



# Svelare l'invisibile

Tracce nascoste di storie,  
opere e contesti

PADOVA  
**UP**

PADOVA UNIVERSITY PRESS



*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.*

1222·2022  
**800**  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**dBC**  
DIPARTIMENTO  
DEI BENI CULTURALI  
ARCHEOLOGIA, STORIA  
DELL'ARTE, DEL CINEMA  
E DELLA MUSICA

Prima edizione 2023 Padova University Press

*Svelare l'invisibile. Tracce nascoste di storie, opere e contesti*

© 2023 Padova University Press  
Università degli Studi di Padova  
via 8 Febbraio 2, Padova  
www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico: Padova University Press

Impaginazione: Oltrepagina, Verona

In copertina:

- Piero del Pollaiuolo, *Ritratto di giovane dama*, 1470-1472, tecnica mista su tavola, cm 45,5x32,7, Milano, Museo Poldi Pezzoli

- Radiografia dell'opera *Ritratto di giovane dama* di Piero del Pollaiuolo eseguita con impianto raggi X dedicato (Art Gil - Gilardoni S.p.A)

ISBN 978-88-6938-365-6



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

a cura di  
Chiara Andreatta, Marco Argentina, Greta Boldorini,  
Federica Bosio, Eliana Bridi, Chiara Casarin, Andrea Chiocca,  
Francesca Daniele, Mirko Fecchio, Ylenia Saretta,  
Federica Stella Mosimann, Gianantonio Urbani, Romina Zanon

# **Svelare l'invisibile**

**Tracce nascoste di storie, opere e contesti**

**PADOVA UP**



## INDICE

Nuove ricerche e nuove ipotesi per i Beni Culturali. Premessa a <i>Svelare l'invisibile. Tracce nascoste di storie, opere e contesti</i> FEDERICA TONIOLO, MONICA SALVADORI	9
Introduzione del volume degli Atti del Convegno <i>Svelare l'invisibile. Tracce nascoste di storie, opere e contesti</i> CHIARA ANDREATTA, MARCO ARGENTINA, GRETA BOLDORINI, FEDERICA BOSIO, ELIANA BRIDI, CHIARA CASARIN, ANDREA CHIOCCA, FRANCESCA DANIELE, MIRKO FECCHIO, YLENIA SARETTA, FEDERICA STELLA MOSIMANN, GIANANTONIO URBANI, ROMINA ZANON	13
<b>SESSIONE I. Al di là della superficie: tecnologie d'indagine e pratiche esecutive</b>	
Per una possibile storia dell' <i>atramentum</i> FRANCESCA DANIELE, FIORENZA REDI	17
Oltre il visibile. Un approccio interdisciplinare per la ricostruzione della tecnologia di produzione della ceramica a vernice nera da Locri Epizefiri ELISA ERCOLIN, DIEGO ELIA, PATRIZIA DAVIT, MONICA GULMINI	25
La pala d'altare di Colantonio nella chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli. Aggiornamenti sulle due tavole a Capodimonte PAOLA IMPRODA	35
Oltre il visibile: processi produttivi e tecniche esecutive svelati da alcuni contesti pittorici di età romana FEDERICA STELLA MOSIMANN	47
<b>SESSIONE II. Restituire alla conoscenza: rappresentazioni e ricostruzioni di realtà invisibili</b>	
Soft Boundaries. Techniques and methodologies to represent hypothesis about the cultural heritage RACHELE ANGELA BERNARDELLO	59
Per una ricostruzione della concezione stilistica e formale dei concerti per violino di Giuseppe Tartini: un'opportunità per ripensare Dounias? CHIARA CASARIN	69
<b>SESSIONE III. Interpretare le tracce: storie di opere e contesti</b>	
Intrecci liturgico-musicali tra Torino e Asti CLARISSA CAMMARATA	81

## *Indice*

Autografi paciniani ritrovati: tre versioni d'autore per la Scena e Aria di un tenore ANTONELLA MANCA	93
--	----

### **SESSIONE IV. Ricucire i frammenti: riscoperta e valorizzazione di opere e luoghi**

Archivi fotografici per le belle arti: il caso dell'Accademia di Brera. Tracce e percorsi per valorizzare un patrimonio dimenticato GRETA PLAITANO	107
--	-----

La Casa di Cura Arslan a Padova: una decorazione "svelata" ANDREA CHIOCCA	117
--	-----

Oltre l'illusione: le macchine del teatro Farnese di Parma (1628). Fonti per una ricostruzione virtuale BENEDETTA COLASANTI	129
---	-----

### **SESSIONE V. Oltre i confini: leggere in filigrana il rapporto con l'alterità**

Frammenti d'Asia nella collezione di Lamberto Vitali FEDERICA BOSIO	139
--	-----

French Women Orientalists in the Maghreb, 1899-1929: Uncovering the Hidden Strategies of Colonial Orientalism GIULIA LUCIANI	149
--	-----

La partecipazione della Cina alla Biennale di Venezia negli anni Ottanta. Fenomeni nascosti e cause dell'eterogeneità cinese nella storia dell'arte occidentale RUI JI	159
--	-----

### **SESSIONE VI. Vivere nel paesaggio: svelare l'intreccio tra comunità umana e ambiente**

L'invisibile nelle ossa: paleodietà e paleoeconomia nella Rab altomedievale MIRKO FECCHIO, MAURIZIO MARINATO	171
---	-----

Svelare i paesaggi del mondo rurale greco tra agricoltura e produzioni ceramiche FRANCESCA TOMEI	181
---	-----

Dai campi... alle città. Tecniche di Land Evaluation per riscoprire l'antico agire delle prime comunità urbane AGOSTINO SOTGIA	193
--	-----

Nuove prospettive di analisi dei film di famiglia delle vacanze. Il paesaggio marino e lo sguardo del turista PIETRO AGNOLETTA	205
--	-----

Trasformazioni ed interventi strutturali svelati dagli eventi sismici: il caso del terremoto Centro Italia 2016 YLENIA SARETTA	217
--	-----

**SESSIONE VII. Ai margini: realtà celate e storie alternative**

Sotto la superficie: il sistema di smaltimento delle acque di Verona romana ELIANA BRIDI	231
Oltre il fotogramma. Sulle tracce di Spedizione Franchetti in Dancalia SERENA BELLOTTI	245
Carla Lonzi e gli anni Novanta: appunti per una storia dimenticata GRETA BOLDORINI	255
L'archivio dimenticato di Marcella Pedone: fotografie e filmati di un viaggio identitario nei paesaggi di un'Italia perduta ROMINA ZANON	265
Manufatti e culti domestici "invisibili": le arule fittili. Due esemplari pompeiani dagli scavi presso la domus al livello superiore del Complesso delle Terme del Sarno (VIII 2, 21) CHIARA ANDREATTA	275
<b>POSTER</b>	
Dispositivi visuali per la conoscenza specialistica, fra collezionismo ed enciclopedismo. Il <i>Dizionario figurato della vita musicale di ogni secolo e di ogni nazione</i> di Mario Bellucci La Salandra (1892-1966) FRANCESCO DRAGONI	287
Igor Stravinsky's <i>The Soldier's Tale</i> through time and meanings ANASTASIA KOZACHENKO-STRAVINSKY	291
Emersioni d'archivio: il Totalrama come sistema nazionale di ripresa e proiezione <i>widescreen</i> SILVIA MASCIA	297
Architetture medievali fortificate e paesaggi rurali del potere: il contesto dell'Alto Brembo in alcuni casi studio CHIARA PUPELLA	303
Il Labirinto "invisibile": basilica di San Savino a Piacenza PAOLA RICCHIUTI	309
I teatri sotterranei milanesi tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX FRANCESCA RIGATO	313
Tracce di archeologia invisibile. Storia e ricomposizione di un archivio fotografico di Soprintendenza CLAUDIA SORRENTINO	319
Indagini di microarcheologia presso il monte Tabor in Israele GIANANTONIO URBANI	325
I diritti negati in alcune ricerche artistiche dell'area postsovietica FRANCESCA VELLA	331





## Nuove ricerche e nuove ipotesi per i Beni Culturali Premessa a *Svelare l'invisibile. Tracce nascoste di storie, opere e contesti*

Nei giorni 17-18 novembre 2022 il Palazzo del Bo ha ospitato il II Convegno Internazionale organizzato dal corso di dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali dell'ateneo patavino, dal titolo *Svelare l'invisibile. Tracce nascoste di storie, opere e contesti*, che in quell'anno ha visto protagonisti i dottorandi e le dottorande del XXXVI ciclo.

La virtuosa iniziativa, nata nel 2021 con il convegno *Storie interrotte. Riconoscere e valorizzare il patrimonio dimenticato* (2022, Padova University Press), intende perseguire l'obiettivo di incentivare il confronto fra i giovani ricercatori, provenienti da atenei diversi e giunti ad uno stadio avanzato delle loro ricerche, su specifiche tematiche scelte dai nostri dottorandi, coinvolti nell'intera organizzazione dalla call for papers fino alla curatela degli atti. Crediamo infatti che questa sia un'ottima opportunità formativa, che introduce alla buona pratica del dialogo con la comunità scientifica di riferimento e alla verifica della qualità delle ricerche.

Il volume segue la struttura del convegno, con l'intento di rispecchiare il proficuo confronto nato dallo stimolante tema scelto per questa edizione, che è quello dell'"invisibilità" di alcune vicende del patrimonio culturale, declinato secondo diverse prospettive.

Storie di autori dimenticati, opere e contesti, in parte inesplorati o rimasti ai margini delle ricerche, divengono in queste pagine protagonisti, svelando realtà celate e dando forma a rappresentazioni e ricostruzioni di aspetti del patrimonio culturale ancora non adeguatamente indagati. Gli interventi di taglio multidisciplinare rispecchiano il carattere del nostro corso di dottorato, che pone al centro il confronto metodologico tra discipline diverse aprendosi a quanto accade in altri atenei nazionali e internazionali.

I contributi leggono e interpretano il tema dell'invisibile in un ampio arco cronologico e geografico, dai processi produttivi degli artigiani antichi alle opere concettuali del Novecento, "osservando in filigrana" il bene culturale dalla sua origine al suo divenire nella storia, per valorizzare il disperso e ricostruire "le evoluzioni e le tracce nascoste dell'esistente". Siti archeologici, laboratori, archivi e biblioteche, musei e collezioni sono i luoghi dove i ricercatori hanno potuto mettere in pratica le loro competenze con valido incremento delle conoscenze sulla storia e la conservazione del nostro patrimonio. Il volume rispecchia l'ordine dei contributi definito durante le giornate del convegno e si presenta suddiviso in sette sessioni, i cui titoli appaiono ben esplicativi delle diverse prospettive di indagine.

*Al di là della superficie: tecnologie d'indagine e pratiche esecutive* è il titolo dato alla prima sessione del volume che vede la sequenza degli interventi di Francesca Daniele e Fiorenza Redi, dedicato alla storia dell'*atramentum*, la celebre vernice di finitura delle pitture già descritta dalle fonti classiche di età romana; di Elisa Ercolin (con Diego Elia, Patrizia Davit, Monica Gulmini), sulla tecnologia di produzione della ceramica a vernice nera proveniente da Locri Epizefiri; di Paola Improda, che presenta un aggiornamento sulle analisi spettrali e analitiche effettuate sulle due pale di Colantonio conservate al Museo di Capodimonte; di Federica Stella Mosimann, sui processi produttivi e sulle tecniche esecutive dei sistemi "a modulo ripetuto" della pittura parietale romana, con un approfondimento dei casi studio attestati nei siti di Pompei, Stabia, Nora e Negrar di Valpolicella. Le loro ricerche integrano i metodi di studio tradizionali della cultura visiva e materiale con l'ausilio di quanto deriva dall'utilizzo di nuove tecnologie di analisi, dove grande attenzione è riservata alle prassi di esecuzione, alle ricostruzioni, ai restauri e a quanto le fonti scritte rivelano in merito al valore della conservazione. Nella seconda sessione del volume, *Restituire alla conoscenza: rappresentazioni e ricostruzioni di realtà invisibili*, l'intervento di Rachele Angela Bernardello presenta una serie di riflessioni sulle potenzialità dell'approccio digitale che consente di rappresentare aspetti tangibili e intangibili del patrimonio costruito, fondamentali al fine di comunicare ciò che "non esiste più", mentre Chiara Casarin offre le linee di una ricerca indirizzata ad una migliore comprensione delle particolarità della produzione concertistica di Giuseppe Tartini, nello specifico del concerto solistico. Nella terza sessione, *Interpretare le tracce: storie di opere e contesti*, Clarissa Cammarata presenta uno studio dei libri liturgici e liturgico-musicali, importanti per una comprensione delle varie sfumature della società medievale, con un affondo sui legami spesso non ancora emersi tra diverse aree geografiche, istituzioni e personaggi, e ancora agli aspetti musicali è dedicato l'intervento di Antonella Manca, che presenta una rigorosa restituzione dei contenuti narrativi dell'opera semiseria ottocentesca *La sposa fedele* di Giovanni Pacini. Nella quarta sessione, *Ricucire i frammenti: riscoperta e valorizzazione di opere e luoghi*, Greta Plaitano offre un interessante percorso sul valore storico-icografico degli archivi fotografici delle Accademie di Belle Arti, con un approfondimento specifico sul caso della fototeca storica dell'Accademia di Brera; a seguire, l'intervento di Andrea Chiocchia che, anche grazie alle preziose ricognizioni presso la fototeca di Antonio Morassi a Venezia, ricostruisce la storia perduta della Casa di Cura Arslan a Padova, con un'attenzione particolare alla ricomposizione dell'intero ciclo decorativo, mentre le pagine del contributo di Benedetta Colasanti pongono l'attenzione sulla complessità strutturale delle macchine sceniche del teatro Farnese di Parma – commissionato nel 1617 dal duca Ranuccio I allo scopo di sbalordire Cosimo II de' Medici – e offrono interessanti suggestioni in merito al funzionamento di tale meccanica. Il tema dell'invisibilità è declinato in termini di alterità geografica, culturale e temporale nella quinta sessione dal titolo *Oltre i confini: leggere in filigrana il rapporto con l'alterità*, cui hanno contribuito Federica Bosio, con la sua ricerca dedicata alla collezione pluriematica di Lamberto Vitali, in cui si analizzano in particolare i manufatti orientali, Giulia Luciani che presenta una micro storia di quattro orientaliste

francesi – Cécile Bougourd (1857-1941), Lucie Ranvier-Chartier (1867-1932), Marguerite Delorme (1876-1946), Marguerite Tedeschi (1879-1970) – che hanno vissuto e lavorato in Algeria, Tunisia e Marocco tra il 1899 e il 1929, indagando su come il contesto coloniale abbia influito sulla loro estetica, e, da ultimo, Rui Ji che offre uno spaccato della partecipazione della Cina alla Biennale di Venezia negli anni Ottanta del secolo scorso. Nella sesta sessione *Vivere nel paesaggio: svelare l'intreccio tra comunità umana e ambiente*, Mirko Fecchio (con Maurizio Marinato) presenta i risultati di un'analisi zooarcheologica condotta su un campione faunistico altomedievale (VI-VIII secolo d.C.) proveniente dal contesto urbano di Rab (Croazia) e quelli ottenuti dall'analisi antropologica e degli isotopi stabili su sei tombe dello stesso contesto, al fine di comprendere la paleodieta e di conseguenza i meccanismi della paleoeconomia; Francesca Tomei apre una finestra sul ruolo della produzione ceramica nel paesaggio rurale greco e magnogreco analizzando le connessioni materiali, spaziali e temporali; Agostino Sotgia concentra la sua indagine sulle modalità che consentono di ricercare nel paesaggio le tracce delle dinamiche socio-economiche (e quindi anche politiche) che hanno influenzato l'agire delle antiche comunità umane, mentre, in ambito diverso, Pietro Agnoletto indirizza il suo focus sulla categoria dei cosiddetti "holiday films", filmati di vacanza, che vengono utilizzati come fonti primarie per gli studi sulla ricostruzione del paesaggio del secolo scorso. In conclusione, Ylenia Saretta presenta alcune situazioni di danno sismico su edifici in muratura rilevate nell'area del terremoto in Centro Italia nel 2016, dove l'osservazione dell'andamento delle lesioni consente di riconoscere le possibili modificazioni subite dalle fabbriche. La settima e ultima sessione, *Ai margini: realtà celate e storie alternative*, si sviluppa coerentemente con gli interventi di Eliana Bridi, sul sistema di smaltimento di acque reflue nel caso di Verona in età romana; di Serena Bellotti, che con il suo contributo sposta l'attenzione dalle immagini impresse sulla pellicola – le stesse proiettate sullo schermo – alle informazioni che si trovano oltre i confini dell'area del fotogramma, normalmente invisibili durante la proiezione ma cruciali sia per il restauro del film che per la ricostruzione della sua storia; di Greta Boldorini, che si propone di ricostruire la fortuna critica dell'attivista e critica d'arte Carla Lonzi negli anni Novanta del '900; di Romina Zanon sull'archivio dimenticato di Marcella Pedone, con il recupero di fotografie e filmati che consentono la ricostruzione di un viaggio identitario nei paesaggi dell'Italia del secondo dopoguerra; e infine di Chiara Andreatta, che riporta l'attenzione su una categoria di oggetti archeologici molto peculiare, ovvero quelle *arulae* – manufatti in argilla che riproducono, in scala ridotta, altari monumentali in pietra – utilizzate per bruciare piccole libagioni nell'ambito di rituali domestici rivolti a *Lares* e *Penates*. Il multiforme palinsesto di contributi si chiude con la sequenza di contributi più brevi, ma non per questo meno interessanti, presentati durante il convegno in forma di poster: di Francesco Dragoni che indaga l'attività di Mario Bellucci La Salandra (1892-1966), pioniere della ricerca sulla scuola pittorica napoletana; di Anastasia Kozachenko-Stravinsky, con un focus su alcuni aspetti dell'*Histoire du soldat* di Igor Stravinsky; di Silvia Mascia, sul sistema di cinematografia panoramica Totalrama chiarito grazie allo studio di documenti dell'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa di Ivrea; di Chiara Pupella, che dedica il suo intervento al

territorio dell'Alta Val Brembana, contesto privilegiato per lo studio dell'edilizia fortificata bassomedievale; di Paola Ricchiuti, con un affondo sul tema iconografico del labirinto e con un'analisi specifica del caso di un mosaico pavimentale in San Savino a Piacenza; di Francesca Rigato, che presenta i contesti dei teatri sotterranei milanesi tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo; di Claudia Sorrentino, con un approfondimento sull'archivio fotografico di Villa Giulia, che da strumento di tutela diventa luogo di ricerca; di Gianantonio Urbani, che offre un quadro sulle attività che si stanno svolgendo nell'area sommitale del Monte Tabor di proprietà della Custodia di Terra Santa e sulle possibili relazioni con altri luoghi della valle; ed infine di Francesca Vella, che sposta l'interesse sulle ricerche condotte da alcuni artisti dell'Est Europa in risposta alle discriminazioni operate nei loro confronti, a partire dal 1989, data considerata come spartiacque tra un prima e un dopo, contraddistinto da una serie di contraddizioni che sono anche quelle del mondo in cui viviamo oggi.

Di fronte ad un progetto editoriale così ambizioso, che pone in dialogo nell'approccio ai beni culturali prospettive, ambiti, materiali così diversi, ma tutti unificati dall'esigenza di comprendere, salvaguardare e valorizzare aspetti ancora in ombra, nel nostro ruolo di coordinatrice e vicecoordinatrice vogliamo ringraziare tutti i colleghi e le colleghe, membri del Collegio dei docenti del Corso di dottorato, che hanno partecipato attivamente alle giornate, contribuendo nel presenziare alle sessioni e nel dar vita al dibattito, che ha avuto momenti di grande vivacità; in particolare sottolineiamo l'impegno profuso dai colleghi supervisor delle tesi dei dottorandi del XXXVI ciclo.

La selezione dei contributi è frutto del lavoro di un comitato scientifico formato da colleghi e colleghe del corso, cui va ancora la nostra gratitudine; e sottolineiamo che il convegno non si sarebbe realizzato senza il sostegno del direttore del dipartimento Jacopo Bonetto e della vicedirettrice Vittoria Romani, del personale, da quello dei tecnici a quello della segreteria, in particolare della segretaria amministrativa Camilla Galiazzo e del segretario del dottorato Attilio Fortunato. Ricordiamo infine che il volume è stato sostenuto e finanziato dal Corso di Dottorato e dalla commissione scientifica del Dipartimento dei Beni Culturali.

Inedito, in questa edizione, è stato l'impegno corale dei tredici dottorandi e dottorande del XXXVI ciclo quali organizzatori e curatori, a cui va tutta la nostra stima. Ne ricordiamo i nomi: Chiara Andreatta, Marco Argentina, Greta Boldorini, Federica Bosio, Eliana Bridi, Chiara Casarin, Andrea Chiocca, Francesca Daniele, Mirko Fecchio, Ylenia Saretta, Federica Stella Mosimann, Gianantonio Urbani e Romina Zanon .

Prof.ssa FEDERICA TONIOLO  
*Coordinatrice del Corso di Dottorato in Storia,  
Critica e Conservazione dei Beni Culturali*

Prof.ssa MONICA SALVADORI  
*Vice Coordinatrice del Corso di Dottorato in Storia,  
Critica e Conservazione dei Beni Culturali*

## Introduzione del volume degli Atti del Convegno *Svelare l'invisibile. Tracce nascoste di storie, opere e contesti*

Il presente volume raccoglie i contributi proposti in occasione del Convegno Internazionale *Svelare l'invisibile. Tracce nascoste di storie, opere e contesti*, tenutosi a Padova nei giorni 17 e 18 novembre 2022 e organizzato dalle dottorande e dai dottorandi del XXXVI ciclo del Corso di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova.

Le due giornate di Convegno, rivelatesi una preziosa opportunità di confronto e dialogo tra giovani studiosi e ricercatori appartenenti a differenti atenei italiani ed esteri, sono state interamente dedicate allo sviluppo e all'approfondimento del tema dell'invisibilità nell'ambito della ricerca sui Beni Culturali.

Variamente declinata nel campo dell'Archeologia, della Storia dell'Arte, della Musicologia e delle discipline dello Spettacolo, tale tematica ha consentito di sviluppare un'ampia riflessione sui metodi e gli strumenti – tradizionali e/o tecnologico-innovativi – che consentono di restituire alla conoscenza opere, manufatti, tracce, storie o contesti non più visibili, perché già da principio intenzionalmente celati dai loro realizzatori, o perché oggi difficilmente ricostruibili e fruibili, o ancora perché spesso marginalizzati dalla stessa comunità scientifica e pertanto scarsamente studiati e noti.

I ventiquattro contributi e i nove poster presentati in sede di Convegno e confluiti in questa pubblicazione riflettono la ricchezza e la varietà di prospettive sul tema offerte dai relatori afferenti ai diversi settori disciplinari sopra menzionati. Le distinte sessioni, che approfondiscono ciascuna una differente declinazione del tema di discussione, hanno consentito un confronto corale stimolante.

Desiderando riproporre anche nella pubblicazione degli Atti il marcato stampo multi- e interdisciplinare impresso all'incontro, l'ordine di presentazione dei contributi e la suddivisione in sessioni rispecchiano quelli susseguitisi durante il Convegno:

- Sessione I. *Al di là della superficie: tecnologie d'indagine e pratiche esecutive;*
- Sessione II. *Restituire alla conoscenza: rappresentazioni e ricostruzioni di realtà invisibili;*
- Sessione III. *Interpretare le tracce: storie di opere e contesti;*
- Sessione IV. *Ricucire i frammenti: riscoperta e valorizzazione di opere e luoghi;*
- Sessione V. *Oltre i confini: leggere in filigrana il rapporto con l'alterità;*

- Sessione VI. *Vivere bel paesaggio: svelare l'intreccio tra comunità umana e ambiente;*
- Sessione VII. *Ai margini: realtà celate e storie alternative.*

Naturalmente, un doveroso ringraziamento va a quanti hanno contribuito a vario titolo alla realizzazione dell'evento e all'edizione del presente volume. In particolare, desideriamo esprimere la nostra profonda gratitudine a coloro che ci hanno sostenuto nell'organizzazione logistica e scientifica delle due giornate di studio: *in primis*, alla Scuola di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali e, in special modo, alla coordinatrice, la Prof.ssa Federica Toniolo, e alla vice-coordinatrice – nonché prorettrice con delega al Patrimonio artistico, storico e culturale dell'Università di Padova –, la Prof.ssa Monica Salvadori.

Un sentito ringraziamento, inoltre, è rivolto al Direttore del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova, il Prof. Jacopo Bonetto, e alla Commissione Scientifica del Convegno, responsabile della selezione dei contributi, costituita dalle Prof.sse Giovanna Valenzano e Cristina Grazioli e dai Proff. Michele Cupitò e Michele Secco. Ringraziamo, inoltre, tutti i docenti che hanno moderato le sette sessioni del Convegno: la Prof.ssa Maria Pietrogiovanna, la Prof.ssa Elena Randi, il Prof. Sergio Durante, il Prof. Marsel Grosso, la Prof.ssa Marta Nezzo, la Prof.ssa Caterina Previato e il Prof. Guido Bartorelli.

Necessario è infine ringraziare l'efficiente personale tecnico amministrativo del Dipartimento dei Beni Culturali: Adriana Guerrieri, Paola Anselmi e Attilio Fortunato dell'area amministrativa; Paolo Kirschner, Marco Tognon e Luciano Giacomel dell'area tecnica e tecnico-scientifica; Emiliana Ricciardi per la sponsorizzazione dell'evento tramite i canali *social* del Dipartimento.

Desideriamo esprimere riconoscenza anche a Giovanni e Adriana Poletti, sostenitori privati che hanno preso a cuore la nostra iniziativa e che hanno contribuito alla realizzazione del Convegno.

Infine, un caloroso ringraziamento è indirizzato alle dottorande e ai dottorandi che hanno scelto di condividere le proprie ricerche in questa sede, consentendo di gettar luce su quelle storie, quelle opere e quei contesti che, dapprima invisibili e celati, possono ora essere svelati.

CHIARA ANDREATTA, MARCO ARGENTINA,  
 GRETA BOLDORINI, FEDERICA BOSIO, ELIANA BRIDI,  
 CHIARA CASARIN, ANDREA CHIOCCA,  
 FRANCESCA DANIELE, MIRKO FECCHIO,  
 YLENIA SARETTA, FEDERICA STELLA MOSIMANN,  
 GIANANTONIO URBANI, ROMINA ZANON

**SESSIONE I**  
**Al di là della superficie:**  
**tecnologie d'indagine e pratiche esecutive**





## Per una possibile storia dell'*atramentum*

FRANCESCA DANIELE

FIorenza REDI

*Università degli Studi di Padova*

francesca.daniele.2@phd.unipd.it

fiorenza.redi@gmail.com

### *Abstract*

The term *atramentum* derives from the Latin *Āter*, black, and appears in a passage of Pliny the Elder's *Naturalis Historia* which describes Apelles' practice of finishing his works with a dark varnish to protect the painting from dust and dirt and to make it so that "the splendor of the colors did not offend the sight". The medium of the mythical painter was widely known in the Renaissance thanks to Pliny's many editions and paraphrases, but little else is known about its actual application: successive varnishes are but a possible interpretation of what was used at the time, since the original recipe has been lost to time. The comparative analysis of documentary and technical studies, however, proved fruitful to the reconstruction of a possible history of this now invisible paint. Correlating the analysis of sources and textual documents that, in various forms, have left a trace of this aesthetic experience, and the data emerged from the scientific investigation carried out from the constituent materials of some works, a discourse is proposed to understand if, and to what extent the colorists of the Venetian school, could further intone their paintings by applying a dark paint, even if only to emulate the ancient masters.

### *Keywords*

*Atramentum*; historical treatises; pictorial varnishes; artistic techniques; venetian painting.

### *Tracce narrate di un'essenza invisibile*

Una volta completate, le opere d'arte subiscono nel tempo innumerevoli trasformazioni e cambiamenti di forma e aspetto, determinati tanto da fattori intrinseci, legati alla loro materialità, quanto da fattori esterni. Danni meccanici, alterazioni chimiche o volute interferenze: la molteplicità di questi fattori è tale talvolta da alterare profondamente la percezione e la comprensione degli oggetti stessi.

Il discorso vale soprattutto nel caso della superficie dei dipinti antichi: l'aspetto degli strati pittorici superficiali non è un fatto facile da indagare proprio per la difficoltà di conoscere esattamente la composizione chimica di alcuni materiali originali dei quali, spesso, non si trova più traccia a causa delle ripetute manomissioni avvenute nel corso dei secoli. In alcuni casi, è dunque difficile, se non impossibile, ricostruire la *facies* originale dei dipinti, ma tentare di farlo può aiutare a interpretarli più correttamente e ricondurli così al contesto che li ha prodotti in modo più profondo e pertinente. L'intento di questo contributo è

di proporre un approccio a questo sforzo attraverso una storia tuttora irrisolta e, allo stato dell'arte, irrisolvibile.

Si proverà a percorrere una delle possibili storie dell'*atramentum*, una vernice di finitura delle pitture descritta dalle fonti classiche di età romana, e di altre vernici che furono preposte a funzioni affini: la storia che si è potuta determinare nello specifico contesto storico, artistico e materiale della Venezia di età moderna. Con 'possibile storia' si intende una suggestione che si vuole proporre all'incrocio tra l'analisi delle fonti letterarie e quanto il contributo della scienza è in grado di offrire in termini di certezze, perché dell'*atramentum* antico e dei suoi eventuali usi o varianti costitutive tra il XVI e il XVII secolo non rimane alcuna testimonianza materiale; resta però traccia narrata di un'essenza ora invisibile che, in quanto narrazione, ha trovato nuove declinazioni nel corso del tempo.

È bene allora partire da alcune considerazioni terminologiche e, con l'aiuto del dizionario, cercare di definire cosa s'intende per *atramentum*. Il termine deriva dal latino *Ater*, scuro, e il suo significato è inchiostro<sup>1</sup>; ne esistono diverse accezioni e a parlarne, fra i primi, fu Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia* in riferimento alla pratica del mitico pittore Apelle nel terminare le sue opere con uno strato di *atramentum*<sup>2</sup>.

Cosa intendesse però con esattezza Plinio con *atramentum* è molto incerto, non rimanendo testimonianze materiali di opere di Apelle né tracce testuali della ricetta originaria. Qualunque ne fossero le caratteristiche, esso doveva essere una sorta di vernice, certamente qualcosa di scuro, che veniva stesa sulla superficie pittorica con vari scopi, tra i quali quello di proteggere l'opera finita e quello di meglio accordare i colori. L'ambiguità del termine non ha mancato di generare nel tempo traduzioni e interpretazioni diverse: non è questa la sede opportuna per rievocarle tutte, ma risulta utile accennare quantomeno alle versioni disponibili in età moderna per tentare di comprendere il significato che all'epoca si poteva attribuire a questo passo.

A partire dal Quattrocento, grazie al nuovo interesse rivolto allo studio delle fonti antiche, la *Naturalis Historia* fu uno dei testi più studiati e frequentemente dati alle stampe, ampiamente noto anche tramite le innumerevoli volgarizzazioni e traduzioni, come quella di Cristoforo Landino pubblicata nel 1476, e nuovamente ristampata nel 1516, che descrive l'*atramentum* come uno strato leggero di vernice riflettente che proteggeva «la pictura dala polvere & da ogni bruttura» e serviva affinché «lo splendore de colori non offendessi gl'occhi»<sup>3</sup>; o ancora, la parafrasi da parte di Giambattista Adriani, poi inclusa nella seconda edizione delle *Vite* di Vasari del 1568, dove l'*atramentum* è «un color Bruno, o vernice che si debba chiamare» che permise ad Apelle di temperare i colori «col

<sup>1</sup> Masciotta 1967, *Dizionario dei termini artistici*, s.v. "atramentum".

<sup>2</sup> Plinio, *Storia Naturale*, 1. 35, 15. «Una sola cosa nessuno poté imitare e cioè che a lavoro ultimato egli passava una mano di *atramentum* così leggera che, formando uno strato riflettente, questo produceva un colore bianco dovuto alla luminosità [così sottile che, percosso dalla luce eccitava il colore bianco della luminosità] e al contempo difendeva la pittura da polvere e sporcizia; lo si poteva vedere solo guardandolo da vicino, ma anche in questo caso, con estrema accortezza dosava la luce per evitare che la luminosità dei colori colpisse la vista come attraverso una pietra speculare, mentre per chi guardava da lontano questo procedimento rendeva, senza farsi accorgere, più stemperati i colori troppo accesi».

<sup>3</sup> Landino 1476, DCCLI.

più e col meno, secondo giudicava convenirsi»<sup>4</sup>. Trattati e ricettari, soprattutto del Cinquecento, come quelli di Armenini e Borghini, più che dell'*atramentum* pliniano, affrontarono, in forma varia, il tema delle pratiche di finitura delle pitture, dove le vernici appaiono come una naturale componente di una tecnica che i pittori antichi potevano utilizzare come un mezzo di espressione, sfruttandone la trasparenza o riducendone selettivamente la luminosità, talvolta anche con l'aggiunta di pigmenti<sup>5</sup>.

Della loro effettiva applicazione si sa poco altro, ma la tecnica di coprire le ombre con uno strato di vernice scura risale al modo di operare dei maestri veneziani del Cinquecento. Una vera e propria velatura finale fu usata da Andrea Schiavone che, come ci informa a posteriori Ridolfi, «Havendo in uso di velar le parti dell'ombre d'alcune teste d'ocria, di lacca e d'asfalto, che fa in vero meraviglioso effetto»<sup>6</sup>; secondo Boschini, egli aveva usato «asfalto in abbondanza», mentre Jacopo Bassano si dice usasse un miscuglio trasparente di asfalto e vernice rossa in modo da sfumare «tanto nelle carni, come nei panni, e in ogni altra cosa»<sup>7</sup>. Tali considerazioni hanno portato alcuni studiosi ad avvicinare il concetto dell'*atramentum* a quello della velatura dei grandi coloristi veneziani<sup>8</sup>.

È legittimo pensare che il sistema di rapporti tonali dell'ultimo strato pittorico potesse essere un equilibrio considerato e ponderato dai pittori veneziani cinquecenteschi e che l'applicazione di velature e, poi, di vernici finali sui dipinti potesse implicare un controllo programmatico degli effetti pittoreschi dell'immagine. A Venezia, d'altronde, più che in ogni altra città, il colore e la materialità della pittura sono stati assunti come principali mezzi espressivi. Una tradizione e un'abitudine al colore dovute anche alla grande varietà di pigmenti e di materie coloranti che si potevano trovare sul mercato veneziano a partire dall'Alto Medioevo: la città, crocevia importantissimo di commerci fra Oriente ed Occidente, è stata per tutta l'epoca moderna un punto privilegiato di approvvigionamento di ogni tipo di pigmento<sup>9</sup>, disponibile presso i cosiddetti 'vendecolori', veri professionisti specializzati nella preparazione dei colori per le arti dai quali si rifornivano artisti di ogni settore, come risulta chiaro dalla incredibile lista delle merci presenti nelle loro botteghe<sup>10</sup>.

I pittori veneziani furono, non a caso, fra i primi a sperimentare le possibilità offerte dalla tecnica ad olio, usandola per creare colori luminosi ed arditi fino ad arrivare progressivamente ad una costruzione dell'immagine affidata essenzialmente a una calibrata orchestrazione delle campiture cromatiche<sup>11</sup>. Con l'introduzione della pittura ad olio venne impiegata anche la tecnica della velatura, la quale si comportava proprio come una specie di filtro colorato, permettendo così di variare la saturazione, la luminosità, la tinta e la consistenza di

<sup>4</sup> Vasari, 1568, 255, XIII.

<sup>5</sup> Si parla, ad esempio, dell'asfalto (o bitume). Cerasuolo 2014, 147-148. Sull'uso delle vernici scure v. anche Kurz 1988, 131.

<sup>6</sup> Ridolfi 1658, 258.

<sup>7</sup> Boschini 1674, 61 e 66.

<sup>8</sup> Kurz e Gombrich *in primis*. Kurz 1988; Gombrich 2004, 38.

<sup>9</sup> Hochmann 2015, 45-56.

<sup>10</sup> Matthew 2002, 681-682; Berrie, Matthew 2010, 245-253.

<sup>11</sup> Fu, molto probabilmente, Giovanni Bellini a introdurre la nuova tecnica quando, intorno al 1473, dipinse l'*Incoronazione della Vergine*, ora conservata ai Musei Civici di Pesaro. Dunkerton 1999, 92-103.

una superficie e, inoltre, di ottenere molte più gradazioni di uno stesso colore<sup>12</sup>. Questo sistema stratificato è legato fortemente alla figura di Giorgione, precursore di uno stile pittorico di massima contaminazione luministico-cromatica, grazie all'accoppiamento di smalti e smalti colorati trasparenti con stesure opache<sup>13</sup>. La sua tecnica fu infatti ripresa e approfondita dai suoi allievi, in primis Sebastiano del Piombo e Tiziano, che definirono così i tratti di una scuola artistica caratterizzata da tendenze fortemente pittoresche nel gusto per una libera e complessa stratificazione di velature traslucide con effetti di opalescenza<sup>14</sup>.  
(F.D.)

### *Le ineffabili vernici cinquecentesche e gli usi in Jacopo Tintoretto*

Ragionando di tecniche pittoriche tradizionali è doveroso interrogarsi sui testi letterari a cui attingiamo, fonti teoriche e precettistiche che contribuirono, non senza equivoci, agli sviluppi di un lessico di settore. Da alcuni decenni vi si affiancano i moderni contributi delle scienze diagnostiche applicate ai beni culturali, sempre più partecipi nello studio dei dipinti e nella diffusione di una terminologia tecnico-scientifica riconoscibile e condivisa. Questo approccio integrato ha permesso di definire le procedure di molti artisti, ripercorrendone scelte materiali e modi operativi. Resta tuttavia inevitabile, in assenza di evidenze materiali superstiti, che alcuni aspetti esecutivi sostino nell'ombra della congettura rendendo forte la tentazione di aggrapparsi alle fonti storiografiche per dedurre quelle informazioni che le opere non possono più esprimere.

Anche per l'arte veneziana cinquecentesca un limite invalicabile si incontra parlando di stesure ormai estinte quali le vernici e le finiture pittoriche, su cui gli analisti stessi esitano a pronunciarsi, richiamandosi semmai con cautela alla precettistica del tempo per spiegare l'eventuale presenza di materiali assimilabili non imputabili a restauri o aggiunte posteriori. L'attestazione di composti adottati citati nei coevi ricettari e nei listini dei *vendecolori*, le botteghe locali specializzate nel commercio di materiali artistici, presuppone infatti una loro conoscenza da parte degli artisti e un loro impiego quotidiano, forse addirittura personalizzato<sup>15</sup>.

Si ritiene che oggi tali vernici consistessero principalmente in stesure smaltate a base oleoresinosa, comprendenti vernici *a olio*, ottenute da resine terpeniche solubilizzate a caldo in legante siccativo non volatile, e vernici *a spirito* o *all'essenza*, composte da resine diluite in solventi volatili (alcool o estratti essenziali)<sup>16</sup>. Un'ulteriore formulazione riguardava le vernici *a solvente* disciolte in idrocarburi come la nafta, il petrolio e gli olii minerali, citati nelle fonti come *olio di sasso* e *di pietra/petronio*. Il dato è particolarmente interessante ricordando che tali diluenti di origine estrattiva, la cui diffusione fu favorita dalle

<sup>12</sup> Lazzarini 1983, 131.

<sup>13</sup> Sperimentò probabilmente anche l'uso di vernici più scure in alcune parti dei dipinti: una vernice nera trasparente veniva impiegata, ad esempio, per dare risalto ai riflessi della luce sulle superfici scure o metalliche. Ferrari 2014, 194-195.

<sup>14</sup> La linea stilistica della pittura tonale trova maturazione con questi due artisti, portando all'estremo limite di complessità, l'innovazione della tecnica giorgionesca della stratificazione di velature per ottenere effetti cromatici con sfumature variatissime. Lazzarini 1983, 131.

<sup>15</sup> Si veda Cerasuolo 2014, 148.

<sup>16</sup> Sulle vernici storiche De la Rie 1987, 2; Cerasuolo 2014, 147 e sgg.

recenti esplorazioni minerarie centroeuropee, incontrarono ampia fortuna artistica in quanto rendevano le stesure più fluide e sottili, potenziando le smaltate trasparenze di vernici e velature pittoriche<sup>17</sup>.

Un confronto tra ricettari cinquecenteschi evidenzia un'evoluzione delle tecniche di verniciatura nel corso del secolo, sempre più indirizzate verso resine come la mastice e la trementina veneta diluite in solventi idrocarburici e olii essenziali<sup>18</sup>; stesure che andavano a comporre finiture lucide in «stretta relazione con una pittura fatta di trasparenze»<sup>19</sup> col probabile intento «di ravvivare, et di cavar fuori i colori, et mantenerli lunghissimo tempo belli, et vivaci et [...] scoprire tutte le minutezze che sono nelle opere, et farle apparire chiarissime»<sup>20</sup>.

Si trattava, del resto, di stesure destinate a deperire rapidamente, scurire e infragilirsi, divenendo uno dei principali moventi delle precoci e reiterate «puliture» pittoriche atte a rinnovarle, rimuoverle e sostituirle, con effetti spesso infausti sui colori sottostanti<sup>21</sup>. È questo un dato enunciabile con buona certezza non già per le testimonianze storiche sui restauri, pur numerose, ma anche esaminando i campionari di vernici offerti in alcuni ricettari strettamente operativi riservati agli addetti ai lavori. Eloquente il cosiddetto Manoscritto Padovano (1580 ca.) che propone ben undici ricette per vernici distinte per prestazioni e finalità d'uso, tra cui una «Vernice da darsi à quadri vecchi» seguita da indicazioni su «Come si lavino li quadri vecchi nanti di dargli la vernice» e su un «Altro modo di lavar quadri vecchi»<sup>22</sup>: designazioni assai specifiche che attestano, a quest'altezza, la prassi invalsa di 'rinfrescare' i dipinti rinnovandone le finiture.

Gli studi diagnostici riservati all'opera di Jacopo Tintoretto (Jacopo Robusti, 1518-1594) offrono il pretesto per un'analisi mirata<sup>23</sup>. Il loro approccio archeometrico, volto alla conoscenza dei materiali, dei procedimenti e degli accorgimenti tecnici adottati dal pittore, autorizza infatti a interrogarsi sulla relazione tra le sue prassi esecutive e intenti rappresentativi, stimolando più ampie riflessioni sulle predilezioni tecniche e la consapevolezza degli artisti nel conseguire determinati effetti visivi e formali.

Anche per Tintoretto le analisi tecniche non sono in grado di determinare se e come egli applicasse verniciature finali, ma in più occasioni le indagini stratigrafiche attestano la sua adozione di velature pittoriche modulate in spessori talora complessi<sup>24</sup>: un'adesione procedurale che, per coerenza, rende plausibile l'ipotesi di un successivo ricorso a rivestimenti di finitura superficiale.

<sup>17</sup> Berrie 2015, 309, 312. Anche quello dei solventi usati per stemperare i leganti e modificarne la viscosità rappresenta un orizzonte non esplorabile dalle indagini, ma interessante giacché certe caratteristiche, quali l'indice di ritenzione e la velocità di evaporazione, dovettero influire in modo decisivo sui tempi di polimerizzazione e la resa ottica delle stesure, più o meno lucida.

<sup>18</sup> Si rinvia ai cosiddetti Manoscritto Marciano della prima metà del XVI secolo (It. III.10, Libreria Marciana) e Manoscritto Padovano del 1580 ca. (Ms. 992, Biblioteca Universitaria di Padova) commentati e trascritti in Merrifield 1849, II, 603-717.

<sup>19</sup> Traversi 1993, 157.

<sup>20</sup> Armenini 1587, II, 129.

<sup>21</sup> Per l'insorgenza di degrado nelle vernici tradizionali si stima sufficiente un invecchiamento di quindici anni, De la Rie 1987, 3.

<sup>22</sup> Merrifield 1849, II, 673-674.

<sup>23</sup> È in corso di pubblicazione uno studio della scrivente dedicato alle tecniche artistiche di Tintoretto, Redi c.s.

<sup>24</sup> Si rinvia a Salvadori, Volpin, Fiorin 2021, 263.

Se pure i dati scientifici sono irrisonanti, una suggestiva provocazione giunge da Mary Merrifield la quale, durante il suo soggiorno lagunare nella prima metà dell'Ottocento, riferisce la vulgata fluita attraverso le botteghe d'arte veneziane che voleva Tiziano e Tintoretto intenti alla pratica «of glazing to an almost unlimited extent with asphaltum (for which Tintoretto is greatly blamed)»<sup>25</sup>.

Il commento rinvia all'uso tonalizzante del *bitume*, o *asfalto*, un nero-bruno naturale derivato dal petrolio e composto da miscele complesse di idrocarburi ad alto peso molecolare miste ad altre sostanze. Storicamente importato dal Mar Morto – e a partire dal XVI secolo dai nuovi giacimenti sudamericani<sup>26</sup> –, il materiale è in effetti riscontrato in alcune stratigrafie su opere tintoretiane come componente in corpo al colore, e prima di lui in opere dei massimi artisti veneziani miscelato ai pigmenti per smorzarne la vivacità, benché se ne ipotizzi un uso prevalente in velatura, al pari delle lacche<sup>27</sup>. Sappiamo del resto che, proprio in tale forma, nella seconda metà del secolo, il bitume era espressamente raccomandato nei trattati a rinforzo delle ombre e per temperare i toni di incarnati e capigliature<sup>28</sup>.

Questo impiego artistico è peraltro confermato dai reperti di un partita di merci della seconda metà del Cinquecento rinvenuti presso un antico argine di Fusina, comprendenti anche pigmenti in olio, tra cui un vasetto “da colore” contenente, appunto, bitume<sup>29</sup>. Il suo utilizzo in pittura, teorizzato soprattutto a partire dal Seicento, si caratterizza per la difficile vita conservativa in quanto, difettando di completa asciugatura e mantenendosi a lungo plastico, esso incorre nel progressivo slittamento sugli strati adiacenti, trascinandoli e inducendovi cretature, o penetrandovi se steso in superficie<sup>30</sup>.

Nell'arte tintoretiana le indagini pubblicate accertano il bitume in tre dipinti eseguiti a distanza di tempo, a partire dal *San Rocco e gli appestati* (1549), mentre un'ipotesi sussiste per la giovanile *Crocifissione* (1540-45) dei Musei civici di Padova<sup>31</sup>. Tale saltuarietà parrebbe disattendere l'implicazione di Merrifield, non fosse per la presunta applicazione in finitura: quand'anche l'artista ne avesse fatto più ampio ricorso, eventualmente applicandolo su intere superfici, esso avrebbe riguardato stesure ormai perdute, tanto che studi autorevoli ne ammettono l'uso a prescindere dai riscontri analitici<sup>32</sup>.

Contributi recenti alludono infine alla presenza del materiale nelle preparazioni pittoriche più tarde di Tintoretto, quand'egli si avvale di vere e proprie mistiche «scure a base di colla, create con terra bruna e carbone, bitume e fuliggine, forse anche con raschiature di tavolozza scaldate, poi spente o isolate con olio bollito»<sup>33</sup>. Un riferimento che ci porta alla conquista tecnica forse più radicale dell'artista: la predisposizione di imprimiture scure come fondo pigmentato dei dipinti. Tale scelta favoriva una resa ottica di accordo cromatico

<sup>25</sup> Merrifield 1849, I, cciii.

<sup>26</sup> Krischel 2002, 127.

<sup>27</sup> Lazzarini 1983, 137, 142-143; Bensi 2000, 20.

<sup>28</sup> Lomazzo 1584, III, 173-174; per il Manoscritto padovano Merrifield 1849, II, 651. Si veda anche Rinaldi et al. 1995, 167.

<sup>29</sup> Lazzarini 1983, 136, tav. XI.

<sup>30</sup> Bevilacqua, Borgioli, Aldrover Gracia 2010, 145; Traversi 1993, 143.

<sup>31</sup> Rispettivamente in Lazzarini 1983, 137; Cardinali 2013, p. 12.

<sup>32</sup> Krischel 2002, 116.

<sup>33</sup> Krischel 2018, 73.

assicurato dall'uniformità delle basi brune soggiacenti. Nell'incertezza sull'uso tintorettiano di finiture superficiali pigmentate, è lecito interrogarsi su come i loro effetti potessero conciliarsi agli interessi visivi dell'autore che, a ben vedere, tonalizzando dall'interno le preparazioni, ambiva a conferire all'insieme pittorico quel medesimo principio di unione cromatica che le vernici tonalizzate potevano altrimenti conseguire.

Si sente l'esigenza, per concludere, di aprire la strada ad eventuali prosecuzioni di questa storia attraverso una ricerca capace di apportare nuovi elementi critici. Mediati da fonti laterali, quelle che potremmo definire 'fonti cerniera' tra una tradizione storiografica antica e i risultati dei più recenti dati scientifici, ancora poco esplorate in tutte le loro potenzialità esegetiche in relazione alle pratiche di bottega. Una pista interessante potrebbe riguardare in particolare l'analisi di testi precettistici a lungo sottaciuti, o interpretati in ambiti disciplinari ristretti quali la storia delle tecniche artistiche, ad esempio il *Manoscritto Padovano* trovato da Mary Philadelphia Merrifield e inedito prima dell'Ottocento: una fonte non pubblicata nell'epoca della sua stesura, rivolta in origine agli addetti ai lavori, senza impostazioni ideologiche, e forse, proprio per questo, da ritenersi più attendibile sulle effettive procedure tecnico-esecutive condivise nelle botteghe, tradizioni spesso tramandate solo oralmente.

(F.R.)

### Bibliografia

- Armenini G.B. 1587, *De' veri precetti della pittura*, in Ravenna appresso Francesco Tebaldini, II.
- Barbato M. 2001, *Appunti sul testo del Plinio toscano di Cristoforo Landino*, in *Medioevo Romano*, XXV, 122-150 e 434-480.
- Berrie B. H., Matthew L. C. 2010, "Memoria de colori che bisognino torre a vinetia": Venice as a Centre for the Purchase of Painters' Colours, in Kirby J., Nash S., Cannon J. (a cura di), *Trade in artists' materials: markets and commerce in Europe to 1700*, Londra, 245-253.
- Berrie B. 2015, *Mining for color: new blues, yellows, and translucent paint*, «Early Science and Medicine», XX, 4/6, 308-334.
- Bevilacqua N., Borgioli L., Adrover Gracia I. 2010, *I pigmenti nell'arte dalla preistoria alla rivoluzione industriale*, Il Prato, Saonara (Pd).
- Boschini M. [1660] 1966, *La Carta del navegar pitoresco: dialogo tra un senator venetian deletante, e un professor de pitura [...]*, Venezia, ed. a cura di Pallucchini A., Venezia-Roma.
- Boschini M. 1674, *Le ricche miniere della pittura veneziana*, Venezia.
- Cardinali M. 2013, *La Crocifissione di Tintoretto. Formazione, progettazione e restauro. Preservare le opere attraverso percorsi di conoscenza*, in S. Abram (a cura di), *La Crocifissione di Tintoretto. L'intervento sul dipinto dei Musei civici di Padova*, atti della giornata di studi (Torino, Venaria Reale 11 ottobre 2012), Editris 2000, Torino, 11-13.
- Carrara E. 2011, *Plinio e l'arte degli antichi e dei moderni. Ricezione e fortuna dei libri XXXIV-XXXVI della Naturalis Historia nella Firenze del XV secolo (dall'Anonimo magliabechiano a Vasari)*, in «Archives internationales d'histoire des sciences», vol. 61, n. 166-167, 367-381.



- Cerasuolo A. 2014, *Diligenza e prestezza. La tecnica nella pittura e nella letteratura artistica del Cinquecento*, Firenze.
- Conti A. 1988, *Le tecniche: il misterioso atramento di Apelle*, in «Gazzetta Antiquaria», 3, 69-71.
- Conti A. 2003, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano.
- De la Rie R. 1987, *The influence of varnishes on the appearance of paintings*, «Studies in Conservation», XXXII, 1, 1-13.
- Dunkerton J. 1999, *Nord e Sud: tecniche pittoriche nella Venezia rinascimentale*, in Aikema B., Brown B. L. (a cura di) *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Durer, Tiziano*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 5 settembre 1999 - 9 gennaio 2000), Milano, 92-103.
- Gombrich E. H. 2004, *L'eredità di Apelle. Studi sull'arte del Rinascimento*, Milano.
- Hochmann M. 2015, *Colorito: la technique des peintres vénitiens à la Renaissance*, Turnhout.
- Kurz O. 1988, *Vernici, vernici colorate e patina*, in Conti A. (a cura di) *Sul Restauro*, Torino, 127-136.
- Landino C. 1476, *Historia Naturale di C. Plinio Secondo di latino in volgare tradotto*, Venezia, l. 35, 10.
- Krischel R. 2002, *Zur Geschichte des venezianischen Pigmenthandels das Sortiment des "Jacobus de Benedictis à Coloribus"*, «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», LXIII, 93-158.
- Krischel R. 2018, *Tintoretto al lavoro*, in R. Echols, F. Ilchman (a cura di), *Tintoretto, 1519-1594*, catalogo della mostra (Venezia, Palazzo Ducale 7 settembre 2018 – 6 gennaio 2019), Marsilio, Venezia, 62-83.
- Lazzarini L. 1983, *Il colore nei pittori veneziani tra il 1480 e il 1580*, «Bollettino d'Arte», suppl. n. 5 di *Studi Veneziani*, 135-144.
- Lomazzo G.P. 1584, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, in Milano per Paolo Gottardo Pontio stampatore Regio, III.
- Maclaren N., Werner A. 1950, *Some Factual Observations about Varnishes and Glazes*, «The Burlington Magazine», XCII, n. 568, 189-192.
- Matthew L. C. 2002, *"Vendecolori a Venezia": The Reconstruction of a Profession*, «The Burlington Magazine», CXLIV, n. 1196, 680-686.
- Matthew L. C. 2008, *Le vernis dans les boutiques des marchands de couleurs venitiens*, in *De la peinture de chevalet à l'instrument de musique: vernis, liants et couleurs*, atti del convegno (Parigi, 6 e 7 marzo 2007), Parigi, 24-25.
- Merrielfield M.P. 1849, *Original Treatises: dating from the XIIIth to XVIIIth centuries on the Arts of Painting*, J. Murray, London.
- Redi F. c.s., *Le tecniche artistiche di Jacopo Tintoretto nelle indagini scientifiche*, Padova University Press.
- Rinaldi S. (a cura di) 1995, *La fabbrica dei colori. Pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria*, Il Bagatto, Roma.
- Salvadori O., Volpin S., Fiorin E. 2021, *Le indagini scientifiche sulla tecnica pittorica: conferme, ulteriori conoscenze e riflessioni*, in G. Gullino, I. Favaretto (a cura di), *Tintoretto 2019*, atti del convegno (Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, 30 settembre – 2 ottobre 2019), Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti, Venezia, 252-265.
- Traversi L. 1993, *Le vernici*, in C. Maltese (a cura di), *Preparazione e finitura delle opere pittoriche. Materiali e metodi*, Mursia, Milano, 133-178.
- Ridolfi C. 1648, *Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* [...], Venezia.

# Oltre il visibile. Un approccio interdisciplinare per la ricostruzione della tecnologia di produzione della ceramica a vernice nera da Locri Epizefiri

ELISA ERCOLIN, DIEGO ELIA, PATRIZIA DAVIT, MONICA GULMINI  
*Università degli Studi di Torino*  
elisa.ercolin@unito.it, diego.elia@unito.it  
patrizia.davit@unito.it, monica.gulmini@unito.it

## *Abstract*

The study of black-glazed pottery can be a meaningful tool for the reconstruction of local production systems. The joint analysis of morphological repertoires and craft procedures outlines a reliable framework for understanding the cultural, social and economic elements of the *chaîne opératoire*. A fundamental contribution to the analysis of these aspects came from the progressive opening of the studies towards archaeometry. Initially focused on the characterization of the clays, during the past few decades interdisciplinary research has been extended to specific aspects of production technology, attempting the reconstruction of local manufacturing processes. This paper aims to present the approach developed during the Ph.D. project entitled “Tecnologia di produzione della ceramica a vernice nera in Calabria meridionale (fine VI-inizi II secolo a.C.). Studio dei contesti artigianali e analisi archeometriche”, carried out at the University of Turin under the supervision of D. Elia (PhD in Archaeological, Historical and Historical-Artistic Sciences, XXXIV cycle). The typological classification of more than 3000 pottery shards from the recent excavations of the University of Turin in Locri Epizephyrii allowed the diachronic reconstruction of the local production technology, unveiling the manufacturing process of this ceramic production from the “visible” aspects to the “invisible” ones.

## *Keywords*

Black-glazed pottery; *Locri Epizephyrii*; optical microscope analysis; SEM-EDX analysis; XRD analysis.

## *Cenni introduttivi di tecnologia produttiva*

La ceramica a vernice nera costituisce una delle classi di materiali più longeve e capillarmente diffuse nel bacino del Mediterraneo tra la tarda età arcaica e il periodo ellenistico, documentata in contesti d’uso assai diversificati alla luce dei caratteri tecnologici fortemente connotanti. Tale denominazione deriva infatti dal peculiare rivestimento distribuito per immersione e/o pennellatura sulla superficie interna ed esterna dei manufatti, una sospensione argillosa frutto di un accurato processo di decantazione e depurazione delle materie prime, che acquisiva i caratteristici tratti di colore, lucentezza e impermeabilità durante un unico ciclo di cottura a temperature elevate e in condizioni alternativamente ossidanti e riducenti (fig. 1). Il picco di temperatura era raggiunto in atmosfera riducente, indotta dalla diminuzione dell’aereazione nella fornace e dall’im-

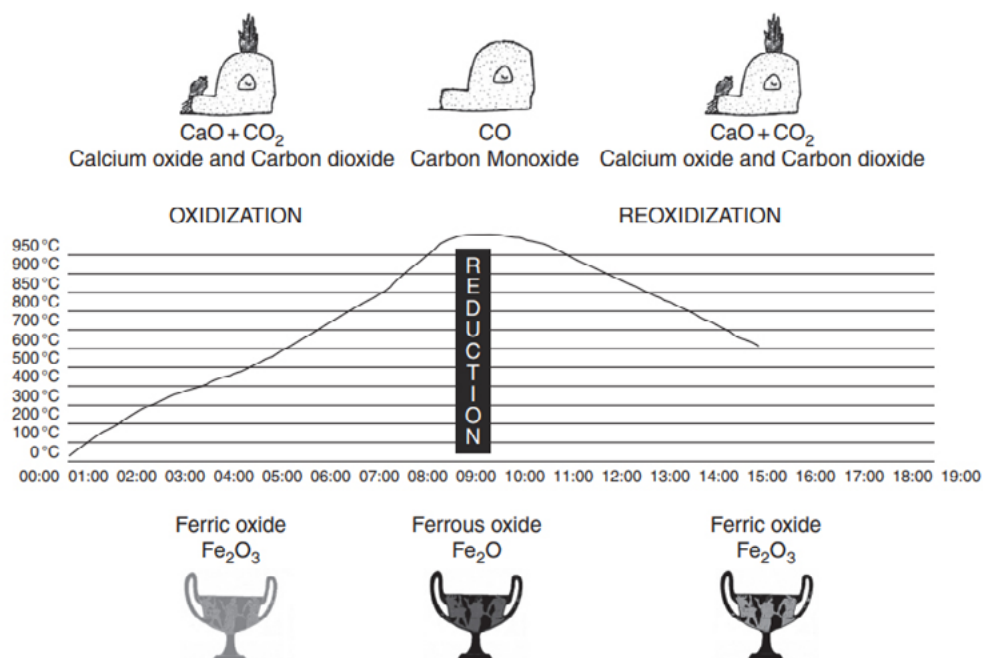


Fig. 1. I tre stadi del processo di cottura della ceramica rivestita e/o decorata a vernice (da Hasaki 2012, fig. 13.4).

missione di combustibile umido e fumogeno. Queste condizioni favorivano la liquefazione e cementazione della sospensione (processo di sinterizzazione con sviluppo di fasi liquide), comportando al tempo stesso il viraggio cromatico dal rosso al nero degli ossidi di ferro prodotti dalle argille nel corso della cottura. A processo ultimato e in seguito a raffreddamento in ambiente ossidante, il rivestimento consolidava in una fase amorfa non porosa e del tutto impermeabile, conservando in questo modo la colorazione nera acquisita in cottura, mentre il corpo ceramico – ancora permeabile ai gas in quanto meno depurato e fine – tornava rosso grazie all'azione assolta dall'ossigeno.

(E.E.)

#### *Il caso-studio locrese: la ceramica a vernice nera dall'area del Casino Macri*

L'analisi della ceramica a vernice nera rappresenta una tematica da tempo consolidata nell'ambito delle più che cinquantennali ricerche dell'Università degli Studi di Torino nell'abitato e nelle necropoli locresi. Oggetto di dettagliati studi sin dal 1977<sup>1</sup>, questa produzione è sistematicamente illustrata dalla classificazione tipologica elaborata al termine delle esplorazioni nel quartiere artigianale di Centocamere (1989)<sup>2</sup> e nell'area di Marasà Sud (1992)<sup>3</sup>, mentre risale ad anni più recenti lo studio dedicato ai materiali da un nucleo di sepolcri della necropoli di Lucifero (2010)<sup>4</sup>. Quest'ampia base documentaria ha consen-

<sup>1</sup> Bacci 1977; Sabbione 1977.

<sup>2</sup> Bitti 1989; Buzzi Auxilia 1989; Olivero Ferrero 1989; Preacco 1989.

<sup>3</sup> Preacco Ancona 1992; Rubinich 1992.

<sup>4</sup> Elia 2010, 198-227.

tito di delineare i caratteri di una produzione locale articolata e longeva, la cui esistenza è stata confermata dal rinvenimento di ingenti nuclei di indicatori di produzione in tutta l'area della città antica<sup>5</sup>, oltre che da puntuali indagini archeometriche<sup>6</sup>.

Ponendosi nel solco di questa articolata tradizione di studi, l'analisi delle attestazioni emerse nell'ambito delle recenti esplorazioni dell'ateneo torinese nell'area archeologica del Casino Macrì (campagne 2002/2010-2019)<sup>7</sup> ha rappresentato l'occasione per elaborare un approccio fortemente interdisciplinare, focalizzato sulla ricostruzione diacronica del repertorio vascolare e della tecnologia sviluppata dalle officine locali tra la tarda età arcaica e il periodo ellenistico<sup>8</sup>. Tale impianto metodologico ha inteso ripercorrere il processo di manifattura della classe ceramica dal visibile all'invisibile, e si è pertanto articolato in fasi successive e complementari basate sul riconoscimento morfologico della documentazione, sull'analisi autoptica e microscopica di corpi ceramici e rivestimenti, sullo studio archeometrico di una selezione di campioni che a livello tanto crono-tipologico, quanto tecnologico esemplificano i tratti salienti della vernice nera locrese.

(E.E.)

#### *Le analisi non invasive: studio autoptico e in microscopia ottica*

Il sistematico riconoscimento morfologico delle attestazioni e la loro documentazione grafica sono stati accompagnati dall'analisi macro e microscopica dei caratteri tecnologici relativi ai corpi ceramici e ai rivestimenti. Questa fase dello studio ha consentito la raccolta di più di tremila immagini in alta risoluzione, documentate con l'ausilio di macchina fotografica, microscopio portatile con telecamera integrata<sup>9</sup> e stereomicroscopio interfacciato a telecamera<sup>10</sup>. L'analisi sistematica di questi documenti ha permesso non solo una prima caratterizzazione tecnologica della produzione, quanto anche la ricostruzione di numerosi aspetti sottesi alla gestualità della pratica artigianale e all'organizzazione della catena operativa<sup>11</sup>.

Per quanto riguarda lo studio in microscopia ottica dei corpi ceramici, ad esempio, la loro caratterizzazione ha reso possibile evidenziare una notevole omogeneità della produzione locale tra età tardo-arcaica e classica, con l'identificazione di tipi che per quasi due secoli conservano uno spiccato grado di compattezza e depurazione, lettura pienamente confermata dalle immagini in

<sup>5</sup> Meirano 2012; Ercolin c.s.

<sup>6</sup> Mirti, Casoli, Calzetti 1996; Mirti et al. 1995; Mirti et al. 2004a, 2004b.

<sup>7</sup> Le esplorazioni, avviate nel 2002 da M. Barra Bagnasco, sono riprese dal 2010 sotto la direzione di D. Elia e V. Meirano. Tra i più recenti contributi: Elia 2019; Elia, Meirano 2016, 2017, 2020; Sudano 2021.

<sup>8</sup> Notizie preliminari sullo studio sono in Ercolin c.s., Ercolin et al. c.s.

<sup>9</sup> Microscopio portatile modello DinoLite AM 311 3T con sensore da 1.3 megapixel e sistema di illuminazione led integrato. Il software utilizzato per l'acquisizione delle immagini è DinoCapture 2.0.

<sup>10</sup> Modello Leica MZ95 dotato di fibre ottiche per l'illuminazione e telecamera Leica MC190 HD. Il software utilizzato per l'acquisizione delle immagini è LAS X.

<sup>11</sup> Si ricorda come, in ambito locrese, la collaborazione tra archeologi e chimici per l'analisi della micro-morfologia delle superfici delle ceramiche fini sia iniziata con le produzioni figurate locali. A tal proposito, vd. Elia et al. c.s.

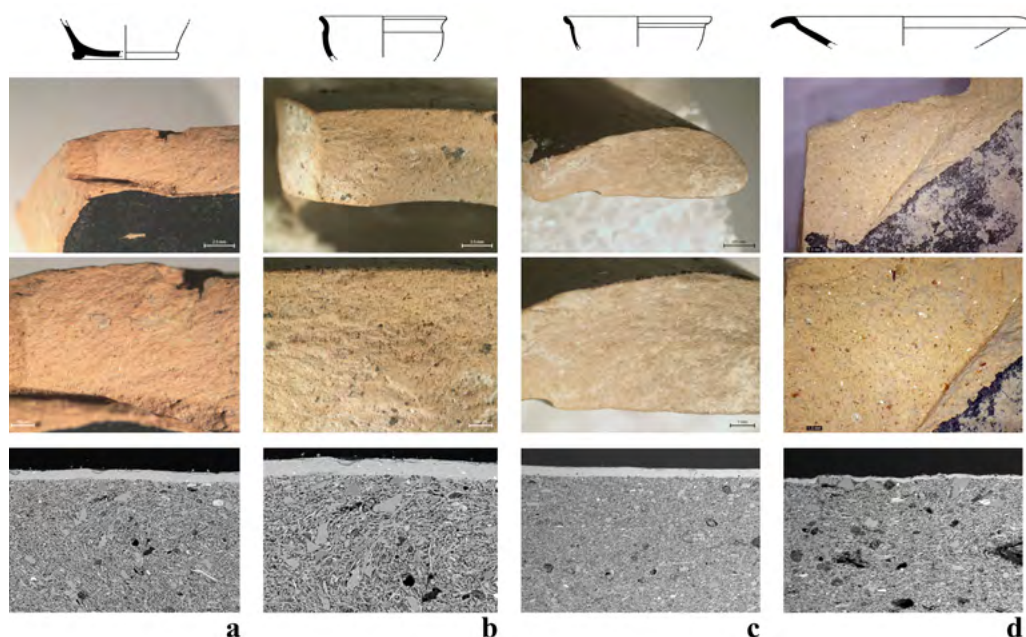


Fig. 2. Locri Epizefiri, area archeologica del Casino Macrì, scavi Università degli Studi di Torino (sagome E.E., immagini E.E., P.D., M.G.). Corpi ceramici. a) *Skyphos* di tipo attico, prima metà V secolo a.C. (microscopia ottica 6.3x e 12.5x, SEM 300x); b) Coppa *skyphoide*, prima metà V secolo a.C. (microscopia ottica 6.3x e 12.5x, SEM 300x); c) Coppa a pareti sottili, inizi IV secolo a.C. (microscopia ottica 6.3x e 12.5x, SEM 300x); d) Patera con orlo estroflesso, III secolo a.C. (microscopia ottica 6.3x e 12.5x, SEM 300x).

microscopia elettronica a scansione (fig. 2a-c)<sup>12</sup>. Sotto questo aspetto, invece, cambiamenti significativi sono stati ravvisati per la produzione di epoca ellenistica, nell'ambito della quale è stata riscontrata un'incidenza nettamente maggioritaria di corpi ceramici ricchi di inclusi e porosità tanto in superficie, quanto in frattura (fig. 2d).

A partire dal tardo IV secolo a.C. discontinuità ancor più evidenti sembrano interessare le pratiche legate al trattamento superficiale dei manufatti. La ricostruzione delle procedure e del set di utensili per la finitura passa necessariamente dallo studio delle tracce di lavorazione conservate sui manufatti<sup>13</sup>, variamente rilevate per i reperti locresi oggetto di analisi. Per quanto riguarda l'età tardo-arcaica e classica, le superfici appaiono in genere molto regolari, compatte e prive di asperità, con una percezione di estrema omogeneità che viene ulteriormente incrementata dallo spessore e dal buon grado di vetrificazione del rivestimento. L'elevata cura – e dunque l'estrema articolazione delle sequenze operative che nell'ambito del lavoro di bottega dovevano precedere la distribuzione del rivestimento – è ulteriormente suggerita per questo orizzonte cronologico dalla presenza di dettagli morfologici “scolpiti” (fig. 3a) e di decorazioni impresse (fig. 3b). Per la produzione di età tardo classica ed ellenistica, d'altro canto, il risparmio parziale o totale delle pareti esterne ha consentito

<sup>12</sup> Per la tecnica, vd. *infra*.

<sup>13</sup> Analisi condotte in anni molto recenti sui trattamenti superficiali di produzioni ceramiche preistoriche sono in Forte 2020, 45-53, e Ionescu, Hoeck 2020.

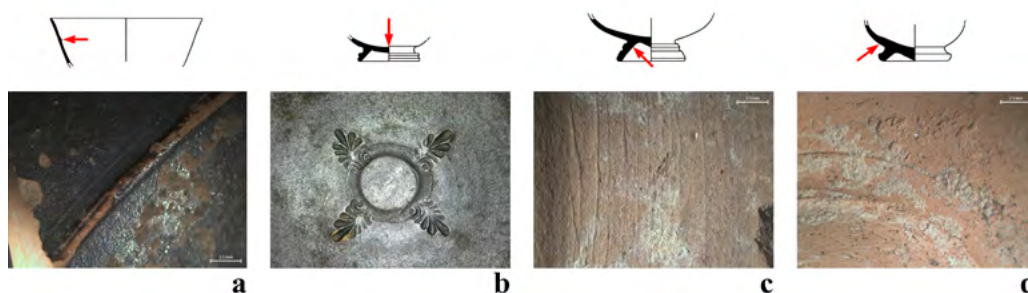


Fig. 3. Locri Epizefiri, area archeologica del Casino Macrì, scavi Università degli Studi di Torino (sagome e immagini E.E.). Trattamenti superficiali. a) Coppa a pareti sottili, fine V-inizi IV secolo a.C. (microscopia ottica 6.3x); b) Coppa a pareti sottili, fine V-inizi IV secolo a.C. (microscopia ottica 6.3x); c) *Cup-kantharos*, III secolo a.C. (microscopia ottica 6.3x); d) *Bolsal*, fine IV-prima metà III secolo a.C. (microscopia ottica 6.3x).

il rilievo pressoché costante di residui argillosi e di striature con andamento parallelo al piano di tornitura, variamente lasciate dal passaggio di utensili morbidi/fibrosi durante la plasmazione (spugne, tessuti, pelli) o di strumenti più rigidi e “raschianti” (sgorbie, punte) al fine di realizzare elementi morfologici come piedi e basi (fig. 3c, d)<sup>14</sup>.

Numerose sono inoltre le indicazioni raccolte sul rivestimento a vernice, in primo luogo per quanto riguarda le strategie di distribuzione. Il rilievo macro e microscopico delle impronte digitali lasciate dalle dita sporche degli artigiani in corrispondenza dei punti dai quali i manufatti venivano afferrati per essere immersi nella sospensione argillosa ha infatti consentito di ricostruire gestualità e sequenze operative, evidenziando tendenze specifiche per le varie epoche<sup>15</sup>. Sui manufatti di V e IV secolo a.C., ad esempio, le tracce dattilari in prossimità di piedi e appoggi appaiono sistematicamente obliterate da pennellate diluite o spessi strati di vernice (fig. 4a), mentre in età ellenistica si riscontra un generalizzato disinteresse a “nascondere” tali dettagli, lasciati a vista assieme a colature e schizzi (fig. 4b, c).

A partire dal tardo IV secolo a.C. cambiamenti sostanziali sembrano inoltre interessare le condizioni di cottura, come evidenziato dalla notevolissima incidenza di rivestimenti ridotti in maniera parziale e/o non uniforme (fig. 4d). Se per l'epoca precedente questi “difetti” appaiono del tutto occasionali in un panorama di grande omogeneità tecnologica, per l'età ellenistica essi si impongono come una vera e propria costante, accompagnandosi peraltro ad una probabile dismissione – o comunque ad un impiego non efficace – dei separatori di fornace (fig. 4e), nonché a trasformazioni sostanziali nel repertorio vascolare in termini non solo di variabilità tipologica, quanto soprattutto di standardizzazione dimensionale e proporzionale delle forme.

(E.E., D.E., P.D., M.G.)

<sup>14</sup> Confronti stringenti per queste tracce di lavorazione sono stati riscontrati fra le prove sperimentali eseguite da T. Schreiber (Schreiber 1999, 39-41, figg. 4.1, 4.2).

<sup>15</sup> Si ricorda, a tal proposito, lo studio interdisciplinare dedicato alle tracce dattilari presenti sulla ceramica a vernice nera dallo scarico n.1 del ceramico di Metaponto (Craocolici 2003, 137-171).

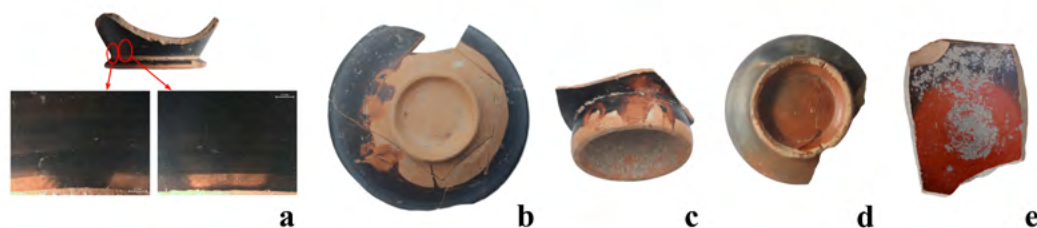


Fig.4. Locri Epizefiri, area archeologica del Casino Macrì, scavi Università degli Studi di Torino (immagini e foto E.E.). Distribuzione del rivestimento. a) *Skyphos* di tipo corinzio, secondo quarto-seconda metà V secolo a.C. (microscopia ottica 6.3x); b) Coppetta, III secolo a.C.; c) Piede di patera, III secolo a.C.; d) Coppetta a profilo echiniforme, fine IV secolo a.C.; e) *Bolsal*, fine IV-prima metà III secolo a.C.

### *Le analisi invasive*

Lo studio archeometrico condotto su una selezione rappresentativa di frammenti ha trovato i suoi presupposti nelle osservazioni emerse a livello autoptico e microscopico. Suo obiettivo è stato quello di approfondire i numerosi spunti di riflessione sinteticamente esposti, con la finalità di verificare se e in che misura tra la tarda età arcaica e il periodo ellenistico possano essere effettivamente rilevati cambiamenti sistematici nella tecnologia produttiva della classe ceramica. L'indagine ha richiesto l'utilizzo di tecniche differenziate al fine di indagare la micromorfologia e la composizione mineralogica dei corpi ceramici e dei rivestimenti.

Per quanto riguarda il primo di questi aspetti, la tecnica utilizzata è stata la microscopia elettronica a scansione (*Scanning Electron Microscopy*, SEM), basata sulla rilevazione dei segnali emessi da un campione colpito da un fascio di elettroni. La rilevazione degli elettroni generati da questa interazione, in particolar modo, ha restituito su video due tipologie di immagini in gradazione di grigi, differentemente risolte e contrastate in funzione del peso atomico medio degli elementi presenti nell'area inquadrata (immagine ad elettroni retrodiffusi – fig. 5a)<sup>16</sup> e della microstruttura superficiale del campione (immagine ad elettroni secondari – fig. 5b)<sup>17</sup>. Alla luce di queste caratteristiche, le immagini sono state utilizzate per affinare lo studio tecnologico e micro-morfologico per quanto riguarda porosità e depurazione dei corpi ceramici, natura dell'interfaccia corpo-vernice, morfologia dei rivestimenti e grado di vetrificazione della matrice, fornendo in questo modo una stima preliminare delle temperature massime raggiunte durante la cottura (fig. 5c, d).

Dati molto puntuali sulle condizioni di cottura sono stati ricavati dalle analisi in diffrazione di raggi X (*X-Ray Diffraction*, XRD), con riferimento alla composizione mineralogica di corpi e vernici. Dal momento che ogni minerale

<sup>16</sup> Tali immagini sono state acquisite presso il Dipartimento di Scienze della Terra dell'Università di Torino tramite l'impiego di un microscopio elettronico a scansione con rivelatore ad elettroni secondari e retrodiffusi, accoppiato a microsonda elettronica. Le informazioni ottenute, pertanto, sono state sia di natura strettamente composizionale, grazie alle rilevazioni effettuate mediante spettrometro a dispersione di energia, sia di natura morfologica, mediante l'utilizzo di una speciale modalità di acquisizione di cui lo spettrometro è dotato, che unisce l'elevata risoluzione spaziale caratteristica degli elettroni secondari all'informazione composizionale tipica degli elettroni retrodiffusi.

<sup>17</sup> L'indagine si è svolta presso i laboratori scientifici del Centro di Conservazione e Restauro "La Venaria Reale" avvalendosi di microscopio elettronico a scansione nella modalità ad elettroni secondari.

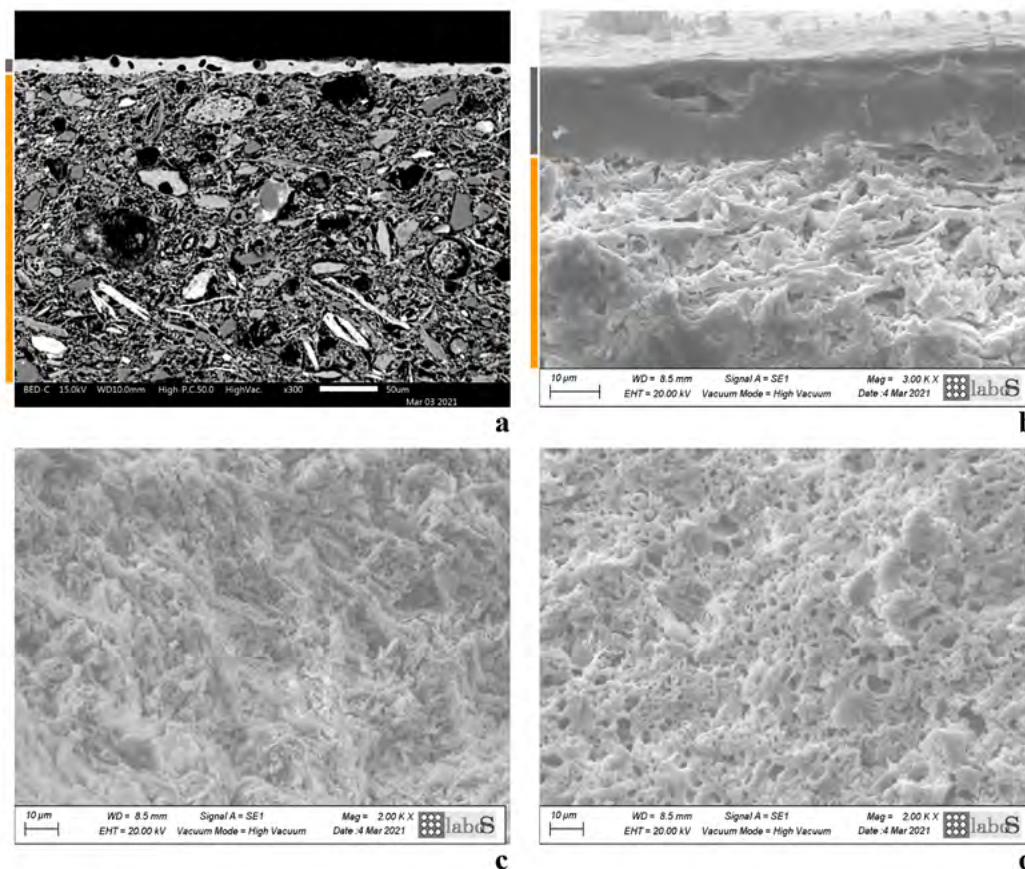


Fig. 5. Locri Epizefiri, area archeologica del Casino Macrì, scavi Università degli Studi di Torino (immagini E.E., P.D., M.G.). a) Immagine SEM ad elettroni retrodiffusi (300x), coppetta a profilo echiniforme, IV secolo a.C.; b) Immagine SEM ad elettroni secondari (3000x), *skyphos* di tipo corinzio, seconda metà V secolo a.C.; c) Immagine SEM ad elettroni secondari (2000x), corpo ceramico cotto a temperature comprese fra 900/1000°C (stima XRPD), *skyphos* di tipo “attico”, IV secolo a.C.; d) Immagine SEM ad elettroni secondari (2000x), corpo ceramico cotto a temperature superiori a 1000°C (stima XRPD), *bolsal*, prima metà III secolo a.C. In a) e b) sono segnalati sul lato sinistro lo strato superficiale di vernice (in grigio) e il corpo ceramico sottostante (in arancio).

che si forma in un'argilla durante il processo di cottura presenta un intervallo di stabilità termica specifico, ovvero un *range* di temperatura all'interno del quale il suo reticolo cristallino non subisce sostanziali modificazioni, riconoscendo la presenza e la combinazione delle diverse fasi mineralogiche diventa possibile stimare la temperatura che il reperto ha raggiunto<sup>18</sup>. Tutte le attestazioni selezionate per lo studio archeometrico sono state dunque oggetto di analisi XRD su polveri (*X-Ray Powder Diffraction*, XRPD), con la finalità di disporre della composizione mineralogica dei soli corpi ceramici; di una selezione è stata inoltre studiata la composizione specifica del rivestimento mediante micro-diffrattometria su campioncini frammentari (micro-XRD)<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Per un'analisi dettagliata delle trasformazioni mineralogiche che le componenti dell'argilla subiscono in funzione della temperatura, vd. Gliozzo 2020.

<sup>19</sup> Si ringraziano R. Giustetto e G. Berruto (Dipartimento di Scienze della Terra, Università degli Studi di Torino), che per entrambe le tipologie di analisi hanno prodotto i diffrattogrammi relativi a ciascun campione.



Osservati speciali in questo tipo di indagine sono stati gli ossidi del ferro, con particolare riferimento all'ematite (ossido di ferro ossidato a temperature superiori a 900°C), alla magnetite ed ercinite (ossidi di ferro ridotti a temperature comprese tra 950 e 1050°C) e alla maghemite (magnetite riossidata a temperature inferiori ad 800°C – fig. 1)<sup>20</sup>. La rilevazione di questi minerali – da cui dipende, come anticipato, il colore finale di corpi e vernici – ha dunque consentito una stima delle temperature massime e la ricostruzione delle sequenze ossidanti/riducenti del processo di cottura. In quest'ottica si sono dimostrate di estremo interesse le analisi micro-XRD effettuate su alcuni campioni di epoca ellenistica caratterizzati da rivestimenti con diversi gradi di riduzione fra interno ed esterno della vasca o da vernici completamente non ridotte/riosstate, di colore rosso, marrone o arancio. In questi casi la presenza, assenza, bassa concentrazione dei composti del ferro ha fornito indicazioni sull'efficacia e sull'effettivo svolgimento della fase riducente, oltre che sul probabile posizionamento dei manufatti all'interno della camera di cottura.

(E.E., D.E., P.D., M.G.)

#### *Nuove prospettive di ricerca sulla produzione locale, tra visibile e invisibile*

Lo studio tecnologico della produzione locale, sostanziato da una puntuale riflessione crono-tipologica sul repertorio vascolare, ha apportato nuovi elementi alla ricostruzione dei sistemi produttivi sviluppati dalle botteghe locresi, consentendo di volta in volta di evidenziare elementi di continuità e discontinuità nella conduzione della pratica artigianale. La ricostruzione diacronica dei modi di produzione, in particolar modo, sembra evidenziare come i cambiamenti più significativi a livello tecnologico possano essere colti per la produzione di epoca ellenistica e abbiano riguardato l'organizzazione delle diverse fasi della catena operativa, dalla finitura dei prodotti alla gestione della fornace (strategie di carico, impilaggio dei vasi, regolazione delle variabili utili alle trasformazioni chimico-mineralogiche dei rivestimenti). Lungi dal rappresentare l'esito di una generalizzata perdita di competenze rispetto ai *savoir-faire* maturati in epoca precedente, tali elementi sembrano denotare, piuttosto, assetti produttivi in larga misura mutati e la sperimentazione di modi di produzione in parte nuovi.

(E.E.)

#### *Bibliografia*

- Bacci G. 1977, Ceramica a vernice nera del VI e della prima metà del V secolo, in *Locri Epizefiri, I, Ricerche nella zona di Centocamere*, Firenze, 89-92.
- Bitti M. C. 1989, Vasellame di II strato, in M. Barra Bagnasco (a cura di), *Locri Epizefiri, II, Gli isolati I2 e I3 dell'area di Centocamere*, Firenze, 141-193.
- Buzzi Auxilia M. C. 1989, Vasellame di II strato, in M. Barra Bagnasco (a cura di), *Locri Epizefiri, II, Gli isolati I2 e I3 dell'area di Centocamere*, Firenze, 107-141.
- Cracolici V. 2003, *Sostegni di fornace dal Kerameikos di Metaponto*, Beni Archeologici-Conoscenza e Tecnologie, Quaderno 3, Bari.

<sup>20</sup> Gliozzo 2020, 14-15.

- Elia D. 2010, *Locri Epizefiri VI. Nelle case di Ade. Le necropoli in contrada Lucifero. Nuovi documenti*, Alessandria.
- Elia D. 2019, La gestione delle acque a Loci Epizefiri. Criticità e soluzioni, dalle origini alla conquista romana, in S. Bouffier, O. Belvedere, S. Vassallo (éds.), *Gérer l'eau en Méditerranée au premier millénaire avant J.-C.*, Archéologie méditerranéenne, Aix-en-Provence, 87-108.
- Elia D., Meirano V. 2016, Il sacro e l'acqua a Locri Epizefiri: osservazioni alla luce delle recenti scoperte, in A. Russo Tagliente, F. Guarneri (a cura di), *Santuari mediterranei tra Oriente e Occidente. Interazioni e contatti culturali*, Atti del Convegno Internazionale (Civitavecchia-Roma, 18-22 giugno 2014), Roma, 419-434.
- Elia D., Meirano V. 2017, Locri Epizefiri: al cuore della città antica. Vecchi problemi e nuove scoperte dalla fondazione all'età romana, in A. Pontrandolfo, M. Scafuro (a cura di), *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*, Atti del I Convegno Internazionale di Studi (Paestum, 7-9 settembre 2016), Paestum, 265-274.
- Elia D., Meirano V. 2020, Locri Epizefiri, in città e oltre. A cinquant'anni dall'avvio delle ricerche UNITO, in D. Elia (a cura di), *Chiedi alla terra. Scavi e ricerche archeologiche del Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Torino*, Prospettive Storiche. Studi e Ricerche, Torino, 144-159.
- Elia D., Davit P., Gobbato S., Gulmini M., Demmelbauer M. c.s., Il cratere dalla tomba 13/1956 in contrada Lucifero a Locri Epizefiri: dallo scavo al restauro, in D. Elia, V. Meirano (a cura di), *Locri Epizefiri: città e territorio dall'età arcaica al periodo tardo-antico. Scavi e ricerche*.
- Ercolin c.s., *Ceramica a vernice nera da Locri Epizefiri: nuove prospettive di ricerca dallo studio di reperti inediti dall'abitato*, in M. Salvadori, M. Baggio, L. Zamparo (a cura di), *Forma e Immagine. Vasi, cultura e società tra Grecia e Magna Grecia*, Padova.
- Ercolin E., Elia D., Davit P., Gulmini M. c.s., *Black-glazed pottery from Locri Epizephyrii. New evidence from the technological study of the local Hellenistic production*, in D. Elia, E. Hasaki, M. Serino (eds.), *Technology, crafting and artisanal networks in the Greek and Roman World*. A.g.a.t.h.o.c.l.e.s. International Conference (Torino, 6-7 ottobre 2022).
- Forte V. 2020, *Scelte tecnologiche, expertise e aspetti sociali della produzione. Una metodologia multidisciplinare applicata allo studio della ceramica eneolitica*, Oxford.
- Gliozzo E. 2020, *Ceramic technology. How to reconstruct the firing process*, «Archaeological and Anthropological Sciences», XII, 204, 1-35.
- Hasaki E. 2012, Workshops and Technology, in T. J. Smith, D. Plantzos (eds.), *A companion to Greek Art*, voll. I-II, Blackwell companions to the ancient world. Literature and culture 90, Malden-Oxford, vol. I, 255-272.
- Ionescu C., Hoeck V. 2020, *Ceramic technology. How to investigate surface finishing*, «Archaeological and Anthropological Sciences», XII, 204, 1-16.
- Meirano V. 2012, Productions et espaces artisanaux à Locres Épizéphyrienne, in A. Esposito, G.M. Sanidas (éds.), «*Quartiers*» artisanaux en Grèce ancienne. Une perspective méditerranéenne, *Archaiologia*, Villeneuve d'Ascq, 257-279.
- Mirti P., Casoli A., Calzetti L. 1996, *Technology of Production of Fine Pottery Excavated on a Western Greek Site Investigated by Scanning Electron Microscopy Coupled with Energy-Dispersive X-ray Detection*, «X-Ray Spectrometry», 25, 103-109.
- Mirti P., Casoli A., Barra Bagnasco M., Preacco Ancona M. C. 1995, *Fine ware from Locri Epizephiri: a provenance study by inductively coupled plasma emission spectroscopy*, «*Archaeometry*», 37, 1, 41-51.
- Mirti P., Gulmini M., Pace M., Elia D. 2004a, *The provenance of red figure vases from Locri Epizephirii (Southern Italy): new evidence by chemical analysis*, «*Archaeometry*», 46, 2, 183-200.

- Mirti P., Gulmini M., Perardi A., Davit P., Elia D. 2004b, *Technology of production of red figure pottery from Attic and southern Italian workshops*, «Analytical and Bionalytical Chemistry», 380, 712-718.
- Olivero Ferrero G. 1989, Il vasellame di IV e III strato, in M. Barra Bagnasco (a cura di), *Locri Epizefiri, II, Gli isolati I2 e I3 dell'area di Centocamere*, Firenze, 71-106.
- Preacco M. C. 1989, Il vasellame del I strato, in M. Barra Bagnasco (a cura di), *Locri Epizefiri, II, Gli isolati I2 e I3 dell'area di Centocamere*, Firenze, 195-255.
- Preacco Ancona M. C. 1992, La ceramica fine dalla Casa dei Leoni, in M. Barra Bagnasco (a cura di), *Locri Epizefiri, IV, Lo scavo di Marasà Sud. Il sacello tardo arcaico e la «casa dei leoni»*, Firenze, 113-171.
- Rubinich M. 1992, La ceramica fine della frequentazione arcaica e del sacello, in M. Barra Bagnasco (a cura di), *Locri Epizefiri, IV, Lo scavo di Marasà Sud. Il sacello tardo arcaico e la «casa dei leoni»*, Firenze, 85-111.
- Sabbione C. 1977, La ceramica a vernice nera dalla metà del V al III secolo, in *Locri Epizefiri, I, Ricerche nella zona di Centocamere*, Firenze, 97-127.
- Schreiber T. 1999, *Athenian Vase Construction. A Potter's Analysis*, Santa Monica 1999.
- Sudano F. 2021, Attività della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Reggio Calabria e la provincia di Vibo Valentia (2016-2017), in *Gli altri Achei. Kaulonia e Terina, contesti e nuovi apporti*, Atti del LVII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 28-30 settembre 2017), Taranto, 1061-1095.

# La pala d'altare di Colantonio nella chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli. Aggiornamenti sulle due tavole a Capodimonte

PAOLA IMPRODA

Università della Campania "Luigi Vanvitelli"

paola.improda@unicampania.it

## Abstract

Colantonio is considered the initiator of the Southern Renaissance. The "cona degli Ordini", made for the S. Lorence's church in Naples, is the oldest altarpiece referred to him by critics. In this study, critical history is retraced, the novelties are discussed and some results obtained by reflectographic analysis are given.

## Keywords

Colantonio; altarpiece; S. Lorence's church; multispectral analyses; infrared reflectography.

## Premessa

Le opere riferite a Colantonio (*San Girolamo nello studio*, *San Francesco consegna la Regola*, *Deposizione di Cristo dalla croce*, *San Vincenzo Ferrer con gli episodi della sua vita*) sono oggetto di un approfondimento storico artistico con l'impiego di una metodologia scientifica di documentazione visiva integrata dell'opera d'arte. Le indagini spettrali e analitiche (IRR e XRF) sono state realizzate nel Museo di Capodimonte con le tecnologie del laboratorio ReD del Dipartimento Lettere e Beni Culturali dell'Università della Campania "Luigi Vanvitelli". La campagna di studio è ancora in corso<sup>1</sup> e sono in programma ulteriori indagini in collaborazione con il CNR e il Museo di Capodimonte.

Il taglio scelto per la seguente relazione riguarda le tavole più antiche riferite al pittore (*San Girolamo nello studio* e *San Francesco consegna la Regola*) che, secondo quanto ricostruito dagli studi, un tempo erano unite in una complessa macchina d'altare all'interno della chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli. Se ne ripercorre la storia critica, si discutono gli elementi di novità e si riportano alcuni risultati ottenuti con l'analisi riflettografica.

<sup>1</sup> Il mio progetto di ricerca, dal titolo *Technical Art History, indagini multispettrali, beni culturali e musei. I documenti e le immagini di una nuova storia dell'arte per il Museo di Capodimonte* (tutors A. Zezza - M. Cardinali), è reso possibile grazie alla collaborazione tra il Museo di Capodimonte e l'Università della Campania "Luigi Vanvitelli".



Fig. 1. Colantonio, *San Girolamo nello studio* (©Museo di Capodimonte).

*Un aggiornamento sul più antico lavoro di Colantonio finora rintracciato dalla critica*

Le tavole con *San Girolamo nello studio* (fig. 1) e *San Francesco consegna la Regola* (fig. 2) furono realizzate a Napoli alla metà del XV secolo, durante il regno di Alfonso il Magnanimo (1442-1458), quando la città era uno dei centri politici e culturali più importanti dell'Europa mediterranea, in stretta relazione con gli altri stati della confederazione d'Aragona.

Dopo un lungo dibattito critico le due opere sono attualmente attribuite al pittore napoletano Colantonio, considerato l'iniziatore del Rinascimento meridionale. Il suo stile fonde brillantemente componenti fiamminghe, borgognone, provenzali e aragonesi con le novità provenienti da Roma e Firenze, culle del Rinascimento italiano, creando un nuovo e originale linguaggio che sarà fonte di ispirazione anche per la successiva generazione di artisti napoletani e regnicoli.

Volendo ripercorrere brevemente le tappe principali della fortuna critica delle opere in esame, bisogna partire dalla celebre lettera dell'umanista napoletano Pietro Summonte al veneziano Marcantonio Michiel (1524): in essa è riferita a Colantonio la sola tavola con *San Girolamo nello studio* un tempo nella chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli<sup>2</sup>. Cesare d'Engenio Caracciolo precisò che le tavole con *San Girolamo nello studio* e *San Francesco consegna la*

<sup>2</sup> Nicolini 1925, 160-161.



Fig. 2. Colantonio, *San Francesco consegna la Regola* (©Museo di Capodimonte).

*Regola*, entrambe ascritte a Colantonio, si trovavano in origine nella cappella della famiglia Rocco<sup>3</sup>. Si deve invece a Camillo Tutini la prima descrizione della pala d'altare nella sua interezza, con il *San Francesco consegna la Regola* sovrapposto al *San Girolamo nello studio*, e ai lati due pilastrini recanti immagini di *Beati Francescani*<sup>4</sup>. All'inizio dell'Ottocento il *San Girolamo nello studio* passò nel Palazzo degli Studi a Napoli, invece il *San Francesco consegna la Regola* rimase in chiesa fino al 1922. Nel 1957 i due dipinti sono stati riuniti nel Museo di Capodimonte, mentre le dieci immagini di *Beati Francescani* finora

<sup>3</sup> d'Engenio Caracciolo 1624, 111.

<sup>4</sup> Tutini 1660 (ed. 2021), 4,12,28.

rintracciate sono sparse in collezioni private<sup>5</sup>. A partire dal 1950, il ricongiungimento da parte di Bologna in un unico retablo dei due pannelli maggiori con le tavolette laterali ha consentito di ricostruire l'immagine di quella che è stata definita la 'cona degli Ordini'<sup>6</sup>. Tuttavia, di recente Adrian Bremenkamp ha ipotizzato che il *San Girolamo nello studio* e il *San Francesco consegna la Regola* appartenessero in origine a contesti funzionali differenti<sup>7</sup>. Per lo studioso il formato rettangolare e la posizione decentrata del santo nel *San Girolamo nello studio* non si addicono ad una pala d'altare, generalmente centralizzata nel formato e nella composizione, ma bisognerebbe ipotizzare che il dipinto possa essere stato realizzato per la prestigiosa biblioteca del convento dei frati<sup>8</sup>. Ritiene inoltre che il *San Francesco consegna Regola* costituisse la pala d'altare della sala capitolare del convento, rimossa nel 1608 quando Luigi Rodriguez ridecorò le pareti dell'ambiente comunitario. Secondo lo studioso, era solo il *San Francesco consegna la Regola* ad essere munito di una cornice tardogotica con i pilastri laterali in cui erano inseriti i *Beati Francescani*. Una possibile collocazione alternativa, rispetto alla sala capitolare potrebbe essere stata per Bremenkamp l'altare della cappella di San Francesco, addossato alla parete est del transetto destro della chiesa<sup>9</sup>. Per lo studioso tedesco, le due tavole furono combinate in un'unica pala d'altare soltanto nel XVII secolo. A rafforzare la sua tesi adduce la divergenza compositiva tra le due opere, che non sono orientate verso un punto di vista comune e non sono omogenee nella decorazione, in quanto, rispetto al *San Francesco consegna la Regola*, nel *San Girolamo nello studio* è assente il fondo dorato e l'aureola del santo diverge da quelle dei santi francescani che affiancano san Francesco<sup>10</sup>.

A mio avviso, non va messa in discussione l'unione dei due pannelli maggiori con i *Beati francescani*, al tempo della realizzazione distribuiti ai lati di entrambe le tavole centrali. La divergenza dello sfondo non è un motivo per dubitare della loro originaria appartenenza ad un'unica pala d'altare; infatti, come tra l'altro afferma lo stesso Bremenkamp, nei retable spagnoli si trovano spesso unite tavole con sfondi differenti<sup>11</sup>. Inoltre, va tenuto presente che la pala descritta dalle fonti letterarie era dotata di una ricca carpenteria lignea dorata, purtroppo perduta, che racchiudeva e uniformava le tavole dipinte, raggiungendo un'altezza complessiva di almeno tre metri.

Pur presentando la stessa larghezza, il *San Girolamo nello studio* (125×150 cm) ha una forma rettangolare, mentre il *San Francesco consegna la Regola* (176×151 cm) ha uno sviluppo verticale con terminazione curvilinea. La coincidenza della larghezza delle basi e l'evidente assenza di tagli costituisce una nota a favore

<sup>5</sup> Leone de Castris 1999, 55-57.

<sup>6</sup> Bologna 1950, 92-97; Fiocco 1950, 52; Bologna 1977, 53-80; Leone de Castris 1999, 55-57, Bologna 2001, 13-20, 34-35; Galli 2001, 13-14; Aceto 2012, 12-13; Sricchia Santoro 2017, 55, 65-67; Leone de Castris 2021, 186-189.

<sup>7</sup> Bremenkamp 2021, 157-225.

<sup>8</sup> Bremenkamp 2021, 212-214.

<sup>9</sup> Bremenkamp 2021, 206-208.

<sup>10</sup> Bremenkamp 2021, 170-171.

<sup>11</sup> Lo studioso riconosce che nei retable spagnoli gli sfondi combinati senza oro siano solitamente costituiti da paesaggi (Bremenkamp 2021,171). A titolo di esempio segnalo che il pannello centrale con l'*Ultima Cena* della pala di Jacomart nel Museo cattedralicio di Segorbe costituisce un'evidente eccezione.

della loro sovrapposizione e unione in un'unica pala d'altare. Le dimensioni dei dieci *Beati Francescani*, rintracciati e virtualmente ricollocati da Bologna nel 2001 ai lati delle due tavole maggiori<sup>12</sup>, non rendono plausibile la loro distribuzione solamente intorno al *San Francesco consegna la Regola* in quanto già sommando le altezze di cinque tavolette per parte si arriva a poco più di due metri, oltre dunque i 176 cm di altezza del pannello<sup>13</sup>. Al contrario, è ragionevole la loro distribuzione ai lati di entrambe le tavole: cinque, o meglio sei per lato<sup>14</sup>.

Va evidenziato un dettaglio finora mai notato nel *San Girolamo nello studio*, ovvero che sul tavolino a destra è raffigurata una pergamena identificabile come una bolla pontificia (fig. 3). Il sigillo, infatti, presenta sulla faccia visibile, il *recto*, i volti dei santi Pietro e Paolo circondati da un bordo puntinato e sormontati dai rispettivi nomi, secondo l'iconografia impiegata per i sigilli dei pontefici che si sono succeduti dal 1099 al 1464. Questo dettaglio del dipinto potrebbe alludere alla bolla con la quale nel 1223 papa Onorio III approvò la *Regula bullata* dei francescani, ovvero il testo che san Francesco consegna a sant'Antonio e a santa Chiara nel pannello superiore della 'cona degli Ordini'. In ogni caso, questo particolare conferma che la cona debba essere considerata il frutto di un complesso programma iconografico elaborato sotto la direzione di un colto teologo francescano.

In assenza di una documentazione certa, la critica ha avanzato diverse ipotesi per la datazione della pala.

<sup>12</sup> Bologna 2001, 34.

<sup>13</sup> Sette tavolette misurano 42,5 cm, tre invece 33 cm. La loro distribuzione dovrebbe ipoteticamente giungere al di sotto della centinatura di *San Francesco consegna la Regola*. Ricordiamo che dalla metà del XV secolo furono molti i dipinti d'altare con le immagini sovrapposte di santi o beati nelle bande laterali; qualche esempio italiano è costituito dalla pala di San Marco (1440 ca.) e dal polittico di Perugia (1448 ca.) del Beato Angelico, dal polittico dei Gesuati di Sano di Pietro (1444), dal polittico della Misericordia (1445-1462) di Piero della Francesca nel Museo civico di Sansepolcro, dal trittico dell'*Incoronazione* (metà XV sec.) a Palazzo Abatellis, dalla pala del Maestro del Trittico di Monreale con la *Madonna con Bambino tra San Vito e San Castrense* (1460 ca.), dal polittico di San Nicola (1453), dalla *Madonna e Santi* (1470-80 ca.), dalla *Pala Staggia* (1475), tre opere di Giovanni di Paolo nella Pinacoteca Nazionale di Siena, e dal retablo di Angelo Arcuccio realizzato nel 1468 per la cattedrale di Aversa. Altri importanti e più indicativi esempi per il confronto con l'opera di Colantonio possono essere citati tra i tanti retable spagnoli, tra i quali la pala dell'*Epifania* di Jean Reixach al Museo Nazionale d'arte della Catalogna (1460 ca.), la pala d'altare di Jacomart nel Museo catedralicio di Segorbe (1450 ca.) e il retablo di *San Lorenzo e San Pietro martire* nella parrocchiale di Catì (1461) di Jacomart e Reixach; della fine XV secolo è invece la pala del Maestro della *Legenda del cavaliere di Colonia* a Tavernes Blanques.

<sup>14</sup> L'idea di sei tavolette per lato è stata dapprima sostenuta da Aceto 2012, 13.



Fig. 3. Colantonio, *San Girolamo nello studio*, part. della bolla papale (foto autore).



Bologna ha sottolineato come le differenze tra il *San Girolamo nello studio*, probabilmente realizzato per primo e vicino ai modelli fiamminghi di van Eyck e alla cultura borgognona-provenzale del Maestro dell'Annunciazione di Aix, e il *San Francesco consegna la Regola* e i *Beati francescani* nei pilastrini, impregnati di cultura iberica (Huguet-Jacomart) e con elementi dello stile di Fouquet, riflettano la maturazione della personalità artistica di Colantonio tra il 1442 e il 1445 circa. Inoltre, la presenza dello stemma aragonese, la corona regale e l'aquila di Sicilia sulle riggole valenzane nel *San Francesco consegna la Regola*, e di san Bernardino, ha fatto ipotizzare una commissione di Alfonso d'Aragona intorno al 1444 e alla conclusione del lavoro negli anni immediatamente successivi (1446)<sup>15</sup>.

Come ha già avuto modo di precisare Aceto, che propende per una datazione intorno al 1450<sup>16</sup>, l'opera è stata probabilmente commissionata dai frati conventuali di San Lorenzo allo scopo di offrire un'immagine di unità dell'ordine minoritico per scongiurare le sue divisioni interne. Questo spiegherebbe la presenza nel dipinto di Bernardino da Siena, l'osservante più in vista in quel tempo, nominato da papa Eugenio IV vicario e commissario del ministro generale per i frati osservanti italiani<sup>17</sup>.

A mio avviso, poiché nel dipinto Bernardino è raffigurato con l'aureola, sarebbe lineare pensare che la sua proclamazione a santo (24 maggio 1450) sia avvenuta prima che il dipinto fosse ultimato e collocato in chiesa. San Bernardino è dipinto insieme a sant'Antonio da Padova, san Ludovico da Tolosa, santa Chiara, santa Elisabetta e a due gruppi di monache e frati ai lati di san Francesco. È evidente che la sua aureola differisce da quella degli altri santi, essendo priva di colore nei trafori. A riguardo, sarebbe utile effettuare un'indagine -possibilmente poco invasiva- confrontando un piccolo campione della doratura dell'aureola di san Bernardino con un campione di almeno un altro nimbo presente nel dipinto. In questo modo sarebbe possibile capire se sia stata utilizzata la stessa doratura, circostanza che confermerebbe che le aureole furono eseguite nello stesso momento, o al contrario, in momenti differenti ma comunque prima del suo completamento. A questo scopo, l'analisi XRF per l'individuazione elementare ci aiuta solo parzialmente ed il grafico statistico che è stato ricavato sulla doratura permette di constatare soltanto che tutti i punti delle aureole esaminati sono molto simili, presentando gli stessi elementi pressappoco nella stessa quantità<sup>18</sup>.

Infine, ragionando ancora sulla committenza della pala, bisognerebbe tenere sempre a mente che nel corso della prima età moderna la crociera della chiesa di San Lorenzo Maggiore era dotata di prestigiosi altari con le relative pale dipinte. Sull'altare maggiore era posizionata la pala con *San Ludovico di Tolosa* realizzata da Simone Martini nel 1317. L'altare di San Girolamo con la cona di Colantonio era simmetrico rispetto all'altare di Sant'Antonio innalzato lungo il pilastro settentrionale del presbiterio, con il *Sant'Antonio da Padova* di Leonar-

<sup>15</sup> Bologna 1950, 92; 1977, 57-64; 2001, 16-23; Leone de Castris 2021, 186-189, 192, 208, 213.

<sup>16</sup> Aceto 2012, 20-27.

<sup>17</sup> Aceto 2012, 19-20, 26.

<sup>18</sup> Scialla et al. 2023, 1797.

do da Besozzo realizzato nel 1438 circa. Alla parete meridionale del transetto destro si trovava l'altare con la tavola dei *Protomartiri francescani*, realizzata nell'ottavo decennio del Quattrocento da Angelo Arcuccio. Nel transetto sinistro, sulla parete orientale, era visibile l'altare di San Bernardino da Siena, il cui polittico, con l'immagine del santo nel pannello principale purtroppo disperso, fu quasi certamente anch'esso della mano di Arcuccio<sup>19</sup>.

Secondo una consuetudine osservata anche nella chiesa di San Lorenzo a Napoli, nell'allestimento liturgico delle chiese mendicanti il presbiterio, il transetto e parte della navata costituivano la cosiddetta 'chiesa interna', con possibilità di accesso consentita soltanto ai frati (e alle autorità in casi eccezionali), mentre la parte destinata ai fedeli era generalmente separata per mezzo di un tramezzo e costituiva la 'chiesa esterna'<sup>20</sup>.

Questa precisazione ci consente dunque di sostenere che in un primo momento le pale d'altare poc'anzi segnalate erano fruibili soltanto ai frati. Supponendo che la cona di Colantonio fosse in principio destinata all'altare di San Girolamo, risulterebbe ragionevole pensare ai frati come committenti, ma non è comunque da accantonare l'ipotesi della commissione regia, o almeno di una committenza sinergica da parte del re e dei frati.

In base a quanto detto sinora, la cona potrebbe essere stata realizzata all'incirca negli anni 1445-1450, con la possibilità di ultimazione dei pilastri laterali con l'aiuto anche della bottega (Antonello da Messina?)<sup>21</sup>. È nella Napoli di quegli anni che si colloca infatti l'arrivo di Antonello, sulla cui presenza nella bottega di Colantonio già al tempo della pala di San Lorenzo ha insistito la critica<sup>22</sup>. Si lascia dunque aperta la possibilità dell'intervento della bottega nel completamento del più antico e più famoso lavoro di Colantonio finora individuato. Inoltre, se si accertasse che Antonello abbia effettivamente partecipato alla realizzazione dei *Beati francescani* potrebbe dunque considerarsi più che ragionevole fissare il completamento della pala negli anni Cinquanta.

