

Forme in Movimento

Modelli, metodi e contesti tra continuità e innovazione



Il volume è stato realizzato con il contributo dell'Università degli Studi di Padova – Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'Arte, del Cinema e della Musica – Corso di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Prima edizione 2025 Padova University Press

Forme in movimento. Modelli, metodi e contesti tra continuità e innovazione

© 2025 Padova University Press
Università degli Studi di Padova
via 8 Febbraio 2, Padova
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico: Padova University Press
Impaginazione: Oltrepagina, Verona

ISBN 978-88-6938-417-2



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Forme in movimento

**Modelli, metodi e contesti
tra continuità e innovazione**

a cura di

Barbara Luciana Cenere, Giulia Donina, Claudia Fiorito,
Agata Gazzillo, Chiara Giroto, Beatrice Marchet, Elena Murarotto,
Nadia Noio, Vito Giuseppe Prillo, Cecilia Rossi, Noemi Ruberti,
Fabio Spagiari, Cecilia Veronese

PADOVA **UP**

INDICE

| | |
|---|----|
| Premessa JACOPO BONETTO | 9 |
| Introduzione del volume degli Atti del Convegno <i>Forme in Movimento. Modelli, metodi e contesti tra continuità e ibridazione</i> BARBARA LUCIANA CENERE, GIULIA DONINA, CLAUDIA FIORITO, AGATA GAZZILLO, CHIARA GIROTTI, BEATRICE MARCHET, ELENA MURAROTTO, NADIA NOIO, VITO GIUSEPPE PRILLO, CECILIA ROSSI, NOEMI RUBERTI, FABIO SPAGIARI, CECILIA VERONESE | 11 |
| SESSIONE I. La persistenza della memoria: forme in viaggio tra recupero e risemantizzazione | |
| Gli strumenti agricoli nelle tombe di età romana dell'Italia settentrionale: eredità e discontinuità tra il periodo tardo La Tène e la prima età imperiale FABIO SPAGIARI | 15 |
| Il cambiamento del rituale funerario a Matelica (MC) tra VIII e VII secolo a.C.: l'approccio bioarcheologico MICHAEL ALLEN BECK DE LOTTO | 31 |
| Il libro XLVIII delle <i>Antichità</i> di Pirro Ligorio: introduzione allo studio dei disegni ANTONIA DI TUCCIO | 41 |
| Pietre e marmi antichi: forme del riuso nell'area delle Ex Carceri di Oderzo (TV) CHIARA GIROTTI, BEATRICE MARCHET | 51 |
| Reimpiego e rifunzionalizzazione in alcune 'acquasantiere' medievali di area padana GIULIA AMODIO | 67 |
| La vita "effimera" delle carrozze nella Roma del Seicento: doni, smontaggi e trasformazioni ROMINA ORIGLIA | 77 |
| La miniatura come pratica femminile nell'Ottocento. Il messale ambrosiano di Anna Zannini Tinelli AGATA GAZZILLO | 89 |

Indice

| | |
|--|-----|
| Il vermut del duca. Emanuele Filiberto, Carlo Marochetti e gli immaginari popolari della tarda età contemporanea ALBERTO PIRRO | 101 |
| SESSIONE II. Visioni dinamiche: metodi e contesti a confronto tra continuità e reinterpretazione | |
| Sediments as artefacts of daily life: micromorphological analysis at the Middle Bronze Age settlement of Oppeano 4D (Verona) FEDERICO POLISCA | 115 |
| La mappatura scientifica e gli approcci comunicativi nella ricostruzione virtuale del sito “Grotte di Catullo” mediante la metodologia Extended Matrix: il caso studio di e-Archeo 3D NICOLA DELBARBA | 129 |
| <i>A Change of Heart?</i> Intelligenza artificiale e potenziale d’interazione con i surrogati digitali come modelli GIULIA OSTI | 141 |
| Agricoltura e pesca in Pianura Padana nell’età del Bronzo: nuove ricerche e dati editi SILVIA D’AQUINO, VITO GIUSEPPE PRILLO | 151 |
| Raffaellino da Reggio tradotto. Il caso dell’invenzione dei <i>Gemelli</i> GIULIA DONINA | 161 |
| Il disegno come modello di trasmissione dell’ <i>idea</i> : alcuni ipotesi per Cristoforo Roncalli CHIARA VIOLINI | 173 |
| <i>On the Importance of Manuscripts with Miniatures in the History of Art</i> : le nuove prospettive di Gustav Friedrich Waagen nello studio della miniatura ANTONIA DELLE FRATTE | 185 |
| Jean-Baptiste Arban, <i>Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn</i> . Contesto storico, genesi dell’opera e prospettive DARIO SAVINO DORONZO | 193 |
| SESSIONE III. Ego et alter: storie di dialoghi, innesti, ricezioni | |
| Trasgressioni nordiche. Il caso di Nosadella MARIA GIOVANNA DONÀ | 207 |
| Ibridazioni tra scuole pittoriche e prassi operative nell’opera di Corrado Giaquinto tra Roma a Madrid CECILIA VERONESE | 221 |
| Dinamiche di risonanza tra sperimentazioni artistiche e produzioni vetrarie. Contesti espositivi e percorsi espressivi a Venezia (1950-1980) MARIANNA ROSSI | 235 |

| | |
|--|-----|
| Il lavoro d'artista come relazione con l'altro: da <i>Alzheimer Cafè</i> di Valentina Vetturi ad <i>Arrivederci Amore Ciao</i> di Marina Arienzale BARBARA LUCIANA CENERE | 245 |
| Pompei e i Sanniti: un progetto di analisi del paesaggio urbano CHIARA SILECCHIA | 257 |
| La ceramica ispano-moresca nel Veneto: polivalenza di un modello interculturale VALENTINA FAMARI | 269 |
| <i>Moscow strikes back!</i> Raccontare l'URSS nella Hollywood della Seconda guerra mondiale CLAUDIA FIORITO | 279 |
| Tracce demartiniane sul grande schermo. La dimensione etnoantropologica ne <i>Il demonio</i> (1963) di Brunello Rondi GIUSEPPE MATTIA | 289 |
| SESSIONE IV. Segni della mobilità: circolazione di oggetti, opere, individui | |
| Testimonianze musicali d'Egitto dal diario di viaggio di Giovanni Battista Brocchi ELENA MURAROTTO | 301 |
| Le guide storico-artistiche di Roma nell'Ottocento tra continuità e innovazione DAMIANO DELLE FAVE | 313 |
| Un modello delle origini: la circolazione e patrimonializzazione transnazionale della collezione filmica Joye (1942-1976) SILVIA ZOPPI | 321 |
| POSTER | |
| Reading the isotopes. A reinterpretation of Phoenician and Punic inhumations from Nora's necropolis through new bioarchaeological data NOEMI RUBERTI, RICHARD MADGWICK, CARMEN ESPOSITO, FEDERICO LUGLI, ALESSANDRO MAZZARIOL, MELANIA GIGANTE | 333 |
| Metodologie integrate per l'analisi di antichi testi miniati: il caso del Salterio MS 353 del XIII sec. custodito nella Biblioteca antica del Seminario vescovile di Padova CECILIA ROSSI | 341 |
| Alcune influenze delle illustrazioni giapponesi nell'arte decorativa italiana di primo Novecento ELEONORA LANZA | 347 |

Premessa

Con il volume *Forme in movimento. Modelli, metodi e contesti tra continuità e innovazione* si rinnova puntuale la tradizione del Convegno del Corso di dottorato in Storia, critica e conservazione dei Beni Culturali. L'evento, ideato e gestito per intero dai giovani ricercatori dell'Ateneo di Padova, si ripete nel tempo con calibrata cadenza e accompagna lo scorrere degli anni accademici come appuntamento fisso e riconosciuto.

Anche per la presente edizione, l'incontro di studio ha saputo far convergere a Padova dottorandi da molte altre sedi universitarie che hanno arricchito il programma con prospettive tematiche e metodologiche assai diversificate e tali da rendere il confronto in sala sempre stimolante.

Nello svolgimento dell'incontro e nei presenti Atti appare di rilievo l'articolazione per nuclei tematici trasversali agli ambiti di ricerca tradizionali, così da evitare una più canonica ma meno utile impostazione per aree disciplinari. In tal modo storia, archeologia, storia dell'arte, arti performative si fondono e confrontano in sessioni che indagano di volta in volta temi di grande respiro come "recupero e risemantizzazione", "continuità e reinterpretazione", "dialoghi, innesti e ricezioni" e "della circolazione degli oggetti". Entro queste grandi categorie concettuali le diverse ricerche dottorali trovano agganci per presentare numerosi casi studio che vanno ad illustrare aspetti del patrimonio culturale assai diversi per tempi e luoghi di manifestazione. Proprio la multidisciplinarietà e l'interdisciplinarietà sono d'altronde i tratti più evidenti dell'assetto del Corso di Dottorato attivo presso l'Ateneo di Padova, e, per molti versi, anche il più complesso da gestire in termini amministrativi e scientifici. Ma siamo convinti che, proprio dalle iniziali difficoltà della pluralità, la complessità dei multipli approcci possano portare – *per aspera ad astra* – ad un arricchimento della base culturale di conoscenza e soprattutto ad un'acquisizione da parte dei dottorandi di più sofisticate chiavi di lettura per gli specifici ambiti di studio.

Nell'esperienza congressuale e tra le righe della presente pubblicazione si colgono però anche altri tratti di particolare utilità generati dall'incontro e dalla sua edizione. I grandi temi citati e posti al centro della riflessione hanno spinto gli allievi del corso ad esercitarsi nell'elaborare e nel presentare ad un pubblico esperto parti importanti delle loro ricerche, come mai possono da fare durante il personale percorso di studio in cui mancano occasioni di confronto allargato. È così che l'occasione di incontro si qualifica per i dottorandi

come un primo banco di esperienza e di prova in vista di un auspicabile futuro da protagonisti della ricerca. La generale, alta qualità dei contributi pubblicati sembra dimostrare l'esito felice di questo esercizio alla ricerca svolto dai giovani protagonisti, che brillano anche per quanto hanno saputo mettere in campo nelle fasi organizzative dell'incontro, nella gestione professionale delle azioni di revisione dei contributi e nell'edizione finale.

Proprio questa funzione di "palestra" per l'attività di ricerca è per chi scrive il valore più alto dell'esperienza congressuale seriale cui il Corso di dottorato ha dato vita. E anche la ragione prima del sostegno incondizionato che ad essa vogliamo dare nel presente e nel futuro.

JACOPO BONETTO,
Coordinatore del Corso di dottorato
in Storia, critica e conservazione dei Beni Culturali

Introduzione del volume degli Atti del Convegno *Forme in Movimento. Modelli, metodi e contesti tra continuità e ibridazione*

Questa pubblicazione, che giunge alla sua terza edizione, intende restituire una testimonianza delle ricerche presentate in occasione del Convegno Internazionale *Forme in Movimento. Modelli, metodi e contesti tra continuità e innovazione*, tenutosi a Padova il 16 e 17 novembre 2023.

Le giornate di studio, organizzate dalle dottorande e dai dottorandi del XXXVII ciclo del Corso di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova, hanno dato vita ad un effervescente momento di scambio interdisciplinare. Giovani studiose e studiosi, appartenenti a diverse istituzioni accademiche nazionali ed internazionali, hanno avuto la possibilità di mettere in dialogo le proprie ricerche a partire dall'analisi dei concetti di continuità e innovazione individuati nelle dinamiche afferenti al panorama dei Beni Culturali. La tematica centrale del convegno ha stimolato riflessioni relativamente ai contesti storico-artistico, archeologico, musicologico, del cinema e dello spettacolo, con particolare attenzione alle emergenti metodologie scientifiche ivi applicate. I partecipanti si sono interrogati sul ruolo del modello come punto di riferimento e di confronto, e sulla dinamica del movimento come agente di cambiamento e trasformazione nel mondo dei Beni Culturali.

I trenta interventi raccolti in questa pubblicazione, riguardanti i diversi settori disciplinari sopra menzionati, riflettono la ricchezza e la varietà delle prospettive offerte dai relatori. Infatti, ciascuna delle distinte sessioni ha esplorato una delle molteplici tematiche in cui è stato declinato il convegno, avviando in tal modo un confronto stimolante e arricchente. Per rispecchiare la ricchezza degli interventi, il volume ripercorre la struttura del programma di queste due giornate di studio:

- Sessione I. La persistenza della memoria: forme in viaggio tra recupero e risemantizzazione
- Sessione II. Visioni dinamiche: metodi e contesti a confronto tra continuità e reinterpretazione
- Sessione III. *Ego et alter*: storie di dialoghi, innesti e ricezioni
- Sessione IV. Segni della mobilità: circolazione di oggetti, opere, individui

Desideriamo esprimere la nostra gratitudine a coloro che nei modi più disparati ci hanno sostenuto nelle fasi organizzative di questo convegno: alla scuola di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali e al Coor-

dinatore Jacopo Bonetto; alla Direttrice del Dipartimento dei Beni Culturali Giovanna Valenzano; alle professoresse e ai professori del Comitato Scientifico del Convegno, il cui apporto è stato fondamentale nella valutazione dei contributi: Paola Dessì, Cristiano Nicosia, Farah Polato, Caterina Previato e Vittoria Romani.

Un sentito ringraziamento va a tutti i docenti, ricercatrici e ricercatori che hanno moderato le quattro sessioni del Convegno: Giovanni Bianchi, Michele Cupitò, Melania Gigante, Giulia Lavarone, Donatella Melini, Cristiano Nicosia, Chiara Ponchia e Barbara Maria Savy.

Un altro ringraziamento va al personale tecnico-amministrativo e tecnico-informatico del Dipartimento dei Beni Culturali: Paola Anselmi, Caterina Congiu, Attilio Fortunato, Adriana Guerrieri, Maria Emiliana Ricciardi e Marco Tognon.

Un ringraziamento anche ad Andrea Leonetti per la realizzazione del visual che ha identificato il nostro convegno, locandine e programmi.

Come XXXVII ciclo, desideriamo rivolgere un affettuoso ringraziamento alla nostra ex coordinatrice Federica Toniolo, per averci accompagnati con dedizione e passione in tutte le fasi di questo convegno.

Un caloroso grazie va infine alle dottorande e ai dottorandi che hanno generosamente portato le proprie ricerche e i propri percorsi in questa sede: la loro partecipazione ha reso tangibile il senso di *forme in movimento*, ossia che la ricerca è un processo dinamico che si arricchisce attraverso lo scambio e la condivisione di idee.

Ad maiora!

BARBARA LUCIANA CENERE, GIULIA DONINA, CLAUDIA FIORITO,
AGATA GAZZILLO, CHIARA GIROTTO, BEATRICE MARCHET, ELENA MURAROTTO,
NADIA NOIO, VITO GIUSEPPE PRILLO, CECILIA ROSSI, NOEMI RUBERTI,
FABIO SPAGIARI, CECILIA VERONESE

SESSIONE I

La persistenza della memoria:
forme in viaggio tra recupero e risemantizzazione

Gli strumenti agricoli nelle tombe di età romana dell'Italia settentrionale: eredità e discontinuità tra il periodo tardo La Tène e la prima età imperiale

FABIO SPAGIARI
Università degli Studi di Padova
fabio.spagiari@phd.unipd.it

Abstract

During the Augustan age, ancient Italy achieved its unification with subsequent division into regions; however, northern Italy did not immediately witness the replacement of its previous customs with Roman ones. This is particularly evident in funeral rituals, where the echo of the La Tène culture still appears strong. A distinctive feature of the late La Tène period is the deposition of iron agricultural tools inside tombs. These artifacts belong to specific classes: sickles, billhooks, scythes, and shears. This complex funerary ideology undergoes a gradual cultural shift during the early imperial period. On one hand, it results in phenomena of pronounced continuity between Lombardy and Piedmont, leading to a delayed process of Romanization in these areas. On the other hand, there are discontinuities in Veneto. This contribution aims to recognize these processes of ideological and cultural changes between the mid-2nd century BC and the 2nd century AD, focusing on the analysis of agricultural tools deposited in tombs. Simultaneously, attention will be given to the involvement of these artifacts in the funeral rite and their association with other funerary objects, investigating the possible symbolic significance and providing a better understanding of the importance of these tools in the Celtic and Roman worlds.

Keywords

La Tène culture D1; La Tène culture D2; agricultural tools; funerary archaeology; celtic and roman cultures.

Introduzione

Il presente contributo affronta il fenomeno della deposizione in tomba di strumenti agricoli, particolarmente diffuso in Italia settentrionale tra la tarda età La Tène e l'età romana.

Questo lavoro intende identificare le classi di strumenti deposti nelle tombe verificando la loro associazione a un genere, un'età o una fascia sociale specifica, indagando il loro coinvolgimento nel rituale funerario per cercare di comprenderne il valore semantico. L'analisi intende inoltre ricostruire l'evoluzione del fenomeno sia geograficamente che cronologicamente evidenziando aspetti di discontinuità e continuità.

Tra gli strumenti agricoli rientrano anche le cesoie, oggetto polifunzionale usato in antichità per numerose mansioni¹. Prese in esame le caratteristiche necessarie allo svolgimento delle diverse attività, si è deciso di non considerare gli

¹ Rosell Garrido, Spagiari 2022.

esemplari con lunghezza complessiva ricostruita inferiore a 20 cm e con lama inferiore ai 10 cm in quanto adeguate alla cura personale o a usi domestici.

Tra il periodo La Tène C2 e il periodo La Tène D1 (II secolo a.C.-inizio I secolo a.C.)

I siti

Tra i periodi La Tène C2 e La Tène D1 i siti funerari con strumenti agricoli sono distribuiti tra Veneto, Lombardia e Piemonte. Si notano tuttavia due poli principali: il primo tra il veronese, il mantovano e la bassa padovana; il secondo tra il Piemonte orientale e la Lombardia occidentale. Già dalla distribuzione dei siti appare chiaro come la tradizione di deporre questi manufatti nelle sepolture sia un costume rituale radicato nella cultura celtica (fig. 1, a).

Risulta rilevante osservare che il 95% dei siti in esame è collocato in ambito rurale, mentre il 5% si trova in ambito urbano.

Le sepolture

Per le 84 tombe indagate solamente in 26 sepolture sono state effettuate analisi antropologiche che permettono di comprendere se tali strumenti fossero legati a un'età specifica: seppur si osservi una maggioranza di adulti, non mancano casi (6 attestazioni) in cui gli strumenti sono associati a subadulti. Il genere dei defunti è determinabile in soli 9 casi: si tratta prevalentemente di individui

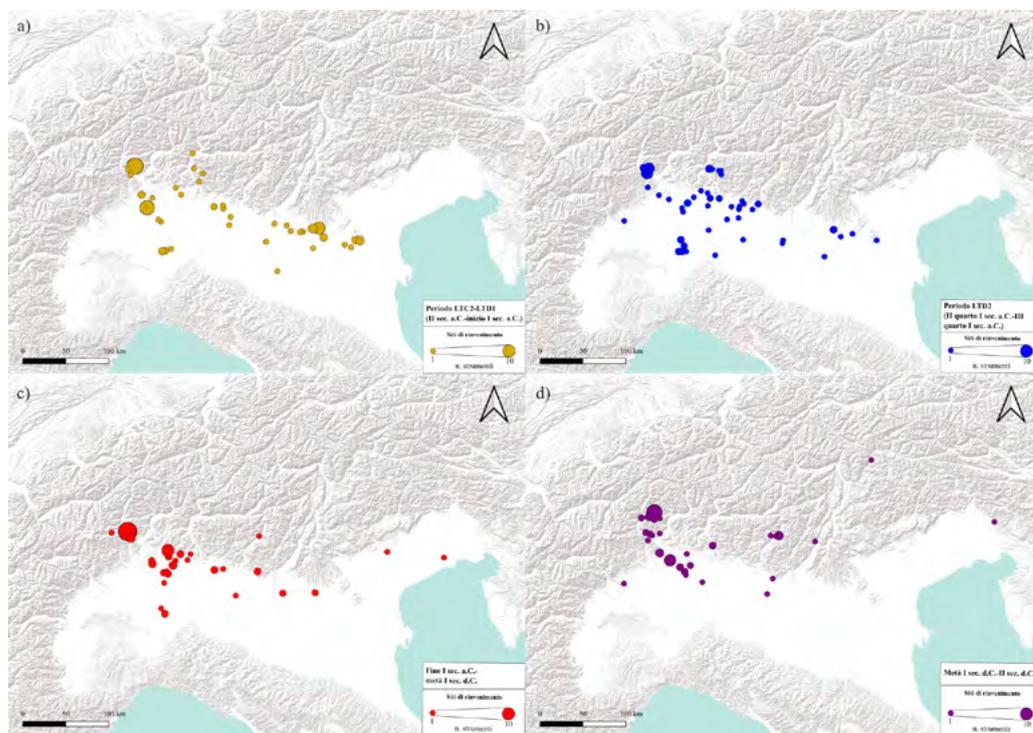


Fig. 1. Mappe di distribuzione dei siti funerari in cui è attestata la presenza di strumenti agricoli: a) II secolo a.C.-inizio I secolo a.C.; b) II quarto I secolo a.C.-III quarto I secolo a.C.; c) Fine I secolo a.C.-metà I secolo d.C.; d) Metà I secolo d.C.-II secolo d.C. (elaborazione autore).

Gli strumenti agricoli nelle tombe di età romana dell'Italia settentrionale

a)

| II sec. a.C.-inizio I sec. a.C. (LTC2-LTD1) | | N. Tombe | | | | | | | | | | | | | |
|--|---------------|----------|----------|-------|---------|------|----------|-------|--------|--------|--------|----------|----------------|---------------|--------|
| Strumento | N. esemplari | Cesoia | Falcetto | Falce | Roncola | Armi | Coltello | Ascia | Rasoio | Monile | Fibula | Fusarola | Vasi metallici | Vasi ceramici | Monete |
| Cesoia | 58 (56 tombe) | 1 | 5 | 1 | 4 | 36 | 36 | 4 | 16 | 16 | 38 | 5 | 12 | 51 | 30 |
| Falcetto | 27 (27 tombe) | 5 | 0 | 0 | 0 | 13 | 11 | 3 | 2 | 2 | 15 | 3 | 4 | 26 | 11 |
| Falce | 1 (1 tomba) | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 |
| Roncola | 12 (10 tombe) | 4 | 0 | 1 | 1 | 8 | 8 | 1 | 0 | 1 | 5 | 1 | 4 | 10 | 7 |

b)

| II quarto I sec. a.C.-III quarto I sec. a.C. (LTD2) | | N. Tombe | | | | | | | | | | | | | |
|---|---------------|----------|----------|---------|------|----------|-------|--------|--------|--------|----------|----------------|---------------|--------|--|
| Strumento | N. esemplari | Cesoia | Falcetto | Roncola | Armi | Coltello | Ascia | Rasoio | Monile | Fibula | Fusarola | Vasi metallici | Vasi ceramici | Monete | |
| Cesoia | 48 (45 tombe) | 1 | 0 | 0 | 11 | 22 | 2 | 7 | 8 | 20 | 3 | 4 | 40 | 17 | |
| Falcetto | 16 (16 tombe) | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 8 | 1 | 0 | 15 | 5 | |
| Roncola | 5 (5 tombe) | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 3 | 4 | 0 | 0 | 5 | 4 | |

c)

| Fine I sec. a.C.-metà I sec. d.C. | | N. Tombe | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------------------------------|---------------|----------|-------|----------|---------|---------|-------|---------|------|----------|-------|--------|--------|--------|----------|----------------|---------------|---------------|---------|--------|
| Strumento | N. esemplari | Cesoia | Falce | Falcetto | Roncola | Forcone | Zappa | Piccone | Armi | Coltello | Ascia | Rasoio | Monile | Fibula | Fusarola | Vasi metallici | Vasi in vetro | Vasi ceramici | Lucerna | Monete |
| Cesoia | 40 (40 tombe) | 0 | 0 | 4 | 3 | 0 | 0 | 0 | 11 | 10 | 3 | 6 | 7 | 17 | 2 | 4 | 13 | 35 | 3 | 21 |
| Falce | 1 (1 tomba) | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 |
| Falcetto | 13 (12 tombe) | 4 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 5 | 0 | 2 | 2 | 4 | 1 | 0 | 3 | 12 | 1 | 3 |
| Roncola | 13 (13 tombe) | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 2 | 3 | 0 | 1 | 2 | 4 | 0 | 2 | 5 | 11 | 3 | 4 |
| Forcone | 2 (2 tombe) | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 2 | 0 | 1 |
| Zappa | 1 (1 tomba) | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 0 | 1 |
| Piccone | 1 (1 tomba) | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 0 |

d)

| Metà I sec. d.C.-II sec. d.C. | | N. Tombe | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------------------|---------------|----------|-------|----------|---------|---------|---------|------|----------|-------|--------|--------|--------|----------|----------------|---------------|---------------|---------|--------|
| Strumento | N. esemplari | Cesoia | Falce | Falcetto | Roncola | Forcone | Piccone | Armi | Coltello | Ascia | Rasoio | Monile | Fibula | Fusarola | Vasi metallici | Vasi in vetro | Vasi ceramici | Lucerna | Monete |
| Cesoia | 21 (19 tombe) | 2 | 0 | 1 | 3 | 0 | 2 | 0 | 5 | 1 | 3 | 6 | 5 | 1 | 0 | 9 | 17 | 2 | 8 |
| Falce | 3 (3 tombe) | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 2 |
| Falcetto | 12 (11 tombe) | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 3 | 1 | 0 | 0 | 2 | 10 | 0 | 4 |
| Roncola | 13 (13 tombe) | 3 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 4 | 4 | 2 | 4 | 5 | 0 | 1 | 7 | 13 | 1 | 7 |
| Piccone | 6 (6 tombe) | 2 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 3 | 0 | 0 | 2 | 4 | 0 | 0 | 5 | 6 | 0 | 3 |

Fig. 2. Tabelle riassuntive del numero di tombe con strumenti agricoli nelle diverse fasi cronologiche e con indicazione del numero di sepolture in cui sono attestate le classi di materiali (elaborazione autore).

maschili, ma sono attestati anche defunti femminili, come nella Tomba 123 di Zevio (VR), loc. Mirandola dove era presente una piccola roncola in ferro².

Le tombe con strumenti agricoli mostrano la presenza significativa di alcune classi di manufatti che aiutano a comprendere la classe sociale dei defunti. Risulta particolarmente importante la presenza delle armi rappresentate dalla spada e dalla cuspide di lancia o di giavelotto e, nei casi più ricchi, dallo scudo di cui si conserva l'umbone. Inoltre, sono presenti diversi monili, espressione del ceto elevato del defunto: anelli e bracciali in metallo prezioso e in vetro. Fre-

² Salzani 1996, 78.

quente è il vasellame metallico da banchetto: situle, *simpula*, brocche e padelle tipo Aylesford. La presenza di ceramica a vernice nera e di monete romane in concomitanza con forme ancora tipicamente celtiche come il vaso a trottola mostra l'osmosi tra la cultura romana e quella lateniana (fig. 2, a).

Il rituale funerario

Per alcuni reperti è possibile osservare una defunzionalizzazione prima della deposizione dello strumento nella sepoltura, come si può notare su una delle tre cesoie dalla Tomba 1 di Baone nettamente distorta a seguito dell'allontanamento delle lame tra loro o sul falcetto in ferro dalla Tomba 106 di Zevio (VR), loc. Mirandola con il codolo ripiegato su sé stesso (fig. 3, a)³.

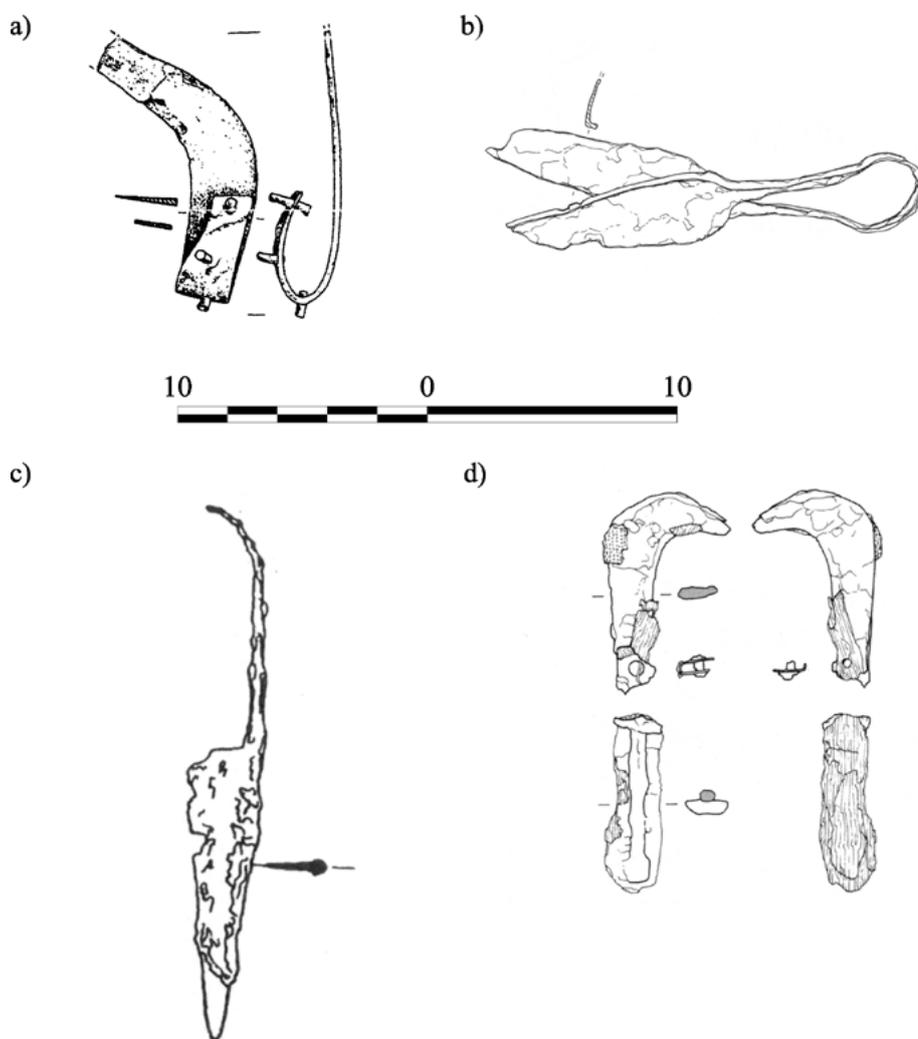


Fig. 3. Strumenti coinvolti nel rituale funerario: a) Falcetto dalla Tomba 106 di Zevio (VR) (da Salzani 1996, tav. XLVIII, 1b); b) Cesoia da Casatenovo (LC) (da Rapi 2009, tav. XXV, 186); c) Cesoia da Breno (BS) (da Roffia 1986, tav. XLIV, 3); d) Roncola dalla Tomba 27 di Craveggia (VB) (da Spagnolo Garzoli 2012, fig. 152, 3).

³ Salzani 1996, 71, tav. XLVIII, 1b., 82, tav. LIX, B3.

Un altro aspetto che consente di comprendere il coinvolgimento degli strumenti nel cerimoniale funerario è l'analisi delle tracce di combustione, registrabile in 3 casi. La cesoia deposta nella Tomba 233 di Arsago Seprio (VA) è stata rinvenuta in uno strato di carboni con altri oggetti in ferro, distorti e ammassati in seguito al rogo⁴.

Su 5 reperti si conservano resti di tessuto mineralizzato che permette di ipotizzare che gli strumenti fossero occasionalmente avvolti da un panno o a contatto con un sudario al momento della deposizione nella sepoltura. È il caso del falchetto dalla Tomba 2 di Dormelletto (NO)⁵ che conserva residui di tessuto presso la punta della lama.

Gli strumenti

Gli strumenti agricoli deposti nelle sepolture datate al LTC2 e LTD1 sono rappresentati da una serie di classi appositamente selezionate (fig. 4, a-d). Tra le 61 cesoie considerate, 37 potrebbero essere adeguate alla tosatura delle pecore in considerazione delle loro caratteristiche morfologiche. È presente una falce messoria di grandi dimensioni dalla Tomba 7 di Zevio (VR), loc. Lazisetta⁶, mentre risultano molto più rappresentati i falchetti, anch'essi deputati con buona probabilità al taglio dei cereali e dotati di dimensioni comprese tra i 15 e 22,5 cm. Le 12 roncole sono suddivisibili in due grandi gruppi. Al primo appartengono 4 reperti provenienti dalla necropoli di Arquà Petrarca adatti all'arboricoltura e al disboscamento della piccola vegetazione. Nel secondo vanno invece annoverati 8 esemplari adeguati a piccole azioni di potatura e al distacco dei grappoli d'uva.

Il periodo La Tène D2 (II quarto I secolo a.C.-III quarto I secolo a.C.)

I siti

Ben 45 siti presentano sepolture con strumenti agricoli: in questa fase cronologica si nota una rarefazione del fenomeno nel comparto Veneto, mentre si osserva un'espansione capillare in tutta la Lombardia (fig. 1, b). Una particolare concentrazione si denota nell'area del Piemonte orientale, con le necropoli di Gravellona Toce⁷ e le due necropoli di Ornavasso che hanno restituito complessivamente 22 reperti.

Va invece confermata l'evidente diffusione degli strumenti agricoli nei corredi delle tombe appartenenti a necropoli rurali, in continuità con la fase LTC2 e LTD1. Tutti i 45 siti sono relativi ad insediamenti minori distribuiti nell'*ager* di pertinenza dei centri urbani ma non in prossimità degli stessi.

Le sepolture

Per le 66 tombe afferenti al periodo LTD2 i dati antropologici sul sesso dei

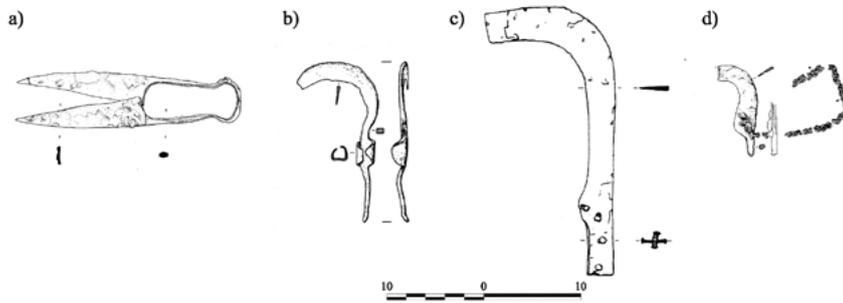
⁴ Ferraresi, Rochi, Tassinari 1987, 66.

⁵ Spagnolo Garzoli 2009, 51, fig. 40, n. 4.

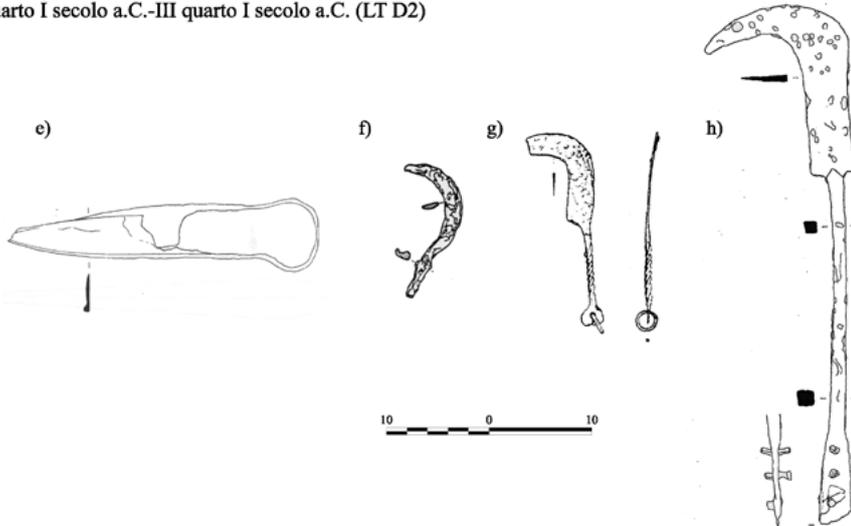
⁶ Salzani 2015, 275-276.

⁷ Pattaroni 1986, 65-72.

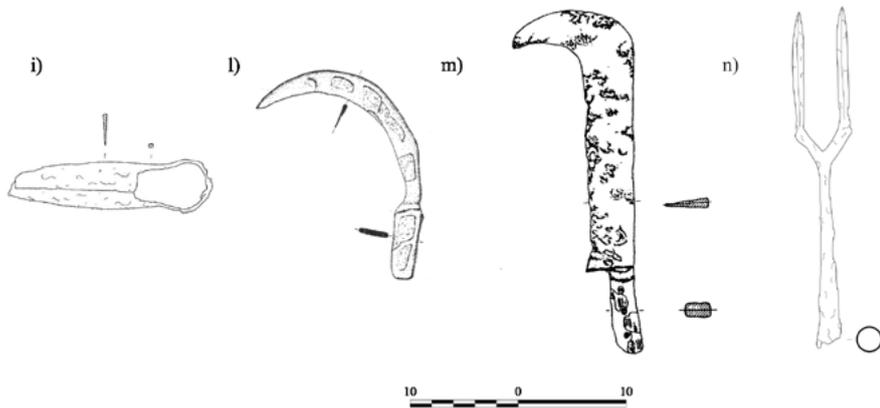
II secolo a.C.-inizio I sec. a.C. (LT C2-LT D1)



II quarto I secolo a.C.-III quarto I secolo a.C. (LT D2)



Fine I secolo a.C.-Metà I secolo d.C.



Metà I sec. d.C.-II sec. d.C.

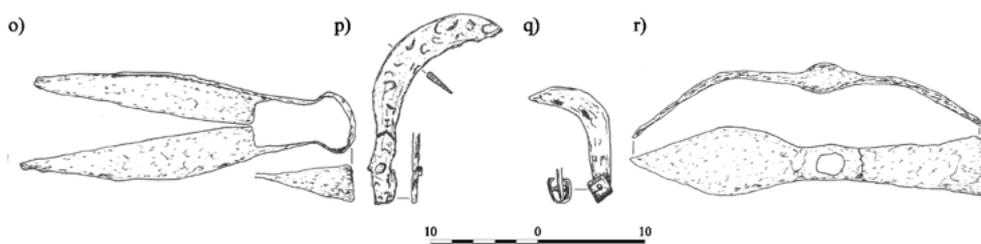


Fig. 4 (*pagina a fronte*). Principali classi di strumenti agricoli afferenti alle diverse fasi cronologiche: a) Cesioia dalla Tomba 106 di Oleggio (NO) (da Spagnolo Garzoli 1999, fig. 157, 10); b) Falcetto dalla Tomba 20 di Isola Rizza (VR) (da Salzani 1998, tav. XIII, B5); c) Roncola dalla Tomba E di Arquà Petrarca (PD) (da Gamba 1987, fig. 9.6); d) Roncola dalla Tomba 123 di Zevio (VR) (da Salzani 1996, tav. LVI, A 9f); e) Cesioia da Barzio (LC) (da Tizzoni 1982, fig. 7, c); f) Falcetto dalla Tomba 3 di Somma Lombardo (VA) (da Simone 1985-1986, tav. II, g); g) Roncola dalla Tomba A di Arquà Petrarca (PD) (da Gamba 1987, fig. 3, 11); h) Roncola da Corte Franca (BS) (da Tizzoni 1984, tav. VIII, b); i) Cesioia dalla Tomba 1 di Bregnano (CO) (da Butti Ronchetti, Niccoli Serio 2008, tav. 2, 16); l) Falcetto dalla Tomba 3 di Bannio Anzino (VB) (da Caramella, De Giuli 1993, tav. III, 11); m) Roncola dalla Tomba 18 di Nave (BS) (da Passi Pitcher 1987, 83, A); n) Forcone dalla Tomba 1 di Costa Masnaga (LC) (disegno autore); o) Cesioia dalla Tomba 2 di Toceno (VB) (da Caramella, De Giuli 1993, tav. LXXXVII, 16); p) Falcetto da Masera (VB) (da Caramella, De Giuli 1993, tav. XXXI, 3); q) Roncola dalla Tomba 39 di Mergozzo (VB) (da Caramella, De Giuli 1993, tav. XLV, 3); r) Piccone dalla Tomba 2 di Toceno (VB) (da Caramella, De Giuli 1993, 217).

defunti, noti solamente in due sepolture, sono stati affiancati dall'analisi degli indicatori di genere dei corredi. Prosegue anche per il periodo LTD2 la tradizione di deporre gli strumenti agricoli nelle tombe di entrambi i sessi anche se sembra più frequente nelle tombe maschili. In 5 sepolture è stato possibile determinare l'età del defunto e appare significativo rimarcare la presenza di tre subadulti: due infanti e un adolescente.

I corredi di questo periodo sono più austeri: diminuisce nettamente la presenza delle armi, e risultano molto rari i vasi metallici ad eccezione dei *simpula* in bronzo (fig. 2, b). Oltre alle fibule a scheda tardo LT, tipo Misano e tipo Nauheim sono attestati alcuni monili di pregevole fattura, tra cui l'anello con castone in pietra dura dalla Tomba 116 A-B di Valeggio Lomellina (PV)⁸. A dimostrazione del lento abbandono della cultura materiale celtica si può osservare come il vaso a trottola sia ormai presente solamente in 9 sepolture.

Il rituale funerario

Gli episodi di defunzionalizzazione rituale risultano più complessi da individuare e facilmente confondibili con il degrado dello strumento in seguito alla sua deposizione. Tuttavia, una cesioia da Casatenovo (LC) presenta una morfologia anomala con le lame incrociate oltre la posizione di taglio e le punte frammentate alla stessa altezza⁹ (fig. 3, b). Inoltre, in ben 9 casi risulta presente solo metà cesioia. Seppure non si possa escludere che alcuni esemplari si fossero rotti durante l'utilizzo reimpiegandoli in seguito come coltelli è possibile che lo strumento fosse spezzato ritualmente.

Seppure nella maggior parte dei casi gli strumenti dovessero essere deposti come offerte secondarie, non mancano alcuni rari esemplari deposti sulla pira funebre. È il caso di due cesioie e di un falcetto dalla Tomba 26 di Dormelletto¹⁰.

Solamente sulle cesioie è stato possibile riscontrare la presenza di resti di tessuto mineralizzato. I sei esemplari provengono dalle necropoli di Dorno (PV)¹¹

⁸ Frontini 1985, 85.

⁹ Rapi 2009, 59, tav. XXV, n. 186.

¹⁰ Spagnolo Garzoli 2009, 131-133.

¹¹ Dorno, loc. S. Materno (Antico Gallina 1985, 113-114, 148-150), Dorno, loc. Cascina Grande (Allini 1984, 122-123).

e di Valeggio Lomellina (PV) e mostrano nella maggior parte dei casi tracce di tessuto a tela su un lato delle lame: questo implica un contatto dello strumento con un sudario o una veste.

Gli strumenti

Gli strumenti agricoli deposti nelle sepolture del periodo non si differenziano dalle classi identificate precedentemente (fig. 4, e-h). Risultano presenti 56 cesoie adatte alla potatura di piccoli rami e in parte adeguate anche alla tosatura delle pecore. I falcetti sono presenti con 18 esemplari contraddistinti da dimensioni tra i 12,5 cm e i 24 cm. La maggior parte delle roncole, seppur dotate di sistemi di immanicatura differenti e di lame con curvature più o meno pronunciate, presentano dimensioni inferiori ai 20 cm. Per tale ragione dovevano essere adatte a piccole azioni di potatura e al distacco dei grappoli d'uva. Differisce solamente un esemplare da Corte Franca (BS) lunga complessivamente 50,8 cm¹². La lunga immanicatura doveva probabilmente rendere questo strumento particolarmente utile alla potatura dei rami più alti.

Tra la fine del I secolo a.C. e la metà del I secolo d.C.

I siti

Tra la fine del I sec. a.C. e la metà del I sec. d.C. si osserva una contrazione dei siti che presentano sepolture con strumenti agricoli (fig. 1, c). Questi 27 siti, tuttavia, mostrano in alcuni casi una quantità cospicua di strumenti, come nel caso di Ornavasso, loc. in Persona, e Olgiate Comasco¹³. Le attestazioni risultano piuttosto sporadiche su tutto il comparto orientale mentre si può osservare una forte concentrazione tra l'alta Lombardia e l'area del Verbano.

Soltanto in un caso ci troviamo di fronte a una necropoli correlata a un centro urbano: si tratta della necropoli di via Marconi di Civate Camuno¹⁴. Tutti gli altri siti dovevano invece essere pertinenti a *vici* e in generale ad insediamenti minori secondo un fenomeno già ampiamente osservato nei periodi precedenti.

Le sepolture

Le 60 tombe di questa fase confermano una maggiore diffusione degli strumenti agricoli nelle tombe maschili segnalate principalmente dalla presenza del rasoio, ma non mancano contesti in cui gli essi siano associati a sepolture femminili denotate da fusarole, da elementi da *parure* o da cosmesi. In 8 tombe è stato possibile invece determinare l'età del defunto: si trattava di 5 individui adulti, un individuo maturo e di due infanti.

Tra la fine del I sec. a.C. e la metà del I sec. d.C. i corredi iniziano ad essere contraddistinti da materiali tipicamente romani (fig. 2, c). Compaiono la terra

¹² Tizzoni 1984, 7, n. 6, tav. VIII, b.

¹³ Butti Ronchetti 1986, 105-106, 135-138.

¹⁴ Abelli Condina 1987, 108-109.

sigillata, le lucerne a volute e il vasellame vitreo. Ad esclusione della Tomba 3 BD di Civitate Camuno¹⁵ le armi, ormai rappresentate quasi esclusivamente dalla punta di lancia sono presenti unicamente nelle necropoli piemontesi, che vedono un processo di romanizzazione più lento rispetto al resto dell'Italia settentrionale. Rari sono i monili, tra cui spicca l'anello con castone dalla Tomba 96 di Gravellona Toce¹⁶. Anche tra le fibule compaiono parallelamente tipi prettamente romani, come la fibula Aucissa, affiancati da varianti locali in continuità con i modelli tardo lateniani come il tipo Ornavasso.

Il rituale funerario

Risulta complesso stabilire una manomissione rituale degli strumenti prima della loro deposizione. Tuttavia, è necessario rimarcare la presenza di 16 cesoie che conservano una lama con il relativo manico, sulle 50 registrate per questo periodo. In questi casi sembra quindi che fosse deposta solamente metà cesoia rotta durante l'utilizzo o volontariamente defunzionalizzata (fig. 3, c). Anche su tre roncole e su due falchetti si potrebbe identificare una rottura intenzionale della punta, ma resta tuttavia un'ipotesi.

Per cinque reperti è stato possibile stabilire la loro esposizione al calore della pira funebre prima della deposizione nella tomba: è il caso della cesoia dalla Tomba 22 di Gravellona Toce, sulla quale sono presenti frammenti di tessuto carbonizzato¹⁷.

Solo su due cesoie è stato possibile rilevare resti tessili: sul già citato esemplare della Tomba 22 di Gravellona Toce e sull'esemplare della Tomba 96 della stessa necropoli, conservati per mineralizzazione. La presenza su quest'ultimo di resti tessili su un solo lato permette di ipotizzare che il manufatto fosse a contatto con un tessuto, ma non avvolto.

Gli strumenti

Tra la fine del I sec. a.C. e la metà del I sec. d.C. le cesoie sono lo strumento più diffuso (50 esemplari) (fig. 4, i-n). Risulta interessante l'attestazione di tre falci: l'andamento della lama, poco curvato permette di considerarle *falces faenarie*. I falchetti (13) non mostrano particolari cambiamenti dai periodi precedenti: hanno andamento semicircolare e, eccetto il reperto dalla Tomba 22 di Capiago Intimiano (CO)¹⁸, non superano i 20 cm di lunghezza massima. Le roncole (13) sono mediamente più grandi rispetto a quelle del periodo LTD2, con 8 esemplari compresi tra i 18 e i 24 cm. Almeno due esemplari dovevano essere adatti alla potatura di rami piuttosto spessi come ben esemplificato dalla lama massiccia della roncola dalla Tomba 18 di Nave (BS)¹⁹. Risulta una novità di questo periodo la comparsa di altre classi di strumenti. La zappa dalla Tomba 108 di Gravellona Toce (VB) presenta una lama ampia e quadrangolare adatta

¹⁵ Abelli Condina 1987, 122-125.

¹⁶ Pattaroni 1986, 148.

¹⁷ Pattaroni 1986, 92.

¹⁸ Bianchi, Luraschi, Vassalle 1983, 153, lett. R.

¹⁹ Passi Pitcher 1987, 83, lett. A.

alla movimentazione di terreni leggeri²⁰. Al contrario il probabile piccone dalla Tomba 110 di Cavriana (MN) serviva a movimentare terreni ghiaiosi o ad effettuare una prima escavazione del terreno²¹. Infine, i due forconi bidenti erano ricollegati alla movimentazione del fieno e della paglia.

Tra la metà del I secolo d.C. e il II secolo d.C.

I siti

Tra la metà del I sec. d.C. e la fine del II sec. d.C. sono stati censiti 72 strumenti da 28 siti (fig. 1, d). Ad esclusione del contesto di Cividale del Friuli (UD), loc. Borgo di Ponte²², non sono presenti ulteriori attestazioni su tutto il comparto orientale. L'area maggiormente ricca di reperti sono la Lombardia settentrionale e il Verbano. Qui non solo si registra una continuità con le fasi precedenti, ma si osserva addirittura una maggiore diffusione con un'espansione del numero dei siti.

Seppure a livello minoritario si osserva la presenza di uno strumento in tre necropoli urbane presso Brescia, Civate Camuno e Milano²³. Gli altri 25 siti rimangono invece distribuiti nelle campagne o in aree montane periferiche rispetto agli insediamenti maggiori.

Le sepolture

Le 45 sepolture afferenti a questa fase hanno permesso di riscontrare la presenza di strumenti associati sia ad individui maschili, designati dalla presenza del rasoio, sia femminili, per la presenza di elementi da toeletta. I dati sull'età hanno evidenziato la presenza di due individui adulti e di un individuo maturo.

L'analisi dei corredi permette di osservare una preponderante presenza di vasellame ceramico e vitreo (fig. 2, d). In particolare, quest'ultimo appare particolarmente ricco e composto da balsamari e da bottiglie a base quadrata, brocche, anforette. Risultano assenti le armi, tranne una cuspide di lancia dalla Tomba 82 di Ornavasso, loc. in Persona²⁴, segno della scomparsa della tradizione lateniana della rappresentazione del defunto come guerriero. Le tombe più ricche sono denotate spesso dalla presenza di un anello con castone in pietra dura.

Il rituale funerario

In questa fase non si denotano fenomeni di defunzionalizzazione; tuttavia, si osserva la presenza in 14 casi sulle 27 cesoie registrate, di cui si conserva una lama e il relativo manico. Inoltre, anche su tre roncole sembra osservarsi una rottura netta della porzione terminale della punta.

²⁰ Pattaroni 1986, 155, tav. VIII, n. 114.

²¹ Frontini 1985, 151, tav. 48, n. 6.

²² Tagliaferri 1986, 117-119.

²³ Brescia, via Volta (Bezzi Martini 1987, 9-10, 41); Civate Camuno, via Marconi (Abelli Condina 1987, 108-109); Milano, via Manin (Bolla 1988, 37-40).

²⁴ Piana Agostinetti 1998, 346.

Nonostante la scarsità dei dati a disposizione anche in questo periodo si nota la deposizione di alcuni manufatti sulla pira funebre: nello specifico si tratta di tre falchetti e di una roncola. In quest'ultimo caso dalla Tomba 11 di Borno (BS), numerosi oggetti in ferro era deposti ammassati e in parte saldati tra loro²⁵.

Resti di tessuto si registrano sulla cesoia dalla Tomba 39 di Brescia (BS), loc. S. Alessandro e sulla roncola dalla Tomba 27 di Craveggia (VB)²⁶ (fig. 3, d). In quest'ultimo caso è probabile vista la provenienza da una sepoltura ad inumazione che lo strumento fosse a contatto con il sudario o con le vesti del defunto.

Gli strumenti

Tra la metà del I sec. d.C. e il II sec. d.C. si osserva una diminuzione del numero delle cesoie (fig. 4, o-r). Tuttavia, queste sono sempre ben rappresentate nel record archeologico con 27 esemplari. Le falci sono interpretabili come falci messorie, ma, la mancanza di una loro documentazione grafica o fotografica ne impedisce un'attribuzione certa²⁷. I falchetti mantengono le tipologie dei secoli precedenti con lame semicircolari e immanicature a codolo o a lingua di presa; le misure complessive non superano i 23,5 cm. Le roncole mostrano ancora una volta una grande variabilità. Un gruppo di 10 esemplari è costituito da piccole roncole a serramanico, di cui resta la ghiera metallica e un ribattino per la rotazione della lama. Tali esemplari costituiscono una tipo locale e sono concentrati nell'area del Verbano. A un secondo gruppo appartengono invece 4 roncole con lama rettilinea, ricurva nella parte finale, e dotate di un lungo codolo per l'immanicatura. Queste hanno lunghezze variabili dai 16,5 cm ai 25 cm. Per i picconi si distinguono due tipi: al primo appartengono 6 esemplari con punta triangolare e penna quadrangolare o trapezoidale, al secondo 2 esemplari con punta foliata e penna quadrangolare. Infine, è presente una probabile forca bidente con immanicatura a cannone²⁸.

Conclusioni

Il fenomeno della deposizione degli strumenti agricoli nelle sepolture si sviluppa nelle aree maggiormente contraddistinte della cultura La Tène. Non stupisce la maggiore presenza di questi manufatti nelle necropoli rurali, diretta conseguenza non solo del loro impiego nelle campagne, ma anche del tessuto insediativo celtico basato su un sistema di villaggi sparsi nel territorio, come descritto da Polibio²⁹. I forti cambiamenti avvenuti all'inizio del I sec. a.C. con la creazione della provincia della Gallia Cisalpina comportano una diversificazione tra il comparto orientale e quello occidentale. Nel primo la romanizzazione appare subito molto forte con un'evidente rarefazione del fenomeno; nel com-

²⁵ Jorio 1986, 97-100.

²⁶ Bezzi Martini 1987, 41-43, n. 11; Spagnolo Garzoli 2012, 147, fig. 152, n. 3.

²⁷ Tomba 8 e Tomba 51 di Arsago Seprio, via Beltrami (Ferraresi, Ronchi, Tassinari 1987, 78, 91, n. 2 e n. 1); Tomba 155 di Ornavasso, loc. In Persona (Piana Agostinetti 1998, 406, n. 2018).

²⁸ Cividale del Friuli (UD), loc. Borgo di Ponte (Tagliaferri 1986, vol. II, 117).

²⁹ Polib., 2, 15-17.

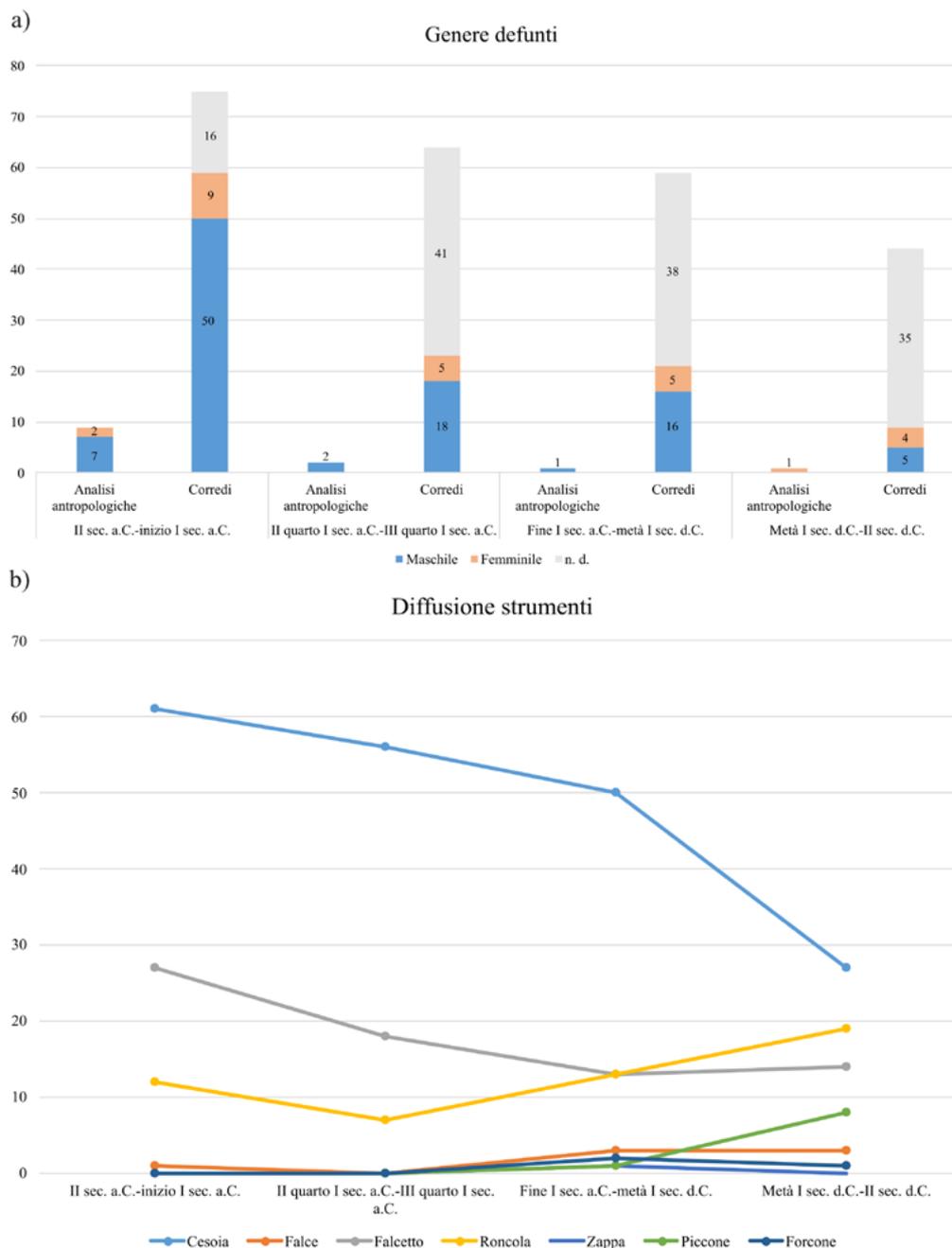


Fig. 5. a) Grafico rappresentante il numero di individui maschili o femminili associati a strumenti agricoli nelle diverse fasi cronologiche; b) Grafico rappresentante la diffusione delle categorie di strumenti agro-pastorali nel periodo cronologico in esame (elaborazione autore).

parto occidentale il substrato celtico appare ancora molto forte, con una grande diffusione degli strumenti agricoli nel periodo LTD2 in tutta l'area dell'attuale Lombardia. Con l'età imperiale, sono l'area subalpina e montana del Verbano che si fanno eredi di questa tradizione: qui compaiono strumenti nuovi come il piccone, segno di una nuova tecnologia necessaria per la coltivazione in terreni ghiaiosi e pesanti.

Le analisi antropologiche unite all'analisi dei corredi hanno permesso di verificare la deposizione degli strumenti agricoli nelle tombe di defunti appartenenti ad entrambi i sessi e a tutte le fasce di età (fig. 5, a). Solo in rari casi è possibile notare una sessualizzazione di questi manufatti: l'appartenenza dei picconi alla sfera delle attività femminili, come testimoniato dalla Tomba 32 di Craveggia (VB)³⁰, è confermata anche nelle necropoli di Airolo Madrano, Malesco e Toceno³¹. Lo studio dei corredi funerari ha permesso di verificare la deposizione di strumenti agricoli in tombe di classi sociali di rango differente, consentendo una chiave di lettura diversa sul significato di questi manufatti. In numerose ricche sepolture del periodo LTC2 e LTD1 è probabile che l'alto rango del defunto fosse esemplificato dal controllo delle due sfere principali della comunità: quella militare rappresentata dalle armi in ferro, e quella civile comprendente il controllo delle attività produttive, rappresentate dagli strumenti. In altri contesti caratterizzati da corredi modesti sembra più probabile che lo strumento fosse un oggetto impiegato dal defunto nella sua attività lavorativa. Come probabile conseguenza del riconoscimento della cittadinanza romana a tutto il nord Italia, gli attrezzi agro-pastorali appaiono sicuramente più rari e ricollegati alla vita civile del cittadino romano (fig. 5, b), attivo nell'agricoltura delle nuove aree coltivate e centuriate in un territorio ormai completamente sotto l'egida di Roma.

Risulta esemplificativa di questo fenomeno l'area della pianura Veneta. Durante l'età imperiale si osserva infatti una diffusione capillare di manufatti correlati all'agricoltura in relazione a ville distribuite sul territorio, come testimoniato dai siti di Villabartolomea (VR)³², Santorso (VI)³³, Isola Vicentina (VI)³⁴, Mandriola di Albignasego (PD), Salgareda (TV)³⁵ e Oderzo (TV) dal cui *ager* provengono tre roncole e una falce fienaia in ferro³⁶. Anche nei rari contesti funerari in cui il defunto è accompagnato da uno strumento agricolo, come il falchetto deposto nella tomba scoperta a Orgiano (VI)³⁷, esso sottolinea probabilmente la *virtus* del defunto dedito all'attività «più consona all'uomo libero»³⁸: l'agricoltura.

Bibliografia

- Abelli Condina F. 1987, Le necropoli di Cividate Camuno, in S. Solano (a cura di), *La Valcamonica Romana. Ricerche e studi*, Brescia, 108-152.
- Allini P. 1984, *Dorno (Pavia), località Cascina Grande. Necropoli ad incinerazione*, «Notiziario della Soprintendenza Archeologica della Lombardia», 122-123.
- Antico Gallina M. 1985, *La necropoli di Dorno (Pavia), località S. Materno*, «Rivista Archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», 167, 113-162.

³⁰ Spagnolo Garzoli 2012, 158-159.

³¹ Butti Ronchetti 2000, 43, 140-141.

³² Capuis et al.1990, 232-233, n. 234.1

³³ Capuis et al.1988, 121-122, n. 20.10.

³⁴ Zancanaro 1993, 52.

³⁵ Capuis et al.1988, 207, n. 38.

³⁶ Zancanaro 1993, 51.

³⁷ Capuis et al.1990, 154-155, nn. 314-315; Zancanaro 1993, p. 62, n. 26.

³⁸ Cic., off., 42, 151.

- Bezzi Martini L. 1987, *Necropoli e tombe romane di Brescia e dintorni*, Brescia.
- Bianchi E., Luraschi G., Vassalle E. 1983, *Storia di Capiago Intimiano. III, La necropoli romana della mandana di Intimiano*, Como.
- Bolla M. 1988, *Le necropoli romane di Milano*, «Notizie dal Chiostro del Monastero Maggiore», supplemento V.
- Butti Ronchetti F. 1986, *Materiale d'età romana da Olgiate Comasco*, «Rivista Archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», 168, 105-153.
- Butti Ronchetti F. 2000, *La necropoli di Airolo-Madrano: una comunità alpina in epoca romana*, Bellinzona.
- Butti Ronchetti F., Niccoli Serio C. 2008, *Due tombe della Romanizzazione da Novedrate e Bregnano*, «Rivista Archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», 190, 51-65.
- Capuis L., Leonardi G., Pesavento Mattioli S., Rosada G. 1988, *Carta archeologica del Veneto. Volume I*, Modena.
- Capuis L., Leonardi G., Pesavento Mattioli S., Rosada G. 1990, *Carta archeologica del Veneto. Volume II*, Modena.
- Caramella P., De Giuli A. 1993, *Archeologia dell'alto novarese*, Mergozzo.
- Frontini P. 1985, *La ceramica a vernice nera nei contesti tombali della Lombardia*, Como.
- Gamba M. 1987, Analisi preliminare della necropoli di Arquà Petrarca (Padova), in D. Vitali, *Celti ed Etruschi nell'Italia centro-settentrionale dal V sec. a.C. alla Romanizzazione*, Bologna, 237-270.
- Jorio S. 1986, La necropoli di Borno, in F. Rossi (a cura di), *La Valle Camonica in età romana*, Brescia, 95-102.
- Passi Pitcher L. 1987, *Sub ascia: una necropoli romana a Nave*, Modena.
- Pattaroni F. 1986, *La necropoli gallo-romana di Gravellona Toce: scoperta nel 1954*, Novara.
- Piana Agostinetti P. 1998, *I sepolcreti di Ornavasso. 2, I corredi funerari. Documentazione grafica*, Ornavasso.
- Rapi M. 2009, *La seconda età del Ferro nell'area di Como e dintorni: materiali La Tène nelle collezioni del Civico Museo Archeologico P. Giovio*, Como.
- Roffia E. 1986, La necropoli romana di Breno, in F. Rossi (a cura di), *La Valle Camonica in età romana*, Brescia, 103-107.
- Rosell Garrido P., Spagiari F. 2022, Shears in the ancient world: a comparison between Iberian culture and Roman culture in Northern Italy, in D. Alistair, M. Gleba, S. Hitchens, G. Longhitano (eds.), *Exploring Ancient Textile. Pushing the boundaries of established methodologies*, Oxford, 39-52.
- Salzani L. 1996, *La necropoli gallica e romana di S. Maria di Zevio*, Documenti di archeologia 9, Mantova.
- Salzani L. 1998, *La necropoli gallica di Casalandri a Isola Rizza (Verona)*, Documenti di archeologia 14, Mantova.
- Salzani L. 2015, Tomba del Carro di Zevio, in F. Rossi, F. Morandini, in *Brixia. Roma e le genti del Po. III-I secolo a.C. Un incontro di culture*, Firenze, 275-276.
- Simone L. 1985-1986, *La necropoli gallica di Somma Lombardo (VA)*, «Sibrium», 99-114.
- Spagnolo Garzoli G. 1999, *Conubia gentium: la necropoli di Oleggio e la romanizzazione dei Vertamocori*, Torino.
- Spagnolo Garzoli G. 2009, *I Celti di Dormelletto*, Verbania.
- Spagnolo Garzoli G. 2012, *Viridis lapis: la necropoli di Craveggia e la pietra ollare in Valle Vigizzo*, Vogogna.
- Tagliaferri A. 1986, *Coloni e legionari romani nel Friuli celtico: una ricerca archeologica per la storia*, Pordenone.

- Ferraresi C., Rochi N., Tassinari G. 1987, *La necropoli romana di Via Beltrami ad Arsago Seprio (VA)*, «Notizie dal Chiostro del Monastero Maggiore», XXIX-XL.
- Tizzoni M. 1982, *I materiali della tarda età del ferro al civico museo di Lecco*, «Notizie dal Chiostro del Monastero Maggiore», XXIV-XXX, 43-57.
- Tizzoni M. 1984, *I materiali della tarda età del ferro nelle civiche raccolte archeologiche di Milano*, «Notizie dal Chiostro del Monastero Maggiore», supplemento III.
- Zancanaro L. 1993, *Gli strumenti agricoli romani nel Veneto e Trentino-Alto Adige: una ricerca campione tra aree di pianura e aree di montagna*, in D. Casati, L. Segre, *Agricoltura, ambiente e sviluppo economico nella storia europea*, Milano, 47-64.

Il cambiamento del rituale funerario a Matelica (MC) tra VIII e VII secolo a.C.: l'approccio bioarcheologico

MICHAEL ALLEN BECK DE LOTTO
Università degli Studi di Padova
michaelallen.beckdelotto@phd.unipd.it

Abstract

This study introduces the archaeoanatomical analysis of Early Iron Age graves from Brece and Crocifisso necropolises in Matelica (MC). Archaeoanatomy is applied for the first time to Picene contexts to explore funerary behavior. Focusing on the flexed deposition in right lateral decubitus, typical of Picene burials of the Early Iron Age, the work emphasizes the importance of post-depositional processes in historical interpretation. Through analysis of the position of the upper limbs, torso, and lower limbs, details of burial practices emerge, including possible indications of the use of shrouds and the presence of funerary structures made of perishable materials. This study contributes significantly to the understanding of the funerary customs of pre-Roman Matelica, revealing in the transition between the 8th and 7th centuries BCE some cultural aspects in continuity.

Keywords

Archaeoanatomy; Picene; Marche; Early Iron Age; funerary.

Introduzione

In archeologia, l'analisi delle tombe riveste un importante ruolo nel fornire chiavi interpretative sull'identità sociale di un individuo e sulla struttura della comunità a cui appartiene¹. Dato il forte impatto che i processi post-deposizionali possono esercitare sull'aspetto e sulla conservazione di una sepoltura, uno scavo accurato e una documentazione completa possono influenzare in modo significativo le successive interpretazioni storiche². Negli ultimi anni, ha guadagnato rilevanza come approccio pratico e interpretativo allo scavo delle sepolture l'archeotologia. Si tratta di una metodologia interdisciplinare, dove le competenze stratigrafiche vengono integrate dalle conoscenze tanatologiche, spostando il focus dell'analisi dagli oggetti ai resti umani. Questo approccio consente di identificare componenti dell'insieme funerario non più presenti al momento dello scavo, come elementi strutturali o organici, la cui decomposizione può influire sulla costrizione o sul movimento delle ossa dopo la morte³. Ricerche recenti hanno esteso l'applicabilità dell'archeotologia anche alla documentazione fotografica di vecchi scavi, non affrontati a suo tempo secondo i suoi principi⁴.

¹ Cfr. Binford 1971; Pearson 1999.

² Cfr. Duday 2009; Knüsel, Robb 2016.

³ Cfr. Duday 2009.

⁴ Cfr. Nilsson Stutz 2006; Canci 2022; Peyroteo-Stjerna et al. 2022.

In questo studio, l'archeotanatologia viene applicata alla documentazione delle tombe della prima Età del ferro delle necropoli di Brece e Crocifisso a Matelica (MC), con l'obiettivo di riconoscere aspetti del comportamento funerario caratterizzati da regolarità tendenziali. Gli studi sui costumi funerari della Matelica preromana si sono concentrati sul cambiamento monumentale osservato nelle tombe della fase orientalizzante (VII-inizi VI secolo a.C.), concentrandosi sulle variazioni strutturali dei tumuli⁵, senza però affrontare eventuali aspetti di continuità con il rituale precedente. Data la presenza di resti umani nelle sepolture della prima Età del Ferro, caratteristica quasi mai presente in quelle orientalizzanti, questo saggio propone l'analisi del costume funerario combinando i dati di scavo con le evidenze ottenute da un nuovo studio bioarcheologico e paleopatologico, condotto dallo scrivente presso il Dipartimento di Scienze Cardio-Toraco-Vascolari e Sanità Pubblica dell'Università di Padova, nel proprio progetto di dottorato⁶. Questo approccio rappresenta una novità per gli studi sui piceni, dove tale metodologia non è stata ancora applicata.

I Piceni nella prima Età del ferro

La facies archeologica Picena iniziò a svilupparsi nella prima Età del Ferro (IX-VIII secolo a.C.), un periodo che viene convenzionalmente suddiviso in Piceno I e Piceno II⁷. Tolle sporadiche incinerazioni⁸, il rito funerario in questa prima fase è l'inumazione, con il corpo del defunto sepolto in profonde fosse rettangolari, flesso sul lato destro, secondo un canone rispettato dagli Appennini all'Adriatico⁹. Questa tipologia di deposizione è attestata a Matelica e a Moie di Pollenza (MC) già alla fine del IX secolo a.C., dove perdura fino alla fine dell'VIII-inizi VII secolo a.C.¹⁰. A Porto Sant'Elpidio (FM), è riscontrata per l'intera prima Età del ferro¹¹, mentre a San Costanzo (PU) e a Novilara proseguirà almeno fino alla fine del VII secolo a.C.¹². Sostituita un po' ovunque dalla deposizione supina, nel VI secolo a.C. la si continua a trovare ancora nelle necropoli fermene di Torre di Palme¹³, Montegiorgio, Grottazzolina¹⁴, e colle Ete a Belmonte Piceno, dove sono stati riportati anche casi di scheletri flessi sul fianco sinistro¹⁵. Infine, nella necropoli Quagliotti-Davanzali di Numana tale modalità di deposizione perdura, sporadicamente, fino almeno al V-IV secolo a.C.¹⁶. So-

⁵ Cfr. Biocco 2018.

⁶ Titolo "Crisi nelle popolazioni umane antiche: studi paleopatologici e paleonutrizionali sui cambiamenti climatici, ambientali ed economici per futuri modelli alimentari sostenibili". Un preliminare studio antropologico per le necropoli di Crocifisso (lottizzazione "Zefiro") e Brece è stato condotto dai Laboratori di archeoantropologia della Soprintendenza per i beni archeologici della Toscana (dott.ssa Elsa Pacciani). Le nuove analisi sono state eseguite anche sul campione osteologico degli scavi più recenti.

⁷ Cfr. Lollini 1976.

⁸ Rinvenute ad Ancona, Numana (AN), Moie di Pollenza (MC) (Ficcadenti 2022), Matelica (MC) (Sabbatini 2008) e Novilara (PU) (Delpino 2022, 217-218 e n. 22).

⁹ Sabbatini 2008, 52.

¹⁰ Cfr. Sabbatini 2008; Ficcadenti 2022.

¹¹ Ritrecina 2022, 185.

¹² Delpino, Finocchi, Postriotti 2016, 287, n. 1 e bibliografia.

¹³ Cfr. Postriotti, Voltolini 2018.

¹⁴ Delpino, Finocchi, Postriotti 2016, 298.

¹⁵ Come nel caso della tomba 187 (ex T. 28 prop. Malvatani), cfr. Weidig 2017, 37, fig. 25.

¹⁶ Delpino, Finocchi, Postriotti 2016, 295.

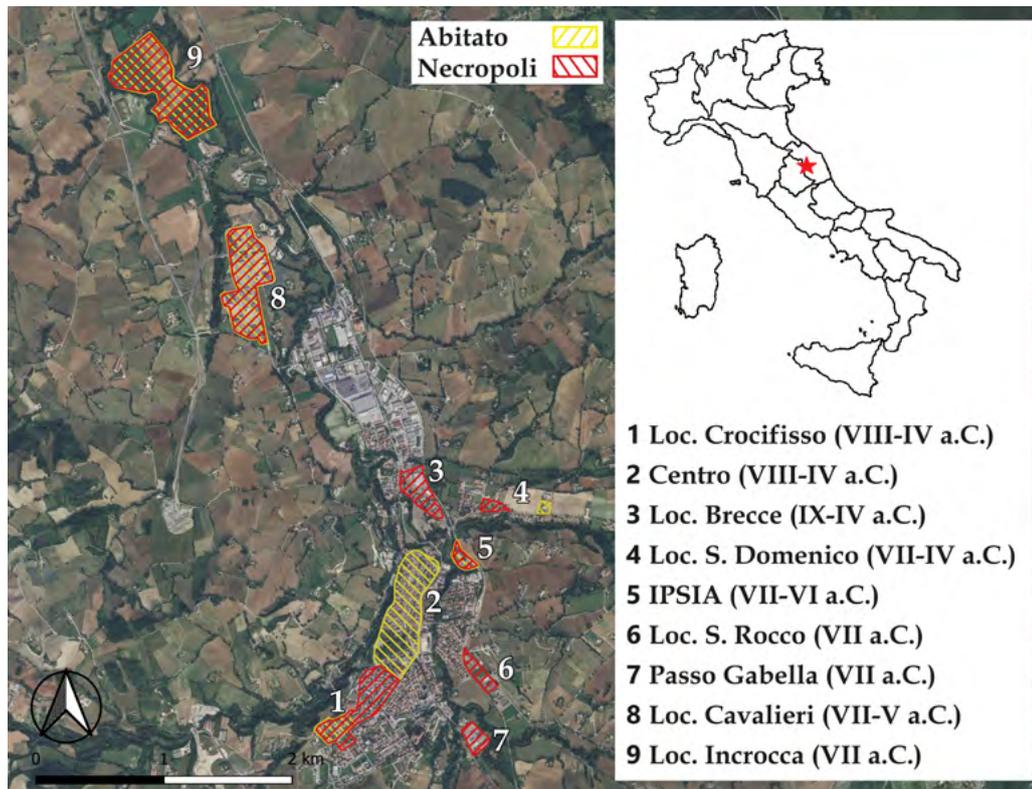


Fig. 1. Matelica (MC), i siti piceni (elaborazione autore).

litamente a deposizione singola, inumazioni multiple datate all'VIII-VII secolo a.C. sono note a Novilara e a Sirolo-Numana¹⁷. Collegata a questa modalità di sepoltura, ma non limitata ad essa né sempre presente, è l'identificazione all'interno della tomba di uno strato di ghiaia marina, che può costituirne l'intero riempimento o essere depositato solo sul fondo¹⁸. Per quanto riguarda i corredi, sono composti da elementi connotativi del genere, con i maschi accompagnati da armi, e le donne da fibule, stole, cinture e strumenti per la filatura e la tessitura. I contenitori in ceramica, pochi, sono rappresentati dal *kothon*, una forma di lunga durata, con corpo globulare schiacciato, orlo fortemente rientrante e ansa orizzontale obliqua con appendici variamente modellate¹⁹.

Questa tipologia tombale viene quasi ovunque abbandonata con l'avvento della successiva fase orientalizzante (VII-inizi VI secolo a.C., fase Piceno III), periodo in cui l'ascesa di gruppi elitari in specifiche aree territoriali è caratterizzata dall'adozione di nuove strutture funerarie di natura monumentale²⁰. Un esempio significativo è quello del territorio di Matelica, dove quest'evoluzione

¹⁷ Delpino, Finocchi, Postriotti 2016, 296.

¹⁸ Riscontrata a Porto S. Elpidio, Ancona, Moie di Pollenza, Novilara e nella tomba di Roncosambaccio di Fano. A Fermo si riscontra nelle sepolture caratterizzate da elementi culturali piceni (Delpino 2022, 217, n. 20). Nei sepolcreti dell'area del Conero perdura fino all'Età ellenistica (Delpino, Finocchi, Postriotti 2016, 296).

¹⁹ Lollini 1976, 130.

²⁰ Cfr. Biocco 2018.

è ben rappresentata dalla comparsa del tumulo con fossato anulare e dall'adozione della deposizione supina.

Matelica e le sue necropoli

Matelica sorge lungo l'alto corso del fiume Esino, in un territorio delimitato ad ovest dall'Appennino umbro-marchigiano e ad est dalla dorsale marchigiana interna, cerniera tra le Marche centro-settentrionali e l'Umbria. Il periodo preromano riemerge a partire dagli anni '90 del secolo scorso, grazie a scavi d'emergenza condotti dalla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Marche, che hanno rivelato sia insediamenti che aree di necropoli²¹ (fig. 1). La fase iniziale dell'abitato si colloca tra la metà del IX e l'VIII secolo a.C., periodo di attivazione delle due necropoli di Brecce e Crocifisso. In questa fase, gli abitati seguono un modello insediativo vicano, collocati sui diversi pianori del fondovalle. Nel corso del VII secolo a.C. si assiste al pieno sviluppo di gran parte di questi insediamenti, accompagnato dall'aumento nel numero delle necropoli, ora contraddistinte da tumuli e circoli funerari.

La necropoli in località Brecce, a nord dell'attuale centro abitato, è stata indagata nel 2000 e nel 2006, per un complessivo di 103 tombe. Questa necropoli è l'unica ad aver restituito anche tre tombe a cremazione, suggerendo l'inizio di questo sepolcreto alla metà del IX secolo a.C.²². Abbandonata nel IV secolo a.C., è l'unica necropoli di Matelica per la quale è disponibile una suddivisione in fasi e un'analisi riassuntiva, ma sistematica, dei corredi della prima Età del ferro²³. A questa fase, oltre alle tre cremazioni, appartengono 24 inumazioni. Secondo la suddivisione in classi d'età proposta da Buikstra e Ubelaker (1994), le inumazioni appartengono principalmente ad adulti: 1 giovane di 18-20 anni, 5 giovani adulti (20-35 anni), 6 individui maturi (35-50 anni), 4 individui senili (> 50 anni), mentre 2 sono genericamente adulti. Vi sono anche 6 individui morti tra l'infanzia e l'adolescenza (10-15 anni). Tra gli adulti si riconoscono 10 femmine, 7 maschi e 1 non determinabile²⁴.

La necropoli di Crocifisso, posta a sudest dell'abitato, non corrisponde ad uno scavo unitario, ma è il risultato di una serie di interventi di archeologia preventiva effettuati tra il 1994 e il 2010. Questi scavi, in gran parte ancora inediti, iniziano con i lavori della lottizzazione "Zefiro", che portarono alla scoperta di un insediamento della prima Età del ferro e di 178 tombe. Il sepolcreto va dall'VIII secolo a.C. all'Età romana, con un periodo di massimo utilizzo tra il VII e il VI secolo a.C.²⁵. Ulteriori sepolture (Tt. 179-185), collocabili tra il VII e il VI secolo, sono state individuate nel 2005 e nel 2006²⁶. Nel biennio 2009-2010, in un'area a nord-est degli scavi precedenti (via Giovani), è stata individuata un

²¹ Cfr. Biocco 2018.

²² Cfr. Sabbatini 2008.

²³ Cfr. Sabbatini 2008.

²⁴ I risultati delle analisi antropologiche di Brecce sono sinteticamente riportati in Sabbatini 2008, figg. 31 e 32. Sono confermate le attribuzioni di sesso, mentre variano leggermente le classi d'età degli individui delle tombe 10, 18, 30, 67 e 78.

²⁵ Cfr. Baldelli, De Marinis, Silvestrini 2003.

²⁶ Biocco, Silvestrini 2008, 36.

ulteriore ottantina di sepolture, sempre inquadrabili tra VII e VI secolo a.C.²⁷. Grazie a quest'ultimo intervento, sono associabili al sepolcreto anche due tombe indagate nel 1998 nei giardini di Villa Clara, la prima delle quali costituisce uno dei più importanti e studiati contesti della Matelica del VII secolo a.C.²⁸. Dal punto di vista bioarcheologico²⁹, il campione di 47 inumati studiabili è suddiviso in: 1 subadulto la cui età non è quantificabile, 4 infanti (nascita-3 anni), 10 bambini (3-12 anni), 2 adolescenti (12-20 anni), 11 giovani adulti (20-35 anni), 12 adulti maturi (35-50 anni), 3 adulti anziani (>50 anni) e 4 adulti generici. Tra gli adulti, si contano 18 maschi, 10 femmine e 2 non determinabili.

Analisi archeoanatomologica

Tutte le inumazioni analizzate sono in giacitura primaria. Gli scheletri mostrano alcune caratteristiche comuni, come la verticalizzazione della clavicola destra, l'avambraccio sinistro flesso al ventre³⁰ e i piedi ravvicinati (fig. 2). A variare sono la posizione dell'avambraccio destro, del tronco e il grado di flessione degli arti inferiori. Per quanto riguarda l'avambraccio destro, questi può trovarsi flesso sul ventre o disteso, secondo un rapporto tra le due varianti di 1:1 a Breccie e 1:2 a Crocifisso. Anche il busto presenta due differenti posizioni, supino (fig. 3a) o di lato (fig. 3b), secondo un rapporto di quasi 1:2 a Breccie e di 1:1 a Crocifisso. Passando agli arti inferiori, il grado di flessione dei femori e del distretto tibia-perone varia da iperflesso (fig. 3a) a flesso (fig. 3b), senza seguire uno rigido schema. La flessione non varia solo tra individui, ma anche tra gli arti di uno stesso individuo, con le ginocchia che a volte si presentano tra loro alternate³¹. In merito allo spazio di decomposizione, diversi individui presentano la colonna vertebrale segmentata, i coxali appiattiti e la disarticolazione con spostamento del distretto tibia-perone, tutte caratteristiche associabili ad una decomposizione in spazio vuoto.



Fig. 2. Crocifisso, T.136 (da Baldelli, De Marinis, Silvestrini 2003, tav. IIa).

²⁷ Cfr. Billo-Imbach 2022; Billo-Imbach 2023.

²⁸ Cfr. Baldelli, De Marinis, Silvestrini 2003.

²⁹ Le analisi antropologiche di Crocifisso-lottizzazione "Zefiro" sono state pubblicate in Chilleri, Pacciani, Sonego 2003, senza tuttavia distinguere i risultati per fasi cronologiche.

³⁰ Solo l'inumato della T.19 di Breccie ha l'arto superiore sinistro disteso.

³¹ Ad es. la T.24 di Crocifisso.

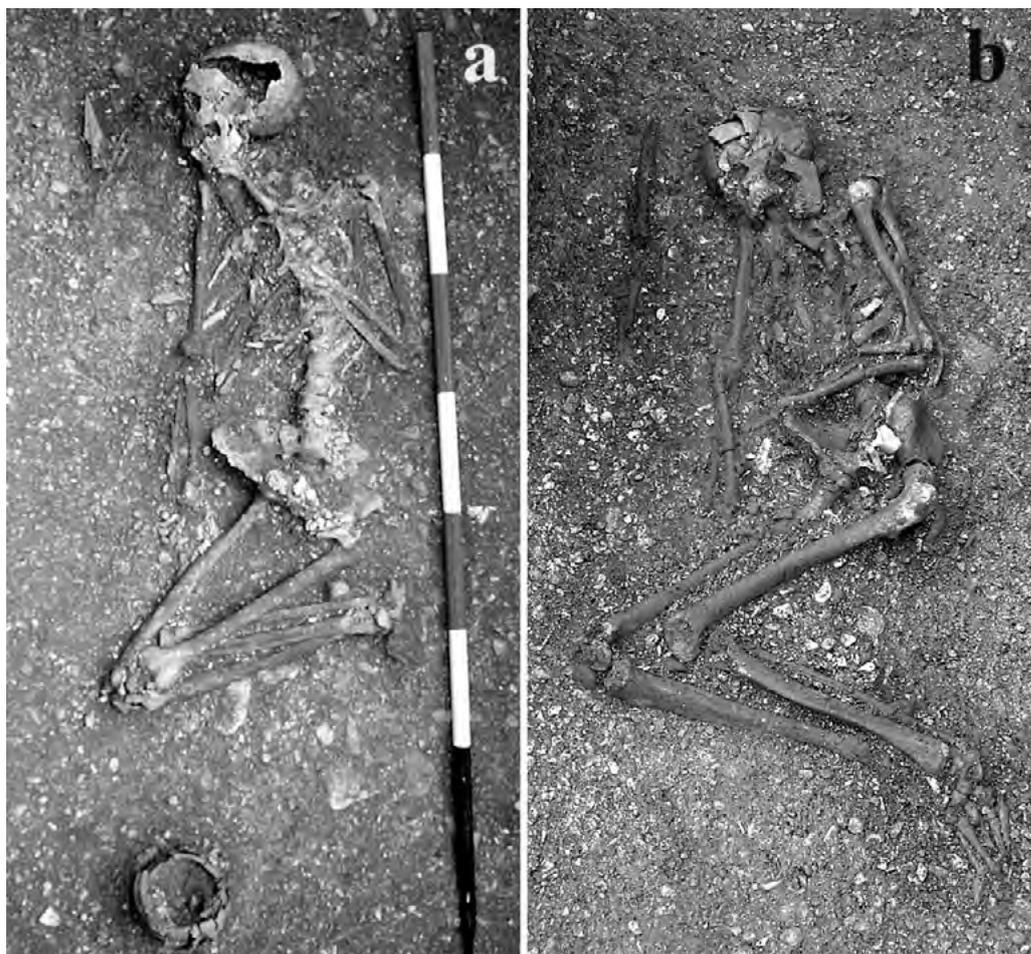


Fig. 3. Brecce, T.10 (a sinistra) e T.81 (a destra) (© SABAP Marche AP-FM-MC).

Nell'analizzare i gesti funerari e l'ambiente originario di deposizione attraverso i movimenti post-deposizionali e i vincoli dei distretti ossei, è importante considerare che per questo tipo di giacitura, tali caratteristiche sono ancora poco note. Infatti, la posizione del corpo influenza l'ordine di disarticolazione, correndo il rischio di interpretare erroneamente una disposizione naturale delle ossa come un posizionamento intenzionale. Ad esempio, la compressione unilaterale alla spalla destra visibile in tutti gli inumati è attribuibile al peso del corpo che, deposto lateralmente, grava sul lato destro. Invece, un'analisi superficiale potrebbe riconoscervi l'uso del sudario, che, al contrario, si presenterebbe come una costrizione bilaterale. Anche la variabilità nella posizione del busto è causata dalla pressione differenziale della gravità nei corpi in decubito laterale³². Mentre le coste e il coxale posti sotto tendono a mantenere la posizione anatomica, la clavicola, le coste e il coxale posti in alto possono disporsi in obliquo, accentuandone la lateralità, o aprirsi verso l'esterno, assumendo una posizione frontale.

³² Cfr. Duda 2009.

Solitamente il sudario trova negli spilloni e nelle fibule usati per tenerlo chiuso, una prova diretta. Così, ad esempio, vengono interpretate le fibule poste al vertice del cranio nelle tombe femminili³³ (fig. 4). A livello bioarcheologico, invece, il sudario determina una costrizione bilaterale che influisce sulla distribuzione spaziale delle ossa, con gli arti inferiori che si trovano riuniti e gli arti superiori vicini al corpo. Nel caso in esame, quest'evidenza si può riconoscere nell'unione dei piedi, caratteristica riscontrata in tutti gli inumati di Brece e nel 90% di quelli di Crocifisso. Un altro indizio viene da coloro che presentano la flessione dell'avambraccio destro. In decubito laterale e in spazio vuoto, l'avambraccio si ritrova in disequilibrio, situazione che senza un impedimento, lo porterebbe a cadere. Considerando questo aspetto, la mancanza di tale caduta in circa il 40% delle tombe suggerisce la presenza di un vincolo, il quale sembra essere bilaterale, data l'assenza nei medesimi individui della lateralizzazione dell'omero sinistro.



Fig. 4. Brece, T.18, particolare (da Baldelli, De Marinis, Silvestrini 2003, tav. Ib).

L'iperflessione tra tibie e femori viene interpretata come l'uso di una stretta legatura o di un sacco-sudario. Tuttavia, l'equilibrio riscontrato tra individui con gli arti inferiori iperflessi, flessi o alternati, porta ad escludere questa possibilità³⁴. Il sudario doveva quindi essere solo avvolgente e la variabilità nella flessione degli arti inferiori può essere spiegata solo dalla posizione data alle gambe al momento della deposizione, vincolata dalla struttura funeraria. In occasione degli scavi del 2012-2013 della necropoli di Novilara, sito che condivide con Matelica il medesimo rituale funerario, sono stati identificati chiari limiti stratigrafici all'interno di alcune tombe, interpretati come esito di una struttura in materiale deperibile³⁵. In quella circostanza si è visto come gli arti inferiori iperflessi poggiano spesso con i piedi su una parete e con le ginocchia su quella opposta, con queste ultime che non sono alla medesima quota del resto dello scheletro, ma leggermente sollevate³⁶. È in una situazione simile che, a seguito della decomposizione dei tessuti molli e del sudario, si viene a configu-

³³ Ne sono esempi la T.18 di Brece e la T.108 di Crocifisso. Cfr. Baldelli, De Marinis, Silvestrini 2003, tavv. Ib e IIa.

³⁴ Gli iperflessi sono 18 a Crocifisso e 8 a Brece. I flessi sono 13 a Crocifisso e 7 a Brece. Ogni necropoli ha 3 individui con gli arti inferiori alternati.

³⁵ Delpino, 2022, 217, fig. 13.5a. Oltre ai limiti stratigrafici, sono state riconosciute tracce fisiche lasciate dal legno decomposto, quali lenti carboniose, sottili strati di argilla secondaria o concrezioni biancastre.

³⁶ Ad es. la T.151 in Beck De Lotto, Laffranchi, Delpino 2018.

rare la differente alternanza tra le ginocchia. A Matelica una circostanza simile è osservabile nella T.52 di Crocifisso³⁷. In questa sepoltura, i lati nord ed est della fossa sono rivestiti da ciottoli disposti in modo caotico. Questi sono tenuti insieme da una matrice terrosa compattata, e vanno a delineare dei chiari limiti interni. Questa configurazione è spiegabile solo considerando il loro impiego come materiale di riempimento tra una struttura interna, non più presente, e il limite della fossa. Inoltre, la mancata lateralizzazione dell'omero e del coxale sinistri evidenzia un "effetto parete", fornendo indicazioni sulla larghezza del contenitore originale in materiale deperibile.

Confronto e conclusioni

Nell'analisi delle tombe di Matelica sono quindi emerse regolarità che suggeriscono l'uso del sudario e la presenza di strutture funerarie in materiale deperibile, evidenziando alcuni aspetti del comportamento funerario caratterizzati da un buon grado di standardizzazione. Se la scarsa conservazione dello scheletro impedisce di riconoscere nei defunti dell'orientalizzante l'uso del sudario, al contrario l'ipotizzata presenza di strutture lignee di contenimento sembra in continuità con le pratiche funerarie appena riconosciute. D'altronde, una caratteristica distintiva del Piceno III, il fossato anulare, trova un precoce impiego nella prima Età del Ferro per delimitare gruppi di tombe sia Breccie che a Crocifisso³⁸.

Occorre precisare che l'analisi della documentazione fotografica presenta alcune limitazioni, dato che le foto di dettaglio o delle varie fasi di scavo sono spesso assenti. Tuttavia, questo studio costituisce un contributo alla comprensione dei costumi funerari della Matelica preromana, unendo i dati di scavo alle evidenze bioarcheologiche. In particolare, l'archeotematologia, applicata per la prima volta in un contesto piceno, si è rivelata efficace nel delineare nuove e fondamentali informazioni su aspetti culturali finora ignorati o solo ipotizzati. Grazie ad un approccio interdisciplinare è quindi possibile ipotizzare che il rituale funerario di Matelica tra VIII e VII secolo a.C. non rappresenti un totale cambiamento, ma una vera e propria «forma in movimento», tra continuità e innovazioni culturali.

Ringraziamenti

Ringrazio gli organizzatori del convegno per l'opportunità di partecipare e pubblicare i risultati. I miei ringraziamenti vanno anche alla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Marche per l'autorizzazione allo studio e alla pubblicazione delle immagini; in particolare al dott. Tommaso Casci Ceccacci, alle dott.sse Paola Mazzieri e Federica Erbacchi, a Mariateresa Frisina e Valeria Tubaldi, per il costante supporto. Al prof. Fabio Zampieri e al dott. Alberto Zanatta per il sostegno nel lavoro. Alla dott.ssa Fabiola Zurlini e allo

³⁷ Inedita.

³⁸ Gruppo A e C a Breccie e fossato AH a Crocifisso. Cfr. Sabbatini, 2008, 52, n. 7-8.

Studio Firmano per l'appoggio. Ringrazio anche le dott.sse Emanuela Biocco, Marta Billo-Imbach, Elsa Pacciani e il dott. Tommaso Sabbatini per il prezioso aiuto. Sono grato, inoltre, alle dott.sse Alice Paladin e Alessia Nava, ai dott. Luca Bondioli e Manuel Rigo, costanti consiglieri e maestri.

Bibliografia

- Baldelli G., De Marinis G., Silvestrini M. 2003, La tomba di Villa Clara e il nuovo orientamento di Matelica, in *Piceni e l'Italia medio-adriatica*, Atti del XXII Convegno di studi Etruschi ed Italici (Ascoli Piceno, Teramo, Ancona, 9-13 aprile 2000), 126-136.
- Beck De Lotto M. A., Laffranchi Z., Delpino C. 2018, *Inflicted trauma among the Piceni population from Iron Age necropolis of Novilara (Italy – Pesaro, 8th-7th c. BC)*, 22nd European Meeting of the Paleopathology Association (Zagreb, 28 August-1 September 2018).
- Billo-Imbach M. 2022, Nuovi studi su alcune tombe della necropoli Crocifisso di Matelica (MC), in N. Frapiccini, A. Naso (a cura di), *Archeologia Picena*, Roma, 309-314.
- Billo-Imbach M. 2023, Ritualizzazione o riutilizzazione? Reperti particolari di tombe infantili picene a Matelica, in M. Böhmer, C. Bridel, I. Gullo (a cura di), *Archeologia svizzera nel Mediterraneo occidentale immagini, oggetti, pratiche e contesti*, 153-179.
- Binford L. R. 1971, *Mortuary practices: their study and their potential*, «Memoirs of the Society for American Archaeology», 25, 6-29.
- Biocco E. 2018, Matelica preromana, in L. Cencioli (a cura di), *Etruschi ed Umbri. Genti di confine*, Atti del convegno (Perugia, 1 settembre 2017).
- Biocco E., Silvestrini M. 2008, Popolamento e dinamiche insediative, in M. Silvestrini, T. Sabbatini (a cura di), *Potere e Splendore. Gli Antichi Piceni a Matelica*, Roma, 27-39.
- Buikstra J., Ubelaker D. 1994, *Standards for Data Collection from Human Skeletal Remains*, Fayetteville.
- Canci A. 2022, Gazzo Veronese, località la Colombara. Bioarcheologia e archeotanologia delle inumazioni di una necropoli paleoveneta, in L. Salzani, M. Morelato (a cura di), *I veneti antichi a Gazzo Veronese. La necropoli della Colombara*, Quingentole, 381-394.
- Chilleri F., Pacciani E., Sonigo F. 2003, I reperti scheletrici umani dalla necropoli picena di Matelica (Macerata), il Crocifisso: sintesi antropologica e paleopatologica, in *Piceni e l'Italia medio-adriatica*, Atti del XXII Convegno di studi Etruschi ed Italici (Ascoli Piceno, Teramo, Ancona, 9-13 aprile 2000), 136-147.
- Delpino C. 2022, Recenti indagini nella necropoli di Novilara: dati acquisiti e prospettive di ricerca, in N. Frapiccini, A. Naso (a cura di), *Archeologia Picena*, Roma, 211-231.
- Delpino C., Finocchi S., Postrioti G. 2016, Necropoli del Piceno. Dati acquisiti e prospettive di ricerca, in G. Baldini, P. Giroladini (a cura di), *Dalla Valdelsa al Conero Ricerche di archeologia e topografia storica in ricordo di Giuliano de Marinis*, San Gimignano-Poggibonsi, Firenze, 287-304.
- Duday H. 2009, *The archaeology of the dead: lectures in archaeoethanatology*, Oxford.
- Ficcadenti B. 2022, La prima età del Ferro nella media valle del Potenza: primi dati sulla necropoli di Moie di Pollenza (IX-VIII sec. a.C.), in N. Frapiccini, A. Naso (a cura di), *Archeologia Picena*, Roma, 195-209.
- Knüsel C. J., Robb J. 2016, *Funerary taphonomy: An overview of goals and methods*, «Journal of Archaeological Science: Reports», 10, 655-673.
- Lollini D. 1976, La civiltà picena, in V. Cianfarani, D. Lollini, M. Zuffa (a cura di) *Popoli e civiltà dell'Italia antica*, V, Roma, 122-157.

- Nilsson Stutz L. 2006, Unwrapping the dead: searching for evidence of wrappings in the mortuary practices of Zvejnieki, in L. Larsson, I. Zagorska (eds.), *Back to the Origin. New Research in the Mesolithic Neolithic Zvejnieki Cemetery and Environment, Northern Latvia*, Stockholm, 217-233.
- Pearson M. P. 1999, *The archaeology of death and burial*, Sutton.
- Peyroteo-Stjerna R., Nilsson Stutz L., Mickleburgh H., Cardoso J. 2022, *Mummification in the Mesolithic: New Approaches to Old Photo Documentation Reveal Previously Unknown Mortuary Practices, in the Sado Valley, Portugal*, «European Journal of Archaeology», 1-22.
- Postriotti G., Voltolini D. 2018, *Il prestigio oltre la morte. Le necropoli picene di Contrada Cugnolo a Torre di Palme*, Fermo.
- Ritrecina M. 2022, Porto Sant'Elpidio (FM). Una necropoli della prima età del Ferro, in N. Frapiccini, A. Naso (a cura di), *Archeologia Picena*, Roma, 175-194.
- Sabbatini T. 2008, La società attraverso l'organizzazione delle necropoli, in M. Silvestrini, T. Sabbatini (a cura di) *Potere e Splendore. Gli Antichi Piceni a Matelica*, Roma, 51-57.
- Weidig J. 2017, *Il ritorno dei tesori piceni a Belmonte: la riscoperta a un secolo dalla scoperta*, Belmonte Piceno.

Il libro XLVIII delle *Antichità* di Pirro Ligorio: introduzione allo studio dei disegni

ANTONIA DI TUCCIO
Università degli Studi della Campania “L. Vanvitelli”
3ARC – Ancient Art Architecture Reception Center
anto.ditu@gmail.com

Abstract

This paper aims to introduce the study of the vase drawings contained in Book XLVIII of Pirro Ligorio's *Antiquities*. Known mostly through later copies in model albums, where they were copied without the reference text, they have long been considered “fantasy drawings” in which the antique served as a generic motif of inspiration. A contextual study of the drawings that considers the close connection between text and image in Ligorio's work allows us to recognize a much more complex relationship with the models.

Keywords

Pirro Ligorio; Renaissance antiquarianism; ancient vases; funerary vases; drawings.

Introduzione

Il libro XLVIII delle *Antichità* dell'antiquario napoletano Pirro Ligorio (Napoli 1513-Ferrara 1583), tramandato, assieme ai libri XLIX e L della medesima opera, dal manoscritto napoletano XIII.B.10 (d'ora in poi Nap. 10) del fondo farnesiano della Biblioteca Nazionale di Napoli, contiene una serie di riproduzioni grafiche di particolare interesse per la comprensione del fenomeno, ancora poco indagato, dello studio dei vasi antichi nel Rinascimento¹. Come annunciato nell'*introitus*, il libro tratta dei costumi funerari di vari popoli dell'antichità, argomento che, insieme a quelli contenuti nei due libri successivi, concorre a formare un trittico unitario dedicato al tema *de ritu sepeliendi*, posto a conclusione del monumentale trattato in cinquanta libri dedicati a diversi aspetti del mondo antico². Dopo una prima parte basata principalmente su notizie desunte da fonti letterarie, il capitolo XXXI inaugura una sezione monografica dedicata ai corredi funerari, caratterizzata dal costante ricorso al dato archeologico e dalla presenza di novanta disegni di oggetti che si potevano trovare nelle se-

¹ La critica moderna non fa risalire oltre la fine XVII secolo la codificazione del genere del collezionismo vascolare né il consapevole interesse degli eruditi per tale classe di reperti (vd. Masci 2008, 31-40). Sulla ceramica apula nelle collezioni venete e fiorentine del XVI secolo si vedano, rispettivamente, Favaretto 2013, con bibliografia, e Marzi 1996. Più in generale, sui vasi d'argilla nel Rinascimento, con particolare attenzione alla testimonianza di Vasari, si veda Burioni 2014. Sulla terminologia vascolare greca e latina nel Rinascimento si veda il pionieristico contributo di M.I. Gulletta (Gulletta 1992), la quale per prima ha posto l'accento sul fondamentale ruolo di “ceramologo” rivestito da Ligorio ben prima del 1829, quando si data la nascita ufficiale della ceramologia. Cfr. Gasparotto 1996, 287-300; Pafumi 2011, XIII-XV, XVIII-XXVII.

² Una sinossi del contenuto di ciascun libro è in Rausa 2019, IX-XXXI.

polture, per lo più vasi. A differenza di quelli contenuti nel libro XIX su pesi e misure (BNN, ms. XIII.B.4 = Nap. 4), esaminati per fini metrologici e lessicali, i vasi del libro XLVIII sono considerati in contesto funerario, dunque nella loro funzione di cinerari e oggetti di corredo³. Con approccio archeologico più che storico-artistico, essi, esattamente come le fonti letterarie, sono ritenuti da Ligorio documenti storici della cultura di un popolo piuttosto che modelli da cui trarre ispirazione per creazioni artistiche.

Prima di analizzare nel dettaglio alcune riproduzioni grafiche, è opportuno ricordare brevemente il peculiare approccio allo studio delle antichità che andò delineandosi a Roma intorno alla metà del Cinquecento, quando, con l'affermarsi della consapevolezza della frammentarietà dell'Antico, a cui già si attribuiva valore didascalico e funzione di modello ispiratore, cominciò ad avvertirsi anche l'esigenza di una sua ricostruzione critica. Grazie agli sviluppi raggiunti nell'ambito della *Textkritik*, per la prima volta applicati all'archeologia, tale ricostruzione avveniva tramite la collazione di fonti scritte e testimonianze archeologiche⁴. Nelle riproduzioni grafiche ligoriane ciò si concretizza nell'integrazione delle evidenze frammentarie sulla base di meditati riferimenti analogici: l'antiquario integra su carta le lacune dei reperti sulla base del confronto con monumenti simili, nonché delle informazioni ricavabili dalle fonti scritte – prediligendo, quando possibile, quelle epigrafiche rispetto a quelle letterarie – o da altre categorie di reperti. Una preziosa testimonianza di questo metodo, definito “tipico” da Erna Mandowsky e Charles Mitchell, è fornita dallo stesso Ligorio, che descrive la ricostruzione grafica di una statua di Diana: partendo soltanto dal frammento di un piede e da una iscrizione sul basamento, egli ricostruisce l'intero sulla base del confronto con altre statue della dea nella medesima posizione⁵.

I disegni del libro XLVIII

Nel libro XLVIII i disegni compaiono su ventisei fogli, all'interno della sezione monografica dedicata ai corredi funerari. Sono realizzati con penna a inchiostro bruno. Il tratteggio, sia parallelo che incrociato, è abitualmente utilizzato per dare volume agli oggetti e quasi mai il disegno si limita alla linea di contorno. In alcuni casi brevi didascalie forniscono indicazioni sul nome, il materiale, lo stato di conservazione, il possessore o il luogo di ritrovamento dell'oggetto raffigurato. A differenza dei disegni architettonici contenuti nel libro XLVIX del trittico funerario, riprodotti con grande accuratezza in pianta, prospetto e sezione, nonché corredati dalle misure di insieme o delle singole parti in «piede antico» o in palmi, quelli del libro XLVIII sono riprodotti soltanto di prospetto e non sono mai accompagnati dalle misure⁶. Nel complesso, a

³ Per l'edizione di Nap. 4 vd. Pafumi 2011.

⁴ Mandowsky, Mitchell 1963, 30.

⁵ Mandowsky, Mitchell 1963, 42-43, dove il metodo “tipico” è contrapposto a quello definito “sincretico”, utilizzato per le erme-ritratto, realizzate mettendo insieme iconografie composite di diversi pezzi autentici. La descrizione ligoriana della ricostruzione della statua di Diana è in BNN, ms. XIII.B.7 (= Nap. 7), fol. 42 (= Orlandi 2008, 42-43; cfr. Mandowsky, Mitchell 1963, 62-63, n. 15, tav. 13b).

⁶ Sui disegni del libro XLIX vd. Rausa 1997.

fronte di una restituzione formale generalmente abbastanza precisa e accurata, negli ornati è ravvisabile la tendenza a riutilizzare sintassi decorative desunte da modelli antichi differenti e variamente combinati in soluzioni sempre nuove.

Quest'ultima è una tendenza ben attestata tra gli autori di incisioni e di album di modelli, che, tra la fine del XV e per quasi tutto il XVI secolo, si interessavano ai vasi non tanto per il loro valore documentario di fonte storica, ma con l'intento di fornire agli artisti spunti decorativi, specialmente nell'ambito delle cd. «arti minori»⁷. Va tuttavia precisato che l'opera di Ligorio non è un album di modelli, ma appartiene alla tipologia dei «libri di disegni-trattato», individuata da Arnold Nesselrath nell'ambito della più ampia varietà dei «disegni di copie»⁸. Il suo *layout*, paragonato a quello di una pagina stampata, prevede la riproduzione dei disegni ora a margine ora in spazi appositamente lasciati liberi dal testo. Tale *mise en page* può essere considerata espressione diretta del metodo di studio e ricostruzione dell'Antico adottato dall'antiquario, che consisteva, come già evidenziato, nell'utilizzo congiunto di dati archeologici e testimonianze letterarie, spesso con l'obiettivo di chiarire usi e funzioni degli oggetti disegnati. Alla luce di ciò, i disegni non possono che essere studiati con approccio contestuale, ovvero tenendo conto della natura dell'opera entro cui si inseriscono: un trattato antiquario sul mondo antico.

Tale precisazione è tanto più doverosa se si considera che i disegni ligoriani dei *libri farnesii* sono stati copiati da Onofrio Panvinio (1530-1568) per Fulvio Orsini (1529-1600) nel cd. *Codex Ursinianus* (BAV, Vat.lat. 3439), un repertorio grafico costituito da disegni su ritagli di fogli variamente incollati sulle singole carte. In tal modo, il peculiare legame testo-immagine proprio dell'originale risulta irrimediabilmente reciso. Tramite l'*Ursinianus*, i vasi dei libri XIX e XLVIII sono poi confluiti nelle *Antichità Diverse* (Windsor, Royal Library 184) di Cassiano Dal Pozzo e, forse tramite quest'ultimo, nel taccuino fiorentino degli Uffizi «Architettura 6975-7135», sempre legato all'*atelier* di Cassiano⁹. In assenza della cornice testuale entro cui originariamente si inserivano, essi sono per lo più stati considerati dagli studiosi delle copie successive «vasi in cui l'Antico gioca un ruolo puramente ispiratore ed evocatore», la cui realizzazione rimane «un atto inventivo»¹⁰. Lo studio sistematico e contestuale di tutti i disegni del libro XLVIII permette, in realtà, di riconoscere un rapporto con i modelli antichi più complesso e articolato, nonché di comprendere le ragioni di alcune delle cd. «invenzioni»¹¹. Se è vero che per la realizzazione di alcuni esemplari Ligorio si serve di modelli indiretti, tipologicamente differenti, nonché spesso variamente combinati tra loro, in molti casi è possibile ipotizzare la visione autoptica degli originali.

⁷ Rausa 2019, XV, n. 37.

⁸ Nesselrath 1986, 135.

⁹ Per il rapporto tra i disegni ligoriani del *Codex Ursinianus*, quelli dell'album di Windsor e quelli del taccuino fiorentino vd. la sintesi in Gasparotto 1996, 286. Per il taccuino degli Uffizi vd. Conti 1982 (in particolare, cat. 21-45 per i disegni di vasi discendenti da prototipi ligoriani) e le più recenti riconsiderazioni in Vaiani 2016, 48-49; per le *Antichità Diverse* vd. Vaiani 2016, in particolare, 286-287, cat. 111; 292-293, cat. 114; 386-420, cat. 163-174, per i disegni di vasi derivanti dal *Codex Ursinianus*.

¹⁰ Così Conti 1982, 112.

¹¹ Tale studio è stato oggetto della tesi di dottorato di chi scrive, di prossima pubblicazione.

Modelli diretti

Con l'eccezione di sei disegni, che riproducono una chiave ad anello e un anello con castone ornato con due piccoli *socci* (Nap. 10, fol. 24v), una fiaccola (fol. 35), due lucerne bronzee (fol. 37) e una terza con maschera rimasta incompiuta (fol. 37v), tutti gli altri raffigurano vasi di diverso tipo, forma e funzione. In particolare, si possono riconoscere due principali categorie vascolari: quella degli unguentari e quella delle urne cinerarie, di forma e materiali vari. A queste si aggiungono, in misura minore, disegni di coppe e *rhyta*.

Le relazioni di Ligorio con eminenti personalità della corte pontificia e dei circoli culturali romani, nonché le cariche da lui ricoperte negli anni '50 e nei primi anni '60 del XVI secolo, devono certamente aver favorito la visione autoptica di numerosi esemplari, sia in collezioni private, come quella del cardinale Rodolfo Pio da Carpi, sia in occasione di ritrovamenti archeologici occorsi durante le imprese edilizie che si susseguirono a Roma nel XVI secolo, come la costruzione delle fortificazioni di Paolo III e quella dei «bastioni» di Paolo IV, in cui l'antiquario fu direttamente impegnato, nel primo caso forse soltanto come testimone oculare, nel secondo come «Soprastante alla fabbrica delle fortezze di Roma»¹².

Un passaggio del primo libro delle *Antichità* (BNN, ms. XIII.B.1 = Nap. 1) dedicato alle monete greche testimonia la conoscenza diretta da parte di Ligorio di *kantharoi* scolpiti a rilievo: «nelle antichità molti canthari si trovano di scultura intagliati di basso rilievo, in Roma nella casa della Valle, in quella di Muti, et di Monsignore Angelo Colotio, che tutti hanno heddere attorno con li suoi corimbi et augelli che beccano i semi, vi sono satyri, Baccho con tutta la sua schiera...»¹³.

Il riferimento è evidentemente al repertorio neoattico. In particolare, come evidenziato da Gasparotto, Ligorio potrebbe aver visto il celebre Vaso Borghese in casa di Carlo Muti, ricordato da Flaminio Vacca come primo possessore del monumentale cratere. Un'ulteriore conferma della conoscenza del repertorio neoattico da parte di Ligorio sembra provenire da un passaggio di Nap. 7, dove vengono menzionati, come pertinenti alla collezione Carafa di Napoli, certamente nota a Ligorio, «vasi con figure fatte di marmo et lavorati di basso rilievo, et altre immagini»¹⁴.

La possibilità di confrontare alcuni disegni del libro XLVIII con precise tipologie di unguentario attestate nel mondo antico, unitamente all'assenza di forme corrispondenti nei repertori grafici di vasi anteriori e coevi a Ligorio, consente di ipotizzare anche per questa tipologia una visione diretta dei reperti da parte dell'antiquario. È il caso dei vasetti in agata provenienti dal sepolcro di Maria, figlia di Stilicone e moglie dell'imperatore Onorio, una delle più famose scoperte archeologiche avvenute a Roma nel XVI secolo, di cui Ligorio potrebbe essere stato testimone oculare¹⁵. Del corredo di questo sepolcro sono riprodotti

¹² Rausa 1997, 17.

¹³ Il testo è citato da Gasparotto 1996, 291, n. 35.

¹⁴ Nap. 7, foll. 254-255 (= Orlandi 2008, 238).

¹⁵ Gasparri 1975; Gasparotto 1996, 321-324.

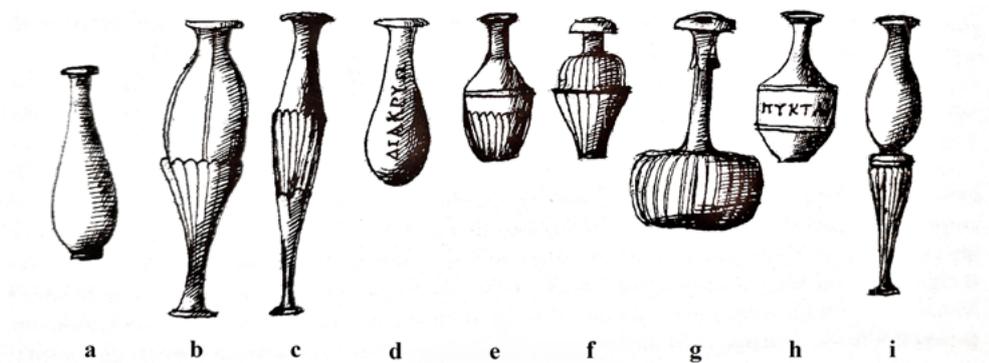


Fig. 1. Pirro Ligorio, disegni di vasi, da Nap. 10, fol. 20 (da Rausa 2019, 23, rielaborazione autore).



Fig. 2. Pirro Ligorio, disegni di urne, da Nap. 10, fol. 27 (da Rausa 2019, 33, rielaborazione autore).

sei vasetti, in cui è possibile riconoscere, dal punto di vista formale, degli *alabastra*, un unguentario *aryballico* e un *amphoriskos*¹⁶.

Sempre alla categoria degli unguentari sono riconducibili i vasi riprodotti al fol. 20, nel capitolo dedicato ai «vasi de le lachrime», in cui è possibile riconoscere caratteristici esemplari piriformi (fig. 1a, d), fusiformi (fig. 1b, c, i), bottigliette o fiaschette, presumibilmente vitree (fig. 1e-f, h), e una particolare forma di unguentario vitreo con alto collo cilindrico e basso ventre rigonfio a forma di zucca, attestato tra l'età claudia e flavia, soprattutto in area vesuviana (fig. 1g)¹⁷.

Per quanto riguarda i vasi cinerari, generalmente in marmo, numerose sono le forme riprodotte da Ligorio, per alcune delle quali è possibile individuare precisi riscontri nella documentazione archeologica, di carattere funerario e non. A margine del lungo capitolo dedicato a tali reperti, Ligorio riproduce olle o pili, un *khyatos*, chiamato «trulla», *dolii*, chiamati anche *hydriai*, e comuni urne a forma di vaso, generalmente con corpo iscritto, dotate di due manici e per questo chiamate «amphore et diota»¹⁸.

A una ben nota tipologia di urne marmoree a forma di vaso dal corpo ovoidale

¹⁶ Per le immagini si rinvia a Gasparotto 1996, fig. 15b; Rausa 2019, 22.

¹⁷ Per quest'ultimo vd. Scatozza Hörich 1986, 54, forma 3; De Tommaso 1990, 38, tipo 3.

¹⁸ Rausa 2019, 24-27.

con fitte strigilature ad andamento regolare obliquo e coperchio a calotta è ascrivibile l'esemplare riprodotto a margine del fol. 22¹⁹. Sulle urne cilindriche e sui sarcofagi il motivo decorativo a strigilature è ben attestato tra la fine del II e gli inizi del III secolo, mentre per le urne a forma di vaso, difficilmente classificabili, la datazione è incerta. Il tipo è comunque ben attestato in numerosi esemplari in marmo dei Musei Vaticani, del Museo Nazionale Romano e del Museo Archeologico di Napoli (urna di *Compses Atratinus*)²⁰.

Negli esemplari riprodotti al fol. 27 è infine possibile riconoscere urne caratterizzate da corpo a vaso privo di decorazioni, spesso iscritto, orlo individuato da un solco inciso, due piccole anse piene e piede, ben attestate a partire dalla tarda età repubblicana e per tutto il primo secolo (figg. 2c-d; 3)²¹.

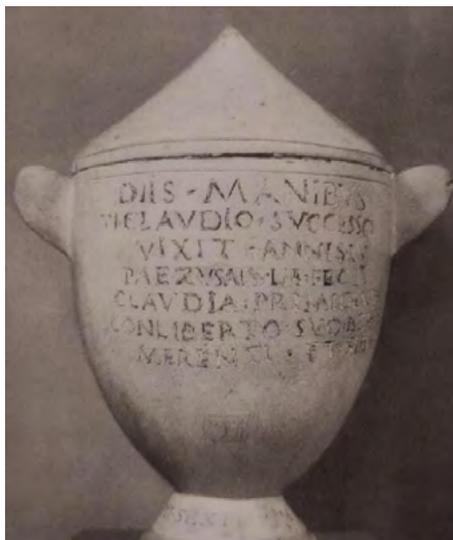


Fig. 3. Urna cineraria di *T. Claudius Successus* (CIL VI, 34898) – Roma, Musei Vaticani (da Lippold 1956, n. 10 (226), tav. 163).

Modelli indiretti e ricostruzioni

Modelli per forme e, soprattutto, ornati di vasi potevano giungere a Ligorio anche per via indiretta, da reperti archeologici di tipologia differente. In particolare, per le forme, egli potrebbe essersi ispirato ai vasi riprodotti su sarcofagi, are, altari, tripodi, *thymiateria* e fregi, per cui erano disponibili anche numerosi disegni di artisti. Ulteriori modelli potevano provenire da pitture parietali e dai rovesci delle monete antiche. È lo stesso antiquario, nel capitolo XXXIII del libro XLVIII dedicato ai cinerari, a confermare di aver riconosciuto su una moneta la forma dell'*urna*, nonché il suo utilizzo non soltanto in contesto funerario o come contenitore per l'acqua, ma anche come "vaso giudiziario":

Urna è vaso anchora di acqua presso di Plinio et urna anchora fu chiamato il vaso in cui si ponevano i suffragii, la quale si vede ne la medaglia stampata nel tempo de la legge Cassia accanto ad uno Tribunale, dove anchora è una tabella con dui caratteri A. C. che dimostrano le tabelle che si mettevano nell'urna quando il popolo Ro- / f. 21 / mano voleva condannare o assolvere un reo giudicato a morte per vedere se la condandazione a di quello fusse per gratia del popolo assoluta onde se lo assol<v>evano, una parte <di> quelli mettevano nell'urna la lettera A et quella parte che lo condannava metteva il C perché l'una significasse *Absolvo*, et l'altra *condanno*, de la qual cosa fu autore quel Quinto Cassio, di cui s'è detto al suo luogo²².

¹⁹ Rausa 2019, 27.

²⁰ Per gli esemplari dai Musei Vaticani vd. Lippold 1956 n. 15, tav. 79; n. 27, tav. 131; n. 32, tav. 136. Per quello dal Museo Nazionale Romano vd. MNR I, 1, 248-249, n. 155 (F. Taglietti). Per l'urna di *Compses Atratinus* dal Museo Archeologico Nazionale di Napoli vd. E. Dodero in Gasparri 2010, 127, n. 49, tav. XLII.

²¹ MNR I, 2, 148, n. 43 (F. Taglietti); MNR I, 7, 373-374, n. XII, 7 (F. Taglietti).

²² Rausa 2019, 24-25 (= Nap. 10, foll. 20v-21).

La moneta a cui si fa riferimento è il denaro di Quinto Cassio Longino, che reca sul rovescio il tempio di Vesta con una sedia curule all'interno, a sinistra l'urna e a destra la tavoletta con inciso AC²³.

Il ricorso alle monete come fonte per la realizzazione di disegni di vasi è uno degli elementi di novità del metodo ligoriano rispetto a quello adottato dagli autori di album e taccuini di modelli per artisti. Questi ultimi, infatti, pur combinando variamente partiti decorativi desunti da vasi e, soprattutto, elementi architettonici, in genere non si servivano di monete per creare i loro disegni.

Il vaso con civetta disegnato al fol. 22 dimostra che dalle monete Ligorio ricavava non soltanto le forme dei vasi ma anche spunti per gli ornati. Si tratta di un'urna con due piccole anse ad angolo retto rivolte verso il basso, alto piede e coperchio a cupola. La fascia superiore del corpo è decorata con strette linee verticali, mentre la sezione centrale sembra scolpita a rilievo con una civetta arroccata su un'anfora distesa orizzontalmente a terra, un doppio flauto in alto a sinistra, come appeso al muro, e a destra un oggetto simile a un pilastro (fig. 4). Questo tipo di iconografia induce l'antiquario, nel testo di accompagnamento, a speculare in senso retrospettivo sull'identità del defunto: un sacerdote di Minerva o un ateniese, per la presenza della noddia, oppure un costruttore o un suonatore di *tibiae*, per la presenza del doppio flauto. Benché certamente non attestato in contesti funerari, il soggetto iconografico non può considerarsi una creazione ligoriana: esso deriva da una serie di monete cd. "di Nuovo Stile Ateniese", con testa di Atena *Parthenos* con elmo attico sul diritto e civetta su anfora sul rovescio (fig. 5). Che Ligorio conoscesse questa serie monetale è confermato dal capitolo dedicato ad Atene in Nap. 1, contenente quattro disegni di monete ateniesi di questo tipo²⁴.



Fig. 4. Pirro Ligorio, disegno di urna con civetta, da Nap. 10, fol. 22 (da Rausa 2019, 27).



Fig. 5. Rovescio tetradramma d'argento, Atene, 170-30 a.C. (<<http://numismatics.org/collection/1944.100.24756>> ultimo accesso 19 aprile 2024).

Un ulteriore elemento di novità rispetto agli autori di album di modelli è il ricorso, nelle ricostruzioni grafiche, alle fonti letterarie. Nonostante i numerosi riscontri, nella documentazione archeologica, per le diverse forme di unguentario disegnate nel libro XLVIII, è negli ornati che è chiaramente ravvisabile lo sforzo ricostruttivo dell'antiquario. Alcuni

²³ RRC 428/1-2.

