzata dalla capacità di innovare. Conoscenza, immaginazione ed intuito – in una parola creatività – sono oggi le risorse che le imprese considerano più preziose. Questa idea può essere illustrata attraverso una rappresentazione schematica del processo storico di cambiamento delle principali componenti del sistema economico e della loro organizzazione. In base a questa schematizzazione il fenomeno della sostituzione degli input immateriali (soprattutto conoscenza e lavoro creativo) a quelli materiali, può essere rappresentato graficamente nella figura 1.

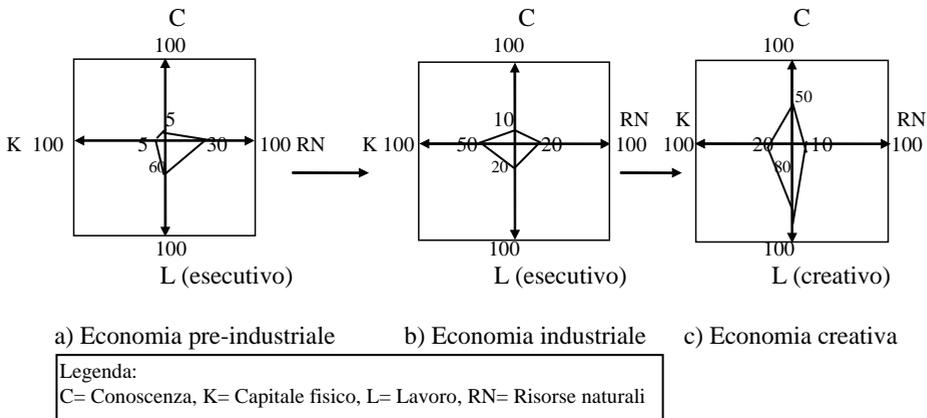


Fig. 1. La struttura – per tipo di risorse – dell'input di fattori produttivi impiegati nella produzione di un'unità di PIL (Fonte: adattato da Ricciardi, Gambaro 1997)

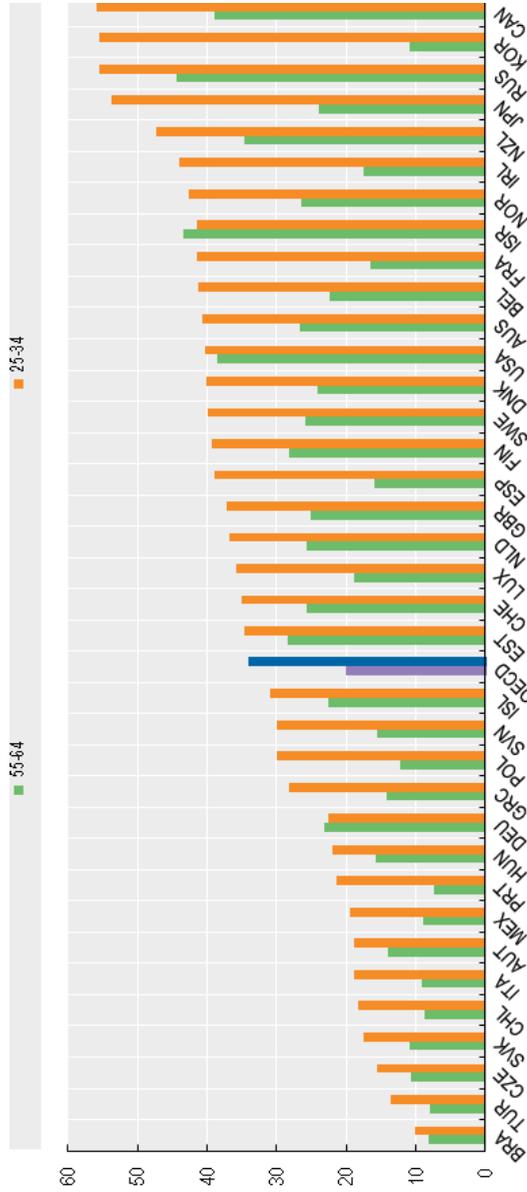
Definite quattro categorie di risorse – il capitale fisico (K), le risorse naturali (RN), il lavoro (L) e la conoscenza (C) – e assegnato un valore pari a 100 all'impiego complessivo di risorse necessarie per l'ottenimento di un'unità di PIL, è possibile rappresentare con valori ipotetici, attribuiti al peso delle quattro categorie, il cambiamento nella composizione percentuale nell'input di fattori produttivi associabili al passaggio da un'economia pre-industriale ad un'economia fondata sulla creatività. Il motivo di tale risultato è da attribuirsi alla crescente competizione delle economie più sviluppate, basata sui fondamenti dell'economia post industriale: l'investimento in ricerca, la produzione di brevetti, la disponibilità di capitale umano qualificato, e così via.

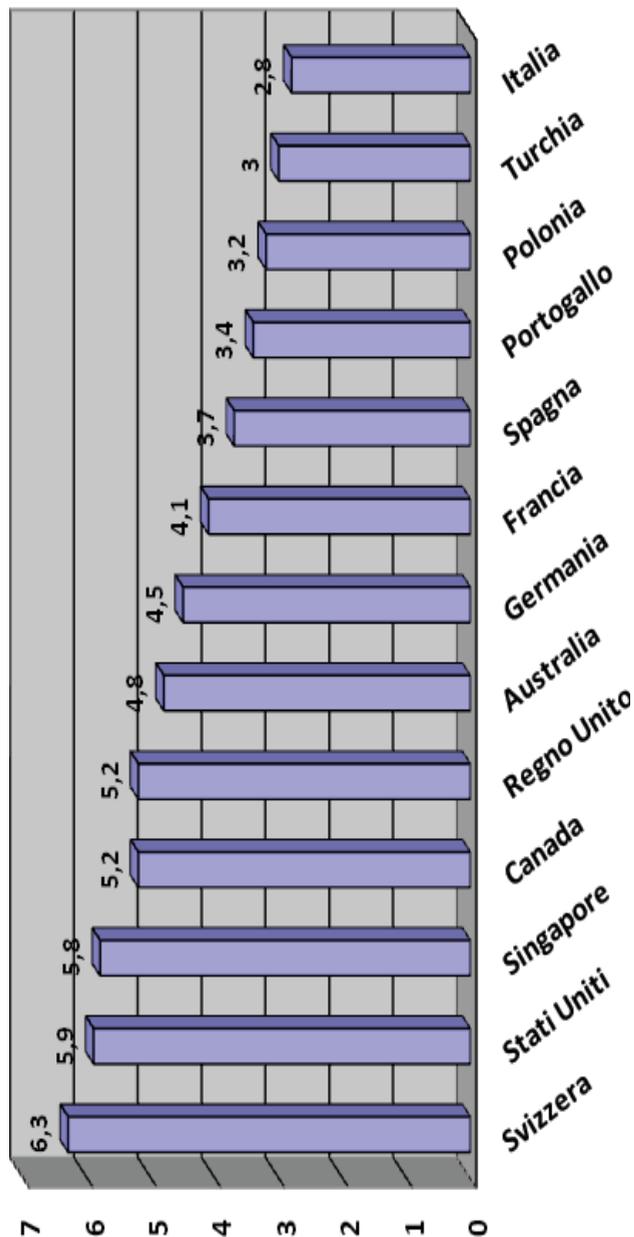
Analizzando i dati del *Global Competitiveness Report 2010-2011* diffuso dal World Economic Forum, scopriamo che l'Europa è una delle regioni più competitive al mondo. In effetti 5 paesi europei rientrano nella top ten e 12 tra

i primi venti: la Svizzera è al primo posto, seguita da Svezia (4), Danimarca (5), Finlandia (6) e Germania (7). Seguono i Paesi Bassi (10), il Regno Unito (13) e la Norvegia (14). L'Italia, il più basso paese europeo in classifica, occupa il 48° posto. L'area critica per l'Italia si conferma essere quella relativa al capitale umano, dove l'Italia è all'ultimo posto in graduatoria, rispetto ai principali paesi europei per quanto concerne l'investimento in istruzione. Il ritardo più sensibile patito dall'Italia rimane quello relativo all'istruzione universitaria. Solo il 19% della popolazione compresa tra i 25 e i 64 anni possiede un titolo di studio di livello terziario, una percentuale sensibilmente distante dalla media dei paesi Ocse (34%), addirittura quasi tre volte inferiore a quella del Canada (56%) e pari a circa la metà rispetto a quella riscontrata in paesi come Spagna (39%), Stati Uniti (40%) e Francia (41%) (fig. 2).

Nonostante questa situazione di arretratezza nel grado di istruzione della popolazione italiana, l'investimento pubblico in formazione (dalla scuola primaria al sistema universitario) in percentuale del Pil si è negli ultimi anni ulteriormente ridotto, passando dal massimo raggiunto nel 2006 di 5,1 punti percentuali di Pil all'attuale 4,5 contro una media dei paesi Ocse del 5,7. Il principale elemento di diversità del sistema italiano rispetto a quello degli altri paesi considerati è la quota di risorse dedicate al comparto universitario, pari solo al 17% del totale delle risorse contro il 25% della Germania, il 24% degli Stati Uniti e il 21% della Francia. L'università italiana inoltre mostra la peggiore attrazione di studenti stranieri (solo il 2%) e una preoccupante e incessante fuga di cervelli, che, in base al recente rapporto Federculture², sarebbero stimati a circa 6.000 ogni anno. Inoltre, secondo la stima della rilevanza del fenomeno di *brain drain* effettuata dal World Economic Forum, l'Italia è al quinto posto in Europa per fuga dei talenti, preceduta solo da Bulgaria (1), Romania (2), Lituania (3) e Grecia (4) (fig. 3).

² Grossi 2010.





1= paesi che non sanno valorizzare il talento, in cui è più forte il fenomeno di *brain drain* (fuga dei cervelli)

7= paesi che offrono opportunità a persone di talento

Fig. 3. Rilevanza del fenomeno di *brain drain* (Fonte: World Economic Forum 2011)

Analizzando i dati del recente rapporto Eurostat 2011 emerge con una certa chiarezza come esista una forte relazione fra occupazione culturale e livelli di sviluppo e innovazione tecnologica. Fra i Paesi con una più elevata incidenza di occupazione culturale troviamo, infatti, Norvegia (2,6%), Danimarca (2,3%), Finlandia (2,3%), Regno Unito (2,1%) e Olanda (2%). Si tratta delle economie europee che non solo hanno i più elevati livelli di reddito pro-capite, ma che hanno mostrato negli ultimi anni anche elevati indici di competitività internazionale. Si deve inoltre rilevare che, paradossalmente, i paesi dove è più alta l'occupazione in attività culturali non sembrano eccellere per "dotazioni culturali originarie". Nessuno di essi, infatti, si colloca ai vertici della *World Heritage List* dell'Unesco, che misura il numero di siti culturali di rilevante interesse internazionale e che ha proprio l'Italia al vertice assoluto. Ciò sta ad indicare che la produzione culturale non è necessariamente legata alle attività di valorizzazione del patrimonio storico-artistico. A conferma di questa ipotesi, una ricerca di Confcommercio del 2009 su *Cultura e PMI* fa emergere come il 67,8% delle imprese ritiene il nostro patrimonio culturale una risorsa competitiva non sfruttata in maniera efficiente dal nostro sistema Paese. L'81,9% delle imprese ritiene che gli investimenti pubblici destinati alla tutela ed alla valorizzazione dei beni culturali andrebbero in ogni caso potenziati. Nonostante le considerazioni fin qui svolte in Italia lo stanziamento per la cultura è tre volte inferiore a quella dei principali paesi europei e risulta in costante flessione sia in valore assoluto, sia in quota percentuale sullo stanziamento complessivo. In Italia nel 2012 lo Stato ha stanziato in cultura 1.377.889.000 euro, 333 milioni di euro in meno rispetto al 2010 quando il budget del MiBAC costituiva a malapena lo 0,21% del bilancio dello Stato (fig. 4), che equivale ad uno stanziamento pro capite di 25 euro l'anno contro i 46 euro della Francia e della Germania.

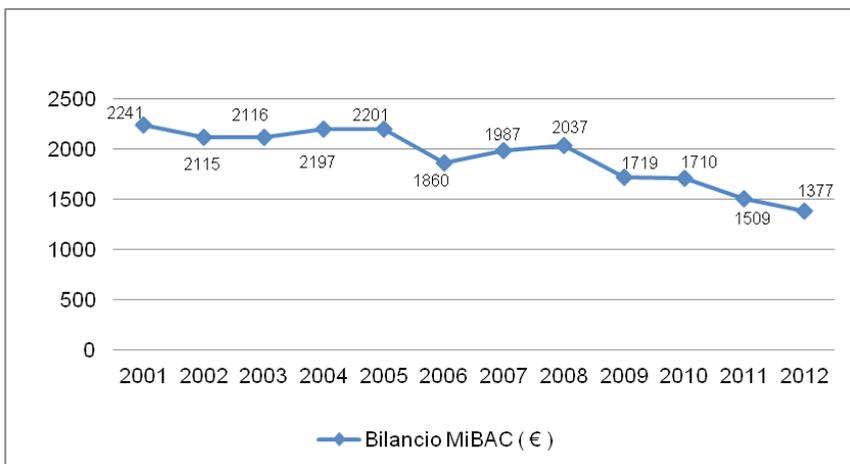


Fig. 4. Lo stanziamento del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali (Fonte: elaborazione su dati MiBAC)

Se sono gli elementi intangibili a determinare la competitività di un paese si comprende anche il motivo del rallentamento, se non immobilità, di contesti nazionali come quello italiano in cui si assiste ad una sorta di “indifferenza” nei confronti di tutto ciò che ha un valore formativo profondo sulla persona.

3. *Il ruolo strategico della cultura nella valorizzazione del territorio*

Da qualche anno si parla con sempre più insistenza di economia della felicità³, e non più soltanto di “economia del benessere”, e i primi risultati che emergono da questo nuovo filone di ricerche danno indicazioni sorprendenti. La cultura è il principale strumento attraverso cui vengono perseguiti quegli obiettivi di sviluppo umano che determinano il raggiungimento di standard elevati di qualità della vita⁴. Il ruolo strategico della cultura viene identificato con la sua capacità di generare creatività, mobilità, immaginazione e intuizione, e quindi non solo come un fattore in grado di aumentare la qualità della vita, ma anche come un *asset* cruciale per lo sviluppo di opportunità economiche e professionali. Infatti, è ormai evidente che tutti i centri urbani che perseguono una strategia di sviluppo economico locale fanno della cultura una delle proprie leve di azioni privilegiate, aprendo musei, costruendo i processi di riqualificazione urbana intorno a sempre più grandi e complessi interventi culturali-pilota e sperimentando nuove forme di integrazione orizzontale tra più filiere, tra loro diverse e spesso apparentemente lontane, ma caratterizzate da complementarità nelle loro strategie di produzione di innovazione⁵.

È su queste basi che nasce il modello del distretto culturale evoluto: un modello distrettuale in cui la cultura non ha valore in quanto crea profitti, ma perché aiuta la società ad orientarsi verso nuovi modelli di uso del tempo e delle risorse e così facendo produce a sua volta economie. È un modello, questo, che contribuisce non solo ad incrementare il livello di attività dell’economia locale, ma anche il capitale simbolico ed identitario della città, che diviene più nota e più attraente, non soltanto per i flussi turistici, ma anche per quelli degli investimenti e per le scelte localizzative dei professionisti qualificati. I contributi teorici che è utile richiamare per definire l’articolazione concettuale del modello proposto da Sacco e Tavano Blessi⁶, sono quelli di Richard Florida⁷, Michael E. Porter⁸ e Amartya Sen⁹, ciascuno dei quali diviene il riferimento di uno dei

³ Frey, Stutzer 2001.

⁴ Sacco *et al.* 2011.

⁵ Sacco, Ferilli 2006.

⁶ Sacco, Tavano Blessi 2005.

⁷ Florida 2002.

⁸ Porter 1990.

⁹ Sen 1994.

tre effetti sistemici che governano le dinamiche di organizzazione distrettuale: l'attrazione, cioè la localizzazione di professionisti e talenti creativi (Florida); l'orientamento all'innovazione per il sistema economico, ma anche per quello culturale (Porter); lo sviluppo delle *capabilities* (Sen). Infatti, come sottolinea Sacco¹⁰, creare valore nella società post-industriale presuppone mettere le persone in condizione di sviluppare le proprie *capabilities* in modo da poter partecipare attivamente alla vita culturale. Queste *capabilities*, una volta acquisite, diventano determinanti per molte dimensioni di rilevanza individuale e sociale, andando ad incidere sulla capacità innovativa e competitiva di un territorio. Ovviamente un distretto del genere deve ricercare la sua dimensione ottimale, ogni singolo museo deve possedere una progettualità propria ed essere in grado di tessere relazioni significative con altre realtà locali o extra-locali, deve possedere una sua forza propulsiva in termini di capacità produttiva, qualità dell'offerta, visibilità. Il raggiungimento della dimensione ottimale permette non solo di conseguire economie di scala e di varietà fondamentali per lo sviluppo del distretto ma anche di generare esternalità positive¹¹. Le principali esternalità sono date dagli effetti di network (l'alta densità museale concentrata in uno spazio delimitato permette di accrescere l'offerta culturale per i visitatori, grazie ai legami creati con altri musei, discipline, eventi, luoghi di intrattenimento), da un aumento nei consumi (l'aumentata offerta porta il consumatore a trarre una maggiore utilità dal consumo del prodotto offerto in un contesto più ricco e stimolante), dall'ottimizzazione nell'uso del tempo (la presenza di strutture, di manifestazioni, di eventi concentrati nello spazio e nel tempo sono una fonte di attrattiva per residenti e non) e da economie di scala e di scopo (si sviluppa l'offerta di servizi accessori, le attività possono essere programmate seguendo un calendario specifico e una strategia centralizzata, con ovvi vantaggi in termini decisionali e di riduzione dei costi).

4. *Obiettivi e metodologia della ricerca empirica*

In questa parte sono presentati i risultati di un'indagine empirica che, considerando le posizioni teoriche sopra delineate, si è posta l'obiettivo di identificare i fattori di successo nelle strategie di sviluppo *culture-driven* e di analizzare le iniziative implementate da due città europee molto diverse tra di loro come Vienna e Barcellona, che in questi ultimi anni si sono contraddistinte per i cospicui investimenti in ambito culturale. La ricerca si basa su 9 interviste effettuate tra il 2010 e il 2011 ai rappresentanti delle istituzioni delle due città analizzate. La scelta delle persone da intervistare si è basata sia sulla natura degli

¹⁰ Sacco 2010.

¹¹ Sacco, Pedrini 2003.

stakeholders coinvolti (principalmente dirigenti di musei, consulenti responsabili di progetti culturali per le istituzioni pubbliche, finanziatori e dirigenti della pubblica amministrazione) che sulla loro volontà di condividere le informazioni. Gli intervistati sono stati selezionati sulla base di un parere fornito da un gruppo di esperti (composto da manager d'arte e accademici) per coprire l'insieme degli *stakeholders* coinvolti nei processi di innovazione culturale delle due città. La metodologia utilizzata per le interviste si basa sull'approccio dei fattori critici di successo (CSF). Questa metodologia si è dimostrata utile per analizzare quel numero ristretto di aree strategiche che, se opportunamente sviluppate e valorizzate, possono garantire il successo competitivo di un'organizzazione¹². Le interviste hanno avuto una durata media di 60 minuti ciascuna e sono state integrate con informazioni tratte dai siti web delle istituzioni coinvolte. I dati raccolti sono stati analizzati utilizzando un approccio di codifica aperta¹³ e le tematiche emerse sono state raggruppate in categorie. Dalle interviste si è potuto constatare come i modelli di sviluppo basati sulla cultura si basino principalmente su quattro fattori di successo: il sostegno politico e finanziario di lungo periodo da parte degli *stakeholders*; una chiara attribuzione dei ruoli tra gli *stakeholders* coinvolti; un'elevata autonomia nella gestione dei budget; e la presenza di manager con competenze manageriali, esperienze e network internazionali. Di seguito, viene presentato ciascuno degli elementi identificati, evidenziandone i tratti distintivi e le modalità di attuazione nelle diverse realtà.

4.1 *Sostegno politico e finanziario di lungo periodo da parte degli stakeholders*

Il sostegno politico e finanziario di lungo periodo da parte degli *stakeholders* coinvolti è un prerequisito imprescindibile per il successo di un progetto culturale.

A Vienna, negli ultimi venti anni si è assistito a un rinnovamento totale dell'offerta culturale e al conseguente riposizionamento dell'immagine cittadina, da mèta storica di un turismo culturale classico, legato alle testimonianze architettoniche dei fasti asburgici, a destinazione percepita come dinamica e moderna, capace di attrarre un pubblico giovane e internazionale. L'arricchimento dell'offerta culturale cittadina ha richiesto il continuo sostegno finanziario da parte delle istituzioni, che a partire dai primi anni '90 hanno:

- garantito una forte e continuativa collaborazione da parte dei tre livelli governativi (cittadino, regionale e federale);
- promulgato leggi a favore dell'autonomia gestionale dei musei e delle istituzioni culturali;

¹² Rockhart 1979.

¹³ Cresswell 2007.

- incrementato il budget cittadino investito in arte e cultura, passando dallo 0,2% al 2,5% del Pil.

Lo sviluppo dell'offerta culturale è stato perseguito attraverso cospicui programmi di finanziamento di lungo periodo per la creazione e il sostegno operativo di nuove attrazioni cittadine. Il principale esempio dell'impegno istituzionale di lungo periodo nel rinnovamento dell'offerta culturale viennese è sicuramente la creazione del Museumsquartier (MQ), un polo espositivo e di produzione artistica localizzato nel centro storico di Vienna, che si estende su una superficie di circa 110.000 metri quadrati, di cui oltre 60.000 al coperto, che ospita un programma continuativo di eventi e installazioni artistiche e su cui si affacciano molteplici realtà museali ed espositive e vari esercizi commerciali (ristoranti, caffè, *bookshops*, *design shops*). La sua creazione ha richiesto un investimento iniziale di 200 milioni di euro (75% conferiti dal Governo Federale e il restante 25% dal Comune di Vienna) e il *long term commitment* a versare per almeno 10 anni un budget operativo annuale (incluse le spese di promozione e marketing) di 35 milioni di euro all'anno. Il processo di ideazione, costruzione e avviamento del MQ ha richiesto oltre 20 anni di continuativo supporto politico e finanziario da parte delle istituzioni. A più di dieci anni dall'inaugurazione il bilancio dell'investimento sostenuto dalle istituzioni pubbliche nel settore artistico e culturale è decisamente positivo, sia in termini di pubblico sia di ricadute economiche sul territorio: il MQ registra circa 3,6 milioni di visitatori all'anno (di cui 1 milione negli spazi espositivi, 2 milioni di presenze negli spazi aperti gratuitamente al pubblico e circa 600.000 partecipanti alle attività svolte negli spazi "creativi": laboratori e spettacoli di teatro, musica, danza e moda) che spendono mediamente 10 euro a persona (cifra molto superiore alla media delle principali istituzioni artistiche europee, inferiore ai 5 euro a persona). I circa 35-36 milioni di euro di ricavi annuali del MQ, coprendo per intero il budget operativo conferito dalle istituzioni per sostenerne e promuoverne l'attività, sono la dimostrazione dell'opportunità anche economica degli investimenti nel rinnovamento dell'offerta artistica di una grande città d'arte. Il principale punto di forza del piano di rinnovamento viennese consiste nella duratura e condivisa convinzione delle istituzioni locali e nazionali che il rilancio economico e sociale della città sia perseguibile attraverso l'arricchimento della sua offerta culturale. Il rischio principale di fallimento dei piani di sviluppo finanziati dal settore pubblico, infatti, risiede nella discontinuità del supporto dovuto all'avvicendamento di diversi schieramenti politici. Il successo del rilancio di Vienna testimonia invece l'importanza di un allineamento sostanziale della classe politica sulla necessità di intervento, finalizzata a stimolare e promuovere lo sviluppo economico e sociale del Paese che governa.