### *Alcuni risultati e qualche riflessione a seguito delle indagini multispettrali*

Le scansioni riflettografiche alle opere di Colantonio<sup>23</sup> hanno permesso di accertare la presenza dei disegni sottogiacenti in ciascun dipinto esaminato e sta consentendo una migliore comprensione del *modus operandi* del pittore, insieme all'osservazione dei pentimenti e delle modifiche apportate durante il processo pittorico.

Limitandoci ad una breve analisi dei due pannelli centrali di quella che un tempo costituiva la 'cona degli Ordini' di San Lorenzo Maggiore a Napoli, dalle indagini IRR congiunte a quelle XRF è emerso che *San Girolamo nello studio* è prevalentemente caratterizzato dai toni bruni, marrone chiaro (generalmente terra di Siena bruciata) e marrone scuro (terra d'ombra naturale e terra d'ombra

<sup>19</sup> Improda 2021, 24.

<sup>20</sup> Schenkluhn 2003, 81-84.

<sup>21</sup> La notizia del discepolato di Antonello nella bottega di Colantonio è nella lettera di Summonte del 1524 (Nicolini 1925, 160).

<sup>22</sup> Sricchia Santoro 1986, 28-33; Galli 2001, 15; Aceto 2012, 10, 40; Sricchia Santoro 2017, 66-67.

<sup>23</sup> Per le indagini è stata utilizzata la camera Apollo prodotta da Opus Instruments.



Fig. 4. Colantonio, *San Girolamo nello studio*, IR (scansioni e sticking M. Cardinali - P. Improda).

bruciata)<sup>24</sup> che sono colori opachi e scarsamente trasparenti all'infrarosso. Per giunta è verosimilmente poco riflettente lo strato preparatorio rendendo ancora meno leggibile il disegno sottogiacente in riflettografia. Tuttavia, nelle parti che riusciamo a distinguere con maggiore chiarezza si scorge un tratto sostanzialmente liquido, suggerendo l'impiego di un pennello. Diverse forme trasparenti nell'infrarosso si riferiscono agli elementi che il pittore ha dipinto sopra ai bruni, quali la riduzione degli ingombri dei volumi più volte corretti sulle scansie, l'ispessimento della coda del leone, la definizione delle nappe del galero, il ripensamento del cartiglio a sinistra, strappato nell'angolo inferiore destro, con la punta ancora fissata alla libreria. Inoltre, nel ripiano inferiore delle scansie dello scrittoio si rivela la presenza di un paio di occhiali che sono stati poi eliminati (fig. 4).

La modifica principale interessa comunque la spazialità della scena. Nell'immagine acquisita nell'infrarosso, nel margine destro, si scorge il disegno di una tenda che si impostava sulla parete di fondo. È verosimile che in un primo momento le tre mensole a destra non furono previste, non è peraltro possibile che la tenda si impostasse sopra a quest'ultime, perché ne sarebbe conseguita una palese incongruenza prospettica. Anche attraverso un'attenta osservazione al visibile

<sup>24</sup> I risultati hanno evidenziato nei punti di misura la presenza di ferro (Fe), mercurio (Hg), e tracce di manganese (Mn) in minore quantità (Sciolla et al. 2023, 1794, 1799).

del dipinto si scorgono le tracce della tenda (rossa) poi celata, probabilmente realizzata con l'impiego di una lacca, dunque un materiale organico, forse utilizzando il *medium* ad olio<sup>25</sup>. L'inserimento successivo, in sovrastatura a destra, dei tre ripiani in scorcio ha completato la definizione prospettica del dipinto, ma comunque senza la previsione di un'elaborazione in pianta dello spazio.

Va ricordato che in molti dipinti raffiguranti san Girolamo nello studio è presente una tenda nello sfondo, come nell'opera di Detroit, riferita dalla maggior parte degli studiosi a Jan van Eyck e bottega (1442 ca.), in quella conservata alla National Gallery di Londra, opera di Antonello da Messina (1474-1475) e nell'affresco di Domenico Ghirlandaio (1480) conservato nella chiesa di Ognisanti a Firenze. Ciò potrebbe indurci a riflettere sull'effettiva esistenza di un prototipo del soggetto, probabilmente fiammingo, da cui sarebbero poi scaturite anche le varianti.

Il *San Girolamo nello studio* di Capodimonte è spesso associato all'ala interna del perduto trittico Lomellini di Jan van Eyck descritto nel *De viris illustribus* da Bartolomeo Facio nella collezione di Alfonso d'Aragona nel 1456<sup>26</sup>. In un recente studio, Galassi è arrivata all'interessante conclusione che il trittico funse probabilmente da 'pala d'altare itinerante' alla moda, nata nell'ambiente dei giovani genovesi in affari a Bruges che cercavano uno *status symbol* in voga. Per la studiosa l'opera fu commissionata tra il 1437 e il 1438 e fu venduta o donata ad Alfonso d'Aragona soltanto intorno al 1455-1456<sup>27</sup>.

In assenza di ulteriore documentazione, è difficile al momento stabilire quale sia stato il possibile modello di queste opere, così come non ci è dato ancora sapere perché Colantonio abbia preferito eliminare la tenda, sebbene, come forse possibile, lo abbia fatto con l'intento di cimentarsi nella costruzione prospettico-spaziale e pertanto per una migliore articolazione delle scansie della libreria la tenda rappresentava un ostacolo visivo da eliminare.

Invece, è efficacemente realizzata in prospettiva la cassapanca su cui è riposto il galero, in precedenza dipinta con un'apertura circolare sul lato anteriore, poi eliminata dal pittore, come evidenzia l'immagine all'infrarosso (figg. 1 e 4).

Risulta dunque evidente in quest'opera che, pur distinguendo un'area di fuga, i tentativi di impostazione prospettica non sono supportati dalla costruzione di un impianto geometrico sottostante a punto di fuga unico. Piuttosto sembrerebbe prevalere una percezione empirica della prospettiva, che tende forse ad imitare quella sviluppata dai fiamminghi avvicinando ancora di più l'opera ad un ipotetico modello di Van Eyck.

La prospettiva elaborata dal maestro fiammingo costituisce infatti la migliore alternativa alle elaborazioni matematiche degli artisti italiani di inizio Quattrocento, che portarono alla costruzione prospettica a punto di fuga unico. Nei suoi dipinti Van Eyck ottenne la profondità spaziale con l'impiego di tecniche pittoriche raffinate consistenti nella sovrapposizione di diversi punti di vista unita alla cura di rappresentazione di ogni singolo dettaglio dipinto, un colore,

<sup>25</sup> È attualmente in corso il restauro al dipinto, che tra le altre cose permetterà di approfondire la conoscenza della tecnica del pittore.

<sup>26</sup> Morisani 1958, 15-16.

<sup>27</sup> Galassi 2019, 480-493.

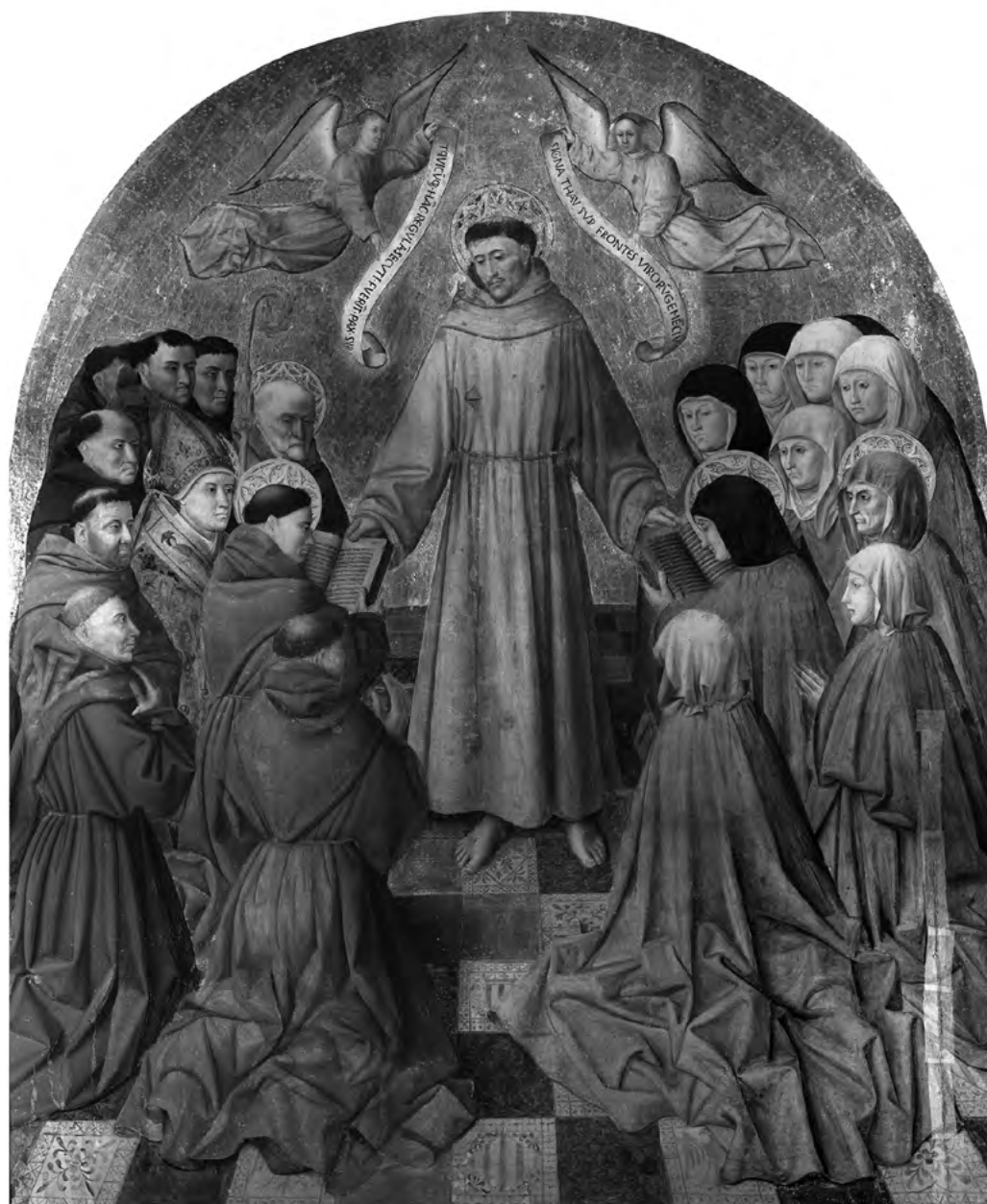


Fig. 5. Colantonio, *San Francesco che consegna la Regola*, IR (scansioni e sticking M. Cardinali - P. Improda).

un effetto di luce, un'ombra o un riflesso, consentendo l'illusione tridimensionale a qualsiasi scala di osservazione<sup>28</sup>. Ad ogni modo, in questo dipinto la non ben definita costruzione prospettica di Colantonio ci aiuta a fissare l'opera in una fase antecedente al polittico di *San Vincenzo Ferrer con gli episodi della sua vita* (1455-1456 ca.) verosimilmente realizzato nella fase della piena maturità artistica del pittore, in cui Colantonio sembra padroneggiare con migliori risultati le soluzioni prospettiche e spaziali rinascimentali.

<sup>28</sup> Leonardi 2019, 327-348.

Nel *San Francesco consegna la Regola*, realizzato su tavola centinata con fondo d'oro bulinato, è invece unico il punto di fuga delle linee prospettiche, ma rispetto al *San Girolamo nello studio* la difficoltà nella costruzione dello spazio è con tutta evidenza minore.

Per la definizione delle figure del dipinto non si rinvennero tracce di trasferimento di disegni e tra le varie parti vige un chiaro equilibrio compositivo, con moduli che si ripetono e che rimandano quasi sicuramente all'impiego di patroni (fig. 5). Il tratto liquido con cui è realizzato gran parte del disegno sottogiacente suggerisce l'utilizzo di un pennello, ma la presenza di tracce grafiche a secco conferma anche l'impiego di una pietra nera. I due angeli in alto sono contrassegnati da una spessa linea di contorno che in parte segue il tracciato sottogiacente realizzato forse con un patrono. In alcuni punti la fascia di profilo sottogiacente è coperta dalle stesure pittoriche, in corrispondenza di lievi modifiche (es. nella definizione della mano sinistra dell'angelo a destra) e di sovrapposizioni (es. le capigliature dei due angeli).

Le ombreggiature sono realizzate con un tratteggio a mano libera, con l'impiego di una pietra nera<sup>29</sup>. Alcuni altri dettagli mostrano l'accortezza tecnica del pittore come la definizione grafica della barba del frate in alto a sinistra, per la quale utilizza un espediente in uso tra i pittori fiamminghi che gli consente di creare l'effetto della pelle rasata tramite l'impiego di pennellate di vario spessore, dove è anche evidente la goccia di fine tratto. La figura di San Ludovico di Tolosa, con l'illustre precedente dipinto da Simone Martini per l'altare maggiore della chiesa, è realizzata con grande meticolosità. Il pentagono piatto posteriore della mitra è eseguito in sovrastatura all'abito del monaco alle spalle del santo (fig. 5). L'artista mostra tutta la sua abilità in termini di imitazione pittorica nella realizzazione del pastorale, della mitra e del pluviale del santo, i tre simboli della dignità ed autorità vescovile indossati durante le solennità liturgiche.

*Si ringrazia il Museo e Real Bosco di Capodimonte nelle figure di Silver Bellenger, Angela Cerasuolo, Alessandra Rullo.*

### *Bibliografia*

- Aceto F. 2012, *Spazio ecclesiale e pale di "primitivi" in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal "San Ludovico" di Simone Martini al "San Girolamo" di Colantonio (II)*, «Prospettiva», 2-61.
- Bologna F. 1950, *Il Maestro di San Giovanni da Capestrano*, «Proporzioni», III, 86-98.
- Bologna F. 1977, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura, da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Napoli.
- Bologna F. 2001, *Il Polittico di Colantonio a San Lorenzo*, Napoli.
- Bremenkamp A. 2021, *Ars nova translata: altniederländische Malerei in Neapel und der Krone Aragon*, München.
- d'Engenio Caracciolo C. 1623, *Napoli Sacra*, Napoli.
- Filangieri G. 1883-1891, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, (ed. cons. 2002), Napoli.

<sup>29</sup> Scialla et al. 2023, 1788-103.

- Fiocco G. 1950, *Colantonio e Antonello*, «Emporium», 111, 51-66.
- Galassi M. C. 2019, Jan van Eyck's Genoese Commissions: The Lost Triptych of Battista Lomellini, in C. Currie, B. Fransen, V. Henderiks, C. Stroo, D. Vanwijnsberghe (eds.), *Van Eyck Studies*, Leuven, 480-493.
- Galli A. 2001, *Un'aggiunta alla pala di San Lorenzo a Napoli di Colantonio*, «Nuovi studi», 8, 13-16.
- Improda P. 2021, *Angelo Arcuccio. Il nucleo delle opere nella diocesi di Aversa*, Napoli.
- Leonardi R. 2019, Jan van Eyck and his 'Stereoscopic' approach to painting, in C. Currie, B. Fransen, V. Henderiks, C. Stroo, D. Vanwijnsberghe (eds.), *Van Eyck Studies*, Leuven, 327-348.
- Leone de Castris P. 1999, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli.
- Leone de Castris P. 2020, *La pittura del Quattrocento a Napoli 1400-1458. Da Ladislao d'Angiò-Durazzo ad Alfonso d'Aragona*, Napoli.
- Morisani O. 1958, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 e il '600*, Napoli.
- Nicolini F. 1925, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera del Summonte al Michiel*, Napoli.
- Schenkluhn W. 2003, *Architettura degli Ordini Mendicanti*, Milano.
- Scialla E., Improda P., Brocchieri J., Cardinali M., Cerasuolo A., Rullo A., Zezza A., Sabbarese C. 2023, Study of 'Cona degli Ordini' by Colantonio with IR and XRF Analyses, «Heritage», 6, 1785-1803.
- Sricchia Santoro F. 1986, *Antonello e l'Europa*, Milano.
- Sricchia Santoro F. 2017, *Antonello, i suoi mondi, il suo seguito*, Firenze.
- Tutini C. 1660, *De' pittori, scultori, architetti, miniatori et ricamatori, napoletani et regnicoli, ca. 1660- 1666*, Napoli, ms. II.A.B.8, L. Giuliano (a cura di), Matera 2021.

# Oltre il visibile: processi produttivi e tecniche esecutive svelati da alcuni contesti pittorici di età romana

FEDERICA STELLA MOSIMANN  
*Università degli Studi di Padova*  
federica.stellamosimann@phd.unipd.it

## *Abstract*

This paper focuses on the analysis of the production processes prior to the creation of pictorial decorations in Roman times, starting from the “hidden traces” that painted plasters still preserve on their surface. In particular, the analysis will focus on the execution techniques used for the realization of the same decorative model, the ‘repeated module’ model, delving into its more purely technical and executive aspects. Some of the main execution techniques used for the realization of these motifs and experimented in different building, geographical and chronological contexts will be presented, starting with the direct observation of the paintings in some significant contexts and the contextual production of an updated detailed photographic documentation. On the basis of this new data, therefore, we will reflect on the existence of a canonical execution practice or on the coexistence of different techniques related to the production of the same decorative model.

## *Keywords*

Wall-paintings; roman decoration; executive techniques; preliminary traces; production processes.

## *Introduzione*

Nello studio della pittura murale antica risulta ormai ampiamente consolidato un approccio metodologico che consideri i materiali nella loro complessità e non solo come “superfici decorate”, secondo nuove forme di ricerca integrate che mirano a “svelare” i processi produttivi e il sapere tecnico degli artigiani cui era affidata l’esecuzione dell’opera pittorica<sup>1</sup>. Il presente contributo intende focalizzarsi sull’analisi di quegli elementi che stettero alla base della realizzazione degli arredi pittorici in età romana, a partire dalle “tracce nascoste” che ancora conservano gli stessi dipinti sulla loro superficie e che risultano fondamentali per ricostruire i processi produttivi e l’organizzazione del lavoro degli artigiani del tempo. In questa sede, l’analisi si concentrerà in particolare sull’esecuzione di un unico modello decorativo, quello “a modulo ripetuto”, a partire dallo studio autoptico condotto sui materiali pittorici pertinenti a quattro siti nei quali l’Università di Padova ha avuto modo, in diverse forme, di collaborare, e ascrivibili a orizzonti cronologici e geografici differenti: Pompei e Stabia (NA), Nora (CA) e Negrar (VR).

<sup>1</sup> Tra le riflessioni maturate sul fenomeno artigianale, si vedano ad esempio Peters, Moormann 1995; *Mani di pittori* 1995; Bragantini 2004; Esposito 2009; Esposito 2011.



*Lo studio delle pareti antiche: differenti prospettive di analisi*

Prima di procedere all'analisi di tali contesti, risulta necessario sottolineare come l'interesse degli studiosi del settore abbia a lungo privilegiato la considerazione degli aspetti relativi alla fase di esecuzione del dipinto, quali i pigmenti, i leganti, le scelte decorative, l'aspetto iconografico, le personalità dei pittori e in generale quelli che potremmo definire i processi pittorici antichi<sup>2</sup>, tralasciando la prima fase di produzione del dipinto murale, ovvero la preparazione della superficie funzionale alla sua decorazione, alla quale, ci ricordano Plinio e Vitruvio, veniva dedicata molta cura. I processi di preparazione della parete non furono per molto tempo osservati, né tanto meno immaginati. Citiamo in proposito S. Augusti che nel suo contributo *La tecnica dell'antica pittura parietale pompeiana*, pubblicato nel 1950 nella rivista «Pompeiana», ne nega l'esistenza, scrivendo che a Pompei «non si nota su di alcun dipinto presenza di graffiti o contorni incavati sulle figure ed ornati»<sup>3</sup>. Se in quegli stessi anni le pitture pompeiane dovevano presentarsi in buone condizioni di conservazione, fu solo in seguito che, a causa della loro esposizione alle intemperie, gradualmente le evidenze pittoriche “svelarono” i propri disegni preparatori.

In letteratura, la prima edizione critica che affronta il tema delle “tecniche preparatorie” è rappresentata dalla pionieristica pubblicazione *Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine* di A. Barbet e C. Allag del 1972, dove, a partire dall'osservazione diretta di pareti complete e integre, C. Allag inizia a raccogliere ed esaminare le tecniche di preparazione della parete per alcuni dei casi pompeiani noti, al fine di studiare e ricostruire le fasi del lavoro preliminari alla stesura del colore<sup>4</sup>. Punto di partenza del suo lavoro fu un piccolo ambiente affacciato sul giardino della casa delle Amazzoni a Pompei (VI 2, 14), recante affreschi in IV stile protetti da un sistema di copertura che ne conservò solo parzialmente l'integrità, in quanto, a causa di un parziale crollo della stessa, nella parete ovest del vano il colore scomparve progressivamente per l'esposizione alle intemperie. Tale deterioramento, tuttavia, rappresentò una fortunata occasione di studio di due pareti speculari recanti in origine una decorazione simmetrica e per la quale risultavano visibili rispettivamente da una parte le linee di preparazione della decorazione, qui incise, dall'altra il prodotto finito. Questo caso rappresentò dunque un ottimo spunto che permise di cogliere quanto la collocazione di ogni elemento decorativo fosse stata puntualmente determinata fin dall'inizio dei lavori: risultavano infatti ben identificabili alcuni dei processi di preparazione della parete, come la tripartizione orizzontale dell'intonaco<sup>5</sup> (fig. 1a), percepibile dall'evidente sovrapposizione della malta, sopra la trabeazione dentellata da un lato, e sopra lo zoccolo dall'altro;

<sup>2</sup> Si vedano ad esempio Aletti 1951; Augusti 1967.

<sup>3</sup> Augusti 1950, 318.

<sup>4</sup> Le autrici ricordano come già in precedenza fossero state fatte allusioni alla presenza di segni preparatori sotto le decorazioni (Barbet, Allag 1972, 936) ma non fosse maturata una reale consapevolezza del loro più diffuso utilizzo e più in generale delle pratiche preparatorie utilizzate. Un cenno alle tecniche preparatorie e agli strumenti utilizzati si ravvisa ad esempio nei lavori di M. Borda (Borda 1958) e di G. Loumyer (Loumyer 1922), che parla di un tracciato realizzato con carbone o gesso colorato per analogia agli affreschi medievali.

<sup>5</sup> *TECT 1* 2015, 53, fig. 55.

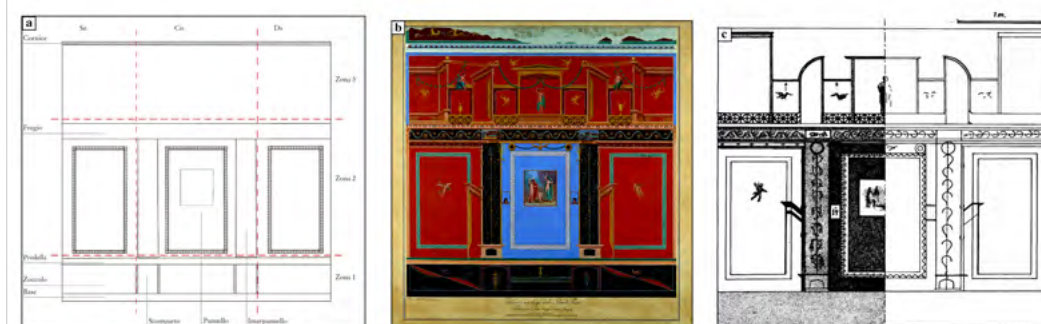


Fig. 1. La preparazione della parete:

- a) schema di tripartizione della parete (da *TECT 1* 2015, 53, fig. 55);
- b) Pompei, Casa delle Amazzoni (VI 2, 14). Parete est del triclinio nell'acquerello di F. Morelli del 1812 (da *PPM*, IV, 180);
- c) schema della preparazione e della successiva decorazione della parete (da Barbet, Allag 1972, fig. 23).

le linee orizzontali e verticali delle architetture; il compasso per i medaglioni e per il fregio a volute<sup>6</sup> (figg. 1b, c).

A partire dall'analisi dei contesti, C. Allag individuò dunque i tre principali processi di preparazione della parete: l'incisione, la corda battuta e i disegni preparatori. Con il primo, il metodo di gran lunga più frequente in Campania, il disegno veniva inciso nell'intonaco ancora fresco con una punta finissima, a mano libera, o con l'ausilio di altri strumenti come riga o squadra e talvolta compasso o ancora mediante l'interposizione di un supporto; la corda, invece, veniva lasciata ricadere sul muro per segnare l'intonaco fresco, creando così un'impronta, talvolta colorata con una polvere applicata in precedenza; infine, il disegno preparatorio, realizzato a pennello sull'intonachino, in genere in ocre o in nero fumo, allo scopo di tracciare le linee di costruzione della decorazione o di delineare i contorni delle singole figure o elementi decorativi<sup>7</sup>.

Contestualmente, nella stessa opera A. Barbet aprì la strada ad un altro importante aspetto legato allo studio della pittura antica, avente ad oggetto lo studio di quegli elementi che, nel loro complesso, contribuirono alla realizzazione del supporto all'opera pittorica, ovvero le stesure degli strati di malta costituenti il *tectorium*<sup>8</sup>.

Sul solco di questo lavoro pionieristico, si avviò un processo di rinnovamento nello studio della pittura antica, che a partire dagli anni Novanta iniziò a considerare con attenzione i processi produttivi, approdando ad importanti riflessioni sul fenomeno artigianale in senso globale<sup>9</sup>, che furono per molto tempo del tutto ignorati, ma che allo stato attuale rappresentano uno dei filo-

<sup>6</sup> Barbet, Allag 1972, 988.

<sup>7</sup> Cfr. *TECT 1* 2015, 24.

<sup>8</sup> A tal proposito, pionieristica risulta la monografia di A. Barbet del 1975 (*Glanum*), alla quale si deve un notevole avanzamento degli studi sulla pittura romana delle aree provinciali con un approccio metodologico rivolto all'esame del *tectorium* in tutti i suoi aspetti, dall'analisi dei sistemi di aggancio alla muratura, alle caratteristiche degli strati compositivi, alle impronte dei disegni preparatori sulla pellicola pittorica, alla composizione dei pigmenti, alla presenza di leganti.

<sup>9</sup> Vd. nota 1.

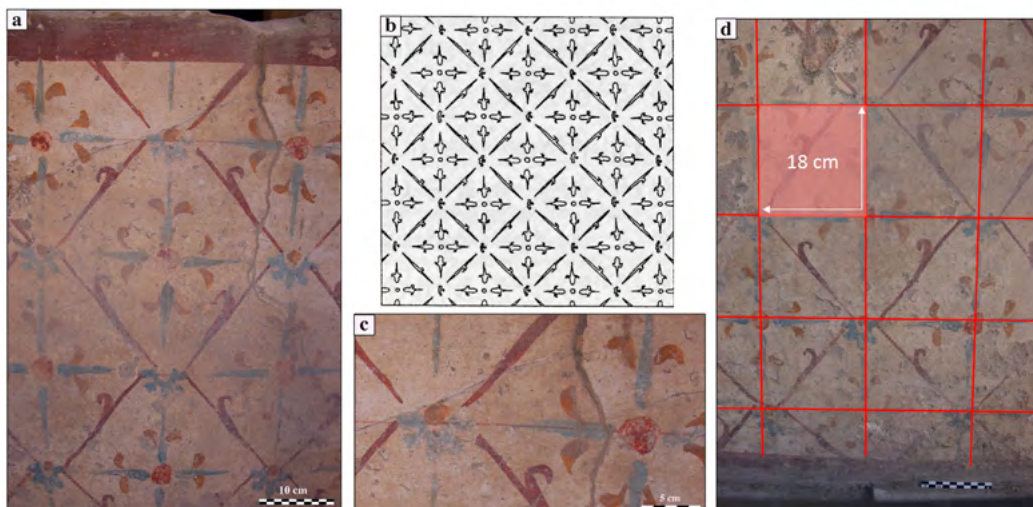


Fig. 2. Pompei, bottega di *Sotericus*:  
 a) porzione di decorazione (foto autore);  
 b) schema ricostruttivo della decorazione (da Barbet, Douaud e Lanièpce, 1997, fig. 18d);  
 c) dettagli tecnici: linee preparatorie (foto autore);  
 d) dettagli tecnici: griglia di costruzione (foto ed elaborazione autore).

ni di ricerca centrali nel panorama internazionale, trattato, da ultimo, in sede dell'ultimo convegno internazionale AIPMA<sup>10</sup>.

### *Il sistema a “modulo ripetuto”*

A partire dall'analisi preliminare condotta dalla Allag, in questa sede viene preso in considerazione un motivo decorativo specifico, quello noto oggi come “motivo a modulo ripetuto” secondo la definizione elaborata nel glossario di *TECT 1*<sup>11</sup> che, per sua natura, ben si presta ad essere analizzato da un punto di vista tecnico e per il quale era evidentemente essenziale una forma di predisposizione di uno schema di base. Si tratta infatti un'espressione artistica originale ampiamente diffusa negli apparati decorativi ad affresco dell'Italia romana e, in seguito, delle province, che caratterizzò principalmente la decorazione dei soffitti e delle porzioni superiori delle pareti con composizioni a motivi di derivazione architettonica e vegetale nonché figurati, riprodotti secondo uno schema modulare regolare, costruito a partire da griglie semplici o complesse.

Vengono presentati in questa sede alcuni contesti significativi, utili a comprendere quali siano le tecniche attestate e sperimentate per questo motivo in differenti contesti edilizi, geografici e cronologici, a partire dall'individuazione di quelle tracce nascoste che un accurato studio autoptico condotto sul campo può consentire di individuare e dalla contestuale produzione di un'aggiornata documentazione fotografica di dettaglio.

<sup>10</sup> *Tecniche e processi di esecuzione, conservazione e valorizzazione*, XV Congresso AIPMA, (Cartagena, 12-16 settembre 2022).

<sup>11</sup> *TECT 1* 2015, 26. Per una trattazione specifica si rimanda al glossario e alla classificazione proposta da A. Barbet (Barbet, Douaud, Lanièpce, 1997), cui si deve il merito di aver elaborato uno strumento pratico e trasversale per definire e caratterizzare un sistema decorativo spesso molto complesso da descrivere e in continua evoluzione. Si veda inoltre la più recente catalogazione dedicata ai soffitti del 2021 (Barbet 2021).



Fig. 3. Pompei, casa degli Amorini dorati (VI 16, 7), cubicolo I:

- a) porzione di decorazione (foto dell'autore);
- b) ricostruzione dello schema decorativo (da Barbet, Douaud e Lanièpce, 1997, fig. 30a);
- c) ricostruzione dei processi esecutivi (elaborazione autore);
- d) dettagli tecnici: incisioni e corda battuta (foto autore);
- e) dettagli tecnici: segni preliminari (foto autore).

#### *Alcuni contesti dall'area vesuviana*

Un primo esempio dall'area vesuviana è costituito dalla bottega di *Sotericus*, lungo via dell'Abbondanza, a Pompei, recante decorazioni ispirate a motivi vegetali schematizzati, ripetuti su tutta la parete, che compongono una griglia costituita da steli vegetali obliqui che si dipartono da fiori, delimitando scomparti quadrangolari decorati da motivi cruciformi (figg. 2a, b)<sup>12</sup>. L'osservazione diretta delle pitture ha consentito di svelare la griglia di base realizzata dagli artigiani come guida per decorare la parete, qui costituita da un semplice sistema di linee orizzontali e verticali che formano quadrati di circa 18 cm, dipinte sul fondo acromo con ocre diluite e probabilmente un pennello molto fine (fig. 2 c, d).

Più complesso e più noto è invece il ciclo decorativo del cubicolo I della casa degli Amorini dorati (Pompei, VI 16, 7), la cui intera superficie parietale fu impreziosita da un curioso motivo bicolore, quasi a evocare una decorazione a mosaico: esagoni, con grandi fiori a otto petali centrali si alternano a quadrati decorati da elementi cruciformi obliqui, affiancati da due triangoli, separati da file

<sup>12</sup> Tipo n. 18d in Barbet, Douaud, Lanièpce 1997.

verticali di losanghe decorate. Lo studio autoptico condotto sul campo ha anche qui permesso di individuare le linee di costruzione quasi impercettibili sotto la decorazione, preliminari alla realizzazione di questo disegno apparentemente complesso (fig. 3a). L'intonaco è qui ricoperto da linee incise oblique che disegnano una griglia di rombi, con intervalli che variano da un'estremità all'altra della parete da 4,5 cm a 6 cm (fig. 3b). Gli esagoni si creano a partire da due rombi completi e dalle metà di quelli sopra e sottostanti; i fiori centrali dei quadrati e degli esagoni si trovano all'intersezione delle linee. Le losanghe dipinte si inseriscono negli spazi romboidali creati dalle linee incise e i triangoli ne occupano esattamente la metà (fig. 3c). Risulta interessante notare come nella parete est, a partire da sinistra, il pittore abbia seguito fedelmente questo schema: i fiori risultano ben centrati, i lati sono uguali e gli angoli sono regolari. A destra, invece, la decorazione dipinta pare abbandonare completamente lo schema di base: il disegno risulta qui più veloce e corsivo, le forme più strette e senza alcuna regolarità. Rispetto a questo, C. Allag ipotizza che tale difformità possa essere imputabile alla progressiva sicurezza acquisita dal pittore dipingendo che, man mano che procedeva da sinistra a destra, lavorava sempre più velocemente e meccanicamente, senza tenere conto dei punti di riferimento<sup>13</sup>. Rispetto a questo, ritengo che non sia da escludere la possibilità che tale discontinuità sia imputabile piuttosto ad una differenza di mani, che in contemporanea procedevano su diverse porzioni di parete. Tale aspetto parrebbe confermato sia dall'assenza di una precisa coincidenza con lo schema tracciato, laddove i motivi risultano tracciati in modo più corsivo, sia dalla presenza di più linee parallele in luogo della singola incisione, riferibili verosimilmente ad un errore corretto proprio sulla porzione destra della parete. L'osservazione delle pitture ha inoltre consentito di rilevare l'utilizzo di due strumenti per la realizzazione della griglia preparatoria: una punta sottile per le incisioni e verosimilmente la corda battuta laddove appaiono linee tratteggiate (fig. 3d). Infine, presso la porzione alta, gli angoli e talvolta anche in posizione più centrale della parete, sono stati individuati alcuni segni incisi tracciati come guida iniziale in corrispondenza dei punti dai quali poi furono tracciate le linee oblique preparatorie (fig. 3e).

Un principio simile, anche se con uno schema più complesso, viene applicato in un *oculus* dalla villa Arianna a Stabia. Qui, la decorazione su fondo bianco è costituita da un reticolo obliquo di sottili ghirlande racchiuse tra due nastri dentellati che delimitano scomparti quadrangolari internamente decorati da diversi soggetti (fig. 4a). Questa elaborata decorazione richiese evidentemente una preparazione accurata e precisa, incisa con cura come attestano le tracce presenti sulle superficie delle pareti, a partire dalle quali è possibile ricostruire il processo di preparazione per la decorazione delle stesse (fig. 4b). Il primo step prevede la creazione di una griglia ortogonale tratteggiata a quadrettatura costituita da linee orizzontali e verticali a formare una prima griglia, di circa 17 cm di lato, che costituirà l'asse dei boccioli di rosa che decorano gli angoli e alle cui intersezioni verranno dipinti gli elementi decorativi centrali. In seguito, furono tracciate le linee guida oblique, passanti per le intersezioni delle linee

<sup>13</sup> Barbet, Allag 1972, 1003.

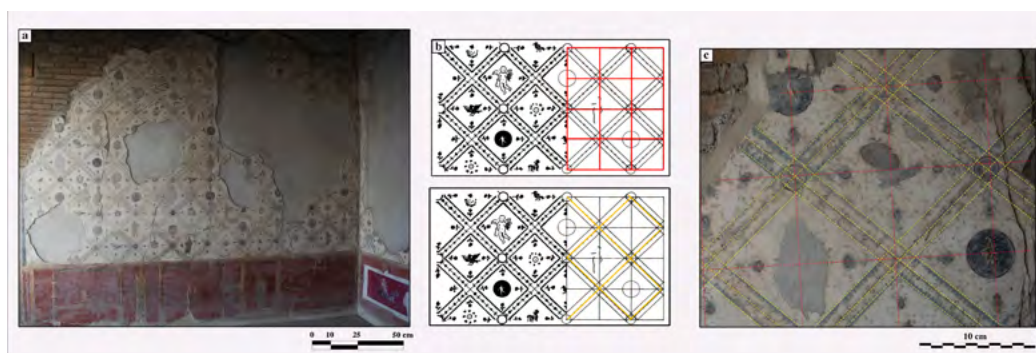


Fig. 4. Stabia, villa Arianna, vano XIII:  
a) decorazione del vano (foto autore);  
b) ricostruzione dei processi di preparazione della parete (da Barbet, Allag 1972, 1005, fig. 31, rielaborazione autore);  
c) identificazione dei segni preparatori (foto ed elaborazione autore).

della prima maglia ortogonale e delimitate da altre due linee parallele, a 2 cm di distanza, che indicheranno la larghezza del nastro (fig. 4c). Per gli elementi decorativi sono stati inoltre individuate delle tacche incise sulle diagonali, poste ogni 3,5 cm circa, ad indicare la posizione dei fiori e dei cerchi tracciati con il compasso sia nel punto in cui le linee si incontrano sia per la realizzazione dei medaglioni al centro degli scomparti.

Questi campioni, selezionati quali rappresentativi di un ben più consistente numero di contesti analizzati, offrono la possibilità di riflettere sulla sorprendente omogeneità del lavoro preparatorio per il motivo decorativo in oggetto: qualunque sia la diversità del motivo finito, è evidente che lo scheletro di base sia sempre lo stesso, ovvero una griglia ortogonale, spesso rettilinea, talvolta obliqua, tracciata indifferentemente a incisione, corda battuta o, più raramente, dipinta con ocra.

#### *Le produzioni di età imperiale: i casi di Nora e Negrar*

Spostandosi dall'orizzonte vesuviano, altri sono i contesti che lo testimoniano. Uno di questi è l'antica città di Nora (CA, Sardegna), le cui pluriennali attività di ricerca condotte dall'Università di Padova nell'ambito di una missione interuniversitaria, che ormai da trent'anni opera nel sito, stanno interessando dal 2014 un complesso edilizio presso il settore orientale dell'abitato. Qui, le indagini stratigrafiche hanno progressivamente svelato inviolate stratigrafie di crollo<sup>14</sup>, talora in ottime condizioni di conservazione, riferibili alle pareti e ai soffitti decorati dei vani del complesso edilizio. Le attività di studio hanno qui consentito di ricostruire gli arredi pittorici di molti degli ambienti messi in luce, inquadrabili cronologicamente nell'ambito dell'intensa opera di ristrutturazione edilizia che interessò il complesso alla fine del III secolo d.C.<sup>15</sup>. Tra que-

<sup>14</sup> Le relazioni preliminari sono state regolarmente editate nei nn. 3, 6-9 della rivista *Quaderni Norensi*. Per i primi contributi di sintesi si vedano inoltre Stella Mosimann, Zara 2019; Stella Mosimann, Zara 2020.

<sup>15</sup> Le condizioni stratigrafiche di rinvenimento degli arredi pittorici e il loro puntuale inquadramento cronologico costituiscono i punti di forza di un lavoro d'*équipe* che ormai da diversi anni sta interessando questo contesto. Le ricerche si svolgono regolarmente sotto la direzione scientifica del Prof. Jacopo Bonetto.

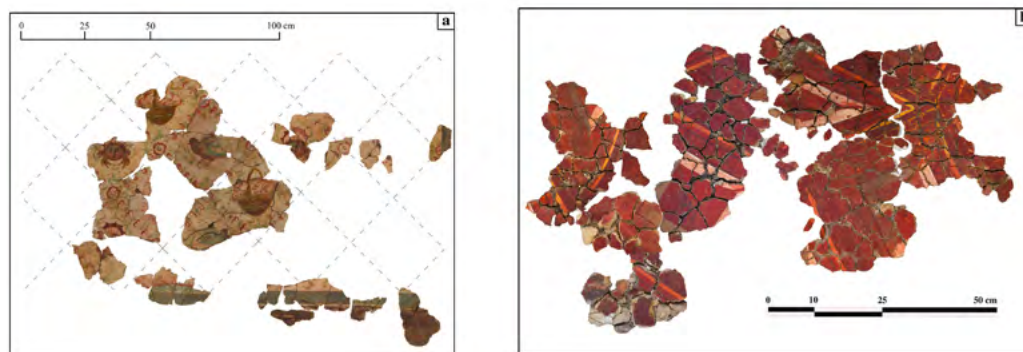


Fig. 5 Produzioni pittoriche di età tardo imperiale:  
 a) Nora, edificio a est del foro, vano VIII, decorazione a modulo ripetuto (elaborazione autore);  
 b) Negrar, villa dei Mosaici, porzione di soffitto decorato con sistema a modulo ripetuto (elaborazione autore).

sti, furono almeno due i vani in cui furono sperimentate soluzioni decorative riferibili alla fattispecie in esame: il vano VIII, ad esempio, presenta una vivace e raffinata decorazione a modulo ripetuto, scandita da linee oblique costituite da un'alternanza di petali rossi e foglie verdi con andamento ascendente, convergenti in rosette centrali e delimitanti degli spazi romboidali parzialmente interessati dalla presenza di tre differenti elementi decorativi (ceste colme di fiori, uccellini e testine identificate come *gorgoneia*); tale soluzione decorativa venne realizzata a partire da una griglia regolare tracciata a quadrettatura, qui definita da linee guida sia a corda battuta sia dipinte in ocra, ancora ben visibili su alcuni nuclei (fig. 5a). Piuttosto simile seppur più semplificata anche la decorazione delle porzioni superiori delle pareti del vano VII, realizzata anche in questo caso a partire da una maglia ortogonale, qui tracciata a incisione e dipinta in ocra.

Spostandosi in area cisalpina, infine, un altro caso sul quale è stato possibile condurre uno studio autoptico mirato ai dettagli tecnico-esecutivi è rappresentato dall'eccezionale contesto della villa romana situata nei pressi di Negrar di Valpolicella (VR); qui, lo scavo ha restituito numerosi nuclei in crollo riferibili agli arredi pittorici della residenza tardoantica<sup>16</sup>. Tra questi, una porzione di soffitto recuperata lungo il braccio est del porticato del cortile relativo alla parte residenziale dell'antica dimora, la cui ricomposizione parietale ha permesso di ricostruire un sistema ortogonale di croci di losanghe tangenti caricate da quadrati posti per angolo negli spazi di risulta, orientati secondo un angolo di 45° e definiti da un'articolata sequenza di bande e listelli bicromi (fig. 5b). Sul piano della costruzione del sistema, è possibile individuare solo le incisioni che corrono oblique all'interno dei quadrati e che si incrociano, con angoli di 45°, circa in prossimità dei punti di snodo, a segnare la griglia di base della composizione. Non sono visibili invece tracce di corda battuta o sinopie perché assenti o, più probabilmente, coperte dalle stesure di colore.

<sup>16</sup> I materiali sono attualmente in corso di studio da un'*equipe* diretta dalla Prof.ssa Monica Salvadori. Per i primi risultati si veda Salvadori et al. c.s.

### *Riflessioni conclusive*

A partire da questa breve sintesi sull'orientamento della ricerca attuale e dalla contestuale rassegna di alcuni contesti significativi, selezionati quali esemplificativi di un ben più ampio numero di evidenze censite e analizzate in tutta la penisola<sup>17</sup>, si è tentato di evidenziare come le pareti dipinte rechino ancora oggi traccia dei processi tecnici ed esecutivi che stettero alla base della produzione dell'opera pittorica e possano contribuire a comprendere il fenomeno artigianale nel suo complesso, inducendo a riflettere più specificatamente sulla prassi esecutiva e l'organizzazione del lavoro degli artigiani del tempo, di cui proprio tali segni invisibili sono ancora preziosi indicatori.

Quelli presentati in questa sede sono solo alcuni dei casi che ci dimostrano come, anche in differenti orizzonti cronologici e geografici, le maestranze antiche fossero in possesso non solo di *corpora* mentali d'immagini condivisi, ma anche competenze tecniche note e consolidate, prefigurando, nel caso in oggetto, l'esistenza di una prassi esecutiva canonica nota e svelando l'esistenza di una predilezione di tecniche in particolare per la fattispecie decorativa qui considerata.

La concezione e la percezione complessiva di questo sistema decorativo e l' analogia delle pratiche di predisposizione dello stesso su parete risultano quindi parte di un sapere condiviso dalle maestranze, che sperimentano strumenti e tecniche diverse di rappresentazione di uno stesso schema in base al grado di complessità del motivo.

Pur nella consapevolezza che siano certamente molte le variabili da considerare per comprendere a pieno la relazione tra il sistema decorativo a modulo ripetuto e i suoi processi di esecuzione e molto altri gli strumenti di ricerca innovativi da utilizzare a supporto di tale studio, in questa sede si è tuttavia tentato di focalizzare l'attenzione sul solo dato tecnico rimasto a lungo invisibile, ma oggi ben leggibile, spesso, già a partire da un attento studio autoptico e che già ci può parlare di processi esecutivi, storie di maestranze e contesti differenti.

### *Bibliografia*

- AA.VV. (1990-2003), *Pompei. Pitture e mosaici*, I-IX, Roma.
- Aletti E. 1951, *La tecnica della pittura greca e romana e l'encausto*, Roma.
- Augusti S. 1950, La tecnica dell'antica pittura parietale pompeiana in A. Maiuri (a cura di), *Pompeiana. Raccolta di studi per il secondo centenario degli scavi di Pompei*, Napoli.
- Augusti S. 1967, *I colori pompeiani*, Roma.
- Barbet A. 1975, *Recueil général des peintures murales de la Gaule: 1,1. Province de Narbonnaise. 1. Glanum*, Parigi.
- Barbet A. 2021, *Coupoles, voûtes et plafonds peints d'époque romaine: Ier-IVe siècle apr. J.-C.*, Parigi.
- Barbet A., Allag Cl. 1972, *Techniques de préparation des parois dans la peinture murale romaine*, «Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité», 84, 935-1069.

<sup>17</sup> Nell'ambito di un più ampio studio dedicato alle decorazioni a modulo ripetuto condotto da chi scrive nell'ambito del proprio progetto di dottorato.



- Barbet A., Douaud R., Lanièpe V. 1997, *Imitations d'opus sectile et decors a reseau: essai de terminologie*, «Bulletin de liaison», 12, Parigi.
- Borda M. 1958, *La pittura romana*, Milano.
- Bragantini I. 2004, *Una pittura senza maestri: la produzione della pittura parietale romana*, «Journal of Roman Archaeology», 17, 131-145.
- Esposito D. 2009, *Le officine pittoriche di IV stile a Pompei. Dinamiche produttive ed economico-sociali*, Studi della Soprintendenza Archeologica di Pompei 28, Roma.
- Esposito D. 2011, Il sistema economico e produttivo della pittura romana. Esempi dall'area vesuviana, in N. Monteix, N. Tran (a cura di), *Les savoirs professionnels des gens de métier. Études sur le monde du travail dans les sociétés urbaines de l'empire romain*, Collection du Centre Jean Bérard 37, Napoli, 65-85.
- Loumyer G. 1922, *L'outillage et le matériel du peintre de l'antiquité grecque et romaine*, Bruxelles-Paris.
- Peters W. J. Th., Moormann M. E. 1995, I pittori della casa di *M. Lucretius Fronto* a Pompei. Riflessioni un anno dopo, in M. E. Moormann (a cura di), *Mani di pittori e botteghe pittoriche nel mondo romano*, tavola rotonda in onore di W.J.Th. Peters, *MededRom* 54, Roma, 167-175.
- Salvadori M., Scagliarini D., Coralini A., Didonè A., Helg R., Malgieri A., Salvo G. 2015, *TECT 1. Un progetto per la conoscenza della pittura parietale romana nell'Italia settentrionale*, Antenor Quaderni 34, Padova.
- Salvadori M., Sbroli C., Stella Mosimann F., Dilaria S., Favero A., Basso P., De Zucato G. c.s., Gli arredi pittorici della villa romana di Negrar di Valpolicella (VR): approcci multidisciplinari per la conoscenza della pittura parietale in contesto in età tardo antica, *Tecniche e processi di esecuzione, conservazione e valorizzazione*, XV Congresso AIPMA, ANTIQVA PICTVRA, (Cartagena, 12-16 settembre 2022).
- Stella Mosimann F., Zara A. 2019, *Lo scavo del crollo di un vano affrescato dell'edificio ad est del foro di Nora (Sardegna). Nuovi contributi dallo studio della pittura parietale*, «FOLD&R», 428.
- Stella Mosimann F., Zara A. 2020, La pittura parietale a Nora: nuovi dati dal crollo di un edificio ad est del foro, in F. Donati, I. Benetti 2020 (a cura di), *Sistemi decorativi della pittura antica: funzione e contesto*, Atti del II Colloquio Nazionale AIRPA (Pisa, 14-15/06/2018), Roma, 149-158.

## **SESSIONE II**

**Restituire alla conoscenza:  
rappresentazioni e ricostruzioni  
di realtà invisibili**



# Soft Boundaries. Techniques and methodologies to represent hypothesis about the cultural heritage

RACHELE ANGELA BERNARDELLO  
*Università degli Studi di Padova*  
rachele.bernardello@dicea.unipd.it

## *Abstract*

The concept of digitalization is nowadays a foundation in historical, architectural, and engineering research aimed at enhancing and preserving the Cultural Heritage. The digital approach serves as a tool for both scholars and the public, promoting knowledge and facilitating public participation through cutting-edge tools, effective working methods, multidisciplinary teamwork, and an efficient management of large data amounts. The graphic-expressive power of the final product is critical to the success of this approach, requiring high quality images and static multimedia outputs, as well as complex spatial structures that allow to represent tangible and intangible aspects of the heritage. In studying historical transformations of built assets, it is essential to define techniques and methodologies capable of communicating what “no longer exists”, while establishing a correct degree of hypothesis based on documented research. Classification of Soft Boundaries in multimedia information outputs clarifies and simplifies the understanding of boundaries and hypotheses related to the built heritage. The ultimate goal is to establish shared knowledge of architectural and engineering assets through a digital workflow based on Building Information Modeling that includes: the survey (on-site testing and digital survey laser-scanner, photogrammetric), BIM modelling, data storage and interoperable information management. The IT tools allow for immediate visualization and interaction with virtual representations of the existing forms and structures, making the academic experience accessible to the public.

## *Keywords*

BIM modeling; hypothesis; digitalization; cultural heritage; multimedia outputs.

## *Digitalization for cultural heritage*

The digital revolution is transforming the way we approach cultural heritage. By using cutting-edge IT tools, we can achieve seamless knowledge of the built heritage, enabling immediate visualization and interaction of shapes and information in virtual space. This helps to promote knowledge, ensures the best conditions for use and enjoyment for all types of audiences, and promotes data sharing and information exchange between various skills. However, to achieve these objectives, an efficient working method should be used, multidisciplinary teams, and profitable management of large amounts of data, all developed on a digital basis. Furthermore, good practices and reference standards should be applied throughout the entire process to ensure consistency of action.

In practice, all actions performed on cultural heritage have a common node in the early stages of intervention, where the knowledge base of the built asset

itself is determined. This knowledge is defined and consolidated by different practical sources and theoretical skills and must then be managed and systematized using digital tools and methods that play a central role in the entire valorization process with a view to optimizing and ensuring sustainability of the resources used<sup>1</sup>.

### *BIM for historical buildings*

One effective approach to the study of cultural heritage is to communicate the transformation and valorization aspects through a new model that is both graphic-three-dimensional and informative. Building Information Modeling (BIM), a methodology developed internationally and in Italy, can play a key role in this process.

Tomás Maldonado<sup>2</sup> classifies models into homologous, analogous, and isomorphic, associating two of the three main characteristics of a model with each: structure, form, and function. Choosing a BIM model requires considering all three characteristics to create a “syncretic” model with internal governance of form, structure, and function. This approach is useful for reverse engineering historic buildings, transforming real elements into abstract models.

Thanks to this process, we can advance with the model and the abstraction of concepts, making the digital copy the exhibition narrative system. It is useful to note that to date, the ease with which digital models are used warns us about the very meaning of the study: what, how, and why to represent a historical building.

To enhance and protect the built heritage it can be followed a digital-based enhancement methodology that includes four macro-phases: acquisition, reconstruction, conservation, and dissemination. Each phase has specific objectives and identifiable outputs. The first phase involves gathering existing data related to the object in question. The second phase consists of creating BIM models or more complex digital twins and elaborating hypotheses based on the acquired data. The third phase focuses on actions to ensure asset continuity, while the fourth phase involves processing and disseminating the content to third-party users.

### *BIM for historical buildings: a link between academic knowledge and public-shared knowledge*

The BIM methodology enables the seamless integration of various aspects required for the preservation and enhancement of cultural heritage. This innovative approach merges historical and bibliographic research with digital information representation methods to create a multidisciplinary knowledge base on existing buildings. The goal is to combine expertise from different fields and their

<sup>1</sup> The methodology that will be described originates from a research activity within the Laboratory of Information Modeling LIM.lab started in 2015 on the implementation of BIM (Building Information Modeling) methodologies to existing heritage. The Director of the Laboratory is Full Prof. A. Giordano, and it is co-lead by MEng. PhD P. Borin and MEng R.A. Bernardello. Multiple case studies have been developed, defining objectives and coordinating different disciplines and requirements.

<sup>2</sup> Maldonado 1993, 60-73.

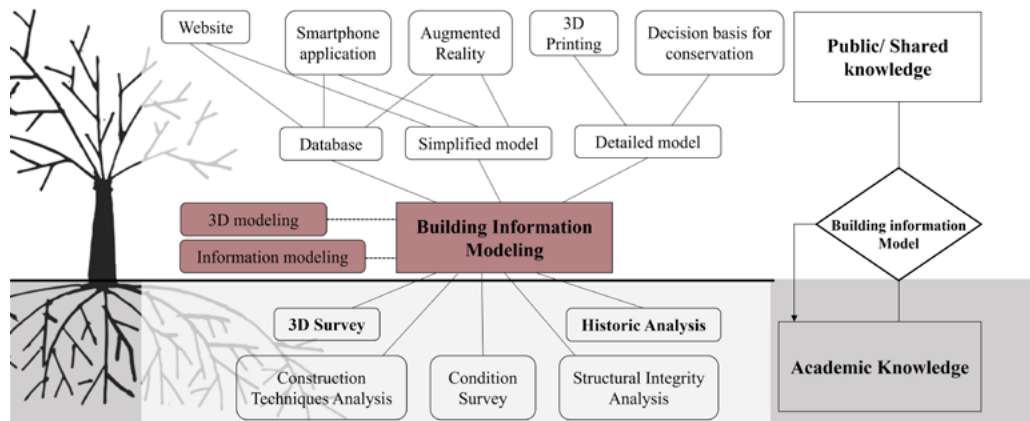


Fig. 1. Interpretation and communication are crucial in building and preserving public consensus on architectural heritage. Interpretation enhances understanding and organization of heritage, while communication presents interpretative content through various means, such as informative panels, videos, guided tours, and multimedia applications, promoting dialogue and interaction by users (processing by P. Borin, R.A. Bernardello).

research data into a unified interpretive system that provides clear and accessible information, facilitating the management and enhancement of heritage<sup>3</sup>.

By creating a shared virtual environment that integrates heterogeneous graphical and non-graphical data, it becomes possible to define historical, architectural, and engineering simulations, coordinating the knowledge linked to a single object. Standardization of information creates homogeneous data that can be compared with each other<sup>4</sup>.

A key advantage of this approach is the ability to reuse this information in resource optimization, store it, and create digital content for the public. This workflow facilitates the transformation of academic research into clear and accessible content for public dissemination by using the rules and logic of representation.

By incorporating historical documentation and technical and deductive results, the BIM model can serve as a platform for developing hypotheses and exploring different possibilities<sup>5</sup>. In contrast to the past, where architectural hypotheses were often communicated through written words and 2D images, the move towards a more informative 3D space requires a higher level of comprehensive explanation, especially when it comes to making hypotheses. The need to formulate hypotheses and considerations through a three-dimensional model, rather than just a written text, necessitates locating the analyses at the level of spaces and constructed elements, thereby requiring an analysis of existing objects present in the BIM model, which duplicates reality. This enables a digital reasoning that is congruent with the historian’s reasoning when relating to the actual case study, while also facilitating the manipulation of the virtual heritage to verify one’s conclusions.

<sup>3</sup> Mudge, Ashley, Schroer 2007.

<sup>4</sup> Laing, 2020.

<sup>5</sup> By definition BIM is the “use of a shared digital representation of a built asset to facilitate design, construction and operation processes to for a reliable base for decision” ISO 19650:2018 Part:1.

To avoid any misunderstandings between academic knowledge and the public, it is essential to clearly communicate and declare the choices made in terms of existence and non-existence, certainty and uncertainty. This ensures the understanding and engagement with the hypotheses being put forward.

Lastly, regarding the functional aspects, complex architectural structures require an information structure capable of linking fragmented information from various sources, describing their relationship with the model's objects, and eventually being analyzed and questioned by the stakeholders involved in the process<sup>6</sup>.

The following section illustrates the interplay between information, speculation, and representation, highlighting how they can coexist within the same environment, serving as both a dependable decision-making resource and a means of sharing knowledge (fig. 1).

### *Hypothesis and information*

The creation of the BIM model from post-processed data starts from the definition of a spatial structure that breaks down the building into homogeneous zones and then into levels. These spatial and functional elements contain and refer to the physical objects that make up the asset, in a system of aggregation and relationships among the parts and with the whole according to a hierarchical scheme. The modeled geometries not only represent the exterior appearance of objects but also categorize them based on their architectural and structural function. This categorization enables the creation of objects with initial geometric modeling procedures, such as layered horizontal or vertical envelope elements like floors and walls relative to a structural pillar or column, and subsequent relationships with other elements.

The point cloud is a geometric reference for building the model using the scan-to-BIM process. Other survey results, such as 2D plans and sections, may also be used, but they have varying degrees of reliability and less three-dimensional geometric detail than the point cloud<sup>7</sup>. In complex buildings, there may be areas of the point cloud that are not captured, but comparison with other areas of the model or historical and construction rules can produce a reliable model. The point cloud and the BIM model are two elements that complement each other in the geometric description of the asset. Often, the model is accurate from a semantic and hierarchical perspective, but without the geometric detail, for example, in terms of decorations and visual appearance, of the point cloud<sup>8</sup>.

Non-graphic information is associated with spaces and objects to enhance completeness, and a single source of truth is maintained for knowledge management. For geometric aspects, knowledge is fully encompassed in the modeling of objects with physical representations related to the main built elements. In historical research, synthesized results are not directly implementable in the model as they are primarily written texts for unified reading rather than data

<sup>6</sup> Bernardello, Merlo 2021, 51-82.

<sup>7</sup> Giordano, Borin, Cundari 2015, 1051-1058.

<sup>8</sup> Bernardello, Friso, Piccinin 2020.

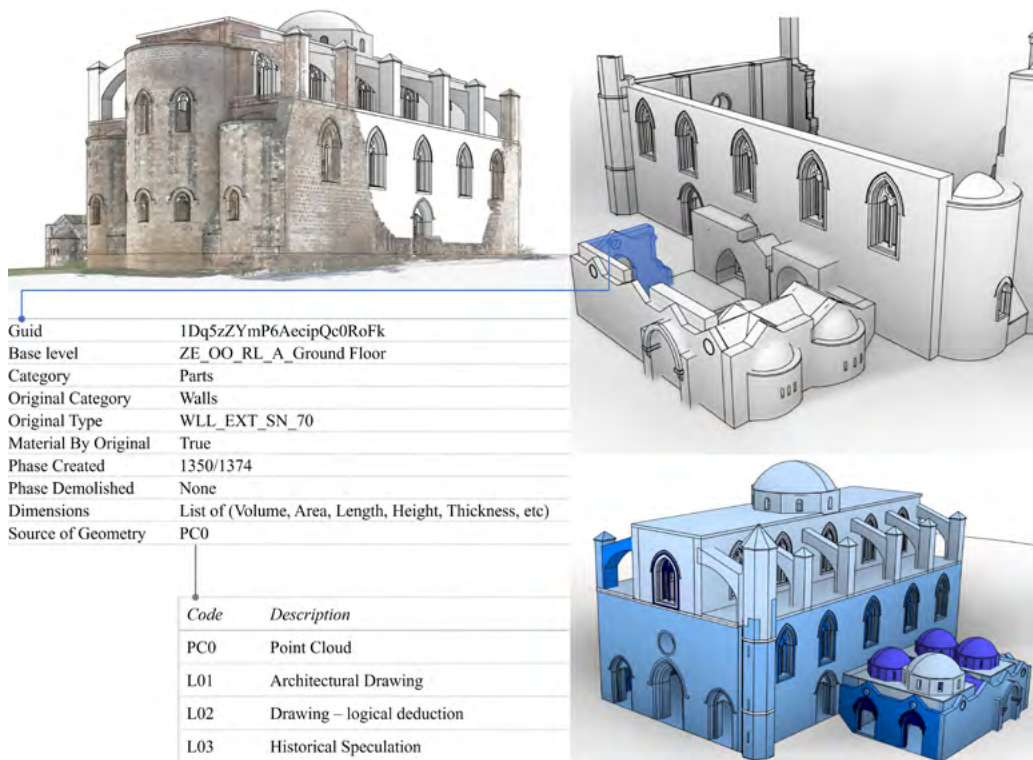


Fig. 2. The image shows the model overlapped with the point cloud, providing a precise visual representation of the existing structure. On the left the information is listed linked to a single instance of the church which is a still existing part of a demolished wall. This includes the spatial structure to which it belongs (base level), the category of the element, its original one, the source of the geometric reconstruction (Source of Geometry). On the right a graphical filter is shown by questioning the Source of information parameters. This particular model was created by M. Sperman under the supervision of M. Walsh & R.A. Bernardello and depicts St. George of the Greeks in Famagusta (processing by M. Sperman, R.A. Bernardello).

decomposition and relationships. Therefore, the aim is to obtain non-graphic elements from transcriptions and synthesized texts for each unit of information to associate with the model.

Both for the geometric reconstruction of what still exists and for the hypothetical elements, it is not enough to simply assign a date, it is necessary to provide a parameter that indicates the level of certainty with which an object, and the properties connected to it, have been modeled. This parameter can be referred to as the “level of confidence.” The source of the survey allows us to establish a scale of reliability, where the maximum level of confidence is obtained when the reference is the point cloud produced through rigorous methods inherited from topography<sup>9</sup>. However, if the source is other than the point cloud, such as historical plans or comparisons, the level of confidence is lowered. The same principle can be applied to hypotheses since historical documentation can be fragmentary or pertain to a specific area. Therefore, a scale of values can be defined, calibrated on the unit, which represents the maximum degree of certainty. Historians can then translate their analysis and considerations and

<sup>9</sup> Bianchini, Nicastro 2018, 208-225.



make them available in the spaces and objects of the BIM model. This method allows anyone who interrogates the model, even in its individual parts, to read the information and implement it in a personal evaluation system for qualitative and quantitative analysis of the building (fig. 2).

### *Hypothesis and representation*

The visualization of the hypothesis on a graphical level is essential in communicating the concept of uncertainty to actors who interact with the BIM model. If the communication of the concept of uncertainty took place only through a parameter, there would be an erroneous reading and interpretation of the historical reconstruction.

It is essential, therefore, to communicate this uncertainty to the actors who interact with the model, defining that concept of soft boundaries on a cognitive level for the observer.

One way to achieve this is through the use of specific representation methodologies that differentiate between what is certain and what is not. By thinning the delimitation of the border of solid geometry, it is possible to create a distinct perception of the hypothetical space from the concrete one. This allows historians the freedom to show the results of their reconstruction analyses and to declare from the outset whether it is speculation. In this way, the communicative aspect between the actors responsible for creating the information content and the external audience is defined.

BIM models can also be connected to an online data-sharing environment, where various project partners can access it with different levels of authorization and comment on and annotate the construction of the model itself. This allows for collaboration among different stakeholders and helps to improve the accuracy and reliability of the historical reconstruction. In addition to collaboration, BIM models can be used to produce multimedia content of various kinds, such as videos and augmented reality applications. These tools can help increase public involvement by preparing an interpretative synthesis of the historical constructive reconstruction. By making historical structures more accessible and engaging to the public, BIM models can help to promote a deeper understanding and appreciation of our cultural heritage, for example during temporary or permanent exhibitions.

There are two possible ways in which the audience can interact with the shared content. The first one is physical and interactive, which involves the use of a real build model or an app of virtual and augmented reality. The second one is more passive, which is created with multimedia output where the information can only be observed from the point of view of the authors.

### *Physical and active interaction*

Providing a comprehensive understanding of historical knowledge is crucial, and it is necessary to ensure that the audience perceives this information accurately. One effective method of achieving this is through the use of various

materials, each with distinct consistencies and appearances. For instance, the Torrione in Carpi is an excellent example where the use of different materials helped to provide a more comprehensive perception of historical knowledge. By interpolating the Harris matrix and analyzing the traces on the model, the multi-disciplinary research group identified an old tower from the 14th century, which served as the first medieval central core. However, it was uncertain whether the Pinnacoli in the upper part of the tower existed, and they were deduced by comparing similar towers from the same period and geographical area.

To provide a comprehensive understanding of the Torrione's historical transformation, a physical printed model was created during the exhibition, using two different materials. The old tower was constructed using gypsum, a white, opaque and solid material, while the current internal and external structure of the Torrione was identified using screen-printed plexiglas, transparent and crystal-cleared material. This approach provided observers with a dual perception of what the tower was like in the past and what it is today, allowing them to gain a better understanding of the tower's historical transformation<sup>10</sup>.

A second physical interaction method is through the use of Virtual and Augmented Reality (AR/VR). The audience is invited to interact with their own devices by selecting information provided by the authors. The user can develop their own learning process and experience. In this case, the combined use of audio and written text supports the visual understanding. For instance, an App was created to support the historical transformation phases of the church of San Nicolò in Carpi. One of the phases is the early 15th century church, reconstructed by interpolating historical documentation, ground penetrating analysis, and comparison with other churches. The app showcases the church with a material consistency, avoiding any soft boundaries. With the focus point, it is possible to explain and highlight each source of information and deduction.

Furthermore, by including a QR code in the exhibition catalogue, viewers can easily access the app and its uploaded content. This feature helps support the understanding of historical context by using the digital model and interactive focus, as well as providing a more engaging and interactive experience for the audience over the time<sup>11</sup> (fig. 3).

#### *Multimedia and passive interaction*

Another type of interaction that can be created is a non-active one, where the audience simply watches and is a passive observer of the multimedia content. This is the case with images and videos. In this scenario, the author proposes a narrative pathway that includes the main information of the academic knowledge process, offering a joint exploration of the stored materials, such as archive documents, photos, speculations, and digital reconstructions. However, there is a high risk of misunderstandings due to the multiple selected information that needs to be shared in a small-time frame. Therefore, visual commu-

<sup>10</sup> Giordano, Rossi, Svalduz 2019.

<sup>11</sup> Rossi et al. 2022.

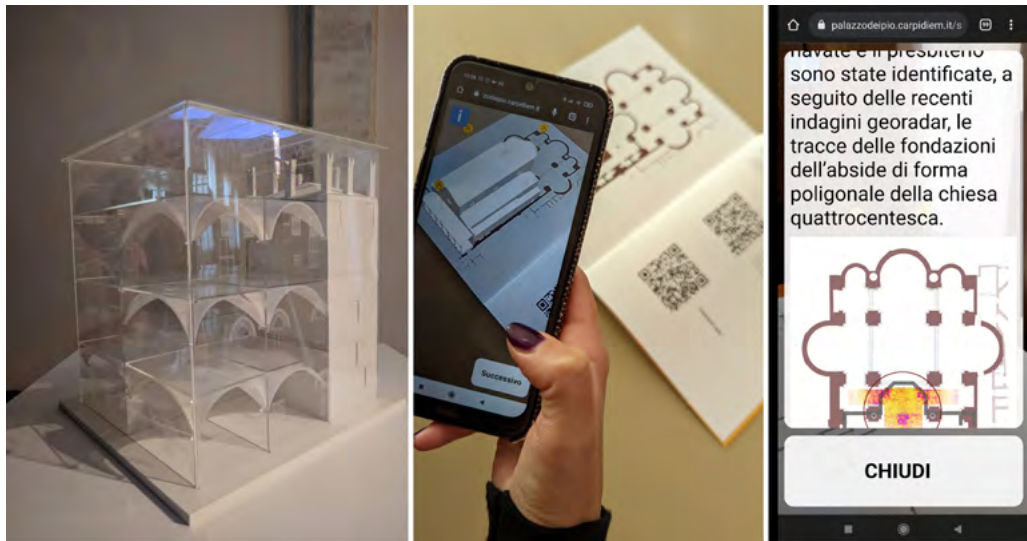


Fig. 3. The image presents two exhibitions in Carpi, showcasing active interactions with the displayed content. On the left, there is a physical model of the Torrione. On the right, there is an interaction with the San Nicolò app, where a model pops up from a plan view, providing opportunities for learning through focus points that appear in front of the model when selected (processing by R.A. Bernardello).

nication becomes fundamental to ensure that the value of the information is immediately understood and absorbed by the audience.

It is important for non-technical audiences to understand what is certain and what is not, to ensure their overall comprehension of the historical transformation and knowledge of the cultural heritage. This can be achieved through a combination of using transparent and immaterial surfaces with more tangible materials, and with a selected use of texture. By creating a clear visual hierarchy, the audience can more easily distinguish between different types of information and gain a deeper understanding of the content presented<sup>12</sup>.

For example, if an object or an area has a high level of uncertainty it can be represented by using a transparency level of the surfaces or using a wire mesh such as the artists E. Tresoldi proposed in his sculpture. In a logic where the absent matter, the spatiotemporal dimension is transcendent thanks to a visual synthesis revealed in the fading of the physical boundaries of the representation.

Another option is to use a white-base representation with ambient occlusion lighting. This approach places more emphasis on the spatial and functional relationships rather than the material aspect. Adding a texture based on a repetitive piece of image on an object can be imprecise, as there may be uncertainty about the real material on no-longer-existing architectural components. Hypotheses can be made about the shape and form, but it is not always possible to accurately determine the appearance, whether it was made from a single material or a combination of other materials and components such as paintings, tapestries, or coloured plaster.

<sup>12</sup> Rossi et al. 2022.



Fig. 4. The image combines different approaches, including videos, to highlight the uncertainty of the transformation reconstruction. White-shaded objects are used in combination with fragments of frescoes to focus the audience's attention on specific areas of analysis (processing by R.A. Bernardello).

If the narrative requires a focus on existing paintings or sculptures, an isolated fragment of the image can be used and stored as a texture of the wall, leaving the other parts white. This way, the audience's attention is drawn to the specific elements of interest, while the white space around them helps to highlight their importance. It is essential to carefully select the area of the fragments to use, because they help to convey a sense of decay and loss, highlighting the importance of preserving cultural heritage (fig. 4).

### *Bibliography*

Bernardello R.A., Friso I., Piccinin G. 2020, Immersive Technologies for the Valorisation of Historical Heritage. Digital models of the Scuola del Carmine, 42<sup>nd</sup> International Conference of Representation Disciplines Teachers Congress of Unione Italiana per il Disegno, 1720-1739.

Bernardello R.A., Merlo V. 2021, *Nuovi metodi per l'analisi storica. Processi BIM per la catalogazione e lo studio del monastero di San Nicolò del Lido. Parte 1. Processo digitale basato su metodi BIM per l'analisi storica*, «Ateneo Veneto», CCVIII, (20/II), 51-82.

- Bianchini C., Nicastro S. 2018, The Definition of Level of Reliability: A Contribution to the Transparency of Historic-BIM Processes. The Definition of the Level of Reliability, to the Transparency of Historical-BIM processes, in T. Empler, G.M. Valenti (eds.), *3D Modeling & BIM New Frontiers*, Roma, 208-225.
- Giordano A., Borin P., Cundari M.R. 2015, Which survey for which digital model: critical analysis and interconnections, in C. Gambardella (a cura di), *Heritage and technology: Mind Knowledge Experience. Le vie dei mercanti: XIII Forum Internazionale di Studi*, Napoli, 1051-1058.
- Giordano A., Rossi M., Svalduz E. 2019 (a cura di), *Il Torrione di Carpi: Work in Progress*, Carpi.
- Mudge M., Ashley M., Schroer C. 2007, *A digital future for cultural heritage*, «International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences - ISPRS Archives», 36 (5/C53).
- Maldonado T. 1993, *Reale e virtuale*, Milano.
- Laing R. 2020, *Built heritage modelling and visualisation: The potential to engage with issues of heritage value and wider participation*, «Development in the Built Environment», 4, 100017.
- Rossi M., Giordano A., Guidarelli G., Svalduz E. 2022 (a cura di), *Il Principe e la sua chiesa. San Nicolò e il convento dei Frati a Carpi*, Modena.
- Rossi M., Svalduz E., Giordano A., Bernardello R.A., Fatuzzo S., Momolo A. 2022, *The Project Emoundergrounds. Carpi, History of the City and Digital Humanities*, Padova.

# Per una ricostruzione della concezione stilistica e formale dei concerti per violino di Giuseppe Tartini: un'opportunità per ripensare Dounias?

CHIARA CASARIN  
*Università degli Studi di Padova*  
chiara.casarin.2@phd.unipd.it

## *Abstract*

Giuseppe Tartini was a prominent figure in the Eighteenth-century music scene, renowned for his violin compositions and pedagogical activities. His *oeuvre* primarily centered on a limited number of musical genres, including the solo concerto, which enjoyed widespread popularity during his time. Despite its considerable fortune, current musicological knowledge about this genre is fragmentary. The present paper aims to elucidate Tartini's solo concerto from both a theoretical and musical standpoint, situating his unique stylistic vision within the broader aesthetic sensibility of his era. This study seeks to unearth Tartini's innovative reworking of earlier musical elements, which imbued his work with a distinct and original character. Through my analysis, I gain valuable insights into Tartini's singular creative process and shed light on the hitherto neglected aspects of his concerto. Furthermore, this research provides a framework for discussing Minos Dounias' interpretation on Tartini's music almost a century later.

## *Keywords*

Giuseppe Tartini; instrumental music; concerto; form; style.

## *Introduzione*

Se le vicende biografiche di Giuseppe Tartini sono state oggetto di diversi studi a partire dalla fine dell'Ottocento<sup>1</sup>, lo stesso non si può dire per la sua cospicua produzione musicale che, per lungo tempo, ha sofferto il silenzio<sup>2</sup>. L'attività compositiva del Piranese annovera sia musica vocale che strumentale, tuttavia, tra i generi sperimentati, il concerto solistico ricopre una posizione privilegiata anche in ragione del grande favore di cui godette questa forma nel XVIII secolo. Le sperimentazioni operate da Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Giuseppe Matteo Alberti, Tommaso Albinoni, Carlo Tassarini e Francesco

<sup>1</sup> Chi per primo si occupò della figura e dell'opera di Tartini fu Giovanni Tebaldini, incaricato dalla Veneranda Arca di redigere un catalogo dell'Archivio musicale della Cappella Antoniana. Cfr. Tebaldini 1895, 69-80. I successivi contributi sulla biografia del musicista sono: Capri 1945; Petrobelli 1968; Frasson 1972; Petrobelli 1990; Petrobelli 1992; Radole 1992; Bellinati 1994; Durante 2017.

<sup>2</sup> «Un primo notevole sforzo per la pubblicazione e la diffusione dell'opera tartiniana si ebbe nel 1970, in occasione del secondo centenario della morte del compositore, quando fu fondato a Padova il Comitato per le onoranze a Tartini, trasformatosi poi in Accademia Tartiniana di Padova. Queste istituzioni promossero una serie di iniziative, fra le quali [...] l'edizione delle opere musicali». L'edizione, curata da Edoardo Farina e Claudio Scimone per Carish-Milano, si arrestò, per diversi motivi, dopo la pubblicazione di una serie di volumi sia di concerti che di sonate. Cfr. Farina 1994, 401-402.

Maria Veracini costituiscono il modello stilistico-formale a cui l'opera tartiniana guarda<sup>3</sup>. Nonostante ciò, i concerti di Tartini rappresentano, per molti aspetti, un *unicum* nel panorama musicale settecentesco. Il compositore, infatti, raccoglie l'eredità della tradizione passata e coeva e la reinterpreta in creazioni musicali uniche nonostante non abbiano mantenuto una fama duratura nei secoli. Questo contributo si propone di descrivere e contestualizzare, da una prospettiva teorica e musicale, la concezione stilistica e formale del concerto tartiniano nel primo periodo compositivo attraverso una descrizione delle sue caratteristiche peculiari. Una migliore comprensione delle particolarità della produzione concertistica tartiniana permette dunque di discutere, quasi un secolo dopo, l'approccio metodologico di Minos Dounias, i risultati conseguiti e i limiti delle sue indagini su questo repertorio.

### *Definire la forma e lo stile*

La ricerca muove dal lavoro di edizione critica, attualmente in corso, di ventisei concerti per violino solista e orchestra d'archi in trasmissione manoscritta, appartenenti alla «Tartinis frühe Schaffensperiode»<sup>4</sup>. La prima fase compositiva è collocata dal musicologo greco Dounias, nella pionieristica opera *Die Violonkonzerte Giuseppe Tartinis*, tra il 1721 – data in cui Tartini fu assunto come “primo violino e capo di concerto” della Cappella Antoniana di Padova – e il 1735. Questa produzione si configura come problematica sotto diversi aspetti: l'impossibilità di una datazione certa delle composizioni, la situazione complessa delle fonti, la dispersione postuma dei manoscritti e la scarsità e/o l'incompletezza di testimonianze storiche dirette e indirette rappresentano alcuni nodi della storiografia tartiniana<sup>5</sup>. Tra gli elementi da riconsiderare e indagare si annovera anche quello della destinazione performativa<sup>6</sup> su cui, sin dai primi studi, è calato il pregiudizio tautologico di un pressoché esclusivo uso e legame con il contesto musicale della Basilica Antoniana, realtà a cui il violinista fu legato quasi ininterrottamente per cinquant'anni. Insomma, diverse le problematiche e le questioni aperte con cui ci si deve confrontare quando ci si avvicina all'opera di Tartini.

Se da un lato i nodi sopra elencati non ci consentono una visione completa ed esaustiva dall'attività compositiva del Piranese, dall'altro ci obbligano a cercare in filigrana degli elementi per avvicinarci ad essa con maggiore consapevolezza. Uno di questi aspetti è proprio il modello stilistico-formale plasmato da Tartini agli esordi della lunga carriera compositiva. Tutti i concerti del primo periodo – ad eccezione del secondo concerto in Si bemolle maggiore GT Bb2 (D.117)<sup>7</sup>, che mostra un'introduzione solenne in stile imitativo – sono innanzitutto caratterizzati da un'articolazione in tre movimenti. Il movimento lento

<sup>3</sup> Dounias 1935, 5-29.




<sup>4</sup> Dounias 1935, [32].

<sup>5</sup> Cfr. Durante 2017, 67-70.

<sup>6</sup> Sulla destinazione e gli aspetti esecutivi dei concerti di Tartini si veda Canale 1995.

<sup>7</sup> Nel presente contributo le composizioni sono identificate mediante la codifica catalogografica adottata nel *Catalogo tematico delle composizioni di Giuseppe Tartini*, disponibile online: <<http://catalog.discovertartini.eu/dcm/gt/navigation.xq>> (ultimo accesso 20 febbraio 2023). Di seguito, tra parentesi tonde si trova il riferimento alla catalogazione Dounias. Cfr. Dounias 1935, 245-297.

centrale è inquadrato da due movimenti veloci, pregni di virtuosismo strumentale e accomunati, non solo dall'andamento, ma anche dalla stessa tonalità. Tuttavia, il movimento d'apertura si distingue da quello conclusivo per uno stile serio e solenne che si richiama a quello chiesastico. L'unica composizione del primo periodo che si apre con un *Largo andante* a cui seguono due movimenti veloci è il settimo concerto in La maggiore A7 (D.94). I movimenti estremi sono caratterizzati da una netta giustapposizione tra le sezioni di insieme, *tutti*, e quelle solistiche, *solo e/o soli*. Questa divisione viene marcata da Tartini in diversi modi: dall'impiego di una pausa che funge da cesura, all'espedito dello svuotamento sonoro, al cambio di registro del violino solista. Le tre tipologie sono esemplificate nella tabella seguente.

	Tipologie di divisione	Esempio musicale
1	Pausa come cesura	 <p data-bbox="632 1151 1342 1218">Fig. 1 <i>Concerto per violino e orchestra in Mi minore</i> GT e3 (D.57), I mov., bb. 11-13.</p>
2	Svuotamento sonoro	 <p data-bbox="632 1554 1342 1621">Fig. 2 <i>Concerto per violino e orchestra in La maggiore</i> GT A7 (D.94), II mov., bb. 12-14.</p>
3	Cambio di registro	 <p data-bbox="632 1935 1342 1998">Fig. 3 <i>Concerto per violino e orchestra in Si bemolle maggiore</i> GT Bb1 (D.116), I mov., bb. 16-18.</p>



Tartini, dunque, impiega una struttura a ritornelli, tipica del linguaggio strumentale veneziano, tuttavia, come osserva Piotr Wilk:

In [Tartini's] approach, the [ritornello] form is far from the prototypes of Vivaldi. Tartini significantly redefined the role of its constituent parts, guided by different aesthetic premises. [...] He limits the number of themes in ritornellos and relies more on reworking one or two ideas than sequencing numerous contrasting sections. He also reduced the number of keys visited, heading towards the polarised dominant-tonic plans [...]. Thanks to that, his forms are quite homogeneous, transparent and restrained in their expression<sup>8</sup>.

Il perno strutturale del primo movimento è costituito dagli episodi solistici caratterizzati da spiccato virtuosismo violinistico e dall'assoluta preminenza dello strumento concertante ottenuta mediante sia l'intensa figurazione della linea melodica del solista sia attraverso la rarefazione dell'accompagnamento orchestrale. Quest'ultimo, variamente composto, ricopre una duplice funzione, da un lato quella di sostegno armonico, dall'altro quella di commento attraverso la ripresa di incisi tematici dialoganti. I *solì*, come già riscontrato da Dounias<sup>9</sup>, si presentano come creazioni autonome; tuttavia, a differenza di quanto avviene nella coeva produzione vivaldiana, essi non hanno una mera funzione di collegamento tra due *tutti* susseguenti. In Tartini, infatti, le sezioni solistiche sono ben integrate nello scheletro formale sia sotto il profilo melodico che tonale. Per quanto riguarda invece l'invenzione tematica, il compositore esibisce tutta la sua abilità nell'elaborare semplici incisi a partire dalle note che costituiscono la scala e/o l'arpeggio della tonalità d'impianto del concerto<sup>10</sup>. Queste idee musicali, nel corso della composizione, vengono frequentemente rielaborate secondo i principi di efficienza ed economia dei materiali tematici. Ad articolare e modellare la forma della composizione concorre anche l'utilizzo di progressioni melodiche e armoniche e la ripetizione, sia di intere sezioni che di piccoli frammenti<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Traduzione: «Nell'approccio [di Tartini], la forma [del ritornello] è lontana dai prototipi di Vivaldi. Tartini ridefinisce in modo significativo il ruolo delle sue parti costitutive, mosso da diverse premesse estetiche. [...] Egli limita il numero di temi nei ritornelli e si affida più alla rielaborazione di una o due idee che alla successione di numerose sezioni contrastanti. Egli inoltre riduce il numero delle tonalità, orientandosi verso piani polarizzati attorno a dominante-tonica [...]. Grazie a ciò, le sue forme sono abbastanza omogenee, trasparenti e contenute nella loro espressione». Wilk 2020, 216.

<sup>9</sup> Dounias 1935, 48-75.

<sup>10</sup> I cerchi e il rettangolo in rosso della figura n. 4 evidenziano rispettivamente le note della triade, allo stato fondamentale, costruita sulla tonica e la scala di La maggiore.

<sup>11</sup> La ripetizione di frammenti musicali è sottolineata, sempre nella figura n. 4, da rettangoli blu.

**Allegro ma non molto**

Fig. 4 Concerto per violino e orchestra in La maggiore GT A5 (D.92), I mov., bb. 1-3.

Un discorso a sé merita invece il secondo movimento dei concerti del periodo. Come già evidenziato nelle monografie di Dounias e di Elisa Grossato<sup>12</sup>, il movimento centrale ha una dimensione embrionale – se raffrontata al primo e al terzo movimento –, tuttavia, si rintraccia un duplice atteggiamento compositivo che identifica, a mio avviso, due tipologie. La prima è caratterizzata da una giustapposizione fra sezioni d’insieme e quelle solistiche. Questa articolazione da un lato amplia il movimento in termini di sviluppo formale, dall’altro concorre alla creazione di una struttura omogenea e coesa in cui i tre movimenti del concerto sono organizzati secondo l’alternanza *tutti/solo*. La cantabilità viene affidata allo strumento concertante: la linea melodica è riccamente ornata con figurazioni espressamente indicate in partitura. Nella seconda tipologia rientrano invece quei movimenti lenti concepiti come arie per violino solista di lunghezza più contenuta rispetto alla prima tipologia e spesso in forma bipartita, indicata mediante segno di ritornello. L’assoluto protagonista è il violino solista che dall’inizio intona una linea melodica sostenuta dall’orchestra d’archi<sup>13</sup> che ha esclusiva funzione di sostegno armonico. L’accompagnamento orchestrale, volutamente asciutto ed essenziale, conferisce respiro e cantabilità alla linea melodica. In prevalenza al movimento lento centrale si riconnette infine un aspetto peculiare della produzione di Tartini, l’uso dei “motti” così come sono stati battezzati dai ricercatori<sup>14</sup>. Si tratta di brevi incisi poetici, spesso in scrittura cifrata, anteposti ad alcuni movimenti di concerti che il musicista utilizza come “stimoli” compositivi, e che non solo costituiscono una manifestazione dell’eclittismo tartiniano, ma sono anche rivelatori di alcuni aspetti che concorrono alla contestualizzazione delle composizioni.

Prendiamo come esempio il motto «Spiegata ch’ha la rete sotto le verdi fronde il cacciatore s’asconde e dolce suona» (in scrittura cifrata) anteposto al movimento centrale del concerto GT D3 (D.17) e visibile nella figura n. 5.

<sup>12</sup> Grossato 1999, 17-29.

<sup>13</sup> Il primo concerto in Si bemolle maggiore GT Bb1 (D.116) rappresenta un caso singolare perché la linea del violino solista è accompagnata dal solo basso continuo.

<sup>14</sup> Cfr. Durante 2007; Wilk 2018.

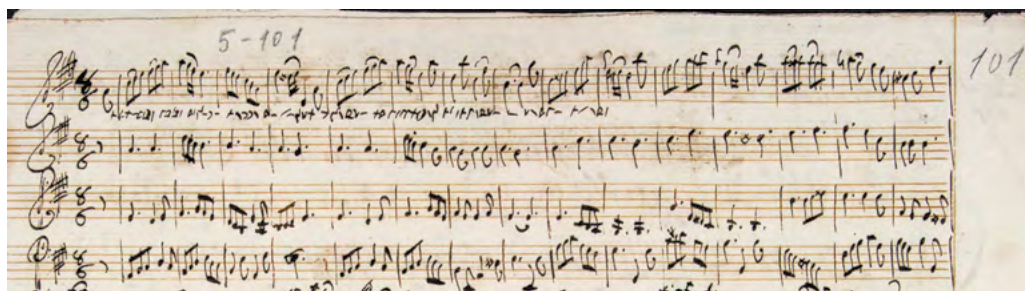


Fig. 5 *Concerto per violino e orchestra in Re maggiore* GT D3 (D.17), II mov., bb. 1-15.

Tartini ricava la citazione dal testo dell'aria che chiude l'atto I de *Il Clime-ne*, dramma in musica eseguito al Teatro Mantica di Udine per il carnevale del 1722. L'autore dei versi non è noto mentre la musica, come si evince dal libretto, è del compositore Giovanni Antonio Bioni di cui si hanno scarse notizie biografiche<sup>15</sup>. Ciò che, tuttavia, suscita la nostra curiosità è il fatto che Bioni fu attivo come cantante e compositore d'opera a Praga a partire dal 1724, ossia un anno dopo l'arrivo dello stesso Tartini nella città boema. Nel maggio 1724, Bioni fu infatti ingaggiato da Antonio Denzio a Venezia per servire, in qualità di compositore, la compagnia Peruzzi che fu, per tutta l'estate del medesimo anno, a servizio del conte e mecenate musicale Franz Anton von Sporck. Questi aspetti sollevano dunque una serie di interrogativi: come e dove Tartini è entrato in contatto con il testo di un'opera che ha conosciuto una scarsa circolazione? È legittimo ipotizzare che ciò possa essere avvenuto a Venezia tra il 1722-1723 oppure a Praga tra il 1724-1726? L'appartenenza ad un ambiente musicale comune – quello veneziano prima e quello dell'aristocrazia boema dopo – potrebbe aver favorito l'incontro tra i due musicisti e aver portato ad uno scambio diretto delle loro composizioni? Si tratta di domande a cui forse non sarà possibile dare una risposta definitiva; tuttavia, dal confronto tra il motto tartiniano e il testo tradito nel libretto si ricavano alcuni dati. Dalla comparazione non si rilevano varianti: questo porta ad ipotizzare che Tartini abbia ricavato la citazione da una versione stampata del libretto oppure dalla partitura operistica anziché restituirla affidandosi solamente alla sua memoria. Altro elemento è che la data del libretto si pone come *terminus post quem* per la composizione del concerto.

#### *Per una prospettiva teorica*

Le caratteristiche della forma concerto tartiniana sopra esposte possono essere confrontate con la prima descrizione sistematica del primo movimento del concerto solistico che la letteratura teorica settecentesca ci offre. Si tratta del trattato *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* di Johann Joachim Quantz, datato 1752:

<sup>15</sup> Cfr. Hansell 2001.

[Il primo movimento del concerto serio richiede innanzitutto] un Ritornello pieno di maestà lavorato bene in tutte le parti; secondariamente aver deve un canto grazioso, ed intelligibile; in terzo luogo delle vere imitazioni; in quarto luogo si può levare li migliori pensieri del Ritornello, e collocarsi ponno tra li Soli, ed anche inchiudervili; in quinto luogo bisogna che la parte fondamentale abbia il canto pieno di una buona melodia di Basso; in sesto luogo non è d'uopo formare maggiori Ripieni, di quello la parte principale non concede; mentre il raddoppiare le parti principali è cagione bene spesso di miglior esito, di quello sia il sforzare li Ripieni; in settimo luogo il moto del Basso, e dei Ripieni non deve togliere la vivezza della parte principale, ne meno renderla stordita, o farla affatto tacere; in ottavo luogo deve osservarsi nel Ritornello una proporzionata lunghezza [...]<sup>16</sup>.

L'autore inoltre prescrive la preminenza della parte dello strumento solista, che non deve essere soffocata dall'accompagnamento orchestrale composto «ora di molte parti, ora di poche». Sulla conclusione del movimento, afferma che essa non deve essere affrettata, ma è necessario risolvere «con somma diligenza, e non con molta prestezza». Non bisogna introdurre troppe idee ma riprendere i «più graziosi» temi musicali del movimento, infine, l'ultimo *tutti* deve contenere la seconda parte del primo ritornello e concludersi brevemente<sup>17</sup>.

Il musicista tedesco definisce dunque, nell'ultimo capitolo della dissertazione, un elenco di elementi strutturali ed estetici che caratterizzano il concerto solista in stile serio. Con questa espressione, Quantz si riferisce alla musica strumentale destinata alla liturgia della chiesa cattolica romana, rivolta ad eccitare nell'ascoltatore le passioni e a consentire il passaggio da una passione all'altra in piena adesione con la teoria degli affetti settecentesca. La citazione restituita ci consente di formulare alcune considerazioni circa gli aspetti che Quantz ritiene essenziali nella forma concerto. Innanzitutto, l'importanza assegnata all'equilibrio sonoro tra le parti strumentali che è definito a partire dalla linea del violino principale. Per ottenere ciò «è talora preferibile nella condotta delle parti il raddoppio della parte solistica, per esempio ad opera dei violini primi e secondi, rispetto ad una scrittura con molte parti interne (di ripieno)»<sup>18</sup>. In secondo luogo, il primo movimento del concerto deve essere contrassegnato da una «proporzionata lunghezza», risultato di un rapporto misurato tra le sezioni solistiche e il ritornello, ossia il periodico ritorno del *tutti* da cui il compositore attinge i migliori pensieri musicali, quasi fosse *fons et origo* di questi ultimi. Infine, per il musicista, è centrale l'aspetto della cantabilità, raggiunta mediante sia una melodia graziosa, naturale e intelligibile affidata allo strumento concertante, sia una «buona melodia di Basso» contrassegnata da pienezza e che funge dunque da controcanto al solista. Questi principi erano funzionali, secondo Quantz, all'ascoltatore per giudicare in maniera consapevole il valore sia dell'esecutore che della composizione.

La descrizione fornita da Quantz suscita il nostro interesse non solo per il suo rilievo storico-critico ma anche per il fatto che ben si attaglia alle caratteristiche sopra elencate ricavate dall'analisi dei concerti tartiniani. È interessante dunque chiederci se oggi sia possibile guardare a questa descrizione come *ter-*

<sup>16</sup> Quantz 1992, 372-373.

<sup>17</sup> Quantz 1992, 373-374.

<sup>18</sup> Quantz 1992, 373, nota 15.

*minus ante quem* per le composizioni di Tartini. In altre parole, possiamo impiegare il trattato di Quantz come una sorta di spartiacque temporale per collocare le composizioni tartiniane che riflettono questa descrizione? Lascio appositamente aperta la domanda per avviarmi alle conclusioni e riflettere dunque, a partire da quanto esposto finora, sul lavoro di Minos Dounias.

### Conclusioni

Dalle caratteristiche sopra elencate, si evince come il modello stilistico-formale plasmato da Tartini all'inizio della carriera compositiva presenti una stretta relazione sia con la tradizione passata, e in particolare con quella coreliana, sia con la produzione concertistica veneta del Settecento: l'opera tartiniana si colloca dunque a cavallo tra due stagioni culturali. Tuttavia, i concerti del Piranese mostrano carattere di unicità grazie anche alla naturalezza, alla chiarezza e all'economia dei mezzi compositivi ed espressivi impiegati. A partire dalla fine dell'Ottocento, molteplici studiosi hanno dimostrato interesse verso la figura e l'opera di Tartini dando avvio a una vera e propria "Tartini Renaissance". Tra questi, non possiamo dimenticare Minos Dounias: il musicologo greco ha impresso un notevole impulso agli studi sul violinista piranese compiendo una prima ricognizione delle fonti e individuando 125 concerti per violino solista. Tuttavia, nella suddivisione in tre periodi della produzione tartiniana – suddivisione convenzionale che si ispira con ogni probabilità alla tripartizione tardo ottocentesca dell'attività artistica di Beethoven – Dounias non prende in considerazione un aspetto che influisce sulla componente stilistica delle composizioni, la destinazione. Diverse, infatti, sono le fonti che collegano l'attività del musicista a realtà esterne alla Basilica Antoniana: dall'Accademia dei Ricovrati di Padova, all'Ospedale della Pietà a Venezia, a concerti privati che teneva nei palazzi lagunari in occasione di visite ufficiali. A titolo di esempio, il principe elettorale di Sassonia Federico Cristiano, durante la sua lunga sosta a Venezia tra il 1739 e il 1740, ascolta Tartini, nella sua residenza a Palazzo Foscari, due volte, il 2 aprile e il 10 maggio 1740 scrivendo rispettivamente nel suo diario, *Journal du voyage*, «J'entendis [...] le fameux joueur de violon nommé Tardini et je puis bien dire qu'il m'a plu davantage que tous les autres que j'ai entendus» e ancora «Tardini etant retourné ici à Venise je l'entendis l'après midi chez moi, et il joua à merveille»<sup>19</sup>.

In secondo luogo, ci si deve interrogare se questa ripartizione in periodi rappresenti un elemento ineludibile per gli studiosi o invece non rischi di generare condizionamenti. La suddivisione e l'organizzazione in tre periodi ha sicuramente il pregio di conferire ordine ai concerti consentendo di formu-

<sup>19</sup> Traduzioni: «Ho sentito [...] il famoso violinista Tardini e posso ben dire che mi è piaciuto più di tutti gli altri che ho sentito»; «Tardini essendo tornato qui a Venezia l'ho sentito nel pomeriggio a casa mia, e ha suonato meravigliosamente». Il *Journal du voyage*, resoconto in tre volumi del viaggio del Principe, è conservato presso la Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, 10026, Geheimes Kabinett (SAD), Loc. 355/03-05. Il diario di viaggio è stato trascritto da Maureen Cassidy-Geiger in *Incognito: the 'Comte de Lusace' on the Grand Cure in Italy, 1738-40* <<https://comtedelusace.wordpress.com/category/joseph-anton-gabaleon-von-wackerbarth-salmour-1685-1761/>> (ultimo accesso 5 aprile 2023). Per il presente scritto sono state consultate le trascrizioni disponibili online.

lare alcune ipotesi circa uno sviluppo del linguaggio compositivo dell'autore. Tuttavia, è necessario chiedersi: chi avverte come esigenza questa suddivisione? Nel cercare di rispondere a questa domanda, non possiamo non notare che questa necessità sicuramente non era essenziale per lo stesso Tartini che, a differenza di numerosi compositori a lui coevi, non registra alcuna datazione nei suoi autografi.

### Ringraziamenti

Ringrazio innanzitutto il mio tutor, il Prof. Sergio Durante, per la disponibilità e per i consigli che hanno portato alla versione finale del testo. Un sentito ringraziamento è inoltre rivolto a Padre Alberto Fanton, direttore della Biblioteca Antoniana di Padova, per avermi concesso l'autorizzazione a pubblicare l'immagine qui riprodotta e per l'ospitalità dimostrata sin dall'inizio delle mie ricerche tartiniane.

### Bibliografia

- Balthazar S. L. 1983, *Intellectual History and Concepts of the Concerto: Some Parallels from 1750 to 1850*, «Journal of the American Musicological Society», XXXVI/1, 39-72.
- Bellinati C. 1994, Contributo alla biografia padovana di Giuseppe Tartini, con nuovi documenti, in A. Bombi, M. N. Massaro (a cura di), *Tartini. Il tempo e le opere*, Bologna, 23-35.
- Canale Degrassi M. 1995, Destinazione e aspetti esecutivi dei Concerti per violino di Giuseppe Tartini: contributi per un approfondimento, in A. Dunning (a cura di), *Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764)*, Lucca, 151-173.
- Capri A. 1945, *Giuseppe Tartini*, Milano.
- Dounias M. 1935, *Die Violonkonzerte Giuseppe Tartinis als Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit und einer Kulturepoche*, Zürich.
- Durante S., 2007, *Studi su Mozart e il Settecento*, Lucca, 167-207. Pubblicato anche in Gallagher S., Kenly T. F. (eds.), *The Century of Bach & Mozart*, Harvard University Press, Cambridge, 145-186.
- Durante S. 2017, *Tartini, Padova, l'Europa*, Livorno.
- Farina E. 1994, Pubblicare oggi le opere di Tartini, in A. Bombi, M. N. Massaro (a cura di), *Tartini. Il tempo e le opere*, Bologna, 401-408.
- Frasson L. 1972, *Giuseppe Tartini primo violino e capo concerto nella Basilica del Santo: l'uomo e l'artista*, «Il Santo», XII/1-2, 65-152.
- Gillio P. G. 2000, *Tre concerti di Giuseppe Tartini per le virtuose della Pietà*, «Studi musicali», XXIX, 241-249.
- Grossato E. 1999, *I concerti per violino e orchestra di Giuseppe Tartini*, Verona.
- Hansell S. (revised by Freeman D. E.), Bioni, Antonio, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03111>> (ultimo accesso 16 aprile 2023).
- Petrobelli P. 1968, *Giuseppe Tartini. Le fonti biografiche*, Wien.
- Petrobelli P. 1990, Giuseppe Tartini, in S. Durante, P. Petrobelli (a cura di), *Storia della musica al Santo di Padova*, Vicenza, 181-198.
- Petrobelli P. 1992, *Tartini, le sue idee e il suo tempo*, Lucca.
- Quantz J.J. 1992, *Trattato sul flauto traverso*, ed. it. a cura di Balestracci S., Lucca.

CHIARA CASARIN

Radole G. 1992, *Giuseppe Tartini. Note biografiche*, «Settembre Musicale», 65-72.

Valeri D. 1987, *L'Accademia dei Ricovrati alias Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti*, Padova.

Wilk P. 2018, *Poetical Mottos in Tartini's Concertos – the Latest Concordances and Questions*, «Musica Iagellonica», IX, 81-99.

Wilk P. 2020, *The Venetian Instrumental Concerto during Vivaldi's Time*, Berlin.

**SESSIONE III**  
**Interpretare le tracce:**  
**storie di opere e contesti**





## Intrecci liturgico-musicali tra Torino e Asti

CLARISSA CAMMARATA  
*Università di Trento*  
clarissa.cammarata@unitn.it

### *Abstract*

Liturgical and liturgical-music books represent a clear mirror of the society to which they belong, and through their analysis it is often possible to trace and reconstruct some historical contexts that are not yet clear. In this paper, two medieval manuscripts from Piedmont that present some interesting content-related analogies will be taken as an example: the Antiphonary XXIX of the Library of the Episcopal Seminary in Asti, which is datable to the XII or the beginning of XIII century and comes from the abbey of San Bartolomeo in Azzano, and the palimpsest Gradual-Responsorial-Antiphonary gr. 2631 of the Bibliothèque nationale de France (Département des Manuscrits), which was probably copied for/in the church or the abbey of San Solutore in Torino at the end of X century. We will therefore investigate the reasons for the mentioned similarities, which are the ‘invisible’ connections, among X and XII/XIII centuries, between the areas and the religious institutions involved.

### *Keywords*

Gregorian chant; liturgical-music books; Piedmont; Torino; Asti.

I meccanismi di circolazione della cultura nel mondo medioevale risultano spesso ‘invisibili’ all’occhio dell’uomo moderno, già ostacolato dalla distanza temporale che lo separa da tale epoca e di certo non avvantaggiato dal fenomeno di dispersione e distruzione delle fonti documentarie. Lo studio dei libri liturgici e liturgico-musicali, i quali riflettono numerose e fondamentali sfaccettature della società del Medioevo, si rivela in tal senso di estrema rilevanza: attraverso l’analisi degli aspetti codicologici, paleografici, decorativi e contenutistici a essi afferenti è possibile ricostruire non solo gli elementi storici propri della zona strettamente coinvolta nella produzione di un determinato manoscritto, ma anche, mediante il confronto con altri manufatti, i legami spesso non ancora emersi tra aree geografiche, istituzioni e figure apparentemente estranee<sup>1</sup>.

Nel presente contributo si esaminerà il caso specifico di due manoscritti di area piemontese che presentano evidenti analogie contenutistiche sia tra di loro che con altri libri liturgico-musicali<sup>2</sup>: il manoscritto gr. 2631 conservato presso il Département des Manuscrits della Bibliothèque nationale de France – ovvero il cosiddetto Palimpsesto di Torino (F-Pnm, gr. 2631) – e il cod. XXIX della Biblio-

<sup>1</sup> Sull’argomento cfr., a titolo di esempio, Baroffio 2007 e Varelli 2021.

<sup>2</sup> Si forniscono di seguito tutte le sigle RISM impiegate nel contributo: F-Pnm, gr. 2631: Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, gr. 2631; I-ASs, XXIX: Asti, Biblioteca del Seminario vescovile, XXIX; I-Tn, I.I.3: Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, I.I.3.

teca del Seminario vescovile di Asti (I-ASs, XXIX). Ipotizzando le motivazioni di tali legami, si tenterà dunque di recuperare uno specifico contesto storico, ecclesiastico e liturgico i cui particolari appaiono tutt'oggi oscuri.

F-Pnm, gr. 2631 è un *Lexicon Etymologicum* copiato agli inizi del XIII sec. nelle Puglie e presumibilmente a Soletto, dove risulta conservato almeno nel 1477<sup>3</sup>. In questa sede, tuttavia, l'interesse nei confronti del manoscritto deriva dal fatto che 48 dei suoi 195 fogli (in particolare da f. 136 a f. 183v) sono palinsesti e provengono da un Graduale-Responsoriale-Antifonario già oggetto della tesi di dottorato discussa da Christelle Cazaux-Kowalski nel 2006<sup>4</sup>. Marie-Noël Colette fu la prima, nel 1997, a rendersi conto dell'importanza di tale palinsesto, la cui notazione musicale «della Novalesa» le ha permesso di identificarlo come uno dei più antichi testimoni con notazione dell'Italia del nord<sup>5</sup>. La datazione si colloca infatti intorno all'anno Mille, ovvero tra la seconda metà del X sec. e gli inizi del successivo. Il luogo di destinazione, invece, è difficilmente individuabile: se da una parte la presenza di alcuni santi specificamente torinesi nei calendari e nei formulari – oltretutto la peculiare notazione musicale e gli elementi decorativi – permettono di circoscriverlo senza dubbio a tale area, dall'altra non sembra possibile identificare con assoluta certezza la specifica istituzione religiosa, anche a causa della natura frammentaria del manoscritto. I santi locali cui si è accennato, e in particolare i ss. Solutore, Avventore e Ottavio ai quali è riservato spazio soprattutto nella sezione del Responsoriale, permettono però all'autrice di ipotizzare che uno dei possibili luoghi di destinazione del manoscritto possa corrispondere o all'abbazia torinese di San Solutore, fondata indicativamente tra il 998 e il 1011<sup>6</sup> e rasa al suolo nel XVI sec., oppure alla basilica martiriale di San Solutore, già esistente, seppure come edificio in rovina, prima della sua ristrutturazione e incorporazione nella nuova e omonima abbazia appena accennata. Un'ulteriore ipotesi, plausibile ma non del tutto soddisfacente, prende infine in considerazione la cattedrale di Torino<sup>7</sup>.

I-ASs, XXIX è invece un Antifonario estivo, con notazione per punti legati su tetragramma tracciato a secco con i righi del *fa* e del *do* ripassati rispettivamente in rosso e in giallo<sup>8</sup>. Come asserito da Jean-François Goudesenne, «la présence s. Barthélémy et quelques particularismes ne font aucun doute sur l'origine de ce livre»<sup>9</sup>, da ricondurre per l'appunto all'abbazia di San Bartolomeo di Azzano d'Asti, la quale corrisponde oltretutto al luogo di provenienza del manoscritto<sup>10</sup>. Al contrario, la datazione pone diversi problemi: se

<sup>3</sup> Cfr. a tal proposito Jacob 1980, 63 e Colette 1997, 68.

<sup>4</sup> Cazaux-Kowalski 2006. Della medesima autrice si vedano inoltre Cazaux-Kowalski 2009a e Cazaux-Kowalski 2009b.

<sup>5</sup> Dell'autrice su F-Pnm, gr. 2631: Colette 1997; Colette 1999; Colette 2000.

<sup>6</sup> Per approfondire si veda Cancian 2005.

<sup>7</sup> A proposito delle varie ipotesi di origine e datazione di F-Pnm, gr. 2631 si rimanda a Cazaux-Kowalski 2006, vol. I, 34-60.

<sup>8</sup> Su I-ASs, XXIX si vedano: Goudesenne 2014; Gai 1997, 55; Baroffio 2011, 27. Si segnala inoltre che il manoscritto è attualmente in fase di studio nell'ambito della tesi di dottorato della scrivente (Università di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia).

<sup>9</sup> Traduzione: «la presenza di s. Bartolomeo e di varie peculiarità non permette di porre alcun dubbio sull'origine di questo libro» (Goudesenne 2014, 31).

<sup>10</sup> Gai 1997, 55.

la notazione potrebbe essere ricondotta al primo quarto del XIII sec.<sup>11</sup>, talune caratteristiche della scrittura del testo letterario porterebbero invece a retrodatare il codice al pieno secolo precedente; l'apparato decorativo avvalorerebbe maggiormente quest'ultima ipotesi, risalendo, al più presto, al secondo quarto del XII sec.<sup>12</sup>.

Tra i numerosi brani con diffusione limitata contenuti in I-ASs, XXIX, ve ne sono alcuni che, presenti anche in F-Pnm, gr. 2631 e talvolta in altri codici, permettono di far emergere alcuni legami tra i due manoscritti piemontesi. Trattasi, in particolare, di quattro antifone e due responsori.

### *Claviger regni caelorum*

L'antifona *Claviger* (o *Claves*)<sup>13</sup> *regni caelorum* è contenuta esclusivamente in I-ASs, XXIX e in F-Pnm, gr. 2631. Mentre nel primo risulta inserita come unica antifona del terzo notturno dell'ufficio dei ss. Pietro e Paolo (f. 70r), nel secondo si presenta come un'antifona processionale facente parte della sezione finale del Graduale<sup>14</sup>, con la rubrica *In natale sancti Petri* (f. 172v-171r)<sup>15</sup>.

F-Pnm  
gr.2631  
Cla- v[es? re-gni cae]lo-rum

I-ASs  
XXIX  
Cla- viger re-gni cae-lo-rum be- a- te Pe-tre princeps a-posto- lorum solve precamur sup- pli- ces nostrorum vin-cu- la pec-ca-to-rum Saecu- lo-rum a-men

Fig. 1. Trascrizione dell'antifona *Claviger regni caelorum*.

Come in parte già sottolineato da Cazaux-Kowalski, il testo letterario dell'antifona presenta qualche analogia con altri brani – antifone e responsori – contenuti in manoscritti prevalentemente ispanici, catalani, aquitani, del

<sup>11</sup> Cfr. Goudesenne 2014, 31, che data il cod. complessivamente tra il 1190 e il 1220 ca., e Baroffio 2011, 27, che lo data al primo quarto del sec. XIII.

<sup>12</sup> Secondo quanto emerso da un'analisi di alcune iniziali maggiori compiuta dal prof. Fabrizio Crivello.