²⁴ Nap. 1, foll. CCXLV/233 (196); CCXLVI/234 (196v).

di essi, ad esempio, recano sul corpo iscrizioni in greco o latino. Le informazioni contenute nel testo di riferimento consentono di chiarire che non si tratta di iscrizioni autentiche, bensì di aggiunte ligoriane desunte da testimonianze letterarie, con l'intento di offrire al lettore una prova tangibile della funzione originaria, a volte erroneamente supposta, degli oggetti raffigurati: è ad esempio il caso dei cd. "lacrimatoi", le cui iscrizioni, ΔΙΑΚΡΥΩ e ΠΥΚΤΑ, derivano in realtà da un lemma del *Lessico* di Esichio di Alessandria (fig. 1d, h)²⁵.

Conclusioni

I vasi disegnati da Ligorio nel libro XLVIII delle *Antichità* si inseriscono all'interno di una trattazione storica dedicata alle usanze funerarie degli antichi: ciò, oltre a orientare la scelta della *mise en page*, con la forte osmosi tra testo e immagine, presuppone una considerazione del manufatto in ottica archeologica, come testimonianza storica della civiltà antica e non soltanto come modello iconografico. Nel testo l'antiquario discute della funzione dei vasi, oltre che della loro forma, e, quantunque non sempre correttamente, è in grado di distinguere quelli utilizzati come cinerari da quelli deposti nelle sepolture come oggetti di corredo.

Nonostante ciò, dagli autori di incisioni e di disegni contenuti in taccuini e album di modelli Ligorio eredita il metodo di rappresentazione, la padronanza del lessico delle decorazioni antiche e la capacità di scomporle e ricomporle per creazioni sempre nuove. Il ricorso alle evidenze numismatiche e alle fonti letterarie come fonti sia per forme che per ornati di vasi, spesso con l'intento di chiarire la funzione degli oggetti raffigurati, costituisce comunque un ulteriore elemento di novità del nuovo metodo di studio e ricostruzione dell'Antico adottato da Ligorio, nonché una prova del valore storico-documentario che egli era precocemente in grado di attribuire agli oggetti antichi.

Bibliografia

- Burioni M. 2014, Griechische Vasen in der Renaissance? Eine Spurensuche ausgehend von Vasari, in S. Schmidt, M. Steinhart (a cura di), *Sammeln und Erforschen. Griechische Vasen in neuzeitlichen Sammlungen*, Beihefte zum Corpus Vasorum Antiquorum 6, 7-20.
- Conti G. 1982, *Disegni dall'antico agli Uffizi. "Architettura 6975-7135"*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. III, V, 6-129.
- De Tommaso G. 1990, *Ampullae vitrae: contenitori in vetro di unguenti e sostanze aromatiche dell'Italia romana (I sec. a.C.-III sec. d.C.)*, *Archaeologica* 94, Roma.
- Favaretto I. 2013, *Un problema aperto? La presenza di ceramica italiota nelle collezioni venete tra XVI e XVIII secolo*, «Eidola: International Journal of Ancient Art History», X, 111-119.
- Gasparotto D. 1996, *Ricerche sull'antica metrologia tra Cinque e Seicento: Pirro Ligorio e Nicolas-Claude Fabri de Peiresc*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. IV, I.1, 279-324.

²⁵ Casi di questo tipo saranno esaminati più nel dettaglio da chi scrive negli atti del Convegno Internazionale AMPRAW 23 *Cultures in Fragments* (Napoli, 30 novembre-2 dicembre 2023), attualmente in preparazione.

- Gasparri C. 1975, *A proposito di un recente studio sui vasi antichi in pietra dura*, «Archeologia Classica», XXVII.2, 350-377.
- Gasparri C. 2010 (a cura di), *Le sculture Farnese III. Le sculture delle Terme di Caracalla: rilievi e varia*, Milano-Città del Vaticano.
- Gulletta M. I. 1992, *La terminologia vascolare greca e latina nel Rinascimento. Note a Pirro Ligorio, Antichità XIX, CLXVIII-CCXXXIII*, «Numismatica e Antichità Classiche. Quaderni Ticinesi», XXI, 363-371.
- Lippold G. 1956, *Die Sculpturen des vatikanischen Museums*, III.2, 1-2, Berlin.
- Mandowsky E., Mitchell C. 1963, *Pirro Ligorio's Roman Antiquities. The Drawings in Ms. XIII.B.7 in the National Library in Naples*, Warburg Institute Studies 28, London.
- Masci M. E. 2008, *Picturae Etruscorum in vasculis: la raccolta Vaticana e il collezionismo di vasi antichi nel primo Settecento*, Musei Vaticani. Museo Gregoriano Etrusco. Documenti e Monografie 1, Roma.
- Marzi M. G. 1996, *Dagli archivi fiorentini notizie sul collezionismo di ceramica apula nel XVI secolo*, in M. Fano Santi (a cura di), *Venezia, l'Archeologia e l'Europa*, Atti del Convegno (Venezia, 27-30 giugno 1996), Supplementi alla RdA 17, Roma, 131-136.
- MNR, Giuliano A. 1979 (a cura di), *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, Roma.
- Nesselrath A. 1986, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'Antico nell'arte italiana 3. Dalla tradizione all'archeologia*, Biblioteca di Storia dell'arte. Nuova serie 3, Torino, 89-147.
- Orlandi S. 2008 (a cura di), *Pirro Ligorio, Libri delle iscrizioni latine e greche*, Napoli VII, Edizione Nazionale delle opere di Pirro Ligorio, Roma.
- Pafumi S. 2011 (a cura di), *Pirro Ligorio, Libro dei pesi, delle misure e dei vasi antichi*, Napoli IV, Edizione Nazionale delle opere di Pirro Ligorio, Roma.
- Rausa F. 1997, *Pirro Ligorio: tombe e mausolei dei Romani*, Studi Ligoriani 1, Roma.
- Rausa F. 2019 (a cura di), *Pirro Ligorio. Libri delle sepolture di varie nazioni*, Napoli X, Edizione Nazionale delle opere di Pirro Ligorio, Roma.
- RRC, Crawford M. H. 1974-1975, *Roman Republican Coinage*, 2 vols., Cambridge University Press.
- Scatozza Höricht L. A. 1986, *I vetri romani di Ercolano*, Cataloghi (Italia, Soprintendenza archeologica di Pompei) 1, Roma.
- Vaiani E. 2016, *The Antichità Diverse Album*, Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A: Antiquities and Architecture 5, London.

Pietre e marmi antichi: forme del riuso nell'area delle Ex Carceri di Oderzo (TV)

CHIARA GIROTTO, BEATRICE MARCHET
Università degli Studi di Padova
chiara.girotto.3@phd.unipd.it
beatrice.marchet@phd.unipd.it

Abstract

This paper aims to analyze the reuse of stone and marble artefacts of Roman Age in a post-classical architectural context in Oderzo (TV). The use of “second-hand” materials for building purposes, already used in other structures, is a rather complex phenomenon. It is, in fact, a practice attested in ancient times and especially in the post-antique age, which consists in recovering building materials from previous periods or artifacts born with functions that were not purely for building purposes and their use in the construction of new buildings and monuments. In northeastern Italy, the developments of this practice have been investigated in several settlements of Roman age (e.g. Aquileia, Concordia Sagittaria and others). These studies allowed us to gain useful information on the forms and dynamics of reuse, its topographical and chronological features and the materials that were selected for it. Following this line of research, the contribution intends to study the phenomenon in the center of Oderzo, through the analysis of the early medieval city walls, where it is well preserved, although still little investigated. In two sections of the structure, found in the so-called area of the “Ex Carceri” during archaeological excavations conducted between 1992 and 1995, the reuse of large blocks and stone artifacts from the Roman period is indeed evident. The same building technique is observed in the wall structures of the tower, which connects to the wall in the surviving SW section. In detail, the contribution aims to offer an overall mapping of the evidence of reuse as a result of the examination of *in situ* materials, associated with the study of bibliographic documentation and archival sources. Hopefully, the acquisition and interpretation of such data will help to initiate a reconnaissance of the use of stone resources in the Roman period and to understand how the architectural practices of the ancient center of *Opitergium* fitted into the broader context of *Regio X – Venetia et Histria*.

Keywords

Stone; marble; reuse; Oderzo; Roman Age.

Introduzione

Il riuso di materiale edilizio in età antica

Nel declinare il concetto di “movimento” di forme e modelli in età antica, non si può non considerare il diffuso e articolato fenomeno del riuso nell'edilizia e nell'architettura antica.

Tale pratica, che in Italia settentrionale, come nel resto della penisola, costituì un tassello fondamentale dell'economia della costruzione antica e post-antica, comprendeva un'ampia gamma di attività, dallo smantellamento di edifici al fine di recuperare nuovo materiale, in particolare calce, alla rifunzionalizzazione e reimpiego di singoli elementi in nuovi contesti.

Nonostante nella maggior parte dei casi sia stata verosimilmente la necessità di recuperare rapidamente materiale costruttivo a basso costo a determinarne il riuso, tale fenomeno assunse già in età antica anche altri e più complessi valori. Al principio di economicità si aggiunge dunque quello di prestigio, valore estetico e ideologico. Il fenomeno prese avvio molto precocemente, già in età repubblicana, per poi diffondersi nei secoli successivi, quando coinvolse gran parte del costruito antico anche nei contesti dell'Italia nord-orientale¹, di ambito pubblico e privato, dove non risparmiò nemmeno grandi e monumentali complessi architettonici, che diventarono vere e proprie cave di materiale edilizio. È ciò che dovette accadere agli edifici e alle necropoli monumentali di età romana di Oderzo, sistematicamente smantellati per recuperare grandi blocchi lapidei con cui, in età successive, vennero innalzate nuove strutture e edifici.

(C.G.)

Oderzo e il complesso delle Ex Carceri

Oderzo (*Opitergium*) sorge su un dosso alla destra di un'ampia ansa del fiume Monticano, nel cuore della pianura veneta trevigiana². Già importante centro di snodo e comunicazione tra il Veneto orientale, l'area alpina e l'area euganea in età preromana, Oderzo, divenuta *municipium*, attraversa la fase di ristrutturazione e monumentalizzazione architettonica che tra I secolo a.C. e I secolo d.C. caratterizza tutti i centri della Transpadana. In questo periodo la città si arricchisce infatti di imponenti edifici pubblici, tra cui un foro monumentale³, un impianto termale⁴, un complesso templare⁵ e di prestigiose *domus*⁶. A questa stessa fase risale la realizzazione di una fitta rete di infrastrutture, quali strade basolate⁷, un molo fluviale⁸ e un'imponente cinta muraria⁹.

Un tratto delle fondazioni in mattoni sesquipedali di questa cinta, l'unico ad oggi individuato, si conserva nell'area c.d. delle "Ex Carceri" (fig. 1, a), uno straordinario complesso architettonico che, come nessun'altra area archeologica di *Opitergium*, costituisce un palinsesto di evidenze archeologiche che si datano dall'età preromana a oggi¹⁰.

I resti archeologici, attualmente inglobati e valorizzati all'interno di una delle sale del Ristorante Gellius, furono riportati in luce durante scavi condotti tra il 1992 e il 1995 dall'allora Soprintendenza Archeologica per il Veneto. Il rigoroso metodo stratigrafico con cui sono state condotte le indagini ha permesso una comprensione pressoché completa di tutte le fasi di vita di quest'area urbana, offrendo uno spaccato dello sviluppo del quartiere dall'età preromana ad oggi.

¹ Per una dettagliata analisi del fenomeno del riuso nella *X Regio* cfr. Cuscito 2012; Basso 2013.

² Per una completa ed esaustiva disamina sulle vicende storiche ed archeologiche di Oderzo si vedano Tirelli 1987a; Busana 1995; Tirelli 2003a; Tirelli 2003b.

³ Tirelli 1989a.

⁴ Tirelli, Sandrini 1990.

⁵ Ruta Serafini, Tirelli 2004.

⁶ Per un approfondimento sull'edilizia privata di età romana di *Opitergium* cfr. Tirelli, Malizia 1985; Tirelli 1987b; Tirelli 2019.

⁷ Tirelli 1989b.

⁸ Cipriano, Sandrini 2001.

⁹ Bonetto 1998.

¹⁰ Castagna, Tirelli 1995; Bandiera 2003.

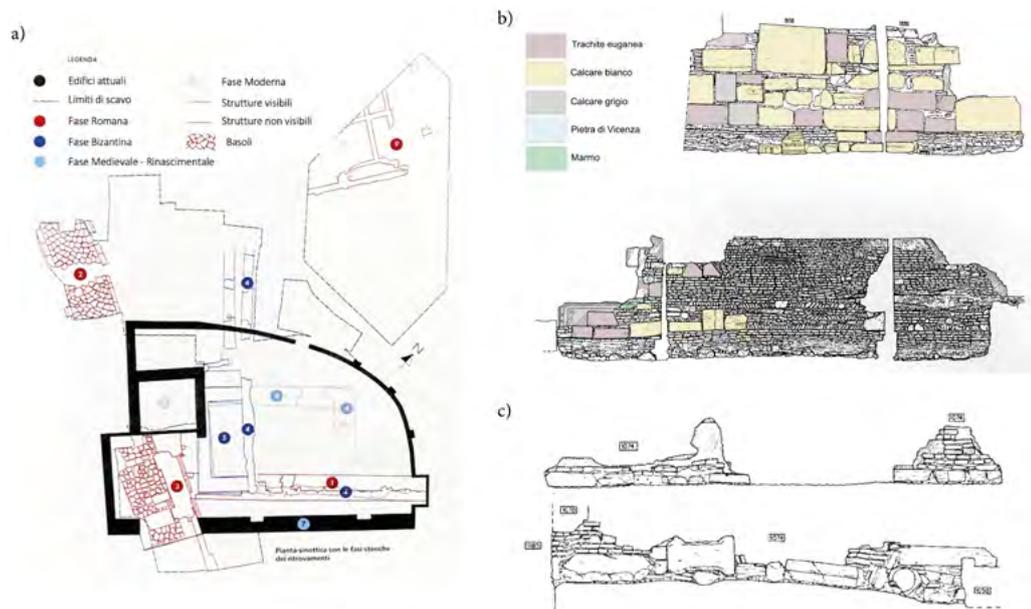


Fig. 1. a) Planimetria del complesso delle Ex Carceri con indicazione delle diverse fasi edilizie (da Bandiera 2003); b) Prospetti esterni (sopra) ed interni (sotto) del torrione con indicazione dei litotipi individuati (rielab. da Castagna, Tirelli 1995; disegno di S. La Camera); c) Prospetto di due tratti della facciata ovest del tratto di cinta muraria S-W (da Castagna, Tirelli 1995; disegno di S. La Camera).

All'età romana, oltre al segmento di mura citato, si datano un tratto di strada basolata e una porta urbana. Alcuni secoli più tardi, tra V e VI secolo d.C., l'area subisce un brusco cambio di destinazione d'uso, con l'impianto di una necropoli composta di circa 20 sepolture. Risale ad età bizantina (VII secolo d.C.) la costruzione di una nuova cinta muraria. Di poco posteriore (VIII-IX secolo d.C.) è l'edificazione di un torrione che si addossa all'angolo sud-occidentale della cinta. Tali strutture saranno sfruttate nei secoli successivi come fondamentazioni per la costruzione di nuovi edifici e infrastrutture, quali una casa torre, una nuova cinta muraria e infine il castello opitergino bassomedievale. La torre carceraria, che dà il nome al complesso, viene innalzata nel 1797 sul castello ormai in rovina.

Il presente contributo si focalizza su due delle evidenze presenti in quest'area, ovvero la cinta muraria bizantina e il torrione di VIII-IX secolo d.C. e si propone di analizzare il fenomeno del riuso attraverso il riconoscimento e la mappatura dei manufatti di età romana reimpiegati in queste strutture (fig. 1, b-c). Tale studio apre a molteplici considerazioni su più fronti di ricerca, sia in merito alle soluzioni adottate nel riuso di manufatti lapidei e marmorei e alle scelte ad esso sottese, che alle informazioni sulle fasi di impiego precedenti alla messa in opera nelle strutture poliorcetiche tardoantiche-altomedievali.

Il contesto in esame, configurandosi come un palinsesto i cui elementi costitutivi sopravvivono ai molteplici cambi d'uso dell'area, assumendo di fase in fase nuove funzioni, si presta perfettamente a questo scopo, in quanto attraverso lo studio e l'analisi dei materiali di riuso è possibile tentare una ricostruzione a ritroso delle modalità di impiego del materiale lapideo nei secoli precedenti.

(B.M., C.G.)

Il riuso nella cinta muraria bizantina e nel torrione medievale

Metodi della ricerca

L'individuazione e l'analisi degli elementi di riuso nelle mura bizantine e nel torrione medievale dell'area archeologica delle Ex Carceri non poteva prescindere da una chiara e completa comprensione delle fasi costruttive che hanno caratterizzato l'intero complesso.

Per questo, l'attività di riconoscimento e analisi sul campo di tali elementi è stata preceduta da una fase di studio del materiale edito¹¹, utile alla raccolta di dati stratigrafici (relazioni e diari di scavo), strutturali e grafici (planimetrie e prospetti delle strutture oggetto di indagine).

Le informazioni così raccolte hanno permesso la pianificazione della successiva e più importante fase di individuazione e mappatura degli elementi databili ad età romana reimpiegati nell'area. Il sopralluogo sul campo si è concentrato sull'unico tratto superstite delle fondazioni della cinta muraria bizantina e sull'angolo sud-occidentale del torrione che a questa si addossa. L'osservazione diretta dei paramenti murari ha permesso innanzitutto l'individuazione degli elementi descritti in letteratura. Ogni elemento è stato numerato e catalogato, registrandone le caratteristiche macroscopiche, quali dimensioni, materiale, tracce di lavorazione ed eventuali altri elementi distintivi riconducibili al loro impiego originario. Ad integrazione delle informazioni così raccolte, i dettagli più significativi sono stati fotografati con relativo riferimento metrico.

Nonostante alcune difficoltà riscontrare durante l'attività sul campo, quali l'impossibilità di raggiungere alcuni elementi dovuta alle moderne strutture di sostegno dell'edificio e la parziale visibilità di altri, è stato possibile catalogare 61 elementi lapidei e marmorei riconducibili ad età romana. Il catalogo è stato organizzato in forma di tabella (tab. 1).

(B.M., C.G.)

| N. | Descrizione | Dimensioni (cm) | Materiale (analisi macroscopica) | Struttura |
|-------|--|------------------|----------------------------------|--|
| CAT_1 | blocco squadrato | n.d. | trachite euganea | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_2 | blocco squadrato, presenta incisione rettilinea a 17/18 cm dal margine inferiore; sulla superficie sono visibili tracce di lavorazione a punta | 77×143 | conglomerato calcareo (?) | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_3 | blocco squadrato, superficie lavorata a scalpello | 87×21 (visibile) | calcare bianco | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_4 | blocco squadrato, tracce di lavorazione a punta | 86×62 | calcare grigio | torrione, paramento esterno lato lungo W |

¹¹ La consultazione dei documenti d'archivio custoditi presso la Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso, sede di Padova, è stata concessa nell'ambito del progetto di dottorato di C. Girotto, attualmente in corso presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova.

Pietre e marmi antichi: forme del riuso nell'area delle Ex Carceri di Oderzo (TV)

| <i>N.</i> | <i>Descrizione</i> | <i>Dimensioni (cm)</i> | <i>Materiale (analisi macroscopica)</i> | <i>Struttura</i> |
|-----------|--|------------------------|---|--|
| CAT_5 | blocco squadrato, presenta tracce di lavorazione a martellina; lungo il margine destro si nota un foro di alloggiamento per elemento metallico | 61×62 (visibile) | trachite euganea | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_6 | blocco squadrato, lungo il margine superiore si riconosce una lettera P incisa (6×2,5 cm); superficie lavorata a scalpello | 28×72/75 | trachite euganea | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_7 | blocco squadrato, si nota la presenza di un foro quadrangolare per l'alloggiamento di un perno | 50×78 | calcare | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_8 | blocco squadrato, presenta tracce di lavorazione a martellina | 68×86 | calcare micritico | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_9 | blocco squadrato, presenta tracce di lavorazione a punta | 109×200 | calcare bianco | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_10 | blocco squadrato, sulla superficie si riconoscono alcune incisioni | 35×105 | calcare | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_11 | blocco squadrato, superficie lavorata a scalpello; si nota traccia di un foro lungo il margine inferiore | 29×88 | calcare | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_12 | blocco squadrato, stonato lungo il margine sinistro; superficie lisciata a scalpello | 42,5×60,5/54,5 | calcare bianco | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_13 | blocco squadrato, presenta lavorazione a punta | 40,5×86 | calcare | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_14 | blocco squadrato | 60,5×105 | calcare | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_15 | blocco squadrato, presenta tracce di lavorazione a martellina | 56×88 | trachite euganea | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_16 | blocco squadrato | 54×59 | calcare bianco | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_17 | blocco squadrato, presenta tracce di lavorazione a martellina | n.d. | trachite euganea | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_18 | blocco squadrato | 34×61 | calcare | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_19 | blocco squadrato | n.d. | calcare | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_20 | blocco squadrato | n.d. | calcare | torrione, paramento esterno angolo SW |
| CAT_21 | lastra | n.d. | calcare | torrione, paramento esterno angolo SW |
| CAT_22 | blocco squadrato | 54×89×53 | calcare (?) | torrione, paramento esterno angolo SW |

| <i>N.</i> | <i>Descrizione</i> | <i>Dimensioni (cm)</i> | <i>Materiale (analisi macroscopica)</i> | <i>Struttura</i> |
|-----------|--|------------------------|---|--|
| CAT_23 | blocco frammentario, la superficie si divide in due fasce: quella superiore è lavorata a punta; quella inferiore a scalpello | 41×92 | calcare bianco | torrione, paramento esterno angolo SW |
| CAT_24 | blocco squadrato, presenta tracce di lavorazione a martellina | 58×151,5×47 | trachite euganea | torrione, paramento esterno angolo SW |
| CAT_25 | blocco squadrato, superficie lavorata a scalpello; lungo il margine superiore presenta un foro per perno riempito da malta | 70×171,5×26 | calcare | torrione, paramento esterno angolo SW |
| CAT_26 | blocco squadrato, presenta foro per alloggiamento di una grappa | 104,5×31 | calcare (?) | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_27 | blocco squadrato, presenta tracce di lavorazione a scalpello | 35,5×33,5 | calcare | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_28 | blocco squadrato | n.d. | calcare | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_29 | blocco squadrato | n.d. | calcare | torrione, paramento esterno lato lungo W |
| CAT_30 | blocco squadrato | 32×43,5×97,5 | trachite | torrione, paramento esterno angolo SW |
| CAT_31 | blocco squadrato | 29×101×81 | calcare (?) | torrione, paramento esterno angolo SW |
| CAT_32 | blocco squadrato, presenta due fori circolari simmetrici nella parte superiore | n.d. | calcare | torrione, paramento esterno lato corto S |
| CAT_33 | blocco squadrato frammentario, superficie lavorata a scalpello | 47,5×101,5 | trachite euganea | torrione, paramento esterno lato corto S |
| CAT_34 | blocco squadrato, presenta tracce di lavorazione a martellina | 91×88 | trachite euganea | torrione, paramento esterno lato corto S |
| CAT_35 | blocco squadrato, presenta due fori quadrangolari per alloggiamento di perni e tracce di lavorazione a martellina | n.d. | trachite euganea | torrione, paramento esterno lato corto S |
| CAT_36 | blocco squadrato, presenta lavorazione a scalpello | n.d. | trachite euganea | torrione, paramento esterno lato corto S |
| CAT_37 | coperchio di sarcofago, sulla superficie interna presenta una scanalatura a profilo quadrangolare lungo tutto il perimetro del manufatto; si notano inoltre tre fori quadrangolari utili all'infissione di perni | 111×193 (visibile)×8 | calcare grigio | torrione, paramento esterno lato corto S |
| CAT_38 | blocco di cornice | n.d. | calcare (?) | torrione, paramento esterno lato corto S |

Pietre e marmi antichi: forme del riuso nell'area delle Ex Carceri di Oderzo (TV)

| <i>N.</i> | <i>Descrizione</i> | <i>Dimensioni (cm)</i> | <i>Materiale (analisi macroscopica)</i> | <i>Struttura</i> |
|-----------|--|------------------------|---|--|
| CAT_39 | blocco quadrangolare | n.d. | calcare (?) | torrione, paramento esterno angolo SE |
| CAT_40 | blocco squadrato, la parte superiore risulta leggermente arrotondata; si notano tracce di lavorazione a punta con andamento obliquo | n.d. | calcare (?) | torrione, paramento esterno angolo SE |
| CAT_41 | blocco squadrato, presenta frattura semicircolare lungo il lato inferiore; presenta tracce di lavorazione a martellina | n.d. | calcare (?) | torrione, paramento esterno angolo SE |
| CAT_42 | blocco squadrato, si nota la traccia di un risega a circa 3 cm dal margine inferiore | 41×88 | trachite euganea | torrione, paramento interno lato corto S |
| CAT_43 | blocco squadrato frammentario | 38×52,5 | trachite euganea | torrione, paramento interno lato corto S |
| CAT_44 | blocco squadrato, nella parte destra presenta un foro per l'infissione di un perno, nella sinistra un foro per l'alloggiamento di una grappa | 32,5×101 | trachite euganea | torrione, paramento interno lato corto S |
| CAT_45 | blocco squadrato, presenta tracce di lavorazione a punta | 48×97,5 | calcare | torrione, paramento interno lato corto S |
| CAT_46 | lastra | 19,5×44 | calcare | torrione, paramento interno lato corto S |
| CAT_47 | lastra frammentaria | 51×8 | marmo | torrione, paramento interno lato corto S |
| CAT_48 | lastra frammentaria | 46,5×7 | marmo (?) | torrione, paramento interno lato corto S |
| CAT_49 | blocco squadrato, presenta tracce di lavorazione a scalpello | 42×42 (visibile) | trachite euganea | torrione, paramento interno lato corto S |
| CAT_50 | rocchio di colonna (?) con foro subcircolare non passante | 42×32,5; diam. foro 12 | pietra di Vicenza (?) | torrione, paramento interno angolo SW |
| CAT_51 | blocco squadrato | n.d. | calcare | torrione, paramento interno lato lungo W |
| CAT_52 | basolo (?) | n.d. | trachite euganea | torrione, paramento interno lato lungo W |
| CAT_53 | basolo (?) | n.d. | trachite euganea | torrione, paramento interno lato lungo W |
| CAT_54 | blocco squadrato, presenta tracce di lavorazione a punta | 30,5×98 | calcare (?) | torrione, paramento interno lato lungo W |
| CAT_55 | blocco squadrato, presenta frattura in senso verticale | 63,5×61,5 | calcare bianco | torrione, paramento interno lato lungo W |
| CAT_56 | blocco squadrato, presenta tracce di lavorazione a punta; si nota una scanalatura orizzontale nella metà destra | 45,5×67 | calcare | torrione, paramento interno lato lungo W |

| N. | Descrizione | Dimensioni (cm) | Materiale (analisi macroscopica) | Struttura |
|--------|-------------------------------|-------------------|----------------------------------|---|
| CAT_57 | blocco | n.d. | calcare | fondazione E-W mura bizantine |
| CAT_58 | blocco quadrato | 155×60×33 | calcare | fondazione E-W mura bizantine |
| CAT_59 | elemento a sezione poligonale | 128×16 (cons.) | calcare | fondazione E-W mura bizantine |
| CAT_60 | ara quadrangolare iscritta | 64×64 (base) | calcare | fondazione E-W mura bizantine |
| CAT_61 | urna funeraria | n.d. | calcare | torrione, paramento esterno lato lungo W |

Tab. 1. Tabella riassuntiva degli elementi lapidei e marmorei di reimpiego individuati in opera nelle fondazioni del tratto di mura bizantine e nei paramenti del torrione di VIII-IX secolo conservati nell'area delle Ex Carceri di Oderzo (TV).

Risultati

I manufatti reimpiegati e le modalità di messa in opera

I dati raccolti restituiscono un panorama delle forme di riuso nella cinta muraria e nel torrione piuttosto eterogeneo (tab. 1).

Per quanto concerne la cinta muraria, i manufatti lapidei di riuso conservati *in situ* sono costituiti da 3 elementi con originaria funzione strutturale (2 blocchi¹² e 1 manufatto a sezione poligonale di incerta destinazione¹³) e 1 ara quadrangolare¹⁴, a cui si aggiungono 13 blocchi, 2 altari circolari e 1 lastra, non più conservati in opera ma individuati in fase di scavo¹⁵. Per questi ultimi, non riscontrabili autopicamente, ci si è avvalsi dei soli dati d'archivio (cfr. *supra*). Circa il materiale costituente, tutti i manufatti risultano realizzati in calcare, su cui, in assenza di analisi macro e microscopiche, non è al momento possibile fornire definizioni più specifiche¹⁶.

¹² Cat. 57-58.

¹³ Cat. 59.

¹⁴ Cat. 60.

¹⁵ I dati relativi a questi manufatti sono stati ricavati dalla relazione di fine scavo curata da Margherita Tirelli e Daniela Castagna al termine delle indagini archeologiche (scavi 1992-1995; esecuzione lavori: PADUS Società Cooperativa Archeologica – Mantova Malvestio Diego & C. s.n.c. – Campalto; committenza: SETTEN GENESIO S.r.l. – FE.ST. S.r.l.). La consultazione di tale documento, attualmente conservato presso gli archivi della sede della Soprintendenza a Padova, è stata possibile grazie all'autorizzazione prot. 0023289 del 15/07/2022.

¹⁶ Rimangono incerte la lastra e le 2 are circolari, il cui materiale costituente non è esplicitato nella relazione già menzionata, o indicato in termini generici («pietra di colore rossastro»).

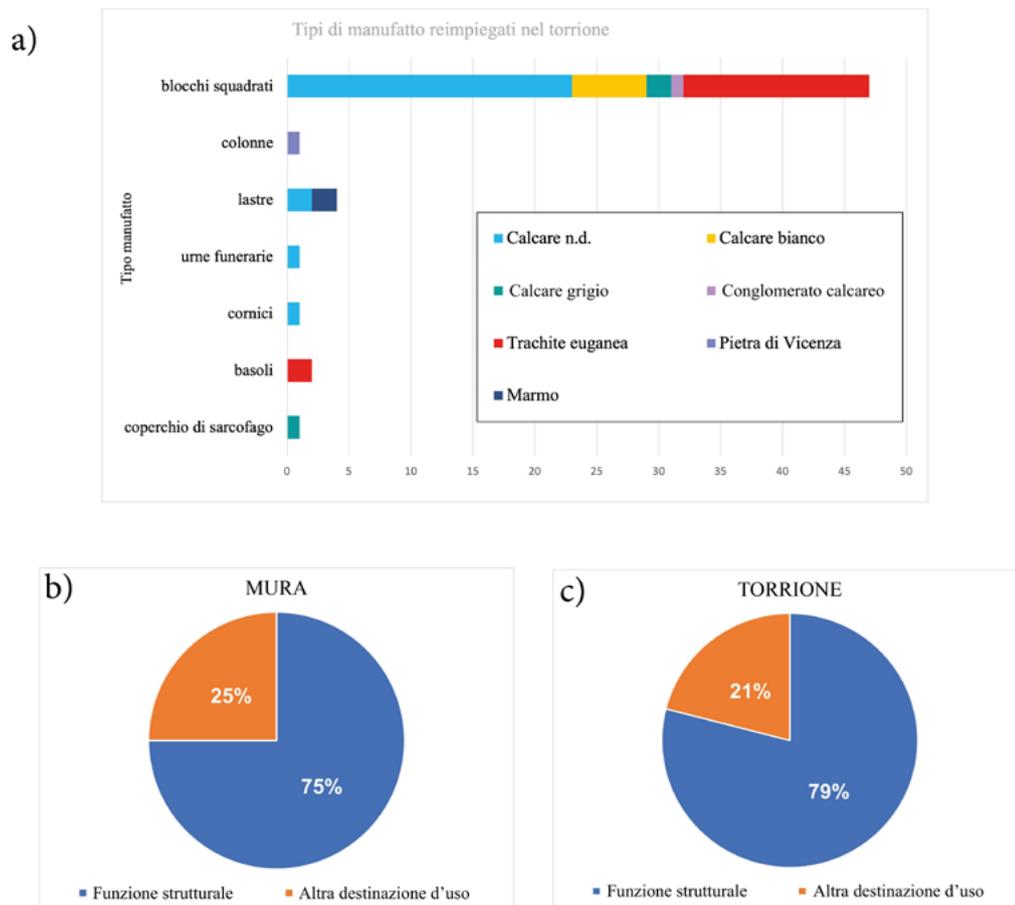


Fig. 2. a) Rappresentazione grafica dei diversi tipi di manufatto e dei relativi litotipi reimpiegati nel torrione (elaborazione C. Girotto); b) Rappresentazione grafica delle percentuali di manufatti reimpiegati con funzione strutturale o con altra destinazione d'uso nelle mura (elaborazione B. Marchet); c) Rappresentazione grafica delle percentuali di manufatti reimpiegati con funzione strutturale o con altra destinazione d'uso nel torrione (elaborazione B. Marchet).

Similmente alla cinta muraria, anche nel torrione prevalgono nettamente i blocchi squadrati, di cui si sono contati 47 elementi (fig. 2, a). Nella maggioranza dei casi (29 elementi)¹⁷ essi sono realizzati in calcare, la cui analisi macroscopica preliminare suggerisce una possibile provenienza dalle aree di affioramento orientali della regione¹⁸. Vi sono poi 17 blocchi in trachite euganea¹⁹ e uno per il quale l'identificazione del litotipo su base macroscopica è più difficile, ma che sembra essere un conglomerato calcareo²⁰. La maggioranza dei blocchi presenta tracce di lavorazione (a punta, a scalpello, a martellina)²¹ e segni indicativi della modalità con cui erano messi in opera in origine (fori per l'alloggiamento di perni

¹⁷ Cat. 3-4, 7-14, 16, 18-20, 22-23, 25-29, 31-32, 39-41, 45, 51, 54-59.

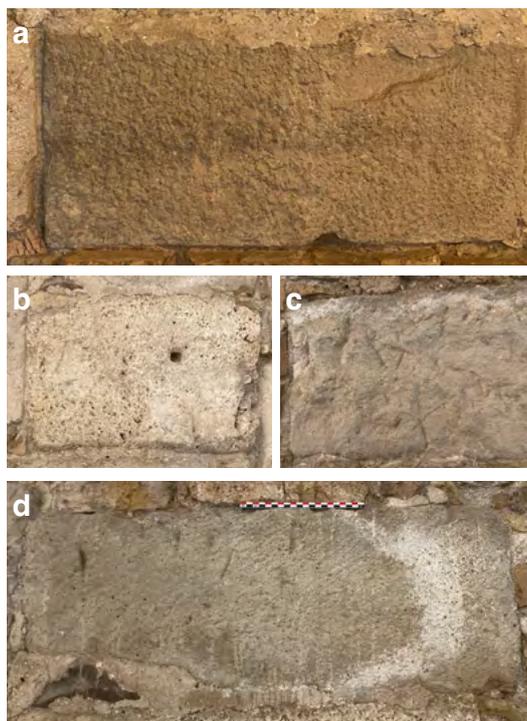
¹⁸ Macroscopicamente, si sono riconosciuti calcari bianchi e grigi. Circa le provenienze sono in corso analisi petrografiche, condotte nell'ambito del progetto di dottorato di C. Girotto, *Dalle cave alle città: approvvigionamento e uso della pietra nell'architettura romana del Veneto orientale*, tutor prof.ssa C. Previato.

¹⁹ Cat. 1, 5-6, 15, 17, 24, 30, 33-36, 42-44, 49. I casi di riconoscimento incerto sono segnalati in tabella con "(?)".

²⁰ Cat. 2.

²¹ Cat. 2-6, 8-9, 11-13, 15, 17, 23-25, 33-36, 40-41, 45, 49, 54, 56.

Fig. 3. Blocchi squadrati riutilizzati nel paramento esterno del torrione. In evidenza: tracce di lavorazione a martellina (a), foro per l'alloggiamento di perno (b), incisioni (c, d) (su concessione del Ministero della Cultura; riproduzione vietata).



e/o grappe²², incisioni riconducibili a dinamiche organizzative di lavoro e produzione²³ (fig. 3). Tra gli elementi strutturali, degno di nota è poi un rocchio di colonna, che risulta essere l'unico elemento, tra quelli censiti, realizzato in pietra di Vicenza²⁴. Ulteriore parallelo tra cinta muraria e torrione è il riuso, attestato anche nel secondo contesto, di manufatti ad originaria destinazione funeraria. Si tratta di 1 urna, spezzata in due frammenti ricomponibili e recante il nome del quadrumviro *C. Gellius*²⁵ e un coperchio di sarcofago²⁶, entrambi in calcare. È invece attestato esclusivamente nel torrione il reimpiego di manufatti in principio utilizzati nella decorazione architettonica di edifici e nel rivestimento di pavimentazioni stradali. Alla prima categoria afferiscono una cornice²⁷ in calcare e 4 lastre, 2 in calcare²⁸ e 2 in marmo bianco²⁹. Alla seconda sono invece da ricondurre 2 basoli, entrambi realizzati in trachite euganea³⁰.

I dati appena illustrati aprono a molteplici considerazioni, la prima delle quali riguarda il tipo di manufatti riutilizzati.

Come già si è accennato, tanto nella cinta muraria quanto nel torrione prevalgono nettamente i blocchi lapidei squadrati, che in entrambi i casi costituiscono il 75% ca. dei manufatti di riuso (fig. 2, b-c). Se, come già detto, diversi indicatori ne testimoniano un impiego primario nelle fondazioni o nell'alzato di fabbriche edilizie più antiche, essi sono riutilizzati nell'area delle Ex Carceri con la medesima funzione strutturale originaria. Si tratta quindi a tutti gli effetti di un caso di "riuso", ovvero di materiali che vivono una seconda vita mantenendo la funzione per cui sono stati realizzati³¹. Tale soluzione è indice,

²² Cat. 5, 7, 11, 25-26, 32, 35, 44.

²³ Cat. 6, 10. Sul blocco Cat. 6 è riconoscibile la lettera "P", forse una sigla di cava o di cantiere (cfr., tra gli altri, Vinci 2020).

²⁴ Cat. 50.

²⁵ Cat. 61 (EDR098310, cfr. Tirelli 2003, 23).

²⁶ Cat. 37.

²⁷ Cat. 38.

²⁸ Cat. 21, 46.

²⁹ Cat. 47-48.

³⁰ Cat. 52-53.

³¹ A questo proposito si vedano, tra le altre, le considerazioni sui termini "riuso" e "reimpiego" proposte in Pettenò, Rinaldi 2011, 36, e gli ulteriori riferimenti ivi citati.

anzitutto, di una selezione da parte dei costruttori delle due opere dei manufatti da impiegare per le nuove strutture. Inoltre, denota la disponibilità di materiale dismesso in quantità non trascurabili in aree prossime al sito di edificazione delle strutture difensive. Questo non stupisce particolarmente in quanto non sono inusuali, in contesti urbani, soprattutto di età tardoantica, grandi accumuli di materiale edilizio e/o edifici in abbandono, demolizione o crollo, che di fatto divengono luoghi preferenziali di approvvigionamento di materiale da costruzione, in ragione della disponibilità immediata, dell'economicità nel reperimento e, non da ultimo, della vicinanza ai siti di nuovo impiego. È dunque ipotizzabile che anche per la costruzione delle opere poliorcetiche di Oderzo si siano sfruttati materiali provenienti da contesti di questo tipo, verosimilmente presenti nel centro urbano di VII secolo d.C. in prossimità dell'area delle Ex Carceri e/o in zone ben collegate ad essa. D'altro canto, la funzionalità dei manufatti, unita all'agevole reperibilità, devono essere stati fattori determinanti nella loro selezione per la realizzazione di cinta muraria e torrione, la cui costruzione rispose a concrete ed impellenti esigenze difensive del centro urbano.

È del resto in quest'ottica che si deve leggere la presenza, minoritaria ma non trascurabile, di manufatti la cui funzione originaria non era quella di materiali per l'edilizia³². Come emerge dal grafico (fig. 2, b), tali manufatti costituiscono il 25% dei materiali di riutilizzo posti in opera nella cinta muraria, dove risultano impiegati senza un criterio preciso (fig. 1, c). Il "disordine" nelle modalità di impiego di questi manufatti trova ragione probabilmente nella necessità di erigere le strutture in tempi rapidi, leggibile nel più ampio quadro storico di Oderzo, che nel corso del VII secolo d.C. è teatro di una serie di scontri tra Bizantini e Longobardi, culminati con i due episodi di distruzione della città nel 639 e nel 667 d.C.³³. Tali caratteri sono del resto comuni ad altre costruzioni realizzate in condizioni di impellente esigenza difensiva in diverse città della *Venetia* (e non solo) a partire da età tardo imperiale³⁴. Tra tutti, si cita qui la cinta muraria cd. M2 di Aquileia, realizzata in più interventi inquadrabili, pur con incertezze, al IV secolo d.C. Come a Oderzo, le strutture aquileiesi si caratterizzano infatti per una tecnica edilizia disomogenea e per l'abbondante riutilizzo di manufatti lapidei e marmorei con funzione originaria eterogenea, la cui presenza è giustificata con la necessità di dotarsi rapidamente di apparati difensivi efficaci³⁵.

Leggermente differente è la situazione nelle strutture del torrione opitergino. Anche qui i manufatti di "reimpiego" costituiscono poco meno del 25% del totale (fig. 2, c). Tuttavia, almeno nelle strutture ancora visibili *in situ*, si ravvisa una maggiore attenzione alle soluzioni di messa in opera. In effetti, i pezzi con funzione originaria "non strutturale" sono impiegati per lo più nelle fondazioni³⁶,

³² Cfr. ad esempio n. cat. 60.

³³ Cfr. Paolo Diacono, *Historia Langobardorum*, 4.38, 4.54. Per l'inquadramento storico-archeologico di Oderzo tardoantica e altomedievale, cfr. Bonetto 2009, 227-228.

³⁴ Per una sintesi cfr. Bonetto 1998, 32-33. Cfr. inoltre Brogiolo 2011, 95-96 per casi simili in Spagna e Gallia.

³⁵ Cfr. Previato 2015, 54-56 e gli ulteriori riferimenti ivi riportati. Diverso è il caso della cinta a salienti triangolari cd. M4, edificata in età bizantina, che pare invece frutto di un progetto "innovativo e impegnativo", come suggerito da M. Buora (Buora 2022, 52-67).

³⁶ Cfr. il blocco di cornice Cat. 38 e l'urna Cat. 61.

nei paramenti interni³⁷, o con la fronte lavorata non a vista (fig. 1, b)³⁸. Una certa accuratezza si nota inoltre nella tecnica costruttiva. Sia nelle fondazioni che in alzato gli elementi sono infatti assemblati per pezzature tendenzialmente più omogenee e per corsi regolari, mentre in corrispondenza dell'angolo SW del paramento esterno trovano posto grandi blocchi lapidei angolari, in risposta ad esigenze di statica³⁹. In generale, è quindi ravvisabile un maggiore sforzo nel conciliare le esigenze difensive con una selezione funzionale ma anche formale dei manufatti, volta ad un adeguamento ai canoni di *dignitas* urbana. Una caratteristica forse legata alla posteriorità del torrione rispetto alla cinta muraria. Esso è infatti realizzato tra VII e IX secolo d.C., quando le esigenze di natura difensiva furono forse sempre presenti ma meno impellenti⁴⁰.

(B.M., C.G.)

Caratteristiche e contesto d'uso originario dei manufatti reimpiegati

L'indagine condotta ha permesso di ricavare informazioni anche sull'impiego "primario" dei manufatti analizzati.

Innanzitutto, possiamo affermare con certezza che le caratteristiche dimensionali, la presenza di tracce di lavorazione e messa in opera, nonché i tratti formali e stilistici, già indagati in passato su alcuni degli elementi ad originaria destinazione funeraria⁴¹, consentono di ricondurre i reperti a precisi orizzonti cronologici, inquadrabili in età romana. Come già si è detto, è verosimile che essi fossero originariamente in opera in contesti siti in prossimità dell'area delle Ex Carceri, e come tali agilmente raggiungibili da parte dei costruttori di cinta muraria e torrione. Sulla natura di tali complessi è possibile proporre alcune interpretazioni.

Analizzando anzitutto i blocchi squadrati, le loro imponenti dimensioni⁴² ne lasciano supporre il precedente utilizzo in uno o più fabbricati a destinazione pubblica. A tal proposito, non è da escludere che almeno una parte fosse in opera nelle strutture dello spazio forense, sito a 400 m ca. dall'area delle Ex Carceri, o del complesso templare presso l'ex Stadio, poco più distante (600 m ca.), ma ben collegato tramite una delle arterie viarie urbane NW-SE (fig. 4, a).

Per le are, le stele e gli altri manufatti a destinazione funeraria, è chiara invece la provenienza da aree di necropoli. Tra quelle sinora poste in luce in corrispondenza dei limiti del centro urbano⁴³, le più prossime al sito di nostro interesse sono la necropoli meridionale, intercettata presso via Garibaldi, quella sudorientale (via Alpini-Via Spinè) e quella nordoccidentale (loc. S. Martino), tutte distanti 700-850 m ca. dall'area delle Ex Carceri.

Un'ultima considerazione muove dalla disamina delle specie litiche utilizzate come materia prima per la realizzazione dei manufatti. L'analisi condotta de-

³⁷ Cfr. le lastre Cat. 46-48, il rocchio di colonna Cat. 50 e i basoli Cat. 52-53.

³⁸ Cfr. il coperchio sarcofago n. cat. 37.

³⁹ Nn. cat. 20, 22, 24, 25, 30, 31.

⁴⁰ Simile il caso delle cd. mura di Teodorico a Verona (Pugliese, Leopardi 2022, 156; Basso 2013, 218).

⁴¹ Cfr., da ultimo, Tirelli 2023.

⁴² Alcuni pezzi raggiungono o si avvicinano ai 2 m di larghezza (cfr. Cat. 9, 25, 24).

⁴³ Cfr. Bonetto 2009, 225-227.

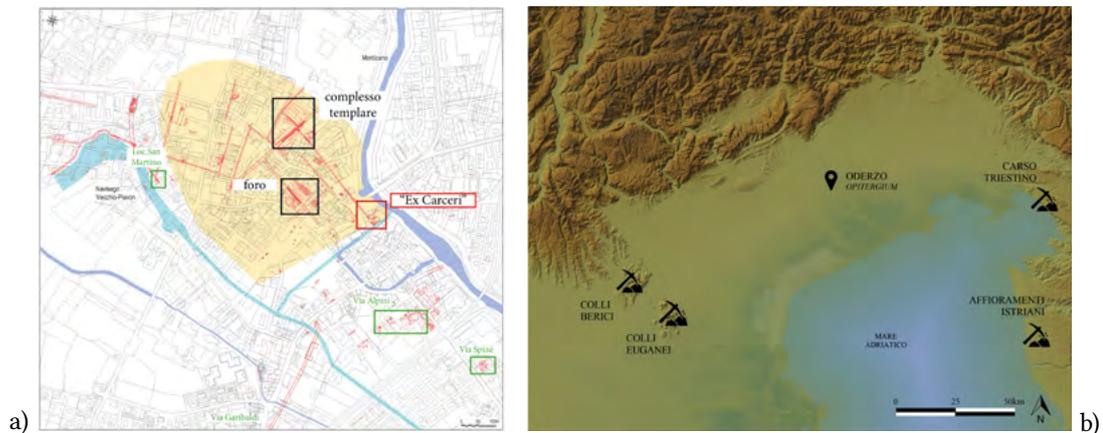


Fig. 4. a) Carta archeologica di Oderzo con indicazione dell'area delle Ex Carceri, e dei possibili siti di impiego originario degli elementi di reimpiego (rielaborazione da Tirelli 2019); b) Mappa con indicazione di Oderzo e dei principali bacini estrattivi dell'Italia nord-orientale (mappa di base elaborata da P. Kirschner, J. Bonetto; rielaborazione C. Girotto).

nota la presenza preponderante di calcari le cui caratteristiche macroscopiche sono compatibili con i litotipi affioranti nell'area triestino-istriana, che sono impiegati in modo ubiquitario per la realizzazione sia di elementi a funzione strutturale (blocchi), sia di decorazione/rivestimento architettonici (lastre, cornice), che di manufatti mobili (stele, are, urna, coperchio di sarcofago). Nel torrione è poi ben attestata la trachite dei Colli Euganei, impiegata per basoli stradali e blocchi⁴⁴, mentre soltanto il frammento interpretato come rocchio di colonna è realizzato in pietra di Vicenza (fig. 1, b).

Tale panoramica, sia pur preliminare e basata esclusivamente sul riconoscimento macroscopico, costituisce una fonte conoscitiva sulle qualità e il tipo di impiego delle risorse lapidee naturali sfruttate dalla città romana. Inoltre, essa illustra la presenza massiva di materiali estratti nei territori della *Regio X – Venetia et Histria* (fig. 4, b). In particolare, sembra emergere un rapporto preferenziale con i siti estrattivi del comparto orientale della *Regio X*, per altro più prossimi al sito di Oderzo. Non secondario è anche l'apporto di materiale dal bacino dei Colli Euganei.

Una nota a parte meritano le due lastre in marmo bianco rinvenute nel paramento interno del lato S del torrione. In assenza di analisi archeometriche, è impossibile definire il litotipo impiegato e stabilirne l'areale di provenienza. D'altro canto, lo studio di manufatti da altri contesti opitergini attesta la diffusione nella città romana anche di marmi di importazione⁴⁵. Si tratta di un quadro ancora parziale, ma che sembra indicare la prevalenza di specie litiche dall'areale greco e microasiatico: una tendenza che accomuna Oderzo alla stragrande maggioranza dei centri della *Venetia* romana⁴⁶.

(B.M., C.G.)

⁴⁴ Tali forme di utilizzo sono in linea con quanto attestato in generale relativamente all'impiego di trachite euganea ad *Opitergium* (cfr. Zara 2018, 213-219).

⁴⁵ Cfr. Lazzarini, Van Molle 2015, 703, fig. 3 (colonna *Opitergium*).

⁴⁶ Cfr. Altino (Cipriano 2016, 80) e Aquileia (Previtato 2015, 458 fig. 283). In generale, le attestazioni di marmi di importazione sfruttati in ambito edilizio nella *Regio X* sono oggetto di un censimento sistematico nell'ambito del progetto di dottorato di B. Marchet, *I marmi di importazione nella romana: provenienza, diffusione, utilizzo*, tutor prof. J. Bonetto.

Considerazioni conclusive

In conclusione, lo studio condotto ci ha consentito di trarre importanti informazioni sulle tecniche costruttive e i materiali attestati nella cinta muraria e nel torrione conservati nell'area delle Ex Carceri di Oderzo.

L'indagine ha permesso di mettere in evidenza alcuni tratti caratteristici delle forme del riuso nelle strutture difensive bizantine e medievali, primo tra tutti il problema di conciliare le esigenze logistiche, legate al momento storico e allo scopo funzionale delle opere, a scelte estetiche e di decoro urbano.

Ciò che si è tentato di dimostrare con questo lavoro è però anche l'importanza di studi di questo tipo in relazione alla comprensione delle fasi romane dei siti, fornendo dati utili sui contesti originari di impiego dei manufatti, così come sui bacini di approvvigionamento delle risorse lapidee e sulle direttrici di relazione e di scambio.

L'auspicio per il futuro è di approfondire lo studio del fenomeno del reimpiego estendendo l'analisi ad altri contesti di Oderzo, nonché di ampliare le ricerche ad altri siti, al fine di ottenere una conoscenza sempre più approfondita sulle forme e i modi dell'uso e del riuso delle pietre e dei marmi antichi.

(B.M.)

Ringraziamenti

Si coglie l'occasione per ringraziare il personale del Ristorante Gellius per la disponibilità e cortesia dimostrate in occasione del sopralluogo svolto negli ambienti del locale, e l'arch. Pier Appoloni, per essersi adoperato per coniugare le esigenze di studio con quelle dei ristoratori.

Bibliografia

- Bandiera G. 2003 (a cura di), *Gellius: archeologia, storia, architettura e alta cucina*, Oderzo.
- Basso P. 2013, Il riuso architettonico: uno specchio in cui guardare l'antico, in P. Basso, G. Cavalieri Manasse (a cura di), *Storia dell'architettura nel Veneto. L'età romana e tardoantica*, Venezia, 218-225.
- Bonetto J. 1998, *Mura e Città nella transpadana romana*, L'Album 5, Portogruaro.
- Bonetto J. 2009, *Veneto*. Archeologia delle Regioni d'Italia 31, Roma.
- Brogiolo G. P. 2011, *Le origini della città medievale*, Mantova.
- Buora M. 2022, *Aquileia bizantina*, «Quaderni friulani di archeologia», XXXII, 49-109.
- Busana M. S. 1995, *Oderzo. Forma Urbis. Saggio di topografia antica*, Roma.
- Castagna D., Tirelli M. 1995, Evidenze archeologiche di Oderzo tardo-antica ed alto-medievale: i risultati preliminari di indagini recenti, in G. P. Brogiolo (a cura di), *Città, castelli, campagne nei territori di frontiera (secoli VI-VII)*. Documenti di Archeologia 6, 121-134.
- Cipriano S. 2016, *Aegean ware e il commercio tra l'antica Altino e l'Oriente*, «Rei Cretariae romanae fautorum acta», XLIV, 77-84.
- Cipriano S., Sandrini G. M. 2001, *La banchina fluviale di Opitergium*, Antichità Altoadriatiche 46, Trieste, 289-294.
- Cuscito G. 2012 (a cura di), *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della Venetia*, Antichità Altoadriatiche 74, Trieste.

- Lazzarini L., Van Molle M. 2015, Local and imported lithotypes in Roman times in the southern part of the X Regio Augustea Venetia et Histria, in P. Pensabene, E. Gasparini (edd.), *ASMOSIA X. Proceedings of the Tenth International Conference Interdisciplinary Studies of Ancient Stone* (Rome, 2012), Roma, 699-711.
- Pettenò E., Rinaldi F. 2011, *Memorie dal passato di Iulia Concordia. Un percorso attraverso le forme del riuso e del reimpiego dell'antico*, L'Album 18, Rubano (PD).
- Previato C. 2015, *Aquileia. Materiali, forme e sistemi costruttivi dall'età repubblicana alla tarda età imperiale*, Padova.
- Pugliese L., Leopardi A. 2022, *Analisi delle evidenze murarie e nuovi elementi interpretativi sulle fortificazioni di Verona nel contesto dell'area archeologica di Via San Cosimo 3*, «Archeologia Medievale», XLIX, 151-162.
- Ruta Serafini A., Tirelli M. 2004 (a cura di), *Dalle origini all'alto medioevo: uno spaccato urbano di Oderzo dallo scavo dell'ex stadio*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», XX, 135-152.
- Tirelli M. 1987a, Oderzo, in G. Cavalieri Manasse (a cura di), *Il Veneto nell'età romana. Note di urbanistica e di archeologia del territorio*, vol. 2, Verona, 358-390.
- Tirelli M. 1987b, *La domus di via Mazzini ad Oderzo (Treviso)*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», III, 171-192.
- Tirelli M. 1989a, L'area del foro di Oderzo (Treviso), in P. Croce Da Villa, M. Dal Pos, A. Penzo (a cura di), *La città nella città. sistemazione di resti archeologici in area urbana: l'Italia del Nord*, Concordia Sagittaria, 39-47.
- Tirelli M. 1989b, *Oderzo: resti di basolato stradale tra Piazza Vittorio Emanuele e Piazza Castello*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», V, 75-76.
- Tirelli M. 2003a, Oderzo, in *Luoghi e Tradizioni d'Italia. Veneto*, vol. 1, Roma, 321-335.
- Tirelli M. 2003b, *Itinerari Archeologici di Oderzo*, Treviso.
- Tirelli 2019, *Opitergium*, municipio romano, in M. Mascardi, M. Tirelli (a cura di), *L'anima delle cose. Riti e corredi della necropoli romana di Opitergium. Catalogo della mostra*, Venezia, 27-36.
- Tirelli M. 2023, *Spolia* dalla necropoli opitergina: monumenta, in M. Mascardi, M. Tirelli, M. C. Vallicelli (a cura di), *La necropoli di Opitergium*, Atti della giornata di studi intorno alla mostra *L'anima delle cose* (Oderzo, 25/05/2021), *Antichistica* 35,8, Venezia, 11-30.
- Tirelli M., Malizia A. 1985, *Note preliminari sul rinvenimento di domus romane nel settore urbano nord-orientale dell'antica Oderzo*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», I, 151-165.
- Tirelli M., Sandrini G. M. 1990, *Oderzo. Balneum nei quartieri settentrionali*, «Quaderni di Archeologia del Veneto», VI, 155-161.
- Vinci M. S. 2020, Sigle di cava e di lavorazione su materiali da costruzione nei cantieri edilizi di epoca romana. Un approccio preliminare a problematiche e potenzialità, in M. S. Vinci, A. Ottati, D. Gorostidi Pi (a cura di), *La cava e il monumento. Materiali, officine, sistemi di costruzione e produzione nei cantieri edilizi di età imperiale*, Roma, 57-73.
- Zara A. 2018, *La trachite euganea. Archeologia e storia di una risorsa lapidea del Veneto antico*, vol. 1, Antenore Quaderni 44.1, Roma.

Reimpiego e rifunzionalizzazione in alcune ‘acquasantiere’ medievali di area padana

GIULIA AMODIO
Sapienza Università di Roma
giulia.amodio@uniroma1.it

Abstract

The following essay will analyze some holy water fonts made in the Po Valley area between the 12th and 14th centuries, deriving from the reuse of artifacts originally meant for different purposes. This practice is very common for stoups, whose history is often punctuated by episodes of reworking. A number of items will be presented here which – by virtue of their structural and morphological, as well as iconographic and decorative, characteristics – have taken on the role of vessels for holy water. In particular, five examples will be examined: a fountain basin from the Morimondo Abbey (in the province of Milan), a gargoyle in the church of San Giovanni Battista in Vigolo Marchese (province of Piacenza), a mortar in the church of San Biagio in Talignano and the baptismal font from the cathedral in Fidenza (both in the province of Parma) and a capital from the church of Santa Sofia in Padua. The aim of this overview is to offer a cross-section analysis of the varied phenomenon of repurposing objects originally intended for uses other than holy water fonts. Finally, the ductility that emerges in their production will make it possible to offer some insight into these furnishings which often play a marginal role when compared to other components of liturgical furniture.

Keywords

Holy water fonts; Middle Ages; sculpture; reuse; function.

Nello studio delle acquasantiere medievali uno dei temi che emerge con maggiore evidenza è quello del reimpiego. Questa prassi, che consiste nel riuso di pezzi – più o meno “antichi” – in un nuovo contesto, caratterizza in maniera pervasiva tutti i secoli del Medioevo, interessando diverse forme di espressione artistica e assumendo declinazioni differenti. Talvolta i materiali possono essere riutilizzati nella loro forma originaria, senza bisogno di apportarvi modifiche; in altri casi, invece, è necessaria una rilavorazione per adattare l’opera alle nuove esigenze. Tale pratica non si interrompe allo scorcio dell’età di mezzo ma prosegue – con caratteristiche e modalità diverse – nei secoli successivi, assecondando una tendenza che è propria, in ogni tempo, dell’essere umano. Nel caso delle pile lustrali, tuttavia, risulta singolare l’elevato numero di manufatti che noi oggi definiamo a giusto titolo “acquasantiere” poiché svolgono (o hanno svolto in passato) questa funzione, ma che in realtà sono stati originariamente concepiti per scopi differenti. Se sono ben note le implicazioni di carattere simbolico ed estetico che soggiacciono al fenomeno del reimpiego, a lungo affrontato dalla storiografia¹,

¹ All’interno dell’ampia letteratura sul tema del reimpiego dell’antico si segnalano i contributi di Settis 1997;

per quanto riguarda questa specifica tipologia di arredi il frequente ricorso a oggetti di riuso sembrerebbe piuttosto legato a motivazioni di natura pratica ed economica, come dimostrano alcuni esemplari realizzati in area padana tra l'XI e il XIV secolo.

Un primo esempio è costituito dall'acquasantiera custodita nella chiesa dell'abbazia cistercense di Morimondo (fig. 1), sita a pochi chilometri da Milano². La vasca, posizionata di fronte al primo pilastro di destra, consta di un catino circolare in pietra largo e piatto, ornato da una sequenza di sette protomi antropomorfe e zoomorfe in leggero aggetto alternate a cinque rose, e sostenuto da quattro colonnine in marmo bianco. Il ricorso al reimpiego risulta qui evidente: la pila deriva infatti dal montaggio di alcune componenti, di materiali diversi, non pertinenti fra loro (ma presumibilmente provenienti dal cantiere dell'abbazia stessa). Per via delle affinità tra i capitelli che sormontano le colonnine e le basi su cui poggiano le colonne del chiostro abbaziale, ricostruito alla fine del XV secolo, si è ipotizzato che i sostegni della vasca risalgano all'epoca rinascimentale³. Diversamente, per il bacino è stata avanzata una datazione tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo, sulla base delle caratteristiche formali dei rilievi⁴. Le figure, piuttosto semplificate, sono rese con cura attraverso una minuta lavorazione, mentre la scalpellatura della superficie del bacino dona allo sfondo un effetto vibrante. La provenienza del pezzo è sconosciuta, si può invece facilmente ipotizzare quale fosse la sua primitiva funzione. All'interno della bocca delle protomi si osserva, infatti, la presenza di alcuni fori, oramai otturati ad eccezione di uno, dai quali verosimilmente fuoriuscivano getti d'acqua: possiamo quindi dedurre che, in principio, la vasca costituisse il bacino di una fontana (come dimostrerebbe anche la conformazione allungata e poco



Fig. 1. Acquasantiera nella chiesa abbaziale di Morimondo (MI) (foto autore).

Esch 1998; D'Onofrio 2003; Pensabene 2011 e Settis, Anguissola 2022. Per il riuso della scultura medievale in età moderna, invece, si vedano Cavazzini, Di Fabio, Vitolo 2021 e Cavazzini, Di Fabio, Vitolo 2024.

² Sull'abbazia di Morimondo, fondata nel 1134 da un gruppo di monaci provenienti dal cenobio francese di Morimond, si vedano Castelfranchi Vegas 1955; Mazzotta Buratti, Mezzanotte 1974; Gavazzoli Tomea 1980; Bandera et al. 2012; Cassanelli 2015; Berra, Mira 2022 con bibliografia.

³ Il rinnovamento del chiostro coincide con la trasformazione dell'abbazia in commenda e con l'invio, nel 1490, di otto monaci da San Salvatore di Settimo Fiorentino per opera del cardinale Giovanni de' Medici, futuro papa Leone X (Gavazzoli Tomea 1980, 98-99; Bandera et al. 2012, 31-32).

⁴ Tale cronologia è riportata nella scheda OA della Soprintendenza (03/00198603), redatta da Sandrina Bandera nel 1996. Porter data invece il bacino al XIII secolo (Porter 1917, 83), mentre per Collino si tratta di una vasca trecentesca (Collino 1933, 1311).

profonda del catino)⁵. Sebbene non sia noto il momento in cui le parti furono assemblate per dare vita all'acquasantiera, si potrebbe ipotizzare che ciò sia avvenuto intorno all'anno 1730, epoca in cui l'abbazia subì un importante restauro⁶.

Un altro interessante caso di reimpiego è rappresentato dalla pila lustrale della chiesa di Santa Sofia a Padova (fig. 2)⁷. Ubicata di fronte all'ingresso laterale dell'edificio, la vasca è incassata in uno spigolo del quarto pilastro della navata sinistra, a cui è connessa tramite un braccio metallico che la eleva a pochi centimetri da terra. Anche qui appare chiaro come il bacino marmoreo sia stato ricavato da un capitello corinzio medievale, probabilmente mai posto in opera e lasciato incompiuto: è ben visibile, infatti, la struttura a tronco di cono rovesciato da cui emergono le sporgenze, appena sborzate, delle volute e dei caulicoli.

Tale capitello, la cui superficie esterna si presenta grezza, venne svuotato per creare un vaso circolare, affinché potesse essere riutilizzato come acquasantiera. Gli unici motivi decorativi dell'opera, purtroppo oggi quasi illeggibili, sono scolpiti a bassorilievo sui quattro lembi del piano superiore: si tratta di un elemento vegetale a foglia e di uno stemma gentilizio, alternati a due a due. Lo stemma, che ritrae una zampa di leone posta in fascia e una fascia in divisa sormontata da tre gigli ordinati sul capo, è riconducibile alla famiglia Bonfigli (o Bonfio), e si ritrova anche in altri punti dell'edificio⁸. I Bonfigli, originari di Bologna e giunti a Padova alla fine del XIII secolo, ebbero certamente un ruolo di primo piano nella chiesa di Santa Sofia se tra il 1526 e il 1658 ben sei prepositi appartennero a tale casato⁹. Non sorprende, dunque, la presenza del suo emblema sul manufatto, che tuttavia avrebbe un'origine ben più antica. Sergio Bettini ha ipotizzato che il capitello sia stato realizzato nella fase detta "neoesarcale" della chiesa, collocabile fra i terremoti del 1004 e del 1117, durante la quale furono attive maestranze veneziane¹⁰. Certo è che fu successivamente recuperato dai Bonfigli (probabilmente durante il loro prepositura-



Fig. 2. Acquasantiera nella chiesa di Santa Sofia a Padova (foto autore).

⁵ Una simile funzione per l'opera era già stata ipotizzata da Gavazzoli Tomea 1980, 106 e nella sopracitata scheda OA.

⁶ Lo testimonia una lapide murata alla sinistra dell'altare maggiore, che riferisce: RESTAVRATA TEMPORE R^{MI} PRIS D. D. FRANCI LONATI MEDIOLANENSIS ABBATI MORIMVNDI ANNO DNI MDCCXXX (Porter 1917, 80 n. 47).

⁷ Per l'edificio, la cui prima notizia risale al 1123, si rimanda ad Arslan 1931; Trincanato 1963, 7-31; Bellinati, Bertizzolo 1982; Coden 2006; Bella 2012 con bibliografia.

⁸ Sullo stemma cfr. Guelfi Camajani 1940, 24.

⁹ Gamba 1982, 155.

¹⁰ Bettini 1943, 396. È stato inoltre supposto che il capitello avrebbe dovuto essere collocato sull'unica colonna della navata destra (ora sormontata da un capitello a volute), con un esito simile a quello del capitello corinzio posto su quella di sinistra (Cozzi 1982, 108).

to) che vi apposero il proprio marchio e verosimilmente lo elevarono in cima a un sostegno, secondo la consueta tipologia di acquasantiera “a fusto”¹¹.

Il successivo manufatto che si intende analizzare è conservato nella chiesa di San Giovanni Battista a Vigolo Marchese (fig. 3), una frazione di Castell’Arquato in provincia di Piacenza¹². Esso è costituito da tre elementi incongruenti fra loro: il bacino destinato a contenere l’acqua santa, un frammentario fusto di colonna che lo sostiene, una base squadrata in pietra. Il catino consiste in un blocco di marmo veronese, scavato all’interno, la cui fronte è interamente occupata da un grande mascherone che presenta un foro al centro della bocca. Il rilievo mostra i caratteri popolareschi e goffi di una certa scultura duecentesca dell’area parmense, che hanno indotto a datarlo entro il XIII secolo¹³, anche se è probabile che abbia subito alcuni rimodellamenti in tempi più recenti. La vasca, che secondo alcuni documenti dell’archivio della parrocchiale si trovava nella sagrestia della chiesa almeno dalla fine del XVII secolo¹⁴, è certamente un pezzo di reimpiego. Le pareti laterali e il retro (con terminazione piatta) lasciati allo stato grezzo denunciano, infatti, che in principio il blocco era probabilmente inserito in una muratura. Non sappiamo quale fosse la sua destinazione originaria, ma la presenza del foro di uscita in corrispondenza della bocca ha suggerito che appartenesse a una fontana (come si era già verificato nel caso di Morimondo) oppure che si trattasse di un doccione di gronda. A questo proposito è interessante segnalare l’esistenza nel Museo di Belle Arti di Budapest di un doccione di provenienza umbra, datato entro il XII secolo¹⁵, che reca sulla faccia principale un volto femminile con un foro proprio all’altezza della bocca e che presenta dimensioni non distanti da quelle del manufatto emiliano. È possibile, dunque, che anche il mascherone di Vigolo Marchese abbia avuto questa destinazione, prima di essere smurato e reimpiegato come recipiente per l’acqua santa.



Fig. 3. Acquasantiera nella chiesa di San Giovanni Battista a Vigolo Marchese (PC) (foto autore).

¹¹ Un analogo caso di reimpiego è costituito da un capitello-acquasantiera conservato nell’abbazia di Sant’Antimo a Castelnuovo dell’Abate, frazione di Montalcino (SI), sulla cui base superiore sono incisi quattro stemmi con una mezzaluna forse identificabili con l’arme della famiglia senese dei Tolomei (Burini 2002, 105 n. 3).

¹² Sulla chiesa si vedano Sangalli 1993; Segagni Malacart 2014; Poli 2020 con bibliografia.

¹³ Loda 2006.

¹⁴ Loda 2006.

¹⁵ Fachechi, Giometti 2013, 302.

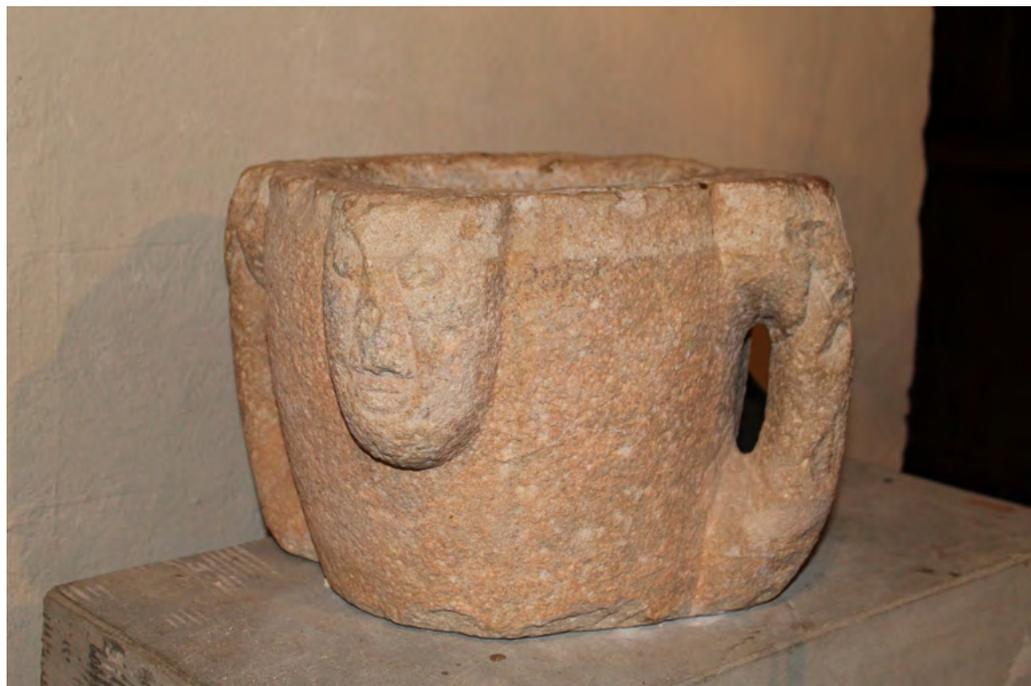


Fig. 4. Acquisantiera nella pieve di San Biagio a Talignano (PR) (foto autore).

Il prossimo esempio (fig. 4) si trova nella pieve di San Biagio a Talignano, in provincia di Parma¹⁶. Posto su un piedistallo all'inizio del presbiterio, esso consiste in un bacile circolare in pietra calcarea, di piccole dimensioni, provvisto di due anse ricurve, che fungono da manici, alternate a due protomi antropomorfe ad altorilievo. I volti, di forma ovale molto allungata, sono caratterizzati da lineamenti appena accennati e molto stilizzati, mentre sull'estremità superiore di una delle maniglie si può intravedere un profilo umano scolpito. Il pezzo presenta alcuni caratteri del filone locale del "romanico rustico", che giustificano una certa rozzezza nella resa; per questo motivo si potrebbe avanzare una cronologia entro il XII secolo, che rimane comunque incerta a causa del cattivo stato di conservazione¹⁷. Il manufatto fu verosimilmente concepito come un mortaio, dotato di maniglie per il trasporto e sporgenze polari che ne agevolavano la presa, come conferma il confronto con un coevo mortaio, di probabile origine settentrionale, conservato al Museo Nazionale del Bargello¹⁸. In un momento imprecisato e senza dover apportare alcuna modifica, ma semplicemente sfruttando l'incavo interno per raccogliere l'acqua benedetta, il nostro bacino fu trasformato in acquasantiera. Va peraltro sottolineato che la decorazione con quattro elementi aggettanti in posizione polare è tipica sia dei mortai che delle pile per l'acqua santa: di conseguenza non è inusuale uno scambio di funzioni fra queste tipologie di manufatti. Secondo il parroco della pieve di Talignano don Ferruccio Botti, prima di essere collocato nella posizione attuale il mor-

¹⁶ Per la pieve di Talignano si rimanda a Botti 1951; Botti 1973; Calidoni 1975; *Talignano* 2008.

¹⁷ Tale datazione è riportata nella scheda OA della Soprintendenza (08/00311755).

¹⁸ Supino 1898, 43 n. 28.



Fig. 5. Fonte battesimale-acquasantiera nel Museo del Duomo e diocesano di Fidenza (PR) (foto autore).

taio sarebbe stato utilizzato, all'ingresso dell'edificio, come contenitore in cui la domenica i fedeli versavano l'olio che avrebbe tenuto accesa la lampada del Santissimo Sacramento per tutta la settimana¹⁹. A suo parere quindi l'opera nacque con una destinazione liturgica e non farmaceutica anche se, in realtà, la conformazione del pezzo sembra smentire tale ipotesi.

Concludo questa rapida panoramica con il fonte battesimale della cattedrale di Fidenza (fig. 5), oggi nel Museo del Duomo e diocesano²⁰. Si tratta di un manufatto di elevata qualità tecnica e formale, ampiamente trattato dalla letteratura critica. Consiste in un bacino marmoreo, largo e basso, la cui superficie esterna è istoriata con sei gruppi di personaggi scolpiti. L'opera è attribuita al cosiddetto "Maestro del fonte battesimale di Fidenza", attivo nel terzo quarto del XII secolo²¹. Il complesso programma iconografico della conca è stato analizzato da Gianpaolo Gregori che ha riconosciuto, nei gesti e negli atteggiamenti dei personaggi, alcuni momenti e riferimenti al rituale del battesimo²². Si può segnalare, inoltre, la rappresentazione di papa Alessandro II (1061-1073), il quale tiene un cartiglio che alluderebbe al beneficio concesso al duomo di Fidenza di battezzare indipendentemente dalla chiesa madre di Parma. Se accettiamo l'ipotesi che il manufatto sia nato con funzione di fonte battesimale, è interessante sottolineare il suo riutilizzo in qualità di acquasantiera, mediante l'inserimento di un telamone come sostegno. Sin dal 1793, nella *Storia della città di*

¹⁹ Botti 1973, 16, 18. Don Ferruccio Botti non esclude completamente un possibile impiego dell'opera come acquasantiera, ma ritiene più probabile l'ipotesi del contenitore per l'olio. Egli racconta anche che la vasca venne recuperata, grazie a un precedente parroco, da una famiglia locale i cui membri avevano tramandato il pezzo per secoli finendo per usarlo come abbeveratoio per le galline.

²⁰ Sul duomo fidentino si vedano Bottari 1966; Saporetti 1970; Saporetti 1971; Tassi 1973; Cogato 1998; Kojima 2006 con bibliografia.

²¹ Gregori 2006, 179.

²² Per l'analisi delle singole scene cfr. Gregori 2006, 177-179; Gregori 2008, 300.

Parma di Ireneo Affò si parla di un «bel vaso di marmo per l'acqua benedetta, già usato pel Battesimo de' fanciulli»²³. Lo storico riferisce quindi sia il precedente (e presumibilmente originario) uso del pezzo come fonte battesimale, sia quello corrente come pila per l'acqua santa. Tale impiego perdurò fino al 1999, quando l'opera venne trasferita all'interno del museo. I casi di fonti battesimali trasformati in acquasantiere non sono rari, ma spesso sono queste ultime a essere reimpiegate come bacini per il battesimo, soprattutto quando il rito per immersione scompare, progressivamente sostituito da quello per aspersione per il quale non erano necessari battisteri monumentali. Può avvenire, però, come si è appena detto, anche il mutamento inverso: è il caso del nostro bacino, forse in principio parte di una struttura più complessa (come proposto dallo stesso Gregori, che ritiene sormontasse una grande vasca sottostante)²⁴, il quale venne posto all'ingresso del duomo e utilizzato, per almeno due secoli, come pila per l'acqua santa.

La casistica presentata è esemplificativa del frequente reimpiego di manufatti medievali, nei secoli successivi, per la realizzazione di acquasantiere. Tali oggetti potevano essere di natura liturgica (è il caso del fonte battesimale di Fidenza) oppure profana (come la vasca di Morimondo o il doccione di Vigolo Marchese), a volte anche di carattere più basso e quotidiano (lo conferma il mortaio di Talignano). Ciò manifesta un riuso che non è motivato dal valore simbolico, né da quello qualitativo delle opere: quasi tutte appartengono, infatti, a una produzione locale di livello non elevato e, nel caso del capitello padovano, si osserva perfino il reimpiego di un prodotto non rifinito. I pezzi venivano scelti piuttosto per la loro conformazione strutturale che, con poca o nessuna alterazione, si adeguava facilmente alla nuova funzione. Nello specifico, per raggiungere lo scopo poteva bastare una grossolana rilavorazione (scavando il blocco lapideo, come avviene per il doccione e il capitello) o una piccola modifica (ad esempio otturando i fori di uscita dell'acqua nelle bocche delle protomi a Morimondo e a Vigolo); in altri casi, invece, era sufficiente aggiungere un nuovo elemento (il telamone a Fidenza) o semplicemente riutilizzare (come a Talignano) l'oggetto così com'era. Tale prassi, soprattutto improntata a principi di efficienza e risparmio, era indubbiamente legata alla necessità imprescindibile, per ogni edificio sacro, di dotarsi di un'acquasantiera affinché i fedeli potessero segnarsi al loro ingresso in chiesa. A questo proposito non va dimenticato che le pile lustrali, recipienti mobili in epoca postcarolingia e poi arredi fissi dalla prima età romanica, nacquero proprio al fine di affiancare e in seguito sostituire, per ragioni di praticità, il rito dell'aspersione pubblica compiuto ogni domenica dal sacerdote²⁵. La preponderanza dell'aspetto funzionale su quello estetico in questa tipologia di oggetti sembra dunque permanere nel corso dei secoli, come dimostrano questi e molti altri esempi che sono giunti a noi.

²³ Affò 1793, 115-116 n. (a).

²⁴ Gregori 2006, 179; Gregori 2008, 297.

²⁵ Una delle prime attestazioni di questa pratica risale al tempo dell'arcivescovo Incmaro di Reims (806-882), che nei suoi *Capitula synodica* scrive «ut omni Dominico die quisque presbyter in sua ecclesia ante missarum solemniam aquam benedictam faciat in vase nitido et tanto ministerio convenienti, de qua populus intrans ecclesiam aspergatur» (Migne 1852, 774). Per una sintesi sull'origine e sulla funzione liturgica delle acquasantiere si rimanda a Bassan 1991.

Bibliografia

- Affò I. 1793, *Storia della città di Parma*, II, Parma.
- Arslan E. 1931, *Appunti storico-critici sulla chiesa di Santa Sofia in Padova*, «Padova. Rivista d'arte, storia e civiltà comunale», n.s., I, 1/2, 1-20.
- Bandera S. et al. 2012, *L'abbazia cistercense di Morimondo: storia, tutela e esiti dei recenti restauri*, «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», V, 31-54.
- Bassan E. 1991, s.v. Acquisantiera, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, I, Roma, 108-113.
- Bella T. 2012, *La chiesa di Santa Sofia a Padova*, Milano.
- Bellinati C., Bertizzolo C. 1982 (a cura di), *La chiesa di Santa Sofia in Padova*, Cittadella.
- Berra A. G., Mira P. 2022 (a cura di), *L'abbazia cistercense di Santa Maria di Morimondo*, Gorle.
- Bettini S. 1943, *Aspetti di Padova medioevale*, «Le Tre Venezie», XVIII, 11/12, 305-396.
- Bottari S. 1966, Fidenza, duomo, in S. Bottari (a cura di), *Tesori d'arte cristiana. Il romanico*, Bologna, 253-280.
- Botti F. 1951, *La chiesa romanica di Talignano*, «Parma per l'Arte», I, 11-12.
- Botti F. 1973, *Talignano e la sua chiesa romanica del 1200*, Parma.
- Botti F. 2008 (a cura di), *Talignano. Guida storico-artistica alle opere d'arte (ad uso dei visitatori e cultori d'arte)*, Sala Baganza.
- Burrini M. 2002, *Aggiornamenti al corpus della scultura di Sant'Antimo*, «Anthimiana», IV, 91-108.
- Calidoni M. 1975, Talignano: chiesa parrocchiale di San Biagio, in A. C. Quintavalle, *La strada Romea*, Milano, 192-193.
- Calliari P. 1991, *L'abbazia cistercense di Morimondo. Mille anni di storia religiosa-civile della Bassa Milanese*, Casorate Primo.
- Cassanelli R. 2015, Due abbazie cisterciensi nell'Italia padana, in T. N. Kinder, R. Cassanelli, J. Barclay-Lloyd (a cura di), *Cisterciensi*, Milano, 101-104.
- Castelfranchi Vegas L. 1955, *Un'interpretazione lombarda dell'architettura cistercense: l'Abbazia di Morimondo*, «Arte Lombarda», I, 15-25.
- Cavazzini L., Di Fabio C., Vitolo P. 2021 (a cura di), *Reimpiego, rilavorazione, rifunzionalizzazione: la "lunga vita" della scultura medievale in età moderna*, «Mélanges de l'École française de Rome», CXXXIII, 1.
- Cavazzini L., Di Fabio C., Vitolo P. 2024 (a cura di), *Usi e riusi della scultura medievale in età moderna*, Milano.
- Coden F. 2006, *Santa Sofia a Padova: l'interpretazione di un monumento medievale nei restauri dell'Otto e del Novecento*, «Arte Veneta», LXII, 200-210.
- Cogato I. 1998, *Pellegrini alla chiesa di San Donnino: il Duomo di Fidenza*, Fidenza.
- Collino L. 1933, *L'abbazia di Morimondo*, «Italia Sacra. Le chiese d'Italia nell'arte e nella storia», II, 7.
- Cozzi E. 1982, Note sulla decorazione pittorica e sull'arredo scultoreo, in C. Bellinati, D. Bertizzolo (a cura di), *La chiesa di Santa Sofia in Padova*, Cittadella, 83-108.
- D'Onofrio M. 2003, *Rilavorazione dell'antico nel Medioevo*, Roma.
- Esch A. 1998, s.v. Reimpiego, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, X, Roma, 876-883.
- Fachechi G. M., Giometti C. 2013, Dal complesso al frammento, dal testo al contesto. A proposito di opere d'arte umbro-marchigiane dei secoli XI-XIII, in E. Neri Lusanna (a cura di), *Umbria e Marche in età romanica. Arti e tecniche a confronto tra XI e XIII secolo*, Todi, 297-316.
- Gamba U. 1982, La parrocchia di S. Sofia. Lineamenti storici dalle origini alla caduta di Venezia (1797), in C. Bellinati, D. Bertizzolo (a cura di), *La chiesa di Santa Sofia in Padova*, Cittadella, 152-201.
- Gavazzoli Tomea 1980, S. Maria di Morimondo, in G. Picasso (a cura di), *Monasteri benedettini in Lombardia*, Milano, 97-107.

- Gregori G. 2006, Fonte battesimale (?), in C. Bertelli (a cura di), *Vivere il Medioevo. Parma al tempo della cattedrale*, Cinisello Balsamo, 177-179.
- Gregori G. 2008, Fonte battesimale (?), in R. Salvarani, L. Castelfranchi Vegas (a cura di), *Matilde di Canossa. Il papato, l'impero; storia, arte, cultura alle origini del romanico*, Cinisello Balsamo, 297-300.
- Guelfi Camajani 1940, *Dizionario araldico*, Milano.
- Kojima Y. 2006, *Storia di una cattedrale. Il Duomo di San Donnino a Fidenza: il cantiere medievale, le trasformazioni, i restauri*, Pisa.
- Loda A. 2006, Acquasantiera a forma di mascherone, in C. Bertelli (a cura di), *Vivere il Medioevo. Parma al tempo della cattedrale*, Cinisello Balsamo, 214.
- Mazzotta Buratti A., Mezzanotte G. 1974, *Note sull'abbazia cistercense di Morimondo*, «Storia architettura», I, 14-22.
- Migne J. P. 1852, *Patrologia Latina*, CXXV, Paris.
- Pensabene P. 2011, Provenienze e modalità di spoliazione e di reimpiego a Roma tra Tardoantico e Medioevo, in O. Brandt, P. Pergola (a cura di), *Marmoribus vestita. Miscellanea in onore di Federico Guidobaldi*, II, Città del Vaticano, 1049-1088.
- Porter A. K. 1917, *Lombard architecture*, III, *Monuments: Mizzole-Voltorre*, New Haven.
- Sangalli A. A. 1993, *La chiesa e il cosiddetto battistero di Vigolo Marchese: storia e arte*, Piacenza.
- Saporetti C. 1970, *Il duomo romanico di Fidenza*, «Parma nell'arte», 2, 1, 19-28; 2, 21-51.
- Saporetti C. 1971, *Il duomo romanico di Fidenza*, «Parma nell'arte», 3, 1, 91-101.
- Segagni Malacart A. 2014, La chiesa di San Giovanni a Vigolo Marchese, alcune aggiunte, in G. Bordi (a cura di), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andarolo*, I, I luoghi dell'arte. Immagine, memoria, materia, Roma, 449-456.
- Settis S. 1997, Les remplois, in F. Furet (a cura di), *Patrimoine, temps, espace. Patrimoine en place, patrimoine déplacé*, Paris, 67-86.
- Settis S., Anguissola A. 2022 (a cura di), *Recycling Beauty*, Milano.
- Supino I. B. 1898, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Potestà)*, Roma.
- Tassi R. 1973, *Il Duomo di Fidenza*, Milano.
- Trincanato E. R. 1963, *La chiesa di S. Sofia di Padova e il battistero di Concordia*, Venezia.

La vita “effimera” delle carrozze nella Roma del Seicento: doni, smontaggi e trasformazioni

ROMINA ORIGLIA
Università degli Studi di Genova
romina.origlia@gmail.com

Abstract

This essay examines the life of carriages in the second half of the seventeenth century in Rome. Through archival sources, it has been possible to reconstruct the fate of these coaches that have not survived to the present day. The theme of the transformation and recycling of these expensive vehicles is investigated through two different types of carriages. The first focus is on the parade coaches used by foreign ambassadors for their solemn processions to the Pope in Rome. These coaches were composed of very heavy wagons and decorative sculptures in gilded wood, which prevented transport to their homelands. Consequently, the ambassadors were forced to sell them or give them away to the highest bidder, who then modified them to his taste. The second focus is dedicated to the carriages of the most privileged individuals in Rome. The exorbitant costs invested in the construction of these carriages required continuous care. This maintenance involved rebuilding, recovering, and dismantling the gilded wood, fabric, and precious metal parts. Once they reached the end of their life, the valuable materials were removed and repurposed.

Keywords

Carriages; Seventeenth Century; Rome; ambassadors; identity.

Introduzione

Maurizio Fagiolo Dell’Arco negli studi sulla festa barocca a Roma nel Seicento inseriva le carrozze da parata nel contesto degli apparati effimeri; queste vetture, definite dallo studioso delle «allegorie semoventi», erano decorate da gruppi scultorei in legno dorato a grandezza naturale volti a celebrare il trionfo di una nazione o la promozione di un personaggio¹. Per la loro eccentricità e l’ingombro strutturale queste macchine difficilmente potevano essere riutilizzate nella vita quotidiana come mezzi di trasporto e quindi dopo la cerimonia venivano spesso relegate a un futuro incerto. La sorte di questi manufatti può essere ricostruita solamente attraverso la lettura delle carte d’archivio, le quali restituiscono una serie di occorrenze che spaziano dal dono allo smontaggio, dal riuso al cambio di identità delle componenti più preziose. Il tema di questo saggio verterà dunque sull’analisi di alcuni casi inediti emersi durante la ricerca di dottorato e il confronto con altri episodi già resi noti dalla critica².

¹ Si rimanda al primo capitolo su *Il problema della festa* in Fagiolo dell’Arco 1997 e anche a Fusconi 2016. Per una panoramica sulle carrozze romane nel Seicento: Fusconi 1984; Wackernagel 2008; Sanguineti 2014.

² La tesi di dottorato è svolta sotto la supervisione del professore Daniele Sanguineti presso l’Università degli Studi di Genova, dal titolo *Le carrozze a Roma nel secondo Seicento. Dalla progettazione all’esecuzione attraverso le testimonianze documentarie e figurative*.

Carrozze figurate per gli ingressi degli ambasciatori delle corone

La cura che veniva posta nella celebrazione delle feste effimere da parte delle nazioni straniere a Roma è un fatto risaputo che trovava la sua ragion d'essere nel comunicare alla corte pontificia il potere del proprio sovrano. L'esigenza di essere sempre aggiornati nel panorama artistico dell'*Urbe* era motivo di investimenti onerosi e le carrozze rientravano a pieno titolo tra le spese più costose della festa. Nel caso spagnolo emerge per esempio che nel 1657 Diego Aragona Tagliavia, duca di Terranova, spese quattromila scudi per confezionare una carrozza per la nascita dell'Infante di Spagna³ e ancora più dispendioso fu l'investimento nel 1663 di Maffeo Barberini che ne sborsò venticinquemila per la festa annuale della chinea facendo costruire quattro carrozze nuove e acquistandone due usate⁴. Più onerose erano le macchine utilizzate dagli ambasciatori per le missioni a Roma, parte di un'articolata organizzazione del soggiorno romano che prevedeva il confezionamento sia delle vetture da parata per gli ingressi trionfali che di quelle ordinarie da città⁵. Il numero di veicoli variava da un minimo di due a un massimo di dodici progettati sotto la supervisione di un referente artistico residente in città affiliato alla nazione d'appartenenza del ministro, ruolo solitamente affidato al cardinale protettore. L'esecuzione avveniva con più di un anno di anticipo rispetto all'arrivo dell'ambasciatore; infatti, per la fabbricazione di una singola vettura s'impegnava un'*équipe* di almeno trenta artigiani per circa tre mesi. A rendere così complessa la loro costruzione era il coordinamento dei diversi professionisti coinvolti, come scultori, intagliatori, doratori, «ferracocchi» e ricamatori che, in una catena di montaggio frenetica, lavoravano per rispettare una scadenza inderogabile; non meno arduo era il reperimento dei materiali, come i broccati e i velluti ordinati da Firenze e Napoli per rivestire l'abitacolo e dei cristalli da Venezia per le vetture con gli specchi.

Interrogando la corrispondenza diplomatica trapela come il problema dello «smaltimento» di questi ingombranti carrozzoni prima del ritorno in patria fosse un argomento di discussione ricorrente tra i ministri. Le somme esorbitanti richieste per queste macchine spesso erano a carico degli ambasciatori e non sorprende quindi scoprire che tra le scelte più adottate vi era la vendita per avere indietro una parte della somma investita. Si ricorda per esempio lo sfortunato caso dell'ambasciatore inglese Lord Roger Palmer conte di Castelmaine, inviato di re Giacomo II Stuart, che fece la sua entrata a Roma nel gennaio del 1687 con un corteo di due cocchi figurati, il primo di questi ideato su disegno del pittore Ciro Ferri⁶ (fig. 1). Lord Castelmaine tentò di vendere al cardinale Benedetto Pamphilj la seconda carrozza della sfilata che si contraddistingueva per l'originale colore del velluto «cupo di azzurro» e per il gruppo in legno do-

³ Parigi, Archives du Ministère des Affaires Étrangères, *Correspondance politique, Roma*, vol. 133, c. 198r. Il duca di Terranova fu nominato nel 1653 ambasciatore straordinario a Roma da Filippo IV per seguire, a partire dal 1655, il conclave che avrebbe eletto Alessandro VII Chigi; oltre ad essere pratico dei meccanismi della corte pontificia, il ministro fu impegnato nell'avanzamento dei lavori per il palazzo dell'ambasciata di Spagna, fece da referente per inviare un *Cristo crocifisso* in bronzo di Gian Lorenzo Bernini per l'Escorial e arricchì la collezione reale di scultura (Giannini 2019).

⁴ Roma, Archivio di Stato (d'ora in poi ASR), *Cartari Febei*, busta 79, c. 180.

⁵ Castel-Branco Pereira 2005.

⁶ Per Ciro Ferri disegnatore di carrozze si rimanda a: Fusconi 1984; Origlia 2023.



Fig. 1. Arnold Van Westerhout, *Prima carrozza da parata di Roger Palmer, conte di Castelmaine, ambasciatore d’Inghilterra*, acquaforte. New York, Cooper Hewitt, Inv. 1945-17-6-a. Museum purchase through a gift of Mrs. John Innes Kane.

rato con l’allegoria della Monarchia inglese⁷; Pamphilj però rifiutò il generoso omaggio. L’incaricato britannico decise quindi di smontare il veicolo, sistemarlo in varie casse di legno e di imbarcarlo verso la Gran Bretagna. Di questa scomposizione rimane testimonianza solo dell’incarico affidato al ricamatore che si occupò di «spogliare» tutta la struttura, avendo particolare cura per i vasi del tetto in tessuto che, secondo i desideri dell’ambasciatore, sarebbero stati bene in un letto di una delle sue dimore in Inghilterra⁸.

Diverso è invece il caso del ministro francese Charles d’Albert d’Ailly, duca di Chaulnes, che usò una delle sue vetture come omaggio per una manovra diplomatica che potesse favorire i rapporti con il neoletto papa Clemente IX Rospigliosi⁹. Giunto a Roma nel 1666 l’ambasciatore di Luigi XIV, al momento del ritorno a Parigi nell’estate del 1668, decise di donare la «sua più bella e Stupenda» carrozza di velluto con ricami in oro del valore di 8.000 scudi. Il destinatario del costoso regalo era Maria Camilla Pallavicini, nobildonna di una ricca casata genovese e promessa sposa di Tommaso Rospigliosi, nipote del pontefice¹⁰. Trattandosi di una carrozza di un ambasciatore, il lusso di questa vettura era senz’altro all’altezza della futura consorte di un familiare del papa, ma è lecito domandarsi quali cambiamenti questa subì prima di poter essere

⁷ Wright 1687, cc. 49, 51.

⁸ Modena, Archivio di Stato (d’opera in poi ASM), *Cancelleria ducale, Ambasciatori, Roma*, busta 307, *Lettera di Camillo Affarosi a Rinaldo II d’Este*, 28 maggio 1687.

⁹ Sul tema del dono di opere d’arte nell’ambito della diplomazia si rimanda a due convegni: Von Bernstorff, Kubersky-Piredda 2013 e Coppolaro, Murace, Petrone 2022.

¹⁰ Questo caso studio è approfondito in Origlia 2021, 3.

utilizzata. Di queste trasformazioni si trova una minima traccia nei registri contabili della famiglia Rospigliosi, dove alla data 1670 è segnato un pagamento a Michel'Angelo Maltese per «haver dipinta l'arme nel cielo della carrozza già donata per la signora sposa dall'ambasciatore Christianissimo»¹¹.

Un altro omaggio di carrozze da parata è quello dell'ambasciatore portoghese Francisco de Sousa conte del Prado e marchese das Minas giunto a Roma il 19 ottobre 1669. La morte improvvisa di Clemente IX obbligò il conte del Prado a rimandare per lungo tempo il corteo per la sua udienza al palazzo pontificio per il quale aveva già versato 8.000 scudi per una carrozza di velluto nero e 6.000 per una di velluto verde¹². Con l'elezione di Clemente X, l'ambasciatore riuscì a svolgere la sua entrata pubblica il 18 maggio 1670 e concludere la missione nel novembre del 1671¹³. Il ministro decise di regalare due delle sue vetture ai cardinali imparentati con papa Altieri, Paluzzo Paluzzi Altieri degli Albertoni e Gaspare di Carpegna¹⁴. Al primo donò una vettura «mezza alla francese» di velluto cremisi ricamata d'oro¹⁵, la cui unicità stava nell'esser un «piccolo Saggio dell'industria, e Ricchezza e gl'Artefici Portoghesi», mentre al secondo un «carrozzone negro di velluto» da identificarsi con la più costosa vettura da parata del corteo. Quest'ultimo cocchio, definito un «Palazzo d'oro portatile, [che] era ben degno del suo pretioso peso»¹⁶, era così ricco di sculture e intagli da renderlo molto ingombrante per il trasporto in patria ed è verosimile immaginare che il diplomatico preferì regalarlo al neoeletto cardinale Carpegna, raffinato ed esperto cultore d'arte in grado di apprezzare la sua bellezza¹⁷.

Il trasferimento in terra spagnola ebbe invece un lieto fine per la carrozza Apollo eccezionalmente conservata oggi presso la chiesa della Vergine de la Caridad nella cittadina di Camarena (vicino Toledo), la cui vicenda è stata nel 2020 resa nota da Raúl Martínez Arranz¹⁸. La vettura, la cui ideazione è stata attribuita a Cristoforo Schor, figlio dell'austriaco Johann Paul che si distinse

¹¹ Città del Vaticano, Archivio Apostolico Vaticano, Archivio Rospigliosi, 60, c. 92. Il cambio delle insegne araldiche dal vecchio al nuovo proprietario era una prassi comune che trova conferma anche nei registri dedicati alle spese di stalla e delle rimesse papali. Alla morte di Innocenzo X Pamphilj i vari artigiani furono impegnati, a partire dall'autunno del 1655, a eliminare gli stemmi con colombe e gigli del vecchio pontefice dalle cornici delle carrozze impiegate nel servizio giornaliero dai servitori e dai garzoni di palazzo, per fabbricare le nuove insegne di Alessandro VII Chigi contraddistinte dai monti e dalle stelle (ASR, Camerale I, *Giustificazioni di tesoreria*, busta 119, cc. 3, 7).

¹² ASR, *Cartari Febei*, busta 82, c. 261.

¹³ Castel-Branco Pereira 2005.

¹⁴ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), Archivio Chigi, 280, *Lettere e avvisi di Paolo e Guido Passionei*, 3 novembre 1671, c. 171.

¹⁵ La verifica della presenza di questa vettura alla voce «Rimesse esistenti nel cortile del Palazzo» all'interno del testamento del cardinale redatto nel 1698 non ha avuto esito positivo (ASR, Notai AC, Lorenzo Belli, vol. 940, luglio 1698). Ringrazio Elisa Martini per avermi segnalato il documento.

¹⁶ Una parte della relazione è trascritta in Fagiolo dell'Arco 1997, 481-482. Per la versione integrale si rimanda alla *Relazione dell'Ambasciata del 1670* redatta dalla stamperia Mancini a Roma ma di autore ignoto. Le due carrozze sono descritte a cc. 20, 22.

¹⁷ Per un profilo del cardinale Carpegna: Prete 2014; Benocci 2003. Gli inventari rintracciati del porporato sono stati discussi solo in merito alla quadreria da Carla Benocci e sarebbe utile verificare prossimamente la presenza di un elenco degli oggetti nelle rimesse; per quanto riguarda invece l'inventario di villa Carpegna, residenza fuori Porta S. Pancrazio, pubblicato interamente da Benocci, si nota che non ha una sezione dedicata alle rimesse, quindi al momento non è stato possibile verificare la presenza della carrozza portoghese. Benocci 2007.

¹⁸ Martínez Arranz 2020, 939-945.



Fig. 2. Cristoforo Schor (su disegno di), *Carrozza Apollo*, ultimi decenni del Seicento. Camarena, chiesa della Vergine de la Caridad (da Martínez Arranz 2020, p. 940).

come collaboratore di Gian Lorenzo Bernini nel secondo Seicento¹⁹, è uno dei rarissimi esemplari superstiti di carrozze romane da parata della fine del Seicento. Del carro posteriore figurato si conserva un progetto grafico al National Museum di Stoccolma (inv. NMH THC 964), in cui si osserva il dio Apollo ripreso nel momento in cui scaglia una freccia per uccidere il serpente-drago Pitone, causa delle tante sofferenze inflitte alla madre Latona. Il confronto con la carrozza rivela un cambio di soggetto, infatti, la statua del dio è stata trasformata nell'arcangelo Michele con l'aggiunta di una spada e di un paio di ali, iconografia ritenuta più consona alla nuova destinazione religiosa. Il carro viene infatti saltuariamente utilizzato dai fedeli per le processioni (fig. 2).

Carrozze di famiglia: manutenzioni, rifacimenti «alla moda» e riciclo

Passando da un proprietario all'altro, non è facile seguire le vicende di queste carrozze da parata appartenute a personaggi forestieri, mentre risulta più semplice verificare il mutamento delle vetture di famiglia, quando di queste si conservano i libri contabili e gli inventari delle rimesse. In base alla tipologia di vettura e numero di posti il valore di una carrozza singola poteva ammontare all'incirca da cinquecento a tremila scudi; quindi, si trattava di beni materiali di un certo

¹⁹ Su Johann Paul Schor come disegnatore di carrozze si rimanda a: Ehrlich 1975, I, 189-211, 240; Origlia c.s.

pregio che necessitavano di continua manutenzione. La revisione dei cocchi era assicurata da tessitori, verniciatori, intagliatori e «ferracocchi» che all'occorrenza rinchiodavano le parti in legno che si erano staccate, rinfrescavano la vernice e la doratura del carro, ritinteggiavano le bandinelle in cuoio o ricucivano le imbottiture dei cuscini interni. A volte erano necessarie operazioni più complesse che richiedevano il rifacimento di intere parti del veicolo: una fattura dell'intagliatore Giacomo Simonelli del 1662 ricorda la ricostruzione dei «bracci» di una carrozza per il principe Mario Chigi, assicurando che questi fossero ricostruiti «in conformità del vecchio» per non cambiare il design originario della vettura²⁰.

Gli aggiornamenti dettati dalla moda sulle carrozze già esistenti non sembrano essere particolarmente apprezzati dai contemporanei: è il caso di una vettura nobile di velluto nero di Carlo Barberini che nel 1686 fu offerta in dono a Rinaldo II d'Este per utilizzarla nella sua entrata a Roma per la promozione alla porpora²¹. A rivelare che si trattava di un cocchio usato, risalente almeno a vent'anni prima, è l'agente estense Camillo Affarosi che, vedendo la foggia della macchina, riportò il suo disappunto al principe estense. La carrozza era quella appartenuta ad Antonio Barberini che seppur «riccamata nobilissimamente e delle [più] belle si siano mai veduti» non era adeguata all'occasione. Affarosi riferisce che nonostante il carro fosse stato modificato «alla moda», questo «non può decentemente servire per V[ostra] A[ltezza] essendo basso di ruote, e non in tutto moderno»²². L'indicazione sulla fattura delle ruote ormai desuete è la prova di quanto la struttura di queste macchine fosse in continua trasformazione e di come i mecenati fossero ben attenti a mostrarsi aggiornati sulle ultime invenzioni.

Questa usanza di rifare il carro «intagliato alla moda» per accogliere la cassa ricamata di una carrozza, confezionata decenni prima, sembra essere una pratica ricorrente nelle botteghe degli intagliatori della Roma del secondo Seicento. È il caso, per esempio, della carrozza di velluto nero chiamata la «Diamante» del cardinale Flavio Chigi costruita nel 1658 e che venne rinnovata nel 1671, rifacendo il carro, le ruote e anche i nuovi chiodi con diamanti da cui prendeva il nome²³. Si riconosce in questa vicenda l'intenzione di mantenere l'originalità del veicolo, nato dalla fantasia dell'ornatista Johann Paul Schor²⁴.

Quando invece le vetture giungevano al termine della loro vita, dopo circa tre decenni d'utilizzo, o almeno così si intende dalla lettura degli interventi di manutenzione, si tentava di recuperare una parte degli accessori di particolare pregio. Nei registri di pagamento del 1680 emerge l'ordine del cardinale Flavio Chigi di disfare una delle sue vetture soprannominata «Carrozza delle ghiande» da cui vennero salvate «sei cornici di rame dorato» per racchiudere i quadri con nature morte del pittore Niccolò Stanchi così che queste potessero avere nuova vita²⁵. La serie di cornici è nota agli studiosi, infatti già nel 1954

²⁰ BAV, Archivio Chigi, 424, c. 1042.

²¹ Sul treno di carrozze del principe d'Este: Fusconi 1984.

²² ASM, *Cancelleria ducale, Ambasciatori, Roma*, busta 302, *Lettera di Camillo Affarosi a Rinaldo II d'Este*, 5 ottobre 1686.

²³ BAV, Archivio Chigi, 458, cc. 9, 32, 33.

²⁴ Per la carrozza Diamante rimando a Origlia c.s.

²⁵ Il documento è pubblicato in Golzio 1939, n. 1981, 294.



Fig. 3. Gian Lorenzo Bernini e Johann Paul Schor (su disegno di), *Cornice di carrozza*, 1656-1657 circa, rame dorato, cm 54×45,5. Ariccia, Palazzo Chigi, Museo del Barocco. © Museo del Barocco, Ariccia.

Giovanni Incisa della Rocchetta gli dedicava un breve articolo con l'intento di identificarle con quelle provenienti da Palazzo Chigi a Roma, visibili in una foto d'epoca che mostra una veduta dell'allestimento del *fumoir* di don Mario risalente all'incirca al 1914-1917²⁶. Di queste cornici, separate tra varie collezioni private, è oggi possibile ammirarne una nel Museo del Barocco ad Ariccia, recentemente acquistata dal Ministero della Cultura e presentata al pubblico il 24 aprile 2024 dal conservatore della collezione Francesco Petrucci (fig. 3)²⁷.

A rendere intrigante questa serie di cornici in rame dorato è il soggetto raffi-

²⁶ Incisa della Rocchetta 1954, 135; González-Palacios 2004, 78-79; Petrucci 2022, fig. 48, 287; González-Palacios 2022, 422-424.

²⁷ A quest'opera è dedicata la recente mostra “La carrozza berniniana del Cardinal Chigi” a cura di Francesco Petrucci.

gurato che mostra nella parte alta due virtù cardinali della Prudenza sedute di profilo, le quali sorreggono ciascuna uno specchio; al di sotto di queste si può scorgere una ghirlanda con foglie di quercia da cui emergono piccole ghiande. Agli angoli inferiori sono collocati due tritoni barbuti rivolti verso l'interno, le cui code a doppia pinna si intrecciano nel lato corto del manufatto. Come suggerito da Petrucci, le figure richiamano l'antitesi tra la Prudenza e il Furore e sono certamente un'eccezionale prova d'invenzione e di tecnica che ben si allinea con la fantasia di Gian Lorenzo Bernini e con l'abilità dei suoi collaboratori più noti nel campo dell'arte carradoria, come Johann Paul Schor ed Ercole Ferrata.

Il problema di difficile soluzione sta nell'individuazione della vettura di provenienza, poiché l'indicazione a una «carrozza delle ghiande» è troppo generica all'interno di una rimessa Chigi che aveva nel frutto della quercia il suo emblema principale. Le informazioni su questa vettura sono poche. Incisa della Rocchetta identificò la carrozza con una delle due di velluto nero rintracciate nel 1939 da Vincenzo Golzio nell'archivio Chigi, ma se si ripercorrono i registri di pagamento del cardinale emerge come nel 1658 il porporato commissionò a Johann Paul Schor un cocchio di velluto nero, «la Diamante», e poi, nuovamente al Tedesco, nel 1660, un'altra vettura dello stesso colore soprannominata «carrozza delle Rose» per la sua ornamentazione floreale²⁸. Sulla «carrozza delle ghiande» non si trova traccia della sua ideazione e fabbricazione e bisogna fare riferimento ai lavori di manutenzione per avere qualche dettaglio sulla sua fisionomia. Una prima menzione compare il 22 settembre 1657, in cui si registra un conto del «verniciaro» Francesco Cini che segna di aver speso 5 scudi per «l'incerata alla carrozza di velluto rosino delle Janne»²⁹, datazione che consente di fissare la sua realizzazione prima del 1657³⁰. Il riferimento al rivestimento dell'abitacolo in velluto «rosino» è confermato in altri mandati di pagamento, dove gli artigiani si riferiscono a questa connotandola con l'appellativo di «carrozza rosina delle Ghiande»³¹ o «Carrozza di Velluto Rosino con le Ghiande d'oro»³². Altri indizi sul suo aspetto giungono nel 1658, quando un conto per la verniciatura del carro specifica che la vettura ha una «chioderia dorata fatta Janne» e in un altro del 1659 in cui si legge che furono sistemate tre cornici di rame dorato a cui mancavano delle viti, purtroppo senza fornire dettagli sulla loro decorazione³³. Questo particolare delle ghiande nella chioderia non è un indizio secondario, ma anzi suggerisce che la presenza del frutto della quercia, insegna della famiglia Chigi della Rovere, fosse preponderante nell'addobbo della vettura; infatti, è bene sottolineare come ogni vettura avesse un'uniformità iconografica in tutti gli accessori (dai chiodi ai vasi del cielo e dalle cantonate alle cornici), quest'ultimi ideati in accordo con le parti intagliate e scolpite in legno del carro.

Soffermarsi su questi tasselli documentari è necessario per poter capire

²⁸ Origlia c.s.

²⁹ BAV, Archivio Chigi, 473, 1657, c. 22.

³⁰ Il primo registro dei pagamenti del cardinale Flavio Chigi conservato in archivio è del 1656. La verifica di quell'annata fa emergere pagamenti per la realizzazione di carrozze troppo generici per poterli identificare con questa vettura delle ghiande.

³¹ BAV, Archivio Chigi, 487, 1670, c. 70.

³² BAV, Archivio Chigi, 487, 1672, fasc. 3, c. 1.

³³ BAV, Archivio Chigi, 475, 1659, c. 15.



Fig. 4. Gian Lorenzo Bernini (su disegno di), *Vasi di carrozza*, h. 15 cm, bronzo dorato. Collezione privata (da *Caravaggio Bernini* 2019, cat. 83, p. 278).

quanto sia insolito trovare un soggetto con tritoni e allegorie in una carrozza soprannominata «delle Ghiande»; i frutti della quercia si intravedono appena nelle ghirlande minute che decorano il manufatto e occupano un posto del tutto marginale rispetto al resto. Questa serie di accessori in rame dorato doveva adornare una carrozza, certamente di committenza chigiana, con un soggetto iconografico più articolato dove i tritoni e le allegorie dovevano ripetersi in altre parti del veicolo³⁴. Le cornici con i tritoni vennero probabilmente, in un momento successivo, reinstallate su una nuova carrozza «delle ghiande», la quale fu poi nuovamente smantellata nel 1680.

Ad assumere un'altra identità furono anche i vasi di una carrozza disegnata da Gian Lorenzo Bernini di sua proprietà, rappresentanti quattro teste urlanti che rimandano al busto in marmo dell'Anima dannata realizzata dallo scultore nel 1619. Le quattro testine di metallo dorato, ora in collezione privata a Roma e presentate alla BIAF da Flavio Gianassi nell'autunno del 2024, vengono citate negli inventari dello scultore e dei suoi eredi con l'indicazione di «vasi della carrozza già descritta». Fin dal loro ingresso in casa Bernini queste sculture furono riconosciute come oggetti di valore, tanto da impreziosirli con delle piccole basi in marmo (fig. 4)³⁵.

Più comune è il riutilizzo delle bandinelle, in damasco e broccato, applicate per coprire le cabine aperte delle vetture; queste, quando non utilizzate, soprattutto nei periodi estivi, erano conservate con cura nelle guardaroba del palazzo di

³⁴ Viene spontaneo pensare al fantasioso progetto di carrozza di Gian Lorenzo Bernini conservato al Victoria & Albert Museum di Londra (inv. 88.14.A), dove vengono proposti due tritoni urlanti che si accapigliano con le code attorcigliate ai cosciali del carro posteriore del veicolo. Su questa vicenda delle committenze di carrozze per la famiglia Chigi ancora molto c'è da capire e, come ha recentemente ricordato Petrucci, Bernini ideò per Flavio una vettura «nel principio del pontificato di Papa Alessandro» di cui però non si fa alcun cenno sulla sua figurazione. Petrucci 2017, 355.

³⁵ Fagiolo dell'Arco 1997, 19, fig. e. I vasi sono stati esposti in due mostre: T. Clifford, in *Effigies and Ecstasis* 1998, cat. 44; *Caravaggio Bernini* 2019, cat. 83, 278-279 e 299.

famiglia per evitare l'esposizione all'umidità delle rimesse. Si rileva nei conti della famiglia Pamphilj il recupero delle bandinelle in damasco nero di una vecchia carrozza da parte del sarto Giovanni Tegnier, il quale nel 1671 riuscì ad ottenere due vestiti per cavalcanti; così fece anche il «banderaro» Giovanni Innocenti che per la stessa famiglia ricavò sei pianete, stole, manipoli e borse da calice di damasco nero ricamate con gigli e stelle, un piviale con «fregio et il capuccio pieno di reccami d'oro» e sei paliotti di velluto nero da una carrozza guasta³⁶.

Le sculture lignee appaiono più complesse da riconvertire; tuttavia, la loro bellezza poteva fungere da arredo per le sale dei palazzi nobiliari. È il caso, per esempio, delle statue che ornavano una carrozza da parata di proprietà della famiglia Pallavicini Rospigliosi, le quali vengono citate nelle stanze dell'Aurora della residenza di famiglia a Roma. L'inventario dei beni del 1708, rintracciato da Daniela Di Castro, riporta la presenza di «due intagli di legno» dorati provenienti dalla parte anteriore e posteriore di un carro di carrozza; entrambi i gruppi mostrano due fame con le trombe. Nel primo intaglio è visibile una conchiglia con due delfini a formare una fontana, composizione che richiama la serpa del cocchiere quindi il carro davanti, mentre nel secondo si vede una figura di amazzone «che finge Roma con il mondo accanto»³⁷.

Altre volte queste sculture rimanevano inutilizzate, come si può intuire da una voce nell'inventario del 1722 di Flavio Orsini, reso noto da Roberto Valeriani, in cui vengono elencate «varie figure di legno intagliate dal Giorgetti con altri pezzi» appartenute alla carrozza nuziale di Marie-Anne de la Trémoille realizzata in occasione delle sue nozze del 1675³⁸.

Un caso di riciclo documentato delle parti d'intaglio di una carrozza è stato discusso da Alvar González-Palacios che rintracciò un pagamento presso l'archivio Barberini risalente al 1698 in cui l'intagliatore Giovanni Sebastiano Giorgetti fu pagato 160 scudi per aver rifatto il piede di una culla utilizzando il parafango di un calesse di proprietà del cardinale Pietro Ottoboni. L'artigiano riferisce nella sua nota di spese di aver recuperato un'aquila e «un pezzo di cartella» e di aver intagliato nuovamente «cartellami e rabeschi di fogliami e festoni e il sole con suoi raggi e rami di lauro et ape e un putto in forma di Cupido con arco e circasso». La dettagliata descrizione fornita da Giorgetti ha consentito a González-Palacios di formulare un'ipotesi per riconoscere questo oggetto in quell'arredo misterioso conservato al Getty Museum di Malibù. L'opera è composta da una base fatta a simulare delle rocce da cui diparte un cespo di alloro nel mezzo del quale appare un'aquila ripresa in volo; due tronchi laterali con foglie e forse delle ghiande si innalzano e chiudono tra loro una sorta di conchiglia. L'assonanza tra la descrizione nel documento e il tavolo di Malibù è particolarmente allettante, ma, come già avanzato dallo studioso, confermare un'identità sarebbe troppo azzardato³⁹.

³⁶ Roma, Archivio Doria Pamphilj, Mandati di pagamento, 1671, parte IV, mandato n. 760 e uno senza numero.

³⁷ Di Castro et al. 2000, 284 e nota 106 a p. 307.

³⁸ Valeriani 2000, 14. L'indicazione all'intagliatore Giorgetti è da riferire a un membro della famiglia romana di scultori del marmo e artigiani del legno. Si veda: Montagu 1970; Parisi 2019, 187-210.

³⁹ González-Palacios 2004, 88-89; González-Palacios 2022, 354-356.

Conclusioni

La messa in relazione delle testimonianze documentarie che raccontano il destino di queste straordinarie macchine effimere consente di effettuare una lettura inedita per una comprensione più profonda della loro ragion d'essere. Analizzare le pur circoscritte operazioni di modernizzazione, riciclo e smontaggio, condotte dagli artigiani nel corso del secondo Seicento, permette di gettare nuova luce sulla cultura materiale delle carrozze, finora poco studiata dalla critica⁴⁰. Come si è tentato di dimostrare la produzione di veicoli lussuosi era particolarmente apprezzata in età moderna, epoca in cui si attribuiva pari importanza ai manufatti artistici, senza alcuna distinzione tra arti maggiori e arti decorative.

Ringraziamenti

L'autrice desidera ringraziare il professore Daniele Sanguineti per il costante supporto nella ricerca. Ringrazio per il suo prezioso aiuto Giulia Fusconi, il cui confronto su questi argomenti è sempre fonte di stimolo. E grazie a Francesco Petrucci per aver condiviso con me le sue riflessioni sull'argomento.

Bibliografia

- Benocci C. 2003, *L'inventario dei quadri (1714) del cardinale Gaspare di Carpegna*, «Studi Montefeltrani», 24, 115-145.
- Benocci C. 2007, *Villa Carpegna nell'inventario del 1714: nostalgia, delizie e produzione del cardinale Gaspare Carpegna*, «Studi romani», LV, nn. 3-4, 430-440.
- Caravaggio Bernini. Early Baroque in Rome 2019*, catalogo della mostra (Vienna, Kunst Historisches Museum), Wien.
- Castel-Branco Pereira J. 2005, *Coches de representaciones en la Roma Barroca*, in *Historia del carruaje en España 2005*, Madrid, 153-177.
- Clifford T. 1998, in A.Weston-Lewis (a cura di), *Effigies and Ecstasis. Roman baroque sculpture and design in the age of Bernini 1998*, catalogo della mostra (Edimburgo, National Gallery of Scotland, 25 giugno-20 settembre 1998), Edimburgh.
- Ehrlich P.M. 1975, *Giovanni Paolo Schor*, tesi di dottorato, Columbia University, 2 voll.
- Fagiolo dell'Arco M. 1997, *La festa barocca*, Roma.
- Fusconi G. 1984, *Per la storia della scultura lignea in Roma: le carrozze di Ciro Ferri per due ingressi solenni*, «Antologia di Belle Arti», 21-22, 80-97.
- Fusconi G. 2016, *La fête baroque après 1655. Goût et fonction de l'ornement dans les appareils éphémères du Chevalier Bernin et de Johann Paul Schor*, in P. Caye, F. Solinas (a cura di), *Les Cahiers de l'Ornement*, P. Caye, F. Solinas (sotto la direzione di), II, 138-155.
- Giannini M.C. 2019, Terranova, Diego Aragona Tagliavia, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 95, 422-424.
- Golzio V. 1939, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma.
- González-Palacios A. 2004, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*, Milano.
- González-Palacios A. 2022, *Il mobile a Roma dal Rinascimento al Barocco*, Roma.
- Di Castro D., Pedrocchi A.M., Waddy P. 2000, *Il palazzo Pallavicini Rospigliosi e la galleria Pallavicini*, Roma.

⁴⁰ Vorrei ricordare due interventi di Antonella Pampalone che hanno recentemente focalizzato l'attenzione sulle carrozze della prima metà del Settecento: Pampalone 2003, 183-198; Pampalone 2010, 275-305.

- Incisa della Rocchetta G. 1954, *Frammenti di una carrozza secentesca*, «Colloqui del Sodalizio», 2, 135-139.
- Von Bernstorff M., Kubersky-Piredda S. 2013 (a cura di), *L'arte del dono: scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, atti del convegno (Roma, 14-15 gennaio 2008), Cinisello Balsamo.
- Coppolaro M., Murace G., Petrone G. 2022 (a cura di), *Le arti e gli artisti nella rete della diplomazia pontificia*, atti delle giornate internazionali di studio (Roma, Pontificia università gregoriana, 15-16 ottobre 2021), Roma.
- Martínez Arranz R. 2020, *The Apollo Coach by Cristoforo Schor*, «The Burlington Magazine», 1412, 939-945.
- Montagu J. 1970, *Antonio and Giuseppe Giorgetti: Sculptors to Cardinal Francesco Barberini*, «The Art Bulletin», LII, 3, 278-298.
- Origlia R. 2021, *Nuove aggiunte sulla carrozza romana dalla corrispondenza con il ministro francese Hugues de Lionne (1661-1671)*, «Studi di Memofonte», 27, 1-18.
- Origlia R. 2023, *Drawings of Parade Carriages for Cardinal Francesco Maria de' Medici*, «Metropolitan Museum Journal», 58, 86-95.
- Origlia R. c.s., *Carri trionfali e carrozze di Johann Paul Schor per la famiglia Chigi: tra disegni e supervisione degli artigiani*, in S. Albl, E. Martini (a cura di), *Le arti a Roma nel secondo Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma, Istituto Storico Austriaco, 27-29 settembre 2023).
- Pampalone A. 2003, *Nota su Pietro Bracci intagliatore di carrozze*, in E. Debenedetti (a cura di), *Sculture romane del Settecento, III. La professione dello scultore* (Studi sul Settecento Romano; 19), Roma, 183-198.
- Pampalone A. 2010, *Miniatori poco noti, pittori e doratori di ceri, libri, stendarsi, carrozze, galere pontificie*, «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», 10, 275-305.
- Parisi C. 2019, *Il reliquiario rospigliosiano di san Bartolomeo Apostolo a Pistoia. Nuove indagini su Antonio Giorgetti*, in A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato (a cura di), *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, Milano, 187-210.
- Petrucci F. 2017, *Bernini inventore. Disegni berniniani per arti decorative*, in S. Ebert-Schifferer, T. A. Marder, S. Schütze (a cura di), *Bernini disegnatore. Nuove prospettive di ricerca*, atti del convegno internazionale (Roma 20-21 aprile 2015), Roma, 341-364.
- Petrucci F. 2022, *Palazzo Chigi in Ariccia: nel contesto del complesso berniniano e dell'antico feudo chigiano*, Roma.
- Prete C. 2014, *Tra città e provincia: il palazzo Carpegna di Carpegna e le collezioni del cardinale Gaspare*, in G. Perini Folesani, A.M. Ambrosini Massari (a cura di), *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi*, Firenze, 159-170.
- Relazione dell'Ambasciata straordinaria d'ubbidienza inviata dal Sereniss. Principe Don Pietro Successore, Governatore, e Regente dei Regni di Portogallo, e degl'Algarbi 1670*, stamperia Mancini, Roma.
- Sanguineti D. 2014, *Una «foggia non prima usata»: appunti sull'arte carradoria nella Roma barocca*, in M. Lattanzi, A. Merlotti, F. Navarro (a cura di), *Carrozze regali. Cortei di gala di papi, principi e re*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria, Citroniera Juvarriana, 28 settembre 2013-2 febbraio 2014), Cinisello Balsamo, 19-26.
- Valeriani R. 2000, *La princesse des Ursins e l'eredità Orsini*, «Antologia di belle arti», 59/62, 5-29.
- Wackernagel R. H. 2008, *Carrozze romane*, «Barockrichte», 50, 301-307.
- Wright G. M. 1687, *Ragguaglio della Solenne Comparsa fatta in Roma, gli otto Gennaio MDCLXXXVII dal'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Conte di Castelmaine*, Roma.

