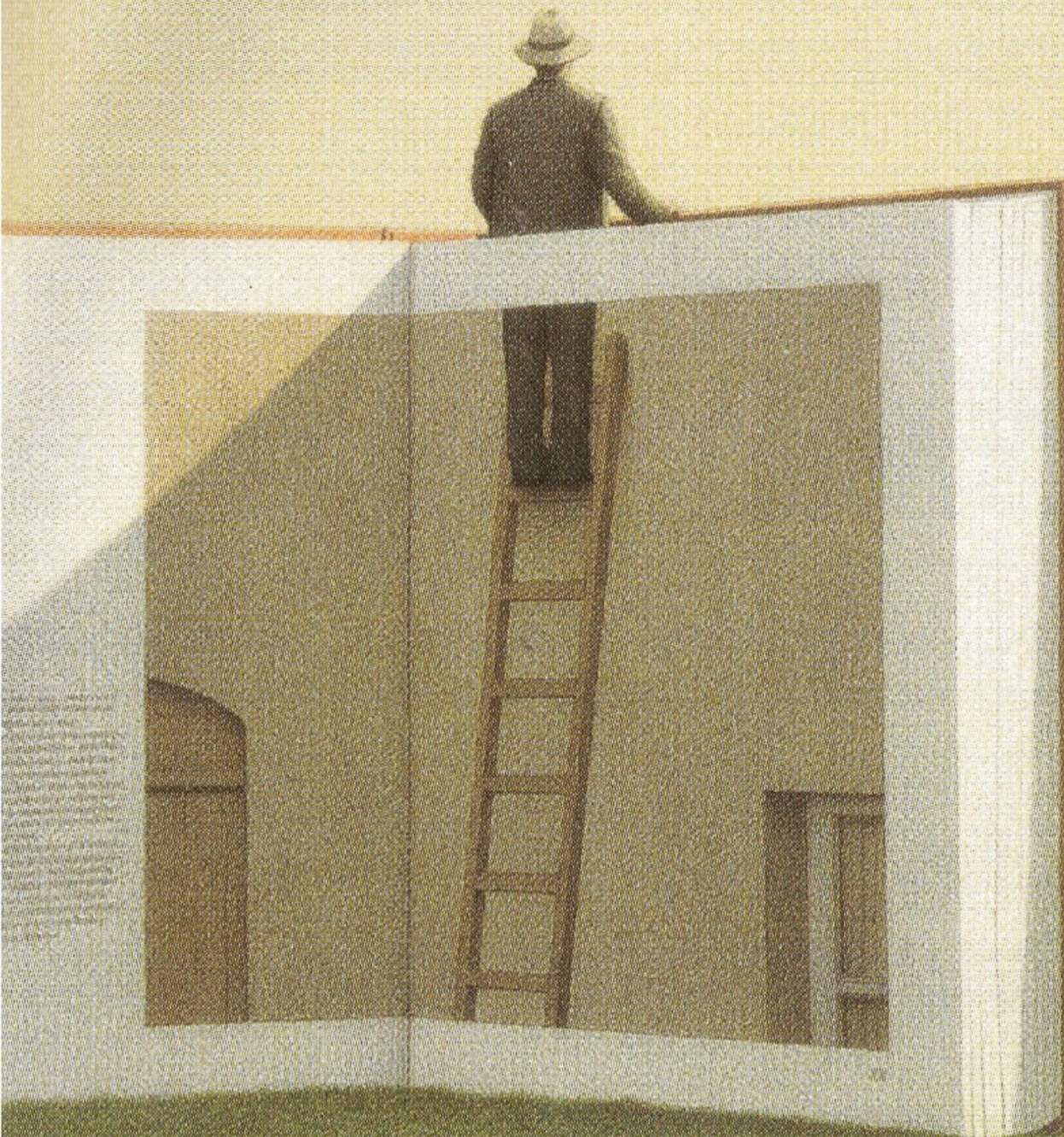


ISSN 2240-3604

TECA

n.1ns giugno 2020



FICLIT – Università di Bologna

SOMMARIO

TECA, volume X, numero 1ns (giugno 2020)

Editoriale di PAOLO TINTI pag. 5

DOSSIER

LA VERTIGINE DELL'ARCHIVIO

Arte, collezionismo, poetiche

Prefazione di SANDRA COSTA e GINO RUOZZI pag. 9

sezione prima

Archivi fra storia, filologia, letteratura e arte

a cura di Valentina Zimarino

VALENTINA ZIMARINO, Archivi fra storia, filologia, letteratura e arte	pag. 17
MADDALENA MODESTI, I 'Collectanea' di Pellegrino Prisciani. Una raccolta documentaria fra tradizione e modernità	» 20
FRANCESCA FLORIMBII, Dialoghi fra letterati. La filologia nei carteggi di Giuseppe Fracassetti	» 36
VALENTINA ZIMARINO, Indagini d'archivio. Fracassetti e Valentinelli sulle epistole di Petrarca	» 49
CHIARA TAVELLA, Storie di patrioti e di letterati tra le carte di un archivio piemontese. La famiglia Derossi di Santa Rosa: ricerche in corso	» 61
MARCO PIZZO, Documentare la contemporaneità. L'archivio storico dell'Istituto per la storia del Risorgimento	» 71
ROBERTA NAPOLETANO, L'Archivio Generale Arcivescovile di Bologna e i frammenti manoscritti di Mons. Luigi Breventani	» 87
CHIARA TOGNARELLI, Perdita e ricostruzione di un archivio. Il caso Ettore Cozzani	» 100
LUCA PIETRO NICOLETTI, Un 'cantiere' militante. Enrico Crispolti e il suo archivio	» 113
ARMANDO ANTONELLI, Prime osservazioni sulle carte di Emilio Pasquini	» 125

sezione seconda

Archivi e percorsi tra le arti. Il tempo e gli spazi

a cura di Lara De Lena e Michela Tessari

LARA DE LENA, MICHELA TESSARI, Archivi e anarchivi. Sistemi di organizzazione del sapere tra forme chiuse e forme aperte	pag. 137
ANGELA GHIRARDI, MARIA PIA TORRICELLI, Bartolomeo Passerotti (1529-1592) e i libri	» 142
GIOVANNA PERINI FOLESANI, Conoscere è ricordare, ovvero: se gli asini volano ...»	158
FRANCESCA FABBRI, La vertigine dell'archivio. Johann Wolfgang von Goethe e la sua casa sul Frauenplan di Weimar	» 168
MARIA LUGIA PAGLIANI, Pietro Giordani, la «Viola» e gli affreschi di Innocenzo da Imola. Notizie dagli archivi (1811-1812)	» 179

MARINELLA PIGOZZI, Supino e Rubbiani: Medioevo vero e falso. Per una memoria testimone di civiltà	pag. 192
LORENZO ORSINI, Soffitti lignei nel mercato antiquariale italiano fra Ottocento e Novecento. Casi paradigmatici dall'Archivio Storico Eredità Bardini	» 207
RAFFAELLA FONTANAROSSA, L'archivio di un 'self-made man' dell'Ottocento. Santo Varni scultore, collezionista e conoscitore	» 217
GIULIA CALANNA, Pasquale Nerino Ferri e Iginio Benvenuto Supino alle Gallerie fiorentine. La documentazione fotografica tra archivio, gestione museale e studi storico-artistici	» 231
BIANCA TREVISAN, Una storia, molte storie. La Galleria Milano negli anni Sessanta e Settanta attraverso il suo archivio	» 248
ANNA ROSELLINI, AFF Architekten. Accumulazione di reperti di vita in archivi creativi	» 263
FEDERICA BORAGINA, Lia e Dan Perjovschi. L'archivio come relazione	» 276
LARA DE LENA, L'archivio in evoluzione. Il Musée de l'OHM di Chiara Pergola ..	» 288
CHIARA TARTARINI, 'Mal d'archive Mal du musée'. Collezioni e capogiri	» 304

sezione terza

Archivi in dialogo con le nuove tecnologie

a cura di Irene Di Pietro

IRENE DI PIETRO, Archivi in dialogo con le nuove tecnologie	pag. 319
PAOLA CORDERA, L'archivio immaginario. Il problema delle arti decorative	» 323
FEDERICA VERATELLI, JASMINE HABCY, Splendori di una corte cadetta. Una banca dati per l'Archivio dei Gonzaga a Novellara	» 333
IRENE DI PIETRO, Dagli archivi al restauro virtuale. Il progetto 'Tracce in Luce' per la Rocca di Vignola	» 347
CARLA BERNARDINI, Il Palazzo Pubblico di Bologna. Fonti per una residenza governativa, museo di arte e di storia	» 361
ANNA LISA CARPI, MuMe - Museo della Memoria di San Miniato. Un archivio digitale dei cittadini al servizio della memoria collettiva	» 377
FABIO MASSACCESI, Il linguaggio dell'archivio. Dalla storia allo 'storytelling'	» 391
PASQUALE FAMELI, Performare l'archivio, animare il 'database'. L'esperienza di Basmati Film	» 410

Versione elettronica CC BY 4.0 / Online version CC BY 4.0
Alma Mater Studiorum Università di Bologna
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica - FICLIT

Contatti / Contacts:

teca@unibo.it
+39-051-2098566 ; +39-051-2098555 (fax)

Indirizzo postale / Postal address:

CERB - Centro di Ricerca in Bibliografia,
Dipartimento di Filologia classica e Italianistica - FICLIT, via Zamboni, 32 - 40126 Bologna IT
<https://centri.unibo.it/cerb/it>

Copertina / Cover art:

L'immagine di copertina è di / The cover art is realized by Quint Buchholz, Copyright © 2011

Stampa / Printing:

TECA, volume X, numero 1ns (giugno 2020)

Finito di stampare nel

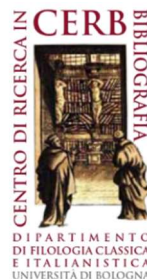
Coordinamento della redazione a cura di Anna Bernabè, con la collaborazione di Federica Fabbri e Chiara Reatti.

L'Editore è a disposizione degli eventuali aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

Il fascicolo è stato promosso dal CERB, Centro di Ricerca in Bibliografia e dal Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica di Bologna (Iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR, L. 232 del 01/12/2016).



ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA E ITALIANISTICA



Dichiarazione sull'etica e sulle pratiche scorrette di pubblicazione / Publication ethics and publication malpractice

<https://teca.unibo.it/about#ethics>

Politica di Peer Review / Peer review process

<https://teca.unibo.it/about#peerReviewProcess>

Informazioni per gli autori / Instructions for authors

<https://teca.unibo.it/about/submissions#authorGuidelines>

TECA

Rivista internazionale di arte e di storia della scrittura, del libro, della lettura
International Journal of Art and History of Writing, Book and Reading

Periodicità / Publication frequency
due numeri l'anno / twice a year

Direttore / Editor-in-Chief:
Paolo Tinti

Comitato scientifico internazionale / International scientific board:

Gian Mario Anselmi
Antonio Castillo Gómez
Pedro M. Cátedra
Anna Giulia Cavagna
Loredana Chines
Sabine Frommel
Giovanna Granata
Giuseppe Olmi
Maria Alessandra Panzanelli Fratoni
Valentina Sestini
Juan Miguel Valero Moreno
Paola Vecchi
Françoise Waquet

Comitato di redazione / Editorial staff:

Denise Aricò
Anna Bernabè
Rita Bertani
Giovanna Boldrini (referente abstract / abstracts)
Federica Fabbri
Sara Mori
Federico Olmi
Elisa Pederzoli
Chiara Reatti
Davide Ruggerini
Marco Serra (sviluppo tecnologico / technological development)
Barbara Sghiavetta
Annafelicia Zuffrano

Editoriale

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11674>

Quando nell'autunno del 2011 apparve il primo fascicolo, a stampa e sul web, di TECA, Maria Gioia Tavoni, Paola Vecchi e chi scrive, promotori e condirettori della prima stagione del periodico, dichiararono che esso era «ispirato al rigore della conoscenza e delle ricerche nell'ambito sempre più vasto e multidisciplinare della storia del libro e del documento scritto» (TECA 0, 2011, p. 7). Ne seguirono otto anni di attività, che vide apparire sedici fascicoli dove confluirono ricerche presentate da studiose e studiosi affermati accanto a contributi di più giovani e meno noti cultori e cultrici della storia del libro e della scrittura, delle biblioteche, dell'editoria, della bibliografia. I temi affrontati spaziavano in versanti affini alle scienze bibliografiche, in primo luogo alla biblioteconomia e all'archivistica. La rivista nacque con la scommessa di assicurare da un lato la massima capacità di raggiungere un pubblico sparso nella vasta *respublica litteraria* del web, dall'altro il filtro di una Casa editrice attiva dal 1925 nel settore accademico che avrebbe garantito la mediazione necessaria fra gli autori e il pubblico e, diciamo senza timori, il mercato. Nel 2011 eravamo ancora nell'onda del grande crollo finanziario avvenuto tra il 2006 e il 2007, ma soprattutto iniziava una nuova, profonda crisi delle biblioteche italiane, che contrassero o in molti casi annullarono le spese per acquisto di libri e periodici. Anche le testate appartenenti a collezioni presenti da molti decenni nelle dotazioni bibliografiche di istituti bibliotecari italiani furono interrotte. Nel contempo si andava affermando la pubblicazione *open access* e si registravano rilevanti pronunciamenti a favore della libera diffusione di contenuti validati scientificamente, non più dai Comitati scientifici delle testate stesse o dalle Società scientifiche, come avvenne a partire da fine Ottocento, ma da agenzie governative di valutazione della ricerca, in Italia l'ANVUR. Inaugurare una rivista accademica specialistica in abbonamento fu una scelta davvero coraggiosa. Tanto più che ciò accadde al tempo della svolta epocale che affidò a meccanismi tecno-burocratici, centralizzati e formali – e non per questo trasparenti –, il destino delle riviste accademiche, classificate, distribuite in elenchi, associate a indici, raggruppate in settori concorsuali. Molte voci, autorevoli e condivisibili, si sono levate contro il sistema costruito dagli uffici ministeriali e avallato o, se si preferisce, passivamente subito da moltissimi docenti degli Atenei italiani: fra le voci discordi piace ricordare almeno quella di Federico Bertoni (*University. La cultura in scatola*, Roma-Bari, Laterza, 2016, pp. 108-113), collega del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, che ha promosso e finanziato la vita di TECA sin dalla sua nascita. Una vita, quella di TECA, molto dinamica, che ha fatto e intende fare della capacità di rinnovarsi uno dei suoi tratti distintivi. Se nei primi numeri il rapporto con «Artelibro», la fiera bolognese del libro d'arte, della microeditoria e del libro d'artista, aveva sollecitato la nascita di un'apposita sezione «Arte e libro» e persino rubriche ad essa interne, con il tempo lo spazio assegnato alle recensioni e alle due rubriche portanti, le «Ricerche» e le «Notizie», è stato sempre più ampio in ragione delle molte proposte giunte in redazione per contribuire a specifiche porzioni. Il Comitato scientifico internazionale si è ampliato e arricchito, dando spazio a colleghe e colleghi che avevano prestato la loro attenta competenza alle valutazioni dei saggi ammessi e quindi rivisti per la pubblicazione. La rivista si è andata sempre più specializzando nelle discipline del libro e del documento, allentando il proprio legame con campi di ricerca specialistici di altri settori. L'interruzione di «Artelibro» alla sua XI edizione (settembre 2014) ha mitigato anche l'urgenza di accompagnare il fermento sorto intorno al libro d'artista, un tema che ha conosciuto, anche grazie a TECA e alla sua cofondatrice Tavoni, una propulsiva stagione di studi e di occasioni espositive. Nel 2017 TECA ha inaugurato i propri «Dossier», che offrono la possibilità di superare la varietà di temi, ma non di approcci, nella organizzazione di fascicoli monografici, nati da convegni, incontri e seminari internazionali, dove le ricerche storiche sul libro e sulle sue metamorfosi incontrano esperti di altri ambiti di studi, anzitutto quelli sulla letteratura e sulla filologia, sulla

storia della cultura, sulla storia delle istituzioni e della società. Così si è pubblicato, per cura di Romain Jalabert, *maître de conférences* alla Sorbonne e di chi scrive, il «Dossier» sulle *Politiche del libro e della letteratura francese in Italia nel Novecento*, un capitolo inedito del ruolo del libro e della biblioteca nella storia della diplomazia culturale europea, tra Francia e Italia. La nuova TECA, che si inaugura proprio nel 2020 per celebrare il decennio dalla sua fondazione, continua ad offrire allora *aliquid novi*, come dicevano gli umanisti. In seguito all'articolato passaggio della testata e dei diritti connessi dalla Casa editrice Pàtron al Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna è parso necessario diffondere i fascicoli ad accesso aperto e nella piattaforma OJS, adottata dall'Alma Mater Studiorum per i propri periodici scientifici. Oltre a ciò l'Editore Pàtron ha concesso che ad ogni nuova annata ad accesso aperto corrisponda la migrazione dei fascicoli dell'annata più vecchia ancora ad accesso a pagamento entro la piattaforma OJS. Così nel 2020 è dato prendere visione gratuita dei contributi della prima annata 2011, come nel 2021 sarà lecito scaricare i contributi del 2012, e così via sino alla graduale migrazione di tutti i contenuti della rivista ad accesso aperto su piattaforma OJS. Non si è voluto tuttavia abbandonare la possibilità della tiratura su carta, non solo per la necessità di assicurare un supporto storicamente molto più stabile di quello digitale, ma per poter proseguire gli abbonamenti alle lettrici e ai lettori, anche privati, che non ci hanno fatto mancare il loro sostegno, nonché per un'affezione speciale al libro 'in carta e ossa', un poco *démodé* ma irremovibile in una parte significativa dei cultori delle discipline bibliografiche. Oltre al legame con la dimensione cartacea e materiale del testo, TECA prosegue alcune abitudini, acquisite nella sua prima stagione. Con il «TECA Dossier» intitolato *La vertigine dell'archivio*, diretto da Sandra Costa e Gino Ruozzi, e a cura di Lara De Lena, Irene Di Pietro, Michela Tessari e Valentina Zimarino, si esplora un fertile terreno di incontro tra il collezionismo librario e/o artistico e quello museale, tra lo studio delle carte e degli archivi di persona e personalità con i problemi della ricostruzione di raccolte disperse e dello studio di frammenti, custoditi in archivi, in biblioteche e in altri luoghi della memoria registrata, senza trascurare i temi della loro valorizzazione e tutela, anche con il ricorso alle tecnologie digitali. Se la mole straordinaria del «Dossier» non ha consentito, nel primo fascicolo del 2020, di inserire anche le consuete rubriche, in parte rinnovate anch'esse (le «Ricerche» saranno affiancate da «Notizie e cantieri di ricerca», «Rassegne, recensioni e schede» e «Arte e libro»), sarà la successiva uscita a riproporre, in rinfrescata veste, la struttura portante di TECA, che non rinuncia a sperimentare e insieme a proseguire nel solco della sua tradizione, pur con le significative, determinanti svolte. Perché TECA continua ad intendere come suo spazio quello dell'incontro, della riflessione e del dibattito intorno a ciò che gravita nell'universo del libro, della lettura, delle biblioteche, nonché dei processi storici, culturali e tecnologici che li sostengono. All'inizio di ogni nuova stagione della vita di una rivista è indispensabile guardare al futuro tanto quanto è necessario volgere le spalle al passato e a tutti coloro che, redattrici e redattori, membri del Comitato scientifico internazionale, condirettrici, revisori, collaboratori e tecnici della Casa editrice e soprattutto autrici ed autori, ne hanno resa possibile l'esistenza. A tutte e a tutti va la più profonda gratitudine per il lavoro, serissimo e intenso, svolto e per l'entusiasmo da cui tale lavoro è stato ripagato. Ad Anna Bernabè, che ha seguito la migrazione della rivista con i problemi tecnici e sostanziali che tale operazione ha implicato, va un tributo speciale di gratitudine. A due membri del Comitato scientifico, Giovanni Feo (1961-2013) ed Andrea Battistini (1947-2020), che ci ha lasciato proprio nel decennale della rivista, va il nostro affettuoso, commosso e grato ricordo. Nel consegnare alla lettura le pagine della nuova TECA non mi resta che rinnovare il pensiero di riconoscenza a coloro che in questi anni hanno accompagnato la sua vita, augurandomi che la prossima veste editoriale e la futura vita culturale e scientifica del periodico siano tanto luminose come quelle passate, per merito soprattutto di quanti ne hanno preso parte.

TECA DOSSIER

*La vertigine dell'archivio.
Arte, collezionismo, poetiche*



SANDRA COSTA, GINO RUOZZI*

Prefazione

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11675>

Se gli archivi sono entrati a pieno titolo nello spazio concettuale dei Beni Culturali non è tanto per il loro rilievo giuridico, ma anche perché è ormai pienamente assunto che essi siano in grado di rispecchiare i valori di una specifica cultura proprio per il modo in cui conservano, o al contrario cancellano, documenti e elementi della memoria.

Pur disgiunto da una scontata 'euforia' archivistica e classificatoria tipica degli ultimi decenni,¹ il titolo del convegno che ha dato vita a questi atti ha scelto di adottare come orizzonte concettuale un riferimento alla vertigine. Vertigine perché gli archivi, che consolidati stereotipi tendono ancora a presentare come una sorta di «scatola del tempo» chiusa, ordinata e silenziosa, si dimostrano invece sempre più polimorfi, dinamici e permeabili tanto nelle forme della loro costituzione che nel ruolo o nel modo, non di narrare o interpretare, ma di costruire la storia.

Proprio legandosi alla storia e alla memoria individuale e collettiva, l'archivio si allaccia nella sua dimensione antropologica all'idea stessa di civiltà e il grande storico francese Jacques Le Goff ha sottolineato come impadronirsi della memoria e dell'oblio sia sempre stato uno degli elementi fondanti del potere.² Tanto che l'accesso all'archivio e alla interpretazione dei suoi dati diventa, secondo intellettuali come Jacques Derrida, una possibile misura della democrazia.³

Forma di potere, o all'opposto forma di ribellione, la pratica archivistica non è mai neutra nei confronti della storia e l'archivio stesso può diventare lo strumento di una critica militante, e comunque la possibilità del suo uso e della sua consultazione nasce da quello che si può definire un patto democratico se non etico.

* Università di Bologna; sandra.costa@unibo.it, gino.ruozzi@unibo.it

¹ Cfr. OKWUI ENWEZOR, *Archive fever. Uses of the document in contemporary art* [catalogo della mostra, New York, 18 gennaio - 4 maggio 2008], New York, International Center of Photography; Göttingen, Steidl, 2008. In questo ambito si ricorda anche il più recente saggio di SUELY ROLNIK, *Archive mania*, in *The book of the books* [catalogo della manifestazione tenuta a Kassel, Kabul, Alessandria-Il Cairo e Banff nel 2012], essays by Carolyn Christov-Bakargiev and Chus Martínez, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012.

² JACQUES LE GOFF, *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1986.

³ JACQUES DERRIDA, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996.

Nel modo in cui interpretiamo i dati degli archivi il presente è capace di modificare il passato e, quindi, di determinare il nostro approccio al futuro. Certamente questa dimensione temporale, questa particolare dinamica costituisce uno degli elementi della «vertigine» anche se, come ha indicato Michel Foucault alle soglie del XXI secolo, nella sua *Archeologia del sapere*, l'archivio è un «processo al documento» dalle regole dichiarate.⁴

Per l'eterogeneità dei materiali che lo compongono, fonti scritte, ma anche grafiche o fotografiche ed ora digitali, l'archivio è luogo di corrispondenze tutte da scoprire e tende a costituire uno spazio interdisciplinare che può essere interrogato in modo diacronico o sincronico. Nell'appropriazione del documento e della sua interpretazione, la sfida è riuscire a far emergere dalle carte anche informazioni o emozioni celate tra le righe, nelle pieghe di una trama di relazioni tessuta dai documenti.

Fin dai tempi dell'Umanesimo, lo spazio fisico e mentale dell'archivio si era configurato anche come luogo di una riflessione culturale funzionale allo sviluppo delle arti e delle lettere e alla gestione delle pratiche del collezionismo.

Dall'inizio dell'epoca moderna, l'introduzione di una dimensione storiografica ha reso gli archivi un oggetto di studio e la dottrina archivistica ha elaborato nel tempo molteplici definizioni dell'archivio e delle sue funzioni,⁵ di volta in volta sottolineandone processi o valori, effetti di sedimentazione spontanea o di deliberata e sistematica selezione.⁶

È a partire dalla constatazione della complessità epistemologica del tema che per questo progetto è nata la collaborazione tra il gruppo di ricerca Spazi ed attori del collezionismo e della *connoisseurship* del Dipartimento delle Arti e il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna all'interno di un più vasto partenariato con il consorzio italo-francese Fonte Gaia.⁷

Per il ruolo che occupano nelle ricerche sulle arti e le lettere all'interno della storia moderna e contemporanea, gli archivi pubblici e privati, per esempio di lignaggi aristocratici, di ordini religiosi o di istituzioni culturali,

⁴ MICHEL FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

⁵ «L'Archivio è il complesso di documenti posti in essere nel corso di un'attività pratica, giuridica, amministrativa e per scopi pratici, giuridici e amministrativi, e perciò legati da un vincolo originario, necessario e determinato, e quindi disposti secondo la struttura, le competenze burocratiche, la prassi amministrativa dell'ufficio e dell'ente che li ha prodotti; struttura, competenze, prassi in continua evoluzione e perciò diversi da momento a momento, secondo un processo dinamico continuamente rinnovantesi. L'archivio nasce dunque 'involontariamente', ed è costituito non solo dal complesso dei documenti, ma anche dal complesso delle relazioni che intercorrono tra i documenti», ELIO LODOLINI, *Archivistica. Principi e problemi*, Milano, Franco Angeli, 1995.

⁶ FILIPPO VALENTI, *Riflessioni sulla natura e la struttura degli archivi*, «Rassegna degli Archivi di Stato», XLI, 1981, nn. 1-3, pp. 9-37.

⁷ Fonte Gaia è un consorzio italo-francese che riunisce diverse istituzioni per la digitalizzazione di testi collegati alla cultura italiana.

hanno sollecitato indagini su molti e diversi casi specifici, ma anche sull'evoluzione dei metodi di studio funzionali alla loro analisi.

Il concetto stesso di storia viene messo in rilievo nei suoi aspetti complementari: c'è una storia formata dall'alto, come quella che gli archivi delle corti ci testimoniano e in cui alte forme di collezionismo e di mecenatismo collegano insieme carte di inventari e alta cultura materiale; ma c'è anche una storia fatta dall'incontro di storie 'minori', cresciuta per così dire dal basso grazie ad una progressiva consapevolezza civica e civile, ma che è anche alla base in molte ricerche attuali sulla condivisione dei dati, soprattutto e prima di tutto riguardo al valore collettivo della memoria.

L'archivio è spesso il testimone di una memoria ferita, del frammento, del riuso, degli oggetti rimossi, ma è anche strumento del culto della perdita e del recupero della memoria di sé e degli altri. Ci offre l'occasione di ricerche di metodo: sul come e perché si può recuperare la memoria, magari anche una memoria scomoda o distrutta, oppure negata come in molti casi è accaduto e accade ancora con le guerre.

Attraverso i contributi proposti in questi atti il concetto stesso di archivio sembra sottoposto a due forze contrastanti: una che raccoglie, ammassa, riunisce, riusa e una, al contrario, che li disperde, frammenta, smantella.

Negli ultimi decenni la riflessione internazionale ha toccato la questione di codici di espressione complementari alle forme 'tradizionali' dell'archivio: dalla *Wunderkammer* e dai teatri della memoria a un rinnovato successo collegato alla dimensione digitale. È divenuto più stretto anche il rapporto tra archivi e musei come istituzioni che partecipano della stessa duplice natura di luoghi di conservazione e di produzione della memoria.⁸

Alla metà del Novecento lo scrittore Maurice Blanchot, collegandosi a una tradizione di museofobia che aveva già avuto un ben noto interprete in Paul Valéry, definiva *le mal du musée* come una «sorte de mal analogue au mal de la montagne, fait de vertige et d'étouffement».⁹ A partire da questo riferimento quasi fisiologico alla vertigine come non ripensare allora al *mal d'archives*? Tra gli intellettuali che hanno elaborato una riflessione teorica sul senso stesso di archivio, infatti, Jacques Derrida conserva un posto di rilievo proprio per quel *Mal d'archives*, pubblicato in Francia nel 1995 e che ha poi suscitato una vasta serie di riflessioni sull'archivio come istituzione.¹⁰

Per la trama di relazioni e di rimandi interni che la natura stessa dell'archivio generalmente presuppone esso è aperto alla dimensione di una circolazione delle idee, o talvolta delle opere, e spesso indifferente alle

⁸ Cfr. STEFANIA ZULIANI, "Là dove le cose cominciano". *Archivi e musei del tempo presente*, «Ricerche di S/Confine», Dossier 3 (2014), pp. 81-89, <<https://ricerchedisconfine.info>>, ultima cons.: 16.5.2020.

⁹ MAURICE BLANCHOT, *Le mal du musée* [1957], in ID., *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 52-61.

¹⁰ Cfr. ad esempio il seminario interdisciplinare *De l'œuvre à l'archive, de l'archive à l'œuvre* (Université de Rennes, marzo-dicembre 2012) e *Archivi e mostre. Atti del primo Convegno Internazionale Archivi e Mostre*, Venezia, La Biennale, 2013.

logiche di uno sviluppo semplicemente lineare. La ricerca internazionale sulle arti, ormai interessata alla più diversa complessità delle fonti, ha offerto alla dimensione archivistica un ruolo di primo piano non solo nell'ambito di studi attribuzionistici o per la riscoperta di puntuali indicazioni biografiche, ma anche rispetto ad una sociologia delle arti.

Nel suo funzionamento simbolico, collegato all'esercizio di una memoria individuale o collettiva, e magari al «perturbante» freudiano, la dimensione evocativa dell'archivio ha sollecitato anche molti artisti contemporanei che ne hanno fatto un oggetto d'indagine o un modello formale inserendolo nelle poetiche creative della contemporaneità e facendone uno strumento privilegiato per la riflessione sulla rappresentazione della realtà.¹¹

I contributi qui proposti mettono in particolare luce il passaggio degli archivi da una forma personale o collettiva di documentazione a strumento poetico per la creazione. Archivi di scrittori, di artisti e architetti, archivi come incubatrici di forme poetiche.

Dalle pratiche di accumulazione già iniziate con il *ready-made* e con la *Boîte en valise*, museo in miniatura delle proprie opere, di Marcel Duchamp si è sviluppata una forma creativa, in qualche modo collegabile all'archetipo dell'archivio come deposito della memoria, nelle installazioni di Christian Boltanski di cui il Museo per la memoria di Ustica è esempio permanente a Bologna. Ad una *archive fever* si possono avvicinare anche i recuperi di Mark Dion o *The file room* dell'artista spagnolo Antoni Muntadas presentata per la prima volta al Cultural Center di Chicago nel 1994.

Quanto possono congiungersi una dimensione letteraria e quella di una cultura materiale, collegata a cose che diventano oggetti semiofori grazie alla loro 'archiviazione museale', è poi esemplificato in modo paradigmatico dallo scrittore Orhan Pamuk. Egli iniziò a raccogliere gli oggetti per il suo Museo dell'innocenza nel 1990, qui si presenta dal vero ciò che i personaggi del suo omonimo romanzo¹² hanno raccolto e accumulato in scatole e vetrine, in un esercizio di archiviazione letteraria e collezionistica ormai celebre.

Con molta probabilità, tuttavia, l'intellettuale che ha maggiormente contribuito alla diffusione presso un vasto pubblico di una dilatata concezione dell'archivio come procedimento creativo e museologico insieme, di creazione e di gestione del sapere e della memoria, è stato Georges Didi-Huberman. Nel 2011, in una fortunata mostra al Reina Sophia di Madrid, successivamente ripresa in altri musei, ha fatto ricorso al mito

¹¹ Riguardo al ruolo dell'archivio nell'arte contemporanea si rinvia, per esempio, a HAL FOSTER, *An archival impulse*, «October», 2004, n. 110, pp. 3-22, e dello stesso autore, *L'archivio come fallimento di una visione futurista*, in *Enciclopedia delle arti contemporanee. I portatori del tempo*, a cura di Achille Bonito Oliva, Milano, Mondadori Electa, pp. 249-251; vedi anche SIMONE OSTHOFF, *Performing the archive. The transformation of the archive*, in *Contemporary art from repository of documents to art medium*, New York-Dresden, Atropos, 2009.

¹² ORHAN PAMUK, *L'innocenza degli oggetti. Il museo dell'innocenza*, Istanbul, Torino, Einaudi, 2012.

antico di Atlante, e ovviamente al modello warburghiano, per evocare una «forma visiva del sapere» che potesse recuperare quelle azioni di comporre, scomporre, ricomporre il ricordo e la memoria che fanno parte del modo di attivare la nostra relazione con la Storia e le storie.¹³

La vertigine diventa di particolare interesse operativo quando tocca specifici elementi disciplinari, come in ambito letterario quello della nascita della filologia o della costruzione della gerarchia del sapere, o l'utilizzo degli archivi per l'elaborazione di corrette attività di conservazione e restauro.

Per la storia dell'arte l'archivio, luogo storico di indagini puntuali sul mecenatismo, il collezionismo, la committenza, il mercato, si è ora aperto a ricerche più sistematiche e interdisciplinari che in molti casi hanno spostato l'attenzione degli studiosi verso elementi di antropologia culturale o sociologia delle arti.

In questo senso un altro elemento di vertigine è dato dalla consapevolezza della molteplicità degli attori: archivi di studiosi di letteratura e di storici, archivi di mercanti e di antiquari, di patrioti e di artisti, ma anche archivi sentimentali di gente qualunque e, proprio per questo, di straordinaria empatia.

Grazie alle nuove tecnologie gli archivi non sono più solo un luogo fisico ma diventano anche uno spazio virtuale di ricostruzione consapevole e spesso collettiva delle memorie. Immessi in rete essi diventano eredità immateriale e quindi accessibile a tutti. Con questa nuova, vertiginosa, possibilità di una fruizione aperta e universale, l'archivio, proprio come il museo, viene così a confrontarsi con la sua sfida maggiore che, probabilmente, non è quella dello spoglio dei dati e forse nemmeno della loro conservazione o della loro valorizzazione, ma la sfida etica sul senso che ad essi vogliamo attribuire.

Il comitato scientifico del convegno, che ha programmaticamente accolto intellettuali affermati e giovani studiosi, ha deciso di affidare l'edizione degli atti proprio a quattro giovani specialiste che, in tal modo, hanno potuto arricchire la loro esperienza formativa e professionale cimentandosi, con rigore e passione, nella delicata dimensione della curatela e coordinando le diverse parti del volume: Valentina Zimarino ha curato la prima sezione, *Archivi tra filologia, critica, letteratura e società*; Lara De Lena e Michela Tessari hanno seguito la seconda sezione, *Archivi e percorsi tra le*

¹³ *Atlas ¿Como llevar el mundo a cuestas?* È una esposizione organizzata da Georges Didi-Huberman al museo Reina Sophia di Madrid proposta poi allo ZKM di Karlsruhe e quindi ad Amburgo nel 2011, e poi ripresa in Francia, in forma di documentazione fotografica, col titolo *Histoire de fantômes pour grandes personnes* nel 2012. Tra le moltissime recensioni suscitate sui quotidiani italiani, che hanno diffuso i criteri adottati dal curatore, si segnalano almeno i contributi di VINCENZO TRIONE, *Mappe per la memoria*, «Corriere della Sera Cultura», 3.1.2011, e CRISTINA BALDACCI, *Mal d'archivio*, «La Repubblica», 1.9.2013.

arti. Il tempo e gli spazi; e Irene Di Pietro ha coordinato la terza, *Archivi in dialogo con le nuove tecnologie*.

Tutti gli articoli pubblicati sono stati sottoposti a *peer review* anonime e la gratitudine del comitato e delle curatrici va ai colleghi che, con la loro generosità intellettuale, hanno consentito di migliorare e sviluppare pienamente i contributi proposti. Infine, un sentito e sincero ringraziamento da parte di tutti coloro che hanno partecipato a diverso titolo alla realizzazione di questa pubblicazione è rivolto al professor Paolo Tinti, direttore della rivista, che ha consentito a questi atti di inserirsi all'interno di una autorevole sede editoriale che ne continua la dimensione interdisciplinare.



sezione prima

***ARCHIVI FRA STORIA, FILOLOGIA,
LETTERATURA E ARTE***

a cura di Valentina Zimarino



VALENTINA ZIMARINO*

Archivi fra storia, filologia, letteratura e arte

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11676>

Sono due in particolare le definizioni di «archivio» proposte dal *Grande dizionario della lingua italiana*, sulle quali credo valga la pena soffermarsi per introdurre questa prima sezione di studi, tutti volti a rappresentarne le molteplici facce – seppure secondo varie declinazioni e a partire da discipline complementari, ma pur sempre fra loro diverse –: il suo essere da un lato «raccolta di documenti privati o pubblici (relativi a enti, comuni, stati, ecc., o a una persona, una famiglia, un'azienda, ecc.)»; e, dall'altro, luogo della memoria, individuale e collettiva.¹ Dunque, l'archivio come deposito (il luogo dove 'abitano' le carte), conservazione e trasmissione di documenti, dati storici, immagini, qui interrogati da una specola paleografica (Modesti e Napoletano), una filologica (Florimbii e Zimarino), una storica (Pizzo), una letteraria (Tavella e Tognarelli), una artistica (Nicoletti) e, naturalmente, quella archivistica (Antonelli).

Il saggio di Maddalena Modesti, dal titolo *I Collectanea di Pellegrino Prisciani. Una raccolta documentaria fra tradizione e modernità*, riflette sulle opere del poliedrico studioso umanista Pellegrino Prisciani (1435ca-1518) e, in particolare, sulla sua raccolta dei *Collectanea. Un Thesaurus chartarum* – per dirla con le parole di Filippo Valenti (*Riflessioni sulla natura e sulla struttura degli archivi*)² – 'rifunzionalizzato' secondo la studiosa, in direzione Estense, quasi a servizio della corte della quale era uomo di fiducia.

Ma la studiosa fa un passo ulteriore: dopo aver sottolineato la presenza di legami intertestuali fra i *Collectanea* e le *Historiae Ferrarienses* – la più grande opera storiografica di Prisciani – individua dei punti di contatto fra la raccolta e la tradizione giuridico-documentaria medievale, che si esplicitano nel concetto di «meta-archivio»: «la mera collezione diplomatica si trasforma, allora, in una sorta di racconto documentato o narrazione per documenti tesa a tramandare una determinata immagine di sé».

* Università di Bologna; valentina.zimarino2@unibo.it

¹ Si veda il *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, I, Torino, UTET, 1995, p. 624.

² Cfr. FILIPPO VALENTI, *Riflessioni sulla natura e sulla struttura degli archivi*, «Rassegna degli Archivi di Stato», XLI, 1981, pp. 9-37, ora anche in ID., *Scritti e lezioni di archivistica, diplomatica e storia istituzionale*, a cura di Daniela Grana, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2000, pp. 83-113: 89.

Il contributo di Roberta Napoletano, *L'Archivio Arcivescovile di Bologna e i frammenti manoscritti di mons. Luigi Breventani*, sposta la riflessione sull'archivio di persona. La ricerca verte sulla collezione privata di antiche pergamene del Monsignore (1847-1906), riconducibili a un periodo che va dalla fine dell'XI a tutto il XIX secolo. La studiosa si interroga «sulla natura di questo *corpus*», che «nei suoi contenuti esula dal tradizionale immaginario di archivio come collettore di soli documenti», e che consente «non solo di riscoprire un patrimonio manoscritto che, con ogni probabilità, sarebbe andato perduto», ma anche «di restituire qualche tratto più definito alla fisionomia di Luigi Breventani».

Con il saggio di Francesca Florimbii, *Dialoghi fra letterati. La filologia nei carteggi di Giuseppe Fracassetti*, si inaugura il percorso filologico d'archivio. L'autrice, da tempo interessata all'archivio dell'avvocato e letterato fermano Giuseppe Fracassetti (1802-1883), si sofferma sugli scambi epistolari (ancora inediti) intessuti da Fracassetti con studiosi esperti di Petrarca e delle sue opere, al fine di reperire informazioni utili ai suoi volgarizzamenti. Quella svolta dalla studiosa all'interno del Fondo Fracassetti della Biblioteca Civica Romolo Spezioli di Fermo – che custodisce gran parte delle carte dello studioso – è «una ricerca moderna che diviene quindi 'metarchivistica': un archivio del presente che si alimenta di una ricerca d'archivio del passato».

Nella scia di questo saggio si inserisce il lavoro da me intitolato ad alcune *Indagini d'archivio*, e in particolare allo studio del carteggio tra Fracassetti e il prefetto della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Giuseppe Valentinelli (1805-1874), sulle epistole di Petrarca: testimone di un fruttuoso dialogo attorno alla tradizione manoscritta e a stampa delle lettere *Familiari e Senili*.

Il contributo di Marco Pizzo, *Documentare la contemporaneità. L'archivio storico dell'Istituto per la storia del Risorgimento*, ci offre una ricostruzione degli antefatti della creazione dell'Istituto, e quindi delle motivazioni storiche e politiche all'origine dell'esigenza di conservare «documenti, pubblicazioni e cimeli del Risorgimento». Si tratta quindi, in questo caso, di un 'archivio necessario', «sistemato con 'ordine scientifico' per gli studiosi», e utile a «soddisfare 'l'anima popolare'», ma anche a risollevarlo lo spirito nazionale, ferito dalle Grandi Guerre.

Un'attenzione storico-letteraria è riservata da Chiara Tavella all'archivio familiare privato dei conti piemontesi Derossi di Santa Rosa del Comune di Savigliano, in provincia di Cuneo, in cui, per dirla con le parole dell'autrice, «si deposita la memoria delle vicissitudini interne alla singola famiglia che lo ha prodotto» (*Storie di patrioti e di letterati tra le carte di un archivio piemontese. La famiglia Derossi di Santa Rosa: ricerche in corso*). «I documenti permettono infatti di ricostruire la fitta rete di relazioni sociali e intellettuali all'interno della quale tale famiglia si colloca e, parallelamente, riflettono la grande Storia, con cui, in maniera più o meno profonda, le vicende personali dei vari membri si sono intrecciate».

Ancora nell'ambito storico-letterario si inserisce il contributo di Chiara Tognarelli che dedica un'attenzione particolare all'Archivio di Ettore Cozzani (*Perdita e ricostruzione di un archivio. Il caso Ettore Cozzani: l'autrice riflette su quello che potrebbe considerarsi, «un giallo della storia letteraria e artistica del Novecento italiano»*), vale a dire la distruzione dell'archivio personale Cozzani (1884-1971) nei sotterranei del Castello Sforzesco, a causa dei bombardamenti del 1943. A seguito di questa «menomazione», Cozzani cercò di ricostruire materialmente il suo archivio, riflettendo nella sua autobiografia su come «recuperare la memoria, su come scrivere di sé».

Di carattere storico-artistico lo studio di Luca Pietro Nicoletti, dal titolo *Un 'cantiere' militante. Enrico Crispolti e il suo archivio*. Nicoletti ci guida nella comprensione del personaggio di Enrico Crispolti (1933-2018) e quindi del suo cantiere di lavoro, di cui «egli era il magnifico direttore»: il critico aveva infatti dato vita a un archivio che non è solo il risultato dei suoi principali interessi professionali, ma anche un 'recipiente' di note, appunti, chiose – quasi uno «strumento autonomo» – *vademecum* per la consultazione e la fruizione successive.

A uno sguardo tutto archivistico si volge infine il saggio di Armando Antonelli, dedicato ad alcune *Prime osservazioni sulle carte di Emilio Pasquini*. L'intervento presenta dettagliatamente il patrimonio documentario di Emilio Pasquini, filologo, dantista e italianista, nonché professore emerito dell'Alma Mater Studiorum e già Presidente della Commissione per i testi di lingua di Bologna (1986-2014). Antonelli ci informa della consistenza (naturalmente in divenire) dell'archivio, nonché delle sezioni che vi si possono individuare, ma soprattutto del ruolo assunto da un archivio di questo genere: vale a dire, un «archivio come autobiografia», un vero «monumento per i posteri», messo a disposizione della collettività da un Soggetto produttore «ancora vivente».

Si chiude così la prima sezione del volume, in cui ciascun contributo, a suo modo, interpreta la complessità dell'archivio: nella sua pluralità di aspetti, nella varietà dei documenti raccolti, nella diversità dei suoi soggetti produttori, degli enti conservatori, dei tempi di realizzazione, dei fruitori; in una sola parola, nella sua polimorfia. Diverse le chiavi di lettura proposte, per rispondere tuttavia sempre alla medesima domanda: cos'è e a cosa serve un archivio?



MADDALENA MODESTI*

*I 'Collectanea' di Pellegrino Prisciani.
Una raccolta documentaria fra tradizione e modernità*

ABSTRACT

Within the rich manuscript production of Pellegrino Prisciani, the *Collectanea* are one of the most complex and elusive works in terms of gender, models, forms and functions. The study therefore intends to investigate their possible points of contact, but also of break, compared to the tradition of medieval chartularies.

KEYWORDS: Pellegrino Prisciani; Este; Archive; Chartularies; Ferrara.

All'interno della ricca produzione manoscritta di Pellegrino Prisciani, i *Collectanea* costituiscono una delle opere più complesse e sfuggenti quanto a genere, modelli, forme e funzioni. Lo studio intende quindi indagarne i possibili punti di contatto, ma anche di rottura, rispetto alla tradizione dei cartulari medievali.

PAROLE CHIAVE: Pellegrino Prisciani; Estensi; Archivio; Cartulari; Ferrara.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11677>

In un notissimo articolo pubblicato per la prima volta nel 1981 sulla «Rassegna degli Archivi di Stato», Filippo Valenti invitava a riflettere su quella che definiva una certa «ambiguità, anzi ambivalenza» insita nel concetto stesso di archivio per come esso si è venuto storicamente concretando: esso è stato infatti variamente interpretato, nel passato, o come «spontaneo sedimento documentario di un'attività», il cosiddetto «archivio-sedimento»;¹ ovvero, alternativamente, come *Thesaurus chartarum*, *Trésor de chartes*. Due distinti modi di vivere e intendere la realtà dell'archivio, in costante rapporto dialettico fra loro. Così, in particolare, Valenti descriveva l'archivio-*thesaurus*:

chiusi in casse (arche e armari), magari in reconditi locali della torre civica o del castello signorile [...], ci sono gli archivi di documenti selezionati, in parte

* Università di Bologna; maddalena.modesti3@unibo.it

Uno speciale ringraziamento va alla direttrice Patrizia Cremonini, alla dott.ssa Lorenza Iannacci e al personale tutto dell'ASMo per la disponibilità e la competenza sempre dimostrate.

Abbreviazioni: ASE: Archivio Segreto Estense, Modena; ASMo: Archivio di Stato, Modena; BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana; BCAFè: Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara; BEUMo: Biblioteca Estense Universitaria, Modena; BMPRe: Biblioteca Municipale Panizzi, Reggio Emilia; MCMBò: Museo Civico Medievale, Bologna.

¹ FILIPPO VALENTI, *Riflessioni sulla natura e sulla struttura degli archivi*, «Rassegna degli Archivi di Stato», XLI, 1981, pp. 9-37, ora anche in ID., *Scritti e lezioni di archivistica, diplomatica e storia istituzionale*, a cura di Daniela Grana, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2000, pp. 83-113: 89.

fatti eventualmente reperire, sequestrare o ricopiare e conservati vuoi a vantaggio della comunità, o dell'oligarchia, vuoi (e diventa poi il caso più perspicuo laddove la città-Stato evolve in principato) a vantaggio della dinastia regnante (*thesaurus principis*).²

Proprio l'archivio-*thesaurus* offre la cornice concettuale e storica in cui si situano la vicenda e l'opera di Pellegrino Prisciani. È anzi assai probabile che ad ispirare la vivida raffigurazione propostane da Valenti sia stato proprio l'Archivio Segreto Estense di Ferrara³ così come si presentava, tra la fine del '400 e i primi del '500, ai tempi in cui vi operò Prisciani in qualità di *conservator iurium ducalis Camerae et Communis Ferrariae*.⁴ A lui si devono profondi interventi di riordinamento del deposito documentario estense, che ne hanno plasmato la fisionomia, oltre alla redazione del più antico e completo inventario superstite (fig. 1).⁵

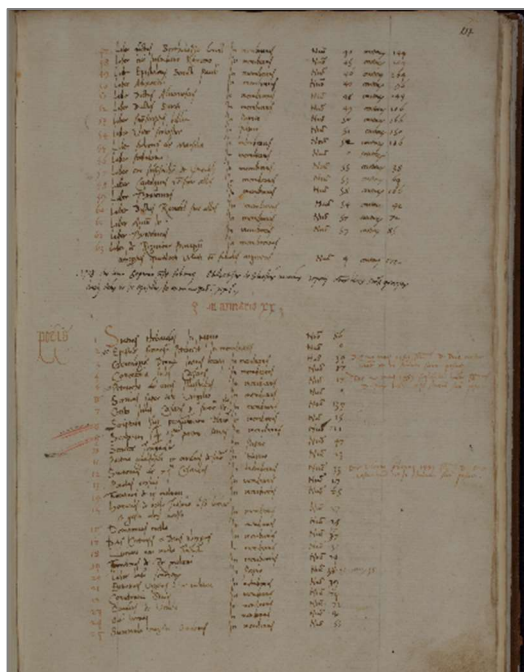


Fig. 1 - ASMo, ASE, Cancelleria, Archivio segreto ducale, I, 2, cc. 12-33v, c. 14r: Inventario dei libri di *poesis* (1488).

Nato a Ferrara all'incirca intorno al 1430 e morto il 19 gennaio del 1518, Pellegrino Prisciani fu al servizio presso la corte Estense per oltre un

² Ivi, p. 91.

³ cfr. ID., *Profilo storico dell'Archivio segreto estense*, in *Archivio segreto estense. Sezione Casa e Stato. Inventario*, Roma, 1953, pp. VI-LI, riedito in ID. *Scritti e lezioni*, cit., pp. 343-384.

⁴ Prisciani ottenne il titolo ufficiale di *conservator iurium* nel 1488, ma già dal 1461 operava presso la Torre di Rigobello come addetto alle scritture, cfr. MASSIMO DONATTINI, Prisciani, Pellegrino, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 404-407, <http://www.treccani.it/enciclopedia/pellegrino-prisciani_%28Dizionario-Biografico%29/>, ultima cons.: 20.4.2020, cui si rinvia, qui e in seguito, per la ricostruzione delle vicende biografiche.

⁵ Cfr. PATRIZIA CREMONINI, *Il più antico, compiuto, inventario dell'Archivio segreto estense. Pellegrino Prisciani, 4 settembre 1488*, «Quaderni Estensi», V, 2013, pp. 354-387, <http://www.quaderniestensi.beniculturali.it/QE5/QE5_lavori_cremonini.pdf>, ultima cons.: 22.4.2020.

cinquantennio, rivestendo incarichi di rilievo sotto Borso, Ercole I e Alfonso I. Umanista raffinato ed eclettico, Prisciani può essere senza dubbio considerato per complessità di sollecitazioni e spessore culturale una delle personalità più significative del Rinascimento ferrarese.

Avviato agli studi giuridici, che offrivano tradizionalmente il bagaglio di competenze necessarie a consentire un *cursus* all'interno dell'amministrazione ducale – fortuna recente della sua famiglia – e presto lettore di *nodaria* presso l'università di Ferrara, Prisciani svolse il ruolo di archivista e bibliotecario di corte per vari decenni; fu podestà in varie città padane e ambasciatore del duca a Venezia nel delicato frangente della guerra con la Serenissima e ancora in seguito; dal 1508 tenne la cattedra di astronomia presso lo *Studium* locale. La sua formazione letteraria e scientifica, d'altro canto, dovette avvenire a contatto con Battista Guarini e con i maggiori circoli intellettuali che gravitavano attorno all'università e alla corte.⁶ Fu uno dei maggiori storiografi del suo tempo, dotato di una sofisticata cultura astrologica – suo il progetto del salone dei mesi di Schifanoia, come ha dimostrato Aby Warburg in un pionieristico articolo del 1922⁷ – geografo e cartografo di rara competenza, recentemente avvicinato per carica innovativa addirittura a Leonardo,⁸ e poi ancora storico e teorico dell'architettura e del teatro ma provvisto anche di una spiccata sensibilità per gli aspetti più tecnici e pratici del lavoro ingegneristico.⁹ Insomma, Pellegrino Prisciani incarna alla perfezione il mito dell'umanista a tutto tondo, coltissimo, versatile, costantemente all'incrocio fra saperi diversi, messi attivamente al servizio della corte. Sintesi esemplare di scienza, tecnica e letteratura.

Tuttavia, quella di Prisciani è una fortuna storiografica tutto sommato assai giovane e ancora discontinua. Sebbene le sue *Historiae Ferrarienses* abbiano goduto di ottima fama a livello locale e gli storici successivi, da

⁶ Per quanto riguarda i rapporti con Regiomontano, Peuerbach e Bianchini cfr. ANTONIO ROTONDÒ, *Pellegrino Prisciani (1435 ca.-1518)*, «Rinascimento», XI, 1960, pp. 69-110: 75 ss.

⁷ ABY WARBURG, *Italienische Kunst und internationale Astrologie in Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, in *Atti del X Congresso di storia dell'arte in Roma*, Roma, Maglione e Strini, 1922, pp. 179-193, ora anche in ID., *Astrologica. Saggi e appunti 1908-1929*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Einaudi, 2019, pp. 23-66. Si veda inoltre MARCO BERTOZZI, «*Caput draconis*». I consigli astrologici di Pellegrino Prisciani alle principesse d'Este, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani, I, Firenze, Olschki, 2011, pp. 245-251.

⁸ MARCO FOLIN, *La "Proportionabilis et commensurata designatio urbis Ferrariæ" di Pellegrino Prisciani (1494-1495)*, in *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*, a cura di Marco Folin, Reggio Emilia, Diabasis, 2010, pp. 99-120: 101; cfr. anche MASSIMO DONATTINI, *Cultura geografica ferrarese del Rinascimento*, in *Storia di Ferrara*, VI: *Il Rinascimento. Situazioni e personaggi*, a cura di Adriano Prosperi, Ferrara, Corbo, 2000, pp. 407-458: 423 ss.

⁹ Cfr. ANDREA MARCHESI, *Tra Prisciani e Rossetti. Un progetto di Bramante per Alfonso I d'Este*, in *Biagio Rossetti e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale di Studi: Ferrara 24-26 novembre 2016*, a cura di Alessandro Ippoliti, Roma, GBE, 2018, pp. 171-180.

Leandro Alberti¹⁰ a Muratori, abbiano attinto a piene mani da esse, come pure dai *Collectanea*, manca ancora una riflessione critica sistematica sulla sua figura e sui suoi scritti, certo anche a causa della mancanza di edizioni a stampa delle sue opere più importanti, irte di problemi filologici e interpretativi.¹¹ Fanno eccezione soltanto l'*Orazione per le nozze di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia* e gli *Spectacula*, di recente pubblicazione.¹² È solo all'incirca dalla fine degli anni '80 del secolo scorso che l'interesse degli studiosi si è fatto un po' più assiduo e iniziano a contarsi contributi autorevoli su di lui.¹³ In questo quadro storiografico si inserisce ora anche l'ampio programma di studio e valorizzazione promosso dal Centro studi ARCE (Archivio Ricerche Carteggi Estensi), grazie alla collaborazione tra

¹⁰ Cfr. MASSIMO DONATTINI, *Confini contesi. Pellegrino Prisciani a Venezia*, in *L'Italia dell'Inquisitore. Storia e geografia dell'Italia del Cinquecento nella Descrizione di Leandro Alberti. Atti del Convegno internazionale di studi: Bologna, 27-29 maggio 2004*, a cura di Massimo Donattini, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 187-217: 187.

¹¹ Le *Historiae*, composte nel corso degli anni '90 e oggetto di continue revisioni e integrazioni da parte dell'Autore, sono tradite solo in parte da alcuni mss. autografi conservati presso l'ASMo, Manoscritti della biblioteca, nn. 129 (= lib. I), 130 (= lib. IV), 131 (lib. VII), 132 (lib. VIII), 133 (= lib. IX), cui si aggiunge una copia parziale del lib. II conservata nel ms. BCAFe, cl. I, 388. Inedito è anche il trattato astronomico *Ortopasca*, composto nel 1508 e tradito insieme agli *Spectacula* dal ms. BEUMo, lat. 466 (a.X.1.6).

¹² PELLEGRINO PRISCIANI, *Orazione per le nozze di Alfonso d'Este e Lucrezia Borgia (febb. 1502)*, a cura e con introduzione di Claudia Pandolfi, Ferrara, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, 2004; ID., *Spectacula*, a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, Modena, Franco Cosimo Panini, 1992 e ID., *Spectacula*, a cura di Elisa Bastianello, Rimini, Guaraldi, 2015.