Tra i punti di forza del modello di sostegno politico e finanziario necessario al rinnovamento di Barcellona è possibile identificare gli investimenti pubblici volti a riqualificare gli spazi centrali delle Ramblas, un'area povera e degradata

che le istituzioni pubbliche hanno restituito alla cittadinanza, e in particolare ai giovani, attraverso un significativo intervento di riqualificazione. Peraltro, gli investimenti per la creazione del polo culturale hanno sostanzialmente rilanciato le Ramblas come area residenziale, aumentandone il valore immobiliare e creando una nuova attrazione culturale per turisti e residenti. Grazie al sostegno finanziario e politico del suo piano di sviluppo, il nuovo polo dell'arte e della cultura contemporanea è stato creato in tempi relativamente rapidi: due anni di studio preventivo e selezione dei progetti architettonici e cinque anni (1989-1994) di lavori per realizzare le strutture del Museo di Arte Contemporanea di Barcellona (MACBA) e del Centro di Cultura Contemporanea di Barcellona (CCCB). Proprio il Centro di Cultura Contemporanea di Barcellona costituisce un esempio interessante di come le istituzioni pubbliche fondatrici (Municipalità e Regione) abbiano investito nello sviluppo di un'offerta artistica e culturale rivolta prioritariamente ai residenti. Dei circa 400.000 visitatori all'anno registrati dal Centro di Cultura Contemporanea di Barcellona, oltre il 65% è infatti costituito da barcellonaesi. Un ulteriore esempio di realtà culturali costituite per aumentare l'attrattività di Barcellona e per riqualificare delle aree cittadine depresse è senza dubbio il Museo CosmoCaixa (MCC), nato dall'ambizioso obiettivo della Fondazione bancaria La Caixa di creare il più innovativo tra i grandi musei della scienza al mondo, capace di attrarre flussi continui di nuovi visitatori: non solo scolaresche (generalmente concentrate in alcuni periodi dell'anno), ma anche e soprattutto famiglie e giovani nazionali ed internazionali. La creazione del Museo CosmoCaixa ha richiesto un investimento iniziale di oltre 100 milioni di euro e gode del conferimento di un budget operativo annuale di circa 10 milioni all'anno.

4.2 *Chiara attribuzione dei ruoli tra gli stakeholders*

L'analisi delle attività promosse per rilanciare e rinnovare l'immagine di Barcellona e Vienna ha evidenziato come la chiara suddivisione dei ruoli tra gli *stakeholders* coinvolti a vario titolo nell'implementazione delle varie iniziative culturali sia un fattore critico di successo.

A Barcellona, ad esempio, quando alla fine degli anni '80 le istituzioni pubbliche locali e nazionali hanno promosso congiuntamente la nascita di un polo della cultura contemporanea, il successo dell'iniziativa è dipeso in gran parte dalla chiara attribuzione dei ruoli e delle responsabilità. Con riferimento al Centro di Cultura Contemporanea di Barcellona, il budget operativo annuale di 12 milioni di euro è composto per il 75% (9 milioni) da finanziamento pubblico, di cui il 75% conferito dalla Regione della Catalogna e il 25% restante dalla municipalità di Barcellona, e per il restante 25% (3 milioni) da sponsorizzazioni private e ricavi di biglietteria. Il *board* si riunisce solo per approvare il budget, non entrando in alcun modo nel merito del programma

culturale, competenza esclusiva del comitato scientifico. Il modello duale di *governance*, comitato scientifico e *board*, con competenze differenziate è presente da tempo in alcune importanti realtà museali (anche italiane), e prefigura la totale autonomia di progettazione e pianificazione delle proposte culturali per il comitato scientifico (nominato sulla base delle competenze e network internazionale) e la presenza di rappresentanze politiche nel *board* al quale compete la responsabilità di valutare la sostenibilità economica delle proposte e il mantenimento dell'equilibrio finanziario nel medio lungo termine.

A Vienna invece l'esempio più rappresentativo dell'efficacia di una chiara suddivisione dei ruoli tra gli *stakeholders* è quello di Departure, una società nata nel 2004 su iniziativa della Vienna Business Agency (Assessorato al Commercio del Comune di Vienna) per sostenere lo sviluppo e stimolare l'internazionalizzazione delle industrie creative locali (architettura, design, moda, musica, editoria, settore audiovisivo, multimedia, mercato dell'arte). L'investimento delle istituzioni pubbliche a sostegno della nascita, dello sviluppo e dell'internazionalizzazione delle imprese basate a Vienna e operanti nelle industrie creative rispecchia il diffuso convincimento che queste possano rappresentare anche in futuro (già oggi hanno un tasso di crescita maggiore rispetto ai settori produttivi tradizionali: +17.0% vs +5.4%) un importante volano per l'economia cittadina. Departure si occupa infatti di supportare le aziende operanti nelle industrie creative attraverso 4 programmi di sostegno (Classic, Focus, Pioneer ed Expert) che possono consistere nel conferimento di un finanziamento diretto (fino a 200.000 euro di progetti imprenditoriali basati a Vienna) oppure in un supporto di tipo consulenziale o legale di valore fino a 15.000 euro (a favore di realtà già esistenti sul territorio e che hanno obiettivi di crescita e internazionalizzazione).

4.3 Elevata autonomia nella gestione dei budget

Come testimoniano le interviste ai responsabili di importanti iniziative culturali internazionali, un ulteriore prerequisito necessario affinché i progetti di rinnovamento dell'offerta culturale cittadina possano avere successo è che vengano attivati piani di realizzazione pluriennali dotati di risorse economiche significative. Infatti, come sottolinea Jorge Wagensberg, Direttore Scientifico della Fondazione La Caixa di Barcellona, la certezza di avere per almeno cinque anni un certo budget annuale da gestire in autonomia è il requisito fondamentale per ideare e implementare un innovativo piano di sviluppo per i musei.

A partire dagli anni '90 la Municipalità di Vienna ha chiesto a curatori d'arte, organizzatori di eventi culturali e manager dell'arte indipendenti di rivitalizzare la scena culturale cittadina assegnando loro a tal fine ingenti budget annuali (da 1 a 3 milioni di euro a progetto), da gestire con la massima libertà creativa e operativa, per dare risposta ad un'esigenza specifica (ad esempio,

rinnovare l'offerta teatrale indipendente, stimolare l'internazionalità, creare nuovi luoghi di socializzazione). Così Vienna si è trasformata rapidamente da un luogo grigio e rivolto al passato in una delle città di cultura più dinamiche a livello internazionale. Il budget annuale destinato dal Comune di Vienna alla propria offerta artistica e culturale è passato in meno di 20 anni dallo 0,2% al 2,5% del bilancio comunale. Questa decisione si è rivelata efficace non solo nel rendere Vienna una città più attrattiva per residenti e turisti, ma anche da un punto di vista finanziario, visto il più che proporzionale indotto generato dalle attività avviate (teatri, concerti, festival e premi) grazie agli stanziamenti pubblici. A Vienna l'esempio più rappresentativo di un'elevata autonomia nella gestione dei budget è quello di Departure. Departure riceve dall'Assessorato al Commercio un budget operativo annuale di 3,7 milioni di euro che gestisce in modo indipendente, co-finanziando iniziative private di *start-up* o crescita. I 4 programmi di sostegno alle aziende promossi da Departure assegnano i finanziamenti in base al responso di giurie internazionali composte da indipendenti esperti dei vari settori. A testimonianza del successo riscosso dal modello operativo di Departure, basti pensare che dal 2004 la società ha finanziato oltre 250 progetti imprenditoriali, contribuito a creare oltre 1.200 nuovi posti di lavoro, e ha assegnato quasi 20 milioni di euro ai quali sono corrisposti quasi 70 milioni di investimento da parte dei privati. Un aspetto importante dei finanziamenti assegnati da Departure è che questi possono contare al massimo per il 50% dell'investimento totale previsto dal progetto. Dal 2004 al 2009, all'investimento di Departure di 15,3 milioni di euro è corrisposto un investimento privato di 61,3 milioni di euro. L'esempio del modello di finanziamento implementato da Departure richiama un approfondimento interessante sul sistema dei *matching funds*, strumento adottato negli ultimi anni in molteplici paesi europei, dopo la sua nascita e diffusione negli Stati Uniti all'inizio del secolo scorso. I *matching funds* consistono nel conferimento da parte di un donatore (sia privato, come un'impresa o un singolo individuo, sia un ente pubblico o una fondazione) di un certo importo a titolo di donazione a favore di un istituto, a condizione che questo trovi un'altra sponsorizzazione di pari importo. Questo tipo di supporto alle istituzioni culturali garantisce al contempo il perseguimento di due obiettivi: l'incremento della numerosità e del peso delle sponsorizzazioni private, aspetto di grande rilievo alla luce del progressivo taglio ai fondi stanziati per arte e cultura dalla gran parte dei governi europei negli ultimi anni di crisi economica, e l'aumento della capacità di *fundraising* delle istituzioni culturali, che si impratichiscono nella ricerca di finanziamenti e sovvenzioni.

L'esperienza maturata dalle istituzioni pubbliche nell'attrarre e ricercare nuovi sponsor appare strategica anche in considerazione della mutevolezza e imprevedibilità dei comportamenti liberali da parte di imprese private. Un esempio di evoluzione del modello di *matching funds* è quello promosso ed implementato a Francoforte dal banchiere Friedrich von Metzler, che, insieme

al direttore del Museo delle Arti Applicate, ha introdotto il cosiddetto sistema dell'“1+1=3” per stimolare le attività di *fundraising* da parte dei musei della città. Questo sistema prevede che, a seguito di una donazione da parte della banca, se l'istituto beneficiario riesce a trovare un'altra donazione di pari importo la banca si impegna a raddoppiare l'importo conferito inizialmente.

4.4 *Manager con competenze manageriali, esperienze e network internazionali*

Un aspetto comune ai casi di successo analizzati nell'ambito dello studio è l'attribuzione della responsabilità dei progetti più sfidanti, in termini di investimenti e livello di innovazione richiesta, a professionisti dotati di conoscenza del settore ma anche di competenze manageriali e di un ampio network internazionale.

A Vienna, sia la Municipalità che il Governo nazionale hanno assegnato la gran parte dei budget stanziati per promuovere la rinascita artistica della città a curatori esterni che portassero idee innovative e network internazionali. Ai curatori e profili manageriali selezionati dalle istituzioni promotrici delle iniziative sono stati comunque affiancati staff costituiti per la maggior parte da personale pubblico, portatore di elevata esperienza del settore e delle procedure burocratiche dell'amministrazione pubblica. I responsabili delle iniziative sono stati coinvolti con contratti a termine, biennali o pluriennali e a volte non rinnovabili, per garantire nel tempo il ricambio e la continua innovazione delle idee e dei progetti promossi.

A Barcellona, nel creare il Parco Scientifico, si è investito innanzitutto nell'attrazione di talenti. La convinzione sottostante era infatti che il suo successo sarebbe dipeso in gran parte dalla qualità delle persone che ne avrebbero fatto parte. Tutte le facoltà universitarie cittadine hanno investito ingenti risorse per attrarre professori e ricercatori di fama internazionale che portassero con sé non solo competenze ed esperienza ma anche i loro, altrettanto strategici, network relazionali. Anche nel caso delle nuove istituzioni culturali fondate per rinnovare l'immagine cittadina, la crescita e la capacità innovativa sono state favorite dalla loro attiva partecipazione a network associativi e museali internazionali. Il Museo CosmoCaixa, ad esempio, appartiene a tre network museali internazionali: l'ECSITE¹⁴, organizzazione europea che rappresenta centri, musei e istituzioni scientifiche di 25 Paesi; l'ASTC¹⁵, associazione di musei della scienza attiva negli Stati Uniti; e il Red-POP¹⁶, network che raggruppa

¹⁴ European Collaborative for Science, Industry & Technology Exhibitions (ECSITE): <<http://www.ecsite.eu/>>.

¹⁵ Association of Science-Technology Centers Incorporated (ASTC): <<http://www.astc.org/profdev/networks.htm>>.

¹⁶ Red de Popularización de la Ciencia y la Tecnología para América Latina y el Caribe (Red-POP): <<http://www.redpop.org/>>.

i centri e i programmi per la divulgazione della scienza e della tecnologia in America Latina e nei Caraibi. Il Centro di Cultura Contemporanea di Barcellona ha collaborazioni continuative con oltre 25 istituzioni culturali internazionali e conduce parte della propria attività di ricerca in *partnership* con Microsoft e il Centre Pompidou.

5. Conclusioni

Lo studio ha offerto una panoramica delle modalità con cui si innescano e si realizzano i processi di sviluppo economico e sociale locale legati alla cultura e di come questa possa influire sulla competitività di un paese. Tra i casi che in questi ultimi anni hanno assunto una massa critica sufficiente per fare valutazioni sulle dinamiche di sviluppo *culture-driven* si è preso in considerazione quelli di Vienna e Barcellona. I principali insegnamenti emersi dallo studio condotto possono essere sintetizzati nei seguenti punti riassuntivi, che si propongono di guidare e supportare gli *stakeholders* di una città nella complessa ma entusiasmante sfida di rinnovarne e rilanciarne l'immagine di destinazione turistica d'arte di alto livello.

È necessario un forte e condiviso *commitment* da parte dei vari *stakeholders* della città, che si devono impegnare nel lungo termine a implementare e sostenere con sostanziali investimenti un vasto piano di riqualificazione e arricchimento dell'offerta culturale. Il *commitment* dichiarato deve esplicitarsi nello stanziamento di un budget da investire nel lungo periodo sia per avviare e sostenere l'implementazione di grandi opere che per garantire adeguati budget operativi annuali a supporto dell'attività corrente delle nuove strutture.

Appare necessaria una chiara separazione dei ruoli ricoperti dai vari *stakeholders* cittadini coinvolti nel lancio delle iniziative culturali. A tale proposito è auspicabile che gli enti finanziatori delle iniziative promosse rimangano distinti rispetto agli organismi coinvolti nella gestione operativa delle stesse. Il primo passo in tal senso è l'individuazione del modello di *governance* più adatto a ciascuna iniziativa. Devono essere quindi identificati dei sistemi a garanzia dell'autonomia gestionale delle nuove strutture, ad esempio attraverso la creazione di comitati direttivi indipendenti dai *board* che approvano i budget operativi.

È necessario prendere consapevolezza del fatto che il successo economico delle nuove iniziative promosse non ha nel numero di visitatori il suo indicatore primario, che è invece l'indotto che queste generano sul territorio. Ne consegue l'importanza di portare avanti iniziative improntate alla qualità, capaci di attrarre specifici target di visitatori, che siano disposti a pagare per un servizio di alto livello. Un elemento comune alle due città analizzate è che i budget stanziati dai promotori dei nuovi progetti culturali per il lancio dell'iniziativa

e per sostenerne l'operatività ordinaria sono assegnati senza particolari vincoli d'impiego, garantendo ai responsabili dei progetti la massima autonomia gestionale e organizzativa per tutta la durata del progetto. Appare comunque opportuno definire dei *check points* sull'operato dei comitati di gestione delle iniziative, che possono essere valutati sulla base di indicatori predefiniti di efficacia ed efficienza.

Infine l'aspetto che ha decretato il successo di molte iniziative, soprattutto di quelle legate alla gestione di realtà museali ed espositive, è la selezione di responsabili dotati non solo di profili molto qualificati ma con importanti esperienze e network internazionali. L'obiettivo primario è quello di massimizzare il loro contributo creativo e la capacità di fare leva sulla conoscenza di *best practices* internazionali e sui loro network personali nel settore.

Come sviluppo e ampliamento della discussione relativamente alle tematiche affrontate in questo articolo, si invitano altri ricercatori ad allargare l'analisi empirica svolta esaminando altre capitali europee. Tale sviluppo consentirebbe di corroborare eventualmente la significatività dei risultati conseguiti in questa ricerca, mitigando altresì il suo possibile limite legato al numero ristretto dei soggetti intervistati. Sulla base di queste considerazioni gli autori sottolineano altresì l'importanza di ampliare il campione dei soggetti intervistati prevedendo interviste anche con altre tipologie di soggetti coinvolti a diverso titolo nei processi descritti.

Riferimenti bibliografici / References

- Benhamou F. (2004), *L'economia della cultura*, Bologna: Il Mulino.
- Confcommercio-Format, a cura di (2009), *Cultura e PMI*, Firenze: Confcommercio-Format.
- Cresswell J.W. (2007), *Qualitative enquiry and research design: Choosing among five approaches*, Thousand Oaks, CA: Sage.
- Eurostat (2011), *Culture Statistics Pocketbooks*, Brussels: European Community.
- Florida R. (2002), *The Rise of the Creative Class*, New York: Basic Books.
- Frey B., Stutzer A. (2001), *Happiness and economics: How the economy and institutions affect human well-being*, Princeton: Princeton University Press.
- Grossi R., a cura di (2010), *La cultura serve al presente*, VII Rapporto Federculture, Milano: Etas.
- Oecd (2010), *Oecd Factbook 2010: Economic, Environmental and Social Statistics*, Paris: Oecd.
- Porter M. (1990), *The Competitive Advantage of Nations*, New York: The Free Press.
- Ricciardi C., Gambaro M. (1997), *Economia dell'informazione e della comunicazione*, Roma: Laterza.

- Rockhart J.F. (1979), *Chief executives define their own data needs*, «Harvard Business Review», 57, n. 2, pp. 238-241.
- Sacco P. (2002), *La cultura come risorsa economica per lo sviluppo locale*, «La nuova città», 8, n. 2/3, pp. 79-87.
- Sacco P. (2010), *La partecipazione culturale come spazio di coesione sociale. Idee ed esperienze*, in *La cultura serve al presente*, VII Rapporto Federculture, a cura di R. Grossi, Milano: Etas.
- Sacco P., Ferilli G. (2006), *Il distretto culturale evoluto nell'economia post industriale*, Università IUAV di Venezia, working paper 4/06 <http://www.iuav.it/Ricerca1/Dipartimen/dADI/Working-Pa/wp_04_2006.pdf>, 28.01.2013.
- Sacco P., Grossi E., Tavano Blessi G., Cerutti R. (2011), *The Impact of Culture on the Individual Subjective Well-Being of the Italian Population: An Exploratory Study*, «Applied Research in Quality of Life», in corso di pubblicazione.
- Sacco P., Pedrini S. (2003), *Il distretto culturale: mito o opportunità?*, «Il Risparmio», 51, n. 3, pp. 101-155.
- Sacco P., Tavano Blessi G. (2005), *Distretti culturali evoluti e valorizzazione del territorio*, «Global and Local Economic Review», 8, n. 1, pp. 7-41.
- Santagata W. (2000), *Distretti culturali, diritti di proprietà e crescita economica sostenibile*, «Rassegna economica», 64, n. 1, pp. 31-61.
- Santagata W. (2001), *Economia creativa e distretti culturali*, «Economia della cultura», 11, n. 2, pp. 167-173.
- Santagata W. (2007), *La fabbrica della cultura*, Bologna: Il Mulino.
- Sen A. (1994), *Well-Being, Capability and Public Policy*, «Giornale degli economisti e annali di economia», n. 7-9, pp. 333-348.
- Sen A. (1997), *Editorial: Human Capital and Human Capability*, «World Development», 25, n. 12, pp. 1959-1961.
- Tavano Blessi G. (2006), *Città satellite? Le Laives d'Europa: quale sviluppo attraverso la cultura*, Roma: Meltemi Editore.
- Throsby D. (2001), *Economics and Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Valentino P. (2001), *I distretti culturali: nuove opportunità di sviluppo del territorio*, Roma: Civita.
- World Economic Forum (2011), *The Global Competitiveness Report 2010-2011*, Geneva: World Economic Forum.

Documenti

Il difficile rapporto tra cultura e mercato in Italia. Note a margine della ricerca *Le attività culturali e lo sviluppo economico: un esame a livello territoriale**

Ginevra Domenichini**

Abstract

Il contributo presenta gli esiti della ricerca condotta da Enrico Beretta e Andrea Migliardi sulle interdipendenze tra il settore culturale italiano e il sistema produttivo del Paese; oggetto di analisi sono, in particolare, le attività culturali a contenuto non industriale – arti visive, spettacolo dal vivo, patrimonio artistico-culturale. Partendo dal presupposto che tali risorse possono in vari modi concorrere allo sviluppo, gli autori propongono una analisi delle dimensioni e caratteristiche del settore da un punto di vista economico e gestionale-amministrativo. Le considerazioni avanzate in merito allo sfruttamento di tale risorsa e gli interventi di *policy* proposti per una sua corretta valorizzazione offrono un significativo contributo sotto il profilo teorico-conoscitivo e applicativo al dibattito, estremamente attuale, sul valore e le potenzialità di sviluppo, anche economico, del settore.

* Beretta E., Migliardi A. (2012), *Le attività culturali e lo sviluppo economico: un esame a livello territoriale*, «Questioni di Economia e Finanza (Occasional Papers)», luglio, n. 126, <http://www.bancaditalia.it/pubblicazioni/econo/quest_ecofin_2/QF_126/QEF_126.pdf>.

** Ginevra Domenichini, Assegnista di Ricerca, Università degli Studi di Genova, Dipartimento di Economia, Via Vivaldi, 5, 16100 Genova, e-mail: gidome@economia.unige.it.

The paper presents the output of the research conducted by Enrico Beretta and Andrea Migliardi on the connections between the Italian cultural sector and the Country's economy; the study focuses, in particular, on non industrial cultural activities which include the visual and performing arts and the heritage. Acknowledging their contribution to development, the authors analyse the dimensions and characteristics of the sector both from an economic and administrative/managerial perspective. Their remarks on the current level of exploitation of such resource and the suggested policy recommendations for its enhancement represent a valuable contribution to the current debate on the value and development potentials of the sector.

1. *Il contesto di riferimento*

Il ruolo e le potenzialità del sistema culturale italiano nel tessuto economico-sociale del paese, insieme alle criticità che ne ostacolano lo sviluppo, sono oggi al centro di un vivace dibattito scientifico, caratterizzato in taluni casi da una sorprendente visibilità mediatica. Ne sono un esempio il manifesto “Una costituente della cultura”, promosso da «Il Sole 24 Ore»¹, gli articoli che ne sono seguiti pubblicati nella rubrica “Cultura e Sviluppo” e le numerose occasioni di confronto pubblico avviate sul territorio².

Le criticità sollevate dalla difficile congiuntura economica, che mettono a rischio la sostenibilità del settore, rappresentano una delle prospettive attraverso le quali leggere l'accresciuto interesse verso queste tematiche. Nel periodo 2006-2010 la spesa in cultura del MiBAC, dei Comuni, delle Fondazioni bancarie, così come i contributi provenienti dalle sponsorizzazioni culturali, hanno subito una consistente flessione – rispettivamente del 19%³, 4%⁴, 15%⁵ e 26%⁶

¹ Cfr. *Niente cultura, niente sviluppo* (2012), «Il Sole 24 Ore», 19 febbraio, p. 25.