La miniatura come pratica femminile nell'Ottocento. Il messale ambrosiano di Anna Zannini Tinelli

AGATA GAZZILLO
Università degli Studi di Padova
agata.gazzillo@phd.unipd.it

Abstract

Anna Zannini Tinelli (1805-1885) was a Milanese noblewoman whose artistic contribution intersected with the revival of miniature technique and the feminine dimension in the 19th century, a phenomenon with European scope. Her decoration of a 19th-century Ambrosian missal provides an opportunity for reflection on the social and aesthetic relationships associated with the recovery of this artistic practice, within a context grappling with the rediscovery of the Middle Ages as a cultural reference point. During the 19th century, miniature art gained popularity through disseminating print media, becoming the subject of interest for a broader audience. Women, in particular, were involved in both the consumption and revival of this technique, reflecting social issues and emerging bourgeois virtues. Tinelli, a significant figure in this phenomenon, adeptly combined styles and models, creating an example of artistic revival where her reinterpretation of ancient models mirrored political aspirations for freedom and national identity, emphasizing the importance of miniature art as a form of social and cultural expression.

Keywords

Revival; models; manuscript illumination; neo-medievalism.

«Dedicatasi all'arte della miniatura e in essa fattasi assai valente, impiegò il gentil pennello a decorare messali e libri devoti [...] i quali richiamano quanto di più peregrino ci offrono le vetuste pergamene miniate dai monaci del Medioevo nel silenzio e nella calma dei chiostrini»¹. Queste sono alcune delle parole che nel 1862 Antonio Caimi, segretario e docente dell'Accademia di Brera, seguace e amico di Francesco Hayez, scrisse a proposito di Anna Zannini Tinelli (1805-1885)², nobildonna meneghina la cui vicenda biografica e artistica incrocia aspetti che riguardarono il rapporto instauratosi tra il recupero della tecnica della miniatura e la dimensione femminile durante il XIX secolo. Il caso – noto alla letteratura benché poco conosciuto³ – dell'intera decorazione di un messale di rito ambrosiano confezionato dalla Tinelli intorno alla metà secolo, consente in questa occasione di aprire una riflessione in merito ad aspetti sociali e di gu-

¹ Caimi 1862, 85; una menzione delle capacità miniatorie di Anna Zanni Tinelli, tra le altre, si ha anche in Barbiera 1902: «Sapeva miniare, sullo stile degli alluminatori del Medio Evo, pergamene preziose. La chiesa di San Francesco di Paola a Milano conserva un messale miniato da lei: è tutto un sorriso di tinte delicate: pare il sorriso di quell'anima.», 89.

² Un profilo biografico di Anna Zannini Tinelli, inserito nel contesto dell'importante famiglia lombarda dei Tinelli, si deve a Serena Contini 2000, 93-110.

³ Contini 2000, 104-107; Reborà 1994, 34, 132-133, scheda 60.

sto sottesi al recupero di certe pratiche artistiche. Il farsi strada della miniatura e dei suoi elementi costitutivi (tecnica, ornamentazione, supporti) come oggetto di attenzione *popolare* durante l'Ottocento, non può definirsi come fenomeno univoco o coerente rispetto al contemporaneo sviluppo delle arti maggiori, ma si individua in zone d'ombra spesso sconosciute alla storia dell'arte ufficiale: in tal caso, nell'ambito della stampa popolare, dell'insegnamento finalizzato alle arti decorative e del dilettantismo.

È noto quanto la fascinazione per il codice miniato nei termini di una sua riproducibilità, divenne oggetto di interesse da parte di un'*audience* ben più ampia rispetto a quella dei circoli dell'erudizione e del collezionismo⁴. Al successo del libro decorato in epoca moderna concorse il progresso della stampa, con il proliferare in tutta Europa – massimamente in Inghilterra e in Francia – di opuscoli e manuali aventi funzione spiccatamente divulgativa e didattica. Si trattava perlopiù di volumi organizzati come compendi storici dello sviluppo dell'*ars illuminandi* in cui l'evolversi dello stile veniva illustrato con riproduzioni di pagine miniate, o parti di esse, estrapolate da bibbie, libri d'ore, corali – tipologie note del codice manoscritto – e ancora tavole a colori o in *outline* con singoli elementi decorativi e figurativi. L'occhio del fruitore moderno entrava così in contatto con il repertorio del libro miniato per rapporto indiretto e soprattutto selettivo.

Dalla frammentazione fisica perpetrata sui codici dalle innumerevoli operazioni di ritaglio condotte negli ambienti del collezionismo, si giungeva a una frammentazione visiva veicolata dalla stampa, in cui l'originaria coerenza stilistica e compositiva delle pagine miniate veniva scomposta, generando serie di modelli ridotti a moduli replicabili e ricomponibili: singole lettere, frazioni di bordi ornamentali e persino figure, assunsero il valore di «suggestions for [...] modern illumination»⁵. Evidente la natura didattica alla base di questi volumi⁶, volti non solo a illustrare ma a insegnare come *alluminare* ad un pubblico sempre più sensibile al repertorio letterario e artistico di un Medioevo che l'Europa occidentale tentava di rigenerare per estrapolarne, qua e là, i prodromi della propria identità culturale⁷. Per dirla con le parole di Renato Bordone: «Il passato che nella storia è pensato, nel *revival* è vissuto, come forma da dare al presente», perciò, «non basta collezionare, occorre riprodurre»⁸. Nell'ambito di una più generale produzione di tipo revivalistico, la creazione 'guidata' di oggetti il più possibile somiglianti ai tesori della tradizione miniatoria divenne, in determinati contesti, passatempo borghese e domestico.

Forma medievale alle aspirazioni del presente fu data in particolare dalla pratica femminile di quest'arte in quasi tutta Europa tanto che – come nota Orofino in un suo saggio sul tema – il recupero di questa tecnica da parte delle

⁴ Cfr. Hindman, Camille, Watson 2001; si rimanda, inoltre, al volume del 2007 *The Revival of Medieval Illumination: Nineteenth Century Belgium Manuscripts and Illuminations from a European Perspective*, a cura di T. Coomans e J. De Maeyer.

⁵ Questa espressione, ripresa in Watson 2001, 193, si riferisce alla suddivisione dei capitoli operata da Noel Humphreys (1849, 43 e *passim*) in cui l'autore consiglia al lettore diversi modi per applicare gli stili dei diversi *specimens* a opere miniate moderne.

⁶ Watson 2007, 102-107.

⁷ Si veda in generale Castelnuovo, Sergi 2004.

⁸ Bordone 1991, 192.

donne, dalla fruizione alla produzione di oggetti miniati, si esprime nel contesto laico quanto religioso in modo così ricorsivo da aver reso possibile una lettura di genere del fenomeno⁹.

La miniatura per e delle donne, a seconda dei paesi che vi furono coinvolti, portò con sé riverberi di «utopie progressiste, trionfalismo cattolico e celebrazione di domestiche virtù borghesi»¹⁰; quest'ultimo aspetto costituisce una sorta di denominatore comune di tutte, o quasi, le manifestazioni di questo fenomeno: si trattava di sottolineare una distinzione di genere all'interno della gerarchia sociale, riflessa nei campi d'azione consentiti agli uomini e alle donne e, in questo caso, nella pratica artistica.

Lo spazio privato si confaceva al genere femminile così come quello pubblico continuò ad essere appannaggio degli uomini e con esso lo studio delle arti maggiori. In tal senso la miniatura comparve spesso accanto alle altre, tradizionali, attività dell'angelo del focolare (in campo professionale quanto dilettantistico) come il ricamo e il confezionamento di piccoli oggetti d'arredo. Dal salotto alla cella claustrale, la decorazione minuziosa su piccole superfici ben poteva adattarsi all'attitudine mesta e paziente della donna esemplare, il cui *gentil* pennello, come eloquentemente espresso dalle parole di Caimi, si apprestava a realizzare quelli che venivano definiti *lavori di bellezza*: cioè prodotti in cui profonde un'intenzionalità artistica, al fine di distinguerli da manufatti di immediata utilità¹¹. Anche in questo senso andava prospettandosi una distinzione di classe sociale in base alla quale una donna poteva dedicarsi, laddove la sua condizione lo permettesse, ad attività di gratificante diletto manuale in quella che Mazzocca, relativamente agli esercizi artistici di chiaro stampo dilettantistico, ha definito «rivendicazione della sfera familiare come spazio estetico»¹².

Il caso di Anna Zannini Tinelli si inserisce in questa tendenza borghese che, alla seconda metà del secolo in Italia, sviluppò una predilezione per un gusto eclettico che incluse, non di rado, riferimenti alla cultura figurativa medievale e rinascimentale. La produzione di un codice o di una pergamena miniata, nel contesto appena accennato, poteva costituire l'esito dei più diffusi insegnamenti del disegno e della calligrafia, benché non manchino esempi di istituti femminili milanesi in cui «la miniatura delle pergamene» compare chiaramente come materia di studio, assimilata alle altre attività creative di stampo decorativo riservato alle donne¹³. Peraltro la calligrafia, insieme alle altre tecniche gravitanti nell'ambito delle arti decorative, sembra aver avuto – durante tutto il secolo – un rapporto non secondario con la miniatura, intesa come fonte di modelli utili allo sviluppo delle arti industriali. Nonostante il rapporto tardivo dell'Italia con la manualistica, durante l'ultimo quarto dell'Ottocento furono pubblicati volumi didattici sullo stampo di quelli europei (fig. 1), volti a supportare il lavoro di ornatisti, litografi, incisori, con serie di facsimili tratti da codici originali, altre volte con esempi di invenzione in stile genericamente neomedie-

⁹ Cfr. Orofino 2008; De Maeyer 2007.

¹⁰ Orofino 2008, 637.

¹¹ Rizzini 1994, 54.

¹² Mazzocca 1978, 46.

¹³ Rebora 1994, 34, 39 nota 61; Ascoli 2007, 199.



Fig. 1. Alfredo Melani, *Il Manuale dell'ornatista. Raccolta D'iniziali Miniature e Incise, D'inquadrature Di Pagina, Di Fregi E Finalini, Esistenti In Opere Antiche Di Biblioteche, Musei E Collezioni Private. XXIV Tavole In Colori Per Miniatori, Calligrafi, Pittori D'insegne, Etc.*, 1896, tavv. III, V.

vale¹⁴. Anna Zannini Tinelli si era formata presso il Collegio delle Fanciulle di Milano, studiando appunto disegno e minio in un contesto che, proprio durante gli anni della sua giovinezza, vedeva il risveglio della miniatura, intesa come decorazione libraria, nel linguaggio di raffinato gusto *troubadour* di Giambattista Gigola (1767-1841) che, a partire dal 1811, profuse il suo impegno anche nelle illustrazioni di opere letterarie¹⁵; più tardi, grazie al diffondersi di un più spiccato gusto di stampo neorinascimentale, la miniatura su pergamena trovò sacche di resistenza in produzioni di stampo revivalistico, mediate sia dalla cultura della copia di memoria purista, sia dalla maggiore circolazione di stampe di traduzione e facsimili¹⁶.

¹⁴ Al 1905 risale l'unico manuale paragonabile a quelli europei pubblicati già dalla prima metà del XIX secolo: *La Miniatura su pergamena, corso teorico pratico* di Vittorio Vulten, egli stesso miniatore, il quale fu anche direttore della rivista *Arte Minuscola* (1895-1911): questa, peraltro, dalla connotazione spiccatamente femminile. Molte le pubblicazioni precedenti tra cui si citano, a titolo esemplificativo: la *Collezione di Modelli di tutte le Epoche e di tutti gli Stili per artisti, litografi, calligrafi, incisori ecc.*, per la collana degli Alfabeti Hoepli (1886); *Manuale dell'Ornatista. Raccolta D'iniziali Miniature e Incise, D'inquadrature Di Pagina, Di Fregi E Finalini, Esistenti In Opere Antiche Di Biblioteche, Musei E Collezioni Private. XXIV Tavole In Colori Per Miniatori, Calligrafi, Pittori D'insegne, Etc.*, di Alfredo Melani; *Spicilegio storico paleografico di alfabeti e fac-simili tratti da codici, diplomi e monumenti* (1893), di Michele Favalaro.

¹⁵ Mazzocca 1978.

¹⁶ Figure attive nel campo della miniatura su pergamena a Milano furono Gaetano Speluzzi e Raffaele Bonacina, attivi tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo. Cfr. Rebora 1994, 34, 39 nota 60; su Speluzzi, Marelli 2008, 21, 26 nota 3; Bonacina è citato da Ascoli 2007, 199; quest'ultimo è indicato come insegnante di calligrafia a Milano (*Stato del personale addetto alla pubblica istruzione del Regno d'Italia al 31 dicembre 1877, Appendice al Bollettino del Ministero dell'Istruzione*, 8); dal database online delle esposizioni tenutesi a Brera si evince come Bonacina, dal 1874 al 1881, avesse esposto circa otto miniature su pergamena nello stile di Raffaello.

Gli stimoli derivanti da un ambiente artistico quale quello appena descritto, applicato alla dimensione dell'esercizio dilettantistico per come previsto dalla formazione di una donna altolocata della Milano di metà Ottocento, certamente favorirono la realizzazione del codice. Tuttavia, il messale – sopravvissuto nella memoria di Milano nei decenni successivi alla sua realizzazione – sembrò assumere un valore ulteriore rispetto alle minuterie che riempivano i salotti borghesi. Si è parlato di aspirazioni identitarie sullo sfondo di un'attività da passatempo domestico; e in effetti, l'impresa della Tinelli fu un esempio di come la *casalinghitudine* della miniatura, come è stata peculiarmente definita¹⁷, avesse posto un piede fuori dalla porta per unirsi ai sentimenti patriottici che infiammavano gli animi all'indomani delle cinque giornate di Milano. Parte della letteratura sottolinea infatti come tra le motivazioni alla base del confezionamento del codice si celassero i desideri libertari della Tinelli, la cui vita era stata per gran parte spesa nella lotta politica¹⁸. E così mentre le *Dames Légitimistes de France* commissionavano nel 1844 il famoso Messale Chambord (V&A, msl, 1984, 68)¹⁹ per auspicare al ritorno di una monarchia sotto il nome dei Valois, la Tinelli iniziava il paziente confezionamento di un *ex voto* per la liberazione definitiva della città dall'oppressione austriaca. Il messale sarebbe stato iniziato nel 1848 e poi da lei stessa donato, subito dopo l'Unità, alla chiesa di San Francesco di Paola in via Montenapoleone, dove è tutt'ora conservato.

Un desiderio di libertà neanche troppo nascosto tra le pieghe di un'esistenza votata agli ideali repubblicani e antiabsburgici che venivano condivisi nei salotti milanesi, alimentati dall'impegno di donne divenute celebri nella storia risorgimentale italiana, come Clara Maffei o la principessa Cristina Trivulzio Belgiojso la quale peraltro, alla morte del padre Gerolamo, avrebbe ereditato parte della splendida collezione libraria di famiglia²⁰. Anche Anna «primeggiava fra le cospiratrici della Giovine Italia»²¹ e «correndo sul filo del rasoio, aveva aperto la sua casa a tutti i patrioti»²². Nelle accorate pagine di certa letteratura sulla carboneria femminile, come anche dalle carte dell'archivio di famiglia²³, Anna viene descritta come colta e amante delle arti.

Il messale ambrosiano è costituito da quarantaquattro fogli in cui l'ordinario della messa e le relative festività del calendario liturgico sono introdotte da lettere miniate, suddivise tra decorate e istoriate, per un totale di circa centoquaranta iniziali rese con una notevole perizia e un'attenzione quasi lenticolare al dettaglio²⁴. Lo spazio in questa sede non consente una disamina completa dei molteplici riferimenti visivi che animano il codice, il quale – al di là della sua funzione liturgica – sembra costituire un saggio dell'evoluzione degli

¹⁷ Orofino 2008, 642.

¹⁸ Sironi 1965, 124-125. L'autore sottolinea «l'amor di Patria» che ispirò il confezionamento del messale, confondendo l'identità dell'autrice, che identifica con Antonietta Albini Fioretti il cui merito fu solo quello di aver presentato il messale all'Esposizione Beatrice di Firenze del 1890; cfr. Contini 2000, 104 nota 39, 107; sul valore votivo del messale: Rebora 1994, 133, scheda 60; Ascoli 2007, 199.

¹⁹ Hindman, Camille, Watson 2001, 144-146, 148; Orofino 2008, 637.

²⁰ Pasini 1993, 650.

²¹ Barbiera 1899, 227-229.

²² Martinola 1980, 11.

²³ Per uno studio delle carte d'archivio Tinelli si veda Contini 2000.

²⁴ Le prime notizie sul codice si trovano in Rebora 1994, 132-133, scheda 60, 132; cfr. Contini 2000, 104, n. 40.

stili dell'*ars illuminandi* dall'età romanica sino al tardo Rinascimento. La miniatrice passa in rassegna diverse tipologie ornamentali, desunte da altrettante tipologie librerie, non limitandosi alla tradizione decorativa del messale. La Tinelli filtra questo repertorio attraverso l'ecllettismo tipico di una cultura passatista quale fu quella del XIX secolo, e lo fa rielaborando i modelli attraverso sistemi di codificazione che passano dalla copia a rimaneggiamenti più dichiaratamente revivalistici che in questa sede sarà possibile presentare solo in minima parte.

Un esempio è costituito dall'incipit del Vangelo di Giovanni (*In principio erat verbum*) (f. 27r) (fig. 2) che introduce la domenica di preparazione alla Pasqua in cui la Tinelli opera una ripresa palmare della miniatura di introduzione al libro della Genesi (*In principio deus creavit*), contenuta nella seconda

Bibbia di San Marziale, prodotta a Limoges nel XII secolo (BNF, ms.Latin 8,1, f.5v)²⁵. Benché si tratti evidentemente di una copia, l'autrice interviene sul modello prima alterandone la destinazione liturgica, poiché colloca la miniatura a introduzione di un Vangelo, poi con una serie di modifiche che svelano l'inventiva della mano ottocentesca: oltre alla variazione dei colori di fondo, indugia sulla filettatura delle lettere e riempie il campo interno con decorazioni aggiuntive decontestualizzate, come il motivo a tre puntini, quello a stelline e con bottoni dorati, questi ultimi più che altro mediati dalla miniatura gotica, in un effetto complessivo di *horror vacui* che si impone sull'occhio anche per mezzo dell'utilizzo massiccio della lamina d'oro.

Un altro modello diretto si riscontra poco prima nel codice, a f. 25v, con la decorazione della parte del canone dedicata alla *Comunione* (fig. 3) in cui viene riprodotta la miniatura di una pagina tratta da una *Bibbia* bolognese del XIII secolo, probabilmente appartenuta a Clemente VII (BNF, ms.latin 18)²⁶ e, in particolare, quella del foglio 276v²⁷ con l'incipit dal libro di Ezechiele. Pur mantenendo intatta la struttura del fregio originario, riprodotto interamente anche nelle cromie, l'autrice interviene arbitrariamente sul piano della figurazione,

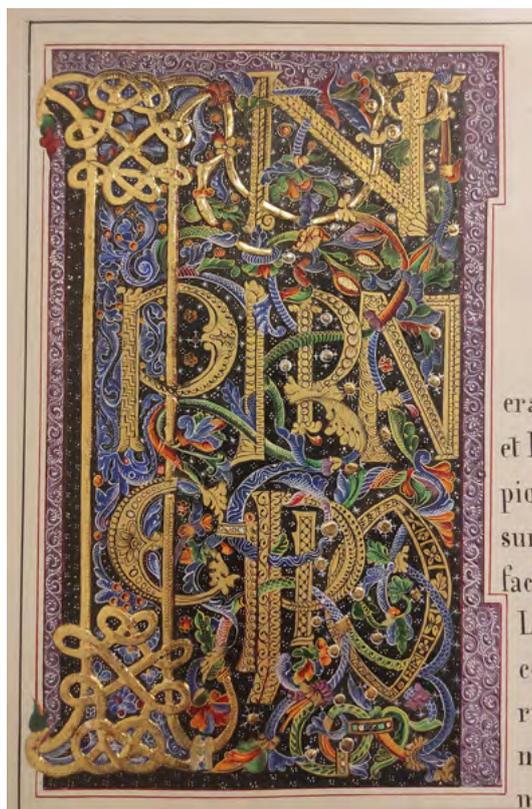


Fig. 2. Anna Zannini Tinelli, *Messale di rito ambrosiano*, f. 27r, metà del XIX sec., Milano, Chiesa di San Francesco di Paola (foto dell'autrice).

²⁵ Besseyre 2005, scheda 213, 277.

²⁶ Cfr. Gousset 2000, scheda 113, 352-356.

²⁷ <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000540x/f564.item.zoom>.

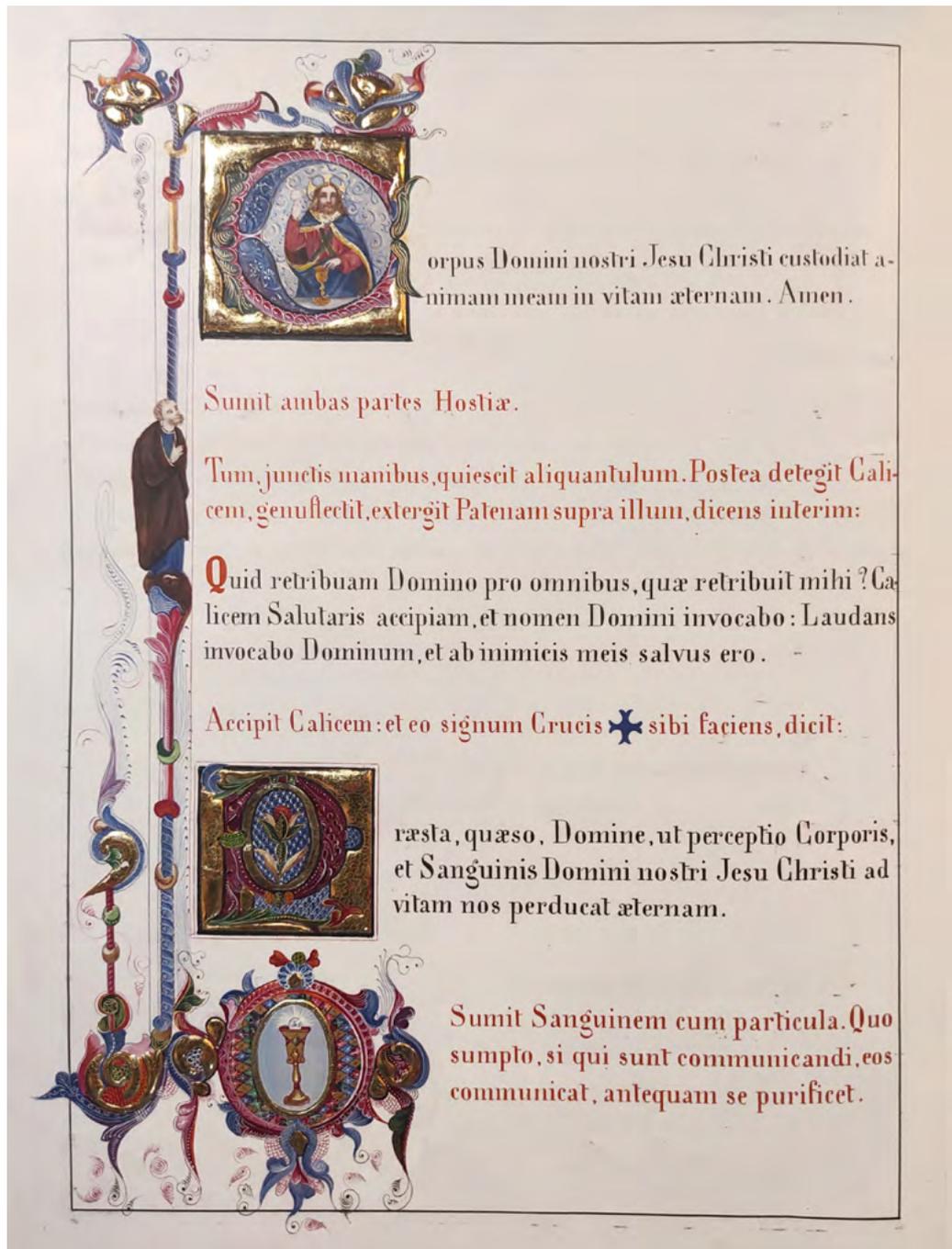


Fig. 3. Anna Zannini Tinelli, *Messale di rito ambrosiano* f. 25v, metà del XIX sec., Milano, Chiesa di San Francesco di Paola (foto dell'autrice).

sostituendo al tetramorfo un'immagine di Cristo con l'ostia e a Ezechiele addormentato con i suoi compagni dipinto nel medaglione del *bas de page*, il calice dell'Eucarestia. L'uso funzionale (come moduli a sé stanti) degli elementi che compongono tradizionalmente la pagina miniata – fregio, lettera, figurazione – tradisce l'abitudine, propria dell'occhio ottocentesco, di intendere la miniatura come repertorio visivo scomponibile: un atteggiamento che dai *pasteboards* della

celebre vendita di miniature presso Christie's del 1825²⁸, giungeva sino alle più recenti tavole di facsimili, in cui quegli stessi elementi, riproposti isolatamente, suggerivano un loro utilizzo modulare.

In altri casi, si ravvisano incursioni che dimostrano la grande ricerca nella scelta dei riferimenti formali, il che, accanto alla consultazione di materiale a stampa, potrebbe anche far supporre la conoscenza diretta di alcuni codici da parte della Tinelli. Le sue immaginifiche rielaborazioni prendono in prestito peculiarità formali e decorative tipiche di determinati ambiti in cui fiori la decorazione del libro, dalla miniatura gotica di area padana²⁹ – come si è potuto vedere – al gusto per le *drogeries* e i fregi abitati da figure dei libri d'ore franco fiamminghi³⁰. Muovendosi tra i secoli aurei della miniatura, Anna

Zannini Tinelli si prova anche nella citazione di iniziali e fregi umanistici, recuperando i bianchi girari. Più evocative del repertorio miniato dei libri di coro, invece, le grandi incipitarie che occupano quasi interamente lo spazio del foglio (f. 4r) (fig. 4). Il modello diretto qui è un Graduale miniato da Cristoforo Cortese per un monastero camaldolese dell'isola di Murano (S. Michele o S. Mattia), custodito alla Biblioteca Braidense di Milano dal 1810 (ms. Braid. AB.XVII.28)³¹. Rimaneggiando gli elementi decorativi del corale quattrocentesco, che sparge con dovizia qua e là tra le sue composizioni, l'autrice si sofferma puntualmente sul f. 55r del codice braidense, raffigurante la scena della *Circoncisione*. Della miniatura, Anna Zannini Tinelli recupera la sola incipitaria P, che rigonfia fantasiosamente di orpelli con una minuzia da ricamatrice. Tra le più importanti del messale, per ragioni liturgiche, la miniatura a piena pagina raffigurante

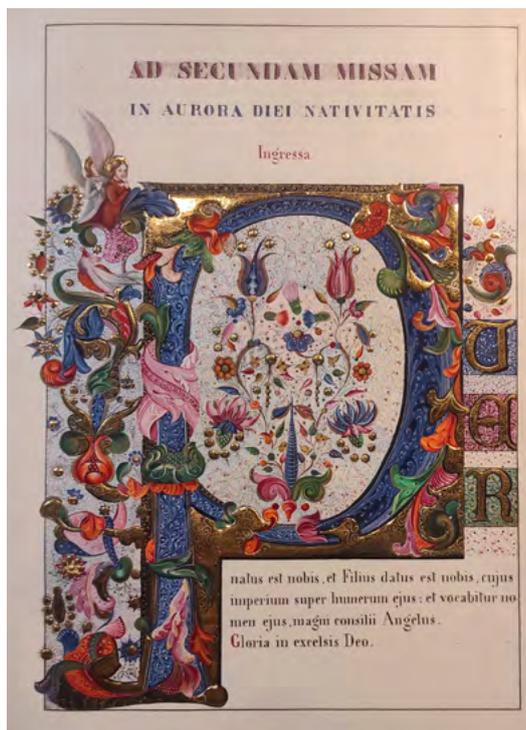


Fig. 4. Anna Zannini Tinelli, *Messale di rito ambrosiano*, f. 4r, metà del XIX sec., Milano, Chiesa di San Francesco di Paola (foto dell'autrice).

²⁸ Toniolo 2016, 15.

²⁹ La stessa copia dal foglio 276v della *Bibbia bolognese* (BNF, ms.lat,18), è stata riscontrata da chi scrive in un disegno conservato al Victoria & Albert Museum di Londra (D.60-1893), firmato 'C. Barison', realizzato presumibilmente durante la prima metà del XIX secolo. Su questo nucleo di disegni ho in corso uno studio nell'ambito della mia ricerca di dottorato sui diversi aspetti del recupero della miniatura in Italia tra XIX e XX secolo.

³⁰ Benché non siano ancora state raccolte prove dirimenti, è possibile supporre che il coinvolgimento della Tinelli negli ambienti politici e culturali di Milano (Contini 2000, 100), possa aver favorito il suo accesso a importanti collezioni di codici come quella Trivulziana, ereditata per metà da Cristina Trivulzio Belgiojoso (trasferita nel 1824 nella sua villa di Locate di Triulzi), poi confluita, non senza subire diverse alienazioni, nel fondo Trotti della Biblioteca Ambrosiana nel 1907 (Pasini 1993, 650-650 e *passim*).

³¹ Sul miniatore la bibliografia è assai vasta. Da ultimo si veda: Minazzato 2020, 145-155 (con bibliografia); sul codice si veda la scheda di Mariani Canova 1988, 232-239.



Fig. 5. Anna Zannini Tinelli, *Messale di rito ambrosiano*, f. 18v, metà del XIX sec., Milano, Chiesa di San Francesco di Paola (foto dell'autrice).

Cristo crocifisso (f. 18v) (fig. 5), che dimostra ancora una volta la conoscenza dei sistemi illustrativi della tradizione del messale. Da quest'ultima deriva il grande spazio dato alla croce nel momento dell'elevazione dell'ostia, esemplificata – sin dall'epoca carolingia – dalla lettera T (*te igitur*), generalmente con la raffigurazione della crocifissione. La grande miniatura è in realtà il risultato di un'operazione di *collage* condotta grazie al riutilizzo di una illustrazione incollata e ridipinta dall'autrice; si tratta, più in particolare, di una incisione da Albrecht Dürer facente parte di un set di stampe di traduzione di tema religioso

tratte, tra gli altri, da Raffaello e Luca Giordano. La serie fu realizzata dall'incisore inglese John Rogers (1808-1888 ca) e edita tra gli anni Quaranta e Cinquanta da John Tallis con l'aggiunta di bordi decorati: piccoli quadri, presentati come miniature a piena pagina, forse proprio destinate a forme di devozione privata³². Questa forma di 'riuso' delle immagini, se da una parte si motiva alla luce della difficoltà che avrebbe implicato la realizzazione di un soggetto complesso, è il segno, dall'altra, di una stretta relazione tra la miniatura di *revival* e la stampa di traduzione.

Per concludere, la rielaborazione artificiosa dei modelli, attraverso processi di decontestualizzazione formale quanto semantica, alla ricerca di nuovi significati e nuove funzioni, è ciò che con più evidenza caratterizzò il fenomeno del recupero della miniatura durante l'Ottocento. Nonostante l'ingenuità qualitativa di simili opere, tali esiti possono comunque restituire l'idea delle diverse forme tramite cui l'*ars illuminandi* sopravvisse nell'immaginario moderno. Nell'ottica di una patriota miniatrice, il recupero dell'oggetto liturgico per eccellenza, quello del messale, inteso come sintesi di parola e immagine, ben poteva prestarsi a esprimere un auspicio politico di libertà, attraverso la reinterpretazione di un linguaggio del passato recuperato, appunto, come forma da dare al presente, in cui i modelli vengono progressivamente copiati, imitati e emulati.

BNF = Paris, Bibliothèque nationale de France

V&A = London, Victoria & Albert Museum

Bibliografia

- Ascoli F. 2007, L'enluminure italienne au XIX siècle, un nouveau méconnu, in T. Coomans, J. De Maeyer (eds.), *The Revival of Medieval Illumination: Nineteenth Century Belgium Manuscripts and Illuminations from a European Perspective*, Leuven, 197-205.
- Barbiera R. 1899, *Figure e Figurine del secolo che muore*, Milano, 227-229.
- Barbiera R. 1902, *La Principessa Belgiojoso, i suoi amici e nemici, il suo tempo. Da memorie mondane inedite o rare e da archivi segreti di Stato*, Milano, 87-89.
- Besseyre M. 2005, Bible ("seconde bible de Saint-Martial") (scheda 213), in D. Gaborit-Chopin, F. Avril (a cura di), *La France romane au temps des premiers Capétiens (978-1152)*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 10 mars-6 juin 2005), Paris, 277.
- Bordone R. 1991, La codificazione dell'eclittismo alla fine dell'Ottocento, in C. Mozzarelli, R. Pavoni (a cura di), *Milano fin de siècle e il caso Bagatti-Valsecchi*, Milano, 191-199.
- Castelnuovo E., Sergi G. 2004 (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo. IV. Il Medioevo al passato e al presente*, Torino.
- De Maeyer J. 2007, Des vierges et des manuscrits dans des châteaux et des abbayes. Réalité médiévale ou fiction romantique?, in T. Coomans, J. De Maeyer (eds.), *The Revival of Medieval Illumination: Nineteenth Century Belgium Manuscripts and Illuminations from a European Perspective*, Leuven, 63-68.
- Caimi A. 1862, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano.

³² Il set derivava da *The Gallery of Scripture Engravings, Historical and Landscape, with Descriptions, Historical, Geographical and Pictorial* di John Kitto, pubblicato a Londra in tre volumi tra 1846-1847.

- Contini S. 2000, La figura di Anna Zannini Tinelli tra famiglia, politica ed arte, in M. Cavallera (a cura di), *I Tinelli. Storia di una famiglia. Sec. XVI-XX*, Milano, 93-110.
- Hindman S., Camille M., Watson R., *Reproductions: Transmission of Manuscript Illumination in Nineteenth-Century England*, in *Manuscript Illumination in The Modern Age, Recovery and Reconstructions*, exhibition cat. (Evanston, Mary and Leigh Block Museum of Arts, 2001), S. Hindman, M. Camille, N. Rowe, R. Watson (eds.), Evanston, 2001, 103-175.
- Humphreys H. N. 1849, *The Art of Illumination and Missal painting. A Guide to Modern Illuminators*, London.
- Fiorio M. T. 1989, L'Ottocento femminile attraverso le raccolte pubbliche milanesi, in A. Scotti, M. T. Fiorio, S. Reborà (a cura di), *Dal salotto agli ateliers. Produzione artistica femminile a Milano 1880-1920*, Milano, 19-26.
- Gousset M. T. 2000, "Maestro della Bibbia Lat.18", (Iacopino da Reggio), Bibbia sacra, fine del secolo XIII (scheda 113), in M. Medica (a cura di), *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 15 aprile-16 luglio 2000), Bologna, 352-356.
- Marelli I. 2008, Una affiatata equipe per il Teatro di Como: Gaetano Spaluzzi, Giuseppe Croff ed Eleuterio Pagliano, in V. Villa (a cura di), *Da dietro le quinte. Il restauro dell'apparato decorativo del Teatro Sociale di Como: un itinerario, tecnico, scientifico e umano*, Varese, 21-29.
- Mariani Canova G., Graduale (scheda 65), in M. Boskovits (a cura di), *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 1988), Milano 1988, 232-239.
- Martinola G. 1980, *Gli esuli italiani nel Ticino*, Comitato italiano nel Ticino.
- Mazzocca F. 1978, *Neoclassico e troubadour nelle miniature di Giambattista Gigola*, Milano.
- Medica M. 2003, *La Bibbia di Gerona e il suo committente: una proposta per il cardinale Jean Cholet*, «Arte medievale», 2/2 (2003), 65-85:74-75, 78, 81, 84 (n. 23, 61).
- Minazzato M. 2020, Cristoforo Cortese, protagonista dell'illustrazione dei libri corali in area veneta, in F. Toniolo, C. Ponchia (a cura di), *I corali miniati di San Giorgio Maggiore a Venezia. L'incanto nella Parola*, Cinisello Balsamo, 145-155.
- Orofino G. 2008, Femmes au foyer-femmes cloitrées. Le donne e il revival della miniatura medievale tra Otto e Novecento, in A. C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: arte e storia*, Atti del X Convegno internazionale di studi, Milano, 637-647.
- Pasini C. 1993, *Dalla biblioteca della famiglia Trivulzio al Fondo Trotti dell'Ambrosiana (e l'«inventario di divisione» Ambr.H150 SUSS. Compilato da Pietro Mazzucchelli, «Aevum»*, 67 (3), 647-685.
- Reborà S. 1994, Le arti figurative, in *Le arti nobili a Milano 1815-1915*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi, dicembre 1994-gennaio 1995), Milano, 24-39.
- Rizzini M. 1994, "Penelope ha fatto il suo tempo" ? Dilettantismo e professionalità nei lavori femminili a Milano tra Otto e Novecento, in *Le arti nobili a Milano 1815-1915*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Bagatti Valsecchi, dicembre 1994-gennaio 1995), Milano, 54-70.
- Sironi G. 1965, *La parrocchia prepositurale di S.Francesco di Paola in S. Anastasia*, Milano, 124-125.
- Toniolo F. 2016, Le miniature della Fondazione Giorgio Cini, in M. Medica, F. Toniolo (a cura di) con la collaborazione di A. Martoni, *Le miniature della Fondazione Giorgio Cini. Pagine, ritagli, manoscritti*, Cinisello Balsamo, 11-65.
- Watson R. 2001, *Revivals. Morality and Manuscript Illumination in Nineteenth Century*

AGATA GAZZILLO

England, in *Manuscript Illumination in the Modern Age, Recovery and Reconstructions*, exhibition cat. (Evanston, Mary and Leigh Block Museum of Arts, 2001), S. Hindman, M. Camille, N. Rowe, R. Watson (eds.), Evanston, 177-213.

Watson R. 2007, Publishing for the Leisure Industry. Illuminating Manuals and the Reception of a Medieval Art in Victorian Britain, in T. Coomans, J. De Maeyer (eds.), *The Revival of Medieval Illumination: Nineteenth Century Belgium Manuscripts and Illuminations from a European Perspective*, Leuven, 79-108.

Il vermut del duca. Emanuele Filiberto, Carlo Marochetti e gli immaginari popolari della tarda età contemporanea

ALBERTO PIRRO

Università degli Studi di Napoli Federico II

alberto.pirro@unina.it

Abstract

On 4 November 1838, the equestrian monument dedicated to Emanuele Filiberto, Duke of Savoy (1528-1580), was inaugurated in Turin. Commissioned by Charles Albert in 1831, the bronze was realised by Carlo Marochetti (1805-1867), a Turin-born but French-trained sculptor. Erected in one of the city's most important squares, the statue symbolised the Savoy dynasty's successful revival during the crucial years of the Risorgimento. However, in the second half of the 20th century, the *Emanuele Filiberto* seems to regain new life, thanks to the renewed interest in modern and contemporary art. The monument became the protagonist of advertising, tourist posters, postcards, stamps, book covers, films and comics, with different meanings than the original ones. The equestrian statue came back as an alternative reference model to those used in the capital of Fiat, appearing in new art forms of a new contemporaneity.

The paper aims to focus on the changes in the semantic and paradigmatic value of a work that, from an image-symbol of the city, after decades of oblivion, returns to narrate the persistence of popular traditions, investigating how the sculpture gained meanings and expressive possibilities in an impressive gallery of unpredictable representations.

Keywords

Public Sculpture; 19th century; Carlo Marochetti; visual culture; monument.

Genesi di un'icona

In un articolo su «La Stampa» del 19 giugno 1928, Marziano Bernardi re-darguisce i lettori torinesi del quotidiano, accusandoli di non sapere nulla del Monumento a Emanuele Filiberto¹, da tempo ormai al centro di Piazza San Carlo, né tanto meno del suo autore: «cominciamo per imparare a scrivere e a pronunziare il nome con un c solo: Marochetti»². Il giornalista auspicava che allo sconosciuto autore del capolavoro venisse dato il giusto rilievo: «ma se a mille torinesi chiedete chi fu Marochetti, cento sapranno rispondervi che è l'autore del *caval 'd bròns*, [...] e uno – forse – ch'egli lavorò anche all'estero. Questa è la gloria»³. Ancor'oggi questa gloria stenta ad arrivare, ma è giunto forse il momento d'osservare con occhi nuovi, e altrettanto fervore, un monumento emblema del rinnovamento di Torino in età contemporanea, portatore di

¹ L'opera, insieme a molti altri monumenti pubblici realizzati dallo scultore, da parte di chi scrive è oggetto di un'indagine indirizzata a una tesi di dottorato in Scienze Storiche, Archeologiche e Storico-Artistiche svolta presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II.

² Bernardi 1928, 6.

³ Bernardi 1928, 6.



Fig. 1. Carlo Marochetti, *Monumento a Emanuele Filiberto di Savoia*, 1831-1838, bronzo e marmo. Torino, Piazza San Carlo (Wikimedia Commons, CC-BY 3.0, foto di Gjo).

significati eteroclitici, mutati nel tempo con sorprendente rapidità e innovazione creativa (fig. 1).

L'opera è frutto d'un incarico affidato da Carlo Alberto nel 1831 a un giovanissimo artista nato a Torino, ma francese di formazione: Carlo Marochetti⁴. Presentato al *Salon* parigino del 1838, il gruppo scultoreo è presto riconosciuto non soltanto quale monumento alla gloria del fondatore di casa Savoia, ma anche come epitome della statuaria equestre, sunto delle esperienze maturate fino a quel momento dallo scultore⁵.

In effetti, l'*Emanuele Filiberto* colpisce per una resa innovativa, di forte impatto visivo, che lo rende uno dei monumenti più «vivi d'Europa»⁶. Un capolavoro, come molti studiosi sottolineano, mai più replicato con medesima potenza espressiva⁷.

Di là dalle vicende storico-artistiche, a Carlo Marochetti si riconosce l'abilità d'esser riuscito a stravolgere in modo naturale la rappresentazione equestre, trasformando Emanuele Filiberto in un personaggio quasi mitologico, peraltro in un momento delicato per la storia politica e urbana di primo Ottocento, e non solo di Torino: il Duca diventa eroe rinascimentale, al pari dei Medici o Farnese.

⁴ Calderini 1928 è l'unica monografia sullo scultore; note biografiche più aggiornate sono in Castelnovo, Rosci 1980, vol. III, 1461; Panzetta 2008, 93-94; Roscoe 2009, 800-807.

⁵ L'unica ricostruzione della commissione è in Bollea 1933.

⁶ Mallè, vol. II, 219.

⁷ Bacchi 2018, 8.

L'opera, «sfuggendo le remore dell'accademismo come i tumulti e gli eccessi del romanticismo»⁸, riesce nel suo intento di recupero della tradizione storica⁹, ad un sol tempo legittimando sia Carlo Alberto quale degno erede dei Savoia, sia Marochetti quale esponente di spicco dell'arte europea nella prima metà del XIX secolo. Non è un caso che la scelta ricada proprio su Emanuele Filiberto, poiché, da un lato, «dal nipote del Testa di Ferro, Tommaso, discendeva il ramo cadetto dei principi di Carignano» e, dall'altro, «il duca [...] era stato uno dei fondatori dello Stato sabauda, artefice dell'unificazione politico-militare degli antichi feudi e dell'accentramento dei poteri nella corona»¹⁰. Così, l'opera – che dà il via a una ricca stagione di *statuomania* tutta piemontese – rappresenta il manifesto politico per la legittimazione di un monarca che ha ereditato la corona ma non il sangue di chi lo ha preceduto. Carlo Alberto riesce dunque «a costruire una politica del consenso attraverso la glorificazione e la “nazionalizzazione” della dinastia, secondo le linee di quella che oggi chiamiamo invenzione della tradizione»¹¹.

Stessa forma, nuovi significati

Tali strategie, politiche e retoriche sembrano tuttavia durare poco. All'indomani del passaggio della capitale d'Italia da Torino a Firenze, nel 1865, l'opera pare destinata a perdere il proprio originario valore simbolico e, a tratti, persino estetico. Le *élites* urbane, dopo i primi decenni di smarrimento, scelgono di puntare sull'industria e la città s'avvia a diventare capitale dell'innovazione: alla commemorazione dell'eroe sabauda sembrerebbe restare uno spazio residuale. Si tratta, invero, di un'impressione fallace. Tra la fine del XIX e la seconda metà del XX secolo, l'*Emanuele Filiberto* riacquista nuova vita. Desemantizzato rispetto alle necessità politiche originarie, il bronzo marochettiano s'impone tra pubblicità, cartelloni turistici, cartoline, francobolli, copertine di libri, fumetti e film. Citato in forme d'arte emblematiche di una nuova contemporaneità, il *caval 'd bròns* riemerge quale modello di riferimento, stavolta alternativo rispetto a quelli abituali nella capitale della Fiat. Un mito che (r)esiste e recupera linfa vitale proprio attraverso il suo reimpiego in diversi *media*, talvolta del tutto sorprendenti.

Già nel 1892, in occasione dell'*Esposizione italo-americana* organizzata a Genova¹², l'*Emanuele Filiberto* torna in maniera inattesa come uno dei protagonisti della locandina creata per la Lotteria Nazionale (tav. 1, fig. 2). Di là dai possibili approfondimenti sulla rappresentazione stereotipata dell'America, con sembianze di un indiano pellerossa, tra i monumenti celeberrimi delle capitali italiane e la *Statua della Libertà* americana, in alto a destra si nota anche l'opera di Marochetti. Si tratta di un dettaglio ancor più interessante, poiché testimonia come il gruppo equestre fosse ritenuto, sul finire del secolo, simbolo di Torino, peraltro negli stessi anni in cui la Mole Antonelliana terminava d'essere costruita.

⁸ Mallè 1960, vol. II, 219.

⁹ Cavicchioli 2016, 136-143.

¹⁰ Cavicchioli 2016, 138.

¹¹ Cavicchioli 2016, 136-137.

¹² Bottaro 1984 e Bottaro 1989.



Tav. 1 (sopra).

Fig. 2 (a sinistra): [s. n.], *Lotteria Nazionale promossa dal Comitato Esecutivo per l'Esposizione Italo-Americana*, 1893 circa, cromolitografia. Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, Direzione regionale Musei Veneto (su concessione del Ministero della Cultura).

Fig. 3 (al centro): Carlo Emilio Nicco, *Gianduja a tòrna a Turin*, 1926 circa, cromolitografia. Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, Direzione regionale Musei Veneto (su concessione del Ministero della Cultura).

Fig. 4 (a destra): Marcello Dudovich, *Torino 1928 IV centenario di Emanuele Filiberto e X anniversario della vittoria*, 1926-1927 circa, cromolitografia. Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, Direzione regionale Musei Veneto (su concessione del Ministero della Cultura).

Tav. 2 (pagina a fronte).

Fig. 5 (in alto a sinistra): Adalberto Campagnoli, *Torino*, 1950 circa, fotocromolitografia. Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, Direzione regionale Musei Veneto (su concessione del Ministero della Cultura).

Fig. 6 (in alto a destra): Adalberto Campagnoli, *Torino, simboli della città*, 1950-1960 circa, fotocromolitografia. Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, Direzione regionale Musei Veneto (su concessione del Ministero della Cultura).

Fig. 7 (in basso a sinistra): Adalberto Campagnoli, *Quarta mostra nazionale L'arte in vetrina*, 1954, fotocromolitografia. Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, Direzione regionale Musei Veneto (su concessione del Ministero della Cultura).

Fig. 8 (in basso a destra): Adalberto Campagnoli, *Carnevale Torino 1955*, 1955, cromolitografia. Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, Direzione regionale Musei Veneto (su concessione del Ministero della Cultura).

Da qui in avanti l'opera riappare di frequente nelle stampe italiane, con destinazioni, spesso, del tutto diverse e obiettivi simbolici, figurativi, retorici e comunicativi distanti tra loro. È il caso, ad esempio, del manifesto per il carnevale torinese 1926, occasione in cui l'artista piemontese Carlo Emilio Nicco (1883-1973)¹³ posiziona, sullo sfondo di una coloratissima Torino, Palazzo Madama e l'*Emanuele Filiberto* (tav. 1, fig. 3). Al centro troneggia la maschera di Gianduja, mascotte dell'evento organizzato dall'associazione «Famija Turineisa» che – e non è un caso – ha proprio il *caval 'd bròns* come emblema identificativo¹⁴.

¹³ Bordone 1985, 156-190.

¹⁴ Nata nel 1925, l'associazione è da sempre parte del tessuto culturale torinese, promotrice e organizzatrice di eventi in città fin dalla sua creazione.



Nel 1928, alla commemorazione del *IV centenario di Emanuele Filiberto e X anniversario della vittoria*, Marcello Dudovich (1878-1962)¹⁵ rende omaggio al capolavoro marochettiano collocandolo in primo piano nella stampa creata per

¹⁵ Zannoni 1992; Granzotto 1999; Curci 2002.

l'evento (tav. 1, fig. 4). Accanto al cavaliere, del cui destriero s'intuisce solo una piccola parte, è rappresentato un soldato che imbraccia la bandiera italiana, alle cui spalle s'intravede l'aquila romana, rendendo così omaggio ai linguaggi figurativi della propaganda fascista. Sono gli anni della talvolta complessa convivenza tra regime e dinastia sabauda: un'abile sovrapposizione di simboli, difficilmente confondibili, non può che tornare utile in una commemorazione così articolata. Per la medesima occasione, d'altra parte, le Poste Italiane scelgono una strada iconograficamente meno avventurosa, stampando un francobollo dedicato a Emanuele Filiberto, con inciso il primo piano della statua di Piazza San Carlo.

Metamorfosi semantiche nel XX secolo

Nonostante le manipolazioni improvvise, il monumento equestre torinese pare resistere a tutto, compreso il passaggio da monarchia a repubblica, tanto che l'opera continua a circolare nell'immaginario popolare del secondo dopoguerra. Nel 1951 Adalberto Campagnoli (1905-1983)¹⁶ si riappropria dell'icona sabauda, per piegarla alla promozione turistica, in un'immagine destinata al grande pubblico dall'Ente Provinciale del Turismo (tav. 2, fig. 5). Qui, lo *skyline* di Torino si disegna sullo sfondo, con uno stile molto innovativo: la *ville industrielle* – evocata da una ciminiera in primo piano – è messa in risalto dal grande gruppo scultoreo, mentre i tetti degli edifici più iconici della città sono evidenziati da neon e luci colorate. Così, proprio il duca a cavallo introduce lo spettatore nella magica e vivace vita notturna d'una capitale ormai davvero europea. Testimone – o testimonial – dell'innovazione che investe il capoluogo piemontese, egli osserva in ombra l'evoluzione urbana della sua Torino. Qualche anno dopo, l'artista firma per il medesimo Ente un progetto grafico in cui la scultura è al centro d'un insieme di monumenti e architetture torinesi, come la Mole, la Gran Madre e la Basilica di Superga, tra i quali spicca la presenza d'una linea azzurro intenso che rievoca il fiume Po (tav. 2, fig. 6).

Al genio creativo di Campagnoli si devono altri due lavori di gran pregio. A lui è affidato infatti il progetto grafico della manifestazione *L'arte in vetrina* (tav. 2, fig. 7). Per l'edizione del 1954, l'artista sfrutta il profilo del cavallo marocchettiano, replicato in più versioni colorate, quasi fosse preso in prestito dalla Pop Art, incorniciato sullo sfondo da un frammento degli archi di via Roma. Altrettanto notevole è il cartellone per il Carnevale 1955, affidato ancora all'organizzazione di «Famijia Turineisa»: dietro alla sagoma di Gianduja sono visibili i profili degli edifici più celebri della città, sorvegliati in basso a sinistra dalla piccola silhouette dell'*Emanuele Filiberto*, che pare trasmettere i propri auspici per la buona riuscita della festività (tav. 2, fig. 8).

La svolta, forse, più originale nella storia della pubblicistica torinese arriva da una personalità straordinaria: Armando Testa (1917-1993)¹⁷. Sulla scia della fortunata collaborazione con la ditta Carpano¹⁸, già nel 1954 Testa è autore d'un

¹⁶ Curiosamente non sembra che l'artista piemontese abbia destato attenzione critica e storiografica.

¹⁷ Gianelli 2001; De Angelis 2019; Panari 2019.

¹⁸ Su Antonio Benedetto Carpano, inventore del vermut, cfr. *Carpano Antonio Benedetto 1977*; una recente

manifesto pubblicitario che ha come protagonista l'*Emanuele Filiberto* (fig. 9). Il duca, ritagliato sul profilo del monumento ma dotato delle fattezze del *Re Carpano*, anziché rinfoderare la spada dopo la Battaglia di San Quintino, ne utilizza l'elsa per stappare due bottiglie con espressione divertita. Sotto il pingue cavallo dai contorni caricaturali, oltre al marchio del prodotto, è la scritta «Vermuth Re dal 1786», che rievoca sia l'invenzione del liquore, sia l'implicita supremazia dell'etichetta sulla concorrenza.

Quella di Testa non è l'unica occasione in cui l'opera si fa promotrice d'un marchio piemontese. Uno dei caffè storici della città, Stratta, fondato nel 1836 proprio in Piazza San Carlo, utilizza da tempo il gruppo scultoreo come marchio per alcuni suoi prodotti. Mario Gros (1888-1977), invece, firma nel 1950 la réclame dello spumante astigiano Cora, posizionando la bottiglia al centro della gloriosa piazza, dove svetta immancabile la scultura del Duca. La statua ricompare ancora, negli stessi anni, come uno tra i quattro simboli di Torino, in una locandina dell'antica ditta Porazzi.

L'*Emanuele Filiberto*, non accompagna solo appassionati bevitori: l'azienda d'abbigliamento «F. B. T.»¹⁹ lo sceglie addirittura come testimonial di calze da donna che portano il nome *caval 'd bròns* (fig. 10). A rendere ancor più intrigante quest'immagine è la dicitura sul retro delle confezioni: «Le calze F.B.T. "Caval 'd Bròns" resistentissime nelle tinte di moda completano la vostra eleganza» e ancora «sono un prodotto di qualità e di grandissima durata»: evidentemente, garantisce il duca!

Forma in movimento: il cinema

Le pubblicità non sono, però, l'unica risorsa disponibile per seguire tracce e mutamenti semantici del monumento. Il gruppo scultoreo, ad esempio, è icona identificativa del settimanale satirico torinese «L caval 'd bròns» fin dalla sua creazione nel 1927, o immagine-frontespizio del volume dedicato al reggimento artiglieria celere del 1955²⁰. Anni dopo, lo storico piemontese Luigi Firpo (1915-



Fig. 9: Armando Testa, *Carpano vermut re dal 1786*, 1952 circa, cromolitografia. Treviso, Museo Nazionale Collezione Salce, Direzione regionale Musei Veneto (su concessione del Ministero della Cultura).

ricostruzione del liquore è in Mainardi 2022; sulla marca Punt e Mes e la storica collaborazione con Testa si rimanda a De Angelis 2019.

¹⁹ Anche in questo caso, non sono state rintracciate informazioni sull'azienda.

²⁰ Marciani 1955.



Fig. 10: Pubblicità calze *Caval 'd Bròns*, della ditta F. B. T., s.d., (foto da eBay).

1989) sceglie un acquerello della piazza, col suo peculiare monumento, come copertina della prima edizione della propria monografia sulla città²¹. In tempi più recenti, persino l'ultima regina d'Italia, Marie José, adotta la statua a cavallo come unico elemento figurativo per la sua storia del Duca di Savoia, evidentemente cogliendo e rilanciando ancora il nesso tra città e dinastia, sia pure ormai fuori tempo massimo²². Approdato ormai alla cultura di massa, l'eroe sabauda è stato usato persino come copertina di una versione a fumetti della storia di Torino²³.

²¹ Firpo 1971.

²² Maria José del Belgio 1995.

²³ D'Aponte, Repetto 2011.

È forse dal cinema che arrivano le visioni più inattese di un monumento che, smarrita ogni traccia d'orgoglio sabauda, vive un vero revival della propria fama nel XX secolo. Nel 1969 la piazza è inquadrata da Peter Collinson nel film *The Italian Job* [*Un colpo all'italiana*] con un giovanissimo Michael Caine: in una delle scene più concitate appare improvvisamente proprio Piazza San Carlo, con il suo caratteristico monumento soffocato dal traffico in tilt. Nel 1972 Lina Wertmüller sceglie lo stesso luogo come sfondo per una tra le scene più romantiche di *Mimi Metallurgico*: finalmente innamorati, i due protagonisti, Giancarlo Giannini e Mariangela Melato, camminano per la piazza, mentre nell'inquadratura svetta la sagoma di uno splendido *Emanuele Filiberto* in controtuce. In *Così ridevano* di Gianni Amelio del 1998, il fotogramma dov'è presente il monumento è stato anche scelto come locandina per la distribuzione del film in Spagna. Ma l'apparizione più impreveduta nella cinematografia internazionale arriva nel 2007 dal film *I Am Legend* [*Io sono leggenda*]: Will Smith si trova quale unico superstite in un mondo post-apocalittico, poco prima dello scoppio della pandemia, alla televisione appare una scena di un notiziario, girato a Piazza San Carlo dove, alle spalle dei cronisti, la folla inscena una protesta proprio davanti al monumento.

L'enorme fama dell'*Emanuele Filiberto* come icona storico-politica prima, "polar-turistica" poi, iniziata dalla prima metà dell'Ottocento e perdurata durante tutto il Novecento, sembra non essersi mai arrestata. Tante sono le occasioni in cui l'opera pare patrocinare attività culturali o si ritrova al centro di manifestazioni e performance artistiche che ne rinvigoriscono la forza mediatica. A dimostrarlo sono, ad esempio, le recenti campagne del Comune di Torino che per la programmazione artistica 2022 sceglie una foto della piazza, con l'ormai iconico monumento in bella vista. Talvolta lo stesso duca si ritrova a veicolare messaggi ambientalisti, ad esempio quando l'opera è finita al centro della performance organizzata dal gruppo musicale piemontese *Eugenio in Via di Gioia*: nel marzo del 2022, infatti, la band utilizza il suolo di Piazza San Carlo per scrivere il gigantesco messaggio «Ti amo ancora»; al centro di questo enorme e suggestivo occhio c'è proprio l'*Emanuele Filiberto*, portavoce accidentale d'un grido d'aiuto destinato al pianeta (fig. 11). A dicembre dello stesso anno, s'inaugura *Torino città dinamica*, percorso di videoinstalla-



Fig. 11: Eugenio in Via Di Gioia, *Ti Amo Ancora*, performance artistica realizzata a Torino, in Piazza San Carlo, il 29 marzo 2022. Foto di Nicolò Roberto Roccatello, (courtesy of Eugenio in Via Di Gioia).

zioni narrative per illustrare la storia della città, con video artistici proiettati sulle facciate dei palazzi. Le coloratissime proiezioni scelte hanno permesso a giornalisti e fotografi d'immortalare il monumento con sfondi particolarmente vivaci. Ultimo (ma non ultimo probabilmente), l'artista francese JR, in occasione della mostra personale promossa dalle Gallerie d'Italia, ha fatto sfilare nella piazza a inizio 2023 le gigantografie della sua opera *Deplacé.e.s.*, in memoria dei migliaia di profughi costretti a lasciare le proprie case: al centro del corteo è l'immane *caval 'd brôns*, che pare rinfoderare la propria spada nella speranza di poter unire in pace i popoli perseguitati²⁴.

Forme, miti e immagini

Come Marc Augé ha sottolineato, «ciò che concerne il rapporto con l'immagine riguarda contemporaneamente il rapporto che gli uomini intrattengono tra di loro e il modo in cui aderiscono alle immagini»²⁵. Alla base di questo, è possibile riflettere su come lo stesso Carlo Alberto abbia scelto di aderire all'immagine di Emanuele Filiberto, per giustificare la sua presenza al governo, di come questo obiettivo politico sia poi evaporato, lasciandosi dietro una forma che non ha mai smesso d'essere riempita di significati altri.

Con un salto spazio-temporale imprevisto, l'eroe reale e/o mitologico della dinastia Savoia, grazie a una statua in Piazza San Carlo – spesso persino trascurata dalla storia dell'arte – pare divenuto cruciale per almeno tre narrazioni distinte. Prima dell'Unità, è stato indispensabile a legittimare i Savoia-Carignano; dopo l'Unità, è diventato memoria *aere perennius* del luogo da cui la dinastia proviene, di là dall'inevitabile spostamento della capitale e degli equilibri di potere: con forza inalterata, si erge a dichiarare le radici dell'Italia unificata in età umbertina e, soprattutto, durante il fascismo; dopo la Seconda guerra, l'opera si trasforma nel giunto di trasmissione fra passato e presente, tradizione e innovazione, storia e industria, che Torino a ogni costo intende rievocare: con gestualità impetuosa e imperiosa, il duca rassicura il consumatore poiché certifica che l'industria, con i propri prodotti, si fonda sulla tradizione. Per queste vie traverse il monumento diventa simbolo di un'intera città, incarnazione nostalgica d'un passato che sopravvive imperterrito tra innovazioni tecnologiche, per poi rinascere come testimonial e novello influencer.

È stato David Freedberg a ricordare che un'immagine ha bisogno di riti specifici per diventare sacra. Nel caso dell'*Emanuele Filiberto* tali rituali non sono stati necessari, se non altro perché il suo fine non è testimoniare la presenza del divino. La consacrazione, tuttavia, è avvenuta attraverso la ripetizione (appunto) rituale di un mantra, costante e duraturo, portato avanti con mezzi diversi, adeguati ai tempi e contesti della storia. In modo senz'altro inatteso da chi questa statua aveva promosso, concepito e realizzato, nel corso di un secolo e mezzo si è assistito a una riappropriazione-migrazione del mito, sotto forma d'immagine: quello stesso mito che Roland Barthes spoglia d'ogni altra

²⁴ Galansino 2023.

²⁵ Eco, Augé, Didi-Huberman 2011.

veste per ridurlo alla propria essenza. Non si tratta di un semplice oggetto, un concetto o idea, «bensì un modo di significare, una forma»: in questo caso la forma è la scultura, così come realizzata nel 1838 da Marochetti, presa poi in prestito nelle epoche successive, in cui artisti, letterati, ma anche persone comuni la fanno propria, la volgarizzano, rendendola riconoscibile e intelligibile; «diventando forma, il senso allontana la sua contingenza, si svuota, s'impoverisce, la storia evapora»²⁶. A restare, in questo caso, è il monumento, svuotato del proprio valore simbolico, la cui forma migra seguendo le linee irregolari del tempo, adeguandosi alle esigenze di chi se ne appropria. Georges Didi-Huberman, facendo riferimento alla concezione benjaminiana dell'immagine, l'ha descritta «come un sintomo o come "il lampo" prodotto dalla congiunzione improvvisa di un presente (avvenimento, rottura, novità assoluta) e una memoria intricata, complessa, di lunga durata»; d'altra parte, occorre sempre ricordare «quando il puro presente di un gesto ordinario (abbassarsi per allacciarsi le scarpe) fa letteralmente sollevare una memoria altra che riconfigura il presente stesso»²⁷. Così, l'opera può diventare una sorta di sineddoche: attraverso la propria diffusione, *il caval 'd bròns* è la parte per il tutto che rappresenta Torino, il simbolo di una storia che dal Rinascimento giunge fino al presente.

Quasi come una *madeleine* proustiana, forse anche l'*Emanuele Filiberto* riporta alla luce memorie sovrapposte di passati eterogenei, soprattutto quando chi ne legge l'immagine possiede strumenti per decifrarla. In questo senso, per garantire la sopravvivenza e migrazione dell'immagine-forma-mito, diventa indispensabile (ri)narrare sviluppi e cambiamenti di una forma ridivenuta significativa, che accompagna ancora manifestazioni artistiche, sportive, ambientali e umanitarie. Emanuele Filiberto (il Duca di Savoia) ed *Emanuele Filiberto* (il suo monumento) finiscono per possedere una doppia vita: entrambi esistono alla prima metà dell'Ottocento, portatori di valori politici e dinastici d'importanza cruciale per la sopravvivenza dello Stato e della sua città capitale; ma esistono anche in un tempo successivo, dilatato e tutt'altro che lineare, reinterpretati all'uso di una società che privilegia pratiche di consumo con tecnologie sempre più sofisticate. Al tempo stesso, il soggetto-opera-immagine sembra perdere molte sue memorie e mutare molti suoi valori, ma è quasi obbligato a cercare le proprie radici, a costruire o persino inventare le proprie tradizioni. Anche solo attraverso un bicchiere di vermut.

Bibliografia

- Bacchi A. 2018, *Ottocento barocco, le iconografie e i generi della scultura*, «Ricerche di Storia dell'Arte», n. 124, 5-22.
- Barthes R. 2016, *Miti d'oggi*, con uno scritto di Umberto Eco, ed. orig. 1957, Torino.
- Bernardi M. 1928, *L'autore del "Caval'd bròns"*, «La Stampa», 19 giugno 1928, 6.
- Bollea L. C. 1933, *Il monumento di Emanuele Filiberto del Marochetti e la R. Accademia Albertina delle Belle Arti*, Torino.

²⁶ Barthes 2016, 199.

²⁷ Eco, Augé, Didi-Huberman 2011.

- Bordone R. 1985, *Medioevo illustrato. Carlo Nicco e il «revival» medievale torinese*, «Quaderni medievali», n. 10, 156-190.
- Bottaro M. 1984, *Genova 1892 e le celebrazioni colombiane*, Genova.
- Bottaro M. 1989, *Festa di fine secolo. 1892, Genova e Colombo*, Genova.
- Calderini M. 1928, *Carlo Marochetti: monografia con ritratti, fac-simile e riproduzioni di opere dell'artista*, Torino.
- Castelnuovo E., Rosci M. 1980 (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna 1773-1861*, 3 voll., Torino.
- Cavicchioli S. 2016, *Scolpire il Principe. Carlo Marochetti e l'identità nazionale nell'Europa dell'Ottocento*, in M. G. Castello, E. Belligni (a cura di), *La Fabbrica della Storia. Fonti della storia e cultura di massa*, Milano, 133-166.
- Curci R. 2002, *Marcello Dudovich: oltre il manifesto*, Milano.
- D'Aponte M., Repetto R. 2011, *Storia di Torino a fumetti: dalle origini ai giorni nostri*, Torino.
- De Angelis G. 2019, *Armando Testa*, 2 voll., Pistoia.
- Eco U., Augé M., Didi-Huberman G. 2011, *La forza delle immagini*, Milano.
- Firpo L. 1971, *Torino: ritratto di una città*, Torino.
- Galansino A. 2023 (a cura di), *JR. Déplacé.e.s*, Milano.
- Gianelli I. 2001 (a cura di), *Armando Testa*, Milano.
- Granzotto G. 1999, *Marcello Dudovich 1878-1962*, Brescia.
- José M. 1995, *Emmanuel Philibert duc de Savoie*, Genève.
- Mainardi G. 2022, *Vermouth di Torino. Dai liquoristi del Settecento il nobile vino aromatizzato che inebria il mondo*, Vittorio Veneto.
- Mallè L. 1973, *Le arti figurative in Piemonte*, 2 voll., Torino.
- Marciani G. 1955, *Il reggimento artiglieria celere "Emanuele Filiberto testa di ferro"*, Roma.
- Panari M. 2019, Testa, Armando, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/armando-testa_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/armando-testa_(Dizionario-Biografico)/)> (ultimo accesso 17 dicembre 2024).
- Panzetta A. 2008, *Il Piemonte: da Amedeo Lavy a Medardo Rosso*, in *Atlante regionale degli scultori italiani dal Neoclassicismo al primo Novecento*, Torino.
- Roscoe I. 2009 (ed.), *A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain, 1660-1851*, New Haven.
- S. a. 1977, Carpano Antonio Benedetto, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 20, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-benedetto-carpano_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-benedetto-carpano_(Dizionario-Biografico)/)> (ultimo accesso 17 dicembre 2024).
- Zannoni F. 1992, Dudovich, Marcello, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/marcello-dudovich_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/marcello-dudovich_(Dizionario-Biografico)/)> (ultimo accesso 17 dicembre 2024).

SESSIONE II

Visioni dinamiche:

metodi e contesti a confronto tra continuità e reinterpretazione

Sediments as artefacts of daily life: micromorphological analysis at the Middle Bronze Age settlement of Oppeano 4D (Verona)

FEDERICO POLISCA

Department of Cultural Heritage, University of Padova

federico.polisca@phd.unipd.it

Abstract

Domestic activities generate anthropogenic sediments that are usually preserved as primary refuse and hold information about human behaviours. Considered as ‘artefacts’, these sediments can be a reliable proxy for reconstructing activity areas and daily practices of ancient communities. This paper analyses the anthropogenic sediments accumulated within eight synchronous domestic structures at the Middle Bronze Age site of Oppeano (Verona, Italy). At the site, post-abandonment waterlogging led to the perfect preservation of the structures and of the finely laminated internal stratifications resulting from everyday life. Micromorphology revealed that these deposits originated from domestic activities, such as hearth use, food preparation, and cereal processing, that occurred together with herbivore stabling, as documented by *in-situ* dung accumulations. Therefore, the structures have been interpreted as byre-houses, that are domestic spaces in which humans and animals lived together at least in certain periods of the year. Maintenance practices, such as ash spreading on the living floors for sanitisation, occurred inside the structures. Micromorphology further explored the hearth construction techniques, highlighting the use of selected local sediments for different purposes. The successful sediment analysis at Oppeano calls for greater attention to sedimentary records in domestic contexts to better reconstruct past activities and lifeways.

Keywords

Sediments; geoarchaeology; micromorphology; household archaeology; Bronze Age.

Introduction

Sediments as artefacts

The term ‘artefacts’ features objects made by humans that typically are of cultural or historical interest¹. This definition usually refers to macroscopic objects, such as tools and vessels used for practical, social, and ritual purposes². In the last centuries, archaeology was mainly focused on the recovery of artefacts, as they were considered crucial to infer past human activities, economy, and beliefs. However, since the 1970s, Behavioural Archaeology demonstrated that the natural and human-related processes strongly influence the archaeological record and, therefore, the artefacts incorporated in the sedimentary matrix³. As a consequence, it is fundamental to reconstruct the processes that occurred

¹ Cf. <<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/artifact>> (updated 20 April 2024).

² Schiffer 1999.

³ Butzer 1982; Schiffer 1983.

passing from the context in which the artefacts were in use (i.e., systemic context) to the archaeological deposit, that involve discarded or lost objects, not related anymore to a living system (i.e., archaeological context⁴). If one excludes exceptional cases (e.g., volcanic eruptions), it is extremely rare to find objects in primary deposition, reflecting the exact location in which they were in use⁵. As Miller Rosen pointed out, «one cannot expect refuse and medium-sized artefacts to remain for long after an activity takes place»⁶, especially at domestic sites where daily cleaning tends to remove obstacles⁷. Therefore, to reconstruct activity areas⁸, archaeologists devoted their attention to micro-artefacts, namely mm-sized objects that more likely escape cleaning and remain in the archaeological record as primary refuse⁹. Concentrations of micro-artefacts have been considered as reliable indicators of past activity areas, as in the case of micro-debitage for knapping areas, and hammer-scales for metalworking¹⁰. However, the sole analysis of both medium/large and micro-artefacts does not take into account the sedimentary matrix that encases them. Recalling the Behavioural Archaeology's insights, geoarchaeology stressed the importance of sediments to reconstruct formation processes¹¹. In fact, the natural and human processes mentioned above leave traces in the sediments that are often identifiable only at the microscopic scale. The sedimentary matrix thus became a crucial element to reconstruct the 'context' of the artefacts¹², that in turn is essential to understand their real significance in the archaeological record¹³. Yet, sediments are more than just the matrix that encases the artefacts. Human activities can intentionally or unintentionally produce and modify sediments, such as in the case of combustion by-products (i.e., ash, charcoal), waste, excrements, and earthworks. As sediments offer insights into past practices, they inherently hold cultural and historical significance, making themselves 'artefacts' in every respect (see above)¹⁴. As Miller noted, the deposits composed of anthropogenic sediments «should be carefully analysed at the same level as other classes of artefacts»¹⁵. A particularly suitable technique to analyse the sedimentary record is micromorphology, that is the study of undisturbed and oriented blocks of sediments in thin section (30 µm) using a petrographic microscope. Micromorphology not only allows characterising the composition of an archaeological deposit but also the spatial relationship among its compo-

⁴ 'Systemic' and 'archaeological context' *sensu* Schiffer 1972.

⁵ 'Primary refuse' in Schiffer 1983.

⁶ Miller Rosen 1986, 92.

⁷ Cf. Watson 1979, 157.

⁸ *Sensu* Kent 1984, 1.

⁹ La Motta, Schiffer 1999, 21.

¹⁰ See, for example, De Bie et al. 2002 and Jouttijärvi 2009, respectively.

¹¹ See Shahack-Gross 2017 for a synthesis 2017 for a synthesis.

¹² "The context of an artifact consists in its immediate matrix (the material surrounding it, usually some sort of sediment such as gravel, sand, or clay), its provenience (horizontal and vertical position within the matrix), and its association with other finds (occurrence together with other archaeological remains, usually in the same matrix)" (Renfrew, Bahn 2016, 50).

¹³ Balista, Leonardi 1992, 154; Goldberg, Berna 2010, 56-57.

¹⁴ Goldberg, Berna 2010, 57; Miller 2011; Shahack-Gross 2017, 38.

¹⁵ Miller 2011, 95.

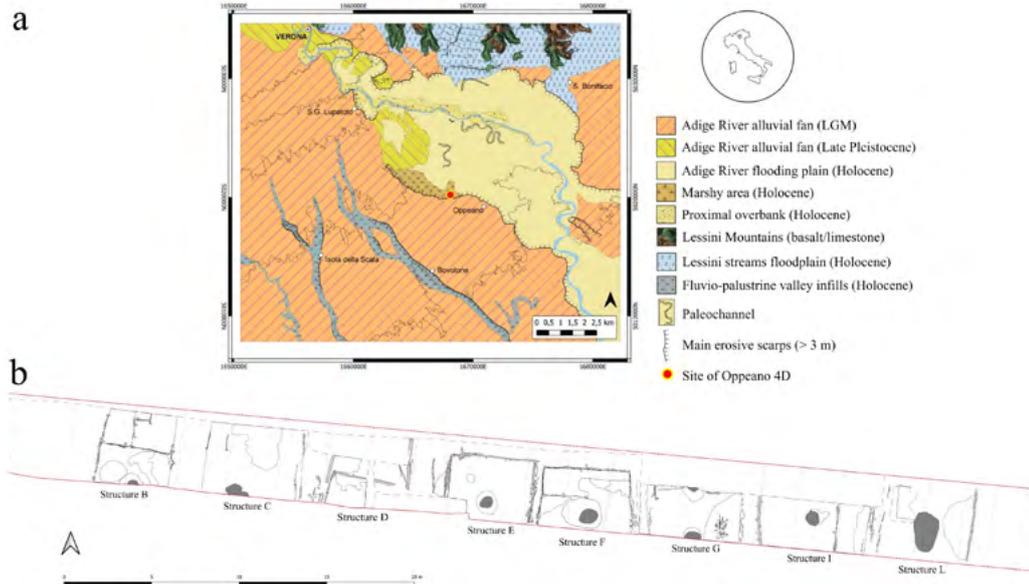


Fig. 1. a) Site location and geomorphological map of the area (based on Nicosia et al. 2022; Sorbini et al. 1984); b) Excavation plan of the second phase of the site Oppeano 4D (subphase 2B), illustrating the eight contemporary structures. The name of each structure is provided below the plan. Hearths and wooden structural elements are highlighted in dark and light grey, respectively (drawing by M. Baldo, F. Polisca).

nents as they were in the field. As a result, it ensures a complete characterisation of this particular class of artefacts that are anthropogenic sediments.

The case-study: the Middle Bronze Age settlement of Oppeano 4D

The reliability and the inferential potential of archaeological deposits depend on post-depositional processes. Waterlogged contexts are particularly suitable because anoxic conditions prevent bioturbation and decomposition of organic matter. This allows for pristine preservation of the archaeological stratifications, especially in case of high sedimentation rate and rapid burial. These conditions characterise the second phase of the settlement of Oppeano 4D, dated to Middle Bronze Age 1-2 (1650-1450¹⁶). The site is located south of the modern city of Verona (Italy), in a marshy area in the Holocene flooding plain of the Adige River (fig. 1a)¹⁷. Here, eight synchronous structures built next to each other and aligned east-west were discovered (fig. 1b)¹⁸. Soon after the site abandonment, the area became waterlogged due to gradually wetter conditions. Thus, despite being originally built on dry ground, the structures preserved wooden walls that perfectly defined their perimeter (fig. 2a, b)¹⁹.

In this ideal context, there was a clear distinction between internal and external areas. All the structures had at least a hearth, which was often renovated several times in the same location (fig. 2d), and finely laminated internal strat-

¹⁶ Middle Bronze Age chronology after Cupitò, Leonardi 2015.

¹⁷ Sorbini et al. 1984.

¹⁸ The structures pertain to the subphase 2B of the settlement.

¹⁹ Gonzato et al. 2021.

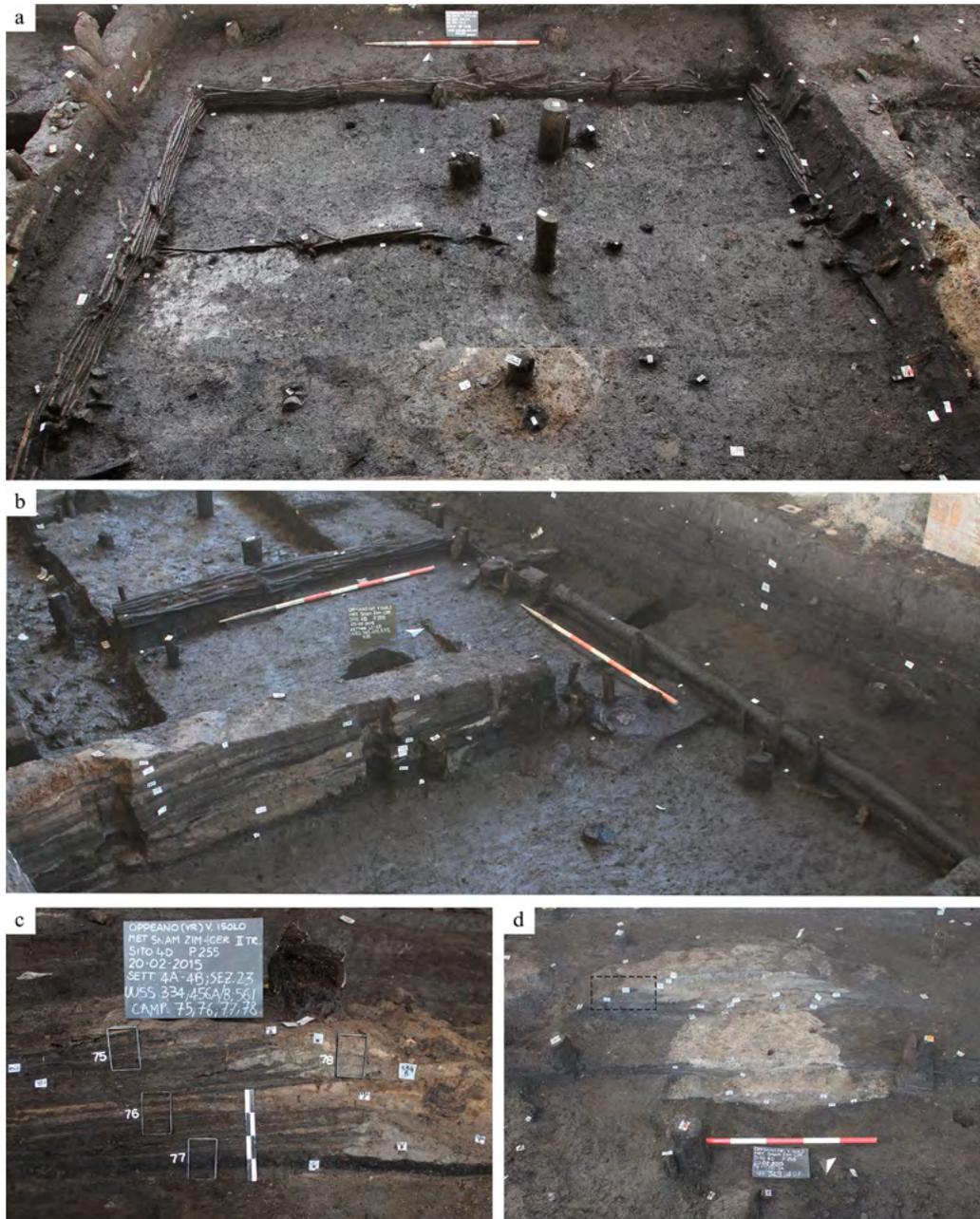


Fig. 2. Field photographs: a-b) respectively, general view of Structure F and E, showing wooden walls built with different techniques. In 'b', notice the finely laminated internal stratification (modified from Nicosia et al. 2022, fig. 4a); c) finely laminated internal stratification of Structure F (modified from Nicosia et al. 2022, fig. 5a); d) Hearth structure related to Structure L, excavated in transects to show the subsequent renovations made in the same location. The dashed rectangle indicates the location of fig. 4 (images by F. Gonzato).

ifications. The latter were often described in the field as superimposed laminae of ash and brownish, organic silt (fig. 2b, c). The ashy laminae were interpreted as the outcome of hearth cleaning episodes, while the interpretation of the organic ones was uncertain.

In terms of artefacts, bronze objects, such as needles and pins, were sporadic, and pottery analysis did not provide significant clues on specific activities conducted in each structure (Dalla Longa, pers. comm.). The only evidence regards textile activities that are documented through the discovery of a weaving sword in one of the structures ('Structure E'; see fig. 1b), as well as of numerous loom weights, and spindle whorls²⁰.

Given the limited information in terms of activity areas obtainable from the artefacts, anthropogenic sediments were used to answer questions otherwise difficult to solve:

1. Which activities occurred in these structures?
2. How were the hearths built?
And, as a result:
3. How was the daily life of a Middle Bronze Age community?

Materials and methods

During the excavation, the internal stratifications of the eight synchronous structures were systematically sampled for micromorphological analysis. Samples were air dried and manufactured according to the methods of Murphy²¹. The thin section descriptions followed the terminology proposed by Stoops²². Observations were done in plane-polarised light (PPL), crossed-polarised light (XPL), and observing the autofluorescence when excited with blue light (BLF).

Results

The micromorphological analysis revealed similar characteristics in all the structures, so a general summary of the results will be provided below. Under the microscope, the stratigraphic units and subunits distinguished in the field were grouped into four main categories, depending on their components (fig. 3)²³.

1. Hearth rake-out deposits

This group regards the ashy laminae identified in the field. Micromorphological analysis confirmed that these deposits derived from the spreading of combustion by-products on the living floors after episodes of hearth cleaning ('rake-out'²⁴). In addition, micromorphology provided a clearer picture on the daily practices of this protohistoric community. Wood was used as primary combustible, as indicated by the predominance of wood ash crystals (fig. 3a). Wood ash is identified thanks to the rhombic morphology of its crystals, which are pseudomorphs after calcium oxalates²⁵. Wood charcoal is also common. Evidence of grass as a fuel is sporadic and testified by blackened and molten phy-

²⁰ Gonzato 2018.

²¹ Murphy 1986.

²² Stoops 2021.

²³ For more details, see Nicosia et al. 2022, 8-14.

²⁴ Mentzer 2014, 653.

²⁵ Canti, Brochier 2017a.

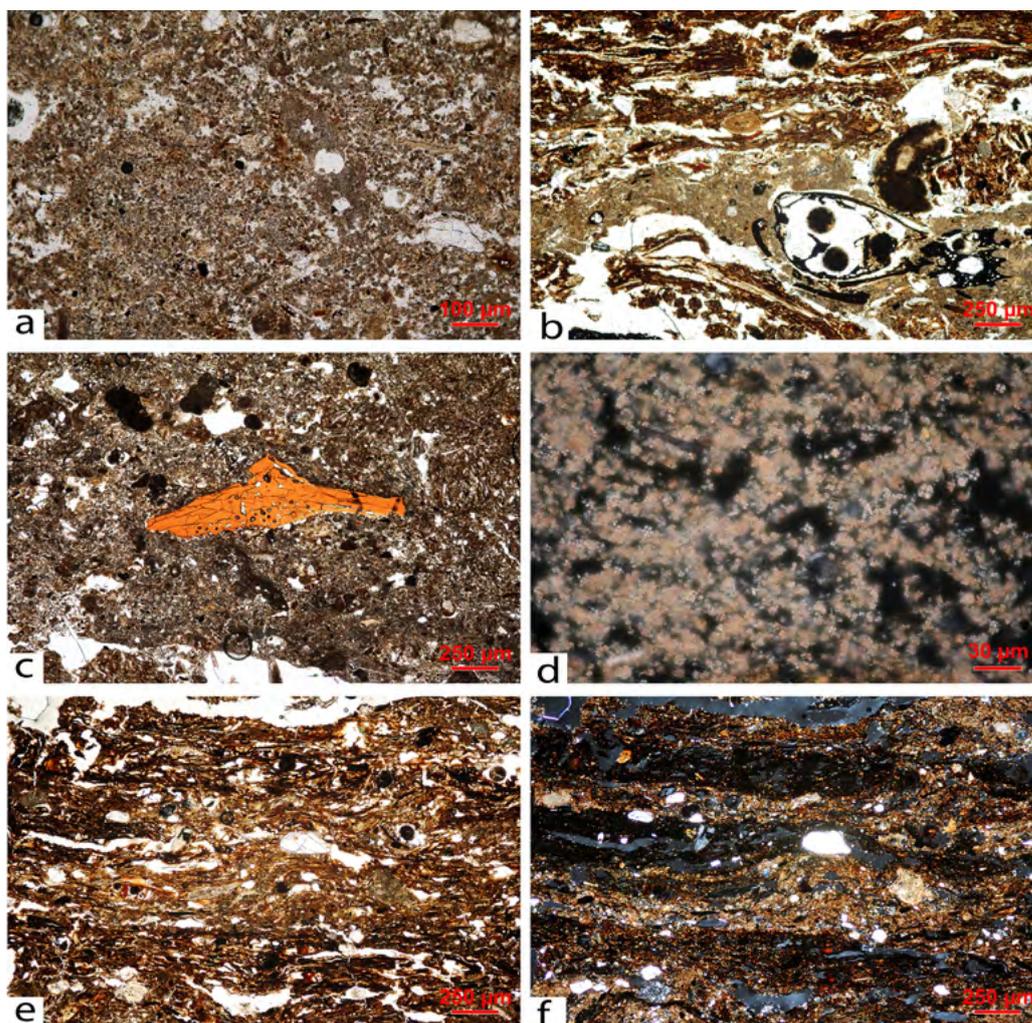


Fig. 3. Microphotographs: a) wood ash groundmass (PPL); b) alternated laminae of herbivore dung (brownish vegetal tissues on top and bottom) and wood ash (in the middle), that contains a charred seed (PPL); c) burnt bone in an ashy groundmass (PPL); d) clustered faecal spherulites related to herbivore dung (XPL); e) herbivore dung composed of horizontally-lying vegetal fragments intercalated with laminae that contain wood ash (PPL); f) same as 'e' but XPL. Note the brighter interference colours of wood ash (author's images).

toliths, that are opal silica bodies mainly formed in the higher plants²⁶. Rake-out deposits also inform about the occurrence of cereal processing and food preparation inside the structures, as suggested by burnt chaff and seeds (fig. 3b), and burnt bones (fig. 3c), respectively. Commonly, rake-out layers contain aggregates of herbivore dung, probably related to ruminants (i.e., ovicaprids, bovids), that are testified by elongated vegetal tissues containing phytoliths and faecal spherulites. The latter are calcite crystals (5-15 µm) produced in the digestive tract of the animals, especially in the case of ruminants²⁷. The absence of

²⁶ Kaczorek et al. 2018, 158.

²⁷ Canti, Brochier 2017b.

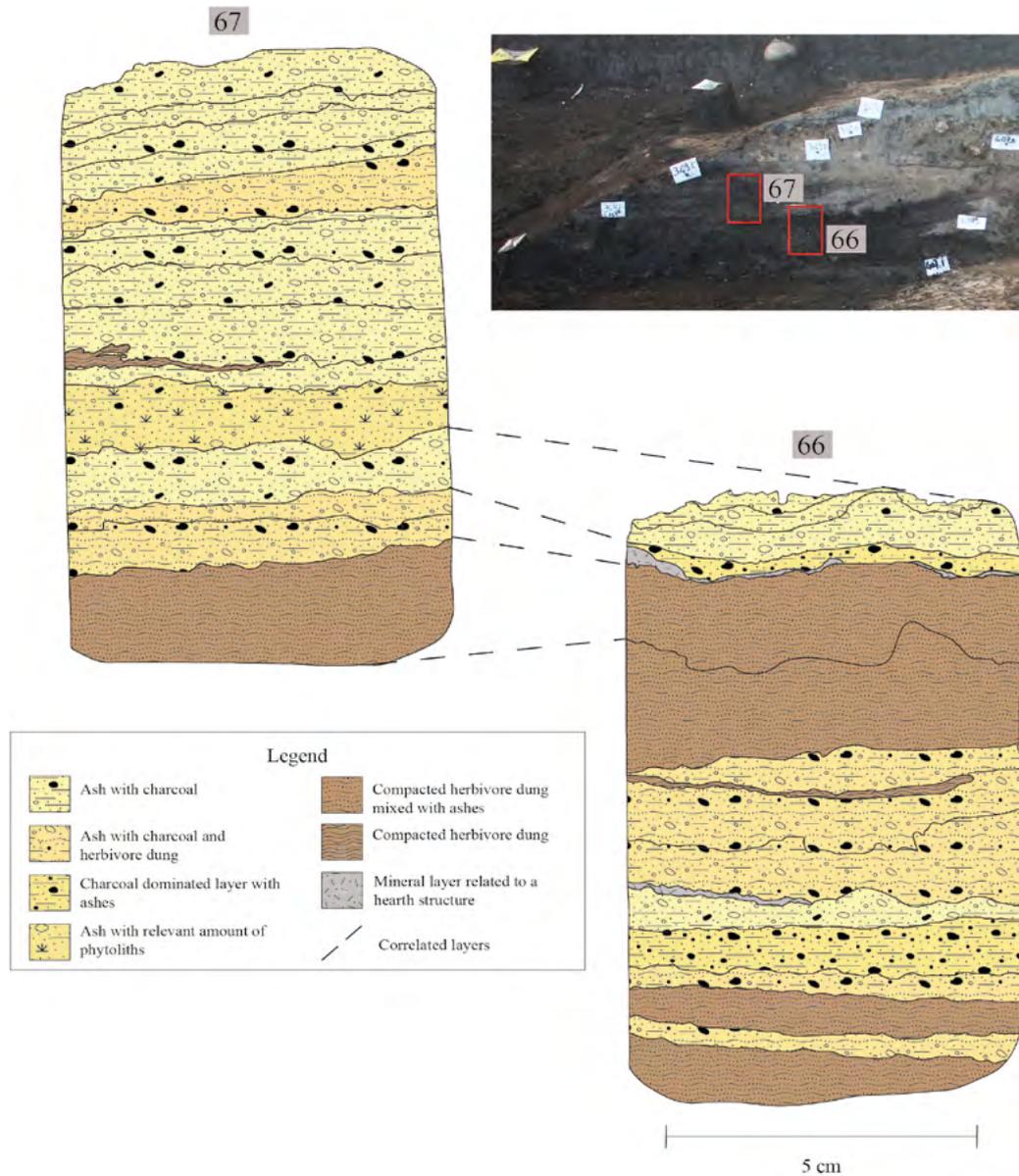


Fig. 4. On the upper right, detail of the internal stratification of Structure L (see fig. 2d) showing the sampling location of the thin sections '66' and '67'. On the left and below, interpretation of the thin sections (author's drawing; image by C. Nicosia).

burnt spherulites in rake-out layers and the preservation of the organic matter testify that herbivore dung was not used as a fuel. Instead, it proves the presence of livestock in the surroundings of the structures.

2. Stabling deposits

Under the microscope, the organic brownish laminae/layers that were difficult to interpret in the field are composed mainly of fresh (i.e., unburnt) herbivore dung containing abundant faecal spherulites (fig. 3d). In this group, herbivore dung prevails, while hearths rake-out inclusions (i.e., ash, charcoal,

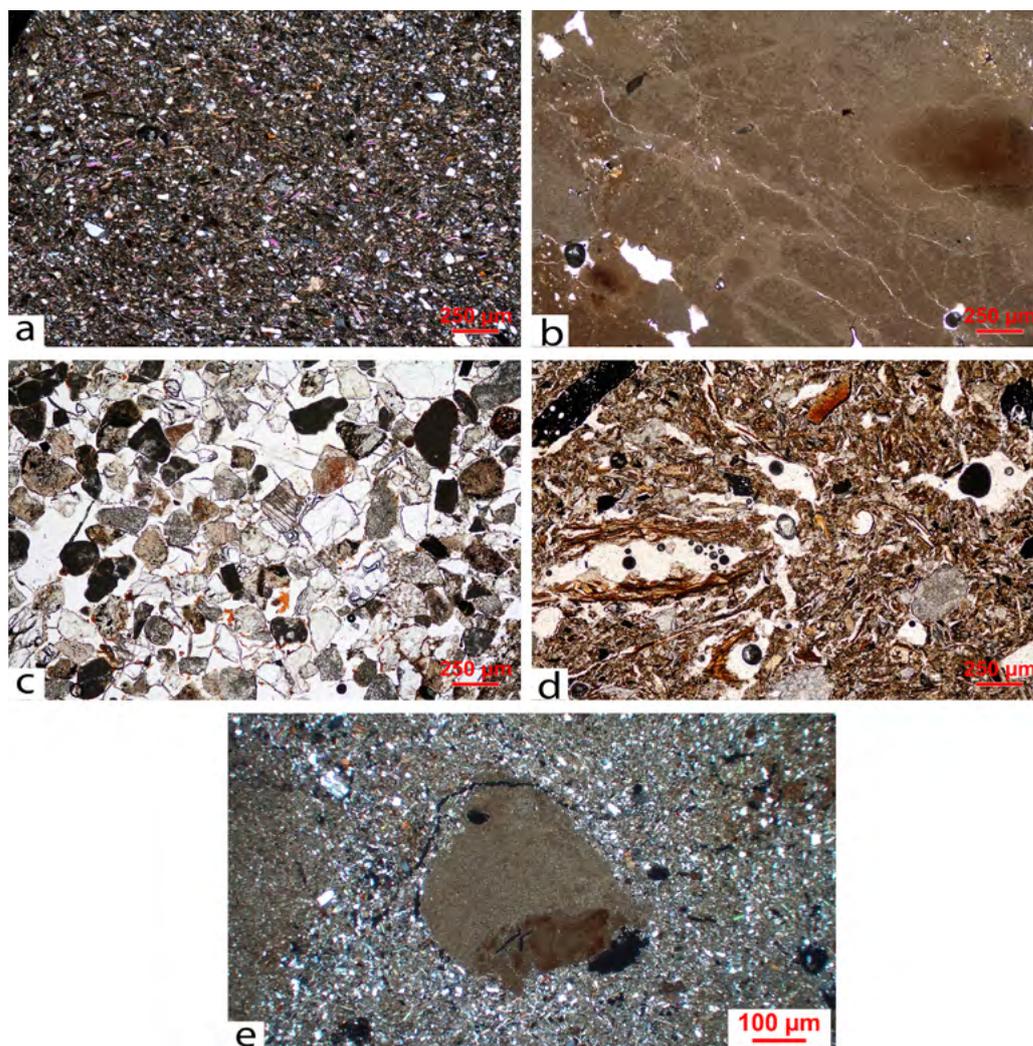


Fig. 5. Microphotographs: a) silty loam related to a hearth structure. It is mainly composed of quartz, mica, and micrite (XPL); b) micritic sediments related to a surficial coating of a hearth structure (PPL); c) well-sorted, sub-rounded to sub-angular sand related to a mineral floor (PPL); d) organic-rich silty floor. Notice the presence of organic tissues (PPL); e) micritic aggregate derived from a dismantled hearth re-used in a new hearth structure (XPL) (author's images).

burnt bone fragments) range from common to absent. The deposits show a compact microlaminated undulated microstructure, caused by trampling that rearranged the vegetal tissues²⁸. This microstructure testifies *in-situ* stabling activities that occurred concurrently with a domestic use of the structures, as indicated by the presence of the hearths and the discard of household refuse. Stabling and rake-out laminae are often interfingered, demonstrating the rhythmical repetition of these activities (fig. 3e-f, 4). Micromorphology also revealed that some stabling layers are more likely a mix of litter/fodder material and herbivore excrements, suggesting the occasional preparation of the living surfaces before the stabling episodes.

²⁸ Cf. Shahack-Gross et al. 2003.

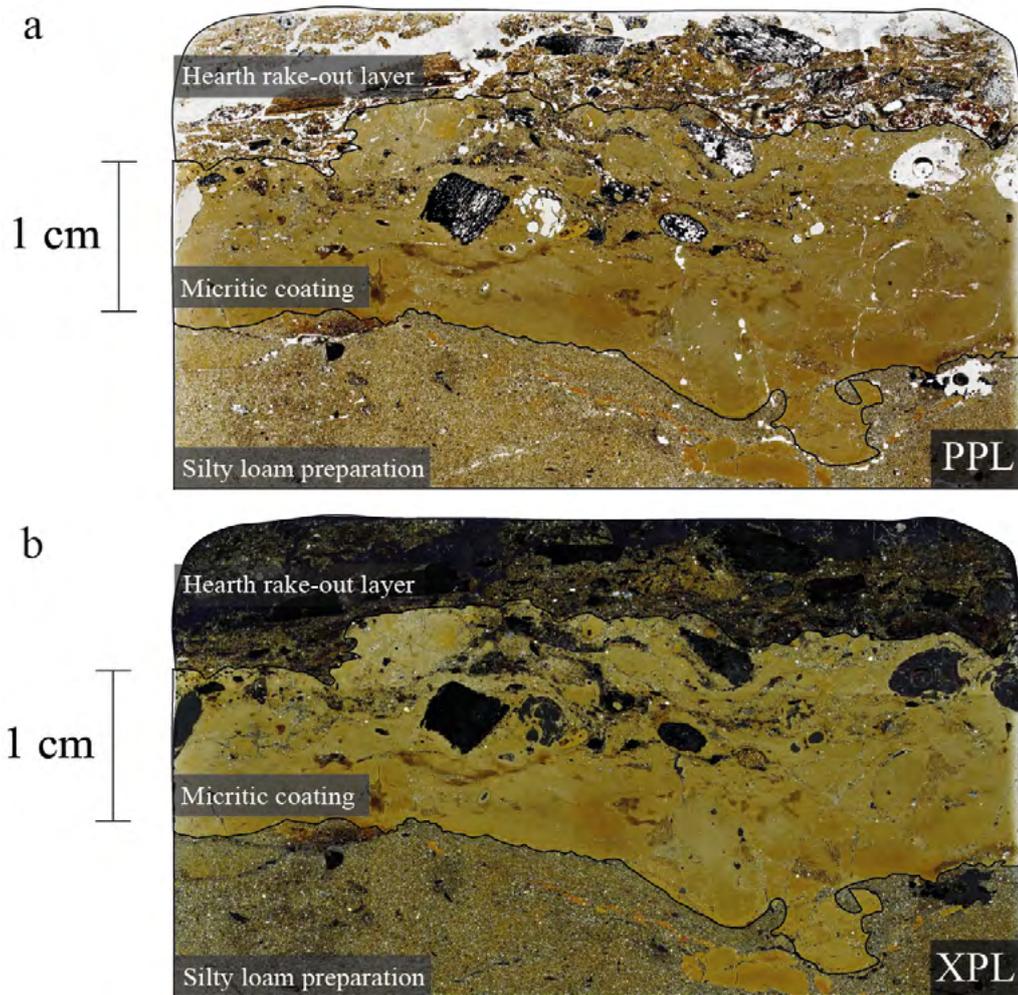


Fig. 6. Thin section scan from a hearth structure identified in Structure C. Notice that the hearth structure is composed of a silty loam preparatory layer and a micritic coating on which combustion occurred: a) PPL; b) same but XPL (author's images).

3. *Hearth structures*

Hearth structures were built using selected sediments that were kneaded with water and laid on a moistened substrate, as suggested by soft deformations (i.e., rotation core grain structures and flames)²⁹. The sediments were mainly related to three different sedimentary basins:

1. silty loam, containing quartz, mica, and micritic aggregates (fig. 5a);
2. micritic sediments likely derived from distal overbank deposits (fig. 5b);
3. well-sorted sand composed of limestone, quartz, chert, plagioclase, and metamorphic rocks (fig. 5c).

In all cases, the mineralogy aligns with that of the alluvial plain of the Adige River in which the site is located³⁰. At times, the hearths were construct-

²⁹ Cf. Karkanas 2019.

³⁰ Jobstraibizer, Malesani 1973.

ed with a preparatory layer, which was covered by micritic sediments to create the combustion surface (fig. 5b, 6). This is probably due to the superior insulating and refractory properties of micritic sediments³¹. In rare cases, the hearth structures contained fragments of dismantled hearths, indicating the recycling of construction materials (fig. 5e).

4. Floors made of organic sediments

This group is rather sporadic. In the field, it included thick brownish, organic layers that appeared similar to the organic laminae (see above), except for their thickness. In thin section, they feature organic silt with vegetal tissue fragments and a massive microstructure (fig. 5d). The absence of herbivore dung suggests these layers can be interpreted as floors. Frequently, they incorporate twigs and bark fragments, likely used to maintain the floors as dry as possible³².

Discussion and conclusion

The micromorphological analysis of the internal stratifications reveals that the structures can be interpreted as byre-houses. This living solution involves humans and animals sharing the domestic space at least for some periods of the year. Prehistoric byre-houses were known for northern European regions, but this is the first case documented in the Italy and, possibly, in the Mediterranean area³³. Considering the promiscuity between living spaces and byres in rural areas until recent periods³⁴, it is likely that the scarcity of pre-protolithic byre-houses and byres in southern Europe stems from the scant macroscopic evidence they leave in the archaeological record³⁵, as well as from the oversight of microscopic evidence (i.e., sediments) during excavations.

At Oppeano 4D, stabling of ruminants, probably ovicaprids and/or bovids, is testified by the ubiquitous accumulation of trampled herbivore dung containing abundant faecal spherulites³⁶. In parallel, the domestic function of the structures is demonstrated by rake-out deposits that also contain traces of cereal processing and food preparation. A domestic use of the structures is also supported by the numerous internal hearths and the common artefacts, such as pottery vessels and textile tools (see above). Spreading of ash on the living floors probably derives from a sanitary practice aimed at keeping the structures as healthy as possible (fig. 4). Indeed, wood ash absorbs humidity, kills parasites, and protects food supplies from insects and potentially harmful microorganisms, as documented by literary sources (i.e., Vitruvius)³⁷ and ethnographic

³¹ Cf. Pétrequin 1991, 20.

³² Cf. Pétrequin 1995.

³³ Nicosia et al. 2022.

³⁴ Cf. Baumgarten 1976; Bernardi 1992; Nisly 2019.

³⁵ Macroscopic evidence is usually related only to post-holes and, if preserved, to animals' faecal pellets. On this regard, see Shahack-Gross et al. 2003.

³⁶ Brönnimann et al. 2017.

³⁷ See Bonetto, Ferrarese 2023 for a recent synthesis on wood ash and charcoal as construction materials.

and experimental research³⁸. The recurrence of this practice in each structure suggests it was a conscious habit at Oppeano.

Regarding the hearths, they were made collecting sediments from different basins nearby the site and they were built in a similar way in all the structures. The use of micritic sediments to form the combustion surface shows a thoughtful choice based on an understanding of their properties. Hearth preparation layers, on the other hand, were likely aimed at insulating the hearths from the ground, as also evidenced by the floors composed of organic sediments.

This brief overview clearly shows how sediments can play a crucial role in deciphering past lifeways and activities. At Oppeano, the analysis of anthropogenic sediments as ‘artefacts’ demonstrated:

1. the importance of herding in the economy of the settlement;
2. the use of the structures as byre-houses, a solution previously unknown in Italian protohistory;
3. the presence of animals inside all the structures, providing possible insights on superstructural concepts, such as livestock ownership;
4. that part of the cereal processing occurred inside the structures;
5. the technological know-how associated with the construction of the hearths.

Nevertheless, in archaeological research, this practice remains sporadic, thereby limiting our ability to make inferences about the daily life of ancient communities. For instance, it is likely that those discovered at Oppeano were not the only byre-houses that existed in the Italian Bronze Age, as this information would have been lost without a systematic sampling for post-excavation analysis. This indicates a potential research bias that impacts our understanding of structures associated with herding, such as byres, byre-houses, and penning areas³⁹. Therefore, by emphasising the importance of sedimentary archives to reconstruct past daily life, it is hoped to stimulate a debate and contribute to making this approach a routine in archaeological research.

Acknowledgements

This research shows the results of a PhD project conducted within the framework of the ERC CoG project GEODAP (Geoarchaeology of Daily Practices: extracting bronze age lifeways from the domestic stratigraphic record – project n. 101001839) awarded to C. Nicosia. The author expresses gratitude to his PhD supervisor, prof. C. Nicosia, to dr. F. Gonzato (Ministry of Culture), and to the GEODAP working group for their support during the development of this research.

References

- Balista C., Leonardi G. 1992, Elementi d’interpretazione processuale delle stratigrafie in ambiente umido, tramite alcuni studi di caso, in G. Leonardi (a cura di), *Processi formativi della stratificazione archeologica*, Saltuarie dal Laboratorio del Piovego 3, 153-172.

³⁸ Hakbijl 2002, 14-15; Milek 2012.

³⁹ Cf. Debandi 2021, 144-145 on Italian Bronze Age.

- Baumgarten K. 1976, Some notes on the history of the German hall house, «Vernacular Architecture», VII, 15-20.
- Bernardi U. 1992, *El Filò o la veglia nella stalla*, Vicenza.
- Bonetto J., Ferrarese C. 2023, L'uso del carbone e della cenere nell'edilizia antica, in C. Previato, J. Bonetto (a cura di), *Terra, legno e materiali deperibili nell'architettura antica*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Padova, 3-5 giugno 2021), *Costruire nel mondo antico* 6, Roma, 511-537.
- Brönnimann D., Ismail-Meyer K., Rentzel P., Pümpin C., Lisá L. 2017, Excrements of herbivores, in C. Nicosia, G. Stoops (eds.), *Archaeological Soil and Sediment Micromorphology*, Chichester, 55-65.
- Butzer K. W. 1982, *Archaeology as human ecology: Method and theory for contextual approach*, Cambridge.
- Canti M. G., Brochier J. É. 2017a, Plant ash, in C. Nicosia, G. Stoops (eds.), *Archaeological Soil and Sediment Micromorphology*, Chichester, 147-154.
- Canti M. G., Brochier J. É. 2017b, Faecal spherulites, in C. Nicosia, G. Stoops (eds.), *Archaeological Soil and Sediment Micromorphology*, Chichester, 51-54.
- Cupitò M., Leonardi G. 2015, Il Veneto tra Bronzo Antico e Bronzo Recente, in G. Leonardi, V. Tiné (a cura di), *Studi di Preistoria e Protostoria, 2. Preistoria e Protostoria del Veneto, Padova, 5-9 novembre 2013*, Firenze, 201-239.
- De Bie M., Schurmans U., Caspar J. P. 2002, On knapping spots and living areas: intrasite differentiation at Late Palaeolithic Rekem. Recent studies in the Final Palaeolithic of the European plain, «Jutland Archaeological Society Publications», XXXIX, 139-164.
- Debandi F. I. 2021, *Sistemi di gestione economica e alimentazione nelle comunità dell'età del Bronzo con particolare riferimento all'Italia settentrionale*, DiSci Archeologia 27, Bologna.
- Goldberg P., Berna F. 2010, Micromorphology and context, «Quaternary International», CCXIV, 56-62.
- Gonzato F. 2018, Bronze Age textile tools from Oppeano 4D, Italy, in M. S. Busana, M. Gleba, F. Meo, A. R. Tricomi (eds.), *Textiles and Dyes in the Mediterranean Economy and Society*, *Purpureae Vestes VI*, Zaragoza, 99-105.
- Gonzato F., Mangani C., Martinelli N., Nicosia C. 2021, Different ways to handle the domestic space by comparison: the case of Bronze Age villages in Vallese di Oppeano (Verona - ITA), in L. Jallot, A. Peinetti (eds.), *Use of Space and Domestic Areas: Functional Organisation and Social Strategies*, UISPP Proceedings Series 18, Oxford, 67-76.
- Hakbijl T. 2002, The traditional, historical and prehistoric use of ashes as an insecticide, with an experimental study on the insecticidal efficacy of washed ash, «Environmental Archaeology», VII, 13-22.
- Jobstraibizer P., Malesani P. 1973, I sedimenti dei fiumi veneti, «Memorie della Società Geologica Italiana», XII, 411-452.
- Jouttijärvi A. 2009, The shadow in the smithy, «Materials and Manufacturing Processes», XXIV, 975-980.
- Kaczorek D., Vrydaghs L., Devos Y., Petó Á., Efland W. R. 2018, Biogenic siliceous features, in G. Stoops, V. Marcelino, F. Mees (eds.), *Interpretation of Micromorphological Features of Soils and Regoliths*, Amsterdam, 157-176 (second edition; first edition 2010).
- Karkanias P. 2019, Microscopic deformation structures in archaeological contexts, «Geoarchaeology», XXXIV, 15-29.
- Kent S. 1984, *Analyzing activity areas*, Albuquerque.

- La Motta V. M., Schiffer M. B. 1999, Formation processes of house floor assemblages, in P. M. Allison (ed.), *The Archaeology of Household Activities*, London/New York, 19-29.
- Mentzer S. M. 2014, Microarchaeological approaches to the identification and interpretation of combustion features in prehistoric archaeological sites, «*Journal of Archaeological Method and Theory*», XXI, 616-668.
- Milek K. B. 2012, Floor formation processes and the interpretation of site activity areas: An ethnoarchaeological study of turf buildings at Thverá, northeast Iceland, «*Journal of Anthropological Archaeology*», XXXI, 119-137.
- Miller C. E. 2011, Deposits as artifacts, «*Mitteilungen der Tübinger Verein zur Förderung der Ur- und Frühgeschichtlichen Archäologie*», XII, 91-107.
- Miller Rosen A. 1986, *Cities of clay. The geoarchaeology of tells*, Prehistoric Archaeology and Ecology Series, Chicago/London.
- Murphy C. P. 1986, *Thin section preparation of soils and sediments*, Berkhamsted.
- Nicosia C., Polisca F., Miller C., Ligouis B., Mentzer S., Mangani C., Gonzato F. 2022, High-resolution sediment analysis reveals Middle Bronze Age byre-houses at the site of Oppeano (Verona province, NE Italy), «*PLoS ONE*», XVII, 1-30.
- Nisly J. 2019, Under one roof year-round: The multispecies intimacy of cohabiting with cows in byre-houses since the economic enlightenment, «*Ethnologia Europaea*», XLIX, 50-69.
- Pétrequin P. 1991 (ed.), *Construire une maison 3000 ans avant J.-C. Le lac de Chalain au Néolithique*, Paris.
- Pétrequin P. 1995, *Les sites littoraux Néolithiques de Clairvaux-les-Lacs (Jura). Tome 2, Le Néolithique Moyen*, Paris.
- Renfrew C., Bahn P. 2016, *Archaeology: Theories, methods, and practice*, London (seventh edition; first edition 1991).
- Schiffer M. B. 1972, Archaeological context and systemic context, «*American Antiquity*», XXXVII, 156-165.
- Schiffer M. B. 1983, Toward the identification of formation processes, «*American Antiquity*», XLVIII, 675-706.
- Schiffer M. B. 1999, *The material life of human beings. Artifacts, behavior and communication*, London/New York.
- Shahack-Gross R. 2017, Archaeological formation theory and geoarchaeology: State-of-the-art in 2016, «*Journal of Archaeological Science*», LXXIX, 36-43.
- Shahack-Gross R., Marshall F., Weiner S. 2003, Geo-ethnoarchaeology of pastoral sites: The identification of livestock enclosures in abandoned Maasai settlements, «*Journal of Archaeological Science*», XXX, 439-459.
- Sorbini L., Accorsi C. A., Bandini Mazzanti M., Forlani L., Gandini F., Meneghel M., Rigoni A., Sommaruga M. 1984, *Geologia e geomorfologia di una porzione della pianura a sud-est di Verona*, Memorie del Museo Civico di storia Naturale di Verona (IIa serie) 2, Verona.
- Stoops G. 2021, *Guidelines for analysis and description of soil and regolith thin sections*, Madison (second edition; first edition 2003).
- Watson P. J. 1979, *Archaeological ethnography in Western Iran*, Tucson.

La mappatura scientifica e gli approcci comunicativi nella ricostruzione virtuale del sito “Grotte di Catullo” mediante la metodologia Extended Matrix: il caso studio di e-Archeo 3D

NICOLA DELBARBA

Università degli Studi di Verona

nicola.delbarba@univr.it

Abstract

This contribution outlines the scientific mapping process of the virtual reconstruction model for the Roman archaeological site Grotte di Catullo (Sirmione, BS) and discusses communicative approaches in the e-Archeo 3D web app. This work is part of the broader e-Archeo project (Ministry of Culture, Ales S.p.A) and it focuses on the University of Verona’s study of Roman villa in Sirmione. It provides a brief historical-architectural overview of the site and details the creation of a three-dimensional model and its scientific back-end. The methodology employed, known as Extended Matrix from CNR-ISPC, ensures transparency by linking reconstructed elements directly to the sources used for their validation. This scientific-mapped model was used as the basis for a photorealistic virtual reconstruction, carried out by Carraro LAB. The subsequent section describes the e-Archeo 3D web app, that offers three virtual navigation levels: the current site preservation view, a photorealistic virtual reconstruction, and a three-dimensional model with a scientific back-end. Different communicative modes for presenting these levels are discussed, considering narrative choices and user types. In summary, this contribution provides an overview of techniques and methodologies for virtual reconstruction, emphasizing the importance of scientific validity and transparent communication of research results.

Keywords

Virtual archaeology; roman villas; e-Archeo; grotte di catullo; archaeology.

Introduzione

Le ricostruzioni virtuali del patrimonio archeologico sono uno dei principali strumenti di divulgazione adoperati negli ultimi anni, in varie forme. Tuttavia, il processo ricostruttivo è innanzitutto un’esigenza scientifica, prima che un prodotto divulgativo, e come tale esso deve essere accessibile e trasparente. Una metodologia di mappatura scientifica delle ricostruzioni virtuali che sta trovando maggiore consenso nei tempi più recenti è l’*Extended Matrix* (CNR-ISPC). Il presente contributo si propone di descrivere l’applicazione di tale metodologia alla ricostruzione virtuale del sito archeologico romano “Grotte di Catullo” (Sirmione, BS) realizzata all’interno del progetto nazionale e-Archeo. Inoltre, sono presentati i diversi approcci comunicativi che hanno affiancato i modelli tridimensionali utilizzati nella web-app e-Archeo 3D.

Il progetto e-Archeo

Il lavoro si inserisce all'interno del più ampio progetto e-Archeo¹ (Ministero della Cultura, Ales S.p.A), che ha realizzato, in collaborazione con università e aziende privati, una piattaforma multimediale di valorizzazione di otto siti archeologici italiani. I siti facenti parte del progetto, oltre alla villa oggetto di questa discussione e la villa romana di Desenzano del Garda, sono Marzabotto, Cerveteri, Alba Fucens, Velia, Egnazia, Sibari e Nora.

L'obiettivo dell'iniziativa è stato quello di realizzare un progetto di valorizzazione multimediale integrato e multicanale con soluzioni trasversali per tutti i siti, che sono localizzati nell'intero territorio italiano e coprono un range cronologico di dieci secoli. Sono stati selezionati siti con un notevole potenziale narrativo per illustrare le varie tipologie di insediamento che si sono sviluppate sul territorio ricercando una promozione sia scientifica che emozionale, per più tipologie di pubblico².

Il progetto ha visto la collaborazione del CNR-ISPC, che ha coordinato i lavori, e di diverse università ed enti di ricerca che si sono occupati dei singoli casi studio. Un team dell'Università di Verona, guidato dalla prof.ssa Patrizia Basso, si è occupato dello studio delle ville romane di Sirmione e Desenzano³. Tra i vari output realizzati da e-Archeo, di interesse per questo intervento è la web-app e-Archeo3D, una piattaforma web-interattiva che utilizza le ricostruzioni tridimensionali dei siti.

Metodologia di ricostruzione virtuale: l'Extended Matrix

È sulla ricostruzione tridimensionale e sull'innovativa metodologia applicata, per la prima volta a grande scala in questo progetto, che si concentra l'attenzione di questo contributo. La ricostruzione 3D è da anni al centro del dibattito archeologico; tuttavia, è ancora in molti casi legata al puro valore estetico con fine esclusivo di valorizzazione e divulgazione. Spesso, le ricostruzioni tridimensionali non sono scientificamente trasparenti e non sono indagabili, generando ciò che viene definito «*black box effect*»⁴. In questo modo, gli eventuali lavori di studio fatti per giungere a un'ipotesi non vengono condivisi e vengono nel tempo persi, non avendo strumenti per conoscere e valutare la scientificità di un modello ricostruttivo. Per superare queste problematiche, da anni si stanno sviluppando diversi metodi e strumenti per garantire trasparenza e mappatura ai modelli 3D. In Italia, è particolarmente interessante il metodo noto come *Extended Matrix*, sviluppato dal CNR-ISPC⁵, che è stato utilizzato su larga scala per la prima volta in questo progetto.

Il metodo è stato presentato nel 2015⁶ e da allora ha conosciuto diverse implementazioni e applicazioni. Il linguaggio, che verrà spiegato nel dettaglio successivamente, si basa su software *open source* risultando modificabile e adat-

¹ Pietroni et al. 2023; <<https://zenodo.org/communities/e-archeo>>.

² Pietroni et al. 2023.

³ Basso et al. 2023.

⁴ Demetrescu 2018, 105.

⁵ Demetrescu 2015; Demetrescu 2018.

⁶ Demetrescu 2015.

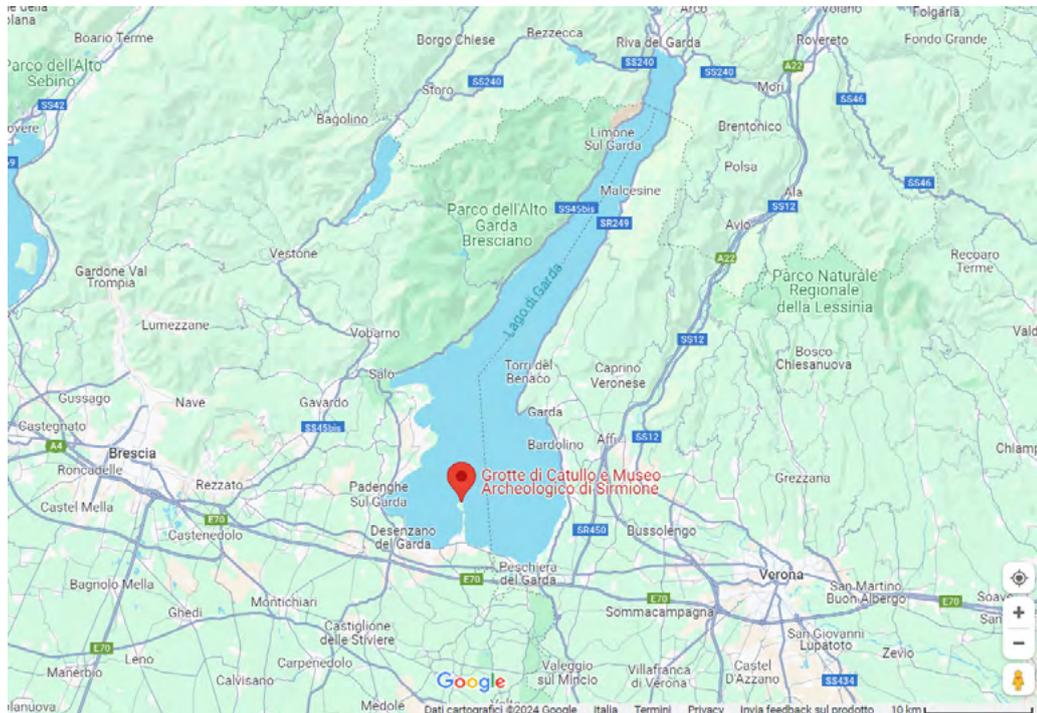


Fig. 1. Localizzazione del sito “Grotte di Catullo” (Google Maps).

table alle esigenze individuali e collettive. Attorno all’*Extended Matrix* si è creata una community di utilizzatori, che si confrontano in incontri annuali di presentazione di casi di studio o tavole rotonde per discutere di scenari futuri⁷, e lavorano per una maggiore interoperabilità del programma⁸ adattandolo alle proprie necessità. Negli anni il numero di gruppi di ricerca interessato all’utilizzo dell’*Extended Matrix* è cresciuto costantemente, come mostrano i numerosi progetti attualmente in corso, anche oltre i confini italiani⁹.

Struttura

Si comincerà presentando un breve inquadramento storico-architettonico del sito e illustrando i processi che hanno condotto alla realizzazione del modello tridimensionale e al relativo *back-end* scientifico. L’attenzione si focalizzerà poi sul modello metodologico utilizzato per l’analisi, lo studio e la mappatura scientifica della ricostruzione virtuale, l’*Extended Matrix*. Successivamente, si descriverà la web-app e-Archeo 3D, che fornisce all’utente tre livelli di navigazione virtuale differenti e verranno illustrate le diverse modalità comunicative utilizzate per la presentazione dei livelli, tenendo in considerazione le scelte narrative e le tipologie di utenti a cui si rivolgono.

⁷ L’«Extended Matrix Conference», alla seconda edizione nel 2024, e l’«Extended Matrix Bazaar», alla terza edizione.

⁸ Recenti implementazioni vedono l’interoperabilità tra ArchaeoBIM o pyArchInIt.

⁹ Ricercatori che utilizzano questo metodo sono presenti in Spagna, Macedonia, Germania, Svezia, Israele e Romania. Oltre a progetti istituzionali, sono attivi oltre dieci progetti di ricerca dottorali che vedono, in modo diverso, l’utilizzo e/o l’implementazione dell’*Extended Matrix*.

Il caso studio: le Grotte di Catullo

Il sito in oggetto è noto come “Grotte di Catullo”. Si tratta di una villa d’*otium*, datata tra la fine del I secolo a.C. e l’inizio del I secolo d.C., posizionata all’estremità della penisola di Sirmione (BS), sul lago di Garda (fig. 1). Con una superficie di oltre due ettari, è la più imponente villa romana conservata nel nord Italia¹⁰.

A una costruzione precedente, databile solo in termini *pre quem* al I secolo a.C., sono stati attribuiti alcuni muri rinvenuti al di sotto del settore residenziale meridionale del complesso¹¹.

L’edificio attualmente conservato, edificato in età augustea, ha pianta rettangolare, con lati di 167×105 m, e presenta due avancorpi lungo i lati corti. Si sviluppa su tre livelli, non presenti in modo omogeneo ma che seguono i dislivelli del terreno. Il posizionamento della villa, infatti, presentava grandi difficoltà ingegneristiche e costruttive da superare, dovute al terreno roccioso e irregolare della penisola, come testimoniato dai possenti tagli nella roccia realizzati per l’impostazione della struttura. Sui lati correvano lunghi porticati affacciati sul lago che confluivano a nord in un’ampia terrazza belvedere. Sotto il portico occidentale si trovava il doppio criptoportico, l’ambiente tutt’oggi meglio conservato, che svolgeva al tempo stesso funzioni di rappresentanza e sostruttive per il livello superiore. Al centro del complesso c’era un grande spazio aperto, di circa 4.000 mq.

Nel II secolo d.C. si ha l’edificazione del quartiere termale, localizzato nella parte occidentale del settore residenziale meridionale¹², e un probabile rinnovamento dell’apparato scultoreo, forse testimone di un cambio di proprietà del complesso¹³.