¹³ Senza intenti esaustivi, oltre agli studi già citati vanno ricordati anche: ANNA ROSA REMONDINI, *Pellegrino Prisciani e il "Ferrariae regiminis liber primus"*, «Schifanoia», VI, 1988, pp. 180-186; GIULIANA FERRARI, *Pellegrino Prisciani «Antiche memorie e scena ferrarese»*, Roma, Bulzoni, 1990; EAD., *Il manoscritto Spectacula di Pellegrino Prisciani, in La corte e lo spazio. Ferrara estense*, II, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 431-449; GABRIELE ZANELLA, *Le "Historie Ferrarienses" di Pellegrino Prisciani*, in *La storiografia umanistica. Atti del Convegno internazionale di studi: Messina, 22-25 ottobre 1987*, I, Messina, Sicania, 1992, pp. 253-265; FERRUCCIO CANALI, *"Sequendo Baptista: rimando a Vectruvio". Pellegrino Prisciani e la teoria albertina degli ordini architettonici*, in *La rinascita del sapere. Libri e maestri dello studio ferrarese*, a cura di Patrizia Castelli, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 79-88; CLAUDIO SGARBI, *Il teatro vitruviano dopo il De re aedificatoria negli Spectacula e nel Vitruvio ferrarese*, «Schifanoia», XXX-XXXI, 2006, pp. 279-287; TINA MATARRESE, *Scrivere di architettura a Ferrara. Gli Spectacula di Pellegrino Prisciani*, ivi, pp. 289-293; MARCO FOLIN, *Leon Battista Alberti e Pellegrino Prisciani*, ivi, pp. 295-316; PIERMARIO VESCOVO, *L'Alberti, il Prisciani e il teatro ferrarese*, ivi, pp. 317-325; FRANK BEZNER, *Pellegrino Prisciani und die Praxis der Historia. Ferrareser Renaissance-Historiographie und ihr Kontext*, in *Zwischen Wissen und Politik. Archäologie und Genealogie frühneuzeitlicher Vergangenheitskonstruktionen*, herausgegeben von Frank Bezner und Kirsten Mahlke, Heidelberg, Winter, 2011, pp. 41-70; ELISA BASTIANELLO, *Un manoscritto ferrarese a Venezia. La copia dell'Ortopasca di Pellegrino Prisciani alla Biblioteca Nazionale Marciana*, in «Codices manuscripti et impressi. Zeitschrift für Buchgeschichte», CXVI-CXVII, 2019, pp. 49-64.

l'Archivio di Stato di Modena, dove sono conservati la maggior parte degli autografi prisciani, e l'Università di Bologna.¹⁴

All'interno di una produzione letteraria forse non esorbitante quantitativamente, ma di assoluto rilievo per qualità, varietà e ampiezza di intersezioni culturali e testuali, i *Collectanea* rappresentano un'opera poco studiata e assai sfuggente quanto a genere, modelli, forme (anche grafiche) e funzioni (fig. 2).

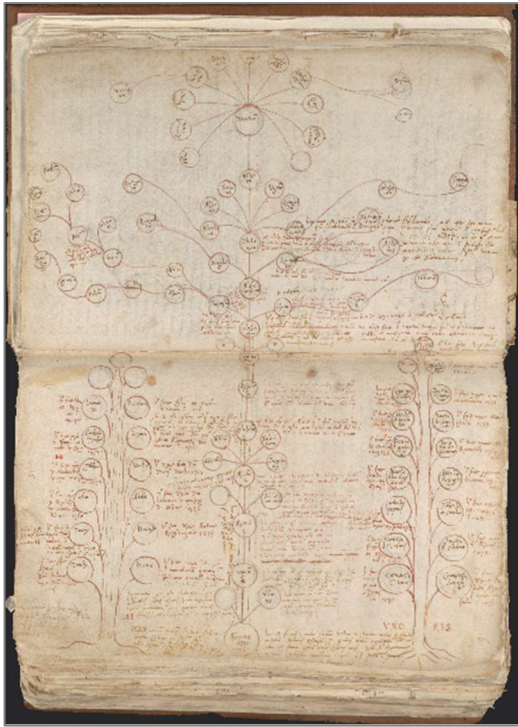


Fig. 2 - ASMo, Manoscritti della biblioteca, n. 135 (*Collectanea*, vol. I), cc. 5v-6r: albero genealogico estense.

Si tratta di un'imponente raccolta manoscritta in tre volumi¹⁵ di materiali documentari e non tra i più disparati, riguardanti anzitutto la storia di Ferrara e degli Estensi ma tali da spaziare poi ben oltre la storia locale, che Prisciani dovette copiare e mettere insieme a partire almeno dai primi anni '80 del XV secolo. Il nome con cui essa è nota è probabilmente più tardo e si desume dagli indici tardosettecenteschi premessi al primo volume ad opera dell'archivista ducale Pellegrino Loschi: *Collectanea Peregrini Prisciani in quibus ea plerisque historicis aliisque varii generis monumentis plurima congesta sunt*.¹⁶ Esso, ad ogni modo, ne coglie bene la natura eterogenea e composita

¹⁴ In occasione del cinquecentenario della sua morte, il centro ARCE ha organizzato presso l'ASMo una ricca mostra documentaria dal titolo *Tra la corte e il mondo. Il metodo enciclopedico di Pellegrino Prisciani, umanista e ufficiale estense* (26.10.2018-16.03.2019) e una serie di convegni e seminari, per cui cfr. <<https://arce.beniculturali.it/>>, ultima cons.: 20.4.2020.

¹⁵ ASMo, Manoscritti della biblioteca, nn. 135, 136, 137 = voll. I, II, III.

¹⁶ ASMo, Manoscritti, cit., n. 135, c. 11r, sull'origine del titolo della raccolta cfr. ROSAMARIA

sia sotto il profilo materiale e formale sia sotto quello più strettamente contenutistico, che riflette la lunga e complessa gestazione dell'opera.

Dal punto di vista codicologico i tre volumi, rispettivamente di 387, 471 e 327 cc., rivestiti da piatti lignei con indorsatura membranacea, sono formati da fascicoli cartacei diseguali per formato, struttura e qualità, accanto ai quali si trovano rilegati singoli fogli o bifogli, talvolta di riuso, e persino documenti membranacei originali. Inoltre, ai testi trascritti di proprio pugno dallo stesso Prisciani si affiancano sezioni di altra mano, specie nel terzo tomo, solo in parte riconducibile all'Autore e frutto della prosecuzione dei due precedenti ad opera di altri.

Anche dal punto di vista contenutistico, d'altra parte, l'eterogeneità è evidente. La libertà di accesso all'Archivio e alla Biblioteca ducali, garantita a Prisciani dal suo ruolo professionale, unita ad una profondissima conoscenza del patrimonio ivi conservato, mise a sua disposizione una mole davvero straordinaria di fonti, di cui i *Collectanea* in gran parte si alimentano: copie di privilegi pubblici e documenti privati, di alcuni dei quali l'Autore si premura di imitare con dovizia tutta notarile i caratteri grafici (fig. 3),¹⁷ ma anche alcuni atti originali, come il testamento del marchese Azzo VIII d'Este (1308 gennaio 26) o una *littera cum filo canapis* di papa Sisto IV (1474 maggio 26, fig. 4), ancora munita di sigillo pendente, e inoltre *litterae clausae*, documenti giudiziari, statuti e altri testi normativi, estratti dagli estimi ed *excerpta* storiografici da autori antichi e moderni, epistole e orazioni e poi ancora inserti lessicografici, riproduzioni di epigrammi e iscrizioni, secondo un gusto antiquario tipicamente umanistico (fig. 5).

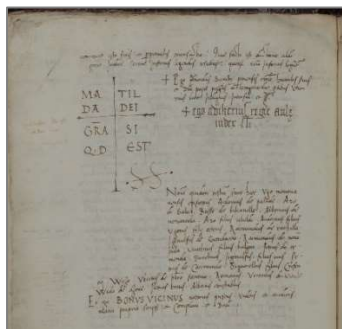


Fig. 3 - ASMo, Manoscritti della biblioteca, n. 136 (*Collectanea*, vol. II), c. 39v, copia di doc. di Matilde di Canossa (1109 giugno 9, S. Cesario).

ISABELLA LARUCCIA, *Un umanista enciclopedico tra corte e mondo. Pellegrino Prisciani e la storiografia in 'Collectanea' e 'Historiae Ferrariae'*, tesi di laurea in Letteratura e Filologia medievale e umanistica (Università degli Studi di Bologna, rel. prof.ssa Loredana Chines, corr. prof. Andrea Severi), a.a. 2018-2019, pp. 71 ss. cui si deve una prima, accuratissima indagine sui *Collectanea*; EAD., *La forma mentis di un intellettuale moderno. Approccio storiografico e grafico allo studio e alla divulgazione storica*, «Schifanoia», LVIII-LIX, 2020, pp. 67-76: 68.

¹⁷ È il caso, ad esempio, della copia di un documento di Matilde di Canossa, in cui Prisciani riproduce scrupolosamente il monogramma della *comitissa* e ricorre a scritture distintive per dar conto della differenziazione delle sottoscrizioni autografe nell'originale, cfr. ASMo, Manoscritti, cit., n. 136, c. 39v.

Fig. 4 - ASMo, Manoscritti della biblioteca, n. 137 (*Collectanea*, vol. III), c. 301, *Littera cum filo canapis* originale di papa Sisto IV (1474 maggio 26, Roma).

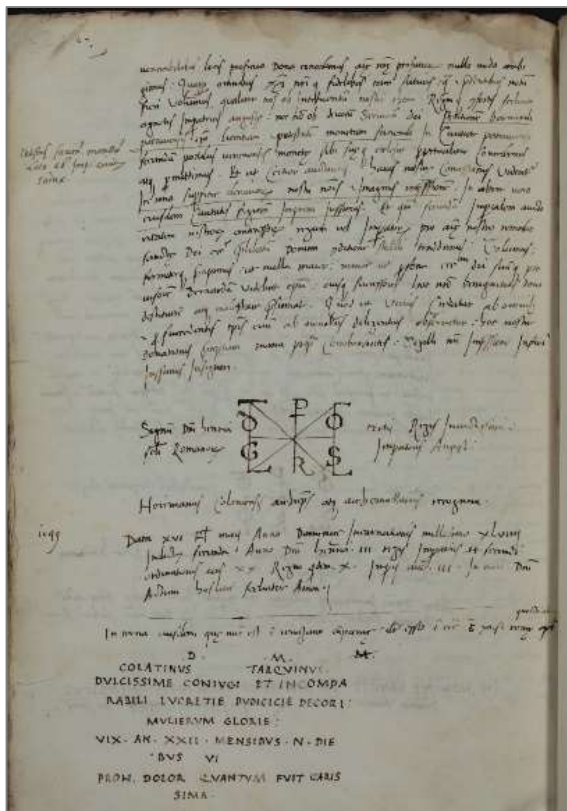


Fig. 5 - ASMo, Manoscritti della biblioteca, n. 136 (*Collectanea*, vol. II), c. 369v, copia di doc. dell'imperatore Enrico III (1049 aprile 16, Goslar) ed epigrafe commemorativa dedicata a Lucrezia, moglie di Lucio Tarquinio Collatino.

Non mancano, già qui, varie attestazioni della abilità figurativa di Prisciani, sempre attentissimo al rapporto funzionale tra parola e immagine: ne sono un esempio eloquente la rappresentazione visiva del labirinto cretico (fig. 6) o il primo abbozzo dell'albero genealogico estense (fig. 2), che troverà più compiuta espressione nel VII libro delle *Historiae*.¹⁸ La sua operazione di ricognizione di fonti non si limitò peraltro a Ferrara, ma passò al setaccio molti altri depositi del nord Italia e di Roma.

¹⁸ ASMo, Manoscritti, cit., n. 135 cc. 5v-6r (albero genealogico), 21r (labirinto); un'ampia disamina degli apparati genealogici prisciani è in R. I. LARUCCIA, *Un umanista enciclopedico*, cit., pp. 148 ss; cfr. anche EAD., *La forma mentis*, cit., pp. 71-76.

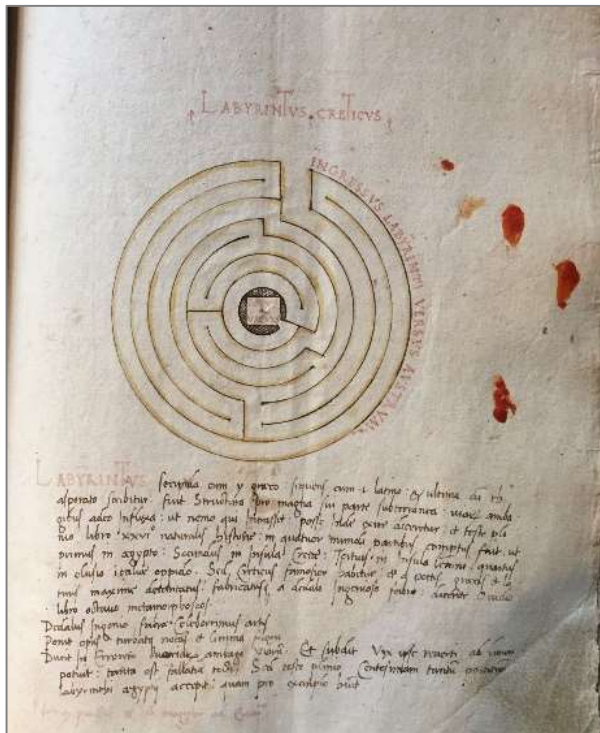


Fig. 6 - ASMo, Manoscritti della biblioteca, n. 135 (Collectanea, vol. I), c. 21r, *Labyrinthus creticus*.

Pur non conoscendosi il momento esatto in cui prese avvio e terminò la compilazione, è certo che essa dovette protrarsi per molti anni. Sono infatti ben noti il contesto storico e le circostanze biografiche da cui essa trasse alimento, grazie a quanto narra lo stesso Pellegrino nel proemio al I libro delle sue *Historiae Ferrarienses* (fig. 7):

partem novorum agrorum [...] iudex ille XII^m Sapientum collectarum oneri communis Ferrariae ascribere vellet et ob hoc stimulis frequentibus et patrem et me exagitaret [...]; iuvenis ego [...] circumvicinas nobis non modo civitates [...] sed longinquas plurimas adiui [...], bibliothecasque illas, ac publicarum armaria, et archivos regios miscui, et [...] que ab primis etiam [...] fundamentis et patrie et maiorum nostrorum originem et res gestas recensuimus, et in unum que sic dispersa erant apud antiquos etiam historiographos, et hebreos, grecosque ac latinos redigere incepimus, licet confusi [...] Auxit praeterea opus nostrum sic coeptum, et in grande voumen deduxit, oratorium munus [...] et disputationes nostrae venetae: nam cum [...] Venetias eundem nobis esset, Celsitudinis tuae nomine, ducali archivi tui, episcopique nostri, et nunantulanae abbatiae secreta penetravimus: armariaque omnia et capsas aperuimus vetustissimasque et plurimas tabellas [...] revolvimus, privilegia Romanorum Imperatorum Pontificumque ac Regum Comitumque Longobardorum multa vidimus.¹⁹

¹⁹ ASMo, Manoscritti, cit., n. 129, cc. 1r-1v.



Fig. 7 - ASMo, Manoscritti della biblioteca, n. 129 (*Historiae Ferrarienses*, vol. I), c. 1r, *Prohemium*.

L'operazione certosina di scavo archivistico dovette muovere, inizialmente, sotto la spinta di interessi personali, legati alla necessità di definire meglio diritti ed esenzioni fiscali riguardanti la tenuta delle *Prisciane*, che era stata concessa dal duca alla sua famiglia come riconoscimento del servizio prestato fino ad allora.²⁰

Poi, alle ragioni private si erano sommate pressanti motivazioni pubbliche, che conferirono respiro assai più ampio e portata ben maggiore alla collezione. È lo stesso Pellegrino, come si è ricordato pocanzi, a sottolineare l'importanza cruciale della missione ufficiale da lui svolta a Venezia, tra il 1485 e il 1486, per trattare la definizione dei confini del Polesine di Rovigo dopo la sconfitta subita da Ferrara.

Negli anni, dunque, la raccolta privata dovette trasformarsi ed entrare in una dimensione diversa. Essa divenne dapprima strumentale alla corretta conduzione delle trattative diplomatiche per conto del duca; fallite queste ultime, l'urgenza divenne invece la cernita e la sistemazione delle fonti utili per il nuovo, monumentale, progetto prisciano di storiografia 'militante': le *Historiae Ferrarienses*, l'opera maggiore di Prisciani, che proprio in quel

²⁰ Significativa in tal senso è, ad es., l'inserzione nel vol. I di una lettera, segnalata e trascritta da R. I. LARUCCIA, *Un umanista enciclopedico*, cit., p. 43 nota 107, che il notaio Fino d'Adriano aveva spedito a Prisciani il 2 maggio 1484 per accompagnare l'invio di «quattro imbreuiaturarum d'instrumenti» che attestavano i diritti dello stesso sulle terre donategli dal duca, cfr. ASMo, Manoscritti, cit., n. 135 c. 29v.

momento prese vita.²¹ Nel momento in cui alle motivazioni personali si sommarono le ragioni pubbliche, la raccolta dovette subire una radicale mutazione per dimensioni, qualità del materiale raccolto e soprattutto finalità ultime.²² Essa fu sottoposta ad un processo di 'rifunzionalizzazione', che investì tanto la sua veste esteriore, quanto soprattutto i suoi contenuti. Lungi dal perdere del tutto la sua fisionomia iniziale, essa dovette arricchirsi di significati. Il legame fortissimo e intimo, genetico, tra *Collectanea* e *Historiae* rende la raccolta di estremo interesse per la possibilità di seguire la progressiva maturazione del progetto storiografico, sebbene tale legame attenda ancora di essere sondato nel dettaglio e con sistematicità.²³

È possibile, allora, individuare precedenti precisi per un'opera tanto complessa quanto a commistione di materiali e finalità? Il problema dei generi testuali, giustamente avanzato da Rosamaria Laruccia,²⁴ non risponde, in questo caso più che mai, a velleità futilmente classificatorie, ma alla necessità di individuare per essa adeguate chiavi ermeneutiche.

Collezioni di testi assai eterogenei non sono affatto, dal punto di vista storico, una novità. L'orizzonte dei modelli possibili è ampio e va perciò necessariamente allargato al panorama precedente. I *Collectanea* si pongono infatti, almeno in parte, nel solco della tradizione medievale dei cartulari,²⁵ sulla quale vorrei qui insistere. Una tradizione di lunghissimo corso, alla base della quale stavano anzitutto esigenze pratico-amministrative e giuridiche che sollecitavano la raccolta, in un medesimo volume, degli *iura et munimina* di uno stesso ente o soggetto, cioè dei titoli attestanti diritti territoriali, giurisdizionali e patrimoniali, per assicurarne la conservazione, facilitarne la consultazione e inoltre semplificare la gestione economica dei propri beni.²⁶ La produzione di tali collezioni fu un fenomeno di scala europea, che vide protagonisti soggetti diversi dando luogo ad esiti altrettanto diversificati: cartulari ecclesiastici o laici, *libri iurium* comunali, cartulari di ospedali, di fabbricerie, corporazioni o confraternite, di

²¹ Cfr. M. DONATTINI, *Confini contesi*, cit., pp. 209 ss.

²² Maggior luce, in tal senso, potrebbe venire da un puntuale esame codicologico e paleografico dei tre volumi, che consenta di distinguerne le diverse fasi redazionali.

²³ Cfr. R. I. LARUCCIA, *Un umanista enciclopedico*, cit., p. 54.

²⁴ Ivi, pp. 60 ss; EAD., *La forma mentis*, cit., p. 68.

²⁵ «Un cartulaire (lat. c(h)artularium) est un recueil de copies de ses propres documents, établi par une personne physique ou morale, qui, dans un volume ou plus rarement dans un rouleau, transcrit ou fait transcrire intégralement ou parfois en extraits, des titres relatifs à ses biens et à ses droits et des documents concernant son histoire ou son administration, pour en assurer la conservation et en faciliter la consultation», *Vocabulaire international de la diplomatie*, ed. Maria Milagros Càrcel Ortí, 2 ed., Valencia, Commission Internationale de Diplomatie, 1997, p. 36.

²⁶ Fondamentale rimane ancora oggi *Les cartulaires. Actes de la Table ronde organisée par l'Ecole nationale des chartes et le G.D.R. 121 du C.N.R.S.: Paris, 5-7 december 1991*, réunis par Olivier Guyotjeannin, Laurent Morelle et Michel Parisse, Paris, École des chartes, 1993.

lignaggio o principeschi.²⁷ La fenomenologia è tutta all'insegna della varietà.

Tali raccolte si presentavano per loro stessa natura caratterizzate da una estrema molteplicità di forme intrinseche ed estrinseche e di contenuti, come pure variabili potevano essere i criteri di trascrizione, selezione e ordinamento interno del materiale. Documenti trascritti in copia, ma anche collezioni di originali, raccolte di estratti o di documenti integrali, semplici fascicoli privi di cura formale o codici lussuosi e finemente miniati. Opere spesso concepite *in progress*, soggette a gradualità ampliamenti e prosecuzioni, a testimonianza di una loro prolungata vitalità, come è appunto il caso anche del terzo volume dei *Collectanea*. Talvolta, alla sezione strettamente diplomatica potevano affiancarsi anche testi cronachistici ed extra-documentari, in risposta a ben precise e connotanti funzioni politico-ideologiche e autorappresentative.²⁸ Per richiamare almeno un esempio cronologicamente vicino ai *Collectanea*, si può ricordare il bellissimo *Libro dei notai* prodotto dalla potente società dei notai di Bologna tra il 1474 e il 1482, frutto di un sapiente intarsio di cronache, inserti poetici, atti giuridici, inventari di beni e pregevoli miniature (fig. 8).²⁹ Si tratta insomma di contenitori assai plastici, i cui contorni appaiono spesso sfumati.

Il valore storico e culturale di tali raccolte risiede certamente nel dato documentario che esse tramandano, talvolta altrimenti perduto, ma non si limita a questo. Esse rappresentano, infatti, una sorta di 'fotografia' dell'archivio dell'ente ad una certa altezza cronologica. Fotografia talvolta in campo lungo e panoramica, per così dire, che consente oggi di ricostruire almeno in parte l'attività stessa dell'ente e la sua evoluzione patrimoniale o dinastica. Ma può trattarsi anche di una fotografia parziale e incompleta, scattata da angolature peculiari; o persino di una fotografia alterata per rispondere a funzioni diverse e più sottili, cioè frutto di operazioni di selezione, ricomposizione e finanche manipolazione della propria memoria documentaria – proprio nell'ottica dell'archivio-*thesaurus* di cui parlava

²⁷ Per l'Italia cfr. CRISTINA CARBONETTI, ARIANNA CERVI, MARTA DE BIANCHI, JEAN-MARIE MARTIN, *Les cartulaires ecclésiastiques de l'Italie médiévale*, «Mélange de l'École française de Rome. Moyen Âge», 127, 2015, 2, pp. 489-497, <<http://mefrm.revues.org/2655>>, ultima cons.: 21.4.2020; cfr. inoltre <<http://www.cn-telma.fr/cartulR/index/>>, ultima cons.: 21.4.2020.

²⁸ Cfr. i classici ALESSANDRO PRATESI, *Cronache e documenti*, in *Fonti medioevali e problematica storiografica*, I, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 1976, pp. 337-350; GIROLAMO ARNALDI, *Cronache con documenti, cronache 'autentiche' e pubblica storiografia*, ivi, pp. 351-374; OVIDIO CAPITANI, *La storiografia medievale*, in *La storia. I grandi problemi dal Medioevo all'Età contemporanea*, I, a cura di Nicola Tranfaglia e Massimo Firpo, Torino, Utet, 1988, pp. 757-792; GHERARDO ORTALLI, *Cronache e documentazione*, «Atti della Società ligure di Storia patria», CIII, 1989, 2, pp. 507-540.

²⁹ Bologna, Museo Civico Medievale, ms. 644, cfr. GIORGIO TAMBA, *La società dei notai di Bologna. Saggio storico e inventario*, Roma, Pubblicazioni degli archivi di stato, 1988, pp. 83, 91, 141; MASSIMO MEDICA, *In margine all'attività bolognese di Taddeo Crivelli. Il caso del "Maestro del Libro dei Notai"*, «Arte a Bologna», III, 1993, pp. 121-128.

Valenti – che sono sempre, di per sé, significative in quanto rispondono a concrete e determinate strategie di autorappresentazione.³⁰ La mera collezione diplomatica si trasforma, allora, in una sorta di racconto documentato o narrazione per documenti tesa a tramandare una determinata immagine di sé.³¹ In un gioco vertiginoso di rispecchiamenti, insomma, il cartulario non è solo una sorta di archivio in forma di libro,³² un archivio nell'archivio, ma può farsi vero e proprio meta-archivio.

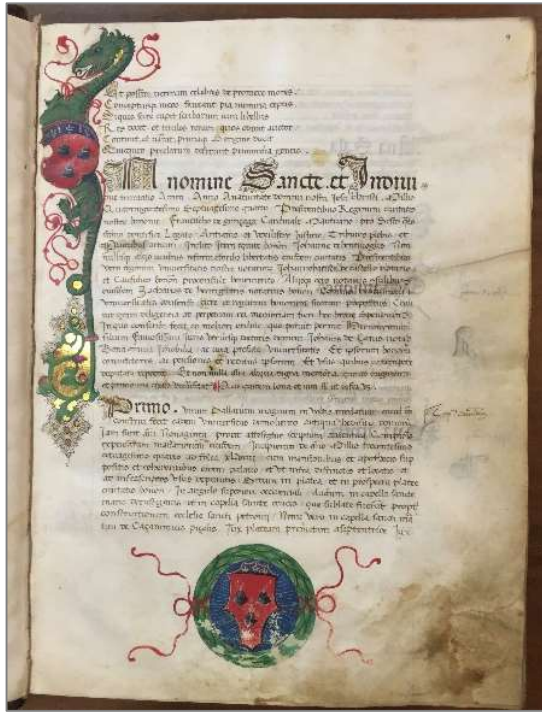


Fig. 8 - MCMBBo, ms. 644 (*Libro dei Notai*), c. 9r, proemio.

In questo contesto e in questa specifica tradizione giuridico-documentaria affondano le loro radici, a mio avviso, anche i *Collectanea* prisciani. Non va dimenticato, infatti, che Prisciani dovette ricevere in età giovanile una solida formazione notarile e che la sua spiccatissima sensibilità documen-

³⁰ «Le cartulaire cristallise en effet un ensemble de pratiques et de regards sur le passé et le présent. De *munimentum* il devient ainsi *monumentum*», *Les cartulaires*, cit., p. 8.

³¹ Se nelle cronache-cartulario il racconto storico serviva a corroborare e contestualizzare i documenti trascritti, nei cartulari di lignaggio al contrario «la logica che presiede alla redazione è esattamente inversa: sono i documenti ad essere piegati a un intento (anche) discorsivo», cfr. ANDREA GAMBERINI, *La memoria dei gentiluomini. I cartulari di lignaggio alla fine del medioevo*, in *Scritture e potere. Pratiche documentarie e forme di governo nell'Italia tardomedievale (XIV-XV secolo)*, a cura di Isabella Lazzarini, «Reti Medievali Rivista», IX, 2008, <<http://www.rmojs.unina.it/index.php/rm/>>, ultima cons.: 21.4.2020, pp. 1-16: 8.

³² Cfr. ATTILIO BARTOLI LANGELI, *La documentazione degli stati italiani nei secoli XIII-XV. Forme, organizzazione, personale*, in *Le scritture del comune. Amministrazione e memoria nelle città dei secoli XII e XIII*, a cura di Giuliana Albini, Torino, Scriptorium 1998, pp. 155-171: 164.

taria, come pure il suo «stile 'matematico'»³³ e razionale, retaggio di una mentalità affinatasi sul diritto, informano in maniera profonda tutti i suoi scritti. Né si può escludere, d'altra parte, che ai *Collectanea* possa riconoscersi anche una finalità latamente giuridica, già intravista da Fubini nelle *Historiae Ferrarienses*, da lui definite una «gigantesca *Rechts-findung*»³⁴ tesa a dimostrare la legittimità dei diritti di governo degli Estensi sul territorio ferrarese.

Il legame persistente dei *Collectanea* con la tradizione precedente,³⁵ segnata da queste composite e multiformi collezioni documentarie, può risultare più perspicuo considerando che

Monastico o laico che sia, il cartulario è [...] comunque espressione di un momento istituzionale e ideologico forte: il dialogo con gli antichi, con le generazioni passate, ne costituisce un elemento essenziale.³⁶

Un dialogo che si fa tanto più serrato nei cartulari di lignaggio, prodotti dalle grandi famiglie aristocratiche che detenevano diritti signorili, che si vengono a configurare come «una delle forme possibili di codificazione del passato familiare»,³⁷ ricca di sfumature narrative, a monte della quale si può cogliere inoltre

la consapevolezza con cui le famiglie dei feudatari attingevano a queste scritture notarili, considerate non semplicemente come serbatoi di *munimina*, ma anche come vettori di identità di lignaggio, come tavole genealogiche che, attraverso il ricordo di tutte le conferme feudali ricevute, consentivano di risalire nel passato anche per una decina di generazioni.³⁸

Difesa dei diritti, dunque, attraverso una narrazione per documenti che è, al tempo stesso, rivendicazione identitaria della propria storia e che anzi sull'autorità del passato fonda la propria *robur* probatoria. Una ideologia sottesa chiaramente anche ai *Collectanea*, laddove l'interesse privato del ligio ufficiale estense tende progressivamente a coincidere e quasi annullarsi in quello dei propri signori, e che appare tanto più forte se ad essi si affiancano non solo le *Historiae*, ma anche l'*Inventario* dell'archivio del 1488 e

³³ G. ZANELLA, *Le "Historie Ferrarienses"*, cit., pp. 6-7; cfr. P. CREMONINI, *Il più antico*, cit., p. 363 ss.

³⁴ RICCARDO FUBINI, *La geografia storica dell'Italia illustrata di Biondo Flavio e le tradizioni dell'etnografia*, in *La cultura umanistica a Forlì fra Biondo e Melozzo. Atti del Convegno*, a cura di Luisa Avellini, Lara Michelacci, Bologna, Il Nove, 1997, pp. 89-112: 108.

³⁵ Sarebbe utile, ad esempio, analizzare i criteri di distribuzione interna del materiale per verificare se vi si possa ravvisare un qualche ordinamento di tipo topografico, frequente nei cartulari.

³⁶ MASSIMO GIANANTE, *Gli antichi e i moderni nella produzione delle cancellerie comunali*, in *Il moderno nel medioevo*, a cura di Amedeo De Vincentiis, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2010, pp. 153-164, p. 155.

³⁷ A. GAMBERINI, *La memoria*, cit., p. 6.

³⁸ Ivi, p. 8 nota 31.

soprattutto i *Catastri delle investiture*³⁹ feudali degli Estensi aggiornati dallo stesso Prisciani, tanto da delineare un sistema dialettico e complementare di libri, ricchi di connessioni intertestuali che andrebbero indagate meglio in futuro.

Detto questo, non è però possibile esaurire l'opera entro queste chiavi interpretative. Non c'è dubbio, infatti, che i *Collectanea* siano anche qualcosa di diverso e di nuovo. Ed è proprio nel rapporto intimo e genetico tra *Collectanea* e *Historiae* che va ravvisata, a mio avviso, la novità più significativa rispetto alla tradizione dei cartulari. Dopo il fallimento della missione veneziana, come si è detto, la collezione documentaria, pur non perdendo del tutto la sua primigenia funzione pratico-giuridica, si tinse però di funzioni e sfumature diverse, assolutamente moderne, divenendo anche zibaldone, collezione composita di materiali di lavoro personali, finalizzati alla costruzione di un ambizioso disegno ad un tempo giuridico, storico, letterario e politico, secondo un ideale attivo, e non solo speculativo, degli *studia humanitatis*.

Proprio l'umanesimo, d'altra parte, vide il moltiplicarsi di zibaldoni, miscellanee, commenti e raccolte di *excerpta* di testi letterari e poetici o di materiali storico-eruditi, oltre alla diffusione, assai precoce in area padano-veneta, di una nuova tipologia di libro, le sillogi epigrafiche: tutte forme nutrite da un profondo gusto antiquario, aperte ad accogliere fonti eterogenee, prodotte spesso per uso privato e pur sempre espressione di una appassionata e vorace tensione conoscitiva.⁴⁰ Gli esempi sono innumerevoli: penso ai numerosi zibaldoni superstiti di Angelo Colocci oggi alla Biblioteca Vaticana o a quelli di Bartolomeo della Fonte alla Riccardiana, ma anche al ms. BAV, Chig. L.VIII.304 con frammenti delle opere, lettere, commenti del Bembo, o ancora, per rimanere in ambiente estense, al ms. BEUMo lat. 681 del Tebaldeo; penso naturalmente alle sillogi epigrafiche di Ciriaco d'Ancona e al sontuoso ms. BEUMo lat. 992 [α.L.5.15] del Marcanova, realizzato sotto la guida di Felice Feliciani;⁴¹ ma degne di considerazione, proveniendo da ambiti prossimi al Prisciani, sono anche la raccolta epigrafica di Battista Panetti (BCAFe, cl. I 361) e l'*Antiquarium* di

³⁹ Si tratta di cartulari – dato non insignificante in questo contesto – contenenti gli atti attestanti le investiture feudali che facevano capo agli Este, cfr. ANNA LAURA TROMBETTI BUDRIESI, *Vassalli e feudi a Ferrara e nel Ferrarese dall'età precomunale alla signoria estense (secoli XI-XIII)*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria Ferrarese», s. 3, XXVIII, 1980, pp. 5-232.

⁴⁰ Cfr. SEBASTIANO GENTILE, SILVIA RIZZO, *Per una tipologia delle miscellanee umanistiche*, in *Il codice miscellaneo. Tipologie e funzioni. Atti del Convegno internazionale di Studi: Cassino, 14-17 maggio 2003*, a cura di Edoardo Crisci, Oronzo Pecere, Cassino, Università degli Studi, 2004, pp. 379-407.

⁴¹ Cfr. tra gli altri MILENA RICCI, *Un tesoro di libro. Il codice Marcanova della Biblioteca Estense Universitaria*, «Civiltà Mantovana», CXXII, 2006, pp. 104-115.

per rimarcare la loro specificità. L'eccezionale commistione di fonti e la continua oscillazione tra dimensioni diverse rendono i *Collectanea* un'opera che fatica a trovare paralleli puntuali nel panorama coevo. In questo senso essi riflettono bene l'ecllettismo del loro Autore, sfuggendo ad ogni rigida classificazione: né cartulario in senso stretto, né tipica miscellanea o silloge umanistica che si esaurisce in una dimensione prevalentemente letteraria o nel mero collezionismo antiquario, ma un po' di tutto questo assieme, in un equilibrio mutevole fra tradizione e innovazione, tra vecchio e nuovo.

Se dunque Pellegrino Prisciani fu senz'altro quell'«accuratissimo investigatore delle memorie spettanti alla città di Ferrara e alla Casa d'Este»⁴³ dipinto da Ludovico Antonio Muratori due secoli più tardi, la sua raccolta di vestigia del passato non si alimenta nei *Collectanea*, come poi nelle *Historiae*, di un gusto puramente erudito, pur presente: è urgenza storica e politica, è estensione al piano storiografico della battaglia giurisdizionale persa nelle aule dei 'tribunali', militari prima, e della politica poi.

Questa rilettura in chiave al tempo stesso storico-letteraria e politica della tradizione archivistico-giuridica dei cartulari e questo continuo slittamento di piani, allora, sono già di per sé un fatto nuovo, che proietta Prisciani ben oltre l'orizzonte consueto che aveva legato nel tardo medioevo, e specialmente a Ferrara, notariato, pratica amministrativa, narrazione storica e attenzione al territorio.⁴⁴ In essa si coglie anche e inizia a delinearci, almeno in forma embrionale, una nuova concezione dei documenti e dell'archivio, che si arricchisce di sfumature complesse e di connotazioni propriamente storiche. L'archivio, pur non perdendo ancora del tutto l'impronta, la valenza di *thesaurus principis* che informa i cartulari, nei fatti si configura anche come vertiginoso giacimento di Memoria storica. Siamo, insomma, di fronte ad un passaggio fondamentale verso la modernità.



⁴³ LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Delle antichità estensi ed italiane trattato*, in Modena, nella stamperia ducale, 1717, in-fol., p. 37.

⁴⁴ Cfr. MARINO ZABBIA, *Notariato e memoria storica. Le scritture storiografiche notarili nelle città dell'Italia settentrionale (secc. XII-XIV)*, «Buletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», LXXXVII, 1991, pp. 75-122; GIAN MARIO ANSELMi, *La storiografia nelle corti padane*, in *La storiografia umanistica*, cit., pp. 205-232; MARCO FOLIN, *Le cronache a Ferrara e negli Stati estensi (secoli XV-XVI)*, in *Storia di Ferrara, VI: Il Rinascimento. Situazioni e personaggi*, a cura di Adriano Prosperi, Ferrara, Corbo, 2000, pp. 459-492; ISABELLA LAZZARINI, *A 'New' Narrative. Historical Writing, Chancellors and Public Records in Renaissance Italy (Milan, Ferrara, Mantua ca. 1450-1520)*, in *After Civic Humanism. Learning and Politics in Renaissance Italy*, edited by Nicholas Scott Baker and Brian Jeffrey Maxson, Toronto, Centre for reformation and Renaissance studies, 2015, pp. 193-214: 202 ss.

FRANCESCA FLORIMBII*

*Dialoghi fra letterati.
La filologia nei carteggi di Giuseppe Fracassetti*

ABSTRACT

In the general revival of Petrarch's work during XIX century, Giuseppe Fracassetti stands out from all contemporary scholars for his translations of the Latin Letters of Petrarch. His large correspondence testifies a rich activity of translation. This paper presents this correspondence, preserved in the Fondo Fracassetti of the Library Spezioli in Fermo: some letters published here, in particular with the commentary to *Familiari* and *Senili*, witness the birth of a 'modern' philological method.

KEYWORDS: Francesco Petrarca; Giuseppe Fracassetti; Translations; Letters collection; Philology.

Nella rinnovata fortuna ottocentesca dell'opera di Petrarca spicca la figura del letterato marchigiano Giuseppe Fracassetti, a cui si devono le prime traduzioni complete del suo epistolario latino. A comprovare questa ricca attività di traduttore sono gli ampi carteggi custoditi nel Fondo Fracassetti della Biblioteca Spezioli di Fermo. Nel saggio sono pubblicate e illustrate alcune lettere che, commentando in particolare *Familiari* e *Senili*, mostrano l'avvio di un metodo filologico 'moderno'.

PAROLE CHIAVE: Francesco Petrarca; Giuseppe Fracassetti; Traduzioni; Epistolario; Filologia.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11678>

È necessario andare oltre il valore etimologico della parola *archivio* per coglierne la complessità: dalla radice greca *arché*, 'antichità', 'principio', cui si affianca la paraetimologia latina *arca*, 'custodia', 'armadio', l'*archivio* non è per noi solo un luogo in cui si conservano carte, ovvero una semplice raccolta di dati storici e documenti. L'*archivio* non è insomma solo un *archivio*, ma il riflesso di un'epoca, di una cultura, di un tempo: quasi un «universo in miniatura – secondo l'impareggiabile sintesi di Maria Corti nelle sue *Ombre dal Fondo* – che abbraccia in un solo insieme le cose che ci sono e quelle fluttuanti tra il possibile e l'improbabile»; uno «specchio del mondo, dove quasi niente di quanto ha inizio giunge del tutto a compimento». ¹

Non basta dunque indagare la materialità di un *archivio*, spesso eterogenea e discontinua, ma bisogna coglierne le linee genetiche (e dunque 'vitali'). Tanto più quando si tratti di un *archivio* letterario, quasi un autoritratto dove la sfera pubblica si mescola a quella privata, dove convivono carte inedite, appunti, bozze, corrispondenze, a testimoniare «percorsi di vita e di lavoro» almeno in parte ignoti, che consentono di «seguire lo svolgersi del pensiero creativo, di collocare l'autore nel contesto

* Università di Bologna; francesca.florimbii2@unibo.it

¹ Così MARIA CORTI, *Ombre dal Fondo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 9.

culturale della sua epoca», e di ricostruire la rete delle sue relazioni intellettuali.²

È sempre bene quindi verificare «il rapporto delicato e intricato, tra “ciò che si sa” di un autore e il rinnovamento di tale conoscenza che la disponibilità di un suo lascito archivistico-letterario consente».³ L'immagine che scaturisce da un archivio coincide con quella 'canonica' dello scrittore o contribuisce invece a nutrirla, addirittura a modificarla?⁴ E che differenza possiamo istituire fra l'archivio dello scrittore e il 'nostro' archivio (quello moderno, a volte digitale), che costruiamo attorno al suo lascito? In che modo l'autore conservava e gestiva le proprie carte? Quale rapporto (congenito, documentario, accessorio) si instaura fra l'archivio e la biblioteca, tuttora conservata, di uno scrittore? E entro quali limiti (spaziali, cronologici) la ricerca archivistica può o deve estendersi? È sempre circoscrivibile, così come l'archivio al quale si riferisce? Dobbiamo insomma considerare conclusa e chiusa la dimensione archivistica che proviene dal lascito dello scrittore, oppure dovremo estenderla ai corrispondenti, ai collezionisti, ai possessori più o meno casuali di carte d'autore? E così via...

In definitiva, anche se tende a un'«idea di sistema, cioè di armonia, di convenienza, di corrispondenza, di relazioni, di rapporti [...], così che gli speculatori della natura, e delle cose, se vogliono arrivare al vero, bisogna che trovino sistemi, giacché le cose e la natura sono infatti sistemate, e ordinate armonicamente» (Leopardi, *Zib.* 1089), l'archivio, da indagare in forme e direzioni molteplici, rischia oggi di apparire un abisso, che può disorientare chi lo esplora. E il nostro compito è solo quello di controllarne l'iniziale vertigine...

La premessa vale anche, nelle debite proporzioni, per presentare e descrivere l'archivio Fracassetti. Giuseppe Fracassetti (Fermo, 1802-1883), una figura rappresentativa della cultura forse più della prima che della seconda metà dell'Ottocento, fu un avvocato di provincia, a cui non mancarono meriti risorgimentali; un letterato 'indipendente', legato non a università o accademie ma piuttosto a una piccola cerchia di studiosi locali, che pure dedicò l'ultimo lungo tratto della sua vita a un'impresa 'nazionale', l'edizione e la traduzione delle lettere latine di Francesco Petrarca (1859-1870), precedute dalla traduzione del trattato *De sui ipsius et multorum ignorantia* (1858).⁵ Il suo archivio, conservato presso la Biblioteca

² Come ha sottolineato in maniera efficace MYRIAM TREVISAN, *Autoritratti all'inchiostro, in L'autore e il suo archivio, Atti del convegno di Losanna (28-29 novembre 2013)*, a cura di Simone Albonico e Niccolò Scaffai, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 9-20: 9.

³ Secondo l'avvertimento di SIMONE ALBONICO, NICCOLÒ SCAFFAI, *Premessa*, ivi, pp. 7-8: 8.

⁴ Ivi, p. 7.

⁵ Su Giuseppe Fracassetti rinvio anzitutto alla voce di GUIDO FAGIOLI VERCELLONE, Fracassetti, Giuseppe, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIX, 1997, pp. 535-557. È utile a inquadrare tanto l'uomo quanto lo studioso il volume miscelaneo promosso dalla città di Fermo nel 2009, e pubblicato a cura di Carlo Verducci (*Giuseppe Fracassetti, un*

Civica Romolo Spezioli di Fermo e rimasto pressoché intatto nell'ordinamento da lui voluto,⁶ presenta caratteri plurivoci ed eterogenei, propri dell'erudito, dello storico, del letterato, e persino del poeta.

A una *ratio* di tipo archivistico che è alla base dell'ordine della maggior parte del suo fondo (e che dispone le sezioni in biografie e necrologie, iscrizioni, poesie, araldica, autografi di personalità fermane, carte amministrative, memorie e difese civili, documenti familiari e personali, lettere), si affianca e prende piede nella «sezione-Petrarca» – che custodisce appunto gli autografi delle traduzioni, assieme a un ricchissimo epistolario inedito di argomento petrarchesco – lo specifico interesse letterario del 'Soggetto produttore', che in questo caso coincide con l'autore: la materia di studio, vale a dire Petrarca con le sue epistole, viene infatti isolata da Fracassetti, secondo una logica tematica propria delle raccolte dei manoscritti letterari. In particolare, la sezione petrarchesca dell'archivio, così come fu verosimilmente concepita e ordinata da Fracassetti, comprende oggi quattro cassette di *Familiari*, una di *Varie*, una di *Inedite* (che contiene alcune *Familiari* all'epoca sconosciute, reperite negli anni da Fracassetti e poi confluite nella sua edizione integrale in lingua latina);⁷ due cassette di *Senili* e due di *Adnotationes* alle *Familiari* e alle *Varie*;⁸ ancora due

protagonista nella cultura dell'Ottocento, Fermo, Andrea Livi Editore, 2009). Imprescindibili invece, per avviare uno studio sulle traduzioni petrarchesche di Fracassetti, i saggi, sempre ricchi di spunti, di Daniela Goldin Folena (DANIELA GOLDIN FOLENA, *Familiarium rerum liber. Petrarca e la problematica epistolare*, in *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, a cura di Adriana Chemello, Milano, Guerini, 1998, pp. 51-82; EAD., *Le Familiari e la filologia tra Otto e Novecento*, in *La filologia petrarchesca nell'800 e '900. Roma, 11-12 maggio 2004* [Accademia Nazionale dei Lincei], Roma, Bardi, 2006, pp. 73-88; EAD., *Le traduzioni delle Familiari del Petrarca*, in *Premio «Città di Monselice» per la traduzione letteraria e scientifica*, 34-35, a cura di Gianfelice Peron, Padova, Il Poligrafo, 2007, pp. 113-122). La traduzione del trattato *Della propria ed altrui ignoranza*, pubblicata da Fracassetti nel 1858 (*Della propria ed altrui ignoranza, trattato di Francesco Petrarca con tre lettere dello stesso a Giovanni Boccaccio; traduzione di G. Fracassetti con note*, Venezia, Grimaldo, 1858) anticipò di qualche anno quella delle epistole *Familiari* e *Varie* (1863-1867) e quella delle *Senili* (1869-1870): cfr. le *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro, lettere varie libro unico, ora per la prima volta raccolte, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti*, Firenze, Le Monnier, 1863-1867, 5 voll.; e *Lettere senili di Francesco Petrarca, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti*, Firenze, Le Monnier, 1869-1870, 2 voll. Di *Familiari* e *Varie* Fracassetti aveva raccolto integralmente anche il testo latino in FRANCISCI PETRARCHAE *Epistolae De Rebus Familiaribus et Variarum tum quae adhuc tum quae nondum editae, Familiarium scilicet libri XXIV, Variarum liber unicus nunc primum integri et ad fidem codicum optimorum vulgati studio et cura Iosephi Fracassetti*, Florentiae, Le Monnier, 1859-1863, 3 voll.

⁶ Non è possibile infatti escludere una qualche manomissione del Fondo Fracassetti, in particolare del *Carteggio*, da parte di Filippo Raffaelli, bibliotecario a Fermo dal primo aprile 1872 al 29 giugno 1893. Lo annota GIARMANDO DIMARTI nel suo *Giuseppe Fracassetti nella storia politica e culturale dell'Ottocento*, in *Giuseppe Fracassetti, un protagonista nella cultura dell'Ottocento*, cit., pp. 37-52: 47.

⁷ Si tratta dell'edizione FRANCISCI PETRARCHAE *Epistolae De Rebus Familiaribus et Variarum* appena ricordata.

⁸ Dovevano essere tre in origine le cassette del Fondo Fracassetti della Biblioteca Civica di

di una *Miscellanea petrarchesca* dove si raccolgono, sotto forma di estratti a stampa, rari studi su Petrarca e la sua opera; una in cui si conserva il carteggio, ordinato alfabeticamente, relativo a tutti i corrispondenti; e l'ultima che custodisce la traduzione parziale dei *Rerum memorandarum libri* – autografa e inedita – accompagnata da appunti sparsi e ritagli di giornale.⁹ Si tratta quindi indubbiamente di uno spaccato notevole non solo dell'erudizione e dell'impegno civile del singolo, ma di un'intera generazione di letterati nel discrimine cruciale dell'Unità d'Italia.

Una tale pluralità di aspetti – con la relativa ricchezza di testimonianze conservate (in gran parte inedite) e le sollecitazioni storico-critiche che ne derivano – ha fatto avviare il progetto FAR – Archivio Fracassetti: un programma di ricerca pluriennale, nato dalla collaborazione fra la Biblioteca Comunale di Fermo (incaricata alla gestione, in loco, del patrimonio documentario) e il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna, volto all'ordinamento, all'inventariazione, alla descrizione, allo studio e alla pubblicazione di queste carte. La fisionomia e la consistenza dei documenti comporta infatti che il lavoro venga affrontato in forme non estemporanee ma sistematiche, con il concorso a largo raggio di competenze archivistiche, paleografiche, filologiche e storico-letterarie.¹⁰

Rimasto a lungo silente – risale al 1883 la prima e provvisoria descrizione del fondo per opera del bibliotecario fermano Filippo Raffaelli, mentre si collocano nell'ultimo ventennio del Novecento le ricognizioni di Luigi Martellini e Guido Fagioli Vercellone –¹¹ l'archivio fermano ha quindi solo

Fermo che ospitavano le lettere *Senili*: la prima conteneva le carte autografe relative ai libri I-V; la seconda quelle dei libri VI-XI; la terza quelle di XII-XVII. Oggi sono bene identificabili solo la prima e la terza: Fracassetti adibì infatti la cassetta numero due a contenitore per alcune delle sue prose – qui conservate in versione manoscritta o a stampa – modificandone di conseguenza le indicazioni fornite sulla costa. È ancora visibile la scritta «Le Senili / 2» cassata, e sostituita da quella di «Prose». Gli autografi, apparentemente scomparsi, dei libri VI-XI delle *Senili*, sono stati di recente individuati da due giovani studiose del fondo, le dottoresse Roberta Tranquilli e Valentina Zimarino, all'interno di una delle due cassette di *Adnotationes*. Queste ultime, confluite nell'edizione postuma GIUSEPPE FRACASSETTI, *In epistolas Francisci Petrarcae de rebus familiaribus et variis adnotationes, opus postumum editum cura Camilli Antona-Traversi et Philippi Raffaelli*, Fermo, Bacher, 1890, sono del resto interamente conservate. Per altri dettagli sul Fondo Fracassetti mi permetto di rinviare a FRANCESCA FLORIMBII, *Fra le carte di un traduttore. Petrarca e le Senili di Giuseppe Fracassetti*, «Per Leggere», XV, 2015, n. 29, pp. 151-166.

⁹ A proposito della traduzione di Fracassetti dei *Rerum memorandarum libri* si veda FRANCESCA FLORIMBII, *Il Fondo Fracassetti, tra editi e inediti. Appunti sui Libri delle cose memorabili di Francesco Petrarca*, «Petrarchesca», V, 2017, pp. 153-160.

¹⁰ Per un primo orientamento sul progetto rinvio al sito web in costruzione, consultabile all'indirizzo <<https://far-archiviofracassetti.com>>.

¹¹ Mi riferisco al *Catalogo degli scritti editi ed inediti dell'avvocato cavaliere commendatore Giuseppe Fracassetti cronologicamente e sistematicamente disposti*, in *Onoranze funebri all'avvocato Cavaliere Commendatore Giuseppe Fracassetti di Fermo, Patrizio di Venezia di Cingoli, con aggiunta bibliografica e notizie varie raccolte e pubblicate a cura del Marchese Filippo Raffaelli*

di recente ripreso a parlare con la voce degli studiosi che collaborano al FAR e che si dedicano alla sua riscoperta. Diversi gli indirizzi e le prospettive delle singole indagini, per lo più intitolate però, sino a questo momento, alla sezione petrarchesca. Mi riferisco, fra gli altri, ai recenti studi di Paola Vecchi Galli, che a più riprese si è dedicata all'analisi dell'epistolario di Fracassetti, analizzando in particolare gli scambi con Le Monnier, Ludovico Geiger e Attilio Hortis; alle riflessioni di Stefano Cremonini su Fracassetti traduttore mancato delle lettere *Sine nomine*; alle indagini di alcuni giovani studiosi – Veronica Bernardi, Alex Ferrari, Valentina Zimarino – attorno ai volgarizzamenti di *Familiari* e *Rerum Memorandarum libri* e al commento della canzone *Spirto gentil*.¹²

E sull'argomento «Petrarca», in questo caso attraverso le carte di alcuni dei più illustri o curiosi corrispondenti di Fracassetti, intendo brevemente soffermarmi, cercando anche di dare risposta a qualche domanda della mia premessa. Illustrerò alcune lettere che, nella comune riflessione attorno al

Bibliotecario della Comunale di Fermo, Fermo, Stabilimento Tipografico Bacher, 1883, pp. 33-80 (poi ristampato in *Giuseppe Fracassetti un protagonista nella cultura dell'Ottocento*, cit., pp. 143-172); ai due studi di Martellini, il primo dei quali apparso nel 1973 sugli «Studi Urbinati» (LUIGI MARTELLINI, *Lettere inedite di Pico Luri da Vassano a Giuseppe Fracassetti [1874-1881]*, «Studi Urbinati», a. XLVII, 1973, n. 1, pp. 135-156), e il secondo nel 1978 sul «Giornale Storico della Letteratura italiana» (ID., *Per una interpretazione delle canzoni Spirto gentil e Italia mia in alcune lettere inedite di Alessandro D'Ancona e Giuseppe Fracassetti [1874-1876]*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLV, 1978, pp. 230-244); e alla già citata voce Fracassetti, Giuseppe curata nel 1997 da FAGIOLI VERCELLONE per il *Dizionario Biografico degli Italiani*.

¹² Si vedano in particolare, PAOLA VECCHI GALLI, «Questa faccenda delle lettere del Petrarca». *Fracassetti (Petrarca) e Le Monnier: frammenti di un epistolario*, in *Per il Petrarca latino. Opere e traduzioni nel tempo. Atti del Seminario conclusivo del Progetto PRIN 2010-2011, Nuove frontiere della ricerca petrarchesca: ecdotica, stratificazioni culturali, fortuna* (Siena, 6-8 aprile 2016), a cura di Natascia Tonelli e Alessia Valenti, Roma-Padova, Antenore, 2018, pp. 351-371; EAD., «...il più profondo conoscitore del Petrarca a' nostri giorni». *Attilio Hortis (e Ludwig Geiger) a Giuseppe Fracassetti*, in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, a cura di Paolo Borsa, Paolo Falzone, Luca Fiorentini, Sonia Gentili, Luca Marozzi, Sabrina Stroppa e Natascia Tonelli, Firenze, Le Lettere, 2020, pp. 561-570; STEFANO CREMONINI, *La prudenza di un traduttore. Fracassetti e il Petrarca anticuriale*, in *Tradurre Petrarca*, a cura di Francesca Florimbii e Andrea Severi, Bologna, Aspasia, 2018, pp. 123-136 (<<http://amsacta.unibo.it/5795/1/TradurrePetrarca.pdf>>); ALEX FERRARI, «Né fu vano il timore». *La Fam. XXI 15 di Petrarca nella traduzione di Giuseppe Fracassetti*, ivi, pp. 91-106; ID., «Le leggi della buona critica». *Giuseppe Fracassetti su Rvf 53*, in c. s.; VERONICA BERNARDI, «La traduzione... come un ritratto». *La Posteritati di Fracassetti*, in *Tradurre Petrarca*, cit., pp. 77-90; VALENTINA ZIMARINO, *Giuseppe Fracassetti e il Petrarca latino. Il primo Libro delle cose memorabili*, Tesi di Letteratura e Filologia italiana, Laurea magistrale in Italianistica, Culture Letterarie Europee, Scienze Linguistiche, rel. Paola Vecchi Galli, correl. Francesca Florimbii, prima sessione a.a. 2016-2017; EAD., *De sui ipsius et multorum ignorantia e Rerum Memorandarum libri. Sulla prima e sull'ultima traduzione di Fracassetti*, in *Tradurre Petrarca*, cit., pp. 107-122. Mi permetto infine di segnalare i miei lavori su Fracassetti e il suo archivio: in particolare, oltre ai due saggi già citati, rinvio anche a FRANCESCA FLORIMBII, *De insigni obedientia et fide uxoria. Fracassetti e la novella di Griselda*, in *Per il Petrarca latino*, cit., pp. 373-394.

trattato *De sui ipsius et multorum ignorantia* di Petrarca e alle sue *Familiaries* e *Seniles*, mostrano l'avvio di un metodo filologico 'moderno', che si precisa e si rafforza nella condivisione delle difficoltà e delle scelte del traduttore. Un dialogo, dunque, fra libri e letterati: in una nuova *respublica litterarum* che mette in luce metodi o lacune dell'ancora aurorale filologia italiana, nelle date cruciali che segnano l'Unità del nostro Paese.¹³

Tre gli sfondi ricorrenti di queste lettere: la ricerca di fonti manoscritte e a stampa che trasmettano i testi latini di Petrarca; il reperimento di notizie storiche (con l'eventuale identificazione dei personaggi citati, spesso ignoti); la richiesta di consigli per la traduzione.

È un dato importante che Fracassetti intenda reperire e censire, delle epistole di Petrarca, tutte le testimonianze manoscritte e a stampa conservate, per fondare scientificamente le proprie edizioni. È il caso ad esempio della lettera di Bernardo Gatti, prefetto della Biblioteca Ambrosiana, del 19 febbraio 1859, che riferisce di un codice ambrosiano – forse l'attuale miscellaneo ms. B 116 sup. – testimone di alcune *Senili*, soddisfacendo così le richieste di Fracassetti:

Chiarissimo Signore, Le trasmetto i brani delle lettere del Petrarca, delle quali mi scrive solo desiderarne un saggio, e la descrizione del Codice a cui appartengono. Incomincio dalla lettera indiritta al Boccaccio, che è intitolata *Dell'Obbedienza e Fede Coniugale*, fatta volgere dal Boccaccio stesso. [...] Il Codice dove si trova la suaccennata epistola è una collezione di lettere di alcuni uomini più illustri del cinquecento a titolo, che servono da modello a chi vuol scrivere epistole. La scrittura del Codice non oltrepassa il secolo decimoquarto, di carattere semigotico, nitido, e senza molte abbreviature, pare un'avversario [sic] di chi professava insegnare umane lettere.