² Tra le più recenti: *Summit Arte e Cultura. Economia dell'arte e valorizzazione della cultura*, Milano, 23 febbraio 2012; *Stati Generali della Cultura*, Roma, 15 novembre 2012; *Florens 2012. Biennale Internazionale dei Beni Culturali e Ambientali*, Firenze, 3-11 novembre 2012.

³ Elaborazione propria sulla base dei dati riportati in MiBAC 2011, p. 27. Secondo il MiBAC infatti la spesa consuntiva del Ministero ammontava, nel 2006, a € 2.226.883.335 e nel 2010 a € 1.795.542.456.

⁴ Elaborazione propria sulla base dei dati riportati in “I Bilanci consuntivi delle amministrazioni comunali” pubblicati dall'ISTAT nella serie Tavole di Dati (<<http://www.istat.it/it/archivio/tavole-di-dati/pagina/1>>). Secondo l'ISTAT gli impegni di spesa delle Amministrazioni Comunali nell'esercizio delle funzioni relative alla cultura e ai beni culturali ammontavano, nel 2006, a € 2.511.716.858 e nel 2010 a € 2.399.611.517.

⁵ Elaborazione propria sulla base dei dati riportati in ACRI 2008, 2011. Secondo l'ACRI le erogazioni delle Fondazioni bancarie nel settore Arte, Attività e Beni Culturali ammontavano nel 2006 a € 487.800.000 e nel 2010 a € 413.000.000.

⁶ Elaborazione propria sulla base dei dati riportati in Grossi 2008, 2012. Secondo Grossi le sponsorizzazioni culturali ammontavano nel 2006 a circa € 244.000.000 e nel 2010 a € 181.000.000.

–, particolarmente evidente tra il 2008 e il 2009, contrazione che può essere attribuita alla crisi economica che sta attraversando il paese, ma che nel caso del MiBAC e dei Comuni era in atto già nei due anni precedenti il 2006. Al di là del dibattito sull'entità dei finanziamenti, il cuore del problema risiede nella crisi di legittimazione in cui si trovano molte attività culturali⁷ e nella necessità di modificare le politiche e i modelli di gestione dei beni e delle attività culturali per renderli più efficaci, efficienti e capaci di adattarsi ad un nuovo scenario dove di fondamentale importanza diventa la collaborazione e co-partecipazione di pubblico, privato e terzo settore⁸, aspetti rispetto ai quali gli studi di economia della cultura possono offrire un significativo contributo. A questo proposito la recente letteratura italiana, riprendendo tematiche già emerse, si è soffermata sul tema della rendicontazione della *performance* – ancora troppo poco diffusa tra le istituzioni culturali del paese –, sulla valutazione d'impatto – quale strumento che può aiutare a razionalizzare le scelte di investimento sulla base di dati empirici e a verificarne l'utilità e congruità –, sull'utilità di adottare strategie di rete e di filiera e, riallacciandosi alle considerazioni menzionate in apertura, sulla mappatura conoscitiva di attività, beni e industrie culturali e creative del paese, nonché sul loro ruolo nei processi di sviluppo da un punto di vista macroeconomico. Questo filone di studi sta oggi attraversando un periodo di particolare fioritura di cui sono testimoni numerose ricerche volte, ad esempio, a quantificare il valore economico del settore in termini di valore aggiunto e occupazione⁹, la sua incidenza sul *brand* del paese¹⁰, il rapporto tra consumo culturale, salute e benessere psicologico¹¹ e quello tra paesaggio, patrimonio culturale, servizi culturali e benessere della società italiana¹². Si tratta di contributi che, declinando le dimensioni e le potenzialità del settore nel sistema socio-economico del paese, concorrono anche ad arginare quella scarsa consapevolezza del valore della cultura in termini di sviluppo, più volte evidenziata dalla critica in riferimento al contesto italiano¹³.

Le politiche promosse dall'Unione Europea rappresentano poi un'altra prospettiva attraverso la quale interpretare il crescente dibattito italiano sul valore della cultura. Il carattere strategico assunto da tale risorsa nel contesto post-industriale viene espresso in svariati documenti di indirizzo della Commissione quali la *Comunicazione su un'agenda europea per la cultura in un mondo in via di globalizzazione*¹⁴ e il *Libro Verde* del 2010, che sottolinea come le industrie culturali e creative dell'Europa possono contribuire a «mettere

⁷ Cfr. ad esempio Dal Pozzolo, Bollo 2009; Grossi 2010.

⁸ Si veda in proposito Flick 2012.

⁹ Istituto Guglielmo Tagliacarne 2009; Unioncamere, Symbola 2011, 2012; Centro Studi Unioncamere 2012.

¹⁰ Cherchi 2012; Sacco 2012a.

¹¹ Grossi *et al.* 2012.

¹² Giovannini 2012.

¹³ Cfr. ad esempio Caliandro, Sacco 2011; Sacco 2012b.

¹⁴ Commissione Europea 2007.

in atto la strategia “Europa 2020”» – a favore di una crescita intelligente, inclusiva e sostenibile – «e alcune delle sue “iniziative faro”, come “L’Unione per l’innovazione”, “Un’agenda europea del digitale”, la lotta contro il cambiamento climatico, “Un’agenda per nuove competenze e nuovi posti di lavoro” e “Una politica industriale per l’era della globalizzazione”»¹⁵. Dalla semplice lettura delle voci qui riportate si intuisce il ruolo attribuito in sede europea al settore culturale e creativo nei processi di sviluppo locali, nazionali ed europei¹⁶: una visione sostenuta dalle ricerche empiriche commissionate che evidenziano il suo impatto economico – in termini di valore aggiunto e occupazione – e sociale – sul piano del benessere, della coesione, dello sviluppo del capitale sociale –, gli effetti *spillover* generati su altre industrie quali il turismo, la sua funzione di stimolo all’innovazione di prodotti e servizi, il suo contributo rispetto all’attrattività dei territori e, quindi, all’afflusso di capitale umano e investimenti. Al fine di poter sfruttare pienamente tali potenzialità, le raccomandazioni rivolte in sede europea agli organi nazionali e sovranazionali competenti in materia¹⁷ prevedono, anche, la costruzione di una base di dati più ampia dell’attuale sulla rilevanza socio-economica del comparto culturale e creativo, giudicata fondamentale per la creazione di una strategia di crescita del settore e per rafforzare presso i decisori politici la ancora debole concezione delle connessioni tra cultura e sviluppo.

2. *Struttura e risultati della ricerca*

All’interno di questo quadro si colloca lo studio *Le attività culturali e lo sviluppo economico: un esame a livello territoriale* di Enrico Beretta e Andrea Migliardi. Il lavoro, frutto di una ricerca *desk* e *field* realizzata dalla sede di Genova della Banca d’Italia, fornisce un significativo contributo all’analisi delle caratteristiche del settore culturale italiano, delle sue interdipendenze con il sistema produttivo del paese e avanza insieme proposte per una più efficace e fruttuosa gestione e valorizzazione di tale risorsa. Oggetto di considerazioni approfondite sono, in particolare, le attività culturali a contenuto non

¹⁵ Commissione Europea 2010, p. 2.

¹⁶ Per quanto riguarda i nuovi programmi di finanziamento europei, operativi nel periodo 2014-2020, si segnalano per la rilevanza data al settore culturale e creativo: *Creative Europe e Horizon 2020*. In particolare quest’ultimo, dedicato alla ricerca e innovazione, ha sollevato un acceso dibattito nel panorama italiano ed europeo circa l’inserimento del patrimonio culturale tra i temi di ricerca. Il riferimento al patrimonio culturale era infatti sostanzialmente assente nella prima proposta – fatta eccezione per la menzione ai beni di valore storico e culturale all’interno della priorità *Industrial Leadership* –, ma è stato poi inserito tra gli emendamenti al testo ribadendo così il ruolo del settore nel raggiungimento della strategia *Europa 2020*. Il documento finale del programma *Horizon 2020* verrà emanato entro la fine del 2013.

¹⁷ CSES, ERICarts 2010; KEA 2006.

industriale¹⁸, ovvero quei settori definiti dalla Commissione Europea «core arts field»¹⁹: le arti visive, lo spettacolo dal vivo e il patrimonio.

Dopo alcune osservazioni iniziali sui possibili contributi forniti dalle attività culturali allo sviluppo, lo studio prende avvio con la definizione delle attività economiche connesse al settore. Segue una più dettagliata analisi quantitativa delle varie forme di domanda e offerta esistenti a livello territoriale disaggregato e un esame del sistema di finanziamento pubblico al settore sotto il profilo sia quantitativo che qualitativo. Infine, vengono esaminati gli attuali meccanismi di governo dei beni artistici e culturali, unendo la disamina della legislazione alle considerazioni di un *pool* di operatori pubblici e privati del settore che portano gli autori ad avanzare diverse proposte su possibili interventi a livello amministrativo e gestionale.

Il quadro d'insieme che emerge sulle luci ed ombre di alcuni elementi del sistema culturale italiano e i suggerimenti di *policy* avanzati rendono la ricerca di particolare interesse per studiosi, operatori del settore e *policy makers*, ai quali appaiono essere rivolte le azioni di riforma proposte, certamente ambiziose, ma altrettanto concrete e realizzabili.

Gli elementi che conferiscono particolare interesse e significato all'approccio seguito sono riconducibili a:

- la scelta di focalizzare l'attenzione sul *core* delle arti, ovvero su quei settori che rappresentano, nella classificazione fornita dalla Commissione Europea, l'anima delle industrie culturali e creative²⁰, nonché, con particolare riferimento al contesto italiano, una risorsa da un lato peculiare per consistenza e diffusione territoriale, dall'altro particolarmente dipendente dai finanziamenti pubblici con funzioni amministrative concorrenti tra i diversi livelli di governo che da tempo rendono complessa la loro gestione (mettere in luce la dimensione economica e, ancora di più, le possibili strade da perseguire per valorizzare pienamente tale risorsa significa quindi contribuire a rafforzare uno degli elementi di competitività del paese e, insieme, uno dei settori più sofferenti e bisognosi di interventi a livello di organizzazione e di *governance* nell'odierno clima economico, affrontando così un tema di grande rilevanza e attualità);

¹⁸ Benché la legislazione italiana distingua i beni dalle attività culturali – come si desume, tra gli altri, dall'articolo 117 della Costituzione –, con l'accezione “attività culturali a contenuto non industriale” si intende qui fare riferimento non tanto alle attività volte a diffondere le espressioni della cultura e dell'arte ma piuttosto ai settori culturali non industriali, prendendo a modello la classificazione proposta dalla Commissione Europea (KEA 2006) che li definisce quali settori che producono beni e servizi non riproducibili finalizzati ad essere consumati sul luogo. Tra questi rientrano le arti visive, lo spettacolo dal vivo, il patrimonio e, anche, musei, siti archeologici, biblioteche, archivi. I beni culturali e gli istituti e luoghi di cultura così come vengono intesi dalla legislazione italiana (cfr. D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42 in materia di “Codice dei beni culturali e del paesaggio”) appaiono dunque, almeno parzialmente, ricompresi in tale classificazione.

¹⁹ KEA 2006, p. 3.

²⁰ Si veda in proposito il già richiamato studio KEA 2006.

- l’apporto conoscitivo fornito alla ricognizione del perimetro economico del settore culturale italiano, di particolare valore vista la carenza di informazioni e di consapevolezza riscontrata a livello nazionale e, insieme, l’ampia prospettiva adottata nell’esaminare le problematiche che lo caratterizzano – amministrative, organizzative, relative al rapporto tra domanda e offerta di cultura nel paese –, affrontate attraverso un’analisi sia qualitativa che quantitativa;
- l’offerta di utili soluzioni di *policy* per potenziare la valorizzazione del settore, formulate anche sulla base delle problematiche emerse dal confronto con esperti ed operatori pubblici e privati (il loro principale valore appare risiedere nell’essere del tutto viabili – in quanto fondate sulla scelta consapevole di non poter sollecitare complessi stravolgimenti normativi o ingenti interventi economici difficilmente ottenibili, benché benèfici – e, insieme, rilevanti – in quanto strettamente collegate alle quotidiane problematiche di gestione del patrimonio e delle arti).

I primi paragrafi inquadrano il perimetro economico del settore culturale facendo riferimento a diverse fonti – la Commissione Europea, l’ISTAT, il *Primo Censimento delle istituzioni e imprese non profit*, il *Rapporto Florens 2010* –, al fine di trattare il fenomeno da più livelli di osservazione. La panoramica restituita consente un confronto internazionale e una più dettagliata analisi a livello territoriale e regionale sull’impatto diretto in termini di valore aggiunto e occupazione; insieme vengono presi in esame i dati sul lavoro volontario nelle istituzioni e imprese *non profit* e quelli sugli effetti *spillover* prodotti dal settore culturale sull’attività e occupazione dei comparti economici ad esso collegati. Necessariamente l’approccio adottato non consente un confronto puntuale tra i fenomeni analizzati, vista la mancanza di armonizzazione tra le statistiche elaborate dalle varie fonti, basate su sistemi di classificazione diversi e non sufficientemente disaggregati da consentire una scrematura delle voci non pertinenti; inoltre emerge chiaramente la difficoltà nel censire sistematicamente e puntualmente la dimensione economica del settore culturale *core* che spesso si trova aggregato nella più generica voce “attività culturali e ricreative”, nella quale confluiscono, ad esempio, le attività sportive. Nonostante tale criticità, comune a molte altre ricerche, emerge un quadro in cui le porzioni di valore aggiunto e occupazione realizzate dal settore culturale e creativo in Italia, per quanto notevoli – 2,3% del PIL nel 2003 e 2,8% dell’impiego totale nel 2004 – non arrivano a raggiungere la media della UE a 25 – rispettivamente 2,6% e 3,1%. Non trascurabile, benché difficilmente stimabile, appare poi l’impatto indiretto sull’indotto, che conta moltiplicatori pari a 2,49 per il valore aggiunto e 1,65 per gli addetti. A livello nazionale l’incidenza dell’occupazione culturale mostra una variabile molto limitata nel periodo preso in esame (2000-2007) e livelli di concentrazione particolarmente elevati nelle regioni centrali. Questa prima rappresentazione mette in evidenza il ritardo del sistema culturale italiano – rilevabile anche in altre parti della ricerca –, che in parte può essere

spiegato osservando i dati sul valore degli investimenti in risorse intangibili nel settore culturale e creativo del Paese; questi, infatti, nel periodo 1999-2003, benché in crescita, rimangono decisamente inferiori alla media dei paesi UE a 25²¹. Un altro aspetto interessante sollevato riguarda l'occupazione culturale, rispetto alla quale una recente ricerca svolta dall'Associazione per l'Economia della Cultura insieme all'ISTAT²² ha rilevato una più marcata esposizione del comparto alle fluttuazioni economiche se confrontato all'andamento generale dell'occupazione in Italia. Il fenomeno viene spiegato non soltanto in riferimento alla difficile congiuntura economica ma anche alla diminuzione della spesa pubblica nel settore, che risulterebbe essere una delle più incisive determinanti dell'andamento del mercato del lavoro culturale. Il tema appare poi di particolare rilevanza, benché poco studiato, anche in relazione al già menzionato *Libro Verde*, documento di indirizzo della Commissione Europea che individua nelle potenzialità di crescita dell'occupazione culturale uno dei contributi offerti dal settore al raggiungimento della strategia *Europa 2020*.

L'analisi sulla domanda di cultura viene effettuata attraverso i canonici indicatori relativi alla spesa privata e alla fruizione, entrambi calcolati su dati ISTAT. Per quanto riguarda il primo aspetto, emergono anche in questo caso, oltre alle già menzionate criticità statistiche, la dinamica contenuta della spesa nel periodo 2000-2007, inferiore a quella dei consumi di altro tipo, la sua incidenza sui consumi totali, minore rispetto alla media europea – 6,9% anziché 9% – e insieme significative differenze a livello territoriale tra le regioni settentrionali e il mezzogiorno, dove la spesa risulta più contenuta. Quest'ultima considerazione vale anche per i livelli di fruizione, soprattutto per quanto riguarda i musei, le mostre, i monumenti e le aree archeologiche, che tendono ad essere poco “frequentati” nelle regioni meridionali, fenomeno certamente non imputabile alla carenza di risorse culturali. Segnali positivi provengono però dall'andamento dei tassi di utilizzo tra il 2000 e il 2010, che segnano una crescita, seppur moderata, soprattutto per quanto riguarda il cinema, il teatro e i concerti. Nel complesso, sottolineano Beretta e Migliardi, la domanda di cultura appare per molti aspetti insoddisfacente, soprattutto alla luce dell'ampia offerta culturale del paese – di cui gli autori rilevano in particolare la distribuzione territoriale piuttosto uniforme – e dei tassi di crescita registrati in altri paesi europei. A questo proposito occorre tuttavia segnalare che, secondo le rilevazioni di Federculture²³, la fruizione culturale in Italia tra il 2001 e il 2011 ha subito una variazione in positivo superiore rispetto a quella di altre

²¹ Tali investimenti corrispondevano al 3,2% del fatturato nel settore nel 1999 e al 3,6% nel 2003, mentre nella media dei Paesi UE a 25 ammontavano rispettivamente a 3,6% e 4,2% (KEA 2006).

²² Bodo 2012.

²³ Grossi 2012. Secondo lo studio, tra il 2001 e il 2011 il consumo di attività sportive da parte degli italiani è aumentato dello 0,7% e quello relativo alle discoteche e balere è invece diminuito del 14,4%.

attività ricreative quali gli spettacoli sportivi e le discoteche, così come sono aumentati del 23,7% i visitatori dei musei statali nello stesso arco di tempo.

Per quanto riguarda poi l'offerta di cultura, lo studio prende in esame, oltre alla sua tipologia e diffusione territoriale, anche l'introito medio realizzato per visitatore e le ricadute generate sull'indotto, in particolare sul turismo. Il primo aspetto risulta, tra le diverse realtà museali del Paese, omogeneo ma basso – tra 2,9 e 2,4 euro; più alti invece i proventi dei biglietti nel settore dello spettacolo dal vivo – tra i 17,9 e i 9,2 euro per visitatore. Il secondo aspetto viene invece analizzato attraverso un interessante confronto tra la concentrazione di siti archeologici e musei nelle varie regioni del paese – calcolata attraverso un indice sintetico quantitativo elaborato *ad hoc* – e la spesa effettuata nel 2007 dai turisti stranieri nelle città d'arte italiane – desunta dalle rilevazioni della Banca d'Italia. Il raffronto mette in luce l'esistenza di una correlazione positiva tra offerta e spesa e, insieme, le vistose disparità tra alcune regioni caratterizzate dalla medesima dotazione artistico-culturale, almeno in termini quantitativi, ma da livelli molto diversi di spesa; è il caso, ad esempio, del Veneto e della Campania, dove a livelli di offerta simili corrisponde una spesa dei turisti stranieri molto più elevata nella prima con una differenza tra le due che sfiora un milione e mezzo di euro. Emerge quindi da un lato il contributo reddituale ridotto generato, in particolare, dal patrimonio artistico e museale, che sembra presentare margini di incremento²⁴; dall'altro una disparità tra le regioni del paese nel generare un rendimento economico dallo sfruttamento turistico delle risorse. Questa considerazione sollevata dagli autori andrebbe certamente approfondita con ulteriori indagini sugli aspetti qualitativi delle risorse, ma fa pensare ad una diversa capacità di strutturare l'offerta, anche forse in termini di marketing da parte delle diverse organizzazioni artistico-culturali. Per quanto riguarda le istituzioni museali, una recente indagine condotta da Intesa Sanpaolo insieme al Centro ASK Bocconi ha proprio messo in luce l'esigenza di «rinnovare e potenziare le capacità narrative del patrimonio [...] per accrescerne l'attrattività e la reputazione»²⁵, anche sul fronte del turismo, agendo così a favore della sua sostenibilità. Il tema è articolato e richiede un miglioramento tanto di servizi e prodotti culturali quanto delle capacità organizzative e gestionali dell'insieme di servizi offerti ai turisti sul territorio (accessibilità, accoglienza, servizi di mobilità e informativi, ecc.). Per quanto riguarda il primo aspetto, la definizione di politiche di prodotto/servizio capaci di corrispondere alle esigenze di fasce di domanda diverse insieme ad una maggiore attenzione alle strategie di comunicazione possono certamente offrire un significativo contributo; nello specifico la creazione di un sistema di offerta articolato e integrato, capace di

²⁴ Su questo aspetto, esaminato nello studio attraverso l'analisi dell'introito medio per visitatore/biglietto, incide anche l'imposizione a livello centrale del prezzo dei biglietti, una variabile che quindi spesso non rientra nella sfera di competenza degli enti culturali.

²⁵ Intesa Sanpaolo 2011, p. 79.

mettere in rete le diverse risorse del territorio²⁶, al fine di arricchire l'esperienza di visita – modellandola sui caratteri della distintività, esperienzialità, autenticità – e di redistribuire i flussi di visitatori su territori e realtà circostanti, rappresenta una delle possibili vie da percorrere, così come l'adozione delle nuove tecnologie per la comunicazione.

Lo studio prende quindi in esame la spesa pubblica per la cultura in Italia attraverso i dati messi a disposizione dai Conti Pubblici Territoriali, che fanno riferimento alla spesa sostenuta dagli enti pubblici a livello centrale e locale nel settore “Cultura e Servizi Ricreativi”. A fianco al vantaggio conoscitivo di poter disporre di informazioni sui finanziamenti a livello complessivo e disaggregato in relazione ai diversi organi di governo – aspetto tutt'altro che secondario vista la difficoltà nel reperire informazioni sulla spesa in cultura delle Regioni –, occorre segnalare che la fonte considerata prende in esame oltre alle attività culturali *core* anche quelle sportive, ricreative in generale e quelle legate al culto²⁷. Nonostante tale *caveat*, l'analisi mette in luce diversi aspetti interessanti: l'incidenza della spesa nel settore rispetto alla spesa pubblica totale rimasta stabile tra il triennio 1996-1998 e il triennio 2006-2008, le risorse maggiori di cui dispongono il nord-est e il centro del paese rispetto alle altre regioni, il ruolo prioritario dello Stato – che eroga poco più della metà della spesa pubblica totale a favore del settore – e, a livello locale, dei Comuni, dati questi ultimi che trovano conferma anche in altre analisi²⁸. Tra le voci di spesa gli autori sottolineano poi la netta prevalenza delle spese correnti che ricoprono i $\frac{3}{4}$ del totale e, tra queste, della voce “poste correttive delle entrate”, che non rappresenta una reale voce di spesa ma piuttosto una intermediazione di risorse. Insieme alla carenza di risorse economiche gli autori evidenziano altre criticità legate al sistema di finanziamento pubblico al settore, emerse grazie al confronto con diversi operatori liguri. Queste sono riconducibili a: la ripartizione dei fondi a pioggia, senza una chiara regia capace di selezionare le priorità, riducendo così lo sviluppo del settore; la difficoltà nel misurare l'efficacia della spesa pubblica in cultura – per via delle oggettive problematiche di rilevazione –, che impatta negativamente sulla quantità di risorse assegnate al

²⁶ Ovvero le componenti del patrimonio consolidate ad alto richiamo simbolico e attrattivo, quelle meno note di innegabile valore sociale e culturale ma “incapaci” da sole di raggiungere un vasto mercato potenziale e, laddove opportuno, i prodotti locali distintivi (es. enogastronomici, artigianali). Si vedano in proposito: Buratti, Ferrari 2011; Cerquetti 2010.