<sup>13</sup> Cazaux-Kowalski 2006, vol. I, 163, sottolinea che a causa della scarsa leggibilità non è possibile comprendere con esattezza se la parola iniziale sia *Claves* o, più verosimilmente, *Claviger*.

<sup>14</sup> Ovvero una sezione contenente la maggior parte del repertorio processionale di tale libro, esaminata principalmente in Cazaux-Kowalski 2009b.

<sup>15</sup> Sull'antifona in F-Pnm, gr. 2631 cfr. Cazaux-Kowalski 2006, vol. I, 163-165; vol. II, 313-314, 421; vol. III, 542, 544.

sud-est della Francia ma anche italici<sup>16</sup>; tuttavia, le comparazioni melodiche con tali canti, effettuate laddove possibile, non hanno dimostrato alcuna corrispondenza.

La scarsa leggibilità della *scriptio inferior* di F-Pnm, gr. 2631 ha permesso un confronto melodico con solo parte dell'antifona, in particolare la porzione di testo a partire dalla parola *solve*<sup>17</sup>. La notazione adiaستمatica «novalicence» di F-Pnm, gr. 2631, laddove visibile, sembra essere complessivamente sovrapponibile a quella diastematica di I-ASs, XXIX, la quale rivela una melodia in settimo modo. Oltre ad alcuni punti in cui i neumi di F-Pnm, gr. 2631 risultano completamente illeggibili (prima sillaba di *nostrorum* e prime due di *vincula*, oltre alla *differentia*), divergono in particolare l'ultima sillaba di *supplices* (in cui I-ASs, XXIX conta un elemento neumatico in più rispetto alle due *clives* di F-Pnm, gr. 2631), l'ultima di *nostrorum* e l'ultima di *vincula* (in corrispondenza delle quali è F-Pnm, gr. 2631 ad avere un elemento neumatico in più); la cadenza finale differisce invece in maniera piuttosto rilevante, recando, in F-Pnm, gr. 2631, un *torculus* al posto del *tractulus* di I-ASs, XXIX, e dunque facendo supporre che la formula melodica del primo consistesse nella tipica cadenza *sol-la-sol sol* (in corrispondenza delle ultime due sillabe di *peccatorum*).

#### *Beati Iohannis praecursoris*

A proposito delle particolarità melodiche relative ad alcuni canti di I-ASs, XXIX, Goudesenne cita, trascrivendone l'*incipit*, l'antifona *Beati Iohannis praecursoris*, evidenziando che «les antiennes de procession des laudes ou des vèspres» contenute nel cod. «sont des compositions locales ou régionales, peu représentées dans les bases de *Cantus Index*»<sup>18</sup>. In effetti, anche tale antifona sembra essere contenuta unicamente nei due manoscritti in questione. All'interno di F-Pnm, gr. 2631 compare nella sezione dell'Antifonario per la festa di s. Giovanni Battista (f. 176r, col. B), ma non come antifona processionale, bensì – presumibilmente – come antifona al *Magnificat* dei secondi vespri<sup>19</sup>. In I-ASs, XXIX è rubricata invece come antifona processionale e inserita alla fine dei secondi vespri sempre per la festa di s. Giovanni Battista (f. 62r).

<sup>16</sup> Cfr. i repertori CRIT, CAIT, Cantus Index (nn. 004009, 007261, 203383, 203402, 601554, 602100) e Cazaux-Kowalski 2006, vol. I, 163-165.

<sup>17</sup> In questa e nelle trascrizioni seguenti il testo letterario preso come riferimento è quello di I-ASs XXIX, mentre in corrispondenza degli altri manoscritti vengono trascritte esclusivamente le eventuali varianti contenutistiche e/o grammaticali (ma non quelle ortografiche); si segnala inoltre che vengono normalizzati esclusivamente i dittonghi, che la notazione di F-Pnm gr. 2631 viene trascritta solamente laddove visibile e leggibile e che nelle trascrizioni delle notazioni diastematiche si è tentato di rispettare il più fedelmente possibile i raggruppamenti e la disposizione degli elementi neumatici dei manoscritti.

<sup>18</sup> Traduzione: «le antifone processionali delle lodi o dei vespri» [...] «sono di composizione locale o regionale, poco rappresentate nel *database* di Cantus Index» (Goudesenne 2014, 50).

<sup>19</sup> La rubrica non è visibile. Cfr. Cazaux-Kowalski 2006, vol. II, 366, 454; vol. III, 600.



ferimento ai nomi dei santi, adattandosi quindi facilmente ad altre occasioni liturgiche legate ai martiri in generale.

Oltre a F-Pnm, gr. 2631 e a I-ASs, XXIX vi è questa volta un ulteriore manoscritto contenente il responsorio in oggetto (ai ff. 21r-22r), ovvero il cod. I.I.3 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (I-Tn, I.I.3), il quale riporta, tra l'altro, l'intero ufficio dei santi in questione. Tale codice è databile al XV sec. e proviene dall'abbazia di San Solutore: tenendo in considerazione che la diffusione culturale dei ss. Solutore, Avventore e Ottavio non era finora emersa al di fuori della diocesi di Torino, la presenza di *O sancta Christi* in I-ASs, XXIX diviene un indizio ancor più significativo di probabili relazioni tra l'ambiente di San Solutore e l'abbazia di San Bartolomeo.

Come osservato da Cazaux-Kowalski, il testo letterario del verso è tratto dalla già citata Passione dei tre santi, mentre il responso consiste in un «emprunt à l'office de saint Paul, dont plusieurs pièces citent un passage de la seconde Épître à Timothée (II Tim. 4:7)» adattato peraltro «à d'autres offices de saints»<sup>22</sup>. Nei tre manoscritti si presenta con alcune varianti, visibili in corsivo nella seguente tabella.

	<i>F-Pnm, gr. 2631</i>	<i>I-ASs, XXIX</i>	<i>I-Tn, I.I.3</i>
<i>rsp</i>	O sancta Christi martyrum praeconia qui bonum certamen certaverunt cursum consumaverunt <i>fide</i> servaverunt	O sancta Christi martirum praeconia qui bonum certamen certaverunt cursum consumaverunt <i>fidem</i> servaverunt	O sancta Christi martyrum praeconia qui bonum certamen certaverunt cursum consumaverunt <i>et fidem</i> servaverunt
<i>vrs</i>	In fide Christi perseverantes eiusque nomen cum magna exultatione confidentes interfecti gladio <i>preciosum</i> sanguin[em glorioso]sa morte fuderunt	In fide Christi perseverantes eiusque nomen cum magna exultatione confidentes interfecti gladio <i>gloriosum</i> sanguinem gloriosa morte fuderunt	In fide Christi perseverantes eiusque nomen cum magna exultatione confidentes interfecti gladio <i>preciosum</i> sanguinem gloriosa morte fuderunt
<i>rpt</i>	<i>Qui bonum</i>	<i>Fidem</i>	<i>Et [fidem]</i>

Se la parola *fide* di F-Pnm, gr. 2631 è molto probabilmente un errore del copista, l'aggiunta della congiunzione *et* in I-Tn, I.I.3 potrebbe essere motivata da un «remaniement du répons originel, lié probablement au déplacement de l'endroit choisi pour la reprise»<sup>23</sup>; nonostante anche I-ASs, XXIX posizioni la *repetenda* in corrispondenza di *fidem* – a differenza, com'è evidente, di F-Pnm, gr. 2631 –, esso si comporta diversamente, non operando alcuna aggiunta. Infine, I-ASs, XXIX si discosta dagli altri due testimoni nel verso, dove reca *gloriosum* in luogo di *preciosum*: ciò potrebbe essere dovuto o a un errore di distrazione del copista che, guardando il seguito del testo in cui compare la parola *gloriosa*, potrebbe averla sbadatamente riprodotta anche nel punto precedente (seppur declinata correttamente), oppure a una diversa lezione nel testimone che I-ASs XXIX potrebbe aver preso come antografo.

<sup>22</sup> Traduzione: «prestato dall'ufficio di s. Paolo, nel quale numerosi pezzi citano un passaggio dalla Lettera a Timoteo (II Tim. 4:7)» [...] «ad altri uffici di santi» (Cazaux-Kowalski 2006, vol. I, 220).

<sup>23</sup> Traduzione: «rimaneggiamento del responsorio originale, legato probabilmente alla dislocazione del punto selezionato per la ripresa» (Cazaux-Kowalski 2006, vol. I, 221).

F-Pnm  
gr.2631

I-Tn  
I.1.3

I-ASs  
XXIX

O san-cta Chri-sti mar-ti-rum praeco-ni-a qui

fi- de

(et)

bo-num cer-tamen cer-ta-ve-runt cur-sum con-su-ma-ve-runt fi-dem ser-

va-ve-runt ¶ In fi-de Chri-sti perse-ve-ran-tes eiusque nomen cum magna exul-

preci-o-sum san-gui-n[em glori-o]-sa

preci-o-sum

ta-ci-o-ne con-fi-tentes inter-fecti gladi-o glori-o-sum san-gui-nem glo-ri-o-sa mor-

te fu-de-runt

The image shows a musical score for a responsory. It features two vocal parts: I-Tn (Tenor) and I-ASs (Soprano). The piano part is labeled 'F-Pnm gr.2631'. The score includes handwritten musical notations above the vocal lines. The lyrics are in Latin and are aligned with the vocal lines. The text is: 'O san-cta Chri-sti mar-ti-rum praeco-ni-a qui fi- de (et) bo-num cer-tamen cer-ta-ve-runt cur-sum con-su-ma-ve-runt fi-dem ser-va-ve-runt ¶ In fi-de Chri-sti perse-ve-ran-tes eiusque nomen cum magna exul-preci-o-sum san-gui-n[em glori-o]-sa preci-o-sum ta-ci-o-ne con-fi-tentes inter-fecti gladi-o glori-o-sum san-gui-nem glo-ri-o-sa mor-te fu-de-runt'. The score is enclosed in a rectangular frame.

Fig. 3. Trascrizione del responsorio *O sancta Christi*.



Dal confronto tra I-ASs, XXIX e I-Tn, I.I.3 appare evidente che lo scheletro delle due melodie (in ottavo modo) sia il medesimo; osservando nel dettaglio, si noteranno delle divergenze riguardanti principalmente l'ornamentazione delle note principali: ad esempio, l'*incipit* del responso – sino a *martyrum* – è maggiormente ornato in I-ASs, XXIX. Le melodie corrispondenti alle ultime due parole del verso differiscono invece in modo significativo, purtuttavia terminando entrambe in *sol*. Decisamente più complicato è il confronto con quanto leggibile della notazione di F-Pnm, gr. 2631, che però sembra complessivamente corrispondere alle notazioni diastematiche: il disegno melodico delle prime due parole coincide perfettamente con la melodia di I-Tn, I.I.3, mentre nella seconda sillaba di *praeconia* mancherebbe, nei confronti di entrambi, di un elemento neumatico, ovvero del secondo elemento grave del *torculus*, e il *climacus* di tre suoni su *qui* combacia con quello di I-ASs, XXIX. La notazione «novalicense» diverge poi con quelle su tetragramma in svariati punti, ma sempre a livello ornamentale: si può dunque affermare che tutte e tre le melodie derivano dal medesimo responsorio originario.

#### *Altri brani*

Oltre ai canti finora esaminati, è importante menzionarne alcuni che, seppure poco diffusi, sono contenuti in manoscritti di svariate provenienze, oltre a F-Pnm, gr. 2631 e I-ASs, XXIX.

L'antifona *Domine tu omnia* (F-Pnm, gr. 2631, f. 154v; I-ASs, XXIX, f. 68r) è inoltre attestata in manoscritti di provenienza e/o origine ispanica (El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, L.III.4, ff. 32r-v), e più in particolare aragonese (Huesca, Archivo Musical de la Catedral de Huesca, 9, ff. 130v, 133r) e catalana (Toledo, Archivo y Biblioteca Capitulares de la Catedral de Toledo, 44.1, f. 104r), occitana (Albi, Médiathèque d'Albi-centre Pierre-Amalric, 44, f. 104v), provenzale (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, lat. 1090, f. 175r) e normanna (Rouen, Bibliothèque patrimoniale Villon, 248, ff. 9v, 50r), ma anche dell'Italia centrale (Roma, Biblioteca Vallicelliana, C.5)<sup>24</sup>.

L'antifona *Christus surrexit a mortuis primitiae* (F-Pnm, gr. 2631, f. 155; I-ASs, XXIX, f. 7r) sembra invece di composizione e diffusione locale, essendo contenuta anche in due manoscritti di ambito novalicense (Oxford, British Libraries, Douce 222, f. 195v; Torino, Biblioteca Reale, Varia 1, f. 228v)<sup>25</sup>; la presenza del canto in un Antifonario frammentario dell'Italia centrale (Arezzo, Archivio di Stato, 95)<sup>26</sup> pone però dei dubbi, a tal riguardo.

Alle due antifone appena menzionate è possibile aggiungere il responsorio *Tu rex gloriae*, attestato in F-Pnm, gr. 2631 (f. 144r), in I-ASs, XXIX (f. 243v) e nel repertorio ambrosiano<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Cfr. Cantus Index (n. 201359) e CAIT.

<sup>25</sup> Cazaux-Kowalski 2006, vol. I, 156.

<sup>26</sup> Cfr. CAIT.

<sup>27</sup> Cfr. l'Antifonario di Muggiasca (Milano, Museo Diocesano, inv. 2002.108.003, vol. A, f. 175r), per cui si rimanda a Baroffio 2015; Magistretti 1904, 58; CRIT.

### Conclusioni

La presenza delle due antifone *Claviger regni caelorum* e *Beati Iohannis praecursoris* in F-Pnm, gr. 2631 e in I-ASs, XXIX, oltreché del responsorio *O sancta Christi* attestato anche nel cod. I-Tn, I.I.3 proveniente dall'abbazia di s. Solutore, è significativa e probabile sintomo di intrecci avvenuti a qualche livello tra le aree geografiche o, persino, tra le istituzioni religiose coinvolte. A tal proposito è interessante notare che, soprattutto tra i secc. X e XI, i confini tra le diocesi di Torino e di Asti erano tutt'altro che stabili e ospitavano infatti presenze territoriali ed ecclesiastiche piuttosto contestate. Tra queste è certamente degna di nota Stuerda (altrimenti detta Stodegarda), che almeno sino al 1041 si trovava nel territorio diocesano di Asti – come confermato da un diploma imperiale di Enrico III – mentre nel 1065 risulta essere sotto giurisdizione del vescovo di Torino; quasi un secolo più tardi, prima il vescovo Arberto (verso il 1140) e poi il successore Oberto (tra il 1144 e il 1147) donarono rispettivamente le chiese di s. Salvatore e di s. Maria presso Stuerda proprio all'abbazia di s. Solutore<sup>28</sup>. Ad ogni modo, è certamente azzardato pensare a uno scambio liturgico-musicale tra s. Solutore e la circoscrizione astigiana attraverso Stuerda senza ulteriori indizi.

I motivi delle analogie contenutistiche riscontrate tra i manoscritti sono da ricercare, più probabilmente, nei rapporti – diretti o indiretti – tra le istituzioni protagoniste nella produzione degli stessi. Tuttavia, tenendo in considerazione che il luogo di destinazione di F-Pnm, gr. 2631 non è stato in realtà individuato con certezza e che quella di s. Solutore rimane un'ipotesi, la questione si complica ulteriormente; il cartario dell'abbazia di s. Bartolomeo<sup>29</sup>, inoltre, lascia un enorme vuoto documentario dall'anno della fondazione, ovvero il 952, sino al 1151, non aiutando dunque a raggiungere conclusioni tangibili in tale direzione.

Come però si è potuto evincere soprattutto dai canti *Domine tu omnia, Christus surrexit a mortuis primitiae* e *Tu rex gloriae*, sarebbe doveroso ampliare l'indagine anche ai contesti di appartenenza degli altri manoscritti menzionati. Inoltre, è importante ricordare che i libri e i frammenti liturgici e liturgico-musicali sopravvissuti sino a oggi costituiscono solo una minima parte del patrimonio che invece circolava nel mondo medioevale; risulta pertanto indispensabile continuare a scavare in istituzioni come archivi e biblioteche, che senza dubbio conservano ancora molto materiale che non aspetta altro di essere scoperto per rivelare e svelare, dopo secoli e secoli, l'invisibile.

### Ringraziamenti

Per la disponibilità e le preziose indicazioni fornitemi si ringraziano sentitamente i/le proff./sse e i/le dott./ri/sse Giacomo Baroffio, Christelle Cazaux-Kowalski, Fabrizio Crivello, Marco Gozzi, Pietro Moroni e Federica Toniolo. Si

<sup>28</sup> Cognasso 1908, 268-269, doc. XXXII bis; Casiraghi 1979, 40-41. In realtà, la questione è ancor più controversa e necessitante di un approfondimento dal momento che, come asserito in Visconti 2006, 26-27 – e verificabile in Cognasso 1908, 3, doc. I – tale abbazia nasceva già con in dote la *curtis* di Stuerda.

<sup>29</sup> Cotto, Fissore, Nebbia 1997.

ringraziano infine la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino e la Biblioteca del Seminario vescovile di Asti.

### Bibliografia

- Alessio F. 1903, *I Martiri Tebei in Piemonte: appunti critici*, «Biblioteca della società storica subalpina», XVII, 3-55.
- Baroffio G. 2007, Manoscritti liturgici e musicali sull'arco alpino fra i secoli IX e XII, in *Carlo Magno e le Alpi. Atti del XVIII Congresso internazionale di studio sull'alto medioevo (Susa-Novalesa, ottobre 2006)*, Atti dei congressi 18, Spoleto, 141-150.
- Baroffio G. 2011, *Iter Liturgicum Italicum. Editio Maior*, Instrumenta 1, Stroncone.
- Baroffio G. 2015 (a cura di), *L'Antifonario di Muggiasca*, Bibliotheca Mediævalis 2, 3 voll., Lucca.
- CAIT: Corpus Antiphonarum Italicum, <[http://www.hymnos.sardegna.it/iter/canti\\_liturgia.htm](http://www.hymnos.sardegna.it/iter/canti_liturgia.htm)> (ultimo accesso 4 maggio 2023).
- Cancian P. 2005, *L'abbazia torinese di S. Solutore: origini, rapporti, sviluppi patrimoniali*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», CIII, 325-400.
- Cantus Index: Catalogue of Chant Texts and Melodies, <<https://cantusindex.org/>> (ultimo accesso 4 maggio 2023).
- Casiraghi G. 1979, *La diocesi di Torino nel Medioevo*, Biblioteca storica subalpina 196, Torino.
- Cazaux-Kowalski C. 2006, *Le graduel-responsorial-antiphonaire palimpseste de Turin (BnF, ms Grec 2631, Xe-XIe siècle)*, 3 voll., École Pratique des Hautes Études (tesi di dottorato).
- Cazaux-Kowalski C. 2009a, *La table du graduel palimpseste de Turin: quelques réflexions sur la facture et la destination d'un manuscrit atypique (F-Pn grec 2631)*, «Études grégoriennes», XXXVI, 49-62.
- Cazaux-Kowalski C. 2009b, *Le Processionnal du Palimpseste de Turin (Paris, BnF, ms. grec 2631)*, in B. Haggh, L. Dobszay (eds.), *Cantus planus: papers read at the XIII meeting: Niederaltaich, Germany, 2006 Aug. 29-Sept. 4*, Budapest, 119-142.
- Cognasso F. 1908 (a cura di), *Cartario della abazia di San Solutore di Torino: appendice di carte varie relative a chiese e monasteri di Torino*, Biblioteca della società storica subalpina 44, Pinerolo.
- Colette M. 1997, *Un Graduel-antiphonaire-responsorial noté sauvé de l'oubli*, «Revue de musicologie», LXXXIII/1, 65-79.
- Colette M. 1999, *La table du graduel palimpseste de Turin (Xe s.): de l'organisation des messes du commun dans les liturgies latines*, «Revue Mabillon», LXXI, 37-66.
- Colette M. 2000, *Le palimpseste de Turin, Paris B.N.F., Grec 2631: son environnement liturgique et musical*, in S. Tuksar (ed.), *Medieval Music Cultures on the Eastern and Western Shores of The Adriatic until the beginning of the 15th century*, Zagreb, 285-302.
- Cotto A. M., Fissore G. G., Nebbia S. 1997 (a cura di), *Le carte dell'abbazia di San Bartolomeo di Azzano d'Asti*, 2 voll., Biblioteca storica subalpina 214, Torino.
- CRIT: Corpus Responsoriale Italicum, <[http://www.hymnos.sardegna.it/iter/canti\\_liturgia.htm](http://www.hymnos.sardegna.it/iter/canti_liturgia.htm)> (ultimo accesso 4 maggio 2023).
- Gai G. 1997, *I codici musicali medievali dell'Archivio Capitolare della Cattedrale e della Biblioteca del Seminario di Asti*, in G. Gai, D. Gnetti (a cura di), *Medioevo musicale in Asti e nel suo territorio*, Mondovì, 47-58.
- Goudesenne J. 2014, *San Bartolomeo d'Azzano (Asti): une tradition liturgico-musicale alto-italique atypique (890-1220)*, «Rivista Internazionale di Musica Sacra», XXXV 1/2, 21-63.

- Jacob A. 1980, *Culture grecque et manuscrits en terre d'Otrante*, in *Atti del III congresso internazionale di studi salentini e del I congresso storico di terra d'Otranto (Lecce, ottobre 1976)*, Lecce, 53-77.
- Magistretti M. 1904, *Manuale Ambrosianum ex codice saec. XI olim in usum canonicae Vallis Travaliae in duas partes distinctum. II: Manuale Ambrosianum. Officia totius anni et alii Ordines*, Milano.
- Mombrizio B. 1910, *Sanctuarium seu vitae sanctorum*, Paris, 2 voll.
- Varelli G. 2021, *How did musical notation travel? Singers, manuscripts, and routes in Italy (c. 800-1100)*, «Philomusica on-line», XX/1, 1-31.
- Visconti G. 2006, *Diocesi di Asti e Istituti di vita religiosa. Lineamenti per una Storia*, Asti.
- Zaccaria F. A. 1844, *Della Passione e del culto de' Santi martiri Solutore, Avventore ed Ottavio*, Torino.



# Autografi paciniani ritrovati: tre versioni d'autore per la Scena e Aria di un tenore

ANTONELLA MANCA  
Università degli Studi di Udine  
manca.antonella@spes.uniud.it

## Abstract

The aim of this paper is to retrace the history of the three authorial versions of *La Sposa Fedele*, an opera semiseria in two acts by Gaetano Rossi (1774-1855) and Giovanni Pacini (1796-1867). The discovery of new autograph materials in Pacini's Archive led to a reorganization of sources, and to a questioning of what is considered lost. The comparison between the three versions of Erardo's *Scena e Aria* can be considered the starting point for understanding how Pacini carried out the reworking process of his opera.

## Keywords

Giovanni Pacini; Gaetano Rossi; opera semiseria; autographs; authorial philology.

## Introduzione

Un principe tradito per amore, un conte innamorato, una sposa devota, uno scambio di identità e l'immane lieto fine sono i *topoi* narrativi, tipici dell'opera semiseria, su cui si costruisce la trama de *La sposa fedele* di Giovanni Pacini. L'opera, scritta su libretto di Gaetano Rossi, venne rappresentata per la prima volta il 14 gennaio 1819 al Teatro San Benedetto di Venezia, durante la stagione di Carnevale. L'esordio sulle scene fu assai sfortunato<sup>1</sup> e, nonostante una tiepida accoglienza iniziale, *La sposa fedele* cominciò presto ad andare in scena in forma tagliata, senza il secondo atto. Successivamente, l'opera ottenne però un buon successo grazie a un nuovo allestimento – e rifacimento – preparato per il Teatro La Scala di Milano. Era il 1° agosto 1819 e da allora *La sposa fedele* entrò stabilmente nel circuito teatrale dell'Italia preunitaria<sup>2</sup>, restandovi fino alla metà degli anni Trenta dell'Ottocento, quando il genere semiserio<sup>3</sup> cominciò a entrare in un lento e inesorabile declino. In poco meno di un ventennio, quest'opera ha dunque conosciuto una ricca storia esecutiva dove, alle consuete varianti strutturali imposte dal sistema produttivo teatrale<sup>4</sup>, si sono sommati anche interventi d'autore.

A seguito di una nuova analisi dei testimoni e delle fonti relativi a *La spo-*

<sup>1</sup> Un accurato resoconto della stagione del Carnevale 1818 veneziano si legge nelle colonne della «Gazzetta di Milano», del «Corriere delle Dame» e della «Gazzetta privilegiata di Venezia».

<sup>2</sup> Cfr. Conati 2003.

<sup>3</sup> Per una definizione e una panoramica storica sullo sviluppo del genere dell'opera semiseria si rimanda a Jacobshagen 2005.

<sup>4</sup> Su questo punto si rimanda all'esame di un altro caso paciniano in Tavilla 2017.

sa *fedele*, è stato possibile mettere ordine nella sua storia teatrale e individuare alcuni autografi musicali considerati, fin qui, perduti. Sulla base proprio di questi ritrovamenti, l'obiettivo del presente contributo consiste nel ricostruire le trasformazioni testuali che hanno interessato l'opera, con una particolare attenzione a quelle avvenute sotto il controllo di uno dei suoi autori<sup>5</sup>: Pacini. In questo modo, non solo verranno restituiti alcuni frammenti del patrimonio operistico rimasti a lungo invisibili, ma potranno anche essere svelate modalità e metodi di lavoro di un compositore, ricordato più per la sua felice vena melodica che per la sua poetica drammaturgica<sup>6</sup>.

### *I testimoni*

La ricostruzione di queste trasformazioni testuali passa attraverso l'analisi di una mole vasta ed eterogenea di documenti, sparsi tra archivi e biblioteche musicali dell'Italia e del Nord America. L'insieme dei testimoni relativi a *La sposa fedele* conta, infatti, ventitré libretti a stampa, otto partiture manoscritte complete, una partitura autografa completa e un manoscritto miscelaneo parzialmente autografo, nonché un buon numero di estratti. All'interno di questa cospicua massa documentaria, tuttavia, sono tre i testimoni che si dimostrano di maggiore interesse per ridefinire lo statuto testuale de *La sposa fedele*: la partitura autografa completa conservata presso l'Archivio Ricordi<sup>7</sup>, la copia manoscritta con interventi autografi della partitura completa custodita nel Fondo Giovanni Pacini a Pescia<sup>8</sup> e un manoscritto miscelaneo parzialmente autografo, anch'esso parte del fondo pesciatino<sup>9</sup>.

### *L'autografo*

Già noto ai redattori dei cataloghi delle opere paciniane sul *New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>10</sup> e sulla *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*<sup>11</sup>, I-Mr è fondamentale per ripercorrere il processo di revisione fatto da Pacini, in particolare il passaggio dalla prima alla seconda versione dell'opera.

Benché nella prima carta di musica del manoscritto sia riportata la datazione «In Venezia al Carnevale | 1818 | S. Benedetto»<sup>12</sup>, l'esame delle carte successive lascia molti dubbi sull'effettiva esecuzione di queste musiche in occasione della prima. Le numerose correzioni introdotte sia nel testo verbale sia in quello musicale destano i primi sospetti e la sostituzione di alcuni numeri con altri che, invece, non furono eseguiti a Venezia conferma l'impressione iniziale. Se un confronto

<sup>5</sup> Sebbene chi scrive riconosca l'importanza della figura del librettista nel processo creativo (cfr. Bianconi 1995; Roccatagliati 2019), lo stato delle fonti ha impedito di valutare nel concreto le modalità di intervento di Gaetano Rossi sul testo.

<sup>6</sup> Cfr. Budden 2003.

<sup>7</sup> Pacini G., *La sposa fedele*, manoscritto autografo, 1818-1819, I-Mr; d'ora in avanti I-Mr.

<sup>8</sup> Pacini G., *La sposa fedele*, copia manoscritta, 1818-1820, I-PEA; d'ora in avanti I-PEA1.

<sup>9</sup> Pacini G., *N°3 Terzetto Atto Primo. Che intesi?.. ei viene!.. oh cielo!... [incipit]*, manoscritto miscelaneo parzialmente autografo, 1818-1820, I-PEA; d'ora in avanti I-PEA2.

<sup>10</sup> Cfr. Rose, Balthazar, Kaufman 2001.

<sup>11</sup> Cfr. Mascari 2016.

<sup>12</sup> I-Mr, c. 1r. Una digitalizzazione di questa prima carta del manoscritto è consultabile al link <<https://www.digitalarchivioricordi.com/it/partiture/3154>> (ultimo accesso 6 marzo 2023).

tra il testo poetico riportato in partitura e il libretto della prima<sup>13</sup> fa emergere infatti diverse lezioni discordanti, viceversa, le varianti introdotte dal compositore mostrano molti elementi di corrispondenza col testo adoperato per la rappresentazione scaligera. L'ipotesi che si tratti non della prima versione ma di una revisione d'autore si rafforza ulteriormente davanti all'appunto autografo sulla prima carta del secondo volume del manoscritto: «La sposa | fedele | Atto 2° | Originale | Questo atto fu | Rifatto per il R. teatro | della Scala | L'autunno 1819»<sup>14</sup>.

L'analisi di I-Mr e il confronto con il testo poetico riportato in ve<sup>1819</sup> e nel libretto della rappresentazione scaligera<sup>15</sup> dimostrano che il compositore rimaneggiò ampiamente l'intera opera, forse per risolvere le criticità che avevano determinato il fiasco veneziano. Per raggiungere tale scopo, Pacini decise di lavorare in due modi: intervenire direttamente sulla partitura preparata per la prima in caso di piccoli aggiustamenti; sostituire interi fascicoli o – come per il secondo atto – un intero volume davanti a modifiche molto complesse, specie se accompagnate da una profonda revisione delle strutture metriche del testo poetico. Cancellata e smembrata, la prima versione sembrerebbe, dunque, andata perduta.

#### *I manoscritti del Fondo Giovanni Pacini a Pescia*

Secondo l'inventario del Fondo Giovanni Pacini curato da Nadia Pardini<sup>16</sup>, due sarebbero i manoscritti relativi a *La sposa fedele* conservati a Pescia con la segnatura «opere liriche 16» e «opere liriche 17». Si tratta, in realtà, della copia completa in due volumi della versione milanese dell'opera, trascritta da diversi copisti ma con alcune correzioni autografe. A questa, però, va aggiunto un altro manoscritto che già Giuseppina Mascari<sup>17</sup> nel 1999 identifica come testimone de *La sposa fedele*, ma che Pardini nel 2003 erroneamente attribuisce a un'altra opera di poco successiva: *La gioventù di Enrico V*.

Il manoscritto I-PEA2 si presenta come un insieme di fascicoli di formati diversi, vergati da più mani, oltre a quella di Pacini. Il testo, come sottolineato da Mascari, corrisponde a quello de *La sposa fedele*; eppure, anche questa attribuzione risulta problematica, poiché in un solo caso la lezione coincide con quella di I-Mr (tab. 1). Musica e parole di alcuni numeri e recitativi sembrano anzi combaciare con quanto riportato nel libretto<sup>18</sup> e nella partitura completa dell'opera<sup>19</sup> relativi ad un nuovo allestimento avvenuto al Teatro Carignano di Torino nel settembre 1820. In altri casi, il confronto sistematico del testo posto sotto le note con il corpus di libretti mostra un'inaspettata corrispondenza con ve<sup>1819</sup>.

<sup>13</sup> Rossi G., *La sposa fedele. Melodramma semiserio in due atti [...] Venezia dalla tipografia Casali*, libretto a stampa, 1819, I-Mb, <[http://www.urfm.braidense.it/rd/06112\\_02.pdf](http://www.urfm.braidense.it/rd/06112_02.pdf)> (ultimo accesso 6 marzo 2023); d'ora in avanti ve<sup>1819</sup>.

<sup>14</sup> I-Mr, c. 187r.

<sup>15</sup> Rossi G., *La sposa fedele. Melodramma [...] Milano dalla stamperia di Giacomo Pirola*, libretto a stampa, 1819, I-Rn, <<https://books.google.it/books?vid=IBNR:CR001072605>> (ultimo accesso 6 marzo 2023); d'ora in avanti ml<sup>1819</sup>.

<sup>16</sup> Pardini 2003.

<sup>17</sup> Mascari 1999, 194.

<sup>18</sup> Rossi G., *La sposa fedele. Melodramma semiserio in due atti [...] Torino Presso Onorato Derossi Stampatore e Librajo*, libretto a stampa, 1820, I-Rn, <<https://books.google.it/books?vid=IBNR:CR001070635>> (ultimo accesso 6 marzo 2023); d'ora in avanti to<sup>1820</sup>.

<sup>19</sup> Pacini G., *La sposa fedele*, copia, 1820, I-Fc.



<i>Carte</i>	<i>Titoli dei numeri</i>	<i>Incipit</i>	<i>Versione</i>
1r-22v	N°3 Terzetto Atto Primo	Che intesi?.. ei viene!.. oh cielo!...	2
23r-41v	Scena ed Aria Atto 2do Erardo	Che volle dir? oh Dio! che mai sarà	3, A
42r-47v	Recitativo che precede l'Aria di Erardo Atto 2o	Che vuol dir che sarà mai	1, A
48r-59v	Aria Erardo	Caro oggetto d'un affetto	1, A
60r-v	[Recitativo] subito dopo il coro	E chi nol vederebbe	3, A
61r-64r	2do Coro	Quella del bosco	3, A
64v	[Recitativo] dopo il 2° Coro	La prendo, sì la prendo mille grazie	3, A
65r-v	[Recitativo] dopo il duetto Roberto e Teodora	Fermati, dico, senti	3, A
66r-68v	Primo Coro   Coro atto 2do	Son destinati	3, A
69r-71v	Recitativo che precede il Sestetto Atto 2do	Si t'amo	1, A
72r-91v	Sestetto Atto 2do	Cedi o cara a chi t'adora	1, A
92r-93v	Recitativo che precede il Finale	Morir? oh Dio! Morir lo sposo mio	1, A
94r-112v	Finale Atto 2do	Quei detti, quel volto	1, A
113r-132v	Rondò finale Atto Secondo	Come frenare il pianto	3

Tab. 1 Indice del manoscritto I-PEA2; con A sono stati indicati i numeri autografi.

### *Da due a tre versioni*

Alla luce di questi ritrovamenti, la storia del testo de *La sposa fedele* può dunque essere aggiornata. Da un lato, gli autografi in I-PEA2 della Scena e Aria di Erardo, del Coro dei cortigiani e dei recitativi confermano che la rappresentazione torinese, con la diva Giuditta Pasta nei panni della protagonista, avvenne sotto lo stretto controllo di Pacini e può essere pertanto considerata una terza versione d'autore. Dall'altro, la riscoperta di alcuni numeri inequivocabilmente appartenenti alla versione veneziana consente di rimettere in discussione l'idea che il testo della prima fosse andato completamente perduto.

Sebbene le testimonianze relative alla prima versione non siano sufficienti per una restituzione del testo nella sua interezza, tali documenti permettono di attuare un confronto fra quanto andato in scena a Venezia, Milano e Torino. In particolare, la Scena e Aria di Erardo, di cui si sono conservate tutte e tre le versioni, si rivela un punto di vista privilegiato da cui osservare il processo di revisione di Pacini.

### *La Scena e Aria di Erardo*

La Scena e Aria di Erardo si colloca in un momento cruciale dello svolgimento del dramma, poco dopo l'inizio del secondo atto. È la prima volta che il tenore rimane solo sulla scena, libero di esprimere i suoi sentimenti, oscillanti tra l'amore per la sposa e il pentimento per aver ingannato il suo principe Arrigo,

sposando la bella Teodora al suo posto. La Scena ed Aria del tenore arriva proprio quando Arrigo, innamoratosi di quella che crede un'umile serva – secondo un espediente assai comune nelle trame dell'opera semiseria la sposa e la serva si erano infatti scambiate i ruoli – decide di condurla al castello di Erardo per farla partecipare ai festeggiamenti in suo onore.

Per dar voce a tale turbamento interiore, Gaetano Rossi costruisce un numero solistico con interventi corali, articolato in dodici versi sciolti e ventisei versi lirici, di cui due tetrastici di ottonari, tre distici di settenari e tre tetrastici di settenari<sup>20</sup>:

Era.	Che volle dir?... Che sarà mai? Qual fiero tenebroso mistero!... e qual novello periglio a me sovrasta!... Egli m'asconde qual è il colpo, la man che mi minaccia... 920 Confuso io resto, ed il terror m'agghiaccia... Forse il Principe... oh come io sento, al di lui nome, in fondo al core una voce che grida... <i>Traditore.</i>	
	<i>Trema...</i> Ed egli ancor m'ama!... e la mia Sposa sola delizia de' miei giorni... Ah! s'ella mi venisse rapita!... 925 No... pria dovranno a me rapir la vita.	
	Caro oggetto d'un affetto il più tenero, e costante 930 per te sola in un tale istante il mio cor gemendo v'è.	
	Se per sempre... Qual rumore?	
Coro	Dov'è Erardo? <i>(di dentro)</i>	
Era.	Il nome mio.	
Coro	Vieni Erardo... <i>(escendo)</i>	
Era.	Dove?... (Oh Dio! chi tremar così mi fa?...)	935
Coro	Vieni t'attende il Principe a nuovi onor preparati. Questo di glorie, e giubilo un dì per te sarà. 940	
Era.	Egli!... che dire?... Il Principe!... (Oh! Sposa!) E ver sarà?... Ah! respirar lasciatemi tacete, o cari amici, fra idee così felici 945 io temo di sognar.	
	(Egli da me tradito!... così un ingrato onora!... Ah! fra la gioia ancora io debbo palpitar.) 950	
Coro	D'Erardo più felice chi mai si può vantar!...	
Era.	Fra idee così felici io temo di sognar. <i>(partono)</i> <sup>21</sup>	

<sup>20</sup> Sull'importanza della struttura metrica per l'articolazione formale musicale si vedano Roccatagliati 1996, 129-231 e Fabbri 2007.

<sup>21</sup> La trascrizione è stata fatta prendendo come punto di riferimento i vv. 917-954 di VE<sup>1819</sup>; la medesima Scena e Aria si trova ai vv. 762-796 di MI<sup>1819</sup> e ai vv. 721-756 di TO<sup>1820</sup>.

La struttura è dunque quella della «solita forma»<sup>22</sup> dell'aria del primo Ottocento, composta da scena, cantabile, tempo di mezzo e cabaletta.

La Scena e Aria di Erardo fu il solo numero, fra quelli sostituiti, a non subire importanti revisioni anche nel testo poetico: pure quando in 1820 il librettista decise di rielaborare alcuni versi di recitativo e allungare il cantabile di tre ottari, le modifiche non furono comunque tali da influire sulla forma del numero. Ciò nonostante, ogniqualvolta dovette rimettere mano all'opera, Pacini scelse di riscrivere completamente la Scena e Aria del tenore, concentrandosi soprattutto sul trattamento del coro e sulla cabaletta.

### *La prima versione*

L'autografo della prima versione della Scena e Aria di Erardo, tuttavia, mostra poche incertezze nel processo di scrittura, tanto che la grafia paciniana – insolitamente chiara – lascia intuire le diverse fasi di lavoro: dalla stesura della partitura scheletro all'orchestrazione, fino all'inserimento di varianti vocali.

Una certa indecisione si riscontra soltanto nel passaggio dal cantabile al tempo di mezzo:

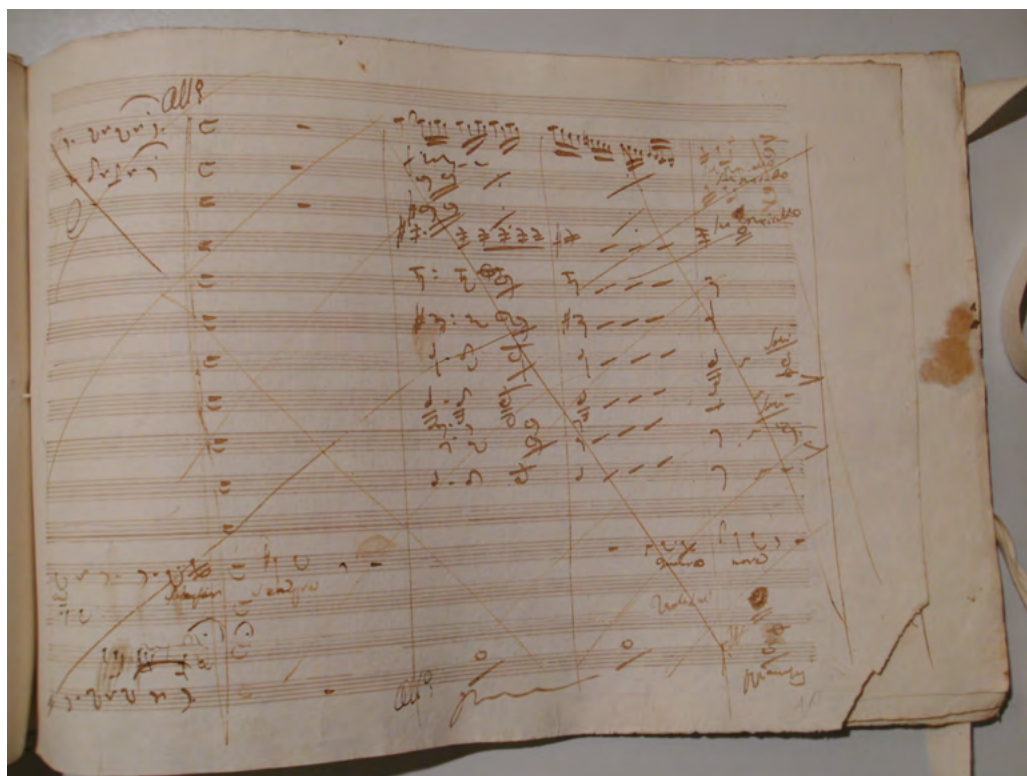


Fig. 1. I-PEA2 c. 51r.

In origine Pacini aveva pensato ad uno stacco netto fra le due sezioni, accentuato da un cambio di metro e di agogica, per segnalare l'imminente mutamento di clima, che avrebbe visto di lì a poco entrare in scena il coro giubilante. La

<sup>22</sup> Cfr. Lamacchia 1999.

soluzione finale del compositore, però, prevede il taglio di queste battute. L'intrusione del coro, pertanto, non viene preparata: dapprima, le voci dei cortigiani irrompono sul palco, poi procedono a gruppi di due battute alternandosi al canto di Erardo, ma solo alla fine della cabaletta affermano la loro presenza sulla scena, prendendo il sopravvento sul tenore. Il numero si conclude infatti con il canto trascinate del coro al quale si è unito anche Erardo, ormai arresi e pronto a farsi trascinare via per i festeggiamenti. Ogni segno di pentimento è stato dunque messo a tacere, tanto che i vv. 947-950, nei quali sembrava emergere tutto il tormento interiore del protagonista, non vengono ripetuti nella ripresa.

#### *La seconda versione*

Un confronto tra la prima versione della Scena e Aria del tenore e la seconda, riportata in I-Mr, mostra molte differenze non tanto nell'orchestrazione, ma nella linea melodica del tenore e nella forma. Non è tuttavia da escludere che Pacini avesse inizialmente pensato di non sostituire interamente il numero, limitandosi a intervenire solo sulla parte di Erardo. A dimostrarlo sono le varianti vocali appuntate nell'autografo della prima versione in I-PEA2 che sarebbero state poi messe a testo nella Scena e Aria milanese (fig. 2).

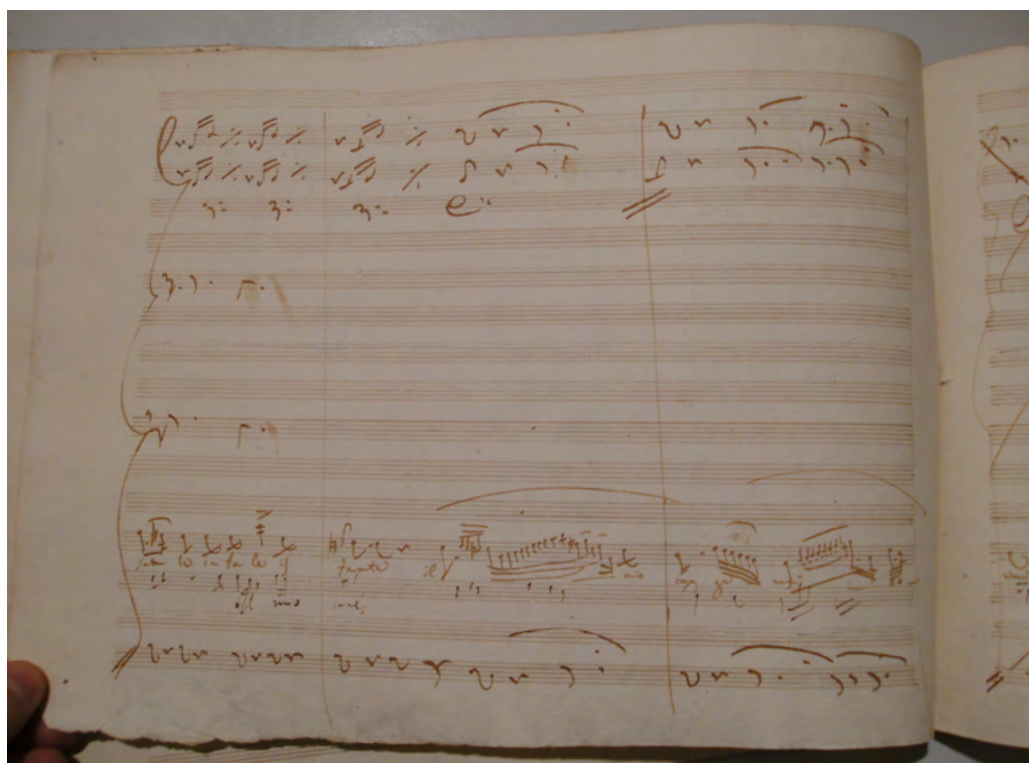


Fig. 2. I-PEA2 c. 50v.

Se Pacini alla fine optò per una riscrittura completa, contraddicendo il principio di economia compositiva che spesso animava la sua poetica e quella di tanti operisti coevi, la ragione sta nell'entità delle modifiche apportate che sono anzitutto strutturali.

Nel tempo di mezzo, infatti, egli decide di ripristinare proprio le misure che aveva tagliato nella versione veneziana. Nella cabaletta, invece, riflette sul posizionamento dei vv. 789-792 di MI<sup>1819</sup>: gli stessi che erano stati omessi nella ripresa della cabaletta a Venezia. A Milano, le parole di pentimento di Erardo arrivano infatti solo quando la ripresa è già iniziata, profilandosi come un tormento passeggero di chi ha ormai deciso di arrendersi agli eventi. Il risultato è pertanto uno spostamento degli equilibri formali e drammaturgici dell'intero numero.

*La terza versione*

La versione torinese della Scena e Aria di Erardo appare, fin da subito, assai distante dalle precedenti. L'orchestrazione del cantabile, per esempio, non fa più uso del violoncello come strumento concertante, ma di un organico più ricco. Inoltre, anche se non mancano alcuni richiami motivici alle versioni veneziane e milanesi nelle parti strumentali del tempo di mezzo – che viene introdotto, proprio come nella seconda versione, con uno stacco di metro e di agogica –, Pacini arriva addirittura ad adottare delle soluzioni compositive inedite nella cabaletta. Anzitutto, il coro abbandona del tutto la sua funzione propulsiva nell'azione drammatica e funge esclusivamente da sostegno armonico per la linea melodica, molto ricca e fiorita, del tenore. Inoltre, i famigerati quattro versi della cabaletta non compaiono nell'autografo della versione torinese della Scena e Aria.

Ancora una volta è interessante notare come Pacini abbia lavorato alla riscrittura del numero direttamente sui testimoni delle versioni precedenti a sua

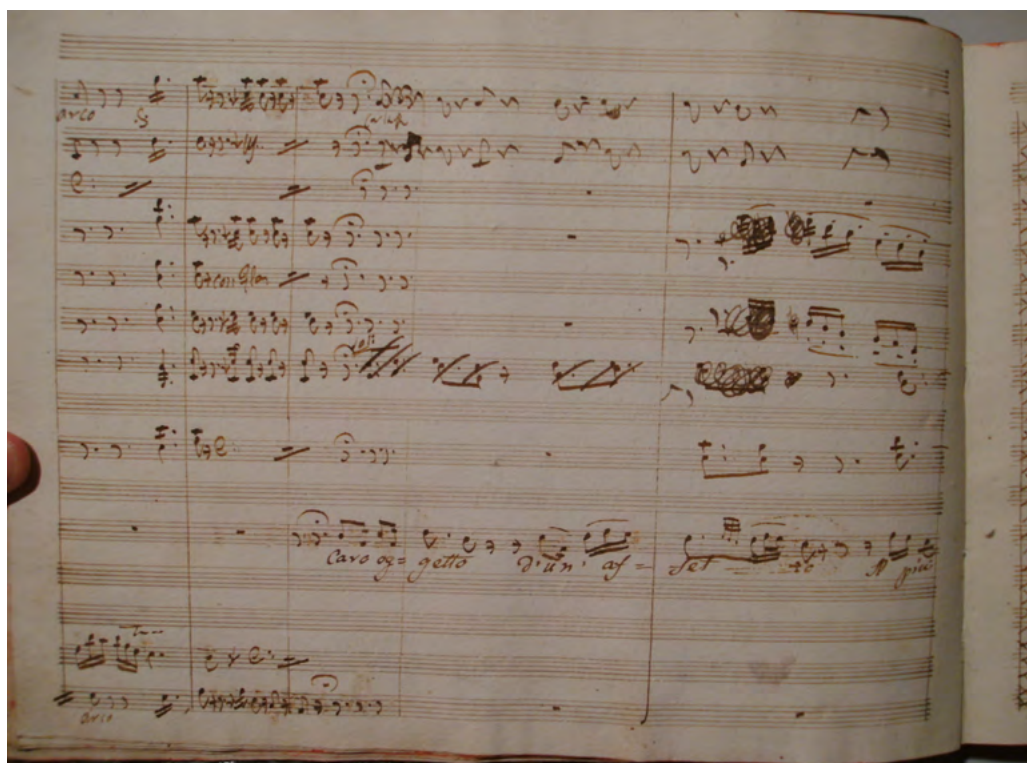


Fig. 3. I-PEA1, vol. II, c. 21v.

disposizione, in particolare la copia della seconda versione in I-PEA1. Avendo dovuto cedere, per ragioni contrattuali, il suo autografo all'editore Ricordi, è proprio su questa copia che Pacini evidentemente ragiona sulle eventuali modifiche da apportare nel passaggio dalla seconda alla terza versione. Qui, soprattutto nelle parti orchestrali, si riscontrano diverse cancellature e varianti inserite da Pacini che, diversamente dalle apparenze, non sono affatto correzioni di eventuali errori di copiatura. Dopo un confronto con gli altri testimoni della seconda versione e con l'autografo della terza, tali correzioni, insieme ad alcune varianti vocali, si rivelano infatti lezioni poi entrate nel testo torinese (fig. 3).

### *Conclusioni*

Sulle ragioni che spinsero Pacini a riscrivere di volta in volta la Scena e Aria di Erardo possono essere avanzate diverse ipotesi. Un motivo potrebbe anzitutto essere individuato in quella consuetudine compositiva, che Zoppelli ha definito «a buccia di cipolla»<sup>23</sup> e che vede gli operisti modificare frequentemente i numeri solistici, quelli cioè maggiormente legati alle esigenze extra-musicali e collocati dunque negli strati più esterni del processo compositivo. Fra gli obiettivi di Pacini vi era sicuramente quello di valorizzare le doti interpretative di Alberico Curioni, Gaetano Crivelli e Savino Monelli chiamati a interpretare Erardo rispettivamente a Venezia, Milano e Torino. Un'analisi degli autografi e, soprattutto, della modalità con cui Pacini lavorò alla riscrittura della Scena e Aria, tuttavia, suggerisce che le motivazioni che lo spinsero verso un rifacimento completo del numero vadano cercate anche oltre questa consolidata e diffusissima prassi. Le modifiche apportate, infatti, non si limitano ad una riscrittura della sola parte del tenore, che pure Pacini probabilmente prese in considerazione.

Gli interventi strutturali e, segnatamente, i continui ripensamenti circa la cabaletta mostrano invece una particolare sensibilità nei confronti delle questioni formali e drammaturgiche. L'indecisione sul posizionamento di quei quattro versi della cabaletta, infatti, non nasce soltanto con lo scopo di ottenere un particolare effetto spettacolare, per quanto importantissimo nella poetica compositiva paciniana. Se a Venezia e a Milano il compositore decise di non ripetere questi versi due volte, la ragione sta invece nella ricerca di una coerenza drammaturgica. Nel primo caso, essi servono a far emergere tutto il pentimento del personaggio prima che egli decida di abbandonarsi ai festeggiamenti, mentre nel secondo appaiono come un turbamento passeggero nella mente di Erardo: in entrambi i casi, una ripetizione avrebbe finito con l'indebolire la tensione drammatica del numero, oltreché risultare superflua. La decisione di omettere del tutto questi versi nell'aria torinese, infine, si giustifica all'interno di un processo di revisione molto più ampio dell'opera che, da un lato, tendeva a ridimensionare i momenti solistici del tenore che solo in questo punto ha la possibilità di esprimere tutte le sue doti tecniche e interpretative; dall'altro, tale processo mirava a costruire un personaggio maschile molto più risoluto rispetto alle versioni precedenti.

<sup>23</sup> Zoppelli 2005, 332.

Il rifacimento di Pacini, non solo della Scena e Aria di Erardo ma dell'intera *Sposa fedele*, può dunque essere visto come la risposta sia a esigenze teatrali, sia a istanze di natura formale e drammaturgica che la critica ha a lungo considerato estranee alla poetica compositiva paciniana ma che, grazie a questi autografi ritrovati, si dimostra invece fondamentale.

### *Ringraziamenti*

Il presente contributo nasce da una rielaborazione della tesi di laurea magistrale dal titolo *La sposa fedele di Giovanni Pacini. Studio delle fonti e proposte per un'edizione critica* discussa nel 2018 presso il Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Pavia (sede di Cremona) con relatore il prof. Fabrizio Della Seta e correlatrice la dott.ssa Alice Tavilla. A loro, così come ai dipendenti della Biblioteca Comunale di Pescia, dell'Archivio Ricordi, della Biblioteca Braidense di Milano e del Conservatorio Luigi Cherubini di Firenze vanno i miei ringraziamenti. Ringrazio inoltre il Comune di Pescia per aver concesso la riproduzione dei documenti paciniani nel presente contributo.

### *Bibliografia*

- Bianconi L. 1995, *Hors d'œuvres alla filologia dei libretti*, «Il Saggiatore Musicale», I, 143-154.
- Budden J. 2003, Pacini: il maestro delle cabalette, in M. Capra (a cura di), *Intorno a Giovanni Pacini*, Studi musicali toscani X, Pisa, 245-267.
- Conati M. 2003, Ascesa, caduta e resurrezione di Pacini, in M. Capra (a cura di), *Intorno a Giovanni Pacini*, Studi musicali toscani X, Pisa, 11-45.
- Fabbi P. 2007, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino.
- Jacobshagen A. 2005, *Opera semiseria: Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart.
- Lamacchia S. 1999, "Solita forma" del duetto o del numero? *L'aria in quattro tempi del melodramma del primo Ottocento*, «Il Saggiatore Musicale», I-II, 119-144.
- Mascari G. 1999, *Contributo ad un catalogo delle opere di Giovanni Pacini. Melodrammi autografi e copie manoscritte conservati presso la Biblioteca Comunale di Pescia*, «Fonti Musicali Italiane», IV, 161-205.
- Mascari G. 2016, Giovanni Pacini, in L. von Laurenz (hrsg.), *MGG Online*, New York, Kassel, Stuttgart <<https://www.mgg-online.com/article?id=mgg09735&v=1.0&rs=mgg09735>> (ultimo accesso 6 marzo 2023).
- Pardini N. 2003, *Fondo Giovanni Pacini*, <<https://www.sa-toscana.beniculturali.it/file-admin/risorse/inventari/PaciniGiovanni.pdf>> (ultimo accesso 6 marzo 2023).
- Roccatagliati A. 1996, *Felice Romani librettista*, Quaderni di Musica/Realtà XXXVII, Lucca.
- Roccatagliati A. 2019, Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto di metodo, in I. Bonomi, E. Buroni, E. Sala (a cura di), *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, Milano, 15-38.
- Rose M., Balthazar S., Kaufman T. 2001, Giovanni Pacini, in *Grove Music Online* <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020662;jsessionid=147E0E77718369136E-19226D70A2454F>> (ultimo accesso 6 marzo 2023).

- Tavilla A. 2017, *Il barone di Dolsheim di Felice Romani e Giovanni Pacini. Fortuna e tradizione testuale (1818-1840)*, Lucca.
- Zoppelli L. 2005, *Processo compositivo, furor poeticus e Werkcharakter nell'opera romantica italiana. Osservazioni su un continuity draft di Donizetti*, «Il Saggiatore Musicale», II, 301-337.





## **SESSIONE IV**

**Ricucire i frammenti:  
riscoperta e valorizzazione di opere e luoghi**



# Archivi fotografici per le belle arti: il caso dell'Accademia di Brera. Tracce e percorsi per valorizzare un patrimonio dimenticato

GRETA PLAITANO  
*Università degli studi di Udine*  
*Accademia di Belle arti di Brera*  
*Accademia Albertina di Torino*  
gretaplaitano@fadbrera.edu.it

## *Abstract*

The history of the European Academies of Fine Arts has long suffered from a lack of consideration by scholars, thus often causing a ruinous deterioration of the historical-artistic heritage held by such important pedagogical institutions. In the Italian context, a re-evaluation of their role and incidence within the artistic movements slowly emerged towards the end of the 1970s and has only recently been complemented by a more complex and much-needed mapping of the heritage they preserve, comprised of valuable archival and photographic objects as well as graphic, sculptural and pictorial works. In this regard, the Brera Academy of Fine Arts hosts a historical photographic archive that collects materials which are fundamental for studying the Art History of the period and which are now subject to a new preservation and enhancement programme.

## *Keywords*

Photography; Academies of Fine Arts; Pedagogy; Photographic Archive; Preservation.

## *Fotografia e insegnamento artistico*

A partire dalla sua nascita nel 1839 la fotografia si insinua all'interno del sistema tradizionale delle arti 'belle', mettendone in discussione i principi secolari attraverso la promessa di un ritratto perfetto e veritiero del dato naturale, sfidando apertamente le arti figurative e, in maniera diretta, la pittura. Allo stesso modo essa però si rivela molto presto anche un importante alleato per gli artisti, in grado di offrirsi come modello e strumento pedagogico, capace di "scrivere con la luce" la realtà, trattenendo sulla carta tutte le meraviglie invisibili a occhi nudo e concedendo all'immaginazione creativa uno sconfinato repertorio di fonti iconografiche. La sua rivoluzione si gioca dunque nella matrice tecnica, meccanica, che aggira l'oblio immortalando – apparentemente – la verità, liberando l'artista e le sue mani dalla fatica e dalla continua ricerca della traduzione puntuale del mondo esterno. Secondo questa lettura, che accompagna a lungo la sua evoluzione, la fotografia non soltanto «perfectionnait la technique de représentation, mais elle permettait d'éviter le culte de l'expressivité personnelle – la monnaie esthétique de la théorie critique romantique qui, de façon ironique, a coïncidé avec la naissance du nouveau médium appa-

remment anonyme, au cours des années 1830»<sup>1</sup>. In realtà, nonostante la complessità della relazione tra *medium* fotografico e arti figurative, costantemente osteggiata tra principi estetici e bisogni reali dei mestieranti, la fotografia si rivela – in particolare a partire dal 1880 con l'avvento dell'istantanea – come uno sguardo originale, che raccoglie e porge alla pittura, alla scultura e alle arti decorative stimoli differenti. Come ha in passato più volte ricordato Marina Miraglia, essa rappresenta

uno strumento d'indagine del reale del tutto nuovo: mentre ne coglieva infatti gli aspetti veritieri, pur se singolari, insinuando il dubbio di una lettura particolare, diveniva il supporto visibile di tutta una serie di ricordi, di impressioni, ma soprattutto di situazioni non altrimenti registrabili. I prodotti della fotografia per la prima volta non si presentavano più come "composizioni" o "quadri", ma come "situazioni" particolari, come stimolo per un ripensamento successivo o come congelamento di un fatto irripetibile e che solo il mezzo fotografico rendeva recuperabile<sup>2</sup>.

All'interno del mondo dell'insegnamento artistico tali caratteristiche giocano un ruolo centrale nella formazione creativa e scortano sin dalla metà dell'Ottocento non soltanto la didattica impartita presso gli *ateliers* e gli studi dei singoli artisti, ma anche presso le grandi istituzioni pedagogiche attive nell'offerta di un percorso teorico-pratico: le Accademie di Belle Arti. Diffuse nei centri industriali e culturali più importanti di tutta Europa, le Accademie nella seconda metà dell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento incrementano con dedizione i propri patrimoni attraverso l'acquisto di numerose fotografie, andando a creare archivi e fototeche di grande valore iconografico e storico.

Senza contare il pionieristico lavoro di Pevsner<sup>3</sup>, gli studi storico-artistici e la critica hanno a lungo trascurato l'incidenza delle accademie d'arte nel panorama delle trasformazioni estetiche e sociali sopraggiunte in Europa, sottovalutando sia l'apporto di queste all'interno delle biografie degli artisti e dei *milieux* culturali nei quali gravitavano, che la storia dei loro preziosi e vasti patrimoni artistici, composti da archivi cartacei, biblioteche, fototeche, quadrerie e gipsoteche che racchiudono al loro interno non soltanto schizzi e bozzetti giovanili, ma vere e proprie raccolte di opere d'arte e corredi didattici fondamentali per lo studio della storia dell'arte dell'epoca. Come ricorda Antonio Pinelli, questo disinteresse è derivato in parte dall'egemonico punto di vista che nega all'arte «un radicamento istituzionale nella società contemporanea»<sup>4</sup> e che le riserva piuttosto il compito «di fungere da critica radicale del modo di produzione dominante»<sup>5</sup>, esaltato in maniera significativa dalle Avanguardie. Nel contesto italiano una consapevole attenzione a queste istituzioni, alla loro storia e al loro ruolo all'interno dell'arte e degli studi storici e critici – rinnovatisi grazie a una nuova consapevolezza intorno ai temi della tutela e della valorizzazione – è stata elargita lentamente verso

<sup>1</sup> «perfezionava la tecnica della rappresentazione, ma permetteva di evitare il culto dell'espressione personale – la moneta estetica della teoria critica romantica che, in maniera ironica, ha coinciso con la nascita del nuovo *medium* apparentemente anonimo, nel corso degli anni Trenta dell'Ottocento» (trad. nostra) Schiff 2019, 13.

<sup>2</sup> Miraglia 1981, 493-494.

<sup>3</sup> Cfr. Pevsner 1940.

<sup>4</sup> Pinelli 1982, VIII.

<sup>5</sup> Pinelli 1982, VIII.



Fig. 1. 875 *Stemma del Municipio di Roma scala del Campidoglio Roma*. Stampa positiva all'albumina, senza data, 250x197 mm, Fototeca storica, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

la fine degli anni Settanta del Novecento<sup>6</sup>, e affiancata soltanto in tempi recenti a una ricostruzione più ampia circa la storia dei patrimoni storici delle Accademie nazionali e il loro stato conservativo<sup>7</sup> (fig. 1).

Inserendosi in questo quadro di ricerca, il nostro lavoro vuole delineare le operazioni archivistiche e le prime linee di ricerca a oggi individuate e tutt'ora in corso presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Queste sono il frutto di un lavoro complesso di ricognizione, indagine e studio effettuato da un gruppo di lavoro che vede coinvolte restauratrici e storiche dell'arte, impegnate a salvaguardare e a ricostruire la storia della fototeca attraverso diverse attività svolte presso il Patrimonio storico dell'Accademia e la sede della Scuola di restauro della stessa ad Arcore<sup>8</sup>.

### *La fototeca storica dell'Accademia di Belle Arti di Brera*

L'Accademia di Belle Arti di Brera è una delle prime istituzioni d'arte sul territorio nazionale a utilizzare la fotografia secondo la «doppia valenza di modello e documento»<sup>9</sup> all'interno delle proprie scuole d'insegnamento, prime fra tutte quelle di architettura, paesaggio, ornato e storia dell'arte. Le fotografie afferenti a queste cattedre sono in parte ancora oggi conservate negli spazi devoluti al Patrimonio dell'Accademia e trovano la propria collocazione fisica all'interno di arredi in metallo cromato idonei alla conservazione, situati presso l'Archivio, il Gabinetto dei disegni e delle stampe e la Quadreria dell'Accademia. Nello specifico i fototipi risultano conservati principalmente all'interno di due classificatori orizzontali, quattro armadi e sette scaffali modulari a scorrimento e, in diversi casi, all'interno di alcuni faldoni e miscellanee presenti nell'Archivio e nella Biblioteca storica, anch'essi situati in scaffalature a norma<sup>10</sup> (fig. 2).

L'attuale morfologia restituisce un nucleo superstite di circa 30.000 fototipi che copre un arco cronologico di oltre un secolo, a partire da esemplari più antichi databili intorno agli anni Cinquanta dell'Ottocento fino agli anni Cinquanta di quello successivo. Tale nucleo, creatosi in maniera contigua al mutare della didattica artistica, si profila come un insieme eterogeneo di elementi che guardano ai diversi insegnamenti e all'attività dei docenti e dei direttori. Questo si compone infatti di doni, acquisti e raccolte iconografiche mirate a illustrare diversi corsi teorici e pratici e documentazione varia inerente

<sup>6</sup> Come ha giustamente rilevato Castelnuovo nei suoi studi. Cfr. Castelnuovo 1977, 21.

<sup>7</sup> Si fa riferimento al primo convegno di studi per la salvaguardia dei beni culturali delle Accademie di Belle Arti d'Italia tenutosi presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli. Queste tre giornate di studio, organizzate da Giovanna Cassese, hanno visto l'apporto di numerosi storici dell'arte, restauratori, ma anche dei direttori delle biblioteche e degli archivi interessati di tutta la penisola, intenti a valorizzare i fondi devoti alla formazione artistica e richiamare l'attenzione pubblica, incrementando nuove strategie e progetti sul territorio nazionale. Tale lavoro ha inaugurato il risveglio di una serie di esposizioni e studi sulle singole realtà regionali, tentando di riallacciare la storia di queste istituzioni con la nascita di specifici enti museali (come gallerie e pinacoteche) e teorie storico-artistiche. Cfr. Cassese 2013.

<sup>8</sup> Le Raccolte storiche dell'Accademia di Belle Arti di Brera comprendono l'Archivio e la Biblioteca storica, la Quadreria, la Gipsoteca, il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe e la Fototeca storica.

<sup>9</sup> Cassanelli 2010.

<sup>10</sup> Il vaglio e l'elenco di questi materiali non è ancora stato ultimato. I singoli esemplari però, quando individuati, sono oggetto di condizionamento e segnalazione da parte dei bibliotecari Emanuel Sacchini ed Edoardo Sala nel corso dei lavori quotidiani di riordino e catalogazione presso l'Archivio storico e la Biblioteca storica.



Fig. 2. *La leggitrice*, scultura di Pietro Magni. Carta salata albuminata montata su supporto secondario decorato, senza data, 179x101 (358x262) mm, Fototeca storica, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.



alle cattedre e alle creazioni degli allievi, ma anche testimonianze degli spazi dell'Accademia e di esposizioni. Tra i materiali della fototeca – di cui soltanto alcuni sono stati oggetto di tutela e studio<sup>11</sup> – si segnalano le opere di fotografi importanti come Luigi Sacchi, Pompeo Pozzi, Carlo Ponti, Carlo Naya e grandi imprese dedicate alla produzione e alla distribuzione di supporti e opere fotografiche come quella dei fratelli Alinari e della famiglia Brogi, Moscioni, Poppi, ma anche di importanti fotografi stranieri come i fratelli Bisson, Frith, Macpherson e molti altri.

Questo importante patrimonio vede stampe positive eseguite per mezzo di tecniche differenti – spesso montate su diversi supporti secondari – come carte salate, albumine, aristotipi, carboni, gelatine bromuro d'argento, stampe fotomeccaniche, affiancate a numerose diapositive e lastre su vetro. Composita per natura dei soggetti e dei temi indagati, la Fototeca si compone di numerose riproduzioni di opere d'arte antiche e moderne quali disegni, pitture, sculture e opere d'arte decorativa di epoche e stili eterogenei, ma anche di diverse vedute paesaggistiche e alcuni ritratti, e presenta allo stesso modo al suo interno un cospicuo nucleo di esemplari che attestano l'attività degli insegnamenti, le donazioni di personalità intrinsecamente legate alla storia dell'istituzione e la storia di diverse esposizioni didattiche e artistiche. All'interno dei nuclei più importanti tra i materiali antichi ci si limita a citare: il nucleo di carte salate realizzato da Luigi Sacchi, in parte acquistate dall'Accademia e in parte donate al professore Francesco Hayez<sup>12</sup>; il lascito di Camillo Boito avvenuto nel 1914, composto da un cospicuo numero di fototipi acquistati e donati alla sua morte<sup>13</sup>; il lascito di quindici album ad opera del docente di storia dell'arte Giuseppe Mongeri che risale al 1888<sup>14</sup>; la raccolta disposta in cinquantadue cartelle di Gustavo Frizzoni donata nel 1922<sup>15</sup> (fig. 3).

I fototipi sono spesso riconducibili a nuclei didattici dedicati a materie o temi specifici, frutto di una relazione evidente da un punto di vista formale ravvisabile non soltanto nel soggetto rappresentato ma anche nella segnatura manoscritta riportata sulla stessa che, se incrociata con i registri di acquisto della biblioteca o con i rendiconti dell'Accademia, spesso fornisce fondamentali informazioni per tracciare l'entrata dei materiali presso l'istituzione – e stilare ipotesi verosimili sulla loro datazione – o individuare la cattedra – e il professore – per la quale i diversi nuclei vennero comperati e il loro prezzo d'acquisto – a pezzo o a lotto – o, laddove possibile, rilevare l'entità del dono e della raccolta, talvolta affiancati da materiali cartacei e librari, annotati con scrupolosità dai referenti dell'archivio sulle bolle dei rendiconti economici del periodo indagato<sup>16</sup>.

<sup>11</sup> Oltre al contributo panoramico sulla fototeca redatto da Giacomo Agosti e Matteo Ceriana, alcuni lavori di restauro e brevi contributi in merito ai materiali fotografici come sussidio nelle diverse scuole sono stati condotti intorno agli anni Duemila. Cfr. Agosti, Ceriana 1997; Patrimonio storico 2001; Cassanelli 2000; Cassanelli 2010.

<sup>12</sup> In merito a questo si rimanda a: Miraglia 1996; Cassanelli 1999.

<sup>13</sup> Roberto Cassanelli e Federico Brunetti hanno condotto alcuni studi intorno alla scuola di architettura e all'attività di Camillo Boito. Cfr. Cassanelli, Brunetti, Agosti 1996; Brunetti 1997-1998; Cassanelli 2009.

<sup>14</sup> Sui materiali fotografici di Mongeri e il restauro di una parte di essi si segnala il lavoro di Elisa Albano. Cfr. Albano 2022.

<sup>15</sup> Su Frizzoni è stata di recente discussa una tesi di restauro. Cfr. Mazza 2020-2021.

<sup>16</sup> L'indagine delle fonti archivistiche e documentarie utili per riportare alla luce la storia dei materiali fotografici dell'Accademia di Brera è stata oggetto di un intervento della scrivente nel convegno interna-



Fig. 3. *Fotografie di opere d'arte (Legato Mongeri)*, Venezia. Album fotografico, 296x232x80 mm, Fototeca storica, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

Da un punto di vista conservativo i materiali superstiti sono stati soggetti, naturalmente, alle intemperie radicate nella storia dell'Accademia, alle vicissitudini legislative del suo patrimonio e, allo stesso tempo, al pregiudizio che ancora sino a pochi decenni fa ha segnato la fotografia come un *medium* tecnico e documentario, immeritevole dunque di un vero e proprio spazio di riflessione e studio storico-artistico e critico. L'eterogeneità fisica e la cospicua entità numerica del fondo storico hanno comportato in passato evidenti difficoltà di gestione che hanno determinato negli anni l'insorgere di alcune delle problematiche riscontrabili ad oggi sui fototipi. Lo stato di conservazione appare in taluni casi molto

zionale *Le raccolte fotografiche nelle Accademie di Belle Arti: un patrimonio da salvaguardare* tenutosi il 18 e il 19 maggio 2023 presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, curato dalla Professoressa Nicoletta Leonardi e dalla Vicepresidente della SISF – Società Italiana per lo Studio della Fotografia, Monica Maffioli, di cui usciranno gli atti nel corso del 2024.

precario, frutto sia del contesto nel quale queste raccolte sono andate creandosi, sia dalla destinazione d'uso originaria di questi materiali: la fotografia nell'ambito accademico rappresentava da un lato un documento visivo da osservare e confrontare, e dall'altro uno strumento operativo che veniva maneggiato, ritocato e rielaborato graficamente ai fini didattici e conoscitivi. Pertanto, la presenza di danni meccanici, di macchie di colore, iscrizioni e quadrettature realizzate sull'immagine fotografica e sui supporti secondari non rappresentano in questo caso sintomo di incuria e negligenza umana, quanto piuttosto un'importante testimonianza storica dell'uso e della manipolazione reiterata dei singoli oggetti durante le attività didattiche. Di conseguenza un buon numero tra le problematiche conservative esaminate – più o meno gravi – che interessano il materiale fotografico e i suoi supporti secondari e montaggi – come carte, cartoni e album di diversa tipologia – concerne principalmente i danni meccanici dovuti al costante trattamento pratico degli esemplari, quali per esempio: perdita di planarità, abrasioni, lacerazioni e lacune sul supporto primario; graffi, distacchi e lacune, incrinature e rotture della superficie fotografica, ma anche diverse problematiche strutturali della legatura, arricciamenti e lacerazioni delle cuffie e dei rivestimenti dei piatti. Accanto a questi sono riscontrabili anche alcune alterazioni fisico-chimiche indotte da fattori intrinseci: depositi superficiali coerenti e incoerenti, macchie di varia natura, ingiallimento e sbiadimento dell'immagine e dei materiali di rivestimento, specchio d'argento, *foxing*.

### *Percorsi di salvaguardia e valorizzazione*

L'attuale stato dei lavori non consente di fornire informazioni più precise sui materiali rinvenuti in una situazione conservativa precaria, non condizionati e senza un evidente ordine archivistico. Questi sono difatti oggetto di un nuovo progetto di tutela e valorizzazione, inaugurato nel corso del 2021 sotto la supervisione della professoressa di Storia della critica fotografica Nicoletta Leonardi, che si articola in tre diverse fasi di lavoro e collaborazione tra Patrimonio e Scuola di Restauro che prevedono ordinamento e conservazione preventiva, restauro e condizionamento, per giungere infine alla catalogazione e alla digitalizzazione dell'intera fototeca<sup>17</sup>. Questo progetto che si propone innanzitutto di salvaguardare i materiali a lungo dimenticati e di iniziare a sondarne i possibili percorsi per il loro studio e la loro valorizzazione, ha visto la redazione di un elenco di consistenza sommario e topografico, e in seguito l'accorpamento in gruppi omogenei secondo l'incrocio di diversi parametri: soggettazione; scuola artistica di riferimento (architettura e prospettiva, ornato, paesaggio, pittura, scultura, scenografia...) e, dove possibile, docente; caratteristiche formali (iscrizioni manoscritte e a stampa, timbri a secco e a inchiostro, marchi) afferenti al fotografo o alla personalità a cui vengono donati e/o che raccoglie nuclei e/o

<sup>17</sup> Tale progetto vede il supporto indispensabile della Professoressa responsabile del Patrimonio storico e Vicedirettrice dell'Accademia Anna Mariani, insieme all'apporto operativo delle seguenti docenti afferenti alla Scuola di Restauro: Chiara Palandri, docente del corso di Restauro dei manufatti cartacei e pergamenacei, nonché coordinatrice del profilo formativo PFP5; la professoressa Gaia Petrella, docente del corso di Restauro dei materiali librari e archivistici; Alice Laudisa, docente del corso di Restauro dei materiali fotografici ed Elisa Albano di Restauro dei materiali digitali.

singoli esemplari. Fine ultimo del lavoro è quello di redigere un inventario generale che permetta a ricercatori e studiosi la consultazione dei materiali, scorata da strumenti di corredo indispensabili per consentire loro le operazioni di studio e analisi critica.

Come ha sottolineato Stefano Vitali, il mestiere dell'archivista è un mestiere estremamente complesso, in cui l'operatore si muove su un territorio di confine. È un mestiere di mediazione e, soprattutto, di comunicazione, nel quale la sua figura studia in maniera autoptica, maneggia con cautela, prova a comprendere e infine articola un linguaggio descrittivo il più possibile neutrale, capace di veicolare una fitta rete di informazioni differenti tra oggetto e studioso. In questi termini il suo lavoro è composto da una serie di operazioni tecnico-operative essenziali che però non possono prescindere da una più ampia e trasversale conoscenza storico-critica dell'archivio, del fondo, dell'unità che egli si accinge a trattare. La sua professione si muove pertanto in uno spazio polisemantico in cui i confini tra i diversi campi disciplinari si sfaldano verso quella conoscenza che si fonda su una continua interrogazione dell'oggetto che si ha di fronte:

Il lavoro dell'archivista storico è un lavoro essenzialmente "ermeneutico". È il mestiere di un mediatore culturale, di un intellettuale che getta un ponte fra culture separate nel tempo e nello spazio, che insegue e annoda i fili che attorno all'archivio si dipanano e si intrecciano. La parte più creativa [...] consiste proprio nell'interpretare e disvelare i significati più profondi degli archivi, nel connettere questi significati ai contesti di produzione degli archivi; nel mettere a fuoco l'immagine che, attraverso gli archivi, i loro soggetti produttori ci rimandano in maniera consapevole o inconsapevole; nel riconoscere la volontà di autorappresentazione, anch'essa più o meno consapevole o inconsapevole, che tali soggetti hanno espresso per mezzo dell'archivio; nel far emergere, infine, le tracce di quel lavoro continuo, denso per noi di insegnamenti e conoscenze, che nel processo di trasmissione degli archivi altri soggetti hanno lasciato negli archivi custodendoli, utilizzandoli, riconfigurandoli sovente e tramandandoli, infine, alle successive generazioni<sup>18</sup>.

Come per gli archivi cartacei e documentali l'archivio fotografico è, allo stesso modo, l'esito di un'eguale stratificazione di informazioni, significati e percorsi che vanno sondati con cautela, attraverso un'attenta analisi dell'oggetto fotografico e della sua biografia archivistica. Seguendo il pensiero di Elizabeth Edwards, difatti, soltanto se si prova a considerare la fotografia come un oggetto archivistico, materiale, si può riuscire a riportare alla luce quella che definisce la sua entità attiva «socialmente rilevante, in quanto esistente nell'ambito di contesti che mutano e talora, cambiano radicalmente nel tempo»<sup>19</sup>. Questo appare particolarmente evidente se ci si avvicina, come in questo caso specifico, a un fondo a lungo dimenticato e soltanto di rado oggetto di studi storici e critici che patrimoni del genere meritano, nei quali vanno vagliate tutte le tensioni possibili tra «oggettività, estetica e significato»<sup>20</sup>, aprendo a ricerche intorno alla storia della pedagogia artistica e al poliedrico uso della fotografia in questi ambienti.

<sup>18</sup> Vitali 2001, 180-181.

<sup>19</sup> Edwards, Hart 2012, 25.

<sup>20</sup> Schiona 2019, 25.

### Bibliografia

- Agosti G., Ceriana M. 1997, Il fondo fotografico antico, in G. Agosti, M. Ceriana (a cura di), *Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, Quaderni di Brera 8, Firenze, 225-236.
- Albano E. 2022, *La Fototeca Storica di Brera e l'intervento di conservazione e restauro dell'album BVI12 appartenente al Fondo Mongeri*, in «Restauro in Accademia Milano», I, 107-119.
- Brunetti F. 1997-1998, *L'archivio delle immagini nell'insegnamento dell'architettura: i fondi ottocenteschi nella fototeca dell'Accademia di Brera*, Università di Genova, Facoltà di architettura, Istituto di progettazione.
- Cassanelli R., Brunetti F., Agosti G. 1996 (a cura di), *Camillo Boito, la raccolta fotografica. Una selezione*, Milano.
- Cassanelli R. 1999, *Il parco e la villa reale di Monza nella fotografia dell'Ottocento*, Cini-sello Balsamo.
- Cassanelli R. 2000, Da modello a documento. Ruoli e funzioni della fotografia nell'Accademia di Brera XIX secolo, in M. Miraglia, M. Ceriana (a cura di), *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera*, Milano, 49-53.
- Cassanelli R. 2009, *La fotografia nel fondo Boito dell'Accademia di Brera*, «Ananke», LVII, 100-109.
- Cassanelli R. 2010, La fotografia delle origini a Milano e il caso dell'Accademia di Brera, in S. Paoli (a cura di), *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, Torino, 19-28.
- Cassese G. 2013, *Accademie Patrimoni di Belle Arti*, Roma.
- Castelnuovo E. 1977, *Per una storia sociale dell'arte – II*, «Paragone», CCCXXIII, 3-34.
- Edwards E., Hart J. 2012, Mixed Box. *La biografia culturale di una scatola di fotografie 'etnografiche'*, «Ricerche di storia dell'arte», I, 25-36.
- Mazza G. 2021-2022, *La fototeca storica di Gustavo Frizzoni, intervento di conservazione e restauro della Cartella n°15; Storia della Fototeca Storica di Brera attraverso i timbri delle case fotografiche*, Accademia di Belle Arti di Brera, Scuola di Restauro.
- Miraglia M. 1996 (a cura di), *Alle origini della fotografia. Luigi Sacchi 'lucigrafo' a Milano 1805-1861*, Roma.
- Miraglia M. 1981, Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911), in F. Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Parte terza: situazioni momenti indagini. Vol. II. Grafica e immagine. II. Illustrazione fotografia*, Torino, 421-543.
- Patrimonio storico 2001, *Verso il museo. Opere dell'Accademia restaurate 1994-2004*, Milano.
- Pevsner N. 1940, *Academies of Arts. Past and Present*, Cambridge.
- Pinelli A. 1982, Introduzione, in N. Pevsner, *Le accademie d'arte*, Torino, VII-XLVIII.
- Schiff R. 2019, *Original, copie, simulacre: aspects du multiple*, «Perspective. Actualité en histoire de l'art», II, 11-15.
- Schiona C. M. 2019, *L'archivio fotografico*, Milano.
- Vitali S. 2001, Di angeli, di paperi e di conigli, ovvero dello strano mestiere dell'archivista, in AA.VV., *Professione: archivista 1949-1999. I cinquant'anni dell'ANAI nel mondo archivistico*, Atti del convegno di studi (Trento-Bolzano, 24-26 novembre 1999), Archivi per la storia, XIV/1-2, 179-186.
- Zucconi G., Castellani F. 2000 (a cura di), *Camillo Boito: un'architettura per l'Italia unita*, Venezia.

## La Casa di Cura Arslan a Padova: una decorazione “svelata”

ANDREA CHIOCCA  
*Università degli Studi di Padova*  
andrea.chiocca@phd.unipd.it

### *Abstract*

It often happens, during the art historian's research, to discover forgotten and today “invisible” stories. In particular, the photo libraries of the great art historians represent a significant collection of these memories. Especially, from the Antonio Morassi archive, in the folder relating to Fabio and Giambattista Canal, have appeared inside some photographs of the Arslan House in Padua, up to the air raid of 30 December 1943, which involved the city, destroying part of the palace and the frescoes with a vague attribution to the Tiepolo school. It is a fresco cycle of great interest and which certainly does not represent an isolated episode in Padua. In fact, during the seventeenth and eighteenth centuries some of the most important artists of the Venetian school were called upon to fresco the Paduan residences. In this paper, starting from Morassi's handwritten notes and a small publication entitled “Casa di Cura del prof. Y. Arslan”, giving a complete view of the decorative cycle in the building at those dates, thanks to the research in archives and to the work of connoisseurship, a new attribution will be proposed for this decoration, which will lead to add a piece to the knowledge of this great heritage linked to the frescoes in the Paduan palaces in the XVIII century, today forgotten by the destructions and transformations that have taken place over time.

### *Keywords*

Arslan; Morassi; connoisseurship; Padua; Canal.

Come spesso accade le strade della ricerca portano ad imbattersi in sollecitazioni e scoperte inaspettate. Durante la ricognizione presso i fondi della fototeca di Antonio Morassi a Venezia – alla ricerca di opere perdute o poco note di Francesco Zugno, tra gli allievi più dotati della bottega di Giambattista Tiepolo, nonché pittore oggetto del mio progetto di dottorato – effettuando un'indagine parallela relativa a tutti gli artisti che animavano l'atelier del Maestro e più in generale sui pittori così detti “tiepoleschi”, sono emerse dal fascicolo relativo a Fabio e Giambattista Canal tre fotografie di interni di un palazzo riccamente decorato<sup>1</sup>. La qualità della pittura unita alle indicazioni manoscritte di Morassi presenti sulle fotografie – «Tiepolo (scuola) F. Canal?» e in basso «Padova, Casa di cura Arslan, distrutta nel 1944, Via Altinate 16» – hanno sollecitato immediatamente la mia attenzione.

<sup>1</sup> Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali (Università Ca' Foscari), Archivio Fototeca Antonio Morassi (AFAM), fascicolo «Fabio e Giambattista Canal».

Una piccola pubblicazione, probabilmente degli anni Dieci del Novecento<sup>2</sup>, quella che possiamo definire una brochure informativa e di presentazione, dal titolo *Casa di Cura del prof. Y. Arslan*, in cui sono proposti diversi scatti degli ambienti della casa realizzati dal fotografo Fiorentini di Padova, è risultata l'unica fonte per la conoscenza e lo studio di un'opera di cui fino ad oggi si conosceva poco.

Il dato certo è che l'immobile al numero 16 di via Altinate, nei primi decenni del Novecento, era divenuto la sede della Casa di Cura del dottor Yerwant Arslan, «una delle più antiche dell'Europa» come viene detto orgogliosamente nella pubblicazione<sup>3</sup>. Quest'ultimo, all'età di 13 anni giunse da Kharpert a Venezia dove seguì gli studi classici al Collegio Armeno di Venezia; in seguito, s'iscrisse alla Facoltà di Medicina dell'Ateneo padovano, laureandosi nel 1889. Si recò quindi a Parigi per dedicarsi alla specialità otorinolaringoiatrica. Tornato a Padova nel 1898, sposò la contessina padovana Antonietta de' Besi, con cui ebbe due figli, Yetwart meglio noto come Wart o Edoardo, storico dell'arte, e Khayel o Michele, che seguì le orme del padre diventando a sua volta otorinolaringoiatra e docente all'Università di Padova. Yerwant un anno dopo il matrimonio conseguì la libera docenza e, dopo la nascita del reparto otorinolaringoiatrico, gli verrà affidato l'incarico come primario dell'Ospedale civile di Padova e dell'insegnamento di otorinolaringoiatria presso l'Università patavina, che terrà fino a poco prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Oltre alla casa di cura, molti degli immobili che affacciavano su via Altinate erano di proprietà della famiglia Arslan al punto che negli anni Trenta del Novecento la strada venne soprannominata la "Calle dell'Armeno", come ricorda Antonia Arslan, figlia di Michele e quindi nipote di Yerwant<sup>4</sup>.

Tra il 16 dicembre 1943 e il 23 aprile 1945, Padova fu colpita da intensi bombardamenti che cambiarono per sempre la fisionomia della città. In particolare, quello del 30 dicembre 1943 interessò duramente via Altinate sventrando molti degli antichi palazzi che vi si affacciavano. Questa la testimonianza di don Giovanni Pierobon: «La parrocchia fu colpita assai gravemente dal bombardamento del 30 dicembre 1943. Vi furono 6 vittime. Fu distrutta per oltre 60 metri la via Altinate dall'incontro di via Cassan; l'abitazione di 30 famiglie; rasa al suolo la vecchia e celebre Casa di cura del professor Yerwant Arslan e scomparsa tra le macerie la bella ed artistica cappella, su cui arse a lungo l'incendio»<sup>5</sup>. La distruzione dei palazzi è attestata dal documentario dell'Istituto LUCE, *Padova – Dopo un Bombardamento*, dove si vedono proprio le macerie della casa di cura. La ricorda anche il «Gazzettino» del 31 dicembre del 1943 in cui viene raccontata la devastazione della via Altinate.

A questo punto è facile intuire come degli affreschi non sia rimasto più nulla.

Dalle carte del «Fondo Architetti Francesco Mansutti – Gino Miozzo», i due progettisti a cui gli Arslan si erano affidati per il restauro e la ricostruzione

<sup>2</sup> La datazione si può ipotizzare alla luce del ritrovamento, nella sezione storica della Biblioteca Civica di Padova, di una cartolina coincidente con una delle foto presente anche nella pubblicazione dedicata alla casa di cura, e che riporta la data 13 ottobre 1916. Con ogni evidenza quindi le fotografie devono essere antecedenti a quella data.

<sup>3</sup> Da *Casa di Cura del Prof. Y. Arslan. Padova*

<sup>4</sup> Arslan 2013, 18.

<sup>5</sup> Gios 2002, 120.



Fig. 1. Scalone per il reparto di Iª classe (da *Casa di Cura del Prof. Y. Arslan. Padova*).

dei loro immobili, conservato presso l'archivio del '900 del MART, il Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, si capisce effettivamente come al numero 16 ci fosse poco da salvare<sup>6</sup>. Gli sforzi invece si concentrarono sulla palazzina cosiddetta “del 400” – oggi conosciuta come casa Arslan-Melandri – ubicata al numero 18, ovvero quella adiacente alla casa di cura che

<sup>6</sup> Rovereto, MART, Fondo Architetti Francesco Mansutti – Gino Miozzo, Man.-Mio.1.1.48.1, Proprietà Arslan.





Fig. 2. G. B. Canal, *Zefiro e Flora*, dipinto dello scalone (da *Casa di Cura* del Prof. Y. Arslan. Padova).

doveva essere quella dove abitava la famiglia<sup>7</sup>, di cui si riuscirà però a salvare solo la facciata. L'edificio è ricordato dalle fonti per la quadrifora lombardesca che abbellisce tutt'oggi il prospetto affacciante sulla strada<sup>8</sup>. Subito dopo il bombardamento, a seguito del crollo della parte destra del palazzo si decise di procedere con un tamponamento. Gli architetti Mansutti-Miozzo procedet-

<sup>7</sup> Nell'introduzione della pubblicazione sulla casa di cura si legge: «Per maggiore garanzia il Prof. Arslan ha l'abitazione attigua che è in diretta comunicazione con la Casa di Cura stessa».

<sup>8</sup> Si veda ad esempio Ronchi 1922, 99 e Checchi, Gaudenzio, Grossato 1961, 193.



Fig. 3. Salone centrale (da *Casa di Cura del Prof. Y. Arslan. Padova*).

tero alla sua ricostruzione nei primi anni Cinquanta, ma dai progetti visionati si può facilmente capire come degli interni originali non sopravvisse nulla. Nelle carte d'archivio è presente il progetto di ricostruzione della parte destra del palazzetto che una volta eseguito andò incontro tuttavia alle critiche della stampa locale<sup>9</sup>.

Alla luce di quanto detto risultano ancora più preziose le testimonianze date dalle fotografie ritrovate, che mostrano gli interni del palazzo in cui era ospitata la casa di cura Arslan. Al palazzo si accedeva tramite uno scalone monumentale arricchito da finte architetture ad affresco che riprendevano quelle reali (fig. 1); sul soffitto, al centro di una ricca quadratura dipinta, trovava posto quella che pare essere la rappresentazione di *Zefiro e Flora* (fig. 2). Da lì si passava a quello che viene chiamato salone centrale (fig. 3), o meglio un salone passante, dove una quadratura articolava le pareti con colonne e lesene, al centro delle quali erano poste almeno cinque finte sculture, in nicchie, rappresentanti personificazioni, dalle foto però di difficile decifrazione. Le porte erano rese monumentali grazie alle quadrature che fingevano stipiti e sovrapposte dove compaiono incastonati ovali con cammei dipinti con protomi maschili e femminili, non facilmente identificabili, su sfondo scuro e ai lati di ognuno una coppia di sfingi o arpie. Il soffitto, completamente affrescato, era probabilmente tripartito, dal momento che si intravede in fondo un'altra composizione incorniciata,

<sup>9</sup> Si veda «Gazzettino», 6-7 febbraio 1952.



Fig. 4. G.B. Canal, Scena allegorica, soffitto del salone centrale (da *Casa di Cura del Prof. Y. Arslan. Padova*).

pare con due figure; campeggia al centro un ovale con una complessa rappresentazione allegorica impreziosita da una cornice dipinta con un finto fregio a racemi (fig. 4). Al centro giunge in volo la *Virtù* contraddistinta dal sole che le brilla sul petto e dalla lancia stretta nella mano sinistra e la corona d'alloro nella destra, come da indicazioni dell'*Iconologia* di Cesare Ripa, accompagnata da due amorini alati, uno di loro a sua volta porta una corona triumphalis; sulla destra assise tra le nuvole si trovano la *Pace*, con in mano un ramo di ulivo e la corona ai suoi piedi portata da un putto, e la *Giustizia* al suo fianco, a cui un altro amorino di poco più in basso sta portando i suoi attributi, cioè la spada e la bilancia; nella parte sottostante trovano posto quelle che sembrano l'*Abbondanza*, con la cornucopia traboccante di spighe e fiori, e di spalle la *Prudenza*, con nella mano destra un caduceo e dietro di lei un putto che pare reggere uno specchio; sulla sinistra un altro amorino alato si libra in volo reggendo due torce accese, simbolo di amore o un riferimento al matrimonio. Da una delle porte si aveva accesso alla sala da pranzo. Anche questo ambiente era interamente affrescato; alle pareti una decorazione a grottesche, con vasi, racemi e testine. Su quella che sembra una delle pareti maggiori, è incorniciata – difficile dire se su tela o anche questa ad affresco – la scena con l'*Incontro tra Diogene e Alessandro Magno* (fig. 5). Si intravede sul soffitto un'altra grande decorazione ad affresco circondata da racemi dipinti, intervallata da clipei con cammei, simili a quelli che si trovano nel salone passante. Si hanno poi, all'interno della pubblicazione



Fig. 5. G.B. Canal, *Diogene e Alessandro Magno*, sala da pranzo (da *Casa di Cura del Prof. Y. Arslan. Padova*).

dedicata alla casa di cura, un'altra serie di riproduzioni del giardino e degli altri ambienti in cui si intravedono diverse ornamentazioni probabilmente di epoche successive. Una menzione merita l'interessante piccolo oratorio (fig. 6) o forse quella che doveva essere la cappella privata del palazzo, probabilmente quella ricordata da don Pierobon, anch'essa andata completamente distrutta nel bombardamento del dicembre 1943. Pregevoli appaiono gli stucchi, probabilmente settecenteschi; sul soffitto si intravede quello che potrebbe essere un affresco dal soggetto eucaristico, vista la presenza del calice.

All'interno dell'archivio Mansutti-Miozzo si è ritrovata la planimetria dell'immobile che fotografa la situazione antecedente all'incursione aerea. Su questa si è basata la ricostruzione degli ambienti principali della casa di cura condotta in queste pagine.

A questo punto rimane da fare luce su chi possa essere l'autore degli affreschi. Mi pare possibile avanzare l'ipotesi che il figurista sia Giambattista Canal. L'attribuzione è il frutto esclusivamente di confronti per via stilistica, come quello tra l'affresco con *Zefiro e Flora* di via Altinate e il dipinto parietale con il medesimo soggetto e dall'autografia accettata in palazzo Mocenigo-Gambara a Venezia, in cui l'invenzione pare sostanzialmente identica, solo svolta con un gusto decisamente più neoclassico a cavallo tra Sette e Ottocento. Altra tangenza è ravvisabile tra l'ovale del salone passante della casa di cura e gli affreschi in palazzo Grassi, cronologicamente più vicini alla nostra decorazione, da ancorare agli anni Ottanta del Settecento.



Fig. 6. Dettagli dell'oratorio (da *Casa di Cura del Prof. Y. Arslan. Padova*).

Figlio di Fabio Canal, uno dei primi allievi di Tiepolo, Giambattista nacque a Venezia nel 1745 e proprio dal padre fu avviato alla pittura. Appena diciannovenne affrescò la chiesa di Santa Eufemia alla Giudecca dove già mostra una certa maturità artistica. Ricoprì per molto tempo importanti ruoli all'interno dell'Accademia di pittura di Venezia, ma fu soprattutto un pittore estremamente prolifico e tra i più ricercati artisti del suo tempo, specie dopo il gran vuoto lasciato da Tiepolo. Ne sono testimonianza la gran quantità di affreschi che ha lasciato nelle chiese e nei palazzi a Venezia e soprattutto in Terraferma.

Tra coloro che nei primi decenni del XX secolo sono stati promotori della riscoperta del pittore un ruolo non secondario lo ebbe Luigi Coletti. Per il critico trevigiano, Canal era l'ultimo dei "fa presto", come recita il titolo di un suo articolo del 1926 apparso sulla rivista «Fiera letteraria»<sup>10</sup>, a sottolineare come facesse parte di quella ascendenza di pittori in grado di assecondare le richieste dei committenti in tempi estremamente rapidi.

Ci sono pittori per cui è arduo imbastire una cronologia, ma non è questo il caso di Giambattista Canal, grazie soprattutto al lavoro di Padoan Urban<sup>11</sup> e ancora prima di Ricciotti Bratti<sup>12</sup>, che hanno pubblicato una gran mole di documenti riguardanti il pittore<sup>13</sup>. Per di più, importanza particolare ha il manoscritto, un vero e proprio catalogo, delle opere di Canal conservato presso la

<sup>10</sup> Coletti 1926, 5.

<sup>11</sup> Padoan Urban 1969-1970.

<sup>12</sup> Ricciotti Bratti 1930.

<sup>13</sup> Per un recente profilo sull'artista si veda Pallucchini 1995, 228-239 e De Feo 2003, 673.

biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia<sup>14</sup>. In questo elenco vi sono molte indicazioni sugli anni, più o meno precisi, e i luoghi in cui furono eseguite le sue opere. Molte sono quelle fatte a Padova: tra le annotazioni una potrebbe riferirsi proprio al palazzo che ospitava la casa di cura. Infatti, tra le commissioni compiute prima del 1797 viene annotato: «Dipinge dei soffitti e una saletta in casa Cristina a Padova»<sup>15</sup>. I Cristina erano una famiglia borghese che si era velocemente arricchita nel corso del Settecento, grazie al capofamiglia Niccola, che da fattorino riuscì a diventare gioielliere. Giuseppe Gennari, nelle sue *Notizie Giornaliere Di Quanto Avvenne Specialmente In Padova Dall'Anno 1739 All'Anno 1800*, informa della morte di Niccola avvenuta l'ultimo giorno di febbraio del 1786 a 83 anni, sottolineando che «la loro casa una delle meglio addobbate che siano in Padova, è nella contrada di San Bartolomeo rimpetto al palagio ora de' Gradenighi e anticamente de' Borromei»<sup>16</sup>. Via San Bartolomeo è l'attuale via Altinate e il palazzo dei Gradenigo è quello dove attualmente ha sede il museo della Terza Armata, nonché l'antica dimora padovana di Pietro Bembo. Di fronte a questo palazzo si trova ancora oggi quella che è conosciuta come "casa Arslan"; al suo fianco sorgeva l'istituto di cura omonimo. L'identificazione del palazzo dei Cristina con quello qui preso in esame, a questo punto, è quantomeno un'ipotesi concreta su cui lavorare.

Per quanto riguarda invece il quadraturista e ornatista che potrebbe aver affiancato Canal nel ciclo di affreschi, individuarne la personalità precisa è un lavoro ben più arduo. Rossana Bossaglia nel 1960 in un articolo su «Critica d'Arte»<sup>17</sup> sui quadraturisti lombardi del Settecento, cita il nome di Paolo Guidolini come attivo nei distrutti affreschi di palazzo Arslan, ma senza nessun rimando bibliografico o documentario. Pur lasciando aperta tale ipotesi, sono per lo meno da tenere in considerazione anche i nomi di Andrea o Marino Urbani e Antonio Mauri. Con quest'ultimo Canal ha collaborato ad esempio negli anni Ottanta del Settecento in palazzo Angeli di Rovigo, sue sono le architetture del salone nobile del palazzo, dove è anche presente come ornatista proprio Guidolini, citato però solo per le sale al piano terra, sempre in coppia con Giambattista<sup>18</sup>. Nel caso, gli ornati del salone nobile siano da ascrivere a Guidolini, potrebbe essersi ripetuta anche nel salone passante della casa di cura Arslan la stretta collaborazione tra figurista e artista vicentino andando così ad avvalorare la tesi sostenuta dalla Bossaglia; infatti le due realizzazioni sembrano essere molto vicine per invenzione e esecuzione. Questo sarebbe un ulteriore tassello da aggiungere al sodalizio tra il figurista e l'ornatista vicentino, che si trovano fianco a fianco a Padova, per esempio, in Palazzo Zigno e Palazzo Dotto<sup>19</sup>. Nel caso invece l'intera invenzione di architetture e ornati del salone nobile di palazzo Angeli spettassero alla figura di Antonio Mauri anche l'attri-

<sup>14</sup> Elenco manoscritto anonimo, redatto intorno al 1821, inserito nell'esemplare della *Storia Pittorica* di Luigi Antonio Lanzi, conservato presso la Biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia e pubblicato da Ricciotti Bratti nel 1930.

<sup>15</sup> Cfr. Padoan Urban 1969-1970, 110.

<sup>16</sup> Gennari 1982-1984 (ed.), Vol. 2, 408-409.

<sup>17</sup> Bossaglia 1960, 384.

<sup>18</sup> Bartoli 1793, 173-176 e Traniello (a cura di) 1988, 116-118.

<sup>19</sup> Mancini V., Tomezzoli A., Ton D. (a cura di) 2018, 356-372, 386-395.

buzione del lavoro nel palazzo padovano sarebbe da ascrivere a quest'ultimo. Alcune assonanze con le quadrature e gli ornati di via Altinate le hanno inoltre le invenzioni di Andrea e Marino Urbani, che lavorano nella città di Antenore proprio negli anni Ottanta del XVIII secolo, in particolare quelle del salone dei ricevimenti di palazzo Emo Capodilista<sup>20</sup> insieme a quelle della sala di Diana e Endimione e della sala di Venere di palazzo Maldura<sup>21</sup>.

A questo punto, è necessario quindi ricordare che, come già messo bene in luce da Denis Ton:

Un dato fra tutti deve essere messo in evidenza non appena si esamini il grande patrimonio degli affreschi nei palazzi padovani tra Seicento e Settecento: quanto giunto sino a noi è solo una limitata parte di quello che, fonti alla mano, sappiamo essere stato realizzato nel corso dei secoli. Un patrimonio soggetto a mutazioni, trasformazioni e stravolgimenti che hanno comportato perdite dolorose e distruzioni. Non solo la rovina di alcuni edifici, ma anche modificazioni, pure recenti, che hanno alterato molte delle decorazioni sopravvissute, ci hanno privato della possibilità di definire un quadro sicuramente più ricco di quanto sappiamo noi oggi. Per loro natura le abitazioni private sono assai meno sottoposte a controllo, nonché citate nella letteratura specifica<sup>22</sup>

Dunque, una ricostruzione puntuale delle decorazioni interne di questi palazzi si presenta spesso difficile, ma lo scandaglio delle fototeche, con il loro inestimabile valore, può rendere meno ardua questa impresa, svelando piccole e grandi sorprese.

### *Ringraziamenti*

Desidero ringraziare in particolare Antonia Arslan per aver condiviso con me informazioni e ricordi di suo nonno Yerwant e la sua casa di cura. Inoltre, un ringraziamento va anche a Barbara Lunazzi, per avermi guidato all'interno dei fondi conservati presso la Fototeca Antonio Morassi, e a Paola Pettenella, responsabile degli archivi storici del MART. Infine un grazie anche al professore Andrea Tomezzoli per gli spunti e i confronti sui temi attributivi e iconografici.

### *Bibliografia*

- Arslan A. 2013, Una famiglia armena in Italia e il sogno del ritorno negato: dalla Masseria delle Allodole alla Calle dell'Armeno, in D. Mugnolo, S. Nienhaus (a cura di), *Questione armena e cultura europea*, Foggia, 11-19.
- Bartoli F. 1793, *Le pitture sculture ed architetture della città di Rovigo*, Venezia.
- Bossaglia R. 1960, *Riflessioni sui quadraturisti del Settecento lombardo*, «Critica d'Arte», 7, 377-398.
- Casa di Cura del Prof. Y. Arslan. Padova*, Venezia.
- Cecchi M., Gaudenzio L., Grossato L. 1961, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia.
- Coletti L. 1926, *L'ultimo dei "fa presto"*. Nel centenario della morte di G. B. Canal, «La Fiera Letteraria», II, n.2, 5.

<sup>20</sup> Mancini V., Tomezzoli A., Ton D. (a cura di) 2018, 218-231.

<sup>21</sup> Mancini V., Tomezzoli A., Ton D. (a cura di) 2018, 279-299.

<sup>22</sup> Ton 2018, 67.

- Coletti L. 1930, *Dipinti di G. B. Canal nella parrocchiale di Fossalunga*, «L'Illustrazione veneta», V, 3-7.
- De Feo R. 2003, Canal Giambattista, in G. Pavanello (a cura di), *La pittura nel Veneto. L'Ottocento*, Milano-Venezia, Vol. II, 673.
- Gennari G. 1982-1984 (ed.), *Notizie Giornaliere Di Quanto Avvenne Specialmente In Padova Dall'Anno 1739 All'Anno 1800*, Voll. 2, Olivato L. (a cura di), Padova.
- Gios P. 2002, *Il contributo del clero del comune di Padova alla Resistenza*, Asiago.
- Mancini V., Tomezzoli A., Ton D. (a cura di) 2018, *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento*, Verona.
- Padoan Urban L. 1969-1970, *Catalogo delle opere di Giambattista canal (1745-1825)*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CXXXVIII, 41-134.
- Pallucchini R. 1995, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Vol. II, Milano-Venezia.
- Ricciotti Bratti D. 1930, *Notizie d'Arte e d'Artisti*, «Miscellanea di Storia Veneta», IV, 1-58.
- Ronchi O. 1922, *Guida storico-artistica di Padova e dintorni*, Padova.
- Ton D. 2018, Il patrimonio sommerso e perduto, in Mancini V. Tomezzoli A. Ton D. (a cura di), *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento*, Verona, 67-78.
- Traniello L. (a cura di) 1988, *Rovigo. Ritratto di una città*, Rovigo.





# Oltre l'illusione: le macchine del teatro Farnese di Parma (1628). Fonti per una ricostruzione virtuale

BENEDETTA COLASANTI  
*Università degli Studi di Firenze*  
benedetta.colasanti@unifi.it

## *Abstract*

*Mercury and Mars* (1628) was written by Claudio Achillini, set to music by Claudio Monteverdi, and furnished with scenery and machinery by Giovan Battista Aleotti and Francesco Guitti. The performance was staged for the inauguration of the Farnese Theatre in Parma and on the occasion of the wedding of Odoardo Farnese and Margherita de' Medici. *Mercury and Mars* is an example of Baroque spectacle, but also of interaction between different forms of entertainment (tournament, stagecraft, music) and professions (painter, architect, engineer, scenographer, stage technician, musician, poet). Behind the illusionistic effects of stagecraft are the naked machines designed by stage engineers and operated by skilled machinists. While in the nineteenth and twentieth centuries, mainly wood or plastic was used to reconstruct the study objects that no longer exist, today the new digital technologies offer useful tools for historical restoration. The aim of this work is to illustrate the analysis and crossing of sources before the reconstruction of the sea machine.

## *Keywords*

Tournament; Scenography; Machines; Technologies; Restoration.

## *Il nuovo teatro dei Farnese*

«Nel palazzo ducale si vede una delle più belle sale del mondo, con un palcoscenico, in fondo, assai singolare per invenzioni e macchine, e un anfiteatro tutt'attorno. Nella sala si può immettere l'acqua per rappresentare combattimenti navali; ci sono le belle statue di due duchi di Parma»<sup>1</sup>. Il teatro Farnese di Parma viene commissionato intorno al 1617 dal duca Ranuccio I allo scopo di strabiliare Cosimo II de' Medici. Il granduca di Toscana, durante un pellegrinaggio verso Milano, avrebbe plausibilmente fatto una sosta tra i confini del ducato farnesiano, tappa strategica di collegamento tra nord e sud; così Bartolomeo Bassi al marchese Enzo Bentivoglio: «do conto a Vostra Eccellenza del buono stato del Serenissimo Granduca, il quale per grazia celeste è quasi risanato affatto e decise ch'abbia voto di andare poi a Milano a riverir il corpo di San Carlo»<sup>2</sup>. Le fonti non lasciano traccia dell'ufficialità della visita di Cosimo a Parma; secondo Roberto Ciancarelli l'obiettivo di Ranuccio è piuttosto quello di attirare il granduca con la notizia di un teatro nuovo e all'avanguar-

<sup>1</sup> Testimonianza del principe di Condé del 1622. Cusatelli, Razzetti 1990, 51.

<sup>2</sup> Lettera di Bartolomeo Bassi al marchese Enzo Bentivoglio da Firenze, 7 agosto 1617, conservata presso l'Archivio di Stato di Ferrara e trascritta in Ciancarelli 1987, 154.

dia<sup>3</sup>. L'ambizione del duca Farnese è verosimilmente quella di stringere alleanze strategiche politicamente e geograficamente, specie con la Toscana: già nel 1615 il tesoriere Bartolomeo Riva viene inviato a Firenze con una serie di «Instructioni»<sup>4</sup>, tra cui quella di proporre al granduca Cosimo II un matrimonio tra il giovane Odoardo Farnese e una delle sue figlie<sup>5</sup>. Il granduca temporeggia ma le trattative proseguono con tenacia negli anni a venire. Nello stesso 1617 viene attivato il cantiere del teatro. Già sembra chiara la volontà di organizzare un torneo – secondo l'uso e la tradizione ferrarese degli spettacoli cavallereschi<sup>6</sup> – o meglio, un'opera-torneo<sup>7</sup>, forma mescidata tra combattimento e altre tipologie performative di successo in epoca barocca<sup>8</sup>.