O ancora della lettera del 4 marzo 1860, spedita a Fracassetti dal direttore della Biblioteca Marciana, Giuseppe Valentinelli, nella quale compare la segnalazione dell'autografo padovano di Petrarca, l'attuale manoscritto del Seminario di Padova 357:

[...] La Biblioteca di quel Seminario [Seminario vescovile, Padova] possiede due egregi Codici sotto i numeri CCCLVII, CCCLVIII [...]. Il primo, prezioso autografo in foglio dell'anno 1370, contiene la prima lettera del libro XII delle *Senili* [...]. Il secondo contiene le lettere 15 e 16 delle *Senili*.¹⁴

Sono i segni di una curiosità filologica che accompagna la prima divulgazione scientifica delle lettere di Petrarca e che avrà lunga fortuna. Si reifica, secondo una vocazione *positivamente* filologica, la «ricostruzione

¹³ Tutte le lettere – qui trascritte dagli autografi – sono conservate nel Fondo Fracassetti della Biblioteca Spezioli di Fermo, nella cassetta *Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*, secondo l'ordine alfabetico dei corrispondenti, cui sono intitolati i singoli fascicoli.

¹⁴ A proposito di Gatti e Valentinelli mi permetto di rinviare a F. FLORIMBII, *Fra le carte di un traduttore*, cit., pp. 152 sgg.

oggettivamente documentata del testo»,¹⁵ idonea a sostenere, prima dell'avvento dello specialismo, le linee della lettura di Petrarca nel secondo Ottocento.¹⁶

È incessante il proposito di Fracassetti di sciogliere i nodi generati via via dalla lettura e dallo studio dei testi petrarcheschi; e l'archivio ne dà numerose testimonianze arricchendo il suo profilo di studioso, modesto nei tratti ma tenacissimo: comprendere sino in fondo parole e contesti attraverso lo spoglio di memorie manoscritte e libri rari, così da certificare anche bibliograficamente il testo trådito. Fra gli altri, concorrono alla sua ricerca lo studioso di araldica, nonché suo concittadino, Giovan Battista di Crollanza (1819-1892) e il bibliofilo veneziano Emanuele Antonio Cicogna (1789-1868). È ad esempio cruciale, nella lettera di Giovan Battista di Crollanza del 21 settembre 1857, lo scavo archivistico, nell'intento di trovare qualche riposta ai quesiti di Fracassetti sulla cavalleria in Terra Santa:

Gent. ssimo Sig. Avv.
Fano 21 7bre 1857

Abbenché affollato da mille impegni che debbo disbrigare prima della mia partenza per Roma, appena ricevuta la cara Sua del 18, mi son dato ogni cura per rinvenire fra i miei scartafacci e libri la notizia da Lei desiderata.

Io posseggo una doviziosa raccolta di memorie manoscritte da me estratta nelle biblioteche di Milano, Torino, Roma e Napoli sui costumi cavallereschi ed inoltre ò su questo soggetto molti libri rari, fra i quali il *Sainta-Palaya* che è il più ampio fonte della storia della Cavalleria, il *Fauchet*, *Honorat da Santa-Maria* (rarissimo), il *Giustiniano* ed altri. Or bene io li ò rovistati tutti per due giorni di seguito e non mi è stato possibile di rinvenire in essi e ne' miei manoscritti memoria alcuna rapporto alla Cavalleria che il Petrarca dice fosse conferita a' suoi tempi ai pellegrini che andavano in Terrasanta.

Il dubbio nasceva a Fracassetti dalla *Fam.* XXIII 11, con cui Petrarca tentava di distogliere l'amico (per noi ignoto) Giovanni da Bergamo dal proposito di armarsi cavaliere in Terra Santa, senza tuttavia indicare l'ordine

¹⁵ BRUNO BENTIVOGLI, *Il secondo Ottocento e la scuola storica*, in BRUNO BENTIVOGLI, PAOLA VECCHI GALLI, *Filologia italiana*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 27-32: 27.

¹⁶ È infatti a partire dal primo Novecento (in particolare, con l'inaugurazione dell'Edizione Nazionale delle Opere di Petrarca nel 1926) – e, da allora, per tutto il XX secolo – che la riflessione attorno alle opere latine di Petrarca costituirà, per dirla con Vincenzo Fera, «la spina dorsale della storia della filologia umanistica in Italia»: cfr. VINCENZO FERA, *La filologia umanistica in Italia nel secolo XX*, in *La filologia medievale e umanistica greca e latina nel secolo XX, Atti del Congresso Internazionale (Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche Università La Sapienza, 11-15 dicembre 1989)*, Roma, Dipartimento di Filologia greca e latina, Sezione bizantino-neoellenica, Università di Roma «La Sapienza», 1993, 2 voll., I vol., pp. 239-274: 250. Tuttavia già a Fracassetti dovette essere chiaro che il problema da affrontare, prima ancora di intraprendere il volgarizzamento del *corpus* epistolare petrarchesco, «era la conoscenza completa di quella produzione nella sua forma almeno ipoteticamente originale» (cfr. D. GOLDIN FOLENA, *Le Familiari e la filologia tra Otto e Novecento*, cit., p. 79).

coinvolto in questo arruolamento. Fra i testi consultati da Crollalanza le *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* di Jean-Baptiste de La Curne de Sainte-Palaye, le *Origines des Chevaliers, Armoiries e Héraux* di Claude Fauchet, le *Dissertations historiques et critiques sur la Chevalerie ancienne et moderne* di Honoré de Sainte Marie e persino le *Historie cronologiche della vera origine di tutti gl'Ordini Equestri, e Religioni cavalleresche* di Bernardo Giustiniano, ma nessuna risposta conclusiva.¹⁷ Benché Fracassetti riuscisse ugualmente a sciogliere il nodo senza il contributo di Crollalanza – individuando in quello citato da Petrarca l'Ordine del Santo Sepolcro – volle ugualmente riservare, nella sua edizione delle *Familiari*, alcune parole di gratitudine all'amico e consigliere:

Il prof. G. B. Crollalanza, che per la sua storia militare di Francia ebbe bisogno di far molti studi sull'antica cavalleria, mi favorì le sovraccennate notizie, e tratta dall'opera del P. Onorato Sainte Marie Carmelitano (*Dissertations historiques et critiques sur la Chevalerie ancienne et moderne [...]*), si compiacque mandarmi la descrizione delle cerimonie che si osservavano nel conferire quest'Ordine.¹⁸

A Emanuele Antonio Cicogna Fracassetti chiedeva invece lumi attorno agli 'averroisti' veneziani di cui Petrarca parla nel *De sui ipsius et multorum ignorantia*.¹⁹ È un passaggio importante, che testimonia il perfezionarsi di una ricerca storica decisiva, che troverà il suo compimento nelle pagine della sua traduzione (pp. 129 sgg.), con l'identificazione degli antagonisti del trattato. In questo come in altri campi l'indagine di Fracassetti, documentata dalle lettere d'archivio e dai volgarizzamenti, sarà alla base della moderna contestualizzazione storica delle opere latine di Petrarca.

Così rispondeva a Fracassetti Cicogna il 28 marzo del 1854:

Pregiatissimo Signore,
Rispondo alla gentilissima Sua del 21 marzo corrente, premettendo che mi piace assai la disposizione sua di tradurre il libro del Petrarca *de sui ipsius et multorum ignorantia*. E quanto a' richiesti nomi, le dico =

Leonardo Dandolo era figliuolo del doge Andrea, e nacque circa 1325. Fu più volte ambasciadore per la repubblica ad estere corti [...].

¹⁷ Si tratta, nell'ordine in cui compaiono nel testo della lettera, delle *Mémoires sur l'ancienne chevalerie [...]* di JEAN-BAPTISTE DE LA CURNE DE SAINTE-PALAYE (à Paris, chez Nic. Bonav. Duchesne, 1759, 12°, 2 voll.); delle *Origines des chevaliers, armoiries, et héraux [...]* par Claude Fauchet, à Paris, chez Ieremie Perier, 1600, 8°; delle *Dissertations historiques et critiques sur la chevalerie ancienne et moderne [...]* par le R. P. Honoré de Sainte-Marie, à Paris, chez Pierre-François Giffart, 1718, 4°; e del volume di BERNARDO GIUSTINIANO, *Historie cronologiche della vera origine di tutti gl'ordini equestri, e religioni cavalleresche [...]*, Venezia, presso Combi & LaNoù, 1672, 4°.

¹⁸ Dalla nota di Fracassetti alla *Fam.* XXIII 11, in *Delle cose familiari*, cit., vol. 5, pp. 52-53.

¹⁹ Cfr. la *Nota al testo* di ENRICO FENZI in FRANCESCO PETRARCA, *Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, a cura di Enrico Fenzi, Milano, Mursia, 1999, pp. 105-128: 105.

Guido da Bagnolo medico nativo di Reggio di Lombardia è citato dal Mazzuchelli (*Scrittori d'Italia* Vol. II Parte I. p. 64) il quale riporta l'epigrafe *Phisicus hic regis Cypri regnique salubre* ecc.

In questi e in casi simili la ricerca moderna diviene quindi 'metarchivistica': un archivio del presente che si alimenta di una ricerca d'archivio del passato.

La cerchia delle corrispondenze di Fracassetti riguarda anche l'ambito locale. Né mancano scambi di opinioni e idee sulla traduzione puntuale ora dell'una ora dell'altra lettera di Petrarca: esemplare in questo senso il contenuto delle missive del sacerdote fermano Antonio Donati, latinista esperto nonché autore di versi e prose in lingua italiana,²⁰ che chiosa i volgarizzamenti dell'amico: con annotazioni, tutte minutamente linguistiche, che sono il riflesso dell'antico purismo della Scuola classica 'romagnola e marchigiana'. «*Protesto* che tutte le minuzie che ho notato non sono che dubbi di scolare esposti a tanto maestro per sola mia istruzione e per ubbidienza a chi ha diritto di comandarmi», scriveva ad esempio a Fracassetti nella lettera del 12 ottobre del 1856, introducendo le sue note alla *Posteritati* («Comeché – Comeché ovvero Come che?», «rubesto – robusto?», «abborrii – le parrebbe bene sostituire a questo altro verbo, perché l'ha posto poco sopra?», «feci ogni mio possibile – ogni mio potere?»); a una delle lettere a Tommaso di Messina – la *Fam.* I 2 – («coloro che lo dileggiavano – non sarebbe qui il presente? se già non fosse che quel *reddam* chiegga l'imperfetto», «Dessi – parmi che s'abbia adire *deesi* cioè *si dee*», «Io rammento... – Questo periodo forse con qualche virgola verrà più chiaro»); alla quarta del primo libro delle *Familiari*, a Giovanni Colonna («Entrai Parigi – entrare alla maniera lat.[ina] usato attivam.[ente]? mi pare non molto usato. La Crusca registra soli pochi esempi di Poeti», «perlustrare – non è nella Crusca», «intermedii – ne dubito = luoghi frapposti – luoghi di mezzo, o meglio = luoghi mezzani o mezzi», «*raccorciate* le maniche in su dai gomiti – *rimboccate* le maniche in sui gomiti?»), e così via.

In certi casi, il rigore delle glosse può portare persino a correggere il latino di Petrarca, secondo il *iudicium* – un po' azzardato – del chiosatore. Così nella lettera di Donati del 26 febbraio 1857:

Libro VI

[...]

Lett. 3^a

in fine = del mormorar delle ninfe – non so io come c'entri quel ninfe; il latino è vero dice *nympharum*, ma che non sia *lympharum* (acque)? benché anche ninfe

²⁰ Si vedano a titolo di esempio: *O fiore d'ingegno e di virtù, oggi che novello sacerdote offri a Dio il primo olocausto, pubblicano questi tuoi versi e a te li consacrano i tuoi amici e colleghi nel Seminario fermano*, Fermo, Ciferri, 1851; *Vita del giovane marchese Girolamo Morici di Fermo, scritta dal prete Antonio Donati*, Fermo, Paccasassi, 1856. Su Antonio Donati mi sono soffermata in F. FLORIMBII, *Fra le carte di un traduttore*, cit., pp. 152 sgg.

per le Iddee delle acque, dette Naiadi si sogliono prendere talora e così sarà in questo luogo.

E *del mormorar delle acque* suona in effetti la traduzione della *Fam.* VI 3 nell'edizione di Fracassetti, che accolse quindi il suggerimento del concittadino (vol. II, p. 139), preceduta dal *lympharum murmure* della stampa latina (vol. I, p. 336). Viceversa, *nimpharum murmure* e *del mormorio delle ninfe* tornano nel testo critico Rossi-Bosco e nella moderna traduzione di Ugo Dotti.²¹

D'altra parte, la fama di studioso attento assicura a Fracassetti anche la mediazione editoriale del sacerdote e professore Giulio Cesare Parolari (1808-1868), napoletano di nascita ma veneziano di adozione, che si spese con l'editore Grimaldo di Venezia per la pubblicazione della sua prima traduzione petrarchesca (quella del *De sui ipsius et multorum ignorantia*). Sono eloquenti, a tal proposito, alcune righe della lettera che Parolari invia a Fracassetti il 18 aprile 1858:

Egregio Sig. Avvocato,
Zelarino il 18 aprile 1858

Finalmente lo stampatore Grimaldo di Venezia mi ha mandato le bozze ch'io mi diedi tosto a correggere. [...]. Ma il volume riesce di poca mole, e il tipografo a crescerlo vorrebbe qualche altra cosa. Ond'io penserei ch'Ella farebbe assai bene nell'inviarmi cinque, sei, dieci lettere, quali più a Lei pare sono opportune. E queste sarebbero come un saggio delle altre tutte che stamperà il Le Monnier.

E la prego a non giudicarmi freddo o sbadato a servirlo, poiché questi stampatori sono tutti d'una risma.²²

E in effetti la stampa della traduzione fu corredata di tre lettere di Petrarca a Boccaccio – le *Sen.* I 5; II 1 e XV 8 – più avanti confluite con modifiche formali di scarso rilievo e alcuni approfondimenti nelle note di commento, nell'edizione completa delle lettere di Petrarca 'della vecchiaia'.²³

In una direzione tutta culturale, ma pur sempre motivata dalla notorietà che Fracassetti aveva ormai acquisito, vanno invece lette alcune righe dello studioso francese Alfred Mézières (1826-1915), ricavate dalla lettera del 14 agosto 1868:

²¹ FRANCESCO PETRARCA, *Le familiari*, testo critico di Vittorio Rossi e Umberto Bosco, traduzione e cura di Ugo Dotti, collaborazione di Felicita Audisio, II, Torino, Aragno, 2007, pp. 840-841.

²² Per un approfondimento del legame fra Parolari e Fracassetti, F. FLORIMBII, *Fra le carte di un traduttore*, cit., pp. 154 sgg.

²³ *Della propria ed altrui ignoranza. Trattato di Francesco Petrarca con tre lettere dello stesso a Giovanni Boccaccio*, cit. Nell'edizione delle *Senili* (*Lettere senili di Francesco Petrarca, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti*, cit.) le prime due lettere sono pubblicate alle pp. 32-52; 69-97 del I vol. mentre alle pp. 430-432 del II vol. la terza.

Je vous remercie infiniment de le continuer en publiant les lettres de la vieillesse de Petrarque, et je vous remercie tante particulièrement de la face trop flatteuse qui vous me faite dans la prèface qui vous m'avez envoiée et qui me touche profondément. Nous avons entre nous, Monsieur, un liaison indissoluble, celui d'une commune admiration pour un grand esprit et pour la votre langue qu'il a parlee!

Nous ne serons pas, je l'espère, les derniers des *Petrarquistes*. Mais nous aurons apporté [...] notre pierre au monument et les amis de Petrarque dans l'avenir ne sèpararont pas nos noms.

La lettera, successiva allo studio petrarchesco *d'après de nouveaux documents* di Mézières²⁴, che attingeva a piene mani ai volgarizzamenti di Fracassetti (garantendogli in tal modo una notorietà europea),²⁵ rinvia indirettamente alla prefazione del primo volume delle *Senili*, pubblicato però solo l'anno successivo: a testimoniare l'invio anticipato allo studioso francese di queste pagine. Questo l'elogio che gli tributò a stampa Fracassetti:

Nel breve intervallo che corse fra quella prima e questa edizione [*Familiari e Senili*] mi fu motivo a compiacermi del mio lavoro il vedere pubblicato in Francia il bellissimo libro del sig. Mezières intorno al Petrarca. Questo chiarissimo professore di letteratura straniera a Parigi, presane occasione dalla pubblicazione per me fatta delle prime parti dell'epistolario, tutte raccolte ed espose in ordine nuovo le notizie che del Cantore di Laura trovansi sparse per mille opere. E sapientemente su quelle esercitando le forze di una critica sottile, e di una filosofica investigazione descrisse del famoso poeta le abitudini, ne analizzò le passioni, ne giudicò le opere, ne dipinse il carattere e la natura con sì veri colori, che a chiunque lesse quel libro pare di aver conosciuto di persona il Petrarca, di aver conversato con lui, e di essere entrato a parte de' suoi più riposti pensieri. Accenna egli alle diverse controversie agitate dagli eruditi, vuoi sui casi della vita, vuoi sulla interpretazione di alcuna delle poesie o degli altri componimenti di mess. Francesco; e sebbene qualche rara volta egli dissenta da me, vidi con piacere che quasi sempre egli adotta e fa sue le mie conclusioni. Perché mi allieta il pensare che le mie fatiche abbiano fruttato la bellissima opera del letterato francese, e mi stimerei fortunato se potessi sperare che dalla pubblicazione di questo volgarizzamento delle *Senili* il ch. sig. Mezières traesse argomento ad ampliare il suo stupendo lavoro.²⁶

Il giudizio, lì indubbiamente positivo, doveva in realtà celare qualche risentimento se in una lettera inviata al triestino Attilio Hortis (1850-1926) il

²⁴ L'accenno a testo è a una parte del titolo del volume di ALFRED MÉZIÈRES, *Pétrarque. Étude d'après de nouveaux documents*, Paris, Didier et Cie, 1868.

²⁵ Mézières non fu il solo lettore straniero ad apprezzare le edizioni di Fracassetti e a servirsene a più riprese. È infatti almeno un'altra la voce che ne testimonia la diffusione europea: mi riferisco allo studioso berlinese Ludwig Geiger (1848-1919), di cui Paola Vecchi Galli ha rintracciato una lettera nell'archivio fermano, che esprime tutta la stima del giovane «nei confronti di un dotto venerando» (cfr. P. VECCHI GALLI, «...il più profondo conoscitore del Petrarca a' nostri giorni», cit., p. 567).

²⁶ GIUSEPPE FRACASSETTI, *Prefazione alle Lettere senili di Francesco Petrarca, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti*, cit., I, pp. 1-4: 1-2.

19 giugno del 1874, per ringraziarlo del dono dei suoi *Scritti inediti* – vale a dire circa sei anni dopo l'uscita del volume francese – Fracassetti non esitò a sottolineare come Mezières si fosse appropriato delle sue acquisizioni senza mai nominarlo.²⁷

È invece meno viziato da ombre il legame epistolare instauratosi appunto fra Hortis e Fracassetti. La sincera confidenza di Fracassetti era infatti adeguatamente corrisposta dall'ammirazione, giovanile ma non ingenua, di Hortis: la profonda gratitudine e la devozione del discepolo – «se Ella di tal discepolo si degna», come Hortis specificava nella missiva del 18 agosto 1874 – di cui erano intrise le lettere indirizzate a un «così autorevole e così amato maestro», erano in effetti corroborate dai costanti riconoscimenti, disseminati nel suo volume, per l'*insigne Petrarcofilo*, che grazie alla sua *bella versione* dell'epistolario petrarchesco aveva fatto *opera gloriosa a se stesso* e acquisito *il diritto alla gratitudine degli studiosi*.²⁸

Se è vero che l'indagine 'meta-archivistica', rifluendo verso altri archivi e altre raccolte, rompe di necessità i limiti cronologici dell'Archivio Fracassetti, una così fitta rete di estimatori e corrispondenti ne infrange i confini spaziali, creando più di un varco verso l'esterno. Penso ad esempio alla necessità di estendere la ricerca dall'Archivio Fracassetti di Fermo al Fondo Attilio Hortis conservato presso l'omonima biblioteca di Trieste, già ampiamente indagato da Roberto Norbedo;²⁹ o al Fondo Cicogna della biblioteca del Museo Correr di Venezia, sul quale si è di recente soffermata Isabella Collavizza,³⁰ o ancora al Fondo Le Monnier della Biblioteca

²⁷ Rinvio ancora una volta allo studio di Paola Vecchi Galli appena ricordato. Il riferimento a testo è al volume *Scritti inediti di Francesco Petrarca*, pubblicati ed illustrati da Attilio Hortis, Trieste, Tipografia del Lloyd Austro-Ungarico, 1874.

²⁸ Cito da P. VECCHI GALLI, «...il più profondo conoscitore del Petrarca a' nostri giorni», cit., dove la lettera è pubblicata interamente (pp. 563-565) e a cui si rinvia per i relativi approfondimenti.

²⁹ ROBERTO NORBEDO, *Intorno agli Scritti inediti di Francesco Petrarca di Attilio Hortis (1874). Lettere e letture critiche* (A. Aleari, G. Carducci, G. Fracassetti, A. Mussafia), «Studi petrarcheschi», XXVII, 2014, pp. 239-272; ID., *Attilio Hortis e Boccaccio. Appunti dal "Carteggio" inedito (con tre lettere di Oscar Hecker)*, in Giovanni Boccaccio. *Tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*, a cura di Antonio Ferracin e Matteo Venier, Udine, Forum, 2014, pp. 549-568; ID., *Materiali per la storiografia letteraria intorno alla corrispondenza Mussafia-Hortis*, in *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo, Atti del XVIII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014)*, a cura di Guido Baldassarri, Valeria di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, ADI editore, 2016, 6 pp., online alla pagina <www.italianisti.it>, ultima cons.: 19.06.2020; ID., *Boccaccio e Guarino fra Trieste e San Daniele del Friuli. Lettere di Sabbadini ad Attilio Hortis (e appunti sulla corrispondenza con Attilio Narducci)*, in *La filologia classica e umanistica di Remigio Sabbadini*, a cura di Fabio Stok e Paola Tomè, Pisa, Edizioni ETS, 2016, pp. 105-121. Sui contatti Fracassetti-Hortis si vedano poi, ancora una volta, le pagine di P. VECCHI GALLI, «...il più profondo conoscitore del Petrarca a' nostri giorni»: *Attilio Hortis (e Ludwig Geiger) a Giuseppe Fracassetti*, cit.

³⁰ I risultati dell'indagine, orientata prevalentemente in direzione storico-artistica, sono confluiti in ISABELLA COLLAVIZZA, *Dall'epistolario di Emmanuele Antonio Cicogna. Erudito, collezionista e conoscitore d'arte nella Venezia dell'Ottocento*, Udine, Forum, 2017.

Nazionale Centrale di Firenze - esplorato da Paola Vecchi Galli appunto in rapporto a Fracassetti -;³¹ ma penso anche all'esigenza di interrogare certe imponenti collezioni miscellanee, come la notissima Autografoteca Campori della Biblioteca Estense Universitaria di Modena, che, fra le oltre centomila carte di personaggi illustri vissuti fra XV e XIX secolo, conserva ben 151 fogli autografi di Fracassetti - per la maggior parte lettere, ma anche alcune poesie ed epitaffi - tutti inediti.

Insomma, in una storia del Fondo Fracassetti che è quasi tutta ancora da fare, si profila l'immagine di un archivio 'diffuso', vale a dire di un archivio in grado di originarne altri: un archivio che, come annotava Foucault, «rifiuta di riportare i fenomeni ad un unico centro, ad un'unica visione del mondo, ma che *dovrebbe invece mostrare tutto lo spazio di una dispersione*».³²

E del resto - tornando di nuovo a Maria Corti - un fondo «con le sue quotidiane pulsazioni, con il ramificarsi per cui ogni ramo ne genererà altri sembra provare non esserci bene che non si proietti nel dopo-presente»,³³ rinnovando quella iniziale vertigine che forse, alla fine dei conti, non desideriamo del tutto dominare.



³¹ Cfr. P. VECCHI GALLI, «Questa faccenda delle lettere del Petrarca». *Fracassetti (Petrarca) e Le Monnier: frammenti di un epistolario*, cit., pp. 353 sgg.

³² MICHEL FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, trad. it. di Giovanni Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1994, p. 15.

³³ M. CORTI, *Ombre dal Fondo*, cit., p. 9.

VALENTINA ZIMARINO*

*Indagini d'archivio.
Fracassetti e Valentinelli sulle epistole di Petrarca*

ABSTRACT

This essay will deepen the figure of Giuseppe Fracassetti (1802-1883), a lawyer, historian and scholar from Fermo who published and translated Latin Letters of Petrarca (and more), and his archive at the Biblioteca Spezioli in Fermo, through the study of unpublished correspondence with Giuseppe Valentinelli, who was prefect of Biblioteca Marciana in Venezia and his precious interlocutor in the studies of Petrarch manuscripts.

KEYWORDS: Giuseppe Fracassetti; Archive; Correspondence; Francesco Petrarca; Giuseppe Valentinelli.

Il presente intervento intende approfondire la figura di Giuseppe Fracassetti (1802-1883), giurista, storico e letterato di Fermo, editore e traduttore dell'Epistolario di Petrarca (e non solo), e il suo Archivio custodito presso la Biblioteca Spezioli di Fermo, attraverso lo studio del carteggio, pressoché inedito, con Giuseppe Valentinelli (1805-1874), prefetto della Biblioteca Marciana di Venezia e suo prezioso interlocutore nello studio dei codici petrarcheschi.

PAROLE CHIAVE: Giuseppe Fracassetti; Archivio; Carteggio; Francesco Petrarca; Giuseppe Valentinelli.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11679>

giuseppe Fracassetti (1802-1883), avvocato fermano e studioso poliedrico, celebre fra i letterati dell'Ottocento per le sue edizioni e traduzioni petrarchesche,¹ intessé legami epistolari con numerosi

* Università di Bologna; valentina.zimarino2@unibo.it

Abbreviazioni: BCRS: Biblioteca Civica Romolo Spezioli, Fermo; BNM: Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

¹ Per ogni riferimento alla figura di Giuseppe Fracassetti rimando anzitutto a *Giuseppe Fracassetti, un protagonista nella cultura dell'Ottocento*, a cura di Carlo Verducci, Fermo, Andrea Livi Editore, 2009 e alla voce di GUIDO FAGIOLI VERCELLONE, Fracassetti, Giuseppe, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIX, 1997, pp. 535-557. Per tutti gli studi condotti sulle traduzioni delle opere latine di Petrarca di Giuseppe Fracassetti si rinvia a: DANIELA GOLDIN FOLENA, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985; EAD., *Le Familiari e la filologia tra 'Ottocento e Novecento*, in *Convegno sul tema La Filologia Petrarchesca nell'800 e '900*, Roma, 11-12 maggio 2004, Roma, Bardi, 2006, pp. 73-88; EAD., *Le traduzioni delle Familiari del Petrarca*, in *Premio «Città di Monselice» per la traduzione letteraria e scientifica*, 34-35 (2005), a cura di Gianfelice Peron, Padova, Il Poligrafo, 2007, pp. 113-122. Sul *Fondo Fracassetti* si vedano invece: *Onoranze funebri all'Avv. Cav. Comm. G. Fracassetti di Fermo con aggiunte bibliografiche e notizie varie*, a cura di Filippo Raffaelli, Fermo, Stabilimento tipografico Bacher, 1883; LUIGI MARTELLINI, *Per una interpretazione delle canzoni Spirto gentil e Italia mia in alcune lettere inedite di Alessandro D'Ancona (1874-1876)*, estratto del «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLV, 1978, 490, pp. 231-244; ID.,

eruditi del suo tempo, studiosi a vario titolo dell'opera latina di Petrarca. Fra tutti, ci dedicheremo qui a Giuseppe Valentinelli (1805-1874),² già professore di Filosofia e bibliotecario nel Seminario di Belluno sino al 1835, poi in quello di Padova sino al 1841 e infine Direttore della Biblioteca Marciana di Venezia dal 1846 alla morte, che dialogò con Fracassetti intorno all'epistolario petrarchesco per quasi un decennio.

Il carteggio fra i due studiosi è testimoniato da ventuno lettere, che si collocano fra il gennaio 1856 – anno in cui la corrispondenza è più fitta – e l'ottobre 1866. Delle ventuno lettere consultate, dodici sono di Valentinelli e si conservano nel Fondo Fracassetti della Biblioteca Civica Romolo Spezioli di Fermo (cassetta *Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*, fascicolo *Valentinelli*);³ mentre le restanti nove (otto integre più una lacunosa), di Fracassetti, sono consultabili nel Fondo Carteggio Italiani, sezione *Grammatici, filologi ed epistolografi*, della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.⁴ Lo scambio epistolare si ricostruisce in modo parziale solo nel primo anno, il 1856, in cui siamo in grado di individuare tre missive di Fracassetti, fra cui il frammento senza data, e almeno due responsive di Valentinelli, diversamente da quanto capita per gli anni successivi, quando dopo una pausa di tre anni, i contatti fra i due studiosi riprendono nel 1859, con un ritmo apparentemente meno costante, e perdurano fino al 1866.

Lettere inedite di Pico Luri di Vassano a Giuseppe Fracassetti (1874-1881), «Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura», XLVII, 1973, pp. 135-151; FRANCESCA FLORIMBII, *De insigni obedientia et fide uxoria: Fracassetti e la novella di Griselda*, in *Per il Petrarca latino. Opere e traduzioni nel tempo. Atti del Convegno Internazionale di Siena (6-8 aprile 2016)*, a cura di Natascia Tonelli e Alessia Valenti, Roma-Padova, Antenore, 2018, pp. 373-394; EAD., *Fra le carte di un traduttore. Petrarca e le Senili di Giuseppe Fracassetti*, «Per Leggere. I generi della lettura», XXIX, 2015, pp. 151-166; EAD., *Il Fondo Fracassetti tra editi e inedita. Appunti sui Libri delle cose memorabili di Francesco Petrarca*, «Petrarchesca. Rivista internazionale», V, 2017, pp. 153-159; PAOLA VECCHI GALLI, «Questa faccenda delle lettere di Petrarca» Fracassetti (*Petrarca*) e *Le Monnier: frammenti di un epistolario*, in *Per il Petrarca latino. Opere e traduzioni nel tempo*, cit., pp. 351-371 e VALENTINA ZIMARINO, *De sui ipsius et multorum ignorantia e Rerum memorandarum libri. Sulla prima e sull'ultima traduzione di Fracassetti*, in *Tradurre Petrarca*, a cura di Francesca Florimbii e Andrea Severi, Bologna, Edizioni Aspasia, 2018, pp. 107-122. Infine, per ulteriori approfondimenti, rinvio al saggio di Francesca Florimbii nel presente volume (cfr. FRANCESCA FLORIMBII, *Dialoghi fra letterati. La filologia nei carteggi di Giuseppe Fracassetti*, pp. 34-46: 35-56, nota 5.

² Sulla figura di Giuseppe Valentinelli si veda la voce di FLAVIA DE VITT, Valentinelli, Giuseppe, in *Nuovo Liruti. Dizionario Biografico dei Friulani, III: L'età contemporanea*, a cura di Cesare Scalon, Claudio Griggio, Giuseppe Bergamini, Udine, Forum Editore, 2011, <<http://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/valentinelli-giuseppe/>>, ultima cons: 22.06.2020.

³ BCRS, *Fondo Fracassetti, Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*, fasc. *Valentinelli*, 1856-1865.

⁴ BNM, *Fondo Carteggio Italiani, Grammatici*, IT. X, 463-12162, 1856-1866.

Da Fracassetti a Valentinelli
(BNM, *Fondo Carteggio Italiani, Grammatici*,
IT. X, 463-12162, 1856-1866)

Da Valentinelli a Fracassetti
(BCRS, *Fondo Fracassetti, Carteggio relativo
ai miei lavori sul Petrarca*, fascicolo
Valentinelli, 1856-1865)

	27 gennaio 1856
2 febbraio 1856	8 febbraio 1856
14 febbraio 1856	
frammento s.d. [ma <i>post</i> 14 febbraio 1856 - <i>ante</i> 20 febbraio 1856]	
	20 febbraio 1856
24 marzo 1856	3 marzo 1856
29 maggio 1856	
	26 giugno 1856
	10 ottobre 1856
	29 ottobre 1856
	13 novembre 1856
s.d. [ma <i>post</i> 1859]	
	4 marzo 1860
	20 marzo 1860
	21 novembre 1863
	17 novembre 1865
17 febbraio 1865	
7 novembre 1865	
20 ottobre 1866	

Se nel 1856 il carteggio documenta lo scambio fra i due studiosi attorno ai codici testimoni dell'epistolario petrarchesco, dal 1860 in poi si sposta su altri temi, come la stampa dei volumi delle *Familiars* di Petrarca,⁵ il rapporto con l'editore Le Monnier e le preghiere di Fracassetti al direttore della Marciana di recapitare ad altri eruditi veneti le copie della sua edizione *De rebus familiaribus et Variarum*.⁶

La corrispondenza potrebbe essere quindi suddivisa in due momenti: il primo che copre l'intero anno 1856 e si compone, come abbiamo detto, di dodici lettere - otto di Valentinelli, quattro di Fracassetti -; il secondo, meno significativo per questo studio, che parte verosimilmente fra il 1859 e il 1860 e si conclude almeno sei anni dopo, testimoniato da otto lettere equamente distribuite fra i due corrispondenti.

⁵ Ci si riferisce all'impresa editoriale FRANCISCI PETRARCHAE *Epistolae De Rebus Familiaribus et Variarum tum quae adhuc tum quae nondum editae, Familiarium scilicet libri XXIV, Variarum liber unicus nunc primum integri et ad fidem codicum optimorum vulgati studio et cura Iosephi Fracassetti*, Florentiae, Le Monnier, 1859-1863, 3 voll.

⁶ Cfr. Ivi. Per un approfondimento sul rapporto tra Fracassetti e l'editore Le Monnier si rinvia a: PAOLA VECCHI GALLI, «Questa faccenda delle lettere del Petrarca» *Fracassetti (Petrarca) e Le Monnier*, cit. Sulla corrispondenza di argomento petrarchesco tra Fracassetti e Valentinelli si è espressa per prima F. FLORIMBII, *Fra le carte di un traduttore*, cit.

Nel 1856 Fracassetti sta traducendo speditamente le *Familiars* di Petrarca,⁷ come scrive nella lettera inviata a Valentinelli il 2 febbraio 1856:

Non tutto l'Epistolario del Petrarca (almeno per ora) ma solo le *Familiars* e le *Varie* mi posi in animo di tradurre e d'illustrare con copiose note, il cui volume mi va tutto il giorno crescendo sotto la penna, perché poco sta dall'adeguare quello del testo. Ma delle *Familiars* vorrei dare tutta la collezione composta com'Ella ben sa di XXIV Libri.⁸

La conferma viene del resto da una nota autografa del traduttore (recentemente riconosciuta da me e dalla dottoressa Roberta Tranquilli durante un'ispezione del fondo fermano) apposta in calce alla traduzione manoscritta delle lettere *Varie* di Petrarca, in cui Fracassetti scrive: «Compierei la traduzione delle *Familiars* e delle *Varie*, e tutte le Note il 26 marzo 1857. L'aveva cominciata nella State del 1854».⁹ Mentre è dall'aprile 1859 che Fracassetti cominciò a dedicarsi alla traduzione delle *Seniles* secondo quanto riporta un'annotazione apposta sull'ultima carta autografa della *Senile* XVII 3 «Cominciai la traduz[ion]e delle *Senili* il 1° Aprile 1859 e la compii il 26 Novembre dell'anno stesso».¹⁰ Eppure già nel 1858 alcune lettere 'della vecchiaia' dovevano essere state tradotte, visto che l'edizione veneziana del *De sui ipsius et multorum ignorantia* di Petrarca apparsa in quell'anno nella traduzione di Fracassetti (*Della propria e altrui ignoranza*),¹¹ conteneva tre delle *Senili* di Petrarca a Boccaccio, qui 'volgarizzate' per la prima volta.

In quegli anni di fitto lavoro diviene quindi fondamentale per Fracassetti avvalersi dei codici testimoni dell'epistolario petrarchesco, al fine di arrivare a una *restitutio textus* scientificamente accettabile, anzitutto di *Familiars* e *Variae* – pubblicate in tre volumi in lingua latina fra il 1859 e il 1862 e, di seguito, in italiano nei cinque volumi apparsi a stampa fra il 1863 e il 1869¹² – e poi delle *Seniles*, edite in due volumi e solo in traduzione, fra il 1869 e il 1870.

Per la triplice impresa fu quindi indispensabile l'aiuto di Valentinelli, che appunto in quegli anni stava allestendo il catalogo dei *Codici manoscritti d'opere di Francesco Petrarca od a lui riferentisi posseduti dalla Biblioteca Marciana di Venezia...* (pubblicato solo nel 1874 in occasione del V centenario

⁷ Cfr. *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro, lettere varie libro unico, ora per la prima volta raccolte, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti*, Firenze, Le Monnier, 1863-1867, 5 voll.

⁸ BNM, Fondo Carteggio Italiani, Grammatici, II. X, 463-12162, 2 febbraio 1856, c. 1r.

⁹ BCRS, Fondo Fracassetti, Petrarca: le *Varie* e *Indice*, fasc. *Le Varie disposte per ordine alfabetico*, c. 304r.

¹⁰ BCRS, Fondo Fracassetti, *Senili*, cassetta 3, c. 32v.

¹¹ Lo apprendiamo dal saggio di F. FLORIMBII, *Dialoghi fra letterati*, cit., p. 43.

¹² Per la pubblicazione delle lettere *Familiars* e *Variae* di Petrarca ci si riferisce alle già citate edizioni F. PETRARCHAE *Epistolae De Rebus Familiaribus et Variae*, cit., alla versione italiana di *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro*, cit.

dalla morte di Francesco Petrarca) e che era dunque il più adatto a fornire a Fracassetti notizie dettagliate sui manoscritti veneziani (e non solo).¹³

Il primo dato, forse il più rilevante, che emerge dallo studio di queste lettere è rappresentato dalla notizia di un codice autografo di Francesco Petrarca, l'attuale codice del Seminario di Padova 357,¹⁴ contenente la lettera a Giovanni Dondi (*Epistola ad Iohannem de Dondis de Horologio, Seniles, XII 1*) del 1370.¹⁵ Nella missiva di Valentinelli del 27 gennaio 1856 leggiamo infatti l'esplicito riferimento all'autografo petrarchesco e, nel contempo, alla risposta di Giovanni Dondi trasmessa dal codice Marciano Lat. XIV 223 (=4340):

La lettera di Francesco Petrarca a Giovanni Dondi, stesa in pergamena dallo stesso Petrarca, che si conserva nella Biblioteca del Seminario di Padova, fu pubblicata dai Professori di quel Seminario per occasione dell'ingresso al Vescovato di Padova di Mons.r Francesco Scipione Dondi Dall'Orologio = *Francisci Petrarcae epistola quae inter editas est prima XII libri Senilium ex autographo adnotat. et variant lectionibus locupletata* - Patavii, Typis Seminarii, 1808, da 4. Alla lettera p. 13-33, [...], succede la risposta del Dondi p. 35-49, inedita, tolta da un Codice simile mss. coevo della Marciana. Con: *Debui, nec ignoro, ingeniosissime hominum, ad Epistolam tuam rescripsisse maturius, quod et proposueram quidem* - Non è a tacersi, a scanso d'equivoci, che mentre la stampata anticamente comincia: *Obtulistis mihi materiam iocundi in malis*, l'autografo si fa prendere in periodo: *erat urbanum, fateor, hanc rescribere, sed fragilitas* (almeno così penso, non avendo sott'occhio l'originale).¹⁶

Stando alla stampa del 1808, l'esordio dell'autografo petrarchesco doveva recitare: «erat urbanum, fateor, hanc rescribere, sed fragilitas et occupatio

¹³ Cfr. GIUSEPPE VALENTINELLI, *Codici manoscritti d'opere di Francesco Petrarca od a lui riferentisi posseduti dalla Biblioteca Marciana di Venezia ed illustrati dall'Ab. Giuseppe Valentinelli, Prefetto della Biblioteca medesima*, Venezia, Reale Tipografia di Giovanni Cecchini, 1874, anche in *Internet Archive*, <<https://archive.org/details/codicimanscrit00marcgoog/page/n57>>, ultima cons.: 29.3.2020.

¹⁴ Notizia a cui ha già accennato F. FLORIMBII, *Dialoghi fra letterati*, cit., p. 39.

¹⁵ Il codice è conservato presso la Biblioteca Vescovile del Seminario di Padova con la segnatura Pd BS CCCLVII (ff. 1r-2v); una riproduzione è disponibile sul sito della Biblioteca conservatrice all'indirizzo <<http://www.bibliotecaseminariopda.it/fondi-speciali/cimeli-e-curiosita/>>, ultima cons.: 28.3.2020. Questa lettera dedicata a Giovanni Dondi testimoniata dall'autografo padovano 357 (secondo il catalogo *I manoscritti della Biblioteca del Seminario vescovile di Padova*, Venezia, Regione del Veneto; Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 1998, pp. 73-74) era originariamente parte dell'attuale Codice 358 posseduto, nei primi anni dell'Ottocento, dal vescovo Francesco Scipione Dondi dall'Orologio, che nel 1801 lo donò alla biblioteca padovana. Con questa donazione, si arrivò secondo Valentinelli (G. VALENTINELLI, *Codici manoscritti d'opere di Francesco Petrarca od a lui riferentisi*, cit., p. 51) alla pubblicazione della lettera autografa di Petrarca insieme alla risposta di Giovanni Dondi (*Lettere tre di Giovanni Dondi dall'Orologio a Francesco Petrarca e al medico Giovanni dall'Aquila*), da parte dei professori padovani nel 1808 (cfr. FRANCISCI PETRARCHAE *epistola quae inter editas est prima XII libri senilium, ex autographo annotationibus et variantibus lectionibus locupletata*, Patavii, typis Seminarii, 1808, 4°).

¹⁶ BCRS, *Fondo Fracassetti, Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*, fasc. Valentinelli, 27 gennaio 1856, c. 112r.

et muscarum tedia excusent. Tu additiones et lituras quasi signa familiaritatis accipies et quicquid aut in scriptura vitii erit, aut in stilo, boni consules et in meliorem omnia partem trahes non sum dubius». Valentinelli vi si affidò, rilevando tuttavia, «a scanso d'equivoci»,¹⁷ la divergenza fra l'antica tradizione a stampa e il testo dell'originale secondo la trascrizione del gruppo padovano. E in effetti, così si apriva l'autografo del Seminario. Nondimeno, il passo in questione altro non era se non un poscritto collocato da Petrarca, per mancanza di spazio, nel margine alto della carta,¹⁸ della cui vera natura non si accorsero i professori di Padova, che lo scambiarono appunto con un cominciamento.¹⁹

Queste poche righe, assenti nelle cinquecentine che il traduttore dichiarò di aver utilizzato per il suo volgarizzamento delle *Senili* nella *Prefazione* all'edizione del 1869²⁰ – vale a dire la stampa veneziana del 1503 e le due edizioni basileensi del 1554 e 1581²¹ – non furono pertanto prese in considerazione da Fracassetti, che, cogliendo forse il dubbio dell'amico, rimase fedele al testo tramandato dalle stampe antiche. E vale a questo punto la pena notare come anche le moderne curatrici delle *Senili*, Monica Berté e Silvia Rizzo,²² non scelgono di accompagnare il testo della lettera con il poscritto – proprio come Fracassetti – limitandosi ad accoglierlo in apparato.

D'altra parte, almeno in un primo momento, Fracassetti non ritenne idoneo segnalare, nel suo censimento generale dei manoscritti (accolto nei *Prolegomena* alle *Familiare*s del 1859),²³ l'originale petrarchesco su cui era stata esemplata l'edizione del 1808 (e cioè, lo ripetiamo, il manoscritto del Seminario 357), come pure nelle copiose note poste in calce alle lettere; viceversa, scelse di farlo negli *Addenda et corrigenda* dell'edizione latina delle *Familiari* apparsa nel 1862 (vol. II),²⁴ nella sua *Prefazione* all'edizione italiana dell'anno successivo (p. 38)²⁵ e nella nota in calce alla trascrizione della *Senile* nella stampa del 1869 (p. 268).²⁶ Questo ritardo nella segnalazione

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Epistole autografe*, introduzione trascrizione e riproduzione a cura di Armando Petrucci, Padova, Antenore, 1968, pp. 6 e 40-51 e tavv. XVII-XX.

¹⁹ F. PETRARCHAE *epistola quae inter editas est prima XII libri senilium*, cit., p. 13.

²⁰ Cfr. *Prefazione*, in *Lettere senili di Francesco Petrarca, volgarizzate e dichiarate con note da G. Fracassetti*, I, Firenze, Le Monnier, 1869, p. 2.

²¹ Cfr. in ordine cronologico: *Librorum Francisci Petrarche impressorum annotatio. Vita Petrarche edita per Hieronymum Squarzaficum Alexandrinum [...]*, Venetiis, per Simonem Papiensem dictum Biuilaquam, 1503, in-fol.; FRANCISCI PETRARCHÆ Florentini, *philosophi, oratoris et poetæ clarissimi [...]. Opera quae extant omnia [...]*, Basileae, excudebat Henrichus Petri, 1554, in-fol.; FRANCISCI PETRARCHAE Florentini, *philosophi, oratoris et poetæ clarissimi [...]. Opera quae extant omnia [...]*, Basileae, per Sebastianum Henricpetri, 1581, in-fol.

²² Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Res Seniles. Libri I-XVII*, a cura di Silvia Rizzo, con la collaborazione di Monica Berté, Firenze, Le Lettere, 2006-2019, 5 voll.

²³ *Prolegomena*, in F. PETRARCHAE *Epistolae De Rebus Familiaribus et Variæ*, cit., pp. I-XXVII.

²⁴ F. PETRARCHAE *Epistolae De Rebus Familiaribus et Variæ*, cit., II, p. 576.

²⁵ *Lettere di Francesco Petrarca*, cit., I, p. 38.

²⁶ *Lettere senili di Francesco Petrarca*, cit., II, p. 268.

dell'autografo petrarchesco fu così spiegato da Fracassetti: «Cercai inutilmente di vedere quel libro [l'edizione del 1808 che riproduce la lettera autografa di Petrarca], di cui mi sarei certamente giovato a correggere diversi passi, che per la scorrezione delle antiche stampe riescono intralciati ed oscuri». ²⁷ Sembra quindi verosimile che Fracassetti, ricevuta da Valentinelli la notizia dell'esistenza dell'autografo petrarchesco e della sua riproduzione del 1808, abbia cercato di procurarsi l'uno o l'altra, per effettuare una *collatio* sistematica dei passi dubbi, senza però riuscirci e che si sia deciso solo in un secondo momento a segnalare la presenza di questo codice (nonché a illustrare ai suoi lettori l'intento filologico originale e il successivo fallimento) tanto attraverso l'aggiunta del codice nel suo censimento dei testimoni dell'epistolario petrarchesco, quanto nella lunga nota posta in calce alla *Senile*. ²⁸

E si apre così una nuova questione sul metodo di lavoro di Fracassetti. Il traduttore, infatti, pur affidandosi alle stampe antiche nella ricostruzione delle *Senili*, mette in discussione in diverse occasioni la correttezza testuale delle cinquecentine, il più delle volte riuscendo a emendare le sue fonti attraverso il confronto con alcuni dei codici reperiti (o, viceversa, approdando per congettura a una lezione più corretta).

Per Fracassetti inizia quindi, con l'epistolario petrarchesco, uno studio puntuale dei testimoni, mirato a verificare l'attendibilità delle stampe antiche, ora diffusamente citate. Si solleva così il problema delle fonti, con cui Fracassetti continuerà a confrontarsi sino all'ultima delle sue traduzioni, vale a dire il volgarizzamento inedito dei *Rerum memorandarum libri* del 1860, per il quale proporrà (e appunterà) più volte sulle sue carte varianti al testo vulgato delle cinquecentine. ²⁹

E ancora a Valentinelli e alle sue ricerche d'archivio si devono le notizie su alcuni manoscritti petrarcheschi conservati nella Biblioteca Nazionale Marciana, alla consultazione dei quali il direttore aveva accesso diretto. In particolare, si tratta del codice Morelliano (ovvero il Marciano Lat. XIII 70 [=4309], codice idiografo scritto, secondo Pierre De Nolhac, «sotto la vigilanza del Petrarca e da lui riveduto»), ³⁰ così denominato da Girolamo

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Lettere di Francesco Petrarca*, cit., I, p. 38.

²⁹ Per un approfondimento sulla traduzione inedita di Giuseppe Fracassetti dei *Rerum memorandarum libri* di Petrarca, conservata presso la Biblioteca Civica Spezioli di Fermo (BCRS, Fondo Fracassetti, cassetta *Studi sul Petrarca*, fasc. *Libri delle cose memorabili*), si vedano gli studi di FRANCESCA FLORIMBIL, *Il Fondo Fracassetti tra editi e inediti: appunti sui Libri delle cose memorabili di Francesco Petrarca*, «Petrarchesca. Rivista internazionale», V, 2017, pp. 153-159 e V. ZIMARINO, *De sui ipsius et multorum ignorantia e Rerum memorandarum libri*, cit., pp. 107-122.

³⁰ Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca. Le Familiari*, X.1: *Introduzione e Libri I-IV*, edizione critica per cura di Vittorio Rossi e Umberto Bosco, Firenze, Sansoni, 1933, pp. I-CLXXII: XLVII. Per un ulteriore approfondimento sul codice Marciano Lat. XIII 70 (=4309) si rimanda a PAOLA VECCHI GALLI, *Andar per indici. Petrarca e*

Tiraboschi (1731-1794) perché appartenuto al bibliotecario veneziano Jacopo Morelli (1745-1819)³¹ e considerato da Vittorio Rossi «l'archetipo abbandonato»,³² con sessantotto epistole di Petrarca, fra cui la venticinquesima delle *Varie* a Boccaccio del 18 agosto [1360],³³ rimasta inedita, secondo Valentinelli, sino alla pubblicazione di Fracassetti. Il manoscritto diviene presto oggetto di attenzione da parte dei due corrispondenti.

Nella missiva del 2 febbraio 1856 scrive infatti Fracassetti a Valentinelli:

Pregai il gentil. R. Cav. Cicogna a far copiare per conto mio tre lettere inedite che sono nel Cod. Morelliano ora Marciano (n° LXX Cl. XIII M. XCVIII 4) ai n.i marginali 31-35-37 dirette la prima a Socrate, l'altra al Boccaccio, la terza a Stefano Colonna Prev.o di S. Omer. Probabilmente il Cicogna si rivolgerà a V.S. per averne il debito permesso; ond'è che alle sue aggiungo or io le mie preghiere.³⁴

L'importanza di questa richiesta è dovuta al fatto che, stando alle considerazioni del traduttore, nel Codice Morelliano c'erano sette epistole *inedite*, come si legge anche nella lettera successiva del 14 febbraio 1856 di Fracassetti al direttore veneziano:

Nella nota che V. S. ha favorito mandarmi di 17 lettere del Petrarca che si hanno nel Codice Morelliano e si ritengono mancanti nei Codd. della Laurenziana, raccolgo che veramente sole sette sono le mancanti inedite [...]. Sarei veramente a lei obbligatissimo se queste potessi avere nel ritorno non lontano di mio fratello da cui le verrà soddisfatta la mercede dovuta al copista. Secondo il Baldelli (p. 231) cinque sole eran le lettere che nel Codice Morelliano si trovano, e mancano alla Laurenziana. Ma io che a Firenze feci praticare diligente ricerca, non vi ho rinvenuta alcuna di queste sette. Ond'è che mi stimo fortunato di poterle avere mediante la sua gentile cooperazione, e quella del Cicogna.³⁵

Ma non basta: allo studio del manoscritto Morelliano si affiancò ben presto

l'ordine del libro di lettere, in Epistolari dal Due al Seicento. Modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti. Atti del XVI Convegno di Studi di Letteratura italiana «Gennaro Barbarisi»: Gargnano del Garda, 29 settembre-1° ottobre 2014, I, Milano, Università degli Studi, Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici, 2018, pp. 29-57, cui si rinvia anche per la ricca bibliografia pregressa.

³¹ Per maggiori ragguagli sulla figura di Jacopo Morelli rimando a RICCARDO BURIGANA, Morelli, Jacopo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2012, pp. 628-631. Si rimanda inoltre alla *Storia della letteratura italiana del Cavaliere Abate Girolamo Tiraboschi, V: Dall'anno 1300 fino all'anno 1400*, Roma, per Luigi Perego Salvioni, 1783, 4°, p. 2, da cui ricaviamo l'informazione accolta a testo sul codice Morelliano.

³² F. PETRARCA, *Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca. Le Familiari*, X.I, cit., p. XLVI.

³³ Cfr. *Lettere di Francesco Petrarca*, cit., III, pp. 297-306.

³⁴ BNM, *Fondo Carteggio Italiani, Grammatici*, IT. X, 463-12162, 2 febbraio 1856, c. 2r.

³⁵ BNM, *Fondo Carteggio Italiani, Grammatici*, IT. X, 463-12162, 14 febbraio 1856, c. 4r.

quello di un altro importante codice petrarchesco custodito ancora una volta presso la biblioteca veneziana, vale a dire il Lat. Z 477 (= 1533). Dagli scambi epistolari fra i due studiosi emergono infatti alcune considerazioni di rilievo sulla tradizione delle *Familiars*, e in particolare sul valore del Marciano che, pur nell'immatùrità del metodo – in un'indagine filologica ancora rudimentale, non sempre supportata da rigore scientifico, ma, tuttavia, già chiaramente orientata alla ricostruzione del processo di trasmissione testuale – anticipano di più di mezzo secolo quelle di Vittorio Rossi, editore critico di queste lettere fra il 1933 e il 1942 (si tratta dei 4 volumi allestiti per l'Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca). Scriveva infatti Fracassetti nell'epistola spedita fra il 14 e il 20 febbraio 1856:

Oltre il Codice Morelliano la Marciana ne ha pur uno che contiene i primi otto libri delle Familiars del Petrarca (Cod. Char. 477 [...]). Io vorrei sapere se questo codice fosse mai quello che trovato da Sebastiano Marsili nella biblioteca del Patrizio Domenico Bolano servì alla edizione che nel 1492 ne fecero in Venezia Giovanni e Gregorio de Gregorius, la quale io ho ragion di credere la prima dell'Epistolario, poca fede accordando al Mattaire che ne cita un'altra del 1484 senza luogo [...].³⁶

Fracassetti si domandava dunque se il codice Lat. Z. 477, testimone dei primi otto libri delle *Familiars*, fosse il manoscritto utilizzato per la stampa De Gregoriis del 1492 (*Epistolae familiares*),³⁷ da lui indicata, in accordo con quanto dirà l'editore moderno, come la loro più probabile *editio princeps*.³⁸

Dal canto suo, dopo avere offerto al corrispondente una sapiente descrizione codicologica del manoscritto marciano, Valentinelli rispondeva con la lettera del 20 febbraio, escludendo un legame diretto fra codice e stampa e precludendo, come già aveva in parte fatto Fracassetti, alle successive, e di certo scientificamente fondate, scelte editoriali:³⁹

Non saprei dire perché il descrittore del codice scrivesse *Epistolarium familiarum libri VI*, mentre porta la stessa divisione degli otto libri dell'edizione *de Gregoriis*, la stessa coordinazione delle lettere, gli stessi indirizzi, non lo stesso compendio, come ho notato. Ciò potrebbe dar credito all'opinione che il codice sia l'usato nell'edizione *princeps*. Amico però della

³⁶ BNM, *Fondo Carteggio Italiani, Grammatici*, IT. X, 463-12162, frammento s.d. [ma post 14 febbraio 1856 – ante 20 febbraio 1856], c. 5v.

³⁷ L'incunabolo veneziano del 1492 a cui si fa riferimento è: FRANCESCO PETRARCA, *Epistolae familiares*, a cura di Sebastiano Manilio, Venezia, Giovanni e Gregorio de' Gregori, 13 IX, 1492, 4° (cfr. Biblioteca Estense Universitaria di Modena: *Catalogo degli incunaboli*, a cura di Milena Luppi, 1997, disponibile online <<http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/im/g/cat/i-mo-beu-cat-este-incunaboli-luppi.pdf>>, ultima cons.: 30.4.2020).

³⁸ Cfr. F. PETRARCA, *Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca. Le Familiars*, X.I, cit., p. XLIII.