²⁷ Nello specifico la voce comprende: la tutela e valorizzazione del patrimonio artistico e culturale; i musei, le biblioteche, le pinacoteche e i centri culturali; i cinema, i teatri e le attività musicali; le attività ricreative e sportive; gli interventi per la diffusione della cultura e per le manifestazioni culturali, laddove non siano organizzate primariamente per finalità turistiche; le sovvenzioni, la propaganda, la promozione e il finanziamento di enti e strutture a scopi artistici, culturali e ricreativi; le sovvenzioni per i giardini ed i musei zoologici; le iniziative per il tempo libero; i sussidi alle accademie; le iniziative a sostegno delle antichità e delle belle arti; gli interventi per il sostegno alle attività e alle strutture dedicate al culto.

²⁸ Cfr. ad esempio Stratta 2009.

settore; l'assenza di vincoli di destinazione in materia culturale nei trasferimenti di fondi statali agli enti territoriali, causa di un clima di continua incertezza e penuria. Al fine di aumentare l'efficacia della spesa pubblica, gli autori insistono quindi sulla necessità di instaurare una politica redistributiva delle risorse basata sulla condivisione di obiettivi tra i diversi organi di governo che partecipano al finanziamento del settore e ipotizzano la possibilità di identificare delle prestazioni culturali essenziali su modello di quelle in atto in altri ambiti sussidiati dallo Stato, al fine di facilitare il mantenimento di un livello minimo di spesa.

La necessità di migliorare la *governance* interistituzionale emerge anche dall'analisi degli attuali assetti normativi e amministrativi legati alla gestione e valorizzazione dei beni artistici e culturali, che si concentra su tre tematiche di particolare interesse: competenze dei diversi organi di governo, coinvolgimento dei privati, organizzazione dell'offerta culturale. Queste vengono inquadrare attraverso un approccio teorico, che prevede l'analisi dei provvedimenti legislativi in materia, e empirico, basato sulle interviste al già menzionato *panel* di esperti liguri. Per quanto riguarda il primo aspetto, vengono messe a fuoco le problematiche legate al processo di decentramento, giudicato in sé appropriato ma mancante, nella normativa secondaria, degli strumenti operativi necessari per attuarlo; ne deriverebbe una sovrapposizione di funzioni tra i diversi organi pubblici, causa di ritardi nella gestione, di una difficile armonizzazione tra obiettivi di tutela e valorizzazione, nonché fattore di disincentivo per i privati rispetto a possibili collaborazioni. La soluzione proposta prevede la creazione di tavoli di lavoro a livello regionale, partecipati dalle Sovrintendenze – quali rappresentanti dello Stato centrale – e dalle amministrazioni locali, dove poter condividere gli indirizzi da seguire, facilitando così anche il coordinamento e la gestione delle attività sul territorio. Non si tratterebbe quindi di innovare nella sostanza i modelli di gestione, quanto di rafforzare la concertazione sia nella fase di programmazione sia lungo tutto il ciclo di avanzamento dei progetti, migliorando l'efficacia della spesa pubblica. Simili considerazioni valgono anche sul fronte della *governance* e organizzazione dell'offerta, dove l'eccessiva burocratizzazione del sistema limita l'attività operativa così come la debole funzione di indirizzo svolta dal settore pubblico, criticità alle quali si aggiunge anche la “questione delle risorse umane”, ovvero la difficoltà nell'individuare figure professionali competenti sul fronte artistico-culturale e insieme tecnico-gestionale, tre aspetti riconosciuti anche nel recente studio di Leon²⁹ quali cause della lenta modernizzazione gestionale nel settore italiano dei beni culturali. Le proposte avanzate in merito dagli autori prevedono una semplificazione della normativa in materia e soprattutto il rafforzamento di una regia comune tra le diverse filiere culturali, alle quali occorre però garantire autonomia nella gestione diretta delle attività.

²⁹ Leon 2012.

Per quanto riguarda il coinvolgimento dei privati, l'analisi si concentra sugli aspetti legati all'affidamento dei cosiddetti servizi al pubblico (didattica, biglietteria, bar, ristoranti, *merchandising*, *bookshops*, ecc.), alla gestione congiunta pubblico-privata di istituzioni culturali, al finanziamento assegnato sotto forma di sponsorizzazioni ed erogazioni liberali. Rispetto a queste ultime due tematiche vengono messi in luce i rischi derivanti da una eccessiva parcellizzazione delle iniziative, la carenza di controlli da parte degli enti pubblici compartecipanti, che rischiano di compromettere l'efficienza gestionale dell'ente pubblico-privato e la complessa burocrazia che regola i meccanismi di finanziamento privato; ma è soprattutto il sistema contrattuale della concessione dei servizi aggiuntivi ad essere posto sotto scrutinio. Il tema appare quanto mai interessante alla luce del clima economico attuale, che per effetto della riduzione della spesa pubblica tende ad accentuare la spinta verso l'esternalizzazione in vista di un contenimento della spesa e di possibili rendimenti; inoltre, migliorare anche dal punto di vista gestionale i servizi aggiuntivi – che rivestono un ruolo non indifferente all'interno del sistema di offerta – significa anche andare incontro alla domanda di fruizione. Le riflessioni avanzate dagli autori in proposito mettono in luce le debolezze dello strumento concessione – incertezze sulla durata e sul rinnovo, scarsa autonomia e redditività – e l'opportunità, da un lato, di ricorrere a schemi contrattuali alternativi quali il *global service*, il *project financing*, la concessione di valorizzazione, dall'altro, di incentivare la concessione congiunta di un ampio *range* di servizi e/o di più beni – siti archeologici, musei – al fine di accrescere il coinvolgimento dei privati concessionari.

Tali considerazioni vengono riprese nella parte conclusiva dello studio dove gli autori riassumono le criticità riscontrate nello scenario culturale non industriale italiano e propongono, quale primo passo verso una gestione più efficace ed efficiente delle risorse, il rafforzamento delle forme di dialogo tra i diversi attori pubblici e privati del settore. Questa visione, insieme alle azioni formulate su un piano più operativo – miglioramento dell'offerta, adozione di nuovi approcci nell'affidamento ai privati dei servizi aggiuntivi, semplificazione della normativa, identificazione di prestazioni culturali essenziali –, appare di grande interesse in quanto allineerebbe l'Italia alle esperienze in atto in altri paesi europei³⁰ che stanno ridefinendo il ruolo degli enti pubblici, accentuando le loro funzioni di formulatori e valutatori di politiche; insieme, appare una via percorribile, oltre che necessaria, viste le sorti oggettivamente critiche in cui versano le casse dello Stato italiano che rendono assai più arduo il rafforzamento del suo ruolo di finanziatore.

³⁰ Merlo 2011.

3. *Riflessioni conclusive*

La ricerca proposta da Beretta e Migliardi aiuta quindi a riflettere sul potenziale produttivo del settore culturale italiano e, insieme, indica nel miglioramento dell'efficienza del sistema di governo e nell'individuazione di indicatori di efficienza della spesa pubblica le variabili oggi percorribili al fine di rafforzare la valorizzazione, anche economica, di tale risorsa. Come la congiunzione coordinativa "anche" sottolinea, il significato di una simile analisi non è da inquadrare unicamente nell'ottica di acquisire maggiori benefici economici dal patrimonio. Su questo aspetto appare opportuno riflettere anche in considerazione degli effetti distorsivi di una enfasi monolaterale sul valore economico della cultura rilevata da alcuni autori nel dibattito attuale³¹.

Mettere in luce l'utilità materiale che la società può trarre da tale risorsa rappresenta infatti la preconditione per qualsiasi operazione di tutela del patrimonio, giacché si preserva e promuove ciò di cui si percepisce il valore³². A questo proposito appare particolarmente indicativo che a riflettere su queste tematiche sia, per la prima volta, la Banca d'Italia, organo che ha funzioni sia di consulenza al Parlamento e al Governo, sia di informazione economico-statistica al pubblico su tematiche rilevanti per il paese. L'attenzione data dalla Banca d'Italia al tema insieme all'intenzione di portare avanti le ricerche nel settore³³ appaiono poi il segnale di un auspicabile interessamento istituzionale verso il binomio cultura-sviluppo.

Inoltre, incentivare una gestione efficiente capace di amministrare meglio le risorse a disposizione, condividere indirizzi e strategie tra i diversi organi di governo, coinvolgere i privati significa operare a favore della sostenibilità del settore e del progresso della qualità sociale. Tali interventi rappresentano infatti un terreno fertile per: la programmazione nel medio-lungo termine, l'unione di obiettivi di tutela e valorizzazione e il miglioramento del sistema di offerta, tutti elementi che favoriscono la fruibilità e godibilità del patrimonio, il trasferimento di conoscenze, valori, benessere, ovvero lo sviluppo del capitale umano e sociale. Intervenire quindi sulla organizzazione gestionale del settore significa anche operare a favore della tutela del patrimonio e delle attività culturali e creare i mercati per la cultura, portando avanti al contempo sviluppo economico e socio-culturale, il vero valore aggiunto del settore culturale *core*, non essendo esso un'attività produttiva tipicamente di mercato.

³¹ Cfr. es. Caliendo, Sacco 2011.

³² Anche se la dimensione economica non rappresenta l'unica forma di utilità che la cultura può generare.

³³ Letizia Radoni, responsabile della filiale di Genova della Banca d'Italia, in occasione della presentazione della ricerca di Beretta e Migliardi il 12 dicembre presso la sala di rappresentanza del Comune di Genova, ha fatto riferimento all'intenzione di proseguire gli studi con un approfondimento sul patrimonio culturale.

Riferimenti bibliografici / References

- ACRI (Associazione di Fondazioni e Casse di Risparmio SpA) (2008), *Dodicesimo rapporto sulle fondazioni di origine bancaria*, «Il Risparmio», LVI, n. 1 supplemento; anche in <http://www.acri.it/17_ann/17_ann_files/12RAPP.zip>, 24.04.2013.
- ACRI (Associazione di Fondazioni e Casse di Risparmio SpA) (2009), *Tredicesimo rapporto sulle fondazioni di origine bancaria*, «Il Risparmio», LVII, n. 1 supplemento; anche in <http://www.acri.it/17_ann/17_ann_files/13RAPP.zip>, 24.04.2013.
- ACRI (Associazione di Fondazioni e Casse di Risparmio SpA) (2010a), *Quattordicesimo rapporto sulle fondazioni di origine bancaria*, «Il Risparmio», LVIII, n. 1 supplemento; anche in <http://www.acri.it/17_ann/17_ann_files/14RAPP.zip>, 24.04.2013.
- ACRI (Associazione di Fondazioni e Casse di Risparmio SpA) (2010b), *Quindicesimo rapporto sulle fondazioni di origine bancaria*, «Il Risparmio», LVIII, n. 3 supplemento; anche in <http://www.acri.it/17_ann/17_ann_files/15RAPP.zip>, 24.04.2013.
- ACRI (Associazione di Fondazioni e Casse di Risparmio SpA) (2011), *Sedicesimo rapporto sulle fondazioni di origine bancaria*, ACRI: Roma, <http://www.acri.it/17_ann/17_ann_files/16RAPP.zip>, 24.04.2013.
- Bodo C. (2012), *L'andamento del mercato del lavoro culturale nel quinquennio 2006-2010*, «Economia della Cultura», XXII, n. 1, pp. 51-62.
- Buratti N., Ferrari C., a cura di (2011), *La valorizzazione del patrimonio di prossimità tra fragilità e sviluppo locale. Un approccio multidisciplinare*, Milano: Franco Angeli.
- Caliandro C., Sacco P.L. (2011), *Italia reloaded. Ripartire con la cultura*, Bologna: il Mulino.
- Centro Studi Unioncamere, a cura di (2012), *La cultura come sistema produttivo per il rilancio delle economie territoriali*, in *Rapporto Unioncamere 2012*, Roma: Unioncamere, pp. 264-277, <<http://www.unioncamere.gov.it/>>, 24.04.2013.
- Cerquetti M. (2010), *Strategie di branding del cultural heritage nella prospettiva esperienziale*, «Sinergie», n. 82, pp. 123-142.
- Cherchi A. (2012), *Perché si scrive Italia e non si legge arte: le cause di un declino*, «Il Sole 24 Ore», 16 novembre, p. 2.
- Commissione Europea (2007), *Comunicazione su un'agenda europea per la cultura in un mondo in via di globalizzazione*, Bruxelles: Commissione Europea, <<http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2007:0242:FIN:IT:PDF>>, 24.04.2013.
- Commissione Europea (2010), *Libro Verde. Le industrie culturali e creative un potenziale da sfruttare*, Bruxelles: Commissione Europea, <http://ec.europa.eu/culture/documents/greenpaper_creative_industries_it.pdf>, 24.04.2013.

- CSES (Centre for Strategy & Evaluation Services), ERICarts (2010), *Study on the contribution of culture to local and regional development. Evidence from the structural funds*, Bruxelles: European Commission, <http://ec.europa.eu/culture/documents/final_report_sf_en.pdf>, 24.04.2013.
- Dal Pozzolo L., Bollo A. (2009), *Quali valutazioni economiche in tempo di crisi?*, «Economia della Cultura», XIX, n. 4, pp. 465-472.
- Flick G.M. (2012), *Terza via per i beni culturali*, «Il Sole 24 Ore», 23 settembre, p. 32.
- Giovannini E. (2012), *La misura del benessere e il ruolo della cultura*, in R. Grossi 2012, pp. 99-115.
- Grossi E., Tavano Blessi G., Sacco P.L., Buscema M. (2012), *The interaction between culture, health and psychological well-being: data mining from the Italian culture and well-being project*, «Journal of Happiness Studies», 13, n. 1, pp. 129-148.
- Grossi R., a cura di (2008), *Creatività e produzione culturale. Un paese tra declino e progresso. V Rapporto Annuale Federculture*, Torino: Allemandi & C.
- Grossi R. (2010), *Uscire dalla logica dell'emergenza e programmare lo sviluppo*, in *La cultura serve al presente. Creatività e conoscenza per il benessere sociale e il futuro del Paese. VIII Rapporto Annuale Federculture*, a cura di R. Grossi, Milano: RCS Libri, pp. 17-40.
- Grossi R., a cura di (2012), *Cultura e Sviluppo. La scelta per salvare l'Italia. Rapporto Annuale Federculture 2012*, Milano: 24 Ore Cultura.
- Intesa SanPaolo (2011), *La gestione del patrimonio artistico e culturale in Italia: la relazione fra tutela e valorizzazione*, «Finanza Locale Monitor», ottobre, <<http://www.group.intesasanpaolo.com/scriptIsir0/si09/contentData/view/FinLocale2.pdf?id=CNT-04-0000000042F3C&ct=application/pdf>>, 24.04.2013.
- Istituto Guglielmo Tagliacarne (2009), *Il sistema economico integrato dei beni culturali*, Roma: Unioncamere, <<http://www.tagliacarne.it/P42A198C196S53/Il-sistema-economico-integrato-dei-beni-culturali.htm>>, 24.04.2013.
- KEA (KEA European Affairs), edited by (2006), *The economy of culture in Europe*, Bruxelles: European Commission, <http://ec.europa.eu/culture/pdf/doc883_en.pdf>, 24.04.2013.
- Leon A.F. (2012), *La lenta modernizzazione dei beni culturali: cause e conseguenze*, «Economia della cultura», XXII, numero speciale marzo 2012, pp. 23-34.
- Merlo A.M.A. (2011), *Finanziamenti pubblici alla cultura: meno ma meglio*, «Economia della cultura», XXI, n. 1, pp. 13-20.
- MiBAC (Ministero per i Beni e le Attività Culturali) (2011), *Minicifre della cultura 2011*, Roma: Gangemi Editore.
- Sacco P.L. (2012a), *Cultura emergenza del Paese*, «Il Sole 24 Ore», 11 novembre, p. 37.

- Sacco P.L. (2012b), *Un Paese a creatività limitata*, «Il Sole 24 Ore», 16 novembre, p. 2.
- Stratta B. (2009), *Spesa pubblica per la cultura nelle regioni italiane: dinamiche recenti e modelli*, «Economia della cultura», XIX, n. 2, pp. 149-166.
- Unioncamere, Symbola, a cura di (2011), *L'Italia che verrà. Industria culturale, made in Italy e territori*, «I quaderni di Symbola», <http://www.symbola.net/assets/files/Ricerca%20Industrie%20culturali_1326723510.pdf>, 24.04.2013.
- Unioncamere, Symbola, a cura di (2012), *L'Italia che verrà. Industria culturale, made in Italy e territori. Rapporto 2012*, «I quaderni di Symbola», <http://www.symbola.net/assets/files/Italia_che_verrà_2012_COMPLETA_1343211887.pdf>, 24.04.2013.

Il Museo Civico di Castello Ursino a Catania. Prime riflessioni sul dibattito critico negli anni della sua istituzione

Antonio Agostini*

Abstract

Il lavoro propone una riflessione sul dibattito scaturito intorno all'istituzione del Museo Civico di Castello Ursino di Catania, avvenuto tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta del XX secolo. Il recupero del patrimonio artistico della città prende le mosse dalle azioni di sensibilizzazione avviate dallo scrittore Federico De Roberto e coincidenti con le strategie del ventennio fascista, per poi volgere al tanto desiderato riscatto pubblico del Museo di Biscari. Sede prescelta per l'esposizione delle opere provenienti da tale museo, dalla collezione del Monastero dei Benedettini e da altre donazioni sarà il castello di Federico II, restaurato grazie alle intuizioni dell'archeologo Guido Libertini. Egli seppe condurre con estrema dedizione il recupero filologico del maniero svevo, curandone sia l'allestimento museografico che gli aspetti museologici tesi a valorizzare le antiche collezioni archeologiche e artistiche. Il 1934 riallaccia il patrimonio storico di Catania con il territorio etneo, mentre la rilettura di alcuni saggi pubblicati su riviste locali del tempo ci fa percepire che il dibattito sul museo presenta caratteri di attualità.

* Antonio Agostini, Specializzando presso la Scuola di Specializzazione in beni storico-artistici dell'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, corso Cefalonia, 70, 63900 Fermo, e-mail: antoniussagostini@gmail.com.

The work proposes a reflection on the debate concerning the establishment of the Museum of Castello Ursino in Catania, which took place between the late 1920s and early 1930s. The recovery of the artistic heritage started from the awareness promoted by the writer Federico De Roberto and in line with the strategies of the Fascist period, and then turned to the much desired public redemption of the Biscari Museum. The castle of Frederick II, restored thanks to the work of the archaeologist Guido Libertini, would house the exhibition of this museum's works and the collection of the Benedictine Monastery plus other donations. Libertini was able to conduct with extreme dedication the philological recovery of the Swabian castle, organizing both the exhibitions and museological aspects aiming at enhancing the oldest archaeological and artistic collections. Year 1934 connected the historical heritage of Catania and the Etnean territory. Some essays published in local magazines of the time make us understand that the debate on the museum presents characteristics of actuality.

Lo studio propone alcune considerazioni sul ruolo che il Museo Civico di Castello Ursino ha avuto nella società catanese negli anni della sua costituzione¹, tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta del XX secolo, in coincidenza con il programma culturale dello Stato fascista, ed analizza pertanto l'aspetto storico, politico ed economico della Catania del tempo.

Come suggerito da Andrea Emiliani, la riflessione sul museo «null'altro è se non un modello operativo propostoci dall'età e dalla cultura che lo impiantarono, è occasione comunque sempre opportuna per condurre l'attenzione a riconsiderare le ragioni e i fini di questa ormai vetusta ed eppure insostituibile istituzione»². L'obiettivo, dunque, è quello di tentare di capire a cosa si mirasse con un'operazione del genere. Anticipare che essa fosse indirizzata a far breccia sul grande pubblico, sulla "massa", è cosa abbastanza comprensibile in virtù della politica culturale del tempo³. Questi però sono gli anni che preludono alla Prima Conferenza Internazionale di Madrid del 1934, avvenuta pochi giorni dopo l'apertura del museo e taluni elementi, riscontrabili nelle foto d'epoca e in alcuni saggi pubblicati in riviste locali del Ventennio che qui si rileggono sotto una differente prospettiva, mostrano come quanto avvenuto a Catania sia allineato tanto con la tesi lì sostenuta dall'archeologo Roberto Paribeni sull'opportunità di utilizzare gli edifici storici per l'esposizione delle collezioni museali, «sia per il prestigio che l'edificio storico riscuote nel visitatore, sia per la varietà di ambienti che propone, a patto che venga salvaguardata una

¹ Per una descrizione generale delle collezioni del museo rimane fondamentale l'opera di Libertini 1937. Per una sintesi aggiornata sulle collezioni si rinvia a D'Agata, Guastella 2000; Mancuso 2008. Per i bronzi si veda Rizza 1991. Per un aggiornamento sulle opere pittoriche: Guastella 1997. Per la ceramica: Barresi, Valastro 2000; Croazzo 2004, pp. 12-21. Per le epigrafi: Korhonen 2004. Per le arti sontuarie: Ferrera 2011.

² Emiliani 1979, p. 147.

³ Sulla situazione in Italia tra le due guerre si rimanda a Dragoni 2010, pp. 25-31 e bibl. *ivi cit.*

corrispondenza fra il carattere dell'edificio e gli oggetti che vi verranno esposti»⁴, quanto con quella di Ugo Ojetti, per il quale «i musei non avrebbero dovuto limitarsi a conservare» ma «avrebbero dovuto divenire, attraverso l'esposizione e l'apertura al pubblico, strumenti di educazione e di istruzione»⁵.

1. *Federico De Roberto e il patrimonio artistico di Catania*

È noto come lo scrittore catanese Federico De Roberto, dopo la pubblicazione del romanzo *I Vicerè*, abbia approfondito la sua passione per il patrimonio artistico locale⁶. Il suo interesse per l'arte, insieme alla passione per la fotografia, lo portarono a pubblicare due monografie per la collana *Italia Artistica* su alcuni luoghi significativi del territorio siciliano, *Catania*⁷ e *Randazzo e la valle dell'Alcantara*⁸, guide redatte con l'intento di presentare al grande pubblico uno spaccato sui "beni culturali" della zona etnea, e nate in conseguenza del suo incarico nella commissione per la conservazione dei monumenti della provincia. A questa attività si aggiunse nel 1906 la partecipazione alla commissione deputata a studiare la realizzazione di un museo nazionale a Catania, conclusasi subito dopo con la nomina a soprintendente alle Belle Arti.

Nel 1926, su iniziativa del sindaco di Catania on. Carlo Carnazza, desideroso di «provvedere con geniale, patriottica iniziativa, al Patrimonio artistico della città, troppo a lungo trascurato»⁹, De Roberto viene invitato a «compilare una relazione intorno allo stato di esso patrimonio ed ai provvedimenti necessari per accrescerlo, riordinarlo e rivalutarlo»¹⁰. Ne nasce, tra il maggio e il giugno del 1927, la redazione di un ciclo di sei articoli apparsi sul «Giornale dell'Isola»¹¹, che diviene motivo di denuncia per lo stato di degrado del patrimonio artistico di Catania e, in particolare, dell'antico museo fondato da Ignazio Paternò Castello, e sulla necessità della sua valorizzazione: ne *Il Museo Biscari*¹², infatti, De Roberto evidenzia la necessità che la collezione archeologica venga acquisita dal Comune, mentre ne *Il Castello Ursino*¹³ propone di utilizzare l'imponente struttura come sede per un nuovo allestimento del *museum Biscarianum*.

È chiaro come tale operazione denoti una ritrovata attenzione verso il patrimonio della città, le cui condizioni di abbandono sono presentate ai cittadini,

⁴ Cfr. Pinna 2009, p. 16.

⁵ Ivi, p. 14.

⁶ Per una lettura critica dell'autore si rinvia a: Zappulla Muscarà 1988; Castelli 2010 (e bibl. ivi cit.). Sul romanzo: De Roberto 1894; Di Grado 1998.