### *L'architetto del teatro*

Giovan Battista Aleotti (1546-1636), architetto, ingegnere, scenografo e scenotecnico, è un celebre esempio di «tecnico di stato», uno di quei professionisti che tra Cinque e Seicento – per dirla con Giuseppe Adami – «servono con la spada e con la penna diversi principi europei»<sup>9</sup>. Talento poliedrico in campo ingegneristico, si cimenta nel lavoro di traduttore e teorico nei momenti di interruzione delle grandi opere civili, belliche, idrauliche e di bonifica<sup>10</sup>. L'esperienza teatrale di Aleotti inizia a Ferrara, dove collabora con il marchese Enzo Bentivoglio, principe dell'Accademia degli Intrepidi<sup>11</sup>. Nel 1617-1618 viene ingaggiato per il teatro Farnese di Parma, dove lo stesso Bentivoglio sovrintende ai lavori<sup>12</sup>. Aleotti opera a stretto contatto con il proprio allievo Giovanni Battista Magnani (1571-1653), architetto ed esponente dell'équipe ferrarese, con il musicista e compositore Antonio Goretti e anche con Alfonso Pozzo, autore del testo e responsabile dell'apparato iconografico<sup>13</sup>: quest'ultimo ha il compito di supervisionare sia i lavori sia una folta schiera di artisti-artigiani.

All'inizio del 1619, dopo diverse posticipazioni dell'evento inaugurale, è evidente che l'attesa del granduca Medici sia vana. La corrispondenza si interrompe bruscamente e dopo frenetici mesi di lavoro il teatro non viene inaugurato.

<sup>3</sup> Cfr. Ciancarelli 1987, 24-25.

<sup>4</sup> *Instructioni a voi cavag. Bart.º Riva di quello havrete a fare in Fiorenza*, Archivio di Stato di Parma, Teatri e spettacoli farnesiani, mazzo I, busta 1, fascicolo 4, sottofascicolo 1.

<sup>5</sup> Cfr. *Relazione di Bartolomeo Riva al duca Ranuccio I sulla propria missione a Firenze*, 9 giugno 1615, Archivio di Stato di Parma, Teatri e spettacoli farnesiani, mazzo I, busta 1, fascicolo 4, sottofascicolo 2.

<sup>6</sup> Cfr. Mamczarz 1980, 425-257; Mamczarz 1988, 91-104, 147-158; Povoledo 1962, 991-999; Povoledo 1964.

<sup>7</sup> Cfr. Mamczarz 1988, 25-28.

<sup>8</sup> Si pensi ad esempio all'intermezzo e a quegli spettacoli capaci di porre in dialogo canto, musica, danza, scenografia, scenotecnica e torneo, amati dallo stesso Ranuccio e da lui fruiti anche a Firenze. In particolare, la passione musicale dei Farnese riceve forti impulsi dalla corte medicea, dove nel 1604 Ranuccio assiste alla messinscena di *Dafne*, composta da Jacopo Peri su libretto di Ottavio Rinuccini. Cfr. Lombardi 1909, 7; Capelli 1990, 7; Alberti 2001, 67-82.

<sup>9</sup> Adami 2003, 11.

<sup>10</sup> I contributi contenuti nei due volumi curati rispettivamente da Fiocca e da Cavicchi, Ceccarelli e Torlontano rendono l'idea del talento poliedrico di Giovan Battista Aleotti. Cfr. Fiocca 1998; Cavicchi, Ceccarelli, Torlontano 2003. Si vedano anche: Ivaldi 1980, 187-225; Magagnato 1962, 273-275; Orsini 2016, 117-129; Quintavalle, Povoledo 1960, 152-154; Rossi 1994; Rossi 1995.

<sup>11</sup> Aleotti inizia a lavorare a Ferrara presso il teatro degli Intrepidi in San Lorenzo, uno dei primi teatri stabili di età moderna in cui si mettono in scena spettacoli grandiosi. Successivamente, sempre a Ferrara, gli viene commissionato il teatro della Sala Grande. Cfr. Fiocca 1998, 195-205.

<sup>12</sup> Cfr. Ciancarelli 1987, 48-52; Mamczarz 1988, 56-60; Ronconi et al. 1992, 73-74.

<sup>13</sup> Cfr. Lombardi 1909, 9; Ciancarelli 1987, 57-58; Ronconi et al. 1992, 79-80.

Scene e macchine vengono conservate, sottoposte a periodica manutenzione e avviate di tanto in tanto col supporto dei soldati<sup>14</sup>. L'inattivo teatro diventa una sorta di tappa museale per viaggiatori italiani e stranieri. Solo nel 1627 il cantiere viene rimesso in attività, in vista di una nuova occasione inaugurale: il matrimonio di Odoardo Farnese, successore di Ranuccio, e di Margherita di Toscana, figlia di Cosimo II. Il 19 agosto dello stesso anno Francesco Guitti (1605-1645), che sostituisce Aleotti nella messa a punto di scene e macchine<sup>15</sup>, invia a Enzo Bentivoglio schizzi di scene, di «palazzi» e «palazzi marittimi», di quinte e di «gargami». Si recuperano le macchine, le «anime delle furie» nonché le «onde del mare»<sup>16</sup>. L'allievo riprende il lavoro del maestro laddove si era interrotto impegnandosi per circa un anno e mezzo prima dell'inaugurazione<sup>17</sup>.

Il matrimonio viene celebrato l'11 ottobre 1628 a Firenze e coronato con i sontuosi festeggiamenti parmensi, al culmine dei quali vi è l'opera-torneo *Mercurio e Marte*, scritta da Claudio Achillini, musicata da Claudio Monteverdi, con scene e macchine già predisposte da Aleotti nel 1618 ma restaurate e riadattate da Guitti. Lo spettacolo va in scena nella notte tra il 21 e il 22 dicembre 1628 secondo il gusto barocco: la scenotecnica è uno degli elementi più attrattivi. Terminata l'*ouverture*, «a un tocco di molte trombe, sparirà la gran cortina [...] e si vedrà un mare ondeggiante, cinto di rupi e scogli»<sup>18</sup>. Così avrebbe dovuto cominciare il mancato spettacolo inaugurale del 1618, *La difesa della bellezza*. Dieci anni dopo, Marcello Buttigli, il cronachista dello spettacolo, si esprime con simili parole:

Svelata la Scena, presentossi un fosco prospetto di alpestri scoglii, sitoati a destra, e a sinistra di quella nel mezzo poi d'un piano, che fra lume, e scuro talhora rappresentava verdeggiante prato, talhora ondeggiante mare. Di quando in quando un dolce lampeggiare esibiva a gli occhi de' spettatori in profondo Theatro di alti dirupi, e di precipitose balze, nel cui vacuo in confuso barlume difficilmente discernevano, se acqua o terra vedessero<sup>19</sup>.

La prima allegoria/macchina a entrare in scena, a bordo di un carro trainato da Pegaso, è l'Aurora, cantando un'aria<sup>20</sup>. Come ne *La difesa della bellezza*, dopo l'Aurora fanno il proprio ingresso lo Zodiaco (o i Mesi) e l'Età dell'oro, sempre cantando in onore degli sposi. Poi, come tramanda il testo di Achillini: «sorge dall'Inferno la Discordia, accompagnata dalle Furie»<sup>21</sup> che dà il via alla disputa tra Mercurio e Marte.

<sup>14</sup> Cfr. Ronconi et al. 1992, 109.

<sup>15</sup> Su Francesco Guitti, accademico intrepido, si vedano Povoledo 1962, 68-72 e Adami 1999.

<sup>16</sup> Lettera di Francesco Guitti a Enzo Bentivoglio da Parma, 19 agosto 1627, Biblioteca Ariostea di Ferrara, Coll. Antonelli, ms. 660. Già pubblicata in Lavin 1964, 119-120.

<sup>17</sup> Si veda anche la lettera di Francesco Guitti a Enzo Bentivoglio da Parma, 20 agosto 1627, Biblioteca Ariostea di Ferrara, Coll. Antonelli, ms. 660. Già pubblicata in Lavin 1964, 120.

<sup>18</sup> Alfonso Pozzo, *Istruzione, e modo col quale si dovrà regolare nel teatro di sua altezza serenissima la festa chiamata Difesa della Bellezza*, Archivio di Stato di Parma, Raccolta Ronchini, busta 14, fascicolo 3. Documento già pubblicato in Ciancarelli 1987, 89-91.

<sup>19</sup> Buttigli 1629. Citato in Adami 2003, 156.

<sup>20</sup> Cfr. *Composizione di Claudio Achillini per l'apertura del teatro Farnese, 1628, Mercurio e Marte, L'Aurora*. Già pubblicata in Solerti 1969, 489.

<sup>21</sup> Solerti 1969, 489.

*Cosa ricostruire?*

Ricostruire una storia della scenotecnica e comprendere il funzionamento delle macchine sceniche è un'impresa complessa che richiede anzitutto di abbattere i confini tra materie diverse come la storia dello spettacolo, l'ingegneria e l'architettura. La prima difficoltà riscontrata nell'analisi della meccanica scenica è la mancanza dell'oggetto di studio. L'attuale aspetto del teatro Farnese è l'esito di una ricostruzione novecentesca: il teatro è stato distrutto nel 1944 da un bombardamento degli Alleati e le sue fattezze originali sono osservabili soltanto su dipinti e fotografie<sup>22</sup>. Anche di scene e macchine secentesche, costruite in materiali deperibili e soggette alla pratica del riuso, non rimangono tracce concrete. Quanto alle fattezze e al funzionamento degli ingegni, le fonti superstiti sono povere di informazioni: probabilmente al fine di sorprendere gli spettatori, nel Seicento si tende a celare il più possibile il funzionamento della scenotecnica. La maggior parte dei documenti figurativi mostrano scene e macchine non dal punto di vista degli addetti ai lavori ma da quello degli spettatori. Si tratta perlopiù di illustrazioni redatte a consuntivo e che, in funzione della meraviglia, celano i meccanismi tecnologici con elementi decorativi come le nuvole<sup>23</sup>.

La realizzazione di un modello ha fini divulgativi ma è utile soprattutto per verificare le ipotesi formulate. Se nel Novecento lo storico del teatro, in sinergia con architetti e ingegneri, restituiva tangibilità a tali oggetti tramite modellini in legno e, successivamente, in plastica, oggi tra le possibilità dello storico vi sono le nuove tecnologie. Stabilita l'intenzione di ricostruire la macchina del mare, rappresentativa e ricorrente sia nello spettacolo rinascimentale e barocco in genere sia in *Mercurio e Marte*, il progetto di restituzione virtuale è stato preceduto dal reperimento, dal vaglio e dal confronto delle fonti.

È difficile dare per certo quali tra i documenti figurativi oggi a disposizione degli studiosi facciano diretto riferimento a *Mercurio e Marte*<sup>24</sup>. Soltanto il *Codice α* di Pietro Paolo Floriani è stato ricondotto da Adami all'opera dello stesso Guitti e al suo lavoro presso il teatro Farnese. Il foglio 28v del codice mostrerebbe la scena iniziale dell'opera-torneo, con un mare circondato da scogli e la macchina dell'Aurora<sup>25</sup>. L'ipotesi è valida se confrontiamo il documento con il passo succitato relativo alla descrizione dello spettacolo redatta da Buttigli<sup>26</sup>. Dalla lettura di quest'ultima, sembra che sul palcoscenico farnesiano si alternino perlopiù due scene: quella di «un ondeggiante mare» (con la relativa macchina) e quella di un «verdeggianti prato». I cambi di scena – che immaginiamo essere complessi richiedendo di fatto la sinergia tra squadre di

<sup>22</sup> Si vedano ad esempio i dipinti di Giovanni Contini e di Giacomo Giacomelli, conservati presso la Galleria Nazionale di Parma. Cfr. Gandolfi 1980, 136; Ronconi et al. 1992, 144. Si pensi anche alle foto dei fratelli Alinari. Cfr. Lombardi 1909; Gandolfi 1980, 21, 123, 126, 130.

<sup>23</sup> Nel secolo successivo avremo a che fare con una tendenza diversa. Con l'influenza dell'Illuminismo, l'obiettivo sarà piuttosto quello di svelare l'artificio e di spiegare razionalmente, su base scientifica, il funzionamento delle macchine. Si vedano a tal proposito le tavole dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert. Cfr. Gavazzuti, Tinti 2004.

<sup>24</sup> Elena Povoledo attribuisce a Francesco Guitti i disegni di macchine conservati presso l'Archivio di Stato di Parma. Cfr. Povoledo 1959, 49-55.

<sup>25</sup> Cfr. Pietro Paolo Floriani, *Codice α* (foglio 28v). Citato in Adami 2003, 150-151.

<sup>26</sup> Cfr. Buttigli 1629, 269-272. Citato in Adami 2003, 156.

macchinisti – devono aver luogo durante i combattimenti del mantenitore e dei venturieri che, intervallando la messinscena, si svolgono nello spazio che oggi chiamiamo platea.

#### *Fonti per una restituzione virtuale*

I documenti presi in esame sono iconografici (piante, prospetti, sezioni longitudinali, bozzetti di scene, disegni di macchine) e letterari (corrispondenza, resoconti, testi drammatici, trattati, taccuini e documenti archivistici in genere). Pochissime tra le fonti iconografiche a disposizione fanno diretto riferimento al teatro Farnese, nessuna alla macchina del mare, per la ricostruzione della quale è necessario affidarsi alle fonti letterarie.

«Fu fatta una dell'onde a vite, et posta in opera, fa effetto beliss.<sup>o</sup>»<sup>27</sup>. Così scrive Giovan Battista Aleotti in una lettera indirizzata al duca Ranuccio I Farnese e datata 18 marzo 1618. Da queste parole apprendiamo la tipologia di macchina del mare utilizzata in *Mercurio e Marte*, della quale parlano anche trattati di scenotecnica come *Il corago* e la *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri* di Nicola Sabbatini. L'anonimo autore de *Il corago* descrive diversi modi per rappresentare il mare.

Il secondo modo, benché tanto più bello, non per altra ragione si tralascia se non per la difficoltà che s'ha di poter far venire a un tratto i detti stidioni per tutta la larghezza del palco e poterli levare, con che il palco resti da potervi far su qualsivoglia azione o di ballo o militare, e perciò dove l'hanno usata l'hanno fatta solamente drento al foro, e quando l'hanno operata per tutto il palco l'hanno fatta apparire ne l'alzare della tenda<sup>28</sup>.

Negli «stidioni» riconosciamo le «onde a vite» di Aleotti<sup>29</sup>. A detta de *Il corago*, si tratterebbe di un'invenzione del fiorentino Bernardo Buontalenti, ritenuta di difficile realizzazione in quanto gli «stidioni» devono essere velocemente disposti per tutta la lunghezza del palco e celermente rimossi una volta utilizzati. La scena del mare è tuttavia centrale nello spettacolo farnesiano poiché apre e chiude *Mercurio e Marte*; immaginiamo quindi un palcoscenico già predisposto per il largo uso di tale ingegno. Il «secondo modo» del trattatista anonimo coincide col «terzo modo» di Sabbatini.

Questo terzo modo di rappresentare il mare mi pare che sia il migliore dei già detti. Volendo dunque far questo, si faranno fare dei cilindri composti di liste di tavole non più larghe di quattro oncie, le quali faransi segare a modo di onde, e che siano di lunghezza quanto appunto dovrà essere il mare, facendo le teste dei cilindri di bonissime tavole, e che siano d'un piede e mezzo. Poi in ciascuna delle sudette teste vi si porrà un manfaretto di ferro, che sia di lunghezza d'un piede; fatto quanto si è detto, si faranno coprire detti cilindri di tela, facendole colorire d'azzurro e nero, e nella sommità di ciascheduna lista farassi toccare d'argento. Di questi cilindri se ne potranno fare quanti ne bisogna, facendoli aggiustare sopra due legni lunghi quanto dovrà essere la lunghezza del mare, accomodando in essi i cilindri, in maniera che facilmente si girino con i suoi manfari sopra i detti legni, ponendoli lontano l'uno dall'altro almeno un piede; [...] Per mostrare

<sup>27</sup> Lettera di Giovan Battista Aleotti al duca Ranuccio I da Parma, 18 marzo 1618, conservata presso l'Archivio di Stato di Parma. Citata in Lombardi 1909, 29-30 e in Ciancarelli 1987, 162.

<sup>28</sup> Fabbri, Pompilio 1983, 120-121.

<sup>29</sup> Ne troviamo conferma in Mello 1962, 241-243.

poi il moto del mare vi si porrà un uomo per ciascun manfaro, e che stia tanto ritirato dentro la prospettiva che non sia veduto da quelli fuori; poi lentamente farassi girare da ciascheduno il suo cilindro, che in questa maniera parerà propriamente che si muova il mare<sup>30</sup>.

Altre fonti prese in esame fanno riferimento a una categoria che per semplicità si può definire col nome di “taccuino”: a differenza dei trattati, che non resistono alle dinamiche editoriali, alle logiche di commissione e alle dediche, documenti come il *Codice  $\alpha$*  e il *Codice  $\beta$*  di Pietro Paolo Floriani e il *Codex iconographicus 401* di Joseph Furttenbach<sup>31</sup> sono più oggettivi ma di difficile lettura (si tratta di appunti e schizzi spesso generici e non riordinati). Per far sembrare che la scena sia coperta d’acqua, spiega Furttenbach, si aprono delle trappole sul piano del palco: i cilindri rotanti (tradotti dai curatori del taccuino come «bars» o «tods») sorgono dal sottopalco attraverso botole; se le onde a vite sono di forma elicoidale si ottiene un risultato migliore. Anche Floriani illustra diversi dispositivi per simulare il mare; uno di questi sorge dal sottopalco grazie a un argano posto sotto o dietro al palcoscenico e consiste in una serie di onde sostenute da montanti verticali. Anche in quest’ultima macchina si possono riconoscere le «onde a vite».

Trattati e taccuini si riferiscono tuttavia a macchine e misure generiche; le informazioni ivi fornite vanno dunque adattate alle dimensioni del teatro e dello spazio scenico, per l’ottenimento delle quali sono stati confrontati diversi documenti, in particolare una pianta e un disegno conservati presso l’Archivio di Stato di Parma con le relative didascalie che riportano le misure in piedi<sup>32</sup>. Le informazioni ricavate sono state a loro volta messe a confronto con le dimensioni del teatro fornite da Paolo Emilio Ferrari, che nel 1969 aveva tradotto in metri quelle precedentemente indicate da Pietro de Lama in piedi<sup>33</sup>. Ottenuto un sommario delle misure dello spazio scenico e quindi della macchina del mare, è possibile intraprendere il percorso di restituzione virtuale.

### Bibliografia

- Adami G. 1999, L’ingegnere scenografo e l’ingegnere venturiero. Le macchine e le scene di Francesco Guitti ideate per il torneo de La contesa: Ferrara 1613, in J. Immorde, F. Neumeyer, T. Weddingen (Herausgegeben von), *Barocke inszenierung*, Zurigo, 159-185.
- Adami G. 2003, *Scenografia e scenotecnica barocca tra Ferrara e Parma (1625-1631)*, Roma.
- Alberti L. 2001, La genesi fiorentina dell’opera in musica, in E. Garbero Zorzi, M. Sprenzi (a cura di), *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli e luoghi teatrali*, Firenze, 67-82.
- Buttigli M. 1629, *Descrittione dell’apparato fatto per honorare la prima e solenne entrata in Parma della Serenissima D. Margherita di Toscana, duchessa di Parma e di Piacenza*, Parma.
- Capelli G. 1990, *Il Teatro Farnese di Parma: architettura, scene, spettacoli*, Parma.

<sup>30</sup> Povoledo 1955, 90-91.

<sup>31</sup> Rößler, Lazardzig 2016.

<sup>32</sup> *Pianta del teatro Farnese con percorribilità del loggiato e orchestra*, Archivio di Stato di Parma, Mappe e disegni, vol. 4/38; *Veduta del palcoscenico del teatro Farnese*, Archivio di Stato di Parma, Mappe e disegni, vol. 4/16.

<sup>33</sup> Cfr. Ferrari 1969; De Lama 1818.

- Cavicchi A. 1974, *Il teatro Farnese di Parma*, «Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio», XVI, 333-342.
- Cavicchi C., Ceccarelli F., Torlontano R. 2003 (a cura di), *Giovan Battista Aleotti. Architettura e territorio*, Reggio Emilia.
- Ciancarelli R. 1987, *Il progetto di una festa barocca. Alle origini del teatro Farnese di Parma*, Roma.
- Cusatelli G., Razzetti F. 1990 (a cura di), *Il viaggio a Parma. Visitatori stranieri in età farnesiana e borbonica*, Parma.
- De Lama P. 1818, *Osservazioni sulla descrizione del Gran Teatro Farnese*, Bologna.
- Fabbri P., Pompilio A. 1983 (a cura di), *Il corago, o vero alcune osservazioni per mettere bene in scena le composizioni drammatiche*, Firenze.
- Ferrari P. E. 1969, *Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883*, Bologna.
- Fiocca A. 1998 (a cura di), *Giambattista Aleotti e gli ingegneri del Rinascimento*, Firenze.
- Frabetti A. 1982, *Il teatro della Sala Grande a Ferrara e i tornei aleottiani*, «Musei ferraresi», XII, 138-208.
- Frabetti A. 1983, *L'Aleotti e il Bentivoglio*, «Il Carrobio», IX, 198-207.
- Frabetti A. 2000, *L'architetto Giovan Battista Aleotti, regista del pio*, «Quaderni della biblioteca», IV, 115-122.
- Gandolfi V. 1980, *Il Teatro Farnese di Parma*, Parma.
- Gavazzuti R., Tinti P. 2004 (a cura di), *Deus ex machina: macchine e lavoro nell'Encyclopédie di Diderot e d'Alembert*, Bologna.
- Ivaldi A. F. 1980, *Aleotti architetto e scenografo teatrale*, «Atti e Memorie della Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria», XXVII, 187-225.
- Lavin I. 1964, *Lettre de Parme (1618, 1627-28), et débuts du théâtre baroque*, in J. Jacquot (études réunies et présentées par), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, 105-158.
- Lombardi G. 1909, *Il teatro Farnesiano di Parma: note e appunti con documenti inediti e 14 tavole*, «Archivio Storico per le Province Parmensi», IX, 31-33.
- Magagnato L. 1962, *Giovanbattista Aleotti*, in D'Amico S. (a cura di), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma.
- Mamczarz I. 1980, *Gli spettacoli cavallereschi a Ferrara nel Cinquecento*, in M. de Pannizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Milano, 425-457.
- Mamczarz I. 1988, *Le théâtre Farnese de Parme et le drame musical italien (1618-1732)*, Firenze.
- Mello B. 1962, *Trattato di scenotecnica*, Milano.
- Minucci Del Rosso P. 1885, *Le nozze di Margherita de' Medici con Odoardo Farnese*, «Rassegna Nazionale», XX, parte II, 562-564.
- Orsini I. 2016, *Le visioni dell'Argenta: il contributo di Aleotti al tardo Rinascimento estense*, «Schifanoia», L-LI, 117-129.
- Povoledo E. 1955 (a cura di), *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri di Nicola Sabbatini*, Roma.
- Povoledo E. 1959, *Macchine e ingegni del teatro Farnese*, «Prospettive», XIX, 19, 49-55.
- Povoledo E. 1962, *Francesco Guitti*, in D'Amico S. (a cura di), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, 68-72.
- Povoledo E. 1962, *Torneo*, in D'Amico S. (a cura di), *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, 991-999.
- Povoledo E. 1964, *Le Théâtre de tournoi en Italie pendant la Renaissance*, in J. Jacquot (études réunies et présentées par), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Paris.
- Quintavalle A. O., Povoledo E. 1960, *Giovan Battista Aleotti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, 152-154.



BENEDETTA COLASANTI

- Rößler H., Lazardzig J. 2016 (eds.), *Technologies of Theatre. Joseph Furtenbach and the Transfer of Mechanical Knowledge in Early Modern Theatre Cultures*, Frankfurt am Main.
- Ronconi L. et al. 1992 (a cura di), *Lo spettacolo e la meraviglia. Il Teatro Farnese di Parma e la festa barocca*, Torino.
- Rossi M. 1994, *Giovan Battista Aleotti (1546-1636): seminario di studi; seconda sessione*, Bologna.
- Rossi M. 1995, *Giovan Battista Aleotti (1546-1636): seminario di studi; terza sessione*, Bologna.
- Solerti A. 1969, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Bologna.
- Ziosi R. 2004, Il teatro di San Lorenzo: vita, avventure e morte di un teatro ferrarese del Seicento, in P. Fabbri (a cura di), *I teatri di Ferrara*, Lucca, 221-280.

**SESSIONE V**  
**Oltre i confini:**  
**leggere in filigrana il rapporto con l'alterità**



# Frammenti d'Asia nella collezione di Lamberto Vitali

FEDERICA BOSIO  
*Università degli Studi di Padova*  
federica.bosio@phd.unipd.it

## *Abstract*

Since the 2000s, the figure of Lamberto Vitali has been investigated in order to underline his important role as a historian of photography, contemporary art critic, connoisseur of graphic art and collector. This paper aims to reveal an aspect that has not yet emerged from the studies concerning the critic and his collection, namely his interest in East Asian art, an aspect developed since 1922 and hidden under the surface of the critic's primary research topics. The article is based on archive documents relating to Vitali's legacy to the Pinacoteca di Brera and the catalogs of oriental art exhibitions organized in Milan in 1922 and 1933-1934. The study focuses on two Chinese paintings that belonged to Vitali: the understanding of how and when the artworks were acquired by the critic reveals some aspects of his intellectual formation. Furthermore, the analysis of the provenance and exhibition history of the paintings contributes to revealing the plurality of perceptions regarding Oriental arts in the early 20th century.

## *Keywords*

Lamberto Vitali; Milan; Chinese Paintings; Art Collection; Art Criticism.

La collezione assemblata da Lamberto Vitali (Milano, 1896-1992) è lo specchio delle sue preferenze teoriche ed estetiche<sup>1</sup>. Essa si offre come una mappa per navigare nel mare di interessi che caratterizza la sua intensa attività speculativa e sulla quale sono tracciate nitidamente le rotte più frequentate dall'intellettuale. La nutrita raccolta fotografica testimonia il suo ruolo pionieristico nella storia della disciplina, mentre il settore dedicato alla grafica sottolinea la passione per l'incisione, esercitata in veste di *connoisseur*, studioso e editore. A questi filoni tematici si aggiunge l'attività di critico d'arte contemporanea, che si riflette nella selezione di opere dell'Ottocento e del Novecento. Se i nuclei principali contribuiscono a dare l'idea della poliedrica natura di Vitali, sono i sentieri nascosti sotto la superficie del visibile a riconsegnare l'immagine della sua tentacolare curiosità. Uno di essi è costituito dai reperti archeologici presenti nella collezione, selezionati non su presupposti filologici ma sui criteri plastici e formali che contraddistinguono il ragionamento di Vitali. Come infatti rievoca Arslan, il collezionista nutriva una predilezione per «l'astrazione della coroplastica dell'arcaismo greco, così vicina al linguaggio contemporaneo, o la drammaticità dei volti dei ritratti del Fayum, così vicini, come egli stesso mi indicava, alle più alte esperienze

<sup>1</sup> Per la biografia di Vitali si vedano Pirovano 2001; Vitali 2004.

dell'impressionismo francese»<sup>2</sup>. Arslan sottolinea come l'acquisizione di oggetti in grado di armonizzarsi con la sensibilità plastica del collezionista non conoscesse confine: una caratteristica rimarcata anche da Petrarroia, che ricorda come nella raccolta fossero inclusi dei manufatti "orientali"<sup>3</sup>. Si delinea dunque un ulteriore percorso visivo, formato da opere provenienti dall'Asia Orientale, di cui rimane testimonianza anche nel sistema espositivo meneghino dei primi anni del Novecento. Infatti, nell'elenco di galleristi e privati cittadini che forniscono le opere per la *Mostra di pittura cinese antica e moderna*<sup>4</sup>, allestita nelle sale di Palazzo Reale a Milano tra il dicembre 1933 e il gennaio 1934<sup>5</sup>, figura pure Vitali, che risulta il proprietario di *Ritratto d'Uomo, Santo (Lo-han) con renna, Santo (Lo-Han) con capra, Paesaggio con padiglione in riva al lago e Paesaggio con due eremiti*<sup>6</sup>. Tuttavia, al contrario del sentiero archeologico, questo filone collaterale non è emerso dagli studi finora condotti sulla collezione milanese.

Una delle ragioni potrebbe essere l'esclusione dai circuiti pubblici di questi materiali. Dopo la morte di Vitali, la sua collezione viene redistribuita tra diversi enti, rispettando le volontà espresse nel testamento olografo<sup>7</sup>. La maggior parte della collezione rimane nel capoluogo lombardo<sup>8</sup>: la raccolta fotografica e un nucleo di stampe confluiscono rispettivamente al Civico Archivio Fotografico di Milano<sup>9</sup> e alla Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli. Nei depositi della Pinacoteca di Brera giunge invece una selezione di oggetti, scelti per la qualità intrinseca dell'opera o per la capacità di esprimere la varietà di interessi e le coordinate dello sguardo del collezionista, sempre attento alla coerenza formale interna alla propria raccolta. È infatti seguendo questo criterio che vengono inclusi nel nucleo braidense alcuni reperti archeologici<sup>10</sup>. Diverso è invece il destino delle opere cinesi: nonostante l'auspicio della soprintendente Arrigoni di acquisire anche «cose minori ed estranee ai nostri interessi culturali come le sculture medievali e le opere orientali, che, esposte insieme con il resto, potrebbero dare un'idea della figura di Lamberto Vitali come collezionista, critico e storico dell'arte "dilettante", della varietà dei suoi interessi, delle sue curiosità che seguivano certi miti "internazionali"»<sup>11</sup>, nessuno degli oggetti d'arte cinese

<sup>2</sup> Arslan 2001, 17.

<sup>3</sup> Direzione della Pinacoteca di Brera 2001, 10.

<sup>4</sup> *Mostra di pittura cinese antica e moderna nel Palazzo Reale*.

<sup>5</sup> La mostra, coordinata da Morassi, si divide in due sezioni: nella Sala delle Cariatidi si dispongono le circa duecento opere d'arte contemporanea selezionate dall'artista cinese Xu Beihong (1895-1953); mentre la Sala delle Otto Colonne e quella delle Lanterne ospitano la panoramica sull'arte "antica", allestita con materiali provenienti da collezionisti privati italiani e cinesi. Si segnala che l'esposizione meneghina viene espressamente organizzata in concomitanza e in continuità con altri due eventi che hanno luogo a Roma, ossia la fondazione dell'IsMEO e l'inaugurazione del Congresso degli studenti orientali (Morassi 1934a).

<sup>6</sup> *Mostra di pittura cinese antica e moderna nel Palazzo Reale*, 31-32.

<sup>7</sup> Milano, Archivio della Pinacoteca di Brera, Fondo Vitali, fasc. Legato Vitali. Testamento olografo.

<sup>8</sup> Alcuni elementi della collezione confluiscono, secondo le disposizioni testamentarie, nel patrimonio delle istituzioni fiorentine: è il caso dell'archivio di Adriano Cecioni, donato alla Biblioteca Marucelliana, e dell'*Autoritratto* realizzato nel 1924 da Morandi, destinato secondo le disposizioni alla Collezione degli Autoritratti della Galleria degli Uffizi (Bandera 2015).

<sup>9</sup> Paoli 2004.

<sup>10</sup> Per un elenco completo delle opere confluite a Brera, si rimanda a Direzione della Pinacoteca di Brera 2001.

<sup>11</sup> Milano, Archivio della Pinacoteca di Brera, Fondo Vitali, fasc. "Legato Vitali. Proposta di transizione", Lettera di L. Arrigoni al dr. Petrarroia, Milano 18/09/1993.

o di altri contesti asiatici ha accesso alle sale o ai depositi braidensi. Il materiale viene infatti restituito agli eredi, determinandone l'invisibilità agli occhi della critica e del pubblico.

L'obiettivo della presente ricerca è quello di ripercorrere le vicende collezionistiche ed espositive dei dipinti, segnatamente di *Santo (Lo-han) con renna* e *Santo (Lo-Han) con capra*, che sono stati rintracciati nella rete del collezionismo privato. L'indagine, condotta anche tra gli scaffali della biblioteca di Vitali e fra le righe dei suoi scritti, si propone di leggere in filigrana il retroterra culturale che fa da sfondo all'acquisizione di questi materiali che, sebbene marginali rispetto agli interessi più patenti del collezionista, offrono ulteriori elementi per illuminare gli anni della sua formazione.

### *Seguire le tracce*

Quelle nel catalogo della mostra del 1933-1934 non sono le uniche tracce lasciate dai dipinti cinesi nei circuiti espositivi meneghini di inizio Novecento. Le opere fanno infatti la loro comparsa nella cornice del Circolo d'Arte e di Alta Coltura, ente meneghino attivo fra il 1921 e il 1925<sup>12</sup>. L'istituto si distingue nel panorama culturale della città per il suo fitto calendario di conferenze, concerti e mostre organizzate dal comitato direttivo, formato da Vincenzo Costantini, Raffaello Giolli<sup>13</sup> e Paolo D'Ancona, quest'ultimo amico e mentore di Vitali<sup>14</sup>. Nel biennio 1921-1922 nelle sale del Circolo si organizzano mostre monografiche su artisti moderni e contemporanei, proponendo anche delle esposizioni volte ad allargare i limiti dell'esperienza artistica<sup>15</sup>. Tra queste, vi è la *Mostra d'arte cinese e giapponese*, inaugurata nel gennaio 1922 ed allestita con materiale nascosto nelle collezioni di istituti e privati cittadini<sup>16</sup>. L'intento degli animatori del Circolo è quello di guardare lontano per vedere vicino, ovvero di includere nella grammatica della critica d'arte degli oggetti provenienti da altre culture formali e materiali, al fine di trovare nuove chiavi di lettura per interpretare il fenomeno artistico. L'esperimento meneghino non è certo un caso isolato nel panorama della critica primonovecentesca. A quest'altezza cronologica l'idea di un'arte universale in grado di trascendere i limiti spazio-temporali inizia a diffondersi in tutto l'Occidente grazie all'opera di Warburg<sup>17</sup>, Coomaraswamy<sup>18</sup>, Focillon<sup>19</sup> e Sirén<sup>20</sup>. La mostra del 1922 è il riflesso di queste tensioni universalistiche e comparative, come dimostrano le parole di D'Ancona: «Nuovi orizzonti di coltura artistica ha aperto la mostra d'arte cinese e giapponese con bronzi, sculture in bambù, in avorio, in giada, con antiche magnifiche pitture che nella

<sup>12</sup> Il Circolo d'Arte e di Alta Coltura, elevato nel 1924 ad Istituto, si dota anche di una biblioteca, di un archivio fotografico e di un bollettino ufficiale, «L'Araldo del primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura». Per la storia dell'ente si veda Prevosti 2008.

<sup>13</sup> Per il contributo al Circolo di Giolli si veda Nezzo 2015.

<sup>14</sup> Vitali si forma infatti da autodidatta, sotto la guida e i consigli dell'amico Paolo D'Ancona.

<sup>15</sup> Per l'elenco dettagliato delle mostre rimanda a Prevosti 2008.

<sup>16</sup> Circolo d'Arte e di Alta Cultura 1922.

<sup>17</sup> Warburg 1998.

<sup>18</sup> Coomaraswamy 1997.

<sup>19</sup> Focillon 1921.

<sup>20</sup> Sirén 1925.



Fig. 3 — Antico pannello tibetano. Proprietà delle Missioni Estere.  
(Fot. Crimella, Castagneri, Zani).

Fig. 1. Riproduzione fotografica di *Santo (Lo-han) con renna* (da D'Ancona 1922, 157).

purezza ed euitmia del segno richiamano ai disegni più belli del ciclo pisaneliano»<sup>21</sup>.

A corredo dell'articolo vi sono delle fotografie delle opere su cui D'Ancona basa il suo giudizio: tra queste, vi è anche la riproduzione dell'opera *Santo (Lohan) con renna*, identificato dalla didascalia come un "antico pannello tibetano" (fig. 1)<sup>22</sup>. Grazie al catalogo<sup>23</sup> e alla campagna fotografica affidata a Dino Zani<sup>24</sup>, è possibile attestare la presenza all'esposizione anche del dipinto *Santo (Lohan) con capra* (fig. 2), il cui soggetto altri non è che *Budai*, una delle incarnazioni di *Maitreya*, il Buddha del futuro.

Inoltre, da queste fonti è possibile risalire al proprietario delle opere prima di Vitali. Nonostante siano indicati appartenenti l'uno all'Istituto delle Missioni Estere e l'altro ad un membro dell'ordine, padre Giovanni Bricco, è lecito

<sup>21</sup> D'Ancona 1922, 159.

<sup>22</sup> Sul materiale proveniente dai salotti meneghini si allunga l'ombra delle false attribuzioni, a causa della scarsa conoscenza delle arti asiatiche. La situazione è denunciata da Giolli: «Quattro anni fa organizzammo a Milano, con materiali preziosi di private collezioni cittadini - che è augurabile vadano, poco per volta, ad arricchire il nascente Museo orientale cittadino - una esposizione d'arte cinese e giapponese; e non potemmo trovare in tutta Italia uno studioso italiano che potesse giudicare, con autorevole competenza, queste rare opere d'arte che avevamo portato alla luce» (Giolli 1926).

<sup>23</sup> Circolo d'Arte e di Alta Cultura 1922, 9.

<sup>24</sup> Per l'elenco delle immagini realizzate da Zani e conservate nell'archivio del Circolo si rimanda a «L'Araldo del primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», 15 aprile 1924. Gli scatti sono impiegati anche da Padre Carlo Elli, un altro missionario che collabora con l'Istituto per la realizzazione dell'esposizione (Elli 1923, 39).



Fig. 2. Dino Zani, *Raccolta Padre Bricco – Antico dipinto su seta del Pu-Sa*, 1922-1926, stampa alla gelatina bromuro d'argento, 18×24 cm, inv. RI5352, © Civico Archivio Fotografico, Milano.

ipotizzare che entrambi i dipinti siano stati importati da quest'ultimo, viste le assonanze formali e tecniche. Padre Bricco, abbandonata la carriera militare, abbraccia la vocazione missionaria trascorrendo più di vent'anni nell'Henan, dove conduce studi geografici del territorio e immortala con la sua macchina fotografica monumenti, paesaggi e scene di vita quotidiana<sup>25</sup>. Inoltre, il missionario approfondisce gli aspetti religiosi e artistici della cultura cinese, come dimostrano gli oggetti raccolti e la relazione sulla porcellana redatta nel 1928 per la rivista «Le Missioni Cattoliche»<sup>26</sup>. In virtù di queste competenze, padre Bricco è tra coloro che affiancano D'Ancona nell'organizzazione della rassegna<sup>27</sup>, a cui contribuisce fornendo anche diversi manufatti, tra cui la coppia di dipinti in questione.

### *Ricucire i frammenti*

È verosimile che il giovane Vitali si inserisca nella realtà meneghina grazie al legame con il maestro Paolo D'Ancona: già nel 1921, all'alba della sua carriera come collezionista, partecipa alle attività del Circolo mettendo a disposizione

<sup>25</sup> Gilardi 1976; Denaro 2012.

<sup>26</sup> Bricco 1928.

<sup>27</sup> Il comitato organizzatore è composto inoltre da Pietro Bonomi, antiquario specializzato in oggetti sino giapponesi, padre Elli e Ladislao De Jasienski (Circolo d'Arte e di Alta Cultura 1922, 15).



per la rassegna su Magnasco il *Cristo Portacroce* di sua proprietà<sup>28</sup>. Ma all'interno del circuito culturale Vitali prende parte anche all'organizzazione degli eventi espositivi. Il professore pisano si avvale dell'aiuto dell'allievo per la preparazione bibliografica proprio della mostra del 1922, prestando nello specifico la collana tedesca sull'arte dell'antico Egitto, dell'India, dell'antica Persia e dell'Asia Orientale<sup>29</sup>. Visto il coinvolgimento e l'impegno nella promozione dell'Istituto, nel 1924 Vitali viene iscritto nel Libro d'Oro dell'associazione: il nuovo status gli permette dunque di partecipare alla lotteria organizzata nello stesso anno, durante la quale i soci più attivi vengono premiati con oggetti acquisiti dall'Ente durante le stagioni espositive<sup>30</sup>. È dunque probabile che Lamberto si aggiudichi in questa occasione le opere cinesi di padre Bricco, rimaste all'Istituto dopo l'esposizione del 1922, forse dietro donazione alle Missioni Estere.

L'idea di un'acquisizione fortuita che la modalità della lotteria può suggerire viene smentita dalla produzione scritta e dalle tracce nascoste tra gli scaffali della sua biblioteca. In primo luogo, la partecipazione di Vitali ai moti per una storia dell'arte inclusiva è impressa nero su bianco tra le pagine de «Le arti plastiche» dove, nel 1926, commenta l'ingresso tra le raccolte del Castello Sforzesco di un cospicuo nucleo di oggetti cinesi provenienti dalla collezione dell'orientalista Carlo Puini, conosciuto personalmente durante un soggiorno toscano<sup>31</sup>. L'autore sottolinea l'importanza dell'acquisto per l'incremento quantitativo e qualitativo del patrimonio pubblico: secondo Vitali, i manufatti dell'Asia Orientale devono fungere da catalizzatori per la sprovincializzazione e l'aggiornamento dei musei cittadini, soprattutto in tema di ordinamento e ricerca:

Se all'estero gli studi d'arte orientale vanno via via intensificandosi con ritmo accelerato (...) da noi si è preferito ignorare quasi questo movimento, che, se è "di moda", non vuol essere guardato come l'esponente di una passione temporanea o di una speculazione antiquaria ma è destinato (...) a rivelare al nostro mondo tutte le bellezze di un'arte finora mal nota e a ricostruire un'antica civiltà raffinatissima, che gli orientalisti di settanta o sessant'anni fa non avrebbero certamente immaginato. Di questa inerzia del mondo ufficiale e non ufficiale italiano, hanno sofferto i nostri musei d'arte orientale, formati tempo addietro con criteri oggi affatto superati, essi non hanno avuto nessun incremento in questi ultimi anni (...) Doppia meritevole di plauso è quindi il Comune di Milano per aver arricchito le Raccolte civiche della collezione di bronzi cinesi (sic!) formata in anni di appassionate ricerche del professor Puini<sup>32</sup>

La riflessione si sviluppa in un periodo in cui le presenze orientali sono considerate un antidoto al provincialismo non solo delle raccolte pubbliche, ma anche private: si pensi alle sperimentazioni di Riccardo Gualino e Lionello Venturi o di Bernard Berenson, impegnati ad instaurare un dialogo tra l'arte cinese e le opere dei maestri primitivi<sup>33</sup>. Non sembra dunque un'idea tanto peregrina che le opere cinesi nella collezione di Vitali siano una testimonianza materiale

<sup>28</sup> D'Ancona 1922, 155.

<sup>29</sup> Cesano Maderno (MB), Archivio dell'Istituto per la storia dell'arte lombarda (ISAL), Fondo Paolo D'Ancona, Cart. 4, fasc. "L'arte delle antiche civiltà orientali"; Sacchi 2012.

<sup>30</sup> «L'Araldo del primo Istituto d'Arte e di Alta Coltura» 1 aprile 1924.

<sup>31</sup> Vitali 1926.

<sup>32</sup> Vitali 1926.

<sup>33</sup> Perna 2019.

della adesione alle correnti critiche e collezionistiche a lui più contemporanee, a cui partecipa sia da intellettuale sia da collezionista.

All'acquisizione dei dipinti, che si configura a questo punto come critica in atto, si aggiunge la lettura di volumi sulle arti extraeuropee. Grazie alla ricognizione del Fondo Vitali custodito presso la Biblioteca della Pinacoteca di Brera, è possibile constatare che la sezione dedicata alle arti non europee andava ben oltre la collana tedesca prestata a D'Ancona nel 1922. Dalla disamina è emerso un nucleo di circa cento volumi, pubblicati tra gli anni Venti e Ottanta, che rivelano l'impegno per contestualizzare gli oggetti della collezione<sup>34</sup>. Per il periodo considerato, è significativo trovare nella sua biblioteca i cataloghi della sezione indiana del Museum of Fine Arts di Boston, curate da Coomaraswamy ed edite fra il 1926 e il 1935<sup>35</sup>, il catalogo dell'esposizione londinese *Chinese Art*, organizzata nel 1935<sup>36</sup> e lo studio di Sirén sulle opere cinesi nelle collezioni americane<sup>37</sup>. Scorrendo la lista di titoli, sembra prendere forma una delle riflessioni di Lionello Venturi: «come il monaco leggendario che guarda il mondo dalla finestra della sua cella per scrivere la cronaca, così da una biblioteca ben fornita si può sbirciare il mondo intero dell'arte, se non per scrivere una storia o una cronaca, almeno per raffinare il proprio gusto»<sup>38</sup>. Con questo non si vuole dimostrare un legame diretto tra Venturi e Vitali, ma solo osservare il riverbero di un'idea tra le fila dei giovani critici e collezionisti, cercando di individuare i riferimenti teorici del collezionista.

### Conclusioni

Sebbene il materiale non rappresenti il perno delle riflessioni e degli interessi di Vitali, la ricerca condotta su oggetti ai margini della sua esperienza intellettuale e collezionistica ha permesso di aggiungere un tassello alla conoscenza dei suoi anni giovanili. Inoltre, nonostante i dipinti presi in esame siano una parentesi nell'esperienza del collezionista meneghino, seguendo il filo delle loro vicende collezionistiche ed espositive è stato possibile ripercorrere l'attitudine di alcuni esponenti della critica d'arte primonovecentesca nei confronti dell'arte dell'Asia Orientale, facendo emergere al contempo la pluralità di soggetti che contribuiscono alla ricezione di questa cultura materiale entro i confini italiani.

Questi sentieri collaterali hanno infine consentito di leggere in filigrana la matrice del pensiero di Vitali: è forse nella palestra dell'Istituto d'Arte e di Alta Cultura che il collezionista viene incoraggiato a coltivare un pensiero plurale e relazionale. Un metodo e un modo di sentire le opere d'arte che lo condurrà nel corso dell'attività come collezionista a costruire *ensembles* formali e provocazioni plastiche che, in un'ottica di interrelazione, costituiscono una proposta personale di Storia dell'Arte Universale.

<sup>34</sup> Per un elenco completo si veda Milano, Biblioteca della Pinacoteca di Brera, Fondo Vitali, Registri d'inventario 16700-18731; 18732-20187.

<sup>35</sup> Coomaraswamy 1923, 1926, 1930; Ceriana 2001.

<sup>36</sup> Royal Academy of Arts 1935.

<sup>37</sup> Sirén, 1928.

<sup>38</sup> Venturi 1926.

### *Ringraziamenti*

Si desidera rivolgere un particolare ringraziamento al dott. Enrico Vitali, alla dott.ssa Luisa Arrigoni e agli eredi di Dino Zani per la preziosa disponibilità. Si ringraziano inoltre il Civico Archivio Fotografico di Milano e l'Archivio della Pinacoteca di Brera.

### *Bibliografia*

- «L'Araldo del primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 5, 1 aprile 1924.  
«L'Araldo del Primo Istituto d'Arte e di Alta Cultura», I, 6, 15 aprile 1924.  
Amadini P. 2013, *Arti dell'Asia Orientale tra pubblico e privato: due raccolte esemplari: dal 1870, cent'anni di collezionismo d'arte cinese e giapponese a Milano*, Doctoral Thesis, Università Ca' Foscari Venezia. <http://dspace.unive.it/handle/10579/3065>.  
Arslan E. A. 2001, Lamberto Vitali e l'archeologia, in Direzione della Pinacoteca di Brera (a cura di), *Un milanese che parlava toscano: Lamberto Vitali e la sua collezione*, Milano, 16-17.  
Bandera M. 2015, *Giorgio Morandi, 1890-1964*, Milano.  
Bricco G. 1928, *La ceramica cinese*, in «Le Missioni Cattoliche», 57, 285-286; 301-302; 337-350.  
Ceriana M. 2001, I libri di Lamberto Vitali, in Direzione della Pinacoteca di Brera (a cura di), *Un milanese che parlava toscano: Lamberto Vitali e la sua collezione*, Milano, 31-34.  
Circolo d'Arte e di Alta Cultura (a cura di) 1922, *Guida alla mostra d'arte cinese e giapponese, preceduta da brevi cenni storici a illustrazione degli oggetti esposti*, Milano.  
Coomaraswamy A. K. 1923, *Catalogue of Indian collection in the Museum of fine arts*, vol. I, II, IV, Boston.  
Coomaraswamy A. K. 1926. *Catalogue of Indian collection in the Museum of fine arts*, vol. V, Boston.  
Coomaraswamy A. K. 1930. *Catalogue of Indian collection in the Museum of fine arts*, vol. VI, Boston.  
Coomaraswamy A. K. 1997, *La danza di Śiva*, Milano.  
D'Ancona P. 1922, *Il "Circolo d'Arte e di Alta Cultura" in Milano e le sue otto Esposizioni dell'anno*, in «L'arte», 25, 155-160.  
Denaro L., e S. Mascheroni 2012, *Museo per viaggiare, un museo per incontrare: il museo Popoli e Culture dalla storia al futuro*, Milano.  
Direzione della Pinacoteca di Brera (a cura di) 2001, *Un milanese che parlava toscano: Lamberto Vitali e la sua collezione*, Milano.  
Elli C. 1923, *Idoli e superstizioni in Cina*, Milano.  
Focillon H. 1921, *L'art Bouddhique*, Paris.  
Gilardi A. 1976, *Storia sociale della fotografia*, Milano.  
Giolli R. 1923, *Alla ricerca delle gallerie private. Una mostra Milanese*, in «Le vie d'Italia», 29, 597-604.  
Giolli R. 1926. *La Cina in castello-Lao Tse a passeggio e Budda a sedere-la dea delle undici braccia-La collezione Puini*, in «La Sera», 3 settembre.  
Morassi A. 1934a, *La mostra di pittura cinese a Milano*, in «Emporium», 79, febbraio, 67-82.  
Morassi A. 1934b, *La mostra di pittura cinese a Milano*, in «Bollettino d'Arte», 9, febbraio, 400-411.  
*Mostra di pittura cinese antica e moderna nel Palazzo Reale: Milano, dicembre 1933-gennaio 1934*, Milano 1934.

- Nezzo M. 2015, Raffaello Giolli fra «L'Araldo» e «La Sera»: scritture maieutiche per una critica in atto, in N. Barrella e R. Cioffi (a cura di), *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, Napoli, 279-305.
- Paoli S. (a cura di) 2004, *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, Cinisello Balsamo.
- Perna A. 2016, Osvald Sirén, Lionello Venturi, Riccardo Gualino. Un contributo al Formalismo e al collezionismo in Italia, in Stefano Valeri (a cura di), *La fucina di Vulcano. Studi sull'arte per Sergio Rossi*, Roma, 227-236.
- Perna A. 2019. Riccardo Gualino e Osvald Sirén: il collezionismo di arte orientale negli anni Venti, in Bertolino G., Bava A. (a cura di), *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, Torino, 196-203.
- Pirovano M. 2004, Appunti per una biografia di Lamberto Vitali, in Direzione della Pinacoteca di Brera (a cura di), *Un milanese che parlava toscano: Lamberto Vitali e la sua collezione*, Milano, 35-41.
- Prevosti C. 2008, *Il circolo d'arte e d'Alta coltura di via Amadei 8 a Milano*, in «Concorso arti e lettere», II, 6-56.
- Royal Academy of Arts 1935, *Catalogue of the international exhibition of chinese art: 1935-36*, London.
- Sacchi R. 2012, *Paolo D'Ancona, un'edizione della "Vita" del Cellini e la divulgazione*, in «Acme», LXV, fascicolo I, 233-267.
- Sirén O. 1928. *Les peintures chinoises dans les collections américaines*, Paris et Bruxelles.
- Venturi L. 1926, *Novità sull'arte cinese*, in «Il Secolo – Gazzetta di Milano», 18 marzo.
- Vitali E. 2004, *Lamberto Vitali. La passione del fare*, in Paoli S. , a c. di, *Lamberto Vitali e la fotografia. Collezionismo, studi e ricerche*, Cinisello Balsamo, 15-20.
- Vitali L. 1926, *La raccolta Puini al Castello Sforzesco*, in «Le arti plastiche», Anno III, 16, Milano, 16 ottobre.
- Warburg A. 1998, *Il rituale del serpente*, Milano.

#### *Documenti d'Archivio*

- Cesano Maderno (MB), Archivio dell'Istituto per la storia dell'arte lombarda (ISAL), *Fondo Paolo D'Ancona*, Cart. 4, fasc. "L'arte delle antiche civiltà orientali".
- Milano, Archivio della Pinacoteca di Brera, *Fondo Vitali*, fasc. Legato Vitali. Testamento olografo.
- Milano, Archivio della Pinacoteca di Brera, *Fondo Vitali*, fasc. Legato Vitali. Proposta di transizione.
- Milano, Biblioteca della Pinacoteca di Brera, *Fondo Vitali*, Registri d'inventario 16700-18731; 18732-20187.



# French Women Orientalists in the Maghreb, 1899-1929: Uncovering the Hidden Strategies of Colonial Orientalism

GIULIA LUCIANI

*University College Cork, Ireland*

116715089@umail.ucc.ie

## *Abstract*

This paper presents micro-research on four French Women Orientalists – Cécile Bougourd (1857-1941), Lucie Ranvier-Chartier (1867-1932), Marguerite Delorme (1876-1946), Marguerite Tedeschi (1879-1970) – who lived and worked in Algeria, Tunisia, and Morocco between 1899 and 1929, investigating how the colonial context impacted on their aesthetics. It focuses on uncovering the strategies through which they commented on their colonial contemporaneity by staging their artworks as visual paradigms of colonial Orientalism to reconcile the creation of Orientalist art in an assimilated and ‘domesticated Orient’<sup>1</sup>, deciphering whether these strategies reinforced or subverted colonial agendas. They used a naturalistic style infused by the traditions of Impressionism which, combined with representation of ‘Oriental’ subject matter, became a tool for France’s political intentions of representing conquered territories. This study is foregrounded in the close visual study of paintings and employs a mixed methodology of feminist and postcolonial theory combined with micro-historical analyses, investigating artists’ role in the liminal space between Saidian ideology and individualistic artistic pursuit of cross-cultural learning. Connections between Orientalist art and colonial contemporaneity can be further explored through the gaze of these female artists compared with the historical configuration of North-Africa and artists witnessing urban and social changes carried out by the French colonial enterprise.

## *Keywords*

French women Orientalists; Maghreb; postcolonialism.

## *Orientalism, art history and French women Orientalists*

Until recently it was believed that the practices of nineteenth and early twentieth-century French Orientalism in the History of Art were driven by the artistic activities of male artists, omitting the vast contributions of women artists to the genre. New scholarship has established that French women Orientalists were active participants in the artistic and cultural developments of the movement in France and across the Maghreb region of North Africa – specifically Algeria, Tunisia, and Morocco<sup>2</sup>. Re-establishing their names to the canon of Orientalist art broadens its understanding as an artistic movement but it also adds new parameters for critical interpretation.

<sup>1</sup> When reference is made to ‘Orient’ or ‘Oriental’ I am referring to their historical meaning.

<sup>2</sup> Lowe, 1991; Apter, 1994; Lewis, 1996; Alloula, 1997; Yeğenoğlu, 1998; Roberts and Beaulieu (eds.), 2002; Vidal-Bué, 2002; Lewis, 2004; Amster, 2009; Healy, 2015; Healy, 2018; Sokołowicz, 2020; Kelly, 2021. Also: Cherry, 2000; Vidal-Bué, 2000; Cherry, 2002; Lorcin, 2002; Lorcin, 2003; Foster, 2004; Vidal-Bué, 2003; Pomeroy (ed.), 2005; Roberts, 2007; Kuehn, 2011; Taraud, 2011; Lorcin, 2012; Kuehn, 2014; Dias and Smith (eds.), 2019; Aitchison, 2020; Melman, 2020.

In the discipline of art history, Orientalism refers to historical European representations of cultures of North Africa, the Near and Greater Middle East, and East Asia. In the broader context, Orientalism lends itself to other disciplines outside the history of art. After the publication of his seminal book *Orientalism* in 1978, Edward Said highlighted that the term ‘Orientalism’ defined a colonial and imperialistic way of representing cultures from outside Europe to the point of ‘Othering’ them to assert dominance<sup>3</sup>. His work was crucial in the development of postcolonial studies and influenced the works of art historians. It is undoubted that Said’s interpretation shed new light on hidden ideological power dynamics between Europe and all those countries labelled as the ‘Orient’, in relation to perceived Eurocentricity<sup>4</sup>. However, it would be detrimental to consider all Orientalist artworks as pro-imperialistic pieces, just as it would be to regard them as truthful ‘realistic’ representations. Instead, Orientalist artworks must be considered as staged mediations between the artist and his/her subject matter while also considering the complexities of diverse cultural and historical settings. This approach provides a more nuanced and heterogenous evaluation that defies Said’s monolithic reading<sup>5</sup>.

In 2021, Mary Kelly published the first full-length monograph dedicated to French women Orientalists, uncovering 72 women Orientalists who practiced professionally in France and the Maghreb between 1861 and 1956<sup>6</sup>. My PhD builds on Kelly’s overarching research project by embedding the biographies of seven French women Orientalists into the historiography of colonial artistic societies in France and the French colonial centre of Algeria and the protectorates of Tunisia and Morocco between 1899 and 1929. I am using an interdisciplinary methodology that combines feminist and postcolonial theories, microhistory, visual studies, and empirical data collection of primary sources such as exhibitions catalogues, newspapers, and ego-documents, to analyse their artworks. This paper presents early findings on four artists in relation to *colonial Orientalism* – Cécile Bougourd (1857-1941); Lucie Ranvier-Chartier (1867-1932); Marguerite Delorme (1876-1946), and Marguerite Tedeschi (1879-1970) – and shows how Orientalist artworks produced in a colonial setting can be interpreted to make meaning<sup>7</sup>. These artists used a Naturalist approach infused by the traditions of Impressionism, a popular style of painting among European Orientalists in the late nineteenth and early twentieth centuries which shifted from earlier Romantic and Realist Orientalist artists such as Eugène Delacroix (1798–1863) and Jean-Léon Gérôme (1824–1904). I am using the term colonial Orientalism to indicate two coexisting understandings<sup>8</sup>. First, Orientalist works produced *in situ* by artists who lived and worked in colonial North Africa for prolonged periods of time. Second, the staging of a naturalistically styled ‘colonial reality’ that is a performance of the colonial contemporaneity as experienced by each

<sup>3</sup> I am using this term as informed by postcolonial theory.

<sup>4</sup> See Footnote 1.

<sup>5</sup> See Said 1978; Talpade Mohanty 1984; Spivak 1987 and 1988; Bhabha 2005.

<sup>6</sup> Kelly 2021.

<sup>7</sup> Kelly 2019, 42-53.

<sup>8</sup> Melman 1992, 61-2; Yeğenoğlu 1998, 39-94 and 129-143; Lewis 1996, 12-51. For the concept of ‘Worlding’, Cherry 2000, 75-100; Cherry 2002, 103-130.

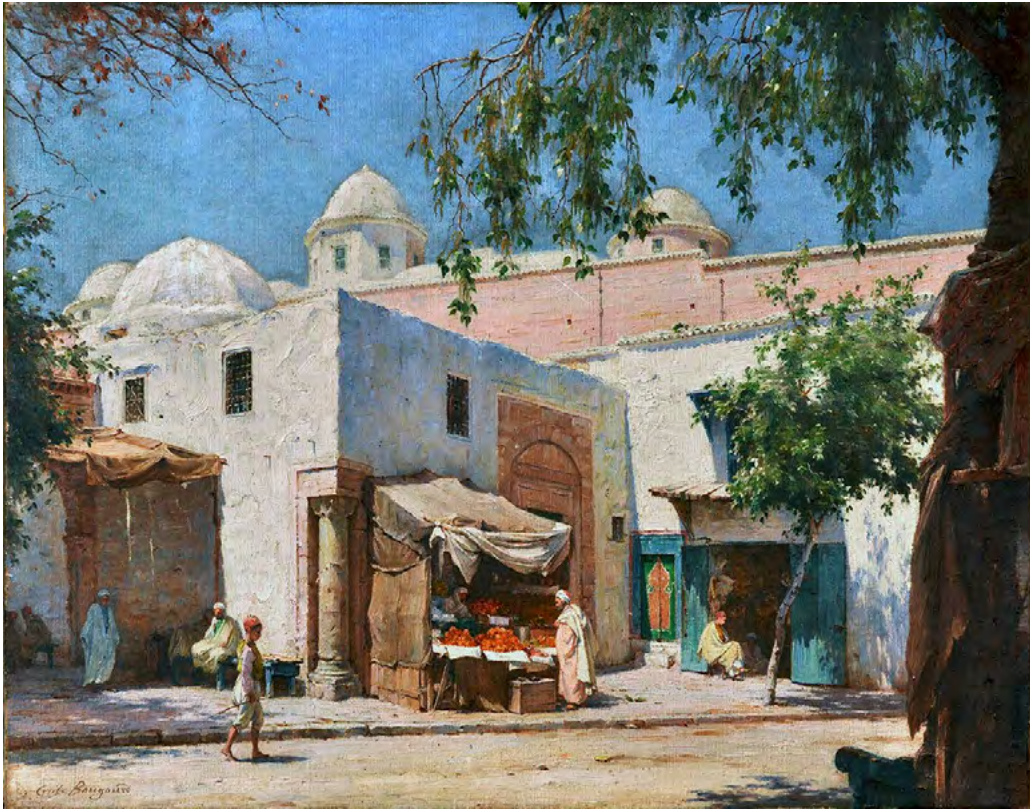


Fig. 1 Cécile Bougourd, *Mosquée Halfaouine, Tunis* (*The Saheb Etabaâ Mosque in Halfaouine, Tunis*), ca. 1901-1906, oil on canvas, private collection, CC BY-SA 4.0.

artist. Combined with representation of ‘Oriental’ subject matter and drawing on Roland Barthes’ *effet de réel*, a Naturalist style of painting, which authenticated false mythologies, became a political tool in the hands of the state for representing conquered lands<sup>9</sup>. Indeed, between 1899 and 1929, the French presence in Algeria, Tunisia, and Morocco was a functioning machine that did not experience the fast-paced violent events that characterised previous years<sup>10</sup>. Instead, by those years France had set in motion a form of ideological colonisation that used assimilation/integration and differentiation/annihilation applied in social, urban, and artistic contexts in various degrees across the Maghreb. At this point in time, the ‘French way of life’ had been in motion for years and these artists witnessed the French colonial project at its apogee.

#### *Cécile Bougourd (1857-1941)*

Bougourd specialised in landscape scenes, first depicting her native Normandy, then Orientalist scenery when she moved to Tunisia in 1901 with her father Auguste, another landscape artist. She lived in Tunis and travelled across

<sup>9</sup> Nochlin 1989, 38; Roberts and Beaulieu (eds.), 2002, 11; Benjamin 2003, 2-56 and 56-78; Kelly 2021, 17 and 153-166.

<sup>10</sup> Çelik, 1997; Çelik, Clancy-Smith, Terpak (eds.), 2009; Jelidi (ed.), 2014; Çelik, 2018.



Tunisia and Algeria at least until 1914<sup>11</sup>. *The Saheb Ettabaâ Mosque in Halfaouine, Tunis*, is a genre scene of serene tranquillity which displays Bougourd's attention to architectural details and urban settings (fig. 1). It foregrounds a quiet street scene in Tunis' Halfaouine district, northern of the *madīna*. The mosque in the background is the Saheb Ettabaâ Mosque, the last great mosque built in Tunis before the instauration of the French Protectorate in Tunisia. Here, Bougourd gives just enough details informing the viewer that they are seeing an 'Oriental' scene. The composition focuses on a quiet street behind the French-styled Halfaouine Square that opens in front of the mosque, while trying to hide Islamic practices by relegating the barely visible mosque in the background and foregoing of the mosque's minaret. Bougourd shows the Orientalist artist's pursuit of an 'authentic' Oriental scene in the otherwise chaotic Tunis, omitting the French side of Tunis for the sake of the picturesque, and fixating her composition in a state of idyllic nostalgia that pre-dates the French presence<sup>12</sup>. It perpetuates the Orientalist ideology of the 'Orient' as being a quiet space of 'primitiveness' as opposed to the gentrified French *ville nouvelle*, a further insinuation that juxtaposes Arab and Ottoman urban styles of pre-existing Tunis as 'old' to the French 'modern' style of the 'new Tunis'.

*Lucie Ranvier-Chartier (1867-1932)*

Ranvier-Chartier settled in Tunisia in 1906 and became member of the new artistic section of the Carthage Institute in Tunis that same year, alongside Bougourd. Her most famous work is *Mabrouka on the terrace, Tunis* where Ranvier-Chartier demonstrates an attentive care to every detail (fig. 2). With



Fig. 2 Engraved postcard. Original painting: Lucie Ranvier-Chartier, *Mabrouka sur la Terrasse, Tunis (Mabrouka on the Terrace, Tunis)*, 1907, oil on canvas, 112 x 215 cm, private collection (from Kelly 2021, fig. 2.10, 81).

<sup>11</sup> Bougourd 2015, 95-116.

<sup>12</sup> Lorcin 2012, 21-44 and 107-142.



Fig. 3 View of the Al-Zaytuna Mosque and its minaret, Tunis, By Gabbg82 - Own work, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7661373> (last accessed 30 March 2023).

the skyline of Tunis and its *madīna* behind, the sitter is identified by her first name, Mabrouka, which indicates her Berber ethnicity along with her face tattoos, clothing, and jewellery. Though the 'Oriental' woman lounging in a terrace was a common topos in Orientalist imagery, Ranvier-Chartier's sitter is less sexualised and fully clothed. Mabrouka is staring the viewer but in a relaxed way, comfortable in her own space yet still somehow defiant of the viewer's gaze. Kelly paralleled her pose to that of Jacqueline Comerre-Paton's

*At the Spring*<sup>13</sup>. These paintings are roughly of the same size and show their female subjects as confident in their space of solitude. I would argue that the mosque depicted in the background of Ranvier-Chartier's *Mabrouka* is the Al-Zaytuna Mosque, Tunis' largest and oldest mosque, recognisable by its very ornate minaret with a green prism (fig. 3). In this case, placing a Berber woman in front of Tunis' most important mosque can lead to two contradicting interpretations. First, Ranvier-Chartier's serious consideration of the Berber struggle under Arab-Islamic rule, which led to the marginalisation and persecution of Berber tribes, and the territorial appropriation carried out by the French presence which pushed Berber tribes further into deserted and mountainous areas. Second, the reiteration of the Berber identity as being a foreign one as opposed to the Muslim one, considering her sitter as an 'intimate outsider' living at the margins of a colonial policy that wants to include all its subjects and yet it keeps segregating them<sup>14</sup>.

*Marguerite Delorme (1876-1946) and Marguerite Tedeschi (1879-1970)*

Delorme won many prizes and travel scholarships before settling in Morocco in 1921 until her death. In 1924, she held her first solo exhibition in Marrakech.<sup>15</sup> Her painting *Fantasia* relates a traditional Moroccan competition which later spread across the Maghreb, where an odd number of riders showcase their horsemanship while performing a cavalry charge firing old muskets. This subject matter was used by Orientalists not only for its status as a traditional custom, but because it offered the study of light, shape, and colour in relation to fast-paced movements. However, Delorme's rendition of a fantasia strays from other representations which depicted fantasias as frenzied scenes. Delorme represents three competitors as calm and self-possessed. They are getting ready to start the competition, dressed in traditional garments and carrying muskets, their three horses bearing decorated harnesses. The three competitors are facing the viewer, almost challenging the spectator to join the competition. Their confident smiles do not convey haughtiness but self-assuredness. an attendee on the left is helping them getting ready, a girl on the right is carrying the horn that will proclaim the winner.

I would argue that Delorme's *Fantasia* can be paralleled to the work of another woman Orientalist, Marguerite Tedeschi. Though Tedeschi's career lasted from 1907 to 1919 and little is known of her life, her known paintings show an exquisite use of colour and light depicting customs and lifestyles in Southern Algeria in the tradition of Étienne Dinet (1861-1929). Her 1911 painting *Game of Draughts, Ghardaïa* shows five Berber men playing draughts in the oasis town of Ghardaïa, in Algeria. Draughts derive from *alquerque*, a strategy game introduced to Europe by the Muslim world around the twelfth century, which had been a form of entertainment and social practice in the Maghreb for centuries. Tedeschi shows her sitters as engrossed in the game, capturing an intense but

<sup>13</sup> Kelly 2021, 80-82.

<sup>14</sup> Roberts 2002.

<sup>15</sup> Mallick 2013.

still serene moment of 'shared strategic contemplation'<sup>16</sup>. Tedeschi's and Delorme's paintings move away from stereotypical and Orientalist representations of Arab and Berber men, depicting their sitters as thoughtful men with dignity, and not demeaning clichés. However, both paintings also convey hidden messages. Delorme's painting portrays Moroccan men as more than caricatures, but it also suggests that fantasias lost their traditional and religious connotations and were reduced to performances for the delight of European tourists. Similarly, Tedeschi's subject matter of Berber men in Ghardaïa are visual reminder of the Berber condition under French colonial rule as Berber tribes were forced to dislocate to more desertic areas to adjust to new territorial configurations and appropriation of fertile lands dictated by the French colonial policy in Algeria<sup>17</sup>.

### *Colonial Orientalism*

If we apply Homi K. Bhabha's theory of hybridity to these artists by considering their subject position as 'the coloniser'<sup>18</sup>, their artworks express the Self and pre-colonial ideas of the 'Other' as understood by the coloniser Self, in a 'Lacanian twist to the mirror identification of Self'<sup>19</sup>. Compositional choices could be regarded as what Bhabha referred to as 'signs taken for wonders'; only by pinpointing the 'Other', that which is 'different from', the coloniser Self identifies himself/herself<sup>20</sup>. They selected specific subjects from their colonial contemporaneity which spoke to their instilled notions, informed by Romantic and Realist Orientalist representations, of an 'authentic' pre-colonial period in the Maghreb. It is only through this juxtaposition that they recognised and defined themselves. As forms of colonial Orientalism, their works can be considered as hybridisations. They display the idealised 'primitiveness' of Maghrebi cities, landscapes, and people, combined with the rejection of the French presence which reshaped Algeria, Tunisia, and Morocco – familiar stereotypes of the pre-colonial 'Other' in opposition to their actual colonial contemporaneity. Their 'Other' is a fraction and never the integrated part of a whole; it is crystallised, detached from the passing of time, segregated in its perpetual Otherness (*madīnas*, market scenes, narrow alleys, desertic territories), in a stasis imbued with the nostalgic feeling of lost authenticity. However, their artworks embody spaces of cultural exchanges where women Orientalists visually translated their first-hand experiences in the Maghreb mediated by the female gaze. In using a Naturalist style and selecting traces of their colonial contemporaneity through presences and absences in their compositions, they mitigated the need to create a recognizable 'authentic Oriental' world in an assimilated 'Orient' that was no longer the Oriental fantasy of earlier Orientalists, but a de-Orientalized 'Orient', and the true realities of its contemporaneity – the French colonial project that successfully 'domesticated' the 'Orient'.

<sup>16</sup> Kelly 2021, 145-146.

<sup>17</sup> Droz 1993, 71-84.

<sup>18</sup> See Footnote 3.

<sup>19</sup> Bhabha 1994, 1-93; Orlando 1999, 29.

<sup>20</sup> Bhabha 1994, 145-174.

### *Conclusion*

Framed within the context of postcolonial and feminist theory, and informed by a microhistorical approach, close visual analyses of Orientalist paintings lead to multifaceted interpretations and even reconfigurations of the Orientalist genre. Unlike Romantic and Realist Orientalism, Naturalist colonial Orientalism of the nineteenth/early twentieth century witnessed the period in which the French colonial enterprise had already operated political, geographical, socio-cultural, and urban alterations over North African territories. The understanding of Orientalist art is not over as more peoples and identities have yet to express their voices, especially those voices that were silenced by socio-cultural and political power structures, i.e., gender bias and colonialism. It is by acknowledging an 'open platform of discussion' that is as heterogeneous as the Orientalist genre that we can create, as Kelly states «a spectrum on which works of art by Orientalist artists can be placed. [...] This 'open platform of discussion' will act as a meeting ground for conflicting theories relating to difference and, perhaps, with time, a more woven progression of understanding will occur»<sup>21</sup>.

### *Acknowledgements*

I am indebted and forever grateful to my PhD supervisor, Dr Mary Kelly, for always guiding and supporting me with her vast knowledge and her empathy, both academically and emotionally.

A special thank you to the History of Art department at University College Cork, and the Barbara Wright Library of Nineteenth-Century Textual and Visual Studies at Boole Library, UCC.

To old and new friends during difficult times – Ania, Beatrice M., Beatrice N., Chiara, Dora, Ewelina, Federica, Giulia, Ilaria, Luca, Lucy, Marianna, Riccardo. Grazie di cuore.

This paper is dedicated to my parents Anna Maria and Stefano, who have always been and always are there for me no matter what, and to the memory of Jacopo Bregoli (1986-2022), my dearest friend.

### *Bibliography*

- Aitchison A. 2020, *Sedentary Flesh: Nineteenth-Century French Orientalists and Bodies of the Female Other*. «The Forum: Journal of History», XII, 133-148.
- Alloula M. 1997, *The Colonial Harem*, Minneapolis.
- Amster E. 2009, 'The Harem Revealed' *And the Islamic-French Family: Aline de Lens and a French Woman's Orient in Lyautey's Morocco*, «French Historical Studies», XXXII, 279-312.
- Apter E. 1994, *Ethnographic Travesties: Colonial Realism, French Feminism, and the Case of Elissa Rhaïis*, in G. Prakash (ed.), *After Colonialism Imperial Histories and Postcolonial Displacements*, Princeton, New Jersey, 299-325.

<sup>21</sup> Kelly 2021, 13.

- Benjamin R. 2003, *Orientalist Aesthetics. Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*, Berkeley.
- Bhabha H. K. 1994, *The Location of Culture*, New York.
- Bougourd R.-A. 2015, Deux artistes normands au Salon tunisien: Auguste et Cécile Bougourd, in D. Jarrassé and L. Houssais (eds.), 'Nos artistes aux colonies'. *Sociétés, expositions et revues dans l'empire français 1851-1940*, Paris, 95-116.
- Çelik Z. 1997, *Urban Forms and Colonial Confrontations: Algiers Under French Rule*, Berkeley.
- Çelik Z. 2018, *Reflections on Architectural History Forty Years after Edward Said's 'Orientalism'*, «Journal of the Society of Architectural Historians», LXXVII, 381-387.
- Çelik Z., J. Clancy-Smith, F. Terpak (eds.) 2009, *Walls of Algiers: narratives of the city through text and image*, Los Angeles.
- Cherry D. 2000, *Beyond the frame: feminism and visual culture, Britain 1850-1900*, London.
- Cherry D. 2002, Earth into world, land into landscape: the worlding of Algeria in nineteenth century British feminism, in J. Beaulieu, M. Roberts (eds.), *Orientalism's Interlocutors: Painting, Architecture, Photography*, Durham, 103-130.
- Droz B. 1993, Mainbasse sur les terres, in C.-R. Ageron (ed.) *L'Algérie des Français*, Paris, 71-84.
- Foster S. 2004, *Colonialism and Gender in the East: Representations of the Harem in the Writings of Women Travellers*, «The Yearbook of English Studies», XXXIV, 6-17.
- Healy M. 2015, *Uncovering French Women Orientalist Artists: Marie Elisabeth Aimée Lucas-Robiquet (1858-1959)*, «Women's Studies», XLIV, 1178-1199.
- Healy M. 2018, *A Complaint with the Cadi, ca. 1896: An East/West Cultural Encounter*, «Cultural and Social History: The Journal of the Social History Society», XV, 79-98.
- Jelidi C. (ed.) 2014, *Villes maghrébines en situations coloniales*, Tunis.
- Kelly M. 2019, Orientalism, Orientalist Art and the Making of Meaning, in W. Greenwood, L. de Guise (eds), *Inspired by the East: How the Islamic World Influenced Western Art*, London, 42-53.
- Kelly M. 2021, *French Women Orientalist Artists, 1861-1956: Cross-cultural Contacts and Depictions of Difference*, New York.
- Kuehn J. 2011, *Exotic harem paintings*, «Frontiers: A Journal of Women Studies», XXXII, 31-63.
- Kuehn J. 2014, *A Female Poetics of Empire: From Eliot to Woolf*, London.
- Lewis R. 1996, *Gendering Orientalism. Race, Femininity, and Representation*, London.
- Lewis R. 2004, *Rethinking Orientalism. Women, Travel and the Ottoman Harem*, New Brunswick.
- Lorcin P. M. E. 2002, *Women, Gender and Nation in Colonial Novels of Interwar Algeria*, «Historical Reflections / Réflexions Historiques», XXVIII, 163-84
- Lorcin P. M. E. 2003, Sex, Gender, and Race in the Colonial Novels of Elissa Rhais and Lucienne Favre, in S. Peabody, T. Stovall (eds.), *The Color of Liberty. Histories of Race in France*, Durham, 108-130.
- Lorcin P. M. E. 2012, *Historicizing Colonial Nostalgia. European Women's Narratives of Algeria and Kenya 1900-Present*, New York.
- Lowe L. 1991, *Critical Terrains. French and British Orientalisms*, Ithaca, New York.
- Mallick A., et al. 2013, *Marguerite Delorme, 1876-1946: vers les lumières du Sud* [exposition, Lunéville, Musée du château des Lumières, 21 juin-28 octobre 2013], exhibition catalogue, Musée du château des Lumières, Lunéville.
- Melman B. 1992, *Women's Orient: English women and the Middle East, Sexuality, Religion and Work 1718-1918*, Basingstoke.

- Melman B. 2020, *Empires of Antiquities. Modernity and the Rediscovery of the Ancient Near East, 1914-1950*, Oxford.
- Nochlin L. 1983, *The Imaginary Orient*, «Art in America», LXXI, 118-131.
- Nochlin L. 1989, *The Politics of Vision: Essays on Nineteenth Century Art and Society*, New York.
- Orlando V. 1999, *Nomadic voices of exile: feminine identity in francophone literature of the Maghreb*, Athens, Ohio.
- Pollock G. 1999, *Differencing the canon: feminist desire and the writings of art histories*, London.
- Pomeroy J. (ed.) 2005, *Intrepid Women. Victorian Artists Travel*, London.
- Roberts M. 2007, *Intimate outsiders: the harem in nineteenth-century Ottoman and Orientalist art and travel literature*, Durham.
- Roberts M. 2015, *Istanbul Exchanges: Ottomans, Orientalists, and Nineteenth-Century Visual Culture*, Berkeley.
- Roberts M., J. Beaulieu (eds.) 2002, *Orientalism's interlocutors: painting, architecture, photography*, Durham.
- Roberts M., I. Zeynep, R. Lewis (eds.) 2011, *The poetics and politics of place: Ottoman Istanbul and British Orientalism*, Seattle.
- Said E. W. 1978, *Orientalism*, New York.
- Said E. W. 1985, *Orientalism Reconsidered*, «Cultural Critique», I, 89-107.
- Said E. W. 1993, *Culture and imperialism*, New York.
- Sokołowicz M. 2020, *Orientalisme, colonialisme, interculturalité. L'oeuvre d'Aline Réveillard de Lens*, Warsaw.
- Spivak G. C. 1985, *Three Women's Texts and a Critique of Imperialism*, «Critical Inquiry», XII, 243-261.
- Spivak G. C. 1987, *In Other worlds: essays in cultural politics*, New York.
- Spivak G. C. 1988, Can the Subaltern Speak?, in C. Nelson, L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, London, 271-313.
- Talpade Mohanty C. 1984, *Under western eyes: feminist scholarship and colonial discourses*, «Boundary 2», XII, 333-358.
- Talpade Mohanty C. 2003, *Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity*, London.
- Taraud C. 2011, *Les femmes, le genre et les sexualités dans le Maghreb colonial (1830-1962)*, «Clio. Femmes, Genre, Histoire», XXXIII, 157-191.
- Vidal-Bué M. 2000, *Alger et ses Peintres: 1830-1960*, Paris, 2000.
- Vidal-Bué M. 2003, *L'Algérie du sud et ses peintres: 1830-1960*, Paris.
- Vidal-Bué M. 2005, *L'Algérie des Peintres, 1830-1960*, Paris.
- Yeğenoğlu M. 1998, *Colonial fantasies: towards a feminist reading of Orientalism*, Cambridge.

# La partecipazione della Cina alla Biennale di Venezia negli anni Ottanta. Fenomeni nascosti e cause dell'eterogeneità cinese nella storia dell'arte occidentale

RUI JI  
Università di Bologna  
rui.ji3@unibo.it

## *Abstract*

Chinese contemporary art is often considered to have been born between the late 1870s and early 1880s, influenced by both Western thought and Chinese modern and contemporary history, reflecting the realities of Chinese society, presenting a complex intertwined developmental relationship with Western contemporary art, and constructing a unique cultural phenomenon in its participation in the international arena. In the context of the post-birth of Chinese contemporary art, China's participation in the Venice Biennale twice in the 1980s with handcrafts is the focus case of this study. By revisiting the historical facts of China's participation in the Biennale in the 1980s, this article focuses on why Chinese contemporary art failed to participate. The essay is divided into four parts: a statement of the development of Chinese contemporary art in the 1980s; an introduction to the historical facts of Chinese participation in the Venice Biennale in the 1980s; an analysis of the main reasons for the failure of Chinese contemporary art to participate in the Biennale in the 1980s; and a summary of the significance of exposing the history mentioned above for the understanding of Chinese participation in the Biennale and the Sino-Italian exchange.

## *Keywords*

Chinese Contemporary Art; Venice Biennale; the 1980s; Cultural Phenomena; unexhibited.

## *Breve descrizione della nascita dell'arte contemporanea cinese*

Mentre l'arte contemporanea occidentale è una continuazione del lignaggio storico e culturale della stessa arte occidentale, l'arte contemporanea cinese non è considerabile una prosecuzione, per così dire naturale, della storia dell'arte cinese, di cui rappresenta un punto di rottura, una svolta o, se si vuole, un nuovo inizio. Gao Minglu ha definito l'arte contemporanea cinese: «Una risposta realistica all'influenza impattante dell'arte contemporanea occidentale, partendo dalla riflessione sulla sua storia»<sup>1</sup>. Questa citazione cerca di articolare la specificità della nascita dell'arte contemporanea cinese in due modi. Da un lato, l'arte contemporanea cinese è stata fortemente influenzata dalle tendenze storiche e culturali dell'arte occidentale. Dall'altro lato, resistere all'impatto occidentale porta ad una imitazione, riflettendo costantemente sulla propria eredità storica e realtà sociale. Così, l'arte contemporanea cinese subisce l'in-

<sup>1</sup> Testo originale cinese: “从反思自身历史出发, 对西方当代艺术的冲击影响所做出的现实反应.” Gao Minglu 2021, 2.



fluenza e cerca di fondere il pensiero occidentale con la specificità storica, artistica e sociale della Cina.

L'integrazione e assimilazione della cultura e dell'arte occidentale da parte della scena artistica contemporanea cinese può essere ricondotta alla modernità e alle novità portate dagli studenti europei e americani all'inizio del XX secolo. Dopo di ciò, la Cina ha mantenuto un atteggiamento isolazionista non contribuendo, per decenni, allo scambio culturale con l'Occidente. Solo dalla fine degli anni Settanta, nel contesto dell'urbanizzazione e a seguito della riforma economica cinese (改革开放)<sup>2</sup> e al forte impatto del pensiero occidentale, l'arte contemporanea cinese ha potuto svilupparsi, creando così di conseguenza un disallineamento nei tempi e nelle modalità di sviluppo tra l'arte contemporanea cinese e quella occidentale.

Fin dall'inizio, l'arte contemporanea cinese ha presentato dunque uno stile unico, sia in quanto complessa e non lineare reinterpretazione del pensiero e dell'arte occidentali, sia come tentativo di mappatura e restituzione della realtà storica e sociale della Cina. Il realismo è stato uno degli elementi dominanti dell'arte cinese, utilizzato come mezzo di propaganda politica dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese nel 1949. I dipinti realistici più rappresentativi nella storia dello sviluppo dell'arte cinese sono stati tutti realizzati intorno agli anni Ottanta, come *Il padre* di Luo Zhongli del 1980, *La brezza di primavera si è risvegliata* (春风已经苏醒) di He Duoling del 1982, *Il gruppo tibetano* di Chen Danqing (西藏组画), realizzato tra il 1978 e 1980, e il Murale dell'aeroporto della capitale, datato al 1979. Inoltre, a partire dagli anni Settanta in Cina sono nate organizzazioni artistiche d'avanguardia, come le società di pittura Star (星星) e Nameless (无名). Allo stesso tempo, i gruppi di artisti cinesi d'oltremare hanno esplorato attivamente la fusione tra Occidente e Cina, in particolare attraverso il linguaggio dell'arte astratta, già praticato dagli artisti negli anni Cinquanta e Sessanta. Questo ha portato ad uno sviluppo complesso e ibrido dell'arte contemporanea cinese.

Tuttavia, negli anni Ottanta la Cina ha scelto di non utilizzare nessuna delle opere sopra citate come manifesto della propria arte all'estero, prendendo parte a mostre importanti di arte contemporanea, come la Biennale di Venezia, con opere afferenti alla trazione popolare, segnatamente ricami e ritagli su carta, costituendo di fatto un caso singolare all'interno di una rassegna che guarda alle innovazioni e alle forme artistiche contemporanee.

#### *Partecipazione alle Biennali negli anni Ottanta*

I cataloghi ufficiali delle Biennali del 1980 e del 1982 segnalano il ricamo cinese e il taglio della carta come mostre speciali all'interno della rassegna artistica. Nel 1980 la Cina partecipa alla XXXIX Biennale con ben 64 opere di ricamo (fig. 1). L'introduzione della mostra si concentra sulla lunga storia del ricamo cinese e sulle caratteristiche dei tipi di ricamo delle diverse regioni. Questa tecnica è nata 3.000 anni fa e il suo valore artistico può essere rintracciato

<sup>2</sup> Si fa riferimento alla riforma proposta dal leader cinese Deng Xiaoping nel 1978, che promosse il rapido sviluppo dei mercati e dell'urbanizzazione, aprendo l'economia cinese al sistema economico internazionale dopo quasi tre decenni di chiusura.



Fig. 1 (a sinistra). *Farfalle tra i crisantemi*, Eseguito a Sichuan, 65x106cm, 1973.

Fig. 2 (sopra). *Ritaglio di carta di due pesci rossi*, dimensioni e data sconosciute.

negli abiti ricamati delle donne rinvenuti tra i resti archeologici di *Mawangdui*, risalenti al 210. Nel corso dei secoli, l'arte del ricamo è andata affinandosi e le minoranze Miao, Chuang e Uighur hanno mantenuto e rafforzato questa tradizione. I ricami delle diverse regioni hanno caratteristiche distintive: il ricamo Su in Suzhou è caratterizzato da punti perfetti, disegni delicati, colori tenui e in particolare dal ricamo su due lati, che rappresenta la specialità di questa regione; il ricamo Xiang in Hunan è caratterizzato da disegni floreali, animali e uccelli dai colori vivaci; inoltre, c'è anche la filatura d'oro del ricamo cantonese della regione di Guangdong e il ricamo di lana di Shanghai.<sup>3</sup>

Nel 1982, la Cina partecipa alla XL Biennale con 40 opere di taglio della carta (fig. 2). La mostra presenta i costumi e le tradizioni inerenti a questa tecnica, come la decorazione delle feste<sup>4</sup>, e ne illustra le differenti tipologie su scala regionale. Il taglio della carta di Hebei è combinato principalmente con le tradizioni popolari, quello di Jiangsu si riflette principalmente nei temi dei fiori vivaci, degli uccelli e dei bambini, quello di Zhejiang utilizza principalmente gli uccelli come temi, e quello di Guangdong incorpora principalmente orpelli colorati<sup>5</sup>.

L'Archivio della Biennale di Venezia (ASAC) ha documentato il lavoro dei funzionari dell'Ambasciata cinese a Roma e del Comitato della Biennale per

<sup>3</sup> Biennale di Venezia 1980, 94.

<sup>4</sup> Il taglio della carta come decorazione per le feste si divide in diversi soggetti, quali finestre, lanterne e fiori regalo, che esprimono il desiderio di una vita felice.

<sup>5</sup> Esposizione internazionale d'arte 1982, 98.

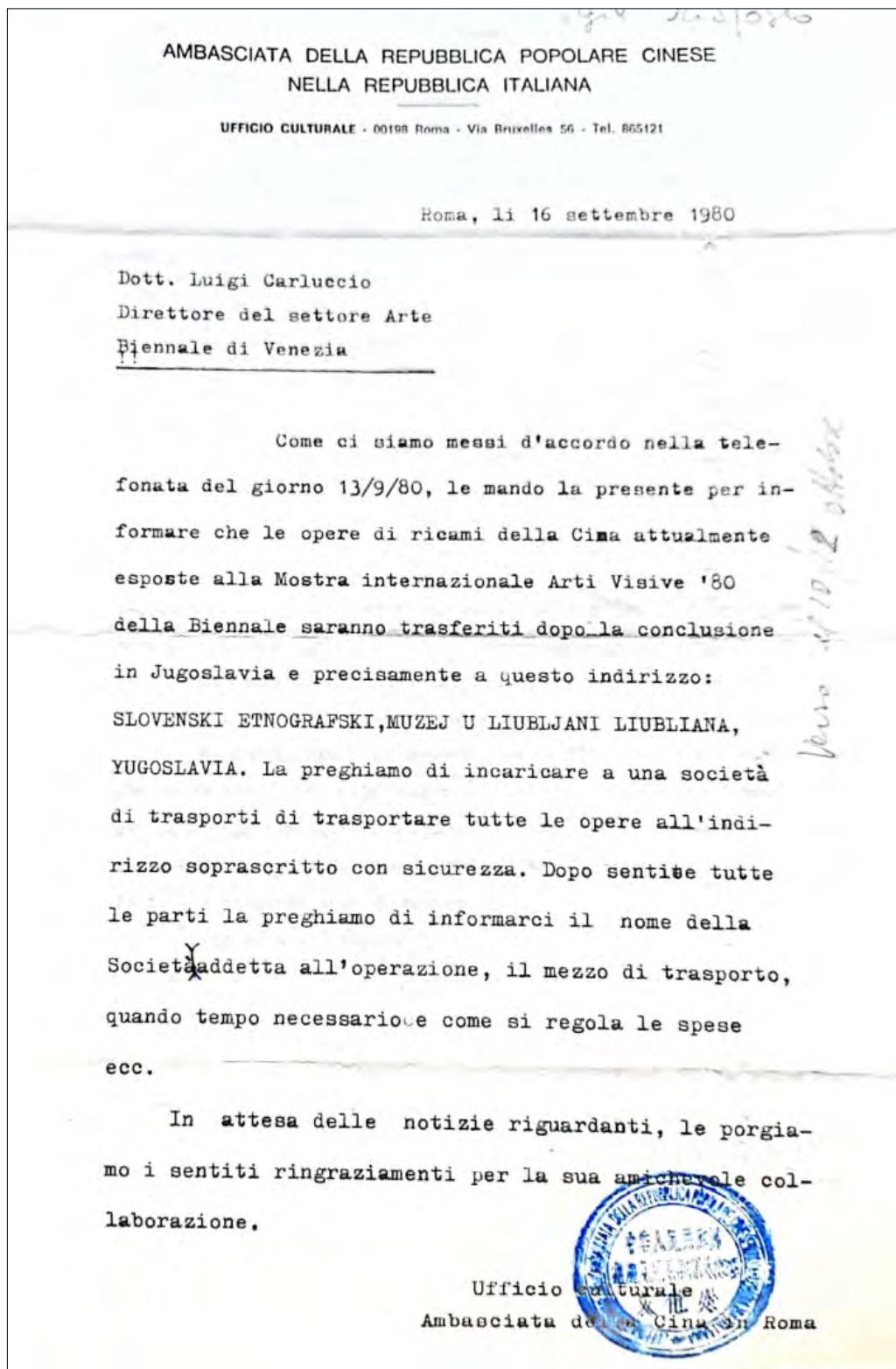


Fig. 3. Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arti Visive, busta b. 323, Paesi (I-V) 1979-1980, Fascicolo della Repubblica Popolare Cinese, la lettera tra ambasciata cinese e il settore arti visive della Biennale di Venezia, 1980.

la realizzazione di queste due mostre (fig. 3). Inoltre, il catalogo della Biennale elenca la Cina nella parte riservata ai Padiglioni nazionali<sup>6</sup>. Tuttavia, numerosi articoli che trattano dell'arte contemporanea cinese, degli scambi tra Cina e Occidente e della Biennale di Venezia hanno trascurato tali eventi degli Ottanta. Lo studioso Xiao Qin ritiene che la partecipazione della Cina con tali manufatti non sia in linea con il regolamento della Biennale. Mentre il mondo dell'arte internazionale era certamente a conoscenza dell'esistenza di artisti contemporanei in Cina, Xiao ritiene che la partecipazione con opere d'artigianato sia stata dovuta o alle intenzioni specifiche degli organizzatori cinesi o a una loro decisione affrettata, frutto della mancata comprensione della vocazione contemporanea alla Biennale e la sua importanza in una mostra internazionale<sup>7</sup>. Il fatto è che, nonostante ci fossero già artisti contemporanei in Cina alla fine degli anni Settanta, la scelta di presentare arte popolare in occasione della mostra è probabilmente legata allo status marginale o alla scarsa conoscenza o considerazione dell'arte contemporanea cinese.

#### *Motivi principali della mancata partecipazione alla Biennale*

Questo articolo sostiene che le ragioni per rispondere alla mancata partecipazione dell'arte contemporanea cinese alle biennali sono da ricercare nelle contraddizioni nello sviluppo dell'arte contemporanea cinese, principalmente a causa della promozione dello stile realista da parte del governo, che ha portato alla marginalizzazione dell'arte contemporanea cinese e alla formazione di un'opposizione tra questa e forme artistiche più consolidate o più sostenute dal potere e dalle istituzioni.

#### *L'arte ufficiale mainstream è la colonna portante della scena artistica cinese*

L'inizio dell'arte mainstream, di forte stampo ideologico, e dell'arte contemporanea può essere individuato nel movimento del 4 maggio 1919 (五四运动)<sup>8</sup>. Tuttavia, se inizialmente non vi è una contrapposizione con l'arte ufficiale, nel corso del suo sviluppo, l'arte che si è affermata come ufficiale si è gradualmente piegata e limitata a questioni di politica sociale, portando così a una separazione e opposizione tra le due produzioni.

Il movimento del 4 maggio, profondamente influenzato dal pensiero occidentale, dà vita a due principali espressioni artistiche, una rappresentata dal pittore Lin Fengmian (1900-1991), che propone una fusione tra Oriente e Occidente, e un'altra di stampo realista, che mira a servire il popolo. Nel 1942, in occasione del *Simposio letterario e artistico di Yan'an*<sup>9</sup>, sotto l'influenza di Mao, l'arte per il popolo fu

<sup>6</sup> Ibidem, 77.

<sup>7</sup> Xiao Qin 1982, 57-59.

<sup>8</sup> Il Movimento del 4 maggio 1919 è stato un movimento politico condotto da studenti e intellettuali. In quel periodo, la Cina firmò dei trattati ineguali. Gli intellettuali ritenevano che la Cina dovesse cambiare il suo pensiero tradizionale, imparare dalle idee avanzate dell'Occidente e portare avanti un movimento anti-imperialista e anti-feudale. Questo portò a un'esplosione di nuove idee nelle arti.

<sup>9</sup> Durante il *Simposio letterario e artistico di Yan'an* (延安文艺工作者座谈会) tenuto dal Dipartimento di Propaganda del Comitato Centrale del Partito Comunista Cinese nella città di Yan'an nel 1942, Mao Zedong tenne un discorso in cui sostenne il coinvolgimento della letteratura e dell'arte nella politica, l'apprendimento del marxismo-leninismo e del socialismo.



Fig. 4. Zhou Sicong, *Il popolo e il premier*, pittura a inchiostro, 151x217 cm, 1979.

affermata dai leader come arte ufficiale e a partire dagli anni Cinquanta, quando la Cina inviò degli studenti a formarsi in Unione Sovietica, l'arte ufficiale fu influenzata dall'accademia sovietica. Nel 1955, l'Unione Sovietica assegnò il Professor Konstantin Mefodyevich Maximov (1913-1993) all'Accademia Centrale di Belle Arti in Cina, che istituì una classe di formazione in pittura ad olio e il cui insegnamento gettò le basi del programma artistico della Cina comunista, all'interno del quale si sono diplomati i protagonisti della pittura ad olio cinese moderna. Inoltre, negli anni Cinquanta la *Pittura del Nuovo Anno* (年画) e i primi movimenti di pittura dell'Accademia hanno dominato la scena ufficiale. Con la nascita e lo sviluppo dell'arte contemporanea cinese alla fine degli anni Settanta, l'Accademia è diventata l'arte ufficiale e c'è stata una rinascita della tendenza realista e dell'*Arte estetica immaginativa* (唯美艺术) che ha unito Oriente e Occidente. Al contrario, l'arte d'avanguardia è diventata sinonimo di arte cinese contemporanea.

L'arte ufficiale aveva una stretta relazione con la politica, favoriva la stabilità del regime e aveva ampio consenso popolare. Al contrario, Lin Fengmian e altri artisti continuavano ad approfondire la fusione tra le moderne forme occidentali e lo spirito dell'estetica orientale. Tuttavia, rimasero alla periferia culturale rispetto all'arte "rivoluzionaria" influenzata dal realismo, che mirava a servire il popolo senza essere riconosciuta come una nuova forma d'arte<sup>10</sup>. Sulla base dello sviluppo storico di cui sopra, l'arte ufficiale mainstream in Cina si limitava al realismo socialista (fig. 4), rifiutando gli stili artistici contemporanei che rimasero ai margini della scena artistica e culturale.

<sup>10</sup> Gao Minglu 2021, 2-7.

### *Mancanza di comunicazione e fraintendimenti tra la Cina e l'Occidente*

Gli scambi tra la Cina e l'Occidente intercorsi fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo si interruppero negli anni Settanta, dopo la Rivoluzione Culturale; e non erano ancora ufficialmente ristabiliti nel 1980, quando la Cina partecipa alla Biennale per la seconda volta. Fino a quel momento, l'arte cinese aveva avuto poche opportunità di essere presentata a livello internazionale, tanto che solo nel 1956, quindici dipinti a inchiostro dell'artista cinese Qi Baishi (1864-1957) furono presentati alla Biennale. Pertanto, la Cina non aveva esperienza nella partecipazione a mostre d'arte contemporanea di grandi dimensioni su scala internazionale e non aveva una conoscenza sufficiente dell'arte occidentale.

Inoltre, gli scambi tra la Cina e l'Occidente nel campo dell'arte si erano limitati ad occasioni espositive minori, con un numero minimo di opere provenienti dall'estero, come la sensazionale *Mostra di paesaggi rurali francesi del XIX secolo* (1978) (19世纪法国农村风景画作品展)<sup>11</sup>. Lo stile delle opere di questa mostra era dominato da temi contadini realisti, in linea con l'estetica dell'arte ufficiale. C'è stata anche una mostra dal titolo *Capolavori originali americani al Museo di Boston* (1981) (波士顿博物馆美国名画原作展)<sup>12</sup>. Anche in questo caso, le opere in mostra erano principalmente di realismo figurativo. Le presentazioni della Cina al mondo esterno erano dunque limitate alle mostre di arte tradizionale cinese e, all'inizio del XX secolo, le esposizioni della Cina alle fiere mondiali erano tutte costituite da manufatti, arti decorative e architettura antica<sup>13</sup>. La mostra del 1983 *Pittura cinese contemporanea* presso il Centro Culturale Cinese di San Francisco (o CCC)<sup>14</sup>, se da un lato ha reso famosi i pittori cinesi contemporanei di inchiostro, dall'altro ha alimentato l'idea preconcepita dell'Occidente che l'arte tradizionale costituisca l'unico orizzonte possibile dell'arte cinese.

Anche i film cinesi hanno esplorato le esportazioni culturali all'estero in modo prevalentemente tradizionale. Ad esempio, una serie di film d'animazione premiati in Europa, come *Liang Shanbo e Zhu Yingtai* (梁山伯与祝英台) e *Il pennello divino* (神笔), sono stati rappresentati in forme di dipinti ad inchiostro (fig. 5)<sup>15</sup>. Il pittore Zhang Xiaogang ha commentato che questa rappresentazione ha avuto fortuna nel mercato internazionale, distinguendosi dalla cultura intellettuale europea e dal Pop commerciale americano<sup>16</sup>. Gli stranieri considerano questa la cultura artistica contemporanea cinese, il che si traduce in una percezione molto sommaria. L'immagine della cultura contemporanea cinese diventò, in quegli anni, ancora più confusa, in quanto l'Occidente non ha quasi

<sup>11</sup> Nel marzo-aprile 1978, 86 dipinti ad olio di una mostra di paesaggi francesi del XIX secolo furono esposti a Pechino e Shanghai, scatenando un boom di visite (cfr. Wu Zuoren 1978).

<sup>12</sup> 70 dipinti di epoche diverse sono stati esposti a Pechino nel settembre 1981, in seguito all'accordo culturale firmato tra Stati Uniti e Cina nel 1979 (cfr. Chen Fengxiang 1981).

<sup>13</sup> Wu Songdi 2008.

<sup>14</sup> Dal 1983 al 1985, Lucy Lim, direttrice del Centro Culturale Cinese di San Francisco (o CCC), e la Chinese Art Association (CAA) hanno collaborato all'organizzazione di una mostra di pittura cinese contemporanea (现代中国画展), una selezione di opere eccezionali che sono state esposte nei musei di 21 città degli Stati Uniti, fornendo all'Occidente una nuova comprensione dell'arte cinese contemporanea. Michael Sullivan, un'autorità di spicco nella storia dell'arte cinese antica e moderna, ritiene che le opere migliori e più all'avanguardia della mostra riflettano un'espansione della tradizione.

<sup>15</sup> Sun Lijun 2018.

<sup>16</sup> Wang Yang 2013, 23.



Fig. 5. *La penna divino* (神笔), animazione a colori, 1955.

mai visto opere d'arte sperimentali provenienti dalla Cina, ma solo mostre e immagini di arte tradizionale cinese. La comprensione dell'arte contemporanea cinese da parte dell'Occidente rimaneva quella della pittura a inchiostro

tradizionale. Solo nel 1989 Jean-Hubert Martin si recò in Cina per preparare la mostra *Magiciens de la Terre* a Parigi<sup>17</sup>. La sua intenzione iniziale era ancora quella di trovare la pittura a inchiostro o l'arte delle minoranze. Solo durante una conversazione con il curatore Fei Dawei, Martin ha appreso che gli anni Ottanta sono stati un periodo fondamentale nello sviluppo dell'arte contemporanea in Cina, non meno rivoluzionario di qualsiasi altro movimento artistico<sup>18</sup>.

Ciò dimostra che le varie mostre organizzate ufficialmente e le opere pensate per essere esposte all'estero erano guidate dalle tradizioni cinesi, che l'arte contemporanea cinese era una presenza invisibile e marginale e che la prospettiva limitata dell'Occidente così come le politiche culturali della Cina hanno causato l'assenza dell'arte contemporanea cinese nelle Biennali degli anni Ottanta<sup>19</sup>.

#### *Organizzazioni artistiche ufficiali e contemporanee in Cina*

Dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese, il realismo si sviluppò a lungo e in modo continuo, e l'Associazione degli Artisti organizzò in maniera rigida e ortodossa il sistema artistico cinese. Gli artisti venivano selezionati a vari livelli per le esposizioni municipali e provinciali dall'Associazione degli Artisti, fino a quando non partecipavano alle mostre d'arte nazionali per ottenere fama e prestigio, una forma di organizzazione mainstream che continua ad essere efficace ancora oggi. Dalla fine degli anni Settanta, l'arte contemporanea cinese è emersa gradualmente, in maniera alternativa rispetto ai circuiti ufficiali. A differenza dell'arte ufficiale mainstream, l'organizzazione delle mostre d'arte contemporanea cinese negli anni '80 era auto-organizzata dagli artisti, secondo modalità frammentate ed emarginate che di fatto hanno reso difficile la possibilità di partecipare a mostre internazionali come la Biennale di Venezia.

#### *Conclusioni*

Da queste tre ragioni, è chiaro che l'opposizione tra l'arte cinese mainstream e l'arte cinese contemporanea ha significato per quest'ultima l'impossibilità di poter presentare ed esibire le proprie opere. L'emarginazione dell'arte contemporanea cinese fin dall'inizio del suo sviluppo; la mancanza di comprensione dello stato attuale dell'arte sia in Cina che in Occidente, dove le esportazioni di opere e forme artistiche tradizionali hanno plasmato l'immagine dell'arte e della cultura cinese sul palcoscenico mondiale secondo un "orientalismo" non autentico; il conflitto tra il sistema artistico ufficiale cinese e le forme organizzative dell'arte contemporanea cinese, hanno dato all'arte contemporanea degli anni Ottanta delle barriere espositive.

Tuttavia, le arti e i mestieri, come il ricamo e il taglio della carta, avevano significati simbolici di buon auspicio e venivano venerati come oggetti di scambio culturale. Anche durante la Rivoluzione Culturale, quando lo sviluppo

<sup>17</sup> *Magiciens de la Terre* selezionò 50 artisti occidentali e 50 artisti non occidentali per confrontarsi con il centrismo occidentale. La mostra si tenne al Pompidou e fu una mostra globale. Tre artisti cinesi presenti nella collezione sono Huang Yong Ping, Gu Dexin e Yang Jiechang.

<sup>18</sup> Wang Yang 2013, 23.

<sup>19</sup> Wang Yang 2013, 21.



dell'arte contemporanea cinese era stagnante, la produzione artigianale come opportunità per aumentare il tenore di vita delle persone non si è mai fermata ed è stata ampiamente venduta all'estero, conquistando una grande fetta del commercio straniero, rendendo così i dipinti tradizionali e l'artigianato un potente rappresentante delle caratteristiche cinesi alla Biennale.

L'attenzione alle pratiche culturali e artistiche dell'artigianato popolare, a scapito di una matura consapevolezza e adeguata esposizione dell'arte contemporanea cinese, riflette lo status di emarginazione di quest'ultima negli anni Ottanta. L'analisi di questa storia è utile per evidenziare le contraddizioni nello sviluppo dell'arte contemporanea cinese nascoste dietro la partecipazione della Cina alla Biennale di Venezia. Nel descrivere il ruolo della Cina alla Biennale, i critici citano per lo più il 1993 come l'inizio della partecipazione formale dell'arte contemporanea cinese, evidenziando alcuni dei risultati ottenuti dagli artisti contemporanei cinesi nelle mostre all'estero negli anni Novanta<sup>20</sup>. Questi risultati fanno sì che la narrazione storica della Biennale ignori la percezione dell'arte contemporanea cinese nel decennio precedente. Questa storia di emarginazione fornisce uno spunto di riflessione per riscrivere una storia dell'arte contemporanea cinese e della partecipazione della Cina alle pratiche espositive europee, al fine di restituire una retrospettiva storica e critica sullo sviluppo dei primi scambi di arte, tra Cina e Occidente, che vede nella Biennale di Venezia un luogo cruciale di incontro e scontro tra diverse ideologie culturali e pratiche artistiche.

### Bibliografia

- Biennale di Venezia, 1980, *La Biennale di Venezia: settore Arti Visive: catalogo generale 1980*, La Biennale di Venezia, Venezia, 94.
- Chen F. X. 1981, *Ricordando la mostra di capolavori originali americani* (记美国名画原作展), *Quotidiano del Popolo* (人民日报).
- Esposizione internazionale d'arte, 1982, *La Biennale di Venezia: settore Arti Visive: catalogo generale 1980*, La Biennale di Venezia, Venezia, 77-98.
- Gao M. L. 2021, *A History of Contemporary Chinese Art*, Shanghai University Press (上海大学出版社), Shanghai, 2-7.
- Sun L. J. 2018, *Storia dell'animazione cinese*, The Commercial Press (商务印书馆), Pechino.
- Wu Z. R. 1978, *Vedere la mostra di paesaggi rurali francesi del XIX secolo* (看法国十九世纪农村风景画展), *Quotidiano del Popolo* (人民日报).
- Wu S. D. 2008, *Going Global: A Historical Study of China's Participation in Early World Fairs - Focusing on Old Chinese Customs Publications* (走向世界: 中国参加早期世界博览会的历史研究-以中国旧海关出版物为中心), Shilin (史林).
- Wang Y. 2013, *Passaggio alla storia-20 anni di Biennale di Venezia e di arte contemporanea cinese Biennale di Venezia e di arte contemporanea cinese* (历史之路-威尼斯双年展与中国当代艺术20年), China Youth Publishing House (中国青年出版社), Pechino, 21-23.
- Xiao Q. 1982, *Ricordando la 40esima Biennale Internazionale di Venezia* (记第四十届威尼斯国际双年展), *Belle Arti* (美术), IX, 57-59.

<sup>20</sup> La partecipazione cinese alla Biennale nel 1993 è stata di 18; nel 1995 di 10; nel 1997 di 21; nel 1999 di 23; e nel 1999 ha vinto il più alto riconoscimento della Biennale, il *Leone d'oro*.