³⁹ Vittorio Rossi aggiunge che il codice utilizzato per la stampa de' Gregori del 1492 fu il codice Bolani: «è questo il codice che l'umanista romano Sebastiano Manilio esemplò in quella che fu l'edizione principe dei primi otto libri delle Familiars, uscita a Venezia per i tipi dei fratelli Giovanni e Gregorio de' Gregori nel 1492», *Ibid.*

verità più che di Platone, dirò opporsi alla probabilità del fatto a. la diversità d'esposizione della *silva* o del soggetto della lettera, b. l'omissione, nella stampa, di due lettere alla fine del codice [...].⁴⁰

Per completare la ricostruzione del *corpus* epistolare petrarchesco, Fracassetti doveva visionare altri codici, conservati fra la Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma, la Nazionale Centrale di Firenze, la Nazionale Marciana di Venezia, la Bibliothèque Nationale de France. I tempi troppo lunghi delle biblioteche romana e fiorentina per evadere le richieste di trascrizione, nonché i costi esosi della parigina per offrire il medesimo servizio, scoraggiarono a più riprese il traduttore:

Ora continuando a profittare della somma bontà da lei dimostratami le dirò come dalle notizie favoritemi intorno ai Codici di cotesta I. R. Biblioteca trovo l'indicazione di due lettere che credo non solamente inedite, ma forse non esistenti altrove che costà.⁴¹

Valentinelli fu anche in questo caso quindi l'unica risorsa di Fracassetti, al quale procurò la trascrizione di altre due lettere, stavolta, *Senili*. In particolare, il riferimento è al manoscritto Lat. XI 80 (=3057) della Marciana,⁴² custode della *Sen. I 1 Al suo Simonide* e della *II 4 Al suo Lelio*.⁴³

Con queste notazioni si conclude il periodo più fitto e produttivo della corrispondenza tra Fracassetti e Valentinelli, testimoniato, lo abbiamo detto, da tredici lettere, che documentano l'intero percorso avantestuale affrontato da Fracassetti nella restituzione latina dei testi e nella loro traduzione italiana.

Il secondo momento dello scambio epistolare fra i due studiosi (1860-1866) è invece per lo più contraddistinto dalle richieste di Fracassetti al direttore veneziano di recapitare i volumi ormai stampati delle *Familiares et Variae* all'erudito Emanuele Cicogna (1789-1868), al sacerdote Giulio Cesare Parolari (1808-1868), già volgarizzatore del *Secretum* di Petrarca,⁴⁴ e al senatore Ferdinando Cavalli (1810-1888). Ma non mancano adesso, da parte

⁴⁰ BCRS, *Fondo Fracassetti, Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*, fasc. Valentinelli, 20 marzo 1856, c. 114r.

⁴¹ BNM, *Fondo Carteggio Italiani, Grammatici*, IT. X, 463-12162, 29 maggio 1856, c. 7r.

⁴² Per il codice Lat. XI, 80 (=3057) della Biblioteca Marciana di Venezia, cfr. AURELIO MALANDRINO, *I codici petrarcheschi latini della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia*, Roma-Padova, Antenore, 2018, pp. 129-131.

⁴³ Poco più che una curiosità il cenno all'onere per l'amanuense coinvolto nella trascrizione delle epistole: nove lire, equivalenti a tre fiorini e mezzo, per la copiatura di ciascun documento, come si legge nella lettera di Valentinelli del 29 ottobre 1856 (BCRS, *Fondo Fracassetti, Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*, fasc. Valentinelli, 29 ottobre 1856, c. 119r.). Volendo istituire una corrispondenza fra il valore economico del tempo e quello di oggi, la cifra si aggirerebbe sui quarantadue euro circa per lettera.

⁴⁴ Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Del disprezzo del mondo. Dialoghi tre, prima versione italiana preceduta da un discorso sulla religiosità dell'autore del rev. Giulio Cesare Parolari*, Milano, presso Natale Batezzati, 1857.

di Valentinelli, lettere di elogio al lavoro dello studioso.

Queste, in particolare, alcune sue riflessioni raccolte nella lettera del 4 marzo 1860:

La parte proemiale, o prima dei prolegomeni discorre spontaneamente quanto si rapporta alle origini delle lettere, alle occasioni, alle raccolte fatte, vivente l'autore; donde la si apre di per sé la via a discorrere dei Codici manoscritti, degli Incunaboli e delle stampe successive. Bravo davvero! [...] Il prospetto a pag. XXVIII – LXXXVII è una gemma bibliografica, di cui dee saperne grado la scienza, e al quale dovrò ricorrere quando si pubblicherà il Catalogo di manoscritti della nostra Biblioteca, locché, spero avverrà fra non molto.

L'ordinata distribuzione delle lettere, coi loro argomenti; i nomi di quelli cui furon dirette; e segretamente le tavolette cronologiche risultanti da quelle, sono lavori necessari e compiuti, che dovrebbero servire di regolo a chiunque si occupa di simili collezioni.

Mi rincresce assai che il Le Monnier non attenda, colla possibile sollecitudine, alla continuazione d'un opera da tanto tempo desiderata e che Ella ha impresso con auspici così felici. Benché i Prolegomeni siano precipuamente quelli che potranno il di Lei nome nella schiera di quelli che sono già inseriti nel gran libro della storia della letteratura italiana e latina medievale, tuttavia sarebbe una iattura per i buoni studi il lasciare incompiuta la serie.⁴⁵

Sebbene l'impresa petrarchesca di Fracassetti fosse stata ampiamente lodata e di certo coadiuvata da Valentinelli come da molti altri studiosi del tempo – fra gli altri, il latinista fermano Antonio Donati e il bibliotecario dell'Ambrosiana di Milano Bernardo Gatti⁴⁶ – furono diverse le questioni lasciate aperte dal traduttore.

Di certo il problema delle testimonianze, come abbiamo visto, fu affrontato da Fracassetti ma non del tutto superato, in quanto la scelta del testo di riferimento – dichiaratamente espressa almeno per le *Senili* – ricadde sempre sulle stampe antiche, che grazie agli studi di Billanovich prima e di Daniela Goldin Folena poi, sappiamo oggi non fossero molto attendibili.⁴⁷ L'idea di affidarsi alle sole stampe cinquecentesche evidenzia infatti uno stadio primitivo del metodo, che, se anche volto alla ricerca dei manoscritti, si fondò in sostanza sempre e solo su edizioni non legittimate,

⁴⁵ BCRS, *Fondo Fracassetti, Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*, fasc. Valentinelli, 4 marzo 1860, c. 121r.

⁴⁶ F. FLORIMBII, *Fra le carte di un traduttore*, cit., p. 152.

⁴⁷ «Il complesso delle stampe è trascurabile per l'editore, perché tutte derivano dalla più antica: un incunabolo contenente i soli *Rerum Memorandarum*, che riproduce il testo *b* secondo la lezione del pessimo tra i sottogruppi» così commentava Giuseppe Billanovich la tradizione a stampa del trattato latino di Petrarca (cfr. *Introduzione*, in FRANCESCO PETRARCA, *Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca*, XIV: *Rerum memorandarum libri*, edizione critica per cura di Giuseppe Billanovich, Firenze, Sansoni, 1943, p. XXVIII): più di cinquant'anni dopo, Daniela Goldin Folena chiosava il problema delle fonti, aggiungendo che Fracassetti aveva tradotto le *Familiari* «con fiducia troppo eccessiva nelle stampe cinquecentesche» (cfr. D. GOLDIN FOLENA, *Le Familiari e la filologia tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 80).

a conferma della definizione di Goldin Folena che a proposito di Fracassetti ha parlato di «preistoria della filologia petrarchesca», pur riconoscendogli il merito di aver dato per primo un impulso alla circolazione del Petrarca latino attraverso i suoi volgarizzamenti.⁴⁸ E del resto lo aveva già scritto Valentinelli al traduttore nella lettera del 20 maggio 1862:

Molto le deve la repubblica delle lettere, perché lei ha fatto splendidamente lumeggiare il Petrarca a produzioni che l'opinione comune riteneva come accessorie pei meriti di quel sommo. Resta ora ch'ella seguiti alacramente l'onorevole impresa a raccogliere intera la lode.⁴⁹

Per tornare a ribadire nel 1874, all'interno del catalogo dei *Codici manoscritti d'opere di Francesco Petrarca*,⁵⁰ l'importanza dei lavori straordinari di Fracassetti,⁵¹ cui si accinse «con ardore giovanile»: consultando «i codici migliori» trasmessi dalla tradizione, correggendone la lezione, coordinando «dietro giusti criteri le serie» delle lettere, sino a pubblicare con nuovi e «opportuni schiarimenti»,⁵² il testo delle *Familiari* e delle *Varie*, il loro volgarizzamento e quello delle *Senili*, con un incedere il più delle volte ancora stentato, ma a suo modo proto-scientifico.



⁴⁸ Ivi, p. 82.

⁴⁹ Così Valentinelli definisce le tre imprese editoriali di Fracassetti (BCRS, *Fondo Fracassetti, Carteggio relativo ai miei lavori sul Petrarca*, fasc. Valentinelli, 20 maggio 1862, c. 122r).

⁵⁰ Cfr. G. VALENTINELLI, *Codici manoscritti d'opere di Francesco Petrarca od a lui riferentisi posseduti dalla Biblioteca Marciana di Venezia*, cit.

⁵¹ Cfr. BNM, *Carteggio Italiani*, sezione *Grammatici, filologi ed epistolografi*, 26 giugno 1856, c. 5r.

⁵² Cfr. G. VALENTINELLI, *Codici manoscritti d'opere di Francesco Petrarca od a lui riferentisi posseduti dalla Biblioteca Marciana di Venezia*, cit., p. 36.

CHIARA TAVELLA*

*Storie di patrioti e di letterati tra le carte di un archivio piemontese.
La famiglia Derossi di Santa Rosa: ricerche in corso*

ABSTRACT

Santa Rosa's Archive is an extraordinary private noble archive, which preserves the documents produced over four centuries by a family that actively participated in public life and who lived through the most significant stages of the profound transformation of Piedmont from the Savoy state into the Kingdom of Italy.

KEYWORDS: Santa Rosa's Archive; Noble archives; Savigliano (Cuneo); History of Piedmont; Italian Risorgimento.

L'Archivio Santa Rosa è uno straordinario archivio gentilizio, che custodisce i documenti prodotti nell'arco di quattro secoli da una famiglia che ha partecipato attivamente alla vita pubblica e che ha vissuto le tappe più significative della profonda trasformazione del Piemonte da Stato sabauda a Regno d'Italia.

PAROLE CHIAVE: Archivio Santa Rosa; Archivi nobiliari; Savigliano (Cuneo); Storia del Piemonte; Risorgimento italiano.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11680>

a ll'origine di questo lavoro c'è un ricchissimo patrimonio documentario: uno straordinario archivio gentilizio che custodisce le testimonianze raccolte e tramandate per quattro secoli, dal Seicento al Novecento, dalla famiglia dei conti piemontesi Derossi di Santa Rosa. Chi si occupa di archivi privati, in particolare di quelli nobiliari, sa che essi custodiscono spesso informazioni assai preziose, che affiancano, e talvolta integrano, le fonti pubbliche. In un archivio privato si deposita la memoria delle vicissitudini interne alla singola famiglia che lo ha prodotto, ma non solo. I documenti permettono infatti di ricostruire la fitta rete di relazioni sociali e intellettuali all'interno della quale tale famiglia si colloca e, parallelamente, riflettono la grande Storia, con cui, in maniera più o meno profonda, le vicende personali dei vari membri si sono intrecciate.¹ Così è per l'Archivio Santa Rosa, che costituisce una risorsa estremamente

* Università di Torino; c.tavella@unito.it

Abbreviazioni: ASR: Archivio Santa Rosa, Savigliano (Cuneo).

¹ Per un inquadramento generale sugli archivi privati si vedano innanzitutto *Il futuro della memoria. Atti del Convegno internazionale di Studi sugli archivi di famiglie e di persone*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1997; *Archivi nobiliari e domestici. Conservazione, metodologie di riordino e prospettive di ricerca storica*, a cura di Laura Casella e Roberto Navarrini, Udine, Forum, 2000; ROBERTO NAVARRINI, *Gli archivi privati*, Lucca, Civita Editoriale, 2005; GIORGETTA BONFIGLIO-DOSIO, *Gli archivi di famiglia*, in *Archivistica speciale*, a cura di Ead., Padova, CLEUP, 2011, pp. 363-366.

importante per lo studio della storia politica e culturale del Piemonte, grazie alle carte di personaggi che hanno partecipato attivamente alla vita pubblica e hanno vissuto le tappe più significative della profonda trasformazione dello Stato sabauda da piccola pedana sullo scacchiere europeo a Regno, prima di Sardegna e poi d'Italia.

Dalla metà del secolo scorso l'Archivio Santa Rosa è posto sotto la tutela del Comune di Savigliano, in provincia di Cuneo. Nel 1958, grazie all'intermediazione di Antonino Olmo, studioso di storia locale, il conte Santorre di Santa Rosa, pronipote del celebre patriota dei moti rivoluzionari piemontesi del 1821 e ultimo discendente della linea primogenita della casata, decise infatti di donare le preziose carte della propria famiglia e di quelle a essa imparentate (Regard De Ballon, Berthoud de Malines, Corsi di Viano, De Launay, Cravetta di Villanovetta) per onorare la ricorrenza del centocinquantesimo anniversario dell'elezione a *maire* del suo illustre omonimo antenato. Il fondo, inizialmente depositato nell'Aula Magna del Liceo Giuseppe Arimondi, di cui Olmo era preside in quegli anni, nel 1970 fu trasferito presso il Museo Civico di Savigliano dove, fino al 2013, è stato conservato in una sala in cui erano esposti vari cimeli e mobili donati dalla nobile famiglia.

Un primo tentativo, non sistematico né esaustivo, di riordino dei dieci metri lineari che costituiscono il patrimonio documentario santorosiano si deve allo stesso Olmo, in collaborazione con studenti e professori del liceo saviglianese. La documentazione fu raccolta e organizzata sommariamente in faldoni corrispondenti alle principali figure della famiglia (ad esempio *M* = Michele, *S* = Santorre, *T* = Teodoro, *Sj* = Santorre *junior*). In occasione di tale riorganizzazione 'alfabetica' delle carte non fu tuttavia compilato alcun supporto cartaceo preliminare alla consultazione, ma soltanto un incompleto indice a schede cartacee organizzato per cognomi di alcuni personaggi celebri che ebbero a che fare con la nobile famiglia. Fino agli anni più recenti la fruizione del fondo è risultata perciò tutt'altro che agevole e precisa, non solo a causa della mancanza di un inventario approfondito, ma anche per l'errata attribuzione di alcune carte, per una grande quantità di materiale non omogeneo ordinato in modo generico sotto la dicitura «Varia» e per un certo numero di documenti riuniti senza rigidi criteri archivistici. Solo nel 2011, complice il fermento di studi sviluppatosi nell'ambito delle celebrazioni per il 150° anniversario dell'Unità d'Italia, l'Archivio Santa Rosa è stato protagonista di un progetto di recupero e di valorizzazione, che si è concretizzato in un significativo intervento di schedatura e di riordino.² I documenti, ora organizzati in 187

² Il progetto *A 150 anni dall'Unità d'Italia una biblioteca e un archivio risorgono. La famiglia Santa Rosa rivive a Savigliano nei suoi libri, nei suoi documenti*, curato da Silvia Olivero, direttrice dell'Archivio Storico del Comune di Savigliano, è stato realizzato grazie al finanziamento della Compagnia San Paolo di Torino. Il riordino del Fondo è stato effettuato dalle archiviste Daniela Bello e Corinna Desole.

fascicoli e parzialmente sottoposti a un processo di microfilmatura e digitalizzazione che facilita la conservazione e favorisce le attività di studio, sono stati quindi trasferiti alla fine del 2013 presso l'Archivio Storico del Comune di Savigliano e depositati nei locali dell'ex convento di S. Agostino, nei quali è custodita anche la Biblioteca Santa Rosa. Oltre al patrimonio archivistico, infatti, anche i libri della famiglia, inizialmente conservati nella residenza di campagna dei Santa Rosa in frazione Palazzo, sono stati donati nel 1986 alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, che ha scelto fin da subito di depositarli a Savigliano presso la Biblioteca Civica Luigi Baccolo. In aggiunta a un considerevole numero di volumi - l'inventario, sebbene non aggiornato, ammonta a circa dodicimila esemplari - la Biblioteca Santa Rosa conserva anche uno spezzone d'archivio, pertanto il riavvicinamento del fondo archivistico a quello librario, sollecitato anche dalla Soprintendenza Archivistica per il Piemonte e la Valle d'Aosta, ha permesso di ricostituire la struttura originaria del patrimonio documentario, fornendo sicuramente un valore aggiunto per la fruizione del fondo da parte degli studiosi e stimolando, allo stesso tempo, nuovi percorsi di indagine.

La famiglia Derossi o De Rossi (sono attestate entrambe le grafie)³ risulta registrata a Savigliano già all'inizio del XVII secolo. Un documento del 1780, tuttavia, fa risalire la loro presenza in città a tempi ben più antichi, come proverebbe l'esistenza di un Jordanus Rubeus (Giordano de Rossi), tra i consiglieri comunali elencati in un atto del 23 gennaio 1349. Le prime notizie certe risalgono tuttavia a Sebastiano, di cui si conserva in archivio un testamento del 1637. I Derossi vantano già a quell'epoca una nobiltà consolidata, anche se di rango non elevato (l'investitura comitale arriverà solo nei primi anni del XVIII secolo). Fin dal Seicento, i vari membri della famiglia si impongono nell'ambiente provinciale del Ducato sabauda, ricoprendo cariche pubbliche di un certo prestigio e dedicandosi, se non avviati alla carriera militare o alla vita religiosa, alle professioni legali.⁴ La nuova organizzazione del loro fondo archivistico prevede otto serie documentarie, sei delle quali riservate ai membri che si sono maggiormente distinti a livello pubblico e due comprendenti carte relative a personaggi di minore rilievo, insieme ad altre di varia natura. Lasciando da parte la sezione *Titoli e investiture*, che contiene documenti riguardanti la formazione del patrimonio familiare (doti, testamenti, eredità, donazioni,

³ Allo stesso modo, sono ugualmente attestate le grafie Santa Rosa e Santarosa: quest'ultima, in particolare, si è imposta nella toponomastica.

⁴ Cfr. le notizie biografiche inserite da Corinna De Sole in apertura dell'inventario dell'Archivio Santa Rosa, consultabile presso l'Archivio Storico del Comune di Savigliano. Oltre ad ASR, Fondo I, Serie I - *Titoli e investiture*, fascicolo 5, cfr. anche, per quanto talvolta impreciso nelle notizie offerte, ANTONIO MANNO, *Il patriziato subalpino*, Firenze, Civelli, 1906 (l'unico volume pubblicato è il primo, A-B; i seguenti sono consultabili in versione dattiloscritta oppure attraverso il portale curato dall'Associazione per la valorizzazione delle tradizioni storico-nobiliari, <<http://www.vivant.it>>, ultima cons.: 29.3.2020).

attestazioni di nobiltà e presentazioni d'arma), e quella concernente la gestione contabile o immobiliare della casata – più utili, queste, per uno studio di carattere storico-economico – si intende proporre qui una spigolatura dei fascicoli che destano un certo interesse dal punto di vista storico e letterario, con il duplice scopo di illustrare i progetti di studio attualmente in corso di sviluppo e di suggerire nuovi spunti di ricerca.

L'Archivio Santa Rosa offre *in primis* l'opportunità di tracciare il profilo di Michele Angelo (1750-1800), figlio del conte Giampietro di Santa Rosa e di Elisabetta Taffini d'Acceglio. Soldato di grande valore, Michele Angelo percorre una rapida carriera nell'esercito sabauda, divenendo prima aiutante di campo del Re e poi colonnello del Reggimento Provinciale di Asti dei Granatieri Reali. Nel 1794 è tra coloro che cercano di convincere Vittorio Amedeo III a trattare la pace con i Francesi, ma viene tacciato di giacobinismo dal sovrano e destituito. Riabilitato e reintegrato, durante la rivoluzione giacobina viene scelto dagli ufficiali della Guardia Nazionale di Savigliano come comandante, carica che dovrà abbandonare in seguito all'insediamento del governo militare imposto dall'Austria. Ritorna quindi al comando del Reggimento d'Asti, ma – accusato falsamente di essere filofrancese – viene radiato dall'esercito. La serie dedicata a Michele Angelo nell'archivio di famiglia contiene la fitta corrispondenza e le carte che riflettono la sua attività militare, nonché l'incarico come sindaco di Savigliano, in un periodo di grandi rivolgimenti politici in Piemonte.

Tralasciando le lettere di carattere privato, la cui lettura avrebbe comunque un indubbio valore sul piano della storia culturale, i documenti più interessanti sono quelli che riguardano gli anni tra il 1794 e il 1800, che riflettono il concitato clima politico nel trapasso del Regno sabauda sotto l'egida francese e offrono fedeli testimonianze sugli avvenimenti della prima Campagna d'Italia napoleonica.⁵ L'Archivio Santa Rosa conserva schemi e tabelle sulla composizione del reggimento sabauda, piani di battaglia, memorie e relazioni sull'armata e su episodi bellici, istruzioni per la distribuzione delle truppe, ruoli, compiti e doveri dei singoli ufficiali e sotto-ufficiali di diverse compagnie e battaglioni (con talvolta curiose noterelle relative alle caratteristiche personali dei singoli individui), ordini di marcia, liste di equipaggiamento di vestiario, armi, munizioni, suppellettili da campo, approvvigionamento di generi alimentari, numerose lettere da parte delle più alte cariche dell'esercito (Avogadro, Cravanzana, Hauteville, Moffa di Lisio, Ferrero d'Ormea, Radicati, Saluzzo e Solere, tra gli altri), oltre a un notevole disegno del *Piano dell'Accampamento di Roberto*, datato 26 agosto 1795, che illustra la disposizione degli alloggiamenti militari a Roburent, nelle vallate monregalesi, all'epoca della celebre Battaglia di Mondovì, durante la quale l'armata sarda, coalizzata con le truppe austriache di Jeanne-Pierre da Beaulieu, tentò di resistere all'avanzata del generale Bonaparte. Questi

⁵ ASR, Fondo I, Serie II, *Michele Angelo*, Sottoserie 3, *Affari militari*, ff. 14-25.

importanti inediti consentono di avere un'autorevole testimonianza di prima mano sui fatti militari che, con l'Armistizio di Cherasco e la Pace di Parigi del 1796, portarono all'occupazione del Regno di Sardegna da parte della Francia rivoluzionaria.

Al figlio primogenito di Michele Angelo, Santorre Annibale Filippo (1783-1825) – l'esponente senz'altro più celebre della casata – è dedicata la copiosissima terza serie dell'Archivio Santa Rosa. Intrapresa la carriera militare e politica sulle orme del padre, Santorre ricopre giovanissimo la carica di sindaco della città natale (1808-1811), poi quella di sottoprefetto a La Spezia (1812-1814) e, dopo la Restaurazione, partecipa come capitano dei granatieri alla campagna austro-sarda in Savoia e nel Delfinato e prende parte alla battaglia di Grenoble (6 luglio 1815), di cui lascia una fedele testimonianza nei propri diari. In seguito, mentre lavora come segretario al Ministero della Guerra, si avvicina alla Carboneria e al principe Carlo Alberto di Savoia-Carignano e matura quelle convinzioni politiche che lo porteranno ad assumere un ruolo di primo piano nei precoci e fallimentari moti insurrezionali del marzo 1821, che gli costeranno una condanna a morte in contumacia e un lungo esilio senza ritorno tra Svizzera, Francia, Inghilterra e Grecia, durante il quale avrà però l'occasione di entrare in contatto con i protagonisti del dibattito culturale dell'epoca (Ugo Foscolo, Filippo Ugoni e Giovita Scalvini tra gli altri).⁶ Sul Santorre politico e sulla sua partecipazione all'insurrezione piemontese molto è già stato detto;⁷ il recente riordino dell'archivio familiare ha gettato però una nuova luce su scritti personali, appunti, studi, corrispondenza privata e numerosi abbozzi letterari, che gli studiosi sono tornati a indagare secondo nuove prospettive critiche. Questi preziosi documenti sono oggi al centro di un articolato progetto di ricerca che guarda a Santa Rosa non soltanto dal punto di vista storico-politico, ma anche sotto il profilo letterario.⁸ Le carte dimostrano infatti che nel corso della sua vita il patriota piemontese ha riservato un

⁶ Su questo cfr. ad esempio VITTORIO CIAN, *Ugo Foscolo a Londra. Nei ricordi di Santorre Santarosa*, Torino, Chiantore, 1919; ANTONINO OLMO, *Foscolo e Santa Rosa esuli in Inghilterra*, «Bollettino della società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo», XXXV, 1, 1955, pp. 93-101; LAURA NAY, *Un «gentleman inglese sull'italiano e sul greco». Ugo Foscolo, Santorre di Santa Rosa e il romanzo epistolare europeo*, «Cahiers d'études italiennes», XX, 2015, pp. 251-268.

⁷ Per un inquadramento generale sull'autore cfr. i recenti GIULIO AMBROGGIO, *Santorre di Santarosa nella Restaurazione piemontese*, Torino, Pintore, 2007; FILIPPO AMBROSINI, *Santorre di Santa Rosa. La passione e il sacrificio*, Torino, Edizioni del Capricorno, 2007; ANTONINO DE FRANCESCO, Santarosa, Filippo Annibale Santorre conte di, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2017, s.v.

⁸ Per una descrizione generale del progetto, nato in seno al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Torino e coordinato dalla Prof.ssa Laura Nay, mi permetto di rimandare a CHIARA TAVELLA, *Scritture private dell'Ottocento piemontese. Un cantiere aperto a Torino tra le carte degli "alfieriani-foscoliani"*, in *Lettere, memorie e viaggi tra Italia ed Europa. Metodi e casi di ricerca (1789-1870)*, a cura di Silvia Tatti e Stefano Verdino, Napoli, Associazione culturale Viaggiatori, 2019, pp. 10-21.

posto di rilievo alla letteratura: pur essendo una figura minore nel panorama culturale italiano di primo Ottocento, egli è stato uno scrittore prolifico e si è messo alla prova come memorialista, poeta, drammaturgo e saggista. Prendendo le mosse dagli studi di Vittorio Cian, Luigi Collino, Adolfo Colombo e da quelli più recenti di Marziano Guglielminetti e Laura Nay⁹ e ripartendo da una puntuale analisi delle testimonianze autografe, le ricerche in corso mirano a ricostruire l'educazione culturale di Santa Rosa e a esaminare la sua estesa produzione manoscritta. A questo proposito, sono state recentemente allestite le prime edizioni critiche di alcune opere giovanili dell'autore: le *Confessions*, vale a dire i *journaux intimes* compilati in francese dal 1801 al 1813, e la commedia *Il marito geloso* del 1802.¹⁰ I diari santarosiani, la cui stesura prosegue in italiano (prima sotto forma di *Confessioni* e poi di *Ricordi*)¹¹ fino all'anno che precede la morte dell'autore, oltre a essere una testimonianza importante nell'ambito delle scritture dell'io, rappresentano un documento fondamentale per la storia culturale, politica e linguistica del Piemonte preunitario. Ponendosi a fianco di testi coevi senz'altro più noti, come l'autobiografia di Cesare Balbo, i *Ricordi* di Massimo d'Azeglio, le *Reminiscenze della propria vita* di Ludovico Sauli d'Igliano e il *Diario politico* di Margherita Provana di Collegno, i *journaux* di Santorre offrono spunti importanti per ripercorrere la formazione dei futuri protagonisti del Risorgimento nel particolare contesto del Piemonte preunitario, terra di confine tra Italia e Francia.¹² Santorre è un intellettuale che ben rappresenta un'intera generazione di giovani delusi dalla Rivoluzione e alla ricerca di nuovi modelli e ideali. Pur pensando e scrivendo in francese, egli si sente cittadino e letterato di un'ideale patria italiana politicamente ancora inesistente: attraverso le carte dell'Archivio Santa Rosa è perciò possibile ottenere una fotografia piuttosto fedele della vita quotidiana di un nobile sabardo a cavallo tra i due secoli, in una terra

⁹ VITTORIO CIAN, *Gli alfieriani-foscoliani piemontesi e il romanticismo lombardo-piemontese del primo Risorgimento*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento Italiano, 1934; LUIGI COLLINO, *Santorre di Santa Rosa letterato romantico*, Torino, Paravia, 1925; ADOLFO COLOMBO, *La vita di Santorre di Santarosa*, Roma, Il Vittoriano, 1938; MARZIANO GUGLIELMINETTI, *I 'Ricordi' dell'esilio di Santorre di Santa Rosa*, in ID., *L'io dell'Ottantanove e altre scritture*, a cura di Clara Allasia e Laura Nay, Firenze, SEF, 2008, pp. 99-143; ID., *Le 'Lettere siciliane' di Santorre di Santa Rosa*, ivi, pp. 247-257; LAURA NAY, «Eretici» e garibaldini. *Il sogno dell'Unità*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012 (in particolare pp. 89-111).

¹⁰ SANTORRE DI SANTA ROSA, *Confessions (1801-1813)*, a cura di Chiara Tavella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020; ID., *Il marito geloso*, in CHIARA TAVELLA, *Contributo alla biografia letteraria di Santorre di Santa Rosa*, Torino, Biblioteca della Regione Piemonte-Centro Gianni Oberto, 2013.

¹¹ L'edizione critica delle *Confessioni (1815-1817)* in italiano è attualmente in corso di allestimento nell'ambito del citato progetto di ricerca sulle carte santarosiane. Per le scritture autobiografiche successive, cfr. SANTORRE DI SANTA ROSA, *Ricordi (1818-1824)*. *Svizzera, Parigi, Londra, Grecia*, a cura di Marco Montersino, Firenze, Olschki, 1996.

¹² Su questi aspetti cfr. CHIARA TAVELLA, *Un intellettuale 'anfibia' tra Francia e Italia. Santorre di Santa Rosa tra libri, lettere e inediti*, «Transalpina. Études italiennes», XXI, 2018, pp. 135-151.

in cui l'italianità è giunta a prevalere sul modello culturale transalpino solo con difficoltà e compromessi e spesso in seguito a precise scelte dettate da ragioni ideologiche.

Nuovi spunti di ricerca stanno inoltre emergendo dall'indagine sui carteggi di Santorre. Ampie sezioni dell'epistolario giacciono infatti ancora inedite non solo tra le carte dell'archivio di famiglia, ma anche nei fondi storici della Biblioteca Reale di Torino: dalle lettere alla moglie Carolina, al fratello Filippo Augusto, allo zio Filippo Ignazio, all'amico Felice Arrigo, che rivelano la quotidianità e gli aspetti più intimi della vita dell'autore, al carteggio con i sodali Cesare Balbo, Luigi Ornato e Luigi Provana del Sabbione – pubblicato solo parzialmente e spesso in edizioni ottocentesche non filologicamente rigorose – in cui Santorre discute sul futuro dell'Italia e si interroga sul valore militante della letteratura.¹³ In questa prospettiva, anche in vista dell'imminente bicentenario dei primi moti rivoluzionari, sono tornate al centro dell'attenzione degli studiosi le tre opere santarosiane più degne di nota, il romanzo storico epistolare inedito e incompiuto *Lettere siciliane del XIII secolo*, il trattato politico *Delle speranze degli italiani*, pubblicato postumo da Colombo nel 1920 e divenuto ormai una rarità bibliografica, e il memoriale *De la révolution piémontaise* relativo ai fatti del 1821.¹⁴

Ma le linee di ricerca sull'Archivio Santa Rosa non si esauriscono qui: gli studi di carattere letterario su Santorre – che stanno attualmente dando i frutti maggiori – si inseriscono infatti in un più vasto disegno di recupero, tutela e riqualificazione di un fondo ricco di materiali redatti in un clima di grande trasformazione e fermento culturale, quale fu quello dell'Italia risorgimentale, clima che si può rivivere grazie alle testimonianze degli eredi del noto patriota.

Degli otto figli di Santorre, solo tre raggiunsero l'età adulta: Teodoro, Santorrina ed Eugenio. Michele Pietro Teodoro (1812-1860) ha avuto una

¹³ I documenti sono conservati in ASR, Fondo I, Serie III.3, ff. 39-44; Serie IV.2, f. 64; Serie VIII.2, f. 150 e in Biblioteca Reale di Torino, Varia 275. I carteggi di Santorre con la moglie Carolina Corsi di Viano e con gli amici Ornato e Provana sono stati trascritti nelle tesi di laurea di Alessandra Fissolo, Francesca Giancippoli, Monica Oliveri, Giulia Provenzano, discusse con Laura Nay, con Clara Allasia e con chi scrive nel corso del 2017 presso l'Università di Torino. Il restante copioso epistolario è attualmente oggetto di uno studio più approfondito nell'ambito del citato progetto di ricerca coordinato da Laura Nay.

¹⁴ ASR, Fondo I, Serie III.1, ff. 31-33. I fascicoli conservano gli autografi delle opere citate: oltre alle diverse stesure, sono conservate varie annotazioni e minute preparatorie. Per le opere a stampa cfr. SANTORRE DI SANTA ROSA, *De la Révolution piémontaise*, Paris, chez les Marchands de nouveautés, 1821; ID., *Delle speranze degli Italiani*, a cura di Adolfo Colombo, Milano, Caddeo, 1920. L'edizione critica delle *Lettere siciliane* è attualmente in corso di allestimento nell'ambito del citato progetto di ricerca coordinato da Laura Nay. Sul romanzo inedito, oltre agli studi di Marziano Guglielminetti e di Laura Nay citati *supra*, nota 8, cfr. anche VITTORIO CIAN, *Il primo centenario del romanzo storico italiano*, «Nuova antologia», 1 novembre 1919, pp. 241-250; CHIARA TAVELLA, «Mille grazie le rendo signor mio caro per la critica». *L'itinerario degli abbozzi letterari di quattro intellettuali piemontesi*, «Studi (e testi) italiani», XL, 2017, pp. 173-187.

vita difficile, gravata da problemi economici dovuti anche all'esilio del padre. Di formazione culturale notevole, laureato in legge, si inserisce nell'ambiente politico della capitale sabauda, dove è vicino al Ministro degli Interni Carlo Beraudi di Pralormo, al generale Alberto Ferrero della Marmora e al cugino Pietro Santa Rosa (1805-1850), decurione di Torino, deputato dal 1848, Ministro dei Lavori pubblici nel Governo d'Azeglio, nonché collaboratore della rivista «Il Risorgimento».¹⁵ Intrapresa la carriera amministrativa, Teodoro ricopre la carica di Intendente presso varie sedi del regno di Sardegna (Ivrea, Novara e Savona, tra le altre) e diventa prima consigliere di Stato e poi deputato. Il cugino Camillo Cavour, di cui l'Archivio Santa Rosa conserva anche alcuni documenti autografi,¹⁶ lo aiuta e lo fa lavorare per sé presso il Ministero delle Finanze.¹⁷ Tra i suoi incarichi, vanno ricordati almeno il progetto di riorganizzazione dell'amministrazione e della contabilità dello Stato e l'impegno nella costituzione della Società per la Strada Ferrata, che ha contribuito a realizzare l'obiettivo cavourriano di rendere il Piemonte all'avanguardia sul piano delle infrastrutture e delle comunicazioni, dotandolo di una capillare rete ferroviaria, una delle prime a livello europeo.¹⁸ Tra i documenti dell'Archivio Santa Rosa si conserva una notevole mole di lettere ricevute e inviate, di natura pubblica e privata, oltre ad appunti, studi, relazioni e scritti di vario genere, molti dei quali riflettono la carriera professionale di Teodoro. Una prova delle sue ambizioni letterarie è invece il manoscritto inedito di una novella intitolata *Guglielmo Turco*, dedicata a un ghibellino astigiano che nel 1300, con un atroce delitto, aveva scatenato una nuova fase di guerra civile nella propria città.¹⁹

Fratello di Teodoro, Eugenio Sebastiano Aventino (1817-1879), nel rispetto delle tradizioni di famiglia, intraprende la carriera militare, raggiungendo il grado di colonnello e ricoprendo importanti incarichi durante il periodo risorgimentale. È nominato presidente del Tribunale militare e, nel 1860, dopo le vicende di Aspromonte, gli viene affidata la custodia di Giuseppe Garibaldi, detenuto nel forte di Varignano, presso la Spezia. La serie archivistica che lo riguarda, oltre alle carte personali e a documenti inerenti al servizio militare, comprende una copiosa sezione

¹⁵ L'Archivio Santa Rosa purtroppo non conserva i documenti di questo personaggio, che fu anche autore di tragedie, novelle (*Scene storiche del Medio Evo d'Italia*, 1835) e di una *Storia del tumulto dei Ciompi avvenuto in Firenze l'anno 1378*. Cfr. FRANCESCO LEMMI, Santarosa, Pietro Derossi di, in *Enciclopedia italiana*, XXX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1936, s.v.; FILIPPO SARACENO, *Vita del cav. Pietro Derossi Di Santarosa*, Torino, UTET, 1864.

¹⁶ Cfr. ad esempio le lettere contenute in ASR, Fondo I, Serie V, ff. 75-76.

¹⁷ Su questo cfr. ANTONINO OLMO, *Nella scia di un centenario: il conte Teodoro di Santa Rosa collaboratore e confidente di Camillo Cavour*, «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici nella Provincia di Cuneo», XLVI, 1961, pp. 201-277.

¹⁸ I documenti sono conservati in ASR, Fondo I, Serie V, ff. 81-119.

¹⁹ Il manoscritto è conservato ivi, f. 79. A causa della momentanea inaccessibilità dell'Archivio Santa Rosa per l'emergenza Coronavirus, mi è impossibile fornire una descrizione più accurata del documento.

epistolare. Tra le lettere, per la maggior parte inedite, vanno segnalate in particolare quelle inviate a Eugenio da Lorenzo Valerio e da Garibaldi e quelle relative alla prigionia di quest'ultimo e di altri suoi seguaci e alla questione siciliana. Questi documenti, che sono stati numerati probabilmente dallo stesso Eugenio, dialogano con le minute delle lettere spedite, custodite anch'esse nell'archivio di famiglia, consentendo di cogliere gli echi delle polemiche sorte attorno all'impresa garibaldina in anni fondamentali per la costruzione della nuova Italia.²⁰

Tra le figure della generazione successiva si distingue Santorre *junior* (1846-1904), figlio primogenito di Teodoro, maestro di cerimonie alla corte di Umberto I e bibliotecario presso la residenza reale di Monza. Per ragioni di lavoro e di affari, molte sono le lettere da lui ricevute da parte di illustri uomini politici dell'epoca, come Ettore de Sonnaz, Federico Sclopis, Carlo Menabrea e Urbano Rattazzi. La serie VII dell'archivio di famiglia contiene una ricca corrispondenza e alcuni manoscritti che testimoniano la nascita di un interesse storico – siamo alla fine dell'Ottocento – nei confronti del recente passato risorgimentale. Fitti sono i carteggi di Santorre *junior* con la Lega Filellenica, che stava all'epoca preparando le celebrazioni per onorare il Santorre patriota, morto durante le battaglie per l'indipendenza dei Greci dal dominio turco-ottomano, e con studiosi come Leone Ottolenghi, Beniamino Manzone e Giuseppe Saraceno, interessati alla pubblicazione di alcuni inediti.²¹ Lo stesso Santorre *junior* si cimenta nella stesura di una delle prime biografie dell'illustre nonno: lo testimoniano il manoscritto inedito *Des pensées de Santorre di Santarosa extraits de ses correspondances avec mm. Louis Provana del Sabbione et Louis Ornato* e diversi appunti e studi preparatori, in parte confluiti nell'opuscolo a stampa *Carlo Alberto di Savoia-Carignano e sue relazioni con Santorre, Pietro e Teodoro Santa Rosa*.²²

Qualche rapida battuta merita ancora di essere spesa a proposito dell'ultima e assai variegata sezione dell'Archivio Santa Rosa. Con il recente riordino, nella serie VIII sono confluiti documenti di vario genere, relativi a diversi personaggi della casata. Qui sono conservate ad esempio le carte appartenute alle consorti dei Santa Rosa, utili per riflettere sulla scrittura delle donne e sui legami sociali e intellettuali da loro intrattenuti. Dopo la morte di Santorre, Carolina riceve ad esempio numerose lettere da coloro con cui il marito era in stretto rapporto durante l'esilio in Inghilterra, come Giuseppe Pecchio e Sarah Austin.²³ Cecilia Borssat, prima moglie di Teodoro, è destinataria di poesie e lettere di Silvio Pellico.²⁴ Ma l'archivio conserva pure scritti autografi di personaggi esterni alla famiglia, con cui i Santa Rosa erano in rapporto: è il caso di una raccolta di sonetti di Giulio

²⁰ ASR, Fondo I, Serie VI, ff. 123-126.

²¹ ASR, Fondo I, Serie VII, f. 127.

²² Ivi, f. 130. Cfr. SANTORRE DI SANTA ROSA (JUNIOR), *Carlo Alberto di Savoia-Carignano e sue relazioni con Santorre, Pietro e Teodoro Santa Rosa*, Torino, Roux e Viarengo, 1900.

²³ ASR, Fondo I, Serie VIII.2, f. 149.

²⁴ Ivi, f. 152.

Corsi di Viano, padre di Carolina e membro dell'Accademia delle Scienze di Torino, dello scritto *Sovra lo Stato attuale della Scuola Fiorentina delle Belle Arti in Toscana. Lettera a Carlo Vidua* attribuito a Cesare Balbo (1809), o ancora di una commedia inedita di Luigi Provana del Sabbione dal titolo *I Raggiratori* (1817) il cui manoscritto contiene annotazioni di Santorre.²⁵

Come si evince da questa breve rassegna, l'esame dei documenti conservati in questo piccolo ma significativo archivio familiare può dunque aprire nuove piste di ricerca che contribuiranno ad approfondire gli studi sul ruolo dei singoli personaggi, ma soprattutto sulle relazioni sociali e intellettuali e sul loro coinvolgimento nelle vicende politiche dello Stato italiano in formazione. In conclusione, credo che ci si debba chiedere se fondi come questo non reclamino – come ha suggerito recentemente Corrado Viola a proposito di un altro archivio nobiliare ottocentesco – di essere studiati nella loro interezza e «non frazionati disciplinarmente», se cioè non valga anche per lo studioso di storia della cultura letteraria «l'impegno che è proprio dell'archivista e del conservatore»: non rompere il «cosiddetto vincolo archivistico».²⁶



²⁵ Ivi, f. 186. Alcune notizie sulla commedia di Provana si possono leggere in CHIARA TAVELLA, *Santorre postillatore, Santorre Postillato: le chiose della Biblioteca e dell'Archivio Santa Rosa*, «Studi (e testi) italiani», XLI, 2019, pp. 165-177.

²⁶ CORRADO VIOLA, *Il fondo Mosconi di Sandra*, in *Lettere, memorie e viaggi tra Italia ed Europa. Metodi e casi di ricerca (1789-1870)*, cit., 2-9: 5.

MARCO PIZZO*

*Documentare la contemporaneità.
L'archivio storico dell'Istituto per la storia del Risorgimento*

ABSTRACT

The Institute for the history of the Risorgimento was born in the late Nineteenth century with the idea of building a museum of «Contemporary History». This collection was subsequently enriched during the First World War. The historical archive of the Institute allows us to re-read the way the Risorgimento was understood after the Second World War.

KEYWORDS: Risorgimento; Vittoriano; Museo Centrale del Risorgimento; Rome; 19th century.

L'Istituto per la storia del Risorgimento nacque alla fine dell'Ottocento con l'idea di costruire un museo di «storia contemporanea». Questa collezione venne successivamente arricchita durante la Prima Guerra Mondiale. L'archivio storico dell'Istituto consente di rileggere il modo in cui venne inteso il Risorgimento dopo il secondo conflitto mondiale.

PAROLE CHIAVE: Risorgimento; Vittoriano; Museo Centrale del Risorgimento; Roma; XIX secolo.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11681>

L'idea dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano e del suo museo nacque alla fine dell'Ottocento con l'obiettivo di documentare le vicende di un periodo che era appena trascorso e che avrebbe visto nei futuri eventi della Prima guerra mondiale la sua conclusione, considerandola come la quarta guerra d'indipendenza italiana.

Si trattava di costruire un museo di 'storia contemporanea' che non aveva ancora una sua collezione specifica né una sua fisionomia ma che si sarebbe dovuto avvalere della collaborazione di vari soggetti: collezionisti, privati appassionati di storia o d'arte dell'Ottocento. Un'idea moderna e democratica della storia riconducibile a una visione partecipata degli ideali risorgimentali.

Il 24 giugno del 1880 Pasquale Villari in un discorso alla Camera,¹ aveva invitato il governo a stanziare una cifra che consentisse di raccogliere tutto quel materiale documentario che fosse ritenuto utile e necessario per poter affrontare con metodo lo studio del Risorgimento italiano. Con queste parole prese il via l'idea della costruzione 'museale' del Risorgimento, un periodo che era ben vivo nella memoria di tutti i deputati dell'assemblea

* Museo Centrale del Risorgimento di Roma; istituto@risorgimento.it

Abbreviazioni: MCRRArch: Archivio Storico dell'Istituto per la Storia del Risorgimento, Roma; MCCR: Museo Centrale del Risorgimento, Roma.

¹ *Atti Parlamentari della Camera dei Deputati*, vol. I, 1880, tornata del 24 giugno.

parlamentare e che seguiva anche le vicende che stavano interessando i vari istituti storici italiani.²

Da quella data iniziarono ad essere raccolti all'interno della originaria sede della Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele II di Roma libri, cimeli, manoscritti e quant'altro fosse ritenuto utile ad illustrare quel periodo storico.³ Accanto a questi primi passi istituzionali si affiancavano le vicende legate al collezionismo che si svolgeva 'in contemporanea' rispetto agli eventi risorgimentali. Un intento non troppo dissimile da quello seguito nel comporre album di ricordi da parte di patrioti o ex combattenti dove trovavano posto autografi, fotografie e cimeli. Oltre ai singoli appassionati delle vicende risorgimentali si poneva l'attività svolta dalle numerose società dei veterani delle patrie battaglie il cui scopo era quello di «tener viva la memoria dell'eroiche gesta di un'epoca tanto gloriosa»⁴ attraverso la raccolta di armi, stendardi, divise, distintivi, monete e tutti i materiali che fossero sembrati utili a suggerire la ricostruzione del periodo.⁵ Nel 1895, in occasione del venticinquesimo anniversario dell'unione di Roma al Regno d'Italia, furono esposti al pubblico alcuni dei materiali, per lo più stampati, autografi, incisioni, disegni e qualche rara fotografia, che erano stati raccolti dalla biblioteca romana e che erano già stati utilizzati per mostra risorgimentale di Torino del 1884.⁶

Qualche anno più tardi, il 20 settembre 1895, vide la luce il primo fascicolo della «Rivista storica del Risorgimento»⁷ e, seppur la vita di questa rivista fu breve,⁸ erano state gettate le basi per la creazione, nel 1906, da parte di Paolo Boselli, ministro dell'Istruzione, del Comitato Nazionale per la storia del Risorgimento che aveva il compito di «raccolgere, preparare ed ordinare i documenti, i libri e tutte le altre memorie che interessano la

² *La storia della storia patria. Società, Deputazioni e Istituti storici nazionali nella costruzione dell'Italia*, a cura di Agostino Bistarelli, Roma, Viella, 2012. Si veda anche MASSIMO MIGLIO, *Istituto Storico Italiano. 130 anni di storie*, a cura di Fulvio Delle Donne e Giampaolo Francesconi, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2013.

³ MASSIMO BAIONI, *I Musei del Risorgimento, santuari laici dell'Italia liberale*, «Passato e Presente», XI, 1993, pp. 57-86; ID., *La 'religione della patria'. Musei e istituti del culto risorgimentale*, Treviso, Pagus, 1994. Si veda anche UMBERTO LEVRA, *Fare gli italiani. Memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, comitato di Torino, 1992, e principalmente MASSIMO BAIONI, *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Torino, Carocci, 2006.

⁴ ENRICO-NESTORE LEGNAZZI, *Cenni storici sulla società veterani e volontari 1848-1849 della città e provincia di Padova*, Padova, Stab. Tip. L. Crescini e C., 1883, p. 79.

⁵ DANIELE RAMPAZZO, *L'Archivio della Società dei veterani del 1848-1849 di Padova*, «Venetica», XVII, 2002, pp. 81-92. Si noti che sulla base di precise testimonianze conservate presso i singoli Archivi di Stato è possibile osservare che queste associazioni esistevano in numerose città come Cremona, Forlì, Lucca, Macerata, Roma, Verona.

⁶ *Catalogo della Mostra Storica del Risorgimento Italiano ordinata nella Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele in occasione del venticinquesimo anniversario dell'unione di Roma al Regno d'Italia. MDCCCLXXXV*, Roma, Stamperia Forzani. 1895.

⁷ «Rivista Storica del Risorgimento», I, 1895, nn. 1-2, p. 5.

⁸ Le pubblicazioni durarono solo tre anni.

storia del Risorgimento»⁹ e facilitarne lo studio al fine di trasmettere alle nuove generazioni gli ideali e lo spirito dei primi 'Padri della Patria'. Il Comitato aveva anche dei corrispondenti in Italia e all'estero per cooperare alla riuscita del principale obiettivo, che era quello di «costituire in Roma un museo, un archivio ed una biblioteca nazionale del Risorgimento, nei locali del monumento a Vittorio Emanuele».¹⁰ Si affacciava così, tra le righe, anche l'idea che il Risorgimento era da considerarsi come il «periodo della rivoluzione italiana».¹¹

Nel 1906, in concomitanza con il congresso tenutosi a Milano, si era formata anche la Società Nazionale per la storia del Risorgimento italiano, con un carattere più privato e meno istituzionale,¹² che aveva avuto come primo socio fondatore Henry Nelson Gay. Uno dei suoi caratteri distintivi era il radicamento nel territorio grazie alla diretta partecipazione di singoli comitati regionali e provinciali al fine di non «studiare freddamente la storia, ma anche [avere] uno scopo di educazione nazionale».¹³ La storia di queste due istituzioni correrà per circa tre decenni su percorsi spesso vicini e intrecciati. Prese quindi il via la costituzione, da parte del Comitato, di un archivio e di una raccolta di cimeli che erano spesso frutto di donazioni. Nel 1907 all'interno dei locali della Biblioteca Nazionale di Roma venne organizzata, in occasione del primo centenario della sua nascita, una *Mostra garibaldina* con i cimeli, i documenti e le opere d'arte che erano andate a comporre il primo nucleo della «Collezione del Risorgimento».¹⁴

Il materiale che giungeva di volta in volta si presentava come un complesso estremamente diseguale che rispecchiava la modalità discontinua e disomogenea con la quale questi fondi documentari venivano

⁹ Regio Decreto del 17 maggio 1906 n. 212 con successive modifiche del 22 novembre 1908 n. 730 e 14 giugno 1908 n. 299 e del 27 dicembre 1908 n. 793.

¹⁰ Regio Decreto del 17 maggio 1906 n. 212.

¹¹ *Regolamento del Comitato nazionale per la storia del Risorgimento* approvato nell'adunanza del 14 giugno 1910 art. 3 comma c conservato in MCRRArch, busta 19 fasc. 8. Si veda a riguardo anche lo studio complessivo di GIULIO BREVETTI, *La patria Esposta. Arte e storia nelle mostre e nei musei del Risorgimento*, Palermo, Palermo University Press, 2019.

¹² M. BAIONI, *Risorgimento*, cit., pp. 49-57.

¹³ *Società nazionale per la storia del Risorgimento italiano. Origine, programma, opera*, Roma, tipografia Proja, 1923, p. 4. Si veda anche AMBROGIO CRIPPA, *Il primo congresso storico del Risorgimento italiano e la fondazione della Società Nazionale per la storia del Risorgimento Italiano*, «La Lombardia nel Risorgimento», 1932, pp. 112-125. Dal 1914 la Società Nazionale iniziò la pubblicazione della «Rassegna Storica del Risorgimento» mentre fin 1912 pubblicava anche un «Bollettino della Società Nazionale per la storia del Risorgimento» che era una sorta di notiziario sociale.

¹⁴ MCRR, Misc. XXI 28, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, *Prospetto della mostra garibaldina ordinato in occasione del primo centenario della nascita di Giuseppe Garibaldi. Roma 4 luglio 1907*, opuscolo a stampa. La mostra occupava due sale della biblioteca al Collegio Romano.

acquisiti,¹⁵ come nel caso del nucleo di carte del Comitato rivoluzionario di Napoli donato da Rosa Morici Dragone.¹⁶

Già nel 1909 era individuabile una «Sezione Risorgimento», denominata in seguito «Biblioteca del Risorgimento»,¹⁷ all'interno della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II di Roma,¹⁸ che era composta anche da dipinti e cimeli. Il 14 giugno 1910 venne approvato un regolamento definitivo del Comitato e iniziò anche l'acquisto, tramite librerie antiquarie, di intere collezioni di periodici e materiali a stampa, fogli volanti, opuscoli e avvisi¹⁹ mentre attraverso l'opera dei vari comitati provinciali si provvedeva a raccogliere sul territorio documenti, oggetti e ritratti dei membri delle varie assemblee legislative e costituenti.

Tutti materiali che sarebbero dovuti confluire in un'apposita sezione del costituendo museo.²⁰ Si voleva privilegiare la raccolta di materiali documentari ed archivistici e questa attività trovava la sua prima spiegazione nella necessità, da parte degli storici, di poter consultare le carte originali riferibili al Risorgimento che era, all'epoca, tutt'altro che ovvia. Ancora nel 1912 si deplorava la normativa in vigore all'interno degli Archivi di Stato che impediva la consultazione di documenti posteriori al 1815, ed era ammessa qualche deroga solo fino al 1847.²¹ Il dibattito era spesso acceso e le richieste pressanti, anche se non mancavano proposte più innovative, come quella avanzata dallo storico risorgimentale Ersilio Michel²² che aveva pensato che fosse utile «raccolgere le relazioni di interviste con i patrioti, che personalmente presero parte ai fatti del Risorgimento». ²³ Un pensiero, espresso successivamente anche sulle pagine

¹⁵ EMILIA MORELLI, *I Fondi archivistici del Museo Centrale del Risorgimento*, Roma, La Fenice Edizioni, 1993; *L'Archivio del Museo Centrale del Risorgimento. Guida ai fondi documentari*, a cura di Marco Pizzo, Roma, Gangemi, 2007.

¹⁶ MCRRArch, busta. 70 fasc. 28.

¹⁷ Per la ricostruzione delle vicende dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano si vedano ROMANO UGOLINI, *L'organizzazione degli studi storici*, in *Cento anni di storiografia sul Risorgimento. Atti del LX congresso di storia del Risorgimento italiano, Rieti, 18-21 ottobre 2000*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 2002, pp. 85-176; ID., *Il Risorgimento diventa storia. La genesi dell'Istituto per la storia del Risorgimento italiano*, in *La storia della storia patria. Società, Deputazioni e Istituti storici nazionali nella costruzione dell'Italia*, a cura di Agostino Bistarelli, Roma, Viella, 2012, pp. 45-57.

¹⁸ MCRRArch, busta 291, *Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele in Roma. Elenco del materiale, nettamente distinto in due parti, per la formazione del Museo e dell'Archivio del Risorgimento italiano. 1909*.

¹⁹ MCRRArch, busta 289.

²⁰ MCRRArch, busta 142N fasc. 4.

²¹ *Atti del VII Congresso della Società Nazionale per la Storia del Risorgimento italiano. Napoli 3-5 novembre 1912*, Napoli, 1913, pp. 15-17. Nel corso del Congresso venne avanzata l'istanza affinché fosse «concesso l'esame dei documenti d'archivio sino a tutto il 1847» (p. 35).

²² Ersilio Michel (1878-1955), docente di storia, divenne uno dei bibliotecari della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II e successivamente collaborò con la Domus Mazziniana. GIUSEPPE MONSAGRATI, Michel Ersilio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2010, pp. 134-136.

²³ *Atti del VII Congresso*, cit., p. 33.

del «Bollettino»,²⁴ che sembra essere antesignano di quella storiografia sulle fonti orali che tanta parte avrà nella seconda metà del XX secolo.

Nel 1911, in concomitanza con le celebrazioni avvenute a Roma per il cinquantenario dell'Unità d'Italia, venne allestita all'interno dei locali del Vittoriano una mostra temporanea sul Risorgimento, con particolare riguardo alla storia di Roma e dello Stato pontificio, curata da Vittorio Fiorini,²⁵ mentre il presidente del comitato ordinatore era Ferdinando Martini.²⁶ Questa esposizione ben esprimeva gli intenti del futuro museo visto che il suo scopo era quello di far «vedere o intravedere le relazioni fra esso [il passato] e le condizioni presenti»²⁷ e «si riconobbe di dare la precedenza ai documenti anziché alle reliquie. In tale modo la Mostra provvisoria veniva ad avvantaggiarsi di ciò che aveva raccolto il Comitato nazionale per il museo permanente».²⁸ Vennero quindi esposti per la prima volta i documenti della Sezione Risorgimento della Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II.²⁹

La mostra, che occupò la galleria sotto il portico del Vittoriano e i due saloni posti alle testate dei propilei, fu soprattutto una sorta di presentazione ufficiale del vario ed eterogeneo materiale – documenti, armi, cimeli di vario tipo, stampe, disegni, dipinti e sculture – che era stato «raccolto in ogni parte d'Italia» fino a quel punto e che sarebbe potuto diventare il nocciolo di un più vasto museo storico documentario (figg. 1-2).³⁰

²⁴ Nel 1912 la Società nazionale aveva deliberato «di raccogliere notizie ed elenchi di patrioti toscani superstiti, per iniziare l'archivio dei loro ricordi e memorie», «Bollettino della Società nazionale per la storia del Risorgimento», gennaio 1912, p. 4.

²⁵ Vittorio Fiorini (1860-1914), allievo di Pasquale Villari, diresse la «Rassegna storica del Risorgimento» e fu messo a capo da Giovanni Gentile della sezione storico risorgimentale dell'Enciclopedia Italiana (Cfr. GUIDO FAGIOLI VERCELLONE, Fiorini Vittorio, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 206-209).