⁷ De Roberto 1907.

⁸ De Roberto 1910.

⁹ De Roberto 1927a, p. 5.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ I sei articoli di De Roberto sono ora in Stazzone 2009.

¹² De Roberto 1927a, p. 5.

¹³ De Roberto 1927b, p. 5.

sempre meno analfabeti dopo il progetto di pedagogia pubblica avviata con l'obbligatorietà scolastica della legge Coppino nel 1877¹⁴. Ma va sottolineato anche il moto di orgoglio civico rafforzato a seguito dell'unificazione nazionale, allorché alla Grande Patria si affianca il riscatto delle piccole patrie. De Roberto, infatti, lamenta che «la maggior parte degli stranieri che si fermano più a lungo a Taormina ed a Siracusa trascurino la Città nostra, sebbene essa sia un punto di passaggio obbligato e quasi un ponte collegante quelle due gemme della costa orientale siciliana. Alla terra sorella tocca disgraziatamente la parte di Cenerentola»¹⁵.

Infine, va aggiunto che la politica del Ventennio aveva iniziato ad attuare strategie propagandistiche nei confronti del grande pubblico attraverso il recupero del patrimonio nazionale. L'autore stesso, infatti, non esita a rimarcare come

il Capo del Governo ha più volte espresso questo concetto: che ridestando l'animo della Nazione e preparandola alle fortune dell'avvenire, bisogna anche risuscitare «i monumenti stupendi del passato»; e a Roma, in Campidoglio, annunciò lo scorso anno che «sono stati riscattati dal silenzio odioso i Fori, come quello di Augusto, i Templi, come quello della Fortuna virile [...]»¹⁶.

E per rafforzare il discorso, De Roberto scrive che il ministro della Pubblica Istruzione,

nel maggio del 26, poté affermare che «è stata continuata con fervore e successo l'opera di gelosa conservazione dell'insigne patrimonio monumentale ed artistico della Nazione» e che «sono stati continuati e vengono condotti con la maggiore alacrità i restauri di insigni monumenti d'ogni parte d'Italia». E in dicembre, insediando il ricostituito Consiglio Superiore delle Belle Arti, ricordò «la più razionale sistemazione data alle collezioni archeologiche e artistiche» e disse di «vagheggiare tutto un programma vario ed organico, che va dalla difesa del nostro patrimonio artistico alla sua divulgazione», soggiungendo da ultimo l'argomento qui addotto all'inizio del presente ragionamento: «che il nostro dovere ci è additato non soltanto da ideali ragioni, ma anche da intenti pratici». Catania, dunque, non farà altro che seguire questa via se provvederà ai monumenti ed alle raccolte sue. Occorre tuttavia premettere una circostanza che pone la Città nostra in una condizione singolare: buona parte di quanto costituisce il suo patrimonio artistico non è sua proprietà. Pare un gioco di parole, ma disgraziatamente è la stretta verità¹⁷.

¹⁴ La legge Coppino del 15 luglio 1877 perfezionerà quanto sancito dalla legge Casati nel 1859, aumentando gli anni dell'obbligatorietà scolastica fino ai nove anni di età.

¹⁵ De Roberto 1927a, p. 5.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

2. *Il riscatto del museum Biscarianum*

Da quest'ultima frase è evidente come il patrimonio artistico della città fosse in mano privata. Ignazio Paternò Castello, principe di Biscari,¹⁸ fu il fondatore dell'omonimo museo di *antiquaria et naturalia*¹⁹. Egli ereditò la passione per l'archeologia dal padre Vincenzo, il quale, negli anni successivi al devastante terremoto del 1693 che danneggiò gravemente Catania, incominciò a recuperare dalle rovine oggetti soprattutto di ambito medievale e rinascimentale. Nel 1743, Ignazio chiese al senato della città di poter custodire all'interno del suo palazzo il torso colossale di età giulio-claudia, che egli considerava di origine greca, impegnandosi ad effettuare altri scavi ai fini della raccolta di reperti da destinare a un museo che desiderava erigere a gloria della città. La descrizione del museo ci viene dallo stesso principe che, in due missive indirizzate nel 1756 al palermitano Domenico Schiavo²⁰, presenta la sua collezione formata da statuaria classica, epigrafi, vasi figurati, bronzi, monete. A ciò si aggiunse una raccolta di storia naturale con «produzioni marine» e «produzioni terrestri», minerali, fossili, per finire con una collezione di porcellane e strumenti matematici ed ottici. Ci troviamo di fronte ad una raccolta mista, sul modello della *Wunderkammer*, che lo stesso principe Ignazio inaugura nel 1758. In quell'occasione fu coniata una medaglia che presenta sul *recto* l'effigie del fondatore e sul *verso* l'iscrizione «*Publicae utilitati / patriae decori / studiosoru(m) commodo / museum construxit Cataniae / anno MDCCLVII*»²¹.

L'obiettivo che il principe si era posto, dunque, era quello di «avviare un processo di valorizzazione del passato di Catania, e per suo tramite di promozione della città in ambito internazionale»²². Il museo, infatti, da subito rappresentò in Sicilia una tappa obbligata del *Grand Tour*, insieme all'Etna e alla collezione dei Benedettini, ovviamente per una cerchia di eletti costituita prevalentemente da aristocratici, ecclesiastici e da visitatori stranieri. Ci basti citare i resoconti di viaggio di Riedesel, Brydone, Münter, Goethe²³ per percepire come si fosse di fronte ad una raccolta consistente ma non sempre percepita come esempio di ordine.

I successori di Ignazio continuarono ad occuparsi del museo fino alla seconda metà del XIX secolo, allorché venne chiuso e la proprietà si trovò divisa tra diversi eredi, alcuni dei quali propensi alla vendita di parte delle collezioni.

¹⁸ Manganaro 1968, pp. 658-660; Salmeri, D'Agata 1998, pp. 129-131; Guzzetta 2001, pp. 12-23.

¹⁹ Sulle vicende della costituzione del museo si veda Sestini 1776, p. 26. Per l'antica collezione del museo si rimanda a Pafumi 2006 e al relativo apparato bibliografico.

²⁰ Schiavo 1761a, pp. 17-22, in cui il principe descrive le sue «antichità»; Schiavo 1761b, pp. 33-37, in cui viene descritta la parte del museo in cui sono esposte «le produzioni naturali».

²¹ Salmeri 1999, p. 27.

²² Ivi, p. 26; cfr. Iachello 1999 e 2004.

²³ Riedesel 1771; Brydone 1773; Münter 1790; Goethe 1816-1829.

Giovanni De Gaetani, studioso catanese, ci ricorda che la questione divenne sempre più di dominio pubblico, tanto che, nel 1873, l'allora sindaco Marchese del Toscano si premurò con un atto a dichiarare ai «signori Eredi Biscari che il Museo in parola debba reputarsi anziché cosa di utilità privata come monumento di utilità pubblica, decoro della Patria e comodo degli studiosi», ordinando dunque di riaprire il museo²⁴.

La *vexata questio* ebbe fine solo nel maggio del 1924, quando Catania fu visitata dal capo del governo Benito Mussolini. È in questa occasione che la Società di Storia Patria, sotto la spinta del professor Vincenzo Finocchiaro, promotore dell'iniziativa, redasse un esposto, a firma del rettore della Regia Università e di altri insigni studiosi, che fu consegnato al primo ministro e che il De Gaetani pubblica integralmente:

A Sua Eccellenza

il cav. Benito Mussolini

Un'annosa lite di divisione ereditaria concernente parte del patrimonio del Principe Ignazio Paternò Castello, avrà il suo epilogo tra poche settimane con la vendita all'asta pubblica delle collezioni che formano il famoso Museo Biscariano, Museo che nel secolo XVII e per gran parte del successivo fu uno dei più importanti dell'isola e destò l'ammirazione di tanti visitatori stranieri fra i quali Wolfango Goethe.

La parte migliore della collezione è costituita da pregevoli pezzi della romana Catina, ritrovati nel sottosuolo della città dallo illustre Magnate e che ora, se non sopraggiunge la benefica azione del Governo, corrono pericolo di emigrare all'estero, come in passato già avviene per l'armeria e il monetario, una volta aggregati al Museo.

I sottoscritti, gelosi delle glorie cittadine, dopo aver fatto appello all'opera del Commissario Prefettizio, che regge le sorti del Municipio, in vista delle difficili condizioni finanziarie comunali, pregano Vostra Eccellenza di volere interessare il Ministro della Pubblica Istruzione acciocchè questi, ai sensi dell'art. 63 del Regolamento alla legge sulle Antichità e Belle Arti del 20 giugno 1909, N. 364 eserciti il diritto di prelazione e anticipi frattanto le somme necessarie che il Comune sarà ben presto in grado di rimborsare anche per le agevolazioni che i maggiori aventi diritto a detta eredità sono disposti a fargli.

Si fa dunque appello all'energico intervento di Vostra Eccellenza nella speranza di poter risolvere la quistione prima che avvenga la pubblica asta²⁵.

Pochi giorni dopo la visita dell'11 maggio, il ministro della Pubblica Istruzione faceva sapere che, grazie all'interessamento del presidente del consiglio, era stata destinata al Comune di Catania la somma di Lire 50.000 nel caso in cui esso avesse voluto esercitare il diritto di prelazione sui beni del museo²⁶.

Fu questo l'incentivo che diede animo e lena ai due benemeriti del riscatto del Museo al Prof. Vincenzo Finocchiaro, da poco defunto e che neanche poté vedere il coronamento della sua opera, ed al Prof. Guido Libertini, a svolgere un'attività differente da quella seguita nel

²⁴ De Gaetani 1930a, p. 15.

²⁵ De Gaetani 1930b, p. 27. Per la L. 364/1909 (legge Rava-Rosadi) si rinvia a Balzani 2003.

²⁶ In seguito la cifra stanziata fu elevata fino all'ammontare della perizia Sboto, così come ci informa Caterina Naselli (cfr. Naselli 1930, p. 268).

passato per dare al Comune il Museo.

Costoro si misero al seguito di Federico De Roberto che allora era stato nominato soprintendente al Patrimonio Artistico cittadino e lo convinsero e lo incitarono ad interessare i Biscari ed i Moncada per ottenere la donazione al Comune delle quote parti loro spettanti²⁷.

La questione andò avanti attraverso sentenze e missive fin quando non si arrivò alla completa donazione di tutta l'eredità da parte dei diciannove eredi. Riscattato il museo, sorgeva il problema della sistemazione delle collezioni, visto che il Comune aveva tre anni di tempo per sgomberare i locali e trasportare i materiali a proprie spese, pena decadenza della esecutorietà. In conseguenza di ciò il podestà incaricò una commissione composta dal commendator Francesco Valenti, soprintendente all'arte medievale e moderna per la Sicilia, dal professor Guido Libertini, ispettore onorario dei monumenti e scavi e soprintendente al civico di Catania e dall'ingegnere capo del Municipio di Catania, i quali redassero un verbale che De Gaetani pubblica nell'ultima parte dei suoi saggi²⁸. In stralcio si legge che

la Commissione [...] ha potuto constatare che il castello Ursino è l'edificio che per la sua vastità per la distribuzione dei locali per la bellezza intrinseca della costruzione è quello che meglio si presta ad essere sede di un Museo, che per importanza potrà stare degnamente accanto ai due maggiori Musei dell'Isola, quelli di Palermo e di Siracusa²⁹.

Alle collezioni provenienti da Biscari si sarebbero aggiunte quelle esposte al monastero dei Benedettini, costituite dall'antica raccolta monastica e dalle opere incamerate con la soppressione ottocentesca dell'asse ecclesiastico. Siamo, dunque, davanti ad un patrimonio cospicuo che finalmente potrà essere fruito dal pubblico catanese, riordinato e allestito secondo criteri "moderni" nelle sale del maniero svevo che adesso il Comune chiede in concessione al Demanio.

3. *Guido Libertini: protagonista di una rinascita*

Guido Libertini costituisce la personalità più eminente all'interno del progetto di rinascita del Castello Ursino³⁰. Durante la sua reggenza a regio ispettore per

²⁷ De Gaetani 1930b, p. 28.

²⁸ De Gaetani 1930c, pp. 15-16.

²⁹ Ivi, p. 16.

³⁰ Guido Libertini (Palermo 1888-Roma 1953), figlio del senatore Gesualdo Libertini, studia Giurisprudenza presso l'Ateneo senese, mentre a Firenze si laurea in Lettere nel 1914. Dal 1923 ottiene la cattedra di Archeologia presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Catania divenendo anche rettore tra il 1947 e il 1950. Alcune riflessioni sulla figura di Libertini legate alle vicende del nascente museo si trovano in Libertini 2005, pp. 12-18. Sempre su Libertini si veda Rizza 1954, pp. 16-20; Rizza 1953-1955, pp. 101-118.

i monumenti di Catania, il 12 agosto 1930 egli ricevette l'incarico ministeriale per il trasferimento delle collezioni del *museum Biscarianum* presso il castello. Fu quindi membro della commissione che ne curò i lavori di restauro, dal 1932 al 1934, insieme all'architetto Francesco Fichera, al professore Sebastiano Agati e agli ingegneri Ercole Fischetti e Michelangelo Mancini³¹.

Per la sua natura di archeologo, egli seppe condurre con estrema dedizione il recupero filologico del maniero svevo, curando personalmente l'allestimento museografico e cimentandosi anche in un progetto museologico che potesse rivalutare le storiche collezioni archeologiche e artistiche della città etnea, nel frattempo fatte conoscere al mondo degli studiosi attraverso un poderoso catalogo scientifico³².

Appare singolare quanto Libertini scrive nel 1932 a proposito della rinascita del castello. Lo studioso è sempre più attratto dalla reazione che hanno i catanesi del tempo dinanzi alla mole del castello in restauro. Tale elemento diventa ancora più interessante ai fini delle nostre riflessioni, se consideriamo che il maniero appare integrato con la piazza su cui si erge, e dunque con l'intero tessuto urbano, perché i lavori interessarono anche il fossato e la spianata: «restaurare il Castello senza sistemare la piazza in cui esso sorge e, in seguito, le strade adiacenti, voleva dire infatti lasciare un'opera incompiuta, abbandonare un gioiello amorosamente ripulito in un mucchio di immondizie»³³. È chiaro come tali restauri non siano dunque rivolti a creare un contenitore per le opere del futuro museo ma abbiano come obiettivo ben specifico quello di attirare e dialogare con la città, di fare breccia su di essa per richiamare alla mente di tutti il passato glorioso dell'antica *Katana* (fig. 1).

Per comprendere la sistemazione degli oggetti artistici all'interno della nuova struttura, bisognerà considerare che il restauro intese conservare le diverse fasi storiche dell'edificio, dalle sale duecentesche del pianterreno con le volte a costoloni, alle ariose e luminose sale del Cinquecento del primo piano, e infine alle raccolte salette del Settecento. Con questa prospettiva Libertini afferma

che questa varietà non nuocerà neppure alla nuova destinazione che l'edificio sta per avere, poiché ognuno può immaginare come esso si sarebbe prestato poco a divenire un museo qualora in tutti gli ambienti il tono fosse stato ampio e solenne, le sale unicamente grandiose corsie, la luce moderata e indiretta. Al contrario, negli ambienti del pianterreno, in quella luce attenuata e in quella architettura severa, che per poco non è chiesastica, noi vedremo le sculture come si ammirano i marmi nella penombra di una cattedrale; dal pianterreno si passerà poi al cortile che rappresenterà una pausa ed un distacco per il visitatore, e dal cortile, per una scala esterna cinquecentesca, al salone del piano intermedio dove la viva luce delle grandi finestre permetterà di ammirare la ricca collezione delle ceramiche greche, dei bronzi e delle terrecotte antiche. Mediante una scala interna si passerà al piano superiore dove,

³¹ Per una sintesi aggiornata sui restauri si rinvia a Caffo 2009, pp. 24-45.

³² Libertini 1930.

³³ Libertini 1932, p. 252. Per un quadro preciso sui restauri del tempo si rimanda a Libertini 1935, p. 86.

infine, nelle lunghe corsie, separate da piccoli muretti divisorii, saranno esposti i quadri delle nostre raccolte e i pezzi più preziosi e delicati della raccolta biscariana, dai vetri di Murano alle ceramiche, dai bronzi del rinascimento alla collezione di stoffe, dalle tavolette bizantine alle cere settecentesche. E mentre nei locali del pianterreno, per la sua imponenza, trionferà l'architettura ed i marmi saranno solamente una sobria aggiunta decorativa, salendo ai piani superiori l'interesse architettonico diminuirà, crescendo, in compenso, quello degli oggetti che inviteranno il visitatore ad un esame più minuto e più attento.

Questa, nelle sue grandi linee, la futura sistemazione del castello che, naturalmente il pubblico catanese desidera di vedere attuata al più presto³⁴.

Quello che colpisce nel discorso dello studioso è che, se da un lato il museo è concepito con un allestimento che sembra rimarcare la prassi dei musei del XIX secolo, dunque con la scultura a piano terra e la pittura ai piani superiori³⁵, un carattere in controtendenza è l'interposizione lungo l'itinerario del cortile interno che conduce al salone del primo piano attraverso una scala esterna creando «una pausa ed un distacco per il visitatore»³⁶ (fig. 2).

Certamente protagonista assoluta del piano terragno è l'architettura sveva con le sue volte ogivali costolonate poggianti su colonne con capitelli a *croquette*³⁷. Qui, tra le campate delle sale, sono collocati gli avanzi architettonici e plastici del teatro romano di Catania e sculture elleniste e romane, queste ultime poste su pilastrini commisurati a favorire il punto di vista del visitatore, com'è possibile osservare dalla foto della «Sala dei marmi romani» contenuta nella *Guida* alle collezioni dello stesso Libertini³⁸ o nella «Sala della Cappella» (figg. 3-4). È in questo testo che possiamo farci un'idea sull'allestimento delle sale I-VII³⁹ e che è possibile riscontrare anche nella *Guida d'Italia Sicilia* del Touring⁴⁰, la quale non manca di invitare il visitatore ad osservare gli elementi architettonici. È indubbio che il nuovo museo abbia assunto una chiarezza d'impostazione che contrasta col vecchio modello di accumulo del *museum Biscarianum* o del museo dei Benedettini: l'ariosità delle sale permette delle

³⁴ Libertini 1932, p. 256-257.

³⁵ Huber 1997, p. 35.

³⁶ Libertini 1932, p. 256.

³⁷ Sulle vicende costruttive del castello si veda Terranova *et al.* 1995, pp. 464-485 (e bibl. *ivi. cit.*). Per un quadro generale del fenomeno dell'incastellamento siciliano si rinvia a Bresc, Maurici 2009, pp. 271-317.

³⁸ Libertini 1937, Tav. II.

³⁹ *Ivi*, pp. 14-46: il percorso delle sale prevedeva anche l'ingresso nelle torri angolari all'interno delle quali il visitatore era condotto ad osservare le caratteristiche volte ad ombrello poggianti su mensole.

⁴⁰ *Guida d'Italia. Sicilia* 1953, p. 484: la presente guida «rossa», per le pagine riservate al castello, non ha subito variazioni rispetto all'edizione del 1937. Questo è confermato anche dal fatto che il castello non subì grossi danni durante la seconda guerra mondiale, essendo stati scoperti solo tre saloni. Nella ricognizione compiuta da Armando Dillon, infatti, non si fa cenno a danni alle opere d'arte ma si dice che i saloni «furono presto ricoperti, previo il consolidamento o la ricostruzione di alcune parti strutturali; i telai delle finestre furono riparati e sistemati in modo provvisorio (senza vetri); il salone dei Parlamenti veniva reintegrato nel suo aspetto e nelle sue funzioni» (Dillon 1946, p. 27).

distanze non troppo ravvicinate tra le opere, con l'effetto di dare risalto a ogni singolo oggetto disposto non solo lungo i muri perimetrali ma anche al centro della sala.

4. *L'inaugurazione*

Giuseppe Patanè, scrittore e letterato della città etnea, nel 1934 pubblica un interessante articolo in cui tende a sublimare i passi salienti che porteranno a una rifunzionalizzazione del Castello Ursino, individuato dagli intellettuali locali, come abbiamo visto, quale degna sede per un museo che potesse raccogliere e raccontare la storia del territorio etneo.

Dopo brevi note sul restauro della sede, Patanè rivolge parole di encomio per Libertini il quale

ha potuto conferirgli una dignità superba, ha potuto costituirlo nella sua integrità e unità necessarie, ha potuto quasi distenderlo in una pace beata, nella pace che vince il tempo e le vicende degli uomini, ha potuto renderlo stabile, inoltraggiabile, indistruttibile. Ne ha diviso e insieme armonizzato le diverse parti con raffinato gusto, oltre che con consumata arte di maestro di archeologia, con grande sobrietà, con un sentimento squisito della intonazione degli oggetti all'epoca, allo spazio e ai colori d'ogni singolo ambiente⁴¹.

Le parole dello stesso studioso, intervistato dal Patanè, vengono trascritte per intero in modo da far comprendere al lettore quale sia l'interesse delle opere d'arte che il nuovo museo civico espone. Sono parole che in modo sintetico raccontano la storia della costituzione della nuova collezione, frutto dell'unificazione di una terna di raccolte storiche adesso sistemate lungo il percorso, seguendo un criterio che ha come base l'ampiezza delle sale.

Pertanto se il primo piano, con le ampie sale a ogiva costolonate vede l'esposizione delle opere scultoree, le stanze del piano superiore ospitano opere del XV-XVI secolo, con un'attenzione per i dipinti più grandi del XVI-XVII secolo disposti nel grande salone, mentre il terzo livello è lasciato alla pittura del XIX secolo. Dunque un percorso arioso, compiuto «con una certa larghezza e un certo respiro» come dice lo stesso Libertini⁴², che non affatica la comprensione delle opere da parte del visitatore, ma che suscita emozioni sempre nuove derivanti dall'eterogeneità dei materiali.

L'inaugurazione del Castello Ursino avvenne nel pomeriggio del 20 ottobre 1934, quando il re Vittorio Emanuele si trova in visita a Catania proprio per l'apertura del nuovo museo. Le parole di Patanè sono imbevute di entusiasmo e rilevano quei momenti solenni come se si volesse fissare ogni attimo. Il re è

⁴¹ Patanè 1934, p. 258.

⁴² Ivi, p. 259.

accompagnato dal ministro dell'Educazione Nazionale Ercole, dal prefetto Beer e dal podestà Longhena. Con lui sono anche il presidente della Camera Ciano, quello del Senato Federzoni, il quadrumviro de Bono, ministro delle Colonie, il sottosegretario alle comunicazioni Romano, il generale Asinari di Bernezzo, l'onorevole Morigi in rappresentanza del Direttorio Nazionale del Partito, il segretario federale Vincenzo Zangara, il ministro della real casa Mattioli Pasqualini. La congrega è accolta dal senatore Romeo delle Torrazze, aiutante di campo onorario di Sua Maestà, dalla principessa Lotty di Cerami, dama di Palazzo della Regina, dalla signora Teodolinda Longhena, dai senatori Pasquale Libertini e Gioacchino Russo, dall'onorevole Gaetano Pirrone, dal principe Roberto Paternò Castello di Biscari, dal generale Antonino Grimaldi. Siamo dinanzi alle più alte cariche politiche dello Stato e alla migliore aristocrazia del luogo, tanto che sembra logico chiedersi quale fosse il motivo dell'assenza del capo del Governo. È chiaro comunque che l'impatto sulla folla convenuta fu straordinario, a tal punto che, nonostante l'intensa pioggia, «gli ombrelli sono inutili e rifiutati dall'entusiasmo»⁴³.