Il suo abbandono è precoce, datato al III secolo d.C., a seguito di un crollo con tracce di incendio dovuto verosimilmente a un terremoto o a un saccheggio¹⁴. Dalla metà del IV secolo d.C. si insedia una necropoli¹⁵, probabilmente collegata ad un accampamento militare di notevole rilevanza che occupava l’area. Infatti, nel IV-V secolo d.C. la struttura venne inglobata in una cinta di fortificazione, di cui rimangono conservati lunghi tratti¹⁶. Con l’arrivo dei longobardi, l’utilizzo come necropoli è sempre più sporadico, con le ultime attestazioni databili al VII secolo d.C.

Lo studio della villa finalizzato alla ricostruzione virtuale si è concentrato sulla fase di età augustea, coerentemente con la scelta narrativa e comunicativa di valorizzare le ville d’*otium* benacensi, quella in oggetto e la villa romana tardoantica di Desenzano del Garda.

¹⁰ La bibliografia sul sito è ampia, benché manchi ancora uno studio monografico, attualmente in corso di realizzazione da parte della dott.ssa Elisabetta Roffia, i cui contributi sono stati fondamentali per la realizzazione di questo lavoro. In particolare: Roffia 1991; Roffia 1996; Roffia 1997; Roffia, Sacchi 2005; Roffia 2006; Roffia 2018a.

¹¹ Roffia 1991, 7-17.

¹² Roffia 1997, 157-161.

¹³ Roffia 2018a, 138.

¹⁴ Roffia 1997, 163.

¹⁵ Bolla 1996, 51-70.

¹⁶ Roffia 2018a, 238-243.

La ricostruzione

Extended Matrix ed Extended Matrix Framework

L'*Extended Matrix*, come già indicato, è una metodologia di mappatura scientifica per le ricostruzioni virtuali, nata dall'esigenza di rendere tali modelli indagabili e trasparenti.

Partendo dal tradizionale concetto del *matrix* di Harris, l'*Extended Matrix* ne propone una versione estesa, aggiungendo alle tradizionali unità stratigrafiche le unità stratigrafiche virtuali. Le unità sono suddivise in diverse tipologie sulla base della certezza riguardo la loro esistenza e sul rapporto stratigrafico con le unità stratigrafiche reali; a ogni tipologia diversa è associato un codice cromatico per un'immediata comprensione: in rosso sono rappresentate le unità esistenti; in blu quella la cui esistenza è certa perché è presente un'evidenza fisica (la cresta di un muro, la preparazione di un pavimento) e che hanno dunque un rapporto diretto con un'unità stratigrafica reale; in giallo il riposizionamento di elementi rinvenuti non *in situ* e con una gradazione più scura la loro anastilosi; in verde gli elementi ricostruiti per processi deduttivi (tipologie architettoniche, confronti, fonti iconografiche ecc.), che non hanno rapporto stratigrafico con unità stratigrafiche reali ma con altre unità virtuali.

L'*Extended Matrix* è un linguaggio *node-based*, la cui affidabilità è dunque basata sui nodi. A ogni unità sono associati nodi proprietà e documento, dove per ogni caratteristica dell'elemento ricostruito si specifica il processo deduttivo effettuato e le fonti utilizzate per validarlo (fig. 2).

Se l'*Extended Matrix* è un processo teorico e metodologico, che può anche essere costruito semplicemente su un foglio di carta e non necessita il mezzo digitale, l'*Extended Matrix Framework*¹⁷ propone soluzioni digitali e software, principalmente open source.

In particolare, i tool disponibili sono EMviq, una web-app 3D che ha fornito lo scheletro per la realizzazione della web-app eArcheo, ed EMtools un *add-on* per Blender¹⁸, che permette la connessione tra la matrice estesa e il modello tridimensionale, oltre ad una palette per yEd, il software utilizzato per la creazione del *matrix* esteso.

Utilizzando questi strumenti, è possibile integrare automaticamente il *matrix* esteso con il modello 3D. Viene quindi realizzato un modello 3D semplificato, detto *proxy model*, dove volumi geometricamente poco complessi sono associati alle singole unità virtuali. In questo modo il modello assume automaticamente i colori mostrati in precedenza e assorbe le informazioni di mappatura scientifica: cliccando su ogni elemento è possibile visualizzare i processi deduttivi e le fonti utilizzate. Esportando poi il modello con EMviq è possibile visualizzare il tutto, e interrogarlo, anche al di fuori della piattaforma Blender.

¹⁷ Fanini et al. 2021.

¹⁸ Software open source per la modellazione tridimensionale: <<https://www.blender.org/>>.

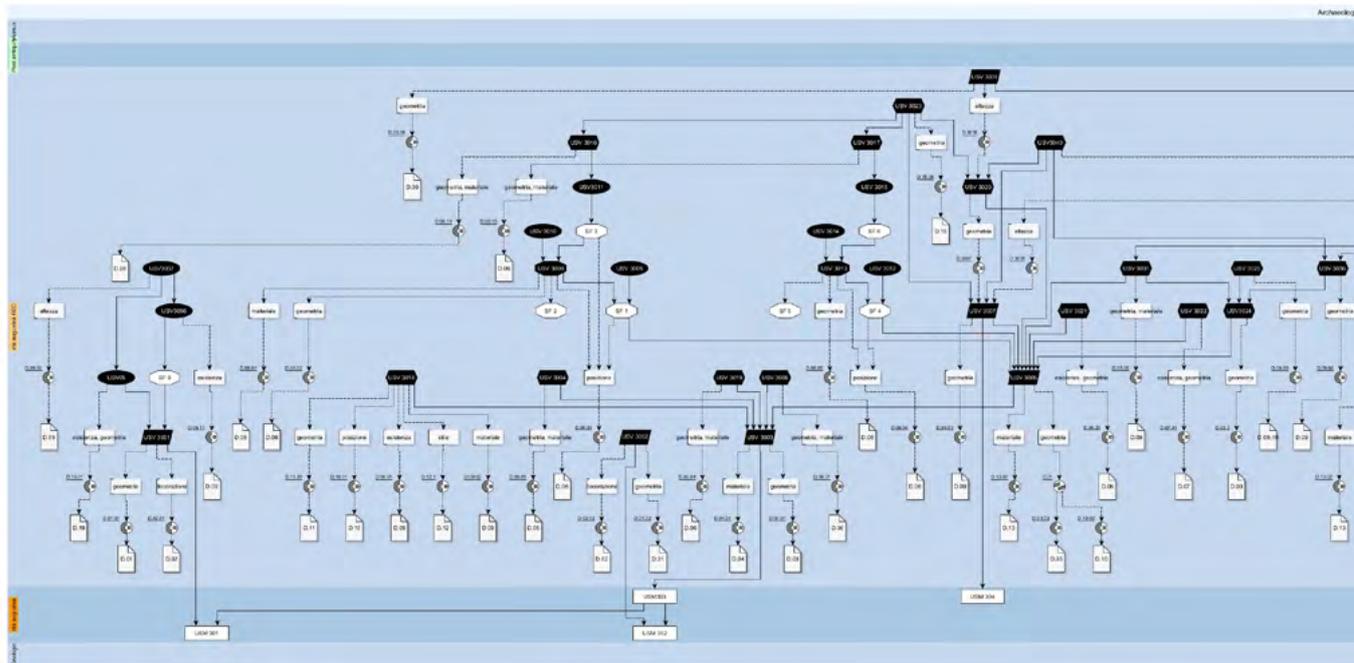


Fig. 2. Grafo dell'Extended Matrix realizzato per l'esterno della villa tramite yEd (elaborazione grafica autore).

L'ipotesi ricostruttiva

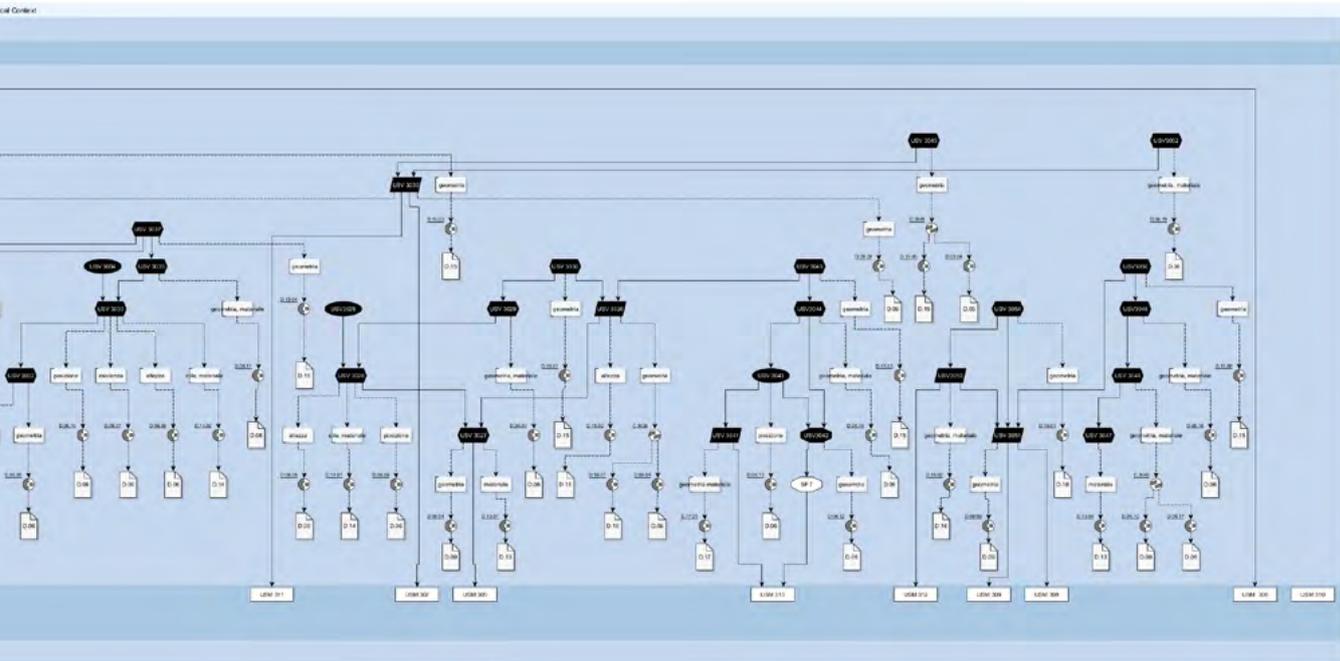
Il primo passo per giungere alla ricostruzione virtuale è stato l'ottenimento di rilievi tridimensionali dello stato attuale di conservazione del sito archeologico e degli elementi decorativi e architettonici conservati. Per fare ciò è stata utilizzata una nuvola di punti già in possesso del museo e diversi rilievi fotogrammetrici, eseguiti da drone e terra, da parte del team dell'Università di Verona, in particolare dal dott. Bursich¹⁹. Parallelamente è stato condotto un lavoro di ricerca bibliografica e di confronti archeologici e iconografici per giungere ad un'ipotesi ricostruttiva della villa. Di fondamentale importanza sono stati gli studi effettuati dalla dott.ssa Elisabetta Roffia²⁰.

Il processo di ricostruzione virtuale²¹ si è, nello specifico, focalizzato sull'esterno della villa, sia perché si tratta di un edificio ampiamente caratterizzato da aree aperte o scoperte, coerentemente con lo stretto legame con l'ambiente lacustre circostante, sia perché le fasi di vita successive all'abbandono e il cambio di funzione citato non hanno permesso uno stato di conservazione tale da avviare ipotesi ricostruttive sulla gran parte degli ambienti interni. Di essi, sono stati selezionati due vani: il criptoportico, che rappresenta il settore meglio conservato dell'interno complesso, e una ampia stanza posta nella parte meridionale, probabilmente un triclinio.

¹⁹ Bursich 2022.

²⁰ Roffia 1991; Roffia 1996; Roffia 1997; Roffia, Sacchi 2005; Roffia 2006; Roffia 2018a.

²¹ Per necessità di sintesi legate alla sede, la trattazione dello studio che ha portato alla ricostruzione virtuale non può essere completa. Ci si limiterà ad accennare i ragionamenti che sono stati effettuati e le principali fonti consultate, senza entrare nel dettaglio.



L'esterno della villa è caratterizzato da possenti sostruzioni, ricostruite sulla base delle evidenze archeologiche conservate, e ampi spazi aperti. Nel settore settentrionale era presente una terrazza belvedere, pavimentata in *opus spicatum*²² e protetta da un *velarium*, come ipotizzato sulla base di due elementi in pietra rinvenuti in crollo del tutto simili a quelli presenti in teatri e anfiteatri. È stata ipotizzata, sulla base delle sostruzioni al livello inferiore di confronti con rappresentazioni parietali di ville²³, la presenza di una sala belvedere²⁴. Spazi porticati correvano sui due lati lunghi. Il rinvenimento in crollo di capitelli, basi e fusti nel sottostante criptoportico hanno permesso di formulare l'ipotesi di una *porticus duplex* con colonnato corinzio esterno e ionico interno²⁵.

Per quanto riguarda il criptoportico, l'elevato stato di conservazione ha permesso di sviluppare un'ipotesi ricostruttiva affidabile. Si tratta di un corridoio largo circa 9 metri, separato in due navate da pilastri a pianta cruciforme con capitelli tuscanici. L'illuminazione dell'ambiente era permessa da aperture. La decorazione pittorica è stata ipotizzata sulla base di una sezione conservata *in situ* in un ambiente collegato con il criptoportico²⁶.

Per la ricostruzione del cosiddetto triclinio si è ipotizzata un'ampia apertura fenestrata verso sud, per garantire visibilità e luce, coerentemente con le scelte architettoniche che caratterizzano l'intero complesso. Per la decorazione parietale, invece, si è deciso di procedere con un restauro virtuale di ampie sezioni di affreschi provenienti dalla villa, sebbene da ambienti sconosciuti. La pavimentazione musiva, invece, è parzialmente conservata *in situ*.

²² Roffia 2006, 224.

²³ Colpo 1999.

²⁴ Roffia 2018a, 127.

²⁵ Roffia, Sacchi 2005.

²⁶ Bianchi 2014.

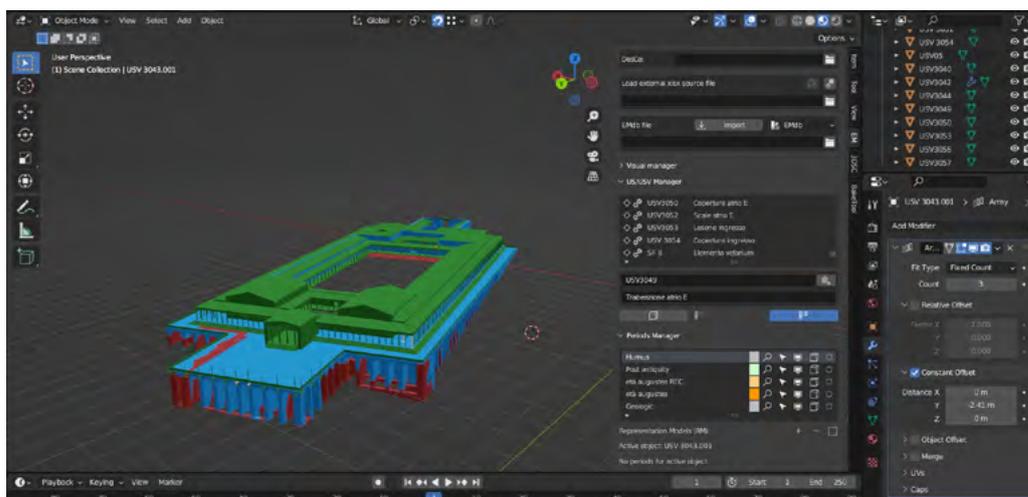


Fig. 3. Schermata di lavoro del processo di modellazione e mappatura scientifica dell'esterno della villa all'interno del software Blender (elaborazione grafica autore).

Si è quindi proseguito sia con la ricostruzione bidimensionale, ad opera della dott.ssa Soriano²⁷, sia alla creazione di un primo modello per volumi semplificati, il modello *proxy*, in Blender. Blender è un software *open-source* di modellazione tridimensionale, per il quale è stato scritto lo specifico *add-on* EMtools citato in precedenza. Nel caso in oggetto, il software è stato utilizzato esclusivamente per la creazione del modello *proxy*, ma esso può essere utilizzato anche per il modello di rappresentazione fotorealistico, dotato quindi di geometrie complesse e texturizzazione. La modellazione dei *proxy* è stata effettuata direttamente sul rilievo tridimensionale del sito, importato in formato .obj all'interno della piattaforma, per garantire la massima accuratezza e per tracciare le unità stratigrafiche conservate. Il passo successivo è stata la creazione delle unità virtuali, che parallelamente venivano rappresentate all'interno del *matrix* esteso e mappate con le fonti utilizzate per la loro validazione (fig. 3). L'utilizzo dell'*add-on* EMtools ha quindi permesso il collegamento tra i volumi rappresentati le unità stratigrafiche, reali e virtuali, e la loro rappresentazione nel *matrix*, e il relativo passaggio di metadati, rendendo il modello effettivamente indagabile, interrogabile e trasparente. Creato il modello definitivo, scientificamente validato, la realizzazione del modello 3D fotorealistico (fig. 4) è stata affidata a una ditta esterna, Carraro Lab.

e-Archeo 3D e Storytelling

I contenuti realizzati sono fruibili attraverso la web-app e-Archeo 3D²⁸. Si tratta di un'applicazione interattiva, fruibile da browser, implementata sulla piattaforma web Open Source ATON, sviluppata dal CNR-ISPC. e-Archeo 3D permette la visualizzazione di scenari a 360 gradi interrogabili suddivisi per tre livelli: l'aspetto attuale del sito, la sua ricostruzione virtuale e la mappatura scientifica dei contenuti.

²⁷ Delbarba et al. 2022.

²⁸ Pietroni et al. 2023.



Fig. 4. Ricostruzione virtuale della villa “Grotte di Catullo” (e-Archeo).

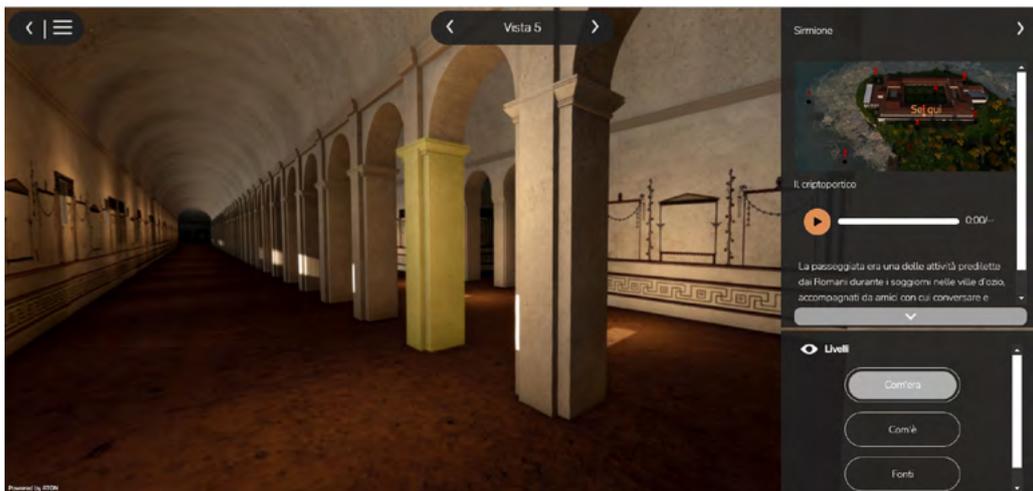


Fig. 5. Schermata di visualizzazione della web-app e-Archeo 3D. A destra, è possibile vedere il testo dello *storytelling* e i tre livelli di esplorazione. A sinistra, la ricostruzione 3D del criptoportico con la presenza di un *hotspot* per contenuti di approfondimento (e-Archeo).

Le ricostruzioni sono quindi accompagnate da un doppio livello di contenuti: narrativi e scientifici. Ai *rendering* fotorealistici a cui è associato lo *storytelling*, si affiancano infatti i *rendering* del *back end* scientifico, che mostrano i diversi livelli di affidabilità delle ricostruzioni e le fonti e i processi interpretativi seguiti. I siti archeologici sono così promossi sia in maniera scientifica che più divulgativa, per più tipologie di pubblico, ed è garantita la trasparenza e l'accessibilità del lavoro di ricerca svolto.

Per quanto riguarda lo *storytelling*, infatti, a una narrazione più tradizionale, impersonale e concentrata sugli aspetti storici, architettonici e archeologici, si

è preferita una narrazione più emozionale²⁹. I testi sono brevi, privi di aggettivi superflui e descrizioni eccessive³⁰. Il focus è rappresentato dalla vita quotidiana che veniva svolta all'interno della villa, dalle attività, da aspetti legati alla società e soprattutto al rapporto ricercato con la natura e il lago. Per ogni vista ricostruttiva (fig. 5), oltre a una spiegazione generale, sono presenti diversi *hotspot*, con approfondimenti e curiosità, in grado di diversificare la tipologia di contenuti proposta.

Per creare contenuti ancora più accessibili al pubblico, i testi di partenza preparati sono stati utilizzati come base per la creazione di un *podcast*, accessibile sul sito internet e ancora più focalizzato sullo *storytelling*.

Conclusion

In conclusione, l'esperienza di e-Archeo rappresenta un modello virtuoso di sinergia tra enti differenti, il Ministero, Ales, il CNR, le Università, i Musei e le aziende. La peculiarità del progetto risiede principalmente nell'aver applicato per la prima volta su larga scala, in un progetto nazionale, una metodologia rigorosa per la trasparenza e l'affidabilità scientifica delle ricostruzioni virtuali, garantendo in questo modo una loro durabilità nel tempo e un valore aggiunto per la comunità scientifica e superando la sola funzione divulgativa. L'applicazione di tale metodologia, richiedendo la ricostruzione effettiva attraverso la modellazione tridimensionale del sito, ha permesso di confermare o mettere in discussione ipotesi precedenti e nuove ipotesi; la necessità di validare attraverso confronti puntuali o fonti bibliografiche specifiche ogni elemento ha dato un fondamentale impulso al ragionamento critico e alla ricerca costante di soluzioni, fino a giungere a un'ipotesi ricostruttiva definitiva.

Inoltre, la presenza di molteplici livelli di lettura e di modelli comunicativi differenti, uno più scientifico e uno più emozionale, permette di incontrare pubblici differenti e meglio rispondere alle diverse esigenze e curiosità individuali.

Ringraziamenti

Il contributo qui presentato si focalizza sul lavoro effettuato dall'autore all'interno del progetto e-Archeo. Come sottolineato, si è trattato di un progetto collaborativo di ampio respiro. Ringrazio perciò la prof.ssa Patrizia Basso che ha guidato il team dell'Università degli Studi di Verona e i colleghi dott.ssa Bianchi, dott. Bursich, dott.ssa Lerco, dott. Mancassola, dott.ssa Marinelli e dott. ssa Soriano. Un ringraziamento anche alla ditta Carraro Lab e a CNR-ISPC e ALES S.p.A.

²⁹ Ripanti 2018; Dal Maso 2018.

³⁰ Pietroni 2019; Pietroni 2023.

Bibliografia

- Basso P., Bianchi B., Bursich D., Delbarba N., Marinello A., Soriano F. 2023, *E-Archeo Project: The 3D Reconstruction of the Roman Villae in Sirmione and Desenzano (Brescia, Italy)*, «Applied System Innovation» IV, 59.
- Bianchi B. 2014, Nuovi Dati Dalla Villa “Grotte di Catullo” a Sirmione. Le Pitture di un Ambiente Collegato al Criptoportico, in N. Zimmermann (ed.), *Antike Malerei Zwischen Lokalstil und Zeitstil?*, Atti XI. Internationales Kolloquium der AIPMA (Efeso, 13-17 settembre), Vienna, 537-541.
- Bolla M. 1996, Le necropoli delle ville romane di Desenzano e Sirmione, in G. P. Brogiolo (a cura di), *La Fine Delle Ville Romane: Trasformazioni Nelle Campagne Tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, Mantova, 51-70.
- Bursich D. 2022, *Sirmione (BS) Rilievi e scansione 3D delle Grotte di Catullo*, Zenodo. Available online: <<https://zenodo.org/record/6047571>> (ultimo accesso 1 febbraio 2024).
- Cavaliere Manasse G. 2008, La tipologia architettonica, in G. Cavaliere Manasse (a cura di), *L'area del Capitolium di Verona: Ricerche Storiche e Archeologiche*, Padova, 307-327.
- Colpo I. 1999, *La Raffigurazione delle Ville nell'arte di I secolo d.C.*, «Antenor», I, 47-70.
- Dal Maso C. 2018, Non solo narrativa, in C. Dal Maso (a cura di), *Racconti da museo. Storytelling d'autore per il museo 4.0*, Bari, 69-84.
- Delbarba N., Soriano F., Bianchi B. 2022, *Sirmione (BS) Grotte di Catullo, ipotesi ricostruttiva: Piante, sezioni, prospetti ed Extended Matrix*, Zenodo. Available online: <<https://zenodo.org/record/5985051>> (ultimo accesso 1 febbraio 2024).
- Demetrescu E. 2015, *Archaeological stratigraphy as a formal language for virtual reconstruction. Theory and practice*, «Journal of Archaeological Science» LVII, 42-55.
- Demetrescu E. 2018, Virtual Reconstruction as a Scientific Tool: The Extended Matrix and Source-Based Modelling Approach, in S. Münster, K. Friedrichs, F. Niebling, A. Seidel-Grzesińska (eds.), *Digital Research and Education in Architectural Heritage*, Dresda, 102-116.
- Fanini B., Ferdani D., Demetrescu E., Berto S., d'Annibale E. 2021, *ATON: An Open-Source Framework for Creating Immersive, Collaborative and Liquid Web-Apps for Cultural Heritage*, «Applied Sciences» XI, 11062.
- Pietroni E. 2019, *Experience Design, Virtual Reality and Media Hybridization for the Digital Communication Inside Museums*, «Applied System Innovation» II, 35.
- Pietroni E., Menconero S., Botti C., Ghedini F. 2023, *e-Archeo: A Pilot National Project to Valorize Italian Archaeological Parks through Digital and Virtual Reality Technologies*, «Applied System Innovation» VI, 38.
- Ripanti F. 2018, Raccontare storie di archeologia al museo, in C. Dal Maso (a cura di), *Racconti da museo. Storytelling d'autore per il museo 4.0*, Bari, 53-76.
- Roffia E. 1991, Nuove ricerche sulla villa romana di Sirmione: Problemi di cronologia e di attribuzione, in *Archeologia e Architettura Romanica nel Basso Garda Bresciano. Nuovi Contributi*, Atti del Convegno, Brescia, 7-18.
- Roffia E. 1996, Considerazioni sulle fasi più tarde delle “grotte di Catullo” a Sirmione, in G. P. Brogiolo, *La Fine Delle Ville Romane: Trasformazioni Nelle Campagne Tra Tarda Antichità e Alto Medioevo*, Mantova, 43-49.
- Roffia E. 1997, Sirmione, le “grotte di Catullo”, in E. Roffia (a cura di), *Ville Romane sul Lago di Garda*, San Felice del Benaco (BS), 141-169.
- Roffia E. 2006, Architettura e ambiente naturale nelle ville lacustri benacensi, J. Ortalli (a cura di), *Vivere in Villa. Le Qualità delle Residenze Agresti in età romana*, Atti del Convegno Ferrara—Gennaio 2003, Firenze, 219-260.

- Roffia E. 2018a, ...una grande, e superbissima fabbrica. La villa delle “grotte di Catullo”, in E. Roffia (a cura di), *Sirmione in età Antica. Il Territorio del Comune Dalla Preistoria dal Medioevo*, Milano, 124-146.
- Roffia E. 2018b, Il sistema di fortificazione del castrum, in E. Roffia (a cura di), *Sirmione in età Antica. Il Territorio del Comune Dalla Preistoria dal Medioevo*, Milano, 236-266.
- Roffia E., Sacchi F. 2005, La villa delle “grotte di Catullo” a Sirmione: Proposta di restituzione e analisi della decorazione architettonica, in *Balácai Közlemények IX. 2005*, Internationale Tagung über Römerzeitliche Villen (Veszprém-Baláca, 2004), Veszprém, 279-289.
- Zenodo, *e-Archeo Collection*. Available online: <<https://zenodo.org/communities/e-archeo/>> (ultimo accesso 1 febbraio 2024).

A Change of Heart? Intelligenza artificiale e potenziale d'interazione con i surrogati digitali come modelli

GIULIA OSTI
University College Dublin
giulia.osti@ucdconnect.ie

Abstract

The datafication of cultural heritage collections into digital datasets, coupled with the emergence of the Collections as Data (CaD) movement, marks a significant paradigm shift – a change of heart – in the realm of digital heritage management and preservation. This contribution delves into a few aspects of the author's PhD project, aiming to preliminarily address the following questions: What constitutes the essence of digital representations of cultural heritage? And what potential do they hold for interaction with Artificial Intelligence (AI) systems? The author examines the evolution of the notion of digital surrogates, progressing from mere replicas to datasets, while also critically examining the role of CaD in fostering a broader, ethically responsible engagement with digital cultural heritage and AI systems. Additionally, the discussion encompasses two compelling case studies and the challenges posed by AI in its interaction with digital cultural heritage: the *Next Rembrandt* and the *Vesuvius Challenge*.

Keywords

Digital surrogates; digital cultural heritage; artificial intelligence (AI); collections as data; models.

Introduzione

I modelli sono strumenti essenziali per comprendere, studiare e descrivere e comunicare il mondo in cui viviamo, i suoi oggetti e meccanismi. I modelli rappresentativi di una parte specifica di un «sistema target»¹ sono sempre stati fondamentali in ambito scientifico; tuttavia, con il processo di trasformazione digitale degli ultimi decenni, sembrano aver assunto nuovi significati nel contesto delle discipline umanistico-computazionali. Questo contributo introduce alcuni argomenti chiave parte del progetto di dottorato dell'autrice, tentando di rispondere alle seguenti domande: Qual è la natura delle rappresentazioni digitali del patrimonio culturale? E che tipo di potenziale di interazione viene offerto da queste ultime nei confronti dell'Intelligenza Artificiale (IA), o viceversa?

Surrogati, copie o set di dati?

Sin dagli anni Novanta, il fenomeno della digitalizzazione di massa, o la trasposizione di media analogici in formati digitali, è diventata una pratica

¹ Frigg, Hartmann 2020. Questa, e dove non meglio specificato, va considerata una traduzione a cura dell'autrice.

consolidata nelle istituzioni della memoria in quanto in grado di consentire un migliore supporto alla conservazione delle collezioni, facilitandone accesso, controllo e maggiore coerenza nel loro sviluppo². Come sottolineato nel *charter* UNESCO³, la digitalizzazione ha creato la necessità di regolamentare e gestire efficacemente il patrimonio digitale per garantirne la conservazione per le generazioni future. Ciò ha stimolato il dibattito sulla gestione e la conservazione delle rappresentazioni digitali degli oggetti custoditi nelle istituzioni culturali, sia a livello professionale che accademico, e ha portato gradualmente all'attenzione anche gli scenari di riuso di tali risorse.

Uno degli aspetti centrali di questo dibattito riguarda la preservazione dell'essenza degli oggetti che vengono traslati nel mondo virtuale. L'idea di creare un surrogato digitale, «una *copia* digitale di un record analogico»⁴ si è ancorata nel gergo dei professionisti ancor prima di dare luogo a riflessioni critiche sulle implicazioni dell'uso di una tale terminologia. Secondo Conway, «un surrogato è qualcosa che fa le veci o prende il posto di qualcos'altro, in questo caso la fonte originale»⁵, con una copia ad alta fedeltà e risoluzione sarebbe in grado persino di sostituire l'originale – e sebbene ciò richieda tecnologie e risorse attualmente disponibili solo a un numero limitato di istituzioni della memoria. Nell'articolo, l'autore evidenzia chiaramente una discontinuità tra l'oggetto fisico e la copia digitale, attribuendo persino un valore archivistico distinto⁶ ai due tipi di record. Burns⁷ sottolinea il frequente ricorso al concetto di “aura” introdotto da Walter Benjamin⁸ come argomento a supporto della minore valenza del surrogato digitale – e inefficacia in termini di conservazione. Seguendo questa prospettiva, la perdita della materialità dell'oggetto fisico pare possa compromettere il valore intrinseco al surrogato digitale. Burns rimane dell'opinione che, più banalmente, sia «la sostanza che non può essere resa digitalmente»⁹, suggerendo che altre dimensioni informative dell'oggetto potrebbero non essere necessariamente compromesse.

Dunque, trovandoci di fronte al patrimonio culturale digitale, ci si pone inevitabilmente la domanda: con *cosa* stiamo effettivamente interagendo? La risposta a questo interrogativo rimane necessariamente aperta, tuttavia il discorso sta iniziando a specializzarsi verso una direzione ben precisa. Infatti, l'emergenza dei *Big Data*¹⁰ ha deviato l'attenzione dalle problematiche del contenuto della singola copia digitale verso il retaggio della digitalizzazione su ampia scala, portando il discorso verso il concetto più ampio di dataficazione¹¹. Questo

² Hughes 2011; Terras 2011.

³ UNESCO 2009.

⁴ Society of American Archivists, s.d.-b (enfasi e traduzione dell'autrice).

⁵ Conway 2015, 53.

⁶ Inteso come «l'utilità o il significato continuo dei documenti, sulla base delle informazioni amministrative, legali, fiscali, probatorie o storiche in essi contenute, che ne giustificano la conservazione a lungo termine» Society of American Archivists, s.d.-a.

⁷ Burns 2017.

⁸ Introdotto originariamente ne *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*; si veda Bratu Hansen 2008.

⁹ Burns 2017, 7.

¹⁰ «Ingente insieme di dati digitali che possono essere rapidamente processati da banche dati centralizzate» Treccani 2012.

¹¹ Southerton 2020.

approccio, originariamente delineato da Cukier e Mayer-Schoenberger¹², ha a che vedere con il trasformare soggetti, oggetti e pratiche in dati anziché limitarsi a riprodurre copie digitali degli oggetti fisici. Di conseguenza, si rende necessaria una selezione oculata degli aspetti da rappresentare, basata sulle dinamiche e sulle caratteristiche che si desidera rappresentare, che consideri i formati di destinazione digitali e soprattutto la loro potenziale longevità. Ciò si traduce nel tentativo di svincolarsi dal digitalizzare un oggetto *tout court*, preferendovi questa forma di rappresentazione “strategicamente parziale” e specifica. Per quanto un simile approccio risulti più contemporaneo, in esso si cela il rischio di una eccessiva semplificazione, che porti a porre in secondo piano gli aspetti difficilmente rappresentabili in maniera digitale creando una sorta di chiusura verso la complessità del mondo reale¹³.

Collezioni come dati e intelligenza artificiale: interazione oltre la replicazione

Il movimento delle Collezioni come Dati (*Collections as Data*, CaD), nato in seno alle conversazioni avviate dalla Library of Congress nel 2016 e solo recentemente introdotto in Europa, rappresenta un'evoluzione significativa nel modo di percepire e interagire con le collezioni del patrimonio culturale digitale. Padilla, l'originatore del concetto, pone le premesse per quello che viene definito come un'estensione della tradizione delle biblioteche nel supportare gli individui nell'elaborazione «delle molteplici sfaccettature della complessità che costituiscono la condizione umana»¹⁴. Dal punto di vista tecnico, le CaD possono essere definite collezioni «che si prestano alla computazione»¹⁵, la cui strutturazione è orientata verso l'elaborazione informatica diretta, seppur indirizzata a un pubblico specifico. Uno dei principi fondamentali dichiara che «le CaD per tutti sono per nessuno»¹⁶, costituendo un netto distacco dalle *boutique collections* – selezioni ad alto valore estetico di oggetti digitali di un'istituzione compiuta senza un pubblico preciso in mente¹⁷. Per quanto il dominio in cui il movimento mira a coprire sia quello delle *digital humanities*, termine ombrello che va riferirsi a discipline umanistiche facenti oggetto delle proprie pratiche l'uso di mezzi computazionali¹⁸, gli obiettivi delineati sono di più ampio respiro e pongono in rilievo l'impatto potenziale sulla società: «In parole povere, l'imperativo delle collezioni come dati implica lo sviluppo di mezzi che aiutino tutti i membri della società, di tutte le classi e provenienze, che lavorano all'interno dell'accademia e al di fuori di essa, a impegnarsi criticamente con le tracce dell'attività umana [le collezioni] che raccogliamo nel modo più completo possibile, consapevoli della complessità della loro forma e in sintonia critica con le possibilità e i pericoli che derivano dal loro uso»¹⁹.

¹² Cukier, Mayer-Schoenberger 2013.

¹³ Edmond et al. 2022.

¹⁴ Padilla 2017, 1.

¹⁵ Padilla 2018, 1.

¹⁶ Padilla et al. 2019.

¹⁷ Sutton 2017.

¹⁸ Terras et al. 2013.

¹⁹ Padilla 2017, 1.

CaD mira ad offrire una cornice di interpretazione critica rispetto alla creazione, circolazione e uso delle collezioni che hanno subito una – o più – manipolazioni in digitale, seppure rimanga tuttora difficile delineare i pericoli che possano emergere durante questa serie di processi. Nel pezzo *Are we better than data brokers?*²⁰ Ziegler porta un esempio dei problemi etici che possono emergere a monte del processo di creazione delle CaD. Secondo l'autore «la rappresentazione di un gruppo [etnico] da parte di un altro può andare dall'evidente finzione alla pretesa di verità oggettiva»²¹. L'autore riconosce che la selezione di materiali per la conservazione da parte delle istituzioni della memoria sia innanzitutto specchio delle persone che le hanno effettuate, presentando come esempio l'acquisizione di collezioni afroamericane da parte di caucasici nell'istituzione in cui è affiliato²². Non a caso il movimento di CaD si propone di promuovere un uso etico e responsabile delle collezioni considerando i CARE *principles for indigenous data governance*²³ introdotti nella dichiarazione di Vancouver²⁴, volta a integrare i principi proposti nella prima fase di sviluppo del movimento.

Un altro cruciale *addendum* alla dichiarazione di Vancouver ha a che vedere con le sfide e le opportunità presentate dall'uso dell'Intelligenza Artificiale (IA)²⁵, e rimane ad oggi uno degli argomenti maggiormente dibattuti. L'IA viene definita secondo la Commissione europea come «una famiglia di tecnologie in rapida evoluzione che può contribuire al conseguimento di un'ampia gamma di benefici a livello economico e sociale nell'intero spettro delle attività industriali e sociali»²⁶. Per ragioni “genetiche”, la maggior parte delle applicazioni dell'IA sulle collezioni del patrimonio digitale sono legate alla linguistica computazionale e si basano per lo più sull'elaborazione del linguaggio naturale²⁷. Casi d'uso più tradizionali come l'analisi di testi da *corpora* storici e contemporanei²⁸ si affiancano alla classificazione di immagini e oggetti²⁹, includendo applicazioni più particolari come il riconoscimento e la traduzione da linguaggi antichi³⁰. Narrative multiple sono riscontrabili rispetto all'adozione dell'IA per lavorare sulle collezioni del patrimonio digitale, specie considerando il bilancio costi-benefici derivanti dal suo utilizzo e le incertezze dovute ai potenziali problemi etici che possono divenire visibili ed essere amplificati tramite l'uso dell'IA³¹. Allo scopo di catturare la complessità ed estrema variabilità del potenziale interattivo tra CaD senso lato e IA vediamo più da vicino due casi studio fondati su presupposti necessariamente differenti: *The Next Rembrandt* e *The Vesuvius Challenge*.

²⁰ Ziegler 2020.

²¹ Ziegler 2020, par. 26.

²² Ziegler 2020.

²³ Si veda Carroll et al. 2021.

²⁴ Padilla et al. 2023.

²⁵ Padilla et al. 2023, 4.

²⁶ Commissione europea, Direzione generale delle Reti di comunicazione, dei contenuti e delle tecnologie 2021, 20.

²⁷ *Natural Language Processing (NLP)*.

²⁸ Ad esempio Clanuwat et al. 2018.

²⁹ Come di recente lo studio di Wevers et al. 2022.

³⁰ Barucci et al. 2021; Hameeuw et al. 2024.

³¹ Cushing, Osti 2022; Villaespesa, Murphy 2021.



Fig. 1. Il dipinto finale frutto del Progetto *The Next Rembrandt* (CC BY 2.0, I.N.G. Group, 2021).

The Next Rembrandt: un esercizio di stile?

The Next Rembrandt è stato un progetto pionieristico nel campo dell'IA che ha visto la collaborazione di un gruppo interdisciplinare di esperti che hanno lavorato per diciotto mesi per creare una 'nuova' opera nel caratteristico stile di Rembrandt van Rijn, uno dei più grandi pittori olandesi della *Dutch Golden Age*³². Da questa collaborazione è risultato un dipinto stampato in 3D (fig. 1) realizzato a partire da circa 168,263 frammenti del lavoro di Rembrandt³³, usando

³² Frutto della partnership tra: I.N.G. bank, Walter Thompson advertising, Microsoft, Delft University of Technology (TU Delft), il Mauritshuis e il Museum Het Rembrandthuis.

³³ Westhoff 2020.

algoritmi di apprendimento profondo³⁴ e tecniche di riconoscimento facciale. *The Next Rembrandt* ha sollevato importanti interrogativi sull'interazione tra creatività umana e intelligenza artificiale, dando luogo a un concitato dibattito (oltre che in termini di *copyright*³⁵) sul concetto di autenticità, in particolare alla luce delle perplessità relative alla discriminazione tra opere di Rembrandt e dei suoi allievi³⁶. Opinioni contrastanti sono apparse su varie testate giornalistiche, dipingendo l'iniziativa come «un vero esempio della potenza dei più recenti algoritmi di intelligenza artificiale, della tecnologia di imaging e della tecnologia di stampa 3D»³⁷ o come una «parodia orribile, insipida, insensibile e senz'anima di tutto ciò che è creativo nella natura umana»³⁸.

La Vesuvius Challenge, o il recupero della letteratura classica perduta

Tutt'ora attiva, la *Vesuvius Challenge* si pone come un *hackathon* dal monte premi di oltre 1.000.000 di dollari, volto al recupero dei contenuti dei papiri provenienti dall'omonima villa di Ercolano. La Villa dei Papiri ospita una delle poche vaste biblioteche antiche sopravvissute e conserva testi sfuggiti alla tradizione manoscritta medievale, racchiusi in rotoli carbonizzati che sono giunti a noi grazie all'eruzione del Vesuvio nel 79 d.C. Un gran numero tra i rotoli hanno subito danni nei primi anni dopo il ritrovamento, avvenuto nel 1750: alcuni furono gettati via, altri aperti, subendo danni irreparabili. In tempi più recenti sono state impiegate tecniche non invasive come la microfotografia computerizzata a raggi X (micro-CT) per digitalizzare i papiri e visualizzarne l'interno. Il metodo di srotolamento digitale, messo a punto da Seales e il suo team sulla scia di oltre un ventennio di sperimentazioni³⁹ ha permesso di combinare con successo immagini CT a raggi X in 3D con immagini superficiali bidimensionali dei frammenti di pergamena. EduceLab-Scrolls⁴⁰ è il prodotto di questo immenso sforzo, un dataset di immagini multimodali dei papiri di Ercolano corredato di un metodo di apprendimento automatico⁴¹ che permette di discriminare tra aree con e senza l'inchiostro nei frammenti di pergamena (fig. 2). Il lavoro è stato testato e validato utilizzando un rotolo conservato presso l'Institut de France, già in frammenti a seguito di precedenti tentativi di srotolamento fisico. Ciò ha di creare il dataset alla base della *Vesuvius Challenge*⁴², mentre l'incontro tra Seales e l'imprenditore Nat Friedman ha consentito di lanciare la campagna di raccolta fondi su X per finanziare l'hackathon. Grazie alla *Vesuvius Challenge* diverse giovani menti brillanti nel 2023 hanno collaborato riuscendo ad estrarre più di quattro passaggi di testo mai visti prima dalla scansione di uno dei rotoli carbonizzati. «Nel 2024, vogliamo passare dalla lettura del 5% al 90% del

³⁴ *Deep Learning* (DL), uno dei metodi dell'IA.

³⁵ Mezei 2020.

³⁶ Fraile Narvaez et al. 2022; Reuter 2023.

³⁷ Westhoff 2020.

³⁸ Jones 2016.

³⁹ Seales et al. 2016.

⁴⁰ Parsons et al. 2023.

⁴¹ *Machine Learning* (ML), un altro dei metodi dell'IA.

⁴² *Vesuvius Challenge*, s.d.



Fig. 2. Alcune immagini dei rotoli prese dalla sfida lanciata su Kaggle: volumetria superficiale (sinistra), foto a infrarossi (centro) e maschera binaria delle aree con l'inchiostro (destra) del frammento 1 (Foto di Lourenco et al., 2023).

contenuto del rotolo» recita il disclaimer in fondo alla pagina sulla storia del progetto⁴³.

Discussione e conclusione

I due esempi qui proposti sono senza dubbio diametralmente opposti, ma offrono chiaramente prove a supporto di quello che è un cambiamento di rotta nel modo di concepire il patrimonio culturale digitale a scala globale. Mentre *The Next Rembrandt* mette in discussione la capacità delle macchine di replicare di processi di astrazione tipicamente umani (la creazione di opere d'arte), la *Vesuvius Challenge* si focalizza sulla possibilità delle macchine di estendere oltre i confini fisici l'agenzia umana, proiettandosi verso uno scopo decisamente più alto – giocosamente ripreso nella pagina che commenta il *payoff* dell'impresa⁴⁴. A parere dell'autrice, il potenziale di interazione tra IA e collezioni del patrimonio digitale rimane ancora sfuggente, specie in questa fase di sperimentazione a cui stiamo assistendo. Al contrario, i valori morali che motivano l'uso delle macchine a vantaggio (o svantaggio) della nostra specie sono relativamente chiari e universali. Su di essi vanno a innestarsi le rappresentazioni del patrimonio culturale, giocando un ruolo fondamentale nel determinare la direzionalità e le forme in cui questo potenziale di interazione possa manifestarsi. Tuttavia, si tratta di forme specifiche difficili da predire, date le novità e le incertezze del processo.

Iniziative come CaD riflettono la volontà di superare il tecno-ottimismo e l'eccessiva enfasi mediatica che spesso accompagna tecnologie all'avanguardia come l'IA, le quali rischiano di offuscare la nostra capacità critica nel valutare le implicazioni etiche, sociali e culturali di tali sviluppi. È solo attraverso un ap-

⁴³ *Vesuvius Challenge*, s.d.

⁴⁴ «Storie sovradimensionate vengono riscritte; la bella letteratura antica si rivela; un nuovo rinascimento dei classici; gloria eterna.» *Vesuvius Challenge*, s.d.

proccio ponderato e attento che possiamo sperare di navigare questo territorio parzialmente inesplorato, assicurandoci che l'interazione tra IA e patrimonio culturale digitale sia guidata da valori condivisi e non costituisca una rappresentazione riduttiva delle complessità dell'esperienza umana.

Ringraziamenti

Questo lavoro è stato condotto con il supporto finanziario dello *Science Foundation Ireland centre for research training in digitally-enhanced reality (d-real)*, research grant number 18/CRT/6224.

Bibliografia

- Barucci A., Cucci C., Franci M., Loschiavo M., Argenti F. 2021, *A Deep Learning Approach to Ancient Egyptian Hieroglyphs Classification*. «IEEE Access», IX, 123438-123447.
- Bratu Hansen M. 2008, *Benjamin's Aura*, «Critical Inquiry», XXXIV (II), 336-375.
- Burns J. E. 2017, *The Aura of Materiality: Digital Surrogacy and the Preservation of Photographic Archives*, «Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America», XXXVI (I), 1-8.
- Carroll S. R., Herczog E., Hudson M., Russell K., Stall S. 2021, *Operationalizing the CARE and FAIR Principles for Indigenous data futures*, «Scientific Data», VIII (I), 108.
- Clanuwat T., Bober-Irizar M., Kitamoto A., Lamb A., Yamamoto K., Ha D. 2018, *Deep Learning for Classical Japanese Literature*, «arXiv», 1812.01718.
- Commissione europea, Direzione generale delle Reti di comunicazione, dei contenuti e delle tecnologie. 2021, *Proposta di regolamento del parlamento europeo e del consiglio che stabilisce regole armonizzate sull'intelligenza artificiale (legge sull'intelligenza artificiale) e modifica alcuni atti legislativi dell'unione*. <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=celex%3A52021PC0206>> (ultimo accesso 16 febbraio 2024).
- Conway P. 2015, *Digital transformations and the archival nature of surrogates*, «Archival Science», XV (I), 51-69.
- Cukier K., Mayer-Schoenberger V. 2013, *The Rise of Big Data: How It's Changing the Way We Think About the World*, «Foreign Affairs», XCII (III), 28-40.
- Cushing A. L., Osti G. 2023, "So how do we balance all of these needs?": *How the concept of AI technology impacts digital archival expertise*, «Journal of Documentation», ILXX (VII).
- Edmond J., Horsley N., Lehmann J., Priddy M. 2022, *The Trouble With Big Data: How Datafication Displaces Cultural Practices*, Londra.
- Fraile Narvaez M., Sagredo Olivenza I., McGowan N. 2022, *Painting authorship and forgery detection challenges with ai image generation algorithms: Rembrandt and 17th century dutch painters as a case study*, «IJIMAI», VII (VII), 7-13.
- Frigg R., Hartmann S. 2020, Models in Science, in E. N. Zalta (a cura di), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.
- Hameeuw H., Graef K. D., Smidt G. R., Goddeeris A., Homburg T., Chandrasekar K. K. T. 2024, *Preparing multi-layered visualisations of Old Babylonian cuneiform tablets for a machine learning OCR training model towards automated sign recognition*, «It - Information Technology».
- Hughes L. M. 2011, *Evaluating and measuring the value, use and impact of digital collections*, Londra.

- I.N.G. Group, 2021, *English: The final result of the project «The Next Rembrandt»*. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Next_Rembrandt_1.jpg> (ultimo accesso 16 febbraio 2024).
- Jones J. 2016, *The digital Rembrandt: A new way to mock art, made by fools*. «The Guardian». <<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2016/apr/06/digital-rembrandt-mock-art-fools>> (ultimo accesso 16 febbraio 2024).
- Lourenco A., Seales W. B., Chapman C., Havir D., Janicki I., Posma J., Friedman N., Holbrook R., Seth P., Parsons S., Cukierski W. 2023, *Vesuvius Challenge-Ink Detection*, Kaggle.
- Mezei P. 2020, *From Leonardo to the Next Rembrandt – The Need for AI-Pessimism in the Age of Algorithms*, «SSRN Electronic Journal».
- Padilla T. 2017, *On a Collections as Data Imperative*, Santa Barbara.
- Padilla T. 2018, *Collections as data: Implications for enclosure*, «College & Research Libraries News», ILXXX (VI), 296.
- Padilla T., Allen L., Frost H., Potvin S., Russey Roke E., Varner S. 2019, *Santa Barbara Statement on Collections as Data --- Always Already Computational: Collections as Data*.
- Padilla T., Scates Kettler H., Varner S., Shorish Y. 2023, *Vancouver Statement on Collections as Data*.
- Parsons S. 2023, *Hard-Hearted Scrolls: A Noninvasive Method for Reading the Herculaneum Papyri*, Doctoral dissertation, University of Kentucky.
- Parsons S., Parker C. S., Chapman C., Hayashida M., Seales W. B. 2023, *Educelab-Scrolls: Verifiable Recovery of Text from Herculaneum Papyri using X-ray CT*, «arXiv», 2304.02084.
- Reuter W. 2023, *Original or Pupil? Possible applications of Artificial Intelligence in attribution issues using the example of the Rembrandt Research Project*, «Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal».
- Seales W. B., Parker C. S., Segal M., Tov E., Shor P., Porath Y. 2016, *From damage to discovery via virtual unwrapping: Reading the scroll from En-Gedi*, «Science Advances», 2(9), e1601247.
- Society of American Archivists. (s.d.a). Archival value, in *Dictionary of Archives Terminology*. <<https://dictionary.archivists.org/entry/archival-value.html>> (ultimo accesso 16 febbraio 2024).
- Society of American Archivists. (s.d.b). Digital surrogate, in *Dictionary of Archives Terminology*. <<https://dictionary.archivists.org/entry/digital-surrogate.html>> (ultimo accesso 17 luglio 2022).
- Southerton C. 2020, Datafication, in L. A. Schintler, C. L. McNeely (a cura di), *Encyclopedia of Big Data*, 1-4.
- Sutton S. C. 2017, *Balancing Boutique-Level Quality and Large-Scale Production: The Impact of “More Product, Less Process” on Digitization in Archives and Special Collections*, «RBM: A Journal of Rare Books, Manuscripts, and Cultural Heritage». 13 (1), 50-63.
- Terras M. 2011, The rise of digitization: An overview, in R. Rukowsky (a cura di), *Digitisation perspectives*, 1-20.
- Terras M., Nyhan J., Vanhoutte E. 2013, *Defining Digital Humanities: A Reader*. London.
- Treccani, Big data, 2012. <https://www.treccani.it/vocabolario/big-data_res-007d6462-8995-11e8-a7cb-00271042e8d9_%28Neologismi%29/> (ultimo accesso 16 febbraio 2024)
- UNESCO, *Charter on the Preservation of the Digital Heritage* [Circular letter No. CL/3865], 2009. <<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000179529>> (ultimo accesso 16 febbraio 2024).

- Vesuvius Challenge*. (s.d.). <<https://scrollprize.org>> (ultimo accesso 16 febbraio 2024).
- Villaespesa E., Murphy O. 2021, *This is not an apple! Benefits and challenges of applying computer vision to museum collections*, «Museum Management and Curatorship», 36 (4), 362-383.
- Westhoff M., 2020, *The Next Rembrandt*. <<https://d3.harvard.edu/platform-digit/submission/the-next-rembrandt/>> (ultimo accesso 16 febbraio 2024).
- Wevers M., Vriend N., Bruin A. 2022, *What to do with 2.000.000 Historical Press Photos? The Challenges and Opportunities of Applying a Scene Detection Algorithm to a Digitized Press Photo Collection*, «TMG Journal for Media History», XXV (I), 1-24.
- Ziegler S. 2020, *Open Data in Cultural Heritage Institutions: Can We Be Better Than Data Brokers?*, «Digital Humanities Quarterly», XIV (II).

Agricoltura e pesca in Pianura Padana nell'età del Bronzo: nuove ricerche e dati editi

SILVIA D'AQUINO, VITO GIUSEPPE PRILLO
Università degli Studi di Padova
silvia.daquino@studenti.unipd.it
vitogiuseppe.prillo@phd.unipd.it

Abstract

During the Bronze Age in Italy, different territories thrived amid extensive cultural exchanges and trade networks. Archaeological evidence reveals both continuity and change in community lifestyles, particularly in relation to the environment. The II millennium BC saw significant innovations alongside increased pressure on natural resources, which is the central theme of this study.

Archaeobotanical data reveal intensive exploitation of key cultivated species, including cereals, legumes and fruit plants, signalling their growing economic importance. Alongside the diffusion of cultivated crops, innovations in agricultural techniques and food processing methods are evident. Zooarchaeological evidence corroborates a shift towards a more sedentary economy centred on the exploitation of the main domestic animal species, while activities such as hunting become less prominent. In this scenario, the role of fishing is more elusive and seems to be less important than hunting. Even though during the Bronze Age in the Po Plain many pile-dwelling and *terramare* sites flourish near rivers and lakes, fish bones recovered from these settlements are generally scarce, apart from a few cases. The marginal role of fishing in these sites is surely affected by excavation techniques and ineffective archaeological soils analysis for the recovery of these small bones; thus, further research and reassessment of past excavations are imperative to elucidate the role of fishing during this period.

This study aims to evaluate the importance of primary cultivated crops and delineate the significance of fishing during the Bronze Age, with a shared objective of comprehending the human-environment relationship in the Po Plain. This purpose will be achieved by comparing known data with new research coming from the authors' doctoral research projects.

Keywords

Archaeobotany; zooarchaeology; agriculture; fishing; Bronze Age.

La ricerca archeobotanica e archeozoologica: il recupero dei materiali

Il campionamento dei macroresti (semi, frutti e carboni) e dei resti ossei animali di dimensioni ridotte avviene durante le operazioni di scavo archeologico. Per l'estrazione dei materiali vegetali si fa ricorso alla tecnica della flottazione mentre per i reperti ossei (come quelli ittici) alla setacciatura, che può avvenire sia in acqua che a secco (fig. 1). Queste tecniche permettono di liberare i campioni dal sedimento che li ingloba e nel caso della flottazione si basa sulla capacità di galleggiamento dei materiali di origine vegetale. Quest'ultimi vengono raccolti in setacci aventi maglie differenziate, in modo da garantire il recupero di resti aventi dimensioni differenti.

Il residuo esito della flottazione e della setacciatura viene prima asciugato e



Fig. 1 (*sopra*). Flottatrice ad acqua utile per il recupero di semi e carboni combusti.

Fig. 2 (*a destra*). Vagliatura dei resti vegetali e ossei dal sedimento setacciato.



successivamente vagliato in laboratorio utilizzando uno stereomicroscopio binoculare a vari ingrandimenti. Questa fase permette di individuare e separare le varie tipologie di reperti, quali macroresti vegetali, frammenti ossei (tra cui quelli ittici), malacofauna, frammenti ceramici, ecc. (fig. 2).

L'analisi dei resti vegetali e ittici recuperati si basa principalmente sulla quantificazione e sull'osservazione al microscopio dei principali caratteri biometrici e morfologici diagnostici. L'esatta determinazione tassonomica avviene grazie all'ausilio di collezioni di confronto ed atlanti specifici.

Nella ricerca archeobotanica gli indicatori diretti dell'economia di sussistenza sono le piante coltivate riconducibili principalmente ai cereali e ai legumi. Sono inoltre importanti i resti di frutti edibili e di preparati alimentari a base vegetale. Accanto a questi sussistono una serie di indicatori indiretti che forniscono informazioni sulle pratiche agricole quali i semi/frutti delle piante sinantropiche o infestanti che accompagnano le colture o i carboni da legna che possono testimoniare l'avvento di attività di gestione delle piante arboree da frutto.

(S.D., V.G.P.)

L'agricoltura in Pianura Padana: dati editi e nuove ricerche per l'età del Bronzo medio
Analisi dell'edito e problematiche

I dati archeobotanici disponibili per i siti dell'età del Bronzo della Pianura Padana sono abbastanza irregolari, in quanto non in tutti i siti indagati archeologicamente sono state previste strategie di campionamento uniformi per il recupero dei reperti di origine vegetale (carboni/legni, semi e frutti). Per questo motivo è problematico avere un quadro dettagliato delle pratiche agricole e delle preferenze colturali per le varie fasi dell'età del Bronzo. Tuttavia, in diversi contesti palafitticoli-terramaricoli dove è stato possibile svolgere delle analisi archeobotaniche accurate è stata dimostrata l'esistenza di un tipo di agricoltura basata prevalentemente sulla coltivazione dei cereali¹. In generale in questi siti la documentazione archeobotanica appare considerevole, favorita anche dalla presenza di condizioni umide, comunemente note per la migliore conservazione dei resti vegetali anche in forma non combusta.

Per ragioni di sintesi in questa sede si prenderà in esame la fase media dell'età del Bronzo (1650-1350/1300 a.C.) a cui fanno riferimento i risultati ottenuti su dei siti recentemente oggetto di nuove indagini archeobotaniche, esposti nel paragrafo successivo.

Per questa fase sono significative le analisi archeobotaniche condotte su alcuni siti arginati o terramaricoli, tra i quali, solo per citarne alcuni, Santa Rosa di Poviglio², Montale³, Castellaro Lagusello⁴, Castellaro del Vho⁵, Solarolo⁶ (fig. 3).

(S.D.)

| | Santa Rosa di Poviglio (PR) | Montale (MO) | Castellaro Lagusello (MN) | Castellaro del Vho (CR) | Solarolo (RA) |
|---|-----------------------------|--------------|---------------------------|-------------------------|---------------|
| CEREALI | | | | | |
| ORZO (<i>Hordeum vulgare/alticatum</i>) | x | x | x | x | x |
| FARRO (<i>Triticum dicoccum</i>) | x | x | x | x | x |
| FARRICELLO (<i>Triticum monococcum</i>) | x | x | x | x | x |
| NUOVO FRUMENTO VESTITO (<i>Triticum timophevii</i>) | x | | | | |
| GRANO TENERO/DURO (<i>Triticum aestivum/durum</i>) | | x | | x | x |
| SPELTA (<i>Triticum spelta</i>) | | | x | x | x |
| MIGLIO (<i>Panicum milloccum</i>) | x | x | | x | |
| PANICO (<i>Setaria italica</i>) | | | | x | x |
| AVENA (<i>Avena</i> sp.) | | x | x | | x |
| SEGALE (<i>Secale cereale</i>) | | x | | x | |
| GIAVONE (<i>Echinochloa crus-galli</i>) | | | | x | x |
| LEGUMI | | | | | |
| AVA (<i>Vicia faba</i> var. <i>minor</i>) | | x | x | x | |
| LENTICCHIA (<i>Lens culinaris</i>) | | | x | | |
| VECCIE (<i>Vicia</i> sp.) | | | x | x | |
| Non definite | x | x | x | x | |

Fig. 3. Dati archeobotanici editi in alcuni siti arginati o terramaricoli della Pianura Padana. In grigio scuro le nuove piante coltivate a partire dall'età del Bronzo medio.

¹ Perego et al. 2022.

² Chiapparelli et al. 2021.

³ Mercuri et al. 2006.

⁴ Carra 2007.

⁵ Rottoli 2001.

⁶ Carra 2009.

Considerazioni sull'agricoltura in area padana: dati dagli scavi dell'Università di Padova

Grazie alle recenti campagne di scavo condotte nell'ambito del progetto ERC CoG GEODAP (*GEOarchaeology of DAily Practices*) ed al progetto di dottorato ad esso correlato dal titolo *La vita quotidiana dell'età del Bronzo attraverso lo studio dei reperti di origine vegetale: due siti del Bronzo medio del Veneto a confronto*, è stato possibile effettuare nuovi campionamenti archeobotanici in alcuni contesti domestici allo scopo di ottenere nuove informazioni sull'uso delle risorse vegetali nell'età del Bronzo.

In particolare, l'attività di ricerca è stata condotta in due siti datati al BM1-BM2 localizzati a sud di Verona; Oppeano "4D" e La Muraiola di Povegliano Veronese. In questa sede si presentano parte dei recenti risultati ottenuti.

Gli scavi ad Oppeano "4D" hanno evidenziato l'eccezionale stato di conservazione di 9 strutture in legno (BM1) consentito dalle condizioni di ristagno idrico presenti nel sito subito dopo il suo abbandono⁷. I reperti vegetali provengono dagli spazi interni di alcune capanne (strati di occupazione, focolari, strati di livellamento del terreno, ecc.) e comprendono elevate quantità di carbone, semi e frutti.

L'analisi archeobotanica rivela un'economia cerealicola abbastanza diversificata, basata prevalentemente sui frumenti vestiti, come farro, farricello, nuovo frumento vestito e spelta. In misura minore compaiono anche i frumenti nudi (grano tenero/duro) e l'orzo. Nonostante si contino solo poche unità si menziona inoltre la presenza del miglio e del panico, specie che acquistano una certa importanza alimentare e colturale in Italia settentrionale proprio durante la media età del Bronzo⁸.

Possiamo ipotizzare che ad Oppeano venissero seminati nello stesso momento tipi diversi di cereali, magari con tempi di crescita e maturazione leggermente differenti, allo scopo di garantire un raccolto più sicuro e ricco in caso di avversità climatica. Interessante è il rinvenimento anche di molti resti di scarto dei cereali (pula e basi delle spighette) che designano attività di lavorazione e processamento del raccolto all'interno delle strutture. A differenza dei cereali la coltivazione dei legumi ad Oppeano non è significativa e risulta quasi del tutto assente.

Gli scavi tutt'ora in corso dei contesti domestici del sito della Muraiola di Povegliano Veronese stanno permettendo di ottenere importanti informazioni sulle specie coltivate. Sebbene i dati sull'agricoltura siano ancora non definitivi, si segnala la prevalenza dei cereali vestiti (farro e farricello). Anche in questo caso è rilevante la presenza di resti di scarto delle spighette, che permettono di considerare questo insediamento un centro importante per la produzione, lavorazione e consumazione dei prodotti cerealicoli. Si segnala l'eccezionale presenza di cariossidi di miglio, che risultano numericamente più abbondanti rispetto agli altri tipi di cereali comunemente coltivati⁹. Anche in questo caso

⁷ Nicosia et al. 2022.

⁸ Filipović et al. 2022.

⁹ Va considerata la capacità delle panicoidee di produrre semi piccoli e numerosi che potrebbero per questo risultare sovrastimate nei depositi archeologici.

le leguminose sono scarsamente rappresentate, situazione comune con altri siti dell'età del Bronzo dell'Italia settentrionale¹⁰.

(S.D.)

La pesca in Pianura Padana: dati editi e nuove ricerche per l'età del Bronzo

Analisi dell'edito e problematiche

La presenza di resti ittici in Pianura Padana per l'età del Bronzo risulta piuttosto scarsa e frammentaria in quanto solamente alcuni siti hanno restituito un numero cospicuo dei resti, mentre per la maggior parte dei casi si tratta di attestazioni sporadiche rappresentate da pochi reperti. Alla prima categoria appartengono i seguenti siti: per il BA Canà¹¹, per il BM-BR Terramara di Pilastrì¹², per il BR Larda, Campestrin, Amolara¹³, per il BF-I Fe Frattesina¹⁴; alla seconda invece appartengono: per il BA Cattolica – centro VGS¹⁵ e le Palafitte del Lavagnone¹⁶ e di Lagazzi di Piadena¹⁷, per il BM Solarolo – via Ordier¹⁸, per il BR Fondo Paviani¹⁹. Le problematiche legate allo studio dell'ittiofauna sono da riscontrare nelle difficoltà di recupero dei resti, similmente a come già detto per gli studi archeobotanici. Considerando il quadro descritto, risulta difficile discutere dell'apporto delle attività alieutiche durante l'età del Bronzo in questo areale, soprattutto se si vuole scendere nel dettaglio sui contesti terramaricoli (presi in considerazione nello specifico per il tema dell'agricoltura), in quanto solamente pochi dei contesti citati ricadono nella cronologia che caratterizza questi siti; inoltre, solamente uno – Pilastrì – ha restituito un numero considerevole di resti ittici che permettono di avanzare qualche considerazione puntuale.

(V.G.P.)

Considerazioni sulla pesca in area padana: dati dagli scavi dell'Università di Padova

Il progetto di dottorato dal titolo *Sieving for bones: fish exploitation in the Po Plain from the Prehistory to the Middle Ages* ha permesso di raccogliere nuovi dati sullo sfruttamento delle risorse ittiche in un ampio arco cronologico, con particolare attenzione verso il periodo pre-protostorico. Nel seguente contributo verranno quindi presentati dati inediti da Pilastrì²⁰ e Oppeano “4D”²¹. Le

¹⁰ Perego et al. 2022; Rottoli 2001.

¹¹ De Grossi Mazzorin 2002, 257-259.

¹² Prillo, De Grossi Mazzorin 2021.

¹³ Bertolini et al. 2015; in tale lavoro viene indicato solamente il numero dei resti ittici e che erano riferibili principalmente a lucci e ciprinidi. Il NR ammonta rispettivamente a 112 per Larda, 538 per Campestrin e 47 per Amolara.

¹⁴ De Grossi Mazzorin 2002, 257-259; De Grossi Mazzorin 2015, 394-395.

¹⁵ Maini 2012, 166-167, 177, 184, 189.

¹⁶ Curci 2013; De Grossi Mazzorin, Solinas 2013.

¹⁷ Cavallo 2000.

¹⁸ Maini 2012, 119-121.

¹⁹ De Grossi Mazzorin 2015, 391-393.

²⁰ Un ringraziamento va ai referenti dello scavo della Terramara di Pilastrì, ossia il prof. Massimo Vidale e il dott. Simone Bergamini; si coglie inoltre l'occasione per ricordare con affetto il compianto prof. Jacopo De Grossi Mazzorin, senza il quale questa ricerca non avrebbe avuto il suo avvio ed il cui apporto in questa particolare tematica è stato fondamentale.

²¹ Un sentito ringraziamento va anche al prof. Cristiano Nicosia, P.I. del progetto ERC CoG GEODAP

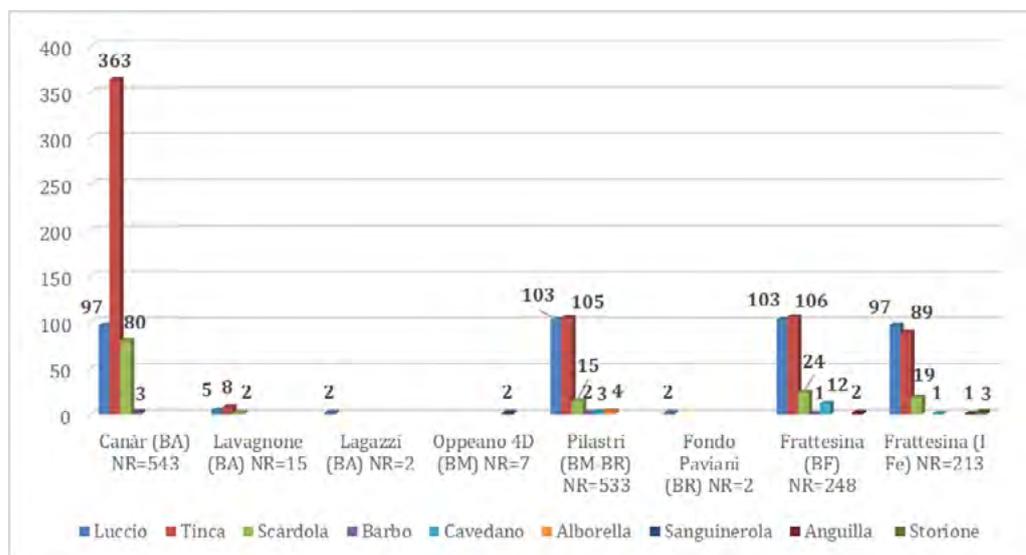


Fig. 4. Rappresentazione grafica delle specie identificate per ogni sito e NR (Numero Resti) complessivo. Nel grafico non sono stati indicati i reperti riferibili ai ciprinidi non determinabili nel dettaglio in quanto ne avrebbero compromesso la lettura; essi ammontano a 5 resti per Oppeano “4D” e ad oltre 300 per Pilastrì.

specie riscontrate in questi siti ed in quelli desunti dall’edito sono riassunte nella figura 4.

Dalle analisi archeozoologiche emerge una pesca incentrata principalmente su luccio e su diversi membri della famiglia dei ciprinidi, tra cui risultano predominanti specie di dimensioni maggiori come tinca e scardola. Solamente nel sito di Frattesina sono stati riscontrati due ulteriori *taxa*, ossia l’anguilla e lo storione.

Le novità riscontrate nei nuovi siti analizzati sono rappresentate dalla presenza dell’alborella a Pilastrì e della sanguinerola ad Oppeano. Entrambe queste specie sono di dimensioni molto minute, infatti l’alborella non supera i 20 cm di lunghezza, mentre la sanguinerola non va oltre i 14 cm²². Queste due specie, finora mai segnalate in contesti coevi nell’area padana, probabilmente avevano un ruolo marginale nella dieta date le loro ridotte dimensioni; infatti, la singolarità del dato non riguarda la loro importanza alimentare bensì le tecniche con cui pesci così minuti venivano pescati: è infatti possibile ipotizzare che per catturare prede così piccole devono essere state adoperate reti o nasse con maglie molto piccole. Questa considerazione prende ispirazione dai dati desunti dal sito di Frattesina, dove la taglia delle tinche e, soprattutto, dei lucci, aumenta col passaggio dal BF al I Fe, ad indicare quindi tecniche di pesca più avanzate. Seppur nel sito siano stati recuperati dei grossi ami in ferro (certamente utili per la cattura degli storioni riscontrati solamente nel I Fe)²³, un’ulteriore ipotesi sulle tecniche di pesca adoperate a Frattesina potrebbe essere

(*GEOarchaeology of DAily Practices*), ed al suo gruppo per il coinvolgimento nello studio dei resti ittici dai contesti oggetti d’indagine del progetto.

²² Bruno, Maugeri 1992.

²³ Zappatore 2018.

l'utilizzo di reti con maglie larghe, le quali chiaramente non permettevano la cattura di specie piccole²⁴.

(V.G.P.)

Conclusioni

La lettura comparata tra i nuovi dati archeobotanici ed archeozoologici e quelli disponibili in letteratura ha permesso da un lato il riconoscimento di elementi in continuità e comuni tra i diversi siti, dall'altro di elementi utili alla revisione e alla reinterpretazione dai dati.

In particolare, seppur con lievi distinzioni tra i diversi siti, nella media età del Bronzo si segnala una certa continuità ed uniformità nella produzione cerealicola, con la diffusione delle varietà di tradizione neolitica (forme vestite e nude di frumento ed orzo) e la progressiva introduzione di nuove specie coltivate (miglio e panico) che acquisteranno in breve tempo un largo impiego²⁵.

Per quanto riguarda la coltivazione delle leguminose esse non assumono in nessun caso l'importanza dei cereali e risultano del tutto assenti o poco documentate. Forse la loro produzione era relegata all'ambito orticolo più che in campi aperti.

Le analisi in corso presso il sito della Muraiola stanno permettendo infine di revisionare e potenziare le conoscenze sull'uso delle risorse vegetali. A fronte delle poche notizie disponibili, in particolare per i carporesti²⁶, stanno emergendo interessanti testimonianze sulle specie coltivate, tra cui il miglio sembra assumere una certa importanza.

Il quadro delineatosi per le ricerche relative alla pesca sembra indicare un notevole interesse per questa attività solamente nelle fasi finali dell'età del Bronzo, come osservato a Frattesina, dove risulta possibile attestare anche un'evoluzione delle tecniche di pesca. Nelle fasi iniziali e centrali di questo periodo invece, la pesca deve aver avuto un peso piuttosto marginale e quindi praticata solo se particolarmente vantaggiosa (come sembra essere per i casi di Canàr e Pilastrì). I reperti di cultura materiale legati a questa attività sono piuttosto scarsi negli scavi di questo periodo²⁷ e non sono quasi mai correlabili alla presenza di resti ittici, per cui risulta difficile una lettura incrociata delle due tipologie di dato, come è stato fatto per Frattesina.

Allo stato attuale, un'evoluzione delle tecniche di pesca sembra riscontrabile principalmente dalla presenza (o assenza) di determinate specie in questi contesti: le attestazioni di specie di grandi dimensioni, come grossi lucci o storioni, sembrano rappresentare uno dei dati più indicativi in tal senso, in quanto la cattura di queste specie doveva risultare difficoltosa senza l'attrezzatura adeguata²⁸; invece, la presenza di specie di dimensioni più ridotte sembra riferibile

²⁴ De Grossi Mazzorin 2002, 259.

²⁵ Perego et al. 2022; Filipović et al. 2022.

²⁶ Precedenti analisi archeobotaniche condotte nel sito avevano documentato la sola presenza di alcune ghiande di quercia e forse di una leguminosa, De Carlo 1997.

²⁷ Mangani 2016.

²⁸ In tal senso, va ricordato il nutrito record ittico del sito neolitico di Lugo di Romagna (Albertini, Tagliacozzo 2019), dove non solo sono state riscontrate sia specie dulcicole che marine, ma sono anche attestati

ad una pesca non selettiva, probabilmente praticata con reti e nasse, e che quindi permetteva la cattura di prede di dimensioni medio-piccole.

(S.D., V.G.P.)

Bibliografia

- Albertini D., Tagliacozzo A. 2019, I resti di ittiofauna, in G. Steffè, N. Degasperi (a cura di), *Il villaggio neolitico di Lugo di Romagna – Fornace Gattelli. Strutture, Ambiente, Culture*, Origines 34, Firenze, 351-356.
- Bertolini M., Zanini S., Thun Hohenstein U. 2015, Nuovi dati sullo sfruttamento e gestione delle risorse animali tra il Bronzo antico ed il Bronzo recente nei territori del medio-basso Veronese e il basso Polesine, in G. Leonardi, V. Tinè (a cura di), *Studi di Preistoria e Protostoria, 2. Preistoria e Protostoria del Veneto, Padova, 5-9 novembre 2013*, 321-326.
- Bruno S., Maugeri S. 1992, *Pesci d'acqua dolce. Atlante d'Europa*, Segrate.
- Carra M. 2007, Ambiente ed economia di sussistenza nell'età del bronzo. Analisi paleoecologica dei siti perlacustri di Villaggio delle Macine (Castelgandolfo, Roma) e Castellaro Lagusello (Mantova): due realtà a confronto, in U. Thun Hohenstein (a cura di), *Museologia Scientifica e Naturalistica, Atti del I Convegno Nazionale degli studenti di Antropologia, Preistoria e Protostoria, 8-10 maggio 2004*, Annali dell'Università degli Studi di Ferrara, volume speciale, 79-82.
- Carra M. 2009, *Alimentazione, ambiente ed economia di sussistenza su base vegetale. Studio archeobotanico preliminare dei macroresti provenienti dal sito di Solarolo*, «IpoTESI di Preistoria» 2 (1), 281-291.
- Cavallo C. 2000, Analisi dei resti faunistici rinvenuti nel villaggio palafitticolo dell'antica età del Bronzo (cultura di Polada) di Lagazzi di Piadena (CR), in *Atti del 2° Convegno Nazionale di Archeozoologia, Asti, 14-16 novembre 1997*, 231-239.
- Chiaffarelli G., Indipolage Kariyawasam T., Preserpio B., Rottoli M. 2021, I macroresti vegetali nelle strutture al margine del Villaggio Grande della Terramara Santa Rosa di Poviglio, in M. Cremaschi, C. Pizzi (a cura di), *Terramara Santa Rosa di Poviglio. Le strutture idrauliche al margine del Villaggio Grande (scavi 1998-2011)*, Firenze, 389-401.
- Curci A. 2013, Archeozoologia dell'abitato del Lavagnone: settore B, i livelli del Bronzo antico I, in J. De Grossi Mazzorin, A. Curci, G. Giacobini (a cura di), *Economia e ambiente nell'Italia padana dell'Età del Bronzo. Le indagini bioarcheologiche*, in Beni Archeologici – Conoscenza e Tecnologie 2, 107-132, Bari.
- De Carlo S. M. 1997, Studio dei macroresti vegetali, in L. Belemmi, L. Salzani, G. Squaranti (a cura di), *Povegliano: l'abitato dell'Età del Bronzo della Muraiola*, Povegliano Veronese, 67-76.
- De Grossi Mazzorin J. 2002, Lo sfruttamento delle risorse ittiche in alcuni insediamenti dell'età del bronzo, in N. Negroni Catacchio (a cura di), *Atti del 5° Incontro di Studi PPE. Paesaggi d'acque – Ricerche e scavi, 1, Sorano – Farnese, 12-14 Maggio 2000*, 257-267.

diversi resti riferibili allo storione. L'interpretazione degli autori della compresenza di specie di taglia ridotta e notevole prevede la coesistenza di diverse tecniche di pesca, ossia reti e nasse per i pesci più piccoli, ami ed arpioni per quelli più grandi. L'attestazione dello storione in un sito neolitico e la sua assenza durante tutta l'età del Bronzo potrebbe confermare l'occasionalità e la difficoltà della pesca a questo animale; probabilmente la sua cattura doveva essere facilitata dallo sfruttamento dei canali che utilizzavano per risalire i fiumi nella stagione riproduttiva. L'assenza degli storioni nei record archeologici potrebbe quindi non essere un *bias* della ricerca legato alla loro conservazione e relativo recupero, cosa che invece sembra caratterizzare la maggior parte dei resti ittici.

- De Grossi Mazzorin J. 2015, Fondo Paviani e Frattesina: economia animale di due central places della tarda Età del Bronzo veneta, in G. Leonardi, V. Tinè (a cura di), *Preistoria e Protostoria del Veneto, Atti della 48° Riunione Scientifica dell'Istituto Italiano di Preistoria e Protostoria, Padova, 15-19 Ottobre 2013*, 389-400.
- De Grossi Mazzorin J., Solinas A. M. 2013, L'analisi dei resti faunistici provenienti dai settori A ed E della palafitta del Lavagnone, in J. De Grossi Mazzorin, A. Curci, G. Giacobini (a cura di), *Economia e ambiente nell'Italia padana dell'Età del Bronzo. Le indagini bioarcheologiche*, in Beni Archeologici – Conoscenza e Tecnologie 2, 21-102, Bari.
- Filipović D., Dal Corso M., Kirleis W. 2022, Early cultivation of millet in Europe: What else and where next? Concluding the workshop proceedings, in W. Kirleis, M. Dal Corso, D. Filipović (eds.), *Millet and what else? The wider context of the adoption of millet cultivation in Europe*, Leiden.
- Maini E. 2012. *Lo sviluppo dell'allevamento in Emilia-Romagna, Aspetti economici e implicazioni sociali nella gestione della risorsa animale durante l'Età del Bronzo*. Tesi di Dottorato, Università di Bologna "Alma Mater Studiorum".
- Mangani C. 2016, Ami arpioni e galleggianti, in M. Baioni, C. Mangani (a cura di), *Back to the roots – Alle radici del cibo. L'alimentazione al tempo delle palafitte*, Mantova, 69-74.
- Mercuri A. M., Accorsi C. A., Bandini Mazzanti M., Bosi G., Cardarelli A., Labate D., Marchesini M., Grandi G. T. 2006, *Economy and environment of Bronze Age settlements - Terramaras - on the Po Plain (Northern Italy): first results from the archaeobotanical research at the Terramara di Montale*, *Vegetation History and Archeobotany* 16 (1), 43-60.
- Nicosia C., Polisca F., Miller C., Ligouis B., Mentzer S. M., Mangani C., Gonzato F. 2022, *High-resolution sediment analysis reveals Middle Bronze Age byre-houses at the site of Oppeano (Verona province, NE Italy)*, «*PLoS ONE*» XVII (8 August), 1-30.
- Perego R., Rottoli M., Castiglioni E. 2022, *Agricoltura e preferenze alimentari durante le età del Bronzo e del Ferro in Lombardia*, in R. C. De Marinis, M. Rapi (a cura di), *Rivista di Scienze Preistoriche - LXXII S2 – 2022, Preistoria e Protostoria in Lombardia e Canton Ticino*, 63-73.
- Prillo V. G., De Grossi Mazzorin J. 2021, Analisi preliminare dei resti ittici, in M. Vidale, S. Bergamini, G. Osti, V. G. Prillo, C. Reggio, F. Trevisan (a cura di), *I pilastri della Terramara. Alle radici di economia, società e ambiente nel territorio di Bondeno. 2: Prima e dopo lo scavo. Indagini preliminari, cultura materiale, ecofatti e archeologia partecipata*, Treviso, 344-354.
- Rottoli M. 2001, Analisi archeobotaniche: i macroresti vegetali, in P. Frontini (a cura di) *Castellaro del Vhò. Campagne di scavo 1996-1999*, Milano, 175-195.
- Zappatore T. 2018, La pesca in area padana fra Bronzo Finale ed età del Ferro. Le evidenze da Frattesina e da Bologna, in *Frattesina cinquant'anni dopo: Il Delta del Po tra Europa e Mediterraneo nei secoli attorno al 1000 a.C.*, 13-15 Aprile 2018.

Raffaellino da Reggio tradotto. Il caso dell'invenzione dei *Gemelli*

GIULIA DONINA
Università degli Studi di Padova
giulia.donina@phd.unipd.it

Abstract

The article examines a specific case among the inventions of Raffaellino da Reggio engraved by Diana Scultori, the Gemini print. The subject, a unicum in the painter's production, met with widespread success, becoming a model that was replicated and translated into different meanings. Diana's testimony is important in reassigning the authorship of the invention to Raffaellino, which has been doubted even by more recent critics in favour of Giulio Romano. Through a new proposed reading of the inscription that accompanies the print and an initial overview of the culture behind the curious subject, the contribution aims to reaffirm the authorship of the idea to the Reggio Emilia artist. The invention, perhaps developed with contributions from Diana herself and her husband, the architect Francesco Capriani da Volterra, would be grafted onto a particular astrological tradition for which a significant precedent is indicated.

Keywords

Raffaellino da Reggio; Diana Scultori; Gemini; print; astrology.

«Nel complesso, le sue cose erano come una calamita, un richiamo agli occhi di tutti i giovani pittori, tanto erano modelli affascinanti ed attraenti»¹.

Le parole di Karel van Mander, che conobbe direttamente il pittore Raffaellino da Reggio durante la sua permanenza a Roma tra il 1574 e il 1576 circa, attestano l'impatto che le invenzioni dell'artista ebbero sui contemporanei. Agli occhi degli altri professionisti della pittura o aspiranti tali, Raffaellino era quindi uno tra gli artisti "di punta" a cui guardare, un modello sul quale aggiornarsi ed allinearsi. Non sembrerebbe perciò una mera frase di rito quella che molti biografi hanno inserito in chiusura della vita del reggiano, quando, piangendone la prematura scomparsa, non poterono che struggersi al pensiero dei traguardi che il pittore avrebbe potuto conseguire².

Per comprendere la caratura artistica della sua figura è necessario fornire alcuni dati essenziali di inquadramento. Il pittore, al secolo Raffaello Motta, nacque a Codemondo, nei pressi di Reggio Emilia, secondo le fonti nel 1550, e deve la sua formazione all'ambiente emiliano, in principio con l'alunnato presso il medaglista Alfonso Ruspagliari (1521-1576), poi con il meglio noto artista della

¹ van Mander 1604, 193v (Vaes 1931, 343).

² Si vedano Fantini 1616 (ed. 1850); Baglione 1642 (ed. 2023), 75-77.

corte gonzaghesca di Novellara, Lelio Orsi (1511?-1587)³. Seguì il trasferimento a Roma, attestato almeno dal 1570. Qui Raffaellino, dopo un breve periodo trascorso nella bottega di Federico Zuccari (1539/40-1609), si fece strada entro prestigiosi cantieri decorativi quali, per nominarne alcuni tra i più rappresentativi, l'Oratorio del Gonfalone e il Palazzo Vaticano⁴. La sua breve carriera, conclusasi nel 1578, a ventotto anni, lascia una traccia non trascurabile, sulle cui conseguenze la critica ha cominciato a riflettere di recente.

L'apprezzamento per Raffaellino non passa solo attraverso lo studio delle sue opere, come attestano le fonti, ma si può misurare anche ragionando sulla circolazione di stampe che traducono le sue invenzioni, alcune non più esistenti e altrimenti non attestabili. Le molteplici tirature di tali traduzioni, documentate dalla presenza di più stati del medesimo soggetto, testimoniano di un precoce successo tra i contemporanei e tra gli artisti, anche stranieri, delle generazioni successive⁵. È a Diana Scultori che spetta il nucleo più cospicuo di incisioni tratte dal reggiano.

Diana Scultori appartiene alla prestigiosa scuola incisoria mantovana sviluppatasi attorno a Giulio Romano di cui ella, assieme al padre Giovanni Battista (1503-1575), al fratello Adamo (c. 1530-1587), a Giorgio Ghisi (1520-1582) e ad Andrea Andreani (c. 1558-1629), è riconosciuta tra i massimi esponenti⁶. Nata a Mantova intorno al 1547 da Osanna da Acquanegra e Giovanni Battista da Verona, Diana è ad oggi menzionata con il cognome Scultori, derivante dalla professione del padre, che era anche stuccatore e incisore⁷. La formazione della giovane e del fratello Adamo avvenne nella bottega paterna e si esemplò in particolar modo sulle opere di Giulio Romano, morto nel 1546, e sulle invenzioni del capofamiglia. Il suo catalogo, composto di sessantaquattro bulini di attribuzione certa, si concentra sulle stampe di traduzione che testimoniano come ella si riservasse un certo grado di libertà e d'inventiva, seppur marginale, per gli elementi di contesto. Diana vanta prestigiosi riconoscimenti delle sue doti incisorie: la menzione di Giorgio Vasari nella seconda edizione delle *Vite*⁸ e il privilegio di stampa ottenuto da papa Gregorio XIII il 5 giugno 1575, dopo il trasferimento a Roma⁹. Nel 1580 fu tra le prime donne ad essere ammessa nell'Accademia dei Virtuosi del Pantheon sotto la reggenza di Federico Zuccari, un evento che potrebbe connettersi all'elaborazione delle medaglie celebrative di lei e del marito, l'architetto Francesco Capriani da Volterra, già membro della Compagnia¹⁰. Si deve ora inserire nel racconto anche la figura del Capriani, che

³ La fonte più antica per le notizie sulla formazione è Bonifacio Fantini 1616 (ed. 1850). Per un profilo biografico Bigi Iotti, Zavatta 2008; De Mieri 2012. Su Ruspagliari restano fondamentali i contributi di Andrea Balletti (1901 e 1914). Su Lelio Orsi almeno Romani 1984.

⁴ La prima attestazione documentaria di Raffaellino a Roma è del dicembre 1570 cfr. Tosini 2005, 56 nota 17.

⁵ Si vedano ad esempio le stampe di Agostino Carracci (1557-1602), Matthäus Greuter (1565/66-1638), o Andrea Andreani (c. 1558-1629). Per una prima disamina del *corpus* di incisioni da Raffaellino Beretta 1985.

⁶ Per un profilo biografico Furlotti 2018, con bibliografia pregressa.

⁷ Secondo una recente acquisizione, il cognome dovrebbe individuarsi in De' Spincheris cfr. Rebecchini 2002 (2004), 73.

⁸ Vasari 1568 (ed. Bettarini Barocchi 1984), vol. V, 424.

⁹ Il documento le concedeva sia di firmare le proprie lastre per indicarne la proprietà intellettuale e materiale, sia di distribuirle in esclusiva per i successivi dieci anni.

¹⁰ Giffi 2023, 143. Su Francesco Capriani Marcucci 1991.

fu il tramite tra Diana e Raffaellino. I percorsi biografici ed artistici di queste tre figure si intrecciano in svariate occasioni, lasciando intuire legami più profondi di quanto oggi riusciamo a testimoniare. Si colloca forse già nella prima metà degli anni Sessanta del Cinquecento l'incontro tra Diana Scultori e l'architetto volterrano, che al tempo era al servizio di Cesare Gonzaga tra Mantova e Guastalla¹¹. La cittadina di Guastalla era stata scelta da qualche anno dal duca come nuova sede della corte e la sua riqualificazione artistica era stata affidata proprio al Capriani che il Gonzaga dovette incontrare nel biennio trascorso a Roma (1560-1562). In questa circostanza, fu chiamato anche Raffaellino con l'incarico di decorare alcune facciate¹². Le sue qualità di frescante dovevano al tempo essere in piena affermazione, garantite dalla prestigiosa formazione presso Lelio Orsi, nonché da una prova autonoma nella decorazione esterna di un palazzo a Reggio Emilia, di cui oggi non resta traccia¹³.

Questa parentesi è funzionale per comprendere il legame di stima e di amicizia che intercorreva tra le tre figure e la ragione per cui proprio Diana divenne la principale traduttrice a stampa delle invenzioni di Raffaellino. Tra i sei soggetti da lei rilasciati due, se non tre, furono eseguiti quando Motta era ancora in vita; è quindi plausibile che le incisioni siano state pensate in un'ottica di promozione del pittore. La stessa pratica fu del resto adottata da Diana nei confronti del marito Francesco, del quale riprodusse alcuni disegni architettonici¹⁴.

Il caso dell'incisione raffigurante i *Gemelli*, oggetto del contributo, si configura come un *unicum* nel percorso di Raffaellino e sembrerebbe costituire un esercizio finalizzato esclusivamente alla stampa¹⁵. La scelta di un formato circolare ben si addice alla particolare invenzione raffigurante due bambini uniti fra loro con una fascia di tessuto annodata al centro che si configura come il perno di un raffinato gioco ottico. A seconda di come si osservano le figure, infatti, esse possono apparire unite per il ventre oppure per la schiena; ognuna, inoltre, regge in mano un attributo, rispettivamente un uccellino legato ad un filo e una cesta. L'invenzione è accompagnata da due distici, che esamineremo a breve, dal nome di Diana con l'indicazione dell'anno 1577 e dalla scritta «Raphael Regiensis inventor». La stampa si conserva in tre stati: il primo è testimoniato unicamente dall'esemplare del British Museum (fig. 1)¹⁶ e vede i bambini e le iscrizioni inseriti in un campo libero; nel secondo stato (fig. 2) una circonferenza isola i gemelli, ora fluttuanti su uno sfondo puntinato, mentre all'apparato testuale si aggiunge un piccolo decoro grafico, una sorta di racemo, premesso al distico iniziale. Il terzo stato è identico al precedente, se non per l'aggiunta della firma «Horatius Pacificus Formis»¹⁷.

¹¹ Marcucci 1991, 23-50.

¹² Fantini 1616 (ed. 1850), 22.

¹³ Fantini 1616 (ed. 1850), 22.

¹⁴ Da ultimo Bortolozzi 2022, 33-34.

¹⁵ Sulla stampa dei *Gemelli* almeno Bartsch 1803-1821, XV, n. 41, 450; D'Arco 1840, n. 20, 80; Albricci 1975, n. 27, 20; Massari 1980, 106; Beretta 1985, 54-55; Bellini 1991 (a cura di), 223-224; Maurer 2021, 129, 131; Mohr 2023, 63-64. Stefania Massari (1980, 106) ritiene che l'incisione possa riferirsi ad una perduta decorazione di soffitto; tuttavia, la configurazione bidimensionale del motivo sembra smentire tale ipotesi.

¹⁶ Diana Scultori, da Raffaellino da Reggio, *Gemelli*, bulino, diametro 195 mm, Londra, British Museum, inv. 1877,0609.7.

¹⁷ Si tratta dell'editore Orazio Pacifico o Pacifici che Valeria Pagani (1992, 76) ha proposto di identificare



Fig. 1 Diana Scultori da Raffaellino da Reggio, Gemelli, 1577, I stato, diametro 195 mm, Londra British Museum, inv. 1877,0609.75 (© The Trustees of the British Museum).



Fig. 2 Diana Scultori da Raffaellino da Reggio, Gemelli, 1577, II stato, diametro 195 mm, Londra British Museum, inv. 1877,0609.74 (© The Trustees of the British Museum).

Come conferma l'iscrizione divisa in due distici collocati alle estremità opposte nel tondo, la curiosa invenzione vuole alludere al segno e alla costellazione dei Gemelli:

*«A geminis geminos natos nos dixit ab ovis prisca senum series sic geminasse iuvat.
Sed quia sub caeli nunc sydere condimur uno miscuit alterius corpora corporibus».*

Dell'iscrizione si propone qui una nuova traduzione rispetto a quella suggerita nel volume *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori* del 1991, in cui, Paolo Bellini, rilevando una lezione latina difficoltosa, ne estrapolava un significato genericamente allusivo al segno zodiacale. I distici sembrano piuttosto in stretta relazione con il soggetto della stampa e ne forniscono una chiave di lettura:

La prima schiera degli anziani disse che noi siamo nati, gemelli, da uova gemelle: è così bello essere gemelli!
Ma poiché ora siamo posti sotto una sola stella del cielo, i due corpi mischiò l'uno nell'altro.

Il riferimento è alle figure dei Dioscuri, Castore e Polluce, nati dalle uova di Leda, a proposito dei quali gli "anziani", ossia i mitografi antichi, tramandano più versioni della loro storia¹⁸. Una di queste narra che Zeus, accogliendo la richiesta formulata dall'immortale Polluce alla morte di Castore, diede ai due fratelli la vita eterna, li elevò quindi al cielo e li riunì nella costellazione dei Gemelli.

Per quanto concerne l'iscrizione, non è stata rintracciata alcuna puntuale

in uno scalpellino nato nel 1580 in un'abitazione posta nella parrocchia di sant'Agostino, la medesima di Diana e Francesco, e attivo a partire dallo scadere del secolo. Bellini (1980, 72-73), al contrario, ipotizzava che operasse già negli anni Ottanta del Cinquecento. Su di lui si veda anche Witcombe 2008, 375-376.

¹⁸ Sui Dioscuri si veda Carlier, *Dioscures*, in *Dictionaire...* 1981, 307-308; e la voce 'Dioscuri' in Davidson Reid 1993, I, 369-373.



Figg. 3-4 Scuola mantovana, *Putti alati e motivi decorativi a grottesche*, 1580 circa, Camerino degli Uccelli, Mantova, Palazzo Ducale (su concessione del Ministero della Cultura – Palazzo Ducale di Mantova).

ripresa da fonti letterarie; è invece più plausibilmente da ritenersi composta per l'occasione. Il testo, infatti, gioca con il lettore allo stesso modo in cui giocano i gemelli sia tra loro che con l'osservatore: per leggerla bisogna ruotare la stampa, agevolando in questo modo la comprensione dell'inganno ottico¹⁹. Acezioni ludiche si ritrovano anche nelle scelte terminologiche dei distici, come dimostrano la ripetizione del termine 'gemini' variamente declinato, e il soggetto del verbo 'mischiare' che, non essendo specificato, potrebbe alludere sia a Zeus sia all'artista come autore dell'invenzione.

Anche la questione attributiva sollecita un riesame. Stefania Massari ha evidenziato una relazione tra l'incisione e il motivo dipinto al centro del soffitto del Camerino degli Uccelli in Palazzo Ducale a Mantova (figg. 3-4) che Silvia Beretta ha risolto nella direzione di precedenza dell'invenzione affrescata sulla stampa. L'ipotesi è condivisa da Paolo Bellini²⁰ che appoggia la tradizionale attribuzione del soffitto alla bottega di Giulio Romano su disegno del maestro, supponendo una presenza di Raffaellino a Mantova, all'altezza del soggiorno a Guastalla, per dargli l'opportunità di trarre una copia dall'affresco, in seguito utilizzata da Diana Scultori per la stampa. Questa ricostruzione, accolta dalla letteratura più recente²¹, non appare del tutto convincente, sebbene un soggiorno mantovano del Motta possa essere ipotizzato a partire da un disegno (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 817 S) attribuito al pittore da

¹⁹ L'importanza di dover materialmente girare la stampa per leggere l'iscrizione, relazionando il movimento all'effetto ottico, è compresa da Maurer 2021, 131, seguita da Mohr 2023, 63.

²⁰ Massari 1980, 106; Beretta 1985, 54; Bellini 1991, 124.

²¹ Maurer 2021, 129, 131; Mohr 2023, 63-64.

John Gere²², e riconosciuto da Stefano L'Occaso²³ come una copia parziale della scena del *Cavallo di Troia* affrescata da Giulio Romano e bottega nell'omonima sala in Palazzo Ducale.

I documenti suggeriscono che la decorazione della Camera degli Uccelli sia stata realizzata assieme alla vicina camera dei Falconi nel 1536, con il coinvolgimento di Anselmo Guazzi²⁴, e che sia stata rinnovata nel 1565, stando ad una lettera di Giovan Battista Bertani²⁵. Ciò ha indotto la critica a dubitare della possibilità di riferire gli affreschi al tempo di Giulio Romano, seppure permangano pareri discordanti circa un riutilizzo dei modelli del maestro²⁶. L'esame visivo dell'attuale decorazione, nella quale i gemelli, privi di attributi, sono interpretati come putti alati²⁷, sembra escludere una traccia giuliesca. Secondo L'Occaso si tratterebbe di un intervento dell'epoca di Guglielmo Gonzaga, che divenne signore di Mantova nel 1573²⁸, ad oggi datato attorno al 1580. Va infine considerato che Diana Scultori aveva diretta familiarità sia con l'opera di Giulio, sia con quella di Raffaellino, fatto che rende poco plausibile un errore nell'identificazione dell'inventore del tema. Si aggiunga che, nel 1577, anno della stampa, Raffaellino era ancora in vita e, data l'amicizia che lo legava da tempo all'architetto e alla moglie, è difficile credere che egli non fosse stato quantomeno consultato. Al contrario, l'elaborazione di un tale prodotto, in cui immagine e iscrizione risultano così inscindibilmente legati, potrebbe aver beneficiato proprio dell'apporto di Diana e Francesco. Non dimentichiamo infatti che Giovanni Baglione nella redazione della Vita del Capriani gli attribuisce anche competenze astronomiche:

«Ebbero anch'egli qualche principio di astronomia, e di lui trovasi in istampa un capriccioso lunario, che ha li caratteri del cielo, e le mutazioni del tempo tutte figurate; e sotto Sisto V al meridiano di Roma è calcolato»²⁹.

Il riferimento è all'almanacco stampato da Diana nel 1584 (figg. 5-6) e riedito nel biennio successivo, realizzato appunto in collaborazione con il marito³⁰. Qui troviamo i Gemelli riprodotti sia nell'iconografia più tradizionale che li vede affrontati, entro la fascia zodiacale che appare dietro a Mercurio in alto a destra, sia uniti per la schiena all'interno del riquadro opposto con l'*homo signorum*, figura che mostra le influenze dei segni sulle parti del corpo umano. Come rileva Valeria Pagani, le altre illustrazioni, inserite in moduli quadrati, sono ispirate

²² Gere 1966, 53-54 cat. n. 85;

²³ L'Occaso 2014, 302 nota 71. La notizia è ripresa in L'Occaso 2019, 132. Il collegamento passa inosservato in Bolzoni 2016, 187 cat. A17.

²⁴ Ferrari 1992, I, 1992, 697-698 doc. del 3 novembre 1536.

²⁵ Gozzi 1974, 43 nota 56.

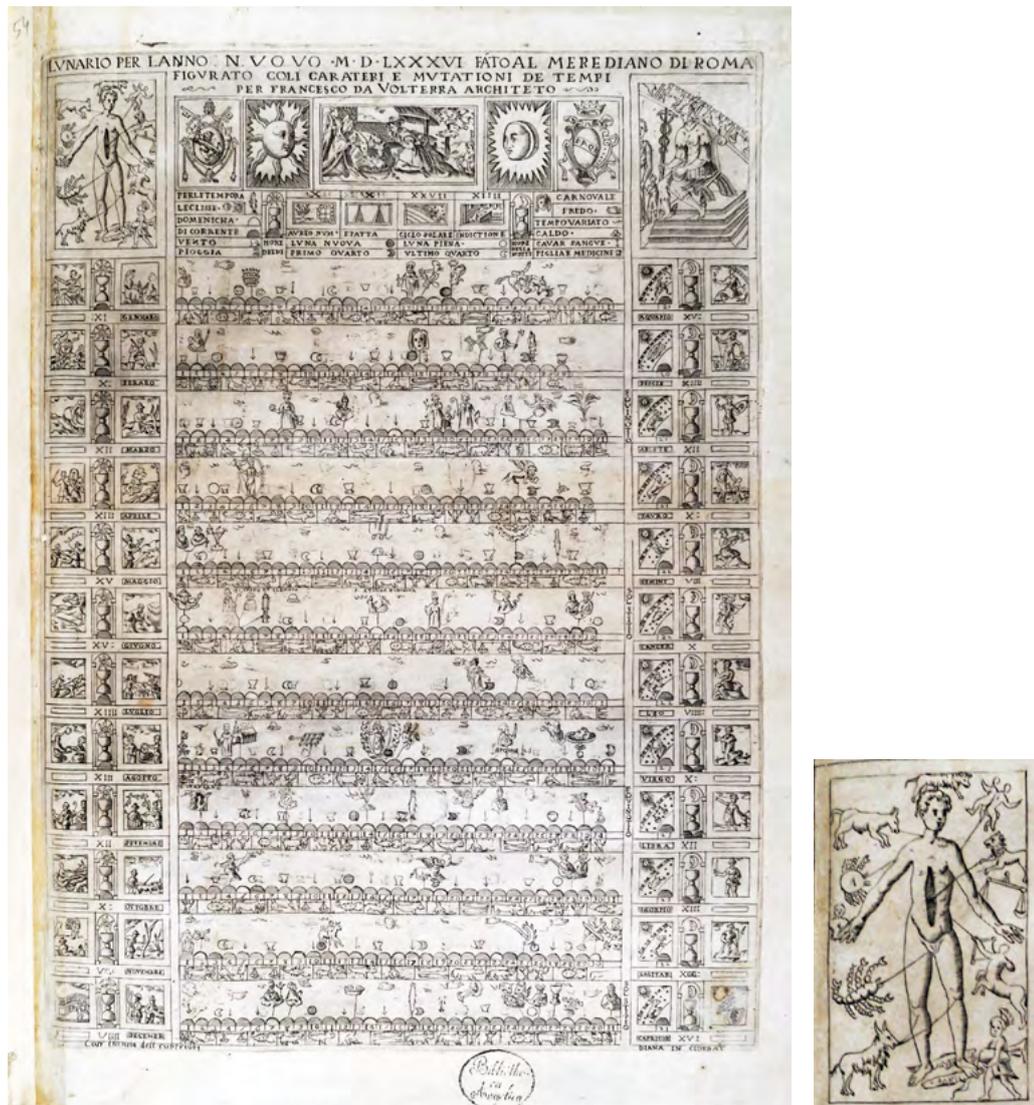
²⁶ Renato Berzaghi ha dapprima proposto di considerare la stampa di Diana quale modello per l'affresco (1992, 63) sostenendo che nulla è rimasto dell'apparato decorativo dell'epoca di Giulio Romano, salvo poi ritornare sull'argomento (2019, 64) per considerare l'eventualità «che la decorazione della volta sia ancora quella giuliesca o almeno ne riprenda il disegno».

²⁷ Le figure sono inserite in una cornice in stucco, probabilmente successiva, che, essendo di forma rettangolare, oltre a smorzare il moto circolare al quale alludono, le mutila parzialmente.

²⁸ L'Occaso 2012, 28. L'impressione era stata già formulata, in forma incerta, da Chiara Tellini Perina (in Carpeggiani, Tellini Perina 1987, 116-117).

²⁹ Baglione 1642 (ed. 2023), 139.

³⁰ Sul calendario lunare, diviso in tre sezioni (a sinistra i mesi, al centro i giorni e a destra i segni zodiacali), si veda Pagani 1991.



Figg. 5-6 Francesco da Volterra e Diana Scultori, *Lunario*, 1586, incisione, 440 x 320 mm, Roma, Biblioteca Angelica, Miscellanea di stampe, c. 2/11, fol. 56 (su concessione del Ministero della Cultura).

alla Sala dei Venti di Palazzo Te a Mantova, ambiente familiare a Diana, che in anni giovanili aveva tratto dalla stessa decorazione l'incisione raffigurante l'*Incantatore di serpenti*³¹. Entrambi i coniugi avevano quindi dimestichezza con la cultura astrologica, che poteva non essere estranea allo stesso Raffaellino considerata la partecipazione ai cantieri della Sala del Mappamondo a Caprarola (c. 1574-1575) e della pressoché contemporanea Sala Bologna nel Palazzo Vaticano. Questi spazi presentano sul soffitto la raffigurazione di una cosmografia, sebbene nel dettaglio dei Gemelli le figure appaiano affiancate e abbracciate tra loro, senza la suggestione di una fusione dei corpi³².

³¹ Sulla decorazione della sala, ispirata dai testi di Manilio (*Astronomica*) e di Firmico Materno (*Matheseos libri VIII*), si veda almeno Belluzzi 1998, 390-405. Sulla stampa Bellini 1991, 191-193.

³² A Caprarola il segno dei Gemelli, dipinto da Raffaellino nel fregio sottostante, non presenta alcun legame con la stampa. Sulla sala da ultimo Ricci - Bilardi 2020. Per il secondo cantiere cfr. Ceccarelli e Aksami-

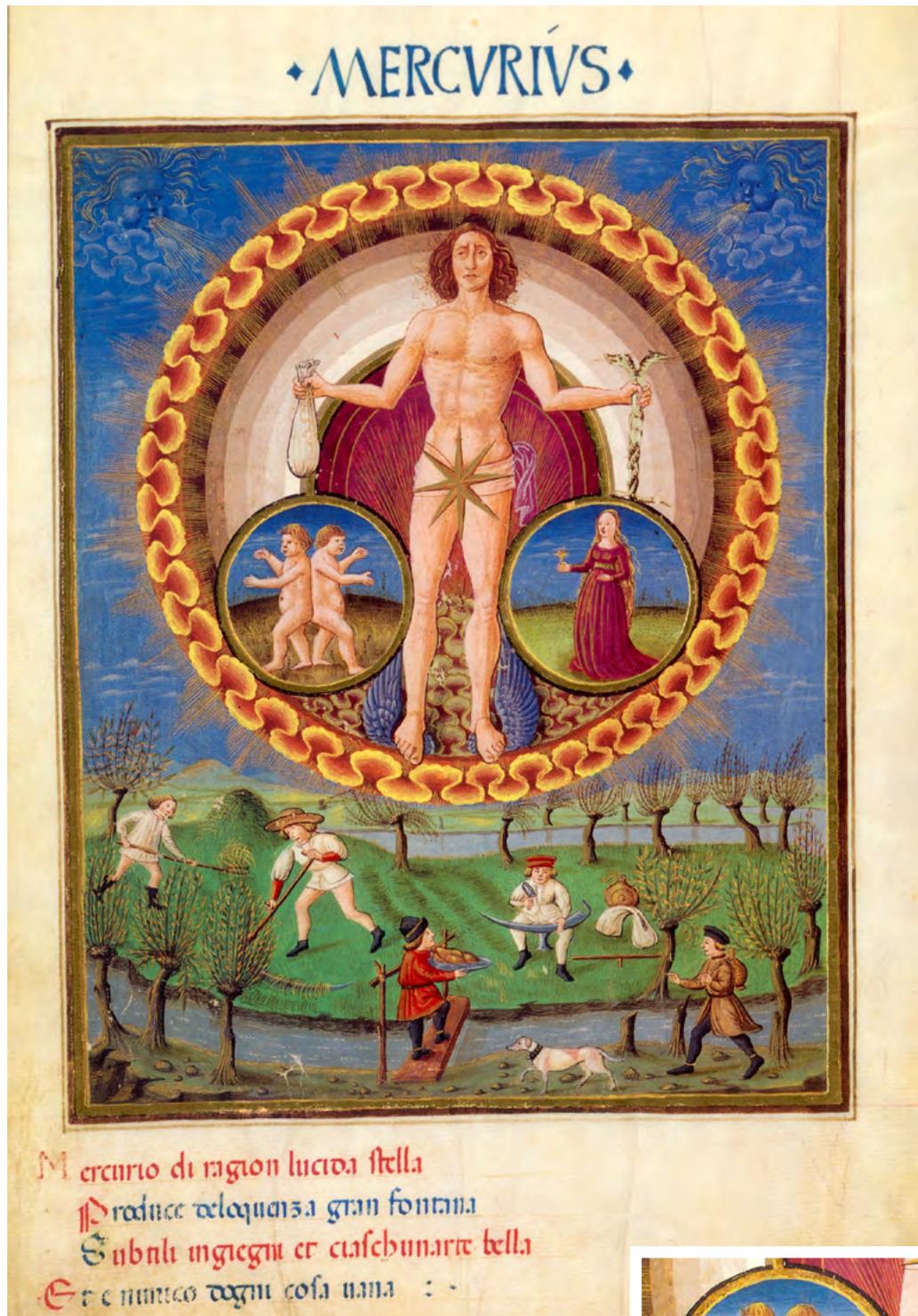


Fig. 7-8 Cristoforo de Predis, *Mercurio*, De Sphaera, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Lat.209=alfa.X.2.14, c. 10v (Su concessione del Ministero della Cultura - Gallerie Estensi, Biblioteca Estense Universitaria).



La raffigurazione della stampa di Diana, su invenzione del Motta, potrebbe piuttosto ricollegarsi a una particolare tradizione astrologica di cui si può segnalare almeno un precedente: nel *De sphaera* della Biblioteca Estense di Modena (ms. Lat.209=alfa.X.2.14), attribuito al miniatore Cristoforo de Predis e realizzato tra il 1450 e il 1470, i Gemelli, posti sotto l'influenza del pianeta Mercurio, che li presenta assieme al segno della Vergine, appaiono uniti per la schiena (figg. 7-8), proprio come nel Lunario³³.

Considerate queste evidenze, credo si debba accantonare la strada, tentata recentemente, di spiegare la particolarità dei *Gemelli* con l'interesse nato nel Rinascimento per le bizzarrie in campo medico e le raffigurazioni a carattere mostruoso³⁴. La stampa ha difatti un'accezione giocosa, che si esprime anche nel sollecitare l'interazione dell'osservatore, ed è inscindibilmente legata all'iscrizione che ne offre una parziale spiegazione, rimandando con forza al mito e all'astrologia.

La fortuna del modello di Raffaellino travalica il secolo e l'ambito della produzione grafica, come testimonia il suo impiego nella decorazione ceramica. È già stato rilevato l'utilizzo del motivo nell'alzata della fabbrica Castelli (inv. 526), ora nelle collezioni del Castello Sforzesco di Milano, databile tra il 1630 e il 1640 (fig. 9)³⁵. In questa circostanza l'uccellino viene sostituito con la raffigurazione di un pesce. Il modulo figurativo dei Gemelli scambievolmente intrecciati ed intrecciabili conobbe nel corso del tempo numerose filiazioni e si prestò ad essere impiegato in diverse tipologie di oggetti³⁶.

L'invenzione dei *Gemelli*, riconducibile a Raffaellino attraverso l'autorevole testimonianza di Diana Scultori, lascia trapelare una matrice culturale più complessa di quanto sinora indicato che sarà oggetto di ulteriori approfondimenti.



Fig. 9 Alzata, Ceramica Castelli d'Abruzzo, Milano, Museo d'arti applicate, inv. 526 (Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco – ©Comune di Milano/Anelli 2000).

ja 2011 (a cura di). Raffaellino è ritenuto inoltre il direttore del cantiere decorativo della palazzina Gambara in Villa Lante a Bagnaia, in cui le storie della loggia ripropongono tematiche astrologiche ALESSI 2004.

³³ Sul *De sphaera* Bini 1996, 44-165. Per alcuni interessanti precedenti in ambito alchemico vedi Baltrusaitis 1972 (ed. 1993), 160-170. Una disamina più approfondita della precedente tradizione figurativa di questo modello sarà condotta in un prossimo intervento.

³⁴ Maurer 2021.

³⁵ Biscontini Ugolini, Petruzzellis Scherer 1992, 122-123, cat. 42; Arpace L., in *Musei e Gallerie di Milano...* 2000, 396.

³⁶ La fortuna del motivo sarà esplorata più ampiamente in un successivo intervento.

Ringraziamenti

Ringrazio la prof.ssa Vittoria Romani per avermi pazientemente seguita, per i generosi consigli ed i confronti sul tema e la prof.ssa Barbara Maria Savy per i nuovi ed interessanti spunti di riflessione. Un sentito ringraziamento anche al prof. Guido Rebecchini per le occasioni di dialogo e le preziose osservazioni. La mia riconoscenza va anche alla prof.ssa Maria Veronese per i costruttivi confronti inerenti l'iscrizione latina.

Bibliografia

- Albricci G. 1975, *Le incisioni di Diana Scultori*, «I quaderni del conoscitore di stampe», n. 25, 17-23.
- Alessi A. 2004, "Raffaellino" da Reggio e la direzione dei lavori pittorici nella palazzina Gamba a Bagnaia, «Bollettino d'arte», n. 128, 39-74.
- Baglione G. 1642 (ed. 2023), *Le vite de' pittori, scultori et architetti (Roma 1642)*, con commento e apparati critici, B. Agosti e P. Tosini (a cura di), 2 voll, Roma.
- Balletti A. 1901, *Alfonso Ruspagliari medaglista del secolo XVI*, «Rassegna d'arte», 1, 107-108.
- Balletti A. 1914, *Alfonso Ruspagliari e Gian Antonio Signoretti: medaglisti del sec. XVI*, «Rassegna d'arte antica e moderna», vol. I, 14, 46-48.
- Baltrusaitis J. 1972 (ed. 1993), *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano.
- Bartsch A. 1802-1821, *Le Peintre graveur*, 21 voll., Vienne.
- Bellini P. 1980, *Contributi per Diana Scultori*, «Rassegna di studi e di notizie», vol. VIII, 63-98.
- Bellini P. 1991 (a cura di), *L'opera incisa di Adamo e Diana Scultori*, Vicenza.
- Belluzzi A. 1998, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., (Mirabilia Italiae, 8), Modena.
- Beretta S. 1985, *Raffaellino da Reggio e i suoi incisori*, «Rassegna di studi e di notizie», 12, 9-57.
- Berzaghi R. 1992, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Milano.
- Berzaghi R. 2019, Giulio Romano e il Palazzo Ducale, in L. Angelucci, R. Serra, P. Assmann, P. Bertelli (a cura di) con la collaborazione di M. Zurlo, *Giulio Romano a Mantova. "Con nuova e stravagante maniera"*, catalogo della mostra (Mantova, Complesso Museale Palazzo Ducale, 6 ottobre 2019-6 gennaio 2020), Milano, 57-67.
- Bigi Iotti A., Zavatta G. 2008, *Raffaellino da Reggio. Tracce di una biografia artistica*, Reggio Emilia.
- Bini D. 1996 (a cura di), *Astrologia, arte e cultura in età rinascimentale*, Modena.
- Biscontini Ugolini G., Petruzzellis Scherer J. (a cura di), con la collaborazione di Salsi C. 1992, *Maiolica e incisione. Tre secoli di rapporti iconografici*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala Castellana, 29 aprile-15 settembre 1992), Vicenza.
- Bolzoni M. S. 2016, *The Drawings of Raffaellino Motta da Reggio*, «Master drawings», LIV, 2, 147-204.
- Bortolozzi A. 2022, *Francesco da Volterra, Antiquity and a lost Libro dei disegni*, «Palladio», n. 70, 23-42.
- Carpeggiani P., Tellini Perina C. 1987, *Giulio Romano a Mantova: "...una nuova e stravagante maniera."*, Mantova.
- Ceccarelli F. e Aksamija N. 2011 (a cura di), *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani. Architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII*, Venezia.
- Davidson Reid J. 1993, *The Oxford guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, with the assistance of C. Rohmann, 2 voll., New York-Oxford.

- D'Arco C. 1840, *Di cinque valenti incisori mantovani del secolo XVI e delle stampe da loro opere. Memoria di Carlo d'Arco*, Mantova.
- De Mieri S. 2012, Motta, Raffaele, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, Roma, *ad indicem*. *Dictionnaire des Mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique* 1981, A-J, sous la direction de Yves Bonnefoy, Paris.
- Fantini B. 1616 (ed. 1850), *Vita di Raffaele Mota regiano, pittore famosissimo*, in *Reggio, appresso Flaminio Bartoli*; ed. con il titolo *Breve trattato della vita di Raffaele Mota regiano 1850, pittore famosissimo*, G. Adorni (a cura di), Parma.
- Ferrari D. (a cura di) 1992, *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, 2 voll., Roma.
- Furlotti B. 2018, Scultori, Diana, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, Roma, *ad indicem*.
- Gere J. 1966 (a cura di), *Mostra di disegni degli Zuccari (Taddeo e Federico Zuccari, e Raffaellino da Reggio)*, Firenze.
- Giffi E. 2023, *Federico Zuccari e la professione del pittore*, Roma.
- Gozzi T. 1974, *La Basilica Palatina di Santa Barbara in Mantova*, «Atti e memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova», XLII, 3-91.
- L'Occaso S. 2012, *Anselmo Guazzi, un allievo di Giulio Romano*, Mantova.
- L'Occaso S. 2014, Rinaldo Mantovano, allievo di Giulio Romano, in U. Bazzotti (a cura di), *Giulio Romano e l'arte del Cinquecento*, Modena.
- L'Occaso S. 2019, *Giulio Romano «universale». Soluzioni decorative. Fortuna delle invenzioni. Collaboratori e allievi*, Mantova.
- Marcucci L. 1991, *Francesco da Volterra. Un protagonista dell'architettura post-tridentina*, (Storia Architettura Saggi, 8), Roma.
- Massari S. 1993 (a cura di), *Giulio Romano pinxit et delineavit. Opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*, catalogo della mostra (Mantova, Fruttiere di Palazzo Te, 11 settembre-21 novembre 1993), Roma.
- Maurer M. F. 2021, Creative reproductions: Diana Mantuana and printmaking at court, in T. L. Jones (ed.), *Women artists in early modern courts of Europe: c. 1450-1700*, Amsterdam, 113-137.
- Mohr L. 2023, "DIANA MANTUANA INCIDIT": Die Kupferstecherin Diana Scultori, in I.Y. Wagner (hrsg.), *Aus dem Schatten: Künstlerinnen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, Dresden, 58-75.
- Pagani V. 1992, *Review: Adamo Scultori and Diana Mantovana*, «Print Quarterly», 9, 1, 72-87.
- Rebecchini G. 2002 (2004), *Sculture e scultori nella Mantova di Giulio Romano. 1. Bernardino Germani e il sepolcro di Pietro Strozzi (con il cognome di Giovan Battista Scultori)*, «Prospettiva», n. 108, 65-79.
- Ricci A., Bilardi C. 2020, *Cartografia, arte e potere tra Riforma e Controriforma. Il Palazzo Farnese a Caprarola*, Modena.
- Romani V. 1984, *Lelio Orsi*, Modena.
- Salsi C. 2000, *Musei e Gallerie di Milano. Museo d'Arti Applicate. Ceramiche*, Tomo I, Milano.
- Tosini P. 2005, *Presenze e compresenze tra Villa d'Este e il Gonfalone*, «Bollettino d'arte», n. 132, 43-58.
- van Mander K. 1604, Van verscheyden Italiaensche Schilders die in mijnen tijd te Room waren, tusschen 1573 en 1577, in *Schilderboeck*, Haarlem, 192r-195 (il capitolo è stato ripubblicato e commentato da M. Vaes 1931, *Appunti di Karel van Mander su vari pittori italiani suoi contemporanei*, «Roma», IX, n. 8, 341-356).
- Witcombe C. L. C. E. 2008, *Print Publishing in Sixteenth-Century Rome. Growth and Expansion, Rivalry and Murder*, Turnhout, Belgium.

Il disegno come modello di trasmissione dell'*idea*: alcuni ipotesi per Cristoforo Roncalli

CHIARA VIOLINI

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli
chiaraviolini11@gmail.com

Abstract

The essay intends to investigate the pivotal role of drawing in the examination of Cristoforo Roncalli's production, a leading artist in the transition between the 16th and 17th centuries, with the unprecedented perspective of investigating his activity through the system of organization of fresco construction sites. Focusing on the different practices implemented by the workshop leader to optimize the realization in composite collective undertakings, we will first analyze the late 16th-century works in Aracoeli and then measure the different design strategies implemented in the Rucellai chapel building site in Sant'Andrea della Valle at the dawn of the new century.

By examining the preparatory drawings that have survived, some previously unpublished sheets and comparing them with their transposition into painting, it will be possible to distinguish three different situations: the master's autograph graphic invention and its implementation, that of his collaborators called upon to execute projects assigned to them and cases of complete executive autonomy of the *comprimarios* with respect to the workshop head. In Roncalli, the result is privileged through the re-proposition of the organizational criteria typical of the traditional workshop, inspired by Raphael.

Keywords

Cristoforo Roncalli; Aracoeli; Mattei; S. Andrea della Valle; Rucellai; drawing.

Il presente contributo si pone l'obiettivo di confrontare tra loro alcuni cantieri coordinati da Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio, al fine di chiarire la sua prassi operativa in imprese collettive complesse, mettendo anche in luce, attraverso l'analisi della sua evoluzione progettuale e stilistica, il ruolo centrale dell'artista nella scena romana di fine Cinquecento.

Il primo cantiere preso in esame è quello della chiesa romana di Santa Maria in Aracoeli, al cui interno Roncalli decorò due cappelle a distanza di pochi anni: il sacello Della Valle, quinto a mano sinistra e quello Mattei, secondo sul lato destro. Entrambi mostrano una sovrapponibile orchestrazione degli spazi, con un rapporto tra pittura e ornamento che esibisce ancora una forte continuità con il modello delle Logge vaticane, prototipo imprescindibile di ripresa dello stucco all'antica.