²⁶ Ferdinando Martini, (1841-1928), giornalista e politico fece parte di liberali di sinistra, fu ministro delle Colonie e dell'Istruzione e inseguito senatore e commissario civile dell'Eritrea. Fu autore di numerosi scritti teatrali e di saggistica (Cfr. RAFFAELE ROMANELLI, Martini Ferdinando, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, pp. 216-223).

²⁷ VITTORIO FIORINI, *Relazione presentata dal presidente del Comitato nazionale per la storia del Risorgimento on. Paolo Boselli sull'opera svolta dal Comitato dall'inizio dei suoi lavori (4 aprile 1909) al 15 giugno 1916*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1916, p. 34.

²⁸ «Corriere della Sera», del 18 maggio 1911. Era questo il caso, ad esempio della reliquia costituita dalla vertebra del martire di Belfiore Arsenio Scarsellini.

²⁹ *Elenco dei documenti singoli che dalla mostra del Risorgimento nei locali del Monumento a Vittorio Emanuele II sono restituiti alla Sezione del Risorgimento italiano nella Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele* (MCRRArch. busta 148n fasc.3 n.18).

³⁰ MCRRArch, *Manoscritto n. 581. Inventario della Mostra del Risorgimento tenutasi a Roma nel 1911, trascritto da Federico Zoccoli; Mostra del Risorgimento, Roma 1911, Elenco dei documenti e degli oggetti esposti*, Milano-Roma-Napoli, a cura di Vittoria Bonanno, Roma, Dante Alighieri, 1913.



Fig. 1 - Cantiere del Vittoriano (1906-1910 ca).



Fig. 2 - Veduta della mostra del Risorgimento allestita nel 1911 all'interno del Complesso del Vittoriano (incisione tratta dalla «Tribuna Illustrata» del 28 settembre 1911).

Scriveva un visitatore sulla «Tribuna»:

la prima impressione è di sbigottimento e di meraviglia. Le cose riunite in queste sale sono in tale abbondanza, quasi tutte di natura così particolare che si comprende subito la difficoltà di darne una efficace descrizione [...] tutta questa vasta materia è distribuita con un senso di protezione armoniosa dietro a vetrine religiosamente sigillate in affusti di legno verticali, o dei vasti armadi correnti lungo le pareti, o in quadri giranti attorno ad un cardine come i fogli

di un libro, o orizzontalmente in custodie rettangolari come quelle in cui gli orefici racchiudono le loro preziose mercanzie.³¹

L'intento di questa iniziativa venne ben descritto in una relazione successiva di Vittorio Fiorini diretta ai componenti del Comitato:

Una mostra del Risorgimento, quando non si contenti di essere una fiera di vanità o un deposito di reliquie eterogenee, deve soprattutto essere suggestiva. Ognuno che la visita, deve a seconda dei ricordi personali o delle conoscenze che possiede, della maggiore o minore facilità sua a pensare e ad immaginare, potervi trovare delle impressioni che suscitino in lui idee e sentimenti, lo facciano rivivere nel passato, lo conducano a vedere o intravedere le relazioni fra esso e le condizioni presenti.³²

Molti pezzi, utilizzati dalla mostra del 1911, non tornarono ai loro legittimi proprietari perché, e sono sempre le parole di Fiorini, «io ho già procurato fin d'ora a per quanto mi è stato possibile, di persuadere gli espositori privati a far dono degli oggetti e dei documenti posseduti», entrando quindi a far parte delle raccolte del costituendo museo (fig. 3).

Fig. 3 - Collezione di cimeli della Repubblica Romana del 1849 all'interno del suo contenitore originale utilizzato per la mostra del 1911 (Roma, Museo Centrale del Risorgimento).



Per la sistemazione di questo fondo si seguì un criterio che oggi appare in contrasto con la consueta prassi archivistica, ma che allora seguiva altri criteri, dettati da scelte qualitative o valoriali

³¹ COLLINA [GIOVAN BATTISTA TUVERI], *La mostra del Risorgimento nel Monumento a Vittorio Emanuele*, «La Tribuna», 17.09.1911.

³² MCRRArch, busta 1143.

procedemmo dapprima al confronto di esse con gli elenchi dell'inventario e indi alla cernita delle carte non riguardanti il Risorgimento (carteggio provato della Jessie White Mario, bozze ed appunti per articoli sociali ed economici, abbozzi e copie di novelle e romanzi etc.); divisione di tutto il restante in carte della J. W. Mario e in carte autografe di insigni personaggi del Risorgimento.³³

Si creava, quindi, una netta separazione tra la sezione dell'archivio sistemato con 'ordine scientifico' per gli studiosi e il museo che con i suoi cimeli avrebbe dovuto soddisfare 'l'anima popolare'. Una suddivisione che teneva conto di un pregiudizio culturale che rimase persistente lungo tutto il XX secolo creando una attenzione conservativa scrupolosa per tutti i documenti d'archivio, mentre la collezione d'arte e di cimeli venne considerata con distacco, se non con vera e propria disattenzione.

Già nel 1912 Gaspare Finali,³⁴ allora presidente del Comitato Nazionale per la storia del Risorgimento, aveva espresso l'intenzione di far rimanere a disposizione del Comitato i locali del Vittoriano che avevano ospitato la mostra del cinquantenario oltre che gli spazi dell'ex caserma delle guardie municipali sul Campidoglio,³⁵ mentre nell'attico «potrà subito essere sistemata una parte delle preziose collezioni del Museo».³⁶

Il percorso espositivo si sarebbe concludeva quindi con la breccia di Porta Pia, considerando il 1870 come il momento conclusivo del Risorgimento. Ma l'entrata in guerra dell'Italia nel 1915 e le tormentate vicende degli infiniti lavori di costruzione del Vittoriano provocarono una notevole variazione dell'assetto degli spazi interni del monumento e, in parallelo, anche delle tematiche che avrebbero dovuto trovar posto nel futuro museo.

Lo scoppio della Prima guerra mondiale, salutata nel 1915 come la quarta guerra d'Indipendenza italiana, aveva richiamato l'attenzione di Paolo Boselli, presidente del Comitato Nazionale per la storia del Risorgimento italiano e futuro presidente del Consiglio dei Ministri, che aveva auspicato «di raccogliere testimonianze e documenti sulla guerra, la quale si presentava come un corollario storico delle guerre per la nostra unità politica».³⁷ Già il 5 agosto 1915 Boselli aveva diramato una circolare in cui

³³ MCRRArch, busta 289, *Allegati alla relazione 5 dicembre 1915 sopra il lavoro compiuto dalla sezione del Risorgimento dal 1910 al 1915*.

³⁴ Gaspare Finali (1829-1914), partecipò attivamente alle vicende risorgimentali (Cfr. ELISABETTA ORSOLINI, Finali Gaspare, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, pp. 14-17).

³⁵ Si trattava degli ambienti già appartenenti al convento francescano del complesso dell'Aracoeli.

³⁶ Lettera dell'8 luglio 1912 inviata da Gaspare Finali, presidente del Comitato. Si veda anche «La Tribuna» del 19 marzo 1912.

³⁷ Ministero dell'Istruzione. Comitato Nazionale per la storia del Risorgimento, *Raccolta di testimonianze e di documenti sulla guerra italo-austriaca. Relazione di S. E. on Paolo Boselli agli onorevoli membri del Comitato nell'adunanza dell'11 dicembre 1915*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1915, p. 6. Si veda anche VITTORIO EMANUELE GIUNTELLA, *Alberto Ghisalberti e "l'ultima guerra del Risorgimento"* in *In Memoria di Alberto M. Ghisalberti*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1987, pp. 73-100.

si indicavano le modalità di raccolta delle testimonianze belliche: erano chiamati a collaborare non solo i membri corrispondenti del Comitato ma anche gli enti pubblici e privati, gli editori e le redazioni dei giornali, gli studiosi e tutti i combattenti.

L'obiettivo finale era quello di costituire un archivio, una biblioteca ed un museo della guerra che avrebbero dovuto trovar posto nelle sale interne del monumento a Vittorio Emanuele II ancora in costruzione, sebbene già inaugurato nel 1911.³⁸ Tutto il materiale che affluì al Comitato era puntualmente descritto in relazioni periodiche a stampa³⁹ e divenne ben presto così consistente, grazie alla rete di collaboratori diffusa su tutta la Penisola oltre che sul fronte, che nel 1919 si nominarono due delegati incaricati di organizzare e dare una sistemazione scientifica al materiale documentario, bibliografico e archivistico che si era accumulato.⁴⁰ I materiali, che giunsero a Roma tra il 1915 e il 1918, erano frutto, sostanzialmente, dello stesso linguaggio della tradizione ottocentesca e risorgimentale. Da una parte c'erano le armi, dai più comuni fucili alle baionette, dalle granate agli obici, volte a suggerire per 'contiguità' lo spazio delle battaglie di trincea, gli scontri mortali sui campi di battaglia; dall'altra c'erano testimonianze più eccentriche: dai quaderni delle scuole di campo ai disegni dei pittori-soldato, dai tanti cimeli/trofeo strappati al nemico ai razzi utilizzati per lanciare volantini e tricolori al di là delle linee nemiche. Una delle sezioni più ricche per quantità e complessità all'interno di questo «Fondo Guerra» era rappresentato dalle fotografie che erano annoverate nella sezione «Archivi minori della guerra» (fig. 4).

Si fissava così un nuovo termine *ante quem* per il Museo, che avrebbe quindi dovuto allungarsi dal 1870 fino alla Prima guerra mondiale, considerandola come la quarta guerra dell'indipendenza nazionale.

³⁸ ROMANO UGOLINI, *L'Istituto per la storia del Risorgimento italiano e la Grande Guerra*, in *La Grande Guerra. Un impegno europeo di ricerca e riflessione. Atti del Convegno internazionale: Roma, Vittoriano, 9-11 novembre 2015*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018, pp. 39-76. Si veda anche CLAUDIO FOGU, *Fare la storia al presente. Il fascismo e la rappresentazione della Grande Guerra*, in *La Grande Guerra in vetrina. Mostre e musei in Europa negli anni Venti e Trenta*, a cura di Massimo Baioni, Claudio Fogu, «Memoria e Ricerca», 2001, pp. 49-69.

³⁹ Ministero dell'Istruzione. Comitato nazionale per la storia del Risorgimento, *Lavori compiuti dalla Sezione del Risorgimento dal 1910 al 1915. Relazione del conservatore della sezione (E. Pecorini - Manzoni) a S.E. l'on. Paolo Boselli presidente del Comitato*, Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1915; Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1916; MINISTERO DELL'ISTRUZIONE. COMITATO NAZIONALE PER LA STORIA DEL RISORGIMENTO, *Relazione presentata dal presidente on. Paolo Boselli sull'opera svolta dal Comitato dal 15 giugno 1916 al 15 giugno 1918*, Roma, Tipografia operaia romana coop., 1918.

⁴⁰ Regio Decreto n. 1985 del 9 ottobre 1919.



Fig. 4 - *Ritratto di Arturo Peirone* (1917 ca.) (fotografia, Fondo Guerra - sez. Caduti del Museo Centrale del Risorgimento di Roma).

Questa idea venne esplicitata nel 1919 con uno specifico decreto legge che allargava le funzioni del Comitato aggiungendo quelle

di ricercare, raccogliere ed ordinare, per facilitarne lo studio e diffonderne la conoscenza, il materiale documentario, bibliografico ed archivistico riferentesi alla guerra 1915-18, materiale che andrà a costituire un archivio, una biblioteca ed un museo centrale della guerra.⁴¹

Queste finalità videro la loro oggettiva materializzazione nel 1921 quando il Vittoriano divenne il sito prescelto per accogliere le spoglie del Milite Ignoto. Vero e proprio 'termine ultimo', in senso culturale, della Grande Guerra per cui «il monumento a Vittorio Emanuele II, sede del Museo del Risorgimento, accoglierà le prove, dai primi conati di libertà a queste estreme battaglie».⁴²

A corollario del Fondo Guerra, le collezioni del Museo si arricchirono anche di materiali artistici legati all'attività dei cosiddetti pittori-soldato.⁴³ Si trattava di opere eseguite direttamente sul fronte da alcuni pittori, che come Lodovico Pogliaghi, Aldo Carpi, Anselmo Bucci, Italice Brass, Michele Cascella, Ciripriano Efisio Oppo e Vito Lombardi, erano stati impegnati nelle fila delle forze armate per documentare gli avvenimenti bellici utilizzando la loro espressività artistica lasciando dei ricordi visivi

⁴¹ Anche la Società Nazionale per la storia del Risorgimento, esplicitò il fatto che «la storia del Risorgimento non si limita al periodo che si chiude col 20 settembre 1870, ma abbraccia anche gli avvenimenti grandiosi più recenti, fino al giorno in cui il tricolore vittorioso si è levato a sventolare su questo Castello del Buon Consiglio», *Società nazionale per la storia del Risorgimento italiano*, cit., p. 4. Cfr. Regio Decreto n. 1985 del 11 novembre 1919.

⁴² MCRRArch, busta 51N fasc. 33, *Lettera di Paolo Boselli e a Vittorio Emanuele III* (1919 ca.).

⁴³ *Pittori-Soldato della Grande Guerra*, a cura di Marco Pizzo, Roma, Gangemi, 2005.

della loro esperienza bellica. Accanto al Fondo Guerra erano pervenuti al Comitato anche alcuni materiali documentari relativi all'attività del triestino Luigi Suttina sull'assistenza ai profughi di guerra delle Terre liberate.⁴⁴

Le attività del Comitato Nazionale per la storia del Risorgimento e la Società Nazionale procedevano intanto su binari paralleli. La situazione rimase invariata fino al 1924 allorché si fissarono in maniera più dettagliata gli ambiti e le competenze delle due istituzioni. Il Comitato avrebbe avuto il compito di raccogliere documenti, pubblicazioni e cimeli del Risorgimento, ossia del periodo compreso entro il perimetro cronologico che andava dalla fine del XVIII secolo alla Prima guerra mondiale, al fine di facilitarne lo studio e la conservazione, mentre la Società Nazionale ne avrebbe dovuto favorirne in primo luogo la divulgazione. Venne stabilito che le collezioni del Comitato Nazionale per la storia del Risorgimento avrebbero dovuto trovar posto nel *Monumento al Padre della Patria*⁴⁵ anche se veniva lamentato il ritardo nella costruzione degli ambienti interni.

Seppure fosse stato più volte ribadito nel tempo che il luogo del futuro Museo Centrale del Risorgimento doveva essere il Vittoriano, pure mancava ancora una degna cornice che potesse contenere tutto il materiale eterogeneo che si era raccolto nel corso degli anni. Una prima, parziale soluzione fu offerta dalla progettazione e successiva edificazione, effettuata tra il 1923 e il 1931, della nuova ala del complesso monumentale a opera dell'architetto Armando Brasini. Questa costruzione posta sulla sinistra del Vittoriano, lungo la via che costeggia i Fori Imperiali, avrebbe dovuto accogliere adeguatamente parte del museo e della biblioteca.⁴⁶ L'allestimento espositivo del museo avrebbe dovuto ispirarsi a nuovi criteri, per non ricadere nelle critiche sollevate da Antonio Monti, che aveva scritto:

i musei siano da ripudiare tutti come depositi di urne cinerarie, zone sepolcrali, dominio della morte... [poiché] si esponevano, sub specie di cimeli, i capelli, le unghie, i frammenti di ossa, i sigari fumati per metà da patrioti, le bende insanguinate, le divise costellate di buchi prodotti dalle tarme, ma che al pubblico si lascia volentieri credere siano stati prodotti dalla mitraglia nemica, i cappelli di Garibaldi forati da palle che non hanno mai colpito l'Eroe

⁴⁴ Luigi Suttina (1883-1951) ricoprì anche l'incarico di Capo di gabinetto del Ministero per le terre liberate dal 1920 al 1922. In seguito Suttina divenne bibliotecario della Banca d'Italia (GIORGIO DE GREGORI, Suttina, Luigi, in *Per una storia dei bibliotecari italiani del XX secolo. Dizionario bio-bibliografico 1900-1990*, a cura di Giorgio De Gregori, Simonetta Buttò, Roma, AIB, 1999, p. 167).

⁴⁵ Regio Decreto Legge, n. 1821 del 23 ottobre 1924.

⁴⁶ Per la storia del complesso monumentale si rinvia a *Il Vittoriano. Materiali per una storia*, Roma, Palombi, 1986, e in particolare ANTONIO M. ARPINO, *Risorgimento e Vittoriano. Il Museo centrale del Risorgimento*, ivi, I, pp. 139-144.

alla testa, i letti dove dormirono i loro sonni agitati o placidi i grandi uomini del Risorgimento.⁴⁷

Nasceva così la volontà 'di ringiovanire i musei', diventati una sorta di ricettacolo di reliquie laiche del Risorgimento. Si affacciava quindi la necessità di effettuare una nuova lettura di questi spazi che dovevano svolgere uno specifico ruolo didattico diventando «strumenti sempre più efficaci di elevazione per il popolo [e] un grande libro di facilissima lettura».⁴⁸ L'idea era quella di mettere in relazione pitture, sculture e cimeli al contesto della storia nazionale per 'far vedere' la storia. La particolare attenzione verso il Risorgimento era un primo tangibile segno dell'appropriazione della Storia che aveva fatto il fascismo, un uso pubblico e politico che ne causava una deformazione e una forzatura ponendo l'accento sull'eroismo individuale e sulla lotta tesa alla conquista della libertà e della 'italianità'. Tutto ciò rispondeva a una precisa politica di propaganda del regime che stava procedendo in parallelo a una completa riorganizzazione degli istituti storici nazionali.

Il 20 luglio 1934 venne istituita la Giunta centrale degli studi storici, della quale faceva parte anche il Comitato nazionale per la storia del Risorgimento.⁴⁹ Un anno più tardi, nel 1935 nacque ufficialmente l'Istituto per la storia del Risorgimento italiano che assumeva i compiti della Società nazionale per la storia del Risorgimento, il Comitato nazionale veniva sciolto e le sue collezioni confluirono, insieme al suo archivio, nell'Istituto che poneva la sua sede negli spazi del Vittoriano.⁵⁰

Uno dei caratteri distintivi dell'Istituto era la sua forma associativa che prevedeva la partecipazione non solo di studiosi e docenti universitari, ma anche di singoli soci organizzati in comitati locali o provinciali, che ne configuravano un carattere partecipato e civile.⁵¹ Singoli cittadini che si trovavano a collaborare insieme accomunati da condivisi ideali risorgimentali e che trovavano nella «Rassegna storica del Risorgimento» la loro rivista attiva fin dal 1906.

⁴⁷ ANTONIO MONTI, *A proposito di "Mostre" e di "Musei del Risorgimento*, «Rassegna Storica del Risorgimento», XXI, 1934, pp. 626-628: 626.

⁴⁸ A. MONTI, *A proposito*, cit., p. 628.

⁴⁹ ARMANDO SAIITA, *L'organizzazione degli studi storici*, in *Federico Chabod e la "nuova storiografia" italiana dal primo al secondo dopoguerra (1919-1950)*, a cura di Brunello Vigezzi, Milano, Jaca Book, 1984, pp. 511-519.

⁵⁰ ROMANO UGOLINI, *L'organizzazione degli studi storici*, in *Cento anni di storiografia sul Risorgimento. Atti del LX Congresso di Storia del Risorgimento Italiano (Rieti, 18-21 ottobre 2000)*, a cura di Ester Capuzzo, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento Italiano, 2002, pp. 83-176. Si veda anche *XXV anni di vita della Società Nazionale per la storia del Risorgimento. (Cronistoria)*, Roma, Società Nazionale per la storia del Risorgimento, 1933; *Istituti culturali in Italia*, «Le guide dell'Alleanza nazionale del libro» I, 1935, pp. 105-113; GIOVANNI GENTILE, *Dal Comitato Nazionale per la storia del Risorgimento al R. Istituto per l'età moderna e contemporanea*, Roma 1937, Sancasciano Val di Pesa, Stab. tip. F.lli Stianti, 1937 (la relazione è del 5 febbraio 1935).

⁵¹ M. BAIONI, *Risorgimento*, cit., pp. 103-116 e 139-144.

Nel 1935 giunse in dono, da parte della regina Elena, la serie di opere realizzate dagli artisti che avevano partecipato al concorso nazionale bandito per illustrare *La Guerra e la Vittoria*⁵² e che aveva trovato ospitalità proprio nelle sale del Quirinale (fig.5).



Fig. 5 - Fotografia dell'allestimento della mostra *La Guerra e la Vittoria* all'interno delle sale del Quirinale (1935).

Il materiale che andò a costituire l'archivio del Museo era quello che era stato raccolto all'interno della Biblioteca Vittorio Emanuele II e che formava il fondo denominato «Biblioteca del Risorgimento». I primi anni della presidenza dell'Istituto per la storia del Risorgimento di De Vecchi furono caratterizzati dalla volontà di rendere sempre più consistente il patrimonio documentario dell'archivio,⁵³ un intento reso più agevole anche dalla nomina del quadrumviro, dal 1934, a Commissario degli Archivi di Stato e anche per questo motivo nel 1937 avvenne la consegna di un altro consistente nucleo di cimeli da parte della Biblioteca nazionale centrale Vittorio Emanuele II, mentre tutti i materiali archivistici e documentari che erano stati mantenuti in deposito presso la Biblioteca di storia moderna e contemporanea vennero trasferiti definitivamente al Vittoriano solo nel 1938.⁵⁴ La divisione del materiale tra queste due istituzioni venne fatta in modo alquanto sommario seguendo alcuni semplici criteri ispiratori: la collezione d'arte, i cimeli e i fondi archivistici furono assegnati all'Istituto

⁵² Si veda MARCO PIZZO, *La formazione del Museo Centrale del Risorgimento: 2. Le opere del concorso delle Medaglie d'Oro*, «Rassegna Storica del Risorgimento», XC, 2003, pp. 601-608; ID., *Il Concorso delle Medaglie d'Oro e il museo Centrale del Risorgimento di Roma in L'oro e l'Inchiostro. Incisori italiani tra le due guerre nel "Concorso della Regina"*, a cura di Francesco Parisi e Massimiliano Vittori, Cagliari, Novecento, 2004, pp. 9-12.

⁵³ Cesare Maria De Vecchi di Val Cismon fu nominato il 1 giugno 1932 vicepresidente della Società Nazionale per la storia del Risorgimento; successivamente con decreto regio del 16 marzo 1933 fu nominato Commissario straordinario della medesima Società, fino al 18 agosto 1933 quando ne divenne presidente e conservò questa carica anche dopo la modificazione della Società Nazionale in Istituto, fino alla nomina di Gaetano De Sanctis, commissario straordinario dell'istituto dal 31 ottobre 1944).

⁵⁴ MCRRArch, b. 282, *Minuta della relazione inviata da Ghisalberti alla Soprintendenza archivistica il 13 maggio 1941*.

per la storia del Risorgimento italiano, mentre il fondo della biblioteca e dell'emeroteca, compresa la raccolta dei bandi, furono destinati alla Biblioteca di storia moderna e contemporanea. Ma alcuni materiali furono smembrati e malamente suddivisi.⁵⁵

Il 31 ottobre del 1944 era stato nominato Commissario della Giunta centrale per gli studi storici e quindi anche dell'Istituto, Gaetano De Sanctis che resse questa carica fino al 1952 quando venne eletto presidente Alberto Maria Ghisalberti.⁵⁶ Fu un periodo difficile anche perché «la fine della guerra scatenò [...] un'ondata di demagogia iconoclasta».⁵⁷ Sul fascicolo unico della «Rassegna» pubblicata nel 1946 per le annate 1944-1946, De Sanctis scriveva nella sua introduzione intitolata *Ripresa*:

Riprendere il lavoro che le dolorose vicende degli ultimi anni ci costrinsero ad interrompere è stretto dovere di tutti gli Italiani, ed esso compete particolarmente agli intellettuali e ai dirigenti dei *maggiori istituti nazionali di cultura, se vogliono promuovere con tutte le loro forze il nuovo risorgimento della patria*.⁵⁸

Dopo la guerra in cui «la patria è ferita nelle carni e nell'anima», come scriveva nel 1947 Ghisalberti alla vedova di Scipio Slataper, «solo con il culto della tradizione del Risorgimento e con una penosa meditazione del suo insegnamento potremo risollevarci e tornare a vivere con dignità».⁵⁹

Le celebrazioni del centenario del 1848 costituirono la base per le creazioni di un 'nuovo' istituto, anche grazie alla rete di contatti internazionali che Ghisalberti era riuscito a creare.

⁵⁵ Si pensi che alla Biblioteca di storia moderna rimase l'inventario dei dipinti e le schede delle medaglie della collezione Padoa, nel mentre al Museo rimasero molti opuscoli a stampa del Fondo Guerra. Si veda a questo proposito, anche per i problemi rimasti irrisolti, VIRGINIA CARINI DAINOTTI, *Biblioteche generali e biblioteche speciali nelle discussioni parlamentari*, in *Miscellanea di scritti di bibliografia ed erudizione in memoria di Luigi Ferrari*, Firenze, Olschki, 1952, pp. 117-167; PATRIZIA RUSCIANI, *Biblioteca di storia moderna e contemporanea di Roma*, in *Archivi di biblioteche. Per la storia delle biblioteche pubbliche statali*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002, pp. 219-230. Una prima sintetica descrizione dei fondi d'archivio è contenuta in una nota inviata da Ghisalberti a Francesco Saporì nel 1940 nella quale si mettevano in luce le due sezioni d'archivio, quella proveniente dalla biblioteca e quella frutto di donazioni o acquisti oltre al primo nucleo della collezione museale (MCRRArch, busta 223 lettera del 11 giugno 1940).

⁵⁶ Alberto Maria Ghisalberti (1894-1986) fu uno dei protagonisti della storia dell'Istituto per la storia del Risorgimento di cui divenne presidente dal 1952 al 1983 dopo esserne stato per anni il segretario generale, durante la presidenza di de Vecchi prima e De Sanctis poi. Si veda in particolare GIUSEPPE TALAMO, Ghisalberti Alberto Maria, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 812-815. Si veda anche ANNA GRAZIA PETACCIA, *L'Archivio di Alberto Maria Ghisalberti. Inventario*, «Rassegna Storica del Risorgimento», 2012 (numero speciale).

⁵⁷ EMILIA MORELLI, *Ghisalberti e l'Istituto per la storia del Risorgimento*, in *In Memoria di Alberto M. Ghisalberti*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1987, p. 51.

⁵⁸ «Rassegna storica del Risorgimento», XXXI-XXXIII, 1944-1946 (1946), p. 3.

⁵⁹ MCRRArch, busta 342, *Minuta di Albert Maria Ghisalberti a Luisa Carniel vedova Slataper del 17 marzo 1947*.

Si poneva quindi il problema di come coniugare il ruolo svolto dell'Istituto a livello nazionale con quello portato avanti dai singoli comitati provinciali, i cui presidenti erano stati scelti d'accordo con il Comitato di Liberazione Nazionale,⁶⁰ anche se il numero dei soci era drasticamente diminuito.⁶¹ Il carteggio esistente all'interno dell'archivio dell'Istituto tra storici, autori della biblioteca scientifica e collaboratori alla «Rassegna» fa emergere l'intenso dibattito storiografico che si verificò in Italia a cavallo del secondo conflitto mondiale su modi e temi da affrontare per lo studio dei protagonisti della stagione risorgimentale. Nel 1948, in occasione del XXVII Congresso dell'Istituto, Alcide De Gasperi nella sua prolusione introduttiva tentava di individuare una nuova ottica per leggere la storia del Risorgimento all'interno della difficile opera di ricostruzione dell'Italia post-bellica

proprio nell'anno in cui fu lanciato il manifesto di Marx [1848], il popolo italiano mostrò che tutto nella vita sociale si risolve nella formula «la forza suprema non è nell'economia bensì nello spirito». L'ideale della libertà è quello che anima tutto il nostro Risorgimento.

Proseguendo:

oggi i tempi delle nostre lotte di Indipendenza possono apparire superate e la nuova Costituzione repubblicana ha sostituito il vecchio Statuto Albertino. La nuova Costituzione per la quale si può porre qualche riserva, indica, però, le mete del nostro popolo. Ma ancora oggi si può dire che se l'Italia è fatta sono ancora da fare gli Italiani.

quindi il Risorgimento non doveva essere letto come una «storia passata», ma «una storia vivente che si protende verso l'avvenire»,⁶² anche se venne subito evidenziato come il clima politico generale mostrava già un senso di fredda distanza da questo tipo di rievocazioni storiche.⁶³

Si poneva quindi il problema più ampio di come considerare il cosiddetto 'secondo Risorgimento', ossia la Resistenza. In queste poche parole trasparente la difficoltà di costruire una memoria storia sulle macerie del secondo conflitto mondiale in cui anche l'autorevolezza del nuovo stato repubblicano, ancora in fieri, era vacillante. L'espedito di ancorare il recupero delle fonti del 'secondo Risorgimento' alle celebrazioni del centenario del 1848 e del 1949 risultava quindi un utile escamotage, al fine di usare il 'primo Risorgimento' come una sorta di 'cavallo di Troia' per far giungere, conoscere e conservare carte e documenti del fascismo e della Resistenza (fig. 6).

⁶⁰ MCRRArch, busta 300 fasc. *Artom, Lettera di Alberto Maria Ghisalberti a Eugenio Artom del 1 luglio 1946.*

⁶¹ Da 4.326 del 1935 si era passati a 1.487.

⁶² MCRRArch, busta 113N.

⁶³ ANTONIO MONTI, *Milano dimentica le Cinque Giornate. Fredda celebrazione di una ricorrenza gloriosa*, «il Popolo», 21 aprile 1948.



Fig. 6 - Caricatura di propaganda antinazista (1945 ca)
(Roma, Museo Centrale del Risorgimento, Cs XXII(70)).

Questo progetto non mancò di lasciare tracce archivistiche anche all'interno dei fondi dell'Istituto dove, proprio per questo intento, vennero conservate carte dell'assemblea costituente e del dibattito politico degli anni 1946-1950.



ROBERTA NAPOLETANO*

*L'Archivio Generale Arcivescovile di Bologna
e i frammenti manoscritti di Mons. Luigi Breventani*

ABSTRACT

Luigi Breventani was the director of the Archiepiscopal Archives of Bologna between XIX and XX century. His personal archive includes fragments of medieval manuscripts, a collection that can be considered a reflection of his interest on manuscript sources. This article wants to analyze the relationship between Breventani's palaeographic interest and his unpublished group of fragments.

KEYWORDS: Manuscripts; Fragments; Paleography; Breventani; Bologna.

L'articolo si pone come obiettivo l'analisi della relazione tra una collezione di frammenti manoscritti presente nell'archivio personale di Mons. Luigi Breventani, archivista arcivescovile bolognese a cavallo tra XIX e XX sec., e i suoi interessi paleografici.

PAROLE CHIAVE: Manoscritti; Frammenti; Paleografia; Breventani; Bologna.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11682>

L'Archivio Generale Arcivescovile di Bologna è il secondo istituto di conservazione della città,¹ grazie alla quantità, alla ricchezza e all'antichità del suo materiale archivistico. Nell'ambito degli archivi ecclesiastici, è la denominazione «Generale» a suscitare interesse. Tale aggettivo venne aggiunto all'intitolazione dell'Archivio Arcivescovile per volontà del Cardinale Carlo Opizzoni (1769-1855), il quale riorganizzò la diocesi bolognese e assegnò una nuova sede all'archivio episcopale, facendovi confluire altri archivi e documenti di ambito diocesano che, in seguito alle confische napoleoniche, erano andati dispersi o abbandonati.² L'istituto è così divenuto collettore di tutta quella documentazione che in qualche modo ruota intorno alla vita ecclesiastica della diocesi bolognese, con continue – e variegate – acquisizioni. Tra queste vi è anche la «Raccolta Breventani», cioè l'archivio personale di Monsignor Luigi Breventani.

* Università di Bologna; roberta.napoletano3@unibo.it

Abbreviazioni: AAB: Archivio Generale Arcivescovile, Bologna; ASBo: Archivio di Stato, Bologna; BSABo: Biblioteca del Seminario Arcivescovile, Bologna; BUB: Biblioteca Universitaria, Bologna.

¹ Archivio Generale Arcivescovile, <<https://www.archivio-arcivescovile-bo.it>>, ultima cons.: 24.2.2020.

² MARIO FANTI, *Archivio generale arcivescovile di Bologna. Notizie storiche, elenco dei fondi archivistici, avvertenze utili per le ricerche*, premessa di S.E. il card. Giacomo Biffi, s. l., s. n., 1999.

Poco rimane delle vicende biografiche di Luigi Breventani,³ che nacque a Bologna il 6 luglio 1847 da Giulia Lambertini Padovani e Ulisse Breventani (1808-1848), medico-chirurgo e docente universitario bolognese. Luigi e suo fratello Giuseppe (1846-1904) rimasero orfani giovanissimi e vennero affidati alle cure dello zio paterno, il canonico Camillo Breventani (1810-1898), fondatore dell'Istituto «Ritiro e Scuola di San Pellegrino», il quale avviò entrambi i nipoti alla vita sacerdotale. Luigi Breventani venne ordinato sacerdote il 30 novembre del 1869, poi nominato docente di Fisica e Scienze naturali presso il Seminario bolognese dal Cardinale Morichini. Ma i suoi interessi e le sue conoscenze non si limitarono all'ambito scientifico, tant'è vero che, nella voce a lui dedicata nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Mario Barsali lo definisce un «eminente erudito» con interessi che vertevano «sulla canonistica, l'archeologia e topografia medievale bolognesi, la paleografia, la storiografia cittadina».⁴ Probabilmente proprio grazie all'eterogeneità di interessi e competenze, il Breventani venne nominato dal card. Francesco Battaglini direttore dell'archivio e della biblioteca arcivescovile bolognesi.

Nonostante il susseguirsi di incarichi e nomine prestigiose, sia in ambito ecclesiastico che civile,⁵ il prelado fu sempre uomo schivo e modesto, caratteristiche che, unite a una naturale tendenza allo studio e all'analisi minuziosa, quasi ossessiva, delle fonti, lo portarono a pubblicare pochissimo di tutti i suoi scritti. Le opere edite⁶ si limitano agli studi, affidatigli dal card. Svampa (1851-1907), condotti per dirimere una causa civile insorta tra la diocesi di Bologna e il comune di Cento sulla riscossione della decima, che vide, proprio grazie al puntuale lavoro del Breventani, la vittoria della chiesa bolognese. Le ampie ricerche effettuate sfociarono nella produzione di una quantità enorme di appunti manoscritti, che attualmente occupano ben 73 cartoni del fondo archivistico che raccoglie le sue carte all'interno dell'AAB, la cosiddetta «Raccolta Breventani».⁷ E già da un

³ MARIO BARSALI, Breventani, Luigi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 202-204, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-breventani_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-breventani_(Dizionario-Biografico)/>), ultima cons.: 24.2.2020.

⁴ *Ibid.*

⁵ Si ricordino, ad esempio, nel 1886 la nomina a socio dell'Accademia Romana San Tommaso d'Aquino; nel 1889 la nomina a socio, prima corrispondente, poi attivo, della Regia Deputazione di Storia Patria; nel 1890, dietro indicazioni di Carducci, venne eletto nel comitato bolognese della Società Dantesca Italiana; nel 1905 la nomina a membro nella commissione consultiva dei monumenti da parte della Soprintendenza alle Antichità. Gli vennero affidati molti altri incarichi, dei quali rimane traccia anche nel suo archivio (AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia E, Cart. XX).

⁶ LUIGI BREVENTANI, *Deduzioni storiche sull'origine vera della decima di Cento*, Bologna, Gamberini e Parmeggiani, 1897; ID., *Discussione sull'origine vera della decima di Cento*, Bologna, Gamberini e Parmeggiani, 1899; ID., *Epilogo delle discussioni sull'origine vera della decima di Cento*, Bologna, Gamberini e Parmeggiani, 1899; ID., *Raccolta e revisione delle distrazioni del Prof. A. Gaudenzi sull'origine vera della decima di Cento*, Bologna, Gamberini e Parmeggiani, 1900.

⁷ AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia E, Cart. I-Cart.VIII.

primo sguardo all'inventario del suo archivio⁸ si intuisce la sua notevole cultura ed erudizione, che abbraccia la storia, l'archeologia, la toponomastica storica e le scienze naturali.

In questa sede si vorrebbe prendere in esame un peculiare sedimento della sua attività di studioso, ossia una collezione di frammenti di antiche pergamene, frutto dell'interesse rivolto all'analisi dei manoscritti medievali e di una forte inclinazione allo studio della paleografia latina. L'attenzione nei confronti delle scritture antiche di Breventani appare chiaramente riflessa a coloro che sfogliano gli appunti conservati nel suo archivio e specialmente le già menzionate carte, dedicate alla ricostruzione delle vicende storiche intorno alla decima di Cento, nelle quali si può cogliere una spiccata sensibilità e notevole curiosità rivolta agli aspetti propriamente grafici delle fonti medievali consultate per l'occasione. Un esempio può giungere dagli appunti autografi denominati *Estratti dai Memoriali dell'archivio di Stato di Bologna* (1293):⁹ Breventani effettua infatti una trascrizione di alcune carte dei registri dei Memoriali nella sua elegante corsiva, talvolta intermezzata da parole riprodotte in maniera imitativa, così come si leggono sull'originale, a fotografare e sovente a rimarcare compendi non chiari. La medesima attenzione al dato grafico si riscontra, inoltre, nella riproduzione parzialmente imitativa di intere pergamene provenienti dall'Archivio di Santo Stefano.¹⁰ Un caso esemplificativo della 'tecnica di analisi' di Breventani viene dalla copia¹¹ di una antica carta datata al maggio 1077, sempre proveniente dall'Archivio di S. Stefano, che doveva apparire già fortemente danneggiata alla fine del XIX secolo: lo stato di conservazione non ottimale della pergamena, vergata in una minuscola carolina di tipo documentario, indusse il canonico ad alternare alla sua propria usuale scrittura corsiva una grafia imitativa che tentava di riprodurre le sezioni in cui la lettura del testo risultava più compromessa e difficile. Breventani non si limitò peraltro a fotografare la scrittura del documento, con tanto di annotazioni *a tergo*, ma giunse a riprodurne il

⁸ GIULIO BELVEDERI, CESARE AUGUSTO MANARESI, *La sala Breventani nella Biblioteca arcivescovile di Bologna. Relazione e indice dei manoscritti*, Bologna, Tipografia Arcivescovile, 1909; aggiornamento dell'inventario a cura di Simone Marchesani, elenco dei frammenti a cura di Roberta Napoletano consultabili: Archivio Generale Arcivescovile, <<https://www.archivio-arcivescovile-bo.it/site/wp-content/uploads/Raccolta-Breventani-3.pdf>>, ultima cons.: 24.2.2020.

⁹ AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia E, Cart. VI, fasc. 5.

¹⁰ Breventani copia i documenti dell'ASBo, S. Stefano, buste 31/967 1, 31/967 2, 32/968, 33/969, 34/970.

¹¹ La copia di mano del Breventani (segnatura AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia E, Cart. IX, fasc. 1) si riferisce al documento dell'Archivio di Stato di Bologna, S. Stefano 33/969 n. 7, oggi edito al n. 236 in *Le carte bolognesi del secolo XI*, a cura di Giovanni Feo, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2001.

supporto, caduto nel margine sinistro (fig.1).¹² Non è raro, d'altra parte, ritrovare tra i suoi appunti peculiari vezzi grafici, propri di chi è pratico e vanta una lunga consuetudine con i manoscritti, come *manicule*, indicazioni di *nota bene* tracciati a mo' di monogrammi o persino la riproduzione di *litterae elongatae*.¹³

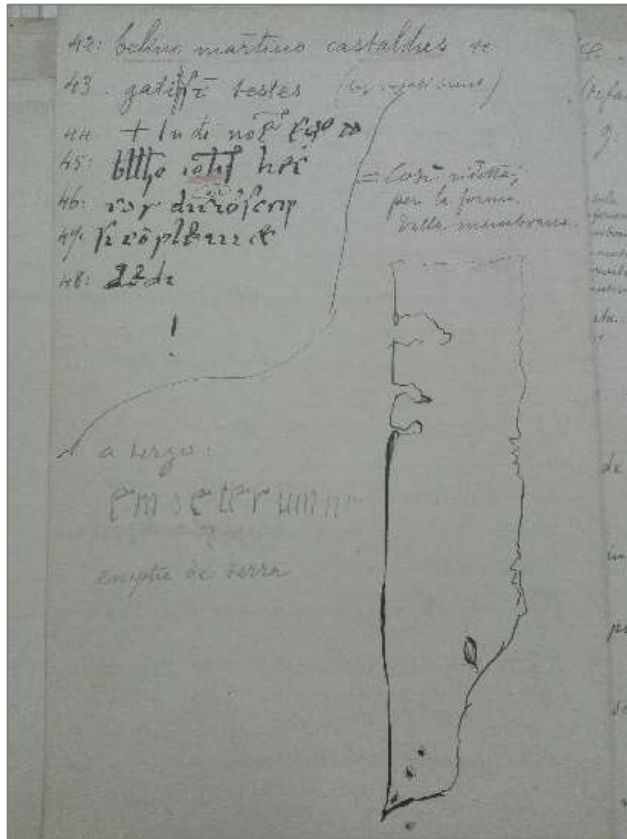


Fig. 1 - AAB, Raccolta Breventani, Scansia E, Cart. IX, fasc. 1.

Le sue competenze in materia gli valsero la nomina, nel 1895, a successore di Isidoro Carini in qualità di docente di Paleografia presso la prestigiosissima scuola dell'Archivio Vaticano, su raccomandazione di Carlo Malagola (1855-1910)¹⁴ - funzionario dell'Archivio di Stato di Bologna e docente di Paleografia e Diplomatica presso l'Università felsinea - e del monaco benedettino Palmieri, secondo custode degli archivi della Santa Sede.¹⁵ Ma Breventani rifiutò l'offerta, sia a causa di problemi alla vista, sia per un sincero senso di inadeguatezza a un incarico di tale rilevanza, come dichiarò con apprezzabile onestà intellettuale:

¹² È interessante notare che i punti di difficile lettura, segnalati da Breventani attraverso una riproduzione imitativa della scrittura, siano sovente segnalati come lacune nell'edizione di Feo, a dimostrazione che al tempo della trascrizione del prelado bolognese il documento doveva ancora essere parzialmente leggibile.

¹³ AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia E, Cart. VI, fasc. 8.

¹⁴ Si veda FAVARO ANTONIO, *Carlo Malagola. Nota commemorativa*, Venezia, Premiate officine grafiche di C. Ferrari, 1911.

¹⁵ MARIO BARSALI, Breventani, Luigi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit.

non ho mai pensato a fornirmi di quella coltura che si dice scienza di Paleografia: non ne ebbi mai alcuna lezione; e quella poca pratica che vi aveva fatto per le sole cose bolognesi era puro empirismo, a voi non è ignoto quanto divario corra tra il sapere e l'insegnare.¹⁶

Per quanto lo stesso canonico bolognese si definisca un autodidatta nel campo della disciplina paleografica, nel *mare magnum* delle sue carte si ritrovano appunti non datati delle lezioni di Malagola. Anche in questo caso le annotazioni sono corredate da riproduzioni imitative delle scritture medievali (fig. 2).¹⁷ Tra i suoi libri, del resto, si ritrovano decine di volumi inerenti alla paleografia, prima tra tutti *L'editio princeps* (1756) de *L'arte di conoscere l'età de' codici latini, e italiani* del canonico bolognese Giovanni Grisostomo Trombelli,¹⁸ primo trattato italiano di paleografia.

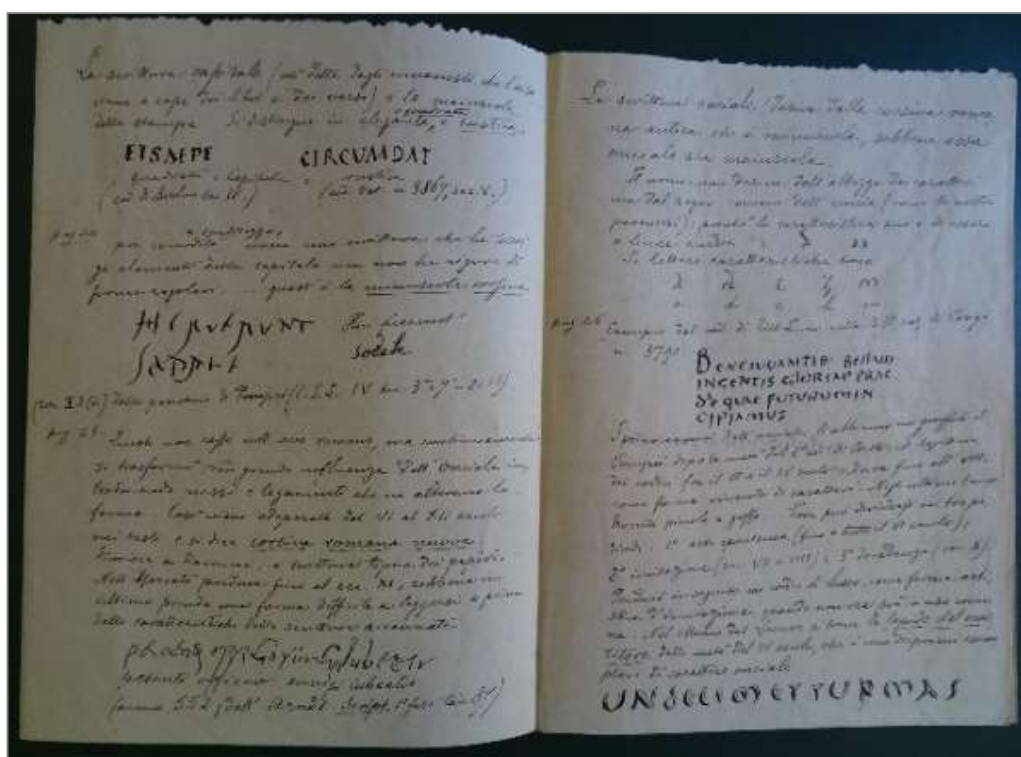


Fig. 2 - AAB, Raccolta Breventani, Scansia E, Cart. XVIII, fasc. 7.

Le competenze e gli interessi paleografici di Luigi Breventani vennero pubblicamente rammentati durante la commemorazione a lui dedicata dalla Regia Deputazione di Storia Patria per la Romagna il 10 marzo 1907.

¹⁶ AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia E, Cart. XX, fasc. 13. Estratto della lettera di Luigi Breventani a Vincenzo Tarozzi.

¹⁷ AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia E, Cart. XVIII, fasc. 7.

¹⁸ GIOVANNI GRISOSTOMO TROMBELLI, *Arte di conoscere l'età de' codici latini, e italiani*, in Bologna, per Girolamo Corciolani, ed eredi Colli a S. Tommaso d'Aquino, 1756, 4° (BSABo, a6 A-N4 O6).

Con queste parole Raimondo Ambrosini ricordava il canonico scomparso pochi mesi prima:

vi sono interpretazioni di indecifrabili carte dei tempi più remoti; e trascrizioni di codici reputati illeggibili, poiché nessuno fu più abile di lui nel tradurre le difficilissime sigle medioevali [...].¹⁹

Ed infatti il 26 dicembre 1906, all'età di 59 anni, Mons. Breventani era venuto a mancare nella sua casa di via S. Isaia 77, dove otto stanze erano completamente ingombrate da appunti, libri e documenti. Il corpo senza vita venne ritrovato coperto dalle sue stesse carte. Le volontà testamentarie del Breventani investivano come erede Mons. Vincenzo Bacchi (1854-1924), poiché il fratello Giuseppe era venuto a mancare due anni prima.

L'enorme quantità di appunti e materiale di studi confluì nella Biblioteca Arcivescovile, dove Mons. Bacchi si adoperò per far creare la Sala Breventani. L'inventariazione delle carte di Mons. Luigi Breventani – che richiese tre anni di lavoro – venne affidata ai sacerdoti Giulio Belvederi e Cesare Augusto Manaresi,²⁰ i quali decisero di non effettuare praticamente alcuno scarto. Attualmente carte, documenti, manoscritti e appunti di Mons. Breventani sono conservati presso l'AAB, mentre i suoi libri sono confluiti nella BSABo.

I frammenti di manoscritti

Proprio a causa della vastità e della complessità delle carte prodotte dal canonico bolognese, molti faldoni della Raccolta Breventani sono rimasti a lungo privi di strumenti descrittivi sufficientemente analitici. Soprattutto si nota la disomogeneità descrittiva dell'inventario redatto nel 1909, tale da aver reso necessario un aggiornamento.²¹ Il nuovo spoglio delle carte Breventani ha permesso la riscoperta di un faldone archivistico che riportava, come unica descrizione, la dicitura: «Frammenti e avanzi di codici perg. di età diverse».²² Al suo interno giacevano, non numerati e non inventariati, 65 frammenti quasi tutti manoscritti, per lo più di pergamena, provenienti da codici e documenti di epoche diverse. Data la situazione, si è deciso di procedere immediatamente con un intervento di tipo archivistico: ogni pezzo è stato numerato (accorpando sotto lo stesso numero i frammenti, oggi divisi, provenienti dalla medesima unità codicologica di origine); successivamente è stata effettuata una sintetica

¹⁹ RAIMONDO AMBROSINI, *Il Can. Prof. Luigi Breventani*, «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per la Romagna», s. 3, XXV, 1907, p. 269.

²⁰ G. BELVEDERI, A. MARANESI, *La sala Breventani*, cit.

²¹ Effettuato dall'archivista dell'AAB, il dott. Simone Marchesani.

²² AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia H1, cart. I.

descrizione materiale, l'identificazione generale dei contenuti e la datazione su base paleografica.²³

Ciò che dunque più interessa in questa sede non è tanto procedere a una analisi puntuale e approfondita di questo variegato *corpus* manoscritto, quanto piuttosto dar conto almeno in termini generali della sua importanza per la storia, la paleografia, la filologia, la storia dell'arte, la storia del libro e soprattutto indagare, attraverso il caso particolare offerto dalla Raccolta Breventani, una forma peculiare di collezionismo che vive e si alimenta di un rapporto fortissimo con l'archivio e le sue fonti.

Il materiale è assai vario per datazione, scrittura, genere testuale e fattura codicologica. Il principale comun denominatore sembra essere il supporto membranaceo e la natura manoscritta delle fonti. Si tratta, a seconda dei casi, di fascicoli più consistenti, di semplici bifogli, di singole carte o lacerti di pergamena, tutti manoscritti, a eccezione di tre: due stampe su pergamena riportanti un *Decretum Gratiani*,²⁴ una lettera patente non compilata, emessa dal Regio-Imperiale Collegio Illirico-Ungarico di Bologna e datata al XVIII secolo,²⁵ e infine una stampa su carta dell'opera esegetica del domenicano Ugo di Santo Caro *In universum vetus et novum testamentum*.²⁶

Per quanto concerne gli altri 62 del cartone, essi consistono in manoscritti su pergamena giunti a noi per la maggior parte nella forma di frammenti di riuso, vale a dire di lacerti provenienti da codici smembrati o documenti dismessi, riutilizzati come materiale di legatoria per codici e registri di epoca tardo medievale e moderna. L'alta domanda di pergamena, supporto costoso ma riadattabile e resistente, favoriva infatti al massimo il suo riciclo, determinando il riutilizzo di quegli scritti scartati, poiché oramai obsoleti. I testi soggetti a scarto e riuso potevano essere documenti non più in corso di validità, manoscritti redatti con scritture divenute incomprensibili o uscite dall'uso comune, codici consunti e dismessi, edizioni superate o non più aggiornate che sovente presentavano usi liturgici non più conformi alle 'direttive' della Chiesa Romana.²⁷ Fu infatti, quella del riuso, una pratica

²³ Si tratta perciò della redazione di un primo elenco di consistenza, prodotto da chi scrive in occasione del lavoro per il conseguimento del diploma presso la scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica dell'Archivio di Stato di Parma. L'elenco dei frammenti è confluito in appendice all'inventario della Raccolta Breventani aggiornato dal dott. Marchesani (cfr. nota 8).

²⁴ AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia H1, cart. I., n. 17.

²⁵ AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia H1, cart. I., n. 23.

²⁶ AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia H1, cart. I., n. 42.

²⁷ Un evento che ha incrementato esponenzialmente lo scarto di codici liturgici è stato il rinnovamento liturgico post-tridentino. È risaputo che, prima del Concilio di Trento, esistevano nella Chiesa latina innumerevoli libri liturgici i quali riflettevano spesso le consuetudini liturgiche locali e particolari. Tali manoscritti mantenevano la medesima struttura celebrativa, ma si differenziavano per una partizione differente della messa e per l'invocazione a santi e preghiere locali. I lavori del Concilio di Trento portarono anche

assai diffusa per tutto il Medioevo e la prima età Moderna, attraverso la quale ci è giunto un patrimonio manoscritto ricchissimo, seppur frammentario, e in gran parte ancora da scoprire, tanto che ogni archivio storico, o biblioteca con fondi antichi, può immaginarsi ricco di frammenti di riuso. Proprio per questo motivo, sempre più studi sistematici guardano oggi al mondo dei lacerti manoscritti,²⁸ aprendo la ricerca a nuovi ritrovamenti²⁹ e innovative metodologie d'indagine.³⁰ È il caso anche dell'AAB, dove sono in corso di svolgimento il censimento sistematico, la digitalizzazione e la catalogazione dei frammenti manoscritti di riuso ivi conservati, grazie ad un progetto di dottorato e ad una convenzione tra archivio e centro studi RAM dell'Università di Bologna.³¹

A differenza dei frammenti censiti presso l'AAB, che si presentano per la maggior parte *in situ*, ossia svolgono ancora oggi la loro funzione di riuso, la caratteristica dei frammenti della Raccolta Breventani è quella di essere stati staccati dalla loro sede di riuso. Questo solleva purtroppo non pochi problemi ricostruttivi, privandoci di preziose informazioni sulla storia

all'unificazione della liturgia con l'emanazione, nel 1570, della bolla *Quo primum tempore* con la quale venne introdotto il *Missale secundum morem Sanctae Romanae Ecclesie*. Tali provvedimenti sono alla base del ricambio sistematico dei libri liturgici in tutto il mondo cattolico e possono essere identificati come una delle maggiori cause dello smembramento dei codici liturgici preesistenti.

²⁸ La bibliografia a riguardo è piuttosto ampia, si danno solo alcuni riferimenti orientativi: ÉLISABETH PELLEGRIN, *Fragments et membra disiecta*, in EAD., *Bibliothèques retrouvées. Manuscrits, bibliothèques et bibliophiles du Moyen Âge et de la Renaissance. Recueil d'études publiées de 1938 à 1985*, Parigi, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1988, pp. 343-364; ELISABETTA CALDELLI, *I frammenti della Biblioteca Vallicelliana. Studio metodologico sulla catalogazione dei frammenti dei codici medievali e sul fenomeno del riuso*, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 2012; *Frammenti di un discorso storico. Per una grammatica dell'aldilà del frammento*, a cura di Caterina Tristano, Spoleto, Fondazione CISAM, 2018. Per quanto riguarda l'AAB, ROBERTA NAPOLETANO, *Frammenti membranacei di riuso. Metodologie e prospettive di ricerca. Il caso dell'Archivio Generale Arcivescovile di Bologna*, in *IV Ciclo di Studi Medievali. Atti del convegno: Firenze 4-5 giugno 2018*, a cura di Gruppo di Ricerca NUME, Monza, EBS Print, 2018, pp. 239-246.

²⁹ Per la città di Bologna si segnala: CHIARA AIMI, MADDALENA MODESTI, ANNAFELICIA ZUFFRANO, *Il frammento bolognese del De civitate Dei di s. Agostino. Un nuovo palinsesto gotolatino. Considerazioni paleografiche e cronologiche, edizione e analisi filologica del testo*, «Scriptorium», LXVII, 2013, n. 2, pp. 319-359.

³⁰ Lo studio dei frammenti di riuso ben si presta a sperimentazioni e interventi interdisciplinari in ambito di *Digital humanities*, si veda il progetto di ricostruzione virtuale di manoscritti norvegesi curato dall'Università di Bergen <<https://fragment.uib.no/?>> ultima cons.: 24.2.2020; oppure *Fragmentarium* dell'Università di Friburgo, che ha realizzato il più grande database riguardante i frammenti di manoscritti, <<https://fragmentarium.ms>> ultima cons.: 24.2.2020.

³¹ Il progetto è frutto della collaborazione tra il Centro RAM - Ricerche e Analisi Manoscritti <<https://ficlit.unibo.it/it/ricerca/centri-di-ricerca/ram>>, ultima cons.: 30.3.2020 e l'AAB. In questo contesto si situa la mia tesi di dottorato, dedicata all'elaborazione di un «Catalogo digitale dei frammenti di riuso del Fondo Parrocchie Soppresse della Città dell'Archivio Generale Arcivescovile» per il dottorato in Culture letterarie e filologiche dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna, da cui ha origine anche il presente contributo.

archivistica di questi pezzi: non ne conosciamo origine e provenienza, non sappiamo quando e ad opera di chi siano stati rimossi, senza prima essere stati sottoposti a particolari accortezze o restauri, tant'è vero che spesso vi sono ancora residui dei vecchi supporti da cui sono stati staccati. In molti casi è possibile almeno accertarne la provenienza bolognese sulla base del contenuto, come avviene per i lacerti a carattere documentario.