È lo stesso Guido Libertini che accompagna il re e il ministro Ercole alla visita delle sale del pianterreno e del primo piano, mentre la congrega «con rincrescimento rinuncia a compiere il giro del secondo e ultimo piano»⁴⁴ e a conclusione della visita il re scopre la lapide commemorativa posta nell'atrio *ad perpetuam rei memoriam*:

Questo Castello / eretto da Federico di Svevia / a difesa della città / offrì sicuro asilo / alla Corte aragonese / nelle tempestose lotte di parte / reggia fortezza prigione caserma / nei sette secoli di sua vita / conobbe l'ira degli elementi / gli oltraggi degli uomini e del tempo / il Comune di Catania / auspice il Ministro dell'Educazione / restaurava il vetusto edificio / per custodirvi cimeli d'arte e di storia / celebrandone la rinascita / all'augusta presenza di S.M. Vittorio Emanuele III / addì 20 ottobre MCMXXXIV / Duce Benito Mussolini / Anno XII⁴⁵.

Appare significativo rilevare come, a conclusione dell'articolo, sotto il paragrafo «Il pellegrinaggio del popolo», lo scrittore ponga l'accento sull'impatto che l'apertura del Castello Ursino creò sulla massa, *in primis* per il suo essere stato per secoli reggia e fortezza invalicabile per gli strati medio-bassi della popolazione, che ne aveva percepito soltanto la mole leggendaria all'interno del paesaggio urbano⁴⁶. In secondo luogo si poneva l'accento sulla

⁴³ Ivi, p. 260.

⁴⁴ Ivi, p. 261.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Lo Presti ci informa sulla tradizione orale, non supportata da fonti storiche, delle leggende legate al castello riguardanti il duello tra il conte Ruggero e il gigante Ursino, oltre che le antiche battaglie svolte contro orde barbariche dinanzi alla rupe, un tempo circondata dal mare: «I vecchi popolani fanno sfoggio della loro erudizione nei crocchi di curiosi che stazionano intorno ai fossati, ricordando, ammirati ed entusiasti, l'impresa di Ruggiero contro i giganti e le prodezze di Uzeta, il più puro eroe della Sicilia cristiana» (Lo Presti 1934, pp. 263-265).

conquista di ogni singola opera d'arte che poteva adesso comunicare a tutti il suo messaggio.

Il popolo catanese si è impossessato del risorto Castello Ursino, nella giornata successiva del XII anniversario della Marcia su Roma. Ha visitato il mastio con gioia furiosa: una corsa alla fonte dopo un lungo e assetante cammino. Gente di ogni condizione sociale ha voluto vedere d'un fiato tutti gli ambienti del Castello, ogni particolare originario, ogni restauro, ogni opera d'arte del Museo civico. Le stesse corsie e il cortile e i saloni e i torrioni e le scale e le finestre e i marmi e i quadri e le altre reliquie di Catania antica hanno respirato dinanzi all'entusiasmo quasi fanatico del popolo. È stato necessario contenere tanto entusiasmo, disciplinarlo. I visitatori sono numerosi ogni giorno, ma in un'atmosfera di ordine perfetto, di calma favorevole alle raccolte e proficue contemplazioni.

Catania ha ritrovato sé stessa nel Castello Ursino, la reggia in cui il suo blasone potrà d'ora in avanti riflettere al riparo dalle insidie dei secoli⁴⁷.

5. *L'inaugurazione del museo attraverso gli organi di propaganda*

Tra gli scritti divulgativi che nei mesi precedenti l'apertura del Castello figurano sui quotidiani, particolare rilievo suscita quanto Vitaliano Brancati⁴⁸ scrive su «Il Popolo d'Italia» il 28 agosto 1934. Sappiamo che proprio negli anni Trenta lo scrittore collabora con diverse testate e l'articolo che lui pubblica non è altro che un annuncio ufficiale dell'inaugurazione del museo civico il 28 ottobre di quell'anno. Egli ha modo di legare le vicende del castello con la storia della città che l'ha sempre voluto al centro quale baluardo difensivo, perché da esso si potevano scorgere i castelli di Aci e di San Calogero, avamposti per eventuali avvistamenti dal mare. Il passato glorioso fatto di duelli, re e regine che abitarono tra le sue mura, è stato "mortificato" dagli anni in cui la struttura diventa caserma militare. Brancati ha però modo di rilevare come De Roberto ebbe l'intuito di proporre di

restaurare il vecchio castello e di trasferirvi il museo Biscari. La proposta parve assurda: non si sapeva trovare un rapporto fra la bellezza di una statua e quelle mura che salivano con tanta inimicizia verso gli uomini di fuori e tanta diffidenza verso quelli di dentro. Ma qualche anno fa, il professor Libertini e l'architetto Francesco Fichera trovarono con la mente questo rapporto⁴⁹.

Dunque si tratta di un'operazione ponderata, frutto di un attento studio del contenitore, del suo contesto e delle collezioni che vi si dovevano sistemare:

⁴⁷ Patanè 1934, pp. 261-262.

⁴⁸ Per una lettura critica dell'autore si rinvia a Sipala 1978; Zappulla Muscarà 1986.

⁴⁹ Brancati 1934, p. 3.

qui le statue del Museo troveranno i loro accordi. La bellezza nel senso greco, la bellezza come ideale di espressione e di contenuto, ha qui una sede che sarebbe piaciuta anche ai filosofi di Atene: protetta al di fuori contro la barbarie e i mostri da mura che incutono terrore, vive all'interno in una grazia architettonica che molto somiglia all'amore per le cose immortali, al piacere dell'Arte⁵⁰.

È certo che quello che Brancati sottolinea è un ideale estetico, ma nelle ultime righe sembra votarsi alle sensazioni suscitate dall'ingresso delle statue dalla «porticina che interrompe timidamente la compattezza della facciata principale e si perdono per le scale delle torri»⁵¹. Egli dice che questa «visita di statue al castello dugentesco suscita fantasie heiniane: quasi ci sia una festa marmorea entro la tanta pietra del castello: un ballo di statue [...]»⁵², dunque sensazioni visive, a cui aggiunge questa musica immaginaria, che sembrano corrispondere alle sensazioni che il visitatore di un museo ha nel percorrere l'itinerario tra le sale, cosciente di visitare uno scrigno che custodisce un patrimonio culturale da tutelare.

Il quotidiano «Il Popolo di Sicilia», redatto nella Catania del Ventennio, dedica ampio spazio all'evento che coincise con la celebrazione del quinto centenario dell'Ateneo fondato il 18 ottobre 1434 da Alfonso d'Aragona, e con l'inaugurazione della strada dell'Etna che, dal paese pedemontano di Nicolosi, giungeva fino a quota 1910 metri presso la casa Cantoniera ricostruita ed organizzata in Istituto scientifico di vulcanologia⁵³. È superfluo ribadire come il testo sia intessuto con un linguaggio enfatico, ma la cronaca permette di farsi un'idea dell'allestimento delle sale, non più gremite di pezzi da passare in rassegna, ma in cui ogni oggetto sembra attirare l'attenzione dell'insigne e primo visitatore del rinato museo. Il rimarcare che i singoli pezzi archeologici sono «ora accolti nella calma attraente della loro luminosità pacata»⁵⁴, sembra confermare un'idea nuova di museo, non più concentrato sulla collezione, ma sul messaggio e la sensazione che ogni opera può dare al visitatore.

Anche l'Istituto Luce dedica uno dei suoi cinegiornali al Castello Ursino in vista della sua inaugurazione⁵⁵, documento che ci consente di farci un'idea visiva dell'allestimento voluto dal Libertini attraverso una fugace «visita» al museo civico che va visto come simbiosi straordinaria tra l'architettura sveva e le collezioni in essa contenute. Tali elementi si estendono poi alla piazza

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² *Ibidem.*

⁵³ «Il Popolo di Sicilia» 1934b, pp. 1-4. Lo stesso quotidiano dedica all'evento un'intera pagina nella seconda edizione di sabato 20 ottobre, giorno dell'inaugurazione: cfr. «Il Popolo di Sicilia» 1934a, p. 1; la seconda giornata di visita è commentata nell'edizione di martedì 23 ottobre: cfr. «Il Popolo di Sicilia» 1934c, pp. 1-2.

⁵⁴ «Il Popolo di Sicilia» 1934b, p. 3.

⁵⁵ La risorsa è presente sul sito web dell'Istituto Luce cfr. *Catania. Visita al Castello Ursino*. 15.01.1936, B0817.

circostante l'edificio popolata da gente comune in abiti domenicali, quindi alla Città e al profilo dell'Etna innevato sullo sfondo. Si viene così a suggellare quel connubio esistente tra la principale attrazione dell'Isola, il vulcano più alto d'Europa, e il patrimonio culturale della Città di Stesicoro, adesso condensato nel nuovo museo.

Riferimenti bibliografici / References

- Aprile I.D., a cura di (2011), *Catania 1870-1939. Cultura Memoria Tutela*, Catania: Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana.
- Balzani R. (2003), *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'Italia giolittiana*, Bologna: Il Mulino.
- Barresi S., Valastro S. (2000), *Le collezioni del Museo Civico di Castello Ursino a Catania. Vasi attici figurati, vasi sicelioti*, Catania: Maimone.
- Brancati V. (1934), *Un castello di Federico II di Svevia restaurato a Catania*, «Il Popolo d'Italia», 28 agosto, p. 3.
- Bresc H., Maurici F. (2009), *I castelli demaniali della Sicilia (secoli XIII-XV)*, in *Castelli e fortezze nelle città italiane e nei centri minori italiani (secoli XIII-XV)*, a cura di F. Panero, G. Pinto, Cherasco: Centro Internazionale di Ricerca sui Beni Culturali, pp. 271-317.
- Brydone P. (1773), *A tour through Sicily and Malta*, I-II, London, 1773; tr. it. *Viaggio in Sicilia e a Malta*, Sarzana: Agorà, 2005.
- Caffo F., a cura di (2009), *Castello Ursino di Catania. Gli anni dei restauri 1988-2008*, Catania: Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Dipartimento dei Beni Culturali ed Ambientali e dell'Educazione Permanente e dell'Architettura e dell'Arte Contemporanea.
- Castelli R. (2010), *Il punto su De Roberto: per una storia delle opere e della critica*, Acireale-Roma: Bonanno.
- Catania. *Visita al Castello Ursino* (1936), 15 gennaio, Giornale Luce B0817, Produzione Luce RCA, <<http://www.archivioluce.com/archivio/>>, 20.02.2013.
- Croazzo G.R. (2004), *Le ceramiche pentatoniche di Castello Ursino*, «Agorà. Periodico di informazione culturale», XVI, pp. 12-21.
- D'Agata A.L., Guastella C. (2000), *Il Museo Civico a Castello Ursino. Introduzione al nuovo ordinamento*, Catania: Maimone.
- De Gaetani G. (1930a), *Le vicende del passaggio del Museo Biscari al Comune*, «Catania. La Rivista del Comune», II, n. 3, pp. 14-17.
- De Gaetani G. (1930b), *Le vicende del passaggio del Museo Biscari al Comune*, «Catania. La Rivista del Comune», II, n. 4, pp. 24-28.

- De Gaetani G. (1930c), *Le vicende del passaggio del Museo Biscari al Comune*, «Catania. La Rivista del Comune», II, n. 5-6, pp. 11-20.
- De Roberto F. (1894), *I Vicerè*, Milano: Galli, ed. cons. Milano: Mondadori, 1991.
- De Roberto F. (1907), *Catania*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- De Roberto F. (1910), *Randazzo e la Valle dell'Alcantara*, Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- De Roberto F. (1927a), *Il Museo Biscari*, «Giornale dell'Isola», 1 maggio.
- De Roberto F. (1927b), *Il Castello Ursino*, «Giornale dell'Isola», 8 maggio.
- Di Grado A. (1998), *Gli inganni del romanzo. «I Vicerè» tra storia e finzione letteraria: atti del congresso celebrativo del centenario dei Vicerè* (Catania 23-26 novembre 1994), Catania: Fondazione Verga.
- Dillon A. (1946), *Danni di guerra e tutela dei monumenti in Catania e provincia*, «Bollettino Storico Catanese», IX-X, pp. 25-34.
- Dragoni P. (2010), *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze: Edifir.
- Emiliani A. (1979), *I materiali e le istituzioni*, in *Storia dell'arte italiana, Questioni e metodi*, I, Torino: Einaudi, pp. 99-161.
- Ferrera M., a cura di (2011), *Pezze di storia. Le collezioni tessili Benedettini e Biscari in un racconto inedito tra sacro e profano*, catalogo della mostra (Catania, Museo Civico Castello Ursino, 22 luglio – 22 ottobre 2011), Catania: Comune di Catania, Assessorato alla Cultura e Grandi Eventi; Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana, Servizio Soprintendenza Beni Culturali e Ambientali di Catania.
- Goethe J.W. (1816-1929), *Italienische Reise*, Leipzig: Philipp Reclam; tr. it. *Viaggio in Italia*, Firenze: UTET, 1948.
- Guastella C., a cura di (1997), *Per lustro e decoro della città: donazioni e acquisizioni al museo civico di dipinti dei secoli XV-XIX*, Catania: Maimone.
- Guida d'Italia. Sicilia* (1953), Milano: Touring Club Italiano, pp. 483-487.
- Guzzetta G. (2001), *Per la gloria di Catania: Ignazio Paternò Castello Principe di Biscari*, «Agorà. Periodico di informazione culturale», II, n. 6, pp. 12-23.
- Huber A. (1997), *Il Museo italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Milano: Lybra Immagine.
- «Il Popolo di Sicilia» (1934a), 20 ottobre, p. 1.
- «Il Popolo di Sicilia» (1934b), 21 ottobre, pp. 1-4.
- «Il Popolo di Sicilia» (1934c), 23 ottobre, pp. 1-2.
- Iachello E. (1999), *Immagini della città. Idee della città (XVIII-XIX secolo)*, Catania: Maimone.
- Iachello E. (2004), *La città del principe e del vulcano. Immagini e descrizioni di Catania (XVI-XIX)*, Catania: Edizioni del Dipartimento di Scienze dell'uomo, della Cultura e del Territorio, Università di Catania.
- Korhonen K. (2004), *Le iscrizioni del museo civico di Catania. Storia delle*

- collezioni, cultura epigrafica, edizione*, Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- Libertini A. (2005), *Castello Ursino rinato e Guido Libertini*, «Agorà. Periodico di informazione culturale», V-VI, n. 19-20, pp. 12-18.
- Libertini G. (1930), *Il Museo Biscari*, Milano: Bestetti e Tumminelli.
- Libertini G. (1932), *La prossima rinascita di Castello Ursino*, «Catania. La Rivista del Comune», IV, n. 6, pp. 249-257.
- Libertini G. (1935), *Relazione sui restauri del Castello Ursino*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», s. II, XI, n.1-2, pp. 63-88.
- Libertini G. (1937), *Il Castello Ursino e le raccolte artistiche comunali di Catania*, Catania: Zuccarello e Izzi.
- Lo Presti S. (1934), *Il Castello Ursino nella tradizione popolare*, «Catania. La Rivista del Comune», VI, n. 5-6, pp. 263-265.
- Mancuso B. (2008), *Castello Ursino a Catania. Collezioni per un museo*, Palermo: Kalós.
- Manganaro G. (1968), *Biscari, Ignazio Paternò Castello principe di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma: Istituto per l'Enciclopedia Italiana, pp. 658-660.
- Münter F. (1790), *Nachrichten von Neapel und Sizilien auf einer Reise in den Jahren 1785 und 1786 gesammelt*, Copenaghen; tr. it. *Viaggio in Sicilia*, Palermo: Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 1995.
- Naselli C. (1930), *Il Castello Ursino e il Museo Biscari*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», s. II, VI, n. 1-3, pp. 263-270.
- Pafumi S. (2006), *Museum Biscarianum. Materiali per lo studio delle collezioni di Ignazio Paternò Castello di Biscari (1719-1786)*, Catania: Alma.
- Patanè G. (1934), *Castello Ursino. Museo Comunale*, «Catania. La Rivista del Comune», VI, n. 5-6, pp. 253-262.
- Pinna G. (2009), *I musei nelle dittature: Germania, Italia, Spagna*, «Nuova Museologia», n. 21, pp. 2-33.
- Riedesel J.H. (1771), *Reise durch Sizilien und Grossgriechenland*, Zurich: Orell, Gessner, Füsslin und Comp.
- Rizza G. (1954), *Bibliografia degli scritti di Guido Libertini*, «Archivio Storico per la Sicilia orientale», L, pp. 16-20.
- Rizza G. (1953-1955), *Ricordo di Guido Libertini*, «Nuovo Didaskaleion», pp. 101-118.
- Rizza G., a cura di (1991), *Bronzi figurati del Museo Civico di Castello Ursino dall'antichità al secolo XVII*, catalogo della mostra (Catania, Biblioteca Civica e Ursino Recupero, 18 novembre – 7 dicembre 1991), Catania: Anfuso.
- Salmeri G., D'Agata A.L. (1998), *Dai principi agli scienziati: vicende dell'archeologia siciliana sotto i Borbone (1734-1860)*, in *I Borbone in Sicilia (1734-1860)*, a cura di E. Iachello, Catania: Maimone, pp. 129-136, 230-231.

- Schiavo D. (1761a), *Memorie per servire alla storia letteraria di Sicilia*, 18 maggio, Palermo, t. I, p. VI, pp. 17-22.
- Schiavo D. (1761b), *Memorie per servire alla storia letteraria di Sicilia*, 28 maggio, Palermo, t. I, p. VI, pp. 33-37.
- Sestini D. (1776), *Il Museo del Principe di Biscari*, Firenze; Catania: Maimone, 2001.
- Sipala P.M. (1978), *Vitaliano Brancati: introduzione e guida allo studio dell'opera brancatiana: storia e antologia della critica*, Firenze: Le Monnier.
- Stazzone D., a cura di (2009), *Il Patrimonio artistico di Catania*, Enna: Papiro.
- Terranova C., Aprile D., Fasanaro P. (1995), *Castello Ursino*, in *Federico e la Sicilia dalla terra alla corona. Archeologia e architettura*, a cura di C.A. Di Stefano, A. Cadei, Siracusa: Arnaldo Lombardi, pp. 464-485.
- Zappulla Muscarà S., a cura di (1986), *Vitaliano Brancati*, Atti del convegno nazionale di studio (Misterbianco, 30 novembre – 2 dicembre 1984), Catania: Maimone.

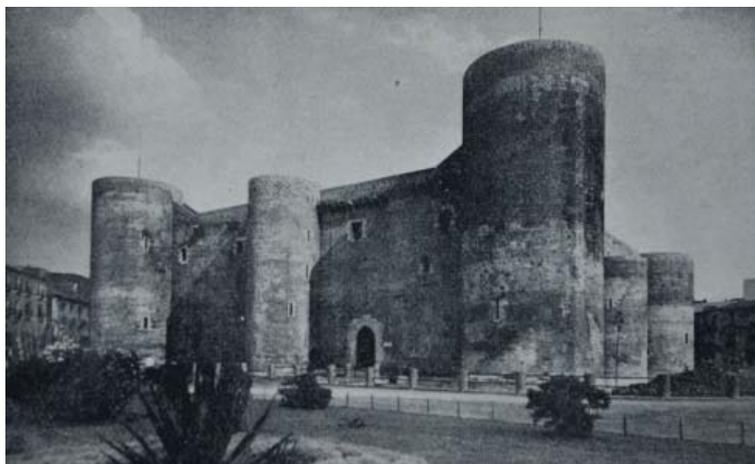
Appendice

Fig. 1. *Veduta prospettica del Castello Ursino di Catania* (Foto Libertini 1937)



Fig. 2. *Il cortile, Catania, Museo Civico di Castello Ursino* (Foto Libertini 1937)



Fig. 3. *Sala dei marmi romani*, Catania, Museo Civico di Castello Ursino (Foto Libertini 1937)



Fig. 4. *Sala della Cappella*, Catania, Museo Civico di Castello Ursino (Foto Libertini 1937)

Il Museo Nazionale delle Marche di Ancona: dalla sua fondazione al ventennio fascista

Serena Brunelli*

Abstract

Il Museo Nazionale delle Marche di Ancona, durante il ventennio fascista, riuscì a raggiungere una straordinaria importanza, sia in ambito istituzionale che nel dibattito museologico, grazie all'incessante lavoro condotto dall'allora direttore Giuseppe Moretti, il quale ne riallestì le collezioni in una nuova sede espositiva.

Per dare conto del grande rilievo raggiunto dal museo, nell'articolo sono stati riportati i discorsi celebrativi dell'inaugurazione, svoltasi nel 1927, gli apprezzamenti espressi da Francesco Saponi, Ispettore alle Belle Arti di Roma, ma anche le critiche rivolte al nuovo allestimento da Luigi Serra allora Soprintendente ai monumenti in Ancona.

The Museo Nazionale delle Marche in Ancona, during the Fascism, managed to reach an extraordinary importance, both in the institutional and in the museological debate, thanks to the relentless work carried out by the director Giuseppe Moretti, who moved the collections in a new venue.

For this reason in the article the celebrating speeches of the inauguration day, which took place in 1927, the positive assessments made by Francesco Saponi, Inspector of Fine

* Serena Brunelli, Specializzanda presso la Scuola di Specializzazione in beni storico-artistici dell'Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, corso Cefalonia, 70, 63900 Fermo, e-mail: serenanicola@libero.it.

Arts in Rome, but also the criticisms to the new museum exhibition made by Luigi Serra, Superintendent of monuments in Ancona are reported.

Il presente contributo pone l'accento sull'importanza raggiunta, tra il terzo e il quarto decennio del XX secolo, dal Museo Nazionale delle Marche di Ancona¹ sia in ambito istituzionale, in linea con la politica di costruzione di un'italianità e di una cultura comuni fortemente volute dal regime fascista, che nel dibattito museologico regionale e nazionale. Per questa ragione sono riportati i discorsi celebrativi, pronunciati il giorno dell'inaugurazione del museo; l'apprezzamento espresso da Francesco Saporì, testimone del gusto ufficiale del tempo, nel suo articolo scritto per la rivista «Mouseion»; ma anche la feroce critica mossa dall'allora soprintendente Luigi Serra nei confronti del nuovo allestimento, per lui privo di quelle istanze di semplificazione e snellimento che inseguiva al tempo la nuova pratica museografica in ambito internazionale. Ancona fu dunque, in quegli anni, un vero e proprio "banco di prova", la cui centralità, vivacità e partecipazione al dibattito museale saranno irrimediabilmente perse soprattutto a causa della dolorosa vicenda bellica e della difficile ricostruzione ad essa seguita.

1. 1868: *Il Gabinetto Archeologico delle Marche*

Nel 1860, con l'annessione delle Marche al Regno d'Italia, il Commissario Straordinario Lorenzo Valerio istituì una commissione, con sede ad Ancona, per la conservazione dei monumenti storici e letterari e degli oggetti di antichità e belle arti delle Marche, cui venne anche concesso un fondo annuo al fine di affrontare le spese ordinarie e straordinarie². Tale commissione tuttavia, nei primi anni di vita, per le vicissitudini e gli accadimenti politici, non riuscì appieno nel suo intento di salvaguardia e tutela del patrimonio, che venne in larga parte ceduto al mercato italiano e estero.

Solo nel 1868, quando ne divenne segretario Carisio Ciavarini³, s'iniziò a lavorare per la costituzione di un museo civico che «raccolgesse tutti i

¹ Il titolo del presente articolo riprende quello dato alla guida del Museo Archeologico Nazionale scritta da Luigi Serra e Pirro Marconi, edita dalla Libreria dello Stato nel 1934 (cfr. Serra, Marconi 1934).