La cappella Della Valle, decorata alle pareti con storie di San Paolo, fu commissionata a Pomarancio da Valerio e Alessandro Della Valle entro il 1584, seguendo la costruzione dell'attiguo sacello Paluzzi Albertoni. Inizialmente la commissione fu allogata al pittore bresciano Girolamo Muziano, autore della

pala d'altare con il San Paolo, tutt'ora *in situ*, e allo stuccatore Ferrando Fancelli – già operante con il maestro nel cantiere del Duomo di Orvieto¹ – ai quali però subentrarono, tra il 1584 e il 1586, Cristoforo Roncalli e il plastificatore e indoratore Andrea Aretino². Similmente, nella cappella Mattei, allogata a Pomarancio attorno al 1587, il lavoro si innesta sul preesistente dipinto della *Pietà* ad opera di Marco Pino, sul quale si impernia il programma iconografico legato alla scansione in senso temporale dei diversi episodi della Passione di Cristo³.

In entrambe le cappelle la parete di fondo è organizzata secondo uno schema che prevede la tripartizione dello spazio del registro inferiore, al di sotto della cornice sopra cui si innesta la finestra lunettata, con la porzione centrale dedicata alla pala d'altare, fiancheggiata da due riquadri più stretti, sormontati a loro volta da formelle decorative (fig. 1). Le modanature in stucco presentano profili sottili e poco rilevati, di fattura molto raffinata, con una funzione prettamente ornamentale e subordinata rispetto alla decorazione pittorica. Quest'ultima mostra invece delle differenze, come già notato da Giulio Mancini, a parere del quale Roncalli: «Hebbe varietà di maniera, come si vede nelle due cappelle d'Araceli, una a man sinistra più fiera e retentita, l'altra a man destra, di casa Mattei tuta piacevole e suave».⁴

Nel sacello Mattei si osserva infatti un salto stilistico in direzione di un linguaggio più aggiornato, frutto di una nuova e serrata meditazione sull'antico e soprattutto sulla declinazione del lessico buonarrotiano che si osserva nelle opere di Daniele da Volterra. A testimoniare la vicinanza stilistica anche sul piano pittorico è la scena della *Deposizione* Mattei che deriva dall'episodio omologo di Daniele in Trinità dei Monti, con il quale Roncalli dovette avere certamente familiarità, essendo stato coinvolto nel cantiere del chiostro della medesima chiesa, una manciata di anni prima delle commissioni in Aracoeli⁵.

La gestione progettuale delle due cappelle dell'Aracoeli presenta caratteri comuni: Roncalli generalmente esegue dei disegni di composizione, prevalentemente a penna, per poi studiare nel dettaglio le figure, attraverso uno strumento più flessibile come la pietra nera o rossa. Un esempio di questa prassi è fornito dallo studio preparatorio per la Madonna nella scena della *Deposizione* della parete sinistra della cappella Mattei, già pubblicato da William Chandler Kirwin⁶ e ricondotto a questo cantiere (fig. 2).

Segno caratteristico della prassi operativa del maestro è anche l'impiego di diversi media a seconda delle parti della decorazione. Oltre all'uso della penna

¹ Per il ruolo di Ferrando Fancelli in Aracoeli si veda Tosini 2008, 425-427, in part. 541, eadem 2022, 191-210.

² Andrea di Bartolomeo de Carognano Aretino (Arezzo, 1551 circa-Roma, 30 novembre 1608) fu attivo al fianco di Roncalli in diversi cantieri romani: nel 1584 nell'équipe del Collegio Romano (Pirri 1970, 278-281), in Palazzo Mattei (Tosini 2007, 157) e in San Pietro (Cornini 2012, 380). Per il rapporto dello stuccatore con Roncalli, cfr. Violini 2022, 216. Per ulteriori precisazioni, Violini in c.d.s.

³ Per la collocazione cronologica della pala nel *corpus* del pittore senese si veda: Zezza 2003, 279 con bibliografia precedente. Sul restauro della pala cfr. Strinati 1979, 31-32. Cfr. anche C. Violini 2022, 211.

⁴ Mancini (1617-1621) ed. a cura di Marucchi, Roma 1956, vol. I, 236-237. La difformità stilistica di queste due decorazioni viene rilevata anche dal Baglione: (1642), ed. a cura di Agosti e Tosini 2023, 548.

⁵ Per questo cantiere si veda Kirwin 1972, 328-334; per una più avanzata proposta di datazione: Chiappini di Sorio 1983, 123-124, da ultimo Violini in preparazione.

⁶ Cristoforo Roncalli, *Madonna*, pietra nera, carta bianca ingiallita quadrettata a pietra rossa, 420 x 264 mm, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 1440 S, cfr. Kirwin 1979, 27-28.

Il disegno come modello di trasmissione dell'idea: alcuni ipotesi per Cristoforo Roncalli



Fig. 1: a. Roma, Santa Maria in Aracoeli, cappella Della Valle, parete di fondo; b. Roma, Santa Maria in Aracoeli, cappella Mattei, parete di fondo.

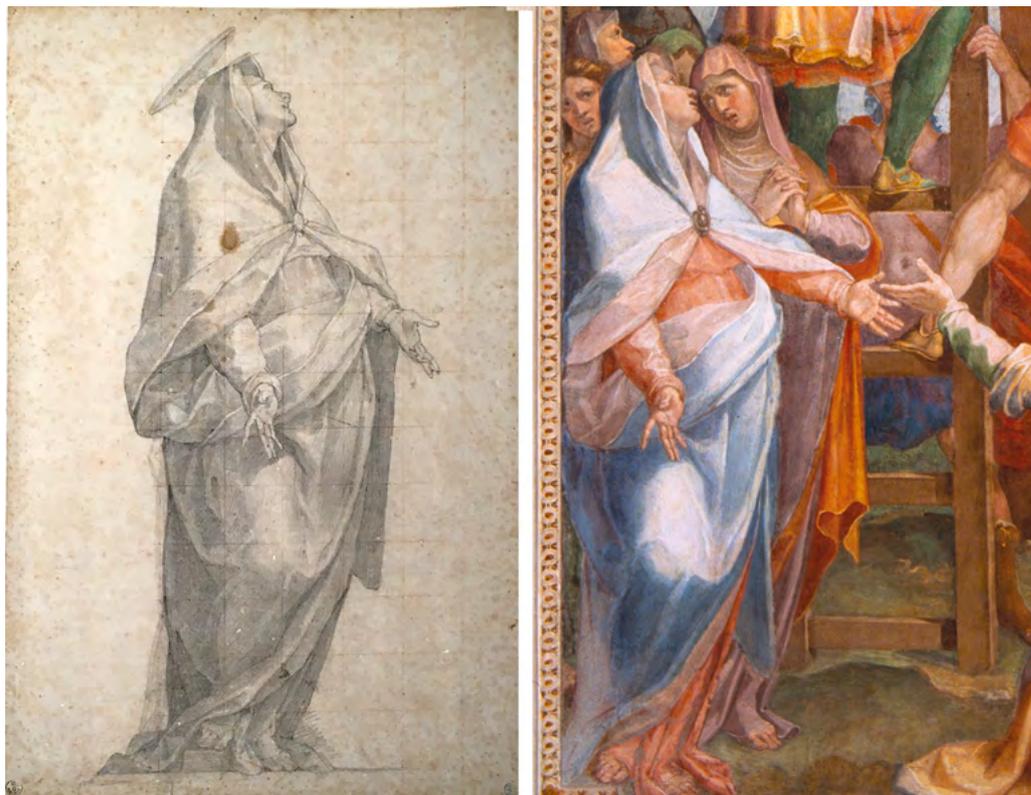


Fig. 2: a. Cristoforo Roncalli, *Madonna addolorata*, pietra nera, sfumino su carta bianca ingiallita quadrettata a pietra rossa, 420 x 264 mm., Firenze GDSU, inv. 1440 S; b. Cristoforo Roncalli, *Madonna addolorata*, dettaglio della *Crocifissione*, affresco, Roma, Santa Maria in Aracoeli, cappella Mattei.

per le composizioni d'insieme e delle pietre colorate per le figure in dettaglio, negli studi delle due cappelle d'Aracoeli, si nota anche l'impiego esteso delle finiture ad acquarello che prefigurano i cosiddetti «disegni in chiaroscuro» tipici della sua produzione più tarda. Un esempio è fornito dagli studi riportati in luce e pubblicati da Marco Simone Bolzoni il quale, scartando la supposta autografia degli Alberti proposta in prima battuta sul mercato antiquario, li ricolloca correttamente nell'orbita di Pomarancio, rintracciando anche le due figure cui il progetto si riferisce: *Davide* e *Daniele* dei sottarchi della cappella Mattei⁷ (fig. 3). Il disegno mostra un carattere estremamente finito, con ombre profonde realizzate attraverso la stesura fluida dell'acquarello bruno e solo lievi differenze nella sua trasposizione pittorica.

Come si è cercato di dimostrare, il ruolo dei collaboratori all'altezza degli anni Ottanta nell'organizzazione di cantiere di Roncalli è piuttosto marginale e ridotto all'esecuzione di calchi per la messa in opera dei progetti grafici in pittura⁸. Dagli studi di Johanna Heideman, che hanno riportato alla luce le spese sostenute per la decorazione dei due ambienti⁹, si evince che il solo personaggio

⁷ Bolzoni 2020, 42-48.

⁸ Su questo punto si rimanda a Violini 2022, 3-23.

⁹ Heideman 1982, 51-68.

Il disegno come modello di trasmissione dell'idea: alcuni ipotesi per Cristoforo Roncalli



Fig. 3: Cristoforo Roncalli, *Davide e Daniele*, penna, inchiostro bruno, acquarellature brune, lumeggiature a bianca, 190 x 184 mm., collezione privata; Cristoforo Roncalli, *Davide e Daniele*, affresco, Roma, Santa Maria in Aracoeli, cappella Mattei.

coinvolto al fianco di Roncalli con il ruolo di decoratore, indoratore e forse anche stuccatore è il misconosciuto Andrea Aretino¹⁰. La sua attività all'interno di queste imprese si rivela comunque subordinata alla gestione in prima persona del capocantiere, il quale mette in atto un sistema progettuale ben diverso da quello utilizzato da Cesare Nebbia e Giovanni Guerra, attivi contestualmente nelle fabbriche sistine, che avevano assoldato una moltitudine di pittori, alternando nelle diverse scene dei grandi cantieri decorativi mani differenti affinché il risultato fosse il più possibile omogeneo e coerente¹¹.

Riallacciandosi direttamente alla prassi in uso nei primi lustri del secolo, Roncalli assegna invece un ruolo ben preciso ad ogni personalità coinvolta, mantenendo l'esecuzione pittorica sotto la sua diretta gestione¹². Qualche anno più tardi, tuttavia, in ragione del prestigio ormai acquisito dall'artista sulla scena romana per la sua maniera tradizionale e priva di eccessi, Pomarancio dovette adottare nuove strategie progettuali per far fronte alle numerose commesse che lo impegnavano in modo serrato.

Un esempio di trasformazione della gestione operativa è fornito dalla cappella Rucellai in Sant'Andrea della Valle, la seconda a mano sinistra della basilica teatina, che apparteneva a Orazio Rucellai, già committente di Cristoforo per la cappella gentilizia in San Giovanni Decollato¹³.

La decorazione del sacello, ricordata da Giovanni Baglione: «dipinse in S. Andrea della Valle la seconda cappella a man stanca a' Santi Angeli dedicata; sopra l'altare vi è S. Michele Arcangelo che scaccia li Demoni dal Cielo; dalle due bande due storie grandi pur d'Angeli e anche di sopra nelli mezzi tondi pitture a olio sopra lo stucco e nella volta evvi un Paradiso di varij Angeli a fresco condotti»¹⁴, prevedeva al centro la pala d'altare con *S. Michele che scaccia gli angeli ribelli*, ormai perduta, ma nota grazie all'incisione di Philippe Thomassin. Le due scene *L'arcangelo Raffaele che appare a Tobia* e *L'arcangelo Gabriele riceve da Dio Padre l'ordine dell'Annunciazione* che campeggiano sulle pareti sono state riscoperte in occasione dell'ultimo intervento di restauro¹⁵ e sulla volta si trova il *Paradiso*, in cui schiere di angeli musicanti avvolgono lo spettatore in un vorticoso sotto in su.

Per la celebrazione della centralità del ruolo degli Angeli, Roncalli in questa sua impresa mostra una nuova orchestrazione dello spazio e un deciso tentativo di teatralizzazione dell'insieme. Questo effetto viene ottenuto non soltanto attraverso la varietà di materiali impiegati, ma anche grazie al nuovo ruolo riservato all'ornato in stucco, il quale, non più configurandosi come cornice di coronamento del dipinto ad affresco, diviene il protagonista dello spazio, in ragione dell'abbondanza degli elementi plastici e della ricchezza delle dorature.

La realizzazione di questa impresa consente di osservare tre diverse casistiche nell'organizzazione del lavoro: i casi di completa autonomia esecutiva dei comprimari rispetto al capocantiere, l'invenzione grafica e l'esecuzione auto-

¹⁰ Su questo artista si rimanda a Violini in c.d.s.

¹¹ Sui quali si rimanda da ultimo a Navone, Tedeschi, Tosini 2022.

¹² Per l'organizzazione dei cantieri pittorici del XVI secolo si rimanda da ultimo a Romani 2024, 1-16.

¹³ Per la cappella Rucellai si rimanda a Grilli 2003, C. e P. Violini 2022, 211-232; per il cantiere di San Silvestro al Quirinale: Giffi 1999, 99-108; Giffi 2004; Fontana 2015; per la cupola di Loreto: Giffi 2002, 21-38.

¹⁴ Baglione 1642, ed. 2023, 549.

¹⁵ Violini 2022, 211-232.



Fig. 4: a. Cristoforo Roncalli e Alessandro Presciati, *Angeli musicanti*, Roma, Sant'Andrea della Valle, cappella Rucellai, volta; b. Alessandro Presciati (qui attr.), *Angelo musicante e studio di testa*, pietra rossa, 373 x 215 mm., Firenze GDSU, inv. 10953 F r.

grafa dell'artista, e infine il caso dei disegni di Pomarancio trasferiti in pittura dai suoi collaboratori.

Il ritrovamento del consuntivo di spese da parte di Cecilia Grilli ha permesso di stabilire con buona certezza la cronologia della decorazione, che fu principiata nel 1603 per concludersi nel 1605 circa¹⁶. È stato già chiarito come la data del 1609, presente sull'imposta della cupola, non faccia riferimento al completamento della volta, ma all'intervento inteso a ritoccare l'affresco, allo scopo di potenziare gli scuri tramite una finitura a secco che ne permettesse una migliore visione d'insieme anche da grande distanza, aumentando i contrasti¹⁷. La firma di Presciati ha consentito di attestarne la presenza come collaboratore, permettendo quindi di osservare una nuova tipologia di gestione che prevedeva il ricorso esteso alla bottega, in un'ottica imprenditoriale di coordinamento della decorazione del sacello¹⁸.

Diversamente dal ruolo subordinato di Andrea Aretino osservato nelle due precedenti cappelle, la partecipazione di Presciati dovette essere ben più ampia, come testimoniato anche della disamina dei disegni superstiti legati a questo cantiere, che permette di estendere il suo contributo anche alla fase di trasposizione in pittura dei progetti.

¹⁶ Per la prima trascrizione del consuntivo di spese si veda Grilli 2003, n. 64, 176 e Giffi 2004, n. 20, 58-59, per una versione più puntuale e corretta e da ultimo Violini 2022, 218.

¹⁷ Violini 2022, 219.

¹⁸ Si rimanda per questi temi a Violini 2023, 211-232. Per Presciati si veda Giffi 2004, 45-62; Aurigemma 1995, 74-88.

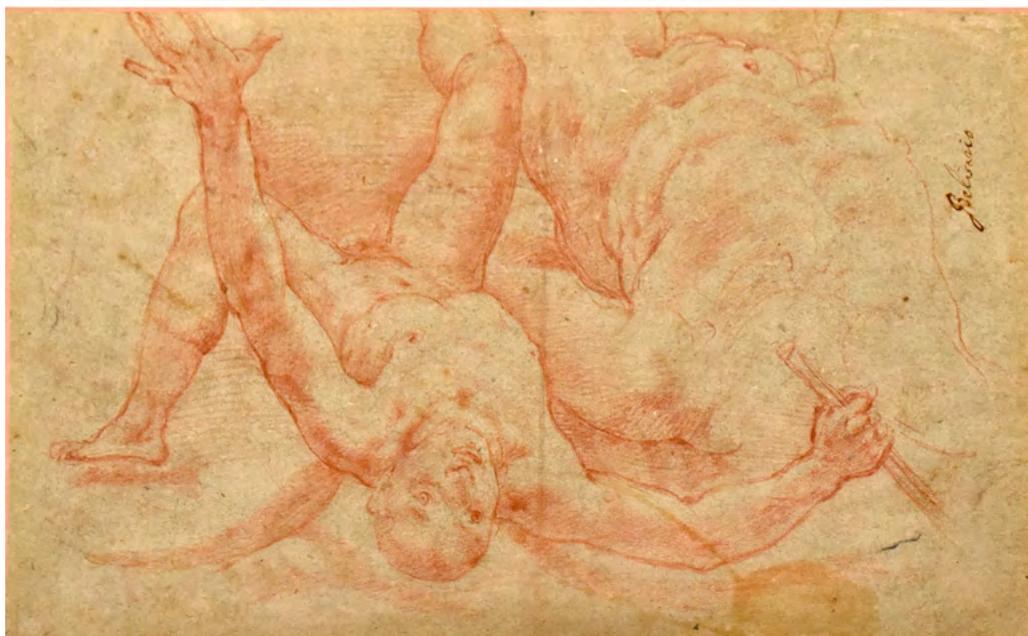


Fig. 5: a. Cristoforo Roncalli, *Studio per Lucifero*, pietra rossa, 119 x 170 mm, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, S. I 5, f. 27 v; Alessandro Presciati (qui attr.), *Studio per Lucifero*, pietra rossa, 215 x 373 mm., Firenze GDSU, inv. 10953 F v.

Un primo esempio è fornito da uno degli angeli che compare nella seconda schiera della cupola, intento a suonare un mandolino (fig. 4). Rubricato nel fondo degli Uffizi come originale di Roncalli¹⁹, il foglio mostra un *ductus* diverso rispetto alle prove del maestro, esibendo una maniera più secca e meno plastica, pur se evidentemente debitrice di soluzioni formali roncallesche. Anche l'espedito

¹⁹ Alessandro Presciati (qui attr.), *Angelo musicante e studio di testa*, pietra rossa, 373 x 215 mm, Firenze GDSU, inv. 10953 F r.

della combinazione delle due pietre appare una caratteristica tipica della maniera di Pomarancio, ma se nei suoi disegni i media vengono utilizzati con un intento costruttivo e volumetrico, qui si limitano ad evidenziare alcuni particolari, come i capelli del bambino, studiato nella porzione inferiore del foglio. La linea di contorno appare più marcata e il tratto privo della freschezza che connota gli esemplari autografi. Anche la sua realizzazione ad affresco sembra più semplificata e meno rifinita rispetto a quella degli angeli di Roncalli, lasciando supporre un'autonomia inventiva ed esecutiva di Presciati che conferma la prima casistica sopracitata: l'esecuzione del progetto e del dipinto relativo da parte di un collaboratore. A confortare questa proposta attributiva, sinora inedita, è anche il disegno



Fig. 6: Cristoforo Roncalli, *Progetto per San Michele scaccia gli angeli ribelli*, pietra rossa su carta bianca ingiallita, quadrettatura a pietra rossa, 152x112 mm., Musée de Grenoble, inv. M G D 543.

sul verso della medesima carta, che mostra una figura riversa, colta nell'atto di cadere dall'alto, con una posa ardita e scorciata. Recante un'attribuzione antica a Belisario Corenzio²⁰, come suggerito dall'iscrizione postuma presente nella porzione destra del foglio, il disegno è chiaramente derivato da un'invenzione roncallesca. Confrontandolo infatti con l'esemplare autografo conservato presso la Biblioteca comunale degli Intronati di Siena²¹ si notano rimarchevoli differenze (fig. 5). Laddove nel foglio senese la pietra costruisce con tratti profondi e marcati l'anatomia della figura, sottolineandone l'atletismo e la posa audace, nel fiorentino la posizione è risolta con minore efficacia, come riscontrabile nella piega contorta della gamba sinistra e nella deformazione anatomica del polpaccio. Risulta inoltre completamente mancante il riflesso dell'ombra della figura sul piano d'appoggio, espediente quest'ultimo che conferisce un senso di veridicità alla scena, presente di contro nel foglio autografo. I due disegni toscani possono essere ricondotti alla medesima composizione, si tratta, infatti, di due studi per la figura di *Lucifero*, rappresentata nella pala d'altare della cappella, ormai perduta, ma nota grazie all'incisione di Philippe Thomassin²².

Sulla base di quest'ultima è stato ascritto a Pomarancio il modelletto quadrettato del Musée di Grenoble²³ (fig. 6), la cui rapidità del tratto, corsivo ma

²⁰ Ancora sotto Belisario è in Forster 2016, 214.

²¹ Alessandro Presciati (qui attr.), *Studio per Lucifero*, pietra rossa, 215 x 373 mm, Firenze GDSU, inv. 10953 F v

²² Kirwin 1978, 38, tav. 49.

²³ Cristoforo Roncalli, *San Michele scaccia gli angeli ribelli*, pietra rossa su carta bianca ingiallita, quadrettatura a pietra rossa, 152 x 112 mm, Musée de Grenoble, inv. M G D 543, cfr. Pagliano 2010, 130-132.



Fig. 7: a. Alessandro Presciati (qui attr.), *Angelo con corona e palma del martirio*, olio su muro, cappella Rucellai, peduccio della volta; Cristoforo Roncalli, *Angelo con corona e palma del martirio*, olio bruno e grigio su carta, 295 x 225 mm, Chicago Tobey collection.

al contempo costruttivo, consente di inserirlo con sicurezza nel corpus degli autografi. Come esempio della seconda casistica, questo foglio, oltre a costituire una preziosa testimonianza della composizione generale del perduto dipinto d'altare, consente anche di misurare la prassi operativa di Pomarancio, verificando le diverse fasi della sua ideazione dei progetti su carta. A questo disegno segue lo studio dell'*Arcangelo Michele*, già pubblicato da Kirwin²⁴, che mostra come l'artista, fornendo un esempio che rientra nella seconda tipologia citata, decida di gestire in prima persona l'esecuzione della tavola centrale, una delle parti più in vista della cappella, demandando al collaboratore l'esercitazione sui suoi modelli grafici.

Un disegno conservato presso la collezione Tobey di Chicago, legato ad uno dei puttini dei pennacchi della volta, permette di muovere nuove osservazioni e di dare conto della terza casistica (fig. 7). Si tratta di un foglio dipinto ad olio su carta, in chiaroscuro, che sembra essere il compimento delle sperimentazioni monocrome già avviate nel disegno ad acquarello bruno, commentato in precedenza per la cappella Mattei. La scrittura brillante del disegno e la delicatezza dei trapassi tonali resi attraverso le modulazioni del medium consentono di convalidarne l'autografia del maestro. Nel passaggio al nuovo secolo, infatti, Roncalli si dedica spesso alla realizzazione di "grisaille" la cui funzione sembra essere quella di modelletti finiti o di "ricordi" di composizione. Confrontando l'angelo dipinto con il disegno Tobey, saltano però immediatamente agli occhi le differenze, in termini di freschezza esecutiva e di scioltezza del ductus, che permettono di ascrivere l'esecuzione del dipinto murale al collaboratore di bottega, convalidando una differenza di maniera già notata da Giovanni Ba-

²⁴ Kirwin 1978, 38-39, tav. 48

glione²⁵. Inoltre, appare significativo rilevare un ulteriore dato tecnico: l'artista utilizza l'olio per il progetto su carta, analogamente a quanto sperimentato nella pratica pittorica murale nelle pareti della cappella stessa. L'olio, infatti, risulta un medium più idoneo per ottenere effetti di maggiore contrasto e profondità, ad indicare una svolta stilistica che prefigura esiti barocchi nell'enfaticizzazione delle volumetrie e del chiaroscuro e che qualifica Roncalli come un artista di cerniera tra Cinque e Seicento.

Ringraziamenti

L'autrice ringrazia per i consigli sui temi in oggetto: Alessandro Ballarin, Vittoria Romani, Patrizia Tosini e Andrea Zezza.

Bibliografia

- Ambrosini Massari A. M. 2017, Roncalli Cristoforo in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88, Roma, 338-343.
- Aurigemma M. G. 1995, *Documenti per Cristoforo Roncalli*, «Paragone», XLVI, 539, 49, 74-88.
- Bartalini R. 1997, *Su Alessandro Casolani e ancora sull'“accademia” di Ippolito Agostini*, «Prospettiva», LXXXVII-LXXXVIII, 146-156.
- Bolzoni M. 2020, *Cristoforo Roncalli per la cappella Mattei e una nota sui disegni a chiaroscuro*, «Paragone», 1, 152, 845, 42-48.
- Baglione G. (Roma 1642) 2023, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, ed. a cura di B. Agosti, P. Tosini, Roma.
- Chiappini di Sorio I. 1983, *Cristoforo Roncalli: detto il Pomarancio*, Azzano San Paolo.
- Cornini G. 2012 “Pittura per l'eternità”. Lo Studio del Mosaico e la decorazione a San Pietro da Gregorio XIII a Pio VII, in G. Morello (a cura di), *La Basilica di San Pietro. Fortuna e Immagine*, Roma.
- Giffi E. 1999, *Cristoforo Roncalli, Matteo Zaccolini e Giuseppe Agellio in San Silvestro al Quirinale*, «Prospettiva», 93-94, 99-108.
- Giffi E. 2002, La cupola di Cristoforo Roncalli, il Pomarancio (1609-1615), in M. L. Polichetti (a cura di), *Ianua Coeli. Disegni di Cristoforo Roncalli e Cesare Maccari per la cupola della Basilica di Loreto*, catalogo della mostra, Roma, 22-67.
- Giffi E. 2004, *Precisazioni e aggiunte sul Roncalli decoratore*, «Bollettino d'arte», 6, 89, (2005), 130, 45-62.
- Grilli C. 2003, Le cappelle gentilizie della chiesa di Sant'Andrea della Valle: i committenti, i documenti, le opere, in A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli (a cura di), *Sant'Andrea della Valle*, Roma, 134-135.
- Kirwin W. C. 1972 [ed.1991], *Christofano Roncalli (1551/2-1626), an exponent of the proto-baroque*.
- Heideman J. E. L. 1980, *The Cappella della Pietà in Santa Maria in Aracoeli in Rome*, «Paragone», 31, 369, 28-51.

²⁵ «[...] vogliono che facesse di sua mano a olio sopra lo stucco alcuni Putini, che stanno ne' triangoli della Cupoletta, entro la Cappella de' Signori Oricellari in S. Andrea della Valle, ove tutto il rimanente è pittura del suo Maestro Cavalier Pomarancio [...]» Baglione: (1642), ed. a cura di Agosti e Tosini, 2023, 760. Anche Grilli 2003, 94-95, non concorda nel ritenere i putti di Giovanni Battista Crescenzi ricordando che in una descrizione della cappella Rucellai del 1725 non viene menzionato il nome di questo artista, bensì unicamente quello di Roncalli. La studiosa sottolinea anche che il Crescenzi era probabilmente impegnato anche nei contestuali lavori per la cappella di famiglia nella medesima chiesa.

- Heideman 1982, *The Cinquecento Chapel Decorations in S. Maria in Aracoeli in Rome*, Amsterdam, 51-68.
- Mancini G. (1621), 1956, *Considerazioni sulla pittura*, ed. a cura di A. Marucchi, Roma.
- Melorio A. 1993, Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio, in M.L. Madonna (a cura di), *La Roma di Sisto V*, Roma.
- Marcucci L. 2007, Architettura e committenza nel XVI secolo in Palazzo Caetani, in L. Fiorani (a cura di), *Palazzo Caetani*, Roma, 95-139.
- Navone N., Tedeschi L., Tosini P. (a cura di) 2022, *Le "invenzioni di tante opere" Domenico Fontana (1543-1607) e i suoi cantieri*, catalogo della mostra, Roma.
- Pirri P. 1970, *Giuseppe Valeriano S.I.: Architetto e pittore; 1542-1596*, Roma.
- Pugliatti T. 1984, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Roma, 45-47.
- Romani V. 2003, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, Firenze.
- Russo L. 2007, *Santa Maria in Aracoeli*, Roma.
- Sani B. 2008, Un episodio di mecenatismo a Siena tra la fine della repubblica e il principato mediceo, in M. Ascheri, G. Mazzoni, F. Nevola (a cura di), *L'ultimo secolo della repubblica di Siena*, Siena.
- Sickel L. 2013 (2014), *Cristoforo Roncalli in Santa Maria Aracoeli: der Vertrag mit Paolo Mattei zur Ausstattung der Cappella della Pietà*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 55, 3, 463-471.
- Sricchia Santoro F. 1980, Cristoforo Roncalli, in F. Sricchia Santoro (a cura di), *L'arte a Siena sotto i Medici 1555-1609*, catalogo della mostra (Siena, Palazzo Pubblico), Roma, 57-60.
- Strinati C. 1979, in *Quadri Romani tra '500 e '600* a cura di C. Strinati, catalogo della mostra 28 gennaio-28 marzo 1979, Roma, 31-32.
- Tosini P. 2007, La decorazione tra Cinquecento e Seicento al tempo dei Mattei, in L. Fiorani (a cura di), *Palazzo Caetani*, Roma, 141-170.
- Tosini P. 2008, *Girolamo Muziano 1532-1592: dalla maniera alla natura*, Roma.
- Tosini P. 2023, Stuccatori fiorentini a Roma nel secondo Cinquecento: indagini sui fratelli Parentino, Ferrando Fancelli e Giovanni Antonio Dosio, in A. Giannotti, S. Quagliaroli, G. Spoltore, P. Tosini (a cura di) «Bollettino d'arte», volume speciale, 191-210.
- Violini C. 2023, La cappella Mattei in Aracoeli e la cappella Rucellai in Sant'Andrea della Valle, in Violini C. e P., *Il cantiere di Cristoforo Roncalli in due cappelle romane: osservazioni alla luce degli ultimi restauri*, in A. Giannotti, S. Quagliaroli, G. Spoltore, P. Tosini (a cura di), *Lo stucco nell'età della maniera: cantieri, maestranze, modelli*, «Bollettino d'arte», volume speciale, 211-232.
- Violini C. c.s., Andrea di Bartolomeo de Carognano Aretino, in A. Di Sante (a cura di), *Pittori e mosaicisti a San Pietro nei documenti degli archivi della Basilica Vaticana. I. Da Giulio II ad Alessandro VII (1503-1667)*.
- Zecca A. 2003, *Marco Pino: l'opera completa*, Napoli.

On the Importance of Manuscripts with Miniatures in the History of Art: le nuove prospettive di Gustav Friedrich Waagen nello studio della miniatura

ANTONIA DELLE FRATTE

Università degli Studi di Padova e Università Ca' Foscari Venezia

antonia.dellefratte@phd.unipd.it

Abstract

The aim of this study is to examine the 1854 essay by the German art historian Gustav Friedrich Waagen, entitled *On the Importance of Manuscripts with Miniatures for the History of Art*. In this essay, Waagen emphasizes the significant contribution of book illumination as an artistic medium by offering an innovative view of it at the time. Published in the «Bibliographical and Historical Miscellanies», it represents an important step forward in the critical reappraisal of illumination and its analysis within a broader art historical discourse. Despite the scholar's desire to work on a proper handbook dedicated to the history of miniature, which he had planned in 1854 but was unable to complete, the short essay was able to influence the future development of a discipline dedicated to the study of illumination.

Keywords

Gustav Friedrich Waagen; illumination; historiography; Philobiblon Society.

Waagen e la Gran Bretagna

Nel 1854 lo storico dell'arte tedesco Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) pubblica un breve saggio intitolato *On the Importance of Manuscripts with Miniatures in the History of Art* tra le pagine della «Bibliographical and Historical Miscellanies», un'ampia raccolta di scritti dedicati agli studi sul libro, alla letteratura e al collezionismo librario. Il contributo teorico dello studioso segna un importante punto di svolta nella rivalutazione critica della miniatura come media artistico rilevante per gli studi sull'arte offrendo, inoltre, un approccio innovativo alla materia rispetto a quello della sua epoca e al contesto in cui questo ebbe origine. Il volume delle «Miscellanies» fu il primo di una serie di diciotto raccolte miscellanee date alle stampe dalla neonata Philobiblon Society, fondata solamente un anno prima per volere dei bibliofili Richard Monckton Milnes (1809-1885)¹ e Sylvain Van de Weyer (1802-1874)². Nelle pagine iniziali di questo volume vengono presentate le regole della *Society*, redatte quello stesso anno a seguito dei primi incontri. In principio dichiarano: «The Philobiblon Society is composed of persons interested in the history, collection, or peculiarities of Books. [...]»³. Di seguito vengono elencati i principali scopi, le limita-

¹ Reid 1890.

² Juste 1871.

³ Trad. it. «La *Philobiblon Society* è composta da persone interessate alla storia, al collezionismo o alle particolarità del libro», *Rules* 1854, 3.

zioni, gli obblighi e i ruoli rivestiti dai membri appartenenti, i contenuti adatti alla stampa dei contributi, il costo della sottoscrizione e così via. Al punto 9 del decalogo i membri della Society affermano che: «[...] as may find it convenient [the Members] will meet to breakfast together at the residence of the Member of the Society that may be agreed upon at the previous meeting, for the purpose of inspection of books, election of Members, and transaction of the nosiness of the Society. The Member at whose house the Meeting takes place, may invite three Foreigners who are interested in the objects of the Society, to meet the Members at Breakfast»⁴.

Questa regola, contenente la comune dichiarazione d'intenti degli associati, presenta una chiara visione della situazione culturale nella quale la Gran Bretagna si trovava al tempo, dimostrando come la presenza e l'accoglienza di studiosi o conoscitori stranieri non fosse affatto scontata. Proprio per questo, la partecipazione di Waagen alla colazione della Society del giorno 8 luglio 1854 risulta di notevole importanza per la formalizzazione di quella regola che di lì a poco sarebbe stata pubblicata e che avrebbe aperto le porte a studiosi, conoscitori e intenditori stranieri. Come notato da David McKitterick⁵, le ragioni alla base dell'invito di Waagen sarebbero collegate alla presenza e alla partecipazione attiva, come membro della Society, dell'editore John Murray III (1808-1892). Prendendo atto della natura del legame tra i due, nato dalla collaborazione negli anni '30 per la pubblicazione dell'opera di Waagen *Works of Art and Artists in England* del 1838 e protrattosi poi con quella dei *Treasures of Art in Great Britain* avvenuta pochi mesi prima della colazione, l'ipotesi di McKitterick appare convincente ma non del tutto soddisfacente. Infatti, per trattare dell'attività svolta da Waagen in Gran Bretagna è necessario prendere atto di come lo studioso sia riuscito ad inserirsi, non senza fatica, nell'ambiente culturale e artistico della Londra di metà Ottocento, e di come la sua *expertise* fosse riconosciuta da studiosi e conoscitori autoctoni. Le difficoltà riscontrate dallo storico dell'arte non erano certamente legate a un'assenza di stima nei suoi confronti o del suo operato, quanto al suo status di esperto "straniero". Per riportare un esempio, al termine di una lunga ed elaborata recensione dei *Treasures*, sul numero di luglio del «The Art Journal» del 1854, l'autore dell'inserito si sofferma su alcune voci che avevano cominciato a circolare a Londra riguardo la possibilità che Waagen potesse diventare il nuovo direttore della National Gallery, commentando: «Much as we respect Dr. Waagen, and highly as we may estimate his ability for the office, our regret would be extreme to see him filling it. A foreigner, however enlightened, as director and superintendent of our national "Art-treasures" would be a stigma upon the whole body of our artists and connoisseurs. England assuredly is not so poor in talent as to render this essential to the interests of Art»⁶.

⁴ «I membri della società, se lo riterranno conveniente, si incontreranno per colazione presso la residenza di uno dei membri [...], con il fine di ispezionare libri, eleggere nuovi membri o per trattare di affari della società. I membri presso cui verranno svolti gli incontri, potranno invitare tre stranieri interessanti negli oggetti della Società, e per incontrare il resto dei membri a colazione», *Rules* 1854, 9.

⁵ McKitterick 2019, 58.

⁶ Trad. it. «Per quanto rispettiamo il Dr. Waagen e per quanto possiamo stimare la sua capacità per occupare tale ruolo, il nostro rammarico sarebbe immenso se lo vedessimo ricoprirlo. Per quanto sapiente,

Nonostante queste taglienti affermazioni, nel 1854 Waagen si trovava nuovamente in Gran Bretagna a seguito di un invito da parte del principe Alberto per la catalogazione della sua collezione⁷ e per portare a termine il proprio lavoro di ricerca e analisi delle collezioni d'arte e manoscritti miniati che sarebbero poi convogliate nella pubblicazione del 1857 *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*, come supplemento dei *Treasures*. Grazie alla sua presenza in Gran Bretagna durante i mesi estivi del 1854 e alla sua ottima reputazione negli ambienti intellettuali del paese, Waagen ricevette l'invito da parte della Society per partecipare all'incontro dell'8 luglio presso la residenza di Richard Monckton Milnes e, successivamente, alla pubblicazione nella miscellanea. Relativamente a quanto detto finora rispetto alla reputazione di Waagen e dei suoi legami è possibile prendere in considerazione l'ipotesi che lo storico dell'arte tedesco fosse direttamente in contatto con Richard Monckton Milnes, ospite della colazione dell'8 luglio 1854, diversamente da quanto proposto da McKittrick. A dimostrazione dei rapporti tra Waagen e Milnes, presso l'archivio del Trinity College di Cambridge sono presenti almeno quattro lettere indirizzate a quest'ultimo, datate 1850, 1851, 1854⁸ e 1856. Questo carteggio testimonia una continuità nel rapporto tra i due che molto probabilmente prescindeva dall'influenza di intermediari o altri membri della Society. La notorietà di Waagen come *connoisseur*, e in particolare come studioso del libro manoscritto, si riflette nella decisione presa dalla Philobiblon Society di invitare lo storico dell'arte alla riunione mattutina, affermando l'importanza del suo ruolo in terra inglese e valorizzando, di conseguenza, la circolazione di idee e di nozioni inerenti alla storia della miniatura.

On the Importance of Manuscripts with Miniatures in the History of Art

Nel primo volume miscelaneo dato alle stampe dalla Philobiblon Society Waagen ebbe l'opportunità di pubblicare un saggio il cui fine principale era quello di raccogliere consensi in merito alla stesura di un manuale di storia della miniatura, fino a quel momento inesistente. Tra i primi a riconoscere il valore di questo breve saggio fu Alan Noel Latimer Munby, autore del primo studio dedicato ai rapporti tra storiografia e collezionismo della miniatura, *Connoisseurs and Medieval Miniatures 1750-1850* del 1972, nel quale è sottolineata l'importanza dell'innovativo apporto offerto da Waagen alla creazione di una disciplina dedicata agli studi sulla miniatura. Successivamente, il saggio dello storico dell'arte tedesco è stato spesso citato, ma mai analizzato in maniera sistematica.

porre uno straniero come direttore e soprintendente del nostro patrimonio nazionale rappresenterebbe uno stigma per l'intero corpo di artisti e conoscitori. L'Inghilterra non è sicuramente a corto di talenti da rendere questo fattore essenziale per gli interessi dell'arte», *Art-Treasures in Great Britain* 1854, 197.

⁷ Waterfield, Illies 1995, 59.

⁸ La lettera in questione, inviata da Waagen il giorno 28 giugno 1854, risale a pochi giorni prima dell'incontro della Society «Theuerster Freund! Mit vielem Vergnügen nehme ich Ihre freundliche Einladung zum Frühstück auf Morgen den 29ten an Ihre herzlich ergebener, G. Waagen». Trad. it. «Carissimo amico! È con molto piacere che accetto il tuo gentile invito a colazione la mattina del 29. Vostro sincero devoto, G. Waagen».

A partire dal saggio del '54, verranno qui sottolineate le differenze e le novità nei metodi di analisi e di osservazione adottati da Waagen nei confronti del manoscritto miniato, in particolare rispetto agli studi di inizio Ottocento. Sin dagli anni '30, Waagen aveva avuto modo di approfondire le sue conoscenze sul tema – in Germania, Gran Bretagna e Francia – grazie all'analisi diretta di un grande numero di materiale manoscritto miniato. Nelle sue pubblicazioni, *Works of Art and Artists in England* del 1838 e *Treasures of Art in Great Britain* del 1854, Waagen si impegnò nella descrizione di collezioni d'arte pubbliche e private, a Parigi e in Gran Bretagna, includendo tra queste anche le collezioni di manoscritti miniati, i quali vennero analizzati dal conoscitore con lo scopo di mettere a fuoco, attraverso un excursus degli esemplari, i caratteri stilistici prevalenti delle scuole di origine. Precedentemente al suo lavoro, gli studiosi e gli interessati al libro manoscritto si erano soffermati sulle decorazioni presenti nei codici miniati, offrendone talora descrizioni analitiche, ma troppo spesso senza l'intento di inserirle nel più ampio contesto storico-artistico.

Nel suo saggio, Waagen sottolinea le lacune presenti negli studi sulla miniatura, riconoscendo che: «The great importance of these miniatures as regards the manner, costumes, arms, &c. of those times has been generally recognized, and has given rise to a number of valuable works. [...] But it is different with the miniatures themselves considered as a portion of the history of art, the real importance of which, though first pointed out by D'Agincourt in his well-known work, has never yet been fully appreciated»⁹. Come annuncia con grande sicurezza al termine del saggio¹⁰, sarà quindi Waagen a sollevare la questione ponendo la miniatura allo stesso livello delle arti sorelle e in un più ampio discorso storico-artistico basato sull'osservazione diretta dei codici miniati. Risulta doveroso menzionare che prima di lui erano principalmente gli storici e i paleografi ad interessarsi al manoscritto¹¹ e ben più di rado gli storici dell'arte.

Tra questi ultimi e più rari casi primeggia la figura di Seroux d'Agincourt (1730-1814), il quale aveva attinto al patrimonio manoscritto per la sua ricostruzione di una storia dell'arte dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI – come il titolo dell'opera stessa indica – completata già alla fine del Settecento, ma pubblicata in volumi solo a partire dal 1823¹². In accordo

⁹ Trad. it. «La grande importanza di queste miniature, in particolare per gli atteggiamenti, i costumi e gli emblemi dei loro tempi, sono stati opportunamente riconosciuti [...] Ma è diverso per le miniature in sé considerate come una porzione della storia dell'arte, la cui reale importanza, nonostante sia stata per la prima volta sottolineata da d'Agincourt nel suo celebre lavoro, non è ancora stata apprezzata pienamente», Waagen 1854b, 3-4.

¹⁰ «Impressed, from all these reasons with the importance of the miniatures contained in MSS., I have been the first to endeavour in my various descriptions of the works of art, in Great Britain and Paris, to trace the progress of painting in France and England from the 9th to the 15th centuries from these sources». Trad. it. «Colpito per tutte queste ragioni dall'importanza delle miniature contenute nei MSS, sono stato il primo a cercare, nelle mie numerose descrizioni di opere d'arte in gran Bretagna e a Parigi, di rintracciare il progresso della pittura in Francia e in Inghilterra dal IX secolo fino al XV a partire da queste fonti» Waagen 1854a, 10.

¹¹ Tra questi, solamente per citarne alcuni, vi sono Bernard de Montfaucon (1655-1741), Humfrey Wanley (1672-1726), William Stukeley (1687-1765), Richard Gough (1735-1809), Joseph Strutt (1749-1802), Francis Douce (1757-1834), Thomas Frognall Dibdin (1776-1847).

¹² D'Agincourt 1823.

con la precocità dei suoi studi, le considerazioni di d'Agincourt nei confronti della miniatura risultano fortemente negative e condizionate dalle teorie estetiche e artistiche del suo tempo. Infatti, nella sezione dedicata alla pittura l'arte miniatoria viene definita una «spezie di Pittura»¹³, priva dei meriti dei grandi dipinti e in cui le capacità inventive degli artisti e le loro abilità esecutive risultano inesistenti. Waagen, diversamente dallo storico dell'arte francese, intraprende un nuovo percorso di rivalutazione del media artistico.

Con la pubblicazione in lingua tedesca della sua opera *Kunstwerke und Künstler in England und Paris* del 1837¹⁴, lo storico dell'arte prese una posizione inaspettatamente forte nei confronti dello studio della miniatura. Il solo fatto di considerare le collezioni di manoscritti miniati come parte integrante del patrimonio artistico presente in Gran Bretagna e in Francia, rende Waagen e il suo attento lavoro descrittivo un unicum per la sua epoca. Il suo atteggiamento sottintende una sensibilità particolare non solamente nei confronti di un media artistico al tempo trascurato, ma anche di un'epoca e di un'estetica che ancora non erano state riscoperte e apprezzate nella loro totalità. Se fino a quel momento la miniatura era stata presa in considerazione solo in parte e più in generale per una ricostruzione storica degli usi e dei costumi di epoca medievale, con Waagen nasce invece il desiderio di dare vita a una vera e propria storia della miniatura, parallela ma in un certo senso convergente a quella della pittura.

I contenuti del saggio

Nel suo saggio del '54, lo storico dell'arte espone la sua nuova prospettiva, evidenziando alcuni elementi e spunti di riflessione fondamentali sull'importanza della miniatura nella storia dell'arte. In primo luogo, egli enfatizza il ruolo che la miniatura è in grado di svolgere nel colmare quelle lacune lasciate in certi ambiti per l'assenza di opere di grande formato di epoca medievale superstiti. Aggiungendo, inoltre, quanto sia utile e fruttuoso il confronto tra opere di uno stesso periodo realizzate con tecniche differenti, offrendo la possibilità di confermare l'esistenza di scambi e influssi tra media diversi e di artisti operanti in entrambi i campi. Tra gli altri vantaggi, Waagen sottolinea le potenzialità della miniatura in materia di datazione delle opere. Infatti, diversamente dalle pitture in grande formato, il manoscritto si presenta come fonte plurima di informazioni; queste, racchiuse tra le pagine di un codice possono essere rintracciate nei contenuti del testo, come ad esempio nella presenza di vere e proprie date di realizzazione, in sottoscrizioni in cui il destinatario dell'opera viene menzionato, oppure nel tipo di scrittura utilizzata. L'insieme di questi elementi permette, quindi, di avvicinarsi a date precise o a periodi circoscritti per l'esecuzione delle opere. Non va sottovalutato che, se oggi viene considerato necessario il confronto tra storici della miniatura e paleografi, diversa era inve-

¹³ D'Agincourt 1823, (ed. ita 1835), vol. V, 89.

¹⁴ L'opera venne prima pubblicata in lingua tedesca: il primo volume nel 1837, il secondo nel 1838 e il terzo, dedicato alle collezioni di Parigi, nel 1839. Mentre la traduzione inglese *Works of Art and Artists in England* venne data alle stampe nel 1838, pubblicata in 3 volumi e priva della sezione dedicata a Parigi.

ce la situazione al tempo di Waagen. Di notevole interesse, ma non sufficientemente sottolineato nel saggio, è il ruolo affidato allo scambio e al confronto con i paleografi, di cui lo stesso Waagen fece uso durante le proprie ricerche. Infine, nella sua trattazione lo storico dell'arte tedesco pone l'accento sull'intrinseco valore artistico e storico della miniatura, «[...] as being the only form in which the various styles of thought peculiar to the middle ages are fully rendered»¹⁵. Con ciò egli intende tutte quelle «symbolical and emblematical representations»¹⁶ legate al sentimento religioso, e a tutte quelle «class of ideas, peculiar also to the time, which include the chivalry, the troubadour poetry, and the fantastic and allegorical humour of that period, and which are only preserved to us in their full redundancy in the pages of illuminated MSS.»¹⁷. Secondo lo studioso, tali nozioni, simboli, forme e iconografie sono manifestazioni dirette e decifrabili solamente attraverso un'attenta analisi e comprensione dei contesti originari.

Con il saggio del 1854 Waagen intendeva ufficializzare ciò che sin dagli anni '30 aveva iniziato a definire attraverso il suo percorso di analisi, ricostruzione e confronto di questo settore artistico, fino ad allora tralasciato dalla storia dell'arte. Il suo innovativo interesse nei confronti della miniatura si accompagna al desiderio di strutturare e ricostruire una storia dell'arte universale. Diversamente da quanto fino a oggi messo in luce, in particolare per quanto riguarda la storia del gusto e dell'apprezzamento dell'arte di epoca medievale, lo sguardo di Waagen, nonostante una sua particolare predilezione nei confronti dell'arte fiamminga dei Van Eyck e per quella italiana di Clovio e Michelangelo, appare già sensibile a stili e mani distanti nel tempo e per tecnica. Non si può certo negare il non troppo velato pregiudizio nei confronti dell'arte di epoca medievale, in particolare sulle forme dei corpi o degli apparati "scenografici". Nelle sue accurate descrizioni degli esemplari miniati¹⁸ Waagen non mette a paragone opere di epoche distanti, enfatizzandone le mancanze o le inferiori qualità esecutive di una più che di un'altra, offrendo invece degli utili paragoni tra opere con stili somiglianti. Egli fa dell'osservazione diretta una regola imprescindibile, in cui il confronto viene applicato come strumento utile alla comprensione di affinità più che di differenze incolmabili.

Per concludere, malgrado il desiderio espresso in questo suo breve saggio, Waagen non pubblicò mai una storia della miniatura, forse per la troppa poca risonanza della sede di pubblicazione. Evidentemente, le centoventicinque copie totali del primo numero delle «Bibliographical and Historical Miscellanies» non gli permisero di raccogliere quel consenso tanto agognato. Nonostante questo, però, il suo lavoro di analisi e di studio del manoscritto miniato prose-

¹⁵ Trad. it. «Ossia quello di essere l'unica forma in cui i vari stili di pensiero propri del Medioevo sono pienamente resi», Waagen 1854a, 8-9.

¹⁶ Trad. it. «Rappresentazioni simboliche ed emblematiche», Waagen 1854a, 9.

¹⁷ Trad. it. «categorie, specifiche del tempo, che includono la cavalleria, la poesia trobadorica e lo spirito fantastico e allegorico del periodo, i quali sono da noi conosciute nella loro pienezza solamente tra le pagine dei manoscritti miniati», Waagen 1854a, 10.

¹⁸ Nelle sue tre opere *Works of Art and Artists in England* (1837), *Treasures of Art in Great Britain* (1854) e *Galleries and Cabinet of Art in Great Britain* (1857) Waagen fu in grado di descrivere più di duecentocinquanta manoscritti miniati.

guì con la pubblicazione del già menzionato supplemento ai *Treasures* del 1857 intitolato *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*, in cui lo studioso tornò a occuparsi di codici miniati. Malgrado la sua poca fortuna, il saggio rimane un importante punto di inizio per la rivalutazione della miniatura negli studi storico-artistici e costituisce uno dei motivi che spingono ad analizzare più a fondo l'apporto di Waagen alla riscoperta del media artistico e al riconoscimento di questo come disciplina autonoma.

Bibliografia

- Art-Treasures in Great Britain* 1854, «The Art Journal» VI, London, 193-197.
- Bickendorf G. 1995, *Gustav Friedrich Waagen und der Historismus in der Kunstgeschichte*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 37, 23-32.
- Bickendorf G. 2007, Die «Berliner Schule». Carl Friedrich von Rumohr (1785-1843), Gustav Friedrich Waagen (1794-1868), Karl Schnaase (1798-1875) und Franz Kugler (1808-1858), in U. Pfisterer (a cura di), *Klassiker der Kunstgeschichte, Von Winckelmann bis Warburg*, I, München, 46-61.
- Braesel M. 2009, *Buchmalerei in der Kunstgeschichte*, Wien.
- D'Agincourt J. B. L. S. 1823, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusu'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris, ed. ita. 1824-1835, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, I-VII, Milano.
- Ekserdjian E. 2018, Gustav Friedrich Waagen (1794-1868) and the “Treasures of Art in Great Britain”, in F. Caglioti, A. De Marchi, A. Nova (a cura di), *I conoscitori tedeschi tra Ottocento e Novecento*, atti del convegno (Firenze, 2013), Roma, 52-60.
- Geismeyer I. 1980, *Gustav Friedrich Waagen: 45 Jahre Museumsarbeit*, «Forschungen und Berichte», 20, 397419.
- Hindman S., Camille M., Rowe N., Watson R. 2001, *Manuscript Illumination in the Modern Age, Recovery and Reconstructions*, in M. Camille, S. Hindman, N. Rowe, R. Watson (eds.), catalogo della mostra (Mary and Leigh Block Gallery, September-December 2001), Evanston.
- Juste T. 1871, *Les fondateurs de le monarchie belge. Sylvain Van de Weyer, ministre d'Etat*, Bruxelles.
- Manzari F., Delle Foglie A. 2016, *Riscoperta e riproduzione della miniatura in Francia nel Settecento. L'abbé Rive e l'Essai sur l'art de vérifier l'âge des miniatures des manuscrits*, Roma.
- McKitterick D. 2019, *The Philobiblon Society: sociability & book collecting in Mid-Victorian Britain*, Arundel West Sussex.
- Miarelli Mariani I. 2002, *Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e la nascita della storia dell'arte medievale*, in O. Rossi Pinelli (a cura di), *La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento*, «Ricerche di Storia dell'Arte», 77, 5-23.
- Miarelli Mariani I. 2005, *Seroux d'Agincourt e l'Histoire de l'art par le monuments, Riscoperta del Medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Roma.
- Munby A. N. L. 1972, *Connoisseurs and Medieval Miniatures. 1750-1850*, Oxford.
- Reid T. W. 1890, *The life, letters, and friendships of Richard Monckton Milnes, first Lord Houghton*, I-II, London.
- Rules* 1854, «Bibliographical and Historical Miscellanies», I, London, 3-10.
- Waagen G. F. 1837, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, I-III, Berlin.

ANTONIA DELLE FRATTE

Waagen G. F. 1854a, *Treasures of Art in Great Britain*, I-III, London.

Waagen G. F. 1854b, *On the Importance of Manuscripts with Miniatures in the History of Art*, «Bibliographical and Historical Miscellanies of the Philobiblon Society», I, 1-11.

Waterfield G., Illies F. 1995, *Waagen in England*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 37, 47-59.

Jean-Baptiste Arban, *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn*. Contesto storico, genesi dell'opera e prospettive

DARIO SAVINO DORONZO
Conservatorio Statale "Umberto Giordano" di Rodi G.co-Foggia
dariodoronzo@gmail.com

Abstract

Instrumental performance practice has reached such a high level that it has 'created' technical-interpretive volumes that succeed in dissecting and developing the material produced through didactic exercises for the progressive development of the musician. Yet one is astounded to find that some historical methods, even with the appropriate revisions and additions of new notions, are still spearheads for the educational paths established in the Conservatories of Music and the very young Music High Schools. The present study seeks to highlight the great importance of the *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn* published in Paris, in all likelihood no later than 1859 (Léon Escudier Ed.), by the virtuoso French cornettist teacher and composer Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban (1825-1889) for the Military School attached to the Paris Conservatoire. The contribution begins with the analysis and study of a very rare copy of the first edition of Jean-Baptiste Arban's *Grande Méthode*, as well as the recipient, origin, and context in which it was born and developed, and then presents the Maestro's musical vision that characterized his virtuosity of the instrument. In particular, the analysis presents a study of the didactic-instrumental methodology that occurred in the nineteenth century, with special reference to the publication of that method, which has deservedly been a great success since its first appearance and continues to this day to be among the most studied volumes, so much so that it is considered as 'the Bible' of the trumpeter.

Keywords

Jean-Baptiste Arban; *Grande Méthode*; cornet à pistons; trumpet; music conservatory.

Dal trattato al metodo: l'insegnamento della musica

Dal Medioevo al primo Settecento l'insegnamento aveva caratteristiche molteplici in quanto doveva adeguarsi – oltre che alle finalità – alle esigenze di ambienti fortemente differenti fra loro. I processi didattici di base relativi all'apprendimento di lettura, scrittura e calcolo erano infatti numerosi quanto i contesti e le diverse fasce sociali. All'inizio dell'Età moderna nei paesi europei l'educazione era piuttosto connessa all'esigenza di istruzione che determinò la nascita della scuola così come è ancora strutturata attualmente. Sia nelle scuole umanistiche che in quelle religiose, infatti, educare equivaleva a dare all'allievo un'istruzione efficace, che fosse in grado di proiettarlo nella vita da adulto e nell'apprendimento del mestiere.

Allo stesso modo per secoli l'educazione musicale «[...] è stata identificata con lo studio della tecnica strumentale. La rigidità di metodi e testi spesso si risolveva in scarsa attenzione alle reali esigenze dell'allievo, alla sua naturale

curiosità ed alla necessità di un suo costante coinvolgimento che ne favorisse l'apprendimento e la motivazione. Non di rado lo stesso accostamento alla pratica avveniva in un secondo tempo, dopo mesi di teoria e solfeggio, quasi a mostrare lo strumento come miraggio agognato e intoccabile, oggetto inafferrabile del desiderio [...]»¹.

Fino alla fine del XVI secolo la musica era stata preminentemente imperniata sulla vocalità, relegando le parti strumentali a mera funzione armonica e di accompagnamento. Con l'avvento del Barocco invece gli strumenti iniziarono ad acquistare dignità grazie all'esigenza di una produzione sempre più frequente di musica appositamente scritta, dando luogo al fenomeno del virtuoso.

Il periodo classico, con il passaggio graduale dai governi assolutistici agli stati liberali, determinò un consistente ampliamento del pubblico: la musica non era più appannaggio delle corti e delle classi nobili, ma vedeva crescere l'interesse da parte di larghe fasce borghesi. Anche il compositore, non più al servizio di nobili e corti, andava acquisendo la libertà di scrivere musica secondo i propri ideali estetici più che per assecondare i gusti del committente. Tuttavia la didattica musicale rimaneva ancora un processo privato, fortemente influenzato dal rapporto esclusivo che l'insegnante instaurava con l'allievo, per il quale metteva a punto le modalità d'insegnamento, in base ai livelli individuali di conoscenza. Il maestro poteva tuttavia disporre dell'ausilio dei trattati, compendi di principi e di regole per l'applicazione sistematica di determinate discipline, che non prevedevano però l'acquisizione graduale delle diverse competenze. Per l'introduzione del concetto di 'metodo', finalizzato all'apprendimento attraverso l'esercizio progressivo, bisognerà attendere l'inizio del XIX secolo, quando l'affermazione dei Conservatori di musica si diffuse in tutta Europa². L'etimologia della parola Conservatorio si riferisce alla protezione e 'conservazione' dei fanciulli bisognosi. Così, la storia degli istituti di educazione musicale si intreccia con quella degli orfanotrofi e degli enti di pietà, dove i fanciulli venivano formati nella composizione, nel canto e nella 'conservazione' dell'antica arte della musica. Essi nacquero nel XVII secolo a Napoli, Venezia e Palermo con l'obiettivo iniziale di avviare i bisognosi ad una professione. Al Conservatorio i ragazzi non imparavano solo discipline teoriche legate all'istruzione basilica come leggere, scrivere e 'saper far di conto', ma anche cucire, dipingere, lavorare il legno e, a chi mostrava di averne maggiore predisposizione, veniva impartita un'educazione artistica di stampo musicale.

Dalla tromba naturale alla cornetta a pistoni

La trattatistica della tromba moderna fonda le sue origini nei primi anni del XIX secolo, con l'invenzione dei pistoni, la cui funzione è quella di modificare la lunghezza dello strumento. Prima di allora la tromba 'naturale', che produceva solo una serie di suoni armonici, era comunemente conosciuta come 'diritta

¹ Branca 2012, 85.

² Ciò non portò in disuso i trattati, che continuarono invece a essere pubblicati, pur subendo modifiche nell'impostazione, contenendo sia trattatistiche strumentali e vocali sia metodi progressivi riguardanti la prassi e le tecniche esecutive.

o a squillo' ed era già nota alle antiche civiltà e impiegata soprattutto in ambito militare, in cerimonie religiose o in spettacoli di danza. Alla semplicità della sua costruzione, consistente in un tubo metallico di varie dimensioni, provvista di un'estremità inferiore a forma di campana e di un bocchino all'estremità superiore, si contrapponeva la difficoltà nell'emissione del suono. L'avvento della tromba storta, corta, doppia o ricurva, di cui gli storici assicurano l'esistenza anteriormente al 1500, era funzionale al superamento di questa problematica. Tuttavia tali costruzioni non risolsero l'assillante problema della scala cromatica, di cui la tromba era priva. E non mancarono di essere pubblicati nel XVII secolo testi per lo studio dello strumento. Nel 1614 il veronese Cesare Bendinelli³ raccolse nel volume *Tutta l'arte della trombetta* composizioni, non solo proprie, con le regole per l'improvvisazione. Nel 1638 Girolamo Fantini⁴ di Spoleto nel suo *Modo per imparare a sonare di tromba, tanto di guerra, quanto musicalmente in organo, con tromba sordina, col cimbalo e ogn'altro strumento*⁵, affrontò tematiche relative al modo di suonare in guerra e, approfonditamente, la prassi esecutiva del 'clarino' da concerto.

L'applicazione delle valvole sugli ottoni (pistonni e altri meccanismi analoghi) che comparvero negli anni venti del XIX secolo determinarono una vera e propria rivoluzione, inizialmente non accolta benevolmente dagli strumentisti dell'epoca, fedeli alla tradizione e scettici rispetto alle novità. Eppure tale congegno consentiva di allungare e accorciare con facilità il caneggio della tromba, aumentando la gamma degli armonici per ogni combinazione di pistonni, così da coprire cromaticamente l'intera estensione sonora dello strumento.

Le prime notizie riguardanti questa innovazione organologica furono pubblicate nel 1815 sul «Allgemeine musikalische Zeitung», un giornale dell'Alta Slesia, che riportava la notizia di Heinrich Stölzel, suonatore di *waldhorn* presso l'orchestra del principe von Pless, che aveva applicato al corno due 'pistonni tubolari' per assicurare l'omogeneità del suono nell'ambito cromatico di tre ottave.

Nel 1816, però, Friedrich Blühmel, artigiano e suonatore in una banda di minatori, rivendicò la paternità dell'invenzione, presentando una tromba e un corno con due pistonni a cassetta di sezione quadrata. La contesa continuò fino al 1819, quando fu riconosciuto un brevetto ex-aequo a entrambi. Il meccanismo, tuttavia, non era perfezionato in quanto riprendeva il principio del sistema applicato agli ottoni. Fu lo stesso Stölzel a creare successivamente dei pistonni a sezione cilindrica per la *trompette* (sorta di cornetta), riscuotendo enorme successo, tanto che il suo procedimento di costruzione si affermò e sopravvisse fino alla fine del secolo. Nel 1826, il brevetto di Stölzel arrivò in Francia grazie al compositore italiano Gaspare Spontini (direttore musicale presso la corte del re di Prussia) che lo fece pervenire al noto trombettista francese François Georges Auguste Dauverné.

³ Bendinelli 1614. Cesare Bendinelli (ca. 1542-1617), noto trombettista e compositore veronese esercitò la sua professione a Schwerin (1562-1565), Vienna (1567-1580) e Monaco (1580-1617).

⁴ Girolamo Fantini (ca. 1600-1675) trombettista, compositore e teorico della musica. Prestò servizio presso la corte del granduca Ferdinando II de' Medici. Musicista di singolare maestria, capace di eseguire sulla tromba dell'epoca suoni intermedi agli armonici naturali che coprivano l'intera scala cromatica, nonostante lo strumento ne fosse fisicamente privo.

⁵ Fantini 1638.

Come scrive esaustivamente Gianmario Bonino⁶:

Il primo strumento su cui fu sperimentata l'applicazione delle valvole fu il corno, probabilmente perché esso era più facilmente predisposto per un tale cambiamento. Il corno infatti non fu assolutamente modificato nella sua struttura naturale: sul corpo del corno naturale in FA (o Mib) furono 'semplicemente' inserite le valvole senza null'altro modificare. [...] Contemporaneamente al corno le valvole furono però applicate anche ad un altro strumento normalmente utilizzato dai cornisti, il *posthorn* (corno da posta o da caccia). [...] Questo strumento apparentemente modesto, con l'applicazione delle valvole rilevò presto insospettite doti tecniche ed espressive. In Germania fu subito adottato dalle bande militari, mentre in orchestra non trovò alcuno sviluppo, forse proprio a causa delle sue origini popolari. Il *posthorn* emigrò quindi in Francia dove trovò infine la sua sede di sviluppo ideale, prendendo il nome di *cornet* (piccolo corno). Oltre che nelle bande, la *cornet* fu presto utilizzata (1830) in Francia anche nelle orchestre, affiancandola alla tromba naturale. Quando nel 1839 Périnet applicò allo strumento il *gros piston* di sua invenzione, questo strumento prese il nome di *cornet à piston*, spesso abbreviato in *piston*. In principio la tonalità di questo strumento fu in Fa o Mi bemolle, per poi attestarsi sul modello più corto in Si bemolle/La.

Tabella 1. Le più importanti fasi evolutive-costruttive della cornetta⁷

| <i>Data</i> | <i>Fase costruttiva</i> |
|---------------|---|
| Ca. 1825 | Il corno da posta viene dotato di due valvole |
| Ca. 1829 | Périnet sperimenta la prima cornetta a tre valvole |
| Ca. 1839 | Périnet brevetta la cornetta a tre pistoni perfezionata tecnologicamente |
| Ca. 1842 | Adophe Sax fabbrica la cornetta ideata da Périnet |
| Ca. 1855 | Courtois e Besson si aggiudicano vari premi per i loro prototipi di cornetta |
| Ca. 1960 | La cornetta viene prodotta in America con l'utilizzo di valvole rotative |
| Ca. 1870 | Besson e Desideratum producono cornette dotate di pompe intercambiabili per l'utilizzo con corista alto (452 Hz) e basso (440 Hz) |
| Ca. 1880 | La cornetta Courtois 'artist' diviene il simbolo standard della cornetta 'vittoriana' |
| Ca. 1990 | Le cornette acquisiscono meccanismi per il cambio repentino di chiave (Do-Sib, Sib-La) |
| Ca. 1900-1917 | La Conn ed altre case costruttrici americane di strumenti sperimentano cornette di diverso design |
| Ca. 1917 | La cornetta Holton-Clarke ideata e progettata esteticamente come una tromba |
| Ca. 1920 | L'utilizzo sempre più presente della tromba nelle bande porta al disuso della cornetta |
| Ca. 1980 | Ritorno in auge della cornetta classica |

L'evoluzione tecnica ottenuta con l'applicazione dei pistoni ebbe inizialmente una fortuna settoriale poiché gli strumentisti si opponevano alla sperimentazione, forse troppo ardita per la loro preparazione; al contrario fu molto apprezzata dalle fanfare militari, che accolsero con grande entusiasmo la possibilità di creare una musica alternativa attraverso uno strumento molto più dinamico. Inoltre, già verso la fine del Settecento questi reggimenti si evolsero musicalmente, tanto da includere nella sezione solitamente riservata alle trombe, anche tromboni e ser-

⁶ Filippi 2015, 9-10.

⁷ Filippi 2015, 9-10.

pentoni nell'estensione grave, come sottolinea Bonino: «La sezione delle trombe si arricchì con l'impiego simultaneo di vari gruppi di modelli 'tagliati' in diverse tonalità, che consentivano modulazioni e maggiore varietà armonica»⁸. Insomma, fu un piano di ricerca che si creò attraverso la sperimentazione sul 'campo' come dimostra la pubblicazione di un articolo del rinomato maestro tedesco di fanfara di cavalleria Wilhelm Wieprecht, che nel 1845, su una rivista musicale di Berlino, delineava il percorso evolutivo della tromba a pistoni.

Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn

L'opportunità di avere fra le mani un esemplare della prima edizione del *Grande Méthode* di Jean Baptiste Arban ci ha suggerito molteplici spunti di studio e di ricerca sulla figura del grande musicista e didatta parigino, sui contenuti del metodo, destinato a riscuotere un impareggiabile successo internazionale già dalla sua prima pubblicazione, e sui relativi sviluppi editoriali, senza trascurare di indagare gli elementi particolari legati al nostro volume (fig. 1).

L'esemplare in questione è firmato⁹ alla pagina 244 da un tal Conseil, cognome francese che abbiamo riscontrato essere abbastanza diffuso a partire dal XV secolo fino a oggi. Lo stesso cognome è presente anche su due liste di allievi della Scuola militare riportate su due piccoli fogli conservati accuratamente fra le pagine (fig. 2). Una delle due liste è un permesso per gli allievi del trentottesimo Reggimento di linea firmato dal professore di musica, l'altra invece non contiene indicazioni oltre all'elenco di nomi. Essendo di certo il Conseil uno studente militare, non ci sembra azzardato supporre che il possessore del nostro volume sia stato allievo dello stesso Arban, che, come vedremo più avanti, fu per circa un decennio professore alla Scuola militare annessa al Conservatorio di Parigi (fig. 2).

La monografia di Jean Pierre Mathez dedicata a Jean Baptiste Arban¹⁰, che



Fig. 1. Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban.

⁸ Bonino 2014, 24.

⁹ Foto della pag. 244 del *Méthode* sulla quale è presente ripetuta la firma di Conseil e, sovrapposti, i due fogli contenenti le liste dei nomi degli allievi militari, fra i quali quello di Conseil è riportato al primo posto nel primo e al sesto posto nel secondo elenco.

¹⁰ Mathez 1977, 13.

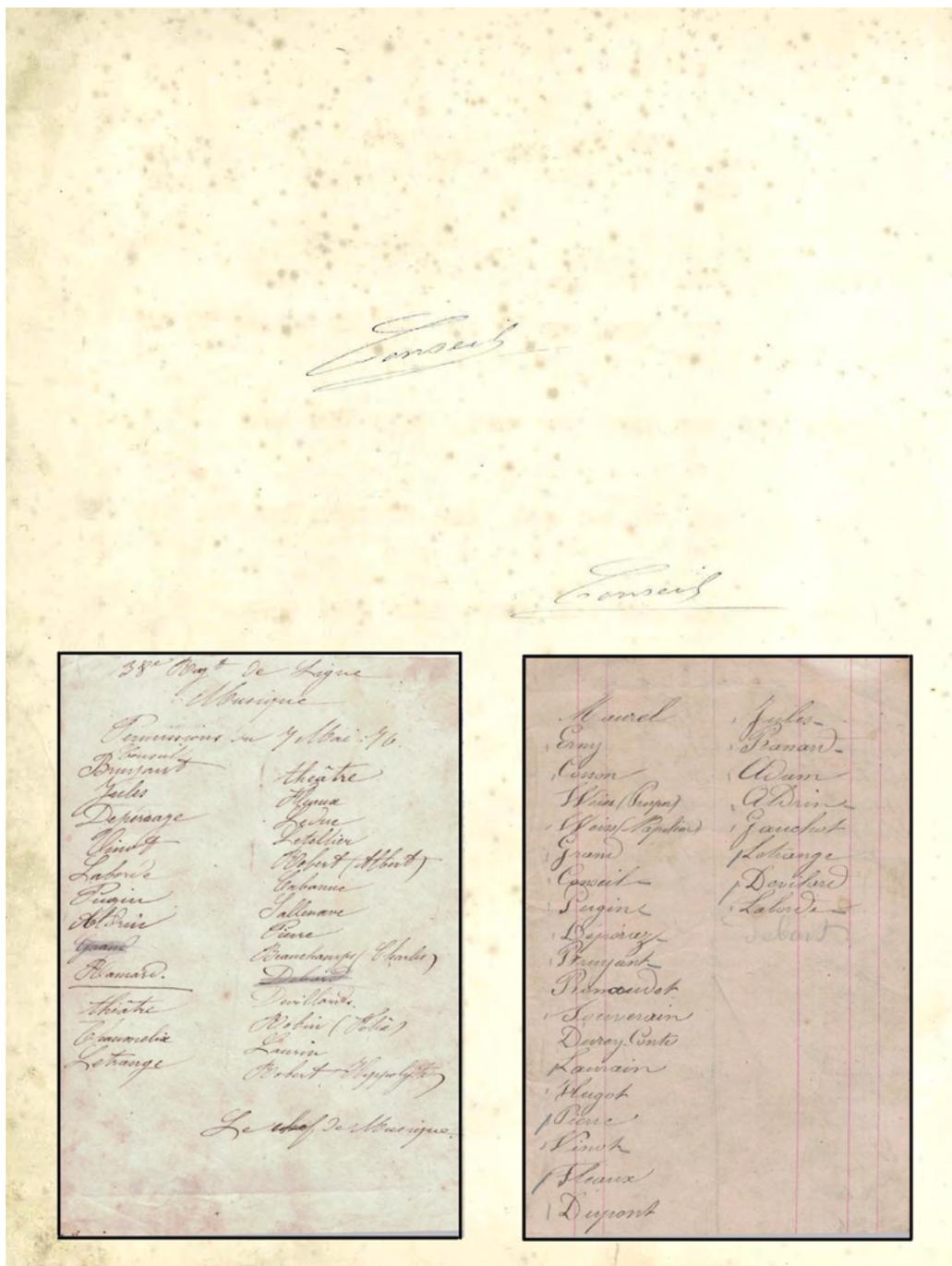


Fig. 2. Firma di Conseil, *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn*.

riporta importanti documenti d'archivio della Maison Courtois, dell'editore Leduc, della Bibliothèque nationale et des archives de France, etc., contiene tra l'altro una copia anastatica del Regolamento¹¹ per gli allievi della Scuola militare annessa al Conservatorio di Parigi, firmato dall'allora direttore del Conser-

¹¹ Mathez 1977, 13.

vatorio Daniel Auber e datato 13 ottobre 1862, del quale riportiamo di seguito la traduzione dal francese di alcuni articoli:

ARTICOLO 1

Gli Allievi dovranno essere arrivati prima dell'apertura della classe e non lasciarla che all'uscita del Professore.

ARTICOLO 3

L'appello sarà fatto dal sorvegliante di classe dopo l'arrivo del Professore. La lista degli assenti senza autorizzazione sarà inviata giornalmente da un sottoufficiale all'ufficiale incaricato della sorveglianza degli Allievi militari

ARTICOLO 6

È fatto divieto agli Allievi di lasciare la classe durante la lezione, sia per andare ai corsi, sia per uscire dall'istituto.

Gli Allievi obbligati ad assentarsi dalla lezione, per ragioni di servizio, dovranno essere muniti di un'attestazione dell'Ufficiale incaricato della loro sorveglianza.

Scrive in proposito Jean-Pierre Mathez¹²:

È in questa scuola, al centro di un'atmosfera molto rigida, complicata da un regolamento draconiano, che Arban elabora e concepisce il suo *Grande Méthode* [...] E allo stesso tempo Arban prepara con cura una battaglia decisiva: il proprio ingresso al Conservatorio, ossia la consacrazione suprema. [...]

Il *Grande Méthode de Cornet à Pistons et de horn. Composée pour le Conservatoire et pour l'Armée* di Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban fu pubblicato a Parigi dall'editore Léon Escudier¹³ per i tipi di Morris et Comp.¹⁴, con ogni probabilità non più tardi del 1859, quando Arban era già al secondo anno di insegnamento come professore di *saxhorn*¹⁵ della Scuola militare annessa al Conservatorio di Parigi¹⁶. La Biblioteca Digital Hispánica riporta nell'area della pubblicazione addirittura la data del 1853, citando come fonte della datazione il *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, (1988). Anche se nella prima edizione non sarebbe fornita alcuna data, l'anno '185-' sarebbe indicato come data di pubblicazione in una copia conservata presso la Library of Congress, tale deduzione è stata probabilmente determinata dal fatto che la quarta edizione, che risulta essere la successiva esistente, sarebbe datata 1864¹⁷.

L'esemplare preso in esame per il nostro studio è stato recentemente restaurato dalla dott.ssa Maria Rosa Borraccino, la quale ha certificato che «[...] il volume in oggetto appartiene alla prima edizione, editata dalla casa Escudier et Cie, attraverso la comparazione visiva degli spartiti, degli indici e della tipografia che si occupò della stampa. [...]».

¹² Mathez 1977, 12.

¹³ Casa editrice musicale parigina fondata dai fratelli Marie e Léon Escudier intorno al 1840 al n. 21, rue de Choiseul.

¹⁴ La tipografia Morris père et fils, attiva a Parigi negli anni 1850-1890 al n. 64, rue Amelot.

¹⁵ Strumento aerofono di ottone simile al flicorno. Come questo ha bocchino a forma di tazza e tubo interamente conico, ravvolto su sé stesso. Fu ideato e brevettato nel 1845 da Adolphe Sax. (Cfr. *La nuova enciclopedia della musica*, Milano, Garzanti 1983, 635).

¹⁶ Cfr. Gates 1992.

¹⁷ Cfr. Gates 1992.

Nel certificato di originalità rilasciato dalla Borraccino si precisa inoltre:

[...] L'esemplare si mostra identico a quello conservato nella biblioteca nazionale spagnola [Biblioteca Nacional de Espana] datato al 1853 (data attribuita per deduzione), e all'esemplare presente presso la biblioteca nazionale francese [Bibliothèque nationale de France, département Musique – BNF Gallica], alla quale non è attribuita alcuna data, editati da Escudier et Cie e stampato presso la tipografia Morris et Comp. Di Parigi (riportata nella prima pagina del volume – nel rapporto di comitato – e al di sotto dell'indice in ultima pagina) (fig. 3).

Per quanto riguarda la fortuna editoriale del *Grande Méthode*, proprio per essere stato ben presto considerato come straordinariamente innovativo, a partire dalla prima edizione di Escudier, è noto che si sono succedute molteplici edizioni e numerose revisioni. L'edizione originale fu ripresa da Alphonse Leduc, che aveva rilevato buona parte del catalogo di Escudier, e che tutt'oggi continua a pubblicarla¹⁸.

Come riferisce il periodico new-yorkese del tempo «Music: A Review»: «Alla seconda vendita dei manoscritti musicali di Escudier le competizioni sono state molto più accese che nella prima [...] Il famoso *Metodo* di Arban è stato venduto alla Leduc per 33.500 franchi e il *Metodo* per contrabbasso di Bottesini è stato acquistato da Lemoine per 4.500 franchi [...]»¹⁹.

E, come riportato nel testo di Mathez tradotto dal francese: «Le tirature sono impressionanti: dal 1882 al 1950, le sole edizioni Leduc ne hanno stampato 45.000 copie. Da quando l'opera è diventata di dominio pubblico una decina di grandi editori diffondono questo *best-seller* in tutti i paesi del mondo».

Il *Méthode Arban* (inf. David Hickman) è stato pubblicato anche in notazione braille dalla Clarke Library, USA²⁰.

Una delle edizioni recenti più accreditate è sicuramente quella pubblicata da Leduc nel 1956²¹, a cura di Jean Maire, che è suddivisa in tre parti contenenti le istruzioni per l'apprendimento progressivo del metodo: il primo volume contiene le basi tecniche che consentono la conoscenza delle peculiarità dello stru-

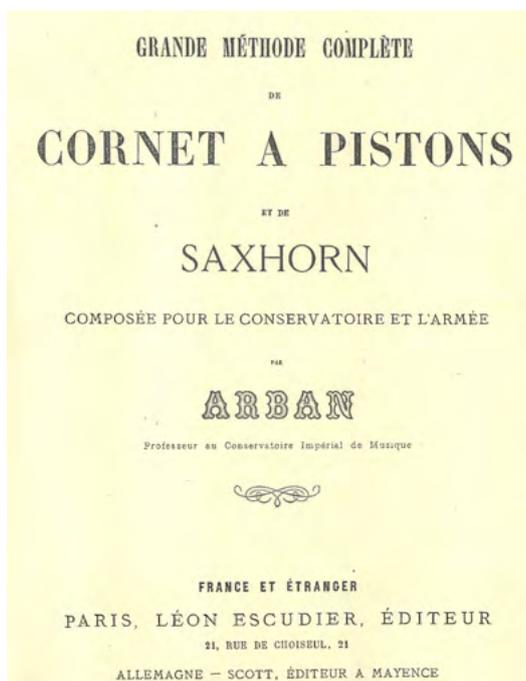


Fig. 3. Frontespizio *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn*, Léon Escudier.

¹⁸ Cfr. Mathez 1977, 7.

¹⁹ Traduzione dal testo inglese (Cfr. «Music: A Review», 2, 1, New York, 1882).

²⁰ Cfr. Mathez 1977, 7.

²¹ Cfr. Arban 1956.

mento, il secondo sviluppa tutti gli studi tecnici e infine il volume terzo contiene 12 studi di stile, 14 studi caratteristici, 12 arie variate e 27 studi moderni.

La larga diffusione dell'opera deriva senz'altro dal lavoro accurato con cui Arban si era impegnato nell'elaborazione di un metodo originale e completo, da poter utilizzare non solo per la cornetta ma, come da lui stesso precisato, anche per altri strumenti di ottone. La sua originalità, che lo ha reso una vera e propria pietra miliare nello studio della cornetta, della tromba e strumenti congeneri, sta nell'aver delineato con grande semplicità l'approccio agli studi tecnici. Il metodo consta di una parte teorica (con l'esposizione della materia, delle difficoltà a essa connesse, oltre ai consigli su come affrontarle dal punto di vista tecnico) e di una parte pratica, con una serie di esercizi gradualmente, dal più semplice al più complesso. Inoltre, prima della parte pratica, che è sicuramente predominante rispetto alle altre, è presente una parte teorica in cui il grande cornettista cerca di fornire una conoscenza basilare dei concetti chiave, delle teorie e dei modelli legati allo studio dello strumento. Il testo contiene inoltre spiegazioni minuziose su svariati modelli di cornette, strumenti congeneri e bocchini, oltre alla presentazione degli studi armonici e indicazioni per l'uso del metronomo. Per completare la parte teorica Arban si sofferma anche sulla corretta postura da tenere durante l'esecuzione e sugli esercizi di respirazione utili per una piena padronanza dell'uso del diaframma e del ritmo respiratorio, collegati inscindibilmente alle peculiarità intrinseche dello strumento a fiato. Nella parte pratica Arban si sofferma in maniera approfondita sullo studio dello staccato e dello staccato-legato appena accennato, prevalenti nel fraseggio della tromba naturale, sui suoni ribattuti, sui ritmi, sul trasporto e sull'estensione del registro acuto. «Lo studio del legato appare verso la metà del libro, sempre per grado congiunto. Seguono esercizi su scale e arpeggi. Finalmente appaiono le prime legature su armonici sul finire del libro»²². Dopo la prima parte pratica di base, seguono altri aspetti della tecnica trombettistica come «scale, cromatismi, tecnica delle dita, abbellimenti, trilli, mordenti, intervalli, arpeggi tonali e di settima; infine doppio e triplo staccato. Se si escludono le legature su armonici e pedali (sviluppati più tardi nel Novecento), tutto lo scibile della tecnica trombettistica è qui compreso»²³.

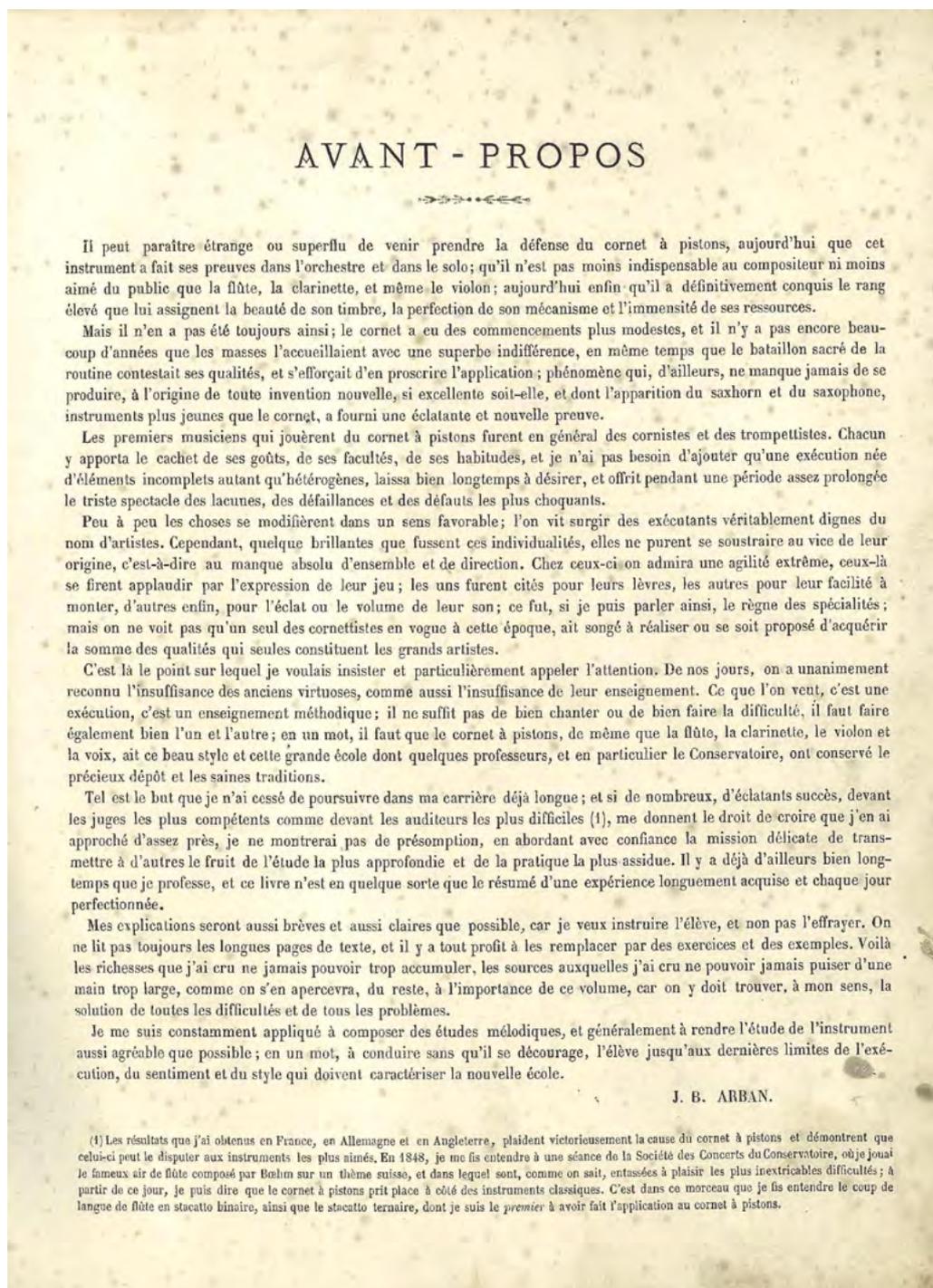
Nella terza parte dell'opera, infine, Arban parla dello stile e dell'interpretazione nello studio della tromba, inserendo composizioni del repertorio classico solista dell'Ottocento.

È interessante leggere l'*avant-propos*²⁴ al *Méthode* – che di seguito proponiamo nella traduzione dal francese, in cui l'autore sottolinea l'assoluta necessità di dare dignità al 'nuovo strumento' che ha dato prove di eccellenza al pari di altri strumenti tradizionali. Arban motiva il proprio percorso di ricerca e i propri obiettivi descrivendo tutti i vantaggi che la nuova cornetta presenta. Esprime infine quella che per lui è una certezza, più che un mero auspicio – che i giovani artisti possano riconoscere la perfezione dei meccanismi di questo nuovo strumento, pur

²² Bonino 2014, 110.

²³ Bonino 2014, 110.

²⁴ Arban 1864, 1.

Fig. 4. Avant-Propos *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn*, Léon Escudier.

prevedendo al contempo le difficoltà da affrontare perché la cornetta a pistoni possa essere considerata a pieno titolo alla pari di altri strumenti classici (fig. 4).

Nella prima e nelle successive edizioni del metodo, alla pari di un didatta dei nostri giorni, Arban sottoscrive l'assoluta necessità di formare in maniera semplice e concreta l'allievo attraverso esercizi ed esempi volti a superare difficoltà

e problemi tecnici, con l'obiettivo di rendere quanto più gradevole possibile lo studio dello strumento, permettendo allo studente di eseguire con sentimento e stile le melodie più virtuose.

La relazione dei membri del Comitato del Conservatorio di Parigi per lo studio della musica, fra i quali leggiamo autorevoli nomi come quelli di Auber, Meyerbeer, A. Thomas, Benoist, Dauverné, Vogt, pubblicata nelle pagine preliminari del *Méthode*, approva l'adozione del testo per l'insegnamento in conservatorio elogiandone il lavoro, in cui riscontra la presenza di ricchi consigli istruttivi per il graduale perfezionamento tecnico dello strumentista. Ne esalta inoltre il metodo accuratamente ideato e ingegnosamente spiegato attraverso esercizi per gradi di difficoltà crescente. Il Comitato lo ritiene pertanto meritevole di una menzione particolare, definendolo «[...] il risultato delle conoscenze acquisite dall'autore grazie alla lunga esperienza come professore e come esecutore: una consacrazione scritta dei risultati eccezionali da cui è stata segnata la sua carriera di virtuoso»²⁵.

A conclusione di questo contributo, con l'auspicio d'aver suscitato curiosità e interesse per la straordinaria vicenda biografica, artistica e didattica di Jean Baptiste Arban, così inscindibilmente legata a un momento cruciale per la storia della tromba, e di aver suggerito spunti di studio, di riflessione e di ricerca sull'argomento, ci affidiamo alle parole scritte dal Nostro nella premessa alla *dernière partie* della prima edizione del *Méthode*²⁶

[...] Qui finisce naturalmente il mio compito di professore, soprattutto di professore che usa la scrittura al posto della parola. Vi sono cose che si possono trasmettere a viva voce, ma che non potrebbero essere affidate alla carta senza generare confusione e oscurità, o senza cadere nell'infantilismo.

Vi sono altre cose ancora di un ordine così elevato e sottile da sfuggire all'interpretazione della parola quanto a quella della scrittura. Si sentono, si intuiscono, non si esprimono. Queste cose costituiscono l'alto stile, la grande Scuola che ho la nobile ambizione di voler fondare per la cornetta a pistoni, così come esse esistevano già per il canto e per la maggior parte degli strumenti. [...]

Bibliografia

- Arban J. B. 1864, *Grande Méthode Complète de Cornet à Pistons et de Saxhorn: Composée pour le Conservatoire et l'Armée*, Paris.
- Arban J. B. 1956, *Célèbre méthode complète de trompette, cornet à pistons et saxhorn. nouvelle édition en trois parties entièrement refondue [...] par Jean Maire*, Paris.
- Arban J. B. 2009, *Célèbre Méthode Complète de Trompette, Cornet à Pistons et Saxhorn*, Paris.
- Bandinelli C. 1614, *Tutta l'arte della trombetta*, Verona.
- Bonino G. 2014, *La tromba nella storia*, Gran Bretagna.
- Branca D. 2012, *L'importanza dell'educazione musicale: risvolti pedagogici del far bene musica insieme*, «Studi sulla formazione», 15, 1, 85-102.
- Dauverné F. A. 1864, *Méthode théorique & pratique du cornet à pistons ou cylindres*, Paris.
- Falda G. 1897, *Breve metodo per Tromba o Cornetto in Si bemolle*, Firenze.

²⁵ Arban 1864, 1.

²⁶ Arban 1864, 192 (traduzione dal testo francese).

- Fantini G. 1638, *Modo per imparare a sonare di tromba tanto di guerra quanto musicalmente in organo, con tromba sordina, col cimbalo, e ogn'altro istrumento*, Francoforte.
- Filippi M. 2015, *La sonata per cornetta e piano op. 18 di Thorvald Hansen: Un'occasione di ricerca sulle alterne fortune della tromba e della cornetta quale strumento solista*, Perugia.
- Gates C. 1992, *An examination of Jean Maire's edition of J. B. Arban's Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn (c. 1859) and its contribution to modern trumpet pedagogy*, Degree Doctorate of Musical Arts in the Graduate School of The Ohio State University, 16 <https://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1302723971> (ultimo accesso 30 aprile 2024).
- La nuova enciclopedia della musica*, Milano 1983.
- Mathez J. P. 1977, *Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban 1825-1889*, Vuarmarens.

SESSIONE III

Ego et alter:

storie di dialoghi, innesti, ricezioni

Trasgressioni nordiche. Il caso di Nosadella

MARIA GIOVANNA DONÀ

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

maria.giovanna.dona@gmail.com

Abstract

This study delves into the Northern influences, both German and Netherlandish, evident in Nosadella's work. His paintings and drawings frequently incorporate figurative motifs sourced from prints by transalpine masters, particularly Albrecht Dürer and Lucas Van Leyden. Beyond identifying the sources Nosadella consulted, this research aims to examine his peculiar working method and approach to prints, and how he creatively reinterprets his models, mixing Northern motifs with Italian ones, usually drawn from Raphael's workshop engravings. Furthermore, this study seeks to understand the reasons behind Nosadella's persistent interest in Northern Renaissance world: like the eccentric painters from the Valpadana area who preceded him, Nosadella's reliance on Transalpine artistic features and his proud citation of it signify a transgressive stance against classical norms. This positioning sheds light on his artistic ethos and contextualizes his creative choices within the broader artistic landscape of his time.

Keywords

Nosadella; Bolognese School; Northern Renaissance; Pellegrino Tibaldi; Lucas Van Leyden; Albrecht Dürer.

E qual pittore in qualche modo non ruba? O dalle stampe, o dai rilievi, o dallo stesso naturale, o dall'altrui opere, volgendo le posture per lo contrario verso, torcendo più un braccio, mostrando una gamba, cangiando il volto, aggiungendo un panno, ed insomma *nascondendo giudiciosamente il furto?* [...] Chi è che non rubi? Se non da altro dai rilievi, dalle stampe? Se a quelle del Parmigianino, se a quelle d'Alberto Duro s'avessero a restituire i copiosi pensieri, le graziose attitudini, i ricchi vestiari, quanti si vedrebbero pittori, da noi creduti tanto feraci e maestri di prima classe, restar nudi e spennati, come le cornacchie d'Esopo?¹

Tutti i pittori, o meglio, tutti gli artisti rubano: l'originalità non va misurata sul metro delle invenzioni, ma su quello dello stile, vale a dire sul linguaggio in cui tali invenzioni prendono forma. Le parole di Malvasia, scritte in difesa di Domenichino, vittima di un'infamante accusa di plagio mossagli da Lanfranco, si attagliano bene a Giovanni Francesco Bezzi detto il Nosadella, maestro bolognese del secondo Cinquecento; e mi paiono anzi particolarmente utili a guidarci nella ricostruzione degli episodi di manipolazioni di forme, idee, modelli che andremo di seguito a presentare. Secondo la testimonianza della *Felsina*

¹ Malvasia 1678, II, 240.

Pittrice, di fatto l'unica fonte storiografica che possediamo sul suo conto, Bezzi fu uno dei due «effettivi scolari» di Pellegrino Tibaldi (insieme a Girolamo Mirola), e «dipinse per lo più a fresco»²; di tali pitture all'oggi non sopravvive più nulla, e il *corpus* di dipinti si costruisce attorno a due pale d'altare, entrambe documentate e tutt'ora *in situ*³, e, soprattutto, a un gruppo di tavole devozionali di piccolo o medio formato, ricompattato da Voss nel suo articolo pionieristico sull'artista⁴. Pur rivelando una particolare inclinazione al saccheggio di «pensieri, attitudini e vestiari» altrui, Nosadella riesce comunque, nella riproposizione di invenzioni *non* originali, a manifestare la propria personalità artistica; la quale trae nutrimento e forza da quella componente «naturale, espressiva, popolare» che costituisce il nerbo pulsante della cultura artistica locale, emiliana e segnatamente bolognese, come Longhi e soprattutto l'allievo Arcangeli, a cui ho rubato gli aggettivi, ci hanno insegnato⁵. Questo aspetto (che è intimamente provinciale, e quindi per sua stessa natura eccentrico) della maniera del Bezzi, da un lato ne segna la distanza dal linguaggio di Pellegrino Tibaldi (già Voss aveva individuato proprio in quel «Plebejscherer Geist» la cifra peculiare di Nosadella, distintiva rispetto a quella più sostenuta del maestro Valsoldese⁶, e secondo questa linea è stato perfettamente rimesso a punto da Vittoria Romani il rapporto fra i due⁷); dall'altro, è proprio il tratto «più popolare» che lo raccorda alla fronda di pittori irregolari di area padana che l'hanno preceduto, e che svelano, tanto quanto Nosadella, significative convergenze spirituali ed espressive con il mondo d'Oltralpe (penso soprattutto ad Amico Aspertini, creatore di quell'«ideale grottesco»⁸ di cui proprio il Bezzi può considerarsi il più diretto continuatore, per lo meno in ambito felsineo⁹).

I contatti con gli artisti transalpini avvengono, come di consueto, attraverso il mezzo della stampa. Le riproduzioni grafiche, che per Nosadella costituiscono il principale mezzo di osservazione del mondo artistico extra-felsineo, divengono un insostituibile strumento di lavoro, ricchissimo serbatoio di motivi per realizzare le proprie composizioni. Le fonti da cui attinge sono assai diversificate: italiane (stampe della bottega di Raffaello, cioè di Raimondi e Caraglio), e

² Malvasia 1678, I, 203.

³ La prima, eseguita interamente da Nosadella, è la pala d'altare con *Madonna con bambino fra le nubi, il Beato Raniero e Santi* di S. Maria della Vita, commissionata da Girolamo Almandini per l'oratorio della confraternita dei Battuti, posta sull'altare nel 1563 (cfr. Romani 1988; per un accurato riepilogo della documentazione d'archivio e ulteriori precisazioni sulla committenza si veda Faietti 2001, 265-266, scheda n. 71 a cura di Vittoria Romani); la seconda pala (Faietti 2001, 267-279, scheda n. 72), che vede una compartecipazione di Prospero Fontana, è la *Circoncisione*, eseguita per lo stesso committente e destinata alla cappella di famiglia posta nella chiesa di S. Maria Maggiore (cfr. Daniele 2022, 190-191 e Buitoni 2016, 100-105 per approfondimenti documentari); in questo caso, le fonti rimangono piuttosto ambigue sull'estensione dei rispettivi ruoli dei due pittori nella realizzazione della tavola: nell'opinione di Malvasia, essa fu «restata però imperfetta e finita da Prospero Fontana» (Malvasia 1678, I, 203) mentre secondo quanto riferisce Cavazzoni, che scrive nel 1603, fu «fatta da Prospero Fontana con la *invenzione* di Giovan Francesco Bezzi della Nosadella» (Pigozzi 1999, 64); da ricordare che Borghini, nel breve medaglione biografico dedicato a Fontana, annovera la *Circoncisione* nella lista delle opere del pittore che si trovano a Bologna, senza fare alcuna menzione di un coinvolgimento del Bezzi (Borghini 1584, 568).

⁴ Voss 1932.

⁵ Arcangeli 1970, 19.

⁶ Voss 1932, 453.

⁷ Romani 1988.

⁸ Longhi 1956, 186.

⁹ Sul nesso Aspertini – Nosadella si veda Faietti 2001.

soprattutto nordiche, come ha sottolineato Ekserdjian in un recente contributo che presenta una prima ricognizione degli spunti figurativi desunti da Dürer rintracciabili nei dipinti di Nosadella¹⁰. Riprendendo questa pista di indagine, ho riscontrato che non solo la casistica dei prestiti poteva essere ulteriormente ampliata, ma soprattutto che le influenze transalpine, lungi dal circoscriversi all'ambito tedesco, vanno estese fino ai Paesi Bassi: i riferimenti includono in primis Lucas Huguenszoon Van Leyden, *peintre-graveur* che mantenne un discreto successo nel capoluogo felsineo per tutto il XVI secolo¹¹; ma anche maestri contemporanei di Nosadella, che dimostra pertanto di possedere una conoscenza aggiornata, pure sul fronte internazionale, della produzione incisoria del suo tempo. Questo è quel che ci suggerisce uno smagliantissimo *S. Paolo*, recente acquisizione per il catalogo del pittore (fig. 1)¹². Sembra che Bezzi, consultando il suo personale archivio di stampe alla ricerca di qualche spunto iconografico, si sia imbattuto nel *S. Paolo* di Lambert Suavius (fig. 2)¹³, lasciandosi ispirare non tanto per la figura del Santo, che invece ricalca una soluzione già messa a punto in un disegno per un'Adorazione dei Magi¹⁴, e qui ripresa come formula di repertorio; quanto piuttosto per l'architettura, una rovina antica infestata da erbacce selvatiche: benché non ritrascritta letteralmente, la derivazione dalla fonte mi pare inequivocabile per alcuni dettagli pressoché sovrapponibili, come il profilo di imposta dell'arco, i ciuffetti di piante che escono nella parte superiore, la decorazione a fregio nel sottarco. D'altronde, riepilogando quanto detto da Ekserdjian, spesso e volentieri Nosadella indirizza la sua attenzione verso i paesaggi del Nord, e soprattutto quelli architettonici: la scenografia della *Presentazione di Gesù al tempio*, con una selva di colonne a sostegno della travatura del soffitto, viene tradotta nella *Circoncisione* di collezione privata già Christie's¹⁵, che raccoglie al suo interno diversi prestiti düreriani¹⁶. Non solo le maestose architetture dei luoghi sacri, ma soprattutto gli intimi spazi domestici, modestamente arredati, solleticano la fantasia (ri)creativa del nostro artista,

¹⁰ Ekserdjian 2021.

¹¹ Sul tema della circolazione dei modelli transalpini a Bologna nel Cinquecento si rimanda soprattutto al fondamentale Faietti 1994, e poi a Meijer 1990 per un approfondimento della pista olandese; sugli scambi artistici fra Lucas Van Leyden e Marcantonio Raimondi si consulti, da ultimo, Spader 2019, 41-51 con bibliografia precedente; in particolare si veda anche Faietti 2010, 14-16, Cornelis 1998, 18-20, Donati 1936, 149-159. Riguardo alla fortuna delle invenzioni dello Huguenszoon nel contesto bolognese del Cinquecento, e dell'uso delle sue invenzioni nelle arti minori, segnalo anche Mascheretti 2021, 56-67, a proposito della *Crocifissione* di Van Leyden come modello dei celebri «quadri di tarsia» di Fra Damiano Zambelli.

¹² Nosadella, *S. Paolo*, 1560 circa, olio su tavola, 48,5×23 cm, Londra, Benappi Fine Art; cfr. Mastrangelo 2021.

¹³ Lambert Suavius, *S. Paolo*, 1547 circa, bulino; De Hoop Scheffer, Keyes 1984, n. 18, 172.

¹⁴ *Adorazione dei Magi*, MET, inv. 19.76.18, 364×264 mm, penna e inchiostro marrone, acquerello marrone su tracce a pietra nera, rialzi a biacca (parzialmente ossidata); Bean, Turčić 1982, 49, fig. 33.

¹⁵ *Circoncisione*, olio tavola, 67×42 cm, collezione privata; Christie's, New York, 8 gennaio 1981, lotto n. 77; pubblicato in Sambo 1981, 20, fig. 30.

¹⁶ Ekserdjian 2021, 137-138. I prestiti düreriani sopracitati sono desunti da tre diverse xilografie (*Presentazione al Tempio*, B. VII, 132.88; *Circoncisione*, B. VII, 132.86; *Rifiuto dell'offerta di Gioacchino*, B. VII, 131.77) appartenenti alla serie della *Vita della Vergine*; le stampe possono essere state consultate da Nosadella o nella versione originale oppure, altrettanto o forse ancor più verosimilmente, nelle celebri copie realizzate da Marcantonio Raimondi nel 1506 (cfr. Pon 2004, 39-41, Faietti – Oberhuber 1988, 152-153). All'elenco di tavole di Nosadella che accolgono prestiti figurativi tratti dal *Marienleben* va aggiunta anche la *Presentazione al Tempio* dell'Oberlin College (cfr. Sambo 1981, 20-21, fig. 29): il sacerdote con il bambino sono una trascrizione letterale di quelli della xilografia di analogo soggetto.



Fig. 1 Giovanni Francesco Bezzi detto il Nosedella, *San Paolo*, Londra, Benappi Fine Art, 1560 circa, Olio su tavola, 48,5×23 cm, su concessione di Benappi Fine Art.



Fig. 2 Lambert Suavis, *San Paolo*, 1545, bulino 198 x 92 mm.

così attratto dagli aspetti più concreti e quotidiani dell'esistenza. L'interno del celebre *S. Girolamo nello studio* di Dürer viene reimpiegato, secondo un diverso arrangiamento, in due diverse tavole: nella *Madonna con bambino e S. Girolamo* di collezione privata parigina¹⁷, e nella piccolissima *Sacra Famiglia con angioletti*,¹⁸ in cui la stanza del santo viene ribaltata in controparte, e l'attenzione si sposta sulle componenti architettoniche, anziché su quelle decorative, dello spazio¹⁹. Nel filone di tavolette ispirate a prototipi düreriani va ricordato, in coda, un *Cristo alla colonna* già Fondoantico, che ci interessa sotto il profilo dell'invenzione in quanto probabile copia, piuttosto scadente, di un origina-

¹⁷ Parigi, collezione privata, olio su tavola, 78×57 cm; cfr. Ekserdjian 2021, fig. 105.

¹⁸ Collezione privata, olio su tavola, 28×17 cm; cfr. Danieli in Sgarbi 2015, 128-129, scheda n. 35.

¹⁹ Albrecht Dürer, *San Girolamo nel suo studio*, 1514, bulino, 247×189 mm; Strauss 1980, n. 60 (76), 54; cfr. Ekserdjian 2021, fig. 105.

le perduto²⁰. Come già notava Sambo, la composizione traduce in pittura, con minime variazioni, il *Cristo alla colonna con la Vergine e S. Giovanni* di Albrecht Dürer²¹. In termini di invenzione, lo scarto rispetto al modello si registra proprio nel paesaggio fuori dalla finestra, che subisce, nell'adattamento di Nosadella, un'inattesa diversione umoristica: il lugubre scenario della collina con le tre croci che prefigurano la Passione lascia il posto a una gustosissima scena di gioco d'infanzia, con bimbi polputi che trafficano con la scala della croce di Cristo – un piccolo *divertissement* narrativo in cui è racchiuso tutto lo spirito «naturalistico, espressivo, popolare» e, aggiungerei, autenticamente spiritoso, della poetica del nostro pittore.

L'attitudine ludica è intrinseca al fare artistico di Nosadella: ne recano traccia le sue invenzioni, come le combriccole di vispi puttini (sempre irrequieti e variamente affaccendati), che siglano così di frequente la sua produzione devozionale, ma anche le sue stesse strategie operative e pratiche di composizione. La peculiarità di questo approccio si legge infatti anche nelle tecniche di traduzione – e contraffazione – degli spunti: il gusto per la citazione letterale delle fonti e per l'esplicita (e orgogliosa) dichiarazione dei modelli di partenza fa da contrappunto al gioco della citazione dissimulata, con cui si mette in atto l'arte del «nascondere il furto» evocata da Malvasia. Osserviamo un disegno a penna con un'imponente *Madonna con bambino su crescente di luna* (fig. 3): ignoto agli studi, il foglio, apparso sul mercato antiquario londinese negli anni Novanta, è stato venduto con giusta attribuzione a Nosadella²²; il confronto, stilisticamente



Fig. 3 Giovanni Francesco Bezzi detto il Nosadella, *Madonna col bambino su crescente di luna*, 1560 circa, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e acquerello grigio su carta marroncina, 131 x 66 mm, già Londra, Yvonne Tan Bunzl.

²⁰ Giovanni Francesco Bezzi, copia da, *Cristo alla colonna*, già Fondoantico, olio su tavola, 33,5×20 cm; cfr. Benati 2009, scheda n. 5 a cura di E. Sambo, 29-33. La tavola, presentata come autografa e datata sul principio degli anni Sessanta, non è qualitativamente comparabile ai dipinti originali di Nosadella, e va pertanto declassata al rango di copia.

²¹ B.VII, 33.3.

²² *Madonna col bambino su crescente di luna*, 131×66 mm, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno e acquerello grigio; cfr. Tan Bunzl, De Rothschild 1990, n. 3. Il disegno, del tutto sconosciuto agli studi specialistici, mi è noto attraverso una riproduzione a colori tratta dal catalogo della mostra, che ho rintracciato

probante, con la *Visitazione con S. Petronio* di Windsor²³, uno dei capisaldi della produzione grafica dell'artista, è sufficiente per dimostrarne l'autografia. Quel che ci interessa qui mettere in luce è che Bezzi, mentre lavora alla redazione di questa Madonna, tiene sottomano le stampe dello Huguenszoon, materiale su cui svolge esercizi di meticolosa copiatura dei panneggi: la parte sinistra della figura ricalca in modo palmare quella di un celebre bulino dell'artista con lo stesso soggetto (fig. 4)²⁴; l'arrangiamento del velo, per il modo in cui cadono le pieghe sotto il braccio destro, tradisce la dipendenza da un secondo modello del maestro olandese, un'altra variante della *Vergine su Mezzaluna*²⁵, tema iconografico assai diffuso al di là delle Alpi. Un assemblaggio creativo, dunque, dei «ricchi vestiarî» nordici, così angolosi e croccanti, dello Huguenszoon, anche se il pensiero di fondo è ancora tutto rivolto alle possenti masse anatomiche cubizzate di Tibaldi. Nel gioco di manipolazioni continue delle fonti a stampa, esercizi combinatori si alternano ad altrettanto raffinate pratiche di scomposizione dei motivi²⁶. È quel che accade con il *S. Paolo* di Dürer (fig. 5)²⁷ nella *Madonna e Santi* già in asta da Dorotheum²⁸: il S. Giacomo riprende dal modello il particolare, ritagliato, del mantello accartocciato, con il libro aperto posato sopra; le sembianze barbute e accigliate del prototipo tedesco passano, con qualche rimediazione, al volto di S. Antonio Abate. La piccola tavoletta (che in realtà è un olio su carta, incollata poi su tavola in un secondo momento), molto vicina, com'è stato notato, all'*Immacolata Concezione* di S. Maria della Vita del 1563, può considerarsi un piccolo manifesto della cultura citazionista di Nosadella: invenzioni düreriane (anche il maialino rampante viene, come già segnalato, dal *Ritorno del figliol prodigo*²⁹), convivono accanto a particolari desunti da opere dei maestri del Cinquecento romano: il gruppo della Madonna con il bambino si ispira all'incisione di Raimondi tratta da un disegno di Raffaello per la *Madonna di Foligno*³⁰; e, come già notato da Elisabetta Sambo, le coppie di puttini riproducono, in controparte, due gruppi affrescati da Polidoro nella cappella di Fra Mariano a S. Silvestro al Quirinale, a cui forse Nosadella era risalito tramite un perduto prototipo a stampa³¹. L'opera ci

alla Documentation des Arts Graphiques del Louvre, nella cartella relativa ai disegni del Bezzi passati sul mercato (*Giovanni Francesco Bezzi, II – Documentation générale et ventes*). Ringrazio Stephen Ongpin per la scansione della foto del disegno, che è tratta dal piccolo catalogo della mostra del 1990, introvabile in qualsiasi biblioteca.

²³ *Visitazione con S. Petronio*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. 905502, penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, 191×255 mm, pubbl. in Romani 1988, fig. 38.

²⁴ Lucas Van Leyden, *Madonna con il bambino su crescente di luna*, 1518 circa, bulino, 118×72 mm; Filedt Kok 1996, n. 81, 99.

²⁵ Lucas Van Leyden, *Madonna con il bambino su crescente di luna*, 1523, bulino, 117×76 mm; Filedt Kok 1996, n. 82, 99.

²⁶ Sulla tecnica di «composizione e ricomposizione incrociata» di motivi desunti da stampe nordiche si veda Romano 1970, 32-33, che ne parla a proposito di pala di Vercelli di Pietro Grammorseo.

²⁷ Albrecht Dürer, *San Paolo*, 1514, bulino, 118×74 mm; Strauss 1980, n. 50 I (67), 45.

²⁸ *Madonna con bambino in trono con i Santi Giacomo e Antonio Abate*, olio su carta incollato su tavola, 60,6×42,6 cm, già Dorotheum Wien 2016, lotto n. 11; pubbl. in Romani 1988, fig. 2. Esiste anche un disegno preparatorio per il dipinto, passato recentemente all'asta da Sotheby's (New York, Old Master Drawings, 25 gennaio 2017, lotto n. 8), pubbl. in Ekserdjian 2021 fig. 97.

²⁹ Ekserdjian 2021, 138.

³⁰ Marcantonio Raimondi, *Vergine con il bambino sulle nubi*, 1512/1516 circa, bulino, 247×169 mm; Oberhuber 1978, n. 52 (58), 76.

³¹ Il suggerimento di una possibile derivazione da una fonte a stampa dipende in primo luogo dalla scrittura in controparte delle invenzioni polidoresche, ma anche dallo stesso metodo di lavoro di Nosadella,



Fig. 4 Lucas Van Leyden, *Madonna col bambino su crescente di luna*, 1518 circa, bulino, 118 x 72 mm.



Fig. 5 Albrecht Dürer, *S. Paolo*, 1514, bulino, 117 x 73 mm.

introduce quindi alla terza modalità di recupero delle suggestioni d'oltralpe, che si pone in rapporto dialettico con le strategie precedenti: è la via dell'ibridazione di due componenti culturali, quella italiana e quella nordica. Tali inedite combinazioni possono talvolta risolversi in maniera conciliante, come nel caso appena visto; oppure, quando gli innesti nordici ricercano espressamente il contrasto con il sistema linguistico in cui vanno ad inserirsi (con finalità, dunque, propriamente *trasgressive*), producono effetti di dissonanza, che rompono l'equilibrio d'insieme. E chiudiamo quindi, riprendendo la questione del rapporto con Pellegrino Tibaldi, con un ultimo caso di *trasgressione nordica*, il più esemplificativo di come la diversione dal canone normativo (classico o tibaldesco, in questo caso si trovano, in un certo senso, a coincidere) implichi l'adozione di un codice linguistico precipuamente inteso come alternativo, ovvero quello d'oltralpe, che diviene quindi lo strumento di eccezione alla regola. Riavvolgiamo il filo del discorso cronologico per tornare agli esordi del pittore a Palazzo Poggi, tuttora alquanto controversi, e precisamente nella sala di Susanna, dove partecipa alla decorazione del fregio

per il quale, come si è visto, il prelievo di motivi figurativi da riproduzioni a stampa costituisce una prassi operativa ben collaudata. Cionondimeno, si tratta di un'ipotesi non dimostrabile: la prima incisione nota dei putti di S. Silvestro è quella eseguita da Cherubino Alberti e databile ai primi anni Ottanta del Cinquecento (Buffa 1982, nn. 131-134 (98-99), 257-260), e che pertanto per incompatibilità cronologiche non può essere identificata con la fonte utilizzata da Nosadella, che muore nel 1571.

della parete sotto stretta supervisione del maestro valsoldese³². L'affresco che ci interessa è quello che rappresenta *Daniele che interroga i Vecchioni*, forse l'unico riquadro interamente autografo del Bezzi, compiuto, come il resto della sala, entro il novembre 1551 (fig. 6)³³. Il riferimento del nostro pittore alle prime armi è proprio Tibaldi, e nello specifico egli guarda all'episodio di *Ulisse alla corte dei Feaci*, affrescato al primo piano, a cui si ispira, come si vede, sia per l'arrangiamento compositivo, con la scenografia architettonica a gradinate che si apre su un paesaggio, sia per il modo di costruire l'azione, in un *continuum* narrativo fra primo e secondo piano. In termini di invenzione, i personaggi, di resa ancora scombinata e privi di ogni ordine e misura dipendono, più che dall'affresco, da un poco noto disegno di Tibaldi ad esso collegato raffigurante *Ulisse davanti a Troia* (fig. 7), che Nosadella deve aver potuto consultare nella bottega del Valsoldese³⁴. Nel quadro di questa convinta adesione ai precetti della figurazione tibaldesca, Nosadella si ritaglia, aprendolo sullo sfondo, un piccolo spazio di reazione alla regola: è quello del paesaggio, che offre un terreno per una prima "sperimentazione anticlassica", per così dire. Laddove il modello ostenta un'architettura pienamente rinascimentale (quindi italiana), Bezzi controbatte, quasi in una sorta di rovesciamento ironico, con case puntute e tetti aguzzi dal sapore goticheggiante; il paesaggio, non a caso, è derivato proprio da quello che compare sullo sfondo della prima versione della stampa de *Il poeta Virgilio sospeso in una cesta* di Lucas Van Leyden (fig. 8)³⁵. Ma si tratta pur sempre, per Nosadella, di una trasgressione di maniera, una «licenza» personale che rimane «ordinata nella regola», per dirlo con una celebre espressione vasariana³⁶; regola che è definita, in questo momento giovanile, dal mondo formale di Pellegrino.

³² Sulla riconfigurazione del rapporto fra i due artisti nel contesto della sala di Susanna, e sul ruolo svolto dalla bottega nella fase esecutiva, si veda soprattutto Zacchi 2000, che anche a seguito della campagna di restauri rimette in discussione l'interpretazione avanzata da Romani, secondo cui Nosadella sarebbe l'unico responsabile degli affreschi, che in precedenza, anche sulla base di un'equivoca interpretazione di un passo della *Graticola di Bologna* di Pietro Lamo (1560), erano attribuiti a Tibaldi (Romani 1988, 26-32). Il tema della collaborazione fra i due pittori nel contesto delle decorazioni di Palazzo Poggi rappresenta un nodo storico-critico legato al binomio Tibaldi – Nosadella ancora da risolvere, e per il quale si rimanda alla mia tesi di dottorato, in corso di scrittura. Se l'ipotesi di un coinvolgimento diretto di Tibaldi si profila, all'oggi, come necessaria, in particolare per quel che riguarda la struttura architettonica del fregio (Lenzi 1988, 52-54, Lenzi 2011, 27-29; Davies 2021, 92, e Strozzi 2021, 121-125), e forse anche per l'invenzione stessa dell'apparato decorativo – così profondamente intriso di pensieri romani, ricordi di quei cantieri cui aveva partecipato (Trinità dei Monti, Sala Paolina; cfr. Cali 1988, *passim*) – dall'altro, però, penso che vada riconosciuto a Nosadella un ruolo di maggior responsabilità nell'invenzione delle scene narrative; in particolare *Daniele che interroga i vecchioni* scopre, rispetto alle altre, evidenti difficoltà nell'articolazione compositiva e nella costruzione delle figure, comicamente sproporzionate: questi elementi ci fanno credere che Nosadella abbia lavorato da solo. Più complessa, invece, la distinzione delle mani nel riquadro con la *Lapidazione dei Vecchioni* e soprattutto in quello raffigurante l'episodio di *Susanna imprigionata da Daniele*: la maggiore qualità disegnativa e la ricorrenza di motivi figurativi tipici del repertorio di Tibaldi, e da lui reimpiegati, identici, anche in composizioni successive (come l'affresco di *Cristo e i Farisei* proveniente da S. Michele in Bosco, cfr. Bentini et al. 2006, 139), farebbero propendere per l'ipotesi di una stretta collaborazione, anche nella fase ideativa, fra i due pittori.

³³ La foto è stata scattata da Clara Seghesio, che ringrazio per avermi fornito, in occasione del convegno, una riproduzione leggibile dell'affresco.

³⁴ Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art, inv. 33-63, penna e inchiostro bruno su pietra nera, rialzi a biacca su carta marroncina, 21.4×28.1 cm. Il disegno è stato reso noto e discusso per la prima volta da Christine Baltay nella sua tesi di dottorato (Baltay 1984, 212-213, fig. 42).

³⁵ Lucas Van Leyden, *Il poeta Virgilio in una cesta*, circa 1512, xilografia, 41,6×29,2 cm, Filedt Kok 1996, n. 180/1, 163.

³⁶ Vasari 1966-1987, IV, 5.



Fig. 6 Giovanni Francesco Bezzi detto il Nosadella, *Daniele che interroga i vecchioni*, 1550-1551, affresco, Bologna, Palazzo Poggi, sala di Susanna.



Fig. 7 Pellegrino Tibaldi, *Ulisse davanti a Troia*, 1550-1551 circa, penna e inchiostro bruno su pietra nera, rialzi a biacca su carta marroncina, 214 x 281 mm, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art, inv. 33-63.



Fig. 8 Lucas Van Leyden, *Il poeta Virgilio in una cesta*, 1512 circa, xilografia, 416 x 292 mm.

È possibile che la circolazione delle stampe del maestro di Leida potesse essere in qualche modo favorita, verso la metà del secolo, dalla cospicua presenza in città di pittori fiamminghi e olandesi, e in particolare di Denys Calvaert, originario di Anversa, che a Bologna si era educato nella bottega di Lorenzo



Fig. 9 Lorenzo Sabatini, *Allegoria della Prudenza*, 1568 circa, olio su tela, 176 x 125 cm, Torino, Galleria Sabauda, inv. 252 (su concessione del MiC-Musei Reali).

Sabatini³⁷. Lo stesso Sabatini ha a sua volta occasione di confrontarsi con le invenzioni dello Hugenszoon, pur secondo modalità e intenzioni del tutto diverse

³⁷ Malvasia ricorda esplicitamente la cospicua presenza di diverse “carte famose” di artisti d’Oltralpe (“del Durerò, di Luca d’Olanda, e d’Altogravio”) nella bottega di Denys Calvaert; cfr. Malvasia cit., 255.

da quelle di Nosadella. Il dipinto di Sabatini conservato alla Galleria Sabauda, dall'iconografia molto dibattuta e tendenzialmente risolta, all'oggi, come *Allegoria della Geometria* (fig. 9)³⁸, si presenta come una rimeditazione personale, arricchita di probabili suggestioni dall'antico, sulla *Prudenza* (fig. 10)³⁹, alla quale il bolognese si ispira per la redazione della figura e per l'ambientazione domestica della scena allegorica. Il nesso con il prototipo a stampa fornisce una possibile chiave per l'interpretazione del soggetto, che già Zuccari, seguito poi da Mortari, aveva sciolto come *Allegoria della Prudenza*: proposta che, curiosamente, non ha avuto alcun seguito critico⁴⁰. Lasciando da parte le questioni iconografiche e ragionando invece sulla ricezione del maestro olandese, vorrei soffermarmi su due aspetti che caratterizzano l'approccio di Sabatini e ne segnano appunto la distanza dal Bezzi, a cominciare dalla scelta del modello: il Lucas Van Leyden a cui guarda Sabatini è quello della riconversione classicista della piena maturità⁴¹, il cui linguaggio, ormai italianizzato, risulta perfettamente comprensibile anche per un pittore come Sabatini, «uno de' più gentili e delicati pittori del suo secolo⁴²», che mai si sarebbe lasciato tentare dalle asprezze nordiche che tanto affascinarono, invece, Nosadella. Ma lo scarto fra i due pittori si misura soprattutto nelle strategie di accostamento ai testi dello Huguenszoon. L'utilizzo della stampa, per Sabatini, è meramente strumentale: dalla *Prudenza* egli trae spunti iconografici e compositivi utili allo svolgimento di un tema – quello dell'allegoria profana – con il quale non ha molta consuetudine; la fonte rimane solo una suggestione di fondo, uno stimolo figurativo di partenza di cui poi, nella redazione finale, quasi si perde traccia. Nosadella, invece, non si limita a cercare soccorso nelle invenzioni dei Maestri del Nord; attraverso il meccanismo della citazione letterale, esibita e ricorrente, egli vuole manifestare, mi sembra, la propria aderenza spirituale al mondo transalpino, in cui ritrova quei valori di *natura* ed *espressione* che stanno al cuore della sua poetica artistica.



Fig. 10 Lucas Van Leyden, *Prudenza*, dalla serie *Le Sette Virtù*, 1530, bulino, 165 x 108 mm.

³⁸ Lorenzo Sabatini, *Allegoria della Geometria* (?), 1568 circa, olio su tela, 176×125 cm; Torino, Galleria Sabauda, inv. 252. Balzarotti 2021, 85, 305 n. 32; l'attribuzione a Sabatini si deve a Benati 1981, 34 nota 17.

³⁹ Lucas Van Leyden, *Prudenza*, 1530, bulino; Filedt Kok 1996, n. 130/1, 128.