Il *corpus* di testimonianze si caratterizza, come si è accennato, all'insegna della varietà. Il loro arco temporale è molto esteso e va dalla fine dell'XI secolo fino al XIX;³² tali datazioni sono per la maggior parte attribuibili solo su base paleografica e certamente suscettibili di future precisazioni, poiché i lacerti, talvolta anche di piccolissime dimensioni, sono totalmente avulsi da ogni tipo di informazione riguardante il contesto di produzione. Conseguentemente all'ampiezza di tale arco cronologico, si riscontra anche una molteplicità di scritture in alfabeto latino (scrittura carolina e carolina di transizione, *textualis* nelle più varie declinazioni locali, minuscole notarili e *litterae sancti Petri* etc.). Appare notevole, tuttavia, accanto alla più nutrita serie di frammenti latini, la presenza anche di un discreto numero di lacerti ebraici³³ e di un arabo.³⁴

Anche per quanto concerne le tipologie testuali, si è di fronte ad un grande assortimento. Al primo posto vi sono i lacerti di tipo documentario: documenti riconducibili alla forma originaria di registro, che generalmente riportano atti di natura privata, ma non mancano tre attestazioni di riuso di documenti pontifici di carattere più solenne. Il più antico tra questi è una *littera* originale emanata da Innocenzo IV (1243-1254), della quale oggi rimane solamente la metà di sinistra, priva purtroppo dell'indicazione del destinatario e della data cronica.³⁵

Al secondo posto vi sono i frammenti provenienti da manoscritti di uso liturgico, principalmente messali e bibbie, alcuni finemente miniati.³⁶ Si hanno poi frammenti giuridici, teologici, filosofici, trattati medici ed infine un letterario: due bifogli, tagliati a metà in sede di riuso, provenienti da un

³² Il più vetusto tra questi è il lacerto di un probabile antifonario riportante una notazione di tipo alfabetico, databile alla fine dell'XI secolo e pubblicato, insieme ad altri della *Raccolta*, nel database *Fragmentarium*, <<https://fragmentarium.ms/searchresult/overview/F-ra58>>, ultima cons.: 24.2.2020.

³³ Per la loro identificazione si ringrazia la disponibilità del prof. Mauro Perani. Si tratta di otto lacerti dell'AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia H1, cart. I, n. 1, 28, 37, 39, 40, 41, 45, 54.

³⁴ AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia H1, cart. I, n. 18. Il frammento riporta la sura *Ael-i-Imran*, versetti 3-5 del Corano.

³⁵ AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia H1, cart. I, n. 24.

³⁶ È il caso di due porzioni di messali, provenienti da unità codicologiche differenti, entrambi di origine italiana e databili tra la fine del XIV secolo e il XV, con lettere capitali miniate anche a foglia d'oro, una figurata e l'altra ornata con motivi vegetali (rispettivamente AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia H1, cart. I, n. 13 e n.16, quest'ultimo consultabile <<https://fragmentarium.ms/searchresult/overview/F-inz5>>, ultima cons.: 30.3.2020).

codice dell'Eneide di Virgilio, vergato in una scrittura umanistica riconducibile al XV secolo.³⁷

Tra i lacerti conservati nel faldone, risaltano e si distinguono dal resto tre rotoli³⁸ di lunghezza notevole, dai 2 ai 2,6 metri, costituiti da fogli rettangolari di pergamena cuciti tra loro. Ancora una volta il *fil rouge* di questa raccolta è rappresentato dal materiale membranaceo manoscritto. Non si tratta in questo caso di fonti di riuso, bensì dei cosiddetti «rotoli delle puntature», una sorta di 'registri di presenze' che servivano ad indicare la partecipazione dei canonici della cattedrale alle celebrazioni in San Pietro a Bologna, riferibili agli anni dal 1739 al 1779:³⁹ le presenze erano segnate mediante la piegatura di un lembo di pergamena in corrispondenza del nome del canonico.

Come si è detto, poco o nulla sappiamo delle circostanze in cui furono raccolti i frammenti. Non rimane infatti testimonianza alcuna delle motivazioni e dei percorsi che li hanno portati all'interno dell'archivio personale di Luigi Breventani, il quale sfortunatamente non ha lasciato nessun tipo di informazione riguardo alla finalità della collezione, né alcuna indicazione circa il contesto di ritrovamento o di provenienza.⁴⁰ È facile pensare che alcuni di essi siano stati in qualche modo recuperati da legature dello stesso Archivio Arcivescovile, anche se quasi nulla rimane delle antiche segnature. Si possono fare tuttavia alcune considerazioni sulla natura di questo *corpus*, che non sappiamo se avesse carattere transitorio, funzionale magari a un successivo ricollocamento o ordinamento in altra posizione dell'archivio, oppure se avesse più la natura di raccolta di studio, o ancora se si tratti di un primo abbozzo di una vera e propria collezione privata, messa insieme con gusto antiquario.

Anzitutto l'eterogeneità del patrimonio conservato rivela immediatamente che l'interesse di Breventani non doveva essere certamente, o solamente, estetico. Sono presenti lacerti manoscritti di notevole qualità artistica, impreziosito da elegantissime decorazioni e miniature: è il caso di un ritaglio di bifoglio,⁴¹ ancora oggi incollato al piatto di cartone che costituiva la legatura del volume sul quale la pergamena era stata riutilizzata, il cui testo appare totalmente dilavato e non identificabile e di cui rimane solamente una coloratissima S capitale teriomorfa su sfondo blu. Allo stesso tempo, tuttavia, vi sono conservati atti di carattere documentario del tutto privi di decorazione e di fattura anzi assai corrente,

³⁷ AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia H1, cart. I, n. 36.

³⁸ AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia H1, cart. I, n. 57, 58, 59.

³⁹ Per la datazione dei rotoli delle puntature sono stati confrontati i nomi dei canonici presenti con l'«Indice di otto quadri, o fogli contenenti li Canonici, e Dignitarii del capitolo di San Pietro, ora Metropolitan di Bologna [...]» redatto da Lucio Savioli (AAB, *Archivio capitolare*, cart. 206, fasc. 5) e «Dignità e Canonici» di Augusto Macchiavelli (AAB, *Archivio capitolare*, cart. 214, fasc. 3).

⁴⁰ A tal proposito tace anche l'inventario redatto da Belvederi e Maranesi.

⁴¹ AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia H1, Cart. I, 2.

come un lacerto proveniente da un registro di conti della prima metà del XV secolo,⁴² scritto in una minuscola notarile estremamente corrente e in pessimo stato di conservazione. Ciò consente dunque di escludere che si trattasse di una collezione di stampo artistico o antiquario, messa insieme con l'intento, ancora comune agli inizi del XX secolo, di creare album di preziose miniature medievali.⁴³

A parte questa considerazione, non avendo, come detto, altre informazioni circa la natura della raccolta, non possiamo però escludere del tutto l'ipotesi che si trattasse di un lavoro di ordinamento provvisorio di *disiecta membra* finalizzato alla creazione, all'interno dell'AAB, di una serie archivistica a sé stante, una specie di fondo diplomatico costituito da lacerti distaccati.

D'altra parte, l'assenza nell'archivio del canonico di qualsiasi tipo di inventario o elenco descrittivo sistematico dei lacerti, unito alla circostanza, che pare qui più significativa, che alcuni dei frammenti ebraici recano annotazioni autografe a penna relative al contenuto,⁴⁴ sembrerebbe suggerire piuttosto la natura privata della collezione, messa insieme forse in maniera alluvionale per lo studio e la ricerca personale.⁴⁵ Assai suggestiva pare, in tal senso, la coincidenza tra la raccolta e ciò che sappiamo degli interessi e delle inclinazioni intellettuali del Breventani. In quest'ottica, l'estensione cronologica e l'eterogeneità delle testimonianze raccolte si allineano perfettamente con lo spirito erudito, gli interessi storici, testuali, filologici e soprattutto paleografici del Breventani, appassionato bibliofilo in costante formazione, interessato all'oggetto manoscritto sotto tutti i punti di vista.

Quale che sia, in definitiva, la natura originaria della collezione, certo è che tali vetusti manoscritti dovettero suscitare un enorme fascino e interesse in un cultore delle antiche scritture quale fu il canonico bolognese. I suoi interessi paleografici possono essere del resto collocati in un periodo di grande rinascenza culturale dell'Italia, anche e specificamente per quanto

⁴² AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia H1, Cart. I, 53.

⁴³ E. CALDELLI, *I frammenti*, cit., p. 9.

⁴⁴ Annotazioni autografe di questo tipo si osservano, ad esempio, su un Rotolo della *Torah* a uso liturgico, che riporta alcuni passi dalla Genesi (AAB, *Raccolta Breventani*, Scansia H1, Cart. I, 39).

⁴⁵ Antesignano, da un punto di vista ideale, della raccolta di Breventani, potrebbe essere il ms. 2217 della BUB, codice fattizio bolognese costituito da antichi frammenti principalmente liturgici variamente recuperati nel XVIII sec. da Giovanni Grisostomo Trombelli per motivi di studio e con occhio rivolto specificamente al dato paleografico e liturgico. Sul tema si segnala EMMA CONDELLO, *Nuovi codici di Giovanni Grisostomo Trombelli. Qualche riflessione sull'Arte di conoscere l'età de' codici latini e italiani*, in *Segni. Per Armando Petrucci*, a cura di Paola Supino Martini e Luisa Miglio, Roma, Il Bagatto, 2002, pp. 120-140. Più recente è il contributo di MADDALENA MODESTI, *Un nuovo frammento del Digestum Vetus (sec. XII prima metà) ritrovato a Bologna*, durante il convegno internazionale di studi *Diritto e politica tra XI e XII secolo. Irnerio e l'Europa*, Bologna, Dipartimento di Storia Culture e Civiltà, 21-22 novembre 2019.

riguarda lo studio di manoscritti. L'impulso dato dall'unificazione politica agli studi storici e alla riscoperta del patrimonio culturale nazionale, grazie alla vivace e incessante iniziativa delle Deputazioni di Storia Patria, e parallelamente lo sviluppo nella penisola di una solidissima scuola di Paleografia — che vedeva in Bologna una delle sue sedi più antiche e prestigiose e in Carlo Malagola uno dei suoi massimi esponenti —⁴⁶ e ancora l'affermarsi in Italia di un rigoroso metodo storico e filologico di matrice tedesca,⁴⁷ dovettero segnare profondamente gli interessi del prelado bolognese, influenzando sulla sua attività di ricerca e sull'attenzione al dato codicologico e paleografico.

In assenza di ulteriori dati biografici, l'analisi degli appunti e dei lacerti conservati nella Raccolta Breventani permette dunque di evidenziare meglio un aspetto peculiare della sua personalità. Sebbene Breventani non incarni la figura del paleografo puro, poiché il suo interesse restava di tipo tecnico, finalizzato alla comprensione delle fonti manoscritte, in linea con una concezione tradizionale della disciplina intesa come *ancilla historiae*, resta indubbio il profondo fascino esercitato su di lui dalla complessa fenomenologia storica del segno grafico, frutto di una intima e meditata ricezione personale dell'insegnamento paleografico nell'Ateneo felsineo.

Oltre alle classiche, ma ancora del tutto inedite, possibilità di indagine codicologica, paleografica o filologica, la Raccolta Breventani restituisce dunque l'immagine sfaccettata di uno studioso poco noto. I suoi frammenti permettono di mettere maggiormente in luce il suo interesse nei confronti dei manoscritti, nella loro accezione più comprensiva: fonti uniche e fragili, preziosi lacerti di memoria, veicoli straordinari di informazioni storiche, testuali, linguistiche, grafiche da recuperare, oltre che riflesso peculiare di quei processi materiali e culturali più ampi che anticamente ne determinarono lo scarto.

Lo studio di una simile raccolta, che nei suoi contenuti esula dal tradizionale immaginario di archivio come collettore di soli documenti, permette non solo di riscoprire un patrimonio manoscritto che, con ogni probabilità, sarebbe andato perduto, ma consente di restituire qualche tratto più definito alla fisionomia di Luigi Breventani, intellettuale che ha segnato profondamente la storia stessa dell'AAB eppure a lungo dimenticato; protagonista dei circoli storici bolognesi della seconda metà del XX secolo, del quale altrimenti rimarrebbe remota memoria quasi solo in virtù dell'intitolazione di una via cittadina. Ne emerge con forza la figura

⁴⁶ Il Malagola ricorda che «Il Senato di Bologna, con decreto del 15 novembre del 1765, istituiva nell'Università degli Artisti del nostro Studio, la prima cattedra di paleografia e di diplomatica che sorgesse in Europa, e le dava il titolo: *De antiquorum codicum interpretatione et dispositione*», in CARLO MALAGOLA, *La cattedra di paleografia e diplomatica nell'Università di Bologna e il nuovo indirizzo giuridico degli studi diplomatici*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1890, p. 8.

⁴⁷ ARMANDO PETRUCCI, *La descrizione del manoscritto. Storia, problemi, modelli*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1987, p. 27.

di un archivista colto e sensibile, di un attento conservatore e tutore del patrimonio documentario anche nelle sue vesti meno note e più fragili, di un appassionato cultore delle antiche scritture.

La sua attenzione nei confronti dei frammenti di riuso – che anticipa di quasi un secolo le recenti ricerche del mondo accademico – sembra quindi rivelare la consapevolezza che gli archivi sono luoghi di trasmissione della memoria in una duplice veste: quella più ufficiale e diretta, o primaria, di conservazione documentaria e quella, indiretta o secondaria, di trasmissione sotto traccia di vestigia, seppur frammentarie, di libri e documenti scartati e dimenticati, eppur sopravvissuti alla selezione culturale grazie ad antiche pratiche di riciclo del materiale scrittoriale.



CHIARA TOGNARELLI*

Perdita e ricostruzione di un archivio. Il caso Ettore Cozzani

ABSTRACT

This essay aims to reconstruct the history of Ettore Cozzani's archive, which was believed to have been totally destroyed during the Second World War. It maps what remains, however, in the Lombard Academy of Sciences and Letters and on the antique market. Finally, it reflects on the meaning that Cozzani attributed to his archive and on his attempts to reconstruct it, both materially and through autobiographical writing.

KEYWORDS: Ettore Cozzani; *L'Eroica*; 20th century; Archive; Destruction; Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Milan.

A lungo si è creduto che l'intero archivio Cozzani fosse andato distrutto nel corso della Seconda Guerra Mondiale. Qui si tenta, invece, di mappare quanto ne rimane sia nell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere di Milano, sia sul mercato antiquario. Si riflette, infine, sul significato che Cozzani attribuiva al proprio archivio e sui suoi tentativi di ricostruirlo sia materialmente, sia idealmente tramite la scrittura autobiografica.

PAROLE CHIAVE: Ettore Cozzani; *L'Eroica*; XX secolo; Archivio; Distruzione; Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Milano.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11683>

1. Con questo mio lavoro intendo presentare le acquisizioni parziali e provvisorie alle quali sono giunta dopo aver svolto alcune indagini su quello che ritengo possa essere considerato un giallo della storia letteraria ed artistica del Novecento italiano: la distruzione dell'archivio di Ettore Cozzani. Volendo aggiungere un sottotitolo esplicativo al titolo del mio saggio, potrei allora convenientemente optare per un *flash* del tipo *Ricerche in corso su un giallo irrisolto*.

2. La parabola intellettuale di Cozzani segue quella più ampia dell'epoca cui appartenne: la prima metà del Novecento. Di quei decenni, promosse tendenze estetiche e ideologiche che, da maggioritarie ed egemoniche che diventarono, si ridussero poi nel dopoguerra a una sostanziale marginalità. La rilevanza che Cozzani raggiunse nei decenni intercorsi tra il primo e il secondo conflitto mondiale si spense in modo repentino e irreversibile alla fine del Ventennio fascista, relegando lo spezzino all'estrema periferia di quello che si andava definendo come il nuovo orizzonte culturale italiano. Di questa parabola, può non essere disutile ripercorrere, seppur sinteticamente, le tappe principali.

Nato a La Spezia il 3 gennaio del 1884, Ettore Cozzani compì gli studi superiori nella sua città natale. Si trasferì, poi, a Pisa, dove frequentò i corsi

* Università di Pisa; chiara.tognarelli@fileli.unipi.it

universitari presso la Scuola Normale. Ebbe come maestri Vittorio Cian, Gioacchino Volpe, Giovanni Pascoli e l'orientalista Carlo Formichi, sotto la cui guida si laureò in Lettere nel 1907 con una tesi sulla lingua e la letteratura sanscrite, *La poesia gnomica degli indiani*. In seguito insegnò per una decina d'anni a La Spezia. Sentendosi respinto dagli intellettuali locali, ne denunciò, dalle pagine de «La Voce» di Prezzolini, l'autoreferenzialità e il provincialismo, riscuotendo critiche feroci.¹

Nel 1911 fondò «L'Eroica. Rassegna d'ogni Poesia» assieme all'architetto Franco Oliva, col quale la condiresse fino al 1913. La stagione spezzina de «L'Eroica», iniziata col primo numero del 30 luglio 1911, si interruppe nel 1917. Due anni più tardi, a Milano, Cozzani ne riprese le pubblicazioni, mutando il sottotitolo in «Rassegna Italiana di Ettore Cozzani». Le uscite sarebbero proseguite in modo discontinuo ed irregolare fino al 1944, quando si interruppero definitivamente.²

«L'Eroica» fu una rivista straordinariamente longeva – trentatré in tutto gli anni di attività – ed ebbe il merito di rilanciare l'arte xilografica in Italia. Cozzani la concepì come il centro di irraggiamento della propria poetica e come strumento di promozione degli artisti e dei letterati che più riteneva meritevoli nonché vicini alla propria sensibilità. Ad essa affiancò molte altre iniziative satellitari, come le collane «I gioielli dell'Eroica» e «Il teatro dell'Eroica», che riscosero buoni consensi.

Nel 1919, sempre a Milano, Cozzani fondò la casa editrice L'Eroica. Uno degli aspetti che ne contraddistinsero i volumi era la preziosa veste tipografica. Di notevole successo furono la «Collana di corallo» e le collezioni «Leggende d'Italia», «Rapsodie» e «Montagna», tutte dirette dallo stesso Cozzani:³ indizio, questo, della smania di controllo che sempre

¹ È lo stesso Cozzani a raccontarlo in ETTORE COZZANI, *Alcuni dei miei ricordi*, Pisa, Giardini, 1978, pp. 58-61. Sulla città spezzina di quegli anni, ARRIGO PETACCO, *La Spezia, il Novecento* e PATRIZIA GALLOTTI, *Libri, lettori ed editori nella Spezia di Ettore Cozzani*, entrambi in *Il senso dell'eroico. Cozzani, Pascoli, d'Annunzio*, catalogo dell'omonima mostra tenutasi a La Spezia, 24 maggio-1° luglio 2001, a cura di Marzia Ratti, La Spezia, Silvana, 2001, pp. 69-71 e 77-84.

² Oltre al già citato *Il senso dell'eroico*, su Cozzani e «L'Eroica», rimando a *L'Eroica. Una rivista italiana del Novecento*. Catalogo della mostra tenutasi a Genova nel 1983, a cura di Guido Giubbini, Genova, Immagine & Comunicazione, 1984; CECILIA GIBELLINI, *La bella scuola. «L'Eroica» e la xilografia*, in *Letteratura e riviste*, a cura di Giorgio Baroni, Pisa, Giardini, 2004, pp. 69-75, *Ettore Cozzani e l'Eroica. L'avventura di un uomo*, Milano, Biblioteca di via Senato, 2004, che contiene alle pp. 43-66 gli indici completi della rassegna. Segnalo, infine, l'avvenuta pubblicazione, a settembre 2020 per Agorà & Co., degli atti del convegno *Ettore Cozzani. Arte e letteratura* tenutosi a Milano il 15 gennaio 2019 e organizzato dall'Accademia di Brera e dal Dipartimento di Italianistica e Comparatistica dell'Università Cattolica del Sacro Cuore.

³ Si tratta di collane basate su criteri di uniformità tematica o di genere, ideate e dirette dallo stesso Cozzani; fa parzialmente eccezione la collana «Montagna», ideata, come si legge sul frontespizio, da Giuseppe Zoppi (Broglio, 1896-Locarno-Monti, 1952), ma diretta da Cozzani. Ancora oggi, la più esaustiva rassegna dell'attività editoriale di Cozzani si può leggere in DANIELE CHIODI, *Studio critico e sintetico di biblioteconomia su Ettore Cozzani e*

lo animava, quale che fosse il progetto di imprenditoria libraria e culturale che intraprendesse.

Del resto, un intenso bisogno di protagonismo accentuato da uno «stato permanente di mobilitazione»⁴ aveva segnato già la prima giovinezza di Cozzani, che negli anni dell'adolescenza aveva fatto parte del gruppo anarchico spezzino e aveva pubblicato diversi articoli sul foglio «Il libertario», seguendo il magistero del Carducci petroliere. La sua conversione politica era iniziata a Pisa: superato l'anarchismo giovanile, si attestò su posizioni antigiolittiane e nazionalistiche. Acceso interventista, fondò l'associazione La Giovane Italia, volta a fare proseliti fra i giovani e a diffondere il verbo del bellicismo e il culto per la patria.

Perennemente animato da «entusiasmi» ed «esaltazioni»,⁵ Cozzani fu scrittore versatile e prolifico, oratore instancabile, inesausto conferenziere. Pubblicò numerosi saggi di critica d'arte e di critica letteraria. Sono poderosi i suoi studi dedicati a Pascoli, il suo primo autore, e a Leopardi, Foscolo e Dante. Lanciò scrittori che godettero, nel loro tempo, di una straordinaria popolarità: su tutti, il poeta-soldato Vittorio Locchi.⁶ Scrisse romanzi, novelle e versi. Sul versante prosastico, i temi sui quali tornò ripetutamente furono le leggende della sua terra d'origine, la giovinezza, l'eroismo inteso come mistica dell'esistenza, in linea con la mitografia cara al Fascio. Sul fronte lirico, prese le mosse da Carducci, Pascoli e d'Annunzio, le cui voci sono particolarmente udibili nella silloge d'esordio *I Poemetti notturni* (1920). Ottenne i maggiori riconoscimenti con i romanzi *Il Regno perduto* (1927), *Un uomo* (1934), *Cerìù* (1938), e con la sua seconda raccolta di versi, *Il Poema del mare* (1928), grandiosa epopea delle civiltà marinare.

A guerra finita, a causa della sua adesione al fascismo e alla RSI, Cozzani si ritrovò isolato e «perseguitato».⁷ Nel 1946 fu arrestato e condotto a Roma

l'Eroica, tesi di laurea discussa presso l'Università Statale di Milano, a.a. 1974-1975, poi pubblicata a cura del Comitato onoranze «Ettore Cozzani» (Milano-La Spezia) a Bergamo, presso la Tipografia Ravasio, nel 1976.

⁴ L'espressione è di UMBERTO SERENI, *Notizie e riflessioni introno a Ettore Cozzani. Da utilizzare per la storia dell'italianismo*, in *Il senso dell'eroico*, cit., pp. 31-52: 39.

⁵ Così lo avrebbe ricordato Prezzolini a distanza di anni dalla sua episodica collaborazione con «La Voce», cui già ho fatto cenno: «Una brava persona, tutto sommato, fatta di entusiasmi e di esaltazioni, che venne a sfarfallonare anche intorno a "La Voce" senza rendersi conto che la sua retorica ci si sarebbe bruciata inevitabilmente le mani», GIUSEPPE PREZZOLINI, *Il tempo della Voce*, Milano-Firenze, Longanesi-Vallecchi, 1960, p. 209.

⁶ Sugli autori sostenuti da Cozzani rimando a VINCENZO BOSCARINO, *Gli scrittori de «L'Eroica»*, Perugia, Grafica, 1934, VITTORIANO ESPOSITO, *Profilo di Ettore Cozzani*, Roma, Edizioni dell'Urbe, 1981 e LUIGI PICCHI, *Ettore Cozzani critico letterario*, «Otto Novecento», XIX, 1995, n. 1, pp. 136-139.

⁷ Così lo ricorda Aurelio Garobbio (Canton Ticino, 1905 - Milano, 1992), funzionario dell'ufficio stampa di Mussolini a Salò, dal 1943 al 1945: «Giuseppe Martinola ospita il perseguitato Ettore Cozzani chiamato a Mendrisio "nel '52 o '53 per una conferenza": "...si fece improvvisamente amaro, con disgusto, alludendo, senza nominarli, a quegli ingrati che a guerra finita gli avevano voltato le spalle: 'in un'ora della mia vita - scriverà poi -

per essere processato. L'accusa era quella di essere stato fra i più «truci gerarchi fascisti del Nord Italia».⁸ Prosciolto da ogni addebito, rientrò a Milano. Da lì, cercò di ricostruire una propria rete di rapporti editoriali e culturali, senza riuscirvi in modo per lui soddisfacente. Moltiplicò, quindi, i suoi impegni di conferenziere, che lo portarono a tenere orazioni su gli argomenti più disparati a un pubblico di nostalgici a lui favorevoli. Trascorse gli anni che gli rimasero – non pochi – come un *suranné*, incapace di emanciparsi dal tempo, dalle pose e dai miti della propria giovinezza, estraneo se non avverso – e in questo, ricambiato – al nuovo corso storico e letterario dell'Italia postfascista. Morì a Milano il 22 giugno del 1971, all'età di 87 anni. A ricordarlo, pochi fedeli e un manipolo di allievi. La sua opera poliedrica finì rapidamente per costituire uno degli oggetti rimossi della storia italiana.

3. C'è un anno, nella vita di Cozzani, che determina un 'prima' e un 'dopo', che fa da spartiacque nella sua biografia. Questo anno è il 1943.

Nel mese di agosto del 1943 la città di Milano fu colpita a più riprese dai bombardieri alleati. Il loro intento era quello di innescare sulla città lombarda quella tempesta di fuoco che già a luglio di quello stesso anno aveva distrutto Anversa e che nel febbraio del 1945 avrebbe distrutto Dresda. Fu così che i bombardieri inglesi colpirono per più notti consecutive non solo obiettivi militari, vie di comunicazione e zone industriali, ma anche il centro di Milano. Sulla città furono sganciate tonnellate di bombe e assieme a queste, stando ad alcune ricostruzioni, circa 380.000 spezzoni incendiari. Nella notte fra il 12 e il 13 agosto avvenne il primo

quando senti che sei incolpevole e la cattiveria degli altri ti morde il sangue'», AURELIO GAROBBIO, *A colloquio con il Duce*, a cura di Marino Viganò, Milano, Mursia, 1998, p. 174 (Garobbio cita E. COZZANI, *Alcuni dei miei ricordi*, cit., p. 174). Noto che non si trova un cenno esplicito, nelle memorie editate di Cozzani, alla sua adesione al fascismo, né alla sua attività di propagandista per la Repubblica di Salò. Tuttavia, la sua biografia e la sua opera tracciano di prove, dirette ed indirette, della sua piena e convinta militanza fascista. Basti pensare a quanto si legge sui nn. 279-280 del novembre-dicembre 1941 de «L'Eroica», dove Cozzani afferma che la rassegna ha contribuito «a la ascesa civile, sociale e politica dell'Italia» senza mai aver «tradito la Causa», E. COZZANI, *Trent'anni, Millenovecentoundici-Millenovecentoquarantuno*, ivi, p. 3. Non ancora acclarate sono le vicende relative al suo tesseramento al PNF. Molte risposte potrebbero venire dalle carte e dai documenti inediti conservati presso l'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere di Milano: qui, nel cart. 45/5, *Cozzani e il fascismo*, del Fondo Cozzani, Raffaella Canova mi segnala la presenza di uno scritto in cui lo stesso Cozzani afferma di essersi tesserato nel 1943. Se così fosse (e mi porta a credere che così sia stato anche quanto ricostruisce ROBERTO MAIOCCHI, *Ingegneri, cultura, fascismo*, in *Il Politecnico di Milano nella storia italiana (1914-1963)*, I: *Nella vita nazionale e cittadina*, a cura di Enrico Decleva, Milano, Cariplo-Laterza, 1988, pp. 205-231: 208-211), si tratterebbe di un tesseramento tardo, e concomitante all'evento di cui tratto in questo lavoro: la distruzione (parziale) dell'archivio de «L'Eroica». Su questo tema mi riprometto di tornare non appena sarà nuovamente possibile accedere agli archivi milanesi.

⁸ E. COZZANI, *Alcuni dei miei ricordi*, cit., p. 164.

bombardamento. Gli incendi divamparono a lungo e distrussero o danneggiarono gravemente numerosissimi edifici residenziali, oltre a palazzi pubblici e complessi di alto valore storico e artistico. Tra questi, il Castello Sforzesco. Gli attacchi aerei si ripetero nella notte tra il 14 e il 15 agosto, con le stesse modalità, e nella notte fra il 15 e il 16 agosto. Il vortice di fuoco che gli strateghi dell'aviazione britannica puntavano a innescare non c'era stato: troppi mattoni e troppo cemento, a Milano; ma la città ne usciva comunque ridotta in macerie.⁹

Nei sotterranei del Castello Sforzesco, Cozzani aveva portato il proprio archivio. A permetterglielo era stato Alberico Squassi (Monza, 1882-Milano, 1963), direttore dal 1923 della Biblioteca civica di Milano, di cui, nel 1914, aveva curato il trasferimento proprio presso il Castello Sforzesco. Squassi era un appassionato di letteratura e di arte, un bibliotecario bibliofilo, volontario nella Grande Guerra, direttore dal 1932 delle Biblioteche pubbliche rionali di Milano: elementi, questi, sufficienti ad evidenziare gli addentellati tra la biografia di Squassi e quella di Cozzani. Non c'è dubbio, quindi, che per amicizia e stima Squassi avesse concesso a Cozzani di portare i propri faldoni nei sotterranei del Castello.

Quel che Cozzani pensò di aver messo al sicuro, finì ridotto in cenere. Del suo archivio si salvò solamente qualche cartella: così avrebbe ricordato lo stesso Cozzani nella prefazione a una sua opera di carattere apologetico e memoriale, *Come giungemmo alla Sagra dei Mille* – il titolo riecheggia il più celebre *Come siamo entrati a Roma* di Ugo Pesci –¹⁰ edita a Milano dalla casa editrice L'Eroica nel 1963.

In queste pagine Cozzani rievocava uno degli episodi a lui più cari della sua militanza di interventista: ricorda, cioè, quando, da oscuro insegnante spezzino quale era, aveva organizzato la calata di Gabriele d'Annunzio da Parigi a Genova, nei primi giorni di maggio del 1915, per l'inaugurazione del monumento che il giovane scultore pugliese Eugenio Baroni (Taranto, 1880-Genova, 1935) aveva realizzato in onore dei garibaldini partiti da Quarto cinquantacinque anni prima.¹¹

⁹ Su questi eventi bellici, ACHILLE RASTELLI, *Bombe sulla città*, Milano, Ugo Mursia, 2000; FERDINANDO ZANZOTTERA, *Il lato oscuro del volo. Milano: una città ferita e distrutta dall'alto*, in *Volare. Futurismo, aviomania, tecnica e cultura italiana del volo 1903-1940*, a cura di Anna Maria Andreoli, Giovanni Caprara ed Elena Fontanella, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2003, pp. 281-289 e MARCO GIOANNINI e GIULIO MASSOBRIO, *Bombardate l'Italia. Storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945*, Milano, Rizzoli, 2007.

¹⁰ UGO PESCI, *Come siamo entrati in Roma. Ricordi*, con prefazione di Giosue Carducci, Milano, Treves, 1895. L'assonanza del titolo si spiega con la saldatura effettuata da Cozzani, così come, più in generale, dagli interventisti, tra memoria risorgimentale e retorica nazionalista e bellicista.

¹¹ Cozzani avrebbe ricordato questi eventi, ma senza concessioni autobiografiche, in ETTORE COZZANI, *Gabriele d'Annunzio. La preparazione e l'opera di Guerra*, Milano, L'Eroica, 1930, pp. 34-44. Rimando ad ANNA MARIA ANDREOLI, *Il rientro dell'esule e la Sagra dei Mille: d'Annunzio a Genova e a Quarto alla vigilia della guerra*, in *Il senso dell'eroico*, cit., pp. 11-30.

Il 5 maggio d'Annunzio declamò davanti al monumento di Quarto la propria *Orazione per la Sagra dei Mille*: fu il detonatore pubblico dell'intervento italiano – già deciso, ma segreto – nella Prima guerra mondiale. Nell'organizzazione di questo evento, Cozzani rivestì un ruolo fondamentale. Ecco, allora, che nel 1963, accingendosi a rievocare quei fatti e a rivendicarne la paternità, avrebbe ricordato i documenti che si era scambiato, in quel lontano 1915, con d'Annunzio. A questo proposito scrive:

I documenti sono bruciati con tutto l'archivio de «L'Eroica», che, in una decina di casse, conteneva veri e propri epistolari di uomini insigni nella letteratura, nell'arte, nella politica e nella guerra – italiani e stranieri – tanto che di molti poeti, pittori, scultori e xilografi c'erano decenni di vita, testimoniata quasi giorno per giorno.

Il bombardamento alleato del 1943 che incendiò (e chi l'avrebbe mai ritenuto obiettivo di guerra?) il Castello Sforzesco di Milano, nei cui sotterranei avevo 'salvate' le cose mie più preziose (e non avrei perduto nemmeno un foglietto di carta se, fidando nel buon Dio, le avessi lasciate dov'erano), ridusse tutto in cenere. Mi è rimasta qualche cartella che mi dimenticai di 'mettere in salvo', [e che conteneva] tra l'altro il dattiloscritto di questo libro.¹²

Le interrogazioni e le esclamazioni parentetiche, e quel parlare a mezza voce che scorre sottotraccia e che filtra attraverso le maglie del discorso principale, testimoniano la sofferenza patita da Cozzani nel rievocare quel lutto: rimugina e si sfoga; si giustifica, si accusa e accusa; mentre ricorda, rivive quella perdita disastrosa. Lo sconforto e la rabbia sono tutt'altro che sopiti: la ferita che gli era stata inferta non si era rimarginata. Siamo nel 1963: sono passati vent'anni – Cozzani sta per compierne ottanta – ma non sembrerebbe. La storia l'ha beffato: ha dato scacco matto all'arte, alla sua memoria materiale; con quelle preziose carte era andata in cenere la possibilità di dimostrare in modo inoppugnabile la centralità che aveva avuto in quelle vicende epocali e, più in generale, nella storia culturale, letteraria e valoriale della nazione. Un destino irridente e ingiusto gli aveva recato un danno incalcolabile: l'indignazione non può concedere tregua, tantomeno sopirsi.

In questa prima tessera memoriale contenuta nella prefazione a *Come giungemmo alla Sacra dei Mille*, Cozzani afferma che l'archivio de «L'Eroica» fu integralmente distrutto dal bombardamento alleato del 1943. Una seconda tessera memoriale indica con esattezza in quale giorno. Cozzani sta ricordando un autografo dannunziano che era in suo possesso e precisa:

L'epigrafe era in un prezioso foglietto di carta a mano (bruciato come tutti gli altri originali nel bombardamento di Milano del 13 agosto 1943, ma riprodotto fotograficamente nel quaderno 235-237 dedicato da «L'Eroica» al Poeta per la sua morte.¹³

¹² ETTORE COZZANI, *Come giungemmo alla Sacra dei Mille*, Milano, «L'Eroica», 1963, pp. 8-9.

¹³ Ivi, p. 89. Il fasc. n. 235-237 de «L'Eroica» era quello di marzo-aprile-maggio 1938.

Queste pagine forniscono un dato cronologico chiaro: il 13 agosto 1943. Ciò basta a fare pulizia di quell'oscillazione relativa proprio alla data di distruzione dell'archivio Cozzani – distrutto nel 1943 o nel 1944 – così ricorrente negli scritti sull'intellettuale spezzino.

4. Cozzani aveva denunciato a caldo la distruzione dell'archivio de «L'Eroica». Lo aveva fatto dalle pagine de «L'Eroica», da quello che sarebbe stato il penultimo numero della rassegna. A conclusione del fascicolo, in una prosa intitolata *Il tesoro dell'Eroica*, Cozzani annuncia la distruzione completa dell'archivio della rivista. Il fascicolo al quale mi riferisco è il numero 299-304 del luglio-novembre 1943 – già da tempo era saltata la cadenza mensile delle uscite.

Scriveva Cozzani: «tutto è stato distrutto dagli spezzoni incendiari». ¹⁴ E continuava stilando un primo bilancio delle perdite:

sono andati in fumo trent'anni di storia dell'arte, della letteratura e della vita civile italiana, rappresentata da 20.000 pagine di corrispondenza personale con D'Annunzio, Pascoli, e con quasi tutti gli altri scrittori e uomini della guerra, da Cadorna a Caviglia, e con molti politici; sono bruciati i manoscritti di 2 romanzi ancora inediti; è andata distrutta l'unica collezione completa della Rassegna, oltre a molti libri ed edizioni rare. ¹⁵

«Tutto incenerito!», esclamava in un grido non si sa se più di dolore o d'ira. Il numero successivo della Rassegna sarebbe uscito nel giugno del 1944. Cozzani provava a tenersi insieme, a reagire. Il fascicolo straripa di suoi scritti: *Parole ai giovani. Disciplina, Entusiasmo; Il Mantegna distrutto; Donne d'Italia. La madre dei Gracchi; Il fanciullino, studio; Padre Cesare: la tentazione e la caduta (dalla Vita di Guglielmo Massaia)*. Era uno sforzo titanico per procrastinare un inevitabile congedo. Non poteva bastare. Quel fascicolo, il n. 305-310 del gennaio-giugno 1944, sarebbe stato l'ultimo.

5. È certo che la distruzione dell'archivio fu, per Cozzani, una menomazione. Come ogni altra delle molteplici attività in cui aveva profuso le proprie energie – l'editoria, la scrittura saggistica e quella letteraria, l'*engagement* politico ed ideologico – l'archivio doveva essersi costituito a sua immagine e somiglianza, per conservare i tratti della sua personalità d'eccezione. Non solo: di tutte quelle molteplici attività, l'archivio costituiva il centro gravitazionale, il luogo fisico e simbolico della conservazione, lo spazio in cui i risultati multiformi della sua ricerca si saldavano alle prove concrete – penso soprattutto all'epistolario – dell'esistenza di quel *réseau* che Cozzani aveva creato fin da giovanissimo e che gli era stato necessario per

¹⁴ ID., *Il tesoro de «L'Eroica», «L'Eroica», CCIC-CCCIV, luglio-novembre 1943, [senza numero di pagina].*

¹⁵ *Ibid.*

esplicare la propria poetica, per renderla concreta, per darle sbocco e possibilità di realizzazione.

Cozzani reagì alla perdita del proprio archivio tentando di ricostituirlo anzitutto materialmente: cercò copie delle proprie opere andate distrutte e provò anche a recuperare le lettere perdute, sollecitando i propri corrispondenti a mandargli le minute o quant'altro avessero conservato. Che sia riuscito almeno in parte in questa operazione di recupero pare dimostrarlo la straordinaria ricchezza del Fondo Cozzani oggi custodito presso l'ILASL, l'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere di Milano: i materiali lì contenuti sono ingenti, in parte anteriori e in parte posteriori al 1943. Le collezioni librerie appaiono complete, così come non manca un solo fascicolo de «L'Eroica». Forse, però, si possono avanzare altre ipotesi.

6. Al tentativo di ricomposizione materiale del proprio archivio, Cozzani affiancò un tentativo di ricreazione ideale, di recupero della memoria di sé attraverso la scrittura. Al diario bruciato cercò di sostituire un'autobiografia che mai, però, riuscì a strutturare e a chiudere, e che fu poi edita postuma, per le cure devotissime e amorevoli di Ginia Bordogna, sua collaboratrice di tutta una vita, e per quelle non meno devote ma certo editorialmente poco efficaci di Vincenzo Caputo, allievo di Cozzani. Colmo di refusi, con una veste tipografica scialba e una qualità della stampa pessima - un affronto per l'esteta Cozzani - il 22 giugno del 1978 uscì per Giardini di Pisa - città della formazione di Cozzani - il volumetto *Alcuni dei miei ricordi*.¹⁶

Non mancano, in questi abbozzi diaristici, i riferimenti alla distruzione dell'archivio de «L'Eroica». In generale, quando parla della perdita subita, Cozzani riflettere su come recuperare la memoria, su come scrivere di sé. Il pensiero di quella perdita innesca, quasi fosse un riflesso involontario, una riflessione di tipo metaletterario.

Dalle pagine di quell'autobiografia emergono alcune costanti. Anzitutto, Cozzani afferma di scrivere di sé per «frammenti», per «impressioni», rinnovando la strategia della confessione a tratti umorale di ascendenza carducciana; egli stesso parla di «aritmia»¹⁷, di discontinuità, di una

¹⁶ Nel Fondo Cozzani è presente una cartolina dattiloscritta spedita il 15 giugno 1978 da Vincenzo Caputo a Ginia Bordogna (ILASL, Cart. 56/3, *Commenti e indici*): «Gentilissima Signorina, Mi pare che il volume (i pacchi sono già stati spediti) sia stato fatto come Lei desiderava per carta, formato, caratteri, copertina, tipo libro-quaderno assai leggero e sciolto. Degli eventuali errori di stampa sfuggiti alla ripetuta revisione non c'è da tener conto: refusi restano sempre in tutti i libri. Io ho avuto dieci copie, di cui cercherò di fare l'uso migliore. Con vivissime congratulazioni per la bella opera realizzata e con piena soddisfazione per il nuovo alto contributo culturale, che proviene dalla cattedra immortale del grande Cozzani, rivestendo anche importanza storica, Le porgo i più cordiali ossequi. Vincenzo Caputo». In basso, sotto alla firma di Caputo, Ginia Borgogna vergava, piccata, il proprio disappunto: «tutto esatto, tranne la deplorabile stampa e le centinaia di refusi!!!». Non aveva torto.

¹⁷ E. COZZANI, *Alcuni dei miei ricordi*, cit., p. 8.

matassa che non vuole né può essere sbrogliata. Conserva un ricordo vivido, visivo, del proprio passato: può rievocarlo per episodi, ma non senza salti, lacune ed omissioni. La rievocazione sarà sussultoria; la scrittura procederà assecondando gli slanci dell'«anima che si apre».¹⁸

Cozzani fatica a tenere a bada il proprio desiderio di rivalsa: è un bisogno primario e viscerale, che non si lascia addomesticare; è bramosia di riscatto, protesta per l'ingiustizia patita. Lo si coglie fin dalla prima prosa della raccolta, *All'amico ignoto*, che esplicita la conformazione del suo *liber fragmentorum*:

Da quando volevo scrivere un diario che riprendesse con un salto di decine d'anni, quello che i nostri alleati (più alleati di così...) mi hanno bruciato, quando nel 1943 hanno tempestato di spezzoni incendiari al fosforo quel nostro... terribile forte del Castello Sforzesco, non sono ancora riuscito a superare la difficoltà che per me è sempre stata questa: per avere meno dubbi e meno incertezze nel trattare gli argomenti vari, avrei dovuto limitarmi a quelli che avessero una loro ragione almeno superiore a quella dell'appunto e dell'informazione e della rapida e pratica corrispondenza.

Avrei dovuto tenere un diario: ma quando ho cominciato a... confessarmi e comunicarmi, mi son reso conto che io non sono più uno scrittore che si vigila guida e corregge, ma un'anima che si apre.

Ho pensato allora che il meglio sia gettar giù e regolarmi per la china: e così riprendo i miei fogli, antichi nell'intenzione e nuovi nell'attuazione, e via via dipano il filo delle mie impressioni e dei fatti che le hanno suscitate.

Un bel giorno ho deciso di raccontare qualche avvenimento, qualche sensazione della mia vita - cittadino, discepolo, docente; scrittore e poeta, oratore, editore - soprattutto per due ragioni: la prima è che non ne potevo più dalla voglia di rivivermi e di esprimermi nella mia vera sostanza; la seconda è che mi ero stancato delle varie sciocchezze che s'erano dette e stampate intorno a me da chi non mi conosceva e - peggio ancora - dai calcolati silenzi della stampa e dei critici... e volevo 'metter le cose apposto'. Ma, dato che non mi piace la 'danza del ventre' con veli e senza veli - a cui s'è appassionata invece la narrativa contemporanea - mi sono attenuto alla verità dei fatti e non ho cercato un titolo ad effetto.

Quanto mi son frugato nel mio passato, ho rievocato tante vicende interessanti: ma non le ho create io, me le ha date la vita servendosi di me, che solo ai miei primi vent'anni, hanno costituito un volume. E penso che le godranno i lettori - notizie storiche e letterarie, vicende mie familiari e patriottiche - poiché avverrà, io lo spero, quel che è avvenuto con il mio *Regno perduto* tradotto in varie lingue: vera e propria confessione e rappresentazione d'un mondo e d'un tempo della mia giovinezza... Perciò bisogna accettare il ritmo, o meglio l'aritmia che dà ai fatti la loro foga di resurrezione.¹⁹

Ma che cosa era andato perduto dell'Archivio de «L'Eroica»? La risposta che Cozzani dà non coincide né con la denuncia a caldo pubblicata su «L'Eroica» nel '43, né con quanto aveva scritto vent'anni più dopo nel memoriale *Come giungemmo alla Sagra dei Mille*:

¹⁸ Ivi, p. 7.

¹⁹ Ivi, pp. 7-8.

I molti fascicoli di diario che fra i quindici e i venticinque anni ho scritto con caratteri da perderci la vista, tanto erano fitti e minuti, sono stati inceneriti nel sotterraneo del Castello Sforzesco, insieme alle più di settemila pagine di copialettere e a tutte le documentazioni e gli autografi di personaggi famosi...: credevo di averli messi al sicuro dai bombardamenti – come mi aveva fatto sperare il Direttore della Biblioteca, dott. Squassi, che mi aveva concesso il 'rifugio' – e in quella notte di tregenda del 1943 non ne è rimasta che la cenere. Tutto è affidato ormai alla mia memoria [...] Ma in ognuno la memoria è un fenomeno, sempre però misterioso ed arbitrario, ma non la costrinsi a definirsi con documenti – qui sottolineo, là cancello – e non rispetto né l'importanza né le proporzioni dei miei stessi segni.

Tutto è ancora vivissimo nel mio ricordo: nitido come in fotografia le persone, precisi come geometrie i fatti, come in affreschi luoghi e visioni... ma tutto è slegato e aggrovigliato, specialmente per ciò che un latinista di prima Liceo – quando il suo orologio gli faceva perdere un appuntamento – chiamava con disdegno l'ignoranza della *consecutio temporum*.

Il famoso bozzolo era già allora divenuto grosso e lucente, ma ora se mi metto a srotolare... non sono che strappi, nodi e garbugli: non un filo unito e continuo, almeno come quello che la più tremante vecchina riesce a fare con i prilli del suo fuso... La volontà non vi può nulla e, quando se ne interessa, rischia di deformare la realtà di ieri, perché interpreta con i sentimenti e le idee di oggi: non c'è che accettare il ritmo che dà ai fatti la loro foga di resurrezione.²⁰

Questi, i rischi del voler scrivere la propria storia passata; ma è una storia troppo importante per non volerli correre. Lo si evince da quanto Cozzani afferma in merito a «L'Eroica»:

Tutta l'opera de «L'Eroica» fu un continuo grido di passione per la bellezza, la poesia, la Patria e gli italiani, e qui gli artisti trovarono accoglienza fraterna. La recente guerra mi ha distrutto opere, dispersi autori, esaurito edizioni ed autografi; mi ha privato dello studio, del deposito, dell'abitazione personale: ma i fascicoli della Rassegna sono ancor vivi in tante sensibilità, anche straniere. I suoi 310 numeri – 1911/944 – mensili, testimoniano ancora il suo valore editoriale e letterario e... il suo valore bibliografico è esaltato dalle Librerie antiquarie con cifre piuttosto notevoli, tanto per numeri singoli che per la raccolta completa.²¹

Una constatazione, quella relativa al valore economico della rassegna nel mercato librario, che ha anche del profetico.

7. Non tutto l'archivio Cozzani era andato distrutto, in quella notte del 1943. Ne era sopravvissuta una parte cospicua, divisa tra pubblico e privato, della quale si può tentare una prima mappatura.

²⁰ Ivi, pp. 11-12.

²¹ Ivi, p. 77.

7.1. *Côté* pubblico. Il Fondo Cozzani

Presso l'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere di Milano, che ha la propria sede a Palazzo Landriani, in via Borgonuovo, affianco al Museo del Risorgimento, è possibile consultare i materiali del Fondo Cozzani, che sono in realtà conservati a pochi passi da lì, presso il Palazzo di Brera, dove l'Istituto ha la sua sede storica.

È, questo, un fondo ricchissimo, interessante, per lo più inesplorato, e presenta molti materiali antecedenti al 1943. Il Fondo nasce alla metà degli anni Ottanta. Alla fine del 1984, a cento anni dalla nascita di Ettore Cozzani, sua figlia Matilde Cozzani Regoglia e Ginia Bordogna donano all'Istituto quanto di Cozzani ancora in loro possesso. Alla morte di Ginia Bordogna, nel 1986, sua sorella Cia dona quant'altro era rimasto a Ginia su e di Cozzani, e così completa la donazione.²²

Il fondo comprende l'intera collezione de «L'Eroica», oltre a tutte le collane complete edite dall'Eroica Editrice. A questi materiali si aggiungono la biblioteca di Cozzani, un ricco archivio di carte varie, autografe e dattiloscritte, e la corrispondenza di Cozzani. Vi sono infine conservati alcuni dei legni incisi serviti per la stampa delle xilografie della rassegna «L'Eroica» e di altre opere edite dall'omonima casa editrice. È un fondo vasto ed eterogeneo, di cui il regesto consultabile presso l'Istituto Lombardo offre un primo censimento approssimativo e non descrittivo. In totale, le carte conservate sono 30.194, di cui grossomodo una metà manoscritte e l'altra a stampa.

Al momento della donazione, il materiale si presentava suddiviso in porzioni, ciascuna delle quali ordinata secondo parametri e criteri suoi propri. Ogni parte figurava corredata da indici, spesso incompleti e sempre settoriali. Durante la prima fase di riordino dei materiali, sono emersi numerosi doppioni: il che, a quanto si legge sulla paginetta introduttiva del Regesto, ha richiesto un'opera di eliminazione – non è dato sapere se e in che forma sia stata realizzata.

Il riordino è stato fatto su base tematica: il primo criterio per la suddivisione dei materiali è stato, cioè, di carattere contenutistico: si sono individuati dei nuclei tematici forti (la vita, l'Eroica, i romanzi, la letteratura per ragazzi, la poesia, le conferenze, ecc.) e, su questa base, i materiali sono stati suddivisi in trentotto cartoni.

1. La vita (cart. 45-46)
2. «L'Eroica», la rassegna (cart. 47-48)
3. I romanzi (*Il regno perduto*, *Un uomo*, *Destini*) (cart. 49)

²² Noto, qui, che Ginia e Cia Bordogna sono le sorelle di Mario Bordogna, Ufficiale Addetto a Junio Valerio Borghese, comandante della Decima Flottiglia Mas; della Decima Mas, Cia era stata l'interprete.

4. La letteratura per i ragazzi (*La siepe di smeraldo*, *Ceriù*, *Quattro ragazzi e un cane*, *Abuna Messias*, *Aggredisci il futuro*, *Prose e poesie per un libro per fanciulli*, *Fioretti di S. Francesco*) (cart. 50)
5. Le prose per i giovani (*Racconti*, *Scritti*, *le strade nascoste*, *Le leggende della Lunigiana*, *L'Italia è la più bella creazione di Dio*, *Canto di maggio*) (cart. 51)
6. La poesia (*Il poema del mare*, *Motivi per un poema d'amore*, *Liriche varie*) (cart. 52)
7. Scritti autobiografici: *Memorie di viaggi I*, *Memorie di viaggi II*, *Diario*, *Ricordi* (cart. 53-56)
8. Biografie (*Massaia*, *Grassi*) (cart. 57)
9. Monografie (*Locchi*, *Baroni*) (cart. 58)
10. Critica letteraria: *Dante* (cart. 59), *Pascoli* (cart. 60), *Pascoli*, *Leopardi* (cart. 61), *Foscolo*, *Manzoni*, *Carducci*, *d'Annunzio* (cart. 62)
11. Critica e Saggi (*Papini*, *Benelli*, *Baroni*, *Toscanini*, *Puoi diventare oratore*, *La poesia gnomica degli indiani*, *Operaio pensa con la tua testa*) (cart. 63)
12. Articoli e conferenze (cart. 64-71)
13. Conferenze: riassunti, tracce, promemoria (cart. 72)
14. Annunci di conferenze (cart. 73-74)
15. Corrispondenza epistolare (cart. 75-83)

Ogni cartone è stato poi stato suddiviso in fascicoli su base tematica. La successione dei materiali contenuti all'interno di ciascun fascicolo segue, seppur con qualche incertezza, il criterio cronologico.

7.2. *Côté* privato. Il collezionismo

Le case d'asta e le librerie antiquarie pullulano di materiali cozzaniani: di carte, di dattiloscritti, di libri appartenuti allo spezzino e solitamente presentati come provenienti dal Fondo Cozzani. Un caso eclatante risale al dicembre del 2016, quando sul sito d'aste Catawiki un anonimo venditore ha proposto al mercato un centinaio di lotti cozzaniani: non solo fascicoli de «L'Eroica» e libri dell'omonima casa editrice, ma anche legni incisi degli xilografi che avevano lavorato per la rassegna e le sue collane, fogli singoli, sia autografi che dattiloscritti, prove di stampa, matrici zincografiche. Da quanto si evince dalle immagini e dalle descrizioni presenti sul sito, alcune carte presentano macchie e aloni lasciati dall'acqua, mentre alcuni legni sono ancora sporchi di cenere e hanno parti bruciate. Il pensiero non può non correre all'agosto del 1943 e agli spezzoni incendiari che distrussero parte del Castello Sforzesco.

Sul numero del 2018 della «ALAI. Rivista di cultura del libro» dell'Associazione Librai Antiquari d'Italia si legge un breve saggio di un accorto collezionista, Gianignazio Cerasoli, *Il fondo Ettore Cozzani. Nuovi*

*materiali per approfondire la conoscenza del movimento xilografico in Italia agli inizi del Novecento.*²³ Il contributo fornisce alcune interessanti informazioni proprio in merito all'asta del 2016. Cerasoli ha acquistato alcune delle matrici xilografiche e ha potuto vederne molte altre prendendo accordi direttamente col venditore. La provenienza di quei materiali è certa: sono ciò che resta dell'archivio 'salvato' nel Castello Sforzesco.

Dunque, non tutto l'archivio andò in cenere. Più che qualcosa era rimasto di quelle dieci casse. La recente emersione sul mercato antiquario di una loro parte consistente ne è un'ulteriore riprova. I roghi lasciarono integri o in parte danneggiarono alcuni materiali, che sono stati conservati fino ad oggi da uno o più privati e che periodicamente affiorano sul mercato, per la gioia di nuovi collezionisti e nuovi bibliofili.

Il giallo, però, rimane irrisolto: difficile dire chi mise in salvo quei materiali, difficile fare ipotesi non troppo farraginose sul ruolo avuto da Cozzani. Chissà che fra le carte non ancora esplorate dell'Istituto lombardo - soprattutto nei numerosissimi inediti di carattere autobiografico - non possa annidarsi qualche certezza.



²³ GIANIGNAZIO CERASOLI, *Il fondo Ettore Cozzani. Nuovi materiali per approfondire la conoscenza del movimento xilografico in Italia agli inizi del Novecento*, «ALAI. Rivista di cultura del libro», IV, 2018, pp. 163-170. Oltre che un collezionista, Cerasoli è un esperto di xilografia: a lui si devono numerosi contributi specialistici sul tema.

LUCA PIETRO NICOLETTI*

Un 'cantiere' militante. Enrico Crispolti e il suo archivio

ABSTRACT

The paper is about the archive of Enrico Crispolti (Roma 1933-2018), art critic and contemporary art historian, and about his militant idea of 'dynamic' archive and the methodological consequences: the researcher with study contemporary art often is the 'inventor' of future archival source.

KEYWORDS: Militant critic; History of contemporary art; Critical blockbuster notes; Correspondence; Rome.

L'intervento si concentra sull'archivio del critico d'arte Enrico Crispolti (Roma 1933-2018), e soprattutto l'evoluzione di un'idea 'militante' di archivio 'attivo', con le sue conseguenze sul piano metodologico: lo storico dell'arte contemporanea, spesso, contribuisce alla creazione delle fonti d'archivio sui temi che costituiscono oggetto del suo studio.

PAROLE CHIAVE: Critica militante; Storia dell'arte contemporanea; Taccuino critico; Carteggio; Roma.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11684>

Crispolti, ricordava Enrico Baj nel 1983 nella sua *Automitobiografia*, entrò in contatto con me verso la fine del 1957 [...]: gli mandai inoltre dei gran pacchi di documenti che lo resero felice. Crispolti infatti è una macchina raccoglitrice e nei suoi archivi trovi di tutto: anche quello che tu, che ne sei l'autore, non hai. [...] Poi, a partire dal 1970, compilava per l'editore Bolaffi di Torino il catalogo generale delle mie opere, catalogo che vedeva la luce nell'ottobre del 1973 e che comprendeva tutti i miei quadri sino al *Pinelli* incluso. Fu appunto nella stesura critica e documentale di detta opera che la vastità e la varietà dell'informazione crispoltiana eccelse incontrastata. Ci fu qualche discussione su questa mostra o sulle varie materie da me usate: non c'era niente da fare, l'archivio del Crispolti sembrava essere stato eretto per contraddirmi, smentendomi.¹

Il maestro del Nuclearismo e della Patafisica aveva messo a fuoco, riassumendo il proprio sodalizio di lunga durata, alcuni dei caratteri connotativi della militanza intellettuale di Enrico Crispolti (Roma 1933-2018): l'attitudine enciclopedica, le grandi mostre inchiesta dedicate all'attualità, infine i cataloghi ragionati; aspetti legati in vario modo a un concetto di archivio come strumento di militanza. Sovente, nelle testimonianze che lo riguardano, non si è esitato a definirlo un «accumulatore seriale», ma con meno estro rispetto alla «macchina

* Università di Udine; luca.nicoletti@uniud.it

¹ ENRICO BAJ, *Automitobiografia*, prefazione di Angela Sanna, Monza, Johan & Levi, 2018, p. 198.

raccoglitrice» immaginata da Baj. Da questo passo traspare il carattere dello studioso, la sua vorace tendenza all'acquisizione e catalogazione di materiale documentario inerente al lavoro degli artisti basata in primo luogo sullo scambio: è un tema basilare, questo, su cui si sono articolate tutte le riflessioni compiute sinora sul binomio che unisce indissolubilmente il nome di Crispolti al suo archivio.