## **SESSIONE VI**

**Vivere nel paesaggio: svelare l'intreccio  
tra comunità umana e ambiente**



# L'invisibile nelle ossa: paleodieta e paleoeconomia nella Rab altomedievale

MIRKO FECCHIO

MAURIZIO MARINATO

*Università degli Studi di Padova*

mirko.fecchio@phd.unipd.it,

maurizio.marinato@gmail.com

## *Abstract*

We present the results of a zooarchaeological analysis conducted on the Early Medieval faunal sample (VI-VIII century AD) recovered in the urban context of Rab (Croatia) and those obtained from the anthropological and stable isotope analysis on six graves in the same context. The excavation activities in ancient Rab highlight the history of the island under the cultural, residential, social and economic aspects.

The zooarchaeological analysis made it possible to outline an overall picture of the exploitation of the animal during the early medieval phase of occupation of the site both for the main domestic species (sheep and goats, pigs and cattle) and for the fish resources which represent an essential food resource for the inhabitants of the island. The reconstruction of the complex animals killing process combined with stable isotope analyses ( $\delta^{13}\text{C}$  and  $\delta^{15}\text{N}$ ) on both fauna and inhumates from early medieval burials have implemented the knowledge about the consumption of plant and, above all, animal products. The possibility of crossing the biochemical analysis data with the anthropological and zooarchaeological study made it possible to reconstruct some aspects of the living conditions on the island during the Early Middle Ages.

## *Keywords*

Early Middle Ages; stable isotopes; zooarchaeology; Rab.

## *Introduzione*

L'isola di Rab (*Arbe*) si trova nell'arcipelago delle isole Quarnerine del litoraneo-montana della Croazia ed è oggetto d'indagini archeologiche, da oltre un decennio, da parte del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova e dalla Faculty of Humanities and Social Science della University of Zagreb. Le indagini archeologiche hanno interessato sia parte del tessuto urbanistico dell'antica Rab sia l'area rurale di San Lorenzo in località Banjol, a circa 3,5 km dal centro della città, con l'obiettivo di comprendere le trasformazioni del paesaggio storico nell'isola. In via Dinka Dokule, tra il 2015 e il 2018, si sono condotte una serie di campagne archeologiche che hanno documentato una fitta realtà stratigrafica dalla fine del IV secolo d.C. al XVI secolo d.C. Oggetto del presente contributo sono i reperti faunistici rinvenuti in un edificio di VI secolo d.C., nel piano di cantiere per la costruzione di una cinta muraria (fine VI-inizi VII secolo d.C.) e nel nuovo edificio addossato alla cinta databile

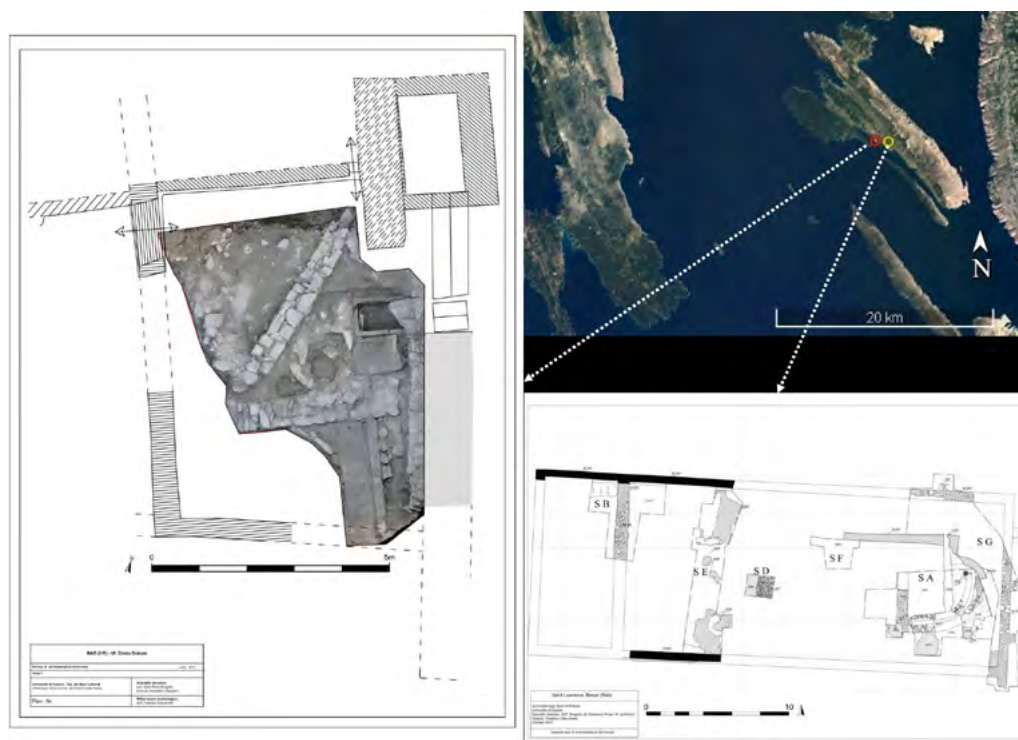


Fig. 1. Isola di Rab e gli scavi condotti presso Dinka Dokule e San Lorenzo in Banjol (Fotopiano e rilievo di scavo realizzati dal dott. F. Giacomello; responsabili scientifici prof.ssa A. Chavarría Arnau e prof. G. P. Brogiolo).

tra VII e VIII secolo d.C.; e tre sepolture, di cui una multipla, in fase con il primo complesso<sup>1</sup>.

A San Lorenzo, tra il 2015 e il 2016, gli scavi hanno messo in luce una chiesa per la quale è possibile riconoscere due fasi distinte; la prima con la fondazione di un grande edificio religioso rettangolare (33 x 14 m) di VI secolo d.C. dotato di vestibolo, e la seconda con l'edificazione di una chiesa absidata, più piccola in dimensioni (13 x 6 m), per la quale probabilmente è stato sfruttato il pavimento in *opus signinum* di quella precedente<sup>2</sup>. Appartenente allo stesso periodo è la tomba in fossa semplice che taglia il pavimento della prima chiesa, anch'essa inclusa nel presente studio (fig. 1). L'obiettivo della ricerca è svelare, tramite lo studio archeozoologico e analisi ad isotopi stabili ( $\delta^{13}\text{C}$  and  $\delta^{15}\text{N}$ ), gli aspetti che caratterizzavano la gestione dell'animale e l'alimentazione della popolazione altomedievale di un *empòrion* dell'Impero bizantino.

### *Le analisi archeozoologiche*

Il record archeozoologico comprende un totale di 1403 frammenti ossei dei quali oltre il 72% sono stati determinati a livello tassonomico grazie all'ottimo stato di conservazione del reperto. Per circa 380 resti, la maggior parte fram-

<sup>1</sup> Brogiolo et al. c.s.

<sup>2</sup> Brogiolo et al. 2017, 666-673.

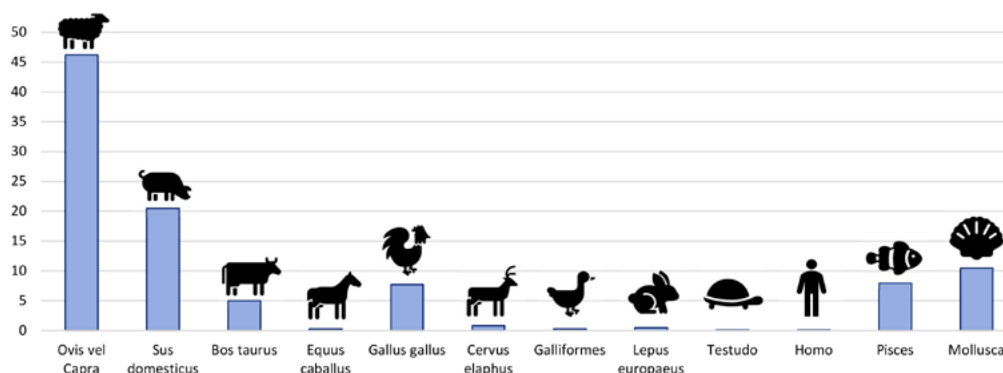


Fig. 2. Ripartizione percentuale di Numero di Resti per ogni *taxa* animale attestato nel campione faunistico indagato (elaborazione degli autori).

menti di costa e di cranio di erbivori di piccola media taglia, non è stato possibile identificare la specie animale di appartenenza.

L'analisi<sup>3</sup> ha permesso di delineare un quadro complessivo sullo sfruttamento dell'animale tra VI e VIII secolo d.C. sia per le principali specie domestiche (caprovini, suini e bovini) sia per le risorse ittiche che rappresentavano un'essenziale fonte alimentare per gli abitanti dell'isola. L'alto numero di tagli di macellazione sulle ossa, lo studio dell'età di abbattimento e del sesso degli individui hanno condotto la ricerca verso una maggiore comprensione sul consumo della carne da parte degli abitanti dell'antica *Arbe*.

Il conteggio dei resti (NR) e la deduzione del Numero Minimo degli Individui (NMI) hanno consentito di quantificare gli ovicaprini (*Ovis aries* e *Capra hircus*) come le specie maggiormente presenti nel sito, seguiti, per quantità, dai suini (*Sus domesticus*) e dai galli domestici (*Gallus gallus*). Molto meno attestati gli erbivori di grande taglia come cavallo e bue, quest'ultimo attestato con soli 50 elementi ossei. Seppur in percentuali irrisorie, nel lotto faunistico vi è la presenza di mammiferi selvatici (*Cervus elaphus* e *Lepus europaeus*), di avifauna selvatica e di testuggine per la quale si rimane in dubbio, che può essere sciolto con altri dati materiali su questa specie, se si possa trattare della *Testudo hermanni* o della *Testudo graeca* entrambe testuggini terrestri. Al contrario, più frequenti le risorse ittiche determinate anch'esse a livello di specie e, per alcuni sporadici casi, a livello di genere (fig. 2).

#### *Allevare gli animali in un'isola: il recupero dei prodotti primari e secondari*

Lo studio dell'età di abbattimento (fig. 3) e del sesso delle principali specie domestiche e un'attenta analisi tafonomica, volta a registrare tutti i segni di macellazione sui reperti, hanno consentito di delineare un quadro complessivo sulla gestione degli animali. Le curve di mortalità per il maiale, ottenute dallo stato di fusione delle epifisi al corpo diafisario delle ossa lunghe e dal grado di

<sup>3</sup> Per il protocollo metodologico applicato allo studio delle ossa animali si rimanda a Fecchio, Tecchiati 2021, 203-225 e ai manuali di archeozoologia De Grossi Mazzorin 2008 e Gifford-Gonzalez 2018.

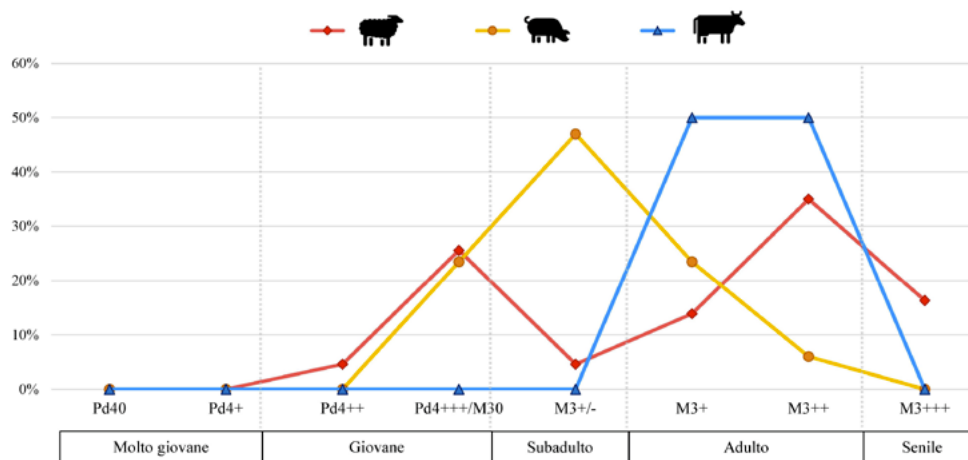


Fig. 3. Curve di mortalità per le principali specie domestiche sulla base dello stato di eruzione, sostituzione e usura dentale (elaborazione degli autori).

usura dentale<sup>4</sup>, testimoniano che veniva abbattuto in età giovane o subadulta periodo nel quale la specie raggiunge la sua massima resa in carne.

Questo dato combinato con i numerosi segni di macellazione lungo l'articolazione del bacino e del cinto scapolare testimoniano che il *Sus domesticus* costituiva una fondamentale risorsa proteica nella dieta quotidiana degli isolani. L'abbattimento avveniva verso i 18/24 mesi<sup>5</sup>: in antichità, infatti, il processo di sviluppo e il conseguente ingrassamento dei maiali era più lento e il momento in cui la resa della carne era massimizzata in rapporto ai costi di mantenimento dell'animale era più avanti nell'età rispetto ai giorni nostri. Si può quindi dedurre che gli esemplari più vecchi (5%) siano prevalentemente femminili, e come s'intuisce, sono quelli necessari alla salvaguardia della specie nel sito. La presenza di tutti i distretti anatomici suggerisce che l'allevamento del maiale avvenisse verosimilmente nelle immediate vicinanze del sito.

Per l'avifauna domestica<sup>6</sup>, a differenza delle regioni appendicolare e assiale dello scheletro, quella craniale è completamente assente, essa infatti veniva eliminata con l'abbattimento dell'uccello e in generale presenta una struttura fragile che si deteriora facilmente sotto i molteplici processi tafonomici. Piccole tracce di macellazione sono state individuate in prossimità delle ali e degli arti posteriori dell'animale, zone con meno muscolo, per una ipotetica divisione dell'animale prima di essere consumato. Considerando che il gallo è facilmente allevabile in un contesto urbano e che può fornire risorse alimentari sia dalla sua diretta macellazione che dal recupero del prodotto secondario, è normale attendersi un consistente numero di ossa nel lotto faunistico.

L'incidenza del bue nel campione faunistico è alquanto scarsa con un mi-

<sup>4</sup> I metodi di Payne 1973 e di Grant 1982 sono stati presi in considerazione solamente come confronto per il metodo da noi correntemente utilizzato per ricavare delle classi d'età in base allo stato di usura della superficie occlusale dei denti.

<sup>5</sup> De Grossi Mazzorin, Minniti 2001, 71-72.

<sup>6</sup> Per la distinzione dell'avifauna domestica da quella selvatica si è utilizzato il lavoro di Cohen, Serjeantson 1986.

nimo di due individui pienamente adulti. Per la determinazione del sesso si è fatto affidamento sulle dimensioni e le relative misure osteometriche di un metacarpale completo che suggeriscono un esemplare di sesso femminile<sup>7</sup>. I pochi resti di macellazione sono stati riscontrati lungo le principali giunture e lungo le ossa dove vi era il minor quantitativo di carne come astragalo, calcagno e metapodiali proprio per selezionare grosse porzioni di carne. Si può solamente dedurre che i pochi esemplari di *Bos taurus* venissero sfruttati primariamente per il traino<sup>8</sup> e in seguito macellati per il recupero del prodotto primario.

Più articolato era lo sfruttamento dei piccoli ruminanti domestici: il ruolo centrale che queste specie dovevano ricoprire nell'economia dell'isola è confermato dai numerosi dati ottenuti dallo stato di erosione dentale e dalla saldatura delle epifisi delle ossa lunghe. L'accostamento di entrambe le metodologie ha confermato strategie di allevamento molto più generalizzate. Ad un'alta percentuale di esemplari pienamente adulti o senili (48,7%) legata al recupero del latte e, nel caso delle pecore, della lana, si aggiunge un considerevole numero di individui giovani (32%), molti dei quali con chiari segni di macellazione. La curva di mortalità, in questo caso, suggerisce una chiara volontà di recuperare sistematicamente carne da queste specie.

La buona frequenza di parti anatomiche con diversi elementi diagnostici ha consentito, per alcuni frammenti, una distinzione tra pecore e capre<sup>9</sup>: 80 casi sono attribuibili all'*Ovis aries*, 57 alla *Capra hircus* mentre i restati 335 ai caprovini generici. L'analisi tafonomica sulle ossa di queste specie ha rivelato che, in rapporto al numero di elementi scheletrici, vi è una netta predominanza di tagli di macellazione sui resti di capra. Il dato avvalorava l'ipotesi che, a differenza dell'*Ovis aries*, per la *Capra hircus*, vi fosse un maggiore interesse per il recupero di carne, dato attestato anche per altri siti costieri altomedievali dell'Adriatico<sup>10</sup>.

### *La caccia e la pesca*

Meno del 2% dei resti determinati è riferibile a mammiferi e avifauna selvatica, un dato che porta inevitabilmente a pensare che la caccia non ricopriva un ruolo essenziale nell'economia e nella dieta degli abitanti dell'isola. Questa evidenza potrebbe dipendere da un'intensa agricoltura sviluppata sull'isola che non lasciava spazio quindi all'attività venatoria. Sfortunatamente, in assenza di studi relativi alla flora antica dell'isola, è impossibile ipotizzare quanto territorio era dedicato all'agricoltura e quanto lasciato all'incolto.

L'intensa attività di setaccio del sedimento in fase di scavo ha permesso di includere nello studio 82 frammenti d'osso di pesce; apparentemente nella dieta proteica degli arbensi era presente l'orata (*Sparus aurata*) e la spigola (*Dicen-*

<sup>7</sup> Il dato è confermato anche dall'applicazione dell'indice di Nobis (Nobis 1954, 155-194) ( $Bp^*100/GL$ ,  $51,3^*100/192,4 = 26,6$  cm).

<sup>8</sup> Lo studio paleopatologico ha evidenziato la pratica di sfruttamento dell'animale come forza lavoro da un caso di estesa esostosi su una terza falange anteriore e da due principi di eburneazione rispettivamente in un astragalo e in un calcagno di bue (Baker, Brothwell 1980).

<sup>9</sup> Boessneck et al. 1964, 331-358.

<sup>10</sup> De Grossi Mazzorin, De Venuto 2009, 24; Powell 2004, 307-313.



*trarchus labrax*) anche se non mancano attestazioni di vertebre ed elementi del cranio di grongo, pagro, scorfano o palombo che aumentano notevolmente la variabilità di risorse recuperate dal mare<sup>11</sup>. Un dato che non trova riscontro con quello ottenuto dal segnale isotopico delle sepolture prese in esame. Tali specie di pesce, con abitudini demersali, prediligono habitat costieri e solo occasionalmente migrano verso profondità maggiori. In virtù di ciò la pesca si concentrava, molto probabilmente durante i mesi estivi, nelle acque poco profonde della baia sulla quale la città di *Arbe* si affacciava. Una simile ipotesi è avanzabile anche per i 107 resti di valve e gasteropodi relativi alla malacofauna marina la maggior parte dei quali raccolti nella zona intertidale, sulla sabbia o negli scogli dei litorali. Murici (*Murex trunculus*), *Patelle* o le più comuni *Cerithidae* non presentano alcun tipo di rottura, indice di una selezione per scopi alimentari. Nel caso delle valve si è attestata solamente qualche intaccatura sul bordo riconducibile alla pressione esercitata al momento dell'apertura del mollusco. Molto più pregiato il consumo dello spondilo (*Spondylus gaederopus*) presente in quasi il 10% dell'intera malacofauna indagata.

#### *Le analisi degli isotopi stabili di carbonio e azoto*

L'analisi degli isotopi stabili di carbonio e azoto fornisce informazioni sul consumo di cibo durante il corso della vita degli individui, sfruttando il fatto che alcuni tipi di alimenti variano nella loro composizione isotopica e la chimica delle ossa degli inumati rispecchia la loro dieta in vita<sup>12</sup>. In particolare, l'analisi del carbonio nel collagene osseo e nella dentina dei denti permette di distinguere tra una dieta basata su piante C3 (si tratta dell'80% delle specie, tipiche degli ambienti temperati, e tra di loro rientrano anche il frumento, l'orzo e l'avena) o su piante C4 (sono per lo più specie di origine subtropicale e tra di loro rientrano il sorgo e il miglio). I valori di carbonio permettono anche di distinguere tra dieta marina e terrestre. L'azoto nel collagene delle ossa e nella dentina permette invece di verificare la quantità di proteine animali consumate. Il rapporto tra gli isotopi di questi due elementi, attraverso l'arricchimento dei livelli trofici, consente anche di ipotizzare la presenza di pesce d'acqua dolce all'interno della dieta.

Nel caso del contesto dell'isola di Rab sono state prese in considerazione quattro sepolture, tre provenienti dal contesto urbano di Dinka Dokule e una proveniente dal sito rurale della chiesa di San Lorenzo. Sono stati studiati a livello antropologico un totale di sei individui<sup>13</sup>. Dal contesto urbano, è stato individuato un sarcofago con all'interno tre soggetti, due maschi adulti maturi e un adolescente di circa 18-20 anni. La seconda tomba di questo contesto è una sepoltura in cassa litica di un soggetto subadulto di circa sei mesi-un anno di vita. L'ultima tomba del contesto urbano era una fossa terragna di una donna adulto senile. Infine, presso il contesto di San Lorenzo è stata individuata un'u-

<sup>11</sup> Per la determinazione delle specie marine di pesce si sono presi come riferimento l'atlante anatomico di Cannon 1987 e il sito web della University of Nottingham, consultabile al seguente link: <http://fishbone.nottingham.ac.uk/>. Per l'acquisizione delle misure osteometriche si è consultato Morales, Rosenlund 1979.

<sup>12</sup> Richards 2020, 125-143 (e bibliografia citata).

<sup>13</sup> I risultati antropologici e paleopatologici sono l'esito della tesi triennale in Archeologia di Angela Casolin (Casolin 2020/2021).

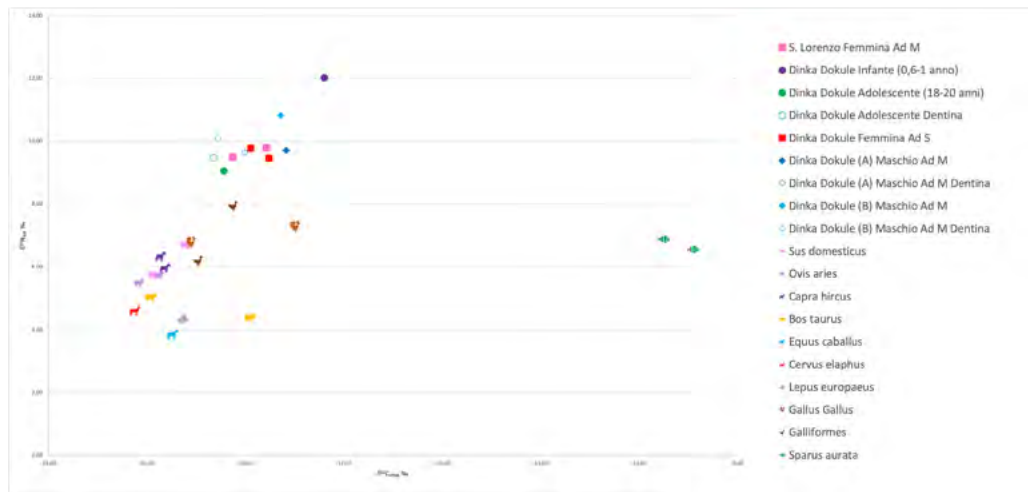


Fig. 4. Il grafico mostra il confronto tra i valori degli isotopi stabili carbonio azoto nel collagene osseo, nella dentina dei denti degli individui analizzati e il collagene della fauna selezionata (elaborazione degli autori).

nica sepoltura in nuda terra di un soggetto femminile adulto maturo. Il numero esiguo di sepolture non permette di avanzare considerazioni e ipotesi sul popolamento dell'isola. Per quanto riguarda lo stato di salute dei soggetti studiati, si sono registrate patologie non gravi, collegate all'attività fisica e all'età (per lo più alterazioni artrosiche alle articolazioni e periostiti a carico degli arti inferiori) e patologie dentarie.

Per lo studio isotopico<sup>14</sup> dei sei individui sono stati campionati dove possibile due frammenti di ossa (tendenzialmente dai femori e dalle coste) e la dentina del primo molare permanente, per un totale di undici campioni<sup>15</sup>. L'estrazione da questi due tessuti permette di ricostruire i cambiamenti della dieta durante le fasi della vita, dato che il collagene delle ossa dà informazioni sugli ultimi 10-20 anni di vita mentre i denti forniscono informazioni sulla fanciullezza.

Per calibrare e analizzare la dieta umana sono stati effettuati campionamenti di fauna coeva agli inumati. Il campionamento ha cercato di comprendere la più alta rappresentatività dei diversi *taxa*, includendo nel campione erbivori, onnivori, uccelli e pesci. Assenti solo i carnivori. In totale sono stati effettuati diciotto campioni, di cui uno solo è fallito durante le fasi di estrazione del collagene.

I dati emersi mostrano che gli individui dei due contesti, urbano e rurale, hanno una dieta simile. I valori del carbonio vengono letti sull'asse delle ascisse mentre l'azoto su quello delle ordinate (fig.4). Il range dei valori del carbonio nel collagene, che va da -19,43‰ a -17,40‰, è abbastanza ristretto. Questi valori possono essere messi in relazione a una dieta basata sul consumo di

<sup>14</sup> Lo studio degli isotopi stabili è stato finanziato dal progetto Stars – UDHEMA.

<sup>15</sup> Sui campioni di osso e denti è stato eseguito il protocollo standard di estrazione del collagene (Richards, Hedges 1999; Privat et al. 2002). Per le analisi è stato utilizzato un *Elementar Analyzer EA – Flash 2000* connesso via *ConFlo* ad uno spettrometro di massa *Delta V Advantage* della *Thermo Fisher*, presente nel Dipartimento di Geoscienze (Unipd). In fase di analisi come standard internazionali sono stati utilizzati CH6 e CH7, N-1 e N-2, UREA e ALANINA. Tutti i ventitre campioni analizzati hanno soddisfatto il rapporto C:N all'interno del range 2.9 e 3.6.



Fig. 5. Il grafico mostra il confronto dei dati isotopici di carbonio e azoto dei soggetti analizzati dell'Isola di Rab con i contesti romani, tardo antichi e altomedievali delle isole, della costa e dell'entroterra della Croazia (elaborazione degli autori).

piante C3. I valori di carbonio nella dentina, nonostante siano solo tre i campioni provenienti dalla tomba collettiva urbana, hanno un range ancora più ristretto ma del tutto simile a quello del collagene osseo (da  $-19,01\text{‰}$  a  $-19,65\text{‰}$ ). La dieta degli individui, quindi, non è cambiata in maniera importante nel corso della vita.

I valori di azoto nel collagene hanno un range compreso tra  $9,07\text{‰}$  e  $12,03\text{‰}$ , dunque gli individui avevano una dieta basata principalmente su risorse terrestri a base C3 con un buon apporto proteico. Anche la dentina mostra dei valori in linea con quelli del collagene, con un range tra  $9,48\text{‰}$  e  $10,10\text{‰}$ . Da un confronto con la fauna e con i valori dei pesci analizzati si può dedurre che le risorse marine non erano significative nella dieta di questi soggetti, dato che differisce da quello emerso dalle analisi archeozoologiche.

Confrontando i risultati isotopici con i dati antropologici e paleopatologici, non si osserva nessuna differenza di dieta basata sul sesso degli individui. Il valore più alto di azoto corrisponde all'infante e ciò si deve principalmente alla registrazione nelle sue ossa di informazioni relative al periodo dell'allattamento al seno<sup>16</sup>. Osservando ancora i dati dell'azoto si osserva che il secondo maschio della tomba collettiva del contesto urbano presenta i valori più alti tra gli adulti, mentre l'adolescente, inumato all'interno dello stesso sarcofago, presenta i valori più bassi in assoluto dei soggetti analizzati, presupponendo un limitato accesso alle risorse proteiche.

Per quanto riguarda la fauna, tutti i campioni presentano una dieta a base C3 ad eccezione dei 2 campioni di orata che mostrano dei valori di carbonio molto più positivi e quindi una dieta a base di risorse C4 (media carbonio:  $-10,20\text{‰}$ ,

<sup>16</sup> Richards et al. 2002.

media azoto: 6,72‰). Gli erbivori hanno i valori di azoto più bassi<sup>17</sup> mentre gli uccelli i valori più alti di carbonio e azoto. Le pecore e le capre<sup>18</sup> hanno valori di azoto più alti rispetto agli altri erbivori, e i maiali<sup>19</sup> hanno valori simili ad essi. Presentano una dieta molto più variegata gli uccelli<sup>20</sup>. Le variazioni all'interno delle singole specie possono essere dovute o a una differente datazione o a degli stress alimentari subiti dai diversi esemplari durante la vita.

È stato effettuato anche un confronto dei risultati del presente studio con alcuni contesti romani, tardo antichi e altomedievali delle isole, della costa e dell'entroterra della Croazia<sup>21</sup>. Il confronto rivela che i valori di carbonio e azoto sono simili tra di loro, con alcune particolarità locali e alcune variazioni in base al periodo storico (fig. 5). Nel periodo romano e tardo antico si osserva una dieta basata principalmente su risorse terrestri C3 con un aumento del consumo delle risorse marine. Nel periodo altomedievale la dieta era prevalentemente basata su risorse C3 terrestri, con un input variabile da C4 (ad esempio miglio), senza apporti da risorse marine. Gli inumati altomedievali di Rab presentano dei dati simili agli altri siti coevi, ma hanno una dieta totalmente a base C3 terrestre.

### *Ringraziamenti*

Un sentito ringraziamento alla prof.ssa Alexandra Chavarría Arnau del Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova e al prof. Miljenko Jurkovic della University of Zagreb per aver messo a disposizione il materiale faunistico e antropologico rinvenuto negli scavi. Lo studio dei reperti, oggetto della presente ricerca, è stato concesso dalla Soprintendenza per la Conservazione dei Beni Culturali di Rijeka (Fiume). Ringraziamo anche il prof. Manuel Rigo del Dipartimento di Geoscienze dell'Università di Padova per il suo costante supporto nelle analisi isotopiche.

### *Bibliografia*

- Archaeological Fish Resource <<http://fishbone.nottingham.ac.uk/>> (ultimo accesso 5 marzo 2023).
- Baker J., Brothwell D. 1980, *Animal Diseases in Archaeology*, London.
- Boessneck J., Müller H. H., Teichert M. 1964, *Osteologische Unterscheidungsmerkmale zwischen Schaf und Ziege*, «Kühn-Archiv», LXXVIII, 1-129.
- Brogio G. P., Chavarría Arnau A., Ceres F., Fecchio M., Minzon L. c.s., *Lo scavo in via Dinka Dokule n. 5 di Rab*, nel quadro della storia della città, «Hortus Artium Medievalium», XXVII.
- Brogio G. P., Chavarría Arnau A., Giacomello F., Jurković M., Bilogrivić G. 2017, *The Late Antique church of Saint Lawrence, Banjol (island of Rab, Croatia)-Results of*

<sup>17</sup> I bovini presentano come valore medio di carbonio -19,91‰ e di azoto 4,70‰. Il cavallo come carbonio presenta un valore pari a -20,46‰ e per l'azoto 3,95‰. Il cervo invece rispettivamente -21,24‰ e 4,63‰. Infine, la lepre mostra i valori -20,27‰ e 4,36‰.

<sup>18</sup> Le pecore e le capre presentano come media di carbonio -20,81‰ e di azoto 5,50‰.

<sup>19</sup> I maiali presentano come media di carbonio -20,55‰ e di azoto 6,22‰.

<sup>20</sup> I galli e i galliformi mostrano una media di carbonio pari a -19,32‰ e di azoto 7,05‰

<sup>21</sup> Lightfoot et al. 2012.

- the first two archaeological campaigns (2015-2016)*, «Hortus Artium Medievalium», XXIII, 666-673.
- Cannon D. Y. 1987, *Marine Fish Osteology. A manual for archaeologists*, Canada.
- Casolin A. 2020/2021, *Studio antropologico e paleopatologico del materiale antropologico proveniente dagli scavi di via Dinka Dokule n. 5 (2015-2017-2018) e San Lorenzo in Banjol (2015- 2016), (Isola di Rab, Croazia)*, Tesi triennale in Archeologia presso il Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica dell'Università degli Studi di Padova.
- Cohen A., Serjeantson D. 1986, *A manual for the identification of bird bones from archaeological sites*, London.
- De Grossi Mazzorin J. 2008, *Archeozoologia: lo studio dei resti animali in archeologia*, Bari.
- De Grossi Mazzorin J., De Venuto G. 2009, *L'economia produttiva animale: i risultati delle analisi archeozoologiche* in P. Arthur, M. Leo Imperiale, M. Tinelli (a cura di) *Apigliano. Un villaggio bizantino e medioevale in Terra d'Otranto. I reperti*, Lecce, 23-27.
- De Grossi Mazzorin J., Minniti C. 2001, *L'allevamento e l'approvvigionamento alimentare di una comunità urbana. L'utilizzazione degli animali a Roma tra il VII e il X secolo*, in M. S. Arena, P. Delogu, L. Paroli, M. Ricci, L. Sagui, L. Venditelli (a cura di) *Roma dall'antichità al medioevo. Archeologia e storia nel museo nazionale romano Crypta Balbi*, Milano, 69-78.
- Fecchio M., Tecchiati U. 2021, *I resti faunistici altomedievali della torre*, in A. Chavarría Arnau, G. P. Brogiolo (a cura di), *Torba (VA). Scavi 2013-2019*, Mantova, 203-225.
- Gifford-Gonzalez D. 2018, *An introduction to zooarchaeology*, Switzerland.
- Grant A. 1982, *The use of tooth wear as a guide to the age of domestic ungulates*, London.
- Jurković M., Brogiolo G. P., Turković T., Chavarría Arnau A., Marić I. 2012, *Kaštelina na otoku Rabu. Od rimske vile do ranobizantske utvrde*, in J. Andrić, R. Lončarić (eds.), *Rapski Zbornik 2*, Rab, 1-13.
- Lightfoot E., Šlaus M., O'Connell T. C. 2012, *Changing cultures, changing cuisines: Cultural transitions and dietary change in iron age, roman, and early medieval Croatia*, «American Journal of Biological Anthropology», 148, 4, 543-556.
- Morales A., Rosenlund K. 1979, *Fish Bone Measurements. An attempt to standardize the Measuring of fish bones from archaeological sites*, Copenhagen.
- Nobis G. 1954, *Zur Kenntnis der ur- und frühgeschichtlichen Rinder Nord- und Mitteldeutschlands*, «Zeitschrift für Tierzucht und Züchtungsbiologie», LXIII, 155-194.
- Payne S. 1973, *Kill – off Patterns in Sheep and Goat: The Mandibles from Aşvan Kale*, «Anatolian Studies», XXIII, 281-303.
- Privat K. L., O'Connell T. C., Richards M.P. 2002, *Stable Isotope Analysis of Human and Faunal Remains from the Anglo-Saxon Cemetery at Berinsfield, Oxfordshire: Dietary and Social Implications*, «Journal of Archaeological Science», 29, 7, pp. 779-90.
- Powell A. 2004, *The faunal remains*, in R. Hodges, W. Bowden, K. Lako (eds.) *Byzantine Butrint, Excavations and Surveys 1994 – 1999*, Oxford, 305-320.
- Richards M. P., Hedges R. E. M. 1999, *Stable Isotope Evidence for Similarities in the Types of Marine Foods Used by Late Mesolithic Humans at Sites Along the Atlantic Coast of Europe*, «Journal of Archaeological Science», 26, 717-722.
- Richards M. P., Mays S., Fuller B. T. 2002, *Stable Carbon and Nitrogen isotope values of bone and teeth reflect weaning age at the Medieval Wharram Percy Site, Yorkshire, UK*, «American Journal of Physical Anthropology», 119, 205-210.
- Richards M. P. 2020, *Isotope analysis for diet studies*, in M. P. Richards, K. Britton (eds.), *Archaeological Science. An introduction*, Cambridge, 125-143.

# Svelare i paesaggi del mondo rurale greco tra agricoltura e produzioni ceramiche

FRANCESCA TOMEI  
*University of Liverpool*  
f.tomei@liverpool.ac.uk

## *Abstract*

This contribution aims to analyse and re-evaluate the role of ceramic production in Greek rural settings and, in particular, how it intertwines with agriculture to outline the overall landscape of activities, or *taskscape*. Through the analysis of two case studies from Greece and southern Italy, the different ceramic productions have been considered to evaluate their distribution in the territory. In addition, the combination of archaeological and palaeoenvironmental data have been modelled on GIS using spatial analysis techniques, such as cost path surfaces and least-cost paths. GIS allowed the author to create experiential models of human movement in the landscape, investigate the connection between pottery production sites, rural nucleated settlements and isolated farmhouses and understand the use of the rural landscape within the pottery production operative chain. The calculations of the energetics of the transportation of the agricultural waste as fuel for the kilns enrich the reconstruction of an active landscape built by the work of the rural communities, which are now invisible.

## *Keywords*

Greek pottery production; *taskscape*; GIS; agriculture rural landscape.

## *Introduzione*

La presente ricerca ha come obiettivo principale di riscoprire il ruolo della produzione ceramica nel *taskscape*<sup>1</sup> del paesaggio rurale greco e magnogreco analizzandone le connessioni materiali, spaziali e temporali con le attività agricole per svelare il paesaggio rurale nella sua interezza. Inoltre, vuole illustrare come la presenza di siti rurali residenziali e non residenziali, unitamente alla vicinanza e alla disponibilità di risorse primarie hanno influenzato la scelta di collocare le officine ceramiche nel territorio. Per raggiungere tali obiettivi di ricerca, sono state prese in esame, come casi studio, due regioni della Grecia e della Magna Grecia dove sono stati indagati siti di produzione ceramica. Ad essi sono stati integrati da un lato gli studi etnografici su contesti rurali della Grecia<sup>2</sup> e sulle officine tradizionali operative fino agli anni Settanta del secolo scorso in Grecia<sup>3</sup> e Spagna<sup>4</sup> e, dall'altro, le fonti letterarie classiche. Un contributo importante per la comprensione dei legami spaziali e temporali tra produzione

<sup>1</sup> Ingold 1993; Fitzjohn 2013.

<sup>2</sup> Forbes 2007.

<sup>3</sup> Matson 1972.

<sup>4</sup> Castellote Herrero 2006; García Alén 2008.

ceramica e agricoltura è stato dato dall'utilizzo di GIS<sup>5</sup>, in particolare le analisi di *Cost Distance* e *Least-Cost Path*.

### *I casi studio*

I dati archeologici per questa ricerca derivano dalle ricerche sistematiche e multidisciplinari effettuate nella *chora* di Metaponto dall'Institute of Classical Archaeology (ICA) della University of Texas at Austin tra 1980 e 2000<sup>6</sup>, e nella valle di Berbati e Limnes nell'Argolide settentrionale dallo Swedish Institute at Athens tra 1988 e 1990<sup>7</sup>. I dati delle *survey* hanno evidenziato la presenza in entrambe le regioni di siti di produzione ceramica di epoca classica ed ellenistica, alcuni dei quali sono stati indagati. In particolare, in questa sede verranno esaminati due siti che presentano resti di fornaci: Sant'Angelo Vecchio nel territorio di Metaponto e Pyrgouthi nella valle di Berbati.

#### *Sant'Angelo Vecchio nella chora di Metaponto*

Sant'Angelo Vecchio è situato su una terrazza marina a 8 km a ovest della città (*asty*) di Metaponto lungo il fiume Basento e l'antica strada basentana<sup>8</sup>. Le indagini archeologiche indicano che il sito è stato frequentato per periodi brevi e discontinui, con cambi di destinazione d'uso e periodi di abbandono, come accade del resto per la maggior parte dei siti rurali<sup>9</sup>. Nel tardo IV secolo a.C. l'area viene occupata da un'officina ceramica con un piccolo edificio coperto – forse un capanno per lavorare al tornio<sup>10</sup>. A sud-est dell'edificio si trovano i resti di due fornaci troppo poco conservate per comprenderne la forma e le dimensioni<sup>11</sup>. Il materiale ceramico di scarto e gli stampi rinvenuti nei depositi dell'area delle fornaci indicano che l'officina produceva soprattutto placche votive e rilievi architettonici di terracotta con varie iconografie risalenti al IV-III secolo a.C., ceramica comune e da cucina e pesi da telaio<sup>12</sup>. Durante questo periodo non sono documentate strutture santuariali vicino al sito, per cui le placche votive erano prodotte e verosimilmente trasportate altrove; tra le destinazioni di tali manufatti probabilmente faceva parte il santuario rurale di San Biagio distante 2,5 km da Sant'Angelo Vecchio, in cui sono appunto attestate antefisse ricavate da stampi rinvenuti presso il sito produttivo<sup>13</sup>.

A metà del II secolo a.C. l'officina viene probabilmente distrutta da un incendio<sup>14</sup> e il sito rimane abbandonato fino alla metà del I secolo a.C. quando la stessa area viene occupata da una nuova officina per ceramica. Un edificio coperto viene costruito sopra il precedente<sup>15</sup>. Nello stesso luogo delle fornaci pre-

<sup>5</sup> Gillings 2012.

<sup>6</sup> Carter, Prieto 2011.

<sup>7</sup> Wells, Runnels 1996.

<sup>8</sup> Silvestrelli 2016a, 3.

<sup>9</sup> Foxhall 2020, 8.

<sup>10</sup> Silvestrelli et al. 2016, 71.

<sup>11</sup> Silvestrelli et al. 2016, 73-74; Tomei 2022b, 129-130.

<sup>12</sup> Foxhall, Quercia 2016, 455; Silvestrelli 2016b, 132.

<sup>13</sup> Tempesta 2016, 434-438; Tomei 2022b, 134.

<sup>14</sup> Silvestrelli 2016c, 35.

<sup>15</sup> Silvestrelli et al. 2016, 79.

cedenti viene inoltre costruito un complesso recintato rettangolare di 92 mq di superficie, con tre fornaci ben conservate ed un piccolo cortile<sup>16</sup>. I pochi scarti di produzione suggeriscono che l'officina produceva ceramica grigia e ceramica da cucina<sup>17</sup>. La ceramica indica inoltre che l'officina è rimasta in uso fino a fine I secolo a.C., quando il sito viene nuovamente abbandonato<sup>18</sup>.

#### *Pyrgouthi nella valle di Berbati in Argolide*

Pyrgouthi, come Sant'Angelo Vecchio, presenta molteplici fasi di frequentazione e cambi di destinazione d'uso. Si trova nella zona pianeggiante della parte orientale della valle di Berbati-Limnes, in Argolide centro-orientale, lungo la strada moderna che attraversa la pianura e lungo l'antica strada *kontoporeia* che collegava Argo e Corinto<sup>19</sup>. Lo scavo ha rivelato che, nel V secolo a.C., presso il sito viene installata un'officina ceramica con due fornaci rettangolari, senza nessuna evidenza di uso residenziale, che rimane in uso per tutta la prima metà del secolo<sup>20</sup>. I depositi archeologici legati alle fornaci contengono elementi strutturali delle stesse fornaci e scarti di produzione, ovvero distanziatori e frammenti di ceramica mal cotta che comprendono ceramica comune non decorata da tavola e grezza da cucina<sup>21</sup>. Tuttavia, gran parte del deposito è costituito da tegole di tipo corinzio, che evidentemente sono il prodotto primario dell'officina di Pyrgouthi<sup>22</sup>.

#### *Connessione tra agricoltura e produzione ceramica: il combustibile*

Un primo elemento di connessione materiale tra produzione ceramica e agricoltura in ambito rurale è il combustibile utilizzato per le fornaci. Nel Mediterraneo, i ceramisti contemporanei che usavano almeno fino agli anni Ottanta del Novecento metodi tradizionali, o che tutt'ora li utilizzano, come la scrivente ha potuto constatare personalmente a Creta presso le officine ceramiche di Margarites e Thrapsano, preferiscono gli scarti agricoli come combustibile perché sono più economici della legna e più facilmente reperibili nella campagna circostante<sup>23</sup>. Tra gli scarti comunemente usati, sia attualmente che in antico, la sansa di olive<sup>24</sup> è molto diffusa perché sviluppa un alto potere calorifico all'interno della fornace per molte ore, può essere conservata a lungo ed è facilmente ottenuta a basso prezzo nelle zone in cui si produce olio d'oliva, come testimoniano i ceramisti di Thrapsano<sup>25</sup>. Altri scarti agricoli comunemente usati sono le potature di olivo, vite e fico, considerati particolarmente efficienti anche da Teofrasto<sup>26</sup>; inoltre, è documentato che anche rami e rametti di qualunque pian-

<sup>16</sup> Silvestrelli et al. 2016, 80-82; Tomei 2022b, 131.

<sup>17</sup> Silvestrelli 2016b, 133.

<sup>18</sup> Foxhall 2020, 8.

<sup>19</sup> Wells 2002, 71-74.

<sup>20</sup> Penttinen 2005, 21, 36; Foxhall 2020, 4; Tomei 2022c, 248.

<sup>21</sup> Penttinen 2005, 28-35.

<sup>22</sup> Penttinen 2005, 36.

<sup>23</sup> Matson 1972; Veal 2017, 333.

<sup>24</sup> Matson 1972, 219; Foxhall 1998, 38; Rowan 2015; Tomei 2022c, 245.

<sup>25</sup> Rowan 2015, 466-467.

<sup>26</sup> Theophr. Hist. pl. 9.4.6; Matson 1972, 219; Foxhall 1998, 37; Tomei 2022c, 245.



ta selvatica disponibile nell'area circostante all'officina possono essere utilizzati per avviare il fuoco o, in caso di rami con foglie verdi, per creare il fumo e un'atmosfera riducente nelle fasi finali della cottura<sup>27</sup>.

Le analisi archeobotaniche effettuate a Sant'Angelo Vecchio indicano che, durante le fasi di utilizzo dell'officina ceramica, il paesaggio circostante è caratterizzato soprattutto da macchia mediterranea e pascolo e sono coltivati olivo, vite e cereali, in particolare grano, orzo e avena<sup>28</sup>. A Pyrgouthi gli esami paleobotanici mostrano che i terreni circostanti sono in gran parte coltivati ad olivo – insieme ad alberi da frutto come il mandorlo – e a cereali e legumi. Anche qui una buona parte del territorio è lasciato ad incolto<sup>29</sup>. In entrambi i casi studio quindi il paesaggio agricolo circostante risulta ideale per l'approvvigionamento del combustibile necessario; inoltre a Pyrgouthi l'uso della sansa di olive è confermato dai noccioli di oliva frantumati e carbonizzati rilevati all'interno di una delle fornaci<sup>30</sup>. Anche l'incolto è una risorsa importante sia per le fornaci sia per l'economia agraria, in quanto fornisce pascolo e, allo stesso modo degli scarti agricoli, mangime per il bestiame quali capre, pecore, asini<sup>31</sup>. Agricoltura e pastoralismo o allevamento, quindi, coesistono in queste regioni come forme integrate di sussistenza a cui si aggiungono e si integrano le produzioni artigianali<sup>32</sup>.

#### *Connessione tra agricoltura e produzione ceramica: la viabilità e la forza lavoro*

Il combustibile, come anche l'argilla e gli additivi, deve essere trasportato dalla fonte di approvvigionamento al luogo di produzione. I mezzi di trasporto più comuni in ambito pre-industriale sono gli asini ed i muli, utili per trasportare in groppa fino a 100 kg di materiale lungo sentieri scoscesi e non pavimentati, oppure a traino di carri, quando sono disponibili strade percorribili da veicoli a ruote. La presenza di strade e sentieri di epoca classica ed ellenistica è attestata archeologicamente, ma un ulteriore aiuto nella ricostruzione della viabilità antica può essere fornito dalle analisi spaziali eseguibili in ambiente GIS. Sia a Sant'Angelo Vecchio (fig. 1) sia a Pyrgouthi (fig. 2), all'interno del buffer di 1 km stabilito, su base etnografica, come distanza massima dove poter raccogliere il combustibile affinché il lavoro sia conveniente dal punto di vista del tempo e dello sforzo della manodopera<sup>33</sup>, grazie alla *least-cost path analysis* sono emersi possibili strade e sentieri. La presenza e le caratteristiche di questi percorsi incidono ovviamente sullo sforzo energetico per il trasporto del combustibile, trasporto che rappresenta uno dei nodi della catena produttiva della ceramica e che, proprio perché dipendente dalla topografia locale, può essere analizzata in ambiente GIS.

<sup>27</sup> Tomei 2022a, 331.

<sup>28</sup> Florenzano 2016, 162-164.

<sup>29</sup> Sarpaki 2005, 318-319.

<sup>30</sup> Sarpaki 2005, 319.

<sup>31</sup> Forbes 1996; Foxhall 1998.

<sup>32</sup> Tomei 2022c, 251, fig. 11.

<sup>33</sup> Tomei 2022a, 73.

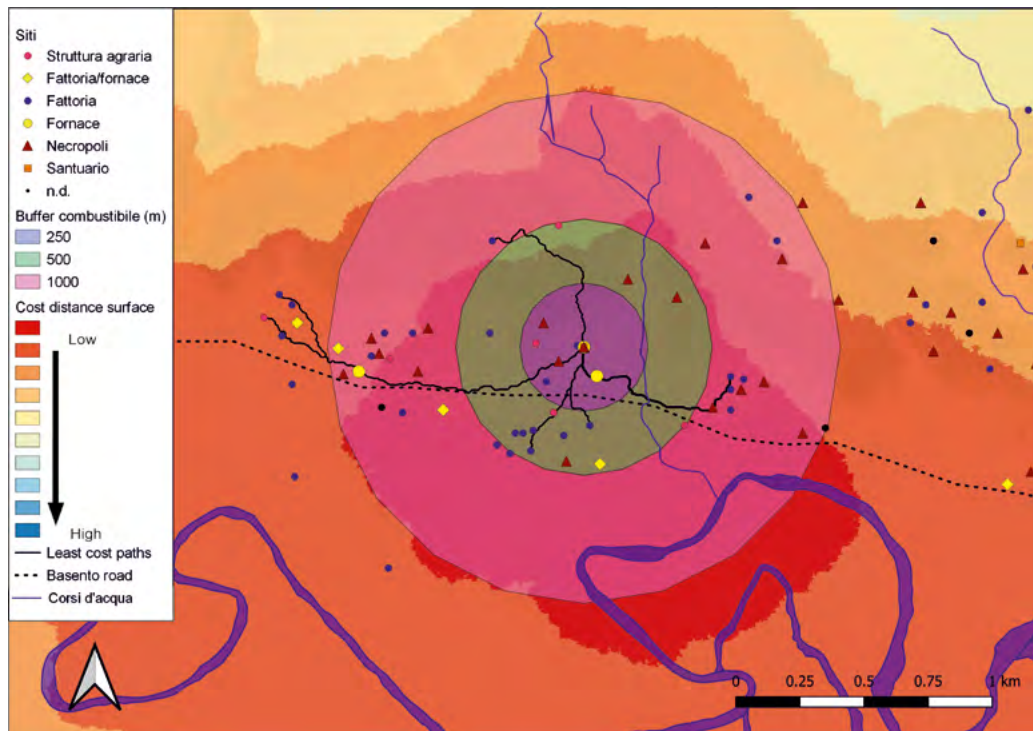


Fig. 1. Risultato delle elaborazioni in ambiente GIS per l'area di Sant'Angelo Vecchio: *cost distance surface* e buffer delle distanze stabilite su base etnografica (massimo 1 km) per la raccolta del combustibile. All'interno del buffer, sono visibili anche i sentieri ricostruiti con la funzione *least-cost path* e la strada basentana nota archeologicamente (elaborazione autore).

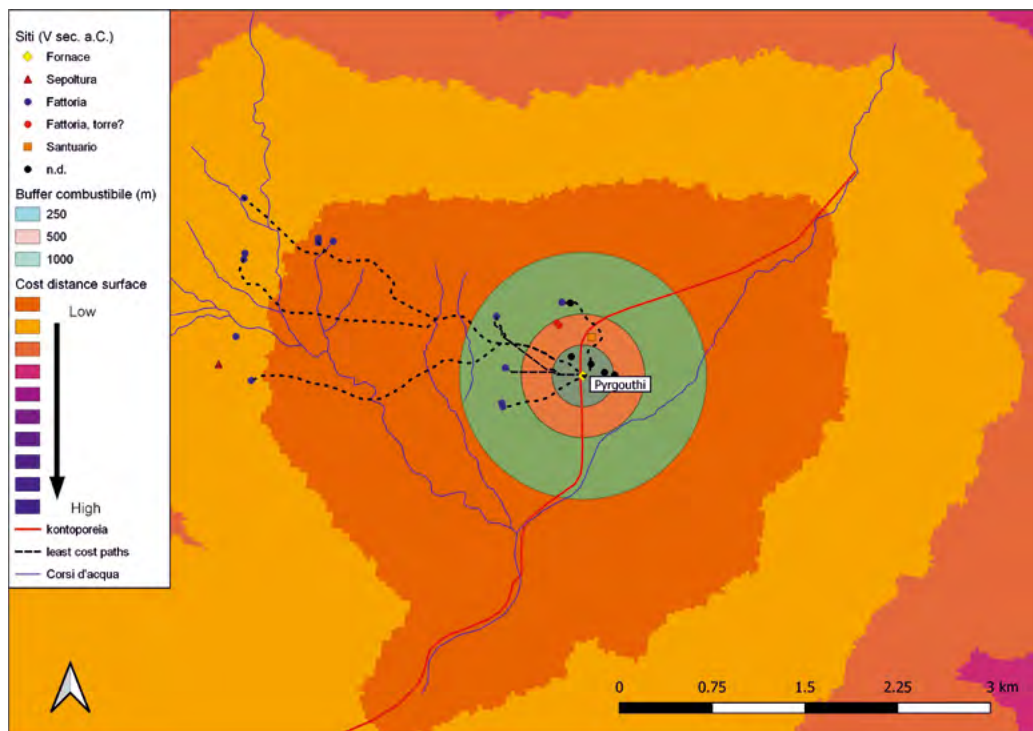


Fig. 2. Risultato delle elaborazioni in ambiente GIS per l'area di Pyrgouthi. All'interno del buffer, sono visibili anche i sentieri ricostruiti con la funzione *least-cost path* e la strada *kontoporeia* nota archeologicamente (elaborazione autore).

I calcoli della forza lavoro necessaria a trasportare il combustibile<sup>34</sup> mostrano che il dispendio di forza lavoro (espressa in *persons per hour*) viene ridotto utilizzando carri trainati da asini o muli, che possono facilmente circolare su strade come la basentana o la *kontoporeia* o su percorsi poco accidentati; asini e muli caricati sul dorso aiutano anch'essi a ridurre lo sforzo rispetto al trasporto fatto da esseri umani a piedi e possono facilmente muoversi anche su sentieri in pendenza e non pavimentati. Inoltre, i calcoli dimostrano come più la fonte di approvvigionamento è vicina al sito, maggiore è il risparmio di manodopera (tab. 1).

SANSÀ DI OLIVE						
Mezzo di trasporto	<i>Sant'Angelo Vecchio</i> Quantità: 2670 kg			<i>Pyrgouthi</i> Quantità: 8180 kg		
	Sforzo per 250 m (ph)	Sforzo per 500 m (ph)	Sforzo per 1000 m (ph)	Sforzo per 250 m (ph)	Sforzo per 500 m (ph)	Sforzo per 1000 m (ph)
Asino	5	10	20	15.6	31.14	63.3
Carro trainato da un asino su strada piana	2	4	8	2.5	5	10
Carro trainato da asino su pendenza del 5%	2.2	4.4	8.8	6.8	13.6	27.3
Mulo	1.2	2.4	4.8	3.8	7.6	15.2
Mulo su pendenza del 5%	3	6	12	9.5	19.1	38.2
Uomo/donna (max)	15	30	60	45.5	90.9	181.8
Uomo/donna (min)	22.3	44.5	89	68.2	136.3	272.6

Tabella 1: Calcoli di forza lavoro per il trasporto di sansa di olive a Sant'Angelo Vecchio e a Pyrgouthi.

La *cost distance surface*, elaborata su GIS come modello di sforzo necessario per spostarsi nel territorio in base ai dati di pendenza e di altitudine, permette di vedere dove è possibile spostarsi con i vari mezzi di trasporto con il minor apporto energetico. Nel caso di Sant'Angelo Vecchio (fig. 1), se è necessario spostarsi verso sud fino a 1 km dall'officina, lo sforzo è minore, anche perché si tratta di una zona pianeggiante dove si trova la strada basentana antica che consente di spostarsi con i carri; nelle altre direzioni invece lo sforzo è maggiore a causa della maggiore pendenza delle colline, dove lo spostamento su muli o asini è agevolato dai sentieri. Pyrgouthi (fig. 2) invece si trova in pianura e spostarsi nel raggio di 1 km dall'officina è agevole con i carri, che possono viaggiare anche sulla strada *kontoporeia*.

Come accennato in precedenza, per gli artigiani rurali è importante rendere compatibili le mansioni relative alla produzione ceramica con i tempi dell'agricoltura, per cui la raccolta del combustibile è opportuno che avvenga nel luogo

<sup>34</sup> I calcoli sono basati sulla stima della quantità di ogni tipologia di combustibile ricavata dal loro peso specifico in rapporto al volume presunto della fornace. Vedi Tomei 2022a, 70-73.

più vicino possibile all'officina e durante il periodo dell'anno adeguato, vale a dire l'autunno, quando olivo, vite ed alberi da frutto vengono potati e viene prodotto l'olio d'oliva<sup>35</sup>. Per fornaci rurali di piccole o medie dimensioni come Sant'Angelo Vecchio e Pyrgouthi non sono necessarie grandi quantità di combustibile<sup>36</sup>, per cui una piccola squadra di due-tre persone con asini o un carro riescono a raccogliere e trasportare il combustibile in poche ore, rendendo il lavoro compatibile con le attività agricole della stagione.

*Connessione tra agricoltura e produzione ceramica: la vicinanza spaziale con altri siti rurali*

Strade e sentieri consentono di raggiungere con facilità i luoghi di approvvigionamento di materie prime, ma anche gli altri siti rurali adibiti a fattorie a carattere residenziale o solo produttivo, che sono quindi allo stesso tempo sia fonte di rifornimento di scarti agricoli sia destinatari dei prodotti ceramici delle officine. La vicinanza spaziale tra officine e siti rurali è quindi fondamentale per lo sviluppo dell'attività di produzione ceramica in ambito rurale ed è uno dei fattori chiave, insieme alla disponibilità locale di risorse quali argilla, acqua e additivi, nella scelta di collocare le stesse officine nel paesaggio<sup>37</sup>. I risultati delle analisi in ambiente GIS confermano questo assunto: il buffer di 3 km di raggio – una distanza percorribile facilmente anche a piedi – intorno a Sant'Angelo Vecchio (fig. 3) comprende numerosi siti rurali individuati in *survey* e datati tra epoca classica ed ellenistica, oltre ad altre fornaci e al santuario di San Biagio. Allo stesso modo nell'area di Pyrgouthi (fig. 4) sono presenti resti di siti rurali abitativi e non abitativi databili al V secolo a.C. sulla base dei materiali rinvenuti durante la ricognizione. La vicinanza spaziale permette anche lo scambio delle competenze necessarie per produrre ceramica, tegole e terrecotte votive per l'uso quotidiano della comunità rurale. Gli abitanti della *chora* greca formano quindi delle *communities of practice*<sup>38</sup> incentrate su attività quali l'allevamento, la coltivazione di alberi da frutto, cereali e altri prodotti, la costruzione di edifici, e la produzione artigianale. Ognuna di queste mansioni richiede delle conoscenze specifiche ma è molto probabile che in ambito rurale gli individui siano coinvolti in molteplici lavori<sup>39</sup>, quindi partecipano a molteplici *communities of practice*. Per quanto riguarda la produzione ceramica, le conoscenze necessarie sono condivise tra coloro che abitano la campagna attraverso l'insegnamento e l'apprendimento delle *skills*, che operativamente si attuano nella scelta di tipologie, forme e decorazioni dei prodotti ceramici anche in funzione del loro uso a livello locale.

<sup>35</sup> Foxhall 2007, 127, fig. 5.4; Fitzjohn 2013, 628-629, tab. 1.

<sup>36</sup> Per maggiori dettagli vedi Tomei 2022a, 125, tab. 16; 217, tab. 47.

<sup>37</sup> Tomei 2022a, 303.

<sup>38</sup> Wenger 1998.

<sup>39</sup> Flad, Hruby 2008.

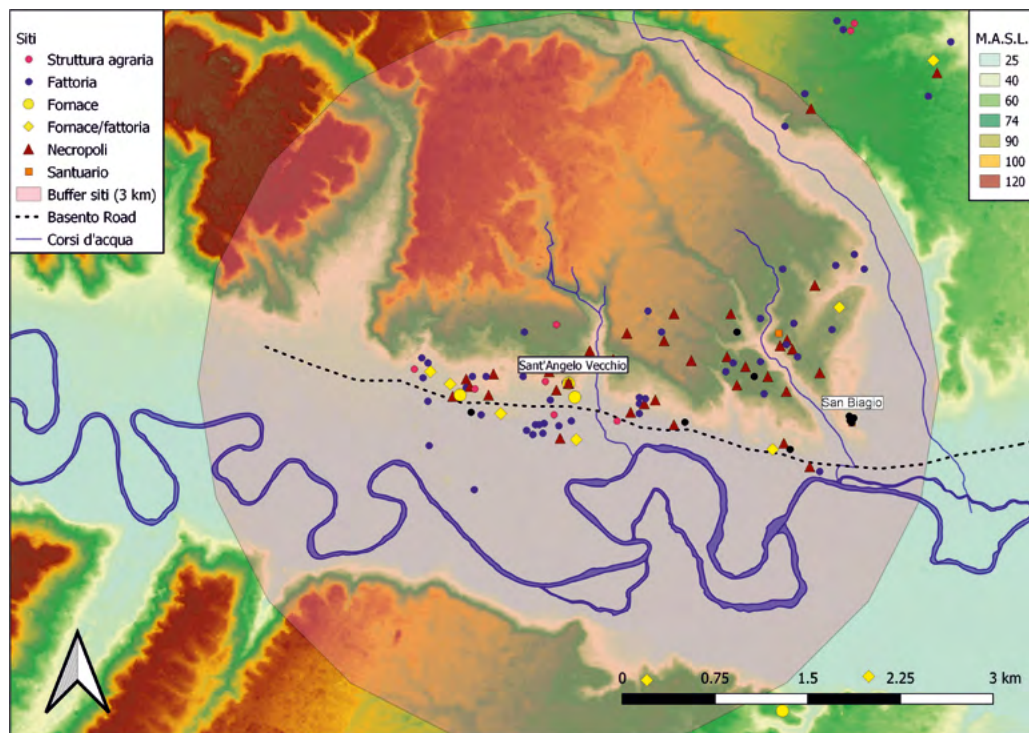


Fig. 3. I siti rurali abitativi e non abitativi presenti nel buffer di 3 km di raggio intorno a Sant'Angelo Vecchio (elaborazione autore).

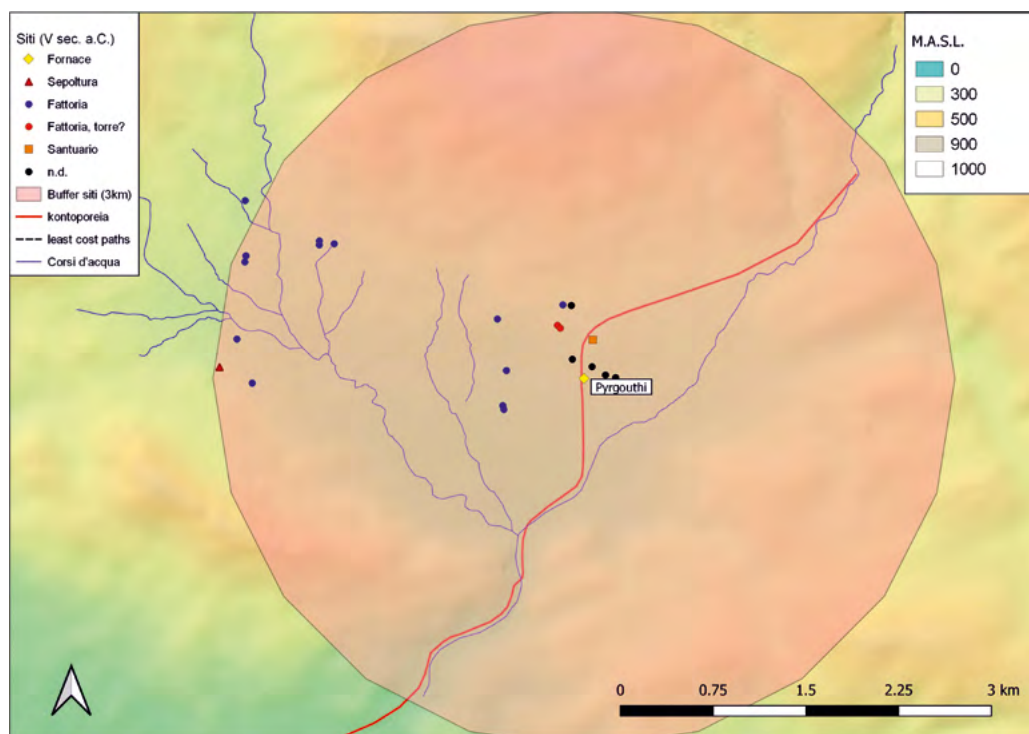


Fig. 4. I siti rurali abitativi e non abitativi presenti nel buffer di 3 km di raggio intorno a Pyrgouthi (elaborazione autore).

### *Conclusioni*

L'analisi dei casi studio dimostra come il mondo rurale greco e magnogreco debba essere concepito più olisticamente come un *taskscape* in cui gli abitanti sono coinvolti in molteplici attività produttive, di cui condividono le conoscenze all'interno di varie *communities of practice*, per cui anche i siti agricoli, abitativi e produttivi sono da considerare come una rete interconnessa sia spazialmente sia temporalmente. La connessione tra tali siti è evidenziata da un lato dall'uso di scarti agricoli come combustibile per le fornaci e, dall'altro, dai prodotti ceramici per distribuzione locale ed uso quotidiano, sia domestico che agricolo. La presenza di strade e sentieri e la vicinanza spaziale tra officine e siti rurali sono altri indizi della presenza di una densa rete tra i vari siti. I percorsi stradali e la vicinanza infatti favoriscono il movimento delle risorse primarie e dei prodotti ceramici ma anche delle conoscenze e delle competenze all'interno delle comunità. La scelta della locazione delle officine è quindi influenzata da tutti i fattori sopra descritti, oltre che dalla disponibilità di materie prime basilari per la produzione ceramica.

Le ricostruzioni in GIS dimostrano come nel raggio di pochi chilometri di distanza dall'officina sono presenti fattorie che possono fornire combustibile e ricevere i prodotti ceramici. Permettono inoltre di visualizzare il costo energetico per muoversi nel paesaggio per trasportare le risorse primarie, suggerendo in quale modo il trasporto stesso possa essere fatto con il minor dispendio di energia e forza lavoro, in modo che possa essere compatibile anche con i tempi dell'agricoltura. La presenza di reti stradali, note archeologicamente o ricostruite in GIS con la funzione *least-cost path*, permette non solo di connettere i siti, ma anche di facilitare il trasporto dei materiali con carri o bestie da soma in grado di abbattere il tempo necessario a svolgere la mansione.

I calcoli energetici, infine, mostrano come lo sforzo delle comunità rurali per adempiere alle mansioni legate alla produzione artigianale per siti produttivi di piccole dimensioni richieda un numero limitato di persone per ora. Questo perché la produzione ceramica, in tali contesti, è probabilmente un'attività part-time che viene svolta compatibilmente con le tempistiche del calendario agricolo, allo scopo di portare delle entrate aggiuntive ai singoli nuclei familiari.

### *Bibliografia*

- Carter, J. C., and Prieto A. (eds.) 2011, *The Chora of Metaponto. 3: Archaeological Survey Bradano to Basento*, Austin.
- Castellote Herrero E. 2006, *Alfarería de Guadalajara: una guía para conocerla*, Tierra de Guadalajara 62, Guadalajara.
- Fitzjohn M. 2013, Bricks and Mortar, Grain and Water: Tracing Tasks and Temporality in Archaic Sicily, «World Archaeology», 45, 624-641.
- Flad R. K., Hruby Z. X. 2008, 'Specialized' Production in Archaeological Contexts: Rethinking Specialization, the Social Value of Products, and the Practice of Production, «Archaeological Papers of the American Anthropological Association», 17, 1-19.
- Florenzano A. 2016, Archaeobotanical Analysis, in F. Silvestrelli, I. E. M. Edlund-Berry (eds.), *The Chora of Metaponto 6: A Greek Settlement at Sant'Angelo Vecchio*, Austin, 159-172.

- Forbes H. 1996, The Uses of the Uncultivated Landscape in Modern Greece: A Pointer to the Value of the Wilderness in Antiquity?, in J. Salmon, G. Shipley (eds.), *Human Landscapes in Classical Antiquity*, London, 68-97.
- Forbes H. 2007, *Meaning and Identity in a Greek Landscape: An Archaeological Ethnography*, Cambridge.
- Foxhall L. 1998, *Snapping up the Unconsidered Trifles: The Use of Agricultural Residues in Ancient Greek and Roman Farming*, «Environmental Archaeology», 1, 35-40.
- Foxhall L. 2007, *Olive Cultivation in Ancient Greece: Seeking the Ancient Economy*, Oxford-New York.
- Foxhall L. 2020, The Village beyond the Village: Communities in Rural Landscapes in Ancient Greek Countrysides, «Journal of Modern Greek Studies», 38, 1-20.
- Foxhall L., Quercia Q. 2016, Loom Weights, in F. Silvestrelli, I. E. M. Edlund-Berry (eds.), *The Chora of Metaponto 6: A Greek Settlement at Sant'Angelo Vecchio*, Austin, 455-468.
- García Alén L. 2008, *La Alfarería de Galicia: Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia Del Museo de Pontevedra*, La Coruña.
- Gillings M. 2012, *Landscape Phenomenology, GIS and the Role of Affordance*, «Journal of Archaeological Method and Theory», 19, 601-611.
- Ingold T. 1993, *The Temporality of the Landscape*, «World Archaeology», 25, 152-174.
- Matson F. R. 1972, Ceramic Studies, in W. A. McDonald, G. R. jr Rapp (eds.), *The Minnesota Messenia Expedition: Reconstructing a Bronze Age Regional Environment*, Minneapolis, 200-224.
- Penttinen A. 2005, From the Early Iron Age to the Early Roman Times, in J. Hjohlman, A. Penttinen, B. Wells (eds.), *Pyrgouthi. A Rural Site in the Berbati Valley from the Early Iron Age to Late Antiquity*, Stockholm, 11-119.
- Rowan E. 2015, *Olive Oil Pressing Waste as a Fuel Source in Antiquity*, «American Journal of Archaeology», 119, 465-82.
- Sarpaki A. 2005, The Archaeobotanical Material from the Site of Pyrgouthi in the Berbati Valley: The Seeds, in J. Hjohlman, A. Penttinen, B. Wells (eds.), *Pyrgouthi. A Rural Site in the Berbati Valley from the Early Iron Age to Late Antiquity*, Stockholm, 313-341.
- Silvestrelli F. 2016a, The Many Lives of a Rural Site, in F. Silvestrelli, I. E. M. Edlund-Berry (eds.), *The Chora of Metaponto 6: A Greek Settlement at Sant'Angelo Vecchio*, Austin, 3-20.
- Silvestrelli F. 2016b, Ceramic Production at Sant'Angelo Vecchio and in the Metapontine Chora, in F. Silvestrelli, I. E. M. Edlund-Berry (eds.), *The Chora of Metaponto 6: A Greek Settlement at Sant'Angelo Vecchio*, Austin, 129-142.
- Silvestrelli F. 2016c, Site Phasing, Stratigraphy, and Site Assemblage, in F. Silvestrelli, I. E. M. Edlund-Berry (eds.), *The Chora of Metaponto 6: A Greek Settlement at Sant'Angelo Vecchio*, Austin, 21-60.
- Silvestrelli, F., Edlund-Berry I. E. M., Guizzi F. 2016, The Structures at Sant'Angelo Vecchio, in F. Silvestrelli, I. E. M. Edlund-Berry (eds.), *The Chora of Metaponto 6: A Greek Settlement at Sant'Angelo Vecchio*, Austin, 61-84.
- Tempesta A. L. 2016, The Architectural Terracottas, in F. Silvestrelli, I. E. M. Edlund-Berry (eds.), *The Chora of Metaponto 6: A Greek Settlement at Sant'Angelo Vecchio*, Austin, 431-434.
- Tomei F. 2022a, Ancient Greek Pottery Workshops in Their Rural Landscape Setting. Exploring the Intersection between Production, Environment, Society and Agrarian Economy, University of Liverpool, DOI: 10.17638/03169006.
- Tomei F. 2022b, The Hellenistic Pottery Kilns from the Chora of Metaponto: A Landscape Analysis to Understand Locational Choices and Networks of Distribution,

- in L. Rembart, A. Waldner (eds.), *Manufacturers and Markets. The Contributions of Hellenistic Pottery to Economies Large and Small*. Proceedings of the 4th Conference of IARPotHP (Athens, November 2019, 11<sup>th</sup>-14<sup>th</sup>), Wien, 127-140.
- Tomei F. 2022c, Classical and Hellenistic Pottery Kilns from Greek Rural Areas in Their Natural and Human Landscape, in A. Brysbaert, I. Vikatou, J. Pakkanen (eds.), *Shaping Cultural Landscapes. Connecting Agriculture, Crafts, Construction, Transport, and Resilience Strategies*, Leiden, 241-254.
- Veal R. 2017, The Politics and Economics of Ancient Forests: Timber and Fuel as Levers of Greco-Roman Control, in P. Derron (ed.), *Economie et Inégalité: Ressources, Échanges et Pouvoir Dans l'Antiquité Classique*, 63, Geneva, 317-367.
- Wells B. 2002, The Kontoporeía- a Route from Argos to Korinth, in K. Ascani, V. Gabrielsen, K. Kvist, A. H. Rasmussen (eds.), *Ancient History Matters. Studies Presented to Jens Erik Skydsgaard on His Seventieth Birthday*, Rome, 69-76.
- Wells, B., Runnels C. N. 1996, *The Berbati-Limnes Archaeological Survey, 1988-1990*, Stockholm.
- Wenger E. 1998, Communities of Practice: Learning as a Social System, «The Systems Thinker», 9, 1-5.





# Dai campi... alle città. Tecniche di Land Evaluation per riscoprire l'antico agire delle prime comunità urbane

AGOSTINO SOTGIA  
RUG – University of Groningen  
a.sotgia@rug.nl

## *Abstract*

This paper illustrates the theoretical reflection “agro-economistic” and consequent investigation technique through which to search the landscape for traces of those socio-economic (and thus also exquisitely political) dynamics that influenced the ancient actions of human communities. The approach involves the use of Land Evaluation (FAO) techniques within a GIS platform to obtain a model of the ancient landscape, showing the degrees of suitability of the various areas for agro-silvo-pastoral use. In this way, it is possible to simulate the economic behaviour of communities. By identifying territories specialised productions, settlements capable of producing a food surplus or, on the contrary, sites that were not “self-sufficient”, the socio-political models were articulated and put to the test. In this way, it is possible to define an inter-site dimension made up of exchange networks, mutualistic relations, but also competitive and hierarchical relationships between the various settlements. With demographic analysis, it was also possible to investigate the phenomena occurring in the groups from the point of view of the people involved, thus enriching the proposed historical reconstructions. As demonstrated by the case study of *Ager Caerretanus* between the Final Bronze and Early Iron Age.

## *Keywords*

Landscape archaeology; GIS modelling; protohistory; ancient city; agropastoral systems.

## *Introduzione*

Può essere il paesaggio l'oggetto di studio principale attraverso cui provare a svelare l'invisibile agire delle comunità antiche? I fenomeni storici ad esse occorsi lasciano tracce leggibili nei luoghi? Qual è la potenzialità informativa dei territori all'interno delle ricerche archeologiche e storiche?

Nel testo seguente si proverà ad articolare un ragionamento sul tema e a presentare una metodologia analitica – sviluppati nella ricerca di dottorato<sup>1</sup> dello scrivente svolta dal 2018 al 2022 – atti a rispondere alle domande appena poste.

È ben noto come esista un legame imprescindibile tra la disciplina archeologica e i contesti fisici in cui essa viene esercitata. Si pensi al famosissimo motto di M. Wheeler «archaeology from the earth»<sup>2</sup> – contenuto nell'omonimo libro

<sup>1</sup> Ricerca del XXXIV Ciclo di dottorato dal titolo “Live in villages, plow fields, before cities. Aspects of the primary economy of the communities of Southern Etruria between the Bronze Age and the Early Iron Age”, svolta in co-tutela tra l'Università di Roma “la Sapienza” (Italia) e la Rijksuniversiteit Groningen (Olanda).

<sup>2</sup> Wheeler 1954.

(1954) – in cui il paesaggio, la terra e il suolo, assumono il ruolo stesso di ciò che definisce la disciplina archeologica, altrimenti impraticabile. Nel tempo, a seguito della mania ancora contemporanea di dover etichettare ogni cosa in rigidi schemi immutabili e precisi, si è definita “*Landscape Archaeology*” quella specifica branca archeologica che si occupa dello studio dei paesaggi e dei territori antichi. Tuttavia, non si deve credere che questa archeologia si limiti esclusivamente a studiare quello che può essere rozzamente definito lo sfondo della *commedia umana*, per dirla con Balzac. Al contrario, invece, proprio partendo dallo studio di un territorio, ci si concentra sulla “commedia” stessa, descrivendo aspetti importanti dei comportamenti delle comunità che quel territorio abitavano e gli eventi a loro occorsi nel tempo.

La dimensione storica di queste ricerche appare, infatti, in tutto il suo potenziale se, come fatto da G. Bergonzi e colleghi, si considera un paesaggio «non solo come spazio naturale necessario ad un gruppo umano per sopravvivere, ma anche come proiezione dell’organizzazione del gruppo stesso, che definisce il suo rapporto con l’ambiente secondo le sue esigenze ed i suoi modelli culturali»<sup>3</sup>.

D’altronde, secondo chi scrive, si deve obbligatoriamente rimanere sempre fedeli al monito di L. Binford secondo cui «or archaeology is anthropology or is nothing»<sup>4</sup> e considerare le comunità umane come oggetto di ricerca principale.

Così come anche sottolineato da M. Bloch – nel suo libro postumo *Apologia della Storia* – quando scrive che «dietro ai tratti concreti del paesaggio [...] sono gli uomini che la storia vuole afferrare. Colui che non si spinge fin qui, non sarà mai altro, nel migliore dei casi, che un manovale dell’erudizione. Il bravo storico, invece, somiglia all’orco della fiaba. Egli sa che là dove fiuta carne umana, là è la sua preda»<sup>5</sup>.

Non deve stupire quindi la scelta di studiare fenomeni storici complessi attraverso la lente d’ingrandimento del paesaggio in cui essi si manifestarono, come fatto con la “Svolta Protourbana”<sup>6</sup>, portata ad esempio.

Il caso studio scelto – estratto dalla già citata ricerca di dottorato<sup>7</sup> e qui presentato specificatamente nell’area dell’*Ager Caeretanus* – è quello che, a cavallo tra II e I millennio a.C. in Etruria Meridionale, ha portato all’abbandono di centinaia di villaggi in favore dei cinque grandi centri, sede delle successive città etrusche. Questo fenomeno, che ha coinvolto una moltitudine di persone, di fatto ha sovvertito le dinamiche socio-economiche tipiche dell’Età del Bronzo in favore delle nuove forme organizzative protourbane dell’Età del Ferro, che altro non sono se non la base su cui velocemente si svilupperanno, in Italia Centrale, le forme embrionali di Stato e città<sup>8</sup>.

In altre parole, si è convinti che, soffermandosi sull’analisi dello sfruttamento del territorio da parte delle comunità dell’Etruria Meridionale tra 1150 e 850 a.C., sia possibile ricostruire tanto gli sviluppi e le trasformazioni socio-politiche di queste, quanto le dinamiche insediative che le hanno coinvolte.

<sup>3</sup> Bergonzi et al. 1982, 3.

<sup>4</sup> Binford 1962.

<sup>5</sup> Bloch 1998.

<sup>6</sup> Pacciarelli 2001.

<sup>7</sup> Sotgia 2023.

<sup>8</sup> Pacciarelli 2016.

Questo perché, scomodando I. Calvino: «ogni città riceve la sua forma dal deserto cui si oppone»<sup>9</sup>.

Inoltre, la produzione primaria e la relativa distribuzione dei suoi prodotti fondando e sostengono qualsivoglia potere politico (specialmente nelle società pre-statali), come evidenziato più volte – tra le altre e gli altri – da T. Earle<sup>10</sup>.

### *Un approccio agro-economicista allo studio del paesaggio*

Prima di illustrare la metodologia analitica utilizzata per svolgere il lavoro, si presenterà l'approccio teorico denominato *agro-economicista*<sup>11</sup> alla base del ragionamento circa le potenzialità dello studio di un paesaggio, per caratterizzare sia le comunità antiche che i fenomeni storici ad esse occorsi.

Come si evince dal nome sono due gli aspetti di cui l'approccio si compone, uno più "ecologico", l'altro decisamente "economico"; pertanto, gli spunti teorici cui esso si richiama vanno cercati nelle riflessioni più ambientaliste e in quelle più marcatamente economiciste.

Riguardo al ruolo chiave dell'ambiente nei processi storici, l'*Approccio Æ* prende le mosse dalla corrente dell'archeologia inglese nota col nome di *Palaeoeconomy*<sup>12</sup>, di cui un antecedente si può trovare anche nell'opera di J. G. D. Clarke<sup>13</sup>.

Secondo queste scuole di pensiero, infatti, l'attenzione di studiosi e studiose deve porsi quasi esclusivamente sull'ambiente antico e sulle attività economiche in esso compiute. I diversi stadi economici delle società altro non sono che il prodotto dell'adattamento tra cultura e natura e pertanto permettono di ottenere informazioni circa i modi di vita delle comunità antiche. E. Higgs, addirittura, scrive: «human culture is part, but certainly not the pre-eminent part, of the behavior of the species»<sup>14</sup>, considerando tutti gli aspetti del comportamento umano (scelte insediative, organizzazione sociale, sistema di credenze, etc.) come frutto diretto delle strategie di sfruttamento di un territorio da parte di una comunità. Questa, in accordo con le conoscenze tecnologiche possedute, opera per ottenere un surplus di cibo con il quale far crescere la popolazione all'interno dei limiti (insuperabili) dell'ambiente naturale circostante.

Appare evidente il forte determinismo ambientale di queste due prime impostazioni e non si può evitare di considerare in parte valida la critica mossa dalla scuola Sostantivista<sup>15</sup> secondo cui non è possibile che l'economia – anche se di sussistenza – risulti slegata da contesti sociali e istituzionali. In un'ottica Sostantivista, infatti, è vero che esiste una dimensione "sostanziale" in cui

<sup>9</sup> Calvino 1972.

<sup>10</sup> Si pensi al concetto di *Bottleneck Dynamics* (Earle, Spriggs 2015, 517) ossia di «constriction point in commodity chains that offer an aspiring leader the opportunity to limit access, thus creating ownership over resources, technologies, or knowledge, Ownership facilitates the extraction of surplus as *corvée* labor, rent, or other payments that fund power strategies».

<sup>11</sup> Una prima definizione di tale approccio, d'ora in avanti indicato come *Approccio Æ*, è edita in Sotgia 2021, 170.

<sup>12</sup> Higgs 1975.

<sup>13</sup> Clarke 1952.

<sup>14</sup> Higgs 1975.

<sup>15</sup> Polanyi 1957.

l'essere umano altro non fa che tentare di soddisfare i suoi bisogni materiali, tuttavia, l'economia si deve considerare come un processo istituzionalizzato all'interno delle comunità.

Questa stretta connessione tra economia e contesti socio-istituzionali di pertinenze è innegabile, e il motivo per cui all'approccio più "agro" è stata unita anche la parte decisamente "economicistica".

Per questo secondo aspetto, le coordinate teoriche di riferimento vanno ricercate in quelle canoniche del materialismo storico<sup>16</sup>, prestando un'attenzione preminente per la dimensione strutturale e i comportamenti dell'élite egemone. In fase interpretativa, si possono inoltre, aggiungere anche alcune suggestioni neo-marxiste quali, la riflessione di M. Foucault<sup>17</sup> sul bio-potere<sup>18</sup> o quella di M. Hardt e A. Negri<sup>19</sup> sui Beni Comuni<sup>20</sup>.

L'Approccio *Æ* prevede dunque di interpretare i dati a nostra disposizione partendo da un punto di vista economico-produttivo, ottenendo così risultati non solo accettabili ma anche più "probabili" e facilmente confrontabili in una dimensione quantitativa. Nel caso specifico delle società protostoriche, agricoltura e pastorizia non solo sostengono la popolazione, ma garantiscono anche il surplus necessario per l'azione dell'élite. Pertanto, l'analisi deve concentrarsi principalmente sullo sfruttamento del territorio e l'organizzazione dell'economia primaria.

Solo in una fase successiva, in concomitanza con l'esposizione e l'interpretazione dei dati ottenuti, è possibile provare ad arricchire la propria narrazione storica inserendo alcune ricostruzioni legate agli aspetti più ideologici e all'agire degli individui in termini ben più complessi della semplice risposta adattativa all'ambiente. Si deve rimanere però ben consci che queste saranno ipotesi non sempre facilmente verificabili, poiché non sostenute da dati fattuali. D'altronde, riprendendo come J. Bintliff una citazione del noto archeologo Indiana Jones, «L'archeologia si dedica alla ricerca dei fatti, non della verità. Se vi interessa la verità l'aula del professor Tyre è in fondo al corridoio»<sup>21</sup>.

### *Land Evaluation, modello GIS e simulazione comportamentale*

La metodologia attraverso cui esplicitare l'Approccio *Æ* è quella dell'applicazione delle tecniche di *Land Evaluation* all'interno di un *Geographic Information System* (GIS), col fine di sviluppare un modello delle zone del paesaggio più idonee ad uno sfruttamento agro-pastorale, mediante cui svolgere una simulazione del comportamento delle comunità antiche.

<sup>16</sup> Spriggs 1984.

<sup>17</sup> Foucault 1976.

<sup>18</sup> Ci si riferisce alla concezione del filosofo francese secondo cui il potere ha uno scopo disciplinare permettendo a chi lo detiene all'interno del corpo sociale di attuare una strategia capace di condizionare e/o modificare le azioni degli individui formanti il gruppo.

<sup>19</sup> Hardt, Negri 2009.

<sup>20</sup> I due studiosi, infatti, mettono in relazione i più grandi fenomeni rivoluzionari occorsi nel corso della Storia con la modifica da parte dell'autorità della proprietà della particolare classe dei Beni Comuni, intendendo non solo le risorse naturali, ma anche i linguaggi, le pratiche e le modalità di socialità che definiscono le relazioni all'interno di un gruppo.

<sup>21</sup> Bintliff 1993.

La *Land Evaluation* può essere definita come una «tecnica che stabilisce la propensione dei suoli all'aratura o ad attività agro-pastorali, mediante un sistema di classi di qualità discendente caratterizzate da uno o da alcuni fattori di limitazione che influiscono negativamente sull'uso»<sup>22</sup>.

Si tratta di un'analisi multicriteria in grado di classificare l'adeguatezza dei terreni per un determinato scopo considerando fattori ecologici e socio-economici ad esso connessi. Originariamente sviluppata dalla F.A.O.<sup>23</sup> per studi agronomi contemporanei, è stata utilizzata a partire dai primi anni Duemila anche in ambito archeologico<sup>24</sup>.

L'obiettivo principale di quest'analisi è quello di individuare i cosiddetti *LUTs* (*Land Utilisation Types*) che compongono un territorio, utilizzando un concetto che unisce al suo interno il tipo di coltura praticato, la tecnologia utilizzata, la grandezza dei campi e le strategie economiche dei contadini.

Dal punto di vista archeologico, specialmente per il periodo cronologico qui oggetto di studio, i fattori considerati sono prevalentemente di tipo ambientale e paleoecologico, sebbene, nel determinare le singole limitazioni date da questi fattori alle pratiche agricole, siano state considerate anche informazioni socio-economiche: la tecnologia arativa disponibile<sup>25</sup>, le strategie economiche adottate dalle comunità antiche<sup>26</sup>, le indicazioni storiche fornite da desumibili dai testi agronomi latini quali quelli di Catone, Varrone, Columella, Virgilio o Plinio.

I fattori considerati sono i seguenti:

1. La pendenza dei terreni, il cui grado più o meno elevato ne influenza la produttività.
2. L'altitudine delle zone che, con le relative temperature massime e minime ivi attestata, agisce sull'attività fisiologica delle piante modificandone il regolare sviluppo man mano che ci si allontana dalla quota del livello del mare.
3. L'esposizione dei campi alla luce solare che permette la fondamentale operazione di fotosintesi delle piante.
4. La componente geologica del suolo, con le conseguenti caratteristiche più o meno adatte alla coltivazione delle diverse colture analizzate.
5. La capacità d'uso dei terreni, ossia la propensione di questi nel sostenere produzioni agro-silvo-pastorali senza degradarsi e conservando un certo livello di qualità.
6. L'effetto dell'erosione, un fenomeno che modella fortemente il paesaggio attraverso l'asportazione graduale di suolo o roccia ad opera di agenti atmosferici quali vento, acqua o ghiaccio, o per effetto di movimenti gravitativi o di organismi viventi (la cosiddetta bio-erosione).
7. La distanza dalla risorsa idrica, poiché l'acqua è indispensabile per la vita di ogni organismo vegetale e ne favorisce la riproduzione e la crescita facendo circolare il nutrimento e mantenendo attive le funzioni vitali delle cellule.
8. Il grado di umidità presente nell'area, quindi il conseguente ristagno d'acqua nel suolo, che ha effetti negativi su determinati tipi di coltura.

<sup>22</sup> Cremaschi 2000, 69.

<sup>23</sup> FAO 1976.

<sup>24</sup> Van Joolen 2003; Goodchild 2007.

<sup>25</sup> Debandi 2020, 58-63.

<sup>26</sup> Pucci 1989, 370.

A seconda della specie vegetale considerata ogni fattore sarà descritto mediante un grado di convenienza su una scala numerica che va da 1 (inadatto) a 10 (molto adatto), generando così le diverse classi d'idoneità agro-pastorale del paesaggio analizzato, interpretabili come nella tabella seguente (tab.1).

Valore	Sfruttamento	Interpretazione
1	Non Conveniente	Terreni non adatti ad uno sfruttamento agro-silvo-pastorale.
2		
3		
4		
5		
6	Marginalmente Conveniente	Terreni adatti ad uno sfruttamento silvo-pastorale, ma tendenzialmente non agricolo.
7	Parzialmente Conveniente	Terreni adatti ad uno sfruttamento agricolo via via sempre migliore.
8	Moderatamente Conveniente	
9	Conveniente	
10	Molto Conveniente	

Tabella 1. Scala d'idoneità agro-pastorale di un paesaggio e relativa interpretazione.

Si rimanda a contributi precedenti<sup>27</sup> per una disamina puntuale delle operazioni da svolgere all'interno del GIS per la genesi del modello digitale definitivo (fig. 1).

Una volta ottenuto questo modello è possibile impostare una simulazione comportamentale stabilendo tutta una serie di parametri e regole. Di seguito sono riportati sinteticamente<sup>28</sup> le varie fasi in cui s'articola la simulazione (fig. 2).

*Step 1:* attraverso l'applicazione del *Bubble Method*<sup>29</sup> viene calcolata l'estensione massima dell'area d'influenza di ogni insediamento definendo così la porzione di paesaggio controllata da ogni sistema territoriale.

*Step 2:* vengono calcolati quali e quanti tipi di terreni adatti ad uno sfruttamento agro-silvo-pastorale erano presenti entro i confini. Le diverse risorse attestate vengono assegnate in accordo con le percentuali ricavabili dai dati palinologici ed archeobotanici disponibili per la regione. Si riesce in questo modo a definire l'ammontare totale (in ettari) di boschi, pascoli, coltivi e campi a riposo. Qualora una di queste categorie occupasse più della metà del totale del paesaggio controllato, il sistema territoriale si definisce specializzato in quella determinata produzione.

*Step 3:* mediante l'analisi delle rese produttive d'origine animale e vegetale generate da campi e pascoli controllati, si ottiene il numero massimo di persone che il sistema poteva sostenere attraverso lo sfruttamento del territorio di pertinenza.

<sup>27</sup> Sotgia 2020, 2021.

<sup>28</sup> Per una disamina più articolata dei criteri adottati si rimanda ad un precedente contributo: Sotgia 2022.

<sup>29</sup> Alessandri 2015.

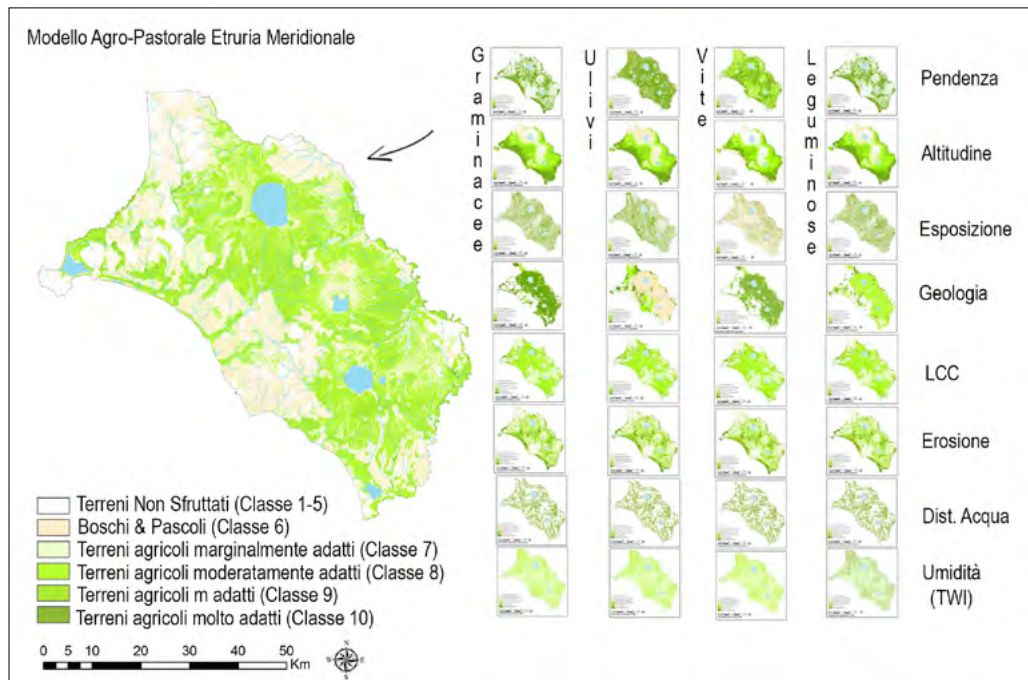


Fig. 1. Mappa del modello definitivo d' idoneità agro-silvo-pastorale dell'Etruria Meridionale e mappe dei singoli fattori analizzati per graminacee, olivo, vite e leguminose (elaborazione dell'autore).

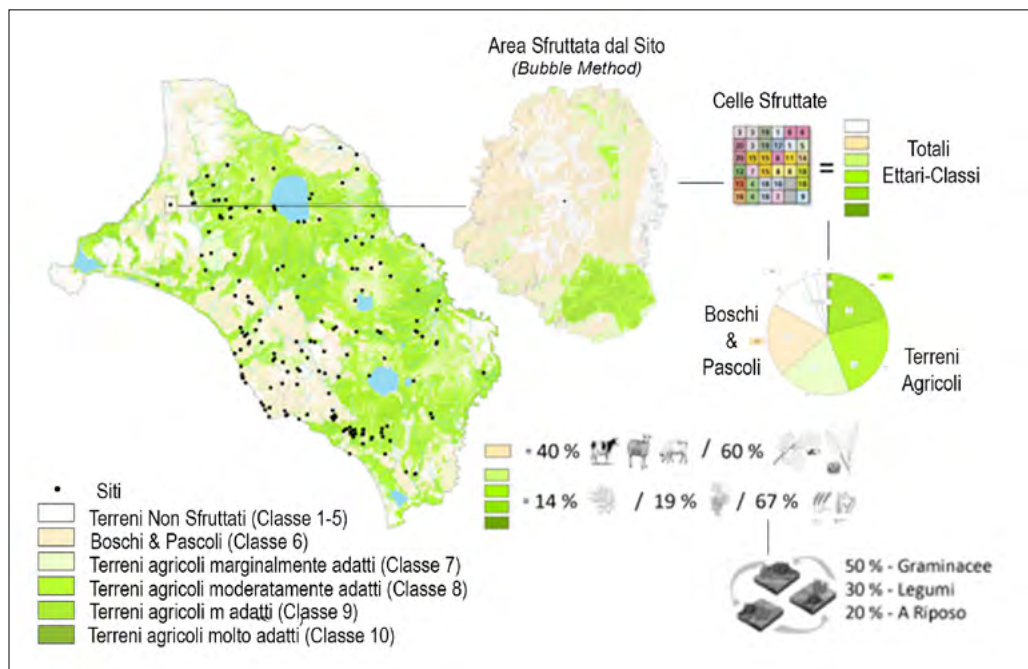


Fig. 2. Schema interpretativo del funzionamento della simulazione svolta in ambiente GIS (elaborazione dell'autore).



*Step 4:* ottenuto il numero massimo delle persone per ogni sistema territoriale presente nell'area analizzata in un determinato momento, la simulazione genera due ulteriori indici: la popolazione complessiva (somma di tutte le persone supportate dai sistemi) e il numero medio di abitanti per sito nell'area (ottenuta mediante la divisione della popolazione per il numero dei sistemi territoriali).

*Step 5:* confrontando il numero di persone sostenute da un singolo sistema (*step 3*) con quello medio degli abitanti dell'area, la simulazione è in grado di stabilire se il sistema risulti produttore di *surplus* (il numero di persone superiore al numero medio di abitanti di almeno il 10%)<sup>30</sup> o, viceversa, sia da considerarsi “non auto-sufficiente” (numero di persone inferiore alla metà della media della zona interpretato come “soglia di sufficienza”).

Grazie ai dati ottenuti dalla simulazione è possibile ipotizzare per ogni sistema una ricostruzione dello sfruttamento agro-pastorale del territorio controllato. Attraverso i diversi tipi di terreni all'interno di ogni cellula territoriale e la conseguente dimensione di pascoli, boschi e campi presenti è possibile anche ipotizzare l'organizzazione dell'economia primaria nonché l'esistenza di una particolare specializzazione produttiva per esse. Calcolando le rese produttive, infine, è possibile stabilire il numero massimo di abitanti sostenibili attraverso lo sfruttamento del proprio territorio di pertinenza.

Se si proiettano i dati dei singoli sistemi sia sul piano delle macro-aree in cui si attestano, che in senso diacronico durante le varie fasi cronologiche in analisi, è possibile anche tratteggiare una serie di rapporti tra le diverse comunità che arricchiscono la ricostruzione proposta.

Da un lato, infatti, l'esistenza di siti non “auto-sufficienti” evidenzia come non sempre le scelte insediative rispettino esclusivamente motivazione economico-produttive. Spinge, quindi, non solo a domandarsi “il perché” di certe continuità insediative in “territori problematici” ma soprattutto a ricercare quelle che dovevano essere le forme di sostentamento delle persone ivi presenti. Fondamentale per questo scopo è stata l'introduzione del surplus e il relativo modo per calcolarne la quantità prodotta. Attraverso questa, infatti, si può ipotizzare una serie di relazioni e reti inter-sistema che possono aver portato a forme di aiuto mutualistico tra comunità legate dallo scambio di risorse tra siti vicini, magari specializzati in due diversi tipi di produzione.

### *Caso studio*

Per mostrare un'applicazione concreta di quanto esposto finora sono riportati i dati<sup>31</sup> ottenuti mediante l'analisi con *Approccio Æ* dell'area dell'*Ager Caeretanus* (fig. 3) tra Età del Bronzo finale e prima Età del Ferro (tab. 2).

Nella zona dei Colli Ceriti la concentrazione dell'insediamento, tipica del fenomeno della “Svolta Protourbana”, appare evidente con il numero di insedia-

<sup>30</sup> Questo valore percentuale rappresenta quelle risorse che, oltre a garantire le scorte per le annate più difficili, dovevano essere utilizzate per il mantenimento dell'élite improduttiva e di quella parte di popolazione non impiegata nelle attività primarie (artigiani a tempo pieno, mercanti, ...).

<sup>31</sup> Per il dettaglio dei dati ottenuti tramite simulazione si rimanda a Sotgia 2023, 173-181; 202; 210

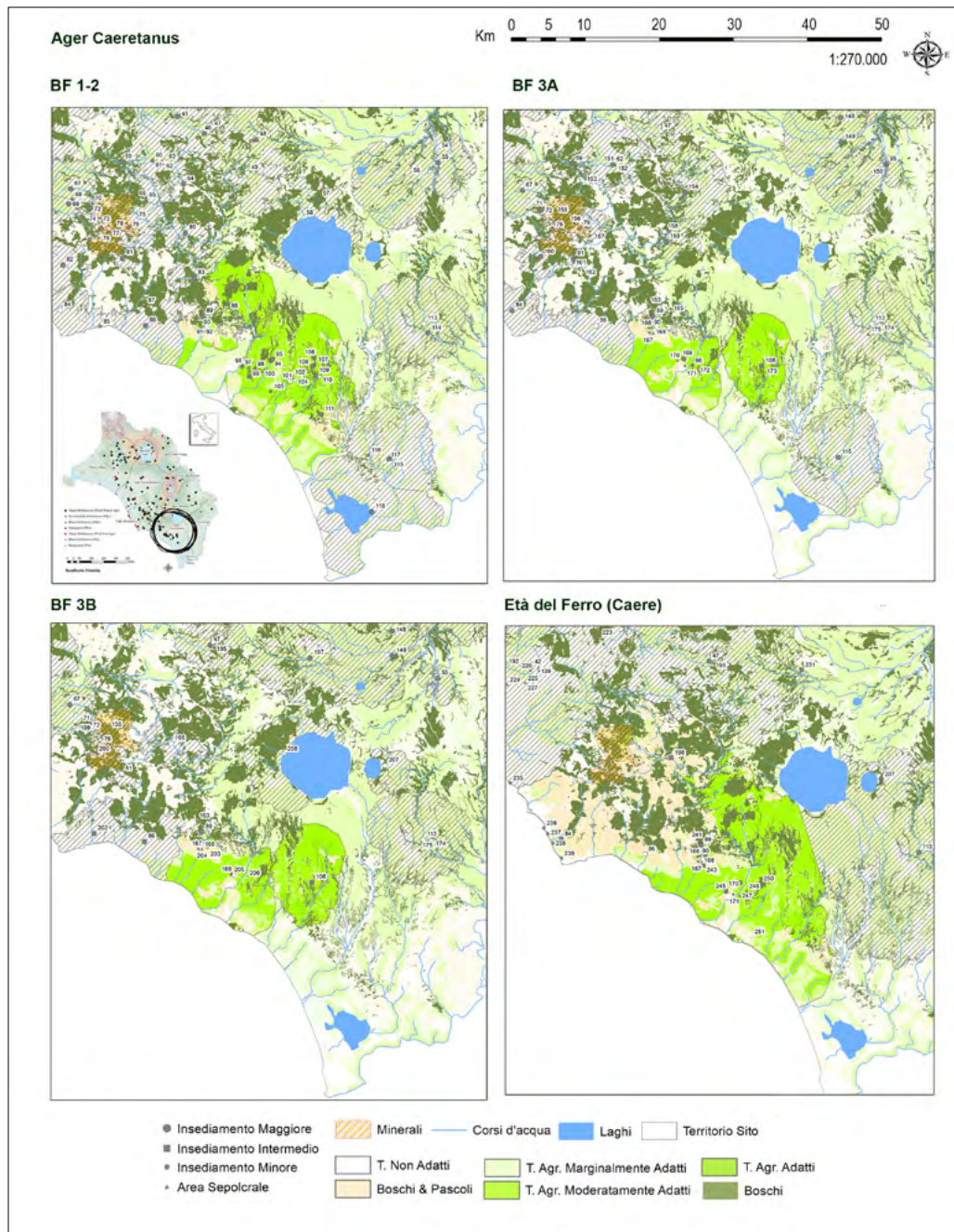


Fig. 3. L'Ager Caerretanus nell'Età del Bronzo Finale e nella prima Età del Ferro: sistemi territoriali e sfruttamento agro-silvo-pastorale (elaborazione dell'autore).

menti che cala drasticamente durante l'Età del Bronzo finale, così come quello dei sistemi territoriali. All'interno di questi gli abitanti vanno via via concentrandosi, sebbene senza mai grossi sbalzi demografici. L'unico indice che cambia nel corso del tempo è quello della popolazione complessiva che, a differenza del resto dell'Etruria Meridionale, tra BF 1-2 e BF 3A, cala invece che crescere. In altri termini, si passa da una dimensione all'inizio del BF di comunità tra loro indipendenti che controllavano ognuna un diverso settore del territorio a

pochi sistemi tra loro in competizione per il controllo dei terreni migliori, tanto in senso agricolo che strategico. Tra questi sistemi un particolare ruolo attrattivo sarà svolto nel momento avanzato del BF da quello di Cerveteri, all'interno dei cui confini si svilupperà il centro protourbano di *Caere* nella prima Età del Ferro.

	<i>BF 1.2</i>	<i>BF 3A</i>	<i>BF 3B</i>	<i>PF</i>
				<i>Caere</i>
Sistemi Territoriali	6	3	3	1
Insedimenti	21	5	7	7
Estensione Sistemi (media ha)	5.237	6.062	7.090	
Popolazione	8.765	5.325	6.169	12.894
Abitanti (media)	1.461	1.784	2.056	
Densità	116	523	609	81
Siti non-autosufficienti	1	1	1	
Siti produttori di surplus	3	2	2	

Tabella 2. Dati riassuntivi della simulazione applicata all'area dell'*Ager Caeretanus*.

### *Cenni conclusivi*

Nei paragrafi precedenti è stata illustrata in maniera sintetica la riflessione teorica “agro-economicista” e la conseguente tecnica di indagine attraverso la quale ricercare nel paesaggio le tracce di quelle dinamiche socio-economiche (e quindi anche squisitamente politiche) che hanno influenzato le antiche azioni delle comunità umane. La metodologia proposta, sviluppata in particolare per l'età protostorica, può ovviamente applicarsi anche ad altri contesti cronologici e culturali mediante l'aggiunta di nuovi fattori (presenza di strade, distanza dai luoghi di mercato, etc.) o modificando secondo le conoscenze tecnologiche del periodo quelli qui proposti.

Ovviamente è necessario verificare l'aderenza della simulazione con il reale: attraverso ricognizioni, scavi o campionamenti mirati – magari partendo proprio da quei casi da modello più “problematici” – si dovrà acquisire una maggior quantità e una miglior qualità di dati archeologici e ambientali.

In ogni caso quanto proposto è da considerarsi come un buon punto di partenza per provare a comprendere parte dell'invisibile comportamento delle comunità antiche, utilizzando le tracce che esse lasciarono nel paesaggio che attraversavano e modificavano ogni giorno.

## Bibliografia

- Alessandri L. 2015, *Exploring Territories: Bubble model and Minimum Number of Contemporary Settlements. A case study from Etruria and Latium Vetus from the Early Bronze Age to Early Iron Age*, «Origini», 35.1, 175-199.
- Bergonzi G., Cardarelli A., Cazzella A., De Guio A., di Gennaro F. c.s., *Economia e organizzazione del territorio nelle società preistoriche*, «Dialoghi di Archeologia», 2, 3-4.
- Binford L. 1962, *Archaeology as Anthropology*, «American Antiquity», 28.2, 217-22.
- Bintliff J. 1993, *Why Indiana Jones is smarter than the post-processualist*, «Norwegian Archaeological Review», 26.2, 91-100.
- Bloch M. 1998, *Apologia della Storia o Mestiere di storico*, Torino. (settima edizione, prima edizione: 1949).
- Calvino I. 1972, *Le città invisibili*, Torino.
- Cremaschi M. 2000, *Manuale di geoarcheologia*, Roma-Bari.
- Clarke J. G. D. 1952, *Prehistoric Europe. The Economic Basis*, London.
- Debandi F. I. 2021, *Sistemi di gestione economica e alimentazione nelle comunità dell'età del Bronzo con particolare riferimento all'Italia settentrionale*, Bologna.
- Earle T., Spriggs M. 2015, *Political Economy in Prehistory*, «Current Anthropology», 56.4, 515-44.
- FAO 1976, *A framework for land evaluation*, «FAO Soil Bulletin», 32.
- Foucault M. 1976, *Sorvegliare e punire*, Torino.
- Goodchild H. 2007, *Modelling Roman agricultural production in the middle Tiber valley, central Italy*, (Phd Thesis), Birmingham University.
- Hardt M., Negri A. 2009, *Commonwealth*, Cambridge.
- Higgs 1975, *Paleoeconomy*, Cambridge.
- Pacciarelli M. 2001, *Dal villaggio alla città*, Firenze.
- Pacciarelli M. 2016, *The earliest process toward city-states, political power and social stratification in middle tyrrhenian Italy*, «Origini», 39, 169-207.
- Polanyi K. 1957, *The economy as Instituted Process*, in K. Polanyi, C. M. Arensberg, H. W. Pearson (eds.), *Trade and market in the Early Empires*, New York.
- Sotgia A. 2020, *Abitare i campi. La dimensione agricola dei Monti della Tolfa durante il Bronzo finale*, Atti del XV incontro di Studi di Preistoria e Protostoria in Etruria, Milano, 383-397.
- Sotgia A. 2021, *Un approccio "agro-economicista" per la comprensione dei fenomeni storici. Il caso dell'Ager Tarquiniorum tra Bronzo finale e primo Ferro*, «IpoTESI di Preistoria», 14, 169-202.
- Sotgia A. 2022, *Uno strumento GIS per indagare il paesaggio agro-pastorale dell'Etruria Meridionale*, Atti del XV incontro di Studi di Preistoria e Protostoria in Etruria, Milano, 741-48.
- Sotgia 2023, *Live in villages, plow fields, before cities. Aspects of the primary economy of the communities of Southern Etruria between the Bronze Age and the Early Iron Age* (PhD Thesis), University of Groningen.
- Spriggs M. 1984, *Marxist Perspective in Archaeology*, Cambridge.
- van Joolen E., *Archaeological Land Evaluation: A Reconstruction Of The Suitability Of Ancient Landscapes For Various Land Uses In Italy Focused On The First Millennium Bc*, (Phd Thesis), University of Groningen.
- Wheeler M. 1954, *Archaeology from the Earth*, Oxford.