² Ciavarini 1902, p. 6.

³ Carisio Ciavarini (1837-1905) dal 1871 fino al 1883 fu titolare della cattedra di storia presso il Liceo Classico e, dal 1871 fino al 1900, della cattedra di storia e geografia presso il Regio Istituto Tecnico di Ancona; fu segretario della Commissione conservatrice dei monumenti delle Marche dal 1868 al 1877 e dal 1876 al 1902 fu ispettore degli scavi e dei monumenti prima per tutta la Provincia di Ancona e in seguito solo per il capoluogo dorico. Fu direttore del Museo Archeologico di Ancona fino alla sua morte avvenuta nel 1905 (cfr. Pignocchi 2008, pp. 11-29).

monumenti dall'età della pietra in poi, rinvenuti con certezza nella regione»⁴. A tale museo fu dato il titolo di Gabinetto Archeologico delle Marche, che ebbe come prima sede alcune aule del Regio Istituto Tecnico e Scuola Nautica «Grazioso Benincasa», presso l'ex convento di San Martino ad Ancona⁵. Nel 1877 fu trasferito nei locali inferiori del Palazzo Comunale dove rimase fino al 1884, allorché fu spostato nel fabbricato demaniale dell'ex convento di San Domenico, che già ospitava la Pinacoteca Civica⁶. Inaugurato nello stesso anno, il museo fu subito dotato di una guida per il visitatore, redatta dallo stesso Ciavarini, che descriveva sinteticamente i materiali esposti: dai reperti archeologici alle sculture medievali, ai quadri, ai libri e alle carte geografiche⁷. Il sogno di Ciavarini, che allora trovava anche l'appoggio del prefetto del capoluogo marchigiano, Giuseppe Colucci, era quello di sistemare le collezioni archeologiche e quelle della Pinacoteca Civica all'interno della chiesa di San Domenico⁸, progetto che non venne mai realizzato sia per gli alti costi preventivati che per il trasferimento del prefetto Colucci a Palermo. D'altro canto, con l'arrivo di numerosi reperti da tutta la regione, gli spazi concessi al museo presso il fabbricato demaniale dell'ex convento di San Domenico non furono più sufficienti. Pochi anni dopo venne pertanto individuata una nuova sede presso l'ex convento degli Scalzi, anch'esso di proprietà demaniale. Il museo venne trasferito nei nuovi locali nel 1898 e fu riordinato, per la quarta volta, da Ciavarini.

2. 1906: *Il Regio Museo Archeologico Nazionale delle Marche*

Fin dalla creazione del Gabinetto Archeologico, Ciavarini si era notevolmente impegnato affinché al museo fosse concesso il titolo di Nazionale. Il riconoscimento arrivò nel 1906 e permise l'istituzione del Regio Museo Archeologico Nazionale delle Marche ad Ancona, in virtù del fatto che la città già ospitava, nell'ex convento degli Scalzi, raccolte antiquarie statali⁹.

⁴ Ciavarini 1902, p. 8.

⁵ Pignocchi 2008, p. 59.

⁶ In questi anni il Gabinetto Archeologico delle Marche assunse il nome di Museo di Ancona poiché la Commissione regionale unica venne sostituita da quattro commissioni provinciali; il museo fu posto amministrativamente alle dipendenze del Commissario speciale per i Musei e Scavi di Antichità per l'Emilia e le Marche con sede a Bologna (Ivi, pp. 67-76).

⁷ Ivi, pp. 73-76.

⁸ All'interno della chiesa si sarebbero dovuti costruire dei piani suddividendo in questo modo il volume unico dell'edificio religioso (Ciavarini 1902, p. 14).

⁹ R. D. 27 maggio 1906, n. 244, "Istituzione in Ancona di un regio museo archeologico nazionale delle Marche": «Considerata la convenienza che la città di Ancona sia sede di un Museo archeologico nazionale delle Marche; Considerato che in quella città già esistono nell'ex convento degli Scalzi raccolte antiquarie di proprietà dello Stato; Sulla proposta del Nostro Ministro

A seguito di tale dichiarazione e della nomina di Ancona a sede della Soprintendenza degli Scavi delle Marche e degli Abruzzi, le raccolte del museo si ampliarono enormemente, dal momento che la struttura museale era destinata a raccogliere il materiale antiquario di una zona geografica molto vasta, nonché i reperti provenienti dalle numerose acquisizioni fatte sul mercato privato¹⁰.

In questi anni di grande dinamismo divenne direttore del museo Innocenzo Dall'Osso che, alla stregua di Ciavarini, fu un personaggio fondamentale nella storia dell'evoluzione museale dorica. A lui si deve la pubblicazione, nel 1915, della prima vera guida alla struttura del museo, dalla quale si riesce a dedurre che i reperti erano stati suddivisi in cinque sezioni, dall'età della pietra fino all'epoca medievale-moderna, ed erano stati ripartiti su tre piani secondo un allestimento che prevedeva, oltre alla consueta presenza di vetrine o scaffali, ove i numerosi reperti erano esposti uno accanto all'altro, anche la ricostruzione filologica di diverse tombe. Il criterio cronologico era inoltre affiancato dal raggruppamento topografico dei reperti, così da rendere più semplice sia la fruizione che lo studio del materiale esposto.

3. «Vedrà il mio museo e il mio programma [...] grandioso»¹¹: Giuseppe Moretti e il Museo Nazionale di Ancona

Nel 1920 fu nominato Soprintendente delle Antichità delle Marche e degli Abruzzi Giuseppe Moretti, che ricoprì anche il ruolo di direttore del Museo Nazionale di Ancona¹². Visto il continuo e notevole incremento delle raccolte del museo¹³, si rese nuovamente necessaria la ricerca di una struttura più

segretario di Stato per la pubblica istruzione, Abbiamo decretato e decretiamo: Art. 1- È istituito in Ancona un Museo archeologico nazionale delle Marche. Art. 2- Esso sarà formato dalle raccolte di antichità che lo Stato ivi possiede, e dagli oggetti provenienti da doni, da acquisti e dagli scavi che il Governo eseguirà a proprie spese nella provincia di Ancona» (cfr. Parpagliolo 1913, vol. I, pp. 126-127).

¹⁰ Dall'Osso 1915, pp. 9-11.

¹¹ La citazione viene dalla lettera scritta da Moretti a Giulio Emanuele Rizzo nel febbraio del 1922 (cfr. Moretti Sgubini 2008, p. 186).

¹² Giuseppe Moretti (1876-1945). Assegnato nel 1902 al Museo Nazionale Romano, in particolare al Museo delle Terme di Diocleziano, vi rimase fino al 1910, anno in cui fu inviato a Torino, quando la Soprintendenza comprendeva oltre che al Piemonte anche la Liguria; nel 1914 fece parte della missione archeologica in Asia Minore; rientrato a Roma, contribuì alla crescita delle raccolte del Museo Nazionale Romano assicurando alla struttura museale la collezione di Augusto Castellani. Nel 1919 partecipò ad una nuova missione archeologica in Asia Minore e nel 1920 fu chiamato a dirigere Soprintendenza e Museo di Ancona. Nel 1930 venne trasferito alla Soprintendenza di Roma che guidò fino alla collocazione a riposo nel 1942; in questi anni concluse il recupero e la musealizzazione delle navi di Nemi e lo scavo e il restauro dell'Ara Pacis (cfr. Moretti Sgubini 2008, pp. 179-199).

¹³ Dovuto anche alle numerose campagne di scavo portate avanti dallo stesso Moretti.

adatta ad ospitare le collezioni museali, che Moretti individuò nei locali dell'ex convento della chiesa di San Francesco alle Scale. Immediatamente si impegnò nella direzione dei lavori di restauro della struttura, che versava in pessime condizioni: il progetto, curato dall'architetto Arnolfo Bizzarri, fu sottoposto al Ministero già nell'aprile del 1921¹⁴. I lavori, tuttavia, vennero subito rallentati da lungaggini burocratiche legate sia all'amministrazione comunale, sia al fatto che tanto il Comando Militare quanto la Questura di Ancona occupavano con i propri uffici alcuni dei locali dell'ex convento. Ma a frenare più di ogni altro imprevisto tutto il progetto di recupero e di nuovo allestimento museale fu il nuovo sovrintendente ai Monumenti di Ancona, Luigi Serra, subentrato nel 1922 all'ing. Icilio Bocci, contrario ad una sede comune per i materiali archeologici e quelli storico-artistici¹⁵.

Solo nel 1923, grazie al fondamentale appoggio del Commissario Straordinario Giovanni Maggiotto, che sottoscrisse la prima convenzione per l'effettivo trasferimento della sede museale¹⁶, i lavori poterono iniziare. Due anni più tardi una seconda convenzione con il comune di Ancona annetteva al museo anche le collezioni della pinacoteca civica¹⁷.

I restauri della struttura si conclusero nel 1926, anno in cui iniziò il trasferimento delle collezioni nei nuovi locali¹⁸. Come documentato dallo stesso Moretti, i lavori erano consistiti in una demolizione degli ambienti realizzati nel XIX secolo, allorché l'ex convento era stato adibito ad ospedale civile¹⁹, nel conseguente rifacimento di aule secondo un «criterio di uniformità e simmetria»²⁰, nell'apertura di lucernari per l'illuminazione delle sale ed infine nel rinnovamento dello scalone con la costruzione, in corrispondenza delle vecchie finestre, di nicchie all'interno delle quali sistemare copie di sculture antiche. Come norma per la decorazione del complesso, Moretti ricorda di aver seguito il principio di «riprendere l'antico, restaurando dove si trovavano, facendo dove mancavano, le cornici, le lesene, le basi sopra i modelli autentici conservati»²¹.

Come si riesce a dedurre dalla pianta presente nella guida museale edita nel 1934²², l'ingresso del museo non coincideva con quello del convento, ma con

¹⁴ Moretti Sgubini 2008, p. 185.

¹⁵ Ivi, pp. 185-186. Nel corso dell'articolo si riporterà un intervento molto critico scritto da Luigi Serra nella rivista «Rassegna Marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica», nel novembre 1927, ad un mese dall'inaugurazione del museo archeologico.

¹⁶ È lo stesso Moretti a ringraziare Giovanni Maggiotto con queste parole: «dopo l'avvento del regime fascista, il Commissario straordinario ten. Generale Giovanni Maggiotto, con decisione pronta e ispirata dall'obiettivo intento di secondare un'opera governativa a fine culturale ed educativo per la cittadinanza, sottoscrisse una prima convenzione» (Moretti 1929, p. 66).

¹⁷ Ivi, pp. 66-68.

¹⁸ Ivi, p. 80.

¹⁹ Dal 1817 fino al 1911 gli ospedali cittadini furono ospitati nella struttura conventuale (Ivi 1929, p. 68).

²⁰ Ivi, p. 77.

²¹ Ivi, p. 78.

²² Marconi, Serra 1934.

l'attiguo portale della chiesa di San Francesco: espediente usato per conferire maggiore prestigio ed importanza alla struttura museale, vista la grandiosità della decorazione scultorea del portale realizzato nel XV secolo dallo scultore Giorgio di Matteo da Sebenico²³. Superato un primo ambiente a piano terra, si accedeva, salendo lo scalone, al primo piano della struttura e alle oltre venti sale espositive vere e proprie, di cui solo otto erano riservate alla pinacoteca civica. La superficie destinata alle collezioni archeologiche era dunque notevole, se si considera che solo la sala XXII²⁴ (figg. 1-2), dedicata ai reperti della civiltà picena, aveva una superficie di 700 metri quadri. Una restante parte del materiale archeologico, in particolare mosaici e sculture di minor pregio, era stata inoltre collocata al piano terreno, nei tre lati del porticato del chiostro dell'antico convento.

Per quanto concerne l'allestimento, il museo era distribuito in tre sezioni. La prima e la seconda ospitavano i materiali della pinacoteca civica, ripartiti rispettivamente nei settori medievale e moderno, la terza era dedicata all'archeologia e soverchiava «di gran lunga le prime due», esprimendo «il carattere vero dell'istituto»²⁵:

la sezione medievale e moderna accoglie nella prima ala del portico e nelle prime cinque sale del piano superiore pochi monumenti e frammenti architettonici, poche e disperse sculture (fra queste però qualcuna è elettissima), pochi ma scelti ritratti di Francesco Podesti, che attendono di prendere posto definitivo nella sala VIII, quando nella sala VII saranno state trasportate tutte le opere della pinacoteca civica dalla attuale sede di San Domenico. [...] Si ha buon affidamento di aggiungerci (salvo qualche doverosa eccezione) le sculture conservate nella cripta di S. Ciriaco e non pertinenti al Monumento. Il nucleo dell'istituto è però nella terza sezione: il Museo Archeologico. [...] Raccoglie le collezioni di antichità romane, greco-romane, etrusco-picene, picene, preistoriche e un ricco medagliere. Il salone XXI, che con la sua semplice austerità si è voluto rendere più rispondente alla esposizione di corredi funebri arcaici, mostra istoriata sulle pareti lunghissime la civiltà picena, la quale per l'imponenza del locale, oltre che per la straordinaria abbondanza di suppellettili e di necropoli, ha voluto quasi mostrarsi qual è, la più importante perché vera, la propria, la distintiva civiltà della regione²⁶.

Da queste poche righe di Moretti si evince chiaramente che il fulcro del museo doveva essere, nelle idee dell'archeologo, la sezione dedicata alla civiltà picena, la cui cultura veniva descritta attraverso i reperti, suddivisi per aree geografiche e disposti cronologicamente così da far comprendere al visitatore le caratteristiche di questo popolo, secondo un'impostazione metodologica finalizzata a presentare le testimonianze «nel loro aspetto più vero e più utile»²⁷.

²³ Mariano 2003, p. 38.

²⁴ Nell'articolo pubblicato da Moretti nel 1929 tale salone è numerato come XXI, mentre nella guida del '34 compare con la numerazione XXII.

²⁵ Moretti 1929, p. 80.

²⁶ Moretti 1929, pp. 80-83.

²⁷ Moretti Sgubini 2008, p. 190.

L'importanza fondamentale attribuita da Moretti alla civiltà picena si evince anche dal discorso letto dallo studioso per l'inaugurazione del museo in occasione dell'adunanza dell'Istituto Marchigiano di Scienze, Lettere e Arti, nel quale il soprintendente afferma:

se un carattere peculiare e nobilissimo ha la storia della nostra civiltà primitiva è proprio quello di essere sorta e di essersi qui mantenuta quasi senza interventi stranieri e d'aver accettato e assunto nel suo svolgimento soltanto quelle influenze, le quali, anziché effetto di soggezione, furono mezzo di avanzamento e di elevazione²⁸.

Altro punto focale del museo doveva essere, come ci ricorda sempre Moretti, la sala XX (fig. 3) definita «tra le più nobili del museo [...] pei monumenti del periodo più splendido della civiltà greco-etrusca e locale (sec. IV e V av. C.)»²⁹. Notevole in questo caso era anche l'allestimento dell'ambiente: i reperti, infatti, erano stati collocati all'interno di vetrine i cui piedistalli erano decorati alle estremità con elementi zoomorfi, simili a leoni alati o sfingi, mentre al centro si trovavano elementi fitomorfi, secondo una decorazione che sembra essere stata direttamente tratta da un trapezoforo, conservato nelle collezioni del museo, ornato nei lati lunghi da elementi vegetali e su quelli brevi da due erme raffiguranti eroti³⁰. La ripresa dell'antico, quindi, non era solo legata agli elementi decorativi dell'edificio, ma era stata estesa anche alle componenti utilizzate per l'esposizione dei reperti, come le vetrine appena descritte o le anfore utilizzate per delimitare le parti del pavimento in cui erano stati posti i mosaici. Bisogna inoltre sottolineare come lo studio scientifico della cultura picena portato avanti da Moretti e la sua centralità, insieme a quella greco-etrusca, nell'allestimento del museo archeologico, si allineasse perfettamente alla volontà del regime fascista di far riconoscere gli italiani in un passato glorioso: il museo si rivelava dunque fondamentale per la tutela e conservazione del patrimonio artistico, ma doveva anche rendere partecipe tutta la popolazione di una storia nazionale comune³¹.

4. 9 ottobre 1927: la cerimonia dell'inaugurazione

La cerimonia dell'inaugurazione della nuova sede espositiva avvenne il 9 ottobre 1927 alla presenza del Re Vittorio Emanuele III³², del Sottosegretario

²⁸ Moretti 1927, p. 4.

²⁹ Moretti 1929, p. 82.

³⁰ Il trapezoforo era stato rivenuto ad Ancona, di fronte all'arco di Traiano, nel corso dei lavori di spurgo del porto; originariamente costituiva il sostegno di un tavolo probabilmente basamento di una statua equestre (Frapiccini 2012, p. 13).

³¹ Pinna 2009, p. 15.

³² La visita del re ad Ancona trova un immenso riscontro sulla stampa locale che per tutto il

di Stato al Ministero della Pubblica Istruzione, Emilio Bodrero, e del Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti Roberto Paribeni; la descrizione del momento inaugurale viene così riportata sulla cronaca dell'epoca:

arrivato alla porta d'ingresso tramezzata nella sua larghezza da un nastro tricolore, il Sovrano si ferma ed il Prof. Moretti gli consegna un pugnoaleto preistorico, dell'età del bronzo, col quale il Re effettua la recisione del nastro. Indi [...] inizia il giro del piano superiore. [...] Nella sesta sala ove trovasi l'urna simbolicamente più importante perché contiene la magnifica testa di Augusto P.M. che è la più bella che si conosca. Il Sovrano che di tutto si è vivamente interessato, si sofferma lungamente ad ammirare questo prezioso cimelio dell'arte scultorea della romanità e, quindi, il corteo entra in Sala Pergolesi dove deve aver luogo la cerimonia inaugurale. La Sala Pergolesi era sfarzosamente ed artisticamente addobbata. [...] In fondo era stato costruito un bellissimo palco ove S.M. il Re e il seguito con le autorità hanno preso posto. [...] Cessati gli applausi che hanno salutato S.M. si è proceduto alla cerimonia dell'inaugurazione, cerimonia semplice ed austera come si conviene ad un luogo di studio che raccoglie e cimeli e ricordi della più lontana antichità³³.

Lo stesso Bodrero, oratore ufficiale durante la cerimonia, afferma nel suo discorso:

il museo oggi inaugurato annovera documenti di storia così continua quanto nessun altro d'Italia. Testimonianze gloriose di trenta secoli vivono qua dentro ed è in questo per noi motivo altissimo di orgoglio pensando che esse sono tutte nostre e rappresentano la continuità della nostra storia attraverso fatti memorabili ed errori ed espiazione e glorie e vittorie. Qui vediamo le tracce della vita umana fin dai primordi della storia e il sovrapporsi delle razze autoctone delle stirpi sopraffattrici e infine il costituirsi della loro unità sotto la sapienza e il comando di Roma. Unità che seppe poi affermare se stessa oltre che con vittorie insuperate, le quali tuttora stupiscono il mondo, anche con l'arte nelle sue varie ed alte manifestazioni. L'inaugurazione di questo Museo non poteva trovare migliore auspicio di quello dato dall'augusta presenza del Re che della storia sa fare osservatorio per le fortune e le vicende d'Italia. Qui noi vediamo come la nostra Italia sia ascesa ai supremi fastigi quando guardò coraggiosamente il sole che la illuminava; qui sentiamo l'Italia che fu, ma anche l'Italia che vuol essere e che sarà³⁴.

5. Critiche e plausi al nuovo allestimento museale: le opinioni di Luigi Serra e Francesco Saporì

Pubblicata a pochi giorni dall'inaugurazione del museo ed in totale disaccordo con quanto affermato nei discorsi celebrativi pronunciati durante la cerimonia inaugurale è l'aspra critica all'allestimento del museo mossa da Luigi

mese di ottobre dedica articoli celebrativi nei riguardi del sovrano.

³³ «Corriere adriatico» (1927), martedì 11 ottobre, Anno V, Anno LXVIII, n. 243, pp. II-III.

³⁴ *Ibidem*.

Serra, soprintendente in quegli anni ai Monumenti in Ancona; nelle pagine della rivista «Rassegna Marchigiana», infatti, nel novembre del 1927, lo studioso si scaglia contro l'«impressione di povertà e talvolta di squallore»³⁵ legata alle sale dedicate alla sezione medievale e moderna. Serra non approva, infatti, che all'interno del museo archeologico siano esposte opere risalenti al periodo medievale e moderno, vista la presenza in regione della Galleria Nazionale di Urbino creata con le stesse finalità conservative nel 1912. Serra inoltre afferma che:

per la penuria di materiali si è obbligati a raggiungere con salti vertiginosi Francesco Podesti, vissuto come è noto, dal 1800 al 1895, per precipitare dopo a capofitto nel mistero macabro delle necropoli. [...] Inoltre, siffatto accozzo di due gruppi contrastanti dà un accento provinciale all'Istituto, che invece per copia e la significazione dei corredi funerari assurge ad alta importanza. Secondo noi la scarsissima suppellettile non archeologica del museo anconetano deve essere considerata come un'appendice, come una collezione aggiunta, senza la pretesa di voler creare un istituto emulo o addirittura superiore per varietà di oggetti ai Musei vaticani, al British o al South Kensington, al Federico Guglielmo o al Louvre! [...] Colpisce la quasi totale mancanza di cartellini che indichino provenienza, il tempo, l'indirizzo artistico, ecc. degli oggetti.

Ci si lamenta che il pubblico non frequenta i musei, ma spesso la colpa è di chi non lo aiuta a comprendere, non lo guida. [...] Converrebbe prendere a modello il British Museum che offre per ciascuna opera ampie targhe illustrative. [...] Un'operazione cui si dovrà anche addivenire è l'assetto sistematico della suppellettile funeraria. [...] A ciò si potrà arrivare tanto più facilmente quanto più risoluto sarà il proposito di sottoporre ad una selezione l'abbondante materiale. [...] Converrebbe relegare nei depositi, rendendoli accessibili a chiunque ne faccia richiesta, quello che avendo importanza troppo limitata diventa pleonastico nelle sale di esposizione³⁶.

Serra poi critica aspramente la scelta dei colori delle «tinteggiature» delle pareti ed afferma infatti che:

come fondi delle pareti si sono scelte certe tinte giallace, rossicce, verdacce di spiacevole effetto; perfino le pareti del cortile messo vagamente a giardino sono state impiastrate di una tinta giallaccia, mentre conveniva mettere in vista i filari di laterizio della costruzione; le vetrine, talune delle quali troppo dozzinali, e le basi delle statue sono state colorite prevalentemente in color cioccolato, oppure in finto marmo, ovvero in tinta giallastra o rossiccia, analogamente alle porte³⁷.

Le osservazioni di Serra testimoniano appieno la sua concezione museologica e la volontà di avvicinare al pubblico la struttura stessa. Per questo, nel 1934, nonostante le critiche, Serra redigerà la parte storico artistica della guida del museo, per facilitare la comprensione del visitatore e fargli evitare il senso di disorientamento che avrebbe potuto coglierlo all'interno del museo

³⁵ Serra 1927, p. 74.

³⁶ Ivi, pp. 74-76.

³⁷ Ivi, p. 77.

archeologico. Lo stesso Moretti, a due anni di distanza, pare quasi giustificarsi quando, nell'articolo citato, pone l'accento su come la sezione medievale e quella moderna siano di rilevanza inferiore rispetto alla sezione archeologica e quando cerca di chiarire al meglio il criterio di classificazione utilizzato per l'esposizione dei reperti nel museo³⁸.