Naturalmente Baj non faceva riferimento al monumentale studio allestito nel 1983 al numero 132 di via di Ripetta a Roma, negli ampi spazi lasciati vuoti dalla Galleria il Grifo, dove nei successivi trent'anni, fino al definitivo trasloco in via Livenza (sempre a Roma) nel 2013, avrebbe subito una rapida ed esponenziale espansione che avrebbe assunto di per sé un vero e proprio significato simbolico e metodologico.

È quasi impossibile ricordare Enrico Crispolti fuori dal suo studio, inerpicato al primo piano dell'imponente archivio/biblioteca, sommerso da pile di libri e di carte, appunti e bozze di lavoro, in un romantico e piranesiano disordine. Vi si arrivava salendo una scaletta tra faldoni di documenti, qualche scultura di piccola misura, qualche dipinto, circondati da pareti di libri di cui non si riusciva mai a quantificare con chiarezza l'estensione: quando si era convinti di avere visitato un largo tratto di quel labirintico deposito di memoria e conoscenza, si finiva per scoprire con improvviso senso di vertigine un nuovo antro, un'altra parete ancora da esplorare.

Al di là dell'aneddoto, condiviso dai molti che nel corso dei decenni hanno frequentato e talvolta collaborato con l'archivio, l'esempio crispolitano merita attenzione non tanto per i grandi numeri, per i metri lineari di scaffali zeppi di libri e di scatole stipate di documenti in originale o in copia, quanto per i modi dell'acquisizione e la tensione ideologica sottesa a questa pratica di raccoglimento di memorie e di testimonianze all'interno di una dinamica attiva e propositiva. Sarebbe ben poca cosa, in fondo, se ci si limitasse a guardare questa esperienza di archiviazione nella prospettiva di un prezioso deposito di *rara*, che farebbero di Crispolti poco più che un erudito che, secondo le proprie inclinazioni di gusto e interessi di ricerca, ha radunato nel tempo un corpus di documenti più o meno organico intorno a dei nuclei tematici ben definiti. Enrico, invece, aveva costruito un archivio che ruotava intorno ai suoi principali interessi di critico, ma al tempo stesso questo non era solo traccia del suo operato professionale quanto un ampio strumento di consultazione utilizzabile a prescindere da un interesse specifico per il suo lavoro critico. L'esempio offerto da questa esperienza accostabile a quella di un vero e proprio 'cantiere' di cui egli era il magnifico direttore lavori,² sta proprio nella capacità da parte sua di aver fatto di quella pratica un paradigma di metodo e un oggetto di riflessione non solo nei termini pratici di gestione e

² LUCA PIETRO NICOLETTI, *Enrico Crispolti e il "cantiere" d'archivio*, «Titolo», VI (XXVI), 11 (72), inverno-primavera 2016, pp. 48-50.

organizzazione di un materiale, ma come vero e proprio punto di riferimento per una prassi operativa della critica d'arte 'in atto' che si esprimeva sia attraverso la scrittura sia attraverso un'opera di raccolta via via più ricca e composita fino a raggiungere un inedito grado di complessità ed analiticità.

È Crispolti stesso il primo a fornire indicazioni in tal senso, in una serie di interventi che soprattutto nel corso degli anni Duemila lo hanno portato a riflettere sul senso, sui modi e sul destino di un archivio di storia dell'arte, specialmente rispondendo all'urto degli strumenti di digitalizzazione che lo conducono a riflettere poi sulla dimensione della globalizzazione del mondo artistico. Rispetto a questa, infatti, la struttura dell'archivio, dirà nel 2002 a un convegno palermitano, doveva essere la «memoria di un'identità» individuale, che trovava il proprio punto di forza proprio nella sua unicità di corpo unitario e portatore di senso non solo nel dettaglio dei contenuti ma anche nella visione d'insieme della loro organizzazione e classificazione.³

In questo frangente è utile riflettere sulla contiguità fra la sezione di archivio vero e proprio e della biblioteca come complesso inscindibile: il primo offre una traccia del lavoro pratico e delle sue espansioni (e sproporzioni) dovute ai progetti e all'intensità del dialogo con i singoli artisti; il secondo, invece, costituiva una mappa di organizzazione del sapere che, letto correttamente, offriva indicazioni per capire meglio le traiettorie della ricerca e il sotteso sistema di valori.

Basterebbe un aneddoto, riportato da molti frequentatori e collaboratori dell'archivio fino agli inoltrati anni Novanta. In quel periodo, infatti, Enrico aveva l'abitudine di fare o far fare uno spoglio sistematico delle pubblicazioni di nuova acquisizione, individuandovi la presenza di singoli artisti di suo particolare interesse. Giunti a quel punto, era prassi fotocopiare le pagine relative, da collocare poi nei rispettivi faldoni monografici, quale antesignano cartaceo dei futuri incroci di dati consentita dall'indicizzazione informatica.

Se la serie archivistica era prettamente alfabetica, mischiando faldoni monografici e progetti in corso, i libri seguivano una ripartizione in serie secondo un soggettario talmente analitico da arrivare talvolta a sezioni costituite da pochi titoli o da uno soltanto. Oltre a una canonica sezione di monografie, le pubblicazioni di carattere più ampio rispondevano alle due macro-categorie dell'arte novecentesca italiana e internazionale. Nel primo caso dopo uno scaffale intero dedicato all'arte italiana del Novecento seguiva una serie dedicata alle storie regionali dell'arte contemporanea peninsulare, sottolineando un nesso profondo fra identità territoriali locali

³ *L'archivio come memoria d'identità in una prospettiva di globalizzazione*, in *Prospettive per un Archivio multimediale del Novecento in Sicilia. Atti del Forum: Palermo, Palazzo Steri 10-11 maggio 2001*, a cura di Gabriella De Marco, Cinisello Balsamo, Silvana, 2002, pp. 103-107.

e produzione artistica mutuato dalle coeve esperienze della ricerca sull'arte antica.

Questa, oltretutto, era una serie differente rispetto alla storia dell'arte mondiale suddivisa per movimenti (con tutti i problemi di periodizzazione che questo comporta), seguita a sua volta da una serie dedicata al portato delle singole nazioni di tutto il mondo. Ne emergeva una assoluta rilevanza del tema monografico come guida all'ordinamento, che non teneva conto degli autori dei singoli contributi o del profilo dei singoli interpreti, né un'attenzione specifica nei confronti della critica d'arte. In nessuna parte dell'archivio, infatti, era stata prevista una serie organizzata dei testi dei grandi autori della storiografia del contemporaneo con il loro spiccato profilo ermeneutico, e che erano invece riassorbiti nel grande flusso delle serie monografiche, tematiche o geografico-cronologiche. Il vero centro dell'attenzione, in fin dei conti, idealisticamente rimaneva l'artista e il suo lavoro, a cui tutto il resto faceva da indispensabile corollario.

Il tema, nel tempo, si sarebbe ampliato e complicato, specialmente rispondendo alle sollecitazioni provenienti dall'affermarsi progressivo di un interesse e di una riflessione sul ruolo degli archivi sia per la tutela dell'opera degli artisti sia per la ricerca filologica. Su questo primo punto, anzi, nel corso di una relazione per il convegno sugli *Archivi d'artista e lasciti. Memorie culturali tra diritto e mercato*, tenutosi presso l'Aula Magna dell'Università Bicocca di Milano il 28 e 29 novembre 2016 – di cui non sono mai stati pubblicati gli atti – aveva lanciato come provocazione la possibile virtuale costituzione di un archivio pienamente legittimo e accreditato sotto il profilo legale ma poi al suo interno costituito completamente da documentazione falsa: una *boutade* che attingeva alla sua lunga esperienza con i problemi di autenticazione e riconoscimento della qualità dell'opera degli artisti e delle sue ricadute archivistiche, e che in quel momento era alimentata anche dalla recente edizione per sua cura del catalogo ragionato delle opere del pittore futurista siciliano Vittorio Corona, nel quale aveva inserito una lunga nota a piè di pagina inerente proprio una vicenda rispondente a quel paradosso.⁴ Qualche mese prima, invece, in un denso intervento di *Riflessioni conclusive*, anch'esso inedito, a commento delle due giornate di lavori organizzate da Barbara Cinelli e Laura Iamurri presso al Calcografia Nazionale di Roma nell'aprile 2016 su *Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare* – aveva ulteriormente ampliato la propria riflessione al campo della fotografia e dei suoi modi di approvvigionamento. Il vero punto problematico, infatti, era escogitare strategie capaci di mettere in atto un virtuoso processo di scambi che permettesse l'avvio di un flusso di materiale documentario. Non era rara, ad esempio, l'abitudine da parte degli artisti – in modo particolare

⁴ ENRICO CRISPOLTI, *Vittorio Corona. Attraverso il Futurismo. Catalogo ragionato dei dipinti e delle opere su carta 1919-1966*, con la collaborazione di Virginia e Maria Teresa Corona, Roma, De Luca editori d'arte, 2014.

esordienti – di fornire ai critici a cui ritenevano potesse interessare il loro lavoro nutriti pacchi di fotografie che andavano poi ad assottigliarsi per numero e volume a mano a mano che cresceva la fama degli interessati. La fotografia, in questo processo, entrava in una vera e propria logica di scambi, perché consentiva di veicolare una testimonianza iconografica in assenza di pubblicazioni, anzi con la speranza che proprio questa prima elargizione facilitasse poi la realizzazione di un volume vero e proprio.

Stava al critico, anzi, inventarsi magari un'occasione che gli consentisse di poter al contempo radunare materiale e tramite questo svolgere un vero e proprio lavoro di ricognizione. Accadeva per esempio con un'inchiesta sulla scultura europea tentata alla fine del 1966, come si evince da una lettera circolare datata 12 novembre rivolta a critici e soprattutto direttori di musei stranieri, dicendo di voler fare «une ample recherche sur la nouvelle sculpture européenne, en toutes ses tenences» per la quale chiede segnalazioni e documentazioni, tra foto e cataloghi, delle più importanti testimonianze relative a «l'oeuvre de sculpteurs à partir de l'âge de 40-45 ans jusqu'aux plus jeunes, naturellement en tant que leur travail peut être considéré d'un particulier intérêt pur ma recherche». Enrico stava dunque chiedendo di inviargli documenti di prima mano in gran copia al fine di avviare una grande progetto editoriale dei molti che costellano la sua carriera.

Di tutto questo si sarebbe trovata traccia nel suo programmatico e fortunato libro di metodo, nato dalla trascrizione e dal riordino a cura di Manuela Crescentini di lezioni tenute presso l'Università di Siena su *Come studiare l'arte contemporanea*, edito da Donzelli una prima volta nel 1997 e più volte riedito, rivisto e arricchito, fino agli ampliamenti avvenuti intorno al 2005, in particolare, si vede che questo tema sta crescendo di importanza, andando ad arricchire le riflessioni contenute nelle «lezioni» quinta e sesta sull'uso delle fonti da parte dello storico dell'arte che si occupa dell'arte del proprio tempo, in una oscillazione continua tra fonti dirette e fonti indirette entro la quale rientra la dinamica stessa dell'archivio.⁵

Ne andava dell'identità del critico d'arte nel presente, come aveva affermato a fine anni Ottanta:⁶ l'interesse verso l'arte contemporanea doveva rivolgersi «sia alla critica militante che alla storia dell'arte del nostro tempo, cioè all'arte del nostro tempo anche dal punto di vista strettamente storico».⁷

Da questa ragione era nata precocemente per lui l'esigenza di costituire un proprio archivio e una propria biblioteca personale che rispondessero all'unisono alle sue esigenze di ricerca e, soprattutto, ovviassero alla

⁵ ENRICO CRISPOLTI, *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma, Donzelli, 2005.

⁶ ENRICO CRISPOLTI, *Identità del critico d'arte oggi*, in *La critica d'arte oggi in Italia*, a cura di Anna Caterina Toni e Marina Massa, Ancona, La Lucerna, 1989, pp. 40-59. Ripubblicato, con varianti, come *Appendice prima* col titolo *Identità culturale del critico d'arte*, in ID., *Come studiare l'arte contemporanea*, cit., pp. 179-192.

⁷ Ivi, p. 192.

difficoltà cronica di reperimento fonti che si verificava, agli esordi, frequentando le biblioteche pubbliche specializzate e non.

Un archivio nasce sempre, affermava nel 2002, «dalla conservazione di materiali relativi a un vissuto, individuale oppure collettivo, privato o istituzionale»;⁸ il suo, in particolare, era nato dall'accumulo dovuto all'esigenza di rendersi «il più possibile autonomo sul piano della ricerca relativa all'arte contemporanea quando [...] non era così facile poterla sviluppare, non soltanto nelle biblioteche comuni, ma neppure in quelle specializzate».⁹ In questo modo, egli aveva dato una prima risposta effettiva al cronico ritardo da parte del mondo accademico e delle istituzioni nel riconoscimento di uno statuto disciplinare autonomo dell'arte contemporanea: in tempi non sospetti, insomma, Enrico Crispolti avviava un'attività di raccolta che puntava il più possibile alla completezza intorno a quei temi e a quegli artisti di cui si era occupato per tutta la vita. Per questo le posizioni archivistiche di artisti come Giacomo Balla e Lucio Fontana occupavano diversi metri lineari, ma in questo erano sorpassati entrambi dallo spazio occupato da Valeriano Trubbiani o Francesco Somaini, entrambi superati tuttavia dai quindici metri lineari dedicati a Renato Guttuso. Il volume di materiali raccolti, sia sotto il profilo strettamente archivistico ma di concerto anche sotto quello librario, rispondeva ovviamente a un diagramma dettato da interessi continuativi nel tempo da parte sua verso gli artisti, che lo avevano portato a un accumulo crescente anche di documenti che solitamente l'artista avrebbe dovuto conservare per sé ma che, come affermava Baj, trovava nell'archivio Crispolti uno strumento apparentemente infallibile sempre in grado di smentire gli artisti stessi.

In questo modo, unendo fotografie, lettere e ogni altro genere di materiale prodotto intorno al lavoro degli artisti e di aree geografiche specifiche, Crispolti ha costruito un archivio che, partendo dai propri interessi di ricerca, si aprisse a diventare strumento autonomo. L'aspetto più importante di questa operazione, però, non è la semplice costituzione dell'archivio, quanto il suo risvolto militante, maturato in tempi in cui non esisteva ancora la storia dell'arte contemporanea come insegnamento universitario o in cui, una volta introdotta in ambito accademico, bisognava darle uno statuto disciplinare, con una ricaduta ultima e più importante nella didattica universitaria, non solo come strumento di lavoro accessibile ma anche come vero e proprio esempio, anche creativo, di metodo.

Uno dei principi costitutivi del metodo di Enrico Crispolti stava nel fatto che lo storico dell'arte contemporanea non solo studia ma 'costruisce' le proprie fonti: instaurando un rapporto diretto con gli artisti, egli deve essere al tempo stesso interprete e testimone capace di raccogliere le tracce

⁸ E. CRISPOLTI, *L'archivio come memoria d'identità in una prospettiva di globalizzazione*, cit., p. 103.

⁹ Ivi, p. 103.

per una futura memoria in prospettiva storica. Su questo asse portante era possibile un proficuo scambio fra il lavoro del critico e quello dello storico, a reciproco supporto, secondo una visione orizzontale (e aggiungerei territoriale) della storia dell'arte. Se ne trova traccia precoce già nella corrispondenza fra un Crispolti ventitreenne prossimo alla laurea e il più anziano critico veneziano Giuseppe Marchiori, a cui confida, in una lettera da Roma del 27 aprile 1956, di voler studiare l'opera del pittore Gino Rossi, deluso dalla recente mostra ordinata da Carandente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna diretta da Palma Bucarelli¹⁰ e desideroso di ricostruire l'ambiente trevigiano d'origine del pittore, «magari intervistando direttamente chi vi partecipò; comunque raccogliendo tutto il materiale possibile, come opere, cataloghi, lettere, giornali, ecc.».¹¹ In rapporto ai tempi e all'idea di critica d'arte di allora, compresa fra modelli letterari e giornalistici, Crispolti si era reso conto presto, insomma, dell'utilità delle fonti orali e delle testimonianze superstiti come base di partenza alla pari dei documenti, secondo pratiche che si stavano consolidando nella ricerca etnografica e antropologica. Su questo versante, il giovane critico romano aveva trovato nel veneziano una spalla sicura: a sua volta, come gli risponde da Venezia il 1 maggio, egli voleva mettere insieme una raccolta di lettere del pittore, che tuttavia arriverà alla stampa soltanto nel 1974, a cura di Luigina Rossi Bortolano e con introduzione di Marchiori stesso.¹² In modo non molto diverso, più o meno negli stessi anni, il collezionista bresciano Guglielmo Achille Cavellini, altra figura cruciale per la giovinezza di Enrico, meditava di assemblare un libro - pubblicato poi nel 1960 - in omaggio alla memoria dell'amatissimo Renato Birolli attingendo al loro sconfinato carteggio.¹³

Va intesa in questo senso la copiosa corrispondenza intrattenuta per decenni con critici, artisti e galleristi, mossa dall'intento di innescare il dialogo. La scrittura epistolare di Crispolti è sempre 'estroversa', mossa da curiosità intellettuale e volta a suscitare risposte, dichiarazioni, ricostruzioni: nascono da qui le famose «dichiarazioni di poetica», o si ritrova traccia dei grandi cantieri editoriali ed espositivi che costellano la sua carriera. Il critico assumeva quindi nel tempo consapevolezza che egli stesso, con la sua presenza operativa, diventava fonte primaria della ricerca. Da qui prendeva le mosse la raccolta il più possibile sistematica di libri e

¹⁰ *Mostra contemporanea di Gino Rossi* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, gennaio-febbraio 1956) a cura di Giovanni Carandente, presentazione di Palma Bucarelli, Roma, Editalia, 1956.

¹¹ Enrico Crispolti a Giuseppe Marchiori, 27 aprile 1956 (Biblioteca Comunale, Lendinara, *Archivio Marchiori*, b. 26ter, fasc. 71).

¹² *Lettere di Gino Rossi*, a cura di Luigina Rossi Bortolano, introduzione di Giuseppe Marchiori, Vicenza, Neri Pozza, 1974.

¹³ Ne nascerà il volume: GUGLIELMO ACHILLE CAVELLINI, *Uomo pittore. La cronaca di un'amicizia attraverso le pagine di diario di Achille Cavellini e le lettere a lui inviate dal pittore Renato Birolli (1947-1959)*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1960.

documenti che era a sua volta una vertiginosa operazione di critica militante ordinata per lasciare ai posteri non tanto un monumento di sé quanto una testimonianza di una stagione della cultura figurativa: un memento circa il ruolo del critico non come narcisistico protagonista, ma quanto crocevia di situazioni che fanno i conti, dialetticamente, col proprio tempo.

Ma queste nuove fonti che lo storico dell'arte contemporanea produce sono documenti ufficiali, che danno conto del modo in cui gli artisti vogliono offrire una propria immagine pubblica ma non fotografano una situazione nel suo farsi pratico attraverso i canali e le forme tipiche del sistema dell'arte contemporanea: precocemente, infatti, un giovanissimo Crispolti degli anni Cinquanta aveva capito che al rovello accanitamente filologico della storia dell'arte poteva offrire una sponda sicura il dialogo intercorso per via epistolare fra lui e gli attori del sistema dell'arte. Una scrittura di lettere, la sua, fatta soprattutto di intenzioni progettuali, redatte nell'urgenza del presente e dello scambio di idee più che con la preoccupazione programmatica, frequente nei carteggi novecenteschi, di lasciare ai posteri una articolata testimonianza letteraria. Prestissimo, in ogni caso, Crispolti aveva cominciato a tenere da parte le lettere inviate e ricevute dagli artisti, dai critici e dai galleristi, insomma da quelli che sarebbero stati i compagni di strada di una stagione o di una vita, da Lucio Fontana a Francesco Somaini, dalle intemperanze di Sergio Vacchi alle confessioni fluviali di Valeriano Trubbiani, da Guglielmo Achille Cavellini a Luciano Pisto e Giuseppe Marchiori. Rendendosi precocemente conto di attraversare una stagione irripetibile, Crispolti aveva adattato il principio notarile del 'copialettere', come in uso nelle pubbliche amministrazioni, registrando con le stesse modalità (conservazione in copia della corrispondenza in uscita unita agli originali di quella in entrata) quanto una qualsiasi istituzione non avrebbe documentato. Eppure, non tutti gli artisti erano inclini alla scrittura, o ragioni contingenti di vicinanza non ne avrebbero dato ragione: non esistono, per esempio, lettere di Renato Guttuso, che pure è un perno fondamentale per capire il lavoro di Crispolti e la sua dialettica per «alternative» (e contaminazioni) concomitanti di poetica.

Non si tratta di un monumento autocelebrativo, ma di un desiderio di condivisione della propria esperienza militante con le generazioni più giovani, con cui aprire un discorso franco e colloquiale, allergico alle gerarchie più rigide dell'accademia, che sfoci in lavori di sintesi e di messa a disposizione di documenti di prima mano, manoscritti o a stampa, carteggi o testi rari. A monte del lavoro di Crispolti, infatti, è la convinzione precoce che il critico d'arte impegnato a decifrare il presente in vista di una prospettiva storica, debba dialogare in presa diretta con il fare arte. Il critico, infatti, diventava un compagno di strada perché capace di essere un «costruttore di "fonti"», ovvero un «ricercatore e scopritore di documenti,

e conseguentemente un aggregatore di fonti del recente contemporaneo».¹⁴ Il suo ruolo insomma era quello di innescare un meccanismo e attingere poi nel lavoro critico a quanto scaturito dal carteggio o dal dibattito. Verrebbe da fare un paragone con la pratica del «dialogo» registrato tipico di Carla Lonzi, ma si vede subito come l'approccio al documento ponga un discrimine qualitativo: nel caso della Lonzi, infatti, la conversazione diventava un flusso di coscienza destinato poi a un uso espressivo attraverso il montaggio; Crispolti, invece, puntava a mettere nero su bianco il pensiero a futura memoria, avvicinandosi a quella dinamica della scrittura epistolare ben descritta da Armando Petrucci nel suo *Scrivere lettere*.¹⁵

L'attività critica, aveva scritto nella sesta lezione di *Come studiare*, è infatti prima di tutto «inerenza ai processi creativi nel loro farsi, nel loro accadere, quale svelamento autocoscienziale di tali processi, e quindi anche forma di loro discussione e proficua messa in dubbio, di tentato chiarimento, nell'individuazione di possibili prospettive e rischi, in un percorso di ricerca che si fa quasi comune».¹⁶

Si fonda su questa premessa fondamentale dunque la distinzione proposta da Crispolti fra archivio «attivo» e archivio «passivo»: il primo quando si limita a tesaurizzare, il secondo quando considera il proprio patrimonio in una dinamica attiva e ne fa in sostanza degli strumenti di lavoro, puntando al completamento dei materiali posseduti dandosi una identità particolare come luogo in grado di «sviluppare una capacità di sollecitazione attiva, una volontà di essere presente, di promuovere operazioni conoscitive» rivendicando sì una propria specificità, ma al contempo puntando in questo modo a un suo allargamento».¹⁷ Esso deve essere «non come rispondenza conservativa al patrimonio documentale del passato ma come rispondenza funzionale a un presente, cioè ad un oggi».¹⁸

Su questo punto, a ben pensare, si giocava la differenza rispetto a un archivio istituzionale, volto alla conservazione della propria memoria o ad accogliere memorie terze già strutturate e immobili nella loro messa a disposizione del pubblico. Crispolti, al contrario, in questa operazione di autonomizzazione aveva avuto la coscienza di sopperire a una carenza dell'istituzione offrendosi in prima persona come punto di raccolta che raduna e riordina un materiale eterogeneo con l'intenzione progettuale di renderlo nuovamente fruibile in altra forma.

L'approdo finale della funzione attiva dell'archivio è infatti nella realizzazione di libri a partire dal materiale contenuto nell'archivio stesso,

¹⁴ ENRICO CRISPOLTI, *Premessa seconda*, in Burri "esistenziale". Un "taccuino critico" storico preceduto da un dialogo attuale, a cura di Luca Pietro Nicoletti, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 11.

¹⁵ ARMANDO PETRUCCI, *Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

¹⁶ E. CRISPOLTI, *Come studiare l'arte contemporanea*, cit., p. 164.

¹⁷ ID, *L'archivio come memoria d'identità in una prospettiva di globalizzazione*, cit., p. 104.

¹⁸ Ivi, p. 105.

come esemplificano molto bene le edizioni dei carteggi – che in molti casi sono stati lo spunto di avvio di tesi di laurea o di diploma assegnate ai suoi allievi a partire proprio dai nuclei più ricchi presenti in archivio – che lo stesso Crispolti, nel primo decennio degli anni Duemila, ha impostato avviando una revisione autobiografica della documentazione raccolta: questo gli aveva consentito di rimettere in ordine il suo lungo dialogo con Lucio Fontana (altrimenti impossibile se Crispolti non avesse tenuto copia delle sue lettere inviate al pittore)¹⁹ o con Emilio Scanavino (facilitato invece dalla presenza di lettere anche nell’archivio del pittore).²⁰ Sempre nel 2002, infatti, Crispolti chiosava in tema di globalizzazione e digitalizzazione che l’archivio può avere un approdo telematico, ma deve avere una ricaduta libraria, intendendo il libro come un «traguardo» del lavoro di schedatura, come «strumento di permanenza e tramando di memoria».²¹ Queste riflessioni però rimontano, ancora una volta, a *Come studiare* come condensato di un’abitudine da lungo praticata. Nella lezione quinta, facendo una distinzione tra fonti primarie e documenti ‘indiretti’, il critico intendeva questi ultimi come libri che svolgono la funzione di «archivi editoriali» che «non offrono originali di prima mano ma organizzano materiali documentari, ponendosi dunque ad un altro livello dal punto di vista conoscitivo».²²

È un aspetto che emerge già nella sua corrispondenza dei primi mesi del 1956, quando propone a Cavellini (il 13/II) di trasformare il catalogo della mostra della sua collezione che sta organizzando alla Galleria Nazionale d’Arte Moderna (ancora una volta Bucarelli e Carandente) in un volume di riferimento per lo studio del collezionismo d’arte contemporanea e dell’Informale in senso più ampio. La lunga lettera scritta allora è un vero e proprio programma editoriale: evitare una antologia di testi dedicati alla collezione (da Argan, Marchiori e Guido Ballo) in favore di

un breve saggio che spiegasse il metodo del Suo collezionismo e ne sottolineasse con tutta chiarezza l’importanza (perché questo è uno scopo importante altrettanto della mostra), tracciando assieme una storia della Sua collezione, e, per sommi capi, necessariamente, anche delle vicende della cultura figurativa del nostro dopoguerra.²³

Ma soprattutto era il catalogo vero e proprio a costituire la parte consistente, che Crispolti descrive partendo dalla raccomandazione, non ovvia per gli standard dell’epoca, di fornire una scheda tecnica di ogni opera pubblicata

¹⁹ ENRICO CRISPOLTI, *Carriera “barocca” di Fontana. Taccuino critico 1959-2004 e carteggio 1958-1967*, a cura di Paolo Campiglio, Milano, Skira, 2004.

²⁰ *Scanavino e Crispolti. Carteggio 1957-1970 e altri scritti*, a cura di Rachele Ferrario, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006.

²¹ E. CRISPOLTI, *L’archivio come memoria d’identità in una prospettiva di globalizzazione*, cit., p. 106.

²² ID, *Come studiare l’arte contemporanea*, cit., p. 151.

²³ L’autore specificherà in nota origine e conservazione del carteggio.

ed esposta, radunandole per autore e ordinando questi ultimi, come in un dizionario, in ordine alfabetico. «Le schede di ciascun autore» prosegue

dovrebbero essere precedute da una nota critica, magari di una pagina stampata, che includesse anche i dati biografici dell'artista e ne chiarisse la poetica e le ragioni, e da un brano di lettera o comunque da una dichiarazione di poetica dello stesso artista, pure magari di una pagina (e qui, se Lei non ha opportune lettere di tutti, potrebbero scrivere pregando di inviargliene una proprio per questo catalogo). Nel caso di Birolli, che si potrebbe anche volendo isolare, potrebbero essere documentate varie fasi successive della sua "poetica", quindi impiegate note critiche più lunghe, come più brani di lettere o più dichiarazioni. Tutto ciò garantirebbe due cose: il più ampio chiarimento del Suo metodo di collezionista (attestato appunto anche da un catalogo così "culturale"); 2) l'importanza specifica del catalogo della Sua collezione (e quindi implicitamente ancora di questa) come testo per lo studio dell'arte contemporanea europea (quindi il catalogo sarebbe citato ovunque, richiesto dai musei italiani e stranieri, da studiosi, ecc.).²⁴

Su queste riflessioni stava agendo un modello a lui molto vicino: come ricorda nella quinta lezione di *Come studiare*, l'idea di archivi rimontava ai famosi *Archives de l'Impressionisme* di Lionello Venturi pubblicati a Parigi nel 1939. Ma un ruolo cruciale lo aveva giocato anche una grande opera a cui attendeva già dal 1956 la futura moglie di Enrico – la storica dell'arte Maria Drudi Gambillo – sugli *Archivi del Futurismo*,²⁵ primo volume della serie degli «Archivi dell'arte contemporanea» sostenuta dalla sezione italiana dell'AICA (Associazione Internazionale dei Critici d'Arte) e da un comitato presieduto dall'onorevole Pietro Campilli. Crispolti ne aveva fatto una recensione entusiasta, sottolineando l'importanza del tenere memoria di documenti effimeri che rischiavano una rapida dispersione.²⁶ Come scrive Argan nella prefazione a libro, l'idea di raccogliere in maniera sistematica documenti e testimonianze sull'arte contemporanea nasceva da una proposta in seno all'AICA di Pierre Francastel, che aveva già avviato un lavoro del genere in merito al Cubismo.²⁷ Su quella falsariga, racconta Argan, la sezione italiana si era incaricata di promuovere un analogo lavoro di censimento, raccolta e riordino sull'arte italiana partendo proprio dal Futurismo e facendo leva sull'adesione al progetto da parte dell'Istituto di Storia dell'Arte della Sapienza coordinato a Roma da Lionello Venturi insieme alla partecipazione della Quadriennale di Roma. Era l'avvio di un grande e ambizioso progetto che si sarebbe però fermato dopo gli *Archivi dei Sei pittori di Torino*²⁸ e quasi dieci anni più tardi rispetto a quelli su

²⁴ L'autore specificherà in nota origine e conservazione del carteggio.

²⁵ *Archivi del Futurismo*, raccolti e ordinati da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori, Roma, De Luca, 1958.

²⁶ ENRICO CRISPOLTI, *Gli archivi dell'arte contemporanea*, «Nuova Repubblica», V, 27 ottobre 1957, n. 45, p. 7.

²⁷ GIULIO CARLO ARGAN, *Prefazione*, in *Archivi del Futurismo*, cit., pp. 7-8.

²⁸ *Archivi dei sei pittori di Torino*, a cura di Anna Bovero, Roma, De Luca, 1965.

Futurismo sarebbero arrivati gli *Archivi del Divisionismo*.²⁹ Enrico, stando a una lettera a Francesco Somaini del 13 novembre 1957, aveva progettato gli Archivi della Pittura Astratta italiana, poi pensati a quattro mani con Luciano Caramel ma mai pubblicato,³⁰ così come quelli della Metafisica, di cui si accenna in alcune lettere degli anni Sessanta.

Non si può non riconoscere qui un dato seminale che avrebbe segnato tutta la carriera di Crispolti nei decenni a seguire. L'effetto sarebbe stato quasi immediato: gli «Archivi della pittura astratta italiana», prospettati tramite lettera a Somaini, non andranno mai in porto, anzi rapidamente se ne perdono le tracce persino nell'epistolario; in compenso, nel 1959 il giovane Crispolti va a Parigi con una borsa di studio ministeriale, e lì comincia un lavoro di raccolta a tappeto di cataloghi, opuscoli in originale o in copia fotografica, per dare avvio al suo primo grande 'cantiere' librario, con il primo nucleo del futuro *L'Informale. Storia e poetica*. Ripercorrendo le carte di quel grande progetto rimasto incompiuto (andranno a stampa solamente il primo tomo del primo volume e il quarto volume di «antologia di poetica», segni di un'opera monumentale già interamente pianificata prima ancora di essere interamente scritta) si percepisce un lavoro continuo di aggiunte, correzioni, cuciture di testi scritti in momenti diversi tenendo conto di un'architettura dell'insieme, e una bibliografia generale assemblata artigianalmente in grandi fogli ritagliando e riposizionando secondo cronologia striscioline di stringhe bibliografiche dattiloscritte.

La lunga stagione dei cataloghi ragionati, infine, sarebbe stata il coronamento di questa idea, trasformando un genere catalografico in reinvenzione critica e filologica del modello classico della monografia d'artista. È qui, forse, che si compiva pienamente il significato concettuale dell'archivio come pratica di critica militante: attraverso la documentalità e la sua rimessa a sistema attraverso l'editoria, venivano poste le basi di un lavoro condiviso e condivisibile, che nella rimessa in circolazione delle fonti trovava una espressione di azione civile della critica d'arte.



²⁹ *Archivi del Divisionismo*, raccolti e ordinati da Teresa Fiori, Roma, Officina, 1968.

³⁰ Cfr. ENRICO CRISPOLTI, *Appunti per la poetica di Soldati. Dalle lettere e da altri scritti*, «Arte Illustrata», III, 1970, nn. 25-26, pp. 90-96.

ARMANDO ANTONELLI*

Prime osservazioni sulle carte di Emilio Pasquini

ABSTRACT

The essay is divided into three parts: in the first it offers an overview of the most recent studies dedicated to archives in person, in the disciplinary field of Italianistics and in that of Archivistics; in the second it outlines a biographical profile of the subject producing the archive; in the last one some observations on the archive are made.

KEYWORDS: Emilio Pasquini; Personality archives; Casa Carducci, Bologna; Department of Classical Philology and Italian Studies, University of Bologna; Italian studies.

Il saggio si articola in tre parti: nella prima si offre una panoramica dei più recenti studi dedicati agli archivi di persona, nell'ambito disciplinare dell'Italianistica e in quello dell'Archivistica; nella seconda si delinea un profilo biografico del soggetto produttore d'archivio; nell'ultima si avanzano alcune osservazioni sull'archivio.

PAROLE CHIAVE: Emilio Pasquini; Archivi di personalità; Casa Carducci, Bologna; Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Università di Bologna; Italianistica.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11685>

negli ultimi decenni, ma direi, in modo assai intenso rispetto al passato, negli ultimi anni gli archivi di persona, gli archivi letterari, gli archivi di personalità sono stati al centro della riflessione teorica e della prassi di diverse discipline umanistiche. In particolar modo questa vasta tipologia di archivi è stata oggetto di studio e campo di teorizzazione da parte di discipline come la filologia d'autore, la critica letteraria e naturalmente l'archivistica. Ad esempio gli archivi di persona sono stati al centro di convegni e di riflessioni, che hanno tentato di fare il punto su diversi aspetti metodologici riguardanti sia l'approccio critico filologico e letterario delle carte d'archivio, intese come fonti privilegiate della ricerca, sia la condivisione di linee guida per la descrizione e l'ordinamento dei fondi archivistici prodotti da letterati, uomini politici o studiosi, riprendendo i criteri della disciplina archivistica. Basti in questa occasione citare gli atti del convegno organizzato dalla Sezione di Italianistica dell'Università di Losanna dal titolo significativo *L'autore e il suo archivio* o le iniziative promosse dall'Associazione Nazionale degli Archivisti Italiani culminate in un convegno romano del 2019, intitolato *L'Archivio costruito. Autobiografia e rappresentazione negli archivi di persona*, in cui si è fatto il punto su diverse questioni relative agli archivi di persona,

* Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna; a.antonelli@fondazione.delmonte.it

riprendendo e ampliando indagini e spunti già affrontati dagli archivisti in diversi studi.¹

Quanto detto può essere utile per ricostruire il dibattito, ancora vivace e aperto, su questa variegata tipologia di archivi, anche se non mi propongo nel presente saggio di ripercorrere sia le tappe, pure considerevoli dal punto di vista teorico, metodologico ed euristico, compiute nell'ambito della disciplina archivistica, sia lo sviluppo di una sensibilità archivistica a riguardo delle carte di personalità in ambito filologico e critico letterario, accorciando sensibilmente la distanza tra discipline umanistiche che scoprono di avere numerosi punti di contatto da condividere, nonostante lo sguardo e l'interesse per tali archivi rimangano quelli propri di ciascun settore scientifico.

Mi pare che intorno a questo tipo di archivi sia stia intensificando l'interesse da parte della disciplina archivistica, come emerge dal recente editoriale di Mariella Guercio intitolato *Personal archives. Autobiography, representation and conservative strategies*, pubblicato sulla rivista «JLIS.it», 10/3 (2019);² rivista che ospita alcuni contributi presentati al convegno organizzato a Roma il 9 novembre 2018 con il supporto del Ministero per i beni e le attività culturali e con l'impegno dell'Associazione Nazionale Archivistica Italiana, della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e dell'Istituto Centrale per gli Archivi, intitolato *L'archivio costruito. Autobiografia e rappresentazione negli archivi di persona*, in cui si è tentato di fare il punto su tematiche affrontate negli ultimi anni in ambito archivistico, a riguardo degli archivi di persona. Nel convegno è emersa, come ha ribadito nel suo contributo Mariella Guercio, la necessità di approfondire e di confrontare diverse esperienze; cosa che è stata ribadita nell'incontro intitolato *Il privilegio della parola scritta. Gestione, conservazione e valorizzazione di carte e libri di persona*, organizzato dall'Università degli Studi di Salerno tra il 10 e il 12 aprile 2019. In entrambi i convegni non sono mancati i saggi dedicati alle questioni di metodo, né è mancato il dibattito sulle *Linee guida*

¹ A proposito degli archivi privati e di persona si vedano i seguenti saggi, utili anche per reperire la bibliografia pregressa sul tema: CATERINA DEL VIVO, *L'individuo e le sue vestigia. Gli archivi delle personalità nell'esperienza dell'Archivio contemporaneo* «A. Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux, «Rassegna degli archivi di stato», LXII, 2002, nn. 1-3, pp. 218-233; STEFANO VITALI, *Archivi, memoria, identità*, in *Storia, archivi, amministrazione. Atti delle giornate di studio in onore di Isabella Zanni Rosiello: Bologna, Archivio di Stato, 16-17 novembre 2000*, a cura di Carmela Binchi e Tiziana Di Zio, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2004, pp. 337-366; LINDA GIUVA, *L'archivio come autodocumentazione*, in *Alba de Céspedes*, a cura di Marina Zancan, Milano, Il Saggiatore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, pp. 383-391; ROBERTO NAVARRINI, *Gli archivi privati*, Lucca, Civita, 2005, *L'autore e il suo archivio*, a cura di Simone Albonico e Niccolò Scaffai, Milano, Officina libraria, 2015; MARCO BOLOGNA, «Non ha la minima idea, cara, di quanto c'è sepolto nella mia vita». *Note esplicative sui processi di formazione degli archivi di persone*, in *Ianuensis non nascitur sed fit. Studi per Dino Puncuh*, I, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 2019, pp. 253-264.

² Cfr. <<https://www.jlis.it/article/view/12590>>, ultima cons.: maggio 2020.

sul trattamento dei fondi personali della Commissione nazionale biblioteche speciali, archivi e biblioteche d'autore dell'Associazione italiana biblioteche. In tutti questi recenti appuntamenti, sia nelle relazioni generali sia in quelle dedicate a casi di studio speciali, è affiorata in superficie l'attenzione per la dimensione soggettiva che caratterizza l'archivio e che si traduce nelle operazioni più o meno intenzionali di selezione, montaggio, attribuzione di senso da parte dei diversi soggetti. I temi principali che emergono da questo ampio e complesso panorama di ricerche sono: l'archivio come autobiografia ovvero il ruolo del soggetto produttore, l'archivio come monumento per i posteri ovvero il ruolo della *traditio*, l'archivio come costruzione della fonte ovvero il ruolo dell'archivista che riordina e tutela la documentazione.

Molto più modestamente, per quanto mi riguarda, l'obiettivo di questo breve saggio è quello di introdurre alcune questioni preliminari collegate alle fasi di ordinamento delle carte di lavoro di un professore emerito dell'Università di Bologna, ancora vivente. Per questa ragione pare imprescindibile dire qualcosa a riguardo di chi tale archivio ha formato nel corso della propria esistenza, soprattutto durante le molte fasi di una vita professionale spesa come docente universitario e studioso della letteratura italiana. Certo non è la norma, anzi è piuttosto un'eccezione (comunque sempre meno infrequente), quella di mettere a disposizione della collettività le proprie carte da parte di una personalità ancora in vita.

Il soggetto produttore dell'archivio

Nel nostro caso il produttore d'archivio è il filologo, italianista e dantista noto a Bologna, perché vi ha insegnato Letteratura italiana per oltre trent'anni, ma maestro riconosciuto anche al di fuori dei confini cittadini, in Italia e nel mondo, Emilio Pasquini, su cui è necessario soffermarsi un momento per delinearne in modo breve ma completo la biografia e il profilo di studioso, che ha dedicato la propria esistenza all'accademia e alla ricerca, vantando al proprio attivo oltre 400 pubblicazioni, tra articoli e monografie, scritte dal 1954 ad oggi.

Emilio Pasquini è nato a Padova, il 26 gennaio 1935, da Pasquale (nato a Pisa nel 1901) e da Filomena Floria Ferrari, di famiglia abruzzese. La famiglia si era trasferita a Padova, da Perugia, dal momento che il padre vi era stato chiamato a esercitarvi la professione di docente universitario presso la cattedra di zoologia dell'Ateneo padovano. Emilio Pasquini ha un fratello, di nome Federico. Nel 1939 la famiglia si trasferiva a Bologna dove il padre assumeva la cattedra di Anatomia comparata presso l'Università bolognese. Gli anni della guerra furono trascorsi a Bologna prima abitando in via Riva Reno e, dopo il bombardamento della casa, presso l'istituto di anatomia comparata, in via Belmeloro 8. Durante i periodi di sfollamento, la famiglia visse a Viserbella di Rimini e a Riolo Bagni. Pasquini frequentò le elementari (a partire dal 1940, all'età di 5 anni) presso le Suore grigie di via Galliera e saltò la quinta classe, presentandosi nel 1945, come privatista

all'esame di accesso alla scuola media. Dopo le medie, si iscrisse, nel 1947, al ginnasio-liceo Luigi Galvani, dove conseguì la maturità classica, nel luglio 1952 a 17 anni. Iscrittosi alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, nell'autunno del 1953, si laureò in Letteratura italiana con Raffaele Spongano, nell'anno accademico 1955-56, con una tesi di laurea sulle Rime del Saviozzo da Siena. Dopo avere partecipato al concorso per docenti, fu professore di ruolo di liceo, a partire dall'autunno del 1959, insegnando prima al Liceo Padre Alberto Guglielmotti di Civitavecchia e poi, nel 1960, al Liceo Virgilio di Roma. Nel 1961 fu comandato al Centro studi di filologia italiana presso l'Accademia della Crusca di Firenze, dove risiedette nel quinquennio 1961-1966.

Nel frattempo si era sposato, il 6 luglio del 1963, con Fiorella Rotili, da cui ha avuto due figli.

Congedatosi dal perfezionamento a Firenze e conseguita per concorso l'abilitazione ad assistente professore universitario, è entrato, nel 1966, come assistente di ruolo alla cattedra di Letteratura italiana nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. Conseguita la libera docenza in Letteratura italiana, nel 1967, ha assunto il ruolo di professore incaricato di Storia della lingua italiana dal 1967, e poi di Lingua e letteratura italiana, nel 1971, nella medesima Facoltà. Dal 1975 è stato professore ordinario di Letteratura italiana nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Ateneo bolognese sino al 2007, poi fuori ruolo è andato in pensione dal 2010. Nel 2011 è stato dichiarato professore emerito dell'Università di Bologna. Nel corso dell'attività accademica è stato coordinatore della Scuola di dottorato in italianistica nel triennio 1986-88 e direttore del Dipartimento di italianistica, dal 1996 al 2002.

Ha ricoperto l'incarico di presidente della Commissione per i testi di lingua di Bologna dal 1986 al 2014. Dal luglio 2014 è socio corrispondente dell'Accademia nazionale dei Lincei. Negli anni universitari è stato cooptato a socio dell'Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna, della quale è diventato presidente nel triennio 2012-2015. Il 26 settembre 2007 è stato eletto presidente della Società dantesca italiana. Dal 1994 è stato condirettore della rivista «Il Carrobbio» e dal maggio 1995 è subentrato a Raffaele Spongano nella direzione della rivista «Studi e problemi di critica testuale», di cui ha condiviso e ancora condivide la direzione dal 2001 con altri allievi di Spongano.

Durante gli anni d'insegnamento è stato *visiting professor* in varie università straniere: Perth in Australia, UCLA a Los Angeles, Montreal in Canada, Yale, Oxford. Ha inoltre tenuto cicli di lezioni in varie altre università, tra cui Parigi, Oxford, Dakar, Yerevan e Gent.



Fig. 1 - Lo studio di Emilio Pasquini (foto dell'autore).

Osservazioni sulle carte

Questa biografia ha dei riflessi concreti nella consistente documentazione d'archivio la cui consistenza - è bene dirlo da subito - dopo un ampio sfoltimento e condizionamento delle carte in buste a norma è pari a 80 buste, circa 12 metri lineari. Si tratta di un ricco sedimento di lavoro perché sin dalle elementari Pasquini ebbe forte il senso per le carte, producendo e conservando la storia documentaria della propria formazione prima e della propria professione poi. Accanto a un cospicuo carteggio, si conservano fascicoli coerenti relativi agli studi di filologia e letteratura, i quaderni scolastici, numerose agende in cui Pasquini annotò le lezioni universitarie e molto altro, un cospicuo numero di postillati e interfogliati, libri che insieme alle schede, alle agende che conservano la descrizione di codici o la trascrizione dei testi antichi italiani, compongono le fonti privilegiate per ricostruire il percorso di filologo e di critico della nostra letteratura.

Le carte che formano il fondo si trovavano conservate in maggioranza presso lo studio privato dell'abitazione e in parte presso lo studio universitario di via Zamboni 32.

Va detto che il fondo rappresenta uno spezzone, seppure assai significativo, dell'archivio personale e di quello domestico di Emilio Pasquini. Mancano dal nostro fondo la documentazione familiare, come la corrispondenza scambiate con la moglie, o dai coniugi con gli amici di casa. Queste lettere non infrequentemente sono rivolte tanto a Pasquini, quanto alla Rotili. Tale nucleo archivistico è conservato in entrata nello studio di Pasquini. Lì si trovano da tempo la corrispondenza e album fotografici dei viaggi fatti da Emilio con la moglie e una serie di materiali raccolti, la cui vischiosità documentaria, come si suole definire nel linguaggio archivistico, con le carte di lavoro è resa plastica dal fatto di essere anch'esse custodite nello studio di casa di Pasquini, dove da sempre si trova il grosso del fondo, insieme ai libri e agli estratti. Le carte familiari insieme con le carte domestiche (patrimoniali, contabili, amministrative) sono invece

amministrate dalla moglie e conservate in una stanza di fronte allo studio di Pasquini. Mi pare interessante notare da un lato l'amorevole cura delle carte familiari da parte della Rotili, dall'altra l'accumulazione e la conservazione di quella documentazione capace di raccontare la vicenda intellettuale di Pasquini, l'unica vicenda archivistica che pare davvero avere interessato lo stesso Pasquini, che non si è mai preoccupato di conservare tra le proprie carte documenti riguardanti il patrimonio, la gestione contabile e finanziaria anche personale, conferita alla moglie.

Si può inoltre avanzare l'ipotesi che sia stata l'attenzione archivistica della moglie a garantire la conservazione delle fotografie, dei carteggi e delle carte che testimoniano le vicende coniugali e familiari. Esiste certo un alto grado di interconnessione tra questa corrispondenza in gran parte formata da molti amici di famiglia, che furono anche i colleghi di lavoro di Emilio Pasquini. Il che rende difficile distinguere in molti casi il carattere personale o familiare di certe lettere da quello professionale.

Non rientrano nel nostro fondo anche le carte vecchie e nuove ancora oggi impiegate da Pasquini per le sue ricerche su Dante, Leopardi, Carducci, Pascoli e Montale. Progetti di ricerca mai conclusi, idee da realizzarsi, appunti e scritti. Un gruppo di carte che Pasquini definisce «Progetti e incompiute». Documenti che in futuro confluiranno naturalmente e necessariamente, grazie a un nuovo versamento, nell'archivio. Del fondo inoltre non fanno parte nuclei, serie e documenti che nel corso degli ultimi anni Pasquini ha stabilito di non conservare, grazie a selezioni mirate, per lo più per ragione di spazio, oppure in seguito a versamenti volontari, come nel 2008, quando Pasquini ha donato il proprio carteggio con Gianfranco Contini alla Fondazione Ezio Franceschini, consegnando gli originali e conservando in archivio una copia fotostatica. Nel corso del riordinamento sono però emersi altri originali che insieme alle copie suddette formano il fascicolo nominale contenente il carteggio tra Pasquini e Contini. Intorno allo stesso periodo, Pasquini ha consegnato alla Biblioteca del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna tutte le tesi di laurea di cui è stato relatore per oltre quattro decenni e che conservava nello studio universitario. La serie si collega, tramite un vincolo verticale, alla serie inerente all'attività didattica di docente ed è correlata a due agende, in cui progressivamente nel corso del tempo, in maniera costante e scrupolosa Pasquini aggiornava registrando il nome e cognome del candidato, il titolo della tesi, il giorno della laurea e il voto finale dei suoi laureati. Le due agende sono precedute da un indice onomastico. Nel 2008, ad un anno dal pensionamento, Pasquini ha fatto dono alla Biblioteca del Dipartimento di Italianistica degli estratti raccolti e ricevuti nel corso della sua quarantennale attività di docente, consegnati all'interno di circa 100 scatole, spezzando anche in questo caso un nesso necessario con parte della sua biblioteca e con il suo archivio. A questo nucleo creato da Pasquini si trovavano aggregati due minori nuclei di estratti, lasciati in eredità a Pasquini dalla moglie di Fiorenzo Forti, di cui

restano alcuni documenti aggregati alle carte di Pasquini. Ancora intorno al 2016, Pasquini ha consegnato alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, da conservare a Casa Carducci, una gran parte dei libri della propria biblioteca, frazionando ulteriormente il complesso di libri e documenti, che coesistevano nel suo studio domestico. Di questo versamento si conserva in archivio un quaderno con l'elenco dei titoli donati. E proprio a casa Carducci, accanto all'archivio della Commissione dei Testi di Lingua e a quelli di Francesco Zambrini, di Giosue Carducci e di Raffaele Spongano, avrebbe intenzione Pasquini di lasciare anche il proprio archivio e la restante parte della biblioteca personale. Infine nel 2017, Pasquini ha lasciato alla Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna un nucleo di microfilm e di riproduzioni di codici, integrali o parziali, raccolti nel corso degli anni di studio, riguardanti manoscritti latori delle opere di Saviozzo, Petrarca, san Bernardino e di altri trecentisti e quattrocentisti. Tale documentazione mantiene un forte vincolo con la documentazione conservata in archivio, relativa proprio alle carte prodotte durante gli anni della ricerca da Pasquini su tali autori e su quei codici; studi divenuti libri famosi, come l'edizione critica del Saviozzo,³ o non portati a conclusione, come l'edizione critica dei *Trionfi* di Petrarca. Un legame archivistico che anche in questo caso deve essere tenuto presente e che non può venire meno, nonostante il versamento in un deposito diverso da quello che ospiterà l'archivio.

Non fa più parte del fondo il complesso di carte prodotto e conservato presso lo studio universitario di via Zamboni 32, riguardante la lunga presidenza di Pasquini della Commissione per i testi di lingua di Bologna, consegnato, tramite versamento, alla presidente Paola Vecchi Galli, che si è preoccupata di congiungere tale documentazione con quella più antica, ottocentesca e novecentesca, che si trova presso Casa Carducci.

Durante le fasi di riordinamento dell'archivio di Pasquini sono state fatte alcune scelte per sfozzire la documentazione. Una serie di agendine è stata scartata, sono stati sfozziti i fascicoli che contenevano le diverse bozze dei molti scritti di Pasquini. Si conservano le bozze manoscritte, dattiloscritte e quelle particolarmente significative, perché ricche di varianti autografe: normalmente una per ciascun contributo dato alle stampe. Non così per i pochi inediti presenti nel fondo, che sono stati accuratamente conservati. Sono stati alla base di questa scelta, l'idea di Pasquini che tende a vedere nella versione stampata il proprio lascito intellettuale, il proprio contributo scientifico, cui consegue la volontà di non trasmettere una sequela, poco rilevante, di lavoro editoriale, ritenuto di poco effetto anche dal punto di vista filologico, trattandosi di saggi critici e non di opere letterarie o d'arte.

Sono poi stati eliminati pochi altri documenti, sono stati sfozziti i fascicoli contenenti dei contratti editoriali, eliminata in modo assai selettivo la

³ SIMONE SERDINI DA SIENA DETTO IL SAVIOZZO, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

corrispondenza per motivi personali, espunta una serie con i relativi fascicoli per ragioni di opportunità: tutte valutazioni emerse in fase di riordinamento e che sono state discusse insieme con Pasquini, prima che venisse presa una decisione a riguardo.

In gran parte l'organizzazione delle carte, dei documenti, delle serie rispecchia l'ordinamento originale. Un riordinamento, per volontà di Pasquini, è stato quello adottato esclusivamente nel caso della corrispondenza, riorganizzata in ordine alfabetico per corrispondente. Gli scambi epistolari erano, prima di tale intervento, conservati in maniera assai eterogenea. Non di rado le lettere erano state raccolte per categoria come ad esempio: «Amici», «Allievi» e «Colleghi». Un tipo di classificazione che permane all'interno dell'*account* personale del computer utilizzato da Pasquini (emilio.pasquini@unibo.it). Talvolta la corrispondenza invece era organizzata in ordine cronologico o si trovava in disordine.

Ora vorrei soffermarmi su due tipologie di scritture dell'archivio. La prima è costituita dalle scritture in agenda degli anni compresi tra il 1949 e il 2008. Si tratta di 26 agende contenenti annotazioni, appunti e tanto altro, e per questo consultabile con riserva. A queste agende è stato dato da Pasquini il titolo di «Zibaldone», attribuito alla serie in un momento successivo alla sua formazione. La denominazione si ispira, per diretta ammissione di Pasquini, all'opera di Giacomo Leopardi. Tale denominazione risale forse agli anni Sessanta e fu posta a ciascuna agenda da Pasquini, in uno di quei momenti in cui le agende vennero riprese in mano dallo stesso. Non si deve trascurare il fatto che Leopardi è uno degli autori venerati da Pasquini. L'abitudine di scrivere i propri appunti, riflessioni, idee, progetti editoriali e scientifici o pensieri continuò in modo disorganico per oltre mezzo secolo. Pasquini è tornato più volte sopra le agende per arricchirle di indici, che gli consentissero di rintracciare con maggiore facilità il materiale in esse riversato, impiegato talvolta per ragioni di studio. Secondo quanto riferito dallo stesso Pasquini anche il ricorso all'inserimento degli indici ad apertura di ciascuna agenda fu ispirato da Giacomo Leopardi, che dotò il suo *Zibaldone* di chiavi di accesso. Per questa ragione le agende hanno fatto costantemente parte dell'archivio vitale di Pasquini e sono state conservate nello studio di casa. In esse si possono trovare componenti originali in versi e in prosa, impressioni, pensieri, racconti, abbozzi di saggi, annotazioni, esercizi, liste di libri letti, appunti che contribuiranno a ricomporre anche aspetti psicologici di Pasquini.

La seconda serie che vorrei prendere in considerazione è quella costituita dal carteggio, formato da oltre 900 fascicoli nominativi di corrispondenti che coprono gli anni 1957-2016. La serie si compone della corrispondenza inviata e ricevuta, ordinata alfabeticamente per corrispondente. In gran parte si tratta di lettere originali ricevute, in parte di copie stampate dall'indirizzo di posta elettronica. Talvolta conservano la data apposta da Pasquini relativa alla sua risposta (data preceduta dalla lettera «R»). Si

conservano, infine, diverse minute di Pasquini. Per quanto riguarda le varie tipologie si conservano lettere, cartoline, cartoline postali, biglietti, telegrammi. In gran parte autografe e manoscritte, le lettere, in altri casi, si presentano dattiloscritte o sono copie di e-mail. Il carteggio permette di fare il quadro delle relazioni di Pasquini, ma può anche essere indagato per ricomporre uno spaccato della vita universitaria italiana degli ultimi quarant'anni del Novecento, sia per il versante dell'attività scientifica, nell'ambito della letteratura e della filologia italiana, sia per il versante delle modalità e delle 'storture' della nostra accademia. In questa prospettiva il carteggio è uno specchio fedele, una fotografia, per così dire, della situazione italiana della politica e della gestione dell'Università in tutte le sue sfaccettature e uno spaccato della storia della classe professorale nazionale e per questo il suo accesso è riservato. Nel carteggio un peso notevole ha il riconoscimento sincero del magistero di Pasquini, anche a distanza di molti anni, di chi, come studente, aveva partecipato alle lezioni di Pasquini. Tra i corrispondenti principali del carteggio vi sono professori universitari, editori, allievi, studenti, amici, estimatori e numerose istituzioni pubbliche o private, oltre che autorità di varia natura.