# Nuove prospettive di analisi dei film di famiglia delle vacanze. Il paesaggio marino e lo sguardo del turista

PIETRO AGNOLETTO

*Università degli Studi di Milano-Bicocca*  
p.agnoletto@campus.unimib.it

## *Abstract*

This paper seeks to assess the value of holiday films, a type of home movie frequently overlooked by scholars, and employ them as primary sources for landscape studies. The study examines over 200 films mainly produced in Piedmont between the 1950s and 1980s, combining media studies and geography. This research has allowed for an exploration of the devastating urban transformation of the Ligurian coast during the economic “boom” through the eyes of tourists. After discussing the methodology on how home movies were utilized in this research and analyzing the archival collection, a specific film will be emphasized to prompt further discussions. This article aims to provide a unique perspective – a gaze from the everyday, from those often overlooked in traditional tourist narratives.

## *Keywords*

Amateur cinema; Home movies; Cementification; Mass tourism; Second post-war.

## *Introduzione. I film di famiglia, la vacanza al mare e la speculazione edilizia<sup>1</sup>*

Nel corso del Novecento, in parallelo al cinema professionale e formale, si è sviluppata la pratica del cinema amatoriale, ossia l’insieme di tutte quelle produzioni filmiche realizzate da privati con la finalità di essere fruite in ambito domestico o tra una nicchia di appassionati. All’interno dell’insieme del “cinema amatoriale”, si identificano numerose tipologie filmiche molto diverse tra loro<sup>2</sup>. Nella varietà di generi, il film di famiglia si distingue per le sue particolarità. Esso si caratterizza per l’ambito in cui viene prodotto, i temi di cui tratta, ossia celebrazioni, eventi, o vacanze, e la modalità con cui è fruito: un rituale dove parenti e amici si riuniscono al fine di osservare e commentare assieme il film.

Una tipologia di film di famiglia sottovalutata dalla ricerca accademica è quella dei film delle vacanze<sup>3</sup>, testo filmico dove è centrale il momento del “fare turistico” e del quale ne conserva la memoria allo scopo di essere proiettato in momenti di unità familiare al fine di ricreare un viaggio virtuale collettivo<sup>4</sup>, si-

<sup>1</sup> Le attività di ricerca che hanno portato al presente contributo sono state svolte nell’ambito del progetto PRIN *Greening the Visual: An Environmental Atlas of Italian Landscapes*, num. prot. 2017 BMTRLC. Sono frutto di un progetto di dottorato in corso e rappresentano un avanzamento di ricerca dei risultati preliminari precedentemente introdotti alla conferenza *XXI Giornate del Turismo* promossa da Geoprogress, che sono stati pubblicati presso gli «Annali del Turismo». Cfr. Agnoletto 2022.

<sup>2</sup> Odin 1999.

<sup>3</sup> Locatelli 2005, 553-560.

<sup>4</sup> Tzanelli 2013.

mulacro di quello originale compiuto al momento delle riprese. I soggetti principali rimangono gli affetti del cineamatore, mentre in alcuni casi la macchina da presa si sposta sul paesaggio con inquadrature volte a ricercare un effetto “cartolina”.

Al fine di indagare nuove prospettive di analisi per il cinema amatoriale, questo contributo partirà dallo stato dell’arte per ipotizzare successivamente metodologie da applicare al film di vacanze come oggetto di indagine di ricerca storica sul paesaggio e fonte visuale primaria. In particolare, si andranno ad esplorare i mutamenti del territorio durante il “boom” economico attraverso lo sguardo del turista<sup>5</sup> per indagare sia l’evoluzione del paesaggio che emerge dai film di vacanza, sia il rapporto del turista con lo spazio costiero di fronte ai profondi mutamenti ambientali causati dalla cementificazione delle coste liguri. Lo studio di caso comprenderà le rappresentazioni delle coste liguri tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta del Novecento nelle produzioni filmiche di cineamatori residenti prevalentemente in Piemonte e Lombardia.

La preferenza della Liguria come studio di caso è motivata dall’intensità del fenomeno della cementificazione che ne ha investito le coste durante il Dopoguerra cambiandone rapidamente e profondamente il tessuto urbanistico, come narrò anche Italo Calvino ne *La speculazione edilizia*<sup>6</sup>. Una delle cause principali di questo fenomeno è stato lo scellerato e incontrollato sviluppo edilizio provocato dal crescente fabbisogno di “seconde case” proveniente dal turismo di massa nella regione<sup>7</sup>. Come argomenta Zanini, «il boom della vacanza al mare nel Secondo dopoguerra ha infatti travolto e stravolto tutta – o quasi – la Riviera e ha concorso a delineare una visione appiattita del prodotto turistico ligure, identificato nello stereotipo “seconda casa, sdraio e ombrellone”»<sup>8</sup>.

Le riflessioni qui presenti si pongono l’obiettivo di indagare le cause culturali che hanno permesso la proliferazione di questo danno ambientale per provare a comprenderne i meccanismi, inserendosi all’interno del dibattito favorito dalle *Environmental Humanities*<sup>9</sup>. Il presente contributo prenderà in esame la percezione del turista di fronte al danno ambientale della cementificazione in Liguria attraverso lo sguardo che emerge dalla moltitudine di film di famiglia conservati presso l’Archivio Nazionale del Cinema d’Impresa CSC di Ivrea. Se da un lato, infatti, la percezione del mondo può risultare più “reale” e vera delle esperienze stesse<sup>10</sup>, e quindi le immagini prodotte e fruite da una società possono rivelarsi una lente per comprenderla, dall’altro una delle modalità più efficaci per studiare l’evoluzione delle relazioni tra società e ambiente è attraverso i media<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> Urry, Larsen 2011.

<sup>6</sup> Calvino 1963.

<sup>7</sup> dell’Agnese, Bagnoli 2004.

<sup>8</sup> Zanini 2012, 11.

<sup>9</sup> Emmett, Nye 2017.

<sup>10</sup> Crang 2013, 130-143.

<sup>11</sup> Bignante, 2011.

### *Le caratteristiche dei film di famiglia e riflessioni metodologiche*

Il film di famiglia condivide numerose proprietà con l'album fotografico di ricordi<sup>12</sup>, dove è centrale la qualità di collante familiare (*togetherness*)<sup>13</sup> e di indessicalità. A riprova, presenta una forma aperta, non-strutturata e non-narrativa<sup>14</sup>: il senso del film emergeva durante la proiezione, e di conseguenza il film non necessitava di una costruzione narrativa intrinsecamente coerente. L'importanza del rituale della proiezione è evidenziata altresì dall'assenza di colonna sonora, poiché il *voice-over* era dato dai commenti orali dei presenti. Oggi, l'assenza delle citate tracce orali rende i film testi incompleti e parziali: una serie di sequenze filmiche con un montaggio discontinuo e privo di logica, narrazione univoca, con improvvisi stacchi temporali e spaziali, e persino del contesto domestico in cui sono stati realizzati. Appunto, come album fotografici (o meglio, filmici) di ricordi.

Un'ulteriore qualità del cinema amatoriale è la prossimità tra l'occhio meccanico e quello del cineamatore<sup>15</sup>, ossia ciò che viene filmato è una fonte di interesse o attrazione per l'autore. I film di famiglia, quindi, nonostante siano immersi nella realtà quotidiana di chi li produce<sup>16</sup>, e ciò che viene impresso nella pellicola è la realtà di quel momento senza set o attori, catturano attimi, situazioni, avvenimenti che emergono dall'ordinarietà delle vite dei cineamatori. Essi filmano ciò che amano e i loro interessi esprimendo la propria soggettività e catturando la realtà che li circondano.

Le tappe fondamentali nell'evoluzione della pratica cineamatoriale sono gli anni Venti del Novecento, con l'arrivo delle prime pellicole 16mm Kodak e 9.5 Pathé Baby, gli anni del "boom" economico, quando è diventato un fenomeno di massa con l'introduzione del Super8, e gli anni Ottanta, quando la pellicola è stata progressivamente sostituita dal nastro magnetico<sup>17</sup>. Di conseguenza, nel Novecento e soprattutto durante la seconda metà del secolo, le innovazioni tecnologiche e l'alfabetizzazione di massa hanno permesso a chiunque di poter realizzare un proprio archivio privato<sup>18</sup>.

Ad oggi, la produzione amatoriale si presenta come un patrimonio visuale che costituisce una storia collettiva e sociale<sup>19</sup>. Rimasta per decenni dispersa in archivi domestici e privati, solo attraverso le recenti campagne di digitalizzazione promosse da archivi e associazioni culturali se ne è permesso l'emersione<sup>20</sup>, la riscoperta e la valorizzazione. All'interno di archivi pubblici i film acquistano nuovi sensi come fonti primarie visuali del periodo storico che li ha prodotti, più veritieri persino delle testimonianze testuali, anche se spesso sottovalutati in ambito accademico<sup>21</sup>.

<sup>12</sup> Rose 2011, 15-32.

<sup>13</sup> Motrescu-Mayes, Aasman 2019, 25.

<sup>14</sup> Odin 1995.

<sup>15</sup> Cati 2009.

<sup>16</sup> Simoni 2013, 135-144.

<sup>17</sup> Per la storia e l'evoluzione della pratica cineamatoriale si invita alla lettura delle più recenti monografie in materia in lingua italiana (Simoni 2018) o inglese (Motrescu-Mayes, Aasman 2019).

<sup>18</sup> Vitali 2007, 67-134.

<sup>19</sup> Zimmermann 1995.

<sup>20</sup> Simoni, Torri 2011, 265-275.

<sup>21</sup> Motrescu-Mayes, Aasman 2019.



Punto di partenza per la mia indagine sono state le ricerche che hanno coinvolto cinema amatoriale e città, assimilabili alla *cinematic urban archaeology*. Les Roberts<sup>22</sup>, applicando la tecnologia GIS ai *film studies*, ha utilizzato il cinema amatoriale come strumento essenziale per comprendere i tratti identitari e culturali di Liverpool, realizzandone una mappatura. In Italia, Paolo Simoni<sup>23</sup> ha similmente lavorato sulla città, Bologna in questo caso, prendendo in esame i fondi archiviati presso l'associazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia.

L'ipotesi del presente lavoro è quello di spostare la metodologia applicata alla città verso lo spazio turistico come la costa o la montagna, e privilegiare uno sguardo *altro*, quello dei turisti. Il film delle vacanze – e in particolare, quello delle vacanze al mare – presenta, tuttavia, significative difformità con i film di famiglia realizzati per raccontare la propria città. La macchina da presa si focalizza prevalentemente sugli affetti del cineamatore, mentre le panoramiche del paesaggio rappresentano, spesso, vedute turistiche ricorrenti.

Sfruttando queste particolarità, la decisione è ricaduta su un'analisi trasversale della totalità dei fondi digitalizzati in archivio, allo scopo di raccogliere un maggior numero di fotogrammi di paesaggi turistici ricorrenti, per poi ricostruirne l'evoluzione del tessuto urbanistico nel corso degli anni. In parallelo, si è selezionato un insieme di film particolarmente rilevanti per la sensibilità del cineturista di fronte ai cambiamenti urbanistici in corso.

### *Cineturisti in Liguria e il viaggio di Balzaretti*

Per lo studio di caso è stato preso in analisi il materiale audiovisivo conservato presso l'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa. La ricerca ha investito trasversalmente i fondi filmici provenienti da sette raccolte di digitalizzazione (Aosta, Biella, Cuneo, Ivrea, Pino Torinese, Torino, e dalla comunità ebraica italiana) appartenenti a cineamatori che hanno filmato le proprie vacanze in Liguria tra gli anni Cinquanta e Ottanta del Novecento. Nella totalità sono stati visionati 232 film appartenenti a 87 fondi.

La prima fase della ricerca ha previsto una catalogazione di tutte le informazioni riguardanti i cineamatori. In riferimento alla classe sociale (tab. 1), 7 turisti (20%) rientrano nella classe medio-alta (dirigenti, imprenditori, medici, professori universitari), 20 (57,14%) nella classe media (impiegati, dipendenti pubblici, liberi professionisti), 3 sono operai (8,57%), mentre di 5 (14,29%) non si è potuto definire il reddito familiare. Questi dati si allineano con l'evoluzione della pratica cineamatoriale comprendendo una maggioranza di appartenenti al ceto medio, con una minor prevalenza di ceto medio-alto e una quasi assenza del ceto medio-basso.

La fase successiva ha avuto come oggetto l'analisi visuale<sup>24</sup> di ogni film. Sono stati selezionati i sintagmi in cui è emerso il fenomeno della cementificazione

<sup>22</sup> Roberts 2012a; Roberts 2012b.

<sup>23</sup> Simoni 2018.

<sup>24</sup> Rose 2001.

della costa in primo piano, oppure nel sottotesto filmico. Nello specifico, sono state privilegiate:

- panoramiche dove la numerosa presenza di condomini sulla costa è ripresa come parte del paesaggio marino;
- la non intenzionale presenza di edifici e strutture sullo sfondo delle riprese;
- inquadrature della famiglia in posa nel primo piano, con il fenomeno della cementificazione sullo sfondo;
- inquadrature di edifici e costruzioni sulla costa in cui il cineamatore si sofferma intenzionalmente durante montaggi panoramici di un paesaggio;
- sequenze dedicate al fenomeno, in cui è presente un montaggio di inquadrature raffiguranti edifici e condomini.

Sono emersi 53 film dove è presente il fenomeno della cementificazione. I decenni più rappresentati sono gli anni Sessanta e Settanta, con 22 (42,5%) e 17 (32%) film. Si distribuiscono eterogeneamente su tutto il territorio ligure, con una maggior prevalenza nella Riviera di Ponente: Noli (7, 13,2%), Sanremo (6, 11,3%), Finale Ligure (5, 9,4%).

Tabella 1. Elenco dei fondi filmici presi in esame di cui si conosce la professione del cineamatore

<i>Cognome e nome del cineamatore</i>	<i>Anno di nascita</i>	<i>Luogo di nascita</i>	<i>Luogo di residenza</i>	<i>Professione</i>
Anderi Luciano	1928	Biella	Biella	Dirigente
Balzaretti Camillo	1898	ND	Milano	Dipendente EDISON VOLTA
Berutti Ludovica (e marito)	ND	ND	Cuneo	Casalinga
Biarese Giuseppe	1940	Boves (CN)	Cuneo	Impiegato al provveditorato
Braschi Lorenzo	1921	Biella	Biella	Medico
Brayda Ferdinando	1945	Torino	Torino	Studente
Caccia (Leopoldo Pietrasanta)	1904	Rivalta Bormida (AL)	Acqui Terme (AL)	Maestro elementare
Cagliaris Gianfranco	1942	Treviglio (BE)	Savigliano (CU)	Operaio
Cavallo Giuseppe	ND	ND	Beinette (CU)	Impiegato Amministrativo
Ceresole Mario (e Vincenzo Basiletti)	1940 (1911)	ND	Torino	Operaio
Ceretti Giulio	1939	Biella	Biella	Impiegato tecnico TELECOM
Cherasco Enzo	ND	ND	Cuneo	Edilizia
Chianale Giovanni	1922	Torino	Torino	Medico
Citterio Luigi	1922	Milano	Meda (MI)	Imprenditore industriale accessori per biciclette

D'este Luciano	ND	ND	ND	Operaio
Dezzutto Giuseppe	1917	Torino	Torino	Impiegato Torino CERES
Donna Adriano	1911	Biella	Tavigliano (BI)	Fotografo
Duch Cesare	1911	ND	Torino	Impiegato FIAT
Ferrero Luigino	1939	Bra (CN)	Torino	Impiegato Amministrativo
Gargiulo Giandaniele	1943	ND	Napoli, Torino	Tecnico
Levico (Ponzio Mario)	1920	Cuneo	Cuneo	Impresario (Ponzio), impiegato (Levico)
Mariani Luigi	1934	Benevento	Torino	Impiegato poste
Masoero Ezio	1913	ND	Bra (CN)	Militare
Norther Rodolfo	1914	Torino	Torino	Rappresentante di commercio
Pezzana Luigi	ND	Torino	Torino	Piccolo industriale e imprenditore
Piombo Piero / Piombo Bruno	ND	ND	ND	Impiegato FIAT / professore universitario
Prola Alfredo	ND	ND	ND	Impiegato consorzio agrario
Rodda Silvio	ND	ND	ND	Esercente
Savoretti	ND	ND	ND	Impiegato
Tori Amleto	1928	Torino	Torino	Tipografico e impaginatore
Tua Paolo	1901	Albisola (SV)	Caselle Torinese (TO)	Dipendente industriale nel tessile
Verona Elio	1929	Torino	Torino	Fotografo

Oltre a singoli fotogrammi o brevi sequenze sono stati individuati dei film da prendere in esame nella loro interezza. Un esempio può essere Balzaretti n. 16 del fondo di Camillo Balzaretti<sup>25</sup>, nato nel 1898, residente a Milano e ingegnere dipendente della EDISON VOLTA. Il film, intitolato *1956-1960: vacanze al mare in Liguria; Milano; gita a Chioggia*, presenta Rapallo nel 1957, area che ha subito una forte cementificazione causata dalla domanda di seconde case proprio in quegli anni, tale da coniare il termine "rapallizzazione"<sup>26</sup>.

La sequenza presa in esame si apre con una didascalia scritta a mano dal cineamatore: «Gina e amiche a Rapallo, 25 agosto 1957». Come per tutta la sua produzione filmica, egli struttura le sequenze in capitoli numerati a cui aggiunge la data e il luogo in cui sono state girate. Questo elemento fa subito emergere

<sup>25</sup> Le informazioni sul cineamatore derivano da un questionario realizzato dall'archivio al momento della cessione del fondo.

<sup>26</sup> dell'Agnese, Bagnoli 2004.



Fig. 1. Balzaretti inquadra la moglie e le amiche mentre osservano la galleria (Balzaretti 16, Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa [02:27]).

la personalità del cineamatore, il quale organizza il testo filmico con la precisione e l'attenzione con cui pianifica inquadrature e scene.

Si possono osservare la moglie con le amiche e il figlio mentre si dirigono da Rapallo verso Zoagli. A metà strada si fermano ad osservare la galleria stradale della SS1 in Via Castellaro<sup>27</sup> (fig. 1). Poco dopo, un panorama peculiare attira lo sguardo dell'ingegnere: non la bellezza naturale della costa ligure – al quale dedica pochi fotogrammi (fig. 2a) –, bensì Zoagli con la sua imponente massa di cemento formata da condomini recentemente costruiti e dalla ferrovia che ne taglia il profilo. Il cineamatore si sofferma per diversi secondi su questo paesaggio, selezionando gli elementi di maggior interesse, come la ferrovia o gli edifici più vicini, attraverso movimenti di camera quali panoramiche e zoom (fig. 2b). Insoddisfatto, modifica la posizione della cinepresa alla ricerca di un'inquadratura migliore (fig. 2c). Infine, la fascinazione per quella veduta è tale da chiedere alla moglie di mettersi in posa di fronte ad essa (fig. 2d).

<sup>27</sup> La posizione della galleria inquadrata da Balzaretti è stata ricavata ricostruendo con un *software* GIS il percorso del cineamatore tra Rapallo e Zoagli, utilizzando come riferimento i punti in cui si è potuto trovare una correlazione tra i fotogrammi del film e le immagini ricavate attraverso il servizio "Google Street View". Allo stesso modo, la meta della gita, Zoagli, è stata ricavata esplorando i paesaggi di località vicine a Rapallo alla ricerca di affinità con quello inquadrato dal cineamatore. Una volta riconosciuta l'area, si è ricercato il punto esatto da cui il cineamatore ha posizionato la macchina da presa. Il processo è stato reso particolarmente difficoltoso dal fatto che oggi i paesaggi e gli elementi della "modernità" ripresi da Balzaretti sono censurati dall'immaginario di Zoagli come meta turistica.



Fig. 2. Da sinistra a destra, dall'alto in basso. 2a, unico paesaggio naturale inquadrato dal cineamatore; 2b e 2c, il paesaggio di Zoagli inquadrato da diverse posizioni della MdP [03:02]; la moglie di Balzaretti in posa con alle spalle il paesaggio costiero antropizzato [03:13] (Balzaretti 16, Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa).

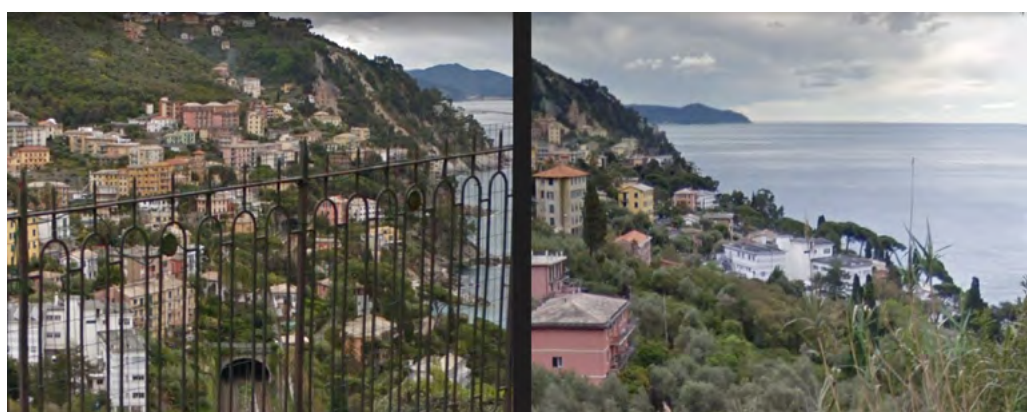


Fig. 3. Rifotografie dei fotogrammi (Fig. 2c e 2d) del film di Balzaretti (Google Street View, aprile 2019).

Attraverso la tecnica della rifotografia<sup>28</sup>, ossia l'atto di ripetere una foto nello stesso sito e sullo stesso soggetto dopo un rilevante lasso temporale, si è inoltre potuto osservare come appare oggi il paesaggio impresso sulla pellicola in 9,5 mm (fig. 3). Emerge come il processo di cementificazione si sia protratto nel

<sup>28</sup> Rose 2001.

corso degli ultimi sessant'anni con serie di edifici che si inerpicano sulle colline limitrofe a Zoagli, mentre le aree verdi nel paese sono state soffocate e sostituite da condomini. Nonostante queste significative differenze, quello che il cineamatore ha filmato era, di fatto, una trasformazione urbana e territoriale al suo culmine se non già nelle sue fasi terminali. Da qui la fascinazione per questo nuovo paesaggio della modernità.

Del film emerge inoltre la fruizione del territorio di una famiglia di turisti milanesi in Liguria. Significativa è l'attenzione dell'ingegnere Camillo Balzaretto verso le correnti icone del progresso<sup>29</sup>: cantieri, infrastrutture ferroviarie, gallerie, il cemento. Si sofferma sui condomini che punteggiano la costa, e dedica gran parte del film a un paesaggio che oggi si tenderebbe a vedere come un danno ambientale, e quindi a nascondere. La scelta della cornice al ritratto della moglie ricade appunto su Zoagli e non su un paesaggio "naturale". Si può quindi ipotizzare che il processo di cementificazione in atto non era percepito dal cineamatore come un danno ambientale o una veduta da censurare, bensì con accezione esteticamente positiva.

La testimonianza data dal film non rivela quindi solo una trasformazione territoriale in atto, ma fa emergere la sensibilità estetica e lo sguardo verso il territorio di un turista di fine anni Cinquanta. Inoltre, si svela una percezione del territorio e una fruizione dello spazio turistico *data-per-scontata*<sup>30</sup> dall'autore, che difficilmente sarebbe affiorata da testimonianze scritte.

I paesaggi di Balzaretto scompaiono nelle immagini contemporanee di Zoagli, considerati l'evidenza di un danno ambientale dalla sensibilità odierna. Il cineamatore non li percepisce come tali, e anzi dà per scontato che essi siano rappresentabili poiché icone della modernità. La percezione della cementificazione come danno ambientale o come simbolo di progresso ne influenza quindi la sua rappresentazione come paesaggio con determinate qualità estetiche in un trinomio "estetica-percezione-territorio". Dove il primo consiste nei canoni estetici di una società riguardo un determinato paesaggio, la seconda nella percezione che essa ha di fronte a un danno ambientale e la terza il rapporto che una determinata società ha con un determinato territorio. Al variare di un termine risulta l'inevitabile variazione degli altri due.

Come affiorato al convegno, queste traiettorie di indagine aprono a diverse tipologie di confronto sia sincroniche ai film di famiglia, sia diacroniche con il contemporaneo. Nel primo caso, si possono raffrontare simili immaginari costruiti dall'alto come quelli raffigurati nel cinema – come, ad esempio, nel film *La spiaggia* (Alberto Lattuada, 1954) – o attraverso le cartoline<sup>31</sup>. Del secondo caso, si può considerare un raffronto con le immagini condivise oggi nei *social networks*.

<sup>29</sup> Maggioli 2022, 113-138.

<sup>30</sup> dell'Agnese 2021.

<sup>31</sup> Per un approfondimento sull'estetica della modernità in cartoline e film di famiglia delle vacanze durante il "boom" economico cfr. Agnoletto, Bagnoli c.s.

Infine, un lavoro con queste caratteristiche può trovare possibilità di divulgazione anche esterne al mondo accademico. Basta pensare alle eventuali mostre fotografiche da allestire nei territori presi in esame e ai valori memoriali e culturali di cui si arricchirebbero. O alla possibilità di produzioni audiovisive di *recycle cinema*<sup>32</sup> di carattere saggistico o documentale da realizzarsi a partire dal materiale amatoriale selezionato.

### Bibliografia

- Agnoletto P. 2022, Il turismo attraverso lo sguardo del turista. I film di famiglia e la vacanza negli anni del “boom” economico italiano, «Annali del Turismo», anno XI, pp. 25-40, <<https://doi.org/10.20373/2283-3102/11.2022>> (ultimo accesso 1 agosto 2023).
- Agnoletto P., Bagnoli L. c.s., Conflitti ambientali e percezione sociale. Cartoline e filmati di famiglia nell'Italia industriale.
- Bertozzi M. 2012, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia.
- Bignante E. 2011, *Geografia e visuale. Strumenti e metodi*, Roma-Bari.
- Calvino I. 1963, *La speculazione edilizia*, Torino.
- Cati A. 2009, *Pellicole di ricordi. Film di famiglia e memorie private (1926-1942)*, Milano.
- Crang M. 2013, Representation – Reality, in P. Cloke, P. Crang, M. Goodwin (eds.) *Introducing Human Geographies*, London, 130-143.
- dell’Agnese E. 2021, *Ecocritical Geopolitics. Popular Culture and Environmental Discourse*, Oxon, New York.
- dell’Agnese E., Bagnoli L. 2004, *Modi e mode del turismo in Liguria. Da Giovanni Ruffini a Rick Steves*, Milano.
- dell’Agnese E., Rondinone A. 2011 (a cura di), *Cinema, ambiente e territorio*, Milano.
- Emmett R. S., Nye D. E. 2017, *The Environmental Humanities: A Critical Introduction*, Cambridge.
- Locatelli M. 2005, *Lo sguardo del cineturista: cinematografia amatoriale e pratiche di consumo turistico*, «Comunicazioni sociali», III, 553-560.
- Maggioli, M. 2022, Archivi, geografie e racconto, in G. Latini, M. Maggioli (a cura di), *Sguardi green: geografie, ambiente, culture visuali*, Roma, 113-138.
- Motrescu-Mayes A., Aasman S. 2019, *Amateur Media and Participatory Cultures: Film Video and Digital Media*. Abingdon Oxon.
- Odin R. 1999 (ed.), *Le cinéma amateur*, «Communications», LXVIII.
- Odin R. 1995 (sous la direction de), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Paris.
- Roberts L. 2012a, *Film, Mobility and Urban Space: A Cinematic Geography of Liverpool*, Liverpool.
- Roberts L. 2012b, Mapping Cultures: a Spatial Anthropology, in Roberts L. (ed.), *Mapping Cultures: Place, Practice, Performance*, Basingstoke, 1-25.
- Rose G. 2001, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Londra.
- Rose G. 2011, *Domesticating the archive: the case of family photography*, «Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia», I, 15-32.
- Sekula A. 1986, Reading an archive: photography between labour and capital, in P. Holland, J. Spence, S. Watney (eds.), *Photography/Politics Two*, London, 153-161.
- Simoni P. 2013, *Archivi filmici privati: la rappresentazione del quotidiano e gli home movies*, «Mediascapes Journal», II, 135-144.

<sup>32</sup> Bertozzi 2012.

- Simoni P. 2018, *Lost landscapes. Il cinema amatoriale e la città*, Torino.
- Simoni P., Torri G. 2011, Memories Can't Wait. Archiviare e valorizzare il cinema amatoriale, in G. Bursi, S. Venturini (eds.), *What Burns (Never) Returns. Lost and Found Films*, Pasian di Prato, 265-275.
- Tzanelli R. 2013, *Heritage and the Digital Era. Cinematic Tourism and the Activist Cause*, Abingdon-New York.
- Urry J., Larsen J. 2011, *The Tourist Gaze 3.0*, Los Angeles.
- Vitali S. 2007, Memorie, genealogie, identità, in L. Giuva, S. Vitali, I. Zanni Rosiello, *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Milano, 67-134.
- Zanini A. 2012, *Un secolo di turismo In Liguria. Dinamiche, percorsi, attori*, Milano.
- Zimmerman P. 1995, *Reel families: a Social History of the discourse on Amateur film*, Bloomington, Indianapolis.





# Trasformazioni ed interventi strutturali svelati dagli eventi sismici: il caso del terremoto Centro Italia 2016

YLENIA SARETTA  
*Università degli Studi di Padova*  
ylenia.saretta@phd.unipd.it

## *Abstract*

Vernacular architecture in Italian historical centers resulted from the juxtaposition of built units, based on inhabitants' needs which could vary over time. Typically, building materials were those available on site, and they were assembled according to an empirical determined "rule of thumb". Therefore, walls were often made of poor-quality masonry textures, on which timber floors simply rested. Over the centuries, the historical built environment has proved its weakness to seismic events, whose effects were prevented by adopting anti-seismic devices. In a recent past, reinforced concrete (r.c.) replaced those traditional solutions, according to the prescriptions passed in Italy at the end of the 20th century. R.c. structures replaced the original ones, emulating the aspects of vernacular architecture, but resulting in the complete modification of the structure. The paper aims at demonstrating how seismic events can disruptively unveil the hidden traces of tampering and transformations on historical buildings. The 2016 Central Italy earthquake proved the unfavorable effect of r.c. interventions on poor quality walls, as they increased the intrinsic vulnerability of traditional architecture, related to its structural conception. It is essential to identify the effect of some interventions to prevent those dramatic damage scenarios and the irreversible loss of the historical built environment.

## *Keywords*

Masonry historical buildings; seismic damage; vulnerability; transformations; structural interventions.

## *Introduzione*

La pelle superficiale di un edificio ne nasconde alla vista la sua sostanza materiale. L'edificio storico è un organismo unico, ma non unitario, a dispetto dell'apparenza: esso è esito di continue trasformazioni, legate alle mutevoli esigenze dei proprietari<sup>1</sup>. Nel corso della sua storia, una fabbrica edilizia può essere sopraelevata, ampliata o ridotta nel suo volume, modificata nei prospetti, alterandone la forometria, o negli spazi interni, spostando le pareti o ricostruendo i solai. A questo si aggiungono gli interventi di manutenzione, sia delle finiture che degli elementi portanti, per contrastare il degrado dell'edificio. Ancora più complesse sono le vicende di edifici in zona sismica: alle variazioni estetiche e funzionali si sommano i consolidamenti a scopo preventivo o le riparazioni delle porzioni danneggiate, con interventi strutturali mirati.

<sup>1</sup> Brogiolo, Cagnana 2012, 23.

Il comportamento sismico degli edifici dipende innanzitutto dalla qualità delle murature: se questa è buona, ossia pietre e mattoni sono assemblati lungo filari orizzontali, con giunti di malta sottili e garantendo la connessione tra i paramenti mediante diatoni, rispettando così la “regola dell’arte”, sono scongiurati fenomeni di disgregazione, e l’edificio sollecitato dall’azione sismica tenderà piuttosto a discretizzarsi in macro-blocchi. Questi sono porzioni di edificio con comportamento unitario che, se investiti da un’azione ortogonale al loro piano, tendono a ribaltare<sup>2</sup>. I macro-blocchi si individuano là dove è già presente una discontinuità: trasformazioni e manomissioni sono i fronti preferenziali di sviluppo delle lesioni<sup>3</sup> che il terremoto porta alla luce in modo dirompente. Tra queste trasformazioni spiccano quelle irrispettose della sostanza materiale preesistente, come accaduto con interventi di rinforzo strutturale messi in opera in un recente passato, dopo l’avvento del calcestruzzo armato (c.a.)<sup>4</sup>.

Il contributo presenta alcune situazioni di danno sismico indotte da trasformazioni architettoniche e strutturali su edifici in muratura di civile abitazione rilevate nell’area sismica del terremoto Centro Italia 2016. La presenza di lesioni consente di riconoscere le modificazioni subite dalle fabbriche. Saranno, quindi, discusse le modalità di danneggiamento legate a specifiche trasformazioni, raggruppandole in due macro-temi: i) alterazioni dell’organismo edilizio indotte da variazioni nella funzione e nella configurazione architettonica, in conseguenza dello sviluppo del tessuto urbano (ad es., intasamento di cellule originarie in una schiera, aggiunta di nuove unità abitative); ii) modificazioni, recenti o contemporanee, successive ad eventi sismici pregressi con consolidamento della fabbrica preesistente o riparazione del danno.

#### *A cosa servono gli interventi? Cenni sul comportamento degli edifici in muratura*

Le alterazioni strutturali che un edificio subisce nel corso della sua vita, indipendentemente dal fatto che siano dettate da ricostruzioni o riparazioni susseguenti a eventi traumatici eccezionali, o da interventi di ristrutturazione o rifunzionalizzazione, ne mutano profondamente l’equilibrio statico e la capacità di resistenza al sisma. La modificazione nel tempo dello schema strutturale resistente può coinvolgere i punti significativi di una struttura e alterare la distribuzione dei carichi<sup>5</sup>.

A ciò si aggiunge l’intrinseca debolezza dell’architettura vernacolare, a causa della povertà dei materiali da costruzione, tipicamente locali: l’uso di pietre tondeggianti, la mancanza di adeguata connessione tra i paramenti murari e di adesione delle malte, la presenza di vuoti all’interno del solido murario causano compagini murarie deboli, facilmente disgregabili sotto l’azione del sisma. Gli orizzontamenti lignei, flessibili e spesso in semplice appoggio, non riescono a ripartire uniformemente sulle quattro pareti della scatola muraria l’azione

<sup>2</sup> Giuffrè 1993.

<sup>3</sup> Doglioni 2005.

<sup>4</sup> Valluzzi 2016.

<sup>5</sup> Brogiolo, Cagnana 2012, 40.

sismica. Se le strutture orizzontali e verticali sono scarsamente collegate tra loro viene a mancare l'integrità strutturale, indispensabile affinché l'edificio possa contrastare l'azione del terremoto. Nonostante gli accorgimenti necessari ad ottenere il comportamento scatolare, ossia il collegamento tra le parti e l'irrigidimento dei solai, è comunque impossibile evitare che l'edificio ordinario si danneggi, anche se il danno accadrà in modo da consentire l'evacuazione dei residenti e da poter essere più facilmente riparabile.

Fin dall'antichità i mastri costruttori ben conoscevano, seppure empiricamente, le soluzioni tecniche per ridurre la propensione al danno sismico degli edifici<sup>6</sup>, ossia la loro vulnerabilità, grazie a presidi antisismici tradizionali e competenze costruttive specifiche convergenti nella "cultura sismica locale"<sup>7</sup>. Tale cultura si sviluppa in maniera più o meno coerente e adottando differenti soluzioni in ogni area sismica, in funzione di intensità e frequenza dei terremoti che la scuotono. Si tratta di accorgimenti semplici e compatibili con la struttura muraria, suggeriti dall'osservazione del comportamento degli edifici in occasione di eventi precedenti. Sui singoli edifici, per contrastare il ribaltamento fuori piano delle pareti, si usano quindi tiranti, contrafforti o ringrossi alla base delle pareti, mentre i cantonali realizzati con grandi conci migliorano l'ammorsamento tra pareti ortogonali e rinforzano le angolate. Gli archi di sbadachio a cavallo delle strade sfruttano la conformazione del tessuto urbano per contrastare l'azione sismica attivando la mutua collaborazione tra edifici adiacenti. Talvolta questi archi vengono edificati e resi abitabili, diventando dei volti.

#### *Gli interventi moderni in calcestruzzo armato*

Nel corso di tutto il XX secolo si dibatte sull'opportunità dell'utilizzo di materiali nuovi per intervenire sull'esistente, in particolare sull'uso del c.a. e dei materiali cementizi nelle pratiche di restauro<sup>8</sup>. Inoltre, le norme emanate per la progettazione di costruzioni in muratura a partire dagli anni Sessanta impongono il consolidamento delle strutture preesistenti, riscontrando nei materiali tradizionali l'incapacità di far fronte all'azione sismica. L'uso del c.a. e di tecnologie costruttive standardizzate prende il sopravvento sull'assemblaggio dei materiali del luogo, sicché la cultura sismica locale viene progressivamente a perdersi.

Il sisma che sconvolge il Friuli-Venezia Giulia nel 1976, determinando gravissimi danni al costruito storico in muratura, segna il superamento della concezione tradizionale: all'indomani del terremoto vengono adottati documenti tecnici<sup>9</sup> per la ricostruzione dei paesi colpiti, mirando a standardizzare il processo di ricostruzione e consolidamento. L'impulso normativo, associato anche alle prime forme di schedatura del danno sismico, fa da scuola nella risposta agli eventi successivi, come quello del 1979 di Norcia, o del 1980 in Ir-

<sup>6</sup> Arrighetti et al. 2022; Dessales, Tricoche 2017.

<sup>7</sup> Ferrigni 2015, 3.

<sup>8</sup> Aveta 2000, 43.

<sup>9</sup> Si veda, ad esempio, il documento tecnico n. 2 "Raccomandazioni per la riparazione strutturale degli edifici in muratura", allegato alla Legge Regionale n. 30/1977 emanata dalla Regione Friuli-Venezia Giulia.

pinia. Queste prescrizioni impongono l'uso pervasivo del c.a. per intervenire nella ricostruzione o nel consolidamento<sup>10</sup>. Si richiede di iniettare le murature con boiacche cementizie, o di rivestire gli edifici con intonaci cementizi armati con una rete elettrosaldata in acciaio. Le volte vengono consolidate con cappe armate, mentre solai e coperture lignee vengono sostituiti da strutture piane, realizzate con travetti prefabbricati in c.a. ed elementi di alleggerimento in laterizio, collegate alle murature mediante cordoli in c.a., ricavati incidendo le murature. In altri casi gli edifici vengono sventrati, mantenendo il fronte stradale con i caratteri e i materiali tradizionali, mentre la parte retrostante viene completamente ricostruita con una struttura portante in c.a. L'architettura locale sopravvive al massimo nei caratteri formali, emulandoli con materiali nuovi: è il caso dei solai in travetti prefabbricati che imitano gli elementi in legno, o dei cantonali e degli elementi decorativi in pietra che emergono dall'intonaco armato.

Nei documenti, vengono fornite poche specifiche per una corretta esecuzione degli interventi, ricercando la celerità del processo di ricostruzione dei luoghi colpiti: non è previsto di progettare caso per caso, né tantomeno di valutare la fattibilità degli interventi su ogni edificio. Non viene nemmeno prestata attenzione alla qualità dei materiali impiegati. Gli interventi sono gli stessi per tutte le unità, salvo la resa della specifica configurazione di facciata, che si cerca di mantenere inalterata rispetto all'assetto precedente al sisma.

Di fatto queste pratiche, adottate poi anche in altre aree sismiche d'Italia, hanno trasformato l'architettura vernacolare, ibridizzandone la struttura che non risponde più alla concezione originaria: i terremoti degli ultimi vent'anni (Umbria-Marche 1997, L'Aquila 2009 e soprattutto, Centro Italia 2016), hanno evidenziato le contraddizioni insite nell'edificio alterato<sup>11</sup>.

### *Evidenze empiriche sul comportamento di edifici con trasformazioni architettoniche e strutturali*

Quanto vuole essere reso invisibile da un intonaco o da false finiture viene in realtà svelato dal terremoto. Ne sono una prova le evidenze emerse all'indomani del sisma Centro Italia 2016, che ha colpito 140 comuni dislocati tra le regioni Marche, Umbria, Abruzzo e Lazio. Lo sciame sismico è iniziato con una violenta scossa il 24 agosto 2016 ed è proseguito per mesi con eventi molto forti il 26 e il 30 ottobre 2016 e il 18 gennaio 2017. Sono di seguito discusse alcune forme di danno ricorrente che sottolineano la dirompenza del sisma nello svelare le trasformazioni subite dagli organismi edilizi nel corso del tempo.

#### *Trasformazioni della configurazione architettonica e urbana*

L'alterazione delle funzioni degli ambienti può portare all'apertura o al tamponamento di porte e finestre, oppure alla realizzazione di canne fumarie all'interno dello spessore murario, spesso collegate con la nicchia del caminet-

<sup>10</sup> Sbrogiò et al. 2023.

<sup>11</sup> Graziani et al. 2019; Saretta et al. 2021.



Fig. 1. a) Danno per trasformazioni della configurazione architettonica: disgregazione della muratura per presenza di canna fumaria (edificio sito in Nocria di Castelsantangelo sul Nera, MC) b) e camino murato (Pievobovigliana di Valfornace, MC) (da Saretta et al. 2020, fig. 1); c) caduta dell'intonaco e lesioni in corrispondenza di apertura tamponata (Caldarola, MC) (foto ed elaborazioni autore).

to. Come è possibile vedere nella figura riportata (fig. 1a), la muratura si disgrega in corrispondenza dell'assottigliamento del paramento che ospita il camino, mettendone in luce la presenza. L'operazione contraria di chiusura di un camino non più in uso lascia un fronte di discontinuità, poiché il tamponamento non si lega al muro preesistente (fig. 1b): come osservabile, il danno non è solo legato alla presenza del caminetto, ma anche alla scadente qualità muraria del pannello, composto da due paramenti in semplice accostamento.

La riorganizzazione delle aperture si riscontra sovente negli edifici storici: si leggono, allora, portali che vengono spostati o ridotti in finestre. In corrispondenza delle tamponature, l'intonaco spesso cade e viene rimarcata la discontinuità tra la cornice della precedente apertura e il pannello di intasamento (fig. 1c). L'apertura tamponata è, quindi, uno dei fronti preferenziali lungo il quale si sviluppano lesioni che innescano meccanismi di ribaltamento delle pareti o danni nel piano.

L'evoluzione del tessuto urbano può essere dedotta dalle unità abitative: anche dalla sola conformazione delle aperture, si può intuire quali unità sono originarie, quali aggiunte per intasamento delle preesistenti, quali inserite po-



Fig. 2. Danno per trasformazioni della configurazione urbana: a) martellamento tra unità adiacenti e lesioni nel cantonale annegato sotto l'intonaco (Camerino, MC); b) ribaltamento di facciata non ammortata di unità di intasamento (Noceria di Castelsantangelo sul Nera, MC) (foto ed elaborazioni autore).



stume alle estremità di una schiera. Se le unità non sono tra loro adeguatamente ammortate, il sisma ne rivela direttamente il rapporto. Si leggono, così, i cantonali al di sotto dell'intonaco e le unità in adiacenza, ossia aggiunte in una seconda fase dello sviluppo del tessuto urbano, oppure si sviluppano fenomeni di martellamento, per cui le due unità, se non collegate tra loro, sono libere di oscillare indipendentemente sotto l'azione sismica, con il conseguente sviluppo di lesioni nel fronte di contatto tra le stesse (fig. 2a). Nelle cellule di intasamento, la facciata è perlopiù scarsamente collegata alle facciate delle unità adiacenti, ciò che ne facilita il ribaltamento nella sua interezza (fig. 2b) o in una porzione. La rigidità dell'elemento che ribalta è ancora una volta dettata dalla compattezza della muratura.



Fig. 3. Danno per interventi strutturali su murature non rinforzate: a) disagregazione e ribaltamento della parete per irrigidimento della copertura (Castelluccio di Norcia, PG) (da Saretta et al. 2020, fig. 1); b) scorrimento del solaio irrigidito (Pieve Torina, MC) (foto ed elaborazioni autore).



*Interventi con materiali moderni*

Come discusso in precedenza, le soluzioni di intervento per edifici di civile abitazione proposte all'indomani degli eventi sismici dei tardi anni Settanta, si basavano sull'uso di materiali moderni, come il c.a., le malte cementizie e i blocchi in laterizio. Questi interventi recenti sono spesso celati e non riconoscibili dall'esterno, ma in questo caso più che mai, il sisma sa mostrarne l'inefficacia nel perseguire il comportamento scatolare. Gli interventi che hanno mostrato gli esiti più devastanti in seguito ai più recenti eventi sismici sono la sostituzione degli orizzontamenti accompagnata dall'inserimento di cordoli in c.a., volti al presunto collegamento tra i nuovi solai e coperture e la muratura preesistente. Se quest'ultima non è stata adeguatamente rinforzata, si disgrega a causa dell'aumento di peso e rigidità apportati dai nuovi elementi. Anche l'inadeguata progettazione dei dettagli costruttivi e l'assenza di un collegamento opportuno tra le parti è causa di danni irreversibili. Talvolta si osserva la sola disgregazione del paramento esterno, tali altre la perdita parziale o completa del solido murario. Gli orizzontamenti risultano per nulla danneggiati e sostenuti dai pochi brandelli murari rimasti in piedi (fig. 3a); nei casi più estremi, sono invece collassati al di sopra delle murature. Interventi più compatibili, come la sostituzione dei vecchi elementi lignei con nuove travi, possono portare comunque a simili esiti. Nei casi meno gravi, è possibile riconoscere la presenza di un solaio rigido se si rilevano lesioni orizzontali all'interfaccia tra compagine muraria e orizzontamenti (fig. 3b).

In alcuni casi si legge il tentativo di rinforzare contestualmente anche le murature, ma la realizzazione di intonaci armati dal solo lato interno delle murature, per evitare di intaccare l'aspetto originario del paramento esterno, non riduce la portata dal danno (fig. 4a). Non è infrequente l'uso di ricostruzioni di alcuni livelli dell'edificio o di pannelli murari con materiali differenti: questo causa la presenza di porzioni con differente peso e rigidità, seppure non incompatibile come l'uso del c.a., con il conseguente danneggiamento all'interfaccia, sino al collasso della porzione più debole.

A volte, i mattoni possono essere utilizzati per un presunto rinforzo delle murature dall'interno, creando delle rifodere in blocchi forati di recente produzione che, di fatto, sollevano la muratura originaria dal suo compito portante e si sostituiscono nel ruolo strutturale. Se la rifodera non viene opportunamente collegata alla muratura preesistente, questa si configura come un nuovo paramento murario, perlopiù sconnesso, con la conseguente disgregazione del paramento lapideo esterno (fig. 4b).

Come emerge in modo evidente da questo, seppur ridotto, repertorio di quadri di danno, il sisma ha mostrato l'inadeguatezza dei materiali moderni nel consolidamento di edifici esistenti, a causa della loro incompatibilità con quelli tradizionali, che vengono sgravati dalla loro funzione originaria e rimangono a pura memoria storica. Questi interventi non sono stati, quindi, in grado né di ridurre la vulnerabilità degli edifici, con la perdita definitiva del loro valore storico-culturale e del tessuto urbano del centro storico, né tantomeno – e cosa ancor più grave – di ridurre il numero di vittime.



Fig. 4. Danno per interventi strutturali su murature non rinforzate: a) disgregazione e ribaltamento della parete per irrigidimento della copertura (Nocelleto di Castelsantangelo sul Nera, MC); b) scorrimento del solaio irrigidito (Campi Alto di Norcia) (foto ed elaborazioni autore).

### *Quali possibili strategie: conclusioni*

Nonostante la ripetuta attività sismica nell'area del Centro Italia, le comunità più radicate hanno voluto rimanere nei loro luoghi; questo comporta la necessità di coesistere con i terremoti, cercando di sviluppare via via misure preventive che, come si è dimostrato, sono mutate con il progresso tecnologico. Oggi si è arrivati alla necessità estrema di ripensare questi edifici, anche nell'ottica della sostenibilità del processo costruttivo, cercando di tornare al rispetto dell'ambiente naturale. Per mettere a punto delle strategie finalizzate a mitigare gli scenari di danno a cui si assiste ogni volta che un terremoto scuote la penisola serve forse rivalutare le tecniche antiche di consolidamento per garantire una continuità nel comportamento originario delle fabbriche, seguendo la logica strutturale degli antichi costruttori.

La conoscenza degli edifici da proteggere e la consapevolezza di quali fattori possono esacerbare il danno, tra cui anche gli interventi strutturali inadeguati, sono imprescindibili per ridurre efficacemente il rischio sismico. Si è visto che è necessario ricostruire tutte le trasformazioni subite dagli edifici, ossia la loro sequenza storica quale risultato delle alterazioni funzionali e geometriche per aggiunta o sottrazione di parti, dell'impiego di differenti tecnologie costruttive e di interventi di consolidamento. Lungo questi fronti di discontinuità si insinua il danno e lì bisogna agire preventivamente. Solo con un'azione sistematica è possibile valutare le condizioni di rischio in rapporto ad un evento sismico futuro.

A livello di intero centro storico, l'analisi preliminare può avvenire in modo rapido, così da individuare gli edifici più vulnerabili che richiedono un maggior livello di approfondimento. Chi scrive, infatti, nella sua ricerca di dottorato, sta mettendo a punto uno strumento schedografico, utile per raccogliere i dati relativi al danno e alla vulnerabilità di edifici in muratura all'interno dei centri storici, con particolare attenzione nei confronti di interventi e trasformazioni subiti dai fabbricati e dei meccanismi di danno a questi connessi. Solo raccogliendo le osservazioni e plasmando la scheda sulla base di quanto accaduto, sarà possibile utilizzare la stessa come strumento predittivo, prima che un nuovo sisma accada, così da individuare gli edifici che necessitano di ulteriori consolidamenti finalizzati alla riduzione della vulnerabilità.

Si è potuto ampiamente osservare che, nonostante sia un fenomeno naturale di poco conto, perché raro e di portata limitata, quando il terremoto interagisce con l'ambiente antropizzato causa ferite profonde sulla popolazione e sui tessuti urbani, sociali, economici e culturali, che la ricerca e i tecnici sono chiamati a prevenire. La ricerca e gli enti deputati alla prevenzione devono, dunque, compiere il massimo sforzo per evitare i lutti e le perdite che succedono ad ogni terremoto.

### *Ringraziamenti*

Si desidera ringraziare il responsabile scientifico della ricerca, Prof.ssa Maria Rosa Valluzzi, e il Dott. Luca Sbrogiò per l'aiuto durante i sopralluoghi nell'area sismica e per i consigli nella stesura del testo.

### Bibliografia

- Arrighetti A., Razzante V., Dessales H. 2022, *Archaeology and earthquakes in Siena (Italy). Preliminary results from the survey of the historical buildings in the Terzo di Città*, «Restauro Architettonico», 30(1), 14-31.
- Aveta A. 2000, Tecniche tradizionali o moderne nel restauro architettonico: alcune riflessioni, in S. Casiello (a cura di), *Restauro dalla teoria alla prassi*, Napoli, 42-53.
- Brogiolo G. P., Cagnana A. 2012, *Archeologia dell'architettura: Metodi e interpretazioni*, Firenze.
- Dessales H., Tricoche A., 2018, *Un database per studiare le riparazioni post-sismiche*, «Archeologia dell'Architettura», XXIII, 19-24.
- Dogliani F. 2005, Processi di trasformazione e forme di vulnerabilità, in D. Fiorani, D. Esposito (a cura di), *Tecniche costruttive dell'edilizia storica: conoscere per conservare*, Roma, 219-231.
- Ferrigni F. 2015, Vernacular architecture: A paradigm of the local seismic culture, in M. Correia, P. B. Lourenco, H. Varum (eds.), *Seismic retrofitting: Learning from vernacular architecture*, Londra, 3-9.
- Giuffrè A. 1993, *Sicurezza e conservazione dei centri storici. Il caso Ortigia*, Roma-Bari.
- Graziani L., del Mese S., Tertulliani A., Arcoraci L., Maramai A., Rossi A. 2019, *Investigation on damage progression during the 2016–2017 seismic sequence in Central Italy using the European Macroseismic Scale (EMS-98)*, «Bulletin of Earthquake Engineering», 17(10), 5535-5558.
- Saretta Y., Sbrogiò L., Molinari F., Vettore M., Valluzzi, M. R. 2020, *Proposta di un nuovo strumento multilivello per la valutazione del danno e della vulnerabilità a scala urbana: La procedura MUSE-DV masonry per la valutazione empirica del comportamento di edifici consolidati*, «Progettazione Sismica», 12(01), 5-30.
- Saretta Y., Sbrogiò L., Valluzzi M. R. 2021, *Seismic response of masonry buildings in historical centres struck by the 2016 Central Italy earthquake. Calibration of a vulnerability model for strengthened conditions*, «Construction and Building Materials», 299, 123911.
- Sbrogiò L., Saretta Y., Valluzzi M. R. 2023, *Empirical Performance Levels of Strengthened Masonry Buildings Struck by the 2016 Central Italy Earthquake: Proposal of a New Taxonomy*, «International Journal of Architectural Heritage», 17(07), 1017-1042.
- Valluzzi M. R. 2016, *Challenges and perspectives for the protection of masonry structures in historic centers: The role of innovative materials and techniques*, «RILEM Technical Letters», 1, 45–49.



## **SESSIONE VII**

### **Ai margini: realtà celate e storie alternative**



# Sotto la superficie: il sistema di smaltimento delle acque di Verona romana

ELIANA BRIDI

Università degli Studi di Padova  
eliana.bridi@phd.unipd.it

## *Abstract*

In the years following its foundation as a *municipium*, the city of Verona was provided with canalizations and *cloacae* for the disposal of water, as attested by the inscription recovered at Porta Leoni. However, surprisingly, little attention has been paid to the urban sewage system so far.

The aim of this contribution is to examine the evidence related to the wastewater management of the city, through the analysis of insights drawn from the available literature, archive documents, and data provided by the numerous archaeological investigations carried out from the 19th century to the present day. The object of this study will be, firstly, the reconstruction of the extension and functioning of the urban sewer network. The contribution will then focus on the dimensional, material, and constructive aspects of the conduits. The analysis provides important data on the urban structure of Roman Verona and on the technical skills of Roman engineers.

## *Keywords*

Roman Verona; wastewater management; *cloacae*; building techniques.

## *Introduzione: problemi di invisibilità*

La gestione delle acque reflue ha da sempre costituito un elemento essenziale per il funzionamento di una città e per il benessere dei suoi cittadini, che si è tradotto nella costruzione di sistemi invisibili di canalizzazioni sotterranee, nascoste sotto le strade e sotto i pavimenti delle case e degli edifici.

Soprattutto con l'età romana, la rete di smaltimento delle acque risponde a una precisa pianificazione, che ha luogo al momento della definizione di strade e isolati. Ogni rete si compone di collettori di vari ordini di grandezza, a seconda dell'area servita e della portata. In base alla classificazione di Riera<sup>1</sup>, tali collettori possono essere suddivisi in condotti di primo e secondo ordine, che servono contesti insediativi o produttivi circoscritti, e di terzo ordine, vale a dire i rami principali della rete fognaria, che seguono i tracciati delle strade urbane e raccolgono sia le acque convogliate dai condotti minori sia, mediante tombini e caditoie, le acque che scorrono sulle strade. Talvolta, un collettore terminale raccoglie più canalizzazioni di terzo ordine, costituendo così il quarto ordine.

<sup>1</sup> Riera 2014, 14-19 e fig. 7.



La progettazione della rete fognaria di Verona risale al momento della fondazione del *municipium*, attorno al 49 a.C., quando il nucleo insediativo sorto già nell'Età del Ferro sul colle di S. Pietro venne abbandonato e un nuovo impianto urbano venne strutturato entro l'ansa dell'Adige<sup>2</sup>.

Dell'evento fondativo si ha memoria in un'iscrizione (CIL V, 3434)<sup>3</sup> posta sulla porta urbana sud-orientale, oggi nota come Porta Leoni. Tale iscrizione commemora l'atto di costituzione del nucleo urbano e la realizzazione, da parte dei quattuorviri, delle mura, delle porte e delle cloache.

L'esistenza della rete fognaria è poi attestata dal rinvenimento di tratti di condotti di scarico di varie dimensioni, molti dei quali individuati a fine Ottocento, nel corso dei lavori per la costruzione dei nuovi argini dell'Adige; altri tratti furono messi in luce nel secolo successivo, in particolare a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, grazie alle attività condotte dalla Soprintendenza e ai numerosi interventi archeologici connessi alla posa dei sottoservizi moderni.

A partire dalle evidenze note, l'obiettivo di questo lavoro è quello di provare a tracciare un quadro di sintesi dell'impianto di smaltimento delle acque di Verona e di comprenderne estensione, articolazione e funzionamento. Sono tuttavia emerse alcune problematiche, che potremmo definire "di invisibilità", che ostacolano questa disamina e, soprattutto, amplificano la perdita di dati che il trascorrere del tempo già di per sé comporta.

Innanzitutto, nell'ambito delle ricerche dedicate alla città, lo studio complessivo della rete fognaria di Verona romana appare relegato ai margini, in favore di aspetti senz'altro più spettacolari, come ad esempio l'architettura dei grandi monumenti pubblici. Ad oggi non esiste infatti alcuno studio sistematico che affronti il tema della gestione delle acque reflue.

Inoltre, parte dei dati è desunta da una letteratura piuttosto datata, che restituisce informazioni spesso parziali: ad esempio, non sono molte le notizie sui condotti fognari corredate di dati dimensionali e tecnico-costruttivi, o da quote assolute utili a ricostruire le pendenze e le direzioni di smaltimento. Sono lacune difficilmente colmabili tramite un'analisi autoptica delle strutture, poiché la maggior parte di esse è stata rinterrata o non è ad oggi più visibile. Un ulteriore problema è costituito dal fatto che ciò che è stato pubblicato rappresenta solo una fetta di ciò che è stato effettivamente scavato e in qualche modo documentato: parte del materiale è infatti ancora inedita.

Si genera così una sovrapposizione di invisibilità: strutture che, per loro natura, sono nascoste sotto la superficie vengono rese ancora più invisibili da una documentazione carente e dallo scarso interesse storico-archeologico a loro rivolto, pur costituendo, in antico, un elemento indispensabile per la città e i suoi abitanti.

<sup>2</sup> Cavalieri Manasse 2003, 21-29.

<sup>3</sup> L'iscrizione, già parzialmente nota agli antiquari del Rinascimento, venne integralmente messa in luce nel corso di lavori di restauro condotti presso Porta Leoni alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso (Forlati Tamaro 1965, 25-27). Cfr. anche Zaccaria 2018, 44.

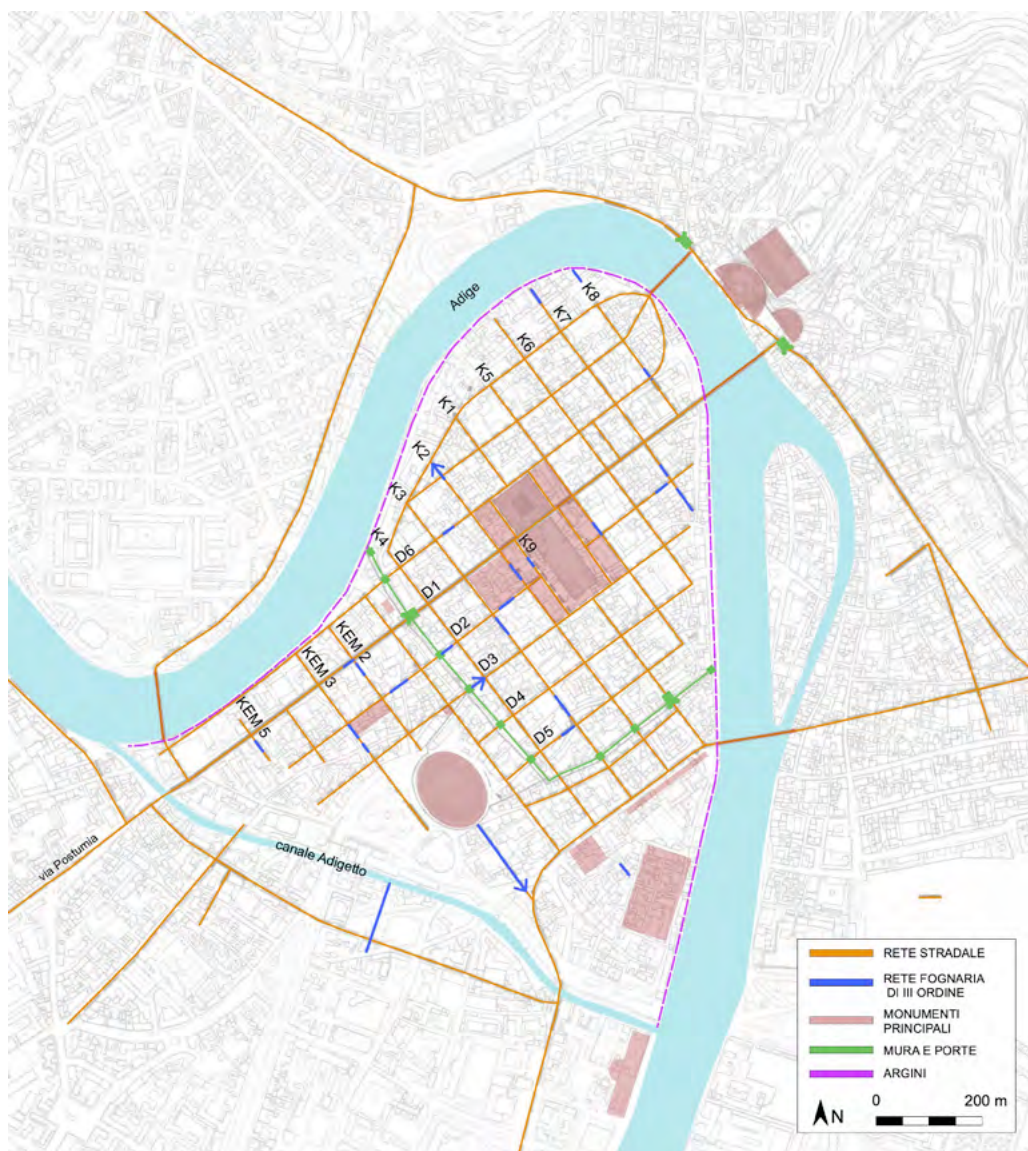


Fig. 1. La rete fognaria di Verona: distribuzione dei condotti di terzo ordine (in blu) in rapporto alla rete stradale (in arancione). Le frecce in blu indicano la pendenza del condotto, se nota (elaborazione autore).

### *Estensione e funzionamento della rete fognaria*

Nonostante la frammentarietà dei dati, si è cercato di definire l'estensione della rete fognaria, attraverso l'analisi della distribuzione dei condotti di terzo ordine ad oggi noti (fig. 1)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Il contributo si focalizza principalmente sulla ricostruzione dei condotti di terzo ordine, ovvero l'ossatura del sistema, poiché forniscono informazioni storico-archeologiche di più ampio respiro, in quanto legati a momenti chiave della storia architettonica e urbanistica della città. Disporre di un quadro completo dei condotti di primo e secondo ordine risulta invece più complesso, principalmente per due motivi: in primo luogo, la marginalità della tematica nella pur ampia letteratura dedicata a Verona romana; in secondo luogo, si tratta di canalizzazioni soggette a rifacimenti e ricostruzioni da parte dei singoli privati, dunque più difficili da tracciare in maniera compiuta e organica. Più articolati e meglio noti (Bolla 2012, 36-37; Bolla 2016, 19-20 e bibliografia precedente) sono i sistemi di primo e secondo ordine adottati negli edifici a

Emerge, innanzitutto, come la rete di smaltimento, al pari di quella stradale, non si estendesse solo all'interno della cinta tardo-repubblicana, ma anche al suo esterno, nella porzione compresa tra le mura e l'Adigetto. Del resto, la presenza, nel settore extra-muraneo, di un'area organicamente strutturata e integrata alla città anche da un punto di vista giuridico e amministrativo è già stata suggerita in letteratura<sup>5</sup>, come pure il ruolo prettamente politico e simbolico, più che difensivo, delle mura veronesi<sup>6</sup>. Ciò indicherebbe come la rete fognaria venne verosimilmente prevista già dal momento della fondazione del *municipium* anche in questa parte di città<sup>7</sup>.

Si osserva una pressoché totale corrispondenza tra l'impianto regolare della rete stradale e quello della rete fognaria di terzo ordine<sup>8</sup>, per la quale si stima, nel settore compreso tra l'ansa del fiume e l'Adigetto, una lunghezza complessiva attorno ai 16 km, pari a circa 11 miglia romane. Le cloache sotterranee erano poste, come di consueto, sotto i *kardines* e i decumani urbani – in prevalenza lungo l'asse stradale<sup>9</sup> –, sostanzialmente per due motivi: innanzitutto, l'impianto fognario venne costruito, come detto, assieme alle principali infrastrutture della città di nuova fondazione e dunque, secondo una logica sequenza del lavoro, predisposto al momento della realizzazione degli assi viari. In secondo luogo, le cloache richiedevano routinarie operazioni di manutenzione e pulizia, che risultavano possibili solo qualora esse si trovassero su suolo pubblico<sup>10</sup>.

Più complicato risulta definire il funzionamento complessivo del sistema di smaltimento, in assenza di una raccolta sistematica di tutte le quote e le pendenze dei collettori e di dati puntuali circa l'assetto geomorfologico e altimetrico della città in epoca romana. Le quote più alte in epoca romana si riscontrano nel settore occidentale della città, registrando così una lieve pendenza da ovest a est<sup>11</sup>: è plausibile che nella scelta dell'area per la costruzione del *municipium* abbia influito il leggero pendio che avrebbe agevolato lo scolo delle acque di

cielo aperto, come il teatro e l'anfiteatro, in cui il problema di gestione e smaltimento delle acque doveva essere particolarmente sentito.

<sup>5</sup> Cavalieri Manasse 2018, 74-75; Bruno 2019, 155.

<sup>6</sup> Il dato è suggerito, ad esempio, dalle modalità di sviluppo dell'edilizia privata, cfr. Cavalieri Manasse, Bruno 2003, 47-48.

<sup>7</sup> Secondo G. Cavalieri Manasse, il settore occidentale extra-muraneo potrebbe addirittura costituire il punto da cui furono calcolate le pendenze dell'intero sistema fognario, essendo l'area a maggior altimetria entro l'ansa (Cavalieri Manasse 2018, 75).

<sup>8</sup> Rispetto alla totalità degli assi viari noti, la presenza di un sottostante condotto fognario è documentata per oltre la metà di essi.

<sup>9</sup> Costituisce un'eccezione, ad esempio, il condotto a servizio del *kardo* 3, leggermente dislocato rispetto all'asse stradale.

<sup>10</sup> Furlan 2022.

<sup>11</sup> Lo dimostrano alcune quote assolute misurate in più punti della città che, seppur non sempre riferibili a livelli naturali, possono tuttavia essere abbastanza indicative di una pendenza da ovest a est. Quote del settore ovest e sud-ovest dell'ansa: la zona dell'Arco dei Gavi è a 59,7 m s.l.m.; il livello di ghiaie sterili in corso Cavour 42 è a 58,29-34 m s.l.m.; i basoli della via Postumia in corso Cavour, poco fuori Porta Borsari, sono a 57,29 m s.l.m. Quote del settore centrale dell'ansa: in via Quattro Spade 18, via Catullo 16 e corso Porta Borsari 32, lo sterile, costituito da ghiaie, è a 56,6 m circa s.l.m.; i basoli del decumano 3 intercettati in via Mazzini sono a 56,42 m s.l.m.; la piazza forense è a 55,30-45 m s.l.m.; i basoli del *kardo* 2 visti in via Leoncino 10 sono a 54,13-32 m s.l.m. Quote del settore est e nord-est dell'ansa: i basoli del decumano 3 visti in piazza Viviani sono a 54,67-82 m s.l.m.; basoli della via Claudia Augusta visti in via Cappelletta 3 alla quota di 55,4 m s.l.m. La pendenza ovest-est spiegherebbe anche l'intervento di età claudia di rialzo del piano intramuraneo della Postumia. Tale sopraelevazione si rese necessaria, secondo G. Cavalieri Manasse, per rallentare e contenere le acque meteoriche che, in caso di forti piogge, allagavano la piazza forense (Cavalieri Manasse 2019, 60; Bruno, Cavalieri Manasse 2021, 48, 56).



Fig. 2. Punto di innesto di un fognolo laterale all'interno del collettore sotto il *kardo* 5 (da Bolla 2014, fig. 22).

superficie, a loro volta convogliate nei condotti interrati. La posizione del centro romano, delimitato dall'ansa dell'Adige su tre lati, dovette semplificare molto il problema dello scarico delle acque, che venivano convogliate direttamente nel fiume, come confermano i pochi dati relativi alle pendenze dei condotti di cui si dispone. Gran parte dell'ansa era dotata di poderosi argini per regolamentare l'andamento del fiume e proteggere l'area interna dalle esondazioni. Anche la loro costruzione risale al momento della strutturazione dell'impianto in destra Adige<sup>12</sup> ed è verosimile quindi immaginare che lungo questi argini fossero previsti punti di sfogo delle cloache, come si osserva in altri centri dove la rete di smaltimento è meglio preservata<sup>13</sup>. Inoltre, sembra che anche il lato sud-occidentale fosse delimitato da un canale artificiale realizzato sfruttando in parte un antico alveo dell'Adige<sup>14</sup> e anch'esso verosimilmente sfruttato per lo scarico delle acque.

I condotti di terzo ordine ricevevano le acque bianche di superficie e quelle nere raccolte dai singoli contesti pubblici, abitativi, artigianali, produttivi. In alcuni casi, è stato possibile osservare le modalità di innesto dei fognoli minori nelle cloache. Ad esempio, il tratto di fognatura rinvenuto sotto l'odierna via Dante,

<sup>12</sup> Cavalieri Manasse 2003, 24-25. Alcuni tratti delle strutture di arginatura sono stati individuati in regaste Orto, lungadige Battello, piazza Broilo, piazza Vescovado (Franzoni 1975, 116, 121, 125).

<sup>13</sup> Esempio in tal senso è il caso di Mérida (Acero Pérez 2018, 169-171 e fig. 79).

<sup>14</sup> Il canale venne interrato dopo l'alluvione del 1882 (Bruno, Cavalieri Manasse 2019, 207-208).

che ricalca grossomodo l'antico *kardo* 5, mostra, in corrispondenza dell'imposta della volta, un'apertura rettangolare regolare, da interpretare come punto di contatto tra i due condotti (fig. 2). Allo stesso modo, la cloaca sottoposta al *kardo* 3 presentava, all'altezza dell'attacco della volta, sia a destra che a sinistra, una serie di aperture poste a distanze irregolari tramite cui i fognoli provenienti dagli *ambitus* e dalle case affacciate sulla via scaricavano le acque<sup>15</sup>. L'espedito di porre l'innesto all'altezza dell'imposta della volta, attestato ad esempio anche a Trento<sup>16</sup>, Pavia<sup>17</sup> e Aquileia<sup>18</sup>, era frequentemente adottato in quanto favoriva efficacemente il deflusso delle acque impedendo che, in caso di un eccesso di acqua nel collettore principale, questa risalisse verso la canaletta minore.

In questo quadro, risulta anomala una canaletta con copertura piana messa in luce in piazzetta SS. Apostoli; parallela al lato nord-occidentale del secondo *kardo* extra-muraneo e posta lungo un porticato che si affacciava sulla strada, aveva altezza di 0,7 m e larghezza di 0,5 m. Tali dimensioni, inferiori rispetto alle cloache di terzo ordine ma maggiori di quelle dei fognoli secondari, e la sua posizione marginale rispetto alla strada, potrebbero suggerire, in via ipotetica, che essa scaricasse le acque in un sottostante collettore di terzo ordine o che il *kardo* fosse dotato di un ulteriore condotto, del tutto simile, situato sul lato opposto.

Un'ultima osservazione riguarda il decumano massimo, la via Postumia: secondo un'ipotesi sviluppata in letteratura<sup>19</sup> a partire dall'assenza di evidenze archeologiche, il percorso intramurale della via non sarebbe stato dotato di un condotto fognario. Infatti, indagini condotte anche in anni recenti<sup>20</sup> in alcuni tratti del decumano non hanno mai intercettato la sottostante cloaca, posta forse a un livello non raggiunto dagli scavi. L'esistenza di un condotto potrebbe tuttavia essere suggerita da alcuni indizi indiretti: tra questi, il rinvenimento, nell'area del *Capitolium*, di un fognolo che raccoglieva le acque provenienti dal settore orientale della terrazza del tempio, collegato ad uno analogo proveniente invece dalla parte occidentale; i due condotti, unendosi, scendevano in direzione del Foro, e dunque della Postumia, per immettersi nella rete fognaria principale<sup>21</sup>. Inoltre, nel tratto extra-muraneo della Postumia, sono stati individuati sia condotti posti ai lati della via, sia canalette minori provenienti dai *kardines* laterali, con pendenza verso il centro della strada<sup>22</sup>, che portano ad ipotizzare l'esistenza di una cloaca sottostante, le cui tracce potrebbero essere state obliterate dalla costruzione della fogna moderna. Sembra difficile pensare che esistesse un collettore fognario solo a servizio del tratto extra-muraneo della strada e non di quello interno, a maggior ragione se si considera che la strada, inaugurata nel 148 a.C., dovette verosimilmente essere oggetto di migliorie nel momento in cui venne progettato il nuovo impianto urbano entro l'ansa.

<sup>15</sup> Cavalieri Manasse 1985, 36.

<sup>16</sup> Bassi 1997.

<sup>17</sup> Tomaselli 1978, 39.

<sup>18</sup> Buora et al. 2018.

<sup>19</sup> Cavalieri Manasse 2019, 60.

<sup>20</sup> Cfr. Bruno 2019.

<sup>21</sup> Cavalieri Manasse 2008, 86.

<sup>22</sup> Archivio SABAP, via Cavour, 1997.

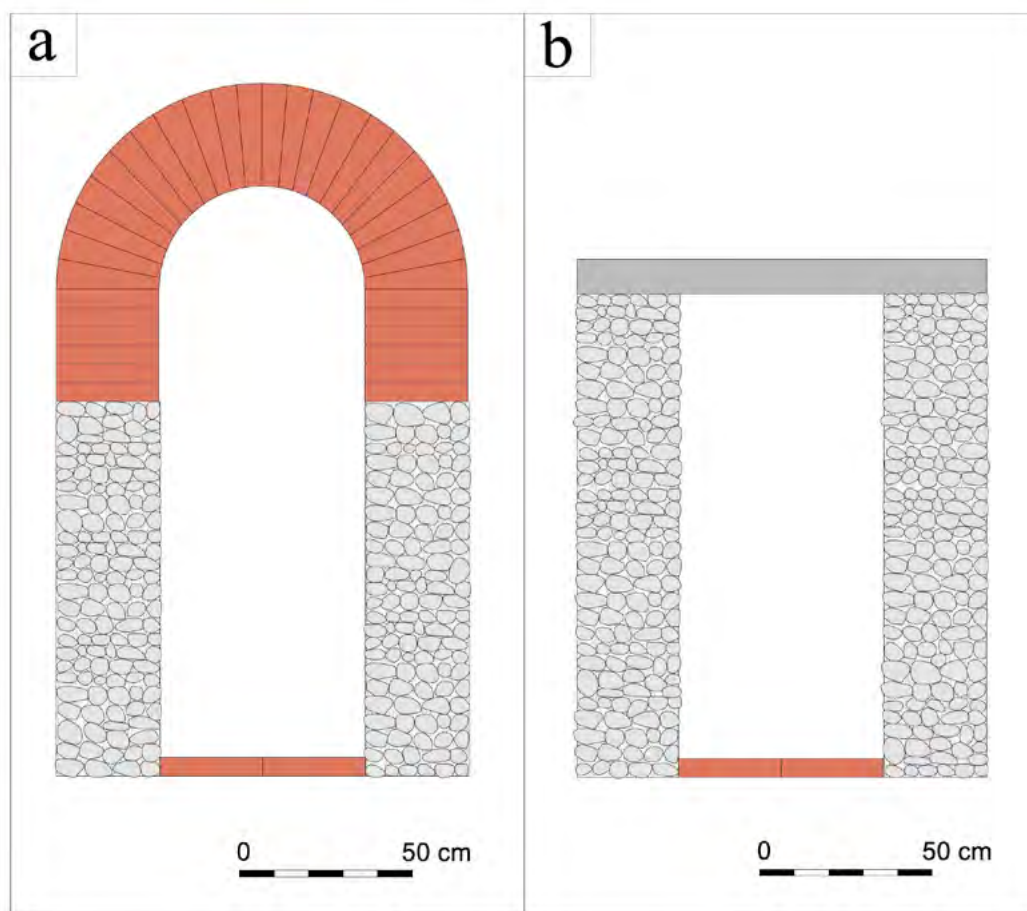


Fig. 3. Ricostruzione dei condotti di terzo ordine a) con copertura a volta; b) con copertura piana (disegno autore).

#### Materiali e tecniche costruttive

Si possiede invece qualche dato in più circa le caratteristiche materico-costruttive e dimensionali dei condotti di terzo ordine (tab. 1). Questi possono essere distinti, da un punto di vista morfologico, in due tipologie.

La prima, maggiormente attestata a Verona, è costituita da condotti con copertura a volta, prevalentemente in laterizi, talvolta conformati a cuneo (fig. 3a); in qualche caso è attestata anche l'esistenza di volte in calcestruzzo<sup>23</sup>. Le pareti di tali condotti sono, nella maggior parte dei casi, in filari di ciottoli legati da malta, talvolta frammisti anche a pietrame calcareo<sup>24</sup>, sebbene sia attestato anche l'uso dei mattoni, talvolta alternati a corsi orizzontali di ciottoli di fiume<sup>25</sup>. Le pavimentazioni degli *speci* sono soprattutto in mattoni, disposti di piatto su uno o due filari. Qualora siano note le loro dimensioni, si tratta sempre di se-

<sup>23</sup> La volta in calcestruzzo di ciottoli e malta è attestata, ad esempio, per il condotto sottoposto al decumano 2 e per il collettore che raccoglieva le acque dell'anfiteatro (cfr. tab 1).

<sup>24</sup> È questo il caso dei condotti sottoposti ai *kardines* 2, 5, 7 e ai decumani 2, 3, 5 (cfr. tab. 1).

<sup>25</sup> Si vedano i tratti fognari individuati sotto i *kardines* 7, 8 e 9 e quello in uscita dall'anfiteatro (cfr. tab. 1).

Kardo/ Decumano	Ubicazione dei tratti rinvenuti	Pendenza	Tecnica costruttiva			Dimensioni condotto		Bibliografia
			Copertura	Pareti	Fondo	Larghezza interna	Altezza interna	
K2	vicolo Corticella S. Marco 3; via S. Salvatore Vecchio	SE-NW	a volta, in mat- toni	ciottoli e malta	mattoni (su due file affiancate, disposti di piatto, con lato lungo perpendicolare al condotto)	0,8-0,9 m	n.d.	Archivio SABAP, vicolo Corticella S. Marco 2-3; Franzoni 1975, n. 101
K3	via S. Cosimo / Piazza Nogara; via Quattro Spade	n.d.	a volta, in mat- toni	inf: ciottoli e malta; sup: 5 corsi di matto- ni sesquipedalali	mattoni (sesquipedalali)	0,6 m	1,6 m	Franzoni 1975, n. 116; Cavalieri Manasse 1985, 36; Archivio SABAP, via S. Cosimo
K5	via Dante	n.d.	a volta, in mat- toni	ciottoli e malta	n.d.	n.d.	n.d.	Bolla 2014, 29
K7	Corte S. Elena; via S. Pietro Martire; via Trota 6	n.d.	a volta, in mat- toni a cuneo	mattoni	n.d.	n.d.	1,7 m	Marconi 1937, 25; Franzo- ni 1975, nn. 141, 153
		n.d.	piana, in lastre lapidee	ciottoli e malta	n.d.	n.d.	n.d.	
K8	via Ponte Pietra; piazza Vescovado;	n.d.	a volta	ciottoli alter- nati a corsi di mattoni	n.d.	n.d.	n.d.	Franzoni 1975, nn. 145, 155
K9	piazza delle Erbe 27	n.d.	a volta	mattoni	n.d.	0,6 m	n.d.	Cavalieri Manasse 1995, 244; Archivio SABAP, piazza Erbe 27, 1988.
D1 tratto extra-mura- neo	Corso Cavour 16A	n.d.	piana, basolo stradale	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	Archivio SABAP, via Ca- vour, 1997
	Corso Cavour 42							
D2 tratto intra-mura- neo	via S. Maria in Chiavica	n.d.	a volta, in mat- toni a cuneo	n.d.	n.d.	0,6-0,65 m	1,6-1,75 m	Franzoni 1975, nn. 91, 137; Archivio SABAP, via Pellicciai 24, 1948
	via Pellicciai 24; corte Farina		nucleo in ciot- toli e malta; paramento in mattoni					

*Sotto la superficie: il sistema di smaltimento delle acque di Verona romana*

<b>Kardo/ Decumano</b>	<b>Ubicazione dei tratti rinvenuti</b>	<b>Pendenza</b>	<b>Tecnica costruttiva</b>			<b>Dimensioni condotto</b>		<b>Bibliografia</b>
			<b>Copertura</b>	<b>Pareti</b>	<b>Fondo</b>	<b>Larghezza interna</b>	<b>Altezza interna</b>	
D2 tratto extra-muraneo	Via Oberdan 11-12		a volta in calcestrutto di malta e ciottoli	pietrame, ciottoli e malta	malta	0,55-0,6 m	1,6-1,65 m	Da Lisca 1908, 48; Archivio SABAP, via Oberdan 12, 1978
D3	via Mazzini	SW-NE	piana, basolo stradale (lastre calcaree di colore bianco, con sp. 20 cm)	ciottoli, pietre calcaree, fr. di laterizi legati da malta	n.d.	n.d.	n.d.	Archivio SABAP, via Mazzini, 1997
D5	via Filzi		piana, in lastre lapidee (sp. 10 cm)	ciottoli e pietre calcaree legati da malta	mattoni sesquipedali (sp. 6 cm)	0,6 m	1,4 m	Filippini 1954, 281
D6	via Emilei 36	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	Franzoni 1975, n. 99.
K2 extra-muraneo tratto a NW dell'arena	Piazzetta SS. Apostoli		piana, in lastre lapidee (sp. 6-8 cm)	ciottoli e malta	mattoni sesquipedali	0,5 m	0,70 m	Archivio SABAP, piazzetta SS. Apostoli
K2 extra-muraneo tratto a SW dell'arena	stradone Maffei; via Ponte Rofolo	NW-SE	a volta, in calcestrutto di malta, ciottoli, scaglie di cd. tufo locale	filari di ciottoli e malta alternati a 3 filari di mattoni sesquipedali	lastre lapidee (calcare)	1,2 m	1,7 m	Giuliani 1821, 13-20; Franzoni 1975, n. 69.
K3 extra-muraneo	Via Fratta; via Cattaneo 8	n.d.	a volta, in ciottoli disposti in modo regolare	ciottoli e malta	n.d.	0,6 m	1 m (senza volta)	Pellegrini 1917, 228; Franzoni 1961, 14.
K5 extra-muraneo	corso Cavour 41	n.d.	n.d.	n.d.	n.d.	0,75 m	0,65 m	Cavaliere Manasse 2019, 64

Tab. 1. Tabella riassuntiva dei condotti di terzo ordine di Verona romana.



squipedali rettangolari, ampliamenti ricorrenti in tutta l'architettura veronese a partire dalla seconda metà del I secolo a.C.<sup>26</sup>.

La seconda tipologia di condotti è quella delle canalizzazioni a sezione rettangolare, con copertura piana in lastre di calcare dello spessore compreso tra 10 e 20 cm (fig. 3b); le spallette sono realizzate con ciottoli disposti su corsi orizzontali o con pietrame misto e malta. I fondi di questo tipo di condotti sono sia in mattoni disposti di piatto sia in lastre di pietra.

Nel tratto della via Postumia appena fuori Porta Borsari, le lastre lapidee della copertura erano poste alla stessa quota della pavimentazione stradale<sup>27</sup>. Anche alcuni basoli del secondo decumano a sud della via Postumia servivano a coprire il sottostante condotto fognario<sup>28</sup>. In definitiva, copertura del condotto e lastricatura stradale potevano talvolta coincidere, pratica che presentava i suoi rischi: Plinio ricorda infatti come a Roma, per il trasporto di grandi colonne, il *redemptor cloacarum* avesse preteso una cauzione per il danno che tale operazione avrebbe potuto causare alla sottostante cloaca<sup>29</sup>.

Vi sono inoltre rari casi in cui il medesimo collettore presenta entrambe le tecniche: ad esempio, un tratto del condotto posto sotto il *kardo 7* risultava coperto da una volta in mattoni, mentre la copertura di un altro segmento era costituita da lastre di calcare<sup>30</sup>; anche la cloaca che scaricava le acque dell'anfiteatro presentava entrambe le varianti<sup>31</sup>.

Tali differenze materico-costruttive potrebbero forse essere imputabili a una costruzione o a rifacimenti avvenuti in momenti diversi. L'uso della copertura a volta per la gran parte dei condotti di terzo ordine sembrerebbe infatti rimandare ad un iniziale progetto unitario, ma in assenza di dati stratigrafici e cronologici puntuali non è da escludere che il ricorso ad uno piuttosto che all'altro sistema di copertura sia invece solo da correlare a specifiche esigenze tecnico-funzionali. La volta a botte presentava infatti il vantaggio di sostenere meglio il peso e le spinte del terreno, caratteristica che la rendeva adatta, dunque, a coprire canali posti sotto gli assi stradali, trafficati e soggetti a continue sollecitazioni. L'impegno costruttivo della volta, che richiedeva l'uso di piccole centine ed armature, nonché di molta precisione nella messa in opera dei mattoni dell'arco, sarebbe stato giustificato per tutti i condotti con notevole portata e con lunghi tragitti (fig. 4)<sup>32</sup>.

I materiali utilizzati per la costruzione della rete fognaria, che non differiscono da quelli della coeva edilizia pubblica e privata della città, sono di provenienza locale. Ampio fu il ricorso al laterizio, soprattutto il cd. sesquipedale padano (45 x 30 cm), non solo per la sua economicità e per la facilità di trasporto e messa in opera, ma soprattutto per l'abbondante disponibilità di argilla nelle aree di pianura del territorio di Verona. Dagli estesi affiora-

<sup>26</sup> Cavalieri Manasse 2003, 25-26.

<sup>27</sup> Archivio SABAP, corso Cavour, 1997.

<sup>28</sup> Archivio SABAP, via Mazzini, 1997. I basoli che fungono da copertura della cloaca si distinguono dai basoli della lastricatura per le maggiori dimensioni.

<sup>29</sup> Plin. nat. 36.6. Cfr. Fiorentini 2018, 34.

<sup>30</sup> Cfr. tab. 1.

<sup>31</sup> Cfr. tab. 1 (Giuliani 1821, 14).

<sup>32</sup> Tomaselli 1978, 38.



Fig. 4. Condotto fognario a servizio del *kardo* 3 (su concessione del Mic – Archivio fotografico Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza.).

menti di calcare ubicati a nord della città, nelle vicine Valpolicella e Valpantena, vennero cavati Rosso Ammonitico, Scaglia Rossa e Biancone che, per la loro compattezza, furono ampiamente utilizzati nell'edilizia della città e nelle sue infrastrutture<sup>33</sup>. Le pietre di Avesa e Galina, i cd. tufi, ascrivibili alla formazione dei calcari nummulitici e utilizzate soprattutto negli edifici della seconda metà del I secolo a.C., non vennero invece impiegate per la costruzione dei collettori fognari, verosimilmente a causa della loro porosità e scarsa resistenza all'acqua. Tuttavia, in virtù della loro leggerezza, sono attestate come aggregato nel calcestruzzo della volta del condotto di smaltimento delle acque dell'anfiteatro.

Da un punto di vista dimensionale, i condotti di terzo ordine della rete ve-

<sup>33</sup> Buonopane 1987.

ronese si presentano abbastanza omogenei e non si discostano di molto dalle dimensioni dei condotti di altri centri romani: lo spessore delle spallette in mattoni è di solito di 45 cm, esito dell'impiego dei sesquipedali; le larghezze interne dello speco oscillano tra i 45 e gli 80 cm, mentre le altezze sono comprese tra 1,5 e 2 m. Si tratta dunque di collettori con dimensioni tali da poter essere percorribili e, dunque, ispezionabili. La manutenzione e la pulizia dei condotti erano infatti operazioni routinarie, fondamentali per il corretto funzionamento degli stessi.

### *Considerazioni conclusive*

Il quadro delineato si presenta abbastanza chiaro nelle sue linee generali ma molti sono i nodi ancora da sciogliere, soprattutto quelli legati al funzionamento dell'impianto fognario. Inoltre, se l'iscrizione di Porta Leoni consente di ascrivere con sicurezza la progettazione dell'impianto fognario della città al momento della sua fondazione, poche sono le evidenze relative alla dismissione del sistema di smaltimento. Fatta eccezione per alcuni singoli condotti obliterati da strutture successive<sup>34</sup>, che certamente non permettono di avanzare considerazioni sull'intera rete fognaria, mancano dati relativi ai depositi di riempimento dei canali di scarico, vale a dire tutti quei livelli generatisi dall'apporto di materiali e sedimenti all'interno dei condotti, quando questi non erano più oggetto di manutenzione.

Il lavoro, seppur preliminare, costituisce dunque un primo tentativo di rendere più visibile un sistema che era, per sua natura, nascosto e di delinearne i caratteri principali, auspicando che possa essere perfezionato con altro materiale d'archivio e con dati stratigrafici e cronologici più puntuali. Il tema, infatti, rappresenta ad oggi un campo aperto e di grande interesse per comprendere la realtà urbana di Verona in epoca romana, in particolare per quanto concerne le soluzioni tecnico-ingegneristiche e i diversi meccanismi messi in atto per fronteggiare il fondamentale compito di gestire le acque di scarico e i residui urbani.

### *Ringraziamenti*

La ricerca è svolta nell'ambito del progetto di dottorato "L'edilizia pubblica di Verona romana: materiali, cantieri, sistemi costruttivi, economie e committenze" condotto dalla scrivente e per il quale è stato attivato un accordo di collaborazione scientifica con la Soprintendenza ABAP per le province di Verona, Rovigo e Vicenza. Ringrazio, in particolare, la dott.ssa Bruno per la disponibilità accordatami e i proff. Previato e Bonetto per i suggerimenti forniti nel ricostruire questa "storia invisibile".

<sup>34</sup> Si vedano il condotto in uscita dall'anfiteatro e quello individuato presso Corte Farina a servizio del decumano 2, tagliati rispettivamente dalla costruzione delle mura di Gallieno e di Teodorico.

## *Bibliografia*

- Acero Pérez J. 2018, *La gestión de los residuos en Augusta Emerita: siglos I a.C. – VII d.C.*, Madrid.
- Bassi C. 1997, La città di Trento in età romana: la rete fognaria. Scavi 1994-1996, in S. Quilici Gigli, L. Quilici (a cura di), *Architettura e pianificazione urbana nell'Italia antica*, Atlante tematico di topografia antica 6, 215-227.
- Bolla M. 2012, *L'Arena di Verona*, Sommacampagna (VR).
- Bolla M. 2014, *Verona romana*, Sommacampagna (VR).
- Bolla M. 2016, *Il teatro romano di Verona*, Sommacampagna (VR).
- Bruno B. 2019, Le strade di Verona: lavori in corso. Notizie degli interventi 2013-2019, in P. Basso, B. Bruno, C. Cenci, P. Grossi (a cura di), *Verona e le sue strade. Archeologia e valorizzazione*, Sommacampagna (VR), 155-172.
- Bruno B., Cavaliere Manasse G. 2019, *Verona Athesi circumflua*. Strutture e attività mercantili legate alle vie d'acque, in G. Cresci Marrone, G. Gambacurta, A. Marinetti (a cura di), *Il dono di Altino. Scritti di archeologia in onore di Margherita Tirelli*, Venezia, 203-222.
- Bruno B., Cavaliere Manasse G. 2021, Verona in destra Adige prima della fondazione del *municipium*, in M. Gamba, G. Gambacurta, F. Gonzato, E. Pettenò, F. Veronese (a cura di), *Metalli, creta, una piuma d'uccello...: studi di archeologia per Angela Ruta Serafini*, Quingentole, 47-62.
- Buonopane A. 1987. Estrazione, lavorazione e commercio dei materiali lapidei, in G. Cavaliere Manasse, *Il Veneto nell'età romana*, Verona, 187-213.
- Buora M., Magnani S., Previato C., Zago S. 2018, Il sistema di smaltimento delle acque di Aquileia tra vecchi e nuovi dati dagli scavi per le fognature moderne (1968-1972), in M. Buora, S. Magnani, *I sistemi di smaltimento delle acque nel mondo antico*, Antichità Altoadriatiche 87, Trieste, 63-94.
- Cavaliere Manasse G. 1985, La casa romana sul lato orientale di piazza Nogara, in P. Brugnoli (a cura di), *Testimonianze di 2000 anni di storia urbana negli edifici della Banca Popolare di Verona*, Verona, 33-59.
- Cavaliere Manasse G. 1995, Nuove indagini nell'area del Foro di Verona, in M. Mirabella Roberti (a cura di), *Forum et Basilica in Aquileia e nella Cisalpina romana*, Antichità Altoadriatiche 42, Udine, 241-272.
- Cavaliere Manasse G. 2003, Verona. Il caso di una pòlis megàle cisalpina, in *Veneto, Luoghi e tradizioni d'Italia II*, Roma, 21-44.
- Cavaliere Manasse G. 2008, Gli scavi del complesso capitolino, in G. Cavaliere Manasse (a cura di), *L'area del Capitolium di Verona: ricerche storiche e archeologiche*, Verona, 73-152.
- Cavaliere Manasse G. 2018, *Verona: la città oltre le mura*, «AnCord», 29, 41-84.
- Cavaliere Manasse G. 2019, La via Postumia a Verona "vent'anni dopo", in P. Basso, B. Bruno, C. Cenci, P. Grossi P (a cura di), *Verona e le sue strade. Archeologia e valorizzazione*, Sommacampagna (VR), 59-80.
- Cavaliere Manasse G., Bruno B. 2003, Edilizia abitativa a Verona, in *Abitare in città. La Cisalpina tra impero e medioevo*, Atti del Convegno (Roma, 4-5 novembre 1999, 47-64), Wiesbaden, 47-64.
- Da Lisca A., Gerola G. 1908, *Scoperte archeologiche nella provincia di Verona durante l'anno 1907*, «Madonna Verona», 2, 41-48.
- Filippini V. 1954, *L'edicola di C. Atisio*, «Vita Veronese», 7, 281-289.
- Florentini M. 2018, Cloache e sanità urbana: attività pretoria, prassi private e riflessione giurisprudenziale, in M. Buora, S. Magnani (a cura di), *I sistemi di smaltimento delle acque nel mondo antico*, Antichità Altoadriatiche 87, Trieste, 21-39.

- Forlati Tamaro B. 1965, *Il restauro della porta Leoni*, «NSc», 19, s. VIII, 12-34.
- Franzoni L. 1975, *Edizione archeologica della Carta d'Italia al 100.000. Foglio 49: Verona*, Firenze.
- Furlan G. 2022, *Costruzione e manutenzione dei condotti fognari delle città romane. Il contributo dell'opera di Livio all'interpretazione dei dati archeologici*, in G. Baldo, L. Beltramini (a cura di), *Livius Noster. Tito Livio e la sua eredità*, Turnhout, 567-580.
- Giuliani B. 1821, *Relazione degli scavi fatti nell'anfiteatro di Verona l'anno 1819*, Verona.
- Marconi P. 1937, *Verona romana*, Bergamo.
- Riera I. 2014, *Classificazione e funzionamento delle fognature romane*, in E. Bianchi (a cura di), *La Cloaca Maxima e i sistemi fognari di Roma dall'antichità ad oggi*, Roma, 5-21.
- Pellegrini G. 1917, *Verona, Regione X (Venetia)*, «NSc», 14, 228.
- Tomaselli C. 1978, *Il sistema di fognature romane di Pavia*, Pavia.
- Zaccaria C. 2018, *Gestione delle fognature e smaltimento delle acque reflue nella città romana. Cura pubblica e interventi privati. La testimonianza delle iscrizioni*, in M. Buora, S. Magnani, *I sistemi di smaltimento delle acque nel mondo antico*, *Antichità Altoadriatiche* 87, Trieste, 41-50.

#### *Documenti d'Archivio*

Archivio SABAP = Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza.

## Oltre il fotogramma. Sulle tracce di *Spedizione Franchetti in Dancalia*

SERENA BELLOTTI

Università degli studi di Udine  
serena.bellotti@uniud.it

### *Abstract*

My presentation's goal is to shift the focus from the images impressed on film – the same ones projected on the screen – to the information beyond the boundaries of the frame area, normally invisible during projection but crucial both for the restoration of the film as well as for reconstructing its history. This marginal information allows for a more exhaustive reconstruction of the filmic text and for an investigation of the shooting, printing, and editing habits of the various print and development labs that led to the creation of the film. The use of continuous edge-to-edge scanning made carrying out this type of investigation (i.e., the inspection phase) possible despite access to materials was limited due to the lockdown and Covid-19 restrictions. To this date, this type of scanning has certain limitations that still induce the use of analogic artifacts inescapable. I will demonstrate this in my paper through examples taken from *Spedizione Franchetti in Dancalia* (Mario Craveri, 1929, 35mm, b/n, mute).

### *Keywords*

Film restoration; film reconstruction; film archive; secondary information; philology of film.

### *Introduzione*

Il caso di *Spedizione Franchetti in Dancalia* si colloca all'interno del tema del convegno per almeno tre motivi. In prima istanza, per la dinamica che ha dato origine all'intero progetto di ricostruzione e valorizzazione del film, trattandosi di un caso di riscoperta archivistica. In secondo luogo, perché lo strumento di analisi del materiale utilizzato, ovvero le scansioni *edge-to-edge* impiegate per la fase di ispezione e analisi del materiale d'archivio, hanno permesso di osservare e studiare anche le tracce che si trovano tra le perforazioni ai bordi della pellicola e che normalmente sono, anche per questo motivo, chiamate informazioni secondarie. Esse sono nascoste durante la proiezione, ma nascondono e custodiscono indicazioni fondamentali per ricostruire la storia produttiva e di edizione del film, che sono state qui indagate. Queste molteplici tracce recentemente identificate hanno permesso, infine, di ipotizzare una possibile ricostruzione della versione più antica del film, sebbene interventi di revisione, riusi e rifacimenti ne abbiano nel corso degli anni alterato e modificato il montaggio.

### *La riscoperta di Spedizione Franchetti in Dancalia*

*Spedizione Franchetti in Dancalia*<sup>1</sup> è un film girato da Mario Craveri su incarico dell'Istituto Luce, nel 1929, in bianco e nero e muto.

Tuttavia, ad oggi, non è sopravvissuta alcuna traccia di un'edizione completa in 35 mm e fino agli inizi del 2019 anche l'Archivio Storico Luce (ASL) associava al film un solo rullo di materiali piuttosto eterogenei, che per la natura delle immagini mostrate potevano essere descritti come un assemblaggio di scene che sembrerebbero essere state scartate dal montaggio definitivo<sup>2</sup>.

All'interno di un fondo depositato presso il laboratorio La Camera Ottica dell'Università di Udine è stata ritrovata un'edizione scolastica del film, ridotta a 9,5 da negativi Luce (fig. 1). A partire da questo ritrovamento, all'ASL è riermesso ulteriore materiale filmico in 35 mm, riconducibile a una suddivisione del film in 4 rulli comprendenti i negativi originali, i corrispondenti Lavander e i positivi dei quali non si conosce l'anno di produzione, ma che probabilmente sono stati ristampati più volte nel corso della storia del film. Data l'importanza di questa riscoperta, si è deciso di procedere con la ricostruzione del film, inizialmente con l'intenzione di integrare le parti rimosse e assemblate nel rullo "di scarti", e il conseguente restauro, avviando una collaborazione tra il Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale dell'Università di Udine e l'Archivio Storico Luce<sup>3</sup>.

Ogni progetto di questo tipo, prende avvio da una fase di analisi dei testimoni rinvenuti e di studio dei materiali di partenza, per familiarizzarvi. Tra questi, una bobina di pellicola 35 mm positiva, in bianco e nero, ritrovata dal nipote del barone Franchetti, Gelasio Gaetani D'Aragona Lovatelli<sup>4</sup>, e anch'essa consegnata all'ASL per le operazioni di riparazione fisica e digitalizzazione.

### *Lo studio dei testimoni attraverso le informazioni secondarie*

Lo scoppio della pandemia da Covid-19 ha parzialmente limitato gli spostamenti, rendendo l'accesso ai materiali più difficile. Pertanto, l'iniziale fase di ispezione, finalizzata alla ricostruzione del film, è avvenuta grazie all'utilizzo di una scansione da bordo a bordo (*edge-to-edge*) della pellicola, producendo quello che abbiamo chiamato "testimone digitale"<sup>5</sup>. Prima di approfondire l'aspetto analiti-

<sup>1</sup> Il film non risulta catalogato nella Banca dati della revisione cinematografica ma appare nel *Catalogo generale dei soggetti cinematografici* del Luce del 1937, che ne attesta una lunghezza di circa 2000 metri (sc. m. 1546; tit. m. 550 ca). Istituto Nazionale L.U.C.E. 1937, 281-282. Il titolo del film è ambiguo: alcune fonti, tra le quali il sito dell'Archivio Luce e il Catalogo citato poco fa, riportano *Spedizione Franchetti nella Dancalia*, in altre occasioni (ad esempio nella «Rivista internazionale del cinema educatore») è intitolato *Spedizione Franchetti nella Dancalia Etiopica* e, in altre ancora, *Spedizione Franchetti in Dancalia*. Per convenzione, si è scelto di utilizzare quest'ultimo titolo in modo univoco.

<sup>2</sup> Fidotta 2014.

<sup>3</sup> Ringrazio a tal proposito Patrizia Cacciani e Fabrizio Micarelli, insieme a tutti i tecnici del laboratorio dell'Archivio Storico Luce, per la disponibilità e l'interesse rivolto al progetto; Andrea Mariani, che ha avviato il progetto e ne coordina il proseguimento, oltre a coloro che hanno compiuto le prime fasi di identificazione e catalogazione del film presso La Camera Ottica. Nel corso del saggio, in relazione alle operazioni di studio e ricostruzione, parlerò al plurale facendo riferimento al gruppo di lavoro composto da me, Andrea Mariani e Gianandrea Sasso.

<sup>4</sup> Rinominata per questo "copia Gelasio".

<sup>5</sup> Le condizioni preliminari all'utilizzo della copia digitale come testimonianza materiale e testuale autentica di un film e, di conseguenza, a sostegno della ricostruzione filologica e critica sono state in preceden-



Fig. 1. Edizione Scolastica di *Spedizione Franchetti*. A sinistra, la scatola all'interno della quale è stata ritrovata la copia in formato 9,5 mm, appartenente al fondo Chinese depositato presso il laboratorio La Camera Ottica dell'Università di Udine. "850075" fa riferimento al numero di inventario originario del film. A destra, le prime tre didascalie del film, estratte dall'edizione 9,5 del film. Nonostante sulla scatola sia indicato che il film ("*La spedizione Franchetti*") sarebbe solo la "1 parte", le sequenze assemblate per l'edizione scolastica sono prese da tutti i quattro rulli da cui risulta oggi composto il film.

co, è necessario fornire alcune specifiche informazioni funzionali al proseguimento del discorso.

Nell'ultima versione delle linee guida per la salvaguardia del patrimonio audiovisivo, pubblicata nel 2017 dall'International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), si definisce "documento audiovisivo" un documento archivistico costituito da molteplici forme di informazioni, distinguibili in primarie e secondarie, qualunque sia il supporto, analogico o digitale. Mentre per informazioni primarie si intendono i segnali sonori o le immagini, le secondarie svolgono un ruolo contestuale o di supporto ad esse, includendo le informazioni sul contenuto (scritte su un supporto fisico a parte), o informazioni sul supporto stesso<sup>6</sup>.

Lo stesso documento fornisce una definizione di "preservazione attiva" secondo la quale «per conservare in modo sostenibile l'essenza di un documento è necessaria una combinazione minima di informazioni primarie e seconda-

za approfondite in Bellotti, Mariani 2021. Queste note preliminari sottolineano che la produzione di un testimone digitale per l'indagine filologica richiede una procedura standard di formattazione che manca ancora nell'etica della conservazione del film.

<sup>6</sup> Prentice, Gaustad 2017, 6.



rie»<sup>7</sup>. L'importanza relativa delle due informazioni varia a seconda del contenuto, del tipo di supporto e delle esigenze degli utenti, sia attuali che futuri. È infatti necessario osservare che le informazioni secondarie sono talvolta un fattore cruciale nell'autenticazione delle primarie o come potenziale fonte per altre analisi o ricerche, rendendo fondamentale porre grande attenzione al loro trasferimento tra diversi supporti.

Negli anni passati, tuttavia, le operazioni di duplicazione del film si sono concentrate principalmente sul trasferimento delle immagini, causando spesso la perdita di una serie di informazioni presenti nel materiale originale quali scritte sui bordi, forma del mascherino e delle perforazioni, o tipo di pellicola, che sono caratteristiche impossibili da trasferire. Tuttavia, la duplicazione analogica sulla quale si basava la preservazione attiva, e la più moderna digitalizzazione degli artefatti filmici, portano con sé, ad ogni passaggio, alcune tracce delle generazioni precedenti, che si manifestano come segni all'interno dell'immagine o ai bordi della fotogramma.

Nel campo del restauro cinematografico, analizzare tali tracce per attribuirle al negativo originale o a una generazione successiva è essenziale. Così facendo sarà possibile identificare la generazione del materiale in lavorazione e scegliere su quali segni intervenire e quali invece lasciare in fase di restauro digitale dell'immagine. Ciò consente anche di validare o escludere alcune parti dalla ricostruzione del testo filmico e, allargando ulteriormente lo sguardo, ricostruire il contesto storico in cui il film è stato prodotto e ha circolato. Questa considerazione andrebbe approfondita ulteriormente, ma non essendo l'oggetto principale del mio contributo mi limito ad accennare al fatto che il cambio di dominio legato all'attività di digitalizzazione complica ancora più la questione ma, come vedremo in seguito, può essere sfruttata a nostro vantaggio. Infatti, il passaggio dal supporto analogico al digitale consente il trasferimento e la trasformazione di alcune peculiarità della pellicola all'interno del nuovo file digitale, permettendo così di essere analizzate attraverso il "fac-simile digitale"<sup>8</sup> del film, ovvero, la digitalizzazione di tutta l'area della pellicola, da bordo a bordo.

Le scansioni *edge-to-edge*, realizzate dall'Università di Udine dagli inizi degli anni Duemila, consentono di affiancare alle informazioni primarie anche quelle secondarie, quali le informazioni scritte (indicazioni di montaggio) o stampate (genericamente indicati come *edge marks*) sui bordi ma anche le caratteristiche fisiche della copia e le tracce che conserva della sua provenienza e origine produttiva<sup>9</sup>.

In questo caso, utilizzando un tavolo d'ispezione DObserver Cine7-D1 adattato per la registrazione dello schermo, si è generato quello che è stato descritto come un testimone digitale dei negativi originali, che ci ha permesso, in primo luogo, di indagare la parte esterna al mascherino del fotogramma, che normalmente non sono visibili in proiezione né attraverso le normali scansioni finalizzate al solo trasferimento delle immagini.

<sup>7</sup> Prentice, Gaustad 2017, 6.

<sup>8</sup> Gschwind 2002, 174.

<sup>9</sup> Brown 2020.

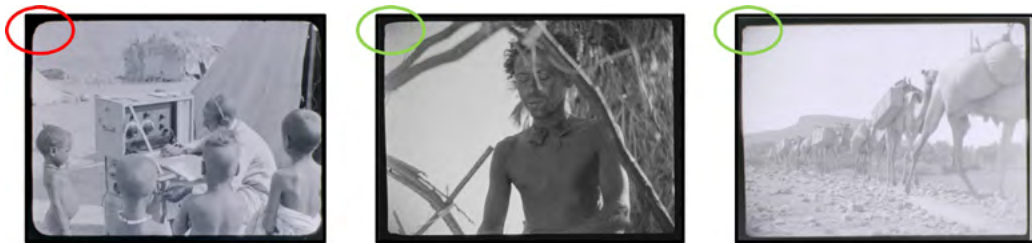


Fig. 2. Informazioni secondarie: la forma dei mascherini delle macchine da presa utilizzate per le riprese. Mario Craveri utilizzò tre macchine da presa differenti per girare il suo film. Una grande e fissa, identificabile da una forma più arrotondata del mascherino (primo fotogramma), e due macchine più piccole utilizzabili a mano, con una forma più squadrata del mascherino (secondo e terzo fotogramma). La differenza tra i due tipi di macchina è identificabile soprattutto nell'angolo in alto a sinistra, qui cerchiato.

I testimoni sono stati osservati e analizzati utilizzando QuickTime player, procedendo di fotogramma in fotogramma con l'analisi visiva, e sistematizzando tutte le occorrenze, trascrivendole poi in un foglio Excel.