⁴⁰ cfr. Macchi – Vitali 1987, 53-55, e poi Mortari 1992, 121 n. 34 (con attribuzione a Francesco Salviati); fra le altre proposte, Benati 1999, 57 pensava a un'*Allegoria della Giustizia*, mentre Danieli ha suggerito l'ipotesi di un'*Allegoria dell'amore coniugale*, cfr. Danieli 2019, 5-7.

⁴¹ Per gli influssi italiani nelle stampe tarde di Lucas Van Leyden, cfr. Silver, Smith 1978, 240-241; Wagini 2017, 204-209.

⁴² Lanzi 1809, V, 50.

Bibliografia

- Arcangeli F. 1970, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, Bologna.
- Baltay C. 1984, *Pellegrino Tibaldi in Bologna and the Marches*, dissertation, New York University, 1984.
- Balzarotti V. 2021, *Lorenzo Sabatini. La grazia della pittura della Controriforma*, Bologna.
- Bean J., Turčić L., 1982, *15th and 16th century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York.
- Benati D. 1981, *Una "Lucrezia" e qualche aggiunta per Bartolomeo Passarotti*, «Paragone», 279, 1981, 26-35.
- Benati D. 1999, Lorenzo Sabatini: quadri con «donne nude», in S. Béguin, M. Di Giampaolo, P. Narcisi (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Jürgen Winkelmann*, Napoli, 51-63.
- Benati D. 2009 (a cura di), *Il Prestigio dell'arte. Dipinti dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Galleria Fondoantico, 24 ottobre-24 dicembre 2009), Bologna.
- Bentini J. et al. 2006, *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale 2. Da Raffaello ai Carracci*, Venezia.
- Borghini R. 1584, *Il riposo*, Firenze.
- Buffa S. 1982 (a cura di), *The Illustrated Bartsch, 34. Formerly Bartsch 17, (part.1)*, New York.
- Buitoni A. 2016, *Storia e arte nella Basilica di S. Maria Maggiore di Bologna*, Bologna.
- Cornelis B. 1998, *The taste for Lucas van Leyden prints*, «Simiolus», 26, 18-86.
- Davies P. 2021, Pellegrino Tibaldi: two early architectural drawings, in A. M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani (a cura di), «Di somma aspettazione e bellissimo ingegno». *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del convegno (Ancona, aprile 2019) Ancona, 84-95.
- Daniele G. 2022, *Prospero Fontana "Pictor Bononiensis" (1509-1597)*, Roma.
- Danieli M. 2019, Nascere, amare, morire. I letti (e i loro abitanti) nella pittura bolognese tra XVI e XVII secolo, in M. Barbier (a cura di), *Lits historiques. Première anthologie des lits européens du XVe au XIXe siècle*, «In Situ», 40, Paris, 1-10.
- De Hoop Scheffer D., Keyes G. 1984 (a cura di), *Hollstein's Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts: ca. 1450-1700*, vol. XXVIII, Blaricum.
- Donati L. 1936, *Alberto Dürer, Luca di Leida e Marcantonio Raimondi: un triumvirato nel regno dell'incisione*, «Maso Finiguerra», 1.1936, 2/3, 149-159.
- Dorotheum Wien 2016, *Alte Meister*, 18 ottobre 2016.
- Ekserdjian D. 2021, Trent'anni dopo: alcune aggiunte al corpus di Nosadella in seguito al libro di Vittoria Romani, in A. M. Ambrosini Massari, V. Balzarotti, V. Romani (a cura di), «Di somma aspettazione e bellissimo ingegno». *Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del convegno (Ancona, aprile 2019) Ancona, 131-139.
- Faietti M., Oberhuber K. 1988 (a cura di), *Bologna e l'umanesimo: 1490 – 1510*, Bologna.
- Faietti M. 1994, Influssi nordici in alcuni artisti emiliani e romagnoli, in V. Fortunati Pietrantonio (a cura di), *La pittura in Emilia e in Romagna. Il Cinquecento*, 2 voll., Milano, I, *Un' avventura artistica tra natura e idea*, 9-47.
- Faietti M. 2002 (a cura di), *Il Cinquecento a Bologna. Disegni del Louvre e dipinti a confronto*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale e Sale delle Belle Arti, 18 maggio – 18 agosto 2002), Milano.
- Faietti M. 2010, 1506: Bologna crocevia del confronto, in S. Frommel (a cura di), *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI)*, Bologna, 147-164.
- Filedt Kok J. P. 1996 (a cura di), *The New Hollstein. Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*, Rotterdam.
- Landau D., Parshall P. 1994, *The Renaissance print: 1470-1550*, New Haven.

- Lenzi D. 1988, La fabbrica del Cinquecento: il palazzo di Giovanni Poggi, in A. Ottani Cavina (a cura di), *Palazzo Poggi da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, Bologna, 40-57.
- Lenzi D. 2011, Bologna, 1550. Palazzo Poggi, una «fabbrica che non ha eguali», in F. Ceccarelli, D. Lenzi (a cura di), *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti del convegno (Bologna, 5-7 dicembre 2006), Venezia, 19-32.
- Longhi R. 1956, *Officina Ferrarese (1934); seguita dagli ampliamenti (1940) e dai nuovi ampliamenti (1940 - 55); con 472 illustrazioni in nero e a colori*, Firenze (prima edizione 1940).
- Macchi G., Vitali M. 1987 (a cura di), *Lo specchio e il doppio: dallo stagno di Narciso allo schermo televisivo*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, 24 giugno-11 ottobre 1987), Milano.
- Mejier B. 1990, Per la storia dei rapporti artistici tra Bologna ed i Paesi Bassi, in A. Boschloo (a cura di), *Studi belgi e olandesi per il IX centenario dell'Alma Mater bolognese*, Parma-Bologna, 109-119.
- Malvasia C. C. 1678, *Felsina pittrice*, 2 voll., Bologna.
- Mascheretti L. 2021 (a cura di), *Fuori dai cori. Tre «quadri di tarsia» di Fra Damiano Zambelli da Bergamo (1480 circa - 1549)*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Davia Bargellini, 2 ottobre-5 dicembre 2021), Bologna.
- Mastrangelo F. 2021, *Un inedito San Paolo di Giovanni Francesco Bezzi detto il Nosadella, «Prospettiva»*, 179/180 (luglio-ottobre 2020), 86-89.
- Mortari L. 1992, *Salviati*, Roma.
- Oberhuber K. 1978 (a cura di), *The Illustrated Bartsch, 26. Formerly volume 14 (part. 1)*, New York.
- Pigozzi M. 1999 (a cura di), *Scritti d'arte di Francesco Cavazzoni*, Bologna (Ms. datato 1603).
- Pon L. 2004, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance prints*, New Heaven.
- Romani V. 1988, *Problemi di michelangiolismo padano: Tibaldi e Nosadella*, Padova.
- Sambo E. 1981, *Tibaldi e Nosadella, «Paragone»*, 1981, 379, 3-25.
- Silver L., Smith S. 1978, *Carnal Knowledge. The late engravings of Lucas Van Leyden*, «Nederland kunsthistorisch jaarboek», 29, 239-298.
- Spader S. 2019, *Luca di Leida nell'Italia del XVI secolo. La ricezione critica e la fortuna artistica*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari Venezia, a/a 2018-2019.
- Strauss W. L. 1980 (a cura di), *The Illustrated Bartsch, 10. Formerly volume 7 (part 1)*, New York.
- Tan Bunzl Y., De Rothschild C. 1990, *Master Drawings*, London.
- Vasari G. 1966-1987, *Le vite de' più celebri pittori, scrittori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini, P. Barocchi (a cura di), 6 voll., Firenze.
- Voss H. 1932, *Giovanni Francesco Bezzi, genannt Nosadella*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», III, 449-462.
- Wagini S. 2017 (a cura di), *Lucas van Leyden 1489/1494-1533: Meister der Druckgraphik*, catalogo della mostra (München, Pinakothek der Moderne, 29.6 - 24.9.2017), München.
- Zacchi A. 2000, Sala di Susanna, in V. Fortunati, V. Musumeci (a cura di), *L'Immagnario di un ecclesiastico: i dipinti murali di Palazzo Poggi*, Bologna, 131-139.

Ibridazioni tra scuole pittoriche e prassi operative nell'opera di Corrado Giaquinto tra Roma a Madrid

CECILIA VERONESE

Università degli Studi di Padova
cecilia.veronese@phd.unipd.it

Abstract

In 1752, the death of Madrid's court painter Jacopo Amigoni led to the search for a successor. Corrado Giaquinto, trained in Naples with an established career in Rome, emerged as the preferred choice over the Neapolitan competitor Francesco de Mura. Diplomatic correspondence revealed the court's aim to blend both painting traditions, emphasising Giaquinto's unique fusion of Neapolitan roots with the models of tradition and insights from contemporary Roman culture, gaining an advantage from the Roman school and forming a mixed school. Giaquinto's role as a mentor to Spanish artists in Rome foreshadowed his appointment as the director-general of the Royal Academy of San Fernando. His influence extended beyond style to design, highlighted by his collaboration with Antonio Gonzalez Velazquez on sketches for the Madonna del Pilar dome in Zaragoza, executed under his direction. This collaboration anticipated the alignment between Giaquinto's 1749 Cesena dome sketches and those of his Spanish pupil. Velazquez's approach to studying the dome's composition showcased the profound connection between the Italian master and the Spanish court, solidified even before Giaquinto's arrival in Spain.

Keywords

Corrado Giaquinto; court painting; 18th-century painting; escuela mista; circulation of models

Nell'agosto del 1752 morì il primo pittore della corte di Madrid, Jacopo Amigoni, rendendo necessaria la ricerca di un sostituto che portasse avanti la decorazione ad affresco nei nuovi cantieri reali. La selezione del *pintor de Cámara* di Fernando VI di Borbone e Barbara di Braganza prese in considerazione le due principali scuole pittoriche che avrebbero potuto rappresentare al meglio la monarchia in quel momento: da una parte quella napoletana, dall'altra quella romana¹. Napoli era infatti il riconquistato avamposto giurisdizionale, dal 1734 parte del regno borbonico spagnolo, mentre Roma rappresentava da un lato la sede della tradizione pittorica e del canone artistico, e dall'altro era strettamente legata al retaggio familiare della regina Barbara, il cui padre, Giovanni V di Portogallo, aveva portato avanti per tutta la prima metà del Settecento una politica artistica e culturale volta all'importazione del modello romano a Lisbona².

¹ Urrea 2006, 35; Pierguidi 2016, 266.

² de Carvalho 1995; Jordán de Urries y de La Colina 2002; Bonet Correa 2002; Novero Plaza 2007; Pierguidi 2016; García Martínez 2018.

La chiamata del pittore di corte assunse quindi una valenza politica, con un portato semantico fortemente connotato dalla scuola pittorica di appartenenza, veicolo di modelli. Per l'incarico venne selezionato Corrado Giaquinto, pittore di origine e formazione napoletana, ma operante da 25 anni a Roma. Questi, rispetto al napoletano Francesco de Mura, l'altro ipotetico candidato per quella posizione, aveva «la ventaja de la escuela de Roma», ossia il vantaggio dell'appartenenza alla scuola romana³.

Il contesto di tale affermazione è lo scambio epistolare tra Alfonso Clemente de Aróstegui, ambasciatore spagnolo giunto a Napoli nel 1753 dopo una lunga carriera trascorsa a Roma negli anni Quaranta – gli stessi anni che videro l'affermazione di Giaquinto – e José de Carvajal y Lancáster, il ministro plenipotenziario a Madrid⁴.

Giaquinto era nato nel 1703 nella parte pugliese del Regno di Napoli, mentre de Mura nel 1696 nella città stessa. I loro percorsi si mossero in parallelo, entrambi nell'ambito della bottega del caposcuola della pittura napoletana, Francesco Solimena, tra il 1721 e il 1727, anno in cui le loro strade si divisero, con la permanenza di de Mura a Napoli – qualificandosi come uno degli allievi più ortodossi del maestro – e la partenza di Giaquinto per Roma⁵.

Se è pur vero che de Mura venne messo alla prova con l'incarico per alcune opere per la corte spagnola nello stesso 1753, a essere effettivamente chiamato per il ruolo di pittore di corte fu unicamente Corrado Giaquinto⁶. È nella corrispondenza tra i due diplomatici che emergono linee di lettura sul tema delle scuole: «He visto el quadro de la Visitacion, que con encargo de Don Carlos hace tiempo mando pintar el Principe de San Nicandro a Francischiello [Francesco de Mura], para ponerse en el Altar maior del nuevo Convento de la Visitacion y que llevaran las Fregatas que parturan de aqui para Cadiz. Me ha parecido mui bien esta obra, porque el colorido es como de la Escuela Napolitana. No

³ Su Corrado Giaquinto in Spagna: Longhi 1954; Volpi 1958; D'Orsi 1958, 111-129; Saseta 1971; Pérez Sánchez 1971a; Pérez Sánchez 1971b; Urrea 1977, 116-150, 472-483; Cioffi 1992; Pérez Sánchez 2005; *Corrado Giaquinto y España* 2006; Ansón Navarro 2021a.

⁴ Urrea 2006, 35-42; Alfonso Clemente de Aróstegui Cañabate (1698-1774), dal 1744 a Roma come auditor di rota di Castiglia, fu incaricato dell'ambasciata presso la Santa Sede nel 1747, tornò in Spagna come consigliere nel 1749, poi giudice della Real Capilla nel 1751, e fu nominato ministro plenipotenziario a Napoli e viceprotettore della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando nel gennaio del 1753. José de Carvajal (1698-1754), sviluppò la sua carriera alla corte di Madrid, nominato nel 1746 segretario di Stato (ministro degli esteri) di Fernando VI.

⁵ Corrado Giaquinto (1703-1766) e Francesco de Mura (1696-1782) intersecano le loro vicende artistiche e bibliografiche almeno in quattro tempi, in presenza - nella giovinezza a Napoli durante la formazione nella bottega di Francesco Solimena (Veronese 2023, 83-103) e nella piena maturità (1766), per la realizzazione della tela del coro dell'Arciconfraternita della Ss. Trinità dei Pellegrini a Napoli (Alisio 1976, 61) - e a distanza, per corrispondenza, nell'ambito delle ricerche per un pittore a Torino prima, nel 1737 (Baudi di Vesme 1963-1982, I, 1963, 356; Speranza 2016, 143-144), e a Madrid poi nel 1753.

⁶ Francesco de Mura aveva lavorato per la corte spagnola a partire dal 1738, nell'ambito della decorazione del Palazzo reale di Napoli (Urrea 1977, 339-340; D'Alessio 1993, 70-71; Lofano 2022, 12-32), mentre non sono attestate opere di Giaquinto per la corona prima della sua chiamata a Madrid. Tuttavia, il consistente numero di opere (34 tra scene sacre – anche di grandi dimensioni come l'*Ultima Cena* di 3x6 metri del refettorio – pale d'altare, ritratti e paesaggi) elencate nell'«Inventario de alhajas, ornamentos y pinturas donados por la Reina Bárbara de Braganza, al Monasterio de las “Salesas Reales” de Madrid» (García Martínez 2018, 134-136) porterebbero a ipotizzare rapporti instaurati in un momento precedente all'arrivo del pittore a Madrid. Inoltre, le sue opere circolavano in territorio iberico a partire dagli anni Trenta, quando furono inviate da Roma «porción de quadros del Conrado» a Valencia (de Sales Ferri Chulio 2007).

creo assuste à Corrado, pues ia se conocen, y este siempre tiene la ventaja de la Escuela de Roma»⁷.

Le lettere custodite nel carteggio privato di Aróstegui non sono datate ma lo sviluppo cronologico si comprende attraverso una lettura integrale⁸. È possibile quindi rilevare, dall'accenno all'accoglienza favorevole di Giaquinto alla corte, che siamo nel giugno del 1753 e che il pittore si trova a Madrid. Usando il condizionale, infatti Aróstegui sottolinea come de Mura «nunca pensava en salir de aqui aunque se le dieran 6.000 doblones, porque su Muger, que es su hombre no se lo permitiera»: un'affermazione che fa riferimento a una cifra iperbolica, in quanto lo stipendio di Giaquinto a Madrid sarebbe ammontato a 1000 dobloni annui⁹.

Il passaggio della lettera mostra, inoltre, come Aróstegui fosse consapevole delle nozioni dello stile e delle scuole, affermando che «Francischiello tiene buen colorido y competente composición, pero siempre se le conoce ser de la Escuela pura Napolitana, y no haver visto Roma: el pinta de pura practica y manera y assi observe en su casa, que no se ve un modelo»¹⁰.

L'ultima lettera si rivela infine decisiva per la comprensione di entrambi i fattori che portarono alla selezione di Giaquinto: «V. E. [Carvajal] tiene razon en el juicio de Francisquiello: ahora ira el segundo con esos navios, y parecera menos. Es sin duda que la Escuela de Napoles para el passo que gusta por el colorido es descorregida. Yo deseo mucho que haya ventaja el quadro de nostro Corrado y lo espero assi, que al cabo el es de la Escuela Mista y me alegra haia sido hecho Director General pues con esto el pillara mas animo y los buenos se aplicaran mas a imitarle»¹¹.

La scelta era ricaduta sin dall'inizio su Corrado e la «ventaja della escuela de Roma» rappresenta un elemento chiave in questa selezione. Fin dai suoi primi anni a Roma, Giaquinto ibrida la componente napoletana di formazione con la

⁷ La *Correspondencia confidencial del S.r Aróstegui, con el S. Dn Joseph de Carvajal* è conservata nella cartella 5857 dell'Archivio General de Simacas (f. 38), A.C. de Aróstegui a J. de Carvajal, giugno 1753 (cfr. Urrea 1977, 484-485). La lettera fa riferimento al dipinto della *Visitazione*, pala d'altare maggiore della chiesa della Visitazione a Madrid (Aguiló-Alonso, López-Yarto Elizalde, Tárraga Baldo 1997).

⁸ Seguendo lo sviluppo di fatti collaterali alla vicenda Giaquinto-de Mura, la consultazione integrale della cartella permette di rilevare la seriazione cronologica degli eventi e mettere in discussione la costruzione critica che vede in *Corrado* una seconda scelta, avvenuta soltanto in seguito al rifiuto di De Mura. È importante sottolineare come in quel momento Giaquinto fosse all'apice del successo romano e la scelta non costituisse un ripiego ma fosse il frutto di un lungo corteggiamento, anche ostacolato dalle richieste dei cardinali romani, come dimostra la lettera dell'8 marzo 1753 di De la Riva a Carvajal: «Corrado va disponiéndose para empezar su viaje, y los cardenales sus paisanos quieren que les hiciese antes algún cuadro por memoria», «y habiendo sabido el cardinal Spinelli que había concluido uno grande para Pisa, quiso ir a verle, y esperando a este solo, a lo que iba en su compañía el cardinal Valenti Secretario de Estado, quien le hizo varias preguntas, de quién le había llamado, cómo se había acordado, del tiempo y asignamiento y otras especies, en tono de entibiarle en la resolución ya tomada de salir de Roma, representándole un ejemplar de otro pintor que hacía ido a Polonia y se ha vuelto con perjuicio del crédito que antes tenía en Roma. Pero Corrado respondió que era otro el Rey y Ministerio de España que el de Polonia» (AGS, leg. 4979 bis).

⁹ AGP, *Obras de palacio*, caja 13, exp. 1, A.C. de Aróstegui a B. Elgueta (10 luglio 1753): «Al pintor Don Corrado Giacuinto destinado à pintar en ese Real Palacio se le asistirá con el sueldo de mil doblones de oro al ano, y a más con seis mil Reales de vellón de ayuda de costa para mantener un coche; lo que prebengo a VS de orde nel rey paraque pase VS este aviso a esas oficinas a fin que assi se execute considerando se le dende su arribo a esta Corte».

¹⁰ AGS, leg. 5857, f. 108, A.C. de Aróstegui a J. de Carvajal, estate 1753 (cfr. Urrea 1977, 485).

¹¹ AGS, leg. 5857, f. 117, A.C. de Aróstegui a J. de Carvajal, estate 1753 (cfr. Urrea 1977, 485). L'opera a cui si fa riferimento è la *Madonna con Bambino con San Francesco Saverio e Santa Barbara* per l'altare destro della medesima chiesa della Visitazione.



Fig. 1. Corrado Giaquinto, *La Genealogia della Beatissima Vergine*, 1750-1752, affresco. Cesena, cattedrale di San Giovanni Battista, cappella di Santa Maria del Popolo, cupola.

cultura figurativa romana contemporanea, aggiornando il suo stile e acquisendo quindi quel *vantaggio* della scuola di Roma. Il pittore portò avanti il suo stile con particolare successo nella decorazione delle cupole sul modello di quelle barocche romane fino al 1749, quando al culmine della sua carriera e nel pieno delle commissioni per il giubileo, fu incaricato di dipingere la cappella della Madonna del Popolo nella cattedrale di Cesena, realizzata tra 1750 e 1752, ultima opera ad affresco prima di partire per Madrid (fig. 1)¹². L'impresa di Cesena precedente dovette avere un ruolo importante nel convincere la corte spagnola della validità del paradigma figurativo di Giaquinto, aggiornato nell'ibridazione tra la scuola napoletana e romana in una messa in opera alleggerita e un impianto compositivo che deliberatamente rimaneva nel solco della tradizione della cupola barocca, rinnovandone il canone.

Nel contesto di questa commissione emerge il secondo motivo per la scelta di Corrado Giaquinto come primo pittore di corte a Madrid, menzionato dallo stesso Aróstegui nella sua ultima lettera dell'estate del 1753: «è a capo della *escuela mista* e sono felice che sia stato nominato Direttore Generale perché con questo sarà più incoraggiato e i giovani volenterosi (*los buenos*) si applicheranno ancor di più per imitarlo»¹³. Giaquinto, arrivato a Madrid nel giugno del 1753, fu incaricato della direzione della Real Accademia di San Fernando, ruolo

¹² Aguselli 1752; Bottari-Ticozzi 1822, VII, 487-488 (F. Algarotti a P.J. Mariette, 10 giugno 1761); D'Orsi 1958, 79-84; Savini 1984, 37-48; Gori 1991, 31-43; Scolaro 2005; Faranda 2009, 29-44.

¹³ AGS leg. 5857, f. 117, A.C. de Aróstegui a J. de Carvajal, estate 1753 (traduzione in italiano del testo in spagnolo citato *infra*).

conferitogli in virtù della sua consolidata esperienza presso l'Accademia di San Luca a Roma - un innesto di modelli sull'asse Roma-Madrid anche in ambito didattico-accademico¹⁴ - ma anche della sua esperienza come maestro dei giovani *pensionados* spagnoli, come Antonio González Velázquez, nel suo studio dal 1746¹⁵. In virtù di questo incarico, Giaquinto fu coinvolto nell'elaborazione della decorazione ad affresco della cupola della Santa Capilla del Pilar, nella Basilica di Nuestra Señora del Pilar a Saragozza, un progetto di grande rilevanza simbolica per la monarchia spagnola, considerando il ruolo di patrona del Regno della Vergine del Pilar, tanto che per la commissione l'architetto regio Ventura Rodríguez desiderava l'impiego del «Pintor mas habil que se encuentre»¹⁶.

Dopo l'assegnazione della commissione a González Velázquez alla fine del 1751, il pittore preparò tre bozzetti che furono però rifiutati dal ministro Carvajal, il quale suggerì una maggiore supervisione compositiva da parte di Giaquinto¹⁷. Nella fitta corrispondenza dal febbraio al settembre del 1752 si insiste sull'importanza che i bozzetti fossero realizzati in accordo con Corrado nel suo stesso studio - «en su casa» - e con la sua approvazione, riconoscendo infine come «hubo por parte de Corrado algo mas que direccion y consejos»¹⁸. Una sorta di primo incarico per la corte spagnola, e per uno dei suoi investimenti di immagine più rilevanti, che comporterà il passaggio di Giaquinto a Saragozza nel 1753, prima ancora di approdare a Madrid, per verificare lo stato dei lavori ad affresco dell'allievo sui ponteggi della cupola, su cui espresse parere positivo¹⁹. È significativa la concatenazione delle commissioni di Cesena e Saragozza, così come l'approccio alla progettazione della cupola e le particolari modalità di studio della composizione, che diventarono un modello normativo in Spagna²⁰.

Giaquinto progettò la cupola di Cesena con tre studi in forma di lunette, delimitate da una cornice a fiori e putti negli angoli superiori, dipinti su tele di forma-

¹⁴ Rojo Barreno 1998. Il ruolo di Direttore Generale fu creato appositamente per Giaquinto al suo arrivo a Madrid. Il pittore si inserisce nel neonato contesto accademico - ufficialmente fondato nel 1752 ma in preparazione dal 1744 - indirizzandone modelli, attività e dinamiche didattiche. Forte della sua esperienza romana presso l'Accademia di San Luca e della lezione aggiornata sui modelli del canone della scuola romana, il pittore fa acquistare disegni dalla Galleria Farnese di Carracci «para el estudio, y adelantamiento de los Discipulos de la Academia» (RABASF, *Libros de actas de juntas particulares, ordinarias, extraordinarias, generales y públicas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (3-81), Junta Ordinaria de 9 de Marzo de 1755, ff. 37r-37v).

¹⁵ Giaquinto non ricoprì ufficialmente questa carica affidata solo a partire dal 1758 a Francisco Preciado de la Vega (Urrea 2014; Brook 2020). Su Antonio González Velázquez: Arnaiz 1999, Ansón Navarro 2021b.

¹⁶ Su Ventura Rodríguez e il progetto per la Basilica del Pilar: Domingo 1998, 23, *Ventura Rodríguez. El poder del dibujo* 2018.

¹⁷ Urrea 2006, 35-41. La documentazione è conservata presso AGS. Estado, leg. 4979; AGS. Estado, leg. 7898.

¹⁸ Si segnalano nello stesso registro (AGS. Estado, leg. 4979) le lettere da Roma del 16 marzo 1752 (don J. De la Riva a J. de Carvajal), 30 marzo 1752 (A. González Velázquez a J. de Carvajal), 30 maggio 1752 (don J. De la Riva a J. de Carvajal), 8 giugno 1752 (don J. De la Riva a J. de Carvajal), 28 giugno 1752 (A. González Velázquez a J. de Carvajal), 29 giugno 1752 (don J. De la Riva a J. de Carvajal), 26 giugno 1752 (anonima), 1 agosto 1752. Viene sottolineato svariate volte il coinvolgimento di Giaquinto: «en acuerdo de Corrado», «Velazquez adelanta en los nuevos bozetos que haze en el estudio mismo de su Maestro Corrado», «que ha hecho en cassa de Corrado». Il fatto che in tutte le lettere ci si accerti dello stato di avanzamento dei lavori mi sembra significativo di come la riuscita della decorazione della cupola del Pilar fosse percepita come un affare nazionale di grande rilevanza.

¹⁹ AGS, *Estado*, leg. 7898, 12 giugno 1753 (A. González Velázquez a J. de Carvajal).

²⁰ Nel caso dei bozzetti per le cupole del Pilar viene utilizzato il medesimo modello a lunetta anche dai pittori che continuarono la decorazione, come Francisco Bayeu e Francisco Goya (Gállego, Domingo 1987).

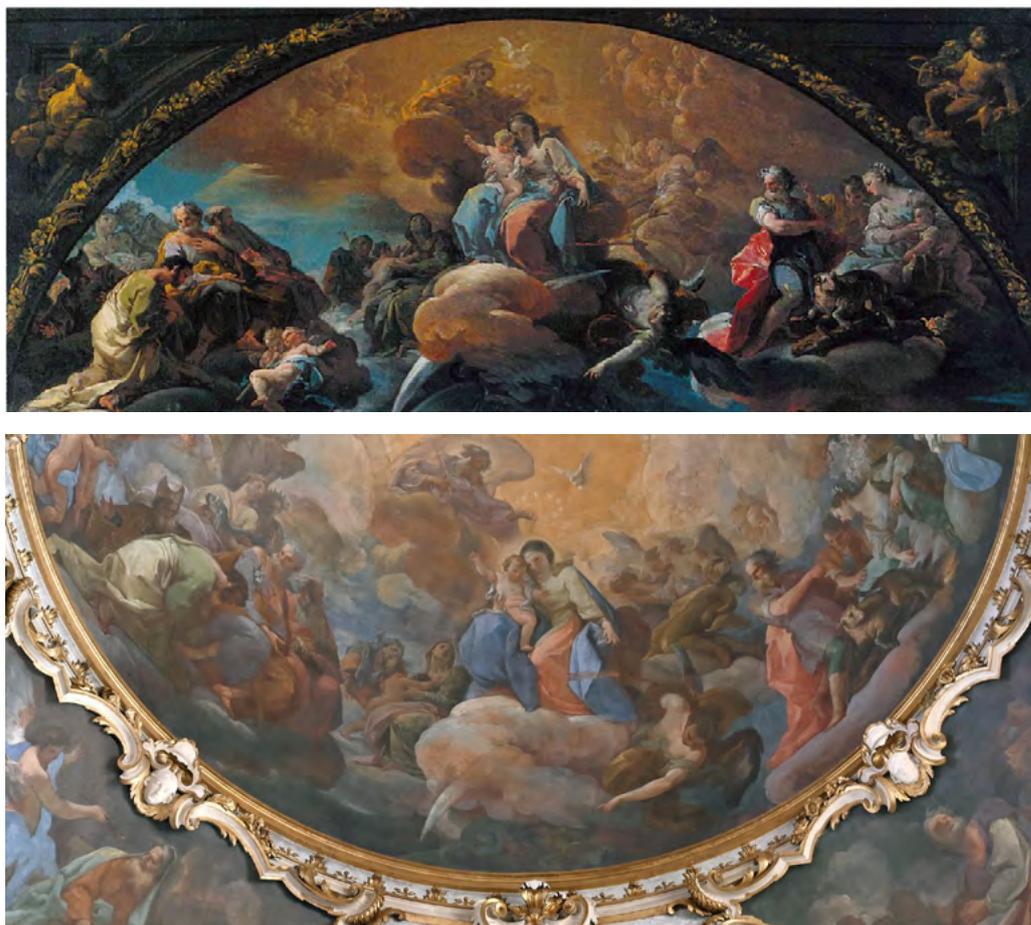


Fig. 2. Corrado Giaquinto, studio per *La Genealogia della Beatissima Vergine* (*La Vergine Immacolata con la Santissima Trinità; Tobia, Giosèfat, Simeone, Zaccaria, Giuseppe, Gioacchino, Anna, Elisabetta, Giovanni Battista; Abramo, Isacco, Rebecca, Esau*), 1749, olio su tela, 41x98 cm. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in deposito presso il Museo Duca di Martina, inv. 1728 (a); *La Genealogia della Beatissima Vergine*, particolare, 1750-1752, affresco. Cesena, cattedrale di San Giovanni Battista, cappella di Santa Maria del Popolo, cupola (b).

to rettangolare – ora conservati al Museo Duca Martina di Napoli – dove andò a calibrare le concatenazioni mimiche e gli accordi cromatici. Gli studi sono firmati e datati sul retro “Roma 1749”, mentre la commissione fu sancita dal contratto del gennaio 1750²¹ (figg. 2-4). La modalità di progettazione potrebbe sembrare controintuitiva: generalmente lo studio della composizione di una cupola avviene per parti, per spicchi, che seguono lo sviluppo sferico della stessa, ma non per sezioni ad arco convesso, di un impianto che è per sua natura concavo. Tuttavia, è proprio la proiezione della curvatura di questa modalità di studio nella concavità della calotta a ristabilire la corretta ed effettiva disposizione compositiva, lo studio bidimensionale in forma di lunetta si dimostra così miratamente funzionale alla sua restituzione nella dimensione tridimensionale della cupola²².

²¹ Gori 1991, 31-43; Fiorentino 2010.

²² Se è pur vero che sotto la cupola siano collocate tre vetrate semicirculari che potrebbero far pensare a un cambio di progettazione (Faranda 2009, 33-34) ritengo più plausibile una motivazione progettuale intrinseca al lavoro di Giaquinto. Ringrazio il professor Dardanello per lo spunto.



Fig. 3. Corrado Giaquinto, studio per *La Genealogia della Beatissima Vergine* (Mosé, Aronne; Giuditta; Debora, Giaele; Noé, Giosué, Salomone, Geu, Gionata, Manasse), 1749, olio su tela, 41x98 cm. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in deposito presso il Museo Duca di Martina, inv. 1726 (a); *La Genealogia della Beatissima Vergine*, particolare, 1750-1752, affresco. Cesena, cattedrale di San Giovanni Battista, cappella di Santa Maria del Popolo, cupola (b).

Una modalità questa, che si ripete per le tre sezioni, e dove il formato a lunetta serve a configurare la messa a fuoco iconografica dei principali snodi della storia della *Genealogia della Beatissima Vergine*. Inoltre, questa modalità di impaginazione del modelletto per la composizione pittorica di una cupola, così come veniva presentato con la sua cornice dipinta e decorata, restituiva una seconda valenza funzionale, quella di opera destinata a essere trattenuta e collezionata²³.

²³ Veronese 2024.



Fig. 4. Corrado Giaquinto, studio per *La Genealogia della Beatissima Vergine* (Giacobbe, Rachele, Giuseppe; Ruth, Miriam, Anna; Abigail, Davide), 1749, olio su tela, 41x98 cm. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in deposito presso il Museo Duca di Martina, inv. 1727 (a); *La Genealogia della Beatissima Vergine*, particolare, 1750-1752, affresco. Cesena, cattedrale di San Giovanni Battista, cappella di Santa Maria del Popolo, cupola (b).

Lo dimostra la consistente produzione da parte di Giaquinto e della sua bottega, coincidente con gli anni 1750-1753, di dipinti preparatori per tele e affreschi che ripropongono il formato 'convesso' e l'impaginato dei modelletti di presentazione di Cesena, talvolta anche in mancanza di tracce dell'opera eseguita, come ipotizzabile nel caso della coppia del Museo di Saragozza (fig. 5b-5c)²⁴.

Questa prassi di studiare la cupola a lunette, per sezioni convesse, con le ricadute e gli esiti descritti, diventa un parametro a sua volta per gli stessi allievi spagnoli del pittore, e nel caso specifico per Antonio González Velázquez. Egli

²⁴ Pérez Sánchez 2006a, Pérez Sánchez 2006b.

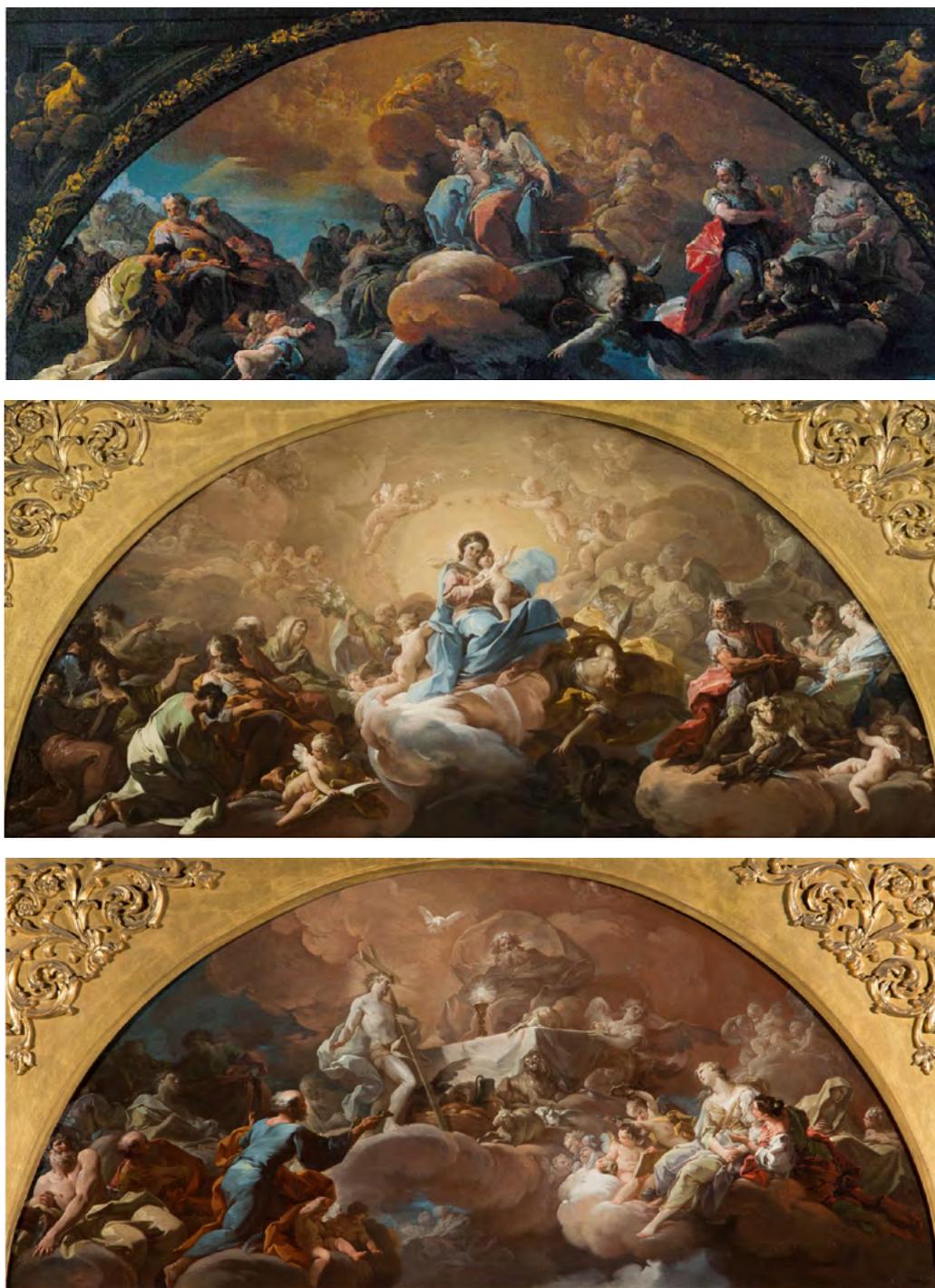


Fig. 5. Corrado Giaquinto, studio per *La Genealogia della Beatissima Vergine (La Vergine Immacolata con la Santissima Trinità; Tobia, Giosèfat, Simeone, Zaccaria, Giuseppe, Gioacchino, Anna, Elisabetta, Giovanni Battista; Abramo, Isacco, Rebecca, Esau)*, 1749, olio su tela, 41x98 cm. Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte, in deposito presso il Museo Duca di Martina, inv. 1728 (a); Corrado Giaquinto (con Antonio González Velázquez), *La Vergine con il bambino e Abramo, Isacco, Rebecca, Giuseppe, Gioacchino, Anna, santi e profeti*, 1750-1753, olio su tela, 49x109,50 cm. Saragozza, Museo, inv. 54238 (b); Corrado Giaquinto (con Antonio González Velázquez), *Trionfo dell'Eucarestia, con i dodici apostoli e le tre Marie*, 1750-1753, olio su tela, 49x109,50 cm. Saragozza, Museo de Zaragoza, inv. 54237 (c).



Fig. 6. Antonio González Velázquez, *L'apparizione della Vergine del Pilar all'apostolo Santiago e ai sette convertiti sulle rive del fiume Ebro a Saragozza* e *La costruzione della prima Santa Capilla*, 1753, affresco. Saragozza, Basilica de Nuestra Señora del Pilar (a); *L'apparizione della Vergine del Pilar all'apostolo Santiago e ai sette convertiti sulle rive del fiume Ebro a Saragozza*, 1752, olio su tela, 75x174,50 cm. Saragozza, Cabildo Metropolitano de Zaragoza, Basilica de Nuestra Señora del Pilar (b); *La costruzione della prima Santa Capilla*, 1752, 75x174,50 cm. Saragozza, Cabildo Metropolitano de Zaragoza, Basilica de Nuestra Señora del Pilar (c).

nella bottega di Giaquinto replica il modello a lunetta nelle tele preparatorie, donate nel 1754 al Pilar, e studia a sua volta la composizione per gli affreschi del Pilar secondo questa modalità, seguendo il metodo del maestro anche nella presentazione e cogliendone le potenzialità non soltanto per la funzione compositiva ma anche per un ritorno di mercato (fig. 6)²⁵.

In conclusione, l'innesto della cultura figurativa romana nel percorso formativo di Corrado Giaquinto costituì un vantaggio per il pittore che si qualificava come il rappresentante di una *escuela mista*, funzionale al racconto celebrativo che i sovrani volevano intessere nel nuovo programma figurativo pensato per la corte, attraverso il suo operato e quello dei suoi allievi diretti. Non solo lo stile, ma anche le modalità di insegnamento nella sua bottega risultarono di grande efficacia in ragione delle attività di supervisore dei giovani artisti spagnoli, influenzandone anche le modalità progettuali, ibridando lo statuto del bozzetto, da sede dell'idea progettuale a opera autonoma da collezione, favorendo la circolazione di una nuova prassi da Roma a Madrid.

Ringraziamenti

Ringrazio i funzionari dell'Archivo General de Simancas, dell'Archivo General de Palacio (Madrid) e dell'Archivo de la Real Academia de Belas Artes de San Fernando, don I. Ruiz Hernández direttore del Patrimonio della Basilica del Pilar di Saragozza, la dott. M. Arguis Rey del Museo Zaragoza. Esprimo inoltre la mia gratitudine ai professori M. Moralejo Ortega, C. Lopezosa Aparicio, J.L. Sancho, J. Jordán de Urries de la Colina, G. Dardanello, A. Tomezzoli.

RABASF = Real Academia di Belas Artes de San Fernando (Madrid)

AGP = Archivo General de Palacio (Madrid)

AGS = Archivo General de Simancas (Simancas)

Bibliografia

- Ansón Navarro A. 2021a, Corrado Giaquinto, de Italia a España, in J. Martínez Molina (a cura di), *La estela de Corrado Giaquinto en España. De Antonio González Velázquez y Francisco Bayeu a Goya*, catalogo della mostra (Saragozza, Museo Goya, 2021), Saragozza, 13-31.
- Ansón Navarro A. 2021b, Corrado Giaquinto y Antonio González Velázquez: una relación fructífera entre maestro y discípulo, in J. Martínez Molina (a cura di), *La estela de Corrado Giaquinto en España. De Antonio González Velázquez y Francisco Bayeu a Goya*, catalogo della mostra (Saragozza, Museo Goya, 2021), Saragozza, 33-61.
- Ansón Navarro A. 2021c, *Catalogo*, in J. Martínez Molina (a cura di), *La estela de Corrado Giaquinto en España. De Antonio González Velázquez y Francisco Bayeu a Goya*, catalogo della mostra (Saragozza, Museo Goya, 2021), Saragozza, 119-280.
- Aguiló-Alonso M. P., López-Yarto Elizalde A., Tàrraga Baldo M. L. 1997, La Reina Bárbara de Braganza y la fundación del Monasterio de las Salesas Reales de Madrid, in *La mujer en el arte español*, atti delle giornate di studio (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1996), Madrid, 229-238.

²⁵ Ansón Navarro 2021c, 140-155.

- Aguselli F. 1752, *Per lo scoprimento dell'insigne cupola dipinta dal celebre pennello del Sig. Corrado Giaquinto da Molfetta nella cappella dedicata alla Santissima Vergine del Popolo nella Cattedrale di Cesena l'anno 1752*, Faenza.
- Alisio G. 1976, *L'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini in Napoli*, Napoli.
- Arnaiz J. M. 1999, *Antonio González Velázquez, pintor de cámara de su Majestad, 1723-1792*, Madrid.
- Baudi di Vesme A. 1963-1982, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 4 voll., Torino.
- Bonet Correa A. 2002, Un reinado bajo el signo de la paz, in A. Bonet Correa, B. Blasco Esquivias (a cura di), *Fernando VI y Bárbara de Braganza. Un reinado bajo el signo de la paz (1746-1759)*, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002-2003), Madrid, 1-30.
- Bottari G. G., Ticozzi S. 1822-1825, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII pubblicata da Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, 8 voll., Milano.
- Brook C. 2020, *Gli artisti spagnoli a Roma tra Sette e Ottocento. Preistoria di un'accademia*, Roma.
- Cioffi I. 1992, *Corrado Giaquinto at the Spanish court (1753-1762): the fresco cycles at the New Royal Palace in Madrid*, tesi di dottorato, New York.
- D'Alessio G. 1993, *Nuove osservazioni sulle committenze reali per Francesco De Mura tra Napoli, Torino e Madrid*, «Prospettiva», 69, 70-87.
- D'Orsi M. 1958, *Corrado Giaquinto*, Roma.
- de Carvalho A. 1995, Lisbona romana all'epoca di João V, in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, studi in occasione della mostra *Roma lusitana-Lisbona romana (1990-1991)*, Roma, 3-20.
- de Sales Ferri Chulio A. 2007, *Don Luis Reggio y Branciforte, Capitán General de Valencia (1723-1737), Corrado Giaquinto y Francisco Vergara Bartual*, «Archivo de arte valenciano», 88, 233-239.
- del Carmen Garcia Saseta M. 1971, Corrado Giaquinto en España, in H. Olsen, P. Amato (a cura di), *Convegno di Studi su Corrado Giaquinto*, atti del convegno (Molfetta, Biblioteca Comunale, 1969), Molfetta, 55-92.
- Domingo Pérez T. 1998, La Cúpula de Antonio González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar. Apuntes históricos, in A. Ansón Navarro, T. Domingo, J. Ruiz, *La Cúpula de Antonio González Velázquez sobre la Santa Capilla del Pilar. Restauración*, Saragozza.
- Faranda F. 2009, *La cupola della basilica di Santa Maria del Monte a Cesena*, Cesena.
- Fiorentino K. 2010, Corrado Giaquinto (scheda 72a-f), in N. Spinosa (a cura di), *Musei e Gallerie Nazionali di Capodimonte 2010: Musei e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti del XVIII secolo*, Napoli, 82-83.
- Gállego J., Domingo Pérez T. 1987, *Los bocetos y las pinturas murales del Pilar*, Saragozza.
- García Martínez J. L. 2018, *Bárbara de Braganza, una aproximación a su faceta como coleccionista*, «Ars-bilduma», 8, 121-138.
- Gori M. 1992, *Decorazioni a Cesena dal Barocco all'Ecclettismo*, Cinisello Balsamo.
- Jordán de Urries y de La Colina J. 2002, La pintura en el reinado de Fernando VI, in A. Bonet Correa, B. Blasco Esquivias (a cura di), *Fernando VI y Bárbara de Braganza. Un reinado bajo el signo de la paz (1746-1759)*, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002-2003), Madrid, 245-262.
- Martínez Molina J. 2021 (a cura di), *La estela de Corrado Giaquinto en España. De Antonio González Velázquez y Francisco Bayeu a Goya*, catalogo della mostra (Saragozza, Museo Goya, 2021), Saragozza.

- Lofano F. 2022, *Un pittore conteso nella Napoli del Settecento: l'epistolario e gli affari di Francesco de Mura*, Napoli.
- Longhi R. 1954, *Il Goya Romano e la cultura di via Condotti*, «Paragone. Arte», V, 53, 28-39.
- Novero Plaza R. 2007, *La reina Bárbara de Braganza y la introducción en España del gusto barroco italo-portugués*, «Goya: Revista de arte», 316/317, 65-76.
- Pérez Sánchez A. E. 1971, *Algunas obras de Giaquinto en colecciones españolas*, in H. Olsen, P. Amato (a cura di), *Convegno di Studi su Corrado Giaquinto*, atti del convegno (Molfetta, Biblioteca Comunale, 1969), Molfetta, 93-100.
- Pérez Sánchez A. E. 1971, *En torno a Corrado Giaquinto*, «Archivo español de arte», 44, 389-401.
- Pérez Sánchez A. E. 2005, *Corrado Giaquinto in Spagna*, in M. Scolaro (a cura di), *Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra*, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana-Palazzo Romagnoli, 2005-2006), Argelato, 85-93.
- Pérez Sánchez A. E. 2006a, *Triunfo de la Eucarestia* (n. 24), in A. E. Pérez Sánchez (a cura di), *Corrado Giaquinto y España*, catalogo della mostra (Madrid, Palacio Real, 2006), Madrid, 146-147.
- Pérez Sánchez A. E. 2006b, *El Paraiso: Virgen con el Niño en gloria rodeada de santos* (n. 25), in A. E. Pérez Sánchez (a cura di), *Corrado Giaquinto y España*, catalogo della mostra (Madrid, Palacio Real, 2006), Madrid, 148-149.
- Pierguidi S. 2016, *Corrado Giaquinto's critical fortune in Rome and the reasons for his departure for Madrid*, «Archivo Español de Arte», LXXXIX, 355, 255-268.
- Rojo Barreno V. 1998, *Corrado Giaquinto y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, in *I Congreso Internacional Pintura española siglo XVIII*, atti del convegno (Marbella 1998), Marbella, 259-271.
- Savini G. 1984, *Corrado Giaquinto a Cesena (1750-1752)*, in *La Pittura a Cesena nel Settecento*, Cesena, 37-48.
- Scolaro M. 2005, *Sognato a lume di ragione*, in M. Scolaro (a cura di), *Corrado Giaquinto. Il cielo e la terra*, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana-Palazzo Romagnoli, 2005-2006), Argelato 2005, 63-83.
- Speranza F. 2016, *Francesco De Mura per l'appartamento d'Estate e la manica dei Regi Archivi*, in G. Dardanella (a cura di), *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, Torino, 143-149.
- Urrea J. 1977, *La pittura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid.
- Urrea J. 2006, *Corrado Giaquinto en España*, in A. E. Pérez Sánchez (a cura di), *Corrado Giaquinto y España*, catalogo della mostra (Madrid, Palacio Real, 2006), Madrid, 35-55 (ripubblicato in Urrea J. 2006, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, 65-87).
- Urrea J. 2014, *Balance sobre el estudio de los pintores y escultores españoles en la Roma del Setecientos*, in L. Sazatornil Ruiz, F. Jiménez (a cura di), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX): intercambios artísticos y circulación de modelos*, atti del convegno (Roma, Parigi, Madrid 2010), Madrid, 19-28.
- Ventura Rodríguez. *El poder del dibujo* 2018, Madrid.
- Veronese C. 2023, *Corrado Giaquinto, Nicola Porta e il disegno tra Molfetta, Napoli e Roma. Linee di lettura per un fondo di bottega: la collezione Piepoli-Spadavecchia*, in C. Veronese, F. de Nicola, *Giaquinto, Porta e le botteghe meridionali del Settecento*, Foggia, 83-147.
- Veronese C. 2024, *“Il principio dei suoi avanzamenti”*. *Corrado Giaquinto a San Nicola dei Lorenesi*, «Ricche Minere», XI, 21, II, 2024, 102-123.
- Volpi M. 1958, *Traccia per Giaquinto in Spagna*, «Bollettino d'arte», 43, IV, 329-340.

Dinamiche di risonanza tra sperimentazioni artistiche e produzioni vetrarie. Contesti espositivi e percorsi espressivi a Venezia (1950-1980)

MARIANNA ROSSI
Sapienza Università di Roma
marianna.rossi2@uniroma1.it

Abstract

This contribution investigates the relationship between artistic production and Venetian glassmaking in the decades between 1950 and 1980, with a particular focus on the forms of otherness and dynamism. By analysing the most significant changes in the exhibition field and their influence on the consideration of glass as an artistic tool, the study compares glass production with contemporary artistic movements, such as spatialism or optical and kinetic art. It then presents some of the most significant visual patterns as examples of the emerging connections between iconographic elements and recurring themes.

Keywords

Venetian contemporary glass; decorative arts; exhibitions; Venice Biennial; Murano.

Le «nuove strade del vetro»: dalla Biennale di Venezia del 1952 alle mostre della Fucina degli angeli

Osservando la situazione del vetro veneziano contemporaneo, in particolare nei decenni compresi tra 1950 e il 1980, appare interessante considerare la storia delle mostre legate a tale settore per indagare i processi innescati dal dialogo tra arte e vetro e i relativi esiti. Il periodo individuato è infatti connotato da una marcata diffusione di iniziative espositive che si affiancano alle grandi manifestazioni artistiche del tempo, da cui è possibile studiare dinamiche e interazioni che avvengono attorno ai manufatti, portando in luce sia modelli visuali rilevanti, sia pratiche espositive adottate, cogliendo gli spunti di innovazione da essi generati.

Se fin dalla prima metà del Novecento il confronto tra contesto artistico e settore vetrario è attribuibile in modo significativo alla presenza di artisti a cui viene affidata la direzione delle fornaci muranesi, come ad esempio, tra gli altri, Vittorio Zecchin, Napoleone Martinuzzi o Carlo Scarpa, nel dopoguerra, si rafforzano nuove forme di reciproco coinvolgimento, che vanno a alimentare il processo di affermazione del vetro inteso non solo come materiale legato alla produzione tradizionale locale di “oggetti d’uso” e d’arte applicata, ma come vero e proprio mezzo espressivo per la creazione di opere d’arte.

Per inquadrare la situazione di forte vivacità attorno al comparto vetrario che avrà forte impulso dal dopoguerra, occorre tuttavia accennare brevemente alle premesse di questa situazione e fissare il fondamentale termine di con-

fronto rispetto a tali vicende, ovvero la Biennale di Venezia: il palcoscenico dove gli artigiani veneziani, fin dalle prime edizioni, da «fornitori» diventano «espositori»¹.

Se nel corso dei primi decenni della manifestazione il vetro compare principalmente come elemento di arredo delle sale o viene esposto attraverso pezzi unici d'autore che assumono quasi pari dignità rispetto alla pittura e alla scultura, oppure ancora, è presente in piccole collezioni legate principalmente al nome di un artista o di una ditta, la situazione muta nel 1932 con l'apertura del padiglione Venezia destinato alle arti decorative, dove le produzioni muranesi trovano un preciso luogo espositivo².

Principale sostenitore del progetto è l'Istituto veneto per il lavoro (Ivl) che, emergendo quale fondamentale presenza di raccordo tra le istituzioni culturali e il settore vetrario, assumerà un ruolo chiave nel sistema dell'arte del tempo, collaborando con numerose istituzioni per l'organizzazione di esposizioni legate all'artigianato veneto, sia nel contesto veneziano, orchestrando ad esempio le sezioni di arti decorative alla Biennale di Venezia o alle mostre dell'Opera Bevilacqua La Masa, sia nel più ampio panorama italiano e estero³. Il nuovo padiglione trova peraltro compimento nell'epoca in cui si assiste al passaggio dall'artista-artigiano dell'Art Nouveau e della Secessione, al designer con la logica di produzione seriale, lontana dall'idea di unicità dell'opera d'arte, andando a riverberare nella sua attuazione la tangibile sensibilità legata a tale mutamento. Se da un lato, infatti, la possibilità di avere uno spazio ampio e dedicato fu una conquista per i vetrai, dall'altro, come riconosce Rosa Barovier Mentasti, appare quasi una «una retrocessione di rango», attraverso cui tali produzioni risultano quasi ghettonizzate⁴.

In questo scenario, la prima vera occasione in cui viene ribadito il ruolo di «preminenza» del vetro muranese nel novero delle «arti industriali veneziane» è la XXVI Biennale veneziana del 1952, dove viene allestita la *Mostra storica del vetro di Murano* che, come scrive Giovanni Mariacher in catalogo, raduna una «sintesi delle caratteristiche» dei primi cinquant'anni del secolo e accoglie le più recenti creazioni, confermando «le nuove strade» del vetro muranese «in accordo con la moderna sensibilità ed il gusto dell'arte» di quel momento⁵.

Presentando anche una selezione di pezzi dei secoli compresi tra il Quattro-

¹ Barovier, Finzi 1981, 103.

² Come appunta Barovier Mentasti, già alla Biennale di Venezia del 1914, ad esempio, Vittorio Zecchin espone delle piccole lastre vitree quali «prove nuove» di lavorazione del vetro, che rimandano alla tecnica della murrina riportata in auge in quegli anni e presentano i marcati stilemi secessionisti che connotano l'eterogenea produzione dell'autore. Tra l'altro, l'accostamento all'arte decorativa e al sentire Art Nouveau passa anche attraverso le parallele mostre giovanili di Ca' Pesaro e i relativi artisti, tra i quali vi è pure lo stesso Zecchin, con i quali i muranesi ebbero frequenti contatti. Barovier Mentasti 1995, 9. Cfr. *XVIII Esposizione biennale internazionale d'arte 1932*.

³ Attivo fin dal 1915, l'Istituto veneto per il lavoro è un ente veneziano nato con l'obiettivo di offrire assistenza alle piccole imprese per la commercializzazione dei prodotti e che, dal dopoguerra, promuove un variegato ventaglio di iniziative per sviluppare, rafforzare e rilanciare l'artigianato di produzione e artistico. Cfr. Bianchi 2005, 87-99.

⁴ Barovier Mentasti 1995, 10.

⁵ *XXVI Biennale di Venezia 1952*, 422-439.

cento e l'Ottocento, la mostra offre ampio spazio alle produzioni della prima metà del Novecento, aprendo quindi alle più recenti novità⁶.

Gli anni Cinquanta marcano un periodo di forte vivacità creativa, in cui in generale si registrano ricerche plastiche in stile Novecento con una più moderna sintesi formale o indirizzi che recuperano tecniche della tradizione, come la murrina, in chiave «prepotentemente moderna»⁷. Tuttavia, il legame tra arte e vetro si rinnova assumendo diversi indirizzi e declinazioni, non solo in virtù delle sperimentazioni degli artisti, ma anche per le dinamiche espositive promosse.

In quegli stessi anni, infatti, anche la programmazione dell'Opera Bevilacqua La Masa riserva particolare attenzione al vetro, non soltanto attraverso le consuete sezioni di arti decorative nelle collettive annuali, così come accadeva fin da inizio secolo, ma pure con eventi specifici legati al settore, realizzati sempre, come si riscontra dai cataloghi, in collaborazione con l'IvI e rispondenti alle più larghe interpretazioni del binomio arte-vetro.

Tra il 1953 e il 1954, si tengono ad esempio le rassegne indirizzate al confronto tra vetri e pitture di autori muranesi che sperimentano con entrambe le tecniche, rispettivamente le mostre *Murano e 9 artisti* e *Vetri e dipinti di Angelo Barovier*, attraverso cui è valorizzata l'«influenza reciproca» tra l'«arte figurativa e quella vetraria»⁸. Come si desume dall'opuscolo dell'esposizione collettiva del 1953, presentata dal direttore dell'IvI Giuseppe dell'Oro, la rassegna appare il risultato di un'iniziativa spontanea, sorta dalla «valida collaborazione» di molte «importanti fornaci muranesi» e indirizzata, come annota Angelo Deddo Barovier, a dimostrare come «arte pura e decorativa» siano «elementi complementari di uno stesso angolo estetico», colti dai giovani operatori dell'isola.

In seguito a questo primo evento, tra il maggio e il giugno dell'anno successivo lo stesso Barovier si presenta al pubblico con una personale, dove espone dipinti e vetri editi dalla ditta Barovier & Toso. Ribadendo come «vetro e pittura» siano considerati «inscindibili» e sottolineando il valore della «quotidiana esperienza con la fragile materia», così come dei temi figurativi «che i vetrai con i loro gesti antichi e pur sempre uguali suggeriscono» per l'elaborazione di nuove idee pittoriche e decorative, il catalogo della mostra dimostra gli esiti di questo aperto dialogo. Tra essi, emerge la vivida affinità tra i vasi del gruppo *forme* e i dipinti di nature morte e composizioni (figg. 1,2); affiora l'adesione a decorazioni moderne e a una spiccata sintesi formale, ravvisabile nei vasi policromi della serie *masse* o nel gruppo dei *volumi*, con figure stilizzate vicine a quelle di Alfredo Barbini; oppure ancora, suggestioni di modelli precedenti

⁶ Tra i protagonisti della prima metà del secolo in mostra si trovano ad esempio Vittorio Zecchin, Guido Balsamo Stella, Ercole Barovier, Napoleone Martinuzzi, Flavio Poli, Archimede Seguso e ditte come Venini, A.V.E.M., S.A.L.I.R., Seguso Vetri d'Arte, Cenedese; tra le nuove presenze figurano nomi come Riccardo Licata, Giusto e Renato Toso, Antonio Da Ros, Ezio Rizzetto, Giorgio Ferro, Vinicio Vianello, Luciano Gaspari, Dino Martens, Alfredo e Flavio Barbini, Angelo Barovier. Cfr. *XXVI Biennale di Venezia* 1952, 422-439.

⁷ Cfr. Barovier Mentasti 1977; *Vetri Murano Oggi* 1981; Barovier, Barovier Mentasti, Dorigato 1995; Barovier Mentasti 2011.

⁸ La mostra *Murano e nove artisti*, allestita presso le sale dell'Opera Bevilacqua La Masa tra il 14 e il 30 novembre 1953, presenta opere di Angelo Deddo Barovier, Nuto Barovier, Graziano Bertolini, Giorgio Ferro, Aldo e Anzolo Fuga, Riccardo Licata, Aldo Polato e Ezio Rizzetto. *Murano e nove artisti* 1953, s.p.



Fig. 1. Copertina del catalogo della mostra *Vetri e dipinti di Angelo Barovier* (Venezia, Opera Opera Bevilacqua La Masa, 24 maggio-4 giugno 1954).

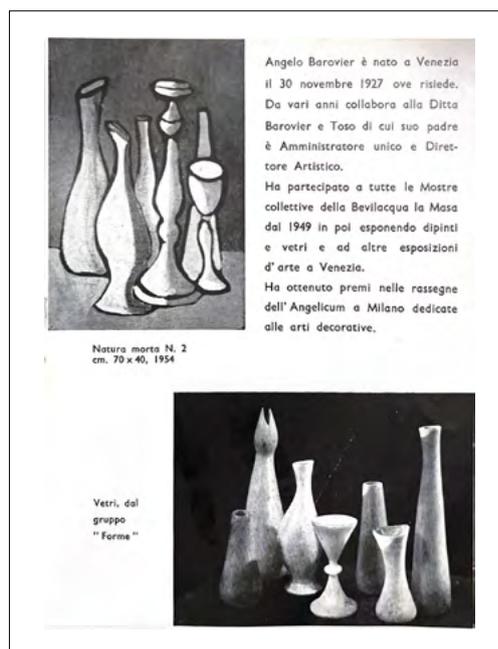


Fig. 2. Angelo Barovier, *Natura morta n. 2* (1954), vetri del gruppo *forme* (da *Vetri e dipinti di Angelo Barovier* 1954).

sembrano trattenute nei soggetti del gruppo *plastiche*, rimandando ad esempio ai saggi di Napoleone Martinuzzi dell'inizio degli anni Trenta⁹.

Sebbene gli autori del fronte muranese affermino la propria presenza rivendicando la dignità del loro operato condotto tra il «forte amore per l'arte» e l'«onesta conoscenza della tecnica vetraria», «senza clamori» o «parate pubblicitarie» e senza porsi quali unici depositari di quella tradizione o «rinnovatori dell'arte vetraria contemporanea»¹⁰ – alludendo forse a iniziative coeve di più ampio richiamo –, appare evidente il contributo di queste mostre alla diffusione di una peculiare sensibilità artistica attorno alla lavorazione del vetro.

Parallelamente, nei primi anni Cinquanta, prende infatti avvio anche l'attività del Centro pittori nell'arte del vetro, nato su iniziativa di Egidio Costantini in collaborazione con alcuni altri artisti locali¹¹. Questa esperienza, documentando il lavoro svolto e aprendo a importanti relazioni internazionali, avrà significativa influenza nel processo destinato a validare l'impiego del vetro come vero e proprio medium artistico attraverso un fitto programma di mostre in Italia e all'estero, inquadrabile in un sistema di promozione dedicato esclusivamente al vetro d'arte, prima di allora inesplorato secondo tali modalità.

Se il coinvolgimento di artisti in fornace non è una situazione nuova, è pur vero che nelle esperienze della prima metà del secolo la presenza dell'artista

⁹ *Vetri e dipinti di Angelo Barovier* 1954.

¹⁰ *Murano e nove artisti* 1953, s.p.

¹¹ Gli artisti del Centro segnalati nel catalogo della *I Mostra internazionale del vetro d'arte di Murano* del 1954 sono: Aldo Bergamini, Mario Carraro, Bruno De Toffoli, Virgilio Guidi, Gino Krayner, Bruno Saetti, Fioravante Seibezzi, Armando Tonello. Cfr. *I Mostra internazionale del vetro d'arte di Murano* 1954.

appare per lo più funzionale alle esigenze di produzione delle vetrerie per portare innovazioni nella realizzazione dei prodotti, mentre, in questo caso, diviene centrale la dimensione di equilibrio tra le idee degli autori, le possibilità della materia e il lavoro dei maestri vetrai, finalizzata alla pura espressione artistica e orchestrata da una figura di mediatore-gallerista (ovvero Costantini), che al contempo gestisce pure l'attività espositiva.

Importante testimonianza della vicenda è la *I Mostra internazionale del vetro d'arte di Murano*, tenutasi a Roma nel 1954. In catalogo, vengono chiarite le intenzioni delle attività del sodalizio che, lontano da ogni interesse industriale, si propone la realizzazione di «pezzi unici, di preziosa inventiva, ideati da artisti contemporanei e realizzati dai più abili maestri vetrai muranesi», dichiarandosi aperto alla collaborazione con pittori, scultori e architetti di qualsiasi tendenza e nazionalità. L'esposizione romana è evidente esempio di questo spirito: oltre a autori italiani e veneziani, partecipano artisti da tutta Europa, così come anche da Colombia, India e Stati Uniti¹².

Con lo scioglimento del gruppo nel 1955 a causa di malumori interni, Egidio Costantini prosegue tuttavia il suo progetto fondando la Fucina degli angeli che, dalla seconda metà degli anni Cinquanta, rimarrà attiva per circa tre decenni (fig. 3). Le esposizioni realizzate in Italia e all'estero continuano a proporre i risultati del lavoro inaugurato nel periodo precedente, fondato di fatto sulla trascrizione e interpretazione in vetro dei disegni degli artisti, che tuttavia non risponderà così fedelmente all'idea di "unicità" dei pezzi invocata inizialmente, ricorrendo solitamente all'esecuzione di più esemplari a partire dal medesimo bozzetto. Gli esiti ottenuti, in ogni caso, rimandando alle specificità poetiche e formali dei diversi autori, tra i quali Jean Cocteau, Pablo Picasso, Jean Arp, Max Ernst, Lucio Fontana, Arman, Yves Klein, e abbracciando quindi le più eterogenee tendenze dal surrealismo, allo spazialismo, al nouveau réalisme, configurano di fatto un primo reale tentativo di reinterpretazione del vetro come materiale per l'arte¹³.



Fig. 3. Copertina del catalogo della IX mostra internazionale del vetro d'arte (Venezia, Ca' Giustinian, 21 giugno-29 luglio 1964).

¹² Tra gli stranieri spiccano i nomi di Georges Braque, Marc Chagall, Oskar Kokoschka, Le Corbusier, Fernand Léger, Pablo Picasso; tra gli italiani sono presenti invece autori come Corrado Cagli, Gerardo Dottori, Gianni Dova, Renato Guttuso, Gio Ponti, Gino Severini. Cfr. *I Mostra internazionale del vetro d'arte di Murano 1954*.

¹³ Cfr. *IX mostra internazionale del vetro d'arte 1964; Fucina degli angeli. Sculture in vetro 1967; Fucina degli angeli 1970; Egidio Costantini: Vetro, un amore. La Fucina degli Angeli 1948-1992 1992*.

L'affermazione internazionale della Fucina degli angeli passa inoltre attraverso la vicinanza a grandi mecenati dell'arte statunitensi, come Peggy Guggenheim e Nelson Rockefeller, che sostengono l'attività di Costantini, anche economicamente. Proprio grazie a questi contatti le opere della Fucina arrivano presto pure oltreoceano, come attesta la mostra tenutasi al MoMA di New York nel 1965, che prende l'emblematico titolo di *Sculpture in glass*, presentando a tutti gli effetti il vetro quale mezzo artistico per la realizzazione di sculture, sebbene occorrerà attendere circa una quindicina d'anni per vedere gli esiti più maturi di questo processo al di fuori dell'ambito dell'esperienza di Costantini.

Dalle ricerche artistiche al vetro, e viceversa: risonanze visuali nel secondo dopoguerra

La situazione poliedrica di questi anni è quindi animata da una fitta rete di eventi che, appoggiata da sinergie istituzionali e iniziative private, rendono possibile il confronto tra arte e vetro, rinnovando i rapporti di reciproca influenza e aprendo a nuove interpretazioni dell'antica tradizione muranese.

Nell'ambito dell'impegno profuso dall'Ivl, indirizzato pure alla promozione delle produzioni veneziane all'estero, emerge la serie di esposizioni itineranti realizzate dalla fine degli anni Cinquanta in paesi come Germania, Svizzera, Svezia, che apportano ulteriori novità intavolando un serrato dialogo tra vetro, arte, design, architettura, a cui concorre la presenza di figure come Carlo Scarpa, Franco Albini, Vinicio Vianello negli allestimenti, e offrono un primo spunto di riflessione riguardo alla circolazione di modelli formali e visuali in cui è possibile scorgere elementi di continuità¹⁴.

Proprio Vinicio Vianello, che in alcune di queste mostre espone suoi vetri in qualità di designer e che al contempo è pure pittore, esponente dello spazialismo veneziano, risulta anello di congiunzione tra i diversi ambiti creativi.

Se da un lato certi suoi oggetti, come le *Grafie tridimensionali*, o *Antisculture*, connotati da forme essenziali in cui egli «tenta di ricostruire la luce come “fatto luminoso” in un contenitore (ovvero la “grafia”) in vetro»¹⁵, suggeriscono le influenze accolte dalle grandi installazioni di Lucio Fontana, come ad esempio la struttura al neon realizzata per il soffitto della Triennale di Milano del 1951; dall'altro, altri suoi vetri si avvicinano al filone dell'arte nucleare, come i vasi intitolati *Reazione nucleare* o *Esplosione a Las Vegas*, esposti alla *Mostra storica del vetro di Murano* in occasione della Biennale del 1952, che sembrano sostare nell'ambivalente valore di opere d'arte e oggetti d'uso.

L'interesse verso i temi “atomici” e “nucleari” sondati da Vianello riflette però un sentire diffuso, che pur avendo origine negli ambienti milanesi di questi anni dall'iniziativa di autori come Enrico Baj e Sergio Dangelo, si propaga anche a Venezia, con la probabile mediazione di Carlo Cardazzo che, oltre naturalmente a tenere lì la Galleria del Naviglio, partecipa ai lavori della Galleria San Fedele agli

¹⁴ Si ricordano le mostre: *Venetiansk Kunsthåndverk* (Oslo, 1953), *Les Artisans Vénitiens* (Ginevra, 1954), *Muranos Glas* (Göteborg, 1956), *Ausstellung der dekorativen Kunst in Venetien* (Kassel, Köln, Dortmund, Frankfurt a/Main, Würzburg, 1958-1959). Cfr. Bassi, Di Lieto, Marini 2007.

¹⁵ Barbero 2016, 31.

inizi degli anni Cinquanta dove il movimento trova esordio¹⁶. Testimonianza di tale legame, giunge anche da un articolo del 1952 in cui Giuseppe Marchiori, commentando una mostra in corso a Venezia, con ogni probabilità alla Galleria del Cavallino, riconosce a Cardazzo la capacità di aver saputo creare «un largo interesse» attorno all'esposizione «con l'attualità del tema» – per l'appunto – atomico¹⁷. Non appare dunque un caso che tali suggestioni si ritrovino anche in altri vetri del periodo, esposti ad esempio alle mostre del Centro studi pittori nell'arte del vetro, come i pezzi realizzati da Gino Kraye, che presenta figure vitree quali *Esplosioni atomiche*, *Ultrasonico*, *Marziale* (fig. 4).

Altre connessioni con le ricerche artistiche del tempo si possono riscontrare inoltre nell'idea di serialità e modularità delle forme, ravvisabile nelle sperimentazioni fondate sulla riflessione attorno alla percezione visiva dei gruppi artistici degli anni Sessanta e altresì presente nelle produzioni muranesi coeve.

Del 1957 e 1960 sono ad esempio i vetri *sidone* e vasi *prismatici*, rispettivamente disegnati da Ercole e Angelo Barovier e realizzati dalla Barovier & Toso, in cui si osserva la ripetizione geometrica di motivi a tasselli o dei volumi¹⁸ (fig. 5), in cui si riverbera il concetto di reiterazione modulare, peraltro già evidente nei “poliedri” ideati da Venini nel 1951 e impiegati per lo più per oggetti e apparecchi da illuminazione. Questi ultimi, consacrati all'EXPO di Bruxelles del 1958, saranno infatti matrice, tra gli altri, per il lampadario monumentale progettato da Carlo Scarpa che, in aggiunta, esposto nel 1961 alla grande rassegna torinese *Italia '61*, approda alla dimensione di installazione ambientale¹⁹.



Fig. 4. Gino Kraye, *Esplosione atomica*. Maestro vetrario: Aldo Bon (Polo), fornace: Aureliano Toso (da *I Mostra internazionale del vetro d'arte di Murano 1954*).

¹⁶ Nel volume *Arte nucleare 1951-1957* appare una fotografia del 1951 in cui compare la giuria del Premio San Fedele, dove figura pure Carlo Cardazzo. Cfr. *Arte nucleare 1951-1957* 1980.

¹⁷ Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia (AGIAMVe), busta BLM, fasc. Fondazione Bevilacqua La Masa, rassegna stampa, Marchiori G., *Cultura e coscienza del tempo*, s.l. [1952]. Sebbene non sia esplicitato nell'articolo, la mostra a cui si riferisce Marchiori è identificabile con il *Premio Gianni Pittori spaziali e nucleari*, tenutosi presso la Galleria del Cavallino tra il 10 e il 18 maggio 1952, concomitante alla 39ª collettiva della Bevilacqua La Masa, recensita nel medesimo ritaglio di quotidiano da Carlo Munari.

¹⁸ Vetri *sidone* e vasi *prismatici* sono esposti alla mostra *Vetri di Murano 1860-1960*, tenutasi a Verona, presso il Palazzo della Gran Guardia nel marzo 1960. Cfr. Gasparetto 1960.

¹⁹ Cfr. Barovier, Sonago 2022.

È forse quindi nel comparto dell'illuminazione in cui emergono le più notevoli suggestioni di affinità tra i risultati raggiunti nel campo dell'arte optical, cinetica e programmata e nel settore vetrario veneziano. Il bisogno di «rendere la luce una cosa viva e sempre nuova», «di produrre “forme di luce”», che nel catalogo della mostra *Vetri Murano Oggi* del 1981 Angelo Barovier osserva quale effetto generato dal boom edilizio nel dopoguerra e dalla nascita di nuovi spazi, come alberghi, cinema, teatri, da cui escono questi elementi modulari accostabili tra loro in varie maniere, come unità «componibili», che, non di rado, diventano quindi vere e proprie «sculture luminose»²⁰, pare concorrere con gli esiti delle ricerche artistiche, italiane e europee, che fondano il proprio operato su effetti ottici e moltiplicati²¹.

Se alla Biennale di Venezia del 1966 queste tendenze artistiche, seppur giunte quasi al termine, vengono consacrate con la premiazione di Julio Le Parc, nella stessa occasione si osservano vetri vicini a tale sensibilità, come gli evocativi vasi *Op*, disegnati da Luciano Gaspari per Salviati, con sinuosi effetti colati di colore con intarsi lineari, o i vasi componibili trilobati di Alessandro Lenarda per la ditta Carlo Moretti²².

Echi e riverberi di queste ricerche continuano a essere presenti pure alla Biennale del 1970 nella mostra del padiglione Centrale *Ricerca e progettazione. Proposte per una esposizione sperimentale*, così come nei padiglioni nazionali e pure nella sezione delle arti decorative, dove vengono meno le linee di demarcazione tra generi, che fino a quel momento l'avevano connotata²³. L'esposizione, infatti, non è più composta da collezioni “settoriali”, bensì, come si legge in catalogo, si configura come una mostra «fluida, viva, ricca di problematica e omogenea nelle sue tendenze, nonostante l'eterogeneità degli oggetti in cui si articola, dei quali alcuni, pur di forme inedite, adempiono a funzioni di ogni tempo», mentre altri risultano «pure e semplici ipotesi di lavoro», ovvero «saggi di ricerca e sperimentazione»²⁴. Alcuni oggetti rimandano infatti a



Fig. 5. Ercole Barovier, *Vetri sidone* (1957) e Angelo Barovier, *vetri prismatici* (1960). Fornace: Barovier & Toso (da *Vetri di Murano 1860-1960* 1960).

²⁰ Barovier 1981, 125.

²¹ A tal proposito si veda: Bartorelli, Bobbio, Galfano, Grassi 2022; Barbero 2022.

²² Cfr. 33. *Esposizione biennale internazionale d'arte* 1966.

²³ Portinari 2018, 129-168.

²⁴ 35. *Esposizione biennale internazionale d'arte* 1970, XLV-XLVII.

effetti derivanti da tensioni ottiche e rifrazioni luminose, esplicitati in pretesti sperimentali, come le *Sfere psichedeliche* di Giusto Toso per la vetreria Fratelli Toso, oppure in pannelli luminosi con una reale funzione pratica, quali sono ad esempio il *Pannello luminoso componibile ad elementi in vetro* dello stesso Toso e i moduli componibili a piastrelle in vetro colorato, *952 Patchwork*, di Ludovico Diaz De Santillana, prodotti da Venini, che sembrano ricordare opere di matrice reticolare quadrata rifrangente realizzate ad esempio da Ennio Chiggio del Gruppo N di Padova.

Il 1972 marca l'approdo di una stagione in cui gli effetti di questa ampia e sfaccettata situazione sembrano congiungersi: alla Biennale, la sezione arti decorative viene trasferita dai Giardini alla ex chiesa di San Basso, preannunciandone la definitiva estromissione dalla manifestazione con la successiva edizione e rispondendo a un sentire che percepiva il concetto d'arte decorativa ormai superato; figurano però, tra le altre, opere della Fucina degli angeli, lì esposte per la prima volta, o saggi di Livio Seguso, come *Tubi di cristallo*, di effettiva matrice scultorea²⁵.

Coniugando le differenti istanze portate dalle esposizioni dei due decenni precedenti, di cui sono illustrati qui solo alcuni esempi significativi tra i numerosi rintracciabili, nel corso degli anni Settanta viene progressivamente a definirsi una visione più nitida del vetro come materiale artistico e, in particolare attraverso le ricerche plastiche dello stesso Seguso o di Luciano Vistosi, che peraltro troveranno comune legittimazione nella mostra a loro dedicata allestita presso il museo di Ca' Pesaro nel 1980, si andrà a invertire la rotta, «rivendicando, e ottenendo, una dignità non più di vetrario ma d'artista»²⁶.

Bibliografia

- I Mostra internazionale del vetro d'arte di Murano* 1954, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle esposizioni), Roma.
- IX mostra internazionale del vetro d'arte* 1964, catalogo della mostra (Venezia, Ca' Giustinian), Venezia.
- XVIII Esposizione biennale internazionale d'arte* 1932, Venezia (seconda edizione).
- XXVI Biennale di Venezia* 1952, Venezia (seconda edizione).
33. *Esposizione biennale internazionale d'arte* 1966, Venezia.
35. *Esposizione biennale internazionale d'arte* 1970, Venezia (seconda edizione).
36. *Esposizione biennale internazionale d'arte* 1972, Venezia (terza edizione).
- Archivio della Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia (AGIAMVe), busta BLM, fasc. Fondazione Bevilacqua La Masa, rassegna stampa, Marchiori G., *Cultura e coscienza del tempo*, s.l. [1952].
- Arte nucleare 1951-1957* 1980, catalogo della mostra (Milano, Galleria San Fedele), Milano.
- Barbero L. M. 2016, *Quaderni del vetro. Vinicio Vianello*, Venezia.
- Barbero L. M. 2022 (a cura di), con la collaborazione di F. Pola, S. Salvagnini, *L'occhio in gioco. Percezione, impressioni e illusioni nell'arte*, Cinisello Balsamo.
- Bartorelli G., Bobbio A., Galfano G., Grassi M. 2022 (a cura di), *L'occhio in gioco. Il Gruppo N e la psicologia della percezione*, Cinisello Balsamo.

²⁵ Cfr. 36. *Esposizione biennale internazionale d'arte* 1972, 161-169.

²⁶ Barovier Mentasti 2011, 35. Cfr. Perocco 1980.

- Barovier Mentasti R. 1977 (a cura di), *Vetri di Murano del '900*, catalogo della mostra (Murano, Museo Vetrario), Venezia.
- Barovier A. 1981, L'illuminazione d'architettura, in *Vetri Murano Oggi*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), Milano, 125.
- Barovier A., Finzi S. 1981, Murano alle Biennali di Venezia, in *Vetri Murano Oggi*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), Milano, 103.
- Barovier Mentasti R. 2011 (a cura di), *Vetro veneziano contemporaneo. La collezione della Fondazione di Venezia*, Venezia.
- Barovier Mentasti R. 1995, Il vetro alla Biennale, in Barovier M., Barovier Mentasti R., Dorigato A., *Il vetro di Murano alle Biennali 1895-1972*, Milano, 9-12.
- Barovier M., Barovier Mentasti R., Dorigato A. 1995, *Il vetro di Murano alle Biennali 1895-1972*, Milano.
- Barovier M., Sonogo C. 2022 (a cura di), *Venini: luce 1921-1985*, Milano.
- Bassi A., Di Lieto A., Marini P. 2007 (a cura di), *Vinicio Vianello il design del vetro*, catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio), Verona.
- Bianchi G. 2005, Il padiglione Venezia, uno spazio alla Biennale per le arti decorative veneziane, in G. Dal Canton, E. Dal Carlo (a cura di), *Donazione Eugenio Da Venezia*, Fondazione La Biennale di Venezia, Venezia, 87-99.
- Egidio Costantini: *Vetro, un amore. La Fucina degli Angeli 1948-1992* 1992, catalogo della mostra (Venezia, Museo d'Arte Moderna di Ca' Pesaro), Venezia.
- Fucina degli angeli. Sculture in vetro* 1967, Venezia.
- Fucina degli angeli* 1970, Venezia.
- Gasparetto A. 1960 (a cura di), *Vetri di Murano 1860-1960*, catalogo della mostra (Verona, Palazzo della Gran Guardia), Verona.
- Murano e nove artisti* 1953, catalogo della mostra (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa), Venezia.
- Perocco G. 1980 (a cura di), *Luciano Vistosi Livio Seguso*, catalogo della mostra (Venezia, Museo d'Arte Moderna Ca' Pesaro), Venezia. *Murano e nove artisti* 1953, catalogo della mostra (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa), Venezia.
- Portinari S. 2018, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Venezia.
- Vetri Murano Oggi* 1981, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi), Milano.
- Vetri e dipinti di Angelo Barovier* 1954, catalogo della mostra (Venezia, Opera Bevilacqua La Masa), Venezia.

Il lavoro d'artista come relazione con l'altro: da *Alzheimer Cafè* di Valentina Vetturi ad *Arrivederci Amore Ciao* di Marina Arienzale

BARBARA LUCIANA CENERE
Università degli Studi di Padova
barbaraluciana.cenere@phd.unipd.it

Abstract

The contribution aims to analyze the relationship between visual arts and Alzheimer's disease. While starting from the fundamental contribution made by the MoMA in developing the Meet Me at MoMA project, whose widespread adoption and positive results have also piqued interest in the healthcare sector, this paper intends to examine how artistic work interacts with this specific user group. From field research to participatory art, the projects *Alzheimer Cafè* by Valentina Vetturi and *Arrivederci Amore Ciao* by Marina Arienzale are considered as case studies. Faced with the stigma still present in the world confined by dementia, the work of these artists enables the community to connect with the creative spirit of these individuals, initiating a process of communication and enhancement. Moreover, in some cases, the work of the artists can have long-term effects in the daily lives of those involved.

Keywords

Arts and alzheimer; arts and health; participatory art, Valentina Vetturi; Marina Arienzale.

Arti visive e Alzheimer

Negli ultimi quindici anni, a livello internazionale, si è diffusa una consapevolezza crescente sull'efficacia delle attività artistiche nel migliorare la salute e il benessere delle persone che vivono con la demenza¹. Per quanto concerne le arti visive, un ruolo cruciale va riconosciuto al Museum of Modern Art di New York che, nel 2006, ha dato vita per la prima volta a *Meet Me at MoMA*: un programma di visite guidate appositamente ideato per questa specifica tipologia di utenza². L'impatto positivo che ne è emerso ha spinto il museo statunitense a mettere a punto una serie di risorse e occasioni di scambio che ne hanno agevolato la replicabilità su scala globale³. Ad oggi, esperienze simili sbocciano in ogni angolo del mondo, stimolando l'interesse non solo delle istituzioni, ma anche dell'ambito clinico che, di fronte alla mancanza di cure risolutive, sta riconoscendo il potenziale delle arti visive nello sviluppo di terapie non farmacologiche.

I programmi *art based*, infatti, promuovono una rete capace di generare dialogo, solidarietà e partecipazione, sottolineando il valore della persona e il contributo che essa può offrire nonostante la malattia⁴.

¹ Per una panoramica relativa a questa tematica si rimanda a: Basting 2009; Fancourt, Finn 2019.

² Rosenberg et al. 2009.

³ De Luca 2017, 307.

⁴ Bucci 2019.



Fig. 1. Valentina Vetturi, *Alzheimer Cafè I*, 2014, sound sculpture, Garten der Stadtkirche Göppingen, Germany.

In questo contesto, un aspetto di rilievo è quello che riguarda il lavoro degli artisti. Dalla ricerca sul campo alle attività d'arte partecipativa, infatti, sono sempre maggiori le intersezioni che, seppur con finalità diverse, vengono a crearsi tra questi e le persone con malattia di Alzheimer⁵.

La ricerca sul campo: Alzheimer Cafè di Valentina Vetturi

In Italia, un esempio di tale attenzione può essere rintracciato in *Alzheimer Cafè* di Valentina Vetturi (Reggio Calabria, 1979). Si tratta di un progetto *on-going*, avviato nel 2014, che si articola in una serie di performance, ambienti sonori e interventi pubblici che indagano la persistenza dei ricordi musicali nelle persone con disturbo neurocognitivo. L'interesse dell'artista nasce dal fatto che queste, pur avendo difficoltà nel ricordare, preservano una sorta di automatismo nel rievocare canzoni o motivi sonori legati alla propria esperienza di vita⁶. Distante da finalità documentaristiche, l'artista ha condotto una ricerca sostenuta dalla frequentazione di centri medici specializzati tra Italia, Germania e Svezia⁷. In queste sedi, ha interagito attivamente con i pazienti, partecipando a diverse attività, molte delle quali includevano momenti di canto collettivi o individuali. Queste circostanze le hanno dato l'opportunità di registrare le melodie, cantate o mormorate dai pazienti.

⁵ In questo contesto, per pertinenza tematica, si fa riferimento nello specifico alla malattia di Alzheimer che, secondo i dati epidemiologici, è la forma di demenza più diffusa. Tuttavia, è bene tenere presente che il termine "demenza" comprende un più ampio numero di diagnosi a cui possono essere destinati, in egual misura, interventi mediati dall'arte.

⁶ Guarino Floren 2016.

⁷ Nastro 2018.



Fig. 2. Valentina Vettori, *Alzheimer Café II*, 2014, performance, still da video, MAXXI – Museo Nazionale delle Arti del XXI secolo, Roma.

La ricerca di Vettori parte quindi da un dialogo a cui le persone sono libere di partecipare, utilizzando un linguaggio – quello sonoro, per l'appunto – capace di recuperare i frammenti di esistenza. A partire da questi, in una fase successiva, Vettori determina la forma del lavoro, la cui veste varia a seconda del luogo in cui viene restituita al pubblico. L'opera, quindi, fase finale del processo creativo, diventa uno spazio esperibile che permette agli utenti che interagiscono con essa di entrare in contatto – e talvolta di riconoscersi – con i ricordi musicali delle persone che vivono nelle strutture di assistenza.

Finora sono state realizzate quattro operazioni che, forti dell'influenza data dal contesto geografico e culturale di riferimento, possono apparire molto distanti da un punto di vista formale.

Alzheimer Café I (fig. 1) è stato realizzato nel 2014 alla Kunsthalle di Göppingen in Germania. Si tratta di un ambiente chiuso di forma piramidale al cui interno, sul pavimento, sono collocate due botole. L'apertura di queste, deputata al fruitore, grazie a degli altoparlanti dotati di un sensore, libera quelle memorie campionate dall'artista nel corso della sua esperienza sul campo⁸.

Nello stesso anno, in occasione della mostra *Open Museum – Open City* curata da Hou Hanru al MAXXI di Roma, è stata realizzata la seconda tappa di questo percorso⁹ (fig. 2). Il lavoro, qui, non appariva più come circoscritto, ma diventava uno spazio espanso, performativo e immaginario, in cui l'attivazione era deputata a cinque performer che guidavano il viaggio dei visitatori¹⁰ in questa «nuvola sonora in cui preservare i ricordi prima che svaniscano»¹¹.

⁸ Polgar 2015.

⁹ Per il catalogo dell'intera esposizione si rimanda a: Hanru 2014.

¹⁰ Vettori 2014.

¹¹ Casavecchia 2017.



Fig. 3. Valentina Vetturi, *Alzheimer Cafè Trivero*, 2017, componimento sonoro, Fondazione Zegna, Trivero. Foto di documentazione Adicorbetta.



Fig. 4. Valentina Vetturi, *Alzheimer Cafè Umeå*, 2108, public intervention, Operaplan, Umeå, Svezia.

Nel 2017 l'artista è intervenuta a Trivero, posizionando l'*Alzheimer Cafè* all'aperto nel giardino di Casa Zegna (fig. 3). In questo caso, le voci raccolte nei centri diurni della città confluivano in un ambiente sonoro immersivo, circoscritto da quattro casse posizionate ai punti estremi di un quadrato, entro cui il visitatore era invitato a muoversi¹². L'anno successivo, la ricerca di Vetturi è approdata a Umeå, in Svezia (fig. 4), dove il suo dispositivo di moltiplicazione del ricordo è stato posizionato nello spazio antistante il Teatro dell'Opera della città. Qui, il movimento del suono attivava otto panchine nella piazza, mentre un'installazione sonora a otto canali trasmetteva frammenti musicali che illuminavano lo spazio e i dintorni¹³.

¹² Casavecchia 2017.

¹³ Vetturi 2018.

Sintomatica, nel lavoro di Vetturi, è infine la scelta del titolo del progetto. Gli *Alzheimer Cafè*, infatti, sono occasioni in cui le persone con demenza e chi se ne prende cura possono trascorrere alcune ore in un'atmosfera accogliente, accompagnati da personale qualificato. Un luogo reale di dialogo e di incontro prende così respiro in un'opera in grado di connettere, grazie alla mediazione dell'artista, l'intimità delle persone che vivono nei centri di assistenza e il pubblico che con essa interagisce.

Dalla ricerca sul campo all'arte partecipativa

Tra i sottili intrecci che animano l'incontro tra artisti e malattia di Alzheimer, un capitolo importante riguarda l'arte partecipativa. Questa si inserisce in quelle pratiche, avviate a partire dagli anni Novanta, che fuoriescono dallo studio dell'artista e che sono note anche come arte relazionale¹⁴, arte dialogica o arte socialmente impegnata¹⁵. Si tratta, quindi, di un termine che viene utilizzato per indicare tutte quelle azioni che prevedono il coinvolgimento attivo del pubblico nella creazione e «definizione dell'opera di cui fruisce»¹⁶. A differenza dell'arte interattiva, dove in genere prevale il rapporto uno-a-uno, l'arte partecipativa si distingue per il coinvolgimento di molte persone e affonda le proprie radici in quelle ricerche che, dagli anni Sessanta, includono nella creazione artistica pratiche sociali per avvicinare l'arte alla vita di tutti i giorni¹⁷.

Sono numerosi gli studi che dimostrano come gli approcci partecipativi basati sull'arte possano collaborare al benessere delle persone che vivono con la demenza¹⁸. A tal proposito, è interessante riprendere la definizione che, in ambito anglosassone, viene data al concetto di «co-creazione»¹⁹. Nelle pratiche partecipative, infatti, non c'è un unico autore: gli artisti coinvolti non istruiscono, piuttosto diffondono la conoscenza associata alle loro abilità, privilegiando così il processo creativo del singolo²⁰. Pare pertinente, volendo definire i risultati di queste esperienze, parlare di «progetti» più che di «opere», proprio per enfatizzare l'intrinseca natura dinamica di un processo sociale in costante evoluzione, spesso legato alla ricerca sul campo. Un approccio, quindi, non solo radicato nella prassi ma che si distingue per la capacità di estendersi nel tempo e mutare forma, sfuggendo all'immagine di opera come oggetto finito e statico.

Nell'immaginario comune, del resto, le persone affette da demenza sono state scarsamente riconosciute come agenti creativi²¹; tuttavia, le pratiche partecipative hanno il potenziale di capovolgere questa visione. La relazione che viene messa in atto dagli artisti, infatti, innesca un coinvolgimento attivo e creativo. In tal senso, emergono delle vere e proprie opportunità di scambio che offrono la possibilità alla persona che vive con la malattia di condividere il proprio

¹⁴ Bourriaud, 2010.

¹⁵ Bishop 2006.

¹⁶ Giubila 2007.

¹⁷ Bishop 2006, 10.

¹⁸ Zeilig, Killick, Fox 2014, 7-34.

¹⁹ Matarasso 2017.

²⁰ Zeilig, West, Byl Williams 2018, 138.

²¹ Zeilig, West, Byl Williams 2018, 141.

mondo interiore utilizzando l'universalità del linguaggio artistico, capace di accedere ai sensi e, quindi, alle emozioni²².

Il lavoro d'artista e la partecipazione: Arrivederci Amore Ciao di Marina Arienzale

Il lavoro di Marina Arienzale (Firenze, 1984) trova spazio all'interno del programma *A più voci* promosso dalla Fondazione Palazzo Strozzi di Firenze. Quest'ultima, che aderisce al sistema regionale dei Musei Toscani per l'Alzheimer, per ogni mostra organizza una serie di incontri, guidati da educatori museali e geriatri, riservati alle persone che vivono con la malattia e a chi se ne prende cura. Il progetto, lontano da finalità riabilitative o di stimolazione cognitiva, si configura come una risposta mirata alle necessità di un pubblico particolare, promuovendo socialità, interazione e nuove modalità comunicative in grado di favorire la condivisione²³.



Dal 2016 il programma ha esteso la sua portata coinvolgendo direttamente gli artisti, i quali, facendo confluire le loro ricerche nell'ideazione dei diversi laboratori, utilizzano le potenzialità comunicative dell'arte per avvicinare partecipanti e *caregiver* alle opere in esposizione²⁴. Si può infine affermare che i risultati di queste esperienze rientrano, a pieno titolo, nei binari dell'arte partecipativa.

Fig. 5. Marina Arienzale, *Arrivederci amore ciao*, 2018-2019, performance realizzata all'interno del progetto *A più voci* a cura di Irene Balzani, Fondazione Palazzo Strozzi, Firenze. Foto di Claudia Gori. Courtesy: Fondazione Palazzo Strozzi.

Tra il 2018 e il 2019, Palazzo Strozzi ha ospitato la retrospettiva *The Cleaner* dedicata alle opere di Marina Abramović. In questo caso Arienzale, pur lavorando come performer per la mostra, ha preso parte al programma *A più voci* con il progetto *Arrivederci Amore Ciao*²⁵ (fig. 5).

L'artista, già coinvolta in questo tipo di esperienza, aveva iniziato a ragionare sul concetto di identità. Entrando in contatto con le strutture di assistenza, si era resa conto delle sfide che vedono coinvolte le persone con Alzheimer, per le quali può essere complesso non solo relazionarsi al proprio corpo e a quello degli altri, ma anche sentirsi parte di un gruppo.

The Cleaner è diventato così un ottimo trampolino per sviluppare una riflessione più ampia sul tema della corporeità, alimentato proprio dai lavori presenti in mostra. Questi restituivano corpi da osservare e attraversare, sollecitando quindi una partecipazione attiva da parte del pubblico.

Le prime sale erano dedicate al rapporto tra Marina Abramović e il compagno Ulay; Arienzale ha perciò scelto di avvicinarsi alla narrazione espositiva, con-

²² Bartorelli 2021, 81.

²³ Balzani et al. 2014, 43.

²⁴ Fondazione Palazzo Strozzi 2020, 5.

²⁵ Per un approfondimento in merito all'esperienza si veda: Fondazione Palazzo Strozzi 2020.

dividendo con i partecipanti una storia personale di abbandono: il compagno l'aveva da poco lasciata, portandosi via tutto, senza spiegazioni. Il laboratorio da lei ideato si intrecciava così con due sentieri cari all'artista serba: l'eterno legame tra l'arte e la vita e la profonda riflessione sul tessuto delle relazioni umane²⁶.

Il gruppo, dopo aver visitato alcune porzioni espositive, veniva accompagnato in una stanza dove Arienzale si trovava immobile e in silenzio, in uno spazio definito da un nastro blu, vestita con solo una camicia da notte. Di fronte a lei, erano state disposte delle sedie destinate ad accogliere i partecipanti. Per entrare in sintonia con il gruppo, l'artista ha scelto di rivivere quella situazione paralizzante di abbandono. Al suo fianco, un educatore aveva il compito di leggere ad alta voce un messaggio – a lei rivolto e mai consegnato – che l'ex compagno aveva pubblicato su un blog. In questo modo, l'artista donava un frammento importante di sé ai presenti, i quali potevano identificarsi con quel distacco, ma anche prenderne le distanze. In un lato della stanza, un tavolo ospitava vari oggetti, tra cui abiti, accessori, gioielli, cosmetici e profumi (fig. 6).

A tal proposito, come si legge nel libretto che ha scortato questo lavoro:

Quello che indossiamo non ha soltanto una dimensione estetica: è un modo per presentarsi al mondo, significa affermare la propria personalità, consente di nascondere o al contrario esaltare parti del nostro corpo. Molte delle persone che vivono con la demenza non scelgono come vestirsi. A casa, o nelle strutture dove vivono, vengono spogliate, lavate, asciugate e vestite da mani che spesso non riconoscono e alle quali devono affidarsi²⁷.

Dopo la lettura, gli educatori chiedevano ai partecipanti di aiutare Arienzale a vestirsi per permetterle di uscire dal torpore e tornare a vivere. L'artista, mettendosi a nudo, intendeva «capovolgere l'idea del prendersi cura»²⁸. Ha scelto quindi di porsi in una situazione di totale vulnerabilità, chiedendo l'aiuto di persone che sono abitualmente percepite attraverso la lente della loro fragilità.

I partecipanti iniziavano così a prendere contatto con il corpo dell'artista, scegliendo i vestiti e gli accessori, prediligendo determinate stoffe rispetto ad



Fig. 6. Marina Arienzale, *Arrivederci amore ciao*, 2018-2019, performance realizzata all'interno del progetto *A più voci* a cura di Irene Balzani, Fondazione Palazzo Strozzi, Firenze. Foto di Claudia Gori. Courtesy: Fondazione Palazzo Strozzi.

²⁶ Fondazione Palazzo Strozzi 2020, 3.

²⁷ Fondazione Palazzo Strozzi 2020, 3.

²⁸ Fondazione Palazzo Strozzi 2020, 3.

altre e assicurandosi che gli abiti calzassero nel migliore dei modi. Ciò che è emerso è stata una dedizione tale che li ha spinti, nonostante i problemi di deambulazione di alcuni, a mettersi in ginocchio per aiutarla a vestirsi (fig. 7). C'era chi la incoraggiava e chi invece la insultava, proprio perché, data la natura dell'abbandono, alcune storie personali di sofferenza venivano inevitabilmente a galla, come la riscoperta del significato di scegliere cosa indossare, non sempre scontato per chi risiede in una struttura residenziale.

A questo punto, emerge con evidenza il parallelismo del lavoro di Arienzale con la performance *Rhythm 0* di Marina Abramović, eseguita nel 1974 presso la Galleria Studio Morra di Napoli. In tale occasione, infatti, anche l'artista serba invitò il pubblico ad interagire con il suo corpo, utilizzando una serie di oggetti disposti su un tavolo di fronte a lei. Questi comprendevano utensili d'uso comune ma anche veri e propri strumenti di tortura come catene, bastoni e persino una pistola carica.

Se in un primo momento l'atmosfera era contenuta, con il procedere dell'azione le reazioni dei presenti diventavano sempre più estreme tant'è che, alcuni, iniziarono a denudarla, insultarla e persino ferirla. Con questa performance, Abramović, affidandosi completamente al pubblico, ha aperto le porte a una profonda riflessione sul lato oscuro e sadico dell'umanità²⁹.

Diversamente, l'esperienza di Arienzale ha creato un'atmosfera intrisa di premura e rispetto. La sua opera, vera e propria epifania, si trasformava in un elegante tributo alla capacità dell'arte di agire come collante sociale, andando oltre le barriere apparenti delle diversità e rivelando la potenza insita nelle relazioni umane.

Una volta terminati i preparativi, Arienzale usciva dalla stanza vestita di tutto punto, spronata dagli stessi par-



Fig. 7. Marina Arienzale, *Arrivederci amore ciao*, 2018-2019, performance realizzata all'interno del progetto *A più voci* a cura di Irene Balzani, Fondazione Palazzo Strozzi, Firenze. Foto di Claudia Gori. Courtesy: Fondazione Palazzo Strozzi.



Fig. 8. Marina Arienzale, *Arrivederci amore ciao*, 2018-2019, performance realizzata all'interno del progetto *A più voci* a cura di Irene Balzani, Fondazione Palazzo Strozzi, Firenze. Foto di Claudia Gori. Courtesy: Fondazione Palazzo Strozzi.

²⁹ Maselli, 2016.

tecipanti; ad accompagnarla la canzone di Caterina Caselli che dava il titolo al progetto (fig. 8).

Il laboratorio si teneva, inoltre, nei momenti di regolare apertura del museo, in modo tale da permettere a coloro che gravitavano nelle sale espositive di entrare in contatto con una performance tra le performance, dove i partecipanti più attivi erano proprio le persone con Alzheimer.

La volontà di Marina Arienzale era che questi corpi, generalmente manipolati da mani altrui, potessero acquisire un ruolo centrale che consentisse loro di sentirsi parte di un gruppo. Dopo l'esperienza al museo, c'è stata una presa di coscienza da parte degli operatori delle strutture di assistenza coinvolte che ha portato ad una rinnovata attenzione alla scelta mattutina degli abiti dei pazienti.

Conclusioni

Gli esempi riportati mostrano come l'artista, nell'entrare in contatto con le persone con malattia di Alzheimer, apra le porte ad uno scenario fatto di traiettorie dialoganti dove vengono esaltati quei processi relazionali che sono sempre attivi sotto la superficie visibile.

Di fronte allo stigma che ancora oggi ingabbia il mondo circoscritto dalla demenza, il lavoro degli artisti diventa quanto mai provvidenziale poiché consente alla comunità di entrare in contatto con lo spirito creativo di queste persone, avviando un processo di comunicazione e di valorizzazione.

Vetturi, partendo dalla ricerca sul campo e utilizzando il linguaggio che le è proprio, raccoglie e moltiplica una parte privata di queste esistenze, diventando così l'agente di una connessione più ampia. L'opera, risultato finale della sua ricerca, diventa metafora di un incontro dove il pubblico che vi interagisce e chi ha prodotto il suono si ritrovano in una dimensione condivisa.

Nell'arte partecipativa, ove si ritiene pertinente collocare il lavoro di Arienzale, centrale non è tanto il prodotto finito, quanto piuttosto lo stimolo che l'artista riesce ad iniettare nella vita di queste persone. In questo senso, l'oggetto d'arte lascia spazio ad un luogo di confronto e relazione in cui cruciali sono il processo e la scoperta dell'altro³⁰. Il lavoro d'artista non si esaurisce nel qui ed ora ma trova respiro nella vita e nella quotidianità delle persone che incontra, diventando una sorta di "agente scatenante".

A tal proposito, diventa quanto mai calzante riprendere la posizione dell'artista Cesare Pietroiusti che, oltre ad aver lavorato a stretto contatto con le persone con malattia di Alzheimer nel progetto *Flussi (interrotti) di parole* (2016)³¹, offre una definizione alternativa a quella di arte partecipativa. Egli parla infatti di *OperaViva*, ossia:

Quella che va fiera del suo essere difficile da definire o collocare nello spazio e nel tempo, non per snobismo intellettualistico, ma per una speciale forma di affetto – tropismo, adesività, reticolarità – che ella sente nei confronti del mondo, di tutto il possibile che

³⁰ Cfr. Giubila 2017.

³¹ Cfr. Zanella, Castiglioni 2016, 121-125.

riesce ad arricchire di senso, potenza educativa, balzi associativi, intensità emotiva. *L'OperaViva* è appiccicosa, si porta appresso filamenti e collegamenti con oggetti, persone, stati d'animo e relazioni; a ben guardare, è solo la pigrizia mentale dell'osservatore a farla sembrare finita in qualche posto e in qualche modo. *L'OperaViva*, una volta che entri, con un affetto simile al suo, nel suo spazio espositivo, non te la stacchi facilmente di dosso³².

Per quanto concerne questa particolare tipologia di utenza e in virtù degli esempi sopra riportati, si può aggiungere che *L'OperaViva* è quella che consente di vedere la persona e non la malattia. È quella che abbatte lo stigma di una malattia che c'è e che non si vede. *L'OperaViva* è quella che fa del lavoro d'artista un processo di cura che per quanto diverso da quello canonico, condiviso e formalizzato, è altrettanto importante poiché agisce sulla quotidianità delle persone che incontra. *L'OperaViva* valorizza gli individui, riconoscendone l'importanza e mostrando a chi vi entra in contatto che la vita è degna d'essere vissuta anche di fronte alla fragilità. *L'OperaViva* permette all'identità di resistere di fronte ad una malattia che sebbene voglia cancellare il passato, non preclude il futuro.

Bibliografia

- Alzheimer's Society, *Caring culture: museums reaching out to people with dementia*, 1° dicembre 2020, <<https://www.alzheimers.org.uk/dementia-together-magazine-dec-20jan-21/caring-culture-museums-reaching-out-people-dementia>> (ultimo accesso 18 gennaio 2024).
- Basting A. D. 2009, *Forget Memory: Creating Better Lives for People with Dementia*, Baltimore, MD.
- Balzani I. et al. 2014, "A più voci". *Il progetto di Palazzo Strozzi per le persone con Alzheimer e per chi se ne prende cura*, «Nuove Arti Terapie», anno V, n. 2, 43.
- Bartorelli L. 2018, *I volti dell'Alzheimer. Nuovi modelli di cura per la demenza*, Roma, 81.
- Bishop C. 2006, *La svolta sociale: La collaborazione e i suoi dissensi*, trad. italiana di Bommarito P., «Roots & Routes» <<https://www.roots-routes.org/la-svolta-sociale-la-collaborazione-suoi-dissensi-claire-bishop/>> (ultimo accesso 22 gennaio 2024).
- Bishop C. 2006, *Participation: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery London, UK, 10.
- Bishop C. 2012, *Artificial Hells: Participatory Arts and the Politics of Spectatorship*, Londra – New York.
- Bourriaud N. 2010, *Estetica relazionale*, Milano.
- Bucci C., *Alzheimer al museo*, «I luoghi della cura», n. 4, 19 settembre 2019, <<https://www.luoghicura.it/operatori/strumenti-e-approcci/2019/09/alzheimer-al-museo/>> (ultimo accesso 16 gennaio 2024).
- Casavecchia B., *Alzheimer Cafè Trivero, una conversazione tra Barbara Casavecchia e Valentina Vetturi*, 25 marzo 2017, <<https://www.valentinavetturi.com/alzheimer-cafe-trivero-una-conversazione-tra-barbara-casavecchia-e-valentina-vetturi/>> (ultimo accesso 15 gennaio 2024).
- De Luca M. 2017, *La cura dell'arte: arti visive e malattia*, «Economia della Cultura», n.2, 307.
- Fancourt D., Finn S. 2019, *What is the Evidence on the Role of the Arts in Improving Health*

³² Pietroiusti 2016.

- and Well-Being? A Scoping Review*, World Health Organization; Regional Office for Europe.
- Fondazione Palazzo Strozzi 2020, *Arrivederci amore ciao. Laboratorio con Marina Arienzale*, in *A più voci. Un progetto per le persone con malattia di Alzheimer e chi se ne prende cura per la mostra Marina Abramović*, The Cleaner (21/09/2018- 20/01/2019, Firenze, Palazzo Strozzi), 3. <https://www.palazzostrozzi.org/wp-content/uploads/2020/09/A-piu%CC%80-voci_Marina-Abramovic.pdf> (ultimo accesso 28 dicembre 2023).
- Giubila M. 2017, *Cesare Pietroiusti e la sua arte relazionale*, «Rivista di Psichiatria», vol. 52, n. 2.
- Guarino Floren S., *Un'intrusa nel mondo dell'arte. E altre storie*, «Exibart», 10 dicembre 2016, <<https://www.exibart.com/progetti-e-iniziative/unintrusa-nel-mondo-dellarte-e-altre-storie/>> (ultimo accesso 16 gennaio 2024).
- Hanru H. 2014 (a cura di), *Open Museum Open City*, catalogo della mostra (Roma, Museo MAXXI, 24 ottobre-30 novembre 2014), Milano.
- Maselli A., *Rhythm 0. Quando Marina Abramović sconvolse il pubblico napoletano*, «Art-sLife», 10 ottobre 2016 <<https://artslife.com/2016/10/10/rhythm-0-quando-marina-abramovic-sconvolse-il-pubblico-napoletano/>> (ultimo accesso 22 maggio 2024).
- Matarasso F., *Co-creation*, «A Restless Art», 9 marzo 2017 <<https://arestlessart.com/2017/03/09/co-creation/>> (ultimo accesso 22 gennaio 2024).
- Nastro S., *Alzheimer Cafè. Giunge in Svezia il Progetto di Valentina Vetturi sul tema della memoria*, «Artribune», 7 settembre 2018 <<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2018/09/alzheimer-cafe-giunge-in-svezia-il-progetto-di-valentina-vetturi-sul-tema-della-memoria/>> (ultimo accesso 17 gennaio 2023).
- Pietroiusti C., *L'incompiuta: Che cos'è un'opera viva?*, «OperaViva Magazine», 24 maggio 2016 <<https://operavivamagazine.org/lincompiuta/>> (ultimo accesso 21 gennaio 2024).
- Polgar A. 2015, *Alzheimer Cafè. Conversation with Valentina Vetturi*, «Idea», n. 47 <<http://idea.ro/revista/en/article/XLwdbSsAADsAmkRQ/alzheimer-cafe>> (ultimo accesso 20 gennaio 2024).
- Rosenberg F. et al. 2009, *Meet Me. Making Art Accessible to People with Dementia*, Museum of Modern Art, New York.
- Vetturi V. 2014, *Alzheimer Cafè II. Performance with five dancers*, Gallery 5, MAXXI Museum, Rome, 2014 <<https://www.valentinavetturi.com/portfolio/alzheimer-cafe-ii/>> (ultimo accesso 15 gennaio 2024).
- Vetturi V. 2018, *Alzheimer Cafè*, Umeå, Public intervention, Operaplan, Umeå, Sweden <<https://www.valentinavetturi.com/portfolio/alzheimer-cafe-umea/>> (ultimo accesso 23 gennaio 2024).
- Zanella E., Castiglioni A. 2016 (a cura di), *Urban Mining / Rigenerazioni Urbane*, catalogo della mostra (Gallarate, MA*GA, 14 maggio-17 luglio 2016), Mantova.
- Zeilig H., Killick J., Fox C. 2014, *The Participative Arts for People Living With A Dementia: A Critical Review*, «International Journal of Ageing and Later Life», vol. 9, n. 1, 7-34.
- Zeilig H., West J., Byl Williams M. 2018, *Co-creativity: Possibilities for Using the Arts with People with Dementia*, «Quality in ageing and older adults», vol. 19, n. 2, 135-145.

Pompei e i Sanniti: un progetto di analisi del paesaggio urbano

CHIARA SILECCHIA
Università degli Studi di Torino
chiara.silecchia@unito.it

Abstract

«The Osci held Herculaneum and the nearby Pompeii, near which the river Sarno flows; after them the Etruscans and the Pelasgians kept it and after that the Samnites, who were finally driven away (by the Romans)». With these words Strabo (Str. 5.4.8) handed down the presence of the Samnites in Pompeii, a presence confirmed by Oscan inscriptions and many archaeological evidence related to buildings which populated Pompeii from the late 4th to the early 1st century BC. If the late-Samnite city is more easily reconstructable, thanks to many buildings and structures still visible, the previous phases need special attention to be understood as a whole. Research in Pompeii has revealed evidence often hidden by time or reused. All these “puzzle pieces” need to be reassembled to understand the urban landscape of the early Samnite phases. The object of this paper is to illustrate the steps of this research that, through the use of the Archaeological Information System methodology¹, collects, analyzes and catalogues all the known data and represents them on georeferenced urban cartography in order to create phase plants of the city and of individual urban contexts.

Keywords

Pompeii; Samnite age; Archaeological Information System; ancient architecture; urban landscapes.

Progetto Pompei Sannitica

Da novembre 2021 ha preso avvio, presso il Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino, un progetto di dottorato² incentrato sulla ricerca di tutte le attestazioni archeologiche riferibili al periodo Sannitico a Pompei, con *focus* sulle fasi tra fine IV-prima metà del II secolo a.C., che precedono quel fenomeno di “romanizzazione” che cambierà il volto della città. La complessità nella ricostruzione di queste fasi a scala urbana è data principalmente dalla continuità di vita dell'abitato: molte attestazioni giacciono ancora al di sotto dei livelli oggi visibili mentre altre sono riutilizzate all'interno di edifici che hanno subito, nel tempo, numerosi cambiamenti. Le ricerche archeologiche svoltesi a Pompei hanno contribuito notevolmente all'aumento delle conoscenze sulle fasi pre-romane della città, ma la mole di dati emersa necessita di essere analizzata a livello complessivo per cercare di comprendere i paesaggi antichi

¹ Carandini, Carafa 2017.

² Dottorato in Scienze Archeologiche, Storiche e Storiche Artistiche, 37° ciclo. Progetto “La Pompei Sannitica: analisi e ricostruzione del paesaggio urbano”, supervisionato dal Prof. D. Elia.

non più visibili³. Obiettivo della ricerca è dunque quello di raccogliere tali elementi, studiarli, integrarli tra loro nel tentativo di ricostruire sia la storia di singoli contesti all'interno della città, sia la storia del paesaggio urbano nelle prime fasi sannitiche.

Metodologia e fasi operative

Il progetto segue la metodologia alla base del Sistema Informativo Archeologico realizzato per il progetto di Sapienza su Roma Antica⁴, applicato in seguito sul Lazio Antico⁵ ed attualmente in uso in un progetto sulla *Regio VII* di Pompei⁶. Tale metodologia prevede una serie di fasi operative: ricerca del dato attraverso la consultazione di tutte le fonti disponibili, della bibliografia e degli archivi; analisi e catalogazione attraverso la creazione e compilazione di database; vettorializzazione dei dati su base cartografica georiferita; elaborazione di piante di fase tematiche e ricostruzione del contesto urbano nelle sue diverse fasi. La ricerca ha preso avvio dallo studio e dal confronto di fonti letterarie, epigrafiche, archivistiche e dalla letteratura scientifica.

Gli autori antichi che rimandano alla presenza dei Sanniti a Pompei sono due: Strabone⁷ racconta come la città fosse nelle mani dei Sanniti prima della conquista romana; Tito Livio⁸ riporta un evento databile al 310 a.C. (seconda Guerra Sannitica), quando un contingente militare di alleati romani sbarcò a Pompei per saccheggiare il territorio di Nocera, ed al rientro alle navi fu respinto dagli *agrestes* che popolavano l'agro pompeiano. È un evento che si colloca alla fine del IV secolo a.C., momento in cui la città comincia a restituire importanti tracce di vita dopo un periodo di "stasi" (si pensi ad esempio alla costruzione della prima cinta muraria sannitica), e che coincide con quel fenomeno di 'sannitizzazione' che ha coinvolto altre note città della Campania⁹. Tra le fonti epigrafiche in lingua osca, quelle più antiche (databili tra fine III-II secolo a.C.) fanno spesso riferimento ad attività svolte dai magistrati nella città (ad esempio i restauri della Via Salaria, attuale Via Consolare¹⁰). Utili per l'individuazione dei luoghi e per la conoscenza della toponomastica sannitica sono anche le note *eituns*, come quella posta all'ingresso della Casa di Pansa (VI 6, 1) che cita la *veru Sarinu*, Porta Salaria ovvero Porta Ercolano¹¹. Le fonti d'archivio possono fornire informazioni importanti se relative a scavi inediti soprattutto del '900, momento in cui si inizia a porre attenzione alle fasi pre-romane della città. Chiaramente, la fonte principale di informazione resta la letteratura scientifica che, grazie alle attività di ricerca effettuate soprattutto negli anni più recenti, si è arricchita di numerosi contributi fondamentali per lo studio delle fasi più antiche della città.

³ Per la Pompei arcaica, Avagliano 2018.

⁴ Carandini, Carafa 2012; Carandini, Carafa (trad. Campbell Halavais) 2017.

⁵ Il Progetto Lazio Antico <<https://lazioantico.it/>>, diretto da P. Carafa e M.T. D'Alessio dell'Università Sapienza di Roma, offre una mappatura digitale completa dei beni archeologici di questo territorio tra la metà del IX secolo a.C. e la metà del VI secolo d.C. (Bogdani 2022).

⁶ D'Alessio, Bianco, Bossi 2023.

⁷ Str. 5.4.8.

⁸ Liv. 9.38.2-4.

⁹ Cerchiai 2014, 81.

¹⁰ Vetter 1953, n. 9-10.

¹¹ Vetter 1953 n. 24; Guidobaldi, Pesando 2018, 176.



Fig. 1. Pompei, contesti analizzati (rielaborazione autrice su cartografia Morichi, Paone, Sampaolo 2018).

Al fine di sviluppare un quadro sistematico delle conoscenze sulle fasi sannitiche a Pompei, si è proceduto dunque all'analisi delle fonti e, ove possibile, alla verifica autoptica del dato tramite ricognizione *in situ*, per rintracciare (secondo metodo) le Unità Topografiche (UT), ovvero il più piccolo elemento identificabile del paesaggio antico percepito come unità¹² all'interno di un macro-contesto, l'Unità di Sito (US)¹³; gruppi di unità topografiche possono formare aree, complessi, isolati (*Insulae*) e si inseriscono all'interno delle convenzionali *Regiones*¹⁴. Oltre alle Unità Topografiche, la ricerca condotta ha individuato e catalogato anche un'altra categoria di elementi definita "Oggetti": evidenze (rinvenute *in situ*, in giacitura secondaria, ricollocate, perdute ma della cui esistenza si abbia notizia), riconducibili ad elementi pavimentali, parietali, architettonici, epigrafici e scultorei. Unità Topografiche ed Oggetti sono stati catalogati in database all'interno dei quali sono confluite tutte le informazioni desumibili dall'analisi delle fonti. All'UT è stata attribuita, ove possibile¹⁵, una Classe (*opera militare, edificio amministrativo, luogo di culto* etc.) ed una Tipologia (le porte urbane rientrano nella tipologia *Porta* della classe *opera militare*); inoltre, ne è stata individuata la scansione in periodi e fasi, determinati dalle modifiche effettuate nell'arco di tempo compreso fra la sua costruzione e l'abbandono. Si è poi proceduto con la rappresentazione su base cartografica georiferita¹⁶ mediante l'utilizzo del software AutoCad, realizzando infine piante di fase tematiche dei singoli contesti e a scala urbana.

¹² D'Alessio, Bianco, Bossi 2023, 139-141.

¹³ In questo caso la città di Pompei entro la sua cinta muraria.

¹⁴ Fatta eccezione per il circuito murario, che circonda la città, e per il reticolo stradale, che la suddivide (Carandini, Carafa 2017).

¹⁵ Il dato risulta *Non Identificato* nei casi in cui l'attribuzione non sia stata possibile.

¹⁶ In base alle fonti, le UT sono state rappresentate in maniera perimetrata o simbolica tramite l'utilizzo del segno "cerchio", con raggio di 1 o 2 metri in base alla localizzazione incerta o certa del dato. La rappresentazione è stata effettuata sulla cartografia aggiornata realizzata nell'ambito del "Grande Progetto Pompei", gentilmente resa disponibile dal Parco Archeologico di Pompei (PAP).

Analisi e ricostruzione di alcuni contesti pompeiani

Il lavoro di raccolta dati e georeferenziazione per la realizzazione di piante di fase a scala urbana è in corso d'opera. In questa sede vengono illustrati brevemente alcuni contesti (e relative piante), significativi per la loro diversa natura e per il panorama delle conoscenze acquisite sulle prime fasi sannitiche a Pompei (fig. 1).

L'area sacra di Venere

Il Santuario di Venere è un contesto fortemente problematico per la sua interpretazione e ricostruzione. Ancora oggi si dibatte sulla cronologia del primo monumentale tempio con porticato, che negli anni è stato collocato in epoca coloniale¹⁷, poi alla fine del II secolo a.C.¹⁸, ed infine in età augustea¹⁹. A prescindere dalla cronologia alta o bassa di tale complesso, è interessante sottolineare che quest'area assunse le vesti di un luogo sacro già nelle prime fasi sannitiche. Le prime sporadiche tracce rituali sono riconducibili alla fine del IV secolo a.C., relative a piccoli depositi votivi legati, secondo alcuni studiosi²⁰, a rituali di purificazione per la sacralizzazione dell'area. Il primo edificio sacro sembra darsi però a partire dalla fine del secolo successivo: nonostante la lacunosità dei resti, si identifica una struttura porticata aperta verso sud e che doveva estendersi ad est; nei livelli di distruzione, oltre al materiale architettonico, sono emersi notevoli elementi ceramici di pregio²¹.

Le recenti ricerche²² hanno inoltre messo in luce come, almeno nel II secolo a.C., l'area attualmente compresa nei limiti del Santuario risultasse in origine divisa in due isolati: uno ad ovest, che ospitava il luogo di culto ed un edificio di poco successivo, con strutture legate all'utilizzo dell'acqua; l'altro ad est, popolato da edifici (residenziali?) a corte, con scale e cisterne; a dividerli, un vicus che proseguiva verso le mura il tracciato di Vicolo del Gigante, oltre Via Marina. Sebbene questa configurazione si dati genericamente al II secolo a.C., è possibile supporre che l'area fosse strutturata così almeno dalla metà del III secolo a.C. (in base alla cronologia dell'edificio "a corte" individuato al di sotto del lato nord del portico, che delimiterebbe ad ovest l'isolato orientale²³, fig. 2).

Gli edifici privati

La continuità di vita della città, l'evoluzione dei suoi edifici ed il riutilizzo degli elementi antichi non hanno agevolato, in alcuni casi, la sopravvivenza e/o la facile lettura delle prime abitazioni sannitiche. Senza voler in questa sede effettuare una disamina completa (essendo la catalogazione ancora in corso), ci si limiterà a proporre alcuni esempi che sembrano testimoniare come la città,

¹⁷ Per i riferimenti bibliografici, Curti 2008b, 48, nota 4.

¹⁸ Curti 2008a; Curti 2008b; Curti 2009; Coletti et al 2010; Lepone 2017.

¹⁹ Battiloro, Mogetta 2021, 46-49, 50 e tab. 3.

²⁰ Curti 2008b, 52-53; Marchetti 2016. Per l'analisi archeobotanica, Fiorentino, Marinò 2008.

²¹ Coletti 2020, 80; Curti 2008a, 61; Curti 2008b, 51-52; Curti 2009, 500 e fig. 2, 501; D'Alessio 2009, 39; Lepone 2017, 97.

²² Battiloro et al. 2018; Battiloro, Mogetta 2021, 41-46.

²³ Coletti 2020, 79-80.