Di tutt'altro avviso è, invece, Francesco Saponi, ispettore alle Belle Arti di Roma, che, sempre nel 1927 in un articolo scritto per la rivista «Mouseion», descrive il museo archeologico di Ancona portandolo come esempio al fine di esaltare, più in generale, le scelte, operate dall'amministrazione fascista, finalizzate al recupero del patrimonio archeologico, artistico italiano e delle strutture museali³⁹; il museo di Ancona è descritto come un edificio di «piacere intellettuale e spirituale»⁴⁰, il sistema di classificazione⁴¹ – così criticato da Serra – è definito come corrispondente ai principi più moderni di ordinamento. Inoltre Saponi, chiaramente interprete della cultura ufficiale, apprezzando enormemente sia le sale dedicate alle necropoli picene che quelle legate alla cultura ellenica, pone l'accento sulla sala VI, al centro della quale si trovava esposta la scultura romana dell'imperatore Augusto in veste di Pontefice Massimo, che tanto era piaciuta anche a Vittorio Emanuele III il giorno dell'inaugurazione.

6. *Due guide a confronto: la Guida illustrata del Museo Nazionale di Ancona (1915) e Il Museo nazionale delle Marche in Ancona (1934)*

Nonostante l'immenso ed incessante lavoro di catalogazione e studio dei reperti archeologici presenti e sebbene avesse realizzato anche un voluminoso manoscritto, suddiviso in capitoli, nel quale si descriveva l'intero percorso museale, Moretti non pubblicò mai la guida del museo. Come ha rilevato di recente Anna Maria Moretti Sgubini, la mancata pubblicazione del manoscritto potrebbe essere legata alla contestuale realizzazione, nel 1934, della guida al museo scritta da Serra e Marconi, della quale si avrà modo d'argomentare nel proseguo dell'articolo⁴².

Ritengo molto interessante, infatti, per comprendere al meglio l'evoluzione della concezione museologica e della fruizione del patrimonio culturale più in generale, mettere rapidamente a confronto due guide del museo archeologico di Ancona pubblicate a pochi anni di distanza l'una dall'altra.

La prima è la guida illustrata del Museo Nazionale di Ancona scritta, nel

³⁸ Moretti 1929, pp. 80-81.

³⁹ Saponi 1927, pp. 201-204.

⁴⁰ Ivi, p. 202.

⁴¹ Pinna, concordando con Serra, definisce, ironicamente, il sistema di classificazione delle sale del museo, voluto da Moretti, basato su indovinelli rivolti ai visitatori (Pinna 2009, p. 15).

⁴² Moretti Sgubini 2008, p. 187.

1915, dall'allora direttore del museo Innocenzo Dall'Osso⁴³; il libro si apre con un corposo saggio dedicato all'origine dei Piceni, di circa cinquanta pagine, cui seguono l'indice della pianta del museo, la pianta stessa dell'edificio e, dopo una breve introduzione sulla storia del museo, la guida vera e propria alle sale con alcune riproduzioni fotografiche dei reperti, tutte munite di didascalia esplicativa. A conclusione del volume si trova una «pianta dimostrativa di Ancona greca e romana», che chiarisce i luoghi dei ritrovamenti e le funzioni dei vari edifici. Molto diversa è invece l'impostazione della guida edita nel 1934⁴⁴, sia per il formato più piccolo, stampato in dodicesimo, che per il numero complessivo di pagine. Il volumetto si apre, nella seconda di copertina, con una pianta del piano terra del museo e, dopo alcune pagine introduttive dedicate alla storia delle sedi espositive precedenti e alle antiche civiltà delle Marche, inizia la guida vera e propria. A chiudere la pubblicazione, nella terza di copertina, si trova la pianta del primo piano del museo e, nella quarta di copertina, la cartina del capoluogo dorico che individua il Museo nel contesto cittadino. Le illustrazioni sono nella seconda parte del volume che conta in tutto 83 pagine, di cui 33 dedicate al testo. Da questa celere disamina delle due guide emerge chiaramente come la seconda, di lettura più agevole, sia rivolta ad un pubblico ampio, mentre la prima sia stata concepita soprattutto per un pubblico d'intellettuali e specialisti; inoltre la presenza della piantina della città di Ancona, stampata nella quarta di copertina del volume, permette di affermare che la guida del 1934 era stata ideata anche per un pubblico proveniente da altre città che, non conoscendo il contesto dorico, aveva la necessità di orientarsi. La scelta poi di semplificare e rendere più immediati i contenuti, come viene fatto nella guida edita nel 1934 rispetto al volume edito nel 1915, può essere legata alla volontà di rendere maggiormente fruibile il patrimonio culturale ad un pubblico sempre più vasto e appartenente anche ai ceti meno abbienti e meno istruiti⁴⁵.

7. Il trasferimento di Moretti e la distruzione del 1943

Giuseppe Moretti, a soli tre anni dell'inaugurazione ufficiale e dopo aver trascorso un decennio nella città dorica, nel 1930 venne chiamato a dirigere la Soprintendenza di Roma.

Il museo di Ancona, la cui sezione preistorica fu inaugurata nel 1932⁴⁶, rimase nella sede dell'ex-convento di San Francesco alle Scale fino al termine

⁴³ Dall'Osso 1915. Il volume, stampato in formato ottavo, è composto di 423 pagine.

⁴⁴ Serra, Marconi 1934. Il volume fa parte della collana «Itinerari dei musei e monumenti d'Italia» ed ha la stessa impostazione delle altre guide di questa collana.

⁴⁵ Pinna 2009, p. 14.

⁴⁶ Serra, Marconi 1934, p. 3.

della seconda guerra mondiale⁴⁷, allorché, a seguito dei danni derivati da un grave bombardamento nel 1943, che aveva causato il crollo del salone con i reperti piceni e dell'attiguo campanile della chiesa di San Francesco alle Scale dove erano stati collocati, all'interno di casse, gli oggetti di maggior pregio⁴⁸, si decise di trovare una nuova sede espositiva, separando le collezioni della pinacoteca civica da quelle archeologiche. Il museo venne così destinato a palazzo Ferretti, sua sede attuale, mentre la pinacoteca trovò spazio, solo a partire dagli anni Settanta, a palazzo Bosdari⁴⁹.

Oggi la sede dell'ex Convento di San Francesco alle Scale è totalmente abbandonata ed il degrado della struttura purtroppo non riesce a far comprendere quanta importanza abbia rivestito in passato per il contesto non solo dorico ma anche nazionale (fig. 4).

Riferimenti bibliografici / References

- Annibaldi G. (1958), *Il museo nazionale delle Marche in Ancona*, Ancona: Stabilimento Tipografico Trifogli.
- Ciavarini C. (1902), *Il museo archeologico delle Marche: memoria*, Ancona: A. Gustavo Morelli.
- «Corriere adriatico»(1927), martedì 11 ottobre, Anno V, Anno LXVIII, n. 243, pp. II-III
- Dall'Osso I. (1915), *Guida illustrata del museo nazionale di Ancona con estesi ragguagli sugli scavi dell'ultimo decennio preceduta da uno studio sintetico sull'origine dei Piceni*, Ancona: Stabilimento Tipografico Cooperativo.
- Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte, 1904-1974* (2007), Bologna: Bononia University Press.
- Frapiccini N., a cura di (2012), *I 150 anni del museo archeologico nazionale delle Marche. Volti e luoghi di una lunga storia*, catalogo della mostra, Macerata: Stampa per i Beni Culturali srl.
- Marconi P., Serra L. (1934), *Il museo nazionale delle Marche in Ancona*, Roma: La libreria dello Stato.
- Mariano F., a cura di (2003), *La Loggia dei mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio di Matteo da Sebenico*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Moretti G. (1927), *Lo svolgimento della Civiltà Picena dalla preistoria all'occupazione romana. Discorso letto per l'inaugurazione del Museo Nazionale di Ancona nell'adunanza dell'Istituto il giorno 8 ottobre 1927*, estratto dall'«Istituto Marchigiano di scienze lettere e arti», Vol. III, pp. 3-23.

⁴⁷ Nel 1940 il museo venne chiuso al pubblico (Frapiccini 2012, p. 23).

⁴⁸ Annibaldi 1958, pp. 5-9.

⁴⁹ Pennacchioli 1999, p. 245.

- Moretti G. (1929), *I lavori per il restauro dell'ex convento di San Francesco delle Scale e per il trasporto e l'ordinamento del museo nazionale di Ancona*, «Bollettino d'Arte», anno IX, serie II, n. II, pp. 66-85.
- Moretti Sgubini A. (2008), *Profilo di un archeologo marchigiano fra Roma e il piceno*, in *I piceni e la loro riscoperta tra Settecento e Novecento*, Atti del Convegno internazionale tenuto ad Ancona nel 2000, a cura di M. Luni, S. Sconocchia, Urbino: QuattroVenti, pp. 179-199.
- Parpagliolo L. (1913), *Codice delle antichità e degli oggetti di arte: Raccolta di leggi, decreti, regolamenti, circolari relativi alla conservazione dei monumenti e degli oggetti di antichità e di arte con richiami alla giurisprudenza e ai precedenti storici e legislativi*, Volume 1, Roma: E. Loescher, pp. 126-127.
- Pennacchioli D. (1999), *Cronologia*, in *Ancona. Pinacoteca civica F. Podesti, Galleria d'arte moderna*, a cura di C. Costanzi, Bologna: Calderini, pp. 243-245.
- Pignocchi G., a cura di (2008), *Carisio Ciavarini (1837-1905): la cultura come impegno civile e sociale: una vita al servizio della conoscenza come strumento di libertà e progresso*, Ancona: Il lavoro editoriale.
- Pinna G. (2009), *I musei nelle dittature: Germania, Italia, Spagna*, «Nuova Museologia», n. 21, pp. 2-33.
- Sapori F. (1927), *Réorganisation des galeries et musées nationaux d'Italie*, «Mouseion», 3, pp. 201-221.
- Serra L. (1927), *Il R. Museo archeologico di Ancona*, «Rassegna marchigiana per le arti figurative, le bellezze naturali, la musica», n. 2, pp. 74-77.

Appendice

Fig. 1. Lavori di allestimento sala XXII (Foto n. 1472, Fondo Corsini)



Fig. 2. Sala XXII (Foto n. 1478, Fondo Corsini)



Fig. 3. Lavori di allestimento sala XX (Foto n. 1443, Fondo Corsini)



Fig. 4. Il convento di San Francesco alle Scale oggi

Classici

The Two Meanings of *Economic* / I due significati di *economico*

Karl Polanyi*

The formal and substantive definitions

One simple recognition, from which all attempts at clarification of the place of the economy in society must start, is the fact that the term *economic*, as commonly used to describe a type of human activity, is a compound of two meanings. These have separate roots, independent of one another. It is not difficult to identify them, even though a number of broadly synonymous words are available for each. The first meaning, the formal, springs from the logical character of the means-ends relationship, as in *economizing* or *economical*; from this meaning springs the scarcity definition of *economic*. The second, the substantive meaning, points to the elemental fact that human beings, like

* Polanyi K. (1977), *The Two Meanings of Economic*, in *The Livelihood of Man*, edited by H.W. Pearson, New York-San Francisco-London: Academic Press, pp. 19-21; trad. it. di N. Negro, *I due significati di economico*, in *La sussistenza dell'uomo. Il ruolo dell'economia nelle società antiche*, Torino: Einaudi, 1983, pp. 42-43.

Una successiva traduzione del testo si trova in: *Il sofisma economicista. Intorno a Karl Polanyi*, Milano: Jaca Book, 2010, pp. 85-88. In questa edizione si è preferito tradurre il termine “fallacy” (*infra* p. 230) con “sofisma” invece che con “fallacia” (*infra* p. 233).

all other living things, cannot exist for any length of time without a physical environment that sustains them; this is the origin of the substantive definition of *economic*. The two meanings, the formal and the substantive, have nothing in common.

The current concept of *economic* is, then, a compound of two meanings. While hardly anyone would seriously deny this fact, its implications for the social sciences (always excepting economics) are rarely touched upon. Whenever sociology, anthropology, or history deals with matters pertaining to human livelihood, the term *economic* is taken for granted. It is employed loosely, relying for a frame of reference now on its scarcity connotation, now on its substantive connotation, thus oscillating between two unrelated poles of meaning.

The substantive meaning stems, in brief, from man's patent dependence for his livelihood upon nature and his fellows. He survives by virtue of an institutionalized interaction between himself and his natural surroundings. That process is the economy, which supplies him with the means of satisfying his material wants. This phrase should not be taken to signify that the wants to be satisfied are exclusively bodily needs, such as food and shelter, however essential these be for his survival, for such a restriction would absurdly restrict the realm of the economy. The means, not the wants, are material. Whether the useful objects are required to avert starvation or are needed for educational, military, or religious purposes is irrelevant. So long as the wants depend for their fulfillment on material objects, the reference is economic. *Economic* here denotes nothing else than "bearing reference to the process of satisfying material wants". To study human livelihood is to study the economy in this substantive sense of the term, and this is the sense in which *economic* is used throughout this book.

The formal meaning has an entirely different origin. Stemming from the means-ends relationship, it is a universal whose referents are not restricted to any one field of human interest. Logical or mathematical terms of this sort are called *formal* in contrast to the specific areas to which they are applied. Such a meaning underlies the verb *maximizing*, more popularly *economizing* or – less technically, yet perhaps most precisely of all – "making the best of one's means".

A merger of two meanings into a unified concept is, of course, unexceptionable, so long as one remains conscious of the limitations of the concept thus constituted. To link the satisfaction of material wants with scarcity plus economizing and weld them into one concept may be both justified and reasonable under a market system, when and where it prevails. However, to accept the compound concept of "scarce material means and economizing" as a generally valid one must greatly increase the difficulty of dislodging the economic fallacy from the strategic position it still holds in our thinking.

The reasons for this are obvious. The economic fallacy, as we called it,

consists in a tendency to equate the human economy with its market form. Accordingly, to eliminate this bias, a radical clarification of the meaning of the word *economic* is required. Again, this cannot be achieved unless all ambiguity is removed and the formal and the substantive meanings are separately established. Telescoping them into a term of common usage, as in the compound concept, must buttress the double meaning and render that fallacy almost impregnable.

How solidly the two meanings were joined can be inferred from the ironic fate of that most controversial of modern mythological figures – economic man. The postulates underlying this creation of scientific lore were contested on all conceivable grounds – psychological, moral, and methodological, yet the meaning of the attribute *economic* was never seriously doubted. Arguments clashed on the concept *man*, not on the term *economic*. No question was raised as to which of the two series of attributes the epithet was meant to convey – those of an entity of nature, dependent for its existence on the favor of environmental conditions as are plant and beast, or those of an entity of the mind, subject to the norm of maximum results at minimum expense, as are angels or devils, infants or philosophers, insofar as they are credited with reason. Rather, it was taken for granted that economic man, that authentic representative of nineteenth-century rationalism, dwelt in a world of discourse where brute existence and the principle of maximization were mystically compounded. Our hero was both attacked and defended as a symbol of an ideal-material unity which, *on those grounds*, would be upheld or discarded, as the case might be. At no time was the secular debate deflected to even a passing consideration of which of the two meanings of economic, the formal or the substantive, economic man was supposed to represent.

* * *

La definizione formale e quella sostantiva

Tutti i tentativi volti a chiarire il posto dell'economia nella società devono muovere dal semplice riconoscimento del fatto che il termine *economico*, come viene comunemente usato per descrivere un tipo di attività umana, consta di due significati. Questi hanno radici separate e indipendenti. Non è difficile individuarle, anche se per ciascuno di essi si dispone di una serie di parole che sono sinonimi in senso lato. Il primo significato, quello formale, deriva dalla natura logica della relazione mezzi-fini, come in *economizzare* o *economico*; da questo significato discende la definizione di *economico* basata sulla scarsità. Il secondo significato, quello sostanziale, rinvia al fatto elementare che gli esseri umani, come tutti gli altri esseri viventi, non possono mantenersi in vita senza un ambiente materiale che li sostenga; è questa l'origine della definizione sostanziale di *economico*. I due significati, quello formale e quello sostanziale, non hanno nulla in comune.

Il concetto corrente di *economico* si compone quindi di due significati. Mentre quasi nessuno negherebbe seriamente questo fatto, di rado se ne trattano le implicazioni per le scienze sociali (sempre eccettuando quella economica). Ogniqualevolta la sociologia, l'antropologia o la storia trattano questioni che hanno a che fare con la sussistenza umana, il termine *economico* viene preso per buono. Lo si impiega liberamente, riferendolo ora al suo connotato di scarsità, ora al suo connotato sostanziale, oscillando così fra due poli di significato fra i quali non esiste un nesso.

Il significato sostanziale deriva, in breve, dal fatto che l'uomo dipende palesemente per la sua sussistenza dalla natura e dai suoi simili. Egli sopravvive in virtù di un'interazione istituzionalizzata fra se stesso e il suo ambiente naturale. Quel processo costituisce l'economia, che gli fornisce i mezzi per soddisfare i bisogni materiali. Con ciò non si vuol dire che i bisogni da soddisfare sono esclusivamente di natura corporea, come i bisogni di cibo e di riparo, per quanto essenziali questi siano per la sua sopravvivenza, poiché una simile limitazione restringerebbe assurdamente il campo dell'economia. I mezzi, e non i bisogni, sono materiali. È irrilevante che gli oggetti utili siano richiesti per evitare la fame o servano a scopi educativi, militari o religiosi. Fintantoché i bisogni dipendono per il loro soddisfacimento da oggetti materiali, il riferimento è economico. Qui *economico* designa semplicemente il «far riferimento al processo di soddisfazione dei bisogni materiali». Studiare la sussistenza umana significa studiare l'economia in questo senso sostanziale del termine, ed è in questo senso che *economico* è impiegato in tutta quest'opera.

Il significato formale ha un'origine del tutto diversa. Derivando dalla relazione mezzi-fini, è un universale i cui correlati non sono limitati ad un qualche campo d'interesse per l'uomo. I termini logici o matematici di questo tipo sono detti *formali* per contrapposizione alla specificità dei campi in cui sono impiegati. Un significato del genere è alla base del verbo *massimizzare*, più

comunemente *economizzare* o – con un’espressione meno tecnica, ma forse più precisa delle altre – «ottenere il massimo dai propri mezzi».

Naturalmente non vi è nulla da obiettare contro la fusione dei due significati in un unico concetto, purché si sia consapevoli dei limiti del concetto così ottenuto. Legare la soddisfazione dei bisogni materiali alla scarsità e all’economizzazione e saldarli in un unico concetto può essere giustificato e ragionevole in un sistema di mercato, quando e dove esso si affermi. Tuttavia, accettare il concetto composto di «mezzi materiali scarsi ed economizzazione» come se avesse validità universale, deve rendere molto più difficile rimuovere la fallacia economicistica dalla posizione strategica che tuttora occupa nel nostro pensiero.

Le ragioni di questo fatto sono ovvie. La fallacia economicistica, come l’abbiamo denominata, tende a far coincidere l’economia umana con la sua forma di mercato. Di conseguenza, è necessario chiarire radicalmente il significato del termine *economico* per eliminare questo pregiudizio. Di nuovo, non si può conseguire questo risultato senza eliminare ogni ambiguità e fondare separatamente il significato formale e quello sostanziale. Combinandoli in un termine di uso comune, come il concetto composito si rafforzerebbe necessariamente quel doppio significato e si renderebbe quella fallacia pressoché ineliminabile.

Quanto solidamente quei due concetti fossero congiunti si può capire dalla sorte ironica della più controversa fra le figure mitologiche moderne: l’uomo economico. I postulati su cui si basa questa creazione di stampo scientifico furono contestati da tutti i punti di vista immaginabili – psicologici, morali e metodologici – eppure il significato dell’attributo *economico* non fu mai seriamente messo in dubbio. Le argomentazioni investivano il concetto di *uomo*, non il termine *economico*. Non ci si pose mai il problema di capire quale fra le due serie di attributi fosse designata da quell’aggettivo, e cioè se esso designasse gli attributi di un’entità naturale, dipendente per la sua esistenza da condizioni ambientali favorevoli, come le piante o gli animali, o degli attributi di un’entità mentale, soggetto alla norma di ottenere il massimo risultato al minimo costo, come lo sono gli angeli e i demoni, i fanciulli o i filosofi, nella misura in cui li si ritiene dotati di ragione. Piuttosto si dava per scontato che l’uomo economico, quella figura veramente rappresentativa del razionalismo del secolo XIX, abitasse un mondo in cui l’esistenza materiale e il principio di massimizzazione erano misticamente intrecciati. Il nostro eroe era attaccato e difeso come il simbolo di un’unità ideale e materiale che, *per questi motivi*, veniva sostenuta o rifiutata, a seconda dei casi. Nel corso di questo dibattito secolare non ci si soffermò mai a considerare, neppure incidentalmente, se con l’uomo economico si intendesse designare il significato formale o quello sostanziale di «economico».

Comitato scientifico / Scientific Committee

Michela Addis, Università Roma Tre
Alberto Mario Banti, Università di Pisa
Carla Barbati, Università IULM - Milano
Sergio Barile, Università di Roma "La Sapienza"
Nadia Barrella, Seconda Università di Napoli
Marisa Borraccini, Università di Macerata
Rossella Caffo, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche e per le Informazioni Bibliografiche (ICCU)
Ileana Chirassi Colombo, Università di Trieste
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Claudine Cohen, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales
Lucia Corrain, Università di Bologna
Giuseppe Cruciani, già Università di Firenze
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Maurizio De Vita, Università di Firenze
Michela Di Macco, Università di Roma "La Sapienza"
Fabio Donato, Università di Ferrara
Rolando Dondarini, Università di Bologna
Andrea Emiliani, già Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Bologna, Ferrara, Forlì e Ravenna
Gaetano Maria Golinelli, Università di Roma "La Sapienza"
Xavier Greffe, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne
Alberto Grohmann, Università di Perugia
Susan Hazan, The Israel Museum, Jerusalem
Joel Heuillon, Département de Musique de l'Université de Paris 8
Emanuele Invernizzi, Università IULM - Milano
Lutz Klinkhammer, Deutsches Historisches Institut in Rom
Federico Marazzi, Università di Napoli Suor Orsola Benincasa
Fabio Mariano, Università Politecnica delle Marche
Raffaella Morselli, Università di Teramo
Giuliano Pinto, Università di Firenze
Marco Pizzo, Museo del Risorgimento Complesso del Vittoriano di Roma
Edouard Pommier, Musei di Francia
Adriano Prosperi, Scuola Normale Superiore di Pisa
Bernardino Quattrocioni, Università di Roma "La Sapienza"
Mauro Renna, Università dell'Insubria
Orietta Rossi Pinelli, Università di Roma "La Sapienza"
Roberto Sani, Università di Macerata
Girolamo Scullo, Università di Bologna
Simonetta Stopponi, Università di Perugia
Frank Vermeulen, Universiteit Gent
Stefano Vitali, Soprintendenza archivistica per l'Emilia Romagna

JOURNAL OF THE DEPARTMENT OF CULTURAL HERITAGE
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Antonio Agostini, Rosa Marisa Borraccini, Serena Brunelli,
Ginevra Domenichini, Silvia Fissi, Elena Gori, Giovanna Granata,
Francesca Imperiale, Enrica Petrucci, Raffaella Picello,
Karl Polanyi, Roberto Rusconi, Valentina Terlizzi,
Ilaria Tiezzi, Alessia Zorloni

www.unimc.it/riviste/index.php/cap-cult