Ciò che è emerso dall'osservazione delle informazioni secondarie ci ha permesso sia di avanzare delle ipotesi sulla genealogia dei testimoni a disposizione, sui quali si sta attualmente lavorando per la ricostruzione del testo filmico, sia di ottenere indicazioni relative alle modalità di ripresa, produzione e circolazione. La conferma per tutte le ipotesi avanzate è stata inoltre cercata consultando fonti extra filmiche, esperti del settore o facendo ricorso ai materiali in pellicola, quando inevitabile.

Un primo esempio inerente alla vita produttiva del film è stata l'individuazione di due differenti forme dei mascherini di ripresa, uno con angoli più tondi e l'altro con angoli più squadrati, corrispondenti a due differenti tipi di camere utilizzate. Le differenze sono evidenti nell'angolo in alto a sinistra: più arrotondato nel fotogramma di sinistra e più piatto in quello di destra. A conferma di questa osservazione, alcuni resoconti del regista stesso, il quale ha spiegato che durante le riprese usò «una cinepresa da 120 metri con un solo treppiede; più altre due cineprese portatili da 25 metri di pellicola ciascuna»<sup>10</sup> (fig. 2).

La trascrizione integrale e sistematizzata in Excel degli *edge marks* ha inoltre permesso di identificare un cambiamento nell'ordine di scorrimento della pellicola in fase di ripresa. La più frequente corrispondenza tra un ordine decrescente e la forma di mascherino squadrato (corrispondente, a sua volta, alla camera a mano) ci ha fatto ipotizzare che il caricamento delle macchine da presa più piccole avvenisse preparando delle bobine a partire dai rulli di pellicola vergine più grandi, probabilmente mettendo le mani in un sacco nero per proteggere la pellicola dalla luce durante i viaggi nel deserto, e generando di conseguenza un caricamento "inverso" della pellicola nella macchina da presa.

<sup>10</sup> Craveri 1936, 267-268.

*Un'ipotesi di ricostruzione per Spedizione Franchetti in Dancalia*

Barbara Flueckiger distingue tra la storia della produzione (la prima storia), la storia della lavorazione della pellicola dopo la ripresa (la seconda storia) e la storia della copia proiettata (la terza storia)<sup>11</sup>. Se è stato possibile ricostruire alcune abitudini della fase iniziale di produzione del film a partire dall'osservazione delle informazioni secondarie, non è stato altrettanto facile l'identificazione delle sue storie successive. Questo soprattutto perché il film, qui inteso come il negativo in pellicola oggi sopravvissuto, ha subito, nel corso degli anni, una serie di vicende successive di revisioni, riusi e rimontaggi, che si sono stratificati sugli stessi materiali.

Infatti, ciò che è emerso immediatamente dall'osservazione e dalla sistematizzazione delle informazioni secondarie identificate è che i negativi attualmente preservati dall'ASL sono frutto di una stratificazione di versioni differenti del film, risalenti a periodi successivi rispetto a quello della sua prima circolazione. Relativamente alla (seconda) vita produttiva del film, è stata identificata la presenza di un doppio ordine di tacche<sup>12</sup> presenti ai bordi della pellicola, in corrispondenza delle quali sono presenti dei numeri scritti a mano, per numerare le scene del film. Un doppio ordine di numeri corrisponderebbe quindi a un doppio montaggio del film. Sulla sinistra, i numeri si trovano solo all'inizio della scena, scritti in verticale, al quarto fotogramma dopo il cambio scena, e si ripetono in blocchi ciclici da 1 a circa 20; in ognuna delle quattro bobine ci sono da sei a otto blocchi di questo tipo. Tale numerazione ci ha fatto inizialmente ipotizzare un assemblaggio pensato a supporto delle conferenze tenute dal Franchetti o altri partecipanti alla spedizione durante le quali venivano mostrate al pubblico, alternandole alle descrizioni del



Fig. 3. Informazioni secondarie: i numeri delle inquadrature scritte a china tra le perforazioni del film. I tre fotogrammi sono estratti dalla scansione *edge-to-edge* del rullo 1 di *Spedizione Franchetti in Dancalia* e mostrano i due ordini di numerazione delle inquadrature. Il primo e il terzo fotogramma presentano il numero 15 scritto a china tra le perforazioni, presente sia all'inizio sia alla fine dell'inquadratura; il fotogramma centrale, invece, corrisponde al sesto fotogramma dell'inquadratura e presenta un differente ordine di numerazione: scritta in verticale e solamente all'inizio.

<sup>11</sup> Flueckiger 2012.

<sup>12</sup> Si tratta di un intaglio sul bordo della pellicola profondo circa 3 mm che attiva il meccanismo di cambio luce sulla stampante, utilizzato per segnalare il momento esatto in cui è richiesto un cambio di luce o, in alcuni sistemi, un numero fisso di fotogrammi prima o dopo il cambio di scena. La tacca poteva variare in lunghezza, da un fotogramma a più fotogrammi, a seconda del sistema del produttore. Read, Meyer 2000, 139.

viaggio. Più probabilmente, data la posizione e la dimensione delle tacche di sinistra, questa modalità di indicazione delle scene sarebbe dovuta ai limiti del laboratorio di stampa, che poteva lavorare su bobine di massimo 90-100 metri. La stessa tipologia di numerazione è presente anche nel rullo degli “scarti”, rendendo difficilmente identificabile il momento in cui le sequenze qui raccolte sono state rimosse dal film. A destra, invece, i numeri sono solitamente riportati sia all’inizio che alla fine della scena, in corrispondenza delle tacche che sono in questo caso poste a cavallo delle giunte fisiche. I numeri sono progressivi lungo tutte e quattro le bobine del film, da 1 a 517, con un’interruzione nell’ultima parte del rullo 3 (fig. 3).

La «Rivista internazionale del cinema educatore» del 1929 sembrerebbe attestare la forma in cui il film dev’essere circolato all’inizio della sua vita spettacolare in Italia tra il dicembre 1929 e il maggio 1930, descrivendo una divisione in sei parti del film<sup>13</sup>. Tuttavia, il riferimento alle sei parti non ritorna nel *Catalogo generale dei soggetti cinematografici* del 1937, che sembrerebbe non ascrivere all’elenco delle scene del film alcune delle sequenze ritrovate nel suo montaggio attuale. Da questo, è lecito supporre che un primo intervento di modifica del film sia intercorso tra il 1930 e il 1937, probabilmente per ridurre il montaggio del film. Obiettivo del nostro progetto sarebbe quello di ricostruire la versione “più lunga” del film, ossia quella della sua prima circolazione, in sei parti.

Dallo studio dei materiali, però, sembrerebbe emergere un precedente tentativo di ricostruzione simile al nostro. Infatti, in un momento ancora non identificato, un intervento di allungamento delle scene è stato realizzato con l’intenzione di riottenere una versione più completa e più lunga del film. Ciò è apparso evidente dalla notevole perdita di contrasto e una sovraesposizione dell’immagine che si verifica in alcuni punti del film dove la pellicola originale Agfa (negativi di prima generazione) viene duplicata su una Gevaert Belgium, e le tacche originali sono ristampate (fig. 4). Questo processo di duplicazione non ha seguito la corretta filiera fotochimica<sup>14</sup>, a scapito della qualità delle immagini, che risulta fortemente compromessa.

Altri interventi realizzati sui negativi sono testimoniati da una brevissima parte stampata su pellicola “dup Ferrania” con il tipico taglio laterale del mascherino sonoro che apre a più ipotesi non da ultimo perché queste scene sono stampate per intero nel testimone conservato dal nipote del Barone Franchetti, confermando la possibilità di un intervento nella copia Luce successiva alla stampa della copia Gaetani.

Infine, tutte le animazioni presenti nel film sono state rimosse nella versione prodotta per un documentario RAI del 1963 in cui il regista Mario Craveri tracciava l’itinerario su un plastico, dando origine a una nuova generazione di copie sonore 16 mm.

<sup>13</sup> Istituto Nazionale L.U.C.E. 1929, 570-579.

<sup>14</sup> Il corretto procedimento di duplicazione del negativo originale prevede l’utilizzo di materiali intermedi (controtipi positivi, per materiali in bianco e nero) che consentano di mantenere le corrette caratteristiche dell’immagine. In questo caso, però, essendo assenti nel negativo quelle parti che si volevano reinserire nel film, il materiale di partenza è stata una copia positiva, causando l’aumento del contrasto e la perdita di definizione dell’immagine.

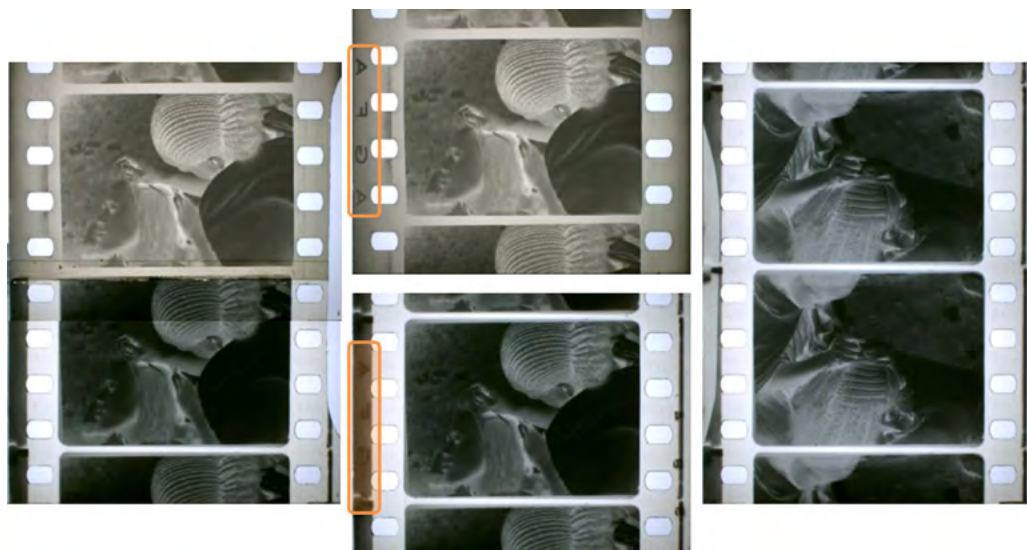


Fig. 4. Informazioni secondarie: i marchi delle pellicole e le tacche di stampa ai bordi del film. Le tre immagini sono estratte dalla scansione *edge-to-edge* del primo rullo del testimone dell'Archivio Storico Luce e mostrano i segni del precedente tentativo di ricostruzione di una versione "lunga" del film. I due fotogrammi a sinistra mostrano il passaggio tra il negativo originale (in alto) e la pellicola duplicata (in basso). Nelle immagini centrali è evidente come questa operazione abbia comportato un aumento di contrasto nelle immagini e una sovrapposizione delle stesse; sempre nei due fotogrammi centrali è evidenziato il marchio AGFA della pellicola originale duplicato sulla pellicola di generazione successiva, sebbene essa sia di marchio Gevaert Belgium. La stessa riporta anche altri segni di duplicazione evidenti nella terza immagine: la tacca sulla sinistra, infatti, risulta stampata e non fisica e i bordi del mascherino presentano doppi segni di stampa.

### Conclusioni

Inevitabilmente, l'osservazione attraverso una copia digitale non consente di trasferire le specificità fisiche di alcune dimensioni materiali dell'originale: è indiscutibilmente arduo fare un esame della forma e dello spessore del supporto o dell'emulsione e delle giunte attraverso il testimone digitale, che è un aspetto cruciale su cui concentrarsi durante l'ispezione del testimone fisico. Questo tipo di osservazione, nel nostro caso di studio, avrebbe forse aiutato a datare l'inserimento degli elementi duplicati. Allo stato attuale del nostro lavoro, siamo riusciti a ipotizzare la struttura delle sei parti in cui il film dovrebbe essere circolato nella fase iniziale della sua terza vita. Quello che proveremo a fare ulteriormente è indagare la distanza temporale in cui tutte le successive versioni del film sono state prodotte e hanno iniziato a circolare come forme autonome, distinte e separate dal film originariamente girato da Mario Craveri, per volere dell'Istituto Luce.

Certamente, molte indagini dovrebbero essere compiute sulle operazioni di digitalizzazione in quanto il processo di scansione non è neutro e «dipende dalle proprietà della/e fonte/i di luce, dalle proprietà della macchina fotografica e dal sistema di trasporto applicato alla pellicola»<sup>15</sup>. E oltre ai limiti riguardanti

<sup>15</sup> Flueckiger 2012, 140.

le specificità fisiche di alcune dimensioni materiali dell'originale, i cambiamenti nelle impostazioni di digitalizzazione possono creare un "testimone" diverso e produrre innovazioni testuali e materiali<sup>16</sup>. Ciò premesso, non è stato ancora definito dalla letteratura uno standard tecnico adeguato a produrre una copia digitale qualificabile come testimone filologico appartenente alla tradizione del film che tenga in considerazione anche tutte le caratteristiche che ricadono nella definizione di informazioni secondarie.

In conclusione, una riflessione ancora necessaria all'interno del progetto di ricostruzione del film e che, ancor una volta, si collega ai temi del convegno riguarda le modalità con cui rendere finalmente visibile e fruibile quanto emerso. Una classica proiezione del film tornerebbe infatti a celare non solo le informazioni secondarie, tanto importanti per la nostra operazione di identificazione delle fasi costruttive del film, ma anche a ridurre quanto fino a qui emerso a un solo piano, occultando nuovamente quelle informazioni sulla storia produttiva, distributiva e archivistica del film al contempo nascoste e custodite all'interno dei negativi originali.

### Bibliografia

- Bellotti S., Mariani A. 2021, *The Digital Witness: Film Reconstruction and the Forensic Imagination in New Media Environments*, «Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti», XX, 27-43.
- Brown H. 2020, *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification New Expanded Edition*, Brussels (edited by C. Blot-Wellens; third edition; first and second edition: 1967 and 1990).
- Craveri M. 1936, *Un operatore tra guerre e rivoluzioni*, «Cinema», VII, 267-268.
- Fidotta G. 2014, *Gli scarti, il barone e l'operatore. "Spedizione Franchetti nella Danca- lia"*, «Immagine. Note di Storia del Cinema», X, 87-100.
- Flueckiger B., Material properties of historical film in the digital age, «Necus», 22 novembre 2012, <<https://necus-ejms.org/material-properties-of-historical-film-in-the-digital-age/>> (ultimo accesso 20 marzo 2023).
- Gschwind R. 2002, Restoration of Movie Films by Digital Image Processing, in D. Niesen et al. (eds.), *Preserve than Show*, Copenhagen, 168-178.
- Istituto Nazionale L.U.C.E. 1929, *La spedizione Franchetti nella Dankalia Etiopica*, «Rivista internazionale del cinema educatore», V, 570-579.
- Istituto Nazionale L.U.C.E. 1937, *Catalogo generale dei Soggetti cinematografici*, pp. 281-282.
- Prentice W., Gaustad L. 2017, *The Safeguarding of the Audiovisual Heritage*, London, <<https://www.iasa-web.org/tc03/ethics-principles-preservation-strategy>> (ultimo accesso 20 marzo 2023).
- Read P., Meyer M. 2000, *Restoration of Motion Picture Film*, Oxford.

<sup>16</sup> Per una discussione più approfondita dei limiti, si veda Bellotti, Mariani 2021.



# Carla Lonzi e gli anni Novanta: appunti per una storia dimenticata

GRETA BOLDORINI

Università degli Studi di Padova  
greta.boldorini@phd.unipd.it

## Abstract

This paper aims to reconstruct Carla Lonzi's critical fortune in Italy in the decade of the 1990s. Carla Lonzi has been at the centre of a rediscovery by the art world for about a decade now. The aim is to show how, even before the recent rediscovery, she was present in the art world in a decade such as the 1990s. Two case studies will be considered: the exhibition dedicated to her at the 1993 Art Biennale and the book *Rragazze* published in 1996. It will be seen which of the two moments of Carla Lonzi's activity is privileged, whether the period as an art critic or as a feminist: if in fact in that decade the reception of Carla Lonzi as a feminist still appears complex, due to a general detachment towards feminist instances, her activity as an art critic is beginning to be recovered, or perhaps had never been forgotten.

## Keywords

Carlalonzi; italianart; Nineties; feminism; artcritics.

Non mi riferivo, quindi, a una marginalità che si spera di perdere – lasciare o abbandonare – via via che ci si avvicina al centro, ma piuttosto a un luogo in cui abitare, a cui restare attaccati e fedeli perché di esso si nutre la nostra capacità di resistenza. Un luogo capace di offrirci la possibilità di una prospettiva radicale da cui guardare, creare, immaginare alternative e nuovi mondi. [...] Entrate in quello spazio, il mio è un invito deciso. Vi scrivo, vi parlo, da un luogo ai margini, un luogo dove io sono diversa, dove vedo le cose in modo differente. Sto parlando di ciò che vedo<sup>1</sup>.

La voce di Carla Lonzi è stata a lungo una voce che ha parlato dai margini: del sistema dell'arte prima, dai margini di una cultura maschilista ed egemonica, poi. Da quel posizionamento, tuttavia, la sua voce è stata rivoluzionaria e di grande resistenza.

Critica d'arte ed esponente di primo piano del femminismo italiano e delle sue relazioni con l'arte, Carla Lonzi è nata a Firenze nel 1931, dove si laurea in storia dell'arte nel 1956 sotto la guida di Roberto Longhi. Dal 1959 inizia a lavorare come critica d'arte, scrivendo su riviste come «Marcatrè» e «L'approdo letterario» e collaborando con crescente intensità con la galleria torinese *Notizie* di Luciano Pistoì. Nel 1969 viene pubblicato *Autoritratto* dall'editore De Donato di Bari, testo che può senza dubbio essere considerato il più importante contributo e lascito di Carla Lonzi alla storia dell'arte. Nel 1970, la pubblicazione di un celebre saggio dal titolo *La critica è potere* sancisce definitivamente il suo

<sup>1</sup> hooks 1998, 68 e 71.



abbandono del mondo dell'arte per dedicarsi al femminismo, di cui diventerà una delle prime protagoniste con la fondazione nello stesso anno del gruppo *Rivolta femminile*.

Dopo un apparente lungo oblio che ha reso difficile la trasmissione e la ricezione del pensiero di Carla Lonzi tanto in ambito artistico quanto in quello del femminismo<sup>2</sup>, da poco più di un decennio si è iniziato, con sempre maggior vivacità, a restituire spessore e tridimensionalità alla radicalità di Carla Lonzi, a partire da una giornata di Studi nel 2009 dal titolo, appunto, *Carla Lonzi. La duplice radicalità*. A stretto giro è seguita, su iniziativa della casa editrice milanese et al., la ripubblicazione di tutti i suoi scritti: *Autoritratto* nel 2010, *Scritti sull'arte* nel 2011, *Sputiamo su Hegel*<sup>3</sup> nel 2013 e, ancora, i suoi testi più personali e intimi: *Taci anzi parla*, nel 2010, *Vai pure* nel 2011<sup>4</sup>. In ambito strettamente artistico, che è quello preso in considerazione in questa sede, si assiste inoltre da qualche anno ad un vivissimo e rinnovato interesse per la sua figura. Numerose, infatti, le mostre recenti che, già a partire dai titoli, si sono fatte ispirare da espressioni e concetti di Carla Lonzi, tra cui *Autoritratti*<sup>5</sup>, *Il soggetto imprevisto*<sup>6</sup>, *Deculturalize*<sup>7</sup>, *Autoritratto*<sup>8</sup>, *Io dico io*<sup>9</sup>; molte le artiste della nuova generazione che hanno esplicitamente inserito i suoi pensieri e le sue idee all'interno delle loro pratiche, su tutte Chiara Fumai, Silvia Giambrone e Claire Fontaine.

La finalità di questo scritto è di dimostrare sinteticamente, come, anche prima di questa riscoperta, Carla Lonzi sia stata presente nel mondo dell'arte italiano, anche in un decennio come quello degli anni Novanta. Si prenderanno in considerazione due casi studio: la sala a lei dedicata in occasione della Biennale d'arte del 1993 e il libro *Rragazze* pubblicato nel 1996.

In entrambe le occasioni, il riferimento a cui si guarda è il già citato testo *Autoritratto*. Si tratta di un vero e proprio collage di diverse conversazioni avute con alcuni artisti nel corso di anni, riunite in un ideale convivio. Il metodo utilizzato dalla critica d'arte, assolutamente rivoluzionario per quella data, prevedeva l'uso del registratore, la successiva sbobinatura delle singole interviste che venivano poi tessute insieme in un dialogo collettivo che non aveva mai realmente avuto luogo in quella forma. Il tentativo era di essere il più fedele possibile alle parole degli artisti, al loro registro linguistico, alle loro pause, in un discorso che non voleva assumere la forma del testo critico ma mantenere la realtà, la credibilità e verità della parola orale.

<sup>2</sup> Per approfondire la difficoltà di ricezione del pensiero di Carla Lonzi in ambito femminista rimando, tra gli altri, a Conte, Fiorino, Martini 2011e in particolare al saggio di Liliana Ellena ivi contenuto.

<sup>3</sup> A settembre 2023 *Sputiamo su Hegel* è stato ripubblicato dalla casa editrice La Tartaruga che pubblicherà nuovamente tutti gli scritti di Carla Lonzi.

<sup>4</sup> Da ricordare anche il convegno *Taci anzi parla. Carla Lonzi e l'arte del femminismo* che si è tenuto nel 2010 presso la Casa Internazionale delle Donne di Roma.

<sup>5</sup> AAVV. 2013.

<sup>6</sup> Scotini, Perna 2019.

<sup>7</sup> Lafer 2020.

<sup>8</sup> Sileo, Fogle 2021.

<sup>9</sup> Conte, Canziani, Ugolini 2021.



Figg. 1-2-3. Veduta della Sala dedicata a Carla Lonzi, Biennale d'arte di Venezia, 1993, © Archivio Storico della Biennale di Venezia, ASAC, Fotografia di Giorgio Zucchiatti.

### *La Biennale di Venezia del 1993*

In occasione della Biennale d'arte di Venezia del 1993 dal titolo *Punti cardinali dell'arte* il curatore Achille Bonito Oliva incarica Anne Marie Sauzeau Boetti di realizzare una mostra in memoria di Carla Lonzi.

Delle “due Carla Lonzi”, la critica d'arte e la femminista, si decide prevedibilmente di privilegiare la prima:

Dei due tempi – la presenza poi l'assenza, il convivio poi la sottrazione – un luogo come la Biennale non può che privilegiare il primo e documentarlo con elementi concreti e visibili: con estratti dei suoi scritti sull'arte e dei suoi straordinari dialoghi con i singoli artisti; con le sue opere preferite, tra cui alcune composte alla sua attenzione o diventate di sua proprietà; infine con alcune delle tante fotografie che amava guardare poi offrire allo sguardo altrui come tracce di vita e di verità sul conto dei suoi interlocutori, e su se stessa<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> AAVV. 1993, 36.



Fig. 4. Carla Lonzi al registratore mentre trascrive le interviste per il suo libro *Autoritratto*, Minneapolis, 1967, foto di Pietro Consagra © Archivio Pietro Consagra, Milano.

Dalle foto dell'allestimento conservate nell'archivio Asac (figg. 1-2-3) possiamo trovare conferma di quanto dichiarato da Anne Marie Sauzeau Boetti nella corrispondenza relativa all'organizzazione della mostra, in cui scrive: «vorrei che l'insieme risultasse a quadreria, allegramente accumulato, con osmosi tra arte e vita, riflessione e cordialità – come fu la breve carriera della Lonzi.»<sup>11</sup>

La sala è costituita da tre pareti, più una quarta che funge da divisorio sulla quale è affissa una grande fotografia in bianco e nero di Carla Lonzi seduta alla scrivania, scattata dall'artista, e suo compagno, Pietro Consagra in occasione di un soggiorno a Minneapolis nel 1967 (fig. 4), durante il quale la critica aveva lungamente lavorato alla stesura di *Autoritratto*. Sulla parete accanto una selezione di alcune fotografie che restituiscono bene quel superamento tra arte e vita che per lei era centrale nel lavoro di critica.

Alla fine della parete si riconosce poi *l'Autoritratto con il Doganiere* di Giulio Paolini, opera del 1968. Sulle altre due pareti si vedono, procedendo secondo l'ordine di allestimento, ancora un'opera di Giulio Paolini, Pinot Gallizio, Carla Accardi, Luciano Fabbro, Giulio Turcato, Mario Nigro, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Mimmo Rotella, Lucio Fontana, Cy Twombly, Pino Pascali, Jannis Kounellis, Salvatore Scarpitta, Pietro Consagra<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Lettera di Anne Marie Sauzeau Boetti a Gabriella Barbini, 5/4/1993, ASAC.

<sup>12</sup> Le opere esposte sono quelle indicate e parzialmente riprodotte nel catalogo della Biennale di Venezia, ad eccezione di Giulio Turcato di cui è riprodotta *Viola* del 1964 che però non compare nelle foto dell'allestimento.

Si tratta di tutti i 13 artisti e dell'unica artista donna che erano confluiti in *Autoritratto*, con l'unica eccezione di Pinot Gallizio, artista con cui Carla Lonzi aveva lavorato in diverse occasioni e che però era scomparso prematuramente nel 1963. Accanto alle opere, oltre alla didascalia, sono riproposti alcuni passaggi estrapolati da *Autoritratto* o dai suoi articoli dedicati agli artisti.

Analizzando lo scambio epistolare relativo all'organizzazione della mostra, possiamo però notare come l'idea iniziale della curatrice fosse abbastanza diversa da quanto poi effettivamente realizzato. In uno schizzo dell'allestimento fatto dalla stessa Sauzeau Boetti si percepisce chiaramente la volontà di sottolineare ed enfatizzare la rottura con il mondo dell'arte compiuta da Carla Lonzi e il suo successivo coinvolgimento nel femminismo: la prima parete era, come poi nella versione finale del progetto, allestita con foto private degli artisti; la parete principale, quella dedicata alle opere degli artisti e nominata nello schizzo «anni Sessanta: quadreria», era contrapposta ad un'altra parete che nel disegno è identificata con la dicitura «Anni Settanta. Muro vuoto con lunga scritta "negativa"». La quarta parete doveva includere *L'autoritratto* di Paolini, l'omonimo libro di Carla Lonzi e il ritratto realizzato da Pietro Consagra a Minneapolis. La cesura netta nella vita di Lonzi, con un prima rappresentato dalla sua attività di critica e un dopo rappresentato dal femminismo veniva così simboleggiata dalle due pareti poste uno di fronte all'altro a dimostrare violentemente tutta la loro incomunicabilità e impermeabilità.

Emblematica e ulteriormente chiarificatrice della percezione di Sauzeau Boetti è la sua descrizione circa la presenza di Lonzi nel mondo dell'arte «una fonte ossigenante e fertile che scorre lungo gli anni sessanta, poi, nel decennio, successivo, una sprezzante assenza dal paesaggio dell'arte, con il suo riemergere, qui e là, in alcune circostanze»<sup>13</sup>.

La forte cesura e la mancata saldatura tra l'attività critica e quella di femminista sono ulteriormente ribadite ancora dalla critica in un articolo di molti anni dopo in cui è tornata a ragionare sulla sala dedicata a Lonzi nella Biennale del 1993: «Oggi Laura Iamurri, nella sua prefazione alla riedizione del libro, mi fa la cortesia di ricordare quella sala, ma nel '93 non credo sia stata molto apprezzata da Rivolta Femminile! Ero passata decisamente dalla parte del nemico, complice della contorta strumentalizzazione delle sue intuizioni»<sup>14</sup>.

### *RRRagazze*

Nel 1996 viene pubblicato *Rrragazze*, un libro curato da Elisa Parolo e Ivana Mulatero: anche in questo caso si tratta di un rifacimento del lonziano *Autoritratto*, il cui riferimento è esplicitato dalle autrici nell'introduzione: «Il nostro punto di partenza è *Autoritratto*, il testo di Carla Lonzi che riunisce in forma discorsiva la testimonianza di alcuni artisti degli anni Sessanta. [...] Un modo di approcciarsi all'arte che non è solo quello di scrivere un testo per un catalogo, spesso poco letto, perché lo legge l'artista, forse il gallerista e qualcun altro»<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> AAVV 1993, 36.

<sup>14</sup> Sauzeau Boetti 2014.

<sup>15</sup> Mulatero, Parola 1996, 9.



Alessandra Galbiati. *Non mi sono mai sentita discriminata... questo è fuori di dubbio... Il problema se c'è è ormai un problema privato. Io ringrazio il femminismo di tutte le battaglie che ha vinto, sono state fondamentali. Però adesso il problema è diventato un problema privato. Nel senso che se adesso c'è la donna che si fa menare da suo marito a me*

*non è che mi faccia pena... mi fa arrabbiare perché ormai la legge ce l'hai, il divorzio ce l'hai, sono un po' cazzi tuoi, non so come dire... non lo riesco più a concepire come un problema sociale. Occorre emanciparsi nelle problematiche quotidiane.*

Luisa Lambri. *Io mi sento parte di una minoranza nel senso che sono una donna che utilizza il mezzo fotografico e, in qualche modo mi sento in una posizione di debolezza. Soprattutto in Italia c'è molta difficoltà nell'accettare la fotografia allo stesso livello degli altri mezzi, nonostante oggi ci sia la più grande libertà di utilizzo di mezzi d'espressione da parte degli artisti, e nonostante l'attenzione di cui il mezzo fotografico gode in questo momento.*

58



Giosetta Fioroni. *Per le donne della mia generazione inizialmente le difficoltà non sono mancate anche se io personalmente non posso lamentarmi. Era necessaria molta determinazione, una profonda idea del proprio fare e ambizione... ambizione in senso di un buon rapporto con se stessi.*

Betty bee. *La mia personalità è stata, da sempre, nutrita con molta violenza, frustrazione ed emarginazione. Mi è bastato poco per capire che non avevo colpa alcuna se non quella di essere nata. Ora amo la vita. Essa è il mio gioco preferito... e mi dicono: «sei un'artista.»*

Carol Rama. *Non posso stare con una donna che, se passa la Parietti, mi dice: «s'è rifatta le labbra», ma io mi rifarei il culo, non le labbra! Ma siamo pazzi. Ma ognuno si faccia i cazzi che vuole. L'importante è avere un tantino di intelligenza, acutezza e delinquenzialità misurata, intellettuale. «Quella è brutta, quella è rifatta, ha il culo basso, ha il naso lungo...» e questa è lì con settant'anni, tutta rugata, magari rifatta davvero... non c'è ut-*

59

Fig. 5. Rragazze, 1996.

Parimenti allo scritto lonziano, anche *Rragazze* mantiene lo stesso metodo: interviste condotte a tu per tu con le artiste tramite l'uso del registratore<sup>16</sup> e poi ricucite insieme per restituire una fittizia unità di spazio e tempo. Simile è anche la scelta di coinvolgere artiste appartenenti a diverse generazioni ed eterogenee nel linguaggio adottato, come facilmente appurabile con una rapida scorsa all'elenco di artiste presenti nel testo: Carla Accardi, Betty Bee, Enrica Borghi, Giulia Caira, Monica Carocci, Dadamaino, Chiara Dynys, Matilde Domestico, Giosetta Fioroni, Alessandra Galbiati, Luisa Lambri, Antonella Mazzoni, Anna Muskardin, Carol Rama, Paola Risoli, Luisa Valentini, Elke Warth. La grande novità rispetto al testo di Lonzi risiede tuttavia proprio nella scelta delle artiste da coinvolgere, una compagine tutta femminile laddove in *Autoritratto* era di Carla Accardi l'unica voce fuori da un coro esclusivamente maschile.

Una pagina selezionata in modo casuale dalle molte che compongono il volume (fig. 5) permette di evidenziare una ripresa pedissequa del testo di Lonzi: le diverse voci prendono la parola e si alternano in un simposio virtuale; ad arricchire il testo è presente una ricca sequenza di immagini. Come nel caso di *Autoritratto*, tuttavia, non si tratta esclusivamente di riproduzioni di opere d'arte come ci si aspetterebbe in un canonico testo di critica d'arte ma anche,

<sup>16</sup> Come si legge in apertura, il testo è risultato di oltre 30 ore di registrazione effettuate tra marzo e luglio 1996.

e soprattutto, di immagini personali, ascrivibili all'ambito privato e familiare delle artiste<sup>17</sup>.

L'attenzione esclusiva per la produzione di artiste donne potrebbe essere vista come un'adesione da parte delle due autrici alle istanze femministe, cosa che invece viene prontamente esclusa nell'introduzione del testo: «Ci sono due o tre cose su cui noi puntiamo: uno è il dialogo, due l'ascolto attento, tre il lavoro delle artiste donne, ma non per ricreare dinamiche consumate, vecchie battaglie riconosciute da noi ma che non ci appartengono più»<sup>18</sup>. Nonostante la netta presa di distanza dalla fase di attivismo femminista, *Rrragazze* resta uno dei pochissimi casi di ripresa esplicita della figura di Carla Lonzi e del suo innovativo metodo nel corso del decennio esaminato.

### Conclusioni

La centralità sin qui mostrata del recupero di *Autoritratto*, che ho provato brevemente a dimostrare, può condurci ad alcune riflessioni. L'interesse per Carla Lonzi da parte del mondo dell'arte, si indirizza verso la sua attività di critica d'arte e non verso quella di teorica ed attivista femminista. I due momenti biografici di Carla Lonzi vengono percepiti come incompatibili e in contrasto: nel recupero di Carla Lonzi critica d'arte, Carla Lonzi femminista viene lasciata inevitabilmente e volutamente in disparte.

Il distacco verso Carla Lonzi femminista non stupisce ma risulta al contrario in perfetta continuità con il clima che si respira in Italia in quegli anni, confermato in ambito artistico anche da chi era interessato ai femminismi ma incontrava resistenze nell'ambiente artistico dell'epoca. Emblematiche, ad esempio, le parole di Monica Bonvicini, artista che da sempre ha mostrato grande interesse per le questioni di genere: «Mi ricordo che negli anni Novanta ero quasi seccata da chi mi chiedeva se fossi femminista perché davo per scontato che ogni donna lo fosse dopo le battaglie degli anni Settanta. Credevo anche che, visto il successo della teoria del genere, sarebbe stato più semplice parlare e trovare un pubblico per certi argomenti; purtroppo mi sono sbagliata»<sup>19</sup>. Questa distanza e mancata ricezione è ben descritta, e confermata, a inizio decennio, in un numero di *Noi donne* del dicembre 1992, in cui viene condotta un'indagine sulla percezione del femminismo nella generazione di giovani donne in alcune delle principali città italiane. Le risposte non lasciano spazio al dubbio e sono ben riassunte nel titolo dell'inchiesta «Femminista? È una donna del passato»<sup>20</sup>.

Se quindi la mancata ricezione di Lonzi femminista si può spiegare in un più ampio clima di distanza verso le istanze femministe, risulta al contempo degno di interesse il recupero e la ricezione di Lonzi critica d'arte, in anni in cui si credeva che il pensiero e la sua attività nel mondo dell'arte fossero ancora lontani dall'esser riscoperti. La conoscenza e trasmissione di Carla Lonzi, può esser stata facilitata probabilmente dalla circolazione in ambienti ristretti dei

<sup>17</sup> Sul ruolo delle foto di famiglia in *Autoritratto* rimando al saggio di Teresa Kittler in Ventrella, Zapperi 2022.

<sup>18</sup> Mulatero, Parola 1996, 10.

<sup>19</sup> Conte, Ugolini, Canziani 2021, 270.

<sup>20</sup> AAVV. 1992, 8.

suoi testi come, ad esempio, all'Accademia di Belle Arti di Milano dove Luciano Fabro faceva leggere i testi della critica d'arte ai suoi allievi.

Una trasmissione che si è mossa parallelamente alla ricezione dei suoi testi femministi e che ha operato sotto traccia, grazie a relazioni private e scambi fortuiti, come ben confermato dalla critica d'arte Francesca Pasini: «Ho conosciuto Carla Lonzi prima come femminista e dopo come critica d'arte. Il gallerista Franco Toselli mi regala *Autoritratto*, “penso che sia un libro che ti interessa”, è stata la prima cosa sull'arte di Carla Lonzi che ho letto. Una folgorazione»<sup>21</sup>. Risulta così allora decostruita, almeno parzialmente, la credenza secondo la quale il pensiero di Lonzi critica d'arte abbia subito un oblio di circa due decenni, prima di esser riscoperto negli ultimi dieci anni. Una delle più grandi eredità di Carla Lonzi, che reputo ancora molto attuale, è stata la sua capacità di parlare con gli artisti e non degli artisti, di sostituire ad un discorso critico calato dall'alto, un dialogo autentico con l'altro. Ecco allora l'importanza del registratore, e cito le parole di Laura Iamurri nella postfazione di *Autoritratto*: «l'uso del registratore, per quanto oggi possa apparire banale, introduceva all'epoca un elemento di assoluta novità: le parole dell'artista non venivano più depurate dalla personalità e dalla lingua del critico che ne aveva preso nota, ma avevano diritto di circolazione in quanto tali, anche con le espressioni gergali e le eventuali sgrammaticature; il filtro linguistico, e dunque il filtro del pensiero, del critico veniva di fatto abolito, o quantomeno fortemente compresso, per lasciare spazio alla voce autentica dell'artista»<sup>22</sup>.

In conclusione, se la figura di Carla Lonzi appare ormai pienamente recuperata all'interno di un discorso di storia e critica dell'arte, quel che può apparire interessante è provare a ricostruire le tracce nascoste che il suo pensiero e la sua pratica hanno avuto anche nella generazione di artisti attivi negli anni Novanta. Alcune studiose hanno recentemente tentato di operare una sintesi tra le due fasi della sua vita invece di considerarle irrevocabilmente separate da una netta cesura, intravedendo così nella Lonzi critica d'arte alcuni aspetti che saranno fondanti nella Lonzi femminista e viceversa. Come ricorda Giovanna Zapperi: «Il racconto di sé, il primato della soggettività, il piacere della conversazione possono essere interpretate come una serie di pratiche capaci di porre le basi per una storia alternativa dell'arte, femminista e sessuata, che procede attraverso una serie di azioni ai margini delle narrazioni dominanti»<sup>23</sup>.

### Bibliografia

- AAVV. 1992, *Femminista? È una donna del passato*, «Noi donne», dicembre, 8-25  
 AAVV. 1993, *XLV Esposizione internazionale d'arte. Punti cardinali dell'arte*, Venezia.  
 AAVV. 2013 (a cura di), *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*, Bologna.  
 Lonzi C. 2011, *Scritti sull'arte*, Milano.  
 Lonzi C. 2011, *Vai Pure. Dialogo con Pietro Consagra*, Milano, (prima edizione 1980, Scritti di Rivolta Femminile, Milano).

<sup>21</sup> Pasini 2012, 26.

<sup>22</sup> Lonzi 2017, 291.

<sup>23</sup> Zapperi 2017, 38.

- Lonzi C. 2017, *Autoritratto*, Abscondita, Milano (prima edizione 1968, De Donato, Bari).
- Mulatero I., Parola L. 1996, *Rragazze*, Torino.
- Cavarero A. 1997, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano.
- Conte L., Fiorino V., Martini V. 2011 (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità- Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, Pisa.
- Conte L., Canziani C., Ugolini P. 2021, (a cura di), *Io dico Io - I say I*, Cinisello Balsamo.
- Hooks B. 1998, *Elogio del margine*, Milano.
- Lafer I. 2020 (a cura di), *Deculturalize*, Milano.
- Pasini F., *Leggere Carla Lonzi, leggere dentro di sé, leggere l'arte*, Arskey Magazine, Maggio, 2012.
- Perna R. 2022, *Il ritorno del rimosso: Carla Lonzi nel presente*, «Quaderni d'arte italiana», I, <<https://quadriennaleidiroma.org/il-ritorno-del-rimosso-carla-lonzi-nel-presente/>> (ultimo accesso 10 marzo 2023).
- Sauzeau-Boetti A.M., *Carla Lonzi. Una presenza alle mie spalle*, «Arte e critica», ottobre 2014, <<https://www.artecritica.it/carla-lonzi-una-presenza-alle-mie-spalle/>> (ultimo accesso 10 marzo 2023).
- Scotini M., Perna R. 2019, *Il soggetto imprevisto. 1978 Arte e femminismo in Italia*, Milano.
- Sileo D., Fogle D. 2021 (a cura di), *Luisa Lambri. Autoritratto*, Milano.
- Ventrella F., Zapperi G. 2022 (a cura di), *Feminism and Art in Postwar Italy. The Legacy of Carla Lonzi*, Londra.
- Zapperi G. 2017, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, Roma.





# L'archivio dimenticato di Marcella Pedone: fotografie e filmati di un viaggio identitario nei paesaggi di un'Italia perduta

ROMINA ZANON  
*Università degli Studi di Padova*  
romina.zanon@phd.unipd.it

## *Abstract*

This proposal is part of an articulated research project (started in 2018 within the *Traveling Identities* Departmental Development Project promoted by the Department of Cultural Heritage of the University of Padua) aimed at analyzing the artistic production of the photographer and experimental cinematographer Marcella Pedone (Rome, 1919 – Milan, 2022): a visual archive consisting of 170,000 color photographs and eighteen 16 mm films aimed at crystallizing in image the Italian identity of the period 1950-1990. Pedone, through a humanistic and demo-ethno-anthropological gaze, paints the Italian landscape and society in images capable of witnessing the profound transformations of a country that leaves behind an archaic and rural past to renew itself in an identity modernized by progress technical-industrial determined by the “economic boom of the Italian miracle”. In this perspective, the research – which has the “value of discovery” since it represents the first attempt at a historical-critical reconstruction of Pedone’s artistic story – aims to historicize the photographic and film archive of the author in the system of contemporary images through tangents, relationships, interdisciplinary connections and to fill the evident historiographical gaps that have pushed the professional life of Pedone to the margins of the art system, despite the indisputable uniqueness that characterizes her production.

## *Keywords*

Concerned photography; visual anthropology; photo archive; female photography; profem-inism.

Questo scritto si inserisce nell’ambito del progetto di ricerca dottorale della scrivente, il quale intende indagare la polifonia di sguardi al femminile della fotografia di indagine sociale del secondo dopoguerra italiano. Lo studio si propone come contributo alla storicizzazione e alla lettura critica di autrici igno-rate o dimenticate, se non addirittura mai censite dalla letteratura scientifica di settore, e intende, altresì, indagare fotografe più conosciute che necessitano di studi maggiormente approfonditi in termini di analisi e revisione complessiva della loro opera<sup>1</sup>. Al centro di tale duplice modalità d’indagine si pone la dimen-

<sup>1</sup> Rispetto al contributo femminile offerto alla storia della fotografia italiana del secondo dopoguerra, Roberta Valtorta rileva: «All’indomani della Seconda guerra mondiale, non troviamo presenze femminili nel dibattito che ha luogo nei circoli fotoamatoriali. La ricerca di una identità della fotografia – che oscilla in quegli anni fra tensioni di tipo formalistico, retaggio della radicata filosofia crociana dell’arte, e impegno sociale, tipico del dopoguerra e legato alla sensibilità neorealista – sembra non riguardare le donne. Su questo dato, che sarebbe interessante approfondire, vale la pena riflettere. Le donne appaiono infatti deci-

sione biografica di fotografe che, grazie a prerogative di indiscutibile unicità caratteriale, hanno saputo accreditarsi tra i produttori di cultura in un mondo dominato da canoni maschili e farsi testimoni e interpreti dirette delle trasformazioni dell'identità collettiva italiana di metà secolo. Attraverso un peculiare approccio autoriale in bilico tra etica ed estetica, realismo documentario e linguaggio autoriale, fotografe quali Cecilia Mangini (Mola di Bari, 1927-2021), Chiara Samugheo (Bari, 1935-2022), Giulia Niccolai (Milano, 1934-2021), Marcella Pedone (Roma, 1919 – Milano, 2022), Jacqueline Vodoz (Milano, 1921-2005) e Marianne Sin-Pfaeltzer (Hanau, 1926 – Nuoro, 2015) cristallizzano in immagine i profondi mutamenti di un Paese che si lascia alle spalle un passato arcaico e rurale e un tragico conflitto mondiale per rinnovarsi in un'identità modernizzata dal progresso tecnico-industriale determinato dal boom economico del miracolo italiano con particolare attenzione al ruolo della donna tra asservimento patriarcale e spinta verso l'emancipazione. L'intenzionalità del progetto è, in definitiva, quella di rileggere la storia della fotografia interpellando le fonti con uno sguardo diverso che presupponga un'ottica di genere. Analizzando i *corpora* prima citati nella loro polisemia significativa e comparando gli stessi a repertori noti già storiograficamente individuati, lo studio intende esaminare la presenza del contributo femminile nella storia della fotografia italiana del secondo dopoguerra e l'insieme dei codici di rappresentazione narrativa e formale del caleidoscopio di sguardi al femminile che compone la fotografia di documentazione sociale del periodo.

In tale contesto, occupa un posto di assoluto rilievo la produzione mediale della fotografa e cineasta sperimentale recentemente scomparsa, Marcella Pedone<sup>2</sup>, la quale è rimasta ai margini della storiografia ufficiale nonostante i caratteri d'indiscutibile unicità che la caratterizzano: in primo luogo, la produzione di un imponente archivio visivo formato da 170.000 immagini a colori<sup>3</sup> meticolosamente indicizzate, scattate tra i primi anni Cinquanta (decennio

samente impegnate non tanto nel coltivare e discutere la fotografia, quanto nel lavoro stesso della fotografia, nell'approccio fattuale al mezzo. E tuttavia, nella stagione del fotogiornalismo e dell'indagine sociale più in generale, non sono finora emerse figure femminili di rilievo. Un libro importante come fu *Nuova fotografia italiana* di Giuseppe Turrone, del 1959, tutto dedicato ai nuovi esiti della fotografia in Italia fra narrazione sociale e invenzioni formali, un libro che definiremmo di delicato passaggio della identità della fotografia italiana a cavallo fra fotoamatorismo, professione e desiderio di ricerca, registra l'esistenza della sola Giulia Niccolai. La vera significativa presenza delle donne inizia a farsi sentire negli anni Sessanta e diventa fenomeno pienamente osservabile negli anni Settanta» (Valtorta 2001, 13-14).

<sup>2</sup> Dal 2018 al 2020 Marcella Pedone è stata al centro di un articolato percorso di rivalutazione e storicizzazione che si è sviluppato in seno al Progetto di Sviluppo Dipartimentale *Traveling Identities* del Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica dell'Università degli Studi di Padova.

<sup>3</sup> «Il 27 luglio del 2017, con atto notarile, il patrimonio fotografico di Marcella Pedone [...], è stato ufficialmente donato al Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano, divenendo così un bene culturale, soggetto alla tutela prevista dallo stato. [...] Sono stati donati al Museo un archivio di 170.000 scatti, già meticolosamente indicizzati, realizzati tra gli anni Cinquanta e gli anni Novanta, insieme a gran parte delle attrezzature utilizzate per produrli e farli circolare sul mercato. Il complesso di hardware fotografico e audiovisivo donato da Pedone consta di circa cento elementi, tra macchine fotografiche, obiettivi, accessori come flash, cavalletti ed estensioni delle macchine, sistemi di proiezione fotografica e cinematografica, magnetofoni, microfoni, oltre a vari supporti, come pellicole e nastri magnetici. Infine, il 15 luglio del 2020, Pedone ha aggiunto a questi elementi l'ultima delle proprie *roulotte*, elemento chiave del suo "studio viaggiante". [...] La "Collezione Marcella Pedone" è stata creata come ulteriore atto "autoriale" della sua portatrice, la quale ha espresso, tramite il Museo, la sua volontà di mettere a disposizione di generazioni future, tramite la musealizzazione, un accumulo di saperi e competenze incarnate



Fig. 1. *Marcella Pedone durante una campagna fotografica nelle Dolomiti Lucane con la sua Fiat 1100 dotata di tenda da tetto Air Camping, 1955 circa; Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano.*

in cui la fotografia era “vestita” esclusivamente di bianco e nero) e i tardi anni Novanta; e, seguentemente, il paradigma metodologico della sua pratica fotografica che la conduce a viaggiare in solitaria su tutto il territorio nazionale con l’obiettivo di dare forma a uno sfaccettato atlante visivo della provincia italiana e delineare il ritratto completo di un paese in bilico tra arretratezza e modernità, tra ruralità e spinta verso il progresso. A differenza di molti fotografi a lei coevi, non analizza singoli microcosmi, ma dipinge in maniera sistematica e con rigore quasi scientifico il ritratto di un’intera nazione nelle sue componenti paesaggistiche, sociali, economiche e folcloristiche, costruendo, in tal modo, un mosaico visivo in grado di sottrarre alla fuga del tempo mondi perduti della realtà italiana e diventare tassello fondamentale della memoria nazionale.

dai propri lasciti materiali. Nell’affrontare questo passaggio, in questo come in altri casi, è fondamentale il rapporto che si crea tra chi dona e l’istituzione che riceve» (Casonato 2020, 227-228).

Figura precorritrice dell'emancipazione femminile dei tardi anni Sessanta<sup>4</sup>, Marcella Pedone, nella più assoluta libertà espressiva e priva di qualsiasi subordinazione agli scopi dell'immagine di committenza, nel 1953 inizia a praticare da autodidatta e come *freelance globetrotter* una fotografia di documentazione socio-etnografica volta alla comprensione delle reali dinamiche della società italiana<sup>5</sup>, dopo esperienze di viaggio, di lavoro e di conoscenza in Libano, Francia, Inghilterra, Svezia, Norvegia, Austria e Germania. Al di fuori di ogni curriculum formativo, Marcella Pedone attraversa l'Italia a più riprese a bordo della sua automobile (fig. 1) e del suo caravan, modellando una prassi di produzione visuale che rincorre una documentazione completa degli angoli più remoti della società nel tentativo di «integrare lo scenario reale e i suoi protagonisti»<sup>6</sup> e cristallizzare in immagine «il delicato ingombro del passato minacciato dalla modernità»<sup>7</sup>. Come asserisce Italo Zannier, «Il Sud, o il Friuli, o il Polesine, ossia le zone più depresse a quel tempo, furono tra i luoghi più frequentati dai nuovi fotografi, alla ricerca di testimonianze di “vita vera”, rintracciabili facilmente negli emblemi più modesti, oggetti-soggetti raramente prima di allora gratificati da un'immagine in senso estetico, se non come curiosità indigena o per qualche raro “catalogo”»<sup>8</sup>.

Per introdurre una riflessione intorno ai caratteri specifici della produzione autoriale di Pedone occorre affrontare precipuamente due nodi concettuali: il primo riguarda il metodo d'indagine visiva; il secondo lo statuto linguistico dell'immagine relativo al legame intercorrente tra realismo documentario e ricerca estetico-formale. Come spiega Francesco Faeta, per produrre una descrizione tramite mezzi visivi di un contesto o di un evento antropologicamente significanti «si deve prima costruire, attraverso un'attività complessa, un campo di osservazione e poi, da questo, tramite mezzi tecnici, estrarre immagini»<sup>9</sup>. Le discipline sociali sono convenzionalmente basate sull'osservazione diretta della realtà e possiedono uno statuto al cui interno le attività rappresentative costituiscono un momento privilegiato e un metodo largamente fondato sullo sguardo e sulla visione. «Senza tecnica d'osservazione, senza strategia dell'occhio, senza prammatica della facoltà visiva», asserisce Francis Affergan, «l'Altro non può comparire né divenire oggetto di conoscenza»<sup>10</sup>. All'interno della pratica visuale della Pedone, lo scatto non costituisce il primo approccio

<sup>4</sup> «Ho vissuto da femminista inconsapevolmente molto prima che esistesse il movimento sessantottino. Ho vissuto controcorrente in un mondo di soli uomini e non è stato facile, per me, fare quello che ho fatto lottando contro pregiudizi e stereotipi» (da un'intervista a Marcella Pedone realizzata da Mirco Melanco l'11 aprile 2018).

<sup>5</sup> «Da principio la fotografia fu solo un incontro casuale [...]. Fu ad Amburgo che strane coincidenze operarono in modo da far rifluire la mia carica energetica in un canale realistico quale fotografa, stavolta disciplinata e programmata, che però salvava la sua tendenza al vagabondaggio a causa del settore fotografico che le si offriva. Cioè quello della ricerca di documentazione culturale, oltre a quella turistica. Maestri illuminati sostengono che non vi è mai nulla di casuale nello svolgersi della vita umana. Tutto è conseguenza di una causa a monte. Assai più forte è l'asserzione che ogni vita umana segue un programma studiato al meglio per il singolo. A me, però, la svolta professionale apparve improvvisa e come imposta dall'esterno [...]. Mi si convinse che ero una fotografa nata, che lasciassi perdere ogni altro progetto. Il consiglio era caloroso e disinteressato. Perché non seguirlo? Accettai» (da un'intervista a Marcella Pedone realizzata da chi scrive il 5 luglio 2018).

<sup>6</sup> D'Autilia 2012, 254-255.

<sup>7</sup> D'Autilia 2012, 255.

<sup>8</sup> Zannier 1986, 294.

<sup>9</sup> Faeta 2003, 19.

<sup>10</sup> Affergan 1991, 125.



Fig. 2. Marcella Pedone, *Suonatori ambulanti*, Milano, 1955. © Marcella Pedone | Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano.

alla realtà, ma il risultato di esperienze, seppur propedeutiche, di osservazione e conoscenza. Il paradigma di indagine presenta aspetti di forte contiguità con quello utilizzato da John e Malcom Collier, i quali suddividono la ricerca in tre fasi: osservazione, indagine sul campo mediante interviste e «sintesi astrattiva dei risultati ottenuti nelle fasi precedenti» mediante lo scatto fotografico<sup>11</sup>. La Pedone non concepisce la fotografia come strumento empirico di validazione del sapere scientifico, ma indaga visivamente il territorio italiano con l'attitudine e il metodo delle discipline demo-etno-antropologiche: pianifica con rigore i viaggi d'indagine, esegue sopralluoghi preliminari, antepone allo scatto una rigorosa pre-informazione teorica, esegue un'esplorazione per sondaggi dello spaccato diacronico delle comunità tramite fonti orali e bibliografiche, soggiorna nei luoghi prescelti, partecipa alla vicenda umana della gente incontrata, convoca gli abitanti del luogo come interlocutori privilegiati e mediatori rispetto alla realtà

<sup>11</sup> Marano 2011, 67.



Fig. 3. Marcella Pedone, *Pesca al pesce spada, Bagnara (Calabria)*, 1956. © Marcella Pedone | Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano.

da raffigurare, pone la sua attenzione su tutta la realtà che si esibisce al suo sguardo per ricomporre, nella sua dettagliata morfologia, uno spaccato orizzontale del paese (fig. 2)<sup>12</sup>.

Per quanto concerne il secondo nodo concettuale, ossia le modalità di narrazione visuale del reale, la grammatica e la sintassi del linguaggio fotografico dell'autrice si esprimono attraverso due moduli fondamentali: il ritratto e l'istantanea. Il ritratto – che, come informa Faeta, contribuisce «in modo determinante

<sup>12</sup> «Una volta giunta sul posto andavo all'ente del turismo locale, spiegavo che intendevo fare delle riprese e accettavo anche suggerimenti da parte loro. Nei centri più piccoli andavo dal prete, dal medico o dal farmacista, che erano le persone di solito più istruite di storia locale; oppure, se non ci fossero stati quelli, avrei cercato l'ufficiale postale, anch'esso di solito fra le persone più interessanti del paese. Per fare un esempio di come procedevo, una volta, in Calabria, a Penteadattilo, che allora era ancora abitata, ricordo di essermi rivolta al prete, che era uno studioso di storia e costumi locali, il quale a sua volta mi indicò il Monte Calvario che sovrastava il paese e aveva la caratteristica forma a cinque dita, e allo stesso tempo mi presentò al barbiere (il quale nel paese fungeva anche da dentista), chiedendogli di farmi da accompagnatore» (Gasparini 2012, 53-55).

a costruire etnografie raffinate, complesse, sintetiche e analitiche al contempo, dense d'informazioni e di acquisizioni critiche»<sup>13</sup> – le consente di cogliere nei volti di donne, uomini e bambini la percezione emotiva delle profonde trasformazioni che hanno sconvolto l'Italia fra gli anni Quaranta e Settanta del Novecento: desolazione e speranza si mescolano nei volti di un popolo che, assistendo alla progressiva scomparsa dell'universo arcaico della provincia contadina, affronta il faticoso travaglio della ricostruzione fino al compiersi del boom economico. In riferimento alla seconda direttrice del linguaggio visivo della Pedone, ossia l'istantanea, l'obiettivo attento e partecipe dell'autrice coglie frammenti di vita reale attraverso un'elevata potenza formale che trasforma il quadro fotografico in un luogo di condensazione narrativa, punto d'intersezione tra prerogative etiche e preoccupazioni formali. Secondo un principio di approssimazione alla verità privo di qualsiasi divagazione metaforica, la Pedone si muove in direzione di un registro visivo che sembra evocare le considerazioni che Susan Sontag raccoglie nel noto scritto *Sulla fotografia* quando sottolinea come i fotografi americani della Farm Security Administration<sup>14</sup> ricercavano «quella precisa espressione visiva del soggetto che confermasse le loro idee sulla miseria, sulla luce, sulla dignità, sulla struttura, e sulla geometria»<sup>15</sup>. Nel significativo mescolamento di piani presente in questo elenco compilato dall'intellettuale americana, i temi sociali delle immagini si alternano alle questioni formali. Proprio questa peculiarità è alla base del linguaggio visuale della Pedone che integra etica ed estetica, intenti informativi di matrice sociale e demo-etno-anthropologica e narrazione autoriale (fig. 3).

L'operato della Pedone cattura l'attenzione della rivista fotografica «Ferrania» (fig. 4) e delle Volkshochschulen, le università popolari tedesche che la invitano a tenere una serie di conferenze dedicate ai



Fig. 4. Fotografia di Marcella Pedone (*Inverno al Sud*) in copertina di «Ferrania», anno X, n. 2, febbraio 1956.

<sup>13</sup> Faeta 2006, 90.

<sup>14</sup> Risulta opportuno citare la definizione di fotografia documentaria di stampo sociale offerta dal fotografo Roy Stryker, animatore dell'esperienza della FSA: «La fotografia documentaria è un modo di accostarsi alle cose, non è una tecnica; è un'affermazione, non una negazione [...]. Lo stile documentario non implica una negazione degli elementi plastici che sono e restano il criterio essenziale di ogni lavoro. Si limita a dare a questi elementi un quadro, una direzione. Così la composizione viene messa in evidenza, valorizzata; e la finezza del tratto, la nettezza dell'immagine, l'uso dei filtri, il sentimento, tutte queste componenti che rientrano in quella vaga nozione che è la "qualità", sono poste al servizio di un preciso scopo: parlare nel modo più eloquente possibile dei soggetti prescelti, usando il linguaggio delle immagini» (Stryker 1963, 1180).

<sup>15</sup> Sontag 1978, 6.



luoghi emblematici di un'Italia in gran parte sconosciuta: non l'Italia oleografica del *Grand Tour*, ma un paese prevalentemente preindustriale in via di trasformazione. Per il primo biennio di attività formativa (1954-1955), l'autrice realizza due cicli di proiezioni fotografiche accompagnate da un commento personale e da approfondimenti di carattere etno-musicologico che raccoglie sotto il titolo *Musikalischen Lichtbilder Vorträgen über Italien*. Tale prospettiva intermediologica ricorda le *lectures* dell'antropologo Baldwin Spencer, il quale si avvaleva di lanterne magiche per raccontare i risultati delle sue ricerche fra gli aborigeni, e le conferenze sceneggiate di Ernesto de Martino ideate per illustrare gli studi realizzati nel Meridione con il supporto della sua équipe multidisciplinare.

Grazie al fortunato esito di queste proiezioni, Marcella Pedone compie un *tour* in altre università tedesche che si protrae fino al 1958. Nel marzo del 1958 l'autrice ottiene l'interesse e l'apprezzamento per il lavoro svolto anche dai dirigenti di Rolleiflex<sup>16</sup> che, colpiti dall'abilità tecnica e dal gusto estetico versato alla ricerca del 'bello', le propone di organizzare una serie di proiezioni calibrate per il circuito commerciale in Italia da concretizzare in negozi fotografici e circoli amatoriali. La fotografa presenta alla direzione della Ferraniacolor, azienda italiana produttrice delle pellicole da lei usate, l'idea di unirsi alla Rolleiflex in una campagna promozionale che subito viene accolta da entrambe le aziende. Dal 1958 al 1960 la Pedone tiene due cicli di conferenze<sup>17</sup> dal titolo *Il Colore e la Rollei e Il colore nella fotografia* (fig. 5) presentando in numerose città italiane «una ricca collezione di diapositive a colori, splendida documentazione delle bellezze d'Italia»<sup>18</sup> e illustrando le possibilità della fotografia «nell'arte, nella scienza e nella vita umana»<sup>19</sup>. Seguentemente, Marcella Pedone si ritaglia un proprio spazio nel settore dell'editoria culturale e scolastica mediante la creazione di un archivio d'immagini "di servizio" dotato di «un sistema di indicizzazione rigoroso ed elaborato»<sup>20</sup> capace di soddisfare le variegate esigenze dell'industria del settore.

Nel 1957, su suggerimento di Guido Bezzola, direttore della rivista «Ferrania», Marcella Pedone si avvicina da autodidatta al cinema documentario realizzando un *corpus* di 17 cortometraggi<sup>21</sup>. Prodotti tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Settanta con il primario scopo di realizzare studi sperimentali sul colore, i suoi filmati rispondono a tre tipologie di intervento narrativo: documentazione etnografica, film industriale e di memoria familiare. «Seguendo il concetto di "cinema diretto" o *cinéma vérité* come espressione massima del processo di sintesi filmica, l'azione autoriale della cineoperatrice riprende la vocazione documentaria della sua fotografia portandola nel campo e nei limiti

<sup>16</sup> «La prima macchina che Pedone acquistò nel 1953 a Norimberga, presso un rivenditore di fama, il negozio Photo Porst, fu una Rolleiflex Automat 6x6 – Model K4A, con obiettivo Tessar 1:3,5 e lenti Zeiss, prodotta tra il 1951 e il 1954. [...] Nei due decenni successivi, Pedone, ormai affermatasi nel mestiere, seguì il passo delle richieste del mercato in termini di requisiti professionali, dotandosi di attrezzature sempre più varie e sofisticate» (Casonato 2020, 239).

<sup>17</sup> Il primo dal 1° novembre 1958 al 30 giugno 1959, il secondo dal 1° dicembre 1959 al 31 luglio 1960.

<sup>18</sup> Testo desunto da materiali promozionali dell'epoca conservati presso l'archivio del Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano ("Collezione Marcella Pedone").

<sup>19</sup> Testo desunto da materiali promozionali dell'epoca conservati presso l'archivio del Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano ("Collezione Marcella Pedone").

<sup>20</sup> Casonato 2020, 234.

<sup>21</sup> Il fondo è conservato presso l'archivio della Fondazione Cineteca Italiana di Milano.



Fig. 5. Marcella Pedone durante una proiezione per Ferrania, 1960; Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano.

del cine-giornalismo tipico dei pionieri cinematografici»<sup>22</sup>, dagli operatori Lumière a Luca Comerio, dai *kinoki* vertoviani ai francesi *travelogues*, cacciatori d'immagini. Attraverso un linguaggio mediale in bilico tra sperimentalismo "autodidatta" ed esibita ricerca estetico-formale, il fondo della Pedone risulta rilevante per il valore storico-testimoniale delle immagini, amplificato dall'assenza dell'intervento manipolatorio del montaggio e dalla tecnica di ripresa zavattiniana volta al raggiungimento dell'identificazione tra realtà fenomenica e la sua rappresentazione cinematografica. Nella maggior parte dei casi presenti in archivio, Marcella Pedone gira le bobine della sua 16 mm alla maniera dei pionieri del muto: la caratteristica di questi cineasti è quella di girare il tempo di una bobina e non montare le immagini, per cui la durata della registrazione equivale al tempo della visione del film. L'autrice, non essendo mai passata alla moviola e, di conseguenza, non avendo mai montato un film, appartiene, di fatto, a questa tipologia di registi. La cineoperatrice utilizza bobine da trenta metri di pellicola (a un 16 mm corrispondono poco meno di tre minuti di girato), seleziona i frammenti del reale da imprimere nel quadro luminoso, centellina i fotogrammi con equilibrio, seleziona e compone le inquadrature con la bravura della fotografa professionista, fermando la registrazione quando avverte l'esaurimento fisiologico dell'azione ripresa, iniziando poi a girare da una diversa prospettiva.

L'archivio visuale della Pedone rappresenta uno spazio di memoria collettiva da intendersi come sistema aperto, dinamico, unitario e allo stesso tempo divisibile nella particolarità che richiede ogni singola immagine, *reportage* o

<sup>22</sup> Melanco, Zanon 2020, 205.

filmato. Il *corpus* pedoniano costituisce un giacimento culturale e un tessuto figurativo in cui confluiscono narrazioni visuali che risulta opportuno considerare come fonti per la storia in virtù della loro valenza testimoniale e della capacità di cristallizzare il flusso del passato e restituire un'imprescindibile traccia mnemonica dei microcosmi arcaici e rurali cancellati dall'avvento della società dei consumi, dell'urbanizzazione violenta delle periferie, della cementificazione invasiva del territorio.

### *Bibliografia*

- Affergan F. 1991, *Esotismo e alterità. Saggio sui fondamenti di una critica dell'antropologia*, Milano.
- Casonato S. 2020, "La mia era una bottega". Il patrimonio di Marcella Pedone, professionista delle immagini, nel museo scientifico, in M. Melanco, R. Zanon, *Il neorealismo di Marcella Pedone. Fotografie e filmati di un viaggio identitario nei paesaggi di un'Italia perduta*, Padova, 227-243.
- D'Autilia G. 2012, *Storia della fotografia in Italia dal 1839 a oggi*, Torino.
- Faeta F. 2003, *Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano.
- Faeta F. 2006, *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano.
- Gasparini V. 2012, Vita contromano di un'irregolare. Marcella Pedone con parole sue, in L. Boledi (a cura di), *C'era una volta in Italia. I filmati di Marcella Pedone*, Milano, 47-64.
- Lugon O. 2008, *Lo stile documentario in fotografia. Da August Sander a Walker Evans 1920-1945*, Milano.
- Marano F. 2011, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano.
- Melanco M., Zanon R. 2020, *Il neorealismo di Marcella Pedone. Fotografie e filmati di un viaggio identitario nei paesaggi di un'Italia perduta*, Padova.
- Morello P. 2010, *La fotografia in Italia 1945-1975*, Roma.
- Newhall B. 1984, *Storia della fotografia*, Torino.
- Pelizzari M. A. 2011, *Percorsi della fotografia in Italia*, Roma.
- Russo A. 2011, *Storia culturale della fotografia italiana. Dal neorealismo al postmoderno*, Torino.
- Sontag S. 1978, *Sulla fotografia*, Torino.
- Stryker R. E. 1963, Documentary Photography, in W. D. Morgan (ed.), *Encyclopedia of Photography*, vol. VII, New York, 1180.
- Taramelli E. 1995, *Viaggio nell'Italia del neorealismo. La fotografia tra letteratura e cinema*, Torino.
- Turroni G. 1959, *Nuova fotografia italiana*, Milano.
- Valtorta R. 2001, Il contributo delle donne alla fotografia in Italia, in N. Leonardi, R. Spitaleri (a cura di), *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, Torino, 9-20.
- Viganò E. 2006 (a cura di), *NeoRealismo. La nuova immagine in Italia 1932-1960*, Milano.
- Zannier I. 1986, *Storia della fotografia italiana*, Roma-Bari.

### *Documenti d'Archivio*

Archivio MUST = Archivio Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci di Milano.

# Manufatti e culti domestici “invisibili”: le arule fittili. Due esemplari pompeiani dagli scavi presso la *domus* al livello superiore del Complesso delle Terme del Sarno (VIII 2, 21)

CHIARA ANDREATTA  
*Università degli Studi di Padova*  
chiara.andreatta.1@phd.unipd.it

## *Abstract*

Within the wide range of objects collected under the *instrumentum domesticum* label, lies a category of roman terracotta artifacts, sometimes difficult to distinguish and recognize, which testifies ritual practices connected to the worship of deities, linked with the protection of house and family. This paper focuses on *arulae*, clay objects reproducing, in a small-scale, monumental stone altars, used to burn small libations or fragrant essences as part of domestic rituals, typically addressed to *Lares* and *Penates*. The lack of attention traditionally dedicated to this class of materials, both in museum exhibitions and in the oldest scientific papers, depends on their poor artistic value and the difficulty of a correct identification, especially for fragmented or incomplete exemplars. Furthermore, these objects represent the outcome of religious practices which leave no other archeological evidence and are closely related to the immaterial – and hard to reconstruct – field of the domestic rituality.

The present paper aims to summarize the current state of knowledge about those artifacts and to illustrate typology, chronology, and hypothetical use of two incomplete *arulae* found during the recent investigations at the upper level of the Sarno Bath Complex, in Pompeii. In this particular case, the two objects provide a precious evidence of living phases dating between the end of the II and the beginning of the I century BC and suggest domestic religious practices probably performed by those who lived into the previous houses brought to light beneath the current *domus* at the civic 21.

## *Keywords*

*Arulae*; domestic rituality; *Lares*; Pompeii; Sarno Bath Complex.

## *Introduzione*

Il presente contributo ha per oggetto una classe di manufatti di epoca romana spesso “invisibili”, testimonianti prassi rituali domestiche sfuggenti e difficili da ricostruire, che tuttavia in antico risultavano essenziali e fondanti per la società. Si tratta delle arule, oggetti in terracotta riproducenti, in scala ridotta, grandi altari lapidei, che erano utilizzati nell’ambito di riti privati di preghiera e offerta, generalmente rivolti alle divinità tutelari della casa e della famiglia. Scopo di questo contributo è quello di riportare all’attenzione una categoria di oggetti dalle preziose potenzialità in termini di ricostruzione della culturalità domestica romana, illustrando lo stato delle conoscenze ad oggi, e di presentare due esemplari recentemente rinvenuti in occasione delle

indagini stratigrafiche<sup>1</sup> condotte presso il Complesso delle Terme del Sarno a Pompei (VIII 2, 21)<sup>2</sup>.

Il potenziale informativo intrinseco in tale campo di indagine è notevole, nondimeno non vi fa eco una proporzionata considerazione scientifica. Le ragioni sono con tutta probabilità da imputare alla complessità legata all' esplorazione di una dimensione per sua stessa natura effimera. L'invisibilità caratterizza infatti l'intera sfera del rito nel mondo antico, tanto più di quello che coinvolge strettamente l'ambito privato. La comprensione e ricostruzione della cultualità domestica romana è dunque operazione ancor più complessa giacché, a differenza di quella pubblica, si manifesta attraverso strutture poco monumentali<sup>3</sup>, manufatti spesso di modesta realizzazione e pratiche rituali che le fonti ci tramandano solamente in maniera sporadica e incompleta. In seconda istanza, per lungo tempo invisibile è stata in generale la gran parte degli oggetti raccolti sotto l'etichetta di *instrumentum domesticum*, tra i quali rientrano a pieno titolo quelli considerati in questa sede: la loro invisibilità nelle esposizioni museali trova diretto riflesso in una sostanziale invisibilità anche nella letteratura specialistica. Da ultimo, va considerata pure l'oggettiva difficoltà di una corretta identificazione delle arule, soprattutto nel caso di esemplari mutili e frammentari.

*Le arule in terracotta: caratteristiche morfologiche e tecnologiche, cronologia di produzione e diffusione*

Le *arulae* (diminutivo del sostantivo latino *ara*, vale a dire altare sacro) si compongono generalmente di un corpo parallelepipedo, con base e cornice di coronamento variamente modanate. La faccia principale talvolta reca una decorazione a rilievo che, in alcuni esemplari, può interessare anche altri due o tre lati. Sulla superficie superiore dell'altarino, definita piano d'uso, può essere presente una lieve depressione o un incavo (a profilo emisferico, conico o troncoconico), funzionale verosimilmente al contenimento delle offerte votive. In molti casi, il manufatto è provvisto anche di una cavità realizzata a partire dalla superficie inferiore: si tratta di un elemento differentemente interpretato come funzionale

<sup>1</sup> Gli scavi sono stati effettuati a cavallo tra il 2018 e il 2019 ad opera della ditta esecutrice Società Cooperativa Archeologica ARA (responsabile: dott. G. Antonelli), sotto la co-direzione del Parco Archeologico di Pompei e il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova, in regime di convenzione (coordinamento scientifico: prof.ssa M.S. Busana).

<sup>2</sup> Il complesso nel 2016 è stato fatto oggetto di approfondite indagini, condotte nell'ambito del progetto MACH, *Multidisciplinary methodological Approaches to the knowledge of Cultural Heritage* (Progetto Strategico dell'Università di Padova - Bando 2011 - prot. STPD11B3LB), che ha visto la sinergica e proficua collaborazione tra studiosi e ricercatori afferenti a tre diversi dipartimenti dell'ateneo patavino. Il Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale ha curato lo studio statico e strutturale dell'edificio, attraverso il rilievo del quadro fessurativo e l'analisi del comportamento sismico, al fine di valutarne le attuali "condizioni di salute"; il Dipartimento di Geoscienze, che si è occupato del campionamento sistematico dei materiali da costruzione da sottoporre ad analisi archeometriche per la loro caratterizzazione petrografica e mineralogica e per il riconoscimento di eventuali fenomeni di degrado chimico-fisico; il Dipartimento dei Beni Culturali, cui è stata affidata la ricostruzione della storia architettonica dell'edificio e del suo contesto ambientale, rispettivamente attraverso l'analisi dell'alzato e indagini di scavo stratigrafico condotte nell'area prospiciente la facciata meridionale. Per la presentazione dei risultati preliminari del progetto, si veda Maritan, Previato, Lorenzoni 2019.

<sup>3</sup> Si pensi per esempio ai larari, che costituiscono forse l'espressione più nota della religiosità privata romana.

all'aggancio a un qualche supporto fisso (ad esempio un larario), come sistema di alleggerimento del manufatto in fase di modellazione, o semplicemente come diretta conseguenza della tecnica di fabbricazione a stampo.

La concentrazione dei rinvenimenti in Magna Grecia<sup>4</sup> e in Sicilia<sup>5</sup> ha permesso di riconoscere in questo areale i primi centri produttivi, attivi già a partire dal VI secolo a.C. Tali precoci esemplari, tuttavia, erano realizzati secondo proporzioni maggiori rispetto ai manufatti di epoca successiva e recavano decorazioni a rilievo molto più elaborate, con frequenti riferimenti specifici al mito greco<sup>6</sup>.

A partire dall'età romana, invece, si assiste a una netta riduzione dimensionale e a una sostanziale semplificazione e standardizzazione delle forme, perlopiù limitate al tipo cosiddetto a doppio echino e alla sua più tarda evoluzione a parallelepipedo, caratteristica del periodo ellenistico.

Come sottolineato da D. Ricciotti, cui si deve l'edizione del *corpus* di arule dell'Antiquarium comunale di Roma<sup>7</sup>, una delle poche pubblicazioni sistematiche di riferimento per questa categoria di manufatti, per le prime produzioni di ambito culturale romano si può ipotizzare una iniziale fabbricazione presso Roma stessa<sup>8</sup> e una successiva estesa diffusione in territorio laziale, stante l'elevata concentrazione di rinvenimenti effettuati in tale regione. È stato inoltre notato come la diffusione di pur sporadici esemplari, verso la Campania e la Puglia da un lato, e la Cisalpina<sup>9</sup> dall'altro, sembri corrispondere significativamente al momento della deduzione di colonie romane e latine in questi territori. L'espansione geopolitica e culturale di Roma si manifesta inizialmente tramite l'importazione diretta di tali manufatti e verosimilmente, in un secondo momento, attraverso l'installazione di fabbriche locali autonome.

Per quel che concerne più espressamente il contesto pompeiano, la pubblicazione di riferimento per lo studio delle arule è senza dubbio quella di A. d'Ambrosio e M. Borriello, autori di un catalogo completo di tutti gli esemplari di *thymiateria*, bruciaprofumi e arule conservati presso i depositi della Soprintendenza di Pompei e il Museo Archeologico di Napoli<sup>10</sup>. Tale pubblicazione ha portato al riesame complessivo delle conoscenze su questa categoria di oggetti e all'approfondimento di questioni legate ai contesti di rinvenimento e alle ipotesi di funzione e utilizzo in antico.

### *La funzione e le ipotesi sugli utilizzi cerimoniali*

Per quanto riguarda la funzione, secondo l'ipotesi maggiormente accreditata<sup>11</sup>, che trova riscontro anche a Pompei, si tratterebbe di manufatti strettamente correlati alle cerimonie domestiche<sup>12</sup> legate al culto delle divinità tutelari

<sup>4</sup> Ricciotti 1978, 5, nt. 7, per bibliografia relativa ai rinvenimenti in Calabria, Puglia e Campania.

<sup>5</sup> Ricciotti 1978, 5, nt. 6, per bibliografia relativa ai rinvenimenti in Sicilia.

<sup>6</sup> Sul tema, si veda per esempio Calderone 1999.

<sup>7</sup> Ricciotti 1978.

<sup>8</sup> Ciò sembrerebbe essere suggerito anche dal ritrovamento di due matrici (Ricciotti 1978, 28 e nt. 22).

<sup>9</sup> Strazzulla Rusconi 1977.

<sup>10</sup> d'Ambrosio, Borriello 2001.

<sup>11</sup> Sostenuta già in Elia 1962.

<sup>12</sup> Va tuttavia specificato che non infrequenti, per quanto percentualmente meno rilevanti, sono pure i rinvenimenti da contesti santuariali pubblici: non è da escludere, pertanto, che le arule potessero essere

della casa e della *familia*, in particolare dei *Lares*, dei *Penates* e della dea Vesta, che prevedevano l'offerta di libagioni o di sostanze profumate.

La particolare conformazione di ciascun manufatto e l'osservazione di eventuali tracce di combustione indiziano il loro diverso utilizzo cerimoniale: le arule parallelepipedo caratterizzate da una superficie superiore piana, priva di incavi, dovevano essere utilizzate per bruciare offerte o semplicemente per sostenerle, mentre quelle dotate di una cavità superiore potevano essere destinate all'alloggiamento di incenso e connotarsi dunque come *arae turicremae*<sup>13</sup>. La presenza di piccoli fori non passanti, realizzati in corrispondenza degli angoli della base e del coronamento di alcuni esemplari pompeiani, ha suggerito poi che taluni manufatti potessero anche essere ornati con fiori e altri elementi vegetali accessori utilizzati nelle pratiche rituali<sup>14</sup>.

Occorre precisare che le arule non costituiscono gli unici manufatti adoperati in ambito rituale domestico: benché morfologicamente diversi, i bruciaprofumi, in particolare quelli a bacino circolare e a culla, si rivelano funzionalmente simili e anch'essi significativamente correlati al culto dei Lari<sup>15</sup>. L'utilizzo dei primi troverebbe preciso riscontro nelle fonti letterarie antiche: a questi manufatti potrebbe infatti riferirsi il termine latino *sigillatae patellae*, con il quale alcuni autori<sup>16</sup> indicano dei contenitori ceramici decorati con piccole figure plastiche riproducenti divinità, utilizzati per l'offerta rituale di cibo. È Ovidio<sup>17</sup> a specificare che le libagioni offerte per mezzo di tali recipienti erano indirizzate alle entità tutelari domestiche dei Lari e alla dea Vesta<sup>18</sup>.

Incerta è invece la modalità di utilizzo dei bruciaprofumi a forma di culla, recentemente riportati all'attenzione dalla scoperta di un nuovo esemplare proveniente dalla cosiddetta casa del Larario, nella *Regio V*. In mancanza di informazioni provenienti da fonti antiche e in considerazione della loro particolare morfologia, nonché del soggetto della decorazione plastica, è stato suggestivamente ipotizzato un legame con i riti connessi al mondo infantile. In effetti su questi esemplari spesso è presente una *applique* raffigurante il busto di un fanciullo<sup>19</sup>, togato e con al collo un amuleto di forma sferica, elementi, questi, che potrebbero essere letti come riferimenti espliciti alla cerimonia di

utilizzate anche come *ex-voto*. Si sottolinea poi come nel caso delle arule dell'Antiquarium comunale di Roma, un'elevata percentuale provenga dall'area della necropoli dell'Esquilino: è evidente che questi oggetti nello specifico trovassero opportuno impiego in determinate cerimonie rituali funebri. Probabile, quindi, che il loro utilizzo non fosse esclusivo e che le arule potessero in effetti trovare differenti destinazioni d'uso a seconda dei contesti (abitativi, santuariali, funerari) e del frangente cronologico.

<sup>13</sup> Van Buren 1918, 15.

<sup>14</sup> d'Ambrosio, Borriello 2001, 17 e bibliografia alla nt. 45.

<sup>15</sup> Entrambe le tipologie, per quanto sinora noto, risultano diffuse esclusivamente a Pompei. Per il loro utilizzo nei culti domestici, si veda d'Ambrosio, Borriello 2001, 46-47, 61.

<sup>16</sup> Si veda per esempio Cic. Verr. 2.4.46-48.

<sup>17</sup> Ov. fast. 6.310 e 633.

<sup>18</sup> Secondo d'Ambrosio e Borriello, è proprio in quest'ultima che potrebbero essere identificate le piccole figure femminili panneggiate che spesso decorano le vasche interne di tali recipienti, mentre in *luno*, *genius* familiare femminile, le figure distese su *kline* (d'Ambrosio, Borriello 2001, 47).

<sup>19</sup> Su un esemplare pompeiano (d'Ambrosio, Borriello 2001, 66, n. 119) compare invece la testina di una bambina, raffigurata velata e recante al collo la *lunula*, il corrispettivo femminile della *bullula*. Su altri bruciaprofumi sono raffigurate invece coppie di testine giovanili, teste barbute o figure femminili sedute, difficilmente identificabili e solo genericamente ascrivibili a divinità tutelari infantili e forse associabili a cerimonie legate al festeggiamento del *dies natalis* o del *dies lustricus* (il riconoscimento ufficiale da parte del padre).



Fig. 1. In alto a sinistra: posizionamento del Complesso delle Terme del Sarno (in rosso) all'interno dell'Insula Meridionalis di Pompei (in giallo). In basso: zoom dell'isolato (in giallo) con indicazione degli ambienti dell'abitazione accessibile dal civico 21, situata al livello superiore del Complesso, indagati in occasione della campagna 2018-2019 (in blu) (da Bernardi, Busana 2019, fig. 1, rielaborata da autore).

deposizione della *toga praetexta* e della *bulla*, in occasione del rito ufficiale di passaggio all'età adulta, che prevedeva la dedica di quest'ultima proprio alle divinità domestiche dei Lari<sup>20</sup>.

Chiaro e inconfutabile è quindi il legame tra tutti questi manufatti e il culto dei *Lares*, cui, come noto, era dedicato, all'interno della casa, uno specifico spazio di adorazione: il *lararium*, appunto. Pur in assenza di rinvenimenti *in situ*, appare dunque quantomeno verosimile un loro utilizzo strettamente legato a tali sacelli domestici.

#### *I due esemplari provenienti dalle indagini condotte presso il livello superiore delle Terme del Sarno (VIII 2, 21)*

Dopo il necessario inquadramento generale alla categoria di manufatti, si passa ora ad illustrare nel dettaglio i due esemplari di arule rinvenuti in occasione delle indagini effettuate presso il livello superiore del Complesso delle Terme del Sarno a Pompei (VIII 2, 21)<sup>21</sup> (fig. 1). Questi provengono nello specifico dagli strati di riempimento di una grande fossa ubicata a est dell'*impluvium* della casa attualmente visibile, verosimilmente realizzata per liberarsi delle

<sup>20</sup> Pers. 5.31.

<sup>21</sup> I materiali ceramici provenienti da questo contesto, assieme a selezionati nuclei dalla cosiddetta Casa di Giuseppe II (VIII 2, 38-39), collocata anch'essa presso l'Insula Meridionalis, costituiscono l'oggetto della ricerca di dottorato della scrivente, condotta sotto la guida della prof.ssa Maria Stella Busana (Università degli Studi di Padova) e della prof.ssa Maria Teresa D'Alessio (Università di Roma La Sapienza), che desidero qui ringraziare.





Fig. 2. a) Fotopiano delle strutture riferibili a una fase abitativa precedente rispetto a quella attualmente visibile; b) Pianta con posizionamento del pavimento in lavapesta e tessere musive, nell'atrio della casa occidentale; c) Foto del suddetto pavimento (elaborazione autore).

macerie di demolizione di due abitazioni di fase precedente, una databile con sicurezza tra II e I secolo a.C., sulla base del confronto stilistico del lacerto di pavimento in lavapesta e tessere musive di colore bianco ordinatamente disposte, presente nell'atrio (fig. 2).

L'alto grado di frammentarietà dei due manufatti ha complicato il riconoscimento: entrambi gli altarini risultano infatti mutili e conservati solo per una porzione incompleta corrispondente al lato breve. Il primo esemplare (*PO.SA.2018/US200*; alt. max. 6,8 cm; lung. max. 10,6 cm) rientra perfettamente nella tipologia delle arule parallelepipedo<sup>22</sup>. Possiede infatti caratteristiche morfologiche canoniche: corpo costituito da un basso dado; base e coronamento modanati secondo un'alternanza di dentelli e gole progressivamente aggettanti; cavità dal profilo a campana, realizzata a partire dal piano d'uso, funzionale probabilmente al contenimento delle sostanze da offrire e/o bruciare (fig. 3).

Il secondo (*PO.SA.2018/US208*; alt. max. 9,3 cm; lung. max. 11,5 cm) ha conformazione lievemente differente, con coronamento superiore che, in corrispondenza di uno degli angoli, si sviluppa con andamento marcatamente obliquo e sviluppato verso l'alto. La pronunciata sporgenza potrebbe avvicinare quest'arula a quelle del tipo ad altare con coronamento modanato e pulvino<sup>23</sup>, tuttavia la frattura in corrispondenza proprio dell'eventuale punto d'imposta della voluta non permette un inquadramento certo. La mancanza di un corrispettivo elemento simmetrico anche sull'altro angolo conservato renderebbe in ogni caso l'esemplare piuttosto anomalo (fig. 4).

Le due arule presentano un impasto che, almeno a livello macroscopico, possiede le medesime caratteristiche e che potrebbe essere ascritto a una produzione locale: argilla di colore marrone-arancio (5YR 6/6 *reddish yellow*), con frequenti inclusi grigi di medie e grandi dimensioni e più rari piccoli inclusi di colore nero, brillanti. Peculiare la sopravvivenza, su entrambi i manufatti, di tracce di pigmento policromo, che generalmente si riscontrano più frequentemente su bruciapfumi a forma di culla, a bacino circolare con *appliques* e

<sup>22</sup> Tipo B1 della classificazione proposta in d'Ambrosio, Borriello 2001.

<sup>23</sup> Tipo B2 della classificazione proposta in d'Ambrosio, Borriello 2001.

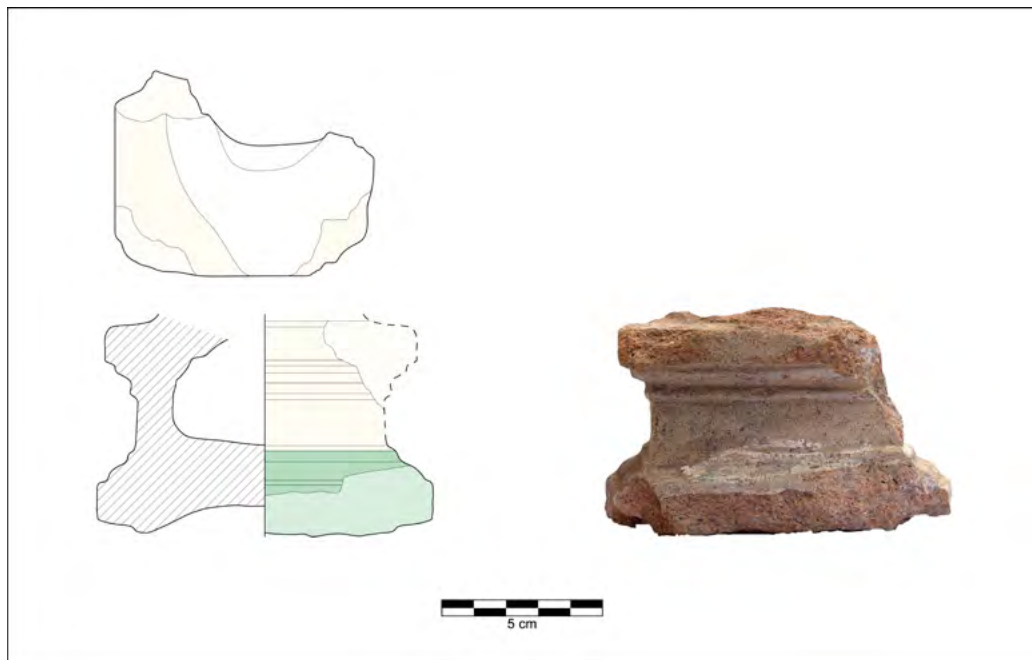


Fig. 3. Disegno ricostruttivo e ortomosaico da fotogrammetria 3D dell'esemplare *PO.SA.2018/US200* (disegno e foto autore).



Fig. 4. Disegno ricostruttivo e ortomosaico da fotogrammetria 3D dell'esemplare *PO.SA.2018/US208* (disegno e foto autore).

a calice, applicato al di sopra di un'ingobbiatura di colore bianco-crema (10YR 8/2 *very pale brown*) originariamente verosimilmente estesa su tutta la superficie. Sull'esemplare *PO.SA.2018/US200* si osservano tracce di colore verde (5G 6/2 *pale green*), conservate in prossimità delle modanature del basamento, mentre sul frammento *PO.SA.2018/US208* sono presenti tracce del medesimo colore sul corpo centrale e due sottili bande di colore rosso (10R 4/8 *red*) lungo i margini inferiore e superiore dell'altarino.

Dell'impossibilità di inquadrare con certezza il secondo esemplare si è già detto, quanto al primo, invece, il confronto con arule pompeiane edite<sup>24</sup> porterebbe a inquadrarlo tra fine II e inizi I secolo a.C., *range* cronologico peraltro compatibile con quello proposto per l'abitazione con il pavimento in lavapasta, sopra menzionato. L'ipotesi che si tratti di arredi mobili legati a riti domestici praticati da quanti abitavano le due case tra la fase tardo sannitica della città e la deduzione della colonia sillana, comunque in un orizzonte di piena romanizzazione, appare quindi non solo suggestiva ma anche altamente verosimile. Tale datazione corrobora inoltre la tesi della Ricciotti di una diffusione di tali oggetti che si muove di pari passo con la fondazione delle colonie da parte di Roma.

L'elevato grado di frammentarietà dei pezzi impedisce purtroppo la formulazione di ipotesi certe circa il loro specifico utilizzo cerimoniale: quel che appare certo è che l'assenza di tracce di bruciato (almeno nelle parti conservate) porta a escludere la combustione diretta di libagioni e a immaginare, piuttosto, un loro utilizzo come semplici sostegni per offerte. Non è da scartare nemmeno l'ipotesi che tali manufatti potessero essere utilizzati come *arae turicremae*, per l'offerta di incenso e altre essenze profumate. Eventuali future analisi archeometriche, in particolare quelle gas-cromatografiche, sinora mai testate su questa categoria di manufatti, potrebbero offrire un prezioso e dirimente contributo in tal senso.

### *Considerazioni conclusive*

Per riassumere e concludere, la ritualità domestica romana appare ancora in larga parte sfuggente: lo studio più approfondito e sistematico di manufatti quali quelli presentati in questa sede potrebbe proficuamente andare a colmare un considerevole *gap* di conoscenza. È evidente che, fino ad anni recenti, a questa categoria di oggetti siano state accordate una visibilità e un'attenzione alquanto scarse. La povertà materica e l'esiguo valore artistico hanno influenzato fortemente il loro destino negli anni passati, relegando tali oggetti a una posizione di subordine rispetto a più preziosi e raffinati manufatti di maggiore impatto e pregio<sup>25</sup>. Per la medesima logica, è altamente probabile, inoltre, che i *corpora* di arule oggi conservate nei musei possano rappresentare un campione notevolmente ridotto e limitato rispetto alla totalità degli oggetti circolanti in antico, per via della selezione che potrebbe essere stata operata a monte, all'epoca del loro recupero, quando i criteri selettivi rispondevano più a logiche estetiche che a principi scientifico-moderni di raccolta sistematica dei materiali. È plausibile ipotizzare che i manufatti più comuni e meno preziosi non siano mai stati neppure raccolti e non abbiano quindi mai raggiunto gli scaffali dei depositi museali.

<sup>24</sup> Si veda in particolare d'Ambrosio, Borriello 2001, 27, n. 16.

<sup>25</sup> A dimostrazione di quanto appena detto, è significativo che, come ricordato da d'Ambrosio e Borriello, le arule e i bruciaprofumi pompeiani fossero originariamente confinati nei magazzini secondari del Real Museo Borbonico (poi Museo Archeologico Nazionale di Napoli) e non venissero mai esposti, e che le uniche eccezioni fossero i bruciaprofumi a forma di culla, che evidentemente dovevano all'epoca suscitare curiosità e interesse per la loro conformazione particolarissima.

L'invisibilità che tutt'oggi investe questa categoria di oggetti, invece, può essere imputata a ragioni del tutto differenti e legate a oggettive difficoltà di riconoscimento. La realizzazione speditiva, la scarsa cura nella modellazione e l'utilizzo di impasti piuttosto grossolani, che caratterizzano in particolare le arule non decorate a rilievo, possono infatti portare in taluni casi all'erronea assegnazione di alcuni frammenti ad altre classi di materiali, quali le terrecotte architettoniche, la piccola coroplastica o addirittura la ceramica da fuoco o conservazione.

È pertanto auspicabile che gli studi inerenti tali manufatti proseguano e che le arule e i bruciaprofumi trovino opportuno spazio anche all'interno di riedizioni di scavi passati e delle pubblicazioni di indagini stratigrafiche future. Tentare di ricostruire un sistema complesso e articolato quale quello della ritualità domestica solamente a partire da oggetti provenienti da collezioni museali, spesso totalmente decontestualizzati, ci priva infatti di informazioni fondamentali, in particolare in termini di possibilità di definizione dell'originaria collocazione dell'oggetto nello spazio domestico, della sua cronologia di produzione, della funzione e delle modalità di utilizzo.

Per il contesto pompeiano nello specifico, inoltre, si ravvisa la necessità di ampliare il campione d'indagine, prendendo in esame anche gli esemplari di arule frammentarie provenienti da saggi di scavo, sinora escluse dall'edizione sistematica. Seppur minimo, si auspica che un contributo in tal senso possa essere stato fornito anche dalla presentazione dei manufatti di tale tipologia rinvenuti nello scavo condotto presso l'abitazione del civico 21 al livello superiore del Complesso delle Terme del Sarno.

### Bibliografia

- Bernardi L., Busana M.S. 2019, The Sarno Baths in Pompeii: Context and state of art, in L. Maritan, C. Previato, F. Lorenzoni 2019 (eds), *Special Issue: Multidisciplinary study of the Sarno Baths in Pompeii*, «Journal of Cultural Heritage», 40, Amsterdam, 231-239.
- Calderone A. 1999, Il mito greco e le arule siceliote di VI-V sec. a.C., in *Le mythe grec dans l'Italie antique. Fonction et image*, Roma, 163-204.
- d'Ambrosio A., Borriello M. 2001, *Arule e bruciaprofumi fittili da Pompei*, Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei 3, Napoli.
- Elia O. 1962, Culti familiari e privati della Campania. Arulae fittili pompeiane, in M. Renard (éd.), *Hommages à Albert Grenier*, «Latomus», LVII, Bruxelles-Berchem, 559-566.
- Maritan L., Previato C., Lorenzoni F. 2019 (eds.), *Special Issue: Multidisciplinary study of the Sarno Baths in Pompeii*, «Journal of Cultural Heritage», 40, Amsterdam.
- Ricciotti D. 1978, *Terrecotte votive dell'Antiquarium comunale di Roma, 1, Arule*, Roma.
- Strazzulla Rusconi M. J. 1977, *Arule fittili di Aquileia*, «Archeologia Classica», XXIX, 86-113.
- Van Buren E.D. 1918, *Terracotta Arulae*, «Memoirs of the American Academy in Rome», II, 15-53.



# POSTER



Dispositivi visuali per la conoscenza specialistica, fra collezionismo ed enciclopedismo. Il *Dizionario figurato della vita musicale di ogni secolo e di ogni nazione* di Mario Bellucci La Salandra (1892-1966)

FRANCESCO DRAGONI  
*Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"*  
francesco.dragoni@uniba.it

*Abstract*

Mario Bellucci La Salandra (1892-1966), a pioneer researcher on Neapolitan School, created an iconographic collection of about 16,000 images. He aimed to illustrate various aspects of musicological knowledge, using drawings, photographs, traditional prints, and fragments of 'minor print'. The whole collection has a powerful historical-documentary value. It allows us to reconstruct the author's relationships with some relevant intellectuals of the time (e.g.: Alfredo Casella, Sebastiano Arturo Luciani, Raffaello De Rensis, etc.). The archive lies in the Apulian regional library of Foggia. Its project design prompts reflection on the emergence of experimental methodologies, in acquiring and processing specialist knowledge. It is possible to decode the disposition of the material thanks to published and unpublished writings of the author, as to specific bibliographical connections. Indeed, we may consider the personal dimension of the documents and book collection. So, the verb-visual textualization seems to be articulated and well-defined. The taxonomic structure of the "dictionary" also emerges, inspired by specific theoretical and cultural systems. Therefore, this research proposes an example of epistemological re-evaluation of iconographic archives. We may consider the 'visual' component not only in the purely informative sense but also in a discursive way, based on an interdisciplinary perspective.

*Keywords*

Visual Culture; Musical Iconography; Music Collecting; Book Collecting; Personal Archiving.

*Mario Bellucci, fra melomania e musicologia*

Mario Bellucci La Salandra, pioniere degli studi sulla scuola musicale napoletana, compose, nella prima metà dello scorso secolo, una raccolta iconografica di circa 16.000 immagini, per illustrare vari aspetti del sapere musicologico, adoperando disegni, calcografie, fotografie e frammenti di stampa minore<sup>1</sup>.

Una ricognizione preliminare rivela il retaggio collezionistico del progetto, fornito di alcune sintetiche indicazioni esplicative da parte dell'autore, che intendesse realizzare un *Dizionario figurato della vita musicale di ogni secolo e di ogni nazione*. Affiorano, in primo luogo, citazioni e prelievi dalla raccolta grafica di Achille Bertarelli, nata a sua volta per costituire un «vasto dizionario figurato

<sup>1</sup> Fra i più recenti contributi sulla figura di Mario Bellucci e sulla sua raccolta iconografica si segnalano Mattei 2020, 395-398 e Carbonella 2015.



di tutta la vita»<sup>2</sup>, e che pure ospita un'ampia sezione dedicata al mondo dello spettacolo e dell'intrattenimento. L'opera realizzata da Bellucci, in secondo luogo, viene ulteriormente contestualizzata mediante un confronto con il fenomeno della melomania<sup>3</sup>, per la peculiare attenzione riservata a soggetti e temi della musica teatrale.



Fig. 1. Cartelle, fascicoli e schede della raccolta iconografica (foto autore).

### *Immagini e parole: dinamiche di testualizzazione verbo-visuale*

Una più approfondita analisi strutturale e interpretativa ha richiesto il sostegno metodologico derivato dagli studi di cultura visuale<sup>4</sup>. È stato quindi assunto come termine sistematico il concetto di *dispositivo*, adattabile al caso in oggetto per la sua peculiare funzione organizzativa e normativa<sup>5</sup>. Il valore storico-documentale dell'intero fondo, conservato nella biblioteca regionale di Foggia La Magna Capitana, è inoltre integrato dall'archivio e dalla libreria dell'autore<sup>6</sup>. La circostanza ha consentito di ricostruire i legami intessuti da Bellucci, come pure di individuare i suoi principali riferimenti teorici e ideologici. Agli esiti è emersa la gerarchia tassonomica del dizionario, tesa a esaltare la tradizione melodrammatica italiana. Tale impostazione rivela l'adesione a principi neoidealistici e nazionalistici. Si evince, d'altro canto, una latente inflessione

<sup>2</sup> Citato in Simoni 1934, VII.

<sup>3</sup> Sul tema cfr. Benassati, Cristofori 2014.

<sup>4</sup> In merito alle possibili intersezioni disciplinari cfr. Shephard, Leonard 2014.

<sup>5</sup> Per un rapido riscontro teorico cfr. Pinotti, Somaini 2016, 172-183.

<sup>6</sup> Per una sintesi sul fondo cfr. Berardi, Cristino 2015.



Fig. 2. Cartolina con dedica personale di Raffaello De Rensis (foto autore).

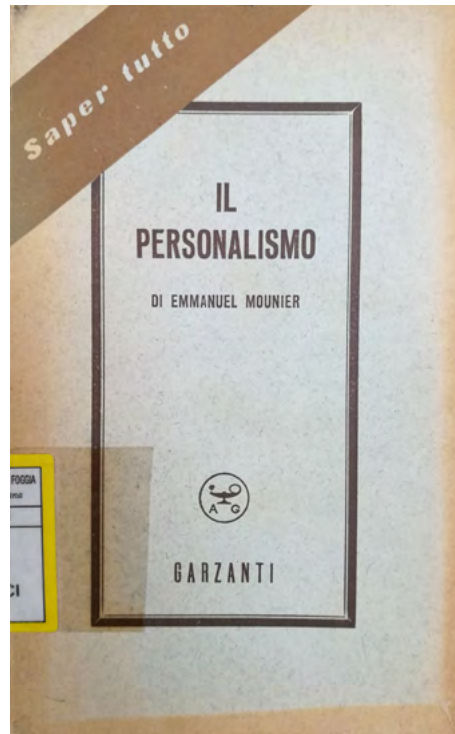


Fig. 3. Un volume di Emmanuel Mounier dal fondo librario della famiglia Bellucci (foto autore).

esistenziale, riconoscibile nei numerosi reperti di carattere personale, connessa a pratiche di elaborazione della memoria individuale, come lo *scrapbooking*<sup>7</sup>.

La presente ricerca, quindi, propone un esempio di rivalutazione epistemologica degli archivi iconografici, considerando la componente 'visuale' non solo nell'accezione puramente informativa, ma anche in funzione discorsiva, secondo una prospettiva d'indagine interdisciplinare.

### Crediti

Il presente contributo nasce da una ricerca svolta nell'ambito del XXXV ciclo di Dottorato in Lettere Lingue e Arti, presso l'Università degli Studi di Bari, con un progetto intitolato *Musica per immagini nella Raccolta iconografica di Mario Bellucci La Salandra. Documentazione, analisi e confronti*.

Si ringraziano per il sostegno e l'assistenza prestata: il tutor prof. Lorenzo Mattei e la prof.ssa Maria Giovanna Mancini; il dott. Vito Cristino, responsabile della sezione Fondi Speciali della Biblioteca La Magna Capitana di Foggia; la prof.ssa Lilly Carfagno e la prof.ssa Grazia Carbonella, bibliotecarie del Conservatorio di Foggia Umberto Giordano.

<sup>7</sup> Sull'argomento cfr. Tucker, Ott, Buckler 2006.

*Bibliografia*

- Benassati G., Cristofori R. 2014 (a cura di), *La melomania nelle carte. Giuseppe Verdi nell'iconografia e nel collezionismo di immagini musicali*, Ravenna.
- Berardi G., Cristino V. 2015, L'Archivio Bellucci della Biblioteca Provinciale di Foggia, in A. Caroccia (a cura di), *Intellettuali di Capitanata. La famiglia Bellucci*, atti del convegno di studi (Foggia, 10-11 dicembre 2014), Foggia, 61-80.
- Carbonella G. 2015, La raccolta iconografico musicale di Mario Bellucci La Salandra: un dizionario figurato della vita musicale di ogni secolo e di ogni nazione, in A. Caroccia (a cura di), *Intellettuali di Capitanata. La famiglia Bellucci*, atti del convegno di studi (Foggia, 10-11 dicembre 2014), Foggia, 89-98.
- Mattei L. 2020, La storiografia musicale in Terra di Bari, tra pionieri e campanilisti, in A. Caroccia (a cura di), *La storiografia musicale meridionale nei secoli XVIII-XX*, atti del convegno internazionale di studi (Avellino, 24-26 ottobre 2019), Avellino, 395-401.
- Pinotti A., Somaini A. 2016, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino.
- Shephard T., Leonard A. 2014 (eds.), *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*, London-New York.
- Simoni R. 1934, Prefazione, in P. Arrigoni, A. Bertarelli, *Ritratti di musicisti e artisti di teatro conservati nella Raccolta delle Stampe e disegni. Catalogo descrittivo*, Milano, V-X.
- Tucker S., Ott K., Buckler P. 2006 (eds.), *The Scrapbook in American life*, Philadelphia.

# Igor Stravinsky's *The Soldier's Tale* through time and meanings

ANASTASIA KOZACHENKO-STRAVINSKY  
Ca' Foscari University, Venezia  
anastasia.kozachenko@unive.it

## Abstract

*The Soldier's Tale* or *L'Histoire du soldat* was realised at the Municipal Theater of Lausanne in 1918 by Igor Stravinsky, Charles Ramuz and Georges Pitoëff. The 1910's tragic events directly affected the Stravinsky family. Meanwhile, the composer intended to create a work that could be related simultaneously to any era, and to 1918; to many nationalities, and none of them at the same time. This story is not about the classic soldier: the brave and courageous, who neither burns in the fire, nor drowns in water, not afraid of the devil, or the dead, but relatively uneducated failure. Other protagonist is the Devil – a comic servant character from the Italian commedia dell'arte, mischievous Harlequin, who got soldier's soul and time of his life by the fair exchange.

Stravinsky had found a unique form of musical theatre stage work that surprisingly combined a tragic narrative reflexed through an ironic perspective and grotesque. *The Soldier's Tale* staging's worldwide variability through time provides new interpretations of Stravinsky's work. The humor as an instrument exposes the dark side of human nature. The reception of surrounding events is made possible by a skillfully constructed formula combining music, text and image.

## Keywords

The Soldier's Tale; L'Histoire du soldat; Igor Stravinsky; Everyman; Harlequin.

## *Lue, jouée et dansée*<sup>1</sup>

The images of Igor Stravinsky's *L'Histoire du soldat* or *The Soldier's Tale*, a work specially marked «read, played and danced»<sup>2</sup> («lue, jouée et dansée») shaped new possibilities and perspectives in world theatre art. The synthesis of theatrical imagery and musical methods proved capable of regenerating the inner artistic code and creating completely unusual combinations, subsequently expressed in productions by great directors and choreographers such as Jean Copeau, Marcel Marceau, Kurt Jooss, John Cranko, Robert de Simone, Peter Sellars and others. *The Soldier's Tale* is a metaphor for the lost time's search, a life gone regrets. It manifested through the continuous “organ point” of the double bass and the unceasing rhythm of the confident and courageous stride of the entire musical structure lasting sixty minutes. The plot speaks of man's complete liberation from time and, at the same time, of the relentless desire to regain it. The dynamic sonic wall of six instruments moves through Stravin-

<sup>1</sup> Read, played and danced.

<sup>2</sup> Stravinsky, Ramuz 1918, 2.

sky's entire work like an armoured train with a clear and rigorous rhythm, like the relentless ticking of the second hand, gathering the whole space around it and endowing it with potent energies and contexts<sup>3</sup>. Many researchers have considered *The Soldier's Tale* in terms of musical parsing. Boris Asafyev, Richard Taruskin, Svetlana Savenko<sup>4</sup> and others have conducted some of the most detailed analyses. But an exceptional feature of *The Soldier's Tale* is the meta-contextuality of the play and its ability to be seen in a system of diverse meanings and different eras. This idea runs through this article as a red line, and was underlined even by Igor Stravinsky during the creation. The composer intended to relate the piece to any historical period and, at the same time to 1918, to many nationalities and none in particular<sup>5</sup>. The grotesque and irony have become a universal language, a common denominator in various productions of *The Soldier's Tale* throughout the century. It is evidenced by sometimes relatively polar theatrical forms such as circus show and mono-performance, burlesque and non-professional street theatre, ritual puppets and clowning. The task of stage directors, artists, and actors becomes a direct reference to the reality in which they find themselves and its insistent evocation and disembodiment. The comical theatre's strategy presents the phenomenality of human behaviour's archetypes and their dialogue: the soldier is an *everyman*, and the Devil is Harlequin – the best-known of the zanni from *commedia dell'arte*.

#### *From mono-performance to circus show*

The texture of the characters, the plot construct and the multi-genre nature of *A Soldier's Tale* have made possible to create a wide variety of versions of this play. As Roman Vlad writes:

All these diverse factors combine to create one of Stravinsky's most homogeneous and original works. All elements are assimilated, reinterpreted, and reduced to the common denominator of the composer's unique personality<sup>6</sup>.

The following review includes only a few selected productions that reflect the work's main ideas. Together, they present a panorama of eras and meanings, a reception of contextual events through time. These productions can be divided into three types. The first combines an idea of one-man shows. The second type is the shift of focus from the story of the soldier to the one of the Devil. The third is the meta-contextualization of the play depending on the historical events of the country where it was staged.

#### *One-man show and clown Bip*

The first category of productions includes the mono-performance of Jacques Copeau and the musical theatre of Marcel Marceau. In 1929 in Paris, the public presented *A Soldier's Tale* as a mono-performance, where the leading actor was

<sup>3</sup> Asafyev 1977, 185.

<sup>4</sup> Asafyev 1977; Taruskin 1996; Savenko 2004.

<sup>5</sup> Stravinsky 1971, 158.

<sup>6</sup> Vlad 1979, 131.



Fig. 1. Igor Stravinsky, 1913, Paris, France. Courtesy of Stravinsky Family Fund.