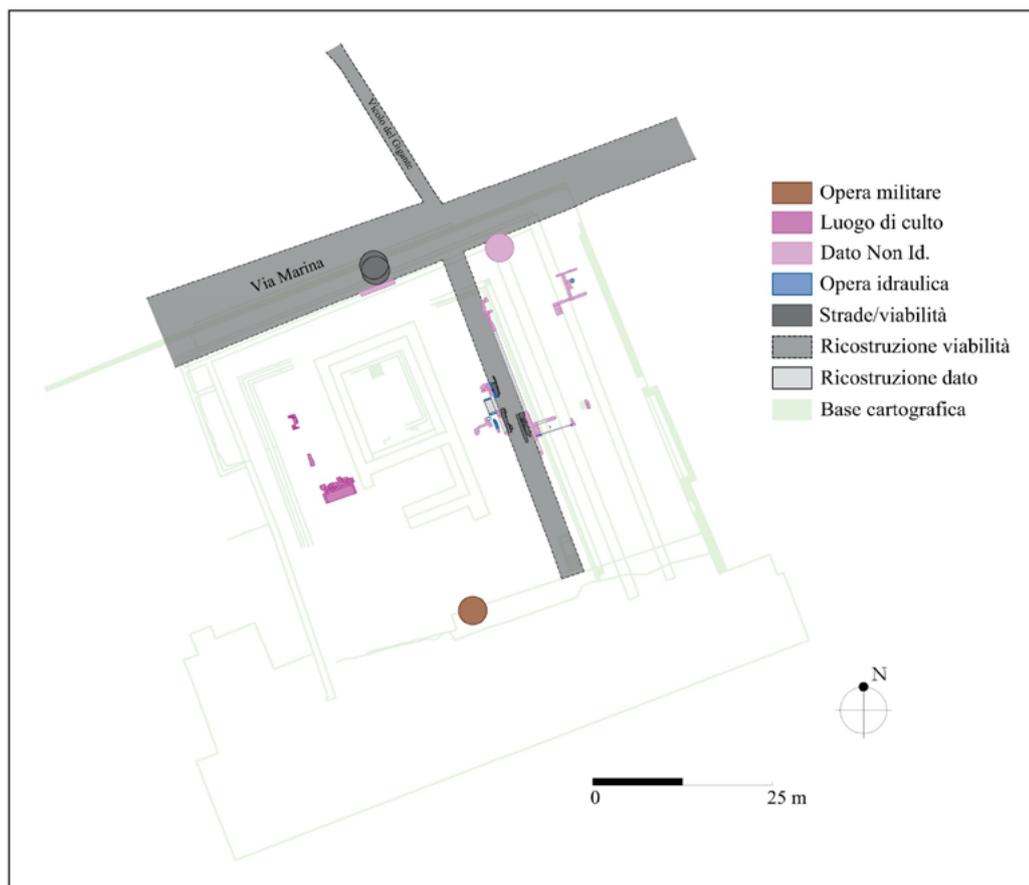


Fig. 2. Area sacra di Venere: seconda metà del III-prima metà del II secolo a.C. (rielaborazione autrice su base cartografica PAP).

tra la fine del IV e la prima metà del II secolo a.C., fosse popolata da edifici che richiamano modelli differenti.

Al di sotto della Casa di Giuseppe II (VIII 2, 38-39) sono state rinvenute fondazioni in blocchetti di calcare di un piccolo edificio a pianta quadrangolare, costruito tra fine IV-inizi III secolo a.C. ca.²⁴ (fig. 3a). Anche al di sotto della Casa delle Nozze di Ercole (VII 9, 47) sono emersi resti di edifici di modeste dimensioni (anche se maggiori e più articolati del precedente), realizzati in scaglie di calcare e lava con elevato probabilmente in materiale deperibile²⁵, che si datano nella seconda metà del III secolo a.C.²⁶ Tali strutture sembrano richiamare, nelle planimetrie elementari, alcuni edifici del Sannio interno²⁷ e rimangono in vita fino alla costruzione delle successive case ad atrio (fine del II secolo a.C.). Accanto a questi, vi sono edifici meno modesti che si ispirano ad ambiente greco/magno-greco, come quello edificato nell'Insula I, 5 (prima metà del III secolo a.C.), che ha restituito una sala da banchetto con pavimento in *signinum* e de-

²⁴ Carafa 1999, 20-23; Carafa 2005, 19, 22 e fig. 4; Carafa, D'Alessio 1998.

²⁵ L'aspetto di queste strutture ricorda le vicine *tabernae* individuate dal Maiuri nell'area del Foro (D'Alessio 2008, 278).

²⁶ D'Alessio 2008; Carafa, D'Alessio 2016, 219-221.

²⁷ Carafa, D'Alessio 1998, 141-142, nota 69.

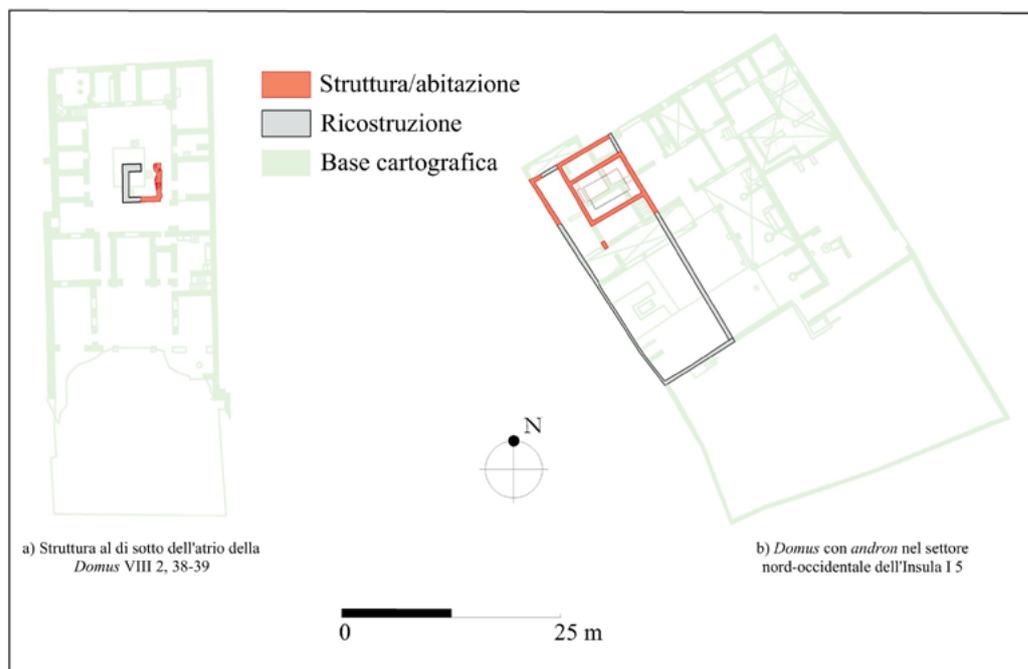


Fig. 3. a) Struttura di fine IV-inizi III secolo a.C.; b) *domus* della prima metà del III secolo a.C. (rielaborazione autrice su base cartografica PAP).

corazione pittorica con fregio ad onde marine. L'ambiente sarebbe riconducibile ad un *andron*, sala di ricevimento per uomini dell'aristocrazia locale²⁸ (fig. 3b).

Com'è noto, altri edifici sembrano ispirarsi già al modello della casa ad atrio, sebbene sulla cronologia alta di alcuni di essi sarebbe necessaria, forse, una maggiore cautela²⁹. Significativa in tal senso è la storia della Casa del Chirurgo (VI 1, 10): casa ad atrio con facciata in opera quadrata, i cui blocchi in calcare del Sarno, secondo l'analisi di A. Maiuri, furono reimpiegati dalla cinta muraria di V secolo a.C. (ad ortostati), distrutta alla fine del IV-inizi III secolo a.C. per la costruzione della prima cinta sannitica. Questo riutilizzo (rintracciato in diversi edifici pompeiani) spinse lo studioso ad ipotizzare un nesso temporale con la costruzione della prima cinta sannitica, attribuendo dunque una cronologia alta all'edificio. Negli anni si è consolidata l'idea che questa fosse una delle più antiche case ad atrio sannitiche, divenendo una sorta di archetipo ed incidendo non poco sugli studi della città³⁰. Grazie alle ricerche effettuate nell'ambito dell'*Anglo American Pompeii Project*³¹ è stato possibile indagare l'area in maniera estensiva mettendo in luce una storia diversa:

- alla fine del IV secolo a.C., in questa parte dell'isolato (che non presenta tracce di frequentazione precedenti), viene asportata una grande quantità di terreno per creare tre terrazzamenti digradanti verso sud; sulla terrazza mediana si costruiscono uno o più edifici che vengono distrutti intorno al 300

²⁸ Brun 2008. Per un'interpretazione pubblica dell'edificio, Guidobaldi, Pesando 2018, 100, 243. Per confronti a Pompei, D'Ambrosio, De Caro 1989, 173-215 (sale da banchetto sotto la Casa delle Forme di Creta).

²⁹ Carafa, D'Alessio 2016, 222-224; Zanella 2020, 699-700.

³⁰ Zanella 2020, 689-690.

³¹ Anderson, Robinson 2018, in particolare 61-83.

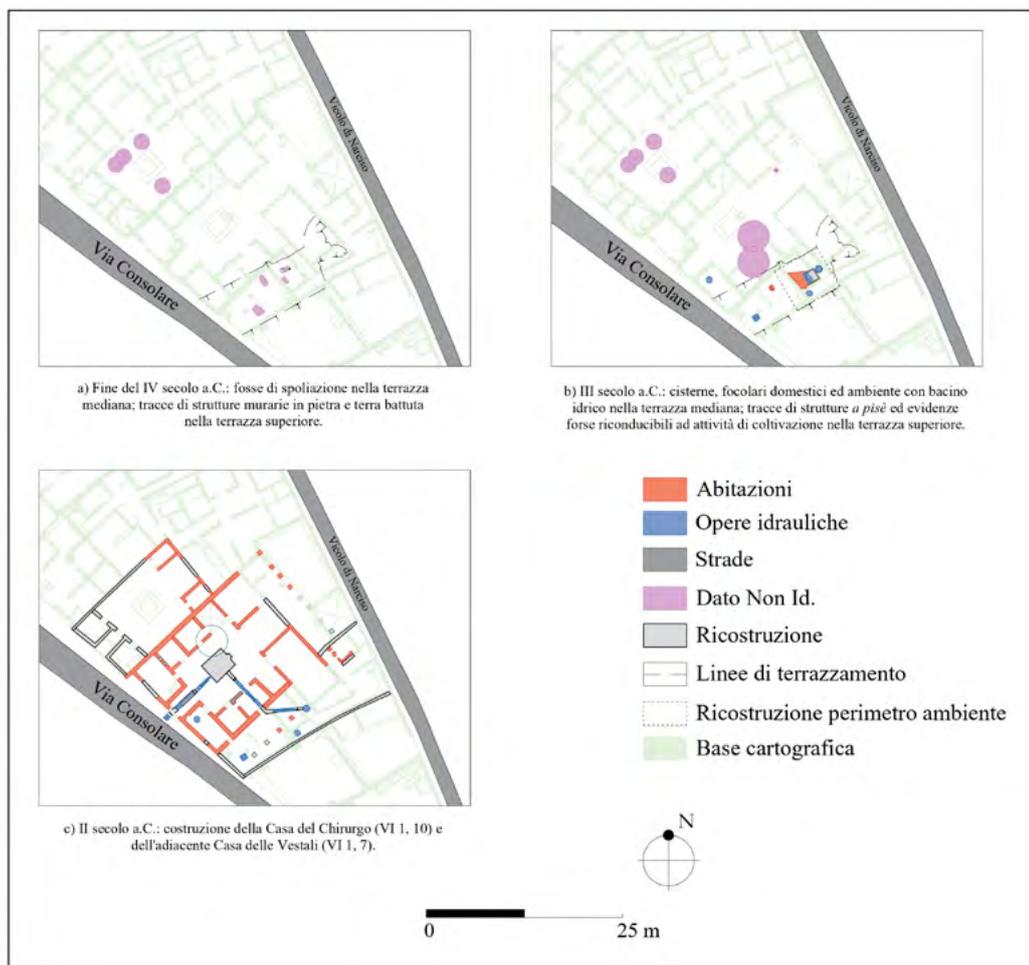


Fig. 4. Insula VI 1: frequentazione dell'isolato tra fine IV-II secolo a.C. (rielaborazione autrice su base cartografica PAP).

- a.C. ca. (resta traccia solo delle fosse di spoliazione che dovevano ospitare blocchi di pietra, forse calcarea; fig. 4a);
- sui livelli di distruzione si costruisce un edificio, probabilmente una casa, che restituisce pochi ma significativi resti relativi a focolari domestici, cisterne, ed un ambiente (circa 22-23 piedi osci per lato), all'interno del quale sono stati rinvenuti un battuto ed un bacino idrico. La struttura si data nell'arco del III secolo a.C., più verosimilmente intorno alla seconda metà (fig. 4b);
- verso la fine del secolo l'edificio viene distrutto ed il livello della terrazza mediana riportato alla quota di quella superiore: su questo piano si costruisce la nota casa ad atrio con facciata in opera quadrata che, in base ai materiali, si data non prima del 216 a.C. e non oltre il 130 a.C., almeno un secolo più tardi rispetto a quanto finora ipotizzato (fig. 4c).

Gli scavi hanno dunque consentito di far luce sulla storia di questo contesto, ma hanno anche evidenziato come nella Pompei sannitica l'attività antropica all'interno degli isolati si sia manifestata in modalità differenti. Se infatti qui si assiste ad un'iniziale azione di terrazzamento artificiale, in molti altri isolati della città è



Fig. 5. Insula I 11: popolamento tra fine III-prima metà del II secolo a.C. (rielaborazione autrice su base cartografica PAP).

l'orografia a dettare le regole: è questo il caso dell'Insula I 11, dove i salti di quota naturali hanno reso necessaria già in epoca arcaica una regolarizzazione grazie a muretti di terrazzamento (spesso in pappamonte), che hanno vincolato la lottizzazione successiva. L'isolato si sviluppa da nord a sud tra via dell'Abbondanza e via di Castricio, e comincia ad essere popolato intorno alla fine del III secolo a.C.³² da tre "casette a schiera" nella parte occidentale, una casa in affaccio su via dell'Abbondanza ed un'altra in affaccio su via di Castricio. Entro la prima metà del II secolo a.C. si costruiscono una seconda casa su via dell'Abbondanza ed altri edifici lungo il settore occidentale, alcuni dei quali presentano planimetrie anomale, molto strette ed allungate, proprio per adattarsi ai naturali salti di quota³³ (fig. 5).

³² Esposito 2022, 194 e ss., 216-219.

³³ Esposito 2022, 194-196.

Brevi considerazioni

Da un'analisi preliminare dei dati finora raccolti emerge chiaramente un maggior numero di attestazioni riferibili alla fase meso-sannitica rispetto a quelle relative alla prima fase. Questo dato è chiaramente legato alle continue modifiche che hanno interessato la città fino all'età imperiale. I risultati che continuano ad emergere dalle indagini sul terreno, soprattutto ove effettuate in estensione, testimoniano come l'analisi delle sequenze stratigrafiche sia un elemento fondamentale per la conoscenza e la condivisione di nuovi dati, per la possibilità di fare confronti con quanto sinora noto, e talvolta poter dare una nuova lettura a contesti la cui tradizione ha ormai permeato gli studi pompeiani.

Ringraziamenti

Si ringraziano il Prof. D. Elia (Università degli Studi di Torino), la Prof.ssa M.T. D'Alessio, il Prof. P. Carafa e la Dott.ssa R. Bianco (Università Sapienza di Roma), per la disponibilità ed il sostegno. Sentiti ringraziamenti anche al Direttore del Parco Archeologico G. Zuchtriegel, ai Dott.ri A. Russo, G. Scarpati e all'Arch. R. Martinelli per l'accesso agli archivi ed alla cartografia.

Bibliografia

- Anderson M., Robinson D. 2018 (eds.), *House of the Surgeon, Pompeii. Excavations in the Casa del Chirurgo (VI 1, 9-10.23)*, Oxford.
- Arthur P. 1986, Problems of urbanization of Pompeii. Excavations 1980-1981, «The Antiquaries Journal», LXVI, 29-44.
- Avagliano A. 2018, *Le origini di Pompei: la città tra il VI e il V secolo a.C.*, Leuven.
- Battiloro I., Mogetta M., Barretta M., D'Esposito L., Diffendale D. P., Harder M. C., Pardini G., Pignataro M., Russo A., Varriale I. 2018, New Investigations at the Sanctuary of Venus in Pompeii. Interim Report on the 2017 Season of the Venus Pompeiana Project, «The Journal of Fasti Online», <<https://www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2018-425.pdf>> (ultimo accesso 29 gennaio 2023).
- Battiloro I., Mogetta M. 2021, *Il Santuario di Venere: scavi 2017-2019*, «Studi e ricerche del Parco archeologico di Pompei», XLV, Roma, 35-56.
- Bogdani J. 2022, Portale Lazio Antico. <<https://lad.saras.uniroma1.it/blog/portale-lazio-antico/>> (ultimo accesso 15 febbraio 2024).
- Brun J-P. 2008, Uno stile zero?: andron e decorazione pittorica anteriore al primo stile nell'Insula I 5 di Pompei, in P. G. Guzzo, M. P. Guidolbaldi (a cura di) 2008, *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003-2006, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 1-3 febbraio 2007)*, «Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei», XXV, 61-70.
- Carafa P. 1999, Cercando la storia dei monumenti di Pompei. Le ricerche dell'Università di Roma "La Sapienza" nelle Regioni VII e VIII, in F. Senatore (a cura di). *Pompei, il Vesuvio e la penisola Sorrentina: Atti del secondo ciclo di conferenze di geologia, storia e archeologia, Pompei, Istituto "B. Longo", ottobre 1997 - febbraio 1998*, Roma, 17-33.
- Carafa P. 2005, Pubblicando la Casa di Giuseppe II (VIII 2,38-39) e il Foro Triangolare, in P. G. Guzzo, M. P. Guidolbaldi (a cura di), *Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano. Atti del Convegno Internazionale (Roma, 28-30 novembre 2002)*, Napoli, 19-22.

- Carafa P., D'Alessio M. T. 1998, *Lo scavo nella Casa di "Giuseppe II" (VIII,2,38-39) e nel portico occidentale del Foro Triangolare a Pompei. Rapporto preliminare*, «Rivista di Studi Pompeiani», VII, 137-153.
- Carafa P., D'Alessio M. T. 2016, Pompei: stratigrafia, ricostruzioni e storia della città, in A. F. Ferrandes, G. Pardini (a cura di), *Le regole del gioco. Tracce archeologi racconti. Studi in onore di Clementina Panella*, Roma, 215-225.
- Carandini A., Carafa P. 2012 (a cura di), *Atlante di Roma antica: Biografia e ritratti delle città*, Milano.
- Carandini A., Carafa P. 2017 (eds.), *The Atlas of ancient Rome: Biography and portraits of the city*, Princeton Oxford.
- Cerchiai L. 2014, La 'sannitizzazione' di Pompei, in Ch. Lambert, F. Pastore (a cura di), *Miti e popoli del Mediterraneo antico. Scritti in onore di Gabriella d'Henry*, Salerno, 79-83.
- Coletti F. 2020, Ceramica a vernice nera a Pompei. Il caso dei depositi votivi del santuario di Venere Fisica: produzioni, circolazione, mercati. Un primo bilancio, «Studi e ricerche del Parco Archeologico di Pompei», XL, 77-95.
- Coletti F., Prascina C., Sterpa G., Witte N. 2010, *Venus Pompeiana. Scelte progettuali e procedimenti tecnici per la realizzazione di un grande edificio sacro tra tarda Repubblica e primo Impero*, *Arqueología de la construcción*, 2, 189-193.
- Curti E. 2008a, La Venere Fisica trionfante: un nuovo ciclo di iscrizioni dal santuario di Venere a Pompei, in AA.VV. (a cura di), *Le perle e il filo. Studi per il 70 anni di Mario Torelli*, Venosa, 57-71.
- Curti E. 2008b, Il tempio di Venere Fisica e il porto di Pompei, in P. G. Guzzo, M. P. Guidolbaldi (a cura di), *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003-2006, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 1-3 febbraio 2007))*, «Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei», XXV, 47-60.
- Curti E. 2009, Spazio sacro e politico nella Pompei preromana, in M. Osanna (a cura di), *Verso la città. Forme insediative in Lucania e nel mondo italico tra IV e III sec. a.C.*, *Atti delle Giornate di Studio, Venosa 2006*, Venosa, 497-511.
- D'Alessio M. T. 2008, La casa delle Nozze di Ercole (VII, 9, 47): storia di un isolato presso il Foro alla luce dei nuovi dati ceramici, in P. G. Guzzo, M. P. Guidolbaldi (a cura di), *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003-2006, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 1-3 febbraio 2007))*, «Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei», XXV, 275-282.
- D'Alessio M. T. 2009, *I culti a Pompei. Divinità, luoghi e frequentatori (VI secolo a.C. - 79 d.C.)*, Roma.
- D'Alessio M. T., Bianco R., Bossi S. 2023, *Architectures and urban landscapes in Pompeii: the project of Sapienza University in the Regio VII*, «GROMA: Documenting Archaeology», VI, 135-153.
- D'Ambrosio A., De Caro S. 1989, *Un contributo all'architettura e all'urbanistica di Pompei in età ellenistica. I saggi nella casa VII, 4, 62*, «Annali di Archeologia e Storia Antica», XI, 173-215.
- Esposito D. 2022, *Del valore delle proprie quattro mura: Uno studio delle proprietà private a Pompei tra il III secolo a.C. e il 79 d.C.*, «Archäologischer Anzeiger», 2021/II, 189-229, <https://lens.idai.world/?url=/repository/AA_2021_2/AA_2021_2_Esposito.xml> (ultimo accesso 25 gennaio 2024).
- Fiorentino G., Marinò G. 2008, Analisi archeobotaniche preliminari al Tempio di Venere di Pompei, in Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003-2006), atti del convegno internazionale, (Roma, 1-3 febbraio 2007), Roma, 527-528.
- Guidobaldi M. P., Pesando F. 2018 (a cura di), *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae*, Guide Archeologiche Laterza.

- Guzzo P. G., Guidobaldi M. P. 2008 (a cura di), *Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003-2006, Atti del Convegno Internazionale, Roma, 1-3 febbraio 2007)*, «Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei», XXV.
- Lepone A. 2017, *Il Tempio di Venere*, «Scienze dell'antichità», XXII.III (2016), 89-109.
- Marchetti C. M. 2016, Le forme del rituale a Pompei: gli strumenti del culto, «Scienze dell'Antichità», XXII.III, 171-183.
- Morichi R., Paone R., Sampaolo F. 2018, *Pompei. Nuova cartografia informatizzata georiferita*, Quaderni di Nova Biblioteca Pompeiana, Roma.
- Vetter E. 1953, *Handbuch der italischen Dialekte, I, Oskische Inschriften*, Heidelberg.
- Zanella S. 2020, *La casa a Pompei: revisioni stratigrafiche attraverso la casa del Chirurgo – Michael A. Anderson and Damian Robinson, with contributions by H. E. M. Cool, R. Hobbs, C. Murphy, J. Richardson, R. Veal, H. White, W. Wootton, House of the Surgeon, Pompeii. Excavations in the Casa del Chirurgo (VI 1, 9-10.23)*, Oxford, «Journal of Roman Archaeology» XXX, 688-700, 5 ottobre 2020 <<https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-roman-archaeology/article/abs/la-casa-a-pompei-revisioni-stratigrafiche-attraverso-la-casa-del-chirurgo-michael-a-anderson-and-damian-robinson-with-contributions-by-h-e-m-cool-r-hobbs-c-murphy-j-richardson-r-veal-h-white-w-wootton-house-of-the-surgeon-pompeii-excavations-in-the-casa-del-chirurgo-vi-1-91023-oxbow-books-oxford-2018-pp-xv-647-many-figures-including-many-in-colour-isbn-9781785707285-110/310B65912CCCBB0EC88A68F082234B51#>> (ultimo accesso 25 gennaio 2024).

La ceramica ispano-moresca nel Veneto: polivalenza di un modello interculturale

VALENTINA FAMARI
Universidad de Alicante
valefamari@gmail.com

Abstract

Late-medieval Spanish maiolica enjoyed great commercial success throughout the Italian peninsula; exemptions to protectionist laws facilitated its importation to Venice and all the territories of the Serenissima, as evidenced by continuous archaeological finds and documentary sources. These luxury ceramics became a model, a source to be reproduced for the applied arts – both decoratively and formally – and to be represented in the works of the artists of the time. With the 16th century, the importation of hispano-moresque pottery gradually declined also due to the development of Italian majolica production. This in turn influenced the fascination of Spanish ceramics through the assimilation of Renaissance themes. By comparing material finds and sources, the contribution illustrates the importance of Spanish ceramics in Italy and in Veneto as a ‘non-impermeable model’ that involved various artistic manifestations between the 14th and 16th centuries.

Keywords

Hispano-moresque pottery; Late Middle Age; Veneto; iconography; sources.

Introduzione

La ceramica ispano-moresca¹ è una maiolica prodotta a partire dal Basso Medioevo nell’attuale Spagna, caratterizzata da uno smalto vetroso bianco opaco e una decorazione in blu di cobalto e in lustro metallico. Ebbe grande fortuna commerciale in tutta la penisola italiana, in particolare tra il XIV e il XV secolo, come attestato dai continui rinvenimenti archeologici e dalle fonti scritte². Anche nell’attuale territorio del Veneto, ampiamente documentata è la sua presenza nei rinvenimenti archeologici, da nord a sud della regione³; più labili e puntuali sono invece i riferimenti nelle fonti scritte⁴.

¹ Il termine è utilizzato nella letteratura italiana ed europea con un significato ampio, che comprende tutta la ceramica prodotta in un’area geografica vasta (l’attuale Spagna) in un periodo dilatato (dal XIV al XIX secolo). Negli studi iberici, questo prodotto ceramico ha una connotazione terminologica più mirata e al tempo stesso articolata, che dipende da diversi fattori. Con il termine *cerámica mudéjar valenciana*, per esempio, ci si riferisce alla produzione della città di Valencia dopo la conquista cristiana, da parte dei vasai di fede musulmana; con *loza dorada* o *de reflejo dorado* si intende la produzione di maiolica a lustro metallico (*lustre ware*) in tutti i centri spagnoli e in ogni momento (cfr. Martínez Caviro 1982; Paz Soler 1988; Coll Conesa 2009).

² Non è questa la sede per poter approfondire tali aspetti; per la distribuzione areale in Italia, si veda per ultimo García Porras 2012. Per quanto riguarda le fonti, ampia trattazione su Firenze è data in Spallanzani 2006.

³ Si vedano per ultimi García Porras 2012, Munarini 1999 e Gobbo 1999. L’aggiornamento dei rinvenimenti di maiolica valenciana nel Veneto è in corso di aggiornamento nella tesi dottorale di chi scrive.

⁴ Lo studio è in corso di approfondimento da parte della scrivente nella sua tesi di dottorato. Tra i do-

Nel Veneto, la quasi totalità di queste maioliche in blu e in lustro metallico fu importata dalle botteghe dei centri produttivi orbitanti attorno la città di Valencia (come Paterna e Manises); i rapporti commerciali dei mercanti – veneziani e non –, mettevano in comunicazione la città lagunare – e quindi l’entroterra – con Valencia e l’emporio commerciale di Maiorca. Tra le carovane navali pubbliche organizzate dalla Serenissima verso occidente (Muda di Ponente), quella di Fiandra (1318-19/1533) con meta finale a Bruges e Londra, aveva come tappa intermedia Maiorca, dove erano imbarcate nelle galere veneziane anche le maioliche⁵. Le successive mude di Acque Morte (1420?-1494) e di Barberia (1436-1533), che fermavano nei porti del Mediterraneo settentrionale e meridionale, terminavano il loro viaggio in quello di Valencia⁶. Le leggi protezionistiche attuate da Venezia per tutelare le manifatture cittadine dalla concorrenza, prevedevano deroghe per i prodotti ceramici spagnoli almeno dal 1426, in quanto la tecnologia per realizzarle era ancora sconosciuta nel nostro paese⁷. Tali restrizioni furono assimilate anche nell’entroterra, in particolare nella città di Verona⁸.

Il presente contributo, attraverso il confronto di reperti materiali e delle fonti, illustra l’importanza della ceramica spagnola in Italia e nel Veneto come “modello non impermeabile” che, tra XIV e XVI secolo, coinvolse varie manifestazioni artistiche.

Modelli decorativi tra oriente islamico e occidente cristiano nella maiolica valenciana

La tecnica del lustro metallico su ceramica ebbe origine nel IX secolo nell’Asia occidentale (Egitto, Persia e Iran) e nel divieto religioso di usare oro e argento per le stoviglie. Con l’invasione musulmana della Spagna, la tecnica fu importata in Al-Andalus (*cerámica hispano-musulmana*, X-XII secolo). Col Regno nasride di Granada, la produzione di *loza dorada* ebbe, tra il XIII e il XV secolo, un nuovo impulso grazie all’importazione di motivi decorativi orientali rielaborati con quelli ispano-musulmani⁹. Col trasferimento delle maestranze da Malaga a Valencia all’inizio del XIV secolo, e grazie ai signori di Manises e Paterna magnati di questa industria, si sviluppò anche nel Regno cristiano di Valencia la ceramica a lustro metallico¹⁰.

cumenti più conosciuti sono le misure aggiuntive al Capitulare artis scutellariorum de Petra (*infra*) e le operazioni commerciali della Compagnia Datini a Venezia (Spallanzani 1978; Spallanzani 2006, 364-365, 375-376). Rari riferimenti a maioliche ispano-moresche si trovano negli inventari dei beni medievali, come quello del 1421 di Sibilla de Cetto, fondatrice dell’Ospedale Grande di San Francesco a Padova (Fantini D’Onofrio 2003, 30-33) e quello del giurisperito padovano Francesco da Vermiglio del 1463 (Baldissin Molli 2006, 51, 133-134). Queste attribuzioni inventariali si basano sulla datazione, in quanto precoce per la nascita della maiolica italiana; termine post quem è la definizione tecnologica che alla metà del Cinquecento Cipriano Piccolpasso fece della maiolica stessa, intesa come decorazione a terzo fuoco con lustro metallico (Piccolpasso 1879, 35-37). Nota è la descrizione del pavimento maiolicato della chiesa di Sant’Elena a Venezia, ripresa da diverse fonti (cfr. per ultimo: Famari 2021).

⁵ Si veda a tal proposito il manoscritto M.s. C.M. 17 alla Biblioteca Civica di Padova, in Blason 1984.

⁶ Sul tema delle mude e i commerci di Venezia si veda Lane 1978 e i contributi di Dal Borgo in Dal Borgo, Benussi 2016, 55-79. Sui rapporti commerciali con Valencia, si vedano Igual Luis 1994 e Igual Luis 1998.

⁷ Alverà Bortolotto 1981, *passim*.

⁸ Avena 1916.

⁹ Martínez Caviro 1982, 17-98.

¹⁰ Coll Conesa 2009, 55-56.

Il repertorio ornamentale della ceramica ispano-moresca valenciana, fin dall'inizio, risentì fortemente dell'influenza musulmana e orientale, il cui predominio si attenuò gradualmente, mescolandosi e/o sostituendosi con quella occidentale e cristiana, definita gotica, nel corso del XV secolo¹¹.

Una evidente continuazione con la tradizione precedente è rappresentata dai motivi dell'*estrellas* – un poligono stellato con otto punte – e dell'*acicate* o *espuelas* (speroni), che godettero di lunga vita nell'arte islamica. Richiama la scrittura araba il motivo epigrafico denominato *alafias*, che con grafia stilizzata ripete entro cartiglio la parola araba *al-afiya* (la felicità). Altri motivi fortemente semplificati e aniconici, tratti spesso dal mondo vegetale, sono l'*orla de peces*, i *lirios contrapeados*, le *palmetas*, la *piña*, l'*hom* (o albero della vita), l'*atauriques* – usato diffusamente nell'arte musulmana della *yasería*, dei metalli e in pittura – ; non mancano i motivi a spirale¹².

La rielaborazione grafica e ideologica occidentale si rese evidente, nella maiolica valenciana in blu e a lustro, con un apporto maggiormente naturalistico dei motivi vegetali, come vediamo nella foglia di *perejil* (prezzemolo), di *helecho* (felce), di cardo¹³, di *hiedra* (edera), nella *rosa gótica*, e nelle foglie e i fiori di brionia. La ripetizione continua di ogni motivo sulla superficie del manufatto ceramico, invece, è un'indicazione chiara dell'iconografia *mudejar*. La stilizzazione si fa ancora sentire nel motivo dei *flores de puntos*, abbinato alla serie epigrafica detta dell'*Ave María*, per l'invocazione scritta in caratteri gotici *Ave Maria gra[tia] plena*¹⁴. Nella *loza dorada*, il repertorio epigrafico occidentale risulta più vario di quello arabo¹⁵; molte le frasi tratte da testi cristiani, soprattutto negli *azulejos*, come quelle dei pavimenti di Palazzo Diedo-Da Mula a Murano con le scritte *respice finem* e *o[mn]ia cum consilio*. Non mancano riferimenti ai committenti come nel pavimento della Cappella Giustiniani a Sant'Elena¹⁶.

Interessante appare il dualismo del motivo epigrafico dell'IHS – il trigramma cristologico famoso in Spagna e in Italia grazie ai santi Vincent Ferrer e Bernardino da Siena – che i vasai di fede islamica realizzavano non solo per i committenti cristiani ma anche per i loro correligionari. Infatti, ruotando la ciotola di 180°, la scritta IHS in lettere gotiche si può leggere in grafia araba come la parola *al-Mulk*¹⁷, una delle sure del Corano.

A partire dal 1470, la produzione valenciana annovera quella dell'*estilo orfebre* (stile orafo) o *de la platería* (dell'argenteria), caratterizzato da forti influenze dall'arte coeva dei metalli e da un uso limitato o nullo del colore blu in favore delle iridescenze a lustro. Se la forma con *gallones en relieve* (baccellature) ricorda quella dei piatti per le elemosine tedeschi in voga al tempo in tutta Europa, o dei bacili islamici sbalzati, la minuta e ripetitiva decorazione – sempre di

¹¹ Martínez Caviro 1982, 110.

¹² Martínez Caviro 1982, 110-145; Soler Ferrer 1988, 141-150; Coll Conesa 2009, 74-76, 81-92.

¹³ Il motivo del fiore di cardo, con altri esiti, è un coevo decoro dei tessuti medievali.

¹⁴ Martínez Caviro 1982, 110-145; Soler Ferrer 1988, 141-150; Coll Conesa 2009, 81-92.

¹⁵ Martínez Caviro 1982, 112. Le decorazioni epigrafiche sono frequenti nelle ceramiche dell'oriente islamico e ad Al-Andalus (Martínez Caviro 1982, 19-98); anche nella valenciana *loza azul* era usuale riprodurre una parola o una frase in arabo corsivo sulla produzione vascolare (Soler Ferrer 1988, 120-121) o nelle piastrelle con epitaffi usate per delimitare le tombe mussulmane (Coll Conesa 2009, 111).

¹⁶ Sul tema dei pavimenti veneziani, si vedano: Famari 2021; Munarini, Famari 2022.

¹⁷ Soler Ferrer 1988, 149.



Fig. 1. Alcuni esempi dell'influenza della ceramica valenciana sulle arti applicate in Veneto: a. scodella in legno dipinto da Monselice. Stanghella, Museo Etnografico, IG. 239340 (su autorizzazione del Ministero della Cultura - Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso - Riproduzione vietata); b. frammento di catino in ceramica graffita con la lettera "N", dalla laguna, metà XV secolo. Venezia, Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro, Direzione Regionale Musei Veneto, coll. Conton inv. c.2642 (su concessione del Ministero della Cultura, riproduzione vietata); c. acquamanile in ceramica graffita da Padova, fine del XV-inizi XVI secolo. Padova, Musei Civici, inv. 376 (su concessione del Comune di Padova - Settore Cultura, Turismo, Musei e Biblioteche); d. alzata, rame smaltato detto veneziano. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Galleria di Palazzo Cini, inv. FGC 40051 (Venezia, ©Fondazione Giorgio Cini).

matrice islamica – ha qui diversi rimandi: il motivo del *solfa* (note musicali) ricorda quello delle ceramiche iraniane del IX-X secolo; il tema dell'*encaje* (pizzo) – e della sua probabile variante chiamata *círculos con sus radios* – ha chiari riferimenti alla coeva arte del pizzo d'Irlanda o Binche¹⁸.

¹⁸ Nonostante la quasi identità, pare che il rimando diretto del motivo *solfa* sia imputabile a una re-invenzione o alla schematizzazione della *hojas de helecho*. Si vedano Martínez Cavió 1982, 169-170; Soler Ferrer 1988, 160. Sulla continuità formale tra l'arte dei metalli e la produzione di maioliche ispano-moreche e di rami smaltati, cfr. Caselli 2016, 293-294.

Influssi della ceramica ispano-moresca nelle arti del Veneto

Questa ceramica di lusso dalle iridescenze metalliche, esotica quanto costosa, divenne ben presto un modello da imitare, sia dal punto di vista formale che decorativo, non solo per la ceramica¹⁹, bensì anche per altre arti. Ne sono un esempio letterale il piatto e le due scodelle in legno tornito, preparati con base gessosa e dipinti a tempera con motivi tipici delle ceramiche del tipo Pula²⁰ (fig. 1a); di piccolo formato, essi provengono da una tomba della cripta della chiesa di san Paolo a Monselice (PD)²¹.

Anche la ceramica ingobbata, graffita e dipinta prodotta nell'area padana nel Basso Medioevo, risentì dell'influenza decorativa e formale della maiolica spagnola. Tra le decorazioni mutate dalla ceramica valenciana, vi sono quelle epigrafiche: dell'Ave Maria, che ritroviamo in un frammento di Graffita Rinascimentale rinvenuta a Padova; con lettere singole, sempre in caratteri gotici, come l'esemplare con la "N" rinvenuto in laguna (fig. 1b). Tra le forme, gli acquamanili – contenitori cilindrici orizzontali su peduncoli con ansa e uno o due versatori zoomorfi – si rifanno ai *refredadores* o *refrescadores*, prodotti nei centri valenciani tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo per rinfrescare le bevande. La produzione degli acquamanili graffiti è attestata in molti centri veneti come Padova (fig. 1c), Venezia, Treviso e forse Verona, ed esistono anche esemplari poco più tardi solo ingobbati e invetriati, oppure alla berettina²². L'uso delle prese orizzontali triangolari per le scodelle nella graffita e nella maiolica può essere accostato, ancora una volta, alla produzione spagnola.

Anche la produzione dei rami smaltati detti veneziani (fig. 1d) subì forti influenze dalle ceramiche valenciane, soprattutto per quanto concerne la decorazione, mutuata da quelle del *estilo orfebre*. Minuti e ripetitivi motivi, eseguiti come per le ispano-moresche completamente in color metallico, sono quelli vegetali, anche a spirale, semplificati e schematici, che troviamo in molte opere in rame smaltato²³.

Nella pittura veneziana è possibile riconoscere immagini di ceramica ispano-moresca nei quadri a carattere religioso²⁴. Un esempio si trova nella pala della cappella Bernardo presso la chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari, la Madonna con Bambino e Santi (1482) di Bartolomeo Vivarini. Nel pannello centrale, Maria ha ai piedi un vaso che mostra una decorazione in blu col motivo a

¹⁹ La ceramica spagnola fu una decisiva fonte della prima maiolica italiana medievale e rinascimentale; si ricordi, in particolare, la produzione toscana che prende il nome di italo-moresca (cfr. Liverani 1940). Alla fine del XV secolo, nelle botteghe del centro Italia, fiorì la stagione del lustro metallico con decorazione rinascimentale.

²⁰ Il gruppo Pula (Blake 1986), prodotto a Manises e Paterna nel XIV secolo, prende il nome dalla cittadina sarda in cui vennero ampiamente rinvenute nel 1897. La Sardegna, col trattato di Agnani, fu possedimento della Corona di Aragona e dal 1334 vi si stanziò un ramo della famiglia Boil, signori di Manises (Soler Ferrer 1988, 155-156).

²¹ La cripta fu svuotata nel 1964; i tre esemplari sono oggi al Museo Civico Etnografico di Stanghella (PD) (Ericani, Marini 1990: 45; Munarini 2011, 123; Baldissin Molli 2011, 142-144).

²² Fontana 2007, 305; si vedano i contributi di Munarini, Bellieni e Ericani in Ericani, Marini 1990, 69-70, 81-82, 138-139, 159-160; scheda SIGECweb cat. gen. 00029087, inv. C.2642 dalla collezione Conton.

²³ Barovier Mentasti, Tonin 2018, 43-46.

²⁴ Lo studio è in corso di approfondimento dalla scrivente nella sua tesi di dottorato. Il tema è stato trattato per l'area fiorentina e toscana in Spallanzani 2006.



Fig. 2. Antonio Vivarini e Giovanni D'Alemagna, *Annunciazione*, asta Aguttes del 17/06/2021 (Foto ©Aguttes 2021).

foglie e fiori di brionia²⁵; all'interno, è piantumato un piccolo arbusto come in uso negli *alfabeguer* o *albahaquero* valenciani, ovvero dei vasi ad alto piede per basilico, la cui forma risente degli influssi rinascimentali. Il vaso si riferisce alla Vergine come *vas electionis*²⁶. Richiamo alle anse ad ala dei *terraç* maniseri o alle prese laterali delle *escudillas con orejetas*, è la coppa ad alto piede con coperchio

²⁵ O vite bianca, decorazione maggiormente presente nelle maioliche valenciane importate non solo nel Veneto. La pianta era conosciuta anche tramite i testi botanici, come l'Erbario Carrarese della British Library e il Liber de simplicibus di Nicolò Roccabonella alla Biblioteca Marciana (Ponchia, Toniolo 2019: tavv. 8-9).

²⁶ Gelao 2016, 140; ricordiamo i fiori entro un albarello di maiolica valenciana nel Trittico Portinari di Hugo Van Der Goes (1437, Galleria degli Uffizi a Firenze). Martínez Cavió (1982, 204) ricorda il costume contemporaneo di alcuni paesi valenciani di offrire alla Vergine durante la festa dell'Assunzione, vasi con una pianta di basilico o di *triguicos*.

nell'Annunciazione (1449-1450 ca.) di Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna (fig. 2) eseguita per la Scuola Grande della Carità²⁷, anch'essa decorata col motivo della brionia.

Influssi rinascimentali nella ceramica valenciana

La fortuna commerciale della ceramica a lustro valenciana venne gradualmente meno a partire dal XVI secolo, a causa di una certa "stanchezza decorativa" dei vasai spagnoli, alla perdita di predominio del porto di Valencia e alla contemporanea felice stagione della maiolica italiana di gusto rinascimentale.

È la ceramica spagnola ad essere ora influenzata dal Rinascimento. Oltre alle varianti soprattutto formali dei già descritti piatti dello stile orafa (ma ancora ancorati alla tradizione decorativa *mudéjar*²⁸), fu la produzione di *azulejos* in maiolica a subire i maggiori influssi. A partire dalla seconda metà del XV secolo e specialmente agli inizi di quello successivo, furono introdotti nuovi modelli dalla penisola italiana, come le mattonelle di forma esagonale (come in uso nei pavimenti a *favus*), le decorazioni floreali (come le foglie d'acanto) e geometriche bicrome ad imitazione degli *opus sectile*. Agli inizi del XVI secolo, la penetrazione di piastrelle e artigiani castigliani incise profondamente sulla produzione dell'*azulejería* valenciana – sia *plana* che *de arista* – con un deciso cambiamento tecnologico e di gusto. In particolare, bisogna ricordare la figura di Francisco Nicoloso Pisano che apportò col Cinquecento un rinnovamento iconografico in stile rinascimentale e l'introduzione della piena policromia in ceramica, prima a Siviglia e poi a Talavera; tale rinnovamento si espanse a macchia d'olio con il trasferimento, anche a Valencia, degli artigiani. Da ricordare i temi manieristi e serliani della produzione valenciana dei secoli XVI e XVII²⁹.

Conclusioni

La ceramica ispano-moresca valenciana ha assunto, al volgere del Medioevo, un ruolo di modello iconografico e formale d'eccezione all'interno della produzione ceramica e delle cosiddette arti applicate coeve, dimostrandosi a sua volta permeabile alle stesse. Mediattrice tra la cultura orientale islamica e quella occidentale cristiana, riuscì a fondere tra XIV e XV secolo molti aspetti culturali apparentemente antitetici e lontani in un continuo rinnovarsi, ma senza mai tralasciare i profondi legami con le fonti originarie.

Commercializzata senza restrizioni all'interno dei territori dell'attuale regione del Veneto per le classi medio-alte della società del tempo, segnò la moda tanto da avere un ruolo rilevante nei quadri sacri del Quattrocento. Generò

²⁷ Asta Aguttes del 17 giugno 2021 (Aguttes 2021, 8-27). Il coperchio, forse aggiunto successivamente, nasconde in parte un arbusto sagomato secondo l'arte topiaria.

²⁸ Martínez Caviro 1982, 169; Soler Ferrer 1988, 158. La produzione vascolare nel XVI secolo seguì diverse strade: la *loza azul* impiegò gli stessi motivi tardogotici del secolo precedente mentre la *loza dorada* seguì un'evoluzione propria; parte della produzione maiolicata fu contraddistinta da influenze italiane e cinesi (Coll Conesa 2009, 145).

²⁹ Coll Conesa 2009, 107-108, 111, 151-157. Il primo pannello di *azulejos* con grottesche in policromia che troviamo a Valencia, fu realizzato da Francisco Nicoloso Pisano nel 1511 per il Palacio de los Condes de Real.

inoltre un trasferimento artistico nella coeva produzione artigianale, ovvero tra i ceramisti dell'ingobbata e graffita, della maiolica, tra i produttori di legni dipinti, e nei rami smaltati detti veneziani.

L'impatto col Rinascimento provocò un decisivo cambio di gusto a livello europeo, e fu una delle cause della fine del predominio estetico della maiolica lustrata valenciana. La produzione ceramica spagnola accolse così i canoni estetici esterni «no sin el sacrificio de la pérdida de originalidad que indudablemente se produjo al copiar los modelos impuestos desde el exterior»³⁰.

Bibliografia

- Aguttes 2021, *Un chef-d'oeuvre du Quattrocento Vénitien par Antonio Vivarini & Giovanni d'Alemagna*, Catalogo d'asta Aguttes, giovedì 17 giugno 2021, <https://www.academia.edu/49166051/Vivarini_dAlemagna_Annunciazione_2021> (ultimo accesso 1 settembre 2022).
- Alverà Bortolotto A. 1981, *Storia della ceramica a Venezia, dagli albori alla fine della Repubblica*, Firenze.
- Avena A. 1916, Ceramisti e ceramiche in Verona nel secolo XV e nel XVI, «Madonna Verona», X, 38-39, 111-125.
- Baldissin Molli G. 2006, *Fioravante, Nicolò e altri artigiani del lusso nell'età di Mantegna*, Padova.
- Baldissin Molli G. 2011 (a cura di), *Padova carrarese*, catalogo della mostra (Padova, 16 aprile-31 luglio 2011), Venezia.
- Barovier Mentasti R., Tonini C. 2018, Tra smalti, maioliche e vetri: Firenze o Venezia?, in F. Barbe, I. Biron, L. Caselli, M. E. Dantan, *I rami smaltati detti veneziani del Rinascimento italiano*, I, *Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 16-18 ottobre 2014)*, Cinisello Balsamo, 23-53.
- Blake H. 1986, *The ceramic hoard from Pula (prov. Cagliari) and the Pula type of Spanish lustreware. Segundo Coloquio Internacional de Ceramica medieval en el Mediterraneo Occidental (Toledo, 2-7 noviembre 1981)*, Madrid, 365-407.
- Blason M. 1984, *Il C.M. 17 della Biblioteca Civica di Padova e la rotta veneziana delle galee di Fiandra (1428)*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LXXIII, 163-178.
- Caselli L. 2016, Catalogo 79, in A. Bacchi, A. De Marchi, *La Galleria di Palazzo Cini: dipinti, sculture, oggetti d'arte*, Venezia, 293-296.
- Coll Conesa J. 2009, *La ceramica valenciana: apuntes para una síntesis*, Manises.
- Dal Borgo M., Benussi P. 2016 (a cura di), *Non solo spezie. Commercio e alimentazione fra Venezia e Inghilterra nei secoli XIV-XVIII*, catalogo della mostra (Venezia, 3 dicembre 2016-8 gennaio 2017), Venezia.
- Ericani G., Marini P. 1990, *La ceramica nel Veneto. La Terraferma dal XIII al XVIII secolo*, Verona.
- Famari V. 2021, *Il pavimento della Cappella Giustiniani della chiesa di S. Elena a Venezia: appunti di filologia e bibliografia*, «Archeologia Veneta», XLIV, 100-113.
- Fantini D'Onofrio F. 2003 (a cura di), *Inventario dei beni mobili di Sibillia De' Cetto Bonafari, fondatrice dell'Ospedale di San Francesco di Padova*, Cittadella.
- Fontana M. V. 2007, L'influenza islamica sulla produzione della ceramica a Venezia e a Padova, in *Venezia e l'Islam 828-1797*, catalogo della mostra (Venezia, 28 luglio-25 novembre 2007), Venezia, 301-315.

³⁰ Coll Conesa 2009, 155.

- García Porras A. 2012, La cerámica española en el area véneta, in S. Gelichi, *Atti del IX Congresso Internazionale sulla Ceramica Medievale nel Mediterraneo (Venezia, 23-27 novembre 2009)*, Firenze, 191-194.
- Gelao C. 2016, Bartolomeo Vivarini. Annunciazione, in G. Romanelli (a cura di), *I Vivarini. Lo splendore della pittura tra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Conegliano, 20 febbraio-5 giugno 2016), Venezia, 140.
- Gobbo V. 1999, Distribuzione areale della ceramica ispano-moresca nel Veneto orientale e Friuli, in *Albissola. Atti del 31 convegno internazionale della ceramica 1998*, Firenze, 223-232.
- Igual Luis D. 1994, *Las galeras mercantiles venecianas y el puerto de Valencia (1391-1534)*, «Anuario de Estudios Medievales», XXIV, 179-200.
- Igual Luis D. 1998, *Valencia e Italia en el siglo XV: rutas, mercados y hombres de negocios en el espacio económico del Mediterráneo occidental*, Valencia.
- Lane F. C. 1978, *Storia di Venezia*, Torino.
- Liverani G. 1940, *In tema di lustro metallico. Dei rapporti fra la "loza dorada" ispano-moresca e la "maiolica" italiana*, «Faenza», XVIII, V-VI, 87-98.
- Martínez Caviro B. 1982, *La loza dorada*, Artes del tiempo y del espacio 7, Madrid.
- Munarini M. 1999, Alcune riflessioni sulle importazioni di ceramiche spagnole in area veneta, in *Albissola. Atti del 31 convegno internazionale della ceramica 1998*, Firenze, 233-240.
- Munarini M. 2011, Vasellami e altri utensili dalla bottega al mercato, in G. Baldissin Molli (a cura di), *Padova carrarese*, catalogo della mostra (Padova, 16 aprile-31 luglio 2011), Venezia, 119-124.
- Munarini M., Famari V. 2022, *Pavimenti ispano-moreschi a Venezia*, «Faenza», I, 8-26.
- Piccolpasso C. 1879, *I tre libri dell'arte del vasajo nei quali si tratta non solo la pratica, ma brevemente tutti i segreti di essa cosa che persino al dì d'oggi è stata sempre tenuta ascosta de cav. Cipriano Piccolpasso Durantino, 3. ed., 2. italiana, 1. pesarese riveduta diligentemente sopra un nuovo ms./da G. Vanzolini; coll'aggiunta di alcune notizie intorno al fabbricar la majolica fina del canonico Gianandrea Lazzarini ed altre cose inedite relative a quest'arte*, Pesaro.
- Ponchia C., Toniolo F. 2019, Dal margine al centro: raffigurazioni di natura nei manoscritti miniati tra XIII e XV secolo, in G. Catapano, O. Grassi (a cura di), *Rappresentazioni della natura nel Medioevo, Atti del Convegno internazionale (24-27 maggio 2017)*, Micrologus Library 94, Firenze, 241-258.
- Soler Ferrer M. P. 1988, *Historia de la ceramica valenciana*, II, Valencia.
- Spallanzani M. 1978, *Un invio di maioliche ispano-moresche a Venezia negli anni 1401-1402*, «Archeologia Medievale», V, 529-541.
- Spallanzani M. 2006, *Maioliche ispano-moresche a Firenze nel Rinascimento*, Firenze.

Moscow strikes back! Raccontare l'URSS nella Hollywood della Seconda Guerra Mondiale

CLAUDIA FIORITO
Università degli Studi di Padova
claudia.fiorito@phd.unipd.it

Abstract

The outbreak of World War II and the United States' entry into the conflict as part of the Grand Alliance, alongside Great Britain and the Soviet Union, significantly impacted the country's cultural sphere, particularly its film production. Previously, cultural relations between the United States and the USSR had been limited; however, the newfound military alliance against the common enemy of Nazi Germany necessitated a reshaping of the narrative surrounding the image of the USSR in public opinion. This imperative prompted the U.S. to produce war films aimed at shifting the American public's perception of the Soviet Union and its people. Simultaneously, efforts were made to maintain a delicate political balance, avoiding direct glorification of the communist system. Following this principle, the Soviet war film *Moscow Strikes Back* secured the Academy Award for Best Documentary in 1942, albeit in its American version. In fact, the Soviet original film underwent reediting and shortening procedures to eliminate elements with strong propaganda intent deemed unsuitable for the American public. This article, supported by a curated filmography, aims to scrutinize the transformation that occurred in the U.S. cinematic narrative of the Soviet ally within the newly changed political-military landscape. Within this framework, the "shapes" of ideological language, in their cinematic expressions, "move" in order to align with the emerging political horizon.

Keywords

Second World War; Hollywood; Soviet Union; propaganda; war films.

Introduzione

L'ingresso degli Stati Uniti nella Seconda Guerra Mondiale al fianco dell'Inghilterra e dell'Unione Sovietica ebbe un impatto significativo sulla cultura statunitense, in particolare nella sfera cinematografica. I decenni precedenti avevano visto limitati contatti culturali tra gli Stati Uniti e l'URSS a causa delle ostilità politiche che, nel contesto statunitense, si erano manifestate attraverso forti campagne anticomuniste già a partire dagli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione d'ottobre.

La trovata alleanza militare dei due paesi contro il nemico comune della Germania nazista, dunque, rese necessario ridisegnare la narrazione dell'immagine dell'URSS nell'opinione pubblica statunitense, al fine di giustificare alla popolazione la nascita di un sodalizio con un paese precedentemente dipinto come nemico della democrazia occidentale. Questo imperativo spinse gli Stati Uniti a finanziare la produzione di film di guerra che mettessero in buona luce il nuovo

alleato e il suo popolo; tuttavia, era altresì necessario mantenere un delicato equilibrio politico, evitando la glorificazione diretta del sistema comunista.

Il presente articolo propone un approfondimento sulle pellicole cinematografiche realizzate negli Stati Uniti durante la Seconda Guerra Mondiale, rientranti in quella che potrebbe essere definita una “serie filosovietica”. Dopo un quadro generale, il contributo offrirà l’analisi di due film considerati particolarmente significativi della rappresentazione hollywoodiana del nemico sovietico nei decenni precedenti il conflitto: *Bolshevism on Trial* del 1919 (prodotto dalla Mayflower Photoplay Company e diretto da Harley Knoles) – appartenente alla “prima ondata” di film antibolscevichi negli anni susseguenti la Rivoluzione d’ottobre – e il celebre *Ninotchka*, di vent’anni dopo (prodotto dalla MGM e diretto da Ernst Lubitsch nel 1939), di particolare rilevanza in quanto distribuito in concomitanza con la firma dello storico patto di non aggressione tra Germania nazista ed Unione Sovietica, prima dell’inizio dell’Operazione Barbarossa e l’entrata in guerra dell’URSS al fianco degli Alleati nel 1941.

In seguito all’analisi dei due film, l’attenzione verrà dunque posta sulla repentina metamorfosi nella rappresentazione dell’URSS sul grande schermo americano, portando come caso di studio il film *Moscow Strikes Back*, diretto da Il’ja Kopalın e Leonid Varlamov (Studio Centrale Russo di Film Documentari, 1942), vincitore dell’Oscar al miglior documentario nel 1942 in una versione rieditata per il pubblico statunitense. Per quanto, dunque, l’esistenza dei film filosovietici sia ben accertata in letteratura, il presente contributo mira ad offrire una panoramica sulle tematiche trattate all’interno delle “pellicole filosovietiche” e a porre un focus più approfondito sui processi di rifunzionalizzazione di pellicole già esistenti – come il caso di *Moscow Strikes Back* o del successivo film *The North Star* (Lewis Milestone, RKO Radio Pictures, 1943) – al fine di adattarle al contesto culturale di arrivo.

Il contesto prebellico: un breve inquadramento storico

La Rivoluzione d’ottobre del 1917 e la conseguente costituzione dell’Unione Sovietica nel 1922 ebbero un forte impatto sul mondo occidentale ed in particolare sugli Stati Uniti, dove una “paura rossa” si diffuse tra alte sfere del governo statunitense, portando ad un cambiamento nella politica interna mirato a prevenire la propagazione dell’ideologia comunista sul territorio americano. Tale atteggiamento si tradusse nell’implementazione di nuove misure che, con un picco evidente negli anni 1919-1920, si concretizzarono in una repressione effettiva di organizzazioni ed associazioni di orientamento filosocialista, nonché nella persecuzione di personalità gravitanti attorno al Partito comunista dei lavoratori degli USA, fondato nell’agosto del 1919, e al Partito comunista deli USA, del settembre dello stesso anno, che vedevano tra i loro membri soprattutto lavoratori immigrati. I tristemente famosi *Palmer raids*, che presero il nome dal procuratore generale Alexander Mitchell Palmer, fautore di tali riforme, videro tra le conseguenze la deportazione e l’arresto di migliaia di persone all’inizio degli anni Venti¹.

¹ Murray 1955.

Gli stessi anni, al contempo, furono testimoni di profondi cambiamenti nell'industria dell'intrattenimento statunitense: la nascita del sistema di Hollywood negli anni Dieci aveva visto una rapida evoluzione e, nei primi anni Venti, gli studios dell'area di Los Angeles si preparavano alla loro Golden Age. 20th Century Fox, Columbia, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount, Radio-Keith Orpheum (RKO), United Artists, Universal e Warner Bros., ovvero gli otto *studios* cinematografici che sarebbero diventati celebri sotto la definizione di *major*, si andavano configurando come uno dei più imponenti centri di produzione a livello globale, gestendo di fatto la filiera dalla produzione alla distribuzione, spartendosi un mercato di milioni di spettatori all'interno degli Stati Uniti. Le *major*, a partire dal 1919, cominciarono a realizzare film esplicitamente antisocialisti, riflettendo l'atteggiamento governativo nelle produzioni destinate al grande pubblico. Tale atteggiamento di diffidenza – o di dichiarato osteggiamento – nei confronti dell'URSS perseverò nelle produzioni statunitensi degli anni successivi, ad esempio, attraverso la realizzazione di pellicole esplicitamente satiriche: tra le commedie, di forte successo di pubblico, spicca il famoso film di Ernst Lubitsch *Ninotchka* (MGM, 1939).

Il 1941 segnò tuttavia un anno cruciale sul piano politico per i rapporti tra Stati Uniti ed Unione Sovietica: se il giugno aveva visto l'inizio dell'Operazione Barbarossa con l'invasione da parte della Germania nazista dei territori dell'URSS, l'attacco di Pearl Harbour da parte del Giappone solo pochi mesi dopo aveva determinato la discesa in campo degli Stati Uniti al fianco degli Alleati, in un assetto che vedeva contrapposta Germania, Italia e Giappone a Cina, Francia, Gran Bretagna, USA ed URSS, facendo ritrovare le due superpotenze, fino ad allora politicamente contrapposte, dallo stesso lato della storia. Il nuovo assetto politico-militare globale ebbe inevitabilmente delle ripercussioni sulla vita culturale dei paesi coinvolti e, in particolare, nella sfera del cinema.

«Il Bolscevismo messo alla prova» negli Stati Uniti

Se il biennio 1919-1920 è diventato famoso negli Stati Uniti per le violente repressioni dei *Palmer raids*, questo periodo segnò anche la produzione di alcune delle prime pellicole hollywoodiane esplicitamente antisocialiste, tra cui il film *Bolshevism on Trial*, prodotto dalla Mayflower Photoplay Company nel 1919 e diretto da Harley Knoles². Il film era stato tratto dal romanzo *Comrades. A Story of Social Adventure in California*³, scritto nel 1909 da Thomas Dixon, già autore di successo per la sua trilogia che glorificava il suprematismo bianco, tra cui il romanzo del 1905 *The Clansman. A Historical Romance of the Ku Klux Klan*⁴, a sua volta adattato per il grande schermo nel 1915 da David Wark Griffith per il suo *The Birth of a Nation* (David W. Griffith Corporation).

La pellicola vede come protagonista Norman Bradshaw (Robert Frazer), il figlio dell'influente Colonello Henry Bradshaw (Howard Truesdale) che per-

² Brownlow 1990.

³ Dixon 1909.

⁴ Dixon 1905.

fettamente incarna i valori statunitensi dell'epoca: è un «uomo d'ingegno»⁵, le cui invenzioni hanno «aumentato il benessere della sua generazione, generato lavoro per migliaia di persone e arricchito se stesso». Norman è innamorato della ricca ed ingenua Barbara Alden (Pinna Nesbit) che abbraccia l'ideologia socialista sotto la guida di Herman Wolff (Leslie Stowe), un discutibile intellettuale la cui figura «è emersa in ogni rivoluzione sociale: l'uomo forte che sfrutta gli onesti ideali delle persone più deboli, volgendo il malcontento sociale a proprio vantaggio».

Barbara e Norman, ingannati da Wolff, vengono convinti a stabilire un governo socialista su un'isola posseduta dal Colonnello, su cui si trasferisce un gruppo numeroso di esponenti dell'alta società statunitense, entusiasti di prendere parte ad un esperimento comunista. Ben presto, tuttavia, la creazione di una società “dal basso” si rivela essere fallimentare: il gruppo di aristocratici isolani è completamente inadatto a lavorare per portare avanti la comune. Nel malcontento generale, Norman viene spodestato dalla guida del gruppo, mentre Wolff prende il potere con la forza, destinando la comune ad un potenziale governo dittatoriale. È allora che il Colonnello interviene dalla terraferma, inviando una nave militare sull'isola ed arrestando Wolff, la cui vera identità viene infine rivelata: si tratta dell'agente segreto russo Androvič, infiltrato negli Stati Uniti. Le sue intenzioni di portare il comunismo in America erano ben note al Colonnello, che aveva permesso la realizzazione dell'esperimento sull'isola solo al fine di impartire al figlio una lezione. Tra l'entusiasmo generale, la bandiera rossa comunista viene calata dall'isola e al suo posto viene issata quella americana.

Attraverso i rivolgimenti di trama ed una chiara distinzione tra eroi ed antagonisti, *Bolshevism on Trial* sembra suggerire una morale diretta al pubblico: evitare di farsi sedurre dall'ideologia socialista, considerata frutto di menti ingannevoli che si approfittano del malcontento del popolo e dell'ingenuità dei giovani, facendoli cadere facilmente in idee illusorie di uguaglianza. La minaccia comunista è chiaramente esplicitata attraverso la figura di Wolff, delineato con tratti distintamente negativi, escludendo dunque qualsiasi possibilità di immedesimazione da parte del pubblico. I giovani innamorati, momentaneamente ingannati dal fascino delle false promesse dell'antagonista, vengono perdonati una volta resisi conto dei propri errori e tornati sotto la guida del Colonnello, portatore dell'ideologia americana e capitalista.

«La Garbo ride» dell'URSS: la rappresentazione satirica dei personaggi sovietici

La produzione di film del filone antisocialista continuò nel corso degli anni, offrendo una rappresentazione multiforme del nemico sovietico. Un film, tuttavia, di particolare rilievo venne realizzato in un momento cruciale, quando l'URSS – e l'egemonia di Stalin – erano ormai ben consolidati: *Ninotchka*, film di Ernst Lubitsch con protagonista Greta Garbo, prodotto dalla MGM nel 1939.

L'anno di produzione del film di Lubitsch era stato decisivo da un punto di

⁵ Le traduzioni presenti nel testo, ove non diversamente indicato, sono a cura dell'autrice.

vista storico-politico, in quanto il 23 di agosto aveva visto la firma del patto di non aggressione tra l'Unione Sovietica e la Germania di Hitler, di fatto equiparando agli occhi dell'opinione pubblica americana l'ideologia comunista a quella nazionalsocialista. *Ninotchka*, uscito nelle sale statunitensi nell'ottobre dello stesso anno, diventò rapidamente un successo al botteghino. Il «New York Daily Mirror», un tabloid diffusamente popolare in quegli anni in USA, scrisse della pellicola: «Garbo ha fatto di più in una sola battuta per demolire la Russia sovietica di quanto noi siamo riusciti a fare in cento editoriali»⁶, sottolineando il potere del messaggio antisovietico del film.

La pellicola, tuttavia, non si pone con un intento esplicitamente propagandistico e l'elemento antisovietico assume, piuttosto, tratti satirici e bonari. Ciò è evidente nell'utilizzo, allora ormai rodato nell'uso dagli *studios* di Hollywood, della rappresentazione stereotipata a uso comico dei personaggi, che in questo caso prende le vesti di Iranoff, Buljanoff e Kopalski, tre agenti sovietici inviati in missione a Parigi. I nomi stessi dei personaggi presentano una vena caricaturale, non trattandosi di veri cognomi russi, ma solo slavofoni; visivamente, inoltre, i tre vengono mostrati con elementi immediatamente riconducibili alla cultura sovietica, come l'uso di colbacchi e pellicce – presto sostituiti da un abbigliamento occidentale, a dimostrazione della “conversione” dei tre agenti moscoviti al capitalismo – e sono connotati dall'uso di una parlata dal forte accento est europeo⁷.

Quello che fa da perno nella storia è in ogni caso l'elemento romantico⁸: lo sviluppo della storia d'amore tra Ninotchka (Greta Garbo) – agente speciale inviata a supervisionare il lavoro di Iranoff, Buljanoff e Kopalski – e il conte Léon (Melvin Douglas), avvocato francese di nobili origini. Il personaggio di Ninotchka della Garbo incarna inoltre un ulteriore stereotipo: quello della donna russa algida, la cui unica passione è quella di servire il Partito, finché non viene travolta dall'amore per l'uomo occidentale, ma, soprattutto, per lo stile di vita capitalista. In questo caso, dunque, la decostruzione dell'URSS non opera su una contrapposizione ideologica tra i due assetti, come poteva essere il caso di *Bolshevism on Trial*, ma passa piuttosto per i suoi elementi umani, mostrando le fragilità e le debolezze di personaggi in cui lo spettatore è portato ad immedesimarsi, secondo una tecnica, ancora una volta, ben consolidata nelle prassi narrative di Hollywood.

A contribuire al successo della pellicola fu inoltre l'utilizzo della Garbo, una diva del cinema al picco della sua carriera, in un ruolo senza precedenti: quello di protagonista di una commedia, ben lontano dai ruoli di eroina tragica da lei interpretati in precedenza. Lo stesso poster del film pubblicizzava la pellicola con la frase: «Garbo Laughs!» («La Garbo ride!»)⁹.

Il film incassò circa 2.2 milioni di dollari, diventando uno dei film con il mag-

⁶ Shaw 2007, 23.

⁷ Va inoltre sottolineato come la rappresentazione del personaggio “sovietico” venga sistematicamente equiparata a quella del “russo”, eludendo tutte le forme di multiculturalismo o multi-etnia delle diverse popolazioni dell'URSS. Per questo motivo, nella rappresentazione del personaggio “russo” emergono nel tempo gli stessi stereotipi visivi, che molte volte sfociano nella rappresentazione macchiettistica delle commedie hollywoodiane.

⁸ Brunetta 1999, 1041-1047.

⁹ “Ninotchka”, 1939 (circa). Poster collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

giore introito dell'anno nel paese. La fortuna della pellicola spinse la MGM alla realizzazione di prodotti simili, come il film dell'anno successivo *Comrade X* (MGM, 1940), diretto da King Vidor, che vedeva come protagonista la coppia Clark Gable e Hedy Lamarr, e che, similmente a *Ninotchka*, faceva leva sugli stereotipi della Russia sovietica, descritta nella didascalia di apertura del film come «la terra fantastica delle steppe, dei samovar e delle spie, delle barbe, degli orsi, delle bombe e del *boršč*, dove quasi tutto può accadere – e di solito accade».

La “serie filosovietica” della Seconda Guerra Mondiale

All'indomani della discesa in campo degli Stati Uniti al fianco dell'Unione Sovietica, venne fondato, nel 1942, l'Office of War Information (OWI), un'agenzia di informazione che aveva il compito di gestire tutte le vie di comunicazione ufficiali del paese: la stampa, la radio e, conseguentemente, il cinema. Una sezione dell'OWI gestiva direttamente le relazioni con Hollywood, indirizzando gli *studios* cinematografici verso una linea di produzione che contribuisse a giustificare l'avvicinamento degli Stati Uniti all'URSS¹⁰.

Hollywood si trovò dunque di fronte a una scelta ardua da compiere, ovvero la produzione di film che dovessero, da un lato – avendo costruito fino ad allora un'immagine completamente opposta del nemico sovietico – non esaltare il modello comunista, ma al contempo mettere in buona luce l'URSS, giustificando anche le sue scelte passate, come la citata sottoscrizione del patto di non aggressione con la Germania del 1939.

I film ascrivibili a questa “serie filosovietica” vennero realizzati tra il 1942 e il 1945:

- *Miss V from Moscow*, diretto da Albert Herman (M&H Productions, 1942);
- *Moscow Strikes Back*, diretto da Il'ja Kopalina e Leonid Varlamov (Studio Centrale Russo di Film Documentari, 1942);
- *The Battle of Russia*, diretto da Frank Capra (U.S. Army Pictorial Service, 1943);
- *The Boy from Stalingrad*, diretto da Sidney Salkow e Tay Garnett (Columbia, 1943);
- *Mission to Moscow*, diretto da Michael Curtiz (Warner Bros., 1943);
- *The North Star*, diretto da Lewis Milestone (Samuel Goldwyn Productions, 1943);
- *Three Russian Girls*, diretto da Fedor Ozep ed Henry Kesler (R-F Productions, 1943);
- *Days of Glory*, diretto da Jacques Tourneur (RKO, 1944);
- *Russian Rhapsody*, diretto da Robert Clampett (Warner Bros. Cartoons, Inc., 1944);
- *Song of Russia*, diretto da Gregory Ratoff (MGM, 1944).

Da una prospettiva generale, è rilevante notare la diversità di generi cinematografici che caratterizzano questo filone di pellicole, che spaziano dai documentari come *The Battle of Russia* e *Moscow Strikes Back*, ai film drammatici

¹⁰ Cambi 2015.

come *The Boy From Stalingrad*, *The North Star* e *Three Russian Girls*, fino ai thriller d'azione come *Miss V from Moscow*, nonché una commedia di animazione, *Russian Rhapsody*. In particolare, ricorrono film che sviluppano un motivo romantico a cui la guerra fa da sfondo, come le storie d'amore tra uomini statunitensi e donne russe nei casi di *Song of Russia* e *Days of Glory*.

Fatta eccezione per il caso di *Mission to Moscow*, un adattamento cinematografico di un *memoir* di una missione diplomatica – in cui vengono mostrate sullo schermo similitudini, decisamente forzate, tra lo stile di vita sovietico e quello americano¹¹ – i protagonisti di queste vicende sono parte integrante del popolo sovietico: spesso si tratta di contadini residenti nei villaggi lungo il confine occidentale, travolti dagli eventi durante l'attacco delle truppe naziste, o di figure come artisti e intellettuali che, mossi dall'amore per la madrepatria, decidono di partire volontariamente per il fronte e combattere contro gli invasori tedeschi.

I protagonisti delle storie non sono dunque limitati a figure di combattenti; ulteriori esempi si trovano nei film *Three Russian Girls* e *The Boy from Stalingrad*, che presentano sullo schermo rispettivamente tre donne della Croce Rossa sovietica e un gruppo di bambini, tra cui uno inglese, la cui presenza all'interno della narrazione ricorda al pubblico il terzo elemento europeo degli Alleati: il Regno Unito. Attraverso l'utilizzo di personaggi appartenenti al popolo, la narrazione permette dunque di trovare elementi comuni tra la popolazione sovietica e quella statunitense, riducendo la storia a valori universali o presentando vicende di facile immedesimazione, come l'attaccamento per la patria, il legame familiare e l'amore romantico tra due giovani interrotto dall'arrivo della guerra.

Moscow Strikes Back, un "dittico" bellico

Il film *Razgrom nemezkich vojsk pod Moskvoj* ("La disfatta delle truppe tedesche presso Mosca"), diretto da Il'ja Kopalin e Leonid Varlamov e prodotto dallo Studio Centrale Russo di Film Documentari nel 1942, merita una menzione particolare in quanto rappresenta un caso unico nella produzione cinematografica degli anni presi in considerazione. Nonostante si tratti di una produzione sovietica, questo film fu insignito del premio Oscar al miglior documentario nel 1942, ex-aequo con *Prelude to War*, il primo capitolo della serie *Why We Fight* di Frank Capra (U.S. Army Pictorial Service); *Kokoda Frontline!* di Ken G. Hall (Cinesound Productions) e *The Battle of Midway* di John Ford, finanziato dall'United States Navy.

Per la partecipazione del film agli Oscar furono apportate diverse modifiche alla pellicola, che circolò nelle sale statunitensi in una versione rieditata per il pubblico americano. Questo lavoro di adattamento venne affidato a Nicola Napoli, presidente della casa di distribuzione Artkino Pictures, l'unico studio che all'epoca avesse contatti diretti con l'Unione Sovietica e il suo ente cinematografico per le relazioni con l'estero, la Sovexportfilm. Già dagli anni Venti la compagnia, inizialmente sotto il nome di Amkino, aveva importato diverse pellicole dall'URSS, tra cui film di finzione, documentari e notiziari, destinati

¹¹ Bennett 2013, 117-135; Radosh 2004, 358-377.

a piccoli teatri e proiezioni in circoli di lavoratori, al di fuori della “rete” dei grandi studi hollywoodiani¹². Con il miglioramento dei rapporti diplomatici e culturali tra gli Stati Uniti e l’Unione Sovietica, l’intervento sulla pellicola di *Razgrom nemezkich vojsk* per la corsa agli Oscar rappresentò un lavoro di notevole importanza per la piccola casa Artkino.

All’originale sovietico vennero tagliati circa 20 minuti, mentre ne vennero aggiunti circa 5 di materiale originale, a comporre un prologo al film che introducesse allo spettatore americano il popolo sovietico, le sue tradizioni e i suoi valori. L’intero film, inoltre, vide l’introduzione di una voce narrante assente nell’originale: quella di Edward G. Robinson, un attore molto popolare ad Hollywood negli anni Trenta e Quaranta, in particolare nei suoi ruoli all’interno dei *gangster movie*, la cui voce era facilmente riconoscibile dal pubblico. Il critico cinematografico Jay Leyda, nel suo celebre scritto dedicato al cinema russo e sovietico, definì la versione statunitense del film «una delle armi di propaganda più potenti all’interno di un’alleanza iniziata il giorno dopo la battaglia di Mosca, quando i giapponesi bombardarono Pearl Harbour»¹³.

Conclusioni: l’eredità postbellica

Dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale i rapporti tra Stati Uniti ed Unione Sovietica si raffreddarono rapidamente. L’influenza dell’ideologia comunista in Europa fece riemergere i timori che avevano colpito negli anni postrivoluzionari il governo statunitense, il quale riprese le campagne anticomuniste precedentemente accantonate durante il conflitto. Per consolidare la propria sfera di influenza sul territorio europeo, che pericolosamente rischiava di strizzare l’occhio all’Unione Sovietica dopo la sconfitta del nazismo, gli Stati Uniti si impegnarono all’elargizione di aiuti economici ai paesi colpiti dalla guerra attraverso l’implementazione del Piano Marshall. Sul piano culturale, tale strategia trovò applicazione con la diffusione dell’*american way of life* nei paesi dell’Europa occidentale che prese la forma di prodotti di consumo, tendenze di moda, influenze musicali e, naturalmente, un’ampia distribuzione dei film di Hollywood¹⁴.

Per quanto concerne la politica interna, l’immediato dopoguerra vide negli USA l’istituzione della Commissione per le Attività Antiamericane (1945-1975), con l’esplicito scopo di monitorare le influenze comuniste sul suolo statunitense. La sola esistenza dei film della “serie filosovietica”, se pur prodotti durante un momento di riconosciuta alleanza militare, risultò di conseguenza scomoda agli studios di Hollywood una volta crollate le promesse di una potenziale cooperazione postbellica con l’URSS. Le pellicole furono esaminate dalla Commissione e molti tra gli autori, registi, sceneggiatori ed attori che avevano preso parte a tali progetti furono sottoposti a processo¹⁵: celebre fu il caso riguardante il film *Song of Russia*, in cui Louis B. Mayer, presidente e fondatore della casa di

¹² Cfr. Krukones, 2009.

¹³ Leyda 1960, 370-371.

¹⁴ Hitchcock 2010, 154-174.

¹⁵ Cojoc 2013, 91-104.

produzione MGM, fu ascoltato in udienza¹⁶. Dietro motivazioni esplicitamente politiche, inoltre, Albert Malz, autore del testo della voce narrante dell'attore Edward G. Robinson per il film *Moscow Strikes Back*, venne incarcerato nel 1950 a causa della sua affiliazione al Partito comunista degli USA.

Non tutti i film appartenenti alla “serie filosovietica”, tuttavia, furono destinati ad essere volutamente dimenticati dalla storia degli studios: è il caso di *The North Star*, diretto da Lewis Milestone e prodotto dalla Samuel Goldwyn Productions, che aveva visto l'uscita nelle sale americane nel 1943. La trama del film, ambientato nel 1941, vedeva i lavoratori delle campagne dell'Ucraina sovietica cadere vittima dell'attacco delle truppe naziste all'insorgere dell'Operazione Barbarossa del 22 giugno, per poi unirsi ai gruppi partigiani e combattere coraggiosamente per respingere gli invasori tedeschi.

Invece di scomparire dalla storia della casa di produzione di Samuel Goldwyn, il film incontrò una nuova distribuzione nel 1957 – un anno cruciale del conflitto della Guerra Fredda, in cui la contrapposizione tra i due blocchi era ben consolidata – in una versione rieditata la cui trama fu completamente ricontestualizzata. La nuova pellicola, dall'accattivante titolo di *Armored Attack!*, vide l'eliminazione di circa trenta minuti di scene dall'originale, considerate pericolosamente filosovietiche. Le vicende, inoltre, vennero riambientate attraverso l'uso di una voce narrante che ricollocava la narrazione nel contesto della Rivoluzione ungherese del 1956, i cui eventi avevano avuto ampia risonanza in Occidente a causa della repressione sanguinosa da parte delle truppe sovietiche che, in risposta alle proteste della popolazione contro il governo locale, ricorse ad un intervento militare, causando migliaia di morti. Similmente a *Moscow Strikes Back*, dunque, il film subì un processo di rifunzionalizzazione in risposta al nuovo assetto politico; questa volta, tuttavia, non in favore del governo sovietico¹⁷.

Bibliografia

- Bennett T. 2001, *Culture, Power, and Mission to Moscow: Film and Soviet-American Relations during World War II*, «The Journal of American History», 88, 489-518.
- Brownlow K. 1990, *Behind the Mask of Innocence*, London.
- Brunetta G. P. 1999, *Storia del cinema mondiale*, 2, Torino.
- Burns D. (n.d.), *Library Guides: Cinema Studies: Red Scare Filmography*. Retrieved November 8, 2023, <<https://guides.lib.uw.edu/c.php?g=341346&p=2303736>> (ultimo accesso 30 maggio 2024).
- Cambi S. 2015, “La guerra come qualcosa di personale” *La missione di Hollywood nella Seconda guerra mondiale*, in S. Pisu (a cura di), *War films: Interpretazioni storiche del cinema di guerra*, Milano, 159-179.
- Cojoc A. 2013, *The message of American pro-Soviet movies during World War II – The North Star, Song of Russia, Mission to Moscow*, «Journal of Global Politics and Current Diplomacy», 1(1), 91-104.
- Culbert D. 2013, *Revisiting a Stalinist Puzzle: Mission to Moscow*, «American Communist History», 12(2), 117-135.
- Dixon T. 1905, *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*, New York.

¹⁶ Mayhew 2004, 334-357.

¹⁷ Hoberman 2014.

- Dixon T. 1909, *Comrades: A Story of Social Adventure in California*, New York.
- Eyman S. 2015, *Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise*, New York.
- Fink G. 1997, *Ernst Lubitsch*, Milano.
- Heller D. 2005, *A passion for extremes: Hollywood's Cold War romance with Russia*, «Comparative American Studies An International Journal», 3(1), 89-110.
- Hitchcock W. I. 2010, *The Marshall Plan and the creation of the West*, in M. P. Leffler, O. A. Westad (eds.), *The Cambridge History of the Cold War*, Cambridge, 154-174.
- Hoberman J., *Soviet Valor, Revised for the '50s*, «The New York Times», 2014, July 24, <<https://www.nytimes.com/2014/07/27/movies/homevideo/lewis-milestone8217s-8216armo-red-attack8217-and-8216arch-of-triumph8217.html>> (ultimo accesso 30 maggio 2024).
- Krukones J. H. 2009, *The Unspooling of Artkino: Soviet Film Distribution in America, 1940-1975*, «Historical Journal of Film, Radio and Television», 29(1), 91-112.
- Leyda J. 1960, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, London.
- Mayhew R. 2004, *The Making of Song of Russia*, «Film History: An International Journal», 16(4), 334-357.
- McCormick R. W. 2020, *Sex, Politics, and Comedy: The Transnational Cinema of Ernst Lubitsch*, Bloomington.
- Murray R. K. 1955, *Red Scare: A Study in National Hysteria, 1919-1920*, Westport.
- Radosh R., Radosh A. 2004, *A Great Historic Mistake: The Making of Mission to Moscow*, «Film History: An International Journal», 16(4), 358-377.
- Robinson H. 2007, *Russians in Hollywood, Hollywood's Russians: Biography of an Image*, Boston, Hanover.
- Shaw T. 2007, *Hollywood's cold war*, Edinburgh.
- Small M. 1973, *Buffoons and Brave Hearts: Hollywood Portrays the Russians, 1939-1944*, in «California Historical Quarterly», 52(4), 326-337.
- Streich B. 1990, *Propaganda Business: The Roosevelt Administration and Hollywood*, «Humboldt Journal of Social Relations», 16(1), 43-65.
- Verdone M. 1964, *Ernst Lubitsch*, Lyon.
- Youngblood D. J. 2001, *A War Remembered: Soviet Films of the Great Patriotic War*, «The American Historical Review», 106(3), 839-856.

Filmografia

- The Birth of a Nation*, David Wark Griffith (David W. Griffith Corporation, 1915).
- Bolshevism on Trial*, Harley Knoles (Mayflower Photoplay Company, 1919).
- Ninotchka*, Ernst Lubitsch (Metro-Goldwyn-Mayer, 1939)
- Comrade X*, King Vidor (Metro-Goldwyn-Mayer, 1940)
- The Battle of Midway*, John Ford (United States Navy, 1942).
- Kokoda Front Line!*, Ken G. Hall (Cinesound Productions, 1942).
- Miss V from Moscow*, Albert Herman (Monogram Pictures, 1942).
- Prelude to War*, Frank Capra (Office of War Information, 1942).
- Moscow Strikes Back*, Il'ja Kopalin e Leonid Varlamov (Mosfilm, 1942).
- The Battle of Russia*, Frank Capra (U.S. Army Pictorial Service, 1943).
- The Boy from Stalingrad*, Sidney Salkow (Universal Pictures, 1943).
- Mission to Moscow*, Michael Curtiz (Warner Bros., 1943).
- The North Star*, Lewis Milestone (RKO Radio Pictures, 1943).
- Three Russian Girls*, Henry S. Kesler (Columbia Pictures, 1943).
- Days of Glory*, Jacques Tourneur (RKO Radio Pictures, 1944).
- Russian Rhapsody*, Bob Clampett (Warner Bros., 1944).
- Song of Russia*, Gregory Ratoff (Metro-Goldwyn-Mayer, 1944).

Tracce demartiniane sul grande schermo. La dimensione etnoantropologica ne *Il demonio* (1963) di Brunello Rondi

GIUSEPPE MATTIA

Università degli Studi di Firenze
giuseppe.mattia@unifi.it

Abstract

For this work we have set ourselves the goal of analysing some of the ways in which ideas and models circulated in the Basilicata region in the early 1960s. In particular, an attempt will be made to bring together the ethno-anthropological research carried out by Ernesto De Martino between 1949 and 1959 with the fictional film *Il demonio* (1963) by Brunello Rondi. The analysis of this film aims to investigate the relationship between the rural world and superstition and between magic, belief and ritual. The expected results should contribute to the methods of cinematographic representation of a traditional and at the same time occult reality, in which Christianity and paganism unabashedly coexist. The methodological approaches we intend to pursue range from historical-cultural and anthropological approaches to those that are more closely linked to the film analysis.

Keywords

Italian anthropological film; Basilicata; *Il demonio*; Ernesto De Martino; Brunello Rondi.

Ernesto De Martino in Lucania

Il presente articolo propone di indagare le modalità con le quali alcuni degli studi etnoantropologici di Ernesto De Martino condotti in terra lucana siano confluiti all'interno del film *Il demonio* (1963) di Brunello Rondi. Per perseguire tale fine ci si avvarrà di un confronto filologico tra le suddette ricerche – svoltesi tra il 1949 e il 1959¹ – e segmenti filmici della pellicola, analizzando la connessione tra mondo rurale, superstizione, magia, religione e riti. Le fonti prese a modello per l'approccio metodologico adottato consistono perlopiù di monografie e articoli pubblicati dall'antropologo su una serie di riviste scientifiche dal 1948 al 1961.

Durante il decennio in oggetto gli interessi di De Martino vertono principalmente su canti popolari, comportamenti magico-religiosi legati al ciclo della vita, lamenti funebri, culto dei morti, guaritori e relative clientele. Ad attirarlo verso quest'area geografica sono i nascenti studi in ambito folkloristico, le riflessioni sulla crisi culturale europea, il rapporto con le società tradizionali e le suggestioni politiche e letterarie presenti in *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi (1945)². Al 1952 risale invece una vera e propria ricerca sul campo, finalizzata a investigare e codificare esempi tangibili di costume religioso-contadino. Così l'antropologa

¹ Per una panoramica sui primi soggiorni di studio in Basilicata si veda De Martino 1950, 650-667.

² Cfr. De Martino 1949.

Clara Gallini: «La spedizione del 1952 è importante sotto vari rispetti. È la prima che si sia condotta in Italia con un'equipe. Si propone di raccogliere e registrare canti popolari, di condurre una inchiesta sulle pratiche magiche connesse al "ciclo della vita", da documentarsi anche con film e fotografie»³.

Durante tali viaggi De Martino si focalizza in particolar modo sul potere della «negatività nel quotidiano», nonché sulle diverse sue manifestazioni: dalla fascinazione alla magia, dalla possessione all'esorcismo, passando per rimedi come pozioni e fatture. L'obiettivo primario è sin da subito quello di (ri)scoprire un luogo arcaico, mitico e lontano dai luoghi "ufficiali": le case, i vicoli, i campi, i corpi, i volti e gli atteggiamenti della popolazione contadina.

La fine degli anni Cinquanta segna, nel rapporto fra lo studioso e la Lucania, un confine significativo: si conclude un periodo di intensa attività di ricerca, di innovazione metodologica, ma anche di impegno politico e culturale. Nei primi anni Sessanta, invece, proseguono le ricerche sui comportamenti magico-religiosi e sui rituali festivi, imbastite su consolidati schemi metodologici e strumenti teorici; da parte della comunità scientifica si registra infatti un sensibile aumento di interesse nei confronti del mondo popolare, in particolare sui limiti di espansione della cultura laica, ma anche religiosa.

Ricerche sul campo e cinema

Il presente contributo intende considerare il testo filmico come fonte storica e sociologica, nonché come mezzo di maggiore portata espressiva utile per meglio comprendere la relazione conflittuale tra umano e non umano, in una terra nella quale persistono tradizioni figurative e segni di continuità ideologica e culturale. È appurato, infatti, che la figura dell'antropologo, dal secondo dopoguerra in poi, si è avvalsa delle fonti prodotte dai mass media, arrivando a sfruttarne il potenziale e facendo emergere nuovi significati e relazioni tra sistemi diversi. In parallelo, in campo cinematografico, si è consolidata la scrittura filmica con il supporto di solide ricerche scientifiche⁴. A tal proposito, sul legame tra etnologia e forme artistiche, De Martino dichiara: «In tutte le epoche nelle quali più pungente diventa l'esperienza della possibilità di smarrire l'uomo e l'umano, le partizioni tradizionali delle competenze e delle sensibilità accennano a diventare meno rigide, e dialoghi intermessi vengono ripresi, o dialoghi nuovi iniziati»⁵. Lo studioso pone di fatto l'accento sulla permeabilità delle «partizioni tradizionali», auspicando una proficua relazione tra diverse possibilità rappresentative.

Sin dal 1952 De Martino inquadra la predilezione del cinema realista nei confronti delle classi subalterne, sottolineando tuttavia la tendenza ad offrire descrizioni superficiali della cultura popolare, motivata dalla notevole distanza fra gli intellettuali e le fasce socioculturali più arretrate. A tal riguardo, si sofferma sulle difficoltà del cinema realista nel raccontare il mondo contadino o quello dei pescatori. La verosimiglianza auspicata sarebbe, secondo lo studioso, venuta meno anche ne *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti:

³ Gallini 1986, 105. Questo saggio comprende anche un'esaustiva bibliografia sul periodo in oggetto.

⁴ Per approfondimenti sulla questione si rimanda a Heider 1976, Chiozzi 1993 e Loizos 1993.

⁵ Prefazione contenuta in Pierro 1959. Ora in De Martino 1975, 147.

gli aspetti più impegnativi della ideologia arcaica popolare appaiono trascurati: il vecchio padre muore senza lamento funebre, il tema della ideologia popolare della tempesta non trova soluzioni cinematografiche adeguate. [...] Questo fatto diventa irrealistico, è sfiorato e non penetrato, quando si omette ogni seria analisi preparatoria della vita culturale del mondo popolare, o quando ci si attiene ai suoi aspetti pittoreschi, strani, grotteschi o addirittura incomprensibili⁶.

De Martino sostiene inoltre che temi culturali come l'ideologia della nascita, dell'amore, del rapporto contadino-animale, della malattia, della fatica e della morte non possano essere omessi in un racconto di ambiente contadino che voglia puntare al realismo. Da simili affermazioni è possibile desumere alcune tra le motivazioni che lo spingono a mettere a disposizione i propri studi per diversi progetti cinematografici. Tale volontà è confermata dallo stesso Rondi: «Ricordo De Martino come un'immensa figura di studioso coscienziosissimo analizzatore di fatti umani, senza niente di torbidamente speculativo, insomma senza misticismi, come un tecnico freddissimo che avrebbe voluto una traduzione dei suoi studi in termini quasi documentari»⁷.

Gli sforzi del ricercatore mirano fin dall'inizio a conoscere e a far conoscere più a fondo la questione meridionale – o meglio, secondo la formula gramsciana – la «questione contadina», al cui dibattito prende parte anche Mario Alicata⁸: quest'ultimo, nel 1949, scrive il soggetto del documentario *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*, diretto da Carlo Lizzani e considerabile come il primo prodotto audiovisivo chiamato a far luce sulla realtà delle città e delle campagne meridionali, tra miseria, arretratezza e sottosviluppo.

L'importanza di De Martino in questa sede sta proprio nel suo coinvolgimento in veste di precursore di quella che sarebbe diventata una fertile relazione tra ricerca scientifica e mezzo filmico⁹. La sua prima consulenza risale a *Lamento funebre* (1953) di Michele Gandin, uno degli otto cortometraggi destinati a far parte dell'incompiuta *Enciclopedia Cinematografica Conoscere*, un'opera con finalità essenzialmente didattiche. Del 1958 è invece *Magia lucana* di Luigi Di Gianni, che si ispira agli studi demartiniani del periodo¹⁰ ricostruendo alcune pratiche dei contadini lucani: dalla vita dei campi alle fatture fino a riti magici propiziatori. A favorire questo orientamento cinematografico contribuisce la sovrapposizione del pensiero antropologico alla tradizione di studi meridionalistici nonché la produzione di scritti d'inchiesta, che spiana la strada anche al cinema di finzione.

Attorno a Il demonio (1963) di Brunello Rondi

Alla sua seconda esperienza dopo la co-regia con Paolo Heusch per *Una vita violenta* (1962), il cineasta piemontese Brunello Rondi si reca nella provincia materana e gira *Il demonio*, coproduzione italo-francese – presentata fuori concorso alla 24^a Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia – nella

⁶ De Martino 1952b, 183-185.

⁷ Faldini, Fofi 1981, 163-164.

⁸ Si veda almeno Natoli 2022, 523-551.

⁹ Si veda Gallini 1981.

¹⁰ De Martino 1958b, 1959 e 1961. Le premesse agli studi in Lucania di De Martino erano già presenti in De Martino 1948.

quale coesistono i registri del melodramma contadino, del semi-documentario e dell'horror, nonostante le intenzioni di De Martino che lo avrebbero voluto più vicino a un documentario di stampo etnologico e sociologico¹¹. La prima didascalia del film recita: «Le società produttrici ringraziano il Prof. Ernesto De Martino dell'Università di Cagliari per aver messo a disposizione il frutto delle sue ricerche etnologiche nel Meridione d'Italia».

Un piccolo paese rurale dell'entroterra lucano fa da sfondo alle vicende della giovane Purificata (Daliah Lavi), la quale non riesce ad accettare la decisione del proprio amante, Antonio (Frank Wolff), di convolare a nozze con un'altra donna, ritenuta socialmente più "accettabile" di lei. All'interno della comunità del paese, fortemente influenzata dalla religione cattolica, la bellezza e l'esuberanza di Purificata creano disagio e confusione, portando gli abitanti a credere che la donna sia posseduta da una forza demoniaca.

Soggiogata dall'universo maschile circostante, la donna è costretta a compiere gesti estremi pur di rivendicare diritti, spazi e dignità: le sue azioni la condurranno infine alla condizione di vittima sacrificale di un sistema patriarcale in cui le donne sono soggette a restrizioni e repressioni.

La fascinazione

Già nella prima sequenza, Rondi mette in scena il rituale apotropaico della «fascinazione», definita da De Martino come una condizione psichica di impedimento, di inibizione e al tempo stesso di dominazione, un «essere agito» da una forza occulta¹². Purificata, al canto del gallo, si punge febbrilmente il seno con uno spillo, tamponandosi la ferita con un panno di lino bianco; si taglia dunque una ciocca di capelli e la racchiude nel pezzo di stoffa intriso di sangue, per poi gettarlo nel fuoco. Dopo aver raccolto l'involucro essiccato, lo porta in chiesa e recita una formula, invocando il demonio affinché l'amato Antonio rimanga legato a lei per sempre. Usando l'inganno, Purificata riesce nel suo intento di far bere all'uomo una pozione, portando a termine la fattura d'amore. Sulla coesistenza di elementi sacri e profani nella figura di Purificata, Alberto Pezzotta scrive: «Daliah Lavi che si trafigge la carne (anzi la fonte della vita) e ne fa uscire sangue (anziché latte) è l'immagine inaugurale di una madonna-strega»¹³.

De Martino aveva riportato nei suoi scritti un simile rito attraverso la testimonianza di una contadina di Colobraro: «Ci si lega il mignolo della mano destra, lo si punge, se ne fanno uscire tre stille di sangue, si taglia un ciuffo di peli dalle ascelle e dal pube, si impastano i peli col sangue, si fa seccare al forno, e si ottiene così una polverina che si porta in chiesa per consacrarla durante la messa»¹⁴.

Sempre secondo l'antropologo «la possibilità di *fascinare* e di *essere fascinato* trova un terreno elettivo nella vita erotica»¹⁵. Dal punto di vista sociale, infatti, l'uomo ha un margine di intervento maggiore nel corteggiamento, mentre la

¹¹ Parigi, Pezzotta 2010, 280.

¹² De Martino 2002, 15.

¹³ Parigi, Pezzotta 2010, 43.

¹⁴ De Martino 2002, 22.

¹⁵ De Martino 2002, 21.

donna, vivendo una condizione più passiva e relegata, si affida con più frequenza al mondo magico. Come evidenziato anche da Rossella Catanese, «gli incantesimi d'amore stringono un legame potente e invisibile e sono prevalentemente appannaggio di donne, visto che gli uomini, per la loro maggiore libertà sociale, possono usare mezzi più realistici come corteggiamenti e serenate»¹⁶.

Le nozze

Un'altra scena significativa, in questo contesto interpretativo, è quella del matrimonio di Antonio. L'uomo, prima di varcare il portone della chiesa, chiede al proprio testimone di verificare la presenza di eventuali lacci posti sull'uscio; la sposa, in un'azione speculare, chiede alla propria commare se invece ci siano nodi, entrambi segno di malaugurio. Alla risposta negativa, gli sposi sono invitati dai testimoni a entrare in chiesa, azione che compiono oltrepassando la soglia con un salto. De Martino, durante le ricerche condotte nei comuni lucani di Colobraro e Marsico Vetere, aveva precedentemente riportato che gli sposi, così come mostrato nella pellicola, sono soliti saltare sulla soglia della chiesa per scongiurare un'eventuale fattura ai loro danni. In aggiunta, nelle sue spedizioni a Viggiano e Savoia, lo studioso riferisce che, allo stesso fine, il corteo nuziale non percorre mai la stessa strada all'andata e al ritorno¹⁷.

In un'atmosfera di forte tensione, durante la cerimonia il lume di una candela sembra abbassarsi e rialzarsi senza apparente motivo davanti al volto terrorizzato di Antonio e di tutti gli invitati, come a preannunciare un'imminente disgrazia. Scrive De Martino: «sia lo sposo che i parenti staranno ben attenti a trarre presagi favorevoli o sfavorevoli dall'andamento della messa. Così per es., se si spegne una candela dalla parte della sposa, la sorte di questa sarà cattiva, mentre sarà cattiva quella dello sposo se si spegnerà dalla sua parte»¹⁸.

La notte di nozze i genitori della coppia, prima di consentir loro l'ingresso nella camera da letto, purificano il talamo nuziale, invocando la protezione di un santo per ciascuno degli angoli. Dopodiché, viene posta una falce sotto il materasso e acini d'uva sulle lenzuola a comporre la forma di una croce; segue la recitazione in coro della seguente formula: «Con la falce taglio le gambe alla morte. Con la falce le lacrime tagliano la voce. Con la falce sotto il letto dal demonio sei protetto». Per ultimo, viene sparso del sale sotto il cuscino di Antonio. De Martino riporta che, presso Grottole, i suoceri degli sposi sono soliti preparare il letto nuziale collocando sotto il cuscino sei acini di grano, un pizzico di sale, forbici aperte e una falce, impedendo a tutti di vedere il letto e di assistere alla cerimonia¹⁹.

Nel frattempo, Purificata lancia contro l'abitazione dei due novelli sposi la carcassa di un gatto morto. Tale pratica, riporta De Martino, è chiamata «lu strite»: «un complotto magico teso agli sposi per disturbare la prima notte, e che consiste nel mettere davanti alla porta una carogna di animale»²⁰.

¹⁶ Catanese 2018, 192.

¹⁷ De Martino 2002, 23.

¹⁸ De Martino 2002, 24.

¹⁹ De Martino 2002, 24.

²⁰ De Martino 2002, 24.

Il mago e il sacerdote

Nella sequenza successiva, lungo un sentiero sterrato è in corso una processione religiosa, i cui partecipanti, intonando un canto, trasportano macigni sulle spalle, quadri di santi e crocifissi. Riunitisi in una piazza, si dispongono in cerchio posando a terra le pietre, simboli dei propri peccati. Rondi ci mostra il rito con una panoramica circolare sugli abitanti che, a turno, confessano le loro colpe: furti, desideri incestuosi e spergiuri. Tale scena si riconduce agli studi di De Martino, il quale aveva riscontrato la medesima pratica di “confessione pubblica” dei peccati in occasione della festa della Madonna del Belvedere nel comune potentino di Oppido Lucano. Le confessioni dei paesani, tuttavia, passano in secondo piano quando Purificata rivela, a sua volta, di aver parlato col demonio e di essere maledetta, prima di capitolare al suolo in preda agli spasmi.

I genitori della giovane prendono dunque la decisione di chiedere aiuto al mago del villaggio, affinché egli eserciti un rito di guarigione sulla giovane. Dopo un’invocazione al Sole, il mago pone una carta da gioco tra i seni di Purificata, fa il segno della croce di fronte al suo volto impugnando un piccolo serpente, la fa soffiare su uno specchio, la distende e le infila un anello al dito. Infine, a compimento del rito, abusa sessualmente di lei.

Anche la figura del mago è probabilmente ispirata ad una realmente esistita: quella di “zio Giuseppe”, detto “Ferramosca”, del villaggio contadino di Bella, al quale era solita rivolgersi la popolazione locale. Ne parla ancora De Martino, che in particolar modo si sofferma sul presunto lato erotico dei rituali dell’uomo, riportando la testimonianza di una contadina del paese che trova corrispondenza nelle pratiche subite dal personaggio di Purificata: «per indovinare quanto tempo una donna deve vivere, zio Giuseppe le mette una carta in petto e poi se la riprende. Mi hanno detto che qualche volta mette pure la mano sotto»²¹.

Secondo l’antropologo, i medici operanti in queste comunità rurali spesso non hanno gli strumenti necessari per affrontare la complessità di disturbi nei quali la componente psichica svolge un ruolo significativo e talvolta decisivo. Ne consegue che in contesti isolati, casi come quello rappresentato nel film di Rondi non possono essere adeguatamente trattati da psichiatri o psicologi, spingendo le parti coinvolte a rivolgersi a “guaritori” e pratiche demonologiche.

La notte stessa del rituale, Purificata, presa da dolori lancinanti, incolpa tra le grida il demonio e si autoinfligge delle ferite, finendo col legarsi da sola le mani. Riporta De Martino: «l’esperienza di “dominazione” può esteriorizzarsi ed esprimersi con un legamento effettivo, eseguito mediante funi e nodi materiali che immobilizzano il corpo. Nel caso più semplice, il legamento è di fatto “autolegamento”»²². Lo studioso sostiene, inoltre, che è soprattutto in occasione di eventi drammatici, che alterano l’equilibrio degli affetti, che il soggetto entra in uno stato di incoscienza; tale «crisi» è «accompagnata da scariche convulsive, stati di ebetudine stuporosa a lungo protratti e senza anamnesi della situazione luttuosa, parossismi con spiccate tendenze autolesionistiche»²³. Nel

²¹ De Martino 2002, 85.

²² De Martino 2002, 79.

²³ De Martino 1958a. Ora in De Martino 1975, 149.

1958 De Martino aveva inoltre riportato il caso di un diciannovenne di Albano di Lucania, giudicato dal medico della propria équipe come soggetto neurolabile: «Il giovane per un certo periodo di tempo e ad intervalli di due o tre mesi fu vittima di “legamenti notturni”: si trovava cioè al mattino legato nel letto in varia guisa con una funicella»²⁴.

In ultima istanza, nel film di Rondi, la famiglia conduce la ragazza dal sacerdote del paese per sottoporla ad un esorcismo, che si rivela fallimentare: nel corso della cerimonia questa reagisce con grida e sputi, camminando sulle mani, contorcendosi ed emettendo parole in una lingua sconosciuta. In merito ad un caso di un paziente schizofrenico del Centro Psichiatrico di Sant'Anna a Parigi, De Martino riporta: «per spiegare le “forze” invisibili operanti su di lui, questo malato aveva coniato determinati neologismi, con i quali cercava di adeguare il linguaggio alle esperienze straordinarie della propria disgregazione psichica»²⁵.

Il finale del film vede il personaggio di Antonio affrontare la ragazza, spinto da un sentimento simultaneo di attrazione e repulsione: essendo il desiderio nei suoi confronti inconciliabile con il contesto sociale in cui i due giovani vivono, l'uomo la accoltella in nome di Cristo, convinto di liberare lei dal demonio e sé stesso dalla fattura.

Conclusioni

Il demonio si presenta in più occasioni come una mirata critica sociologica, ponendo in secondo piano gli aspetti legati alla presunta possessione demoniaca, ai rituali magici e alle problematiche psichiche della protagonista. Purificata è inserita suo malgrado all'interno di una comunità – retta su superstizioni ataviche – nella quale l'abuso da parte degli uomini viene legittimato. La figura della protagonista diventa così simbolo della condizione femminile all'interno dell'isolata comunità rurale.

Secondo De Martino, le cause della persistenza di pratiche magiche in Lucania sono molteplici:

La precarietà dei beni elementari della vita, l'incertezza delle prospettive concernenti il futuro, la pressione esercitata sugli individui da parte di forze naturali e sociali non controllabili, la carenza di forme di assistenza sociale, l'asprezza della fatica nel quadro di una economia agricola arretrata, l'angusta memoria di comportamenti razionali efficaci con cui fronteggiare realisticamente i momenti critici dell'esistenza costituiscono altrettante condizioni che favoriscono il mantenersi delle pratiche magiche²⁶.

In questo contesto emerge la funzione del rito magico come risposta a una crisi esistenziale, come strumento per affrontare eventi percepiti come negativi e insicurezze della vita quotidiana che possono generare gravi ripercussioni psicologiche. Rondi esplora la dimensione irrazionale concentrandosi in particolare su quella che interpreta come una nevrosi femminile correlata alla

²⁴ De Martino 1958a. Ora in De Martino 1975, 155.

²⁵ De Martino 2002, 101-102.

²⁶ De Martino 2002, 89.

repressione sessuale. Le indagini che hanno guidato la creazione de *Il demonio* hanno anche evidenziato che le forme di dissociazione della personalità, simili a quelle sperimentate dalla protagonista, erano più diffuse nei contesti economici, sociali e civili caratterizzati da stagnazione e povertà, e risultavano più frequenti tra la popolazione femminile²⁷.

Come rilevato da Jackson Arn, *Purificata* rappresenta un prodotto della propria società, un'esecutrice di rituali, non meno violenti di quelli praticati dai suoi stessi compaesani, come esemplificato nell'atto di fustigazione dei giovani nella scena della processione²⁸. Il regista evidenzia in questo ambito l'arbitrarietà con la quale la comunità sceglie cosa sia sacro e cosa sia profano, cosa celebrare e cosa condannare, raccogliendo il testimone di De Martino nell'investigazione del mondo contadino, evocando una dimensione antropologica ed evidenziando come, talvolta, chi esercita il potere su determinate realtà sfrutti i residui di credenze legate alla magia e al paganesimo che hanno influenza sulla popolazione. La pellicola restituisce una civiltà incastonata in una dimensione storica, ostile a mutazioni, attingendo a piene mani dalle solide ricerche demartiniane e dando vita ad un titolo che, a sessant'anni di distanza dalla sua uscita, ha ancora molto da dire sia sul punto di vista di ricerche metodologiche, sia sul piano squisitamente artistico.

Bibliografia

- Arn J., *Titanus: The Demon*, «Film Comment», 29 maggio 2015, <<https://www.filmcomment.com/blog/titanus-the-demon>> (ultimo accesso 24 dicembre 2023).
- Catanese R. 2018, *Un horror del Sud: Il demonio di Rondi*, «Fata Morgana», XII, 34, 189-195.
- Chiozzi P. 1993, *Manuale di antropologia visuale*, Milano.
- De Martino E. 1948, *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*, Torino.
- De Martino E. 1949, *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, «Società», V, 3, 411-435.
- De Martino E. 1950, *Note lucane*, «Società», VI, 4, 650-667.
- De Martino E. 1952a, *Spedizione etnologica in Lucania*, «Società», VII, 4, 735-737.
- De Martino E. 1952b, *Realismo e folklore nel cinema italiano*, «Filmcritica», 19, 183-185.
- De Martino E. 1958a, *Miseria psicologica e magia in Lucania (Resoconto di una indagine di sociologia religiosa)*, «Tempi Moderni», I, 2.
- De Martino E. 1958b, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino.
- De Martino E. 1961, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano.
- De Martino E. 1975, *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di R. Brienza, Roma-Matera.
- De Martino E. 2002, *Sud e Magia*, Roma (diciassettesima edizione; prima edizione 1959).
- Faldini F., Fofi G. 1981, *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, Milano.

²⁷ Per approfondimenti sulla questione si rimanda a De Martino 1952a.

²⁸ Arn 2015.

- Gallini C. 1981, *Il documentario etnografico "demartiniano"*, «La Ricerca Folklorica. Antropologia visiva. Il cinema», 3, 23-31.
- Gallini C. 1986, *La ricerca sul campo in Lucania Materiali dell'archivio de Martino*, «La Ricerca Folklorica», 13, 105-107.
- Heider K. G. 1976, *Ethnographic film*, Austin.
- Loizos P. 1993, *Innovation in ethnographic film. From innocence to self-consciousness, 1955-85*, Manchester.
- Natoli C. 2022, *Mario Alicata dal «lungo viaggio» attraverso il fascismo all'incontro con il PCI*, «Studi storici», LXIII, 3, 523-551.
- Parigi S., Pezzotta A. 2010 (a cura di), *Il lungo respiro di Brunello Rondi*, Cantalupo in Sabina (RI).
- Tucci N. 2021, *Il paesaggio meridiano tra mare e terra. Un confronto tra Vittorio De Seta e Luigi Di Gianni*, «Fata Morgana», XV, 45, 51-64.

SESSIONE IV

Segni della mobilità:
circolazione di oggetti, opere, individui

Testimonianze musicali d’Egitto dal diario di viaggio di Giovanni Battista Brocchi

ELENA MURAROTTO
Università degli Studi di Padova
elena.murarotto@phd.unipd.it

Abstract

Since the beginning of the sixteenth century, Venetian travelers heading to the lands crossed by the Nile River showed interest in the musical and choreographic traditions of Egypt and Sudan. They documented these experiences in diaries and travel reports that became important sources for research activities aimed at recovering the sonic expressions of cultures with oral traditions. The geologist Giovanni Battista Brocchi (1772-1826) embarked on his journey to these territories in 1822 and documented it in a personal diary, now preserved in four volumes at the Biblioteca Civica di Bassano del Grappa (Vicenza). Brocchi distinguishes himself from other travelers through the meticulous description of Arab and Turkish music, musical instruments, songs and natural sounds, but above all, for the dialectic clash between his own cultural perspective and the account he wrote about Egyptian culture. Two descriptions of musicological interest will be analyzed from the manuscript: the first concerning three players and five singers that perform during a dinner in the city of Alexandria; the second referring to the perception of Arab music as ‘monotonous’, as defined by the traveler himself. These two passages allow to highlight the relationship between Arab music and western travelers within the 18th century.

Keywords

Giovanni Battista Brocchi; travelogues; egyptian music; arabic music; musical traditions.

Diari e resoconti di viaggio possono assumere un ruolo determinante nella ricerca musicologica, come attestato sin dagli anni Novanta¹. Tali fonti favoriscono lo studio di tradizioni musicali sconosciute o poco indagate, poiché possono contenere descrizioni di suoni, musiche e danze di popoli che non hanno tramandato la loro cultura musicale in forma scritta².

¹ Gallo 1993, 67-85.

² Per ricostruire lo sviluppo di tale ambito di ricerca in Italia si veda Restani 2017, 7-11 e Dessì 2021, 3-7. Diversi sono i progetti intrapresi al Dipartimento dei Beni Culturali dell’Università di Padova in questo filone di studi. Sul tema del viaggio si è svolto un progetto quinquennale di sviluppo dipartimentale dal titolo *Traveling identities* (prot. PSDIP13229, 2018-2022), mentre le attività legate alla musica nei viaggi sono state: la linea di ricerca *Peregrinatio academica e libri amicorum* del gruppo “Storie, culture, civiltà musicali” (identificativo IRIS: WKG-0277, responsabile Paola Dessì); il convegno internazionale *Traveling diaries from Cristoforo Colombo to Charles Darwin* svolto nel dicembre del 2019; i due progetti nell’ambito del Programma Operativo Nazionale Ricerca e Innovazione (PON 2014-2020 del MUR): un RTD-A assegnato alla ricercatrice Camilla Cavicchi e il progetto dottorale della sottoscritta (2022-2024); il convegno internazionale *Echos. Sound Ecosystems in Travelogues* del maggio 2023 sulla web application omonima incentrata sulla schedatura delle testimonianze rinvenute nei diari di viaggio, creata da P. Dessì, C. Cavicchi, chi scrive e l’informatico Marco Tognon.

L'analisi del diario di viaggio del geologo bassanese Giovanni Battista Brocchi, redatto durante la spedizione in Egitto del 1822-1826, giunta fino a Khartoum (capitale dell'attuale Sudan), ha permesso il recupero di annotazioni riguardanti gli aspetti sonori, coreutici e musicali dei popoli nilotici e dei luoghi visitati dal viaggiatore. Il presente contributo si propone di illustrare, attraverso due episodi tratti dal resoconto della spedizione, alcune delle molteplici informazioni di interesse musicologico che possono essere tratte da questa tipologia di fonti. Oltre a dati oggettivi, come strumenti musicali, nomenclature e materiali costruttivi, Brocchi incorpora nella narrazione anche riflessioni personali sugli eventi a cui assiste, mostrando un cambiamento del suo pensiero nel corso del viaggio. Nelle sue osservazioni, egli tende ad associare manifestazioni artistiche estranee alla propria cultura a fenomeni a lui familiari, nel tentativo di comprenderli meglio. In questo processo conoscitivo, consueto per i viaggiatori³, Brocchi applica in aggiunta un metodo scientifico derivante dalla sua formazione di geologo, arrivando anche a riconsiderare alcune impressioni registrate all'inizio del viaggio per giungere ad una visione più matura del fenomeno osservato. Tale approccio arricchisce il suo diario di una prospettiva analitica e riflessiva che lo rende un testimone prezioso per lo studio di tradizioni musicali e coreutiche dell'Egitto e del Sudan di primo Ottocento.

Vita e viaggi di Giovanni Battista Brocchi

Giovanni Battista (o Giambattista) Brocchi nacque a Bassano del Grappa il 18 febbraio 1772 dal notaio Cornelio Brocchi e Lucrezia Verci⁴. Fin da giovane mostrò un forte interesse per le discipline naturalistiche e l'archeologia, ma il padre lo indirizzò verso gli studi giuridici e teologici che svolse all'Università di Padova. Nel 1792, poco prima di laurearsi, scappò a Roma, città in cui ebbe modo di far crescere le sue passioni per la scultura egizia e le scienze naturali, quest'ultime già coltivate a Padova⁵.

Dopo i primi incarichi di riordino della collezione del conte Girolamo Ascanio Molin a Venezia, Brocchi ottenne nel 1801 la cattedra di storia naturale al liceo del dipartimento del Mella di Brescia⁶. La sua fama crebbe in modo notevole con la pubblicazione del *Trattato mineralogico e chimico sulle miniere di ferro del dipartimento del Mella con l'esposizione della costituzione fisica delle montagne metallifere della val. Trompia* del 1808 e del volume dal titolo *Conchigliologia fossile subapennina con osservazioni geologiche sugli appennini e sul suolo adiacente* del 1814⁷.

Dal 1808 ricoprì gli incarichi di ispettore del Consiglio delle miniere del Regno italico, di conservatore del Gabinetto Reale di storia naturale e, nell'aprile del 1816, gli fu conferita la direzione della Zecca⁸. Brocchi effettuò frequenti

³ Dessì 2021, 5.

⁴ Donazzolo 1927, 335.

⁵ Baseggio 1847, 8; Giacomini 2018, 396.

⁶ Giacomini 2018, 397.

⁷ Brocchi 1808; Brocchi 1814.

⁸ Giacomini 2018, 397.

viaggi in Italia con l'obiettivo di realizzare campagne di ricerca geologica e naturalistica in tutta la penisola⁹.

Nel 1821 venne invitato dal chimico Giuseppe Forni, direttore di una fabbrica di polveri al Cairo, ad intraprendere una missione nell'alto Egitto. Forni era stato incaricato dal viceré Muhammad 'Alì di reclutare mineralogisti per una spedizione preliminare volta a individuare antiche miniere cadute in disuso. Il viaggio lungo il Nilo durò dal 23 settembre 1822 sino al 23 settembre 1826, giorno in cui Brocchi morì a Khartoum a causa di una malattia¹⁰. La notizia della sua morte si diffuse in Italia un anno più tardi, quando Giuseppe Acerbi, console generale d'Austria in Egitto, la annunciò con una lettera¹¹.

La spedizione del 1822-1826: le tappe salienti

Brocchi si imbarcò dal porto di Trieste nella notte tra il 23 e il 24 settembre 1822, in compagnia di Giuseppe Forni, del mineralista Ermenegildo Pini, di tre esperti minerari svizzeri e di un operaio italiano addetto ai lavori di fonderia. Dopo aver raggiunto Alessandria il 3 novembre si diressero al Cairo¹². Il 30 dello stesso mese, in seguito ad un soggiorno di ventotto giorni nella capitale egiziana volto a preparare il viaggio nel deserto e nell'alto Egitto, Brocchi partì in direzione di Qena con tre grandi imbarcazioni, chiamate all'italiana 'feluche'. L'itinerario proseguì con l'esplorazione dei monti nei pressi di Assuan e Luxor¹³.

Ritornato al Cairo nel giugno 1823, egli intraprese una spedizione verso la Palestina e il monte Libano dal 22 agosto dello stesso anno¹⁴. Fece tappa il 6 aprile 1824 ad Al-Ram e giunse infine a Gerusalemme¹⁵. Rientrò nella capitale egiziana il 4 maggio 1824, dove si fermò sino al 3 marzo 1825¹⁶.

Il suo ultimo viaggio lo portò in Sennar. Da Giza risalì il Nilo fino a Luxor e Assuan e dall'11 aprile 1825 si diresse a Khartoum, allontanandosi dal corso del fiume¹⁷. Il 7 giugno raggiunse la città e vi rimase per cinque mesi, fino al 2 novembre 1825¹⁸. Brocchi considerò questa permanenza noiosa e dichiarò che visse la prosecuzione dell'itinerario «con quella gioia con cui uno uscirebbe da una penosa prigionia»¹⁹. Il 3 dicembre arrivò in Sennar e vi trascorse sette mesi fino al 15 giugno 1826, quando, deciso a tornare in Italia, acquistò sei cammelli «molto magri» e iniziò la risalita del Nilo²⁰. Giunse a Khartoum il 1° luglio 1826.

Il suo diario manoscritto, in cui delinea con precisione tutti gli spostamenti

⁹ Brocchi 1841a, XIV.

¹⁰ Brocchi 1841a, XVII.

¹¹ Giacomini 2018, 398.

¹² Brocchi 1841b, 150.

¹³ Brocchi 1841b, 233.

¹⁴ Brocchi 1842, 3.

¹⁵ Brocchi 1842, 446.

¹⁶ Brocchi 1843a, 3; Brocchi 1843b, 3.

¹⁷ Brocchi 1843b, 50.

¹⁸ Brocchi 1843b, 159, 389.

¹⁹ Brocchi 1843b, 389.

²⁰ Brocchi 1843b, 451, 683.

effettuati durante la spedizione, si interrompe il 17 settembre 1826, a pochi giorni dalla morte²¹.

La missione di Brocchi non ottenne gli esiti sperati a causa della mancanza del sostegno e del favore del governo turco, e vennero attivate solo alcune miniere. Tuttavia, le numerose annotazioni di diversa natura inserite nel resoconto mostrano il viaggiatore soddisfatto della spedizione dal punto di vista culturale e scientifico.

Il diario di viaggio: dal manoscritto alla pubblicazione

Dopo la morte di Brocchi il suo diario, composto da quattro volumi manoscritti, venne spedito nella città natale e si trova perciò oggi conservato alla Biblioteca Civica di Bassano del Grappa²². Egli aveva dichiarato più volte il suo amore per la città e a essa, prima di imbarcarsi per l'Egitto, donò la sua biblioteca poiché venisse «destinata alla pubblica utilità»²³. Nel testamento del 30 luglio 1822 rese noto il lascito dei libri e una somma di 10.000 lire fu finalizzata a pagare il salario del bibliotecario, suo fratello Domenico²⁴.

Nell'introduzione al resoconto di viaggio, Brocchi affermò di aver scelto di raccontare l'itinerario effettuato con un linguaggio semplice e uno «stile piano adatto alla comune intelligenza»²⁵. Il suo obiettivo era annotare le tappe della spedizione, le scoperte scientifiche, gli elementi ritenuti di interesse notevole, così come le informazioni che gli vennero riferite, al fine di tenere traccia di quanto osservato. L'approccio documentaristico adottato gli permise di includere nella narrazione oltre cento testimonianze di eventi musicali e coreutici esperiti, insieme a quattro disegni di strumenti raffigurati nelle tavole dell'ultimo volume.

Il diario è scritto in maniera continuativa, senza interruzioni, e con a margine del testo numerose note e appunti, destinati a essere inclusi in seguito nella versione a stampa. Fu necessario quindi completare una trascrizione integrale del testo prima di poterlo divulgare (fig. 1).

Tra il 1841 e il 1843, l'opera di Brocchi venne pubblicata con il titolo *Giornale delle osservazioni fatte ne' viaggio in Egitto, nella Siria e nella Nubia da G. B. Brocchi*, per un totale di cinque volumi e un atlante. Al tempo, il diario venne accolto da diversi studiosi con timori e critiche estemporanee²⁶, nonostante il console Acerbi, che aveva letto il manoscritto in Egitto, sostenesse che la sua pubblicazione avrebbe fatto «rin crescere all'Italia la perdita di un tanto letterato»²⁷.

²¹ Brocchi 1843b, 757.

²² Le collocazioni dei quattro volumi manoscritti presso la Biblioteca Civica di Bassano del Grappa sono 31.A.7, 31.A.8, 31.A.9, 31.A.10.

²³ Baseggio 1847, 56.

²⁴ Baseggio 1847, 36-37.

²⁵ Brocchi 1841a, XX.

²⁶ Brocchi 1841a, XXII.

²⁷ Brocchi 1841a, XIX.