Jacques Copeau. Little evidence of this production has survived. It is known that Igor Stravinsky himself conducted an ensemble of seven musicians. The libretto of *A Soldier's Tale* answered Jacques Copeau's idea: to return the theatrical event to its original form as in the Greek theatre, where speech, dance

and music were interwoven in a harmonious ensemble. The combination of gymnastic exercises and ballet, pantomime and voice acting gave new vitality to the twentieth-century theatre<sup>7</sup>. Working without additional support, Jacques Copeau as an ideal actor, could play any “tune” he wanted. A mono-actor as a conductor creates a plastic artistic image corresponding to the musical: expressive movements and gestures. The conductor in a symphony concerto is like a mime in the pantomime theatre, where not a single word is spoken, but «the movements of the actor on stage allow the invisible to become visible»<sup>8</sup>.

This production is consonant with the version created by another famous actor, mime and follower of Copeau’s ideas – Marcel Marceau in 1955 in Canada at the Stratford Festival. The festival’s main objective was to introduce audiences to musical theatre, consisting not of classically trained vocal singers but multi-actors who were usually part of a drama company. Among the first productions offered was *A Soldier’s Tale*. Marcel Marceau, the famous creator of the image of the white-faced clown Bip, played the role of the Devil. In this production, Marceau vividly demonstrated changing the mask through pantomime format. The Devil appropriates other people’s faces, as does the mime. By “putting on” various masks, the Devil, in Marceau’s interpretation, was freed from any social conventions and obligations to conform to the expectations of others. In front of the audience, he instantly changes one image after another: he has fun, but suddenly the farce becomes a tragedy, and the mask grows to his face. The actor squirms and makes an incredible effort to remove it, but in vain: the mask does not come off. It replaced the face and became him. Such a play is inherent in other miniatures Marceau, for example, *Bip as a Soldier* (1975), where through this image of the actor conveyed the tragedy of the death of his family in Auschwitz.

### *The Devil’s Tale*

The shift of focus from the image of the soldier to the image of the devil is particularly evident in the choreographic productions of *A Soldier’s Tale* by Kurt Jooss, Jerome Robbins, Maurice Béjart and Jiří Kylián. The image of the Devil has an absolute plastic beginning that can most flexibly manifest itself in different forms, precisely through dance. The 1944 production by John Cranko debuted in his first year at the University of Cape Town. Cranko used a concert version of *A Soldier’s Tale* without a narrator. In his version, the princess was replaced by a “scarlet woman”, and the cast was augmented by several more soldiers and a group of four village girls. Cranko himself played the main character – the Devil. He wore a white wig with protruding horns and looked like a charming young girl. The ballet should have been called *The Devil’s Tale* because the Devil is the centre of the dramatic action. He rules all the characters like pawns, plays his own game, interferes in their lives, and destroys the fragile world of love until he achieves the desired result. But Devil’s triumph is unlikely to last. In the final scene, when the Devil stands alone, towering over

<sup>7</sup> Lust 2000, 68.

<sup>8</sup> Lust 2000, 102.

the motionless bodies of the soldiers, he casts on the audience a look, not of satisfaction but rather bewilderment. The audience's laughter reaches its culmination at this point and suddenly breaks off. And this is natural: once the absurdity has been realized by its participants, any ground for laughter disappears. Many of the musical and choreographic themes used in Cranko's first ballets were later developed in his latest choreographer's works. In particular, he used comic images to expose the dark side of human nature, for example, in *Harlequin in April* (1951) and the Joker in *The Card Game* (1965).

#### *Meta-context*

The meta-contextuality of the play has manifested itself in productions of various countries and is connected to global or local events, but both are significant. In 1968, during youth protests at Little Angel Theater in London, a marionette version of *A Soldier's Tale* was first performed. The show was realized with rod puppets three feet tall. Puppet theatre as a phenomenon of stage art occupies a special place in the space of culture, not only in the dimensions of aesthetic comprehension of the man himself and his place in the world but also in the dimensions of history, implying specific local symbioses of technology, behavioural rituals, customs and social norms. Student processions in the streets of various cities worldwide, with banners, paper heads of politicians strung on staves, and faces painted like masks, were reflexed in a small puppet theatre by John and Lyndie Wright.

In 1987 Italy had just recovered from the so-called "low-intensity civil war". Meantime, Naples's theatre director Roberto de Simone presented a circus show where he used an auditorium as a stage. Additional characters – clowns, jugglers, and gymnasts – were introduced to the performance. In an interview, Simone says that he sees an image of *tarantism*<sup>9</sup> in *A Soldier's Tale*, a mass hysterical epidemic observed in Italy (sixteenth and seventeenth centuries) in the form of very long, to the point of exhaustion and cramps, dances. This grotesque, noisy, tumultuous theatrical show created a surprising parallel with the events in Naples' streets in connection with the brilliant play Diego Maradona.

In 1999, Peter Sellars staged a version of *A Soldier's Tale* in India, working in his characteristic manner: a classic story enriched with contemporary social and political issues. The play's plot takes place in East Los Angeles, where many of the population are immigrants from South America. Non-professional actors perform the play, and Chicano poet Gloria Enequina Alvarez reworks the libretto text. The scenography is created by a street art artist working under the pseudonym of Granco. As interpreted by Peter Sellars, *A Soldier's Tale* becomes a story of emigration and cultural genocide, in which the production becomes a veritable communal ritual.

The events of the pandemic era have also become a central theme in contemporary productions of *A Soldier's Tale*. In 2021, a version of the play was presented to the public at the Teatro Malibran in Venice that responded to several features of current realities. Firstly, the choice of staging this particular play was due

<sup>9</sup> De Simone 2021.



to the small number of actors and musicians, which allowed the rules of social distance to be observed. Secondly, the period in which Stravinsky wrote this work and the epidemic of the 21<sup>st</sup> century has a terrifying resemblance. At the end of the war in 1918, a Spanish flu epidemic broke out in Europe, claiming many lives, which is certainly in tune with the COVID era of 2020-2022. Third, the production was conceived as an ascetic space of the pure form. The Soldier is every inhabitant of our planet, and the Devil is the solitude we first revel in and then die in because of the ongoing isolationist measures.

### *Taming time*

In 1989 Yuri Lotman, in his essay *The Language of Theater* writes that the peculiarity of the language of art is that it never appears in its former form. Still, he always seems to have the variation necessary for a particular project. Moreover, the idea is that the artist introduces is formed in a given work with him and cannot be separated from his artistic language<sup>10</sup>. *A Soldier's Tale* has a definite theatrical language in which universal codes are embedded. They can be easily paraphrased, immersed in any era or using a particular tradition of the theatre genre. This makes it possible to create a "second reality" within the framework of the presented culture, generating new meanings like a living and thinking organism.

Stravinsky created an ideal formula for taming time. His music is the most perfect and universal artistic and aesthetic means of expressing and embodying life's tragedy. In unravelling this mystery, we constantly elude its true meaning. The only thing we can do is to measure it by other epochs and meanings. Then, the "tale" will remain life-giving and provide impulses for new ideas. In reality, however, the Devil will appear to us in new incarnations, even more intricate, trying to take away what is irreplaceable – time. Our only task is to learn how to choose.

### *Bibliografia*

- Asafyev B. 1977, *A book about Stravinsky*, Leningrad.
- De Simone R. 2021, Il mio Stravinskij cubista della musica, «Il Mattino», 6 aprile 2021, <[https://www.ilmattino.it/spettacoli/musica/roberto\\_de\\_simone\\_stravinskij\\_musica\\_intervista\\_oggi\\_6\\_aprile\\_2021-5879024.html](https://www.ilmattino.it/spettacoli/musica/roberto_de_simone_stravinskij_musica_intervista_oggi_6_aprile_2021-5879024.html)> (ultimo accesso 4 maggio 2023).
- Lotman J. 2022, *Il Girotondo delle muse*, a cura di Silvia Burini, Milano.
- Lust A. B. 2000, *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond: Mimes, Actors, Pierrots, and Clowns: A Chronicle of the Many Visages of Mime in the Theatre*, Toronto.
- Savenko S. 2004, *Igor Stravinsky*, Chelyabinsk.
- Stravinsky I. 1971, *Dialogues. Memories. Reflections*, Leningrad.
- Stravinsky I., Ramuz C. 1918, *The Soldier's Tale*, score, <<http://stravinsky.online/uploads/s/h/j/y/hjyrknjwuhdc/file/Jr95XtP4.docx>> (ultimo accesso 23 febbraio 2022).
- Taruskin R. 1996, *Stravinsky and The Russian Traditions. A Biography of the Works through Mavra*, Oxford.
- Vlad R. 1979, *Stravinsky*, Oxford.

<sup>10</sup> Lotman 2022, 282.

# Emersioni d'archivio: il Totalrama come sistema nazionale di ripresa e proiezione *widescreen*

SILVIA MASCIA

Università degli Studi di Udine  
mascia.silvia@spes.uniud.it

## *Abstract*

My paper will focus on the analysis of the Totalrama widescreen system discovered through excavation at The National Film Archive for Industrial Film in Ivrea (TO). The intention is to contextualize it in the landscape of screen experimentation and patent warfare (Belton 1992; Belton, Hall, Neale 2010; Vitella 2018). The finding of such archival material has brought to light an original device that speaks not only of a technical evolution, but also fits into the history of the film industry of the early 1960s and tells a piece of it. In fact, the films, until then considered out-of-standard format, come up with a single image impressed horizontally along their entire length, with no line spacing and no cuts. Their analysis and historical research led to the discovery of the Totalrama system, patented by Italian engineer Vico D'Incerti. It provided the use of a single camera for both filming and projection, resulting in a 360-degree flow of images that created an immersive spectacle. The film project in Totalrama from an archaeological media perspective is called a dead end. A term by which they aim to study all those media products that were not successful, that "died" before they were completed (Elsaesser 2016; Huhtamo, Parikka 2011).

## *Keywords*

Panoramic Cinema; Widescreen; Totalrama; Film Archive; Dead end.

## *Introduzione*

Il sistema di cinematografia panoramica Totalrama emerge grazie allo scavo d'archivio effettuato presso l'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa di Ivrea (TO) conducendo ricerche inerenti al più fortunato e famoso sistema del Circarama. Quest'ultimo è un sistema panoramico multischermo brevettato dalla Disney Company nel 1955 per l'apertura del suo primo parco a tema in California. Successivamente il brevetto venne sfruttato su scala internazionale in diverse Expo durante tutti gli anni Sessanta. Nello specifico in Italia fu realizzato dalla Fiat per l'Esposizione specializzata di Torino del 1961, dedicata alle celebrazioni del centenario dell'unità nazionale. Il periodo in cui si inseriscono queste sperimentazioni – Circarama e Totalrama – è quello del "cinema *widescreen*"<sup>1</sup> o "dell'età dello schermo panoramico"<sup>2</sup>, ovvero il decennio a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Periodo in cui l'avvento della televisione nel 1949 segnò un profondo cambiamento nelle abitudini di visione degli spettatori che comin-

<sup>1</sup> Belton 1992; Belton, Hall, Neale 2010.

<sup>2</sup> Vitella 2018.

ciarono a preferire un intrattenimento privato; pertanto, Hollywood si trovò ad attraversare un momento di crisi dovuto alla diminuzione degli spettatori e decise di puntare sullo sviluppo delle attrazioni spettacolari, impossibili da ottenere tra le mura domestiche, investendo sull'espansione dello schermo cinematografico.

### *Il fondo e il sistema del Totalrama*

All'interno del vasto e davvero consistente fondo Fiat depositato presso l'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa di Ivrea (TO) è emerso il gruppo di pellicole girate con il sistema Totalrama. Esso consiste in tutte pellicole *safety* negative da 35 mm, tranne un frammento positivo, e complessivamente si tratta di 41 elementi, 10 dei quali sono andati perduti per le cattive condizioni di conservazione. Questo perché l'archivio aveva effettuato solo la prima fase della conservazione passiva, cambiando le scatole che lo richiedevano.

Tre film sono in bianco e nero, mentre tutti gli altri sono a colori. Ad eccezione di 6 elementi di 600 metri e 7 di 120 metri, il fondo è costituito principalmente da bobine di circa 300 metri.

Tre elementi sono contrassegnati dalla dicitura "tagli" sulle scatole, che è da intendersi quindi come materiale di scarto che non avrebbe fatto parte del montaggio finale.

Sebbene tutte le pellicole depositate nel fondo Totalrama siano in formato 35 mm (fig. 1), queste sono state considerate "fuori standard" proprio perché si



Fig. 1. Scatola dell'elemento n°02356P (foto autore).



Fig. 2. Frame dall'elemento n°09335P, negativo B/N, interno della catena di montaggio Fiat (foto autore).

presentano con un'unica immagine impressionata orizzontalmente, che occupa tutta la lunghezza della pellicola, senza la presenza di interlinea e senza tagli (fig. 2). Il sistema prevedeva infatti l'utilizzo di una sola camera sia per la ripresa che per la proiezione, ottenendo un flusso di immagini a 360° che dava vita a uno spettacolo immersivo. La ricerca storica affiancata all'analisi delle pellicole ha portato alla scoperta del sistema Totalrama, brevettato dall'eccentrico ingegnere italiano Vico D'Incerti con l'intento di innovare la tecnica cinematografica.

Il brevetto USA n. 2.966.096 (fig. 3) e gli Atti del XIV Congresso Internazionale della Tecnica Cinematografica<sup>3</sup>, illustrano dettagliatamente il funzionamento del sistema senza limitazione di capo chiamato Totalrama. Nello specifico il Congresso si tenne a Torino nel 1962 e fu dedicato al tema de *La psicofisiologia nella tecnica di registrazione e di riproduzione delle informazioni*, occasione in cui venne anche presentato un modellino 16 mm dell'apparecchio di ripresa e proiezione Totalrama.

In fase di ripresa la pellicola è disposta orizzontalmente, anziché verticalmente, nell'unica cinepresa prevista e sopra di essa vi è una torretta composta da tre prismi rotanti che costituiscono il punto cruciale dell'innovazione: due sono prismi a riflessione totale e il terzo è un prisma rettangolare isoscele (prisma di Amici o di Dove o di Wollaston), che vengono allineati verticalmente e

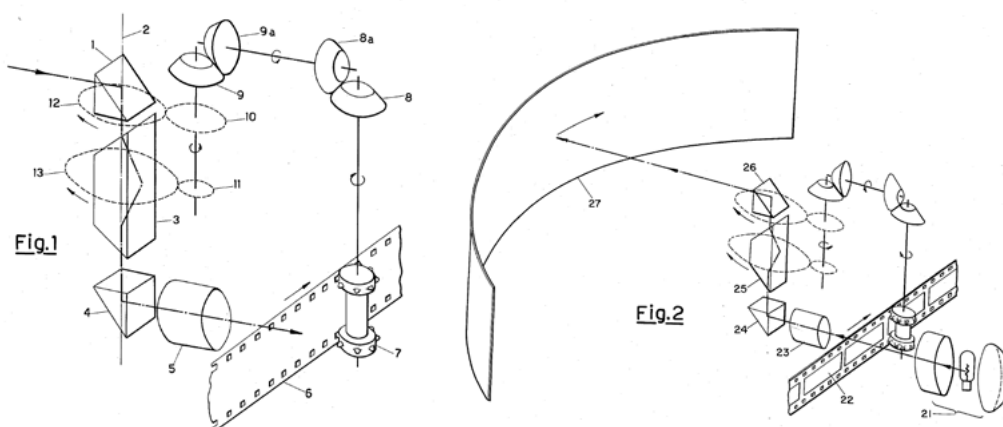


Fig. 3. A sinistra viene illustrata la fase di ripresa, a destra quella di proiezione (Brevetto USA n. 2.966.096, fig. 1 e 2).

<sup>3</sup> D'Incerti 1962, 59-66.

ruotano su sé stessi. Per la proiezione il sistema di prismi rimane lo stesso, ma il flusso di luce viene proiettato al contrario passando quindi attraverso la pellicola, viene poi reindirizzato dai prismi fino a raggiungere lo schermo circolare dove, grazie al movimento rotatorio della torretta – paragonabile a quello di un faro – porzioni di schermo vengono illuminate progressivamente garantendo la sensazione di un flusso di immagini grazie al fenomeno della persistenza retinica.

Lo spettatore ha quindi la sensazione che lo schermo sia improvvisamente caduto e che lo spazio circostante sia aperto a perdita d'occhio: un fenomeno che l'ingegnere Vico D'Incerti paragona a quello innescato dal planetario di Zeiss, «dove allo spettatore sembra che non più la modesta cupola della sala sia intorno a lui, ma l'infinità della volta del cielo stellato»<sup>4</sup>.

### *Le riprese del film possibile*

Il film in Totalrama risulta a oggi un progetto abortito. Sappiamo però che fu concepito per la partecipazione dell'Italia industriale all'Expo di New York del 1964-1965, che di fatto poi non avvenne. Questa informazione è stata ricavata dai diari della sezione Propaganda e stampa della Fiat, gestita in quel periodo da Gino Pestelli, in cui vengono esplicitati i modelli ai quali si stavano ispirando per la realizzazione delle riprese: il film *Italia '61* (Piccon 1961) girato in Circarama per l'Expo torinese del 1961 e il documentario *IRI 1963: 30 anni al servizio del Paese* prodotto dall'Istituto Ricostruzione Industriale nel 1963.

Le immagini impressionate sulle pellicole girate con il sistema Totalrama sono infatti del tutto simili a quelle dei due modelli sopra esplicitati e se ne evince che il film avrebbe dovuto ancora una volta rappresentare l'Italia del boom economico, attraversandola con diversi mezzi di trasporto e riprendendo i luoghi storici e culturali, le bellezze naturali, gli splendidi paesaggi, ma anche le strutture industriali che si stavano sviluppando sul suolo nazionale, occupandosi di registrare il cambiamento del paese verso la modernità.

La volontà di base resta, dunque, quella di mettere in scena un viaggio finalizzato a presentare l'Italia da nord a sud e da est a ovest, percorrendola da una parte utilizzando i nuovi mezzi di trasporto sempre più alla portata di tutti, come per esempio l'automobile; mentre dall'altra impegnandosi a restituire un'immagine spettacolare della trasformazione nazionale, utilizzando riprese effettuate dall'elicottero, da una gondola o grazie all'ausilio di un ascensore idraulico.

Il film avrebbe dovuto mettere in scena un'Italia che stava diventando moderna, dove si incominciava a viaggiare più frequentemente e in modo più libero, dove si stavano diffondendo gli elettrodomestici, e dove si costruiva, o forse sarebbe meglio dire ricostruiva: è l'Italia del boom economico e il periodo della statalizzazione per l'industria italiana, un momento di cambiamento e d'importanza storico-economica che impegna l'intera industria degli anni Sessanta in diversi settori.

<sup>4</sup> D'Incerti 1962, 63.

### *Conclusion*

Lo studio di caso di questa proposta italiana dimostra come anche i vicoli ciechi e le sperimentazioni abbandonate, che in una prospettiva media archeologica sono considerati dei *dead end*<sup>5</sup>, possano – se ricollocati nella più ampia storia del cinema – svelare «molteplici passati ma anche generare un'archeologia di futuri possibili»<sup>6</sup>. Ecco che dunque le strade interrotte, come quella del Totalrama, dovevano essere percorse – e abbandonate – per poter consentire il progresso della storia del cinema che oggi conosciamo. La parte rimasta in ombra della storia del cinema merita dunque di essere analizzata e valorizzata, e come spesso accade le implicazioni di alcune tecnologie sono ritornate in anni successivi alla loro sperimentazione, quando i tempi erano maturi e con loro le esigenze degli spettatori, del mercato o dei creativi<sup>7</sup>.

### *Bibliografia*

- Belton J. 1992, *Widescreen Cinema*, Cambridge.
- Belton J., Hall S., Neale S. 2010 (eds.), *Widescreen Worldwide*, London.
- D'Incerti V. 1962, Nuovo sistema di cinematografia per la ripresa e la proiezione senza limitazione del campo, in *Atti del XIV congresso internazionale della tecnica cinematografica: psico-fisiologia nella tecnica di registrazione e di riproduzione delle informazioni*, Milano, 59-66.
- D'Incerti V. 1974, *Carriera e fortuna*, Milano.
- Elsaesser T. 2016, *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*, Amsterdam.
- Huhtamo E., Parikka J. 2011, *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley.
- Manicardi N. 2014, *Vico D'Incerti: un secolo d'amore, di politica e di industria*, Modena.
- Pestelli G. 1960-1963 (diretta da), *Diari della direzione Stampa e Propaganda Fiat*.
- Quaresima L. 2003 (ed.), *Dead Ends/Impasses*, «Cinema & Cie, International Film Studies Journal», II.
- Vitella F. 2018, *L'età dello schermo panoramico. Il cinema italiano e la rivoluzione widescreen*, Pisa.

<sup>5</sup> Elsaesser 2016; Huhtamo, Parikka 2011.

<sup>6</sup> Elsaesser 2016, 25.

<sup>7</sup> Elsaesser 2016, 55.



# Architetture medievali fortificate e paesaggi rurali del potere: il contesto dell'Alto Brembo in alcuni casi studio

CHIARA PUPELLA

*Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano*

chiara.pupella@unicatt.it

## *Abstract*

The territory of the Brembana Valley represents a privileged context for the study of late-medieval fortified buildings, which were intended as a vital prerequisite for the assertion of power at different levels, not only of high-ranking persons, but also of minor rural families. Architecture becomes the manifest of the role played in society and constitutes a key witness to obtain information about the ways of living and dwelling in a specific reality. Precisely, where there is a wish to declare a supremacy on the defense of territory, significant architectural traces can be found.

From field to bibliographic and archival research, it's possible to take a census and reconstruct both the concrete evidence still preserved today in the territory and within the hidden traces of fortified late-medieval contexts. There are several case studies that highlight the variety of fortified structures scattered throughout the valley, particularly in the "Alto Brembo" territory: the context of Averara preserves at least two structures (and probably a third), "Torre della Fontana" and "Torre sopra la Corna", placed in an elevated position over the valley, which constituted a defensive and sighting system for controlling the valley floor; in the Mezzoldo area, at about 1350 meters above sea level, there is the "Castello" locality, mentioned in various documents starting from 1653; similarly, Cusio Superiore and Piazzatorre indicate the presence of areas with the toponym "Castello"; for the neighboring municipalities that delimit the "Alta Valle", Lenna and Piazza Brembana, sources attest two towers with a probable defensive function of the valley floor.

## *Keywords*

Fortified buildings; Late-Medieval architecture; Architecture of power; Brembana Valley; Alto Brembo.

## *Premessa*

L'architettura, intesa come manifesto del ruolo rivestito nella società, costituisce un testimone chiave per acquisire informazioni sui modi dell'abitare e del vivere. Dalla ricerca sul campo a quella d'archivio è possibile censire e ricostruire sia le testimonianze concrete ancora oggi visibili sul territorio, sia le tracce nascoste di contesti bassomedievali fortificati.

Il territorio dell'Alta Val Brembana rappresenta un contesto privilegiato per lo studio dell'edilizia fortificata bassomedievale, intesa come presupposto di affermazione del potere, non soltanto di personaggi di alto rango, ma anche di casate minori di ambito rurale. La Valle rappresentò sin da subito una realtà abbastanza disgregata, gestita da una società dinamica improntata sullo sfruttamento delle risorse economiche locali, di non facile gestione quindi per



la città di Bergamo, soprattutto per i contesti più periferici. Questa frammentarietà politica contribuì, tra XII e XIII secolo d.C., alla creazione di un sistema fortificato piuttosto sviluppato, ma non unitario, in strutture di difesa puntuale del territorio<sup>1</sup>.

Dallo studio di questi contesti emerge chiaramente come l'edificio turrito costituisca la principale forma insediativa rurale fortificata, rappresentando un polo di aggregazione di abitati e soprattutto un «elemento ordinatore del territorio e significante del paesaggio»<sup>2</sup>.

### *Averara*

Il comune di Averara presenta le strutture fortificate meglio conservate dell'Alta Valle. In epoca bassomedievale, rivestì un ruolo importante grazie alla sua collocazione, trattandosi dell'ultimo paese di raccordo della via *Mercatorum*<sup>3</sup>, percorrenza di epoca medievale che, partendo dalla città di Bergamo, attraversava la Val Seriana e la Val Brembana, raggiungendo in fine la Valtellina.

Il borgo si sviluppava lungo una strada porticata (XV secolo d.C.), l'antico nucleo originario, sulla quale si aprivano abitazioni civili e strutture di servizio per i viandanti che transitavano per il paese. Non stupisce quindi la presenza di un sistema fortificato che garantisse protezione e controllo per il paese e i limitrofi nuclei insediativi. Ad oggi si conservano due torri isolate<sup>4</sup> (fig. 1), unicamente nella loro porzione basale, poste rispettivamente a est e a ovest dell'abitato, la Torre della Fontana (fine XII-inizi XIII secolo d.C.) e la Torre sopra la Corna (XIII-XIV secolo d.C.). La prima, posta nelle vicinanze della frazione Costa, al di sopra dell'abitato, sorgeva lungo la strada che portava al piccolo nucleo dell'antico castello di Averara (XIII secolo d.C.)<sup>5</sup> e aveva la funzione di controllo, sia della sottostante contrada, sia dell'imbocco della Val Mora e delle due strade che conducevano rispettivamente verso il passo San Marco e il confinante paese di Santa Brigida<sup>6</sup>. Il basamento ha pianta quadrangolare (largh. fronte sud: 7,55 m; fronte est: 7,65 m; fronte nord: 8,70 m; fronte ovest: 8,72 m) con apparecchiatura muraria in bozze lapidee di grandi dimensioni, lavorate grossolanamente con ampia bisellatura nei cantonali. Ad oggi si conserva per un'altezza di ca. 8 m, ma è probabile che, data la grandezza delle pietre impiegate nei primi corsi di costruzione, si elevasse fino a 18 m, quindi su quattro piani in elevato<sup>7</sup>. Alcune aperture sono leggibili nei fronti ovest e sud: rispettivamente, al primo livello, gli stipiti di una porta, forse archivoltata, in travertino, e al di sopra, una feritoia in bozze lapidee; a sud, un'altra feritoia in ciottoli e bozze di travertino.

<sup>1</sup> Riceputi 1997, 28-30.

<sup>2</sup> Longhi 2007, 60.

<sup>3</sup> Bottani, Taufer 2023.

<sup>4</sup> Colmuto Zanella, Conti 2004, 210-211.

<sup>5</sup> Mairone da Ponte 1819-1820, 37. Del castello non si è conservata alcuna evidenza strutturale, fatta eccezione per i toponimi e la testimonianza di Mairone da Ponte, che ne dà notizia dicendo che esistevano dei passaggi sotterranei che lo mettevano in comunicazione con la torre; Colmuto Zanella, Conti 2004, 548.

<sup>6</sup> Conti, Hybsch, Vincenti 1993, 34.

<sup>7</sup> Medolago, Macario 2005, 36-37.

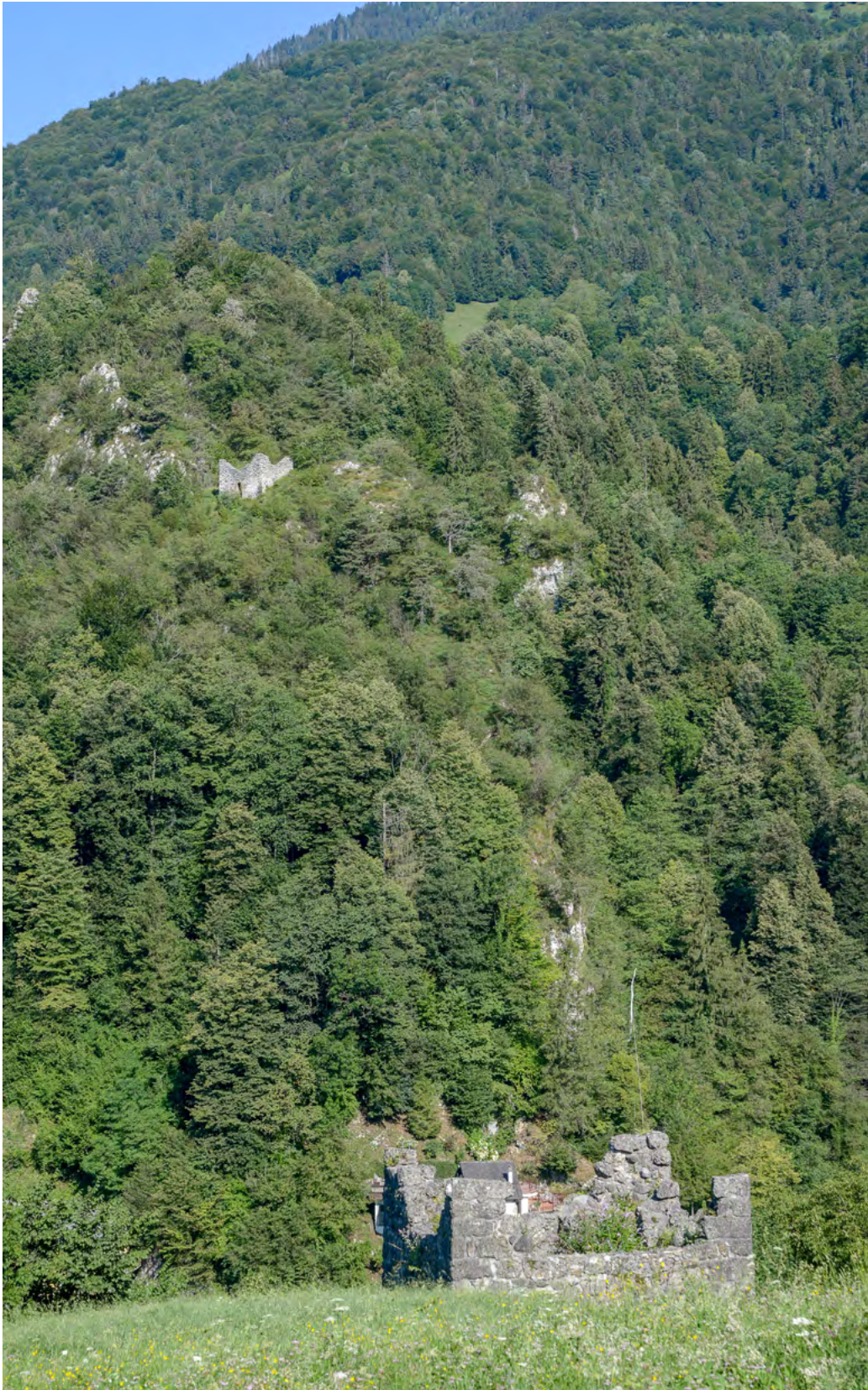


Fig. 1. Averara, collegamento visivo tra le due torri (foto di R. Valente).



Fig. 2. Averara, veduta della Strada Porticata e della Torre della Fontana dalla Torre sopra la Corna (foto di R. Valente).

La seconda<sup>8</sup>, invece, era posta sul versante opposto e data la sua funzione di avvistamento, consentiva di estendere lo sguardo a nord verso Caprile e la frazione Valmoresca e a sud verso Lenna e Piazza Brembana (fig. 2). La struttura, a pianta quadrangolare (largh. fronte nord: 6,79 m; fronte est: 5,98 m; fronte sud: 6,81 m; fronte ovest: 5,85 m), presenta una muratura in grandi bozze lapidee irregolari, spaccate e grossolanamente lavorate, disposte in corsi sub orizzontali non regolari e sul fronte sud conserva una porta archivoltata (0,87 x 2,13 m) in bozze di travertino rifinite a nastrino, coronamento a pieno centro e chiave di volta differenziata. Considerando la sua posizione piuttosto elevata e la sua funzione, si pensa che non dovesse svilupparsi in altezza per più di 10-12 m (alt. max. conservata: 4 m).

Fonti del Settecento evidenziano, in realtà, la presenza di tre torri, ma della terza non sembrerebbero esistere tracce tangibili. Due sono le ipotesi suggestive<sup>9</sup>: ai piedi della frazione Costa, poco più a ovest del castello, sono presenti i resti di una struttura fortificata (XIV secolo d.C.?) a pianta quadrangolare, di cui si conserva solo il basamento del primo livello; presso la località Tòr, a mezza costa, lungo la strada che conduce ad Olmo al Brembo, sono conservate le fondazioni di un edificio a pianta rettangolare (XII-XIII secolo d.C.?), che rispetto alle due torri posizionate sul crinale, non occuperebbe però una posizione del tutto adeguata per una struttura fortificata.

Il borgo conserva poi altre strutture che evidenziano la volontà di potenziare

<sup>8</sup> Medolago, Macario 2005, 37-38.

<sup>9</sup> Medolago, Macario 2005, 38-39.

la rete fortificata: a Lavaggio, si osservano i resti di un probabile edificio turrito con aperture riconducibili al XIII secolo d.C., forse il primo appostamento di questa piccola frazione; presso Valle si documenta un'imponente casa-torre (seconda metà del XIII secolo d.C.) con scale esterne, attorno alla quale si sono addossati altri complessi tra il XIV e il XV secolo d.C.; presso l'estremità meridionale del centro, dove aveva inizio la percorrenza che portava al paese, si apriva un polo antico (prima metà del XV secolo d.C.) costituito dall'assemblamento di diversi corpi di fabbrica fortificati, con ingressi leggermente sopraelevati sul fronte stradale e feritoie a croce atte a difendere l'ingresso al borgo<sup>10</sup>.

### *Altri esempi e attestazioni di edifici fortificati*

Presso i comuni limitrofi, la presenza tangibile di evidenze fortificate si riduce notevolmente e molti toponimi o rimandi a strutture si individuano esclusivamente in documenti d'archivio. A Mezzoldo, nella frazione Soliva, vi è un piccolo centro compatto, posto a mezza costa, sviluppatosi intorno alla cosiddetta Torre dei Marieni (XIV secolo d.C.), famiglia che si stanziò nell'Alta Valle a partire dal XIII secolo d.C. per avere il controllo del valico di San Marco, impiegato per i traffici svizzeri e tedeschi<sup>11</sup> (fig. 3). Ad oggi l'edificio si presenta ampiamente intonacato, ma il suo profilo a scarpa è ancora chiaramente leggibile. Anche presso Sparavera si conserva un edificio (XIII secolo d.C.) con muratura a scarpa che con tutta probabilità doveva trattarsi di un'abitazione con funzione di difesa del borgo, che a partire dal XIII secolo d.C. dovette originare proprio a partire da quest'area.

A Mezzoldo e in altri comuni<sup>12</sup>, quali Cusio Superiore e Piazzatorre, vi era una località "Castello", dove però ad oggi non si conservano tracce costruite significative. Nei comuni di chiusura dell'Alta Valle, Lenna e



Fig. 3. Mezzoldo, Torre dei Marieni (foto di R. Valente).

<sup>10</sup> Bottani, Salvetti 2000; Bottani 2013.

<sup>11</sup> Giupponi 2007, 289.

<sup>12</sup> Medolago, Macario 2005, 43, 48.

Piazza Brembana<sup>13</sup>, sono documentate rispettivamente una struttura fortificata, attestata già nel XV secolo d.C., e la Torre di Buffone Donati (XIV-XV secolo d.C.), collocata sul Dosso di san Martino; è probabile che entrambe avessero funzione di difesa e di chiusura del fondovalle, ma ad oggi non è possibile stabilire se esistesse un qualche collegamento effettivo con le imponenti strutture di Averara.

### *Ringraziamenti*

Questo contributo è scaturito da uno studio condotto all'interno del progetto "Archeologia dell'Edilizia Storica per la conoscenza del territorio. Ricerche per la valorizzazione e la programmazione urbanistica in Provincia di Bergamo", attivo dal 2017, a cura dell'Università Cattolica di Milano (Sezione Archeologia del Dipartimento di Storia, Storia dell'Arte e Archeologia), sotto la direzione scientifica del Prof. Marco Sannazaro (cattedra di Archeologia Medievale), coordinato dalla prof.ssa Federica Matteoni, e in collaborazione con la Fondazione Lemine di Almenno san Bartolomeo (BG) e il BIM del lago di Como e dei fiumi Brembo e Serio.

### *Bibliografia*

- Bottani T. 2013, *Santa Brigida e l'antica Valle Averara*, Clusone (seconda edizione; prima edizione 1998).
- Bottani T., Salvetti T. 2000 (a cura di), "Statuta et ordinamenta". *Lo statuto dell'antica Valle Averara – Anno 1313*, San Pellegrino Terme.
- Bottani T., Taufer W. 2023, *Da Bergamo all'Europa. Le vie storiche Mercatorum e Priula*, Museo dei Tasso e della storia postale, Bergamo (seconda edizione; prima edizione 2007).
- Colmuto Zanella G., Conti F. 2004 (a cura di), *Castra Bergomensis. Castelli e architetture fortificate di Bergamo e provincia*, Bergamo.
- Conti F., Hybsch V., Vincenti A. 1993, *I castelli della Lombardia. Province di Bergamo e Brescia*, IV, Novara.
- Giupponi G. 2007, *Cognomi e famiglie delle Valli Brembana e Imagna*, Bergamo.
- Longhi A. 2007, Torri e caseforti nelle campagne del Piemonte occidentale: metodi di indagine e problemi aperti nello studio delle architetture fortificate medievali, in R. Comba, F. Panero, G. Pinto (a cura di), *Motte, torri e caseforti nelle campagne medievali (secoli XII-XV)*, Atti del Convegno (23-25 settembre 2005), Cherasco, 51-85.
- Mairone da Ponte G. 1819-1820, *Dizionario odeporico, o sia storico-politico-naturale della provincia bergamasca*, Bergamo.
- Medolago G., Macario F. 2005, *Le fortificazioni della Valle Brembana in Oltre Goggia*, «Quaderni Brembani», 3, 32-50.
- Riceputi F. 1997, *Storia della Valle Brembana*, Museo Etnografico Alta Valle Brembana, Studi e ricerche sulla Valle Brembana 1, Valtorta.

<sup>13</sup> Medolago, Macario 2005, 44, 46-47.

# Il Labirinto “invisibile”: basilica di San Savino a Piacenza

PAOLA RICCHIUTI  
*Università degli Studi di Bergamo*  
paola.ricchiuti@unibg.it

## *Abstract*

From classical antiquity through the Middle Ages, in a christian context, the labyrinth is perceived as a representation of the world, hell and redemption. Between the 5th and the 9th centuries the labyrinth image disappears and then it reappears in the 12th century inside italian churches, especially along the Via Francigena. In the church of San Savino at Piacenza, a floor mosaic of a labyrinth, dating from approx the beginning of the 12th century, is testified by documentary sources. The epigraph of the labyrinth proposes a Christian reinterpretation of the pavement path as a “pilgrimage” in the sinful earthly dimension to ascend toward salvation.

## *Keywords*

Labyrinth; symbol; moral path; floor mosaic; Christian interpretation.

Virgilio, in *Eneide*, VI, 27, si riferisce al labirinto<sup>1</sup> come *inextricabilis error*, sulla soglia del regno infero che Enea sta per visitare. *Labor* ed *error* sono associati circa il labirinto: la fatica di un cammino che induce a girovagare, a volte mortalmente. Esso è un luogo con andamento contorto ma è anche una rappresentazione della devianza morale<sup>2</sup>.

Il passaggio dal mondo antico all’età cristiana vede una riacquisizione del senso del labirinto come rappresentazione “grafica” in chiave allegorizzante.

Il primo esempio di rappresentazione di labirinto “cristianizzato” è quello del mosaico pavimentale della basilica di San Reparato del IV secolo, presso *Castellum Tingitanum* (Orleansville, odierna Chlef in Algeria), che rappresenta una transizione fra i labirinti romani e quelli raffigurati nei codici e sui pavimenti delle chiese medievali<sup>3</sup>. Altro esempio proviene dalla basilica presso *Iomnium* (odierna Tiggirt sur Mer in Algeria), probabilmente risalente al IV secolo.

Di quest’ultimo un testo esplicativo, seppur danneggiato, è stato ricostruito<sup>4</sup> e lascia desumere che le circonvoluzioni del labirinto conducessero, come falsi sentieri della caduta nel peccato, verso la perdizione.

Il labirinto, in genere monocursale, diventa quindi un simbolo del mondo del peccato, preludio di una delle interpretazioni cristiane del labirinto che compa-

<sup>1</sup> Verg. *Aen.* VI, 27; Reed Doob 1990, 227 nota 2.

<sup>2</sup> Kerenyi 1983, 31-105, sul labirinto come disegno-riflesso di un’idea mitologica.

<sup>3</sup> Kern 1981, 100.

<sup>4</sup> Kern 1981, 121. Si tratta dell’iscrizione *Hic inclusus vitam perdit*.

re spesso nei codici manoscritti dal IX secolo<sup>5</sup>. Ma all'incirca dal V al IX secolo la rappresentazione grafica del simbolo scompare per riemergere nel secolo XII.

La narrazione del mito di Teseo e Arianna assume il valore del peccato e dell'errare dell'anima dentro il labirinto da cui si può uscire grazie alla guida della Fede, simboleggiata dal filo di Arianna<sup>6</sup>. Teseo assume il ruolo di *figura Christi*.

Il labirinto si carica di nuovi significati spirituali legati ad un percorso che porta a morte ma anche, nel procedere in uscita, a nuova vita, dunque a resurrezione<sup>7</sup>.

Nel periodo in cui il labirinto tace come "immagine", è sostituito dal rito "fisico" del pellegrinaggio in Terra Santa, in rapporto diretto con lo spazio da percorrere, viaggio purificante, una geografia sacra da "calpestare" per ritornare ad un nuovo inizio<sup>8</sup>. La forma grafica del simbolo ricompare in area occidentale solo nella prima metà del XII secolo in chiese italiane<sup>9</sup>.

Nella vasta produzione sul tema del pellegrinaggio medievale emergono le "relazioni di viaggio". È di indubbio interesse, a titolo esemplificativo e per la nostra trattazione, il resoconto scritto con intento documentaristico dell'anonimo, erroneamente identificato con Antonino (*Itinerarium Antonini Placentini*), che nel VI secolo d.C. parte dalla città di Piacenza con un gruppo di amici, effettua un lungo viaggio in Terra Santa e ritorna a Piacenza<sup>10</sup>.

Proprio «a Piacenza, nella basilica di San Savino, si sono conservate tre decorazioni pavimentali a mosaico, poste rispettivamente presso il coro, nella cripta e nella navata settentrionale, che, oltre ad essere un eccezionale documento dell'arte musiva del XII secolo, di ottima fattura, hanno sempre suscitato un vivace interesse per la loro ricchezza iconografica»<sup>11</sup>. La condizione privilegiata di questi mosaici è di trovarsi ancora *in situ* ed in discreto stato di conservazione. Il ciclo musivo di San Savino è stato studiato in particolare nell'ultimo ventennio del Novecento<sup>12</sup>.

Di particolare rilievo doveva essere lo scomparso labirinto, nella navata centrale, inserito in un eccezionale ciclo musivo che riguarda i due livelli della chiesa.

Nella basilica, consacrata nel 1107<sup>13</sup>, è infatti rimasto testimoniato da parte del Campi<sup>14</sup> un labirinto musivo, voluto nel 903 dal vescovo Everardo, sullo schema di quello di San Michele a Pavia<sup>15</sup>. Il Campi, erudito del secolo XVII,

<sup>5</sup> Kern 1981, 125-182; Santarcangeli 2005, 188-200; Sarullo 2017, 81-136; Aspesi 2011, 13-31.

<sup>6</sup> Ieranò 2007, 163.

<sup>7</sup> Eliade 1981, 102, 143; Hani 1996, 105.

<sup>8</sup> *I pellegrinaggi nell'età tardoantica e medievale*, 2005.

<sup>9</sup> Kern 1981, 183. I documenti più antichi risalgono al XII secolo e sono di diametro modesto. Probabilmente la rappresentazione più antica è quella in San Michele a Pavia; Geoffrion, Louet A. P. 2020, 8-27.

<sup>10</sup> Milani 1977, 236-261.

<sup>11</sup> Valla 1992, 77.

<sup>12</sup> Babboni 2011, 434-441; Cassanelli 1996, 377; Cecchi Gattolin 1978, 115-151; Valla 1992, 78. Sul ciclo musivo di San Savino in data 21-9-2022 c'è stato un intervento di Lucinia Speciale (Università del Salento) al Convegno «La cattedrale di Piacenza e la civiltà medievale», Piacenza, e in data 24-9-2022 un intervento di Paola Galetti (Università Di Bologna) al Convegno «Abbazia di san Savino», Piacenza.

<sup>13</sup> Sul problema dell'esatta collocazione cronologica si veda Valla 1992, 78 nota 2; sulle pubblicazioni su San Savino a partire dal 1903 vedasi Cassanelli 1996, 375, nota 1.

<sup>14</sup> Campi 1651-1653, I, 240.

<sup>15</sup> Cassanelli 1996, 378-379.

dopo aver descritto il pavimento della cripta, si occupa di quello della chiesa superiore e così descrive: «[Everardo] nel suolo della predetta chiesa superiore vi volle nel mezo tra varie altre figure (che sono già in gran parte guaste) un laberinto con dentro il Minotauro, e sotto il laberinto verso la porta del tempio vi fece porre questi quattro versi, che saggiamente ci avvisano...di sapersi guardare dai vitij...»<sup>16</sup>.

E ancora il Campi ricorda poi che sopra il "laberinto", verso l'altare maggiore, doveva essere raffigurata una mezza statua di uomo, forse il maestro dell'opera, a nome Giovan Filippo.

Nella rilettura cristiana del mito, Teseo rappresenta Cristo che guida l'umanità fuori dal labirinto del peccato. Ciò lascia presupporre che il labirinto sarebbe un'immagine del mondo, non solo in senso morale ma anche letterale. Questa interpretazione sarebbe avvalorata dalla forma circolare del labirinto e dalla suddivisione in quattro settori, che corrisponde a quello usuale nella cartografia medievale. Tale schema sembra modellato sul mosaico di San Michele a Pavia. Nei mosaici piacentini esso si combina tematicamente con le rappresentazioni della Ruota del Tempo e dello Zodiaco.

Il labirinto di San Savino sarebbe stato rappresentato nel centro della navata maggiore, avrebbe avuto al centro il minotauro e sotto il labirinto dovevano essere riportati questi quattro versi:

HUNC MUNDUM TIPICE LABERINTHUS DENOTAT ISTE  
INTRANTI LARGUS, REDEUNTI SET NIMIS ARTUS  
SIC MUNDO CAPTUS, VICIORUM MOLE GRAVATUS  
VIX VALET AD VITE DOCTRINAM QUISQUE REDIRE<sup>17</sup>.

La decorazione musiva piacentina doveva dunque configurarsi come una sorta di tappeto, ma generalmente la decorazione era riservata alla zona absidale e al presbiterio; il fatto che a San Savino fossero decorate, oltre all'abside, la cripta e la navata maggiore<sup>18</sup> lascia presupporre che l'edificio godesse di importanza particolare. Ma già all'inizio del XVIII secolo il mosaico venne distrutto in lavori di rifacimento, facendo sì che il Campi rimase come "unica testimonianza".

Il labirinto ormai rappresenta il mondo (*mundum* v. 1, *mondo* v. 3) in cui il motivo ingannevole della via larga si tramuta in strettoia (*largus...artus* v. 2) e il participio *captus* (catturato, v. 3) sta evolvendo verso il valore di *captivus diaboli* che indica il senso morale di "cattivo". Solo dall'opposizione alla forza maligna può emergere la retta condotta di vita. Qui si insiste sulla difficoltà del percorso nel mondo, piuttosto che sulla purificazione che da esso può risultare.

La descrizione ecfrastica del Campi resta a sopravvivenza di un'opera perduta. San Savino a Piacenza testimonia la continuità dall'antichità all'Alto Medioevo di un simbolo, quello del labirinto, pregno di variegato significato.

<sup>16</sup> Campi 1651-1653, I, 240-241.

<sup>17</sup> «Questo labirinto rappresenta per tipo questo mondo, largo per chi entra ma troppo stretto per chi vuole uscirne. Così chi è catturato dal mondo, gravato dal peso dei peccati, soltanto a fatica può tornare alla saggezza di vita» (trad. it. Valla 1992, 79).

<sup>18</sup> Per tutti gli altri frammenti musivi a San Savino si veda Valla 1992, 79-99.



*Bibliografia*

- Aspesi F. 2011, *Archeonimi del labirinto e della ninfa*, Roma.
- Babboni S. 2011, San Savino a Piacenza e la cripta sepolta, in A. C. Quintavalle (a cura di) *Medioevo: i committenti: Atti del Convegno internazionale di studi, Parma 21-26 settembre 2010*, Milano, 434-441.
- Campi P. M., 1651-1653, *Dell'Historia ecclesiastica di Piacenza*, I, Piacenza.
- Cassanelli R. 1996, *Un'iscrizione scomparsa e il problema cronologico dei mosaici pavimentali di San Savino a Piacenza*, Bordighera.
- Cecchi Gattolin E. 1978, I tessellati romanici della Basilica di San Savino, in R. Salvini 1978, *La Basilica di San Savino e le origini del Romanico a Piacenza*, Modena, 115-151.
- Eliade M. 1981, *Immagini e simboli*, Milano.
- Geoffrion J. K. H., Louet A. P. 2020, *Medieval Marvels: Fifty-Three Eleven-Circuit Manuscript Labyrinths*, «Caerdroia», 49, 8-27.
- Hani J. 1996, *Il simbolismo del tempio cristiano*, Roma.
- Ieranò G. 2007, *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*, Roma.
- Kerenyi K. 1983, *Nel Labirinto*, Torino.
- Kern H. 1981, *Labirinti*, Milano.
- Milani C. 1977, *Itinerarium Antonini Placentini. Un viaggio in Terrasanta del 560-570 d.C.*, Milano.
- Reed Doob P. 1990, *The idea of Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*, Ithaca NY.
- Salvini R. 1978, *La Basilica di San Savino e le origini del Romanico a Piacenza*, Modena.
- Santarcangeli P. 2005, *Il libro dei labirinti*, Milano.
- Sarullo G. 2017, *Iconografia del labirinto. Origine e diffusione di un simbolo tra passato e futuro*, «Tra Passato e Futuro», 1, 81-136.
- Valla F. L. 1992, *Per la cronologia dei mosaici di San Savino*, Piacenza.

# I teatri sotterranei milanesi tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX

FRANCESCA RIGATO  
*Università degli Studi di Milano Statale*  
francesca.rigato@unimi.it

## *Abstract*

In Milan, between the late XIX and the first half of the XX century, many theatres were built, with the configuration – innovative at the time – of the underground performance hall. The most interesting aspect, on which this paper wants to focus, is to outline how the different halls, like for example Olimpia, Eden, and Diana, were connected to each other, through performances, trusts, companies, and actors and founded a real theatrical circuit (underground and different from that of art theatres) and a community network of spectators and events, as if there was a different teeming and active world under the city.

Where has that proliferation of downtown Milan theatres gone today? These halls, which still exist today, have been transformed into a fashion house, a bar, a store and a parking lot, built precisely where there used to be a theatre, a common fate, that sees the transformation of these buildings initially into cinemas, later into spaces of commerce and consumption. Unveiling the invisible becomes therefore necessary not only for theatrical history, but also History and leads to an understanding of how an entire society used to live and participate in city life for almost a century.

## *Keywords*

Underground Theatre; Milan; trust; XX century; society.

## *Il tessuto teatrale agli inizi del Novecento a Milano*

A Milano, tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX secolo, sono nati molti teatri, con la configurazione – all'epoca innovativa – della sala da spettacolo sotterranea. «Più tardi altri teatri sono sorti (sorti non è veramente la parola esatta, perché furono piuttosto scavati entro la terra) e tutti gareggiarono nell'accaparrarsi le compagnie migliori e le novità più interessanti italiane e straniere»<sup>1</sup>. L'interesse di questi edifici non è dato solo dal possibile gioco di parole che si può trovare nell'espressione, teatri sotterranei, ma anche dal fatto che su queste sale e su quello che è accaduto al loro interno non ci sono fonti bibliografiche o testimonianze scritte o orali sufficienti per ricreare la storia di quella che si può definire una vera e propria società teatrale del XX secolo. Per questo motivo, questa ricerca è stata svolta principalmente su documenti di archivio o consultando riviste e quotidiani dell'epoca. Quello che questo breve saggio vuole delineare è come esistesse, all'epoca, una cultura teatrale sotterranea molto attiva, poco studiata e destinata a un pubblico diverso da quello del

<sup>1</sup> Mezzanotte, Simoni, Calzini 1953, 438.

teatro d'arte e d'opera; un circuito fatto da quelle stesse compagnie e attori che frequentavano anche gli altri teatri ma che, in questo caso, mettevano in scena opere diverse ma di notevole attrattiva. La critica, infatti, non esclude affatto queste sale dai propri articoli e il fermento di quegli anni, le compagnie conosciute, gli attori più famosi e acclamati dal pubblico calcano queste scene come quelle dei grandi teatri. Cosa differenzia quindi queste sale dai teatri d'arte? Che tipo di pubblico vi attende e segue le stagioni?

Innanzitutto, è importante notare che il considerevole aumento di queste sale è avvenuto nella ristretta area del centro della città: i teatri erano costruiti all'interno di edifici già esistenti, che esperivano altre funzioni, il cui piano sotterraneo era adibito a sala per spettacolo.

La maggior parte di questi nuovi luoghi di intrattenimento, durante il Novecento, erano sotto la direzione della Società Suvini-Zerboni, nata nel 1899 dall'unione delle attività di Emilio Suvini e Luigi Zerboni, e presto divenuta vero e proprio *trust* con il monopolio della maggior parte dei teatri; non solo a Milano, ma anche in altre città del nord-ovest italiano. Il circuito di queste sale teatrali si differenzia da quello dei teatri d'arte, sia per la programmazione dei cartelloni, sia per il pubblico; infatti, si potevano trovare in questi teatri spettatori appartenenti a classi sociali diverse, come se sotto la città ci fosse un altro mondo brulicante e attivo. Il teatro diviene così luogo di incontro e di convivialità alternativa al rito mondano dei teatri storici del centro, incentivata dal fatto che queste sale erano anche dei caffè, intesi sul modello parigino di caffè-concerto; un caffè in cui veniva allestito un palco permanente dove avvenivano spettacoli di varietà, concerti e altre attrazioni.

### *Il mondo dello spettacolo dal vivo sotto la città*

La Società Suvini-Zerboni costituisce un grosso capitolo della storia teatrale del Novecento a Milano. Essa, infatti, non detiene solo il monopolio della maggior parte dei teatri milanesi, ma anche il controllo di alcune compagnie, nonché i cartelloni e i prezzi dei biglietti. La Società è descritta da Livia Cavallieri nel suo libro *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio* con le seguenti parole: «Nel 1901 il gruppo aveva compiuto un salto di qualità, rilevando il velodromo Olympia e ristrutturandolo a teatro in grande stile, offrendo trionfali stagioni d'operetta e buone compagnie drammatiche secondarie. Sostenuta dalla fedele «Arte Drammatica», che pubblicizzava regolarmente le iniziative degli «Impresari Maravigliosi» come li aveva soprannominati Polese»<sup>2</sup>. Nel 1905 la Società diventa Anonima – non ha intenti di lucro, ha elevati obiettivi artistici e si addossa il rischio d'impresa – e nel 1906 viene identificata come *trust*: strategia che, imponendo leggi e prezzi, controlla il mercato.

Tra i molti teatri milanesi che nel corso del Novecento la Società dirige, vi sono: l'Eden, l'Olimpia, il Diana, il Dal Verme, il Filodrammatici, il Lirico, il Manzoni, il Fossati e l'Excelsior. Tra questi, tre risultano di particolare interesse per questo studio: l'Eden, il Diana e l'Olimpia, tre caffè-concerto e punti di riferimento della Milano del XX secolo dove sono messi in scena, oltre alla prosa, operette, balletti

<sup>2</sup> Cavallieri 2012, 80-81.



Fig. 1. Hotel Kursaal Diana, Teatro Diana, Viale Piave, Milano.

e varietà. Delineare la storia e gli avvenimenti più significativi dei Teatri Diana, Olimpia e Eden, serve per comprendere come lo sviluppo e, in seguito, il decadimento di questi luoghi abbiano influito sulla società milanese; un vero e radicale cambiamento dell'assetto teatrale cittadino. Questi tre teatri fungono da esempio per la storia di molti altri. Legate dallo stesso destino, le sale sono pian piano scomparse fino al cambiamento della concezione del teatro a Milano avviata con la nascita del Piccolo Teatro diretto da Giorgio Strehler e Paolo Grassi nel 1947.

*Tre teatri: un destino comune*

Il Teatro Kursaal Diana (fig. 1) nasce nel 1908 all'interno di un ampio complesso in viale Piave e ospita 850 posti. Gli spettacoli presentati sono orientati verso l'intrattenimento leggero, quindi varietà e operette. Vi recitano attori quali Antonio Gandusio e Dina Galli. Il 23 marzo 1921 un attentato dinamitardo distrugge il teatro che, un mese dopo, riprende la sua programmazione regolare fino al 1928 quando è trasformato in una sala cinematografica.

Il Teatro Eden (fig. 2), chiamatosi per qualche anno anche Taverna Rossa, per



Fig. 2. Locandina stagione Teatro Eden, Largo Cairoli, Milano.



Fig. 3. Sala del Teatro Olimpia, Largo Cairoli, Milano.

via delle tende vermiglie che lo adornavano, è stato costruito nel 1892. Situato tra via Beltrami e Largo Cairoli, è collegato attraverso un passaggio sotterraneo al suo gemello: il Teatro Olimpia. Ospita la rivista in cui si ritrovano i nomi di Carlo Rota, Anna Menzio e altre importanti compagnie con spettacoli sperimentali: operette e varietà. Nel 1932 il teatro diventa una sala cinematografica.

Il Teatro Olimpia (fig. 3), in Largo Cairoli, definito da Marco Praga il “cantinone”<sup>3</sup>, è stato fondato nel 1899. Dopo la Grande Guerra, la sala, dotata di regolari file al posto dei tavolini da caffè, ospita numerose prime, tra cui, il 9 gennaio 1923, *Vestire gli ignudi* di Pirandello, scritta appositamente per l’attrice Alda Borelli. Passano all’Olimpia moltissime altre compagnie famose dell’epoca: Talli-Ruggeri-Borelli, Tatiana Pavlova, Ernesto Calindri, Peppino De Filippo, Vittorio De Sica, Vittorio Gassman e Nino Manfredi. A conferma dei grandi nomi che calcano questo palco in una recensione dell’epoca si legge: «Solo un teatro stabile è capace, in un altro paese, di produrre i risultati artistici che il Talli ottenne nell’incomodo palcoscenico dell’Olympia»<sup>4</sup>. Dopo diverse trasformazioni, tra cui anche quella di essere un cinema, nel 1964 il teatro chiude.

Tra gli avvenimenti importanti e comuni che hanno caratterizzato la storia di questi teatri vanno ricordati: lo sciopero indetto dai capocomici nel 1919 di tutti i teatri della Società Suvini-Zerboni; l’abbassamento dei prezzi dei biglietti dei teatri di prosa milanesi gestiti dalla Società nel 1927, riduzione che non au-

<sup>3</sup> Praga 1920, 149.

<sup>4</sup> R.S. 1919, 4.

menta l'affluenza a teatro. Dagli eventi, dalle descrizioni e dagli appellativi che sono stati dati ai teatri, si può notare che sembrano essere considerati luoghi estremamente popolari. Tuttavia, dal punto di vista urbanistico, è interessante rimarcare che tutte le sale sono situate nel centro storico di Milano e, mentre la città si espande all'esterno, «non è seguita l'espansione dei suoi locali di teatro. Così, per il cittadino milanese, che si trova a sette, otto chilometri dal centro, la frequenza del teatro diventa oltremodo scomoda»<sup>5</sup>. Sicuramente sono sale meno socialmente elitarie dei teatri d'arte ma rimangono comunque frequentate da un pubblico privilegiato che vive nel centro storico.

Tre storie dal comune destino ma di teatri diversi, tutti nati all'inizio del secolo e trasformati nel corso del tempo in cinema; questo dimostra che il cambiamento segue la richiesta della società e dell'innovazione tecnologica. Oggi ciò che resta di queste sale non è più riconoscibile, anche se l'edificio che ospitava i teatri esiste ancora. I luoghi di cultura sono diventati luoghi di commercio e di consumo, come bar, negozi d'abbigliamento o *show room*. Rimangono però delle tracce, apparentemente invisibili, come la pensilina del teatro Eden, o il braccio di ferro che reggeva le lampade fuori dal teatro, o ancora le lunghe gradinate del Teatro Olimpia che scendono al piano sotterraneo o ancora la forma semicircolare della sala. La connessione tra queste sale è ancora una volta accomunata dallo stesso destino: nonostante la trasformazione in luoghi di commercio e di consumo, restano tuttavia parte integrante di una comunità odierna che continua a frequentare i medesimi posti trasformati.

### *Bibliografia*

- Canella G. 1966, *Il sistema teatrale a Milano*, Bari.  
Cascetta A. 1979, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Vita e Pensiero, Milano.  
Cavaglieri L. 2012, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Corazzano.  
Manzella D., Pozzi E. 1971, *I teatri di Milano*, Milano.  
Medetti R. 1964, *Scomodo il teatro a Milano*, «La Notte», 17-18 aprile.  
Mezzanotte P., Simoni R., Calzini R. 1953, *Cronache di un grande teatro. Il Teatro Manzoni di Milano*, Milano.  
Praga M. 1920, *Cronache Teatrali 1919*, Milano.  
R.S. 1919, *Corriere teatrale, Olimpia Anfissa, dramma in 4 atti di L. Andreieff*, «Corriere della Sera», 30 luglio.

### *Archivi di riferimento*

- L'Archivio Camera di Commercio di Milano Monza Brianza e Lodi.  
L'Archivio Storico Civico del Castello Sforzesco di Milano.  
La Cittadella degli Archivi del Comune di Milano.

<sup>5</sup> Medetti 1964.



# Tracce di archeologia invisibile. Storia e ricomposizione di un archivio fotografico di Soprintendenza

CLAUDIA SORRENTINO  
*Università degli Studi della Tuscia*  
c.sorrentino@unitus.it

## *Abstract*

In archaeology, the field research has always emphasized the reinterpretation of the past investigations, especially those carried out from the second half of 19<sup>th</sup> century to the third quarter of the 20<sup>th</sup>, period during which current work methodologies were still developing. These excavations have come to us only partially in the literature of the time and for this reason archives assume nowadays crucial relevance, preserving the scientific reports and the excavation journals, often including significant collections of photographs. Created and implemented with an obvious service function, this heritage today constitutes the only source available for the historical investigation of an archaeological site, a valuable data reservoir not only for strictly archaeological research, but also for the investigations related to the protection of Cultural Heritage.

## *Keywords*

Photographic archives; archaeology; Soprintendenza; research; enhancement.

## *L'Archivio fotografico di Villa Giulia: da strumento di tutela a luogo di ricerca*

Il Museo nazionale etrusco di Villa Giulia fu istituito, per impulso di Felice Barnabei, con R.D. n. 5958 del 7 febbraio 1889 insieme ai suoi archivi (documentario, grafico e fotografico), come «sezione extraurbana» del Museo nazionale delle antichità in Roma per raccogliere i reperti preromani provenienti dalla provincia di Roma, dall'Umbria, dalla Sabina e dall'Agro falisco<sup>1</sup>.

In anni recenti, la storia del Museo e del suo archivio fotografico è stata profondamente segnata da una serie di riforme ministeriali, e soprattutto dalla Riforma Franceschini (D.P.C.M. n. 171/2014; D.M. n. 44/2016) che ha comportato la separazione tra l'attività di valorizzazione, affidata ai Musei – prima dipendenti dalle Soprintendenze archeologiche poi resi autonomi o inseriti all'interno dei Poli museali regionali, oggi non più esistenti – e quella di tutela territoriale di competenza delle nuove Soprintendenze archeologia, belle arti e paesaggio (ABAP) con competenza territoriale interprovinciale su ambiti un tempo distinti tra strutture periferiche diverse (beni architettonici e paesaggistici; beni storico-artistici ed etnoantropologici; beni archeologici). Nella fattispecie, quel-

<sup>1</sup> «Il predetto Museo è diviso in due sezioni. La prima delle antichità urbane avrà sede nelle Terme di Diocleziano; la seconda delle antichità extra-urbane, [...] avrà sede nella Villa Giulia sulla Flaminia» (art. 2); «A ciascuna delle due sezioni del Museo sarà unito l'archivio coi documenti riferibili alla storia delle scoperte, cioè giornali di scavo, piante e rilievi topografici, disegni, fotografie [...]» (art. 5).



la che un tempo era la Soprintendenza archeologica per l'Etruria Meridionale (oggi Soprintendenza ABAP per la provincia di Viterbo e per l'Etruria Meridionale) ha visto smembrate le proprie funzioni in sei diverse istituzioni; al Museo di Villa Giulia sono stati assegnati gli archivi che hanno sede ancora oggi nell'ala meridionale del complesso<sup>2</sup>.

Nato per un'evidente funzione di servizio, connessa all'esigenza di documentare le proprie collezioni museali e le scoperte archeologiche avvenute sul territorio di sua competenza, oggi dopo più di un secolo, l'archivio ha visto incrementare il suo valore, trasformandosi da strumento di tutela a fonte per lo studio di siti o monumenti non più visibili poiché distrutti o inglobati in strutture moderne, di materiali archeologici oggi dispersi, fino a diventare attestazione indiretta dei cambiamenti avvenuti sul territorio tra il Secondo dopoguerra e gli anni 2000 a causa di fattori quali inurbamento, industrializzazione, costruzione di infrastrutture, nuove vie di comunicazione, scavi clandestini, etc. Appare evidente, dunque, come l'archivio non rivesta più un esclusivo interesse pratico e specialistico legato alle esigenze di tutela e conservazione del patrimonio archeologico ma, attraverso un progetto di ricerca e valorizzazione della documentazione fotografica, possa aprirsi ad una fruizione più ampia per la salvaguardia della memoria di un intero territorio.

### *Storia e ricomposizione del complesso documentario*

Quello di Villa Giulia è uno dei più importanti archivi fotografici di archeologia del panorama italiano, nonché l'unico per il territorio della provincia di Viterbo e la parte nord della provincia di Roma ad ovest del Tevere<sup>3</sup>. Esso conserva la documentazione fotografica prodotta a partire dalla fine dell'Ottocento dalle diverse istituzioni che si sono succedute nella sede ed è relativa sia al patrimonio archeologico museale ivi conservato sia a tutte le attività svolte nel tempo dalla Soprintendenza (interventi di tutela, scavi, restauri, allestimenti di mostre, convegni, etc.), cui il Museo faceva capo fino alla già citata Riforma del 2014<sup>4</sup>.

È proprio alla fine dell'Ottocento, in contemporanea con l'istituzione del Museo presso la villa cinquecentesca di papa Giulio III, che risalgono i materiali più antichi conservati in archivio. Si tratta di lastre di vetro in emulsione gelatinosa di bromuro d'argento di formato 18×24 cm pertinenti ai reperti e alle

<sup>2</sup> La prima Soprintendenza alle antichità dell'Etruria Meridionale venne istituita con R.D. n. 505 del 1909 nell'ambito della Legge Rava ed ebbe sede a Villa Giulia dal 1939 al 2016, anno della sopracitata Riforma che comportò il suo spostamento presso Palazzo Patrizi Clementi in via Cavalletti dove si trova ancora oggi, nonostante gli ultimi sviluppi legislativi (D.P.C.M. n. 169/2019; D.M. n. 21/2020) abbiano sancito il futuro trasferimento dell'ufficio a Viterbo. Il Museo, per la sua secolare storia, dal 2014 è entrato a far parte della rete dei 43 enti assegnati all'attuale Direzione Regionale Musei Lazio (ex Polo museale del Lazio), e nel 2016 è stato inserito tra i 32 istituti di rilevante interesse nazionale ad autonomia speciale. Per la storia di Villa Giulia cfr. Moretti Sgubini 2004, 61-75.

<sup>3</sup> Per ulteriori notizie sull'archivio fotografico cfr. Falsini 2014, 93-100 e la scheda realizzata nel 2017 nell'ambito del progetto nazionale "Censimento fotografia Italia" disponibile all'indirizzo [www.censimento.fotografia.italia.it](http://www.censimento.fotografia.italia.it).

<sup>4</sup> Alcuni documenti d'archivio confermerebbero la preesistenza di un Gabinetto fotografico legato alla nascita del Museo, complesso documentario che fu poi smembrato e andò in parte disperso per effetto della grave crisi che colpì il Museo di Villa Giulia alla fine del XIX secolo, a seguito all'inchiesta ministeriale che tra il 1898 e il 1901 coinvolse il direttore Barnabei dopo le accuse a lui rivolte da Wolfgang Helbig in merito all'attendibilità dei corredi funerari di Narce.



Fig. 1. Veio, 1916: rinvenimento della statua dell'Apollo presso il Santuario di Portonaccio durante gli scavi di Giulio Quirino Giglioli (© Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Archivio Fotografico).

campagne di scavo condotte tra la fine Ottocento e gli inizi del Novecento in alcuni dei siti più importanti dell'Etruria Meridionale e del *Latium vetus* (fig. 1).

Risale solamente al 1950, nell'ambito della ristrutturazione del complesso compiuta dall'allora soprintendente Renato Bartoccini, l'avvio della catalogazione dei documenti fotografici realizzati anche nei decenni precedenti, come attestato dal primo volume dell'inventario<sup>5</sup>. Nonostante le informazioni riportate non siano esaustive, questo primo nucleo (1889-1950) appare estremamente prezioso, così come la documentazione realizzata nel primo ventennio di attività che rappresenta invece il secondo nucleo (anni Cinquanta-Settanta). È in questo periodo che gran parte delle fotografie furono scattate, sviluppate e depositate in alcuni casi senza nessun tipo di indicazione, necessitando oggi di ricerche bibliografiche approfondite per il recupero dei dati (fig. 2)<sup>6</sup>.

Si data invece al 1970 la costituzione dell'archivio e dell'annesso laboratorio fotografico così come si presentano oggi<sup>7</sup>. È infatti la documentazione prodotta da quella

<sup>5</sup> Sulla prima pagina del primo volume dell'inventario compare la seguente annotazione: «Periodo: dall'inizio del Gabinetto Fotografico al 31 dicembre 1950».

<sup>6</sup> In quegli anni, con l'entrata in vigore di nuove riforme fondiari e in particolare con l'istituzione dell'Ente Maremma, si registrò una forte ripresa delle attività agricole a seguito delle quali vennero alla luce numerosi reperti e inedite aree archeologiche; furono così intensificate le campagne di scavo e l'archivio, già oberato dal lavoro di catalogazione del materiale antecedente, probabilmente non riuscì ad archiviare tutta la documentazione che venne consegnata nei decenni successivi.

<sup>7</sup> Dal 1993 al 2002 l'archivio è stato sottoposto ad un importante intervento di ristrutturazione dei locali, con sostituzione dei vecchi arredi non idonei alla conservazione del materiale fotosensibile, e il restauro di



Fig. 2. L'Archivio fotografico negli anni Cinquanta con armadi e cassetiere in legno per la conservazione dei materiali fotografici, arredi rimasti in uso fino alla ristrutturazione realizzata tra il 1993 e il 2002 (© Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Archivio Fotografico/elaborazione autore).

data al 2016 a costituire il terzo nucleo, nonché il fondo più consistente ed organico dell'archivio, seppur di natura ibrida (analogico e digitale). Dal 1971 al 2004 tutte le fotografie sono state inoltre registrate in appositi libri di incarico, di cui la maggior parte archiviate e consultabili tramite schede inventariali cartacee ordinate topograficamente per comune e, all'interno delle singole località, per soggetto<sup>8</sup>.

Con l'inizio del nuovo millennio infine sono state avviate le attività di catalogazione informatizzata della documentazione fotografica tramite il software di archiviazione IDRA e la realizzazione delle riprese fotografiche digitali che hanno segnato l'abbandono definitivo dell'analogico nel 2006.

Il complesso archivistico (ca. 300.000 oggetti fotografici tra lastre di vetro, pellicole b/n e a colori, diapositive e immagini digitali) presenta un ordinamento misto corrispondente alle tre sezioni che ne compongono la struttura fisica: topografico per le schede inventariali cartacee raccolte in cassette metalliche ed utilizzate per la ricerca dei negativi; tipologico e numerico per la documenta-

2.600 lastre fotografiche di vari formati ad opera del Centro Berselli di Milano.

<sup>8</sup> Due sono gli strumenti di corredo disponibili per la ricerca delle fotografie in archivio: i 7 volumi dell'inventario (1950-2005) e i 182 libri di incarico (1971-2008) che, insieme alle schede inventariali cartacee, costituiscono di fatto ancora oggi l'unico strumento di consultazione per quanto concerne il patrimonio analogico. Particolarmente utili ai fini della ricerca risultano i dati presenti nei libri di incarico dove, per ogni richiesta, sono riportate le seguenti informazioni: nome del fotografo, funzionario richiedente, descrizione (con motivo dell'incarico), data e documentazione fotografica realizzata (con riferimento ai numeri di negativo).

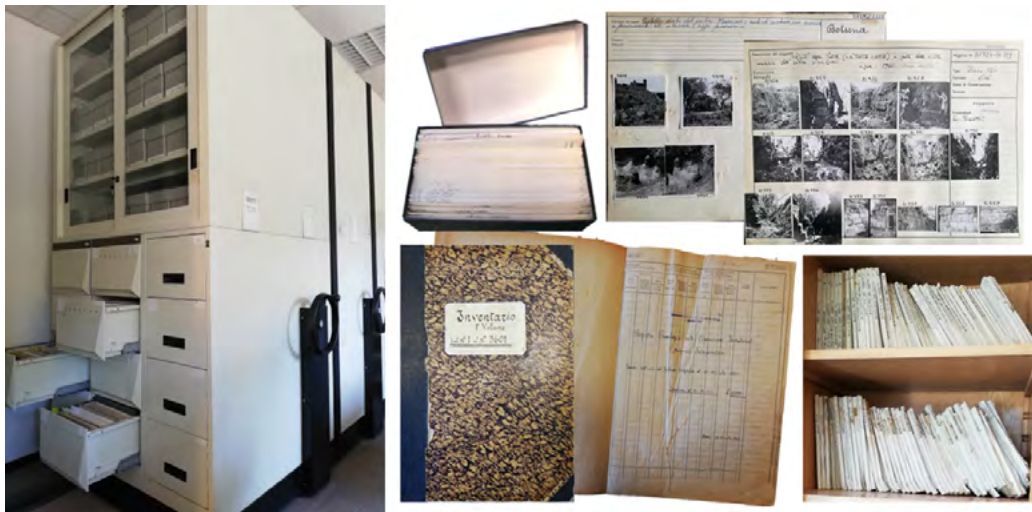


Fig. 3. L'Archivio fotografico oggi: gli strumenti di corredo per la ricerca della documentazione fotografica analogica (foto/elaborazione autore).

zione analogica conservata in scatole e contenitori *acid-free* distribuiti all'interno di armadi a carrelli mobili. A queste due sezioni se ne deve aggiungere una terza, quella che raccoglie le immagini digitali, consultabile tramite una ricerca alfa-numerica nel database IDRA da parte del personale interno (fig. 3).

Tra i risultati ottenuti con il presente lavoro di ricerca, oltre alla schedatura delle fotografie inerenti alcune località prescelte, vi è stata la sistemazione e il ricondizionamento del materiale fotografico non ancora inventariato ma depositato in passato a Villa Giulia che oggi ha trovato sistemazione all'interno di nuove unità di condizionamento contrassegnate da una numerazione progressiva, suddiviso per tipologia e ordinato topograficamente. In questo contesto, fondamentale si è rivelata la trascrizione dei dati archivistici presenti sui contenitori originali (località, data, numero d'incarico), indispensabili per la ricerca della documentazione stessa, in attesa di una catalogazione definitiva.

### *Ringraziamenti*

Si ringrazia il Museo di Villa Giulia e il suo Direttore Valentino Nizzo per la gentile concessione nell'accesso all'archivio fotografico, la Dott.ssa Antonietta Simonelli funzionario responsabile degli archivi insieme al fotografo Mauro Benedetti per il supporto alle attività di archiviazione e digitalizzazione del materiale in corso di studio, e Massimiliano Piemonte per il sostegno quotidiano nella ricerca.

### *Bibliografia*

- Moretti Sgubini A. M. 2004 (a cura di), *Villa Giulia dalle origini al 2000. Guida breve*, Roma.
- Falsini M. L. 2014, L'archivio fotografico della Soprintendenza per i beni archeologici dell'Etruria meridionale, in B. Fabjan (a cura di), *Immagini e memoria. Gli archivi fotografici di Istituzioni culturali della città di Roma*, Roma, 93-100.



# Indagini di microarcheologia presso il monte Tabor in Israele

GIANANTONIO URBANI  
*Università degli Studi di Padova*  
gianantonio.urban@studenti.unipd.it

## *Abstract*

The context of Mount Tabor in the Galilee region in Israel, with a continuity of frequentation since the second millennium BC, has been partially investigated. In order to determine the cult function in this place in antiquity the toponym *Atabyrios/Itabyrios* is analyzed, from which the same mountain takes its name, where the cult of Zeus probably spread, with the specific name of Atabyrios. The purpose of this poster is to represent the actions that are taking place on the top area of Mount Tabor owned by the Custody of the Holy Land and the possible relationships with other places in the Esdrelon/Jizreel valley. From November 2021 to February 2022 some excavation tests were carried out in three specific areas of the property, in agreement with the Israel Antiquities Authority. Some materials were collected and sampled and are being analyzed at the laboratory of the Kimmel Center for Archaeological Science – Weizmann Institute of Science – Israel, by applying the principles of micro-archaeology with a view to determining a dating of the contexts and therefore a first reconstructive hypothesis of the different phases of occupation.

## *Keywords*

Mount Tabor; Microarchaeology; Zeus Atabyrios; Survey in Israel; Esdrelon / Jizreel Valley.

## *Contesto storico-archeologico*

Il contesto storico-archeologico riguarda l'attività antropica sulla sommità del monte tra la fase ellenistico-romana e quella paleocristiana. Come letteratura di riferimento fondamentale vi sono le narrazioni di Polibio<sup>1</sup>, in cui si trova descritta una vittoria nel 127 a.C. di Antioco III, sovrano seleucide, al monte Tabor. Antioco III conquistò il monte Tabor provenendo da sud del Lago di Tiberiade. Polibio presenta il nome greco del Tabor, *Ἀθαβύριον*, ATHABYRION, toponimo che fu ripreso più tardi dallo storico Giuseppe Flavio che scrisse due testi importanti, la Guerra Giudaica<sup>2</sup> e le Antichità Giudaiche<sup>3</sup>. Lo stesso Giuseppe Flavio nella sua autobiografia riporta che il «καὶ τὸ Ἰταβύριον ὄρος», assieme ad altre località furono fortificati dal lui stesso. La presenza di un'area templare tra il periodo ellenistico e romano è testimoniata da una iscrizione che menziona un «τὸν ναόν», un probabile edificio templare di origine pagana<sup>4</sup>. La continuità di edifici e abitazioni venne trasmessa attraverso diari e resoconti

<sup>1</sup> Pol. 5.70.3-12.

<sup>2</sup> 1.177; 2.573; 4.54.61.

<sup>3</sup> 5.84; 13.396.

<sup>4</sup> Alliaia 1992, 4-9; Ovadia, Pierri 2019, 361-365; Urbani 2020, 384-385.

scritti di pellegrini, viaggiatori, storici e religiosi. Il contesto di questi scritti è importante per le descrizioni che vengono fatte nel raccontare ciò che gli autori hanno visto. Una ulteriore fonte di riferimento sono gli scavi, in forma di sterri, operati dal 1854, di cui protagonisti furono fra Giuseppe Maria Baldi e le prime scoperte fatte da Melchiorre De Vogüé. Lo studio dei primi materiali e la topografia dell'area archeologica sono raccolti nella monografia di padre Barnabé Meistermann (1900)<sup>5</sup>. Con la costruzione della basilica moderna nel 1920-1924, l'arch. Antonio Barluzzi fornisce una documentazione aggiornata di tutta l'area. Dal 2019 nuove indagini sono state iniziate per: 1) riordinare il materiale trovato; 2) analizzare e interpretare attraverso il radiocarbonio e la microarcheologia il contesto storico-archeologico e la cronologia. L'area archeologica è considerata il «luogo santo» dell'evento della Trasfigurazione del Signore presso il «monte alto»<sup>6</sup> riportato nella narrazione evangelica di Matteo. I principali testi che raccontano di questo antico luogo sono riportati nell'*Enchiridion Locorum Sanctorum* redatto da padre Donato Baldi nel 1935 e poi nel 1955<sup>7</sup>.

### *Metodologie applicate*

Con la possibilità di alcuni saggi di scavo si è voluto procedere ad interrogare il terreno per raccogliere più informazioni possibili sull'antichità dell'area del Tabor senza ricorrere a scavi estensivi ed onerosi. L'approccio è quello della microarcheologia<sup>8</sup> che viene integrata alla macroarcheologia. La prima disciplina svela una fonte di informazioni relativa ai materiali e a tutto ciò che non visibile all'occhio umano può essere visto con l'aiuto di alcuni strumenti. La seconda disciplina è in dialogo per completare queste importanti fonti di informazione del record archeologico. Infatti, presso l'area del monte Tabor si distinguono fasi diverse di edificazione con un riuso continuo del materiale edilizio impiegato in strutture antiche del periodo ellenistico, romano, bizantino e medievale. Tra queste strutture rimangono evidenze enormi di strutture murarie sia difensive che domestiche. Dopo l'edificazione della grande basilica moderna (1924) sono stati costruiti delle terrazze con funzione di terrapieno per consolidare l'enorme portata dei materiali presenti sulla sommità del monte. Nei tre saggi di scavo, che si possono individuare nell'immagine (fig. 1), si sono scelte delle aree di indagine che potessero restituire delle informazioni sulla struttura e possibilmente la sua funzione. Il saggio A si trova a ridosso di grossi massi allineati come fosse una struttura a fondamento di un possibile luogo di culto rialzato rispetto al letto di roccia su cui poggia. Per il saggio B è stato scelto uno dei terrazzamenti a sud della basilica moderna con lo scopo di indagare il tipo di materiale di riempimento, anche se fuori contesto. Le notizie storiche sulla fabbrica della basilica raccontano che furono impiegati centinaia di operai per rimuovere il materiale accumulatosi nell'area delle rovine e gran parte di esso fu portato in questi terrazzamenti<sup>9</sup>. Il saggio C invece è stato effettuato nell'area ipogea della

<sup>5</sup> Meistermann 1900.

<sup>6</sup> Mt 17,1-13.

<sup>7</sup> Baldi 1982, 319-325.

<sup>8</sup> Weiner 2010, 8-11.

<sup>9</sup> Urbani 2021, 252.

basilica moderna dove sono presenti le tracce di ambienti di culto di epoca antica. Presso l'ingresso all'area ipogea si trova esposto alla visita, ed ancora *in situ*, un lacerto di mosaico che viene considerato di epoca bizantina. È stato possibile analizzarlo ed effettuare dei prelievi di materiale per verificarne la composizione e l'antichità. Quindi si è privilegiato l'uso della tecnica di spettrografia infrarossa FTIR (*Fourier-Transform Infrared spectroscopy*). La spettroscopia infrarossa FTIR è un'analisi che caratterizza la composizione molecolare e la struttura di materiali. Consente inoltre lo studio simultaneo di specie organiche e inorganiche, composti cristallini o amorfi, e fornisce anche informazioni mineralogiche.

In archeologia, l'analisi FTIR presenta alcuni vantaggi rispetto ad altre tecniche, come la piccola quantità di campione richiesta (~1-2 mg), la preparazione rapida del campione e il breve tempo di analisi. Al *Kimmel Center for Archaeological Science* nuovi metodi di interpretazione dello spettro FTIR sono stati sviluppati per interpretare, oltre alla composizione, anche l'origine del materiale. Il laboratorio con FTIR è anche possibile allestirlo sul campo durante le operazioni di una missione archeologica. Quest'ultima azione porta ad un risparmio in termini di tempo ed energie, e quindi da preferire quando si opera un'indagine di un bene culturale.

Il campionamento ha visto la raccolta di n. 60 frammenti di materiali ed in particolare, in questo poster, ne vengono proposti due. Il prelievo del cemento (MTHC0046) è stato fatto presso la base di appoggio di un gradino di una scala considerata antica e considerata di epoca crociata (XII secolo d.C.). È stato campionato un frammento del gradino stesso (MTHC0047), come campione di controllo. Il gradino si presenta molto deteriorato in quanto, all'epoca della costruzione della basilica moderna, questa area era stata destinata alla realizzazione del cantiere edile. Questo approccio allo studio delle antichità suggerisce l'azione prevista per il prossimo futuro di una coltivazione delle rovine attraverso il controllo della vegetazione e la lettura dello stato dei materiali usati come leganti nelle varie strutture.

### *Risultati delle analisi di microarcheologia*

L'analisi FTIR ha determinato la composizione dei due campioni come calcite  $\text{CaCO}_3$ , con i caratteristici picchi a 1437 ( $\nu_3$ ), 875 ( $\nu_2$ ), 713 ( $\nu_4$ )  $\text{cm}^{-1}$ . Il calcio carbonato è presente in quantità abbondanti nei siti archeologici e può essere di natura geogenica (es. calcare, dolomite), biogenica (es. gesso) e pirogenica (es. cenere, intonaco, cemento).

Usando FTIR e il metodo della *Grinding Curve*<sup>10</sup> è possibile distinguere calcite di origine geogenica da pirogenica. Dallo spettro FTIR dei campioni, misurando l'altezza del  $\nu_2$  e  $\nu_4$  normalizzate all'altezza del  $\nu_3$  si ha una misura dell'ordine cristallino degli atomi nella calcite. La larghezza a metà altezza del  $\nu_3$  indica l'omogeneità della grandezza delle particelle dopo la macinazione.

Per MTHC0046 abbiamo  $\nu_2=347$  e  $\nu_4=57$  e per MTHC0047 abbiamo  $\nu_2=330$  e  $\nu_4=83$ . Il legante MTHC0046, essendo di natura pirogenica e formatosi con l'as-

<sup>10</sup> Regev et al. 2010, 3028.



sorbimento della  $CO_2$  sul  $Ca(OH)_2$  ha un disordine atomico più alto rispetto alla calcite geologica e si trova sulla curva del *plaster* (fig. 3, stellina rossa), mentre il frammento di gradino è più vicino alla curva del *chalk* (gesso, fig. 3, stellina blu). Provata la natura pirogenica della malta dei gradini, si cerca di recuperare materiale carbonizzato per la datazione con il  $^{14}C$ . La stessa metodologia è stata applicata agli altri contesti archeologici, in particolare ad un'area musiva (fig. 2-3).

Successivamente si passerà all'analisi di altre aree oggetto di campionatura e si confronteranno i risultati raggiunti con questo tipo di approccio ai beni archeologici dell'area del monte Tabor.

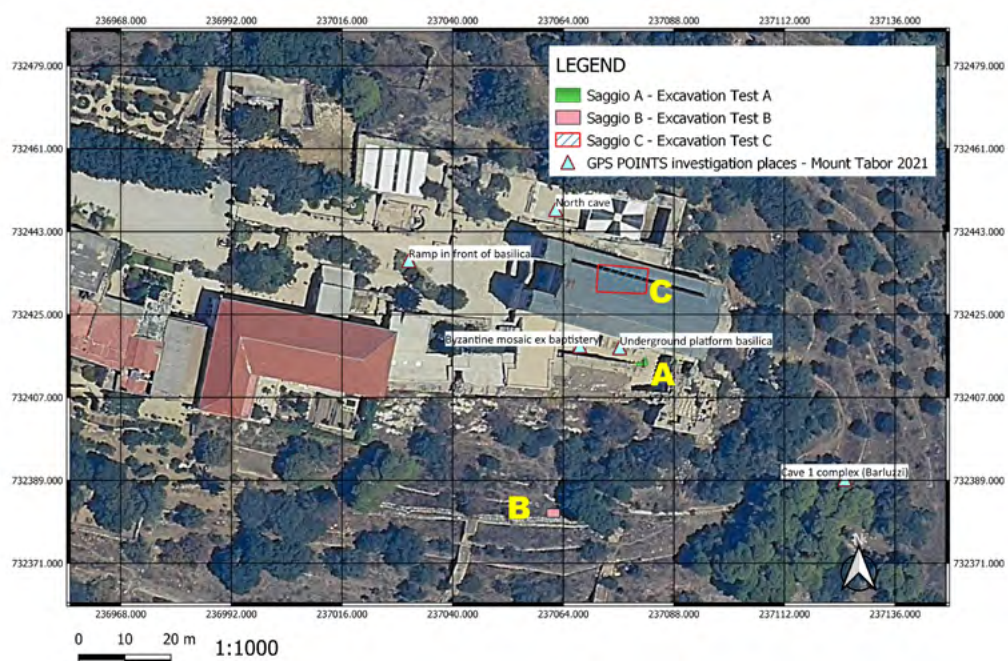


Fig. 1. Mappa indicante le tre aree in cui sono stati fatti i saggi di scavo e i prelievi di campioni.

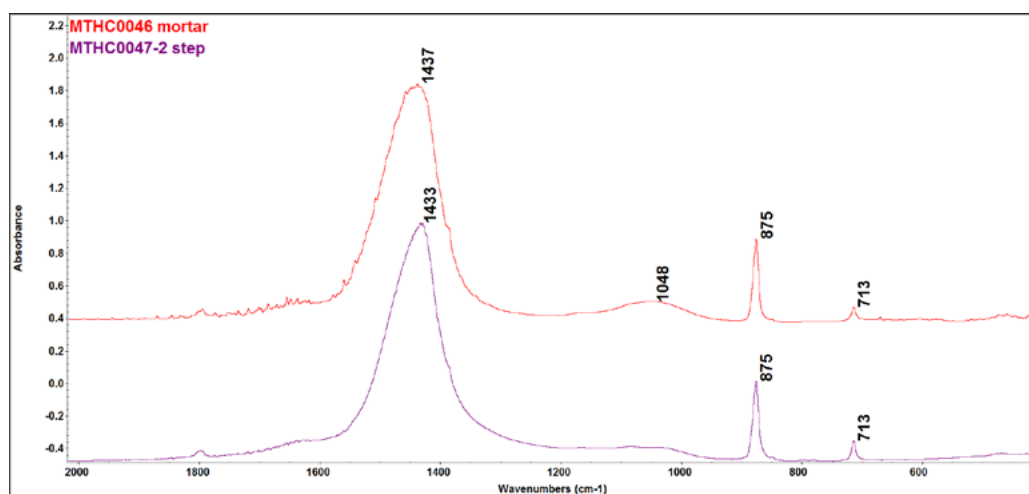


Fig. 2. Spettro risultante dall'analisi FTIR dei due campioni di materiale analizzati.

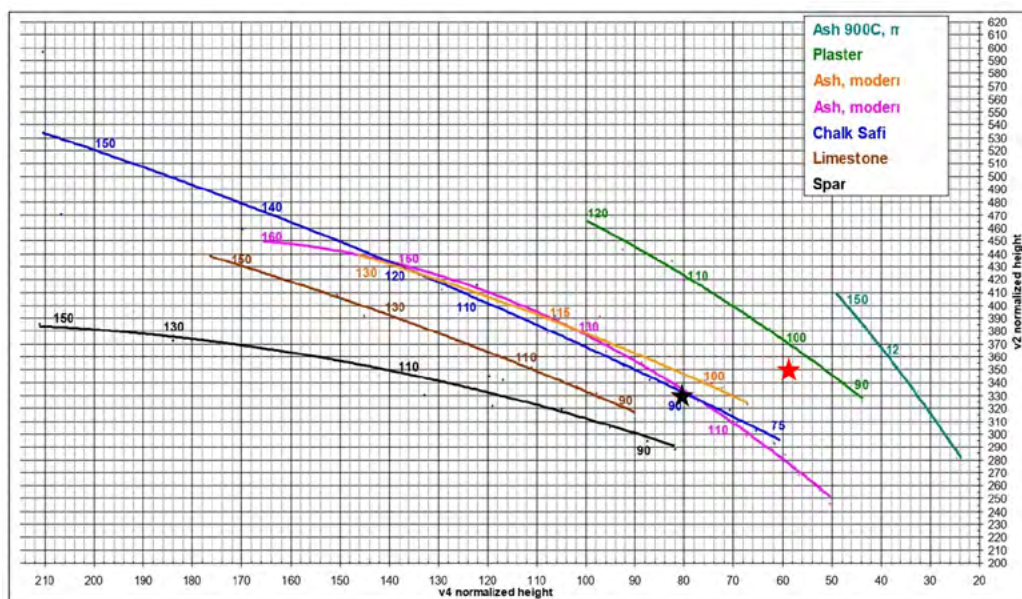


Fig. 3. Grinding Curve dei due materiali analizzati MTHC0046 (stellina rossa) – MTHC0047 (stellina blu).

### Bibliografia

- Alliata E. 1992, Elementi del culto pagano sul Monte della Trasfigurazione, in *Memo-riam sanctorum venerantes: Miscellanea in onore di monsignor Victor Saxer*, Studi di Antichità Cristiana 48, 1-10.
- Baldi D., 1982, *Enchiridion Locorum Sanctorum, documenta S. Evangelii loca respicientia*, Jerusalem.
- Meistermann B. 1900, *Le Mont Tabor, notice historiques et descriptives*, Paris.
- Ovadia A., Pierri R. 2019, *Inventory of Greek Inscriptions from Mount Tabor*, «Liber An-nuus», 69, 361-384.
- Regev L., Poduska K.M., Addadi L., Weiner S., Boaretto E. 2010, *Distinguishing between Calcites Formed by Different Mechanisms Using Infrared Spectrometry: Archaeological Applications*, «Journal of Archaeological Science», 37, 3022-3029.
- Urbani G. 2020, Tracce del culto di Zeus Atabyrios tra l'isola di Rodi (Grecia) e Jebel et-Tur (Galilea) in Israele, in *Giornate di Archeologia, Arte e storia del Vicino e Medio Oriente*, Atti della V edizione (Milano, 9-11 maggio 2019), Milano, 375-388.
- Urbani G. 2021, «In quo sunt tres basilicas»: alcuni frammenti marmorei policromi dal museo del Tabor, in P. Carafa, M. Guida, A. Marini, C. Papi (a cura di), *La Trasfigu-razione e il monte Tabor. Letteratura, storia, archeologia*, Milano, 251-267.
- Urbani G., *Mount Tabor (Har Tavor), excavation tests at the monastery and the Basilica of the Transfiguration, preliminary report for IAA*, Jerusalem, 2022, 1-18.
- Weiner S. 2010, *Microarchaeology. Beyond the visible archaeological record*, Cambridge.



## I diritti negati in alcune ricerche artistiche dell'area postsovietica

FRANCESCA VELLA

*Università degli Studi della Tuscia*  
francescavella@hotmail.it

### *Abstract*

The focus of this paper is to explore the reflections of a few artists from the post-Soviet area in the aftermath of the collapse of the Iron Curtain, which had caused a long isolation also about art.

Themes of invisibility, exile, migration and marginalization, on which artists such as Adrian Paci, Maja Bajević, Sislej Xhafa, Mladen Stilinović and others have focused their reflections, will be shortly considered.

In their approach appears the necessity to make differences as something non-discriminatory and free of stigma, to allow the possibility of developing a context of acceptance. It should be free of stigma, with respect to rights specifically, which should never be regulated by identity.

### *Keywords*

Discrimination; marginalization; identity; absence; rights.

Con il seguente contributo si intende fornire una panoramica delle ricerche condotte da alcuni artisti dell'Est Europa, in risposta alle discriminazioni operate nei loro confronti, a partire dal 1989. Tale data è considerata un termine *post quem*, un anno spartiacque tra il prima ed il dopo, innervato di contraddizioni che hanno contribuito a plasmare in maniera indelebile il mondo in cui viviamo oggi.

Gli anni Novanta sono stati il decennio delle aperture, che hanno messo in discussione anche il sistema dell'arte e le istituzioni ad esso collegate. Nelle opere degli artisti postsovietici diventano centrali temi fondamentali quali la ricerca identitaria, la sopravvivenza di sentimenti primari da parte dell'uomo costretto a vivere lontano dal suo ambiente, il nomadismo, l'emarginazione, l'angosciante peso dell'isolamento.

Il contesto dell'area presa in esame è stato troppo spesso marginalizzato da parte della scena artistica dell'Europa occidentale. Ciò ha contribuito allo sviluppo di dibattiti circa l'alienazione, l'esilio, le migrazioni, l'invisibilità e le discriminazioni in senso lato.

La fine della Guerra Fredda, la caduta del Muro di Berlino ed il crollo dell'URSS sono gli eventi che storicamente hanno segnato la fine del secolo scorso, cogliendo di sorpresa l'intero mondo, mutandone gli assetti ed il volto.

In aggiunta, la crisi sociopolitica ed economica dei Paesi postsocialisti,

all'indomani della dissoluzione della ex Jugoslavia, ha generato una molteplicità di esperienze, le quali hanno concorso alla costituzione di una realtà estremamente stratificata e alla sostanziale perdita di una identità collettiva. Quest'ultima è stata un tema centrale, sia per gli artisti che hanno continuato a risiedere nel Paese, ma soprattutto per coloro che lo hanno lasciato, trovandosi a confrontarsi con contesti differenti, con un'immagine o una proiezione dell'identità dissimile da quella che si portavano dietro.

Di seguito, verranno assunte ad esempio alcune riflessioni artistiche, che pur non esaurendo la complessità della problematica configurano esemplarmente lo scenario complessivo.

### *Assenza di visibilità*

La scomparsa e la perdita dell'identità si traduce, non di rado, in assenza di visibilità e di riconoscimento. Gli artisti hanno tentato di reagire a tale questione prendendo le mosse proprio dai concetti di perdita, di mancanza e di scomparsa.

Un'opera paradigmatica che ha affrontato considerevolmente le tematiche citate è stata la performance di Sislej Xhafa del 1997, *Padiglione clandestino* (fig. 1). In occasione della XLVII Biennale di Venezia e in assenza di un padiglione nazionale che rappresentasse l'Albania, è l'artista stesso che, attraverso il suo corpo e la sua presenza, si fa rappresentante di ciò che in quegli anni era ancora negato. Nei Giardini della Biennale, Xhafa era vestito da calciatore, indossava la divisa della squadra della sua nazione, uno zaino in spalla con delle casse che trasmettevano una partita di calcio ed una bandierina e aveva il pallone tra i piedi. Realizzava pertanto un padiglione in movimento, intrinsecamente

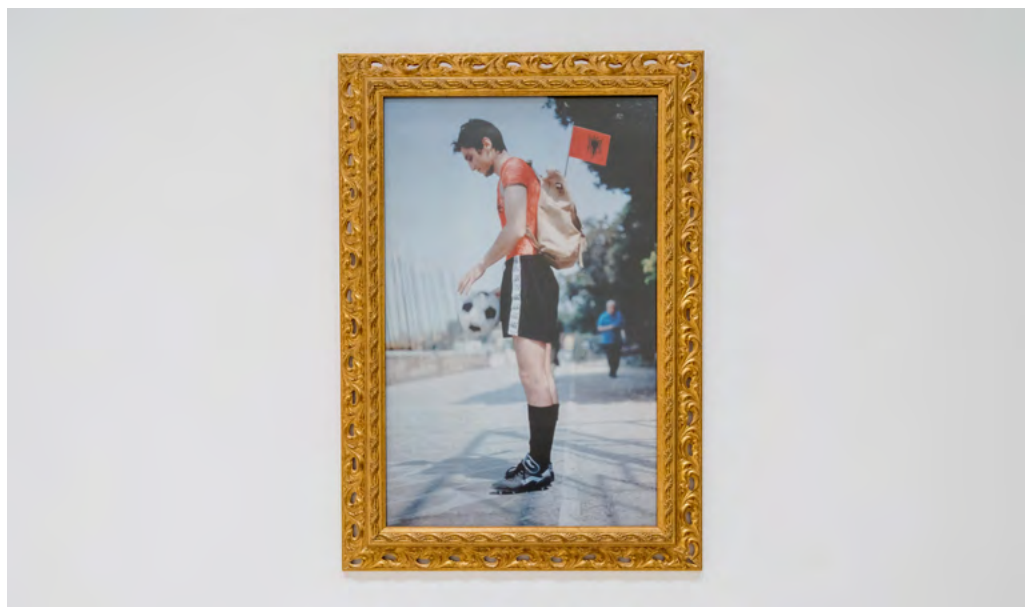


Fig. 1. Sislej Xhafa, *Padiglione clandestino*, 1997 (Photo by Nestor Kim, © the artist and GALERIA CONTINUA).

connesso alla mobilità delle persone che allora si spostavano dall'Albania in cerca di una vita migliore in Europa. Un emblema della negazione dell'identità storica e dell'assenza della rappresentanza politica.

Nelle pratiche di alcuni artisti dei primi anni del XXI secolo, spesso sono divenute ricorrenti riflessioni sull'idea di casa, di dimora: una realtà simbolica nella quale un determinato gruppo si riconosce insieme. Quando questo punto di riferimento viene meno, l'identità del singolo individuo viene messa in crisi.

Maja Bajević nel video *Green, Green Grass of Home* – realizzato in collaborazione con Emanuel Licha – cammina in un prato verde della Svizzera e con i suoi passi ridisegna la mappa della casa appartenuta ai nonni a Sarajevo e nella quale lei stessa ha abitato. L'abitazione è stata occupata e sottratta alla sua famiglia durante la guerra e, al momento della realizzazione dell'opera, i tentativi di riscatto della stessa si sono rivelati inefficaci. La dimensione intima, privata e personale può essere qui immaginata unicamente attraverso la fantasia e il ricordo.

### *Esilio e migrazione*

I conflitti che hanno interessato quest'area hanno provocato – tra i vari esiti – grandi flussi migratori, fenomeni di esilio e nomadismo. Si tratta di condizioni di sradicamento e di privazione delle proprie radici, della propria terra, del proprio passato.

Adrian Paci è uno degli artisti che ha vissuto in prima persona il periodo d'incertezza derivato dalla caduta del regime comunista in Albania, con tutte le conseguenze che esso ha comportato, ed è giunto in Italia nel 1997 come migrante.

Le sue opere non vogliono essere esclusivamente una denuncia della tragedia umana dell'Albania, ma si collocano come un'amplificazione della realtà, e si riferiscono – in senso lato – alla situazione globale dentro la quale siamo



Fig. 2. Adrian Paci, *Centro di permanenza temporanea*, 2007. Video still (© the artist, Kaufmann Repetto Milano / New York and Galerie Peter Kilchmann Zurich / Paris).

inseriti: lo scenario dell'eccessivo controllo che si ha sulla vita delle persone, dell'intensificazione dei conflitti che vanno incrementandosi in tutto il mondo, delle promesse non mantenute in merito ad una mobilità globale e ad una prosperità economica.

A tal proposito, *Centro di Permanenza Temporanea* (fig. 2) è indubbiamente denso di rilievo. Una lunga fila di immigrati viene inquadrata nell'atto di salire le scale abbandonate di un aereo, collocate nel mezzo di una vasta pista deserta. Sono migranti che non diventeranno mai passeggeri, non avranno mai una terra sotto i propri piedi, ma resteranno in un mondo sospeso, in attesa, in una condizione di perenne precarietà.

La ripresa si muove dal basso, mostrando solo i passi delle persone, quasi fossero in marcia, in una lenta processione, uno dietro l'altro, in fila. Compiono poi i volti silenziosi, i profili duri, gli sguardi persi. L'inquadratura alla fine si allarga: gli uomini sono fermi, bloccati su una scala abbandonata, in mezzo ad una pista dell'aeroporto di San José, in California. La scala si riempie di persone, ma l'aereo tarda ad arrivare e di fatto non arriverà mai. I loro corpi non verranno trasportati in un luogo migliore, resteranno sospesi, in una terra di nessuno, mentre il mondo accanto a loro continua a scorrere. Perché lì vicino non c'è nessuno? L'Occidente è diventato una civiltà di fantasmi, che non concede nessuno spazio a coloro che vengono identificati come Altri?

I drammi che ogni giorno si consumano nelle acque del Mediterraneo, i viaggi delle centinaia di persone che tentano di intraprendere il viaggio della loro vita, i fenomeni migratori legati alla rotta balcanica sono indagati anche dalla slovena Nika Autor. Uno spaccato sulle vite quotidiane di alcuni rifugiati in un campo tra Bosnia e Croazia è documentato nel video del 2021 *Newsreel 65 – We Have too Much Things in Heart...* in cui è riportata in maniera cruda e tangibile l'ordinarietà di alcuni rifugiati, che tentano di attraversare il confine con l'Unione Europea.

### *Emarginazione*

Il senso di emarginazione e di discriminazione rispetto alla narrazione dominante – occidentale – è apparso una costante per molti artisti dell'Europa dell'Est. Il lungo isolamento culturale rispetto ai centri dell'arte internazionale ha generato una mancanza di comunicazione e di confronto, favorendo la crescita di un sentimento di esclusione, segregazione e privazione.

I cambiamenti legati a questi processi sono di ampia portata e vanno a toccare punti sensibili del vivere sociale e individuale delle persone.

Nella riflessione/slogan del 1992, *An Artist Who Cannot Speak English Is No Artist* (fig. 3), Mladen Stilinović apponeva queste parole su uno striscione rosa. Un'affermazione emblematica sull'impossibilità di esprimersi e di promuoversi sulla scena artistica occidentale che, solo in apparenza poteva dirsi globale, ma che di fatto si presentava chiusa ad artisti provenienti da un contesto marginale<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. Mania 2019, 99-111.



Fig. 3. Mladen Stilinović, *An Artist Who Cannot Speak English Is no Artist*, 1992 (Photo by Boris Cvjetanović, © Branka Stipančić, Zagreb).

Nel 1996 Oleg Kulik con *I Love Europe, It Does Not Love Me Back*, parafrasava la celebre performance del 1974 di Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me* e, impersonificando un cane con indosso solo un collare, circondato da poliziotti, l'artista si faceva portavoce di un'identità discriminata, la sua e – insieme – quella dei Paesi dell'Est. Era lui stesso, con la sua persona, ad interpretare un animale rabbioso, nel tentativo di riscattare una condizione di esclusione.

Le biografie individuali degli artisti, qui solo brevemente considerati, permettono di mettere in atto modalità di racconto che, tenendo traccia dello sfondo sociale, collaborano alla costruzione di riflessioni sul senso di sradicamento, di non appartenenza e di marginalizzazione.

Nozioni tradizionali come quella di confine – inteso come limite da non oltrepassare – non sono più applicabili, in un mondo dove, viceversa, la pratica dello sconfinamento è diventata corrente, un mondo caratterizzato da un continuo scambio di culture differenti, che dialogano tra loro, all'interno di uno scenario multietnico. In un mondo che afferma di essere globalizzato, i confini sembrano riproporsi in tutta la loro drammatica geometria: una barriera fisica, che un flusso di corpi umani tenta di perforare.

Le questioni indagate in questa sede non fanno altro che sottolineare drammaticamente i limiti dell'utopia della libertà, mediante l'innalzamento di barriere, troppo spesso taglienti, pericolose, bagnate di sangue e di tensione.



Ebbene, appare più che mai urgente l'avvio di un cambio di prospettiva nella narrazione, che ponga l'attenzione sul diritto alla rappresentazione, all'inclusione e all'integrazione. Riflessioni che si inseriscono necessariamente nell'ottica dell'accettazione delle differenze culturali, che altro non sono se non il presupposto basilare per il riconoscimento dell'esistenza identitaria.

### *Bibliografia*

- András E. 2009 (a cura di), *Transitland | Video Art from Central and Eastern Europe 1989-2009*, Budapest.
- Badovinac Z., Ferracci G. 2021 (a cura di), *Più grande di me. Voci eroiche dalla ex Jugoslavia*, Firenze.
- Ciglia S. 2019, *Sislej Xhafa. Eleganza e splendore della forza clandestina*, Milano.
- Lauzon C. 2017, *The Unmaking of Home in Contemporary Art*, Toronto Buffalo London.
- Mania P. 2008, *L'arte imperfetta. Il dibattito sull'arte contemporanea in Europa dal crollo del muro di Berlino ad oggi*, Roma.
- Mania P. 2010, *Imperfetta. Orizzonti dell'arte contemporanea in Europa*, Città di Castello.
- Mania P. 2017, *Racconti mediterranei. Immagini, memorie, azioni nell'arte contemporanea*, Fano.
- Mania P. 2019, *I Like Europe but Europe Doesn't Like Me. Sentirsi discriminati: gli artisti dell'Est dopo la Guerra Fredda*, in R. Petrilli (a cura di), *Hate Speech. L'odio nel discorso pubblico*, vol. 4, Roma, 99-111.
- Said E. W. 2008, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Milano.
- Vettese A. 2006 (a cura di), *Adrian Paci*, Milano.
- Vettese A. 2008 (a cura di), *Maja Bajević*, Milano.

Il presente volume raccoglie i contributi proposti in occasione del Convegno Internazionale Svelare l'invisibile. Tracce nascoste di storie, opere e contesti, tenutosi a Padova nei giorni 17 e 18 novembre 2022 e organizzato dalle dottorande e dai dottorandi del XXXVI ciclo del Corso di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova.

Le due giornate di Convegno, rivelatesi una preziosa opportunità di confronto e dialogo tra giovani studiosi e ricercatori appartenenti a differenti atenei italiani ed esteri, sono state interamente dedicate allo sviluppo e all'approfondimento del tema dell'invisibilità nell'ambito della ricerca sui Beni Culturali. Variamente declinata nel campo dell'Archeologia, della Storia dell'Arte, della Musicologia e delle discipline dello Spettacolo, tale tematica ha consentito di sviluppare un'ampia riflessione sui metodi e gli strumenti - tradizionali e/o tecnologico innovativi - che consentono di restituire alla conoscenza opere, manufatti, tracce, storie o contesti non più visibili, perché già da principio intenzionalmente celati dai loro realizzatori, o perché oggi difficilmente ricostruibili e fruibili, o ancora perché spesso marginalizzati dalla stessa comunità scientifica e pertanto scarsamente studiati e noti.

A cura di: Chiara Andreatta, Marco Argentina, Greta Boldorini, Federica Bosio, Eliana Bridi, Chiara Casarin, Andrea Chiocca, Francesca Daniele, Mirko Fecchio, Ylenia Saretta, Federica Stella Mosimann, Gianantonio Urbani, Romina Zanon.