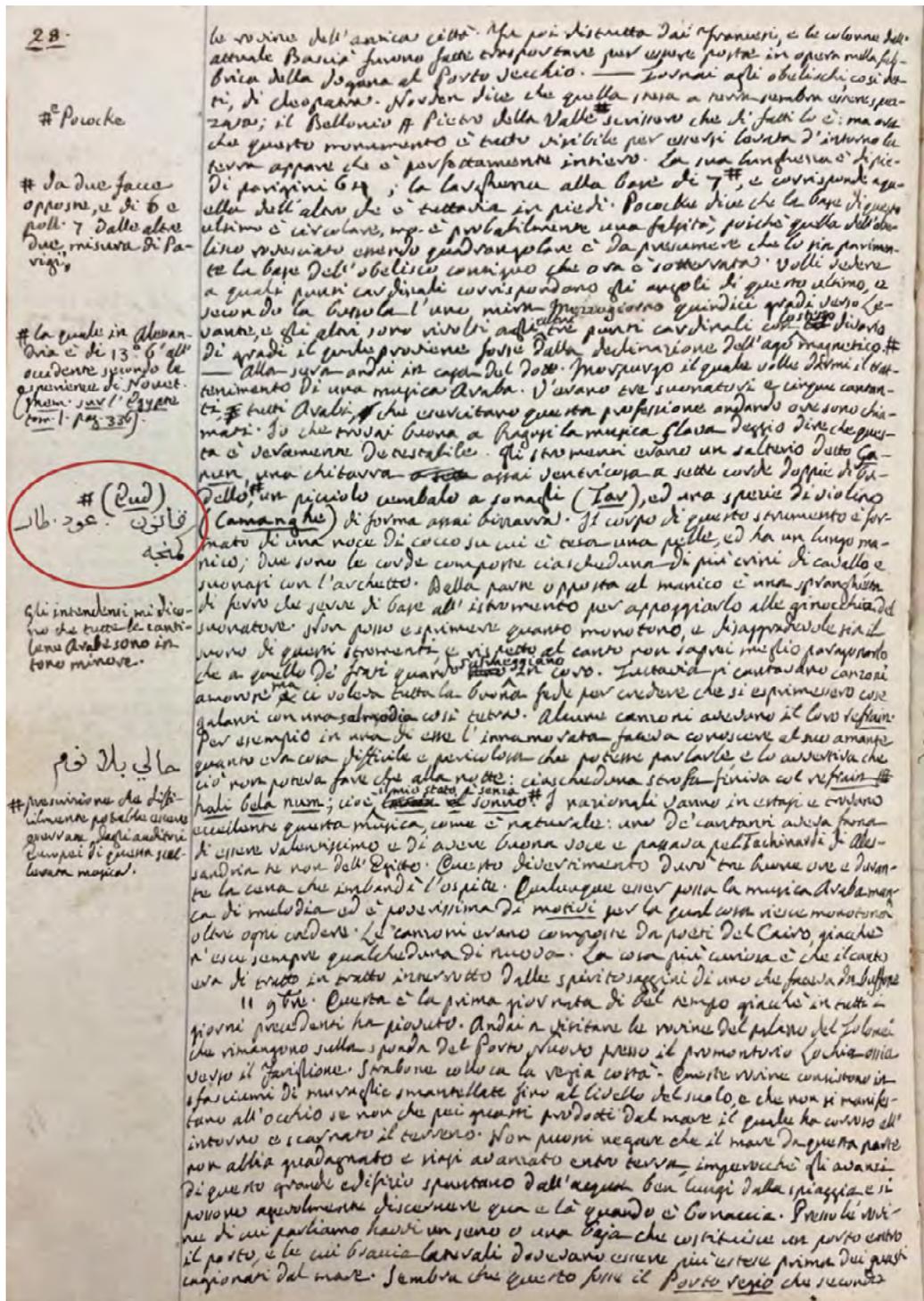


Fig. 1. Pagina del Giornale di viaggio da Trieste al Cairo: Anno 1822 di Giovanni Battista Brocchi, Biblioteca Civica di Bassano del Grappa, collocazione 31.A.7, foglio 28. In rosso sono indicati i nomi degli strumenti musicali in lingua araba a cui si rimanda successivamente.

Le testimonianze di suoni, danze e musiche raccolte da Brocchi

Nel diario di viaggio di Brocchi sono riportati in totale 118 passi di interesse musicologico. L'autore racconta di musiche eseguite in ambienti religiosi, del richiamo alla preghiera dei muezzin, dell'accompagnamento canoro, strumentale e coreutico per i festeggiamenti del Ramadan, della processione sacra verso la Mecca e dell'inondazione del Nilo. Riferisce di canti e danze in matrimoni e riti funebri; descrive momenti di musica in situazioni di quotidianità, sia in città che al palazzo del sultano; attesta la presenza in Egitto di un insegnante europeo di clavicembalo e tiene traccia di suoni, da lui definiti 'rumori', di città, villaggi, eventi naturali e versi di animali. Si sofferma anche sul modo di parlare di donne, uomini e bambini, sia arabi che turchi, e crea dei brevi dizionari delle lingue locali, in cui riporta termini come «canto» e «ballo». Approfondisce anche l'impiego in guerra di strumenti musicali, come tamburi e corni, al fine di indicare ai soldati i comandi da eseguire. Da ultimo, inserisce in appendice al suo manoscritto alcune tavole contenenti numerosi disegni, tra i quali si trovano quattro strumenti musicali: una zummara, un corno di antilope e due diverse lire, la seconda delle quali illustrata fronte e retro (fig. 2).

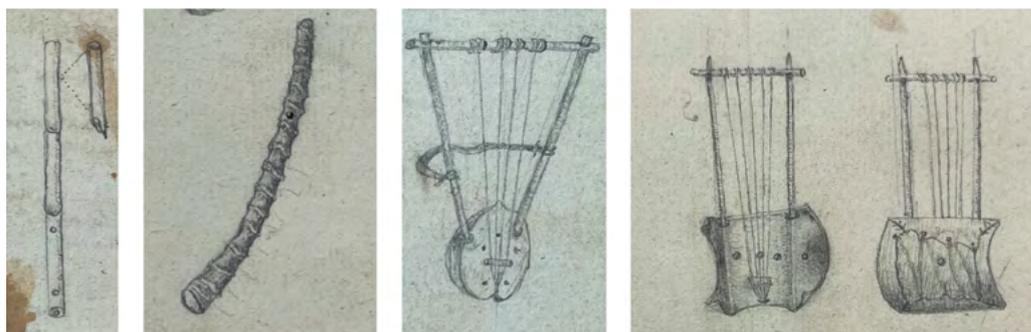


Fig. 2. Particolari delle tavole del *Giornale scientifico esteso in Egitto* di Giovanni Battista Brocchi, Biblioteca Civica di Bassano del Grappa, collocazione 31.A.10.

Lo sguardo di Brocchi sulla musica araba

All'interno del panorama degli eventi sonori che Brocchi riporta nel suo diario, si possono selezionare due passi nei quali emerge da un lato l'attenta descrizione delle musiche di tradizione araba a lui coeve, dall'altro le sue riflessioni intorno ai fenomeni esperiti.

La prima testimonianza risale ad una fase iniziale del viaggio. Il 10 novembre 1822, Brocchi riporta con le seguenti parole un'esibizione di musicisti e cantanti a cui assiste durante una cena ad Alessandria:

V'erano tre suonatori e cinque cantanti tutti arabi ch'esercitano questa professione, e vanno ove sono chiamati. Io, che trovai buona a Ragusi la musica slava, deggio dire che questa è veramente detestabile. Gli stromenti erano un salterio detto Ganun, una chitarra assai ventricosa a sette corde doppie di budello (Eud), un picciolo cembalo a sonagli (Tar), ed una spezie di violino (Camanghe) di forma assai bizzarra. Il corpo di questo strumento è formato di una noce di cocco, su cui è tesa una pelle, ed ha

un manico lungo; due sono le corde, composte ciascheduna di più crini di cavallo, e suonasi con l'archetto. Dalla parte opposta al manico è una spranghetta di ferro, che serve di base all'istromento per appoggiarlo alle ginocchia del suonatore. Non posso esprimere quanto monotono, e disagiata sia il suono di questi stromenti, e rispetto al canto non saprei meglio paragonarlo che a quello de' frati, quando salmeggiano in coro²⁸.

Alla fine della descrizione il viaggiatore riporta un commento generale sulla musica araba. L'impiego del termine «monotono» per definire il risultato della musica prodotta da cantanti e suonatori arabi è ricorrente nella letteratura odepica veneta, soprattutto per indicare l'assenza di variazione di tonalità, note o melodie, e/o sottolineare la fissità e la ripetitività dei motivi ascoltati. Questo approccio, probabilmente da attribuire alla mancanza di aderenza tra ciò che Brocchi ascolta e il proprio modello culturale, lo porta a paragonare il canto arabo ad una modalità di cantare appartenente alla propria cultura²⁹. Ciò però non limita la sua analisi; infatti, egli riporta il numero di suonatori e cantori presenti ed evidenzia la loro qualifica di musicisti professionisti, confermando l'esistenza di un sistema di ingaggio per tali occasioni di intrattenimento privato. Inoltre, descrive in maniera dettagliata gli strumenti musicali e i materiali che li costituiscono, inserendo anche i nomi in lingua araba.

La testimonianza restituisce una tipologia di complesso musicale formato da tre strumentisti e cinque cantanti, attivo nella città di Alessandria in quel periodo. È ipotizzabile che si tratti degli *ālātiyya*, al singolare *ālātiyy*, musicisti e cantori professionisti egiziani così chiamati dall'arabista Edward William Lane nella sua opera di metà Ottocento³⁰.

A seguire, Brocchi descrive i quattro strumenti musicali che accompagnano la cena, di cui indica i nomi arabi probabilmente sulla base della pronuncia che recepisce («Ganun», «Eud», «Tar» e «Camanghe»)³¹, secondo la consueta modalità «de verbo ad verbum»³². Nel manoscritto, accanto al corpo del testo, riporta anche la denominazione di ciascuno in lingua araba (dettaglio in fig. 1). Poi, nel tentativo di tradurre questi strumenti, Brocchi li definisce rispettivamente «salterio», «chitarra», «cembalo a sonagli» e «violino», in parte associandoli a quelli della tradizione europea a lui noti (tab. 1)³³.

²⁸ Brocchi 1822, 28.

²⁹ Dessì 2021, 5.

³⁰ Lane 1860, 354.

³¹ Qānūn, 'ūd, tār, kamānche (Poché 2001).

³² Dessì 2020, 29.

³³ Brocchi 1822, 28.

Tab. 1. Nomenclatura e classificazione degli strumenti indicati da Brocchi.

| Nome degli strumenti dal diario di Brocchi | | | Nome odierno e classificazione degli strumenti | |
|--|----------------------------|-------------------|--|---|
| Traslitterazione | Trascrizione ³⁴ | Traduzione | Nome odierno | Classificazione Hornbostel-Sachs |
| ganun | قانون | salterio | qānūn | 314.122 Cetre a tavola con cassa di risonanza |
| eud | عود | chitarra | ‘ūd | 321.321 Liuti con manico a collo a guscio |
| tar | طار | cembalo a sonagli | tār | 211.311 Tamburi a cornice privi di guscio monopelli |
| camanghe | كامنجه | violino | kamānchēh | 321.311 Liuti a spiedo a gusci |

Gli strumenti musicali menzionati da Brocchi sono in totale quattro, ma dalla descrizione i musicisti risultano essere tre. Pertanto, è plausibile ipotizzare che il *tār* fosse utilizzato da uno dei cinque cantori. Infatti, gli stessi *ālātiyya* erano in genere sia cantanti che strumentisti³⁵.

Il passo sopra riportato assume ulteriore rilevanza se si considerano altri due aspetti: in primo luogo esso conferma la presenza di tali strumenti in un preciso ambito geografico a una specifica altezza cronologica; in secondo luogo, consente di formulare delle considerazioni sul piano linguistico, in merito alla circolazione dei nomi associati agli strumenti. Il termine *tār*, ad esempio, era originariamente impiegato per indicare uno strumento della famiglia dei membranofoni di dimensioni variabili, con o senza cimbali. Il nome derivava dalla parola araba *Soqotri*, che significava «tamburo rotondo» o «a cornice»³⁶. Tale nomenclatura ricorre non solo nel diario di Brocchi, ma anche nelle tavole diseginate da un altro viaggiatore veneto, Giovanni Miani. Durante la sua spedizione in Egitto del 1859, egli illustrò un tamburo a cornice con cimbali nella sezione degli strumenti musicali dell’Egitto moderno sotto il quale scrisse *tār* (fig. 3).



Fig. 3. Giovanni Miani, Tavola *Egitto moderno – Strumenti da percossa*, Biblioteca del Museo di Storia Naturale “Giancarlo Ligabue” di Venezia, Fascicolo 6, Egitto Tavola 02.

³⁴ Grafia originale di Brocchi, nomi strumenti musicali in arabo dal *Giornale di viaggio da Trieste al Cairo: Anno 1822* di Giovanni Battista Brocchi, Biblioteca Civica di Bassano del Grappa, collocazione 31.A.7, foglio 28.

³⁵ Lane 1860, 354.

³⁶ Poché 2001, *tār*; Stottlemeyer 2014, 49.

Sebbene non testimoniato dalle fonti sopracitate, a partire dal XIX secolo, in Egitto si diffuse anche il termine *riqq* per indicare un tamburello munito di cinque coppie di cimbali in ottone (o bronzo), disposte a intervalli regolari³⁷, tipicamente utilizzato in situazioni private analoghe a quella narrata nel diario di Brocchi³⁸. Dalle notizie tratte dalla letteratura, tale strumento risulta perfettamente coincidente con il *tār* descritto dal geologo e disegnato da Miani. Infatti, nell'area del *Maghreb* il termine *riqq* veniva utilizzato come sinonimo di *tār* sin dal XIII secolo come attesta l'opera di Ibn al-Darraj dal titolo *Kitāb al-im-tā' wal'-in-tifā'*³⁹. Dunque, sebbene entrambi i viaggiatori veneti citati scrivano *tār*, è verosimile supporre che durante il loro periodo di permanenza in Egitto, i due termini fossero usati in maniera ambivalente, data l'identica funzione e le medesime caratteristiche strutturali e materiali dei due tamburelli. Di contro, il *kamāncheh* descritto da Brocchi, nei materiali e nel modo di suonarlo, trova perfetta aderenza con la documentazione e gli esemplari coevi a noi noti, attestati anche negli scritti di Lane⁴⁰.

Ritornando all'opinione espressa da Brocchi sulla musica araba, da lui definita come «monotona», egli riprende l'argomento a quattro anni di distanza dalla cena ad Alessandria, il 26 luglio 1826 mentre si trova nella città di Khar-toum:

Se amano la monotonia nella loro musica, se tale si può chiamare, v'ha una ragione. Conciliando essa il riposo della mente e la sonnolenza, è confacente al loro carattere sommamente portato all'indolenza, essendo per essi egualmente penosa l'agitazione dello spirito, come quella del corpo. Quindi è che generalmente sono di un'indole taciturna e malinconica, quantunque sembrerebbe che il contrario dovesse essere sotto un cielo limpido e sereno, e sotto l'influenza di un sole che per la gran parte dell'anno diffonde una splendida luce⁴¹.

Al termine del suo viaggio, Brocchi propone dunque una personale contestualizzazione della musica araba e del perché i popoli nilotici la eseguano secondo tale maniera: egli giunge a trovarne le cause nelle peculiarità caratteriali ed espressive delle persone che la producono. Questa riflessione, più matura rispetto all'opinione manifestata nel 1822, sembra porsi nell'ottica di comprendere le radici da cui nasce la musica araba, ed è frutto, con tutta probabilità, del pensiero positivista che sta alla base della sua formazione scientifica ottocentesca, come parrebbero attestare varie pagine del suo diario. Tale modo di esperire la sonorità dei luoghi visitati durante il viaggio, gli permette di riflettere anche sulla diversità tra le tradizioni europee e quelle dei popoli che incontra. Infatti, il suo diario è caratterizzato da una continua comparazione tra gli eventi a cui partecipa e ciò che appartiene al suo retroterra culturale, nonché dalla ricerca delle ragioni che stanno alla base di alcune forme di musica, canto e danza di cui fa esperienza.

Il diario di Brocchi è dunque un esempio chiaro di come, a prescindere dagli

³⁷ Poché 2001, *riqq*; Stottlemyer 2014, 49.

³⁸ Lane 1860, 363.

³⁹ Stottlemyer 2014, 46-47.

⁴⁰ Lane 1860, 356-357, Poché 2001, *kamāncheh*.

⁴¹ Brocchi 1825, 214.

evidenti pregiudizi dell'autore della fonte, tali testimonianze riescono a fornire informazioni che arricchiscono il panorama delle ricerche musicologiche sull'Egitto e sul Sudan di primo Ottocento e, insieme, evidenziano il processo di crescita del viaggiatore stesso in seguito all'esperienza di interazione avuta con le diverse culture incontrate.

Ringraziamenti

Per la buona riuscita del presente contributo si ringrazia sentitamente la Biblioteca Civica di Bassano del Grappa e in particolare il Dott. Stefano Pagliantini, il Museo di Storia Naturale "Giancarlo Ligabue" di Venezia e la Dott.ssa Silvia Zampieri, nonché la Biblioteca del medesimo museo e il Dott. Giacomo Masato.

Bibliografia

- Baseggio G. 1847, *Della vita e degli studi di Giambattista Brocchi commentario*, Bassano del Grappa.
- Brocchi G. 1808, *Trattato mineralogico e chimico sulle miniere di ferro del dipartimento del Mella con l'esposizione della costituzione fisica delle montagne metallifere della val Trompia di G. B. Brocchi*, 1-2, Brescia.
- Brocchi G. 1814, *Conchigliologia fossile subapennina con osservazioni geologiche sugli apennini e sul suolo adiacente di G. Brocchi ispettore delle miniere membro del r. istituto italiano*, 1-2, Milano.
- Brocchi G. 1822, *Giornale di viaggio da Trieste al Cairo: Anno 1822*, Biblioteca Civica di Bassano del Grappa, collocazione 31.A.7.
- Brocchi G. 1825, *Giornale scientifico esteso in Egitto*, Biblioteca Civica di Bassano del Grappa, collocazione 31.A.10.
- Brocchi G. 1841, *Giornale delle osservazioni fatte ne' viaggio in Egitto, nella Siria e nella Nubia da G. B. Brocchi*, 1-2, Bassano del Grappa.
- Brocchi G. 1842, *Giornale delle osservazioni fatte ne' viaggio in Egitto, nella Siria e nella Nubia da G. B. Brocchi*, 3, Bassano del Grappa.
- Brocchi G. 1843, *Giornale delle osservazioni fatte ne' viaggio in Egitto, nella Siria e nella Nubia da G. B. Brocchi*, 4-5, Bassano del Grappa.
- Brocchi G. 1843, *Atlante del giornale delle osservazioni fatte ne' viaggio in Egitto, nella Siria e nella Nubia da G. B. Brocchi*, Bassano del Grappa.
- Dessi P. 2020, *Memorie orientali nella tradizione liturgico-musicale della Chiesa ravennate nei secoli XI-XII*, «Rivista Italiana di Musicologia», LV, Firenze, 7-36.
- Dessi P. 2021, *Musiche in viaggio: ascoltare e vedere gli altri*, in P. Dessì (a cura di), *Traveling Diaries from Cristoforo Colombo to Charles Darwin. Identità musicali di popoli senza note nei racconti di viaggio*, «Itineraria», XX, Impruneta, 3-7.
- Donazzolo P. 1927, *I viaggiatori veneti minori. Studio bio-bibliografico*, «Memoriale della Reale Società Geografica Italiana», XVI, Roma.
- Gallo F. A. 1993, *Antropologia della musica e ricerca storica*, in T. Magnini (a cura di), *Antropologia della musica e culture mediterranee*, «Quaderni di Musica e storia», 1, Bologna, 67-85.
- Giacomini V. 2018, *Brocchi, Giovanni Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 14, Roma.
- Lane E. W. 1860, *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, London, 396-398.

- Poché C. 2001, kamānchēh, in *Grove Music Online*, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014649>> (ultimo accesso 9 maggio 2024).
- Poché C. 2001, qānūn, in *Grove Music Online*, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022608>> (ultimo accesso 9 maggio 2024).
- Poché C. 2001, rīqq, in *Grove Music Online*, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046903>> (ultimo accesso 9 maggio 2024).
- Poché C. 2001, tār, in *Grove Music Online*, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027503>> (ultimo accesso 9 maggio 2024).
- Poché C. 2001, 'ūd, *Grove Music Online*, <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028694>> (ultimo accesso 9 maggio 2024).
- Restani D. 2017, A note, in A. P. Bagliani (a cura di), *L'orecchio e l'occhio dei viaggiatori: attraverso il mediterraneo e altri mari*, «Itineraria», XVI, Impruneta, 7-11.
- Stottlemeyer N. 2014, *Āl'Rīq: the arab tambourine*, Virginia.

Le guide storico-artistiche di Roma nell'Ottocento tra continuità e innovazione

DAMIANO DELLE FAVE
Sapienza Università di Roma
damiano.dellefave@uniroma1.it

Abstract

Guidebooks were an extremely valuable tool to intellectuals or collectors, who have been referring to them since the 17th century.

This essay will analyse Rome guidebooks starting from the end of the 18th century and onto the 19th century. Compared to the 17th and 18th centuries guidebooks, emphasis was placed on excavations, antiquarian investigations and museums. Renewed interest reserved to these topics surged from the new historical context, where philological studies and antiquarian dissertations were supported by restoration work and archaeological discoveries.

Those same discoveries propelled a need to show antiquities in the new guidebooks in the form of drawings and figures, matching the modern figurative sensibility that saw antiquity as a «fonte di erudizione» and «indubitabile testimonianza della storia, e de' costumi», as Carlo Fea stated in the *Nuova descrizione di Roma Antica e Moderna* (1820).

Monuments descriptions in the 19th century guidebooks became shorter and more concise, appropriate to the time period, when travellers' fruition also became faster. It marked a contrast to past guidebooks such as the *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura* (1674) by Filippo Titi and the *Itinerario Istruttivo* (1763) by Giuseppe Vasi, that still remained essential models and examples for later guidebooks.

Keywords

Antiquarians; guidebooks; museums; Rome; travelers.

I testi delle guide fornirono uno strumento estremamente prezioso agli intellettuali, appassionati o collezionisti che sempre se ne servirono a partire dal Seicento, così come ai pellegrini e ai viaggiatori d'ogni parte del mondo alla scoperta delle città italiane. Gli studi sulle guide – a partire da quello imprescindibile di Ludwig Schudt pubblicato nel 1930¹ – sono numerosi, tuttavia a volte improntati più sull'odeporica e dal punto di vista sociologico. Sulle guide dell'Ottocento manca uno studio più approfondito sotto l'aspetto storico-artistico, i giudizi critici sulle opere e sulle epoche, le relazioni tra gli eruditi autori di questi testi, come si sta facendo invece da molto tempo per le guide del Sei e del Settecento. Questo contributo prenderà in considerazione le guide di Roma dalla fine del Settecento per via della loro discontinuità rispetto al passato che risiede principalmente nell'accento posto sugli scavi, sull'antiquaria e sui musei.

¹ Caldana 2003.

Continuità

Prima di guardare alle innovazioni, bisogna segnalare come le guide evidenzino invece una certa continuità nella loro struttura rispetto ai due modelli imprescindibili: lo *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura* (1674) dell'abate Filippo Titi (1639-1702)² – la cui *princeps* risaliva al 1674 e poi ristampato e aggiornato più volte fino al 1763 – e l'*Itinerario Istruttivo* (1763) di Giuseppe Vasi, ristampato innumerevoli volte, aggiornato e tradotto, sia in francese che in inglese, fino alla fine dell'Ottocento. La guida di Titi descrive, una per una, tutte le chiese che s'incontrano all'interno di un itinerario, diviso per rioni, che di fatto percorre interamente la città; invece, la guida di Giuseppe Vasi, è strutturata secondo un itinerario diviso in otto giornate, in base a un criterio più aderente alla reale prassi del viaggiatore. Così, anche le guide tra tardo Settecento e Ottocento venivano uniformate a questi due modelli principali: la guida di Titi diventò il modello per quelle dell'abate Carlo Fea (1753-1836) e dell'antiquario Michelangelo Prunetti (1744-1834); la guida di Vasi per quelle del figlio Mariano (1744-1820) e di Antonio Nibby (1792-1839). L'unica eccezione è la guida dell'antiquario Angelo Dalmazzoni, *L'Antiquario, o sia la guida de' forestieri pel giro delle antichità di Roma* (1804), divisa in ben ventisette giornate. Dalmazzoni, nella prefazione alla guida, spiegava che il motivo di tale scelta risiedesse nel fatto che le ventisette giornate fossero necessarie «per compire il giro delle antichità»³ e che sarebbe stato il medesimo itinerario con cui avrebbe accompagnato i viaggiatori eruditi stranieri per Roma.

Innovazioni

La prima innovazione risiedeva invece nelle descrizioni dei monumenti che dalla fine del Settecento diventavano più rapide e sintetiche, al passo con il tempo, quando la fruizione del viaggiatore si faceva più veloce. Il processo non fu però netto, ma graduale. Le guide fino in età di Restaurazione ancora erano destinate principalmente ad antiquari ed eruditi – come si legge nelle prefazioni di tutte le guide – e ambivano ad un tipo di fruizione colta – sulla scia del Settecento – quando il viaggio si era laicizzato, grazie anche all'arrivo di Winckelmann⁴, ed era ancora un viaggio di formazione. Fu a partire dalla metà dell'Ottocento che le guide venivano indirizzate ai nuovi viaggiatori, non più la classe alto borghese e aristocratica fatta solamente di antiquari ed eruditi, ma anche la piccola borghesia⁵. Lo studioso Cesare De Seta descrive questo fenomeno come la fine del Grand Tour e l'inizio del turismo⁶. Infatti, il viaggio di formazione si stava trasformando in un viaggio organizzato, e il flusso di turisti aumentava considerevolmente anche grazie all'avvento delle prime ferrovie. Questo fenomeno rinnovò gradualmente le guide a partire dalla seconda metà del secolo, allontanandole definitivamente dai loro modelli: ecco compa-

² Titi 2017.

³ Dalmazzoni 1804, 4. Su Angelo Dalmazzoni si veda Delle Fave 2025b.

⁴ Garms, Garms 1982, 624.

⁵ De Seta 1982, 261-262.

⁶ Di Mauro 1982, 369-391.

rire nelle edizioni del 1861 dell'*Itinerario di Roma* di Agostino Valentini e della *Guida di Roma* di Alessandro Rufini gli indici delle trattorie, dei caffè, delle locande, degli uffici postali, delle stazioni ferroviarie, con le relative indicazioni di apertura e chiusura. I nomi delle locande e delle sedi postali nelle guide già erano presenti da tempo, ma segnalati all'interno del testo e in modo sporadico, non in elenchi specifici e dettagliati come in questi testi.

Un'altra innovazione era il modo di reperire le informazioni da parte di questi eruditi. Nelle prefazioni si possono leggere critiche alle guide precedenti rispetto ai numerosi "copia-incolla" delle notizie sulle opere d'arte senza un effettivo controllo di queste informazioni. Dalmazzoni, nella prefazione a *L'Antiquario* criticava i libri «copiati l'uno dall'altro» che «contengono i medesimi comuni ragguagli, le medesime inconsistenti osservazioni, le medesime inconvenienti lodi, i medesimi errori; e tutti egualmente mancano di esattezza, di brevità, e di erudizione»⁷. Era lo specchio di un nuovo clima culturale in cui si cominciava davvero a verificare le informazioni direttamente sul campo. L'archeologo e antiquario Antonio Nibby⁸ nella prefazione "Avvertimento al lettore" all'edizione del 1818 dell'*Itinerario Istruttivo* sottolineava di aver «verificato ogni galleria, ed ogni museo, di modo che possa servire da guida sicura»⁹. Un esempio di ciò fu il riconoscimento di Nibby del *Gladiatore morente* conservato ai Musei Capitolini come copia romana del Galata facente parte del donario fatto erigere per commemorare la vittoria sui Galati nel 240 a.C. da Attalo I nella città di Pergamo¹⁰.

L'altra grande innovazione era – come detto – l'accento posto sugli scavi, sull'antiquaria e sui musei. A partire dal 1763, la guida di Giuseppe Vasi – indirizzata a chi ricercava una certa «erudizione antiquaria»¹¹ – «divenne ben presto l'unico libro, che li stranieri si recassero in mano, per guida alle curiosità di Roma»¹² – come affermerà quasi un secolo dopo Giuseppe Melchiorri nella *Guida Metodica di Roma e suoi contorni* (1834) – a tal punto da diventare il modello di riferimento principale per tutte le guide successive. L'innovazione apportata alle nuove edizioni della guida da Mariano Vasi¹³, Accademico Etrusco di Cortona, rispetto a quella del padre, risiedeva nella maggiore propensione ai soggetti antichi. Infatti, già dall'edizione del 1777 dell'*Itinerario Istruttivo*, Mariano intervenne al fianco del padre nella nuova veste iconografica aggiungendo nuove incisioni principalmente tratte dall'antico¹⁴. Successivamente, nell'edizione del 1792 in francese – dieci anni dopo la morte del padre¹⁵ – nell'indice del *Catalogo dei libri*,

⁷ Dalmazzoni 1804, 3.

⁸ Ruggeri 2013.

⁹ Nibby 1818, VI.

¹⁰ Nibby 1821. Cfr. Haskell, Penny 1984, 331.

¹¹ Vasi 1804, vol. 1, IX.

¹² Melchiorri 1834, 4.

¹³ Mariano Vasi, archeologo, editore e incisore, fu ammesso all'Accademia Etrusca di Cortona il 23 febbraio del 1790 e, in seguito, assunse la carica di «antiquario del re di Polonia» (Vasi 1794, *frontespizio*).

¹⁴ Coen 2001, 43. Sull'arte incisoria durante il Grand Tour si segnala l'intervento di Damiano Delle Fave dal titolo *Le incisioni nelle guide di Roma tra Settecento e Ottocento. Stato degli studi e ricerche in corso* alla Giornata di studi "Il segno nell'arte" (a cura di M. Bevilacqua, F. Grisolia, G. Marini) tenutosi presso l'Istituto Centrale per la Grafica il 28 ottobre 2024 e che confluirà presto in una pubblicazione. Questa nota è stata aggiunta successivamente dall'autore per includere sviluppi successivi della ricerca.

¹⁵ Morto il padre nel 1781, Mariano Vasi rimase ancora altri cinque anni nel vecchio studio di Palazzo Far-

e stampe alla fine del volume inserì una sezione dedicata soltanto alla statuaria classica, indice di una massiccia richiesta da parte del pubblico.

L'antiquario Giuseppe Antonio Guattani (1748-1830), nella nota introduttiva «Al cortese lettore» alla *Roma descritta e illustrata* (1805) – edizione aggiornata della *Roma Antica* del 1795 – rivolgendosi principalmente agli antiquari, presentava la sua guida come un vero e proprio manuale di studio, corredato da «piante, elevazioni, spaccati»¹⁶ di teatri antichi, anfiteatri, terme, archi, mausolei e così via. In questo modo prendeva le distanze da Mariano Vasi: la sua guida illustrata non comprendeva le vedute, tanto care invece alla bottega dei Vasi. L'innovazione di Guattani fu quella di presentare nella sua guida l'incisione in funzione di anticipazione, come aveva già sperimentato nei *Monumenti antichi inediti* (1784-1805): nella *Roma descritta e illustrata* pubblicava, ad esempio, un'anteprima degli inediti studi e misurazioni del Colosseo di Carlo Lucangeli – su concessione dell'artista stesso¹⁷ – che saranno presentati al pubblico romano soltanto cinque anni dopo.

L'introduzione all'edizione del 1824 dell'*Itinerario Istruttivo* di Antonio Nibby introduceva il lettore al fervido clima di scavi, ricerche archeologiche, lavori di restauro ed erudite dissertazioni tra antiquari che animavano Roma nella prima metà dell'Ottocento:

Gli avanzi preziosi dell'antico romano splendore costituiscono la principal ricchezza di questa metropoli [...] che per la loro solidità, rarità, magnificenza abbagliano, o sopraffanno di stupore l'occhio dell'osservatore, e il buon gusto delle belle arti [...]. Le rivoluzioni, che sul finire del secolo passato hanno agitato l'Europa, aveano rapito a Roma i monumenti più insigni dell'arte, ed i manoscritti più rari. Roma avea così perduto i suoi più belli ornamenti, ed era stata spogliata di ciò che godeva di più prezioso; alle cure di Pio VII, noi dobbiamo il ritorno di questi oggetti; a lui siamo debitori di rivedere posti al loro luogo nel Vaticano, l'Apollo, e il Laocoonte, La Transfigurazione etc. [...] Fin dal principio di questo secolo si lavora a disotterrare i monumenti antichi di architettura, che la devastazione e le barbarie aveano coperto di macerie, e di vili abituri; si restaurano, e si dà loro la primitiva magnificenza. Quelli che sono stati in Roma sul principio del secolo non hanno veduto nulla in paragone dello stato in cui oggi si trova. Il Colosseo, gli archi di Settimio Severo, di Tito [...].¹⁸

Nel Settecento le descrizioni degli scavi e delle scoperte archeologiche accrescevano le conoscenze sull'antico e contribuivano ad articolare la storia dell'arte, ponendo in modo diretto il problema della fedeltà delle immagini riprodotte a stampa¹⁹. Nasceva così il dibattito sul problema della riproducibilità dell'opera

nese. Il laboratorio verrà trasferito poi in via delle Carrozze e, in seguito, in via del Babuino. Nel 1796 pubblicò la *Nuova raccolta di cento principali vedute antiche e moderne dell'Alma Città di Roma* riutilizzando in gran parte le incisioni tratte dalle *Magnificenze* (1747) di Giuseppe Vasi. Le incisioni vennero corredate da una doppia didascalia, in italiano e in francese, e il formato venne ridotto.

¹⁶ Guattani 1805, vol. I, 1.

¹⁷ Guattani 1805, vol. II, 16: «Gradisci ora queste, le notizie compilate sull'attenta ispezione di molti scavi fatti dentro, e fuori l'Anfiteatro, per anni dodici dall'ingegnoso macchinista signor Carlo Lucangeli, il quale, sebbene sia vicino a restituire a questo singolar monumento sopra non equivoci fondamenti la sua integrità; e questa esibirla mediante non solo gli scritti e le stampe, ma per mezzo di esatti e grandiosi modelli in legno; ad onta di tutto questo, non si è negato di anticiparmele, ad effetto di prevenirne fin d'ora il pubblico intelligente, e curioso».

¹⁸ Nibby 1824, XI-XII.

¹⁹ Piva 2014, 126.

d'arte antica e su quali fossero le modalità di riproduzione che potessero assicurare la migliore riproduzione dell'originale. Così l'incisione diventava un potente strumento di rappresentazione, memoria e disseminazione dell'antico, come affermava Nibby stesso nell'introduzione del *Viaggio antiquario ne' contorni di Roma* (1819), indirizzato all'«erudito, che le cose antiche ama e ricerca»²⁰:

A maggiore intelligenza poi di quello, che tratto, riconobbi la necessità delle piante, e delle carte topografiche, e ad illustrazione, e rimembranza de' luoghi più celebri, quella delle vedute; quindi, ho arricchito l'opera mia di una carta generale de' luoghi, e di quattro carte particolari, cioè de' contorni di Tivoli; di quelli di Preneste; di quelli di Tuscolo, ed Alba; e di quelli di Anzio, Ardea, Lavinio, ed Ostia. Delle piante ho dato quella della Villa Adriana, quella della Villa di Mecenate, quella delle ultime scoperte di Tuscolo, quella di Albano, della Villa di Plinio, di Ostia, e di Porto. Circa le vedute, mi sono limitato ai luoghi più interessanti, e meno ripetuti; perciò, ve ne saranno tre di Veji, una di Fidene, parecchie de' monumenti più celebri della Villa Adriana, come il Canopo, le Terme etc.; una di Tivoli; una delle Cascatelle; una della Valle Ustica; una di Collazia; una di Gabii; una del Lago Regillo, e di Labico; parecchie di Tuscolo; una della Valle Ferentina; una di Alba Longa; una delle rovine dell'antica Aricia; una del lago di Nemi; un panorama del lottorale etc.²¹

L'archeologo Nibby in questo fu davvero innovativo, riuscì a stare al passo con i tempi e a tenere il lettore aggiornato sulle maggiori novità dell'epoca, come già i periodici erano riusciti a fare dalla seconda metà del Settecento, ma le guide non ancora. Originale fu anche la decisione di Nibby di eliminare, stavolta nella *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII* (1838-1841), la suddivisione in giornate e ad itinerario con la finalità di rendere più autonomo il visitatore. L'autore vedrà stampati soltanto i primi tre volumi (1838-1839) a causa della sua morte sopraggiunta nel 1839.

Il tema dell'esportazione delle opere da Roma diventava una delle principali novità promosse all'interno delle guide in età di Restaurazione, divenendo parte fondamentale di un più ampio disegno di tutela e promozione dell'archeologia e delle belle arti a Roma. L'abate Fea nella *Nuova descrizione di Roma antica e moderna e de' suoi contorni* (1820, ristampata e aggiornata più volte fino al 1834) – ad esempio, a proposito della nascita del Museo Pio Clementino – ammirava i pontefici che avevano saputo riunire «quanto lor fu possibile di monumenti della greca, romana, ed etrusca scultura, per salvarli così dalla barbarie dell'ignoranza, dalla edacità del tempo, e dall'avidità dell'estero»²². A proposito della collezione di sculture del Museo Chiaramonti in Vaticano, veniva elogiato Pio VII per aver salvato «una quantità immensa di frammenti [...] senza essere alterati da nuovi restauri» e averli messi a disposizione «per la erudizione, e per lo studio»²³ dei «colti viaggiatori»²⁴ e degli antiquari:

²⁰ Nibby 1819, vol. I, 3: «Avrei bramato potere in questa opera trattare interamente di tutto il Lazio antico, come fu da Augusto determinato; ma prevedendo che molte parti di questo tratto di paese hanno scarse notizie, e d'altronde osservando, che luoghi assai celebri si trovavano anche fuori de' limiti del Lazio, e vicino a Roma, i quali pure meritavano di essere descritti, perciò mi decisi a fare una scelta di quelli più celebri, e che maggiormente possono attirare la curiosità dell'erudito, che le cose antiche ama e ricerca».

²¹ Nibby 1819, vol. I, 4-5. Cfr. Nibby 2016.

²² Fea 1820, vol. I, 97.

²³ Fea 1820, vol. I, 89.

²⁴ Fea indirizzò la sua guida – come segnalato nel frontespizio – ai «colti viaggiatori».

In questa preziosa raccolta di oggetti diversi di antichità, e belle arti la santità di Pio VII ebbe in mira di salvare una quantità immensa di frammenti, quali di più, quali meno interessanti in apparenza, ma ben in sostanza per la erudizione, e per lo studio, senza essere alterati da nuovi restauri. La varietà stessa di tante diverse figure, e soggetti curiosi, quante idee non risveglia nella mente? Ottimo, nuovo pensiero della Santità Sua è stato pur quello, di salvare, ed esporre allo studio degli architetti, ed ornati cotanti miseri avanzi di corniciami, ed ornati vari, come utili sono tanti cippi, che li sostengono, belli per ornati, e istruttivi per iscrizioni, in parte celebri nei libri, e in massima parte già della villetta Giustiniani al Laterano²⁵

Allo stesso modo, nella nota introduttiva «Avvertimento al lettore» nell'edizione del 1824 dell'*Itinerario Istruttivo di Roma e delle sue vicinanze*, Nibby condannava le spoliazioni napoleoniche «che sul finire del secolo passato hanno agitato l'Europa, aveano rapito a Roma i monumenti più insigni dell'arte, ed i manoscritti più rari [...]»²⁶.

La *Guida Metodica di Roma e suoi contorni* di Giuseppe Melchiorri (1796-1855) – celebre per essere diventato Presidente antiquario del Museo Capitolino nel 1838²⁷ – rappresentava invece il lavoro più originale. L'opera venne divisa in quattro parti: nella prima troviamo le «Nozioni storiche, fisiche, politiche e statistiche» (storia della crescita della città, aspetti climatici e inondazioni del Tevere, la moneta, pulizia e illuminazione della città, numero di abitanti); nella seconda la «Descrizione della città moderna» divisa in nove giornate (chiese, monumenti, stabilimenti, istruzione pubblica, commercio e industria, divertimenti); nella terza la «Descrizione della città antica»; e nell'ultima i «Contorni» (Ostia, Anzio, via Appia, Albano, Frascati, Palestrina, Tivoli, via Nomentana, via Salaria, Veio, Porto). Anche quest'opera ebbe molta fortuna continuando a circolare, continuamente aggiornata, fino al 1868. Inoltre, vorrei fare presente come, a partire da questa guida, si iniziassero a indicare in maniera sempre più precisa gli orari di apertura, le modalità di accesso e di visita dei musei²⁸.

Infine, vorrei segnalare la *Descrizione di Roma e i suoi contorni* (1841, ristampata e aggiornata più volte fino al 1856) dell'accademico borbonico Erasmo Pistolesi (1780-1860)²⁹, sia perché rappresenta un ponte tra le guide del Grand Tour e quelle per il turismo, sia perché mostra caratteristiche di continuità oltre che di innovazione. La continuità è rappresentata dalla consueta organizzazione in giornate: otto per la città di Roma e una per i dintorni (Tivoli, Palestrina, Frascati, Grottaferrata, Marino, Albano). L'innovazione, invece, è evidente nella presentazione grafica completamente nuova, ovvero le opere descritte in una tabella divisa in tre colonne: la prima con il luogo (e la via); la seconda con gli «Oggetti Epoche Autor»; la terza con le «Cose meritabili di particolare attenzione e osservazione».

In conclusione, questo nuovo modo di inserire le informazioni che contraddistingueva le guide dell'Ottocento fu necessario a seguito della nascita di una

²⁵ Fea 1820, vol. I, 89-90.

²⁶ Nibby 1824, XI-XII.

²⁷ Mannoni 2016.

²⁸ Delle Fave 2025a. Questa nota è stata aggiunta successivamente dall'autore per includere sviluppi successivi della ricerca.

²⁹ Picardi 2008.

nuova tipologia di viaggiatore, quello borghese, che richiedeva un tipo di fruizione più veloce ma anche delle indicazioni più precise perché il viaggio di formazione aveva ormai lasciato il posto al viaggio programmato e organizzato. E, quindi, per rispondere a questa esigenza le guide cominciarono a fornire ai viaggiatori nuove indicazioni come, ad esempio, le modalità di accesso e gli orari di visita alle collezioni pubbliche e private dei musei, delle gallerie e delle biblioteche, oltreché delle trattorie, dei caffè, delle locande, degli uffici postali e delle stazioni ferroviarie. I testi delle guide diventarono così uno strumento agevole, veloce e imprescindibile per ottenere ogni genere di informazioni di interesse storico-artistico e non solo, in particolar modo le guide di Roma dell'Ottocento che, come emerge dai numerosi e sintetici esempi proposti in questa sede, si rivelano un caso unico per via della loro capillarità non paragonabile, a mio avviso, a nessun altro centro italiano e straniero.

Bibliografia

- Caldana A. 2003, *Le guide di Roma, Ludwig Schudt e la sua bibliografia. Lettura critica e catalogo ragionato*, Roma.
- Coen P. 2001, *Arte, cultura e mercato di una bottega romana del XVIII secolo: l'impresa calcografica di Giuseppe e Mariano Vasi*, «Bollettino d'Arte», LXXXVI, 23-74.
- Delle Fave D. 2025a, *Pubblici dei musei a Roma nelle guide dell'Ottocento*, in *The Public of the First Public Museums. II. Literary Discourses*, atti del convegno (Durham University, 23-24 maggio 2024), a cura di Stefano Cracolici, Carla Mazzarelli, Mendrisio Academy Press, Milano 2025 (in corso di stampa).
- Delle Fave D. 2025b, *Dalmazzoni e la riscoperta di Caravaggio nella prima metà dell'Ottocento*, in G. Amodio, C. Goletti, G. Perin, C. Sanchioni (a cura di), *In corso d'opera 6*, atti del convegno (3-4 luglio 2024, Roma, Università La Sapienza), Campisano Editore, Roma 2025.
- Dalmazzoni A. 1804, *L'Antiquario o sia la guida de' forestieri pel giro delle antichità di Roma*, Roma.
- De Seta C. 1982, *L'Italia nello specchio del Grand Tour*, in C. De Seta (a cura di), *Il paesaggio*, Storia d'Italia, V, Torino, 127-264.
- Di Mauro L. 1982, *L'Italia e le guide turistiche dall'Unità ad oggi*, in C. De Seta (a cura di), *Il paesaggio*, Storia d'Italia, V, Torino, 369-430.
- Fea C. 1820, *Nuova descrizione di Roma Antica e Moderna*, 3 voll., Roma.
- Garms E., Garms J. 1982, *Mito e realtà di Roma nella cultura europea. Viaggio e idea, immagine e immaginazione*, Torino.
- Guattani G. A. 1805, *Roma descritta ed illustrata*, 2 voll., Roma.
- Haskell F., Penny N. 1984, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino (edizione italiana; prima edizione 1981).
- Mannoni C. 2016, *Giuseppe Melchiorri, Presidente antiquario nel 1838. La disputa tra Vaticano e Campidoglio per il controllo del Museo Capitolino*, «Ricerche di storia dell'arte», CXVIII, 95-102.
- Melchiorri G. 1834, *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, Roma.
- Nibby A. 1818, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*, 2 voll., Roma.
- Nibby A. 1819, *Viaggio antiquario ne' contorni di Roma di Antonio Nibby membro ordinario dell'Accademia Romana di Archeologia*, 2 voll., Roma.
- Nibby A. 1821, *Osservazioni artistico-antiquarie sopra la statua volgarmente appellata il Gladiator Moribondo, del prof. A. Nibby*. Estratto delle *Effemeridi Letterarie*, Roma.

- Nibby A. 1824, *Itinerario istruttivo di Roma e delle sue vicinanze compilato già da Mariano Vasi, ora riveduto, corretto ed accresciuto secondo lo stato attuale dei monumenti dal Prof. A. Nibby*, Roma.
- Nibby A. 2016, *Viaggio antiquario ne' contorni di Roma, I*, a cura di E. Marino, saggio introduttivo di C. Occhipinti, Collana Fonti e testi «Horti Hesperidum», XVI.
- Picardi P. 2008, Editori e “Grandi Opere” nella Roma della Restaurazione: Romualdo Gentilucci, Erasmo Pistolesi e Filippo Gerardi, in G. Saporì (a cura di), *Il mercato delle stampe a Roma XVI-XIX secolo*, San Casciano Val di Pesa, 239-261.
- Piva C. 2014, La Repubblica delle Lettere e il dibattito sul metodo storico (1681-1814), in O. Rossi Pinelli (a cura di), *La Storia delle storie dell'arte*, Torino, 91-142.
- Ruggeri A. 2013, Nibby, Antonio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, <https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-nibby_%28Dizionario-Biografico%29/> (ultimo accesso 13 gennaio 2024)
- Titi F. 2017, *Studio di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma (1674)*, a cura di D. Delle Fave, saggio introduttivo di C. Occhipinti, Collana Fonti e testi «Horti Hesperidum», XXXI.
- Vasi M. 1794, *Itinerario istruttivo di Roma, o sia Descrizione generale delle opere più insigni di pittura, scultura e architettura e di tutti i monumenti antichi e moderni di quest'alma città e parte delle sue adiacenze*, Roma.
- Vasi M. 1804, *Itinerario istruttivo di Roma, o sia Descrizione generale delle opere più insigni di pittura, scultura e architettura e di tutti i monumenti antichi e moderni di quest'alma città e parte delle sue adiacenze*, 2 voll., Roma.

Un modello delle origini: la circolazione e patrimonializzazione transnazionale della collezione filmica Joye (1942-1976)

SILVIA ZOPPI
Università degli Studi di Udine
zoppis.silvia@spes.uniud.it

Abstract

This chapter addresses the transnational circulation and patrimonialization of Josef Joye's silent film collection, collected in Switzerland from the late 19th century to the early 20th century, and its circulation both within and beyond Europe until its acquisition by the British Film Institute (BFI) in 1976. Through the analysis of historical sources, it investigates the formation and evolution of the collection from 1942 to 1976 highlighting its diverse roles across different nations and cultures. Utilizing provenance, material culture and socio-cultural contexts, the study sheds light on the collection's fragmented and hybrid identity, which emerged at the intersection of various media and cultural influences. The case of the Joye Collection thus offers an opportunity to question and refine a dynamic model for the study of film heritage, highlighting the layered cultural significances and practices encapsulated by film collections.

Keywords

Patrimonialization; silent cinema; Joye collection; transnational circulation; film preservation.

Introduzione

Il presente articolo indagherà le modalità di circolazione delle collezioni di cinema muto di inizio Novecento in territorio europeo ed extra-europeo attraverso l'analisi storica e filologica del caso studio della collezione filmica Josef Joye. Partendo da alcune considerazioni metodologiche come il concetto di *provenance* e la cultura di intervento materiale sugli oggetti della collezione, si presterà attenzione alle dinamiche di circolazione che ne hanno determinato l'attuale configurazione, con l'intento di metterne in luce la complessità e la stratificazione e di far emergere la sua identità frammentaria e ibrida, costituita nell'intersezione di vettori mediali e spinte socioculturali eterogenee. Lo studio di caso della collezione Joye si offre inoltre come occasione per problematizzare un possibile modello di studio del patrimonio cinematografico teso a restituire un'immagine non statica, bensì dinamica e in costante trasformazione e movimento.

Il lavoro di ricerca è stato condotto attraverso l'analisi delle fonti d'epoca. Il principale bacino di documentazione relativo alla storia della collezione è conservato presso l'Archiv der Zentraleuropäischen Provinz der Jesuiten (Apecesj) di Zurigo e il presente lavoro ha preso in particolare considerazione la documentazione relativa alla creazione della collezione, ai dati biografici di Josef

Joye e alla vita delle pellicole fino alla fine degli anni Sessanta. Quest'ultima tipologia di documenti, consistente principalmente in corrispondenze private, si intreccia e si completa con la documentazione conservata in territorio italiano, specificatamente presso l'Archivio Carlo Montanaro e il Fondo Taddei della Biblioteca Renzo Renzi di Bologna.

Storia della collezione

La collezione Joye è un insieme di pellicole del cinema muto, provenienti dal mercato tedesco, raccolta dal gesuita svizzero Josef Joye tra i primi anni del Novecento e il 1919, come bacino da cui attingere per la strutturazione di piani di educazione presso l'istituto Borromäum di Basilea, da lui fondato.

Joye nacque a Romont (Friburgo, Svizzera) nel 1852¹. Nel 1886, all'età di 34 anni e a seguito di numerosi viaggi di formazione nelle principali capitali europee, fu collocato presso la parrocchia di Santa Clara a Basilea in qualità di vicario, dove fu responsabile della cura pastorale e dell'educazione religiosa dei giovani, con lo scopo di salvarli dall'indifferentismo. Esistono testimonianze della sua attività giovanile a Basilea, nella casa parrocchiale di Austraße 30, dove ricavò uno spazio adibito a camera oscura per lo sviluppo di fotografie e per la realizzazione di slide per lanterna magica a partire da vetri di scarto. Sin da questo primo periodo di insegnamento, Joye impiegò la tecnologia al servizio dell'educazione e della moralizzazione, in linea con il panorama educativo del tempo che stava progressivamente adottando le immagini luminose a tal scopo anche in ambito religioso, soprattutto fino al 1912². All'interno della scuola domenicale, Joye strutturava lezioni dedicate in parte alla visione di immagini bibliche e in parte alla visione di immagini da tutto il mondo: è quindi possibile riscontrare, già in questo primo periodo, la doppia anima di Joye come uomo religioso e uomo aperto agli sviluppi tecnologici e alla conoscenza del mondo.

Accanto alle proiezioni di lanterna magica, nell'inverno tra il 1902 e il 1903, Joye cominciò a proiettare i primi quadri in movimento attingendo dalla sua personale riserva di pellicole e con il supporto tecnico e morale dell'educatrice Sylvine Anklin (1869-1919). Le prime proiezioni cinematografiche a Basilea si svolsero allo Stadt-Casino a partire dal 1896 – prima con il Cinetograph, e successivamente con il Lumière-Kinematograph presentato da François-Henri Lavanchy-Clarke³ – mentre il primo cinema stabile di Basilea, il Fata Morgana diretto da Louis Rosenthal, venne aperto il 24 dicembre del 1907⁴. Negli stessi anni Joye cominciò a proporre le proiezioni anche agli adulti, a seguito delle consuete lezioni del martedì sera, nelle quali lo spazio occupato dalla parola era di centrale importanza. La progressiva centralità guadagnata dalle immagini

¹ Le principali informazioni bibliografiche sulla vita di Josef Joye fanno riferimento alla documentazione dell'archivio cartaceo conservato presso l'Archiv der Zentralschweizerischen Provinz der Jesuiten (Apecesj) di Zurigo, grazie al quale sono state redatte le seguenti biografie: Sauter 1954; Hubbuch 2002; ulteriori informazioni possono essere rintracciate in Cosandey 1993 e in Clauden 1985, 39-54.

² Per un approfondimento sull'impiego delle immagini luminose in ambito religioso: Lenk, Majsova 2022.

³ Cosandey 1993, 12.

⁴ Cosandey 1993, 12.

in movimento, tuttavia, spinse Joye a sfruttare il valore commerciale del cinema, trasformando le lezioni del martedì in veri e propri eventi a pagamento, al fine di coprire le spese di acquisto dei film. Nel 1911 Joye fu nominato Superiore della Provincia Germanica dell'Ordine dei Gesuiti e fu quindi costretto a lasciare Basilea; tornò in Svizzera solo nel 1915, ormai malato, alternando periodi di convalescenza e clausura alla ripresa sporadica dell'attività educativa. Morì il 1° marzo 1919 a Basilea. Successivamente, i film da lui raccolti furono proiettati presso la parrocchia ancora per molto tempo senza che ne venissero messe in discussione le condizioni conservative⁵.

La storia della conservazione e del restauro delle immagini in movimento è composta da momenti di crescente interesse e approfondimento, riassunte da Simone Venturini in tre fasi principali: la prima prende avvio dagli anni Trenta e corrisponde ad un primo periodo conservativo del patrimonio cinematografico; la seconda è individuabile tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta e consiste nella scoperta di vere e proprie possibilità di restauro e di conseguente nuova fruizione delle opere; l'ultima fase riguarda invece gli anni Ottanta e Novanta, in cui si pone al centro dell'attenzione la problematicità teorica e metodologica del processo di restauro filmico⁶.

Il primo momento di riconoscimento della collezione Joye come patrimonio cinematografico avvenne a cavallo tra la prima e la seconda fase, precisamente nel 1942, quando il gesuita svizzero Stefan Bamberger (1923-1997) cominciò a problematizzarne le condizioni conservative. La figura di Bamberger si colloca quindi a metà tra l'impegno religioso e l'impegno cinematografico, passione alla quale dedicò non solo i suoi studi, ma anche il suo tempo personale. A fronte delle cattive condizioni conservative della collezione, Bamberger decise di predisporre un inventario delle pellicole, culminato nella redazione del primo catalogo dattiloscritto⁷. Questo inventario comprende 1540 titoli prodotti principalmente tra il 1908 e il 1912⁸, di cui 820 documentari e 720 film di finzione appartenenti ai più vari generi cinematografici, tra i quali comiche, film storici, film religiosi e film di guerra, testimoniando la varietà degli interessi di Joye, non limitati solamente alle tematiche religiose. I paesi di produzione maggiormente rappresentati sono Francia, Irlanda, Stati Uniti, Inghilterra e Germania, riflettendo di fatto il mercato produttivo europeo degli anni 1908-1912⁹. Da quel momento la collezione venne ufficialmente rinominata Filmarchiv Josef Joye, diventando un elemento fondamentale nel processo di patrimonializzazione del cinema muto e assumendo importanza come corpus unitario di film: per la prima volta fu possibile racchiudere le pellicole all'interno dell'etichetta generale di "archivio", sottolineando contestualmente sia la sua importanza in termini di salvaguardia e conservazione che come bene culturale¹⁰. Nel 1960 la collezione venne quindi spostata da Basilea a Zurigo presso la Schweizerischen

⁵ Cosandey 1993, 13.

⁶ Venturini 2007, 13-14.

⁷ Archiv der Zentraleuropäischen Provinz der Jesuiten (Apecesj), Standort Zürich, Abbé Joye, Filmarchiv (6 Schachteln), o. Sign.

⁸ Fletcher, Yumibe 2013, 2.

⁹ Una prima descrizione e analisi del documento è già stata fornita in Cosandey 1993, 13.

¹⁰ Cosandey 1992, 68, n. 8.

Katholischen Volksvereins (SKVV), al fine di garantirne migliori condizioni di conservazione, per quanto ancora precarie.

In quegli anni, il crescente interesse della comunità cattolica nei confronti del cinema aveva contribuito alla formazione di un contesto religioso internazionale di cooperazione, basato su forme di associazionismo mirate all'utilizzo del cinema a scopo educativo. In particolare, la pratica dei cineforum si era moltiplicata tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, diventando il fulcro della vita cinematografica cattolica. Partendo da questa comune base culturale, l'incontro tra Stefan Bamberger e il gesuita milanese Nazareno Taddei sarà la condizione fondamentale per il passaggio di parte delle pellicole Joye in territorio italiano: proprio grazie all'intercessione di Taddei, nel 1967 Bamberger riuscì a stipulare un primo accordo con l'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema (AIRSC) e con il suo fondatore Davide Turconi¹¹. L'accordo sanciva l'impegno dell'AIRSC per la salvaguardia di parte delle pellicole attraverso la duplicazione di circa 200 elementi originali su supporto di sicurezza. Dal processo di duplicazione ebbero quindi origine due ulteriori collezioni: l'omonima Collezione Joye presso la Filmoteca Vaticana, composta da controtipi negativi prodotti dalla duplicazione, e la collezione AIRSC, composta da duplicati positivi. Contestualmente, Turconi decise di procedere alla rimozione di alcuni fotogrammi per ogni pellicola, per un totale di circa 800 film su 1540 originali nitrato: una pratica senza dubbio invasiva, ma dettata dalla necessità di tramandare qualche tipo di testimonianza di pellicole che altrimenti non avrebbero lasciato traccia della loro esistenza. Turconi conservò i fotogrammi in buste, appuntando le informazioni filmografiche disponibili. Questi elementi proseguirono la loro storia su una strada diversa rispetto alle pellicole originali, andando a costituire la Collezione Turconi, i cui frammenti sono ad oggi divisi tra Rochester, Pavia e Bologna. Nel 1976, dopo un periodo di numerose trattative con le principali istituzioni cinetecarie europee, la Collezione Joye venne acquisita dal British Film Institute di Londra, grazie all'interesse del curatore David Francis.

La morfologia dei materiali filmici relativi alla collezione rivela una storia materiale e culturale delle sue differenti parti segnata da una fondamentale interconnessione. Le copie positive in nitrato, pur costituendo gli elementi più antichi e di prima generazione, sono state soggette a condizioni di conservazione non appropriate, causando il decadimento del supporto e delle colorazioni, e a più manipolazioni editoriali: il prelievo dei frammenti da parte di Turconi ne ha infatti determinato l'attuale configurazione lacunosa. Di contro, i duplicati positivi e negativi su supporto *safety*, conservati presso le due sedi romane e probabilmente copiati prima del prelievo dei frammenti, si offrono come gli elementi testualmente più completi, seppure privi delle colorazioni originali, essendo stati duplicati su emulsione in bianco e nero. A loro volta, i singoli frammenti espunti dalle copie in nitrato sono stati conservati in condizioni ottimali e costituiscono ad oggi una delle principali fonti per lo studio delle colorazioni applicate del cinema muto.

¹¹ Sono state ritrovate due copie dell'accordo: una conservata presso l'Archivio Carlo Montanaro e l'altra presso l'Archiv der Zentraleuropäischen Provinz der Jesuiten (Apecesj), Standort Zürich, Abbé Joye, Filmmarchiv (6 Schachteln), o. Sign.

Diversi valori e diverse prospettive sulla collezione

Parlare del cinema in termini di collezione necessita di alcune premesse di carattere generale. Quando si parla di film come oggetto da collezione non si fa riferimento al film come testo, bensì al film come oggetto-pellicola. Come sottolineato da Giovanna Fossati nel volume *From grain to pixel: archival life of film in transition*, i media audiovisivi possiedono una natura intrinsecamente transizionale¹². Le possibilità offerte dal mezzo cinematografico di poter essere duplicato su un nuovo supporto analogico, a volte ridotto per un utilizzo amatoriale, fino ad arrivare alle possibilità aperte dalla digitalizzazione, forniscono i presupposti per diffuse e diversificate pratiche culturali che negli anni hanno dato luogo a delle vere e proprie genealogie delle copie filmiche. In virtù di questa possibilità di migrazione, le vicende storiche e materiali che l'oggetto-film incontra durante il suo percorso determinano l'unicità del singolo elemento. Questo è vero per quanto riguarda il grado di decadimento dell'elemento o eventuali corruzioni accidentali, ma soprattutto nel caso di interventi di duplicazione con intento conservativo o di restauro. Seguendo Brandi, infatti, il momento del restauro si identifica come un intervento storicamente determinato che si inserisce nel tempo vita dell'opera¹³.

Un altro elemento da tenere in considerazione quando si analizza la storia culturale delle pellicole cinematografiche riguarda i molteplici utilizzi e conformazioni socioculturali assunte dal mezzo, sia in senso diacronico che sincronico, al fine di soddisfare di volta in volta bisogni di varia natura. Da un lato è possibile rivolgersi ai numerosi studi dedicati al cinema educativo o più genericamente all'*useful cinema*, prospettiva per molto tempo lasciata in secondo piano ma che ha di recente sottolineato un'ulteriore anima del cinema di assoluto rilievo nella ridefinizione di una sua propria identità. Dall'altro lato è di fondamentale importanza sottolineare la necessità di una metodologia che possa rendere conto delle differenze culturali che agiscono sull'oggetto cinematografico nella transizione tra una cultura e un'altra, così come tra diverse realtà nazionali, determinandone l'identità. Dipanandosi nel succedersi di periodi storici diversi e nello scambio tra differenti realtà nazionali, la storia della Collezione Joye ne ha determinato un'identità ibrida, testimoniata dalle grandi difficoltà di collocazione istituzionale e di riconoscimento di valore in senso nazionale. Pertanto, il posizionamento della collezione all'interno di una prospettiva di *provenance* e di studi transnazionali rappresenta uno dei fattori che ne influenzano il mutamento di percezione, permettendo di analizzare la distinzione tra il suo valore funzionale e quello conservativo.

Facendo appello alla storia dell'arte, e in particolare alla storia e alla teoria delle collezioni d'arte, è possibile rintracciare una formulazione teorica a sostegno di questa tesi. Lo storico dell'arte Krzysztof Pomian, nel suo *Collezionisti, amatori e curiosi: Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*¹⁴ si è occupato dello studio delle collezioni d'arte come fenomeno antropologico e ha introdotto la distinzione

¹² Fossati 2018.

¹³ Brandi 2000.

¹⁴ Pomian 2007.

tra «cose», ovvero oggetti con un valore d'utilizzo, e «semiofori», ovvero oggetti senza utilità pratica ma con significato intrinseco, come gli oggetti da collezione. Il valore d'uso delle «cose» cessa di esistere dal momento in cui una data società vi associa un valore di rappresentanza, rendendole «semiofori». In questo senso, gli oggetti di una collezione possono fare riferimento a un passato perduto, così come a un valore "altro" rispetto a quello del mero utilizzo. Il valore di queste categorie è quindi socialmente determinato e può variare a seconda dei gruppi culturali e dei cambiamenti sociali, permettendo agli oggetti di passare dalla categoria di «cose» a quella di «semiofori», e viceversa.

Guardando alla storia della collezione Joye appare evidente come la sua configurazione attuale sia stata condizionata dai diversi punti di vista attraverso i quali gli attori in gioco l'hanno inquadrata, intaccandone la configurazione materiale e facendole assumere valori conservativi o funzionali a seconda delle spinte socioculturali di volta in volta presenti. Soprattutto in un contesto di scambi transnazionali è quindi importante chiedersi se nel processo di comunicazione l'oggetto in questione sia inquadrato da entrambe le parti come lo stesso oggetto con le stesse funzioni o se invece ci sia un cambiamento di prospettiva che porti ogni individuo o gruppo di individui ad attribuire a quel particolare oggetto delle caratteristiche specifiche in rapporto al contesto culturale di provenienza dell'osservante.

Dopo un primo momento fondativo, durante il quale la collezione ha mantenuto il solo valore funzionale, identificandosi come bacino per la strutturazione di piani educativi da parte dello stesso Joye, nel primo periodo di patrimonializzazione della collezione da parte del gesuita Bamberger il valore conservativo è entrato in gioco andando ad affiancarsi a quello funzionale. In questo periodo, che va dagli anni Quaranta alla fine degli anni Sessanta, e in virtù della possibilità di duplicazione degli elementi originali, la collezione è stata vista contemporaneamente sia come patrimonio meritevole di salvaguardia che come bacino per l'accrescimento della cultura nel contesto gesuita. Nel 1953, infatti, l'interesse del gesuita milanese Nazareno Taddei e del gesuita Bamberger nei confronti della collezione era analogo, ma con alcune differenze: Bamberger era intenzionato alla costituzione di una cineteca gesuita che potesse fungere anche da bacino educativo, mentre lo scopo principale di Taddei era quello di aiutare Bamberger nella conservazione delle pellicole, al fine di utilizzare questo materiale filmico come strumento di insegnamento in vista della fondazione di un Istituto internazionale di ricerca sulla scienza dell'immagine¹⁵.

In un momento subito successivo, quando parte della collezione è stata importata in Italia e duplicata, essa ha preso parte a un clima di fermento culturale legato da un lato alla *film culture* italiana, che stava sempre di più guardando verso un orizzonte di riscoperta del cinema muto e di rifondazione del paradigma storiografico esistente, ma dall'altro legato anche al panorama espositivo, mettendo in atto una vera e propria rifunzionalizzazione in cui l'oggetto filmico

¹⁵ Scambio di corrispondenze conservato presso: Archiv der Zentraleuropäischen Provinz der Jesuiten (Apecesj), Standort Zürich, Schachtel «Filmarbeit», o. Sign.

tornava a essere mostrato, questa volta in prospettiva storiografica e non meramente funzionale-educativa. Queste operazioni hanno anche decretato un intervento materiale sulle pellicole, che nel processo di duplicazione sono state adattate al nuovo contesto attraverso l'inserimento di nuove didascalie tradotte in italiano dall'originale tedesco e la duplicazione su supporto *safety* in bianco e nero per questioni legate alle possibilità tecnologiche ed economiche.

Infine, è necessario un ultimo accenno rispetto all'estrapolazione dei frammenti da parte di Davide Turconi. Come già detto, negli anni Sessanta Turconi estrapolò dalle pellicole originali dei frammenti di lunghezza variabile, creando una vera e propria collezione. Oltre al valore collezionistico e di salvaguardia, l'intento di Turconi era quello di creare una base materiale per l'educazione degli storici del cinema in formazione, soprattutto per quanto riguarda lo studio delle colorazioni applicate nel cinema muto. A una prima analisi è possibile ipotizzare che, nel suddividere la collezione di frammenti in sottogruppi da regalare a istituzioni diverse, Turconi abbia preso in considerazione il criterio della disseminazione della conoscenza, dividendo un singolo frammento in due o tre parti e collocando ogni parte in un sottogruppo destinato a una regione geografica diversa, con particolare attenzione alla divisione Stati Uniti-Italia. Anche in questo caso è presente una compresenza di valore conservativo e di valore funzionale-educativo – seppur declinato nel contesto degli studi sul cinema – che ha accompagnato la storia della collezione dalla sua creazione fino alla contemporaneità.

In conclusione, dall'atto di patrimonializzazione e istituzionalizzazione fino alla rivalutazione della collezione per scopi alternativi, il valore funzionale delle pellicole in quanto oggetti e il loro valore conservativo in quanto collezione sono aspetti che sembrano aver proceduto in parallelo, illuminandosi reciprocamente senza mai escludersi. La storia delle collezioni filmiche evidenzia come il passaggio dal valore d'uso al valore conservativo non avvenga quasi mai in maniera logica e diretta. Al contrario, ogni collezione narra una storia complessa, intrinsecamente collegata alla personalità del collezionista e alle persone o ai gruppi che ne hanno assunto la responsabilità nel tempo, e plasmata dall'intersezione di spinte socioculturali eterogenee che ne modificano progressivamente l'identità in maniera non-lineare. Di conseguenza, l'interazione tra il soggetto e gli oggetti raccolti va ad intaccare profondamente la natura di questi ultimi, trasformandone l'identità.

Conclusioni: la collezione Joye è effettivamente un modello?

Da quanto appena esposto è possibile chiedersi se la collezione Joye possa effettivamente fungere da modello di studio del patrimonio cinematografico. In virtù della sua storia peculiare, la collezione assume la funzione di un prisma che consente di illuminare varie fasi della *film culture* italiana e internazionale in termini storiografici, conservativi e di circolazione cinematografica, così come alcuni aspetti del rapporto tra il contesto religioso e quello cinematografico. Nonostante non sia possibile generalizzare l'applicazione di questa metodologia di studio al patrimonio cinematografico, l'assunzione di una pro-

spettiva transnazionale e la presa in considerazione di molteplici punti di vista sull'oggetto da collezione consente una visualizzazione dinamica della memoria e delle pratiche culturali a essa connesse. Alla luce di queste considerazioni metodologiche sulle dinamiche geografiche e culturali, è possibile trarre una conclusione di carattere generale, ovvero che le collezioni debbano essere inquadrare come sistemi complessi che rendono conto non solo degli oggetti che le compongono, ma, allargando il punto di vista, anche della storia e delle pratiche culturali di cui sono state protagoniste. In questo senso Fontanarossa associa l'idea di «collezione» a quella di «palinsesto», inteso nel senso antico del termine, a indicare una stratificazione progressiva di significati: «La storia delle collezioni consente [...] di ricostruire la biografia culturale degli oggetti, l'accumulo e la trasformazione di significati che investono e modellano le opere nei passaggi di proprietà e di luogo. [...] Le collezioni, come i musei, non sono territori neutrali: la trasformazione dell'oggetto prosegue anche quando è inserito in una raccolta, perché essa cambia frequentemente e risistema lo status degli oggetti [...]»¹⁶. Il patrimonio culturale diventa così un campo di rinegoziazione complesso e in continua evoluzione, fungendo da strumento per l'analisi del presente.

Bibliografia

- Brandi C. 2000, *Teoria del restauro*, Torino (seconda edizione; prima edizione 1963).
- Clauden A. 1985, *Jesuiten gestern und heute. Elf Lebensbilder*, Freiburg im Üechtland.
- Cosandey R. 1992, L'abbé Joye, une collection, une pratique. Première approche, in R. Cosandey, A. Gaudreault, T. Gunning (eds.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Sainte-Foy, Québec, 60-70.
- Cosandey R. 1993, *Welcome Home, Joye! Film um 1910; aus der Sammlung Joseph Joye (NFTVA, London)*, KINtop-Schriften, Basel.
- Fletcher A. 2011, *Framing early cinema: the Davide Turconi nitrate frame collection at George Eastman House*, Ryerson University, Toronto.
- Fletcher A., Yumibe J. 2013, *From nitrate to digital archive: The Davide Turconi Project*, «The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists» 13, fasc. 1.
- Fontanarossa R. 2022, *Collezionisti e musei: una storia culturale*, Torino.
- Fossati G. 2018, *From grain to pixel. The archival life of film in transition*, Amsterdam.
- Hubbuch J. 2002, *Menschen beim Aufbau (Abbé Joye); zur wechselvollen Geschichte der Römisch-Katholischen Gemeinde von Baselstadt; eine kulturhistorische Arbeit*, Luzern.
- Lenk S., Majsova N. (ed.) 2022, *Faith in a Beam of Light: Magic Lantern and Belief in Western Europe, 1860-1940*, TECHNE Media Performance Histories 7, Turnhout, Belgium.
- Pomian K. 2007, *Collezionisti, amatori e curiosi: Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano.
- Sauter J. 1954, *Abbé Joye, ein Leben für Jugend und Volk*, Luzern.
- Venturini S. 2007, *Il restauro cinematografico: principi, teorie, metodi*, Pasian di Prato.
- Yumibe J. 2008, From Switzerland to Italy and all around the world: the Joseph Joye and Davide Turconi collections, in Abel R., Bertellini G., King R. (eds.), *Early cinema and the National*, London, Libbey, 321-330.

¹⁶ Fontanarossa 2022, Torino, 18.

Yumibe J. 2020, Dreaming in color: The Image and the Artifact, in J. Bernardi, P. Cerchi Usai, T. Williams, J. Yumibe (eds.), *Provenance and Early Cinema, Early Cinema in Review: Proceedings of Domitor*, Bloomington, 93-105.

POSTER

Reading the isotopes. A reinterpretation of Phoenician and Punic inhumations from Nora's necropolis through new bioarchaeological data

NOEMI RUBERTI
University of Padua
noemi.ruberti@phd.unipd.it

RICHARD MADGWICK
Cardiff University
madgwickrd3@cardiff.ac.uk

CARMEN ESPOSITO
University of Bologna
carmen.esposito2@unibo.it

FEDERICO LUGLI
University of Modena and Reggio Emilia; Goethe Universität Frankfurt
federico.lugli@unimore.it

ALESSANDRO MAZZARIOL
University of Padua
alessandro.mazzariol@unipd.it

MELANIA GIGANTE
University of Padua
melania.gigante@unipd.it

Abstract

Food practices in the Phoenician and Punic world have been – and still are – a much-discussed issue within archaeological studies.

Much of the evidence to date has come from multi-analytical analyses of ceramic vessels and archaeozoological remains. Much more comes from ancient indirect sources, while little comes from the analysis of ancient human skeletal and dental remains.

The necropolis of Nora (Cagliari, southern Sardinia) is an ideal case study for reconstructing the dietary habits of Phoenician and Punic communities. Archaeological excavations uncovered a vast necropolis, characterized by evidence of both cremation and inhumation tombs whose relative chronology ranges from the 7th century BCE to the 3rd century BCE.

The archaeological and taphonomic assessments of the inhumations outlined no significant differences in the treatment of the deceased on biological parameters (e.g., sex and age-at-death) nor changes in funerary behaviours diachronically.

In this paper, we discuss the results of the palaeodietary study conducted on a sub-sample of inhumed individuals (N = 27, of which n = 12 subadults, n = 15 adults) via carbon and nitrogen isotope analysis ($\delta^{13}\text{C}$, $\delta^{15}\text{N}$) of bone and dentine collagen. In addition, N = 15 faunal samples from the site have been analysed as a baseline. Our findings help to clarify the socio-cultural organisation of the Phoenician and Punic societies at Nora, offering a more complex reinterpretation of the funerary evidence.

Keywords

Palaeodiet; carbon and nitrogen isotopes; phoenician and punic necropolis; Nora; Sardinia.

Introduction

Due to its location at the centre of the western Mediterranean, the site of Nora (Cagliari, southern Sardinia) played a pivotal role in being involved in several trade routes wherein Sardinia was an important provisioning point and safe landing place¹.

Throughout its long history, spanning from at least the 8th century BCE to the 5th century CE, Nora has witnessed many forms of occupation by different populations (e.g. Phoenician, Punic, Roman), with the Punic phase being the focus of this research.

Since 2012 the University of Padua has focused part of its research on the northern area of the settlement, uncovering a vast necropolis from the Phoenician and Punic period (7th to 3rd century BCE)². Annual excavation campaigns revealed an interesting spatial pattern showing the coexistence of cremation and inhumation practices and different kinds of tombs and funeral customs (fig. 1b).

Given this context, within the framework of a research project aiming to define patterns of supply, trade, and land exploitation in Nora's surroundings, this research focuses on reconstructing the palaeodiet of the Punic population of Nora via carbon ($\delta^{13}\text{C}$) and nitrogen ($\delta^{15}\text{N}$) stable isotope analysis of bone and dentine collagen.

This analytical approach provided us with a valuable opportunity to explore important aspects of social organization and human-environment relationships which enhance our understanding of this population and help us to reexamine previous theories.

Materials and methods

The inhumation burials on which this contribution is focused (T.8, T.9, T.13, T.22, T.26, T.28, T.32) date back from the 6th to the 3rd century BCE and are housed in hypogea or pits into the bedrock. A subset of those pits is specifically dedicated to subadult burials (T.26, T.28). Unlike cremations, inhumations are only preserved in collective graves wherein only a few are primary, while the majority are secondary inhumations. The latter underwent significant commingling episodes requiring the application of complex taphonomic reconstruction methodologies³.

¹ Bonetto 2019.

² Bonetto et al. 2020; Bonetto et al. 2022.

³ Ruberti, Gigante, Mazzariol 2022.



Fig. 1. a. The archaeological site of Nora. b. Aerial view of the Phoenician and Punic necropolis of Nora. c. Inhumation burial (Tomb 22) from the necropolis (photos Unipd, DBC, Nora's Archaeological Mission).



From those seven burials 27 samples have been collected from individuals chosen among the best-preserved inhumations required to be chronologically defined due to the associated burial goods.

Biological assessment of age at death and sex were performed on evaluation

of bones and teeth morphology⁴, subsequent proteomic analysis of amelogenin⁵ validated the estimates made for adults and enabled sex determinations for the subadult sub-sample.

Samples for bulk collagen extraction were selected among bones (ribs as the first choice, femurs, or mandibles) and/or dental roots.

Acknowledging differences in remodelling rates in different skeletal elements⁶ a subset of eight well-preserved individuals was selected for dual sampling (dental root and mandible or rib and femur) attempting to investigate potential changes in dietary behaviour across diverse life stages.

To better frame the results, a faunal baseline was set up by sampling $n = 11$ mammals (*Bos taurus*, *Capra hircus*, *Cervus elaphus*, *Equus caballus*, *Ovis aries*, *Sus domesticus*), $n = 3$ birds (*Gallus gallus*) and $n = 1$ fish (*Sparus aurata*) from Nora's dated archaeological contexts⁷.

Collagen extraction was undertaken at Cardiff University BioArchaeology labs following a modified Longin⁸ method⁹. Bones and root surfaces were gently abraded with a diamond-coated burr, then samples were extracted using a diamond wheel. Samples were demineralized in 0.5M HCl until soft, then washed with deionized water and gelatinized in pH3 H₂O on a hot block at 75°C. After 48 hours, the samples were removed from the hot block, filtered using Ezee™ filters, and frozen overnight. Samples were then lyophilized, leaving dry gelatinized collagen. Collagen samples were measured for $\delta^{13}\text{C}$ and $\delta^{15}\text{N}$ isotope analysis in duplicate to a weight of $0.9 \pm 0.2\text{mg}$. Analysis was undertaken at Cardiff University Stable Isotope Facility using a Flash 1105 elemental analyser coupled to a ThermoFinnigan Delta V Advantage. The analytical precision (one standard deviation) of the caffeine and marcol standards was 0.06 and 0.05 for $\delta^{13}\text{C}$ and $\delta^{15}\text{N}$, respectively over the analytical sessions for these samples. All but three human samples showed a reliable collagen yield¹⁰ with C:N atomic ratios between 3.20 and 3.38, implying a solid result for palaeodietary reconstruction.

Results and discussion

As expected, isotope results (fig. 2) point to a predominant C3¹¹ terrestrial-based diet ($\sim 3/5\%$ $\delta^{15}\text{N}$ and $\sim 1/3\%$ $\delta^{13}\text{C}$ enrichment compared to local herbivores, low $\delta^{13}\text{C}$ values averaging about -19% for the adult subsample) with a limited marine dietary intake for some of the individuals analysed. However, a closer inspection of isotopic signatures in both human and animal samples provide useful social and economic information on the Punic colony of Nora.

⁴ Ruberti 2020; Gigante, Ruberti 2022.

⁵ Lugli et al. 2019.

⁶ Sealy, Armstrong, Schrire 1995.

⁷ Bandera, Tecchiati 2021.

⁸ Longin 1971.

⁹ Brown et al. 1988.

¹⁰ DeNiro 1985; Guiry, Szpak 2021.

¹¹ C3 plants utilize the C3 carbon pathway to fix CO₂ before entering the Calvin cycle of photosynthesis. They involve most plant species on Earth e.g., cereals, barely, oats, rice, wheat.

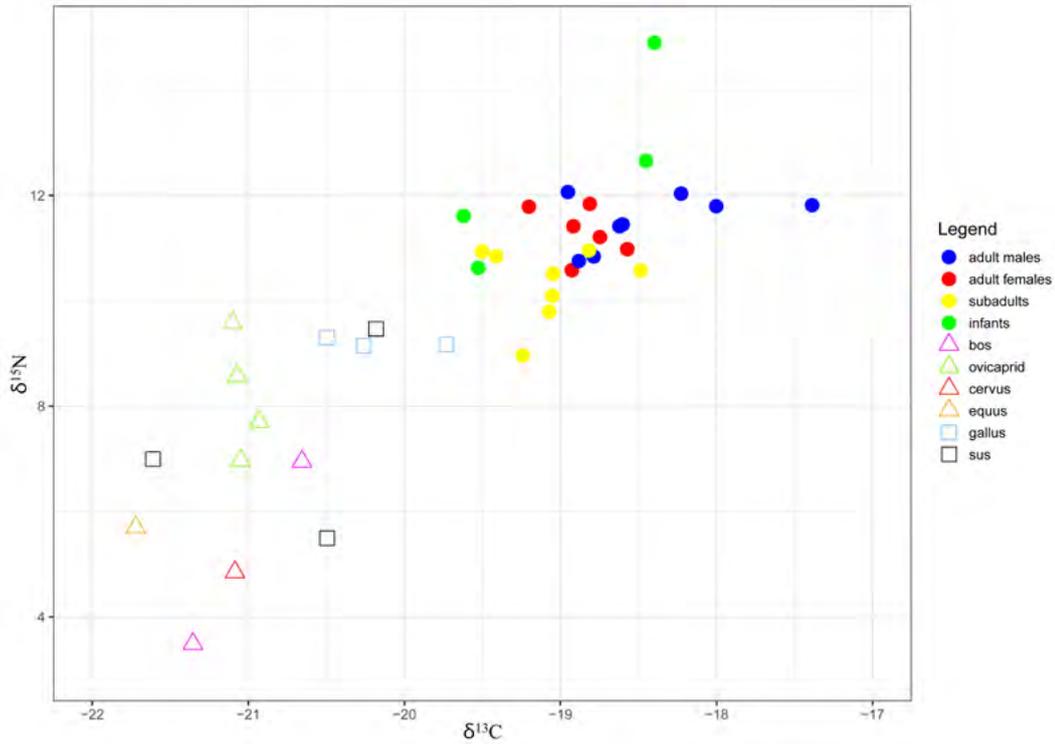


Fig. 2. Plotted $\delta^{13}\text{C}$ and $\delta^{15}\text{N}$ isotope values of dentine and bone collagen from humans and animals sampled at Nora. Fish values ($\delta^{13}\text{C} = -9.04$, $\delta^{15}\text{N} = 7.52$) have been excluded from the graph area because they constrained ranges (elaboration N. Ruberti).

An examination of the adult human sub-sample reveals (fig. 3a) that the mean and median values of $\delta^{13}\text{C}$ for male individuals (respectively -18.43‰ and -18.61‰) are higher than for females (respectively -18.88‰ and -18.81‰), also displaying a greater variability.

Albeit with caution due to the small sample size, this divergence suggests potential discrepancies in access to food sources on a sexual basis. Notably, such sex-based distinctions have never previously stood out from the funerary evidence, the Punic necropolis has always been perceived as egalitarian, while perhaps concealing slight inequalities.

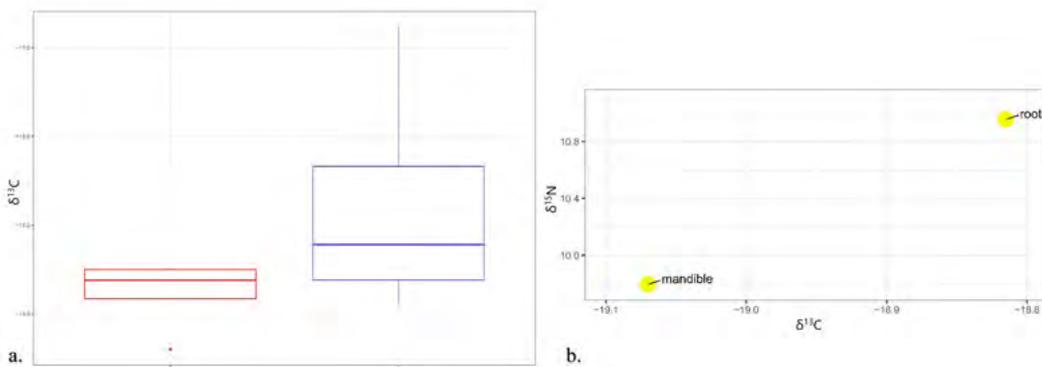


Fig. 3. a. Boxplot showing $\delta^{13}\text{C}$ values of human adult individuals by sex. b. Plotted $\delta^{13}\text{C}$ and $\delta^{15}\text{N}$ isotopic data from subadult NR_26/2 (elaboration N. Ruberti).

An additional insight into the social framework of the Punic society emerges from the comparison of $\delta^{13}\text{C}$ and $\delta^{15}\text{N}$ results from different skeletal elements of the same individuals. In particular, the outcomes of dual sampling on a sub-adult from Tomb 26 (NR_26/2, female aged between 3 and 4 years old) (fig. 3b) highlight a 1.26‰ decrease in $\delta^{15}\text{N}$ values in mandibular collagen relative to dentine. This discrepancy suggests that the weaning process probably occurred by the age of three years. Notably, this result aligns with previously documented evidence from the Punic site of Villamar¹².

To conclude, a more in-depth analysis of the faunal baseline can offer crucial insights related to the economy of the Punic colony.

The notable variability observed in $\delta^{15}\text{N}$ values within sheep and goats, with a caveat due to the limited number of samples, provides valuable information regarding possible distinct livestock management practices probably employed at the site. In fact, some ovicaprids seem to be reared within enclosed fields, whereas other sheep, goats and even cattle show lower nitrogen values, indicative of a practice of wild grazing. These diverse approaches to livestock management carry noteworthy implications impacting both animal productivity and human workforce aspects which have never been previously considered for the site of Nora and which deserve forthcoming more in-depth examination.

Conclusions

Stable $\delta^{13}\text{C}$ and $\delta^{15}\text{N}$ isotope analysis of Punic inhumations from Nora proved to be a valuable tool to expand our knowledge of the colony's society.

Palaeodietary studies have once again elucidated key aspects of social organisation, unveiled sex-related inequalities, provided insights into weaning practices, and shed light on the settlement economy by giving some hints on the management of livestock rearing.

The new analyses and data served as a form of reinterpretation to challenge the previous interpretive model which hitherto relied exclusively on archaeological evidence. Theories are thus put back into motion and the research exemplifies the advantageous synergy between archaeological and bioanthropological data.

Acknowledgements

We would like to thank the scientific director of Padua's archaeological team Professor J. Bonetto and all the archaeologists involved in the excavation and study of the necropolis among whom we would like to mention C. Andreatta, E. Bridi, F. Carraro, S. Dilaria.

We are also grateful to Professor L. Bondioli for his scientific support with data interpretation.

¹² Ryan et al. 2020.

Funding

The isotopic analyses were supported by Noemi Ruberti's PhD funding PON "Ricerca e Innovazione" 2014-2020 Action IV.5 "Dottorati su tematiche Green." 2 - DM 1061/2021.

Bibliography

- Bandera S., Tecchiati U. 2021, I reperti osteologici, in J. Bonetto, V. Mantovani, A. Zara, (a cura di), *Nora. Il tempio romano 2008-2014. Volume II.2 I materiali romani e gli altri reperti*, Roma, 573-610.
- Bonetto J. 2019, L'insediamento di età fenicia, punica e romana repubblicana nell'area del foro, in J. Bonetto (a cura di), *Nora. Il foro romano. Storia di un'area urbana dall'età fenicia alla tarda antichità. 1997-2006*, Roma, 39-243.
- Bonetto J., Bridi E., Carraro F., Dilaria S., Mazzariol A. 2020, La necropoli fenicia e punica di Nora (Sardegna, Italia): nuovi dati dagli scavi 2014-2018, in S. C. Pérez, E. Rodríguez Gonzáles (eds.), *Un viaje entre el oriente y el occidente del Mediterráneo. Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Fenicios y Púnicos (Mérida, 22-26 de octubre de 2018)*, MYTRA 5, 933-950.
- Bonetto J., Balcon S., Berto S., Bridi E., Carraro F., Dilaria S., Mazzariol A., Ruberti N. 2022, *La necropoli fenicia e punica di Nora: Saggi 1 e 4. Indagini 2021*, «Quaderni Norensi», IX, 241-271.
- Brown T. A., Nelson D. E., Vogel J. S., Southon J. R. 1988, *Improved collagen extraction by modified Longin method*, «Radiocarbon», XXX, 171-177.
- DeNiro M. J. 1985, *Postmortem preservation and alteration of in vivo bone collagen isotope ratios in relation to palaeodietary reconstruction*, «Nature», 317, 806-809.
- Gigante M., Ruberti N. 2022, *I reperti odontoscheletrici umani dalle tombe a cremazione e a inumazione della necropoli fenicia e punica di Nora: note preliminari*, «Quaderni Norensi», IX, 291-304.
- Guiry E. J., Szpak P. 2021, *Improved quality control criteria for stable carbon and nitrogen isotope measurements of ancient bone collagen*, «Journal of Archaeological Science» 132, 105416.
- Longin R. 1971, *New Method of Collagen Extraction for Radiocarbon Dating*, «Nature» 230, 241-242.
- Lugli F., Di Rocco G., Vazzana A., Genovese F., Pinetti D., Cilli E., Carile M. C., Silvestrini S., Gabanini G., Arrighi S., Buti L., Bortolini E., Cipriani A., Figus C., Marciari G., Oxilia G., Romandini M., Sorrentino R., Sola M., Benazzi S. 2019, *Enamel peptides reveal the sex of the Late Antique 'Lovers of Modena'*, «Scientific Reports», 9, 13130.
- Ruberti N. 2020, *Il record odontoscheletrico umano delle Tombe 8 e 9*, «Quaderni Norensi», 8, 217-222.
- Ruberti N., Gigante M., Mazzariol A. 2022, *Analisi tafonomica dei resti inumati nella necropoli nord-occidentale di Nora: archeotantologia e archeologia virtuale*, in L. Filoni, G. Garatti, A. Giunto, G. Iadicicco, N. Ruberti, F. Spagiari (a cura di), *Le lenti del passato. Approcci multiscalari all'archeologia*, Roma, 135-140.
- Ryan S. E., Reynard L. M., Pompianu E., van Dommelen P., Murgia C., Subirà M. E., Turross N. 2020, *Growing up in Ancient Sardinia: Infant-toddler dietary changes revealed by the novel use of hydrogen isotopes (δ_2H)*, «PLoS ONE», 15 (7), e0235080.
- Sealy J., Armstrong R., Schrire C. 1995, *Beyond lifetime averages: tracing life histories through isotopic analysis of different calcified tissues from archaeological human skeletons*, «Antiquity», 69 (263), 290-300.

Metodologie integrate per l'analisi di antichi testi miniati: il caso del Salterio MS 353 del XIII sec. custodito nella Biblioteca antica del Seminario vescovile di Padova

CECILIA ROSSI
Università degli Studi di Padova
cecilia.rossi.2@phd.unipd.it

Abstract

Advanced non-invasive spectroscopic methods were used to characterize a 13th-century French illuminated Psalter (MS 353) from the Biblioteca antica del Seminario vescovile in Padua. The integrated use of Fiber Optics Reflectance Spectroscopy (FORS), Raman, External Reflection Infrared spectroscopy (ER FTIR) and digital microscopy enabled a comprehensive identification of materials and techniques used in the manuscript's decoration. Photomicrographs taken under UV illumination revealed lost details and an innovative FORS-UV spectroscopic procedure, tested on historically reproduced dyes, shows promise for classifying some organic compounds. The study underscores the effectiveness of adopting an integrated methodological approach that adapts to the specific manufacture and the analytical goal, exemplifying the evolving nature of diagnostic practices in cultural heritage research.

Keywords

Manuscript illumination; non-invasive technical analysis; integrated spectroscopies; medieval pigments & dyes; 1260s Parisian illumination.

Introduzione

Questo contributo espone i risultati della caratterizzazione chimico-fisica della decorazione di un salterio miniato francese (MS 353) del XIII secolo custodito presso la Biblioteca antica del Seminario vescovile di Padova.

L'indagine, condotta *in situ* con tecniche spettroscopiche e di *imaging* mediante strumenti portatili, è in linea con le più recenti pratiche diagnostiche per l'analisi non invasiva di superfici policrome, orientate allo sviluppo di protocolli che integrino efficacemente i metodi analitici noti in base alla tipologia di manufatto da indagare e a fronte di precise istanze storico-artistiche.

Il MS 353 è già stato oggetto di approfondite indagini storiche, codicologiche e stilistiche che ne hanno collocato la realizzazione a Parigi negli anni Sessanta del XIII secolo per una committenza di alto rango¹. Per la qualità della miniatura, esso è stato posto in relazione dalla critica con un ristretto gruppo di manoscritti coevi, inclusi quelli destinati a re Luigi IX² e alla sorella Isabella³. I tre esemplari costituiscono i primi esempi del raffinato linguaggio artistico che si sviluppò negli atelier laici parigini proprio a partire da quel decennio e

¹ Per un esteso inquadramento critico del MS 353 si veda almeno Zonno 2011, Zonno 2012, Zonno 2013.

² Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS latin 10525.

³ Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 300.

si concretizzò in un'estensione della palette fino ad allora utilizzata e in una nuova tecnica di modellazione dei panneggi⁴.

Obiettivo di questo lavoro è la caratterizzazione dettagliata dei materiali e delle tecniche pittoriche impiegate nella decorazione del codice, per approfondire la conoscenza della produzione parigina degli atelier laici degli anni Sessanta del Duecento, mediante, in particolare, il confronto con i materiali e le tecniche utilizzati nei due manoscritti reali coevi. Lo studio illustra anche lo sviluppo di un'innovativa metodologia analitica non invasiva per lo studio (individuazione, visualizzazione e identificazione) di materiali pittorici di natura organica, quali le lacche e i coloranti, di ardua caratterizzazione.

Protocollo analitico e risultati

I due manoscritti reali sopracitati sono già stati sottoposti di recente ad indagini non invasive⁵ e, per confronto, si sono inizialmente adottate le stesse tecniche di analisi impiegate in entrambi questi studi, ossia la spettroscopia di riflettanza in fibra ottica FORS per la caratterizzazione dei materiali e la microscopia per indagare le tecniche esecutive di incarnati e panneggi. Si è scelto di condurre una prima indagine FORS molto estesa su alcune pagine rappresentative dell'intero apparato decorativo⁶, integrandola poi con analisi mirate Raman e ER-FTIR (spettroscopia infrarossa a riflessione esterna) per affrontare quesiti rimasti aperti, quali il tipo di legante o l'identificazione di componenti in miscele complesse. Infine, si è sfruttata la proprietà di alcuni materiali di natura organica (lacche, coloranti, leganti) di assorbire luce ultravioletta e rimetterla nel visibile. In alcune aree sono state quindi acquisite microfotografie sotto illuminazione UV. Su riproduzioni di stesure di lacche e coloranti storicamente accurate⁷, si è testata una metodologia innovativa che integra l'uso del FORS e di una lampada UV per acquisire *in situ* un dato identificativo.

L'intera palette del Salterio è stata identificata incrociando i dati spettroscopici (fig. 1)⁸ e ciò ha permesso di verificare l'alta qualità dei materiali: molti dei pigmenti riscontrati si pongono al vertice della gerarchia del pregio, come il lapislazzuli, il minio o rosso di piombo e la lacca di kermes. Spicca in particolare l'ampio impiego del lapislazzuli, da solo o in miscela con altri pigmenti, utilizzato ovunque nel manoscritto (inchiostro blu, toni blu e azzurri, vari grigi). Le analisi hanno evidenziato come il miniatore del Salterio del Seminario abbia ampliato la tavolozza del tempo sperimentando miscele complesse per ottenere nuove tonalità (ad es., le aree grigio-blu sono state dipinte miscelando il lapis alla biacca e a piccole quantità di minio) e come prediligesse lavorare per sovrapposizioni (gli azzurri e i manti blu, grigio-blu e bruni sono stati resi su uno

⁴ Panayotova 2020.

⁵ Le analisi sono state condotte da Ricciardi nell'ambito del progetto MINIARE <<https://fitzmuseum.cam.ac.uk/research/projects/miniare>>. Ricciardi 2015; Ricciardi 2017; Panayotova, Ricciardi 2020, 289-295.

⁶ Fs. 15v, 16r, 17v, 18r, 133v (miniature a piena pagina); fs. 23r, 85r (iniziali di salmi istoriate); fs. 12v, 13v (mesi del calendario); f. 138v (pagina casuale esemplificativa degli elementi ornamentali del testo).

⁷ Realizzate in laboratorio secondo antichi ricettari e facendo particolare riferimento a Brunello 1992.

⁸ L'interpretazione dei dati spettroscopici si è basata su database di riferimenti interni e su quelli pubblicati da Aceto et al. 2014, Miliani et al. 2012.



Fig. 1. Caratterizzazione della palette utilizzata nella decorazione del MS 353 sulla base dell'incrocio delle evidenze spettroscopiche.

strato di azzurrite). La modellazione graduale dei panneggi, atta ad evocare i volumi dei corpi sottostanti, è data con velature semitrasparenti o con passaggi più saturi del pigmento di base (ad es., nelle vesti brune, velature a lacca rossa, presumibilmente kermes, modellano una sua versione più opaca, stesa sopra tratti dati a minio).

L'omogeneità nella scelta dei materiali rispecchia l'omogeneità stilistica della decorazione. La palette, infatti, non mostra variazioni significative lungo il codice. Tuttavia, l'analisi Raman del lapislazzuli ha suggerito un uso intenzionale differenziato del pigmento in diverse aree del codice, riservandone uno più puro alle miniature a piena pagina e uno diverso, per approvvigionamento o per lavorazione, ad inchiostri e iniziali dei salmi.



Fig. 2. Al centro: f. 17v, *Adorazione dei magi*, miniatura a piena pagina (©Biblioteca del Seminario vescovile di Padova, foto di M. Barollo e S. Citon, Dipartimento dei Beni Culturali, Università degli Studi di Padova, 2011). Ai lati: microfotografie al 50x di ingrandimento, acquisite anche sotto illuminazione UV in corrispondenza di alcune aree di interesse mediante l'uso di un microscopio digitale portatile.

Il confronto dei risultati ottenuti per il MS 353 e per i manoscritti reali (tab. 1) mostra significative differenze nell'uso dei materiali. I tre codici condividono solo l'uso di pigmenti comuni come lapislazzuli, biacca e nero a base di carbone⁹; tuttavia, il MS 353 si distingue per l'assenza di alcune tonalità, come il giallo e il viola, o di pigmenti come l'indaco o il cinabro, oltre che per una diversa composizione del legante, di alcune miscele, del bolo¹⁰.

Lo studio al microscopio UV si è rivelato molto utile per visualizzare dettagli ormai sbiaditi realizzati facendo uso di lacche, fluorescenti sotto luce ultravioletta (ad es., in fig. 2b, 2c, 2d sono messe in risalto le ombreggiature e velature negli incarnati, così come le pennellate non più visibili del decoro della cornice in fig. 2a). I primi test con FORS e luce UV condotti sulle riproduzioni di lacche e coloranti sono risultati promettenti per distinguere tra loro le classi di composti di appartenenza dei diversi coloranti gialli, ma inefficaci nella caratterizzazione delle altre tinte.

Tab. 1. Esempio di confronto nell'uso dei materiali pittorici impiegati nei tre manoscritti considerati.

| <i>Colore</i> | <i>Pigmenti e miscele</i> | <i>Salterio- Libro d'ore di Isabella</i> | <i>Salterio di S. Luigi</i> | <i>Salterio padovano MS 353</i> |
|-------------------|---|--|---------------------------------|---|
| Blu | Lapislazzuli | x | x | x |
| | Indaco (drappaggi delle vesti, miscele) | x | x | |
| Viola | Rosso organico e lapislazzuli | x | x | <i>assente</i> |
| Giallo | Colorante organico | x | x | <i>assente</i> |
| Rosso ruggine | Colorante organico, gesso | x | x | <i>assente</i> |
| Marrone chiaro | Colorante organico, gesso, biacca | x | x | |
| | Indaco e minio | | x | |
| | Colorante organico (kermes), biacca | | | x |
| Marrone scuro | Indaco, rosso organico, minio, biacca? | x | | |
| | Colorante organico (kermes) su minio? | | | x |
| Grigio chiaro | Lapislazzuli, biacca | x | x | x |
| | Indaco, biacca | x | x | <i>assente</i> |
| Grigio scuro | lapislazzuli, nero a base di carbone e rosso organico/minio | | | x |
| | Indaco, minio | x | x | |
| | lapislazzuli, rosso organico | | x | |
| Rosso | Cinabro | x | x | <i>assente</i> |
| Arancio | Minio | x | x | x |

⁹ Ricciardi, Rose Beers 2016.

¹⁰ Nel MS 353, il bolo risulta realizzato mediante nero a base di carbone su una preparazione a carbonato di calcio (analisi XRF e Raman). Nel MS 300, mediante analisi XRF, è stata determinata una composizione a base di carbonato di calcio e di un pigmento a base di rame (Ricciardi 2015).

| Colore | Pigmenti e miscele | Salterio- Libro d'ore di Isabella | Salterio di S. Luigi | Salterio padovano MS 353 |
|---------|------------------------|---|-------------------------|--------------------------------|
| Nero | Nero a base di carbone | x | x | x |
| Bianco | Biacca | x | x | x |
| Legante | Albume | | non identi- ficato | x |
| | Gomma arabica | x? | | |

Conclusioni

Lo studio ha consentito la caratterizzazione completa dei materiali e tecniche pittoriche impiegati nel MS 353. Il raffronto degli esiti con quelli ottenuti nei manoscritti parigini coevi ha posto in evidenza consistenti differenze nell'uso dei materiali. Lo studio ha contribuito alla conoscenza della produzione negli atelier laici nella Parigi degli anni Sessanta del XIII secolo e ha dimostrato al contempo l'efficacia di un approccio metodologico integrato, che si modifica ed evolve in base al tipo di manufatto e allo scopo dell'analisi.

Altre tecniche non invasive e portatili, come la spettroscopia di fluorescenza dei raggi X e l'*imaging* multispettrale, completeranno e ottimizzeranno il protocollo individuato.

Ringraziamenti

Questo studio è parte del lavoro di tesi *Pigmenti, lacche e coloranti: sviluppo e messa a punto di protocolli di indagine spettroscopica per lo studio di manufatti di interesse storico-artistico e archeologico*, Corso di Dottorato in Storia, critica e conservazione dei Beni Culturali dell'Università di Padova, sotto la supervisione dei professori A. Zoleo e R. Deiana. Si è fatto uso della strumentazione portatile del Centro Interdipartimentale per i Beni Culturali CIBA dell'Università di Padova e dall'ICMATE-CNR di Padova. Si ringraziano per la disponibilità la dottoressa G. Bergantino, direttrice della Biblioteca antica del Seminario, il dottor L. Nodari e le dottoresse P. Tomasin e R. Costantini (ICMATE-CNR).

Bibliografia

- Aceto M., Agostino A., Fenoglio G., Idone A., Gulmini M., Picollo M., Ricciardi P., Delaney J. K. 2014, *Characterisation of colourants on illuminated manuscripts by portable fibre optic UV-visible-NIR reflectance spectrophotometry*, «Analytical methods», 6 (5), 1488-1500.
- Brunello F. 1992 (a cura di), *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, Vicenza (I edizione, II edizione 1975).
- Miliani C., Rosi F., Daveri A., Brunetti B. G. 2012, *Reflection infrared spectroscopy for the non-invasive in situ study of artists' pigments*, «Applied Physics A», CVI, 295-307.
- Panayotova S. 2020, *Painting Materials and Techniques in Western Illuminated Manuscripts c.600-c.1600*, in S. Panayotova (ed.), *The Art & Science of Illuminated Manuscripts: a Handbook*, London/Turnhout, 127-170.

- Panayotova S, Ricciardi P. 2020, CS 23 The Psalter-Hours of Isabelle of France and the Psalter of St Louis, in S. Panayotova (ed.), *The art & science of illuminated manuscripts: a handbook*, London/Turnhout,, 289-295.
- Ricciardi P. 2015, *Technical analysis report on MS 300 – the Psalter and Hours of Isabelle of France fols. Vv-VIr*, Cambridge.
- Ricciardi P. 2017, *Technical analysis report on the BnF MS lat. 10525 – ‘St Louis Psalter’*, Cambridge.
- Ricciardi P., Rose Beers K. 2016, The Illuminators’ Palette, in S. Panayotova (ed.), *Colour: The Art and Science of Illuminated Manuscripts*, London/Turnhout, 26-58.
- Zonno S. 2011, *La miniatura a Parigi nel tempo di Luigi IX: il Salterio della Biblioteca del Seminario di Padova (ms. 353) e i codici del Copenhagen ‘Corpus’ atelier*, Tesi di dottorato, Università di Padova.
- Zonno S. 2012, Domina Bartholomea de Cararia abatisa Sancti Petri de Padua e il suo principesco Salterio parigino, in F. Toniolo, G. Toscano (a cura di), *Miniatura. Lo sguardo e la parola. Studi in onore di Giordana Mariani Canova*, Cinistello Balsamo, 69-75.
- Zonno S. 2013, *Un témoin exceptionnel de l’art parisien du temps de Saint Louis: le Psautier de la Bibliothèque du Séminaire de Padoue*, «Art de l’enluminure», XLIV, 2-58.

Alcune influenze delle illustrazioni giapponesi nell'arte decorativa italiana di primo Novecento

ELEONORA LANZA

Università degli Studi di Milano (Statale)

eleonora.lanza@unimi.it

Abstract

In the late 19th and early 20th centuries, many Japanese artists specialized in producing illustrations and patterns useful for decoration in applied arts (*zuan*) or textiles. They were made with the woodcut printing technique and were sold as catalogues for the sale of products, or as a source of inspiration for decorators of applied art objects. The artists, now in contact with professionals and artists from the West, were inspired by European art nouveau and art déco, which they could study in books, photographs, or by traveling in Europe, they created these illustrations with typically oriental colors but experimenting with wavy lines and completely new graphic shapes. Most of these drawings had as their main subjects elements of nature, such as plants, flowers and leaves derived from the long tradition of oriental painting. In this contribution, taking the works of the artist Furuya Kōrin (1875-1910) as a case study, we'll see these illustrations flourished in Japan from Western inspirations but then arrived in Europe through exhibitions and private collecting and, in turn, influenced the production of Italian graphics of the early twentieth century.

Keywords

Japanese art; design; Japonisme; woodblock prints; European influences.

Introduzione

Quando si parla di influenze artistiche tra il Giappone e l'Occidente nella seconda metà dell'Ottocento vengono in mente tanti nomi occidentali che si ispirarono al linguaggio e più in generale all'estetica del Giappone tradizionale, ciò che non viene in mente riguarda invece la controparte giapponese, ovvero quali influenze ricevettero gli artisti giapponesi in un clima di grande fermento non solo culturale, ma anche artistico, a cavallo del Novecento. Da questa riflessione parte un'analisi di un caso studio che indaga alcuni modelli decorativi creati in Giappone da artisti che si sono lasciati influenzare dall'art nouveau, creando illustrazioni che sono tornate poi in Europa come oggetti da collezione e come manuali da sfogliare per i protagonisti della nuova produzione industriale nei primi decenni del nuovo secolo.

Contesto culturale e artistico nel Giappone della Seconda metà dell'Ottocento

Il 1868 rappresenta un anno di svolta per il Giappone, inizia un'era guidata dall'Imperatore Meiji e si pone fine allo stato di isolamento di periodo Edo con l'apertura dei confini verso il mondo occidentale. Il Giappone ricorre a una po-



Fig. 1. “Un mare di arte” (“Bijutsukai” - *The New Monthly Magazine Of Various Designs By The Famous Artists Of Today*, silografia policroma, Unsōdō, Kyoto, 1903, Collezione Biblioteca Civica di Varese.

litica di modernizzazione per allinearsi al potenziamento economico e militare degli altri paesi attraverso una serie di riforme sociali, economiche e culturali ispirate ai paesi occidentali,¹ attingendo a diverse risorse, da un lato, si rivolge a esperti europei e americani perché insegnassero nelle nuove università, introducendo così innovazioni nei settori scientifico, militare e culturale, dall'altro lato, si concentra sull'industrializzazione e sulle esportazioni di prodotti. È in questo momento che diverse personalità accademiche e professionisti di spicco provenienti dall'Italia (denominati *oyatoi gaikokujin* “impiegati stranieri”)² sono convocati in Giappone con l'incarico di impartire insegnamenti artistici presso le prime accademie e università del paese e questo contatto con l'Occidente imprime un forte cambiamento nel pensiero giapponese: la nascita della distinzione tra le belle arti e la arti applicate, distinzione che non era presente precedentemente poiché l'artista era considerato come un artigiano che sapeva cimentarsi in diverse forme d'arte.³ In questo contesto di trasformazioni, Kyo-

¹ Cfr. Caroli, Gatti 2017, 123 a seguire.

² I primi italiani specializzati in ambito artistico in Giappone furono l'architetto Giovanni Cappelletti, l'incisore Edoardo Chiossone, il pittore Antonio Fontanesi e lo scultore Vincenzo Ragusa. Vedere anche: De Maio 1991, 209-229.

³ Per approfondimenti vedere: Rimer 2011.

to mantiene la sua centralità nell'attività artistica, emergendo come una città promotrice dell'identità nazionale e numerosi manufatti artigianali vengono promossi alle esposizioni internazionali europee e americane, contribuendo a promuovere il commercio delle stampe *ukiyo-e* che avevano suscitato grande interesse e il movimento del *Japonisme* soprattutto in Francia.⁴ Negli ultimi due decenni dell'Ottocento molti artisti si recano in Europa sulla spinta dei loro maestri con l'obiettivo di acquisire nuove tecniche e stili da importare in Giappone. Questi artisti osservano la produzione manifatturiera europea alle Esposizioni Universali, compresa quella di Parigi del 1900, evento che presenta ufficialmente l'art nouveau, e la loro reazione alla scoperta della "nuova arte" non è omogenea, alcuni, tra cui Itaya Hazan, Kamisaka Sekka, Asai Chū, Furuya Kōrin restano particolarmente colpiti e parlano criticamente di ciò che videro mentre altri assorbono quasi senza consapevolezza forme e stili occidentali e fanno ritorno in patria con un bagaglio di nuovi stili e influenze.⁵



Fig. 2. Tavola dal volume *Decorazioni Murali e Soffitti*, 50 tavole, estratte dai modelli d'arte decorativa, casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, Milano, inizio Novecento, collezione privata.

Le influenze europee nella produzione artistica di inizio Novecento in Giappone: il caso di Furuya Kōrin

Nel frattempo, in Giappone, la Società d'Arte Giapponese (Nihon Bijutsu Kyōkai) promuove l'organizzazione di una serie di mostre per riportare in auge la tradizione pittorica della scuola Rinpa,⁶ un genere artistico avviato nel XVII secolo, perché riconosciuto anche all'estero come distintamente giapponese. Sotto questa spinta, alcuni pittori come Kamisaka Sekka e Furuya Kōrin guar-

⁴ Cfr. Parisi 2019.

⁵ Matsubara, Ozaki 2013.

⁶ Per approfondimenti sulla scuola vedere Carpenter 2012. I primi due artisti che promuovono lo sviluppo di questo stile decorativo lavorano a Kyoto e sono Hon'ami Kōetsu (1558-1637) e Tawaraya Sōtatsu (1570-1643). Nel Settecento, la scuola ha come artisti principali Ogata Kōrin (1658-1716) e suo fratello Ogata Kenzan (1663-1743), che mirano a diffondere l'arte della scuola anche fra le classi borghesi; verso metà Ottocento sono Sakai Hōitsu (1761-1828) e Suzuki Kiitsu (1796-1858) a dedicarsi ad essa e a portarla a Tokyo. Nel XX secolo, è Kamisaka Sekka (1886-1942) ad essere considerato l'ultimo artista Rinpa. Ogni artista apporterà il proprio gusto personale a questo stile decorativo rendendolo unico e aggiornato coi tempi, ma sempre con un approccio poliedrico verso pittura e arti applicate.



Fig. 3. *Motivi decorativi di erbe e fiori disegnati dal vero (Shasei sōka moyō)*, silografia policroma, Unsōdō, Kyoto, 1907, Collezione Biblioteca Civica di Varese.

dano alla tradizione e cercano di riproporla rinnovata sotto l'influenza dell'art nouveau e delle arts & crafts europee. Rinnovano il design tradizionale giapponese iniziando a produrre libri illustrati e fogli sciolti o rilegati in fascicoli con illustrazioni di design (chiamati *zuan*) realizzate in silografia policroma (stampa da matrice lignea), introducendo alcune di ispirazione derivate dalle opere di Maurice Pillard Verneuil, Eugene Grasset e Charle Gillot, soffermandosi sullo studio de *La Plante et ses Applications Ornamentale* pubblicato da Grasset nel 1896, da cui emergono le linee generali del design parigino da applicare su oggetti, carta o tessuti. Questa produzione gravitava soprattutto intorno a Kyoto, dove le illustrazioni erano utili ai produttori e commercianti del tessile che avevano la necessità di coniugare i nuovi gusti occidentali ai tessuti tradizionali per la nuova produzione di kimono moderni.⁷ In particolare, l'artista Furuya Kōrin (1875-1910) studia la pittura della scuola Maruyama e la letteratura cinese e giapponese, in seguito diventa allievo di Kamisaka Sekka e nel 1905 assume la posizione di professore all'Università di Belle Arti e Mestieri di Kyoto (Kyoto shiritsu Bijutsu Kogei Gakko) e partecipa alle esposizioni promosse a Kyoto nei primi anni del Novecento pubblicando libri illustrati con l'editore Unsōdō. Nei suoi volumi (figg. 1,3,5), le illustrazioni hanno come soggetto piante e fiori e in genere piccoli animali nel mondo naturale, rappresentati in modo naturalistico. Specialmente in alcune opere come nel volume *Motivi decorativi di erbe e fiori*

⁷ Cfr. Menegazzo, Lanza 2021.

disegnati dal vero (Shasei sōka moyō) del 1907 oppure nella serie di fascicoli “Un mare di arte” (“Bijutsukai” – The New Monthly Magazine Of Various Designs By The Famous Artists Of To-day)⁸ Kōrin attinge dalla flora di tutte le stagioni e la riproduce con una grande precisione scientifica, usando una notevole semplificazione nei soggetti, una forte asimmetria nelle forme e l'applicazione di nuovi e audaci colori acrilici argentati e dorati. I suoi elementi naturali coniugano l'astrazione e la bidimensionalità con il realismo delle foglie appassite, assumono l'affascinante ritmo dei movimenti delle nuove forme del liberty e dell'art nouveau e citano la scuola Rinpa con la presenza delle piante tradizionali dell'iris, del susino e del crisantemo. I soggetti mantengono le loro forme naturali in tutti i disegni, saranno i tessuti e gli oggetti ad adottare i modelli e

a conformarli secondo le esigenze delle forme. Infatti, questi stessi modelli di design diventano di esempio e di ispirazione, vengono ammirati e contemplati come opere a sé stanti prima di essere riprodotti realmente sui vari supporti di destinazione, quali tessuti, vasi in ceramica, scatole in lacca, altri volumi, ventagli o altri oggetti.

I volumi illustrati giapponesi come modelli della produzione decorativa italiana

Questi libri illustrati arrivarono anche in Italia, dove sono conservati in alcuni fondi di biblioteche pubbliche, come la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, tramite il commercio di oggetti d'arte e di altri prodotti che fiorì con i primi del Novecento nelle città più industrializzate del Nord Italia in concomitanza con le prime esposizioni internazionali italiane.⁹ Alcuni di questi volumi ispirarono anche la produzione artistica italiana del tempo; infatti, alcune prime contaminazioni nel campo grafico si vedono nelle nuove grammatiche ornamentali comprendenti gli stili di tutte le epoche e civiltà, con una significativa attenzione all'arte dell'Oriente, visto a volte ancora come luogo generalizzato e non sempre con le specifiche caratteristiche che divergono tra

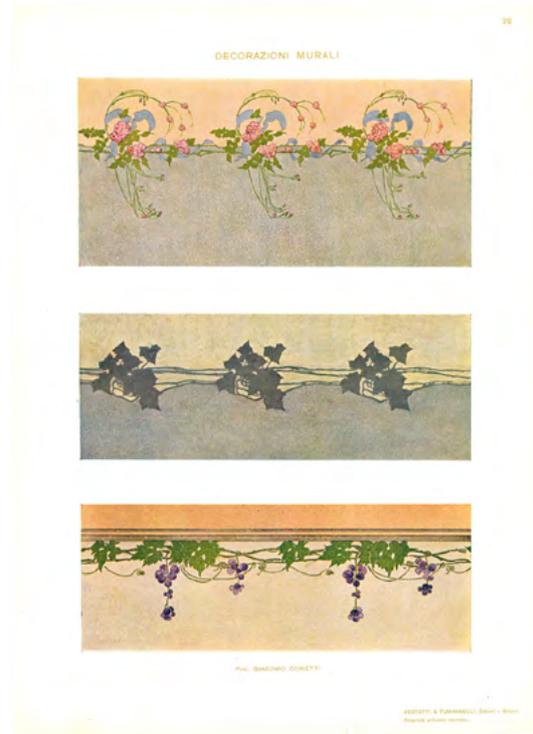


Fig. 4. Tavola dal volume *Decorazioni Murali e Soffitti*, 50 tavole, estratte dai modelli d'arte decorativa, casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, Milano, inizio Novecento, collezione privata.

⁸ Alcuni fascicoli sono consultabili online sul sito InternetArchive online al link: <<https://archive.org/search?query=creator%3A%22Furuya%2C+Ko%CC%84rin%22>> (ultimo accesso 15 febbraio 2024).

⁹ Cfr. Coletto, Menegazzo, Zetti 2019.



Fig. 5. *Motivi decorativi di Kōrin (Kōrin moyo)*, silografia policroma, Unsōdō, Kyoto, 1907, collezione privata.

Giappone, Cina, Corea. In secondo luogo, le contaminazioni emergono anche nei materiali didattici delle scuole di disegno operaie del primo Novecento, soprattutto lombarde, che sono state uno dei principali veicoli della diffusione in Italia del nuovo stile floreale. Un riscontro di questa osservazione e di un contatto con i motivi decorativi giapponesi arrivati attraverso le esposizioni si ha nella produzione grafica italiana di inizio Novecento, in particolare a Milano, dove è osservabile ad esempio nelle tavole a colori stampate da Alfieri & Lacroix e pubblicate da Preiss & Bestetti (figg. 2,4,6) di Milano dedicate soprattutto alla decorazione murale, nelle opere di Mario Stroppa (1880-1964) del primo periodo e quelle in vista dell'Esposizione di Milano del Sempione del 1906, ma anche nei ventagli di Ludovico Cavaleri (1867-1942) e al-



Fig. 6. Tavola dal volume *Decorazioni Murali e Soffitti*, 50 tavole, estratte dai modelli d'arte decorativa, casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli, Milano, inizio Novecento, collezione privata.

tra produzione che veniva insegnata come “Arte decorativa” sulla scia del lavoro di Camillo Boito nelle scuole e nelle Accademie. Questi volumi, spesso parte di una produzione editoriale non considerata, erano una fonte diretta di ispirazione e modello per gli artisti coevi che li facevano propri e li assorbivano, ma anche motivo di confronto e rinnovamento sia per quanto riguarda gli accostamenti e l'uso dei colori e delle tonalità pastello, sia per gli spazi pieni e vuoti e gli equilibri, sia per la forte stilizzazione delle forme, spesso senza contorni o a volte solo leggermente accennati, per far fluttuare gli elementi nei fondi piatti, monocromatici e quindi adatti alla decorazione. Volumi di illustrazioni che testimoniano una sensibilità italiana verso la produzione orientale selettiva e attenta al contemporaneo, a riprova di movimenti di reciproca influenza tra Italia e Giappone destinati ad evolversi anche con l'art déco.

Bibliografia

- Caroli R., Gatti F. 2017, *Storia del Giappone*, Milano.
- Carpenter J. 2012, *Designing Nature: The Rinpa Aesthetic in Japanese Art*, New York.
- Coletto A., Menegazzo R., Zetti M. 2019 (a cura di), *Pagine giapponesi: immagini e racconti dal Giappone attraverso i libri della Biblioteca Braidense*, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 21 marzo-27 aprile 2019), Milano.
- De Maio S. 1991, *Gli oyatoi gaikokujin e l'introduzione dell'ingegneria civile in Giappone. Richard Henry Brunton: ingegnere “figlio del suo tempo”. I parte*, «*Il Giappone*», 31, 209-229.
- Grasset E., Becker D. P. 2007, *Plants and Their Application to Ornament: A Nineteenth-Century Design*, San Francisco, Boston.
- Hida T. 2002, *Meiji taishōki ni okeru zuanshū no kenkyū: ronbunhen Seikimatsu dezain no ishoku to sono imi*, (Studio degli album di disegni delle ere Meiji e Taishō: significato e trasformazioni del design di fine secolo) Tōkyō okuritsu kindai bijutsukan, Tōkyō.
- 樋田豊次郎, (2002)『明治・大正期における図案集の研究：論文編世紀末デザインの移植とその意味』, 東京国立近代美術館, 国立美術館東京国立近代美術館, Tōkyō.
- Hillier J. 1987, *The Art of the Japanese Book*, vol. 2, London.
- Konan T. 2008, *Japanese Woodblock Flower Prints*, New York.
- Matsubara R. 2013 (a cura di), *Arte In Giappone 1868-1945*, catalogo della mostra (Roma, 26 febbraio-5 maggio 2013), Milano.
- Menegazzo R., Lanza E. 2021 (a cura di), *Giappone, disegno e design. Dai libri illustrati Meiji ai manifesti di arte contemporanea*, catalogo della mostra (Castello di Masnago, 26 giugno-11 settembre 2021), Busto Arsizio.
- Mitchell C. H. 1972, *The Illustrated Books of the Nanga, Maruyama, Shijo and Other Related Schools of Japan: A Bibliography*, Los Angeles.
- Moscatiello M. 2018 (a cura di), *Trésors de Kyoto: Trois siècles de création Rinpa*, catalogo della mostra (Parigi, 26 ottobre 2018-27 gennaio 2019), Parigi.
- Newland A. R. 2005, *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints*, Amsterdam.
- Parisi F. 2019 (a cura di), *Giapponismo: venti d'Oriente nell'arte europea: 1860-1915*, catalogo della mostra (Rovigo, 28 settembre 2019-26 gennaio 2020), Cinisello Balsamo.
- Rimer J. T., 2011, *Since Meiji: Perspectives on the Japanese Visual Arts, 1868-2000*, Honolulu.
- Saunders R. 2013, *Le Japon Artistique: Japanese Floral Pattern Design in the Art Nouveau Era*, Boston.

ELEONORA LANZA

Trinh K. 2012, *Kamisaka Sekka: Dawn of Modern Japanese Design*, Sydney.

Yokoya K., Matsuo M. 2008, *Zuanchō in Kyoto: Textile Design Books for the Kimono Trade*, Palo Alto.

Il presente volume intende restituire una testimonianza delle ricerche presentate in occasione del Convegno Internazionale *Forme in Movimento. Modelli, metodi e contesti tra continuità e innovazione*, tenutosi a Padova il 16 e 17 novembre 2023.

Le giornate di studio, organizzate dalle dottorande e dai dottorandi del XXXVII ciclo del Corso di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova, hanno dato vita ad un effervescente momento di scambio interdisciplinare. Giovani studiose e studiosi, appartenenti a diverse istituzioni accademiche nazionali ed internazionali, hanno avuto la possibilità di mettere in dialogo le proprie ricerche a partire dall'analisi dei concetti di continuità e innovazione individuati nelle dinamiche afferenti al panorama dei Beni Culturali. La tematica centrale del convegno ha stimolato riflessioni relativamente ai contesti storico-artistico, archeologico, musicologico, del cinema e dello spettacolo, con particolare attenzione alle emergenti metodologie scientifiche ivi applicate. I partecipanti si sono interrogati sul ruolo del modello come punto di riferimento e di confronto, e sulla dinamica del movimento come agente di cambiamento e trasformazione nel mondo dei Beni Culturali. I trenta interventi raccolti in questa pubblicazione, riguardanti i diversi settori disciplinari sopra menzionati, riflettono la ricchezza e la varietà delle prospettive offerte dai relatori.

A cura di: Barbara Luciana Cenere, Giulia Donina, Claudia Fiorito, Agata Gazzillo, Chiara Giroto, Beatrice Marchet, Elena Murarotto, Nadia Noio, Vito Giuseppe Prillo, Cecilia Rossi, Noemi Ruberti, Fabio Spagiari, Cecilia Veronese.

ISBN 978-88-6938-4-172