Fig. 2 - Schedario contenente le schede utilizzate da Pasquini per le sue ricerche (foto dell'autore).

Conclusioni

In conclusione di questa preliminare e del tutto parziale presentazione del fondo documentario, si può affermare che le carte di Pasquini permettono di documentare la sua formazione, le letture, la carriera universitaria, l'insegnamento, l'attività di ricerca, gli studi, le relazioni, gli svariati incarichi e le innumerevoli apparizioni pubbliche (come convegni, conferenze, presentazioni di libri) in maniera analitica e sistematica. Alla base di questa immagine che le carte consentono di portare alla luce, sta il rapporto originario e originale che Pasquini ebbe con le sue carte, su cui è tornato più volte nel corso della sua esistenza sia per ragioni pratiche, sia

per costruire la propria immagine, tramite un'auto-rappresentazione che passa attraverso la documentazione.

Si potrà in futuro proporre senz'altro qualche confronto con altri archivi del genere, come quelli di altri professori bolognesi, primo tra tutti l'archivio di Raffaele Spongano che presenta rispetto a quello di Pasquini elementi di similarità, come la propensione alla conservazione come nel caso della documentazione relativa alla rivista «Studi e problemi di critica testuale», fondata da Spongano nel 1970 e da lui diretta sino al 1995, quando ne passò le redini e la direzione a Pasquini, ma anche elementi di distanziamento come la totale mancanza di documentazione amministrativa e domestica tra le carte di Pasquini, che invece costituiscono un'entità non irrilevante del fondo di Spongano.⁴ Altri confronti potranno poi utilmente istituirsi con quei fondi ibridi, al centro di studi recenti, che presentano accanto alle carte di natura analogica anche documenti conservati su supporti differenti, come e-mail o file digitali; si pensi all'archivio di Massimo Vannucci, che presenta su questo punto diverse somiglianze con i documenti prodotti e tramandati da Pasquini.⁵

Gli studi archivistici sulle carte di docenti dell'Università di Bologna, in ambito umanistico, avranno l'occasione di essere ampliati nel prossimo futuro quando potranno essere inventariati e studiati quei fondi di accademici della Facoltà di Lettere e Filosofia che sono al centro di un'attività di raccolta, conservazione e valorizzazione come quelli che fanno parte della Biblioteca «Ezio Raimondi» tra i quali si trovano, tra le altre, le carte di Clemente Mazzotta (1942 - 2006) e di Ezio Raimondi (1924 - 2014), colleghi di Emilio Pasquini, durante gli anni di insegnamento di Letteratura italiana presso l'Ateneo bolognese.⁶



⁴ Si vedano i saggi pubblicati nel numero speciale dedicato alla biblioteca e all'archivio di Raffaele Spongano conservato presso Casa Carducci nella rivista «Studi e problemi di critica testuale», C, 2000.

⁵ *Gli archivi di persona nell'era digitale. Il caso dell'archivio di Massimo Vannucci*, a cura di Stefano Allegrezza e Luca Gorgolini, Bologna, il Mulino, 2016

⁶ Cfr. <<https://ficlit.unibo.it/it/biblioteca/collezioni/gli-archivi-culturali>>, ultima cons: maggio 2020.

sezione seconda

***ARCHIVI E PERCORSI TRA LE ARTI.
IL TEMPO E GLI SPAZI***

a cura di Lara De Lena e Michela Tessari



LARA DE LENA, MICHELA TESSARI*

*Archivi e anarchivi.
Sistemi di organizzazione del sapere tra forme chiuse e forme aperte*

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11686>

nel 1981 in *La redenzione degli oggetti*, Italo Calvino scriveva:

l'umano è la traccia che l'uomo lascia nelle cose, è l'opera, sia essa capolavoro illustre o prodotto anonimo d'un'epoca. È la disseminazione continua d'opere e oggetti e segni che fa la civiltà, l'habitat della nostra specie, sua seconda natura.¹

«L'uomo», continua lo scrittore «è uomo in quanto si riconosce in un numero di cose, riconosce l'umano investito in cose, il sé stesso che ha preso forma di cose». ² Se consideriamo il possedere oggetti un gesto così fondamentale, ci pare subito evidente l'importanza della collezione e dell'archivio, entrambe pratiche imprescindibili per evitare la dispersione di ciò che è stato raccolto e dare unità e senso al tutto. Collezionare e archiviare, insomma, sono per l'uomo qualcosa di naturale e sociale insieme, e che necessariamente presuppongono un ripensamento dei sistemi di organizzazione del sapere e un'esperienza estetica e pratica in cui l'arte prende o riprende forma.

Questa sezione si pone come un 'ibrido' dove si susseguono temi e tempi eterogenei, si racconta di artisti, intellettuali, scrittori, curatori, galleristi ma soprattutto collezionisti, per i quali l'oggetto è alla stregua di un emblema, di un talismano. Indagati da prospettive diverse, collezione e archivio sono costanti che ruotano intorno al rapporto tra l'uomo e il modo di conservare nel tempo e nello spazio ciò che possiede.

La casa e la biblioteca d'artista come strumento e memoria di vita e lavoro sono oggetto dei contributi dedicati a Bartolomeo Passerotti di Angela Ghirardi e Maria Pia Torricelli, che aprono la sezione, e a Johann Wolfgang von Goethe, di Francesca Fabbri. Con *Bartolomeo Passerotti e i libri* si parte dall'indagine sui volumi appartenuti al pittore cinquecentesco - avviata in occasione della catalogazione dei fondi librari antichi conservati nel Polo

* Università di Bologna; lara.delena@unibo.it, michela.tessari2@unibo.it

¹ ITALO CALVINO, *La redenzione degli oggetti*, in *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 117-122: 121.

² *Ibid.*

Bolognese SBN – per raccontare l'amore dell'artista per questi manufatti (evidente anche nella sua opera pittorica), fonti di studio ma anche simbolo di cultura e prestigio sociale raggiunto. L'indagine prosegue con *La vertigine dell'archivio: Johann Wolfgang von Goethe e la sua casa sul Frauenplan di Weimar*, il racconto della dimora del letterato sede del Goethe-Nationalmuseum, summa di spazio privato e pubblico dove la lunga scala con gradini ampi e bassi, unita alla suddivisione delle opere in composizioni squisitamente simmetriche, crea la giusta distanza estetica capace di dare forma a un sistema di relazioni multilivello in cui gli oggetti, come creature parlanti, dialogano fra loro interconnettendosi. Restiamo nel XIX secolo ed entriamo in una casa atelier da cui emerge una forte passione per l'archeologia: il saggio di Raffaella Fontanarossa *L'archivio di un self-made man dell'Ottocento: Santo Varni scultore, collezionista e conoscitore* è un interessante esempio di come la pratica archivistica possa diventare anche strumento di autopromozione sociale, e nel caso di Varni un mezzo per alimentare la propria reputazione come artista e conoscitore d'arte.

Di tutt'altro tenore sono invece le scelte che hanno portato i coniugi Dan e Lia Perjovschi all'accumulazione di opere e testimonianze, come ci racconta Federica Boragina in *Lia e Dan Perjovschi: l'archivio come relazione*. In un salto temporale e spaziale passiamo dalla casa-atelier di via Ugo Foscolo dello scultore e collezionista genovese di metà Ottocento all'archivio di immagini dai primi anni Ottanta del Novecento ai giorni nostri in Romania, tra Mail Art e sculture di cartapesta ricavate da pagine di libri, forme dirompenti di resistenza al regime censorio di Ceaușescu organizzate in un archivio visivo di modello warburghiano.

Per quanto differenti, tutti gli esempi citati dimostrano che gli archivi non sono banche dati ma, come osserva Hal Foster, «recalcitrantly material, fragmentary rather than fungible, and as such they call out for human interpretation, not machinic reprocessing»:³ qualcosa di profondamente umano e, in quanto tale, imperfetto, parziale, arbitrario. Ciò è in linea con le recenti riflessioni di Cristina Baldacci, secondo la quale ogni forma di catalogazione «è sempre e comunque una forzatura, una rappresentazione fittizia che fa apparire ciò che non è, e che risente delle scelte e dei canoni concettuali dei propri ideatori».⁴

Gli archivi e le collezioni, forse è banale dirlo, sono anche degli strumenti fondamentali per leggere e rileggere la storia, accumuli materiali e mentali da cui attingere da sempre e per sempre in un continuo rinnovarsi della tradizione: i saggi di Giovanna Perini Folesani *Conoscere è ricordare, ovvero se gli asini volano...* e di Marinella Pigozzi *Supino e Rubbiani: Medioevo vero e*

³ HAL FOSTER, *An Archival Implus*, «October», CX, 2004, pp. 3-22: 5.

⁴ CRISTINA BALDACCI, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2016, p. 17.

falso. Per una memoria testimone di civiltà ruotano entrambi intorno all'idea di memoria per la costruzione di un'identità nazionale ed europea.

Per Platone conoscere è ricordare: Giovanna Perini Folesani ci offre una visione della storia come elaborazione critica e filologica dei documenti necessari per comprendere il mutare e l'evolversi di una società nel lento processo di costruzione di un sistema di valori culturali condivisi, e pone l'attenzione con enfasi sul ruolo chiave delle azioni di tutela e studio delle fonti documentali come patrimonio culturale della collettività, imprescindibili dalla genesi e dallo sviluppo dell'identità europea, quell'identità che per Iginio Benvenuto Supino e Alfonso Rubbiani, nel racconto di Marinella Pigozzi, passa attraverso un messaggio di appartenenza comune alla «felice storia passata» e trova il proprio modello etico ed estetico nel Gotico, attraverso la messa in scena di un Medioevo riletto alla luce dell'immaginario romantico.

Il valore degli archivi per la ricostruzione delle vicende nella ricerca storico artistica è il tema dei contributi di Giulia Calanna, Bianca Trevisan, Maria Luigia Pagliani e Lorenzo Orsini.

Giulia Calanna, con il testo *Pasquale Nerino Ferri e Iginio Benvenuto Supino alle Gallerie fiorentine. La documentazione fotografica tra archivio, gestione museale e studi storico-artistici*, ci introduce ai concetti chiave di fac-simile e riproducibilità, che riportano, come insegnano Benjamin e Barthes, al senso stesso della fotografia. Il contributo racconta il ruolo giocato all'interno del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi a Firenze da Pasquale Nerino Ferri, suo primo curatore, e dal già citato Iginio Benvenuto Supino, focalizzando l'attenzione al rapporto peculiare tra opere e riproduzioni fotografiche, quali strumenti di ricerca in grado di riprodurre in scala reale i disegni in collezione. Bianca Trevisan con *Una storia, molte storie. La Galleria Milano negli anni Sessanta e Settanta attraverso il suo archivio* fa invece un affettuoso omaggio alla gallerista Carla Pellegrini, scomparsa di recente, attraverso un'analisi dettagliata dell'archivio della Galleria Milano, dove è conservato il materiale di 127 mostre svolte in 55 anni di attività. Il classico ordine cronologico e alfabetico dei faldoni, per il quale è in corso un progetto di inventariazione digitale, caratterizza un archivio ben documentato che permette di ricostruire il lavoro di ricerca e selezione degli artisti.

L'importanza degli archivi per la salvaguardia del patrimonio storico artistico è confermata anche nel saggio di Maria Luigia Pagliani, *Pietro Giordani, la "Viola" e gli affreschi di Innocenzo da Imola: notizie dagli archivi (1811-1812)*, dedicato allo scrittore emiliano Pietro Giordani e al suo contributo al salvataggio della Palazzina della Viola a Bologna dalla demolizione dopo la scoperta dei lacerti degli affreschi di Innocenzo da Imola. Infine, Lorenzo Orsini con il testo *Soffitti lignei nel mercato antiquariale italiano fra Ottocento e Novecento: casi paradigmatici dall'Archivio Storico Eredità Bardini* ci introduce alle dinamiche del mercato antiquario italiano di metà

Ottocento, in particolare dei soffitti lignei, attraverso le testimonianze documentali e fotografiche contenute nell'Archivio Bardini. Come evidenziato dallo stesso Orsini, la ricerca archivistica rappresenta uno strumento fondamentale per comprendere tanto i fenomeni del commercio d'arte quanto la ricostruzione dei legami storico-culturali che sottendono alla relazione tra opera d'arte e contesto.

La parte conclusiva della sezione è dedicata all'archivio postmoderno, dove non si procede secondo un disegno lineare ma attraverso una giustapposizione di materiali eterogenei, reperti che rimandano a diverse serie di manufatti e originano racconti in cui, all'ordinata successione cronologica, si oppone un'accumulazione di sollecitazioni. Archivi 'creativi' – come quello degli architetti AFF e dell'artista Chiara Pergola – e da *vertigo capitis* come è la ricerca senza sosta di un compromesso, una giusta negoziazione tra il conservare e il dimenticare.

Gli AFF, al secolo Martin e Sven Fröhlich, sono artisti tedeschi vissuti nel regime sovietico (che hanno visto crollare, come i Perjovschi) e che, come racconta Anna Rosellini in *AFF Architekten. Accumulazioni di reperti di vita in archivi creativi*, esprimono un 'impulso all'archivio' di oggetti comuni, indagati nei propri usi e riusi, che cambiano la propria funzione e accumulano strati di vissuto; immagini mnemoniche, *ready-made* che portano con sé un concetto di *nostalgia*. Il Museo de l'OHM, dell'artista emiliana Chiara Pergola, oggetto di analisi in *L'archivio in evoluzione: il Musée de l'OHM di Chiara Pergola* è invece un archivio tra pubblico e privato che si mostra contenitore 'casalingo' e collezione di testimonianze di ricordi e rapporti personali e affettivi da cui si dirama una collezione più propriamente artistica, testimonianza di un comò che è opera e museo.

L'archivio della memoria preserva, recupera, fa i conti con il rimosso, ancora una volta in bilico tra pubblico e privato. Tra memoria come archivio e archivio come memoria, Chiara Tartarini chiude i contributi della seconda sezione del volume con *Mal d'archive | Mal du musée. Collezioni e capogiri* e ci introduce al collegamento tra il *Mal d'archive* di Jacques Derrida e il precedente *Mal de musée* di Maurice Blanchot, proponendoci una costellazione di concetti attorno all'idea di archivio psicoanalitico, di *Wunderblock*, memoria esterna il cui funzionamento evoca quello della memoria interna, concludendo con la formula della 'memoria pratica' come antidoto a un collezionismo che acquisisce e accantona gli oggetti condannandoli all'oblio.

In conclusione, pur nella diversità di temi e metodi d'analisi adottati dai casi studio presentati, è possibile trovare un filo conduttore nella piena convinzione che le collezioni e gli archivi non sono mai neutrali. Riprendendo ancora una volta Calvino, «il fascino di una collezione sta in

quel tanto che rivela e in quel tanto che nasconde della spinta segreta che ha portato a crearla».⁵

C'è, dunque, sempre una pulsione individuale e impercettibile da cui parte l'ordine alla base, che sia tassonomico, sistematico, lineare o intertestuale e anacronistico, che parli del nostro passato, vissuto o evocato, che viva il presente, con tutte le sue complessità, o ancora che serva a preparare le nuove generazioni a un futuro libero dalle coercizioni di ogni totalitarismo. Potremmo addirittura azzardare che tutti gli archivi e le collezioni sono, in modo più o meno evidente, eclettici, termine inteso non in modo dispregiativo, come manchevoli di una visione coerente, ma come segnale di un'inevitabile forma di adattamento alla società in cui viviamo, in cui ciascuno di noi è ciò che legge, ciò che ascolta, ciò che respira.



⁵ I. CALVINO, *Collezione di sabbia*, in *Collezione di sabbia*, cit., pp. 5-10: 7.

ANGELA GHIRARDI, MARIA PIA TORRICELLI*

Bartolomeo Passerotti (1529-1592) e i libri

ABSTRACT

The contribution consists of two parts. Starting from the provenance evidence, the first part studies the history of two volumes, which belonged to the painter Bartolomeo Passerotti, from the Sixteenth to the Nineteenth century; the second part examines the traces (hatchings, recall signs and notes) that Bartolomeo Passerotti left on his books in order to understand how he used them for his profession as a painter.

KEYWORDS: Bartolomeo Passerotti; Books; Vitruvius; Luca Pacioli; Notes.

Il contributo si compone di due parti. La prima ricostruisce, partendo dall'analisi delle note di possesso, le vicende, tra il XVI e il XIX secolo, di due volumi appartenuti al pittore Bartolomeo Passerotti; la seconda esamina le tracce (tratteggi, segni di richiamo e postille) che l'artista ha lasciato sui suoi libri allo scopo di capire come se ne serviva per la sua professione di pittore.

PAROLE CHIAVE: Bartolomeo Passerotti; Libri; Vitruvio; Luca Pacioli; Postille.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11687>

1 Il lavoro capillare di catalogazione dei fondi librari antichi, svolto negli ultimi anni nel Polo Bolognese SBN, ha permesso di individuare due volumi appartenuti al pittore Bartolomeo Passerotti, consentendo di aprire l'indagine sulla sua biblioteca.

Frammenti di una raccolta libraria cinquecentesca

I due testi ritrovati sono particolarmente importanti per la cultura e la tipografia del '500. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio* con il commento di Daniele Barbaro,¹ è uno splendido volume *in folio* del 1556 (fig. 1), al cui apparato illustrativo collaborò Palladio che disegnò la maggior parte delle

* Università di Bologna; angela.ghirardi@unibo.it, mariapia.torricelli@unibo.it

La prima parte, intitolata *Frammenti di una raccolta libraria cinquecentesca*, spetta a Maria Pia Torricelli; la seconda parte, intitolata *Uso e significato dei libri, fra tratteggi, segni di richiamo e postille*, spetta ad Angela Ghirardi.

Abbreviazioni: ASBo: Archivio di Stato, Bologna; BIA: Biblioteca di Ingegneria e Architettura, Università di Bologna; BNCF: Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze; BUB: Biblioteca Universitaria, Bologna.

¹ VITRUVIUS POLLIO, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, in Vinegia, per Francesco Marcolini, 1556, in-fol. (BIA, sezione di Ingegneria «G. P. Dore», SALA BLIN. P.I. 9). L'esemplare in questione è stato esposto alla mostra *Il Nettuno architetto delle acque. Bologna. L'acqua per la città tra Medioevo e Rinascimento. Catalogo della mostra: Bologna, Museo ed Oratorio di Santa Maria della Vita, 16 marzo-10 giugno 2018*, a cura di Francesco Ceccarelli ed Emanuela Ferretti, Bologna, Bononia University Press, 2018, scheda di Maria Pia Torricelli, p. 184.

incisioni.² La *Divina proportione*, pubblicato da Luca Pacioli nel 1509 (fig. 2), è l'*editio princeps*, di un'opera celeberrima, per il contenuto, per le tavole e per la riproposta di testi e disegni di Piero della Francesca e di Leonardo.³ I due volumi sono in buone condizioni di conservazione, pur presentando evidenti interventi di restauro, su entrambi Passerotti ha lasciato una nota di possesso autografa che testimonia un forte legame tra l'artista e i suoi libri.

Fig. 1 - VITRUVIUS POLLIO, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, in Vinegia, per Francesco Marcolini, 1556 (BIA, sezione di Ingegneria G.P. Dore, SALA BLIN. P.I. 9, frontespizio, p. 1).



² Cfr. SCIPIONE CASALI, *Gli annali della tipografia veneziana di Francesco Marcolini*, a cura di Alfredo Gerace, Bologna, 1953, pp. 265-269, 159-180; *Un giardino per le arti: Francesco Marcolino da Forlì, la vita, l'opera, il catalogo. Atti del Convegno internazionale di studi: Forlì, 11-13 ottobre 2007*, a cura di Paolo Procaccioli, Paolo Temeroli, Vanni Tesei, Bologna, Compositori, 2009; *Daniele Barbaro 1514-70. Letteratura, scienza e arti nella Venezia del Rinascimento*, a cura di Susy Marcon e Laura Moretti, Crocetta del Montello, Antiga, 2015; *Daniele Barbaro (1514-70): In and beyond the text*, a cura della University of St Andrews <<https://arts.st-andrews.ac.uk/danielebarbaro>>, ultima cons.: 26.2.2020.

³ LUCA PACIOLI, *Divina proportione*, [Venezia], A. Paganus Paganinus characteribus elegantissimis accuratissimis imprimebat, 1509, 4° (BUB, Raro D. 33), Edit16 CNCE 28200 <http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/imain.htm>, ultima cons.: 30.6.2020. Cfr. ANGELA NUOVO, *Alessandro Paganino (1509-1538)*, Padova, Antenore, 1990, pp. 15-21, 142; ELISABETTA ULIVI, *Luca Pacioli una biografia scientifica*, in *Luca Pacioli e la matematica del Rinascimento*, a cura di Enrico Giusti e Carlo Maccagni, Firenze, Giunti, 1994, pp. 58-65.

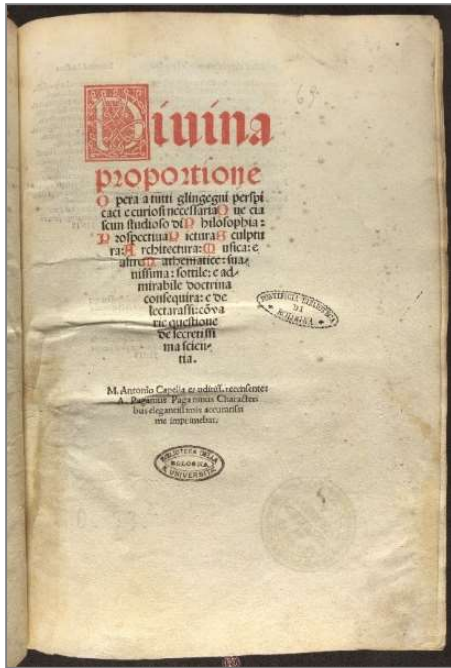


Fig. 2 - Fig. 2 - LUCA PACIOLI, *Divina proportione*, [Venezia], A. Paganus Paganinus characteribus elegantissimis accuratissimis imprimebat, 1509 (BUB, Raro D. 33, frontespizio, c. A1r).

Carlo Cesare Malvasia, trattando della raccolta di oggetti d'arte e meraviglie di Bartolomeo, entrata in possesso del figlio Tiburzio, scrive di una «numerosità di libri singolari di ogni professione»,⁴ mentre le altre fonti tacciono. Nel testamento di Bartolomeo del 1590 sono menzionate «cose pertinenti all'arte della pittura» e «intaglij, gioie, camei, medaglie, oro, argenti in opera»,⁵ destinati al devoto figlio Passerotto, ma non la biblioteca. L'assenza di un inventario della biblioteca può dipendere da molti fattori; forse all'epoca della stesura del testamento Bartolomeo non era più in possesso dei volumi, oppure il loro numero era così esiguo da non giustificare la menzione negli atti di successione. Potrebbe, inoltre, avere prevalso, sul valore economico dei libri,⁶ quello culturale che ne faceva una sorta di «eredità immateriale»,⁷ implicitamente destinata a restare presso gli eredi.

A fronte del silenzio delle fonti, non è possibile ipotizzare la consistenza di questa biblioteca; il confronto con raccolte librerie di artisti

⁴ CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Tipografia Guidi all'Ancora, 1841, p. 188.

⁵ ASBo, *Notarile*, notaio Tommaso Passerotti, 14 luglio 1590, 169r, pubblicato da MICHELANGELO GUALANDI, *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti*, s. IV, Bologna, Marsigli, 1843, p. 160.

⁶ Sul valore economico di importanti biblioteche private cfr. *Biblioteche private in età moderna e contemporanea. Atti del convegno internazionale: Udine, 18-20 ottobre 2004*, a cura di Angela Nuovo, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005, in particolare ANGELA NUOVO, *Dispersione di una biblioteca privata. La biblioteca Gian Vincenzo Pinelli dall'agosto 1601 all'ottobre 1604*, Ivi, pp. 43-54.

⁷ DORIT RAINES, *Sotto tutela. Biblioteche vincolate o oggetto di fedecommesso a Venezia, XV-XVIII secoli*, «MEFR Italie et Méditerranée», CXXIV, 2012, n. 2, pp. 536-537.

contemporanei o di poco posteriori, portano però a ritenere che si trattasse di una raccolta di modeste dimensioni. Un recente studio sulla biblioteca di El Greco fornisce alcuni dati comparativi. El Greco possedeva una raccolta libraria sinteticamente descritta in un inventario, successivo alla morte dell'artista, in cui sono elencati 130 titoli,⁸ inoltre è stato individuato un Vitruvio,⁹ fittamente annotato dal pittore, della stessa edizione posseduta da Bartolomeo Passerotti; altri artisti avevano raccolte composte da 20 a 500 volumi.¹⁰

Come anticipato, i due volumi ritrovati conservano la nota di possesso di Bartolomeo. Nel verso dell'ultima carta del Vitruvio si legge: «Bartolomeo Paserotto, Pitore» (fig. 3); in considerazione dell'assenza di note più antiche, ed essendo nel 1556 il pittore già attivo, possiamo supporre che Passerotti sia stato il primo proprietario di questo volume, ma sicuramente non fu l'ultimo. Nello zoccolo di destra dell'arco trionfale raffigurato sul frontespizio si legge, nonostante l'evidente tentativo di cancellazione, il cognome «Mariscotti» manoscritto ad inchiostro, mentre la prima parte del nome, sullo zoccolo opposto, è nascosta da una strisciolina di carta incollata che lascia intravedere solo uno svolazzo di penna verso il basso. A Bologna è attestata dal Medioevo una famiglia Marescotti, o Mariscotti, e presso l'Archivio di Stato si conservano gli inventari patrimoniali *post mortem* di Agesilao e Giulio Cesare.¹¹

Fig. 3 - Nota di possesso di Bartolomeo Passerotti in VITRUVIUS POLLIO, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da monsignor Bar-baro eletto patriarca d'Aquileggia*, in Vinegia, per Francesco Marcolini, 1556 (BIA, sezione di Ingegneria G.P. Dore, SALA BLIN. P.I. 9, colophon, c. V4v).



⁸ *La Biblioteca del Greco*, a cura di Javier Docampo e José Riello, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, p. 15.

⁹ Ivi, pp. 162-169.

¹⁰ Ivi, pp. 23-24.

¹¹ RAFFAELLA MORSELLI, *Repertorio per lo studio del collezionismo bolognese del Seicento*, Bologna, Pàtron, 1997, pp. 306, 424.

L'inventario dei beni ritrovati nel palazzo di famiglia di Agesilao,¹² datato 15 ottobre 1618, venne redatto da Annibale Marescotti tutore degli eredi; si tratta di un inventario ricchissimo, oltre 50 carte 36 delle quali interamente dedicate alla descrizione dello studio e della biblioteca. Ad un computo sommario risultano elencati circa duemila titoli, alcuni in più volumi, ogni descrizione riporta il nome dell'autore, parte del titolo, il formato e talvolta l'anno. I libri sono raggruppati per ambito disciplinare e per formato, fotografando così la collocazione a scaffale. Nella sezione dedicata all'«Architettura e fortificazioni» è descritto un «*Vitruvio comentato dal Barbaro Patriarca d'Aquileia f.*», cioè *in folio*, si tratta dell'esemplare di Vitruvio appartenuto a Bartolomeo; lo conferma il confronto con una nota di possesso di Agesilao presente su un volume della Biblioteca Marciana.¹³ La mano, che ha firmato, nella copia veneziana, «Agesilai Marescotti», è la stessa del nostro frontespizio, il cognome è quasi identico e il nome presenta lo stesso svolazzo della «g» verso il basso che si intravede sull'esemplare bolognese. La presenza, presumibilmente già prima del 1618, di questo volume in casa Marescotti rafforza l'ipotesi di una dispersione abbastanza precoce della biblioteca di Passerotti probabilmente per opera del figlio Tiburzio.¹⁴

L'inventario dei beni di Giulio Cesare¹⁵ è redatto dalla vedova ed erede Flaminia Ghelli, il 19 maggio 1643. Il documento elenca solo tre libri, due a stampa e un manoscritto: «Item duoi libri grandi cioè uno dell'Architettura

¹² ASBo, *Notarile*, notaio Giovanni Ricci 1619-1620, l'inventario è in un fascicolo a parte inserito a c. 51. Agesilao Marescotti (1577-1618) apparteneva al ramo senatorio della famiglia, con residenza nella parrocchia di San Martino della Croce dei Santi, dottore in legge, Protonotario apostolico e Segretario di papa Paolo V, autore di alcuni testi a stampa firmati alternativamente Marescotti o Mariscotti; su di lui: GIOVANNI FANTUZZI, *Notizie degli scrittori bolognesi*, V, Bologna, Stamperia di Tommaso d'Aquino, 1786 (anast. Bologna, Arnaldo Forni), in-fol., p. 238; IGNAZIO MASSAROLI, *I conti Marescotti di Bologna. Memoria genealogica*, Bari, presso la Direzione del Giornale, 1903, pp. 1-2, già pubblicato nel «Giornale Araldico Genealogico-Diplomatico» (devo la segnalazione a Laura Tita Farinella); GIAN LUIGI BETTI, GIULIANA ZANNONI, *Opere politiche a stampa di autori bolognesi conservate nella Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna*, «L'Archiginnasio», XCII, 1997, pp. 252-253.

¹³ Si veda il sito della Biblioteca Nazionale Marciana Venezia, *Archivio possessori*, <<https://marciana.venezia.sbn.it/immagini-possessori/925-marescotti-agesilao>>, ultima cons.: 4.2.2020.

¹⁴ ANGELA GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti pittore (1529-1592)*, Rimini, Luisè, 1990, pp. 27-31, 36.

¹⁵ ASBo, *Notarile*, notaio Orazio Montecalvi, 19 maggio 1643, 289r e seguenti, l'inventario elenca anche documenti dell'archivio di famiglia da cui si desume che Giulio Cesare Marescotti (?-1643) era figlio di Marco Antonio e nipote di Giulio Cesare Cavaliere di S. Jago (titolo segnalato in Biblioteca dell'Archiginnasio Bologna, *Fondo Marescotti*, 52, *Appunti per l'albero genealogico*, s.d.), abitava nella parrocchia di S. Andrea degli Ansaldi nella strada Garofalo, cfr. GIUSEPPE GUIDICINI, *Cose notabili della città di Bologna*, II, Bologna, Monti, 1869, pp. 227-228.

di Vitruvio, l'altro delle croniche del mondo di fra Jac.o Filippo Heremita,¹⁶ et un altro libro manuscritto con coperta di asse».¹⁷ Il richiamo al formato *in folio*, derubricato a libro grande, e ad un secondo volume, le *Croniche*, posseduto anche da Agesilao, porta a ritenere che si tratti dello stesso esemplare.

Non sappiamo fino a quando il Vitruvio sia rimasto in casa Marescotti, lo ritroviamo successivamente, solo a metà '800, nelle mani dell'architetto e incisore Elbino Riccardi, come attesta l'inequivocabile nota sul frontespizio: «Proprietà Elbino Riccardi». La presenza del nostro volume nella biblioteca personale di Riccardi ci riporta nuovamente ad un contesto di studio oltre che di collezionismo librario.¹⁸ Tra il 1854 e il 1876, Riccardi, infatti, insegnò Architettura e Ornato presso le Accademie delle Belle Arti di Ravenna e Bologna e si occupò di restauro architettonico. Suo è l'intervento neogotico nella cappella di San Abbondio nella Basilica di San Petronio a Bologna; affiliato alla massoneria bolognese, fu attivo nella vita politica cittadina, e membro della Commissione Conservatrice dei monumenti d'arte e di antichità.¹⁹

Nell'agosto del 1888,²⁰ pochi mesi dopo la sua morte, avvenuta nel febbraio dello stesso anno, il volume entra a far parte della raccolta della Biblioteca della R. Scuola d'applicazione per gli ingegneri di Bologna, nucleo costitutivo della attuale Biblioteca di Ingegneria e Architettura. Sul frontespizio del Vitruvio il timbro rettangolare a inchiostro della Scuola, si sovrappone alla nota di possesso di Riccardi, mentre al *colophon* troviamo il timbro tondo a inchiostro della Biblioteca della Scuola. A fine '800 la piccola Biblioteca della Scuola d'applicazione era una delle undici biblioteche pubbliche della città, si rivolgeva prioritariamente ai docenti e agli allievi interni all'istituto, ai docenti della Facoltà di scienze fisiche matematiche e naturali dell'Università, ma ammetteva tra i propri utenti anche professionisti esterni.²¹ La gestione della Biblioteca era affidata ad una

¹⁶ Giacomo Filippo Foresti (1434-1520) autore delle *Croniche vniuersale del reuerendo frate Giacopo Filippo da Bergamo heremitano. Cominciando dal principio della creatione del mondo, fino all'anno di tempi suoi*, compendio di storia universale, più volte edito nel '500.

¹⁷ ASBo, *Notarile*, notaio Orazio Montecalvi, cit., 294r.

¹⁸ Si segnala inoltre la dedica autografa di Riccardi all'amico e collega Michelangelo Minelli Donai «per attestato di prima e sincera amicizia» sul volume FRANCESCO MENGOTTI, *Saggio sull'acque correnti*, III, Milano, dalla stamperia e fonderia di Gio. Gius. Destefanis tipografo del Senato, 1812, 4° (BIA, sezione di Ingegneria civile «Giovanni Michelucci», ANTICHI, Costr. Idr. 366, 1 Studiolo TR).

¹⁹ Su Elbino Riccardi (1808-1888) cfr. MICHELANGELO L. GIUMANINI, *Uomini dell'Accademia*, Bologna, Bononia University Press, 2008, pp. 330-332. Nel Gabinetto di disegni e stampe della Pinacoteca di Bologna si conservano molti suoi disegni.

²⁰ BIA, sezione di Ingegneria «G. P. Dore», *Inventario di ricognizione della biblioteca* (registro manoscritto databile intorno al 1926).

²¹ MARIA PIA TORRICELLI, *Le biblioteche per la formazione alle professioni tra '800 e '900. Il caso della Scuola per gli ingegneri e della Scuola di agraria dell'Università di Bologna*, «Annali di storia delle università italiane», XIII, 2009, pp. 411-418.

commissione della quale fece parte, dal 1881 al 1888, l'ingegner Pietro Riccardi²² che ne orientò le acquisizioni librarie, oltre che alla letteratura tecnico scientifica contemporanea, a quella storica. Nella sua bibliografia retrospettiva, la *Biblioteca Matematica*, troviamo infatti descritta questa edizione di Vitruvio²³ e diversi altri testi fondamentali per l'architettura presenti in Biblioteca.

Se possiamo ipotizzare che Passerotti sia stato il primo proprietario del Vitruvio, così non fu per la *Divina Proportione*; lo stesso Bartolomeo annota, nella carta di guardia posteriore, di averlo acquistato il 6 ottobre 1563, per la cifra contenuta di 3 lire:²⁴ «Io Bartolomeo Paseroto comperai adi 6 di ottobre per l. 3»²⁵ (fig. 4) e nella carta di guardia anteriore troviamo il nome del precedente possessore: «Lorenzo Ciui [?] da Mod.na maestro di abbacho e giometria al Ponte d [...] a S. Marcho»²⁶ (fig. 5). Subito sotto, un'altra nota di Bartolomeo ribadisce la provenienza diretta del volume da Lorenzo: «1563 Io Bartolomeo Paserotto lo comprai da lui».

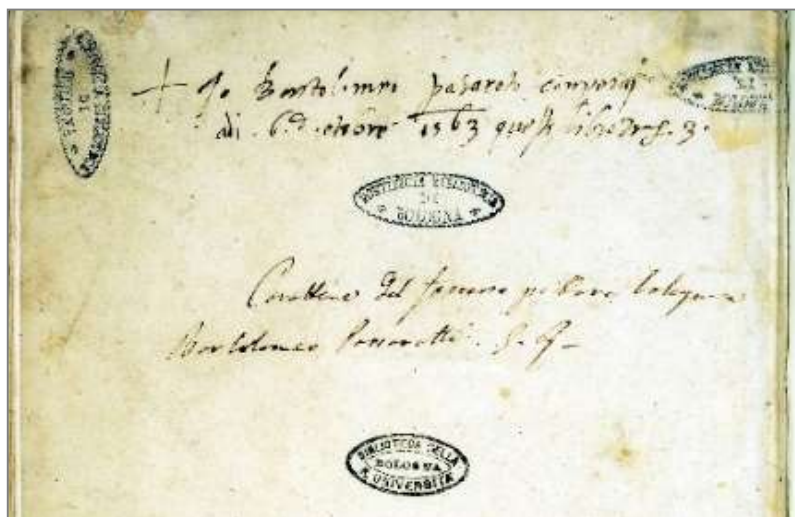


Fig. 4 - Nota di Bartolomeo Passerotti in LUCA PACIOLI, *Diuina proportione*, [Venezia], A. Paganus Paganinus characteribus elegantissimis accuratissimis imprimebat, 1509 (BUB, Raro D. 33, c. di guardia posteriore, v).

²² Nonostante l'omonimia non è emerso un legame con Elbino Riccardi.

²³ PIETRO RICCARDI, *Biblioteca matematica italiana*, II, Modena, Società tipografica modenese, 1870-1893, p. 614.

²⁴ Nell'ipotesi che il volume sia stato acquistato a Venezia, potrebbe trattarsi di lire veneziane.

²⁵ Sulla complessa problematica relativa al prezzo dei libri, cfr. ANGELA NUOVO, *The book trade in the Italian Renaissance*, traduzione di Lydia G. Cochrane, Leiden-Boston, Brill, 2013, pp. 335-346; FRANCESCO AMMANATI, ANGELA NUOVO, *Investigating Book Prices in Early Modern Europe. Questions and Sources*, «JLIS.it», VIII/3, 2017, n. 3, pp. 1-25; JEREMIAH DITTMAR, *Book Prices in Early Modern Europe*, in *Buying and Selling. The Business of Books in Early Modern Europe*, a cura di Shanti Graheli, Leiden-Boston, Brill, 2019, pp. 72-87.

²⁶ La lacuna nella nota sembra compatibile con «de le paie»; se così fosse si potrebbe trattare del Ponte della paglia che mette in comunicazione Piazzetta di San Marco con la Riva degli Schiavoni: GIUSEPPE TASSINI, *Curiosità veneziane*, Venezia, Grimaldo, 1872, pp. 526-527.

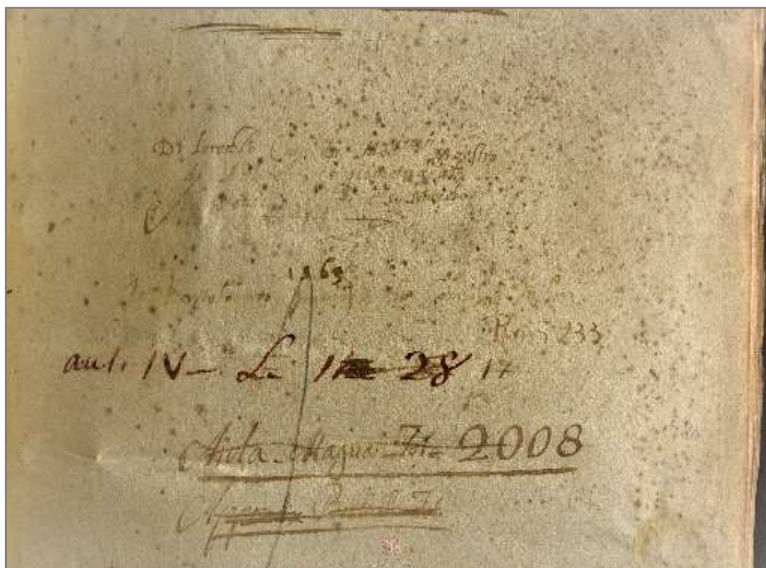


Fig. 5 - Note del maestro Lorenzo da Modena e di Bartolomeo Passerotti in
LUCA PACIOLI, *Diuina proportione*, [Venezia], A. Paganius Paganinus characteribus
elegantissimis accuratissimis imprimebat, 1509
(BUB, Raro D. 33, c. di guardia anteriore, r).

Lorenzo, originario di Modena, fu con ogni probabilità uno dei molti maestri che, provenienti da tutta Italia, così come Luca Pacioli, esercitavano l'insegnamento della matematica in una delle tante scuole di abaco attestate a Venezia nel corso del Cinquecento.²⁷

Non sappiamo dove il libro sia stato conservato fino alla prima metà del '700, quando riaffiora nelle raccolte dell'Istituto delle Scienze, come testimonia una lunga «I», per Istituto²⁸, tracciata a matita azzurra da Lodovico Maria Montefani Caprara, bibliotecario dal 1747. È però possibile che la data di acquisizione del volume da parte della Biblioteca dell'Istituto sia di qualche anno precedente. La presenza di un'ultima nota manoscritta, probabilmente settecentesca, «Carattere del famoso pittore bolognese Bartolomeo Passarotti», siglata «G. R.», farebbe supporre che il volume sia

²⁷ BRUNO NARDI, *La scuola di Rialto e l'umanesimo veneziano*, in *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 93-139; ELISABETTA ULIVI, *Scuole d'abaco e insegnamento della matematica*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa, V: Le scienze*, a cura di Antonio Clericuzio e Germana Ernst, Treviso, Colla, 2008, pp. 403-420.

²⁸ L. PACIOLI, *Diuina proportione*, cit., c. di guardia anteriore, per l'attribuzione della segnatura a Montefani Caprara, cfr. BIBLIOTECA UNIVERSITARIA BOLOGNA, *Catalogo provenienze dei manoscritti*, a cura di Patrizia Moscatelli, Bologna, [Biblioteca Universitaria], 1996, p. 86; per la successione dei bibliotecari dell'Istituto cfr. LIVIA FRATTAROLO ORLANDI, IRENE VENTURA FOLLI, *La Biblioteca dell'Istituto delle Scienze*, in *I materiali dell'Istituto delle Scienze*, Bologna, Clueb, 1979, pp. 161-166: 163.

entrato in Istituto all'epoca del primo bibliotecario Geminiano Rondelli,²⁹ morto nel 1739. Ma a prescindere dalla paternità della nota, il fatto che nella prima metà del '700 si ritenesse significativo sottolineare la provenienza del volume da Bartolomeo Passerotti testimonia della fortuna di questo artista. Il volume seguì, poi, il destino istituzionale delle collezioni librerie dell'Istituto, da Biblioteca Pontificia a Biblioteca Universitaria come attestano i numerosi timbri e la registrazione nei cataloghi storici.

Uso e significato dei libri, fra tratteggi, segni di richiamo e postille

Quanto contava per Passerotti la «numerosità di libri» che possedeva? Come se ne serviva? Sono questi i quesiti di partenza che i due libri, ritrovati da Maria Pia Torricelli, a distanza di parecchio tempo l'uno dall'altro, possono aiutarci un po' a capire. Di certo i libri erano utili strumenti di lavoro, come lo era la rinomata collezione di anticaglie, che virtuosi e amatori, di passaggio per Bologna, andavano a visitare, ed entrambe, libreria e collezione, esprimevano la passione di collezionista di Passerotti, così esaltata dagli scrittori dell'epoca.³⁰

Non è difficile immaginare che il possesso dei libri fosse per l'artista anche esibizione di cultura e del prestigio sociale raggiunto: è Malvasia a riferire di un Passerotti «benemerito di quella virtuosa Università» e ambizioso di compiacere le autorità cittadine, pontificie e i potenti di turno ai quali si rivolgeva «con tratti anche grandi e discorso aggiustato e forbito».³¹

Si può ancora approfondire, prendendo in esame la pagina della *Divina Proportione* di Luca Pacioli (1509), conservata nella Biblioteca Universitaria di Bologna, dove è pubblicata la testa di profilo (fig. 6). All'interno dei contorni a stampa, la testa è tratteggiata a penna per dare risalto plastico alle forme. Come si può facilmente verificare al confronto con la stessa pagina dell'esemplare della *Divina Proportione* conservato alla Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera (fig. 7) – il volume è facilmente reperibile in rete e lo si prende ad esempio – il tratteggio si trova solo nella copia posseduta da Bartolomeo Passerotti ed è, lo credo fermamente, di sua mano. Non è solo perché il libro della *Divina Proportione* era stato, dal 6 ottobre 1563, data dichiarata dell'acquisto, di proprietà di Bartolomeo Passerotti, probabilmente per quasi trent'anni, fino alla morte del pittore,

²⁹ Su Rondelli e la sua biblioteca, cfr. MARTA CAVAZZA, Geminiano Rondelli, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 375-377; FRANCESCO BARBIERI, MARINA ZUCCOLI, *La libreria di Geminiano Rondelli donata alla Biblioteca dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, «Schede umanistiche», n.s., 1994, n. 2, pp. 165-230.

³⁰ Per Passerotti collezionista: A. GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti pittore*, cit., pp. 34-37; FEDERICA MISSERE FONTANA, *Raccolte numismatiche e scambi antiquari a Bologna fra Quattrocento e Seicento. Parte I*, «Bollettino di Numismatica», s. I, XIII/XXV, 1995, pp. 161-209: 183-186, 191-192, 194-195.

³¹ C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., pp. 187, 189.

avvenuta il 3 giugno 1592. Bisogna considerare che avrebbero potuto intervenire sul libro anche i figli, soprattutto Tiburzio e Passerotto, i più dotati,³² o allievi della bottega o altri ancora che ne furono proprietari dopo e di cui niente sappiamo. Ma, a escludere le diverse possibilità, è lo stile grafico che combacia in pieno con quello di Bartolomeo Passerotti.

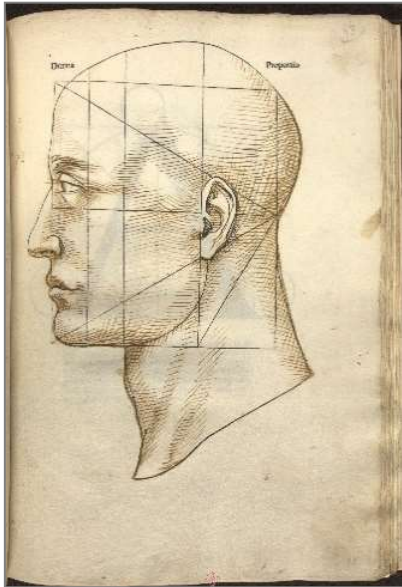
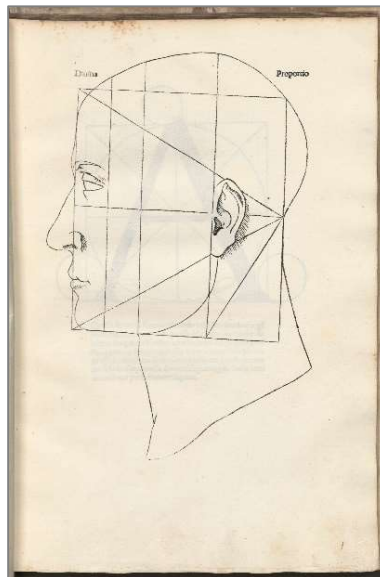


Fig. 6 - Testa di profilo con tratteggi a penna di Bartolomeo Passerotti in LUCA PACIOLI, *Diuina proportione*, [Venezia], A. Paganus Paganinus characteribus elegantissimis accuratissimis imprimebat, 1509 (BUB, Raro D. 33, c. [66]r).

Fig. 7 - Testa di profilo, LUCA PACIOLI, *Diuina proportione*, [Venezia], A. Paganus Paganinus characteribus elegantissimis accuratissimis imprimebat, 1509 (Bayerische Staatsbibliothek München, esemplare digitalizzato: <http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00117331/image_141>).



Basti il confronto con i due disegni delle teste dell'*Uomo che urla a squarciagola* (già New York, Sotheby's) e dell'*Uomo adirato che urla* (Londra,

³² Sono quelli promossi alla gloria dell'arte, in quanto eccellenti imitatori del padre, dallo scienziato perugino Ignazio Danti, amico e grande estimatore di Bartolomeo Passerotti: *Le Due regole della Prospettiva pratica di m. Iacomo Barozzi da Vignola. Con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti dell'ordine de Predicatori, Matematico dello Studio di Bologna*, in Roma, per Francesco Zannetti, 1583, in-fol., coll.: BNCF, MAGL. 1.1.182, p. 97.

The Courtauld Gallery). Sono studi sulla fisiognomica e le espressioni: ci sono l'urlo della delusione e della sconfitta e quello dell'ira e della minaccia. Probabilmente finirono in una stessa raccolta, come sembra suggerire la grafia, del collezionista probabilmente, che indica, in basso a sinistra, in entrambi i disegni, il nome «Bartolomeo Passerotto».³³ Importa sottolineare lo stile di disegnatore dell'artista che si adopera con tratteggi incrociati e paralleli, qui nei due fogli tracciando con forza e rapidità – i «tremendi segnioni di penna» ricordati da Malvasia –³⁴ perché l'artista inventa e le linee sgorgano creative, rincorrendo l'idea. Nel libro invece Passerotti studia, vuole dare plasticità, con le zone di ombra e di luce, alla testa di profilo, dalle proporzioni ideali. I tratti sono contenuti entro una forma già delineata e procedono calmi e pensosi, ma sono gli stessi e collimano perfettamente.

Può inserirsi in questo percorso la *Testa di moro di profilo* (Londra, British Museum, inv. 1950-5-3-1) (fig. 8). Si sa che Passerotti, sollecitato dalle ricerche dell'instancabile Ulisse Aldrovandi, era curioso del diverso e dell'esotico. Lo stanno a testimoniare i suoi disegni di mori e zingare che ci sono pervenuti in buon numero.³⁵ Ma in questo profilo del British c'è di più: sembra che Passerotti voglia applicare le perfette proporzioni, divulgate da Luca Pacioli sulla scorta del suo celebre compaesano Piero della Francesca (erano entrambi nati a Borgo San Sepolcro), all'etnia africana, come per verificare se lo schema proporzionale potesse avere una valenza universale. Rimane però poco chiaro perché Passerotti lasci sulla testa dell'africano quello strano e onnipresente copricapo, tipo un corto *foulard*, che distoglie dall'esattezza delle misure. Per il resto, anche in questo foglio del British, il tratteggio, fitto e insistito per rendere il colorito scuro della pelle, corrisponde alla maniera che l'artista esprime nel volume del Pacioli contribuendo a confermare l'autografia delle ombreggiature applicate dentro il profilo dell'edizione a stampa.

³³ I due disegni si possono vedere insieme riprodotti e commentati da ANGELA GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti, pittore di genere, e i modelli fiamminghi tra ossequio e divergenza*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica: forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secoli XV-XVI). Atti del convegno internazionale di studi: Bologna, 11-13 maggio 2009*, a cura di Sabine Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2010, pp. 445-456: 448-449, figg. 4-5.

³⁴ C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice*, cit., p. 190.

³⁵ Sull'argomento si veda da ultimo: ANGELA GHIRARDI, *Mori e zingare. Lo sguardo verso l'altro di Bartolomeo Passerotti e dintorni*, in *Il mito del nemico. Identità, alterità e loro rappresentazioni. Atti del convegno internazionale di studi: Bologna, 8-9 giugno 2017*, a cura di Irene Graziani e Maria Vittoria Spissu, Argelato, Minerva, 2019, pp. 58-64.



Fig. 8 - BARTOLOMEO PASSEROTTI, *Testa di moro di profilo*, disegno (Londra, British Museum, inv. 1950-5-3-1).

Nella copia del *Divina Proportione* di sua proprietà non ci sono altri interventi di mano di Bartolomeo Passerotti. Stupisce che non lasci qualche segno o postilla nella carta 17[ma 25]v, dove Pacioli ripropone il profilo della testa e le sue perfette proporzioni in controparte, quadrettata per renderla misurabile e con le lettere alfabetiche che rimandano al testo scritto.

Stupisce perché Passerotti sembra interessarsi molto a questo tema nell'altro suo libro ritrovato: il trattato sull'architettura scritto da Vitruvio e commentato da Daniele Barbaro, del 1556. Qui, a p. 63 presso il margine interno, l'artista lascia un segno molto deciso – fatto di linee parallele che si stringono l'una sotto l'altra, prendendo l'aspetto di un triangolo capovolto – più grande rispetto a tutti gli altri nel libro, che ha il significato di richiamare l'attenzione e segnalare un punto di speciale interesse. Corrisponde al passo in tondo dove Vitruvio scrive:

Perché la natura in tal modo ha composto il corpo dell'huomo, che la faccia dal capo dal mento alla sommità della fronte, & alle basse radici de i capelli fusse la decima parte, & tanto ancho fusse la palma della mano dalla giuntura del nodo alla cima del dito di mezzo, il capo dal mento alla sommità della testa l'ottava parte, & tanto ancho dalle basse cervici.

Sul margine esterno della pagina, più in basso, Passerotti traccia una linea in verticale che continua fino agli inizi della successiva p. 64, a segnalare l'importanza del brano con il commento in corsivo di Daniele Barbaro.³⁶ La

³⁶ Il dialogo serrato tra Vitruvio e Barbaro è risolto in modo innovativo: il libro «si avvale della soluzione tipografica di usare i caratteri rotondi per la traduzione e il corsivo italico per il commento senza interrompere l'unità della pagina», come ha rilevato VINCENZO FONTANA, *Daniele Barbaro e Vitruvio. Osservazioni sul commento a Vitruvio del 1556: Barbaro, Palladio, Giuseppe Porta, Marcolini, in L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria*

rubrica premessa al brano recita: «Questa è la forma del corpo humano perfetto» (fig. 9).

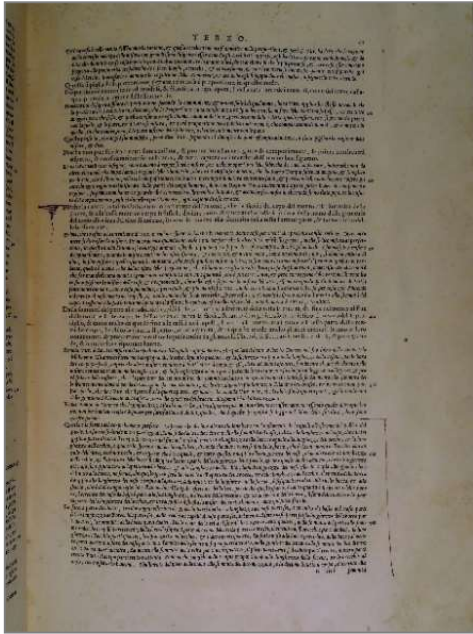


Fig. 9 - Segni di richiamo di Bartolomeo Passerotti in VITRUVIUS POLLIO, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruuio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, in Vinegia, per Francesco Marcolini, 1556 (BIA, sezione di Ingegneria G.P. Dore, SALA BLIN. P.I. 9, p. 63).

Bisogna sottolineare il collegamento che si crea tra i due libri posseduti da Passerotti che li legge cercando in entrambi la stessa cosa: la definizione proporzionale del volto e del corpo umano. Un interesse che assume speciale rilievo in rapporto alla sua primaria e fortunata attività di ritrattista nella quale l'artista impegna gran parte delle energie.

Ci sono poi altri interventi di Bartolomeo Passerotti sul suo esemplare di Vitruvio: la prima metà del libro è postillata, poi le postille si interrompono, come se l'artista non avesse più trovato il tempo o la curiosità di leggere. Sono una ventina di postille in tutto. Le prime due stanno sul bordo esterno di p. 15 (fig. 10). In alto è scritto «chiamarsi Architetto», che richiama il passo lì accanto di Vitruvio: «Essendo adunque così degna disciplina ornata, & copiosa di tante, & sì diverse dottrine, io non penso, che alcuno di subito possa ragionevolmente chiamarsi Architetto, se con questi gradi di scienze a poco a poco salendo sin dai teneri anni nodrito di varie sorte di lettere non perverrà al colmo della Architettura». È chiaramente una postilla di richiamo per riprendere ed evidenziare un concetto del testo ritenuto importante.

di Terisio Pignatti, a cura di Maria Agnese Chiari Moretto Wiel e Augusto Gentili, Padova, Il poligrafo, 2008, pp. 159-180: 163.

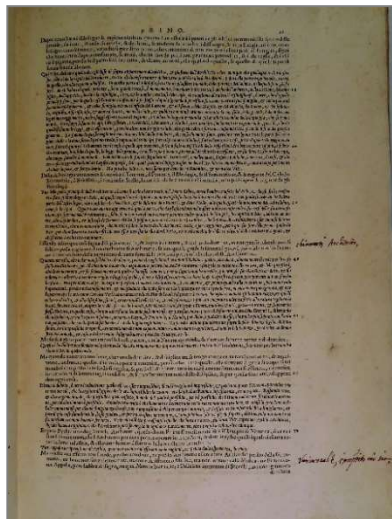


Fig. 10 - Postille di Bartolomeo Passerotti in VITRUVIUS POLLIO, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruuio tradutti et commentati da monsignor Barbaro eletto patriarca d'Aquileggia*, in Vinegia, per Francesco Marcolini, 1556 (BIA, sezione di Ingegneria G.P. Dore, SALA BLIN. P.I. 9, p. 15).

In basso, di nuovo a fianco di un passo di Vitruvio sulle caratteristiche dell'architetto, Bartolomeo Passerotti annota: «universale e imperito si sia», che riassume quanto scrive Vitruvio sull'architetto che non può «essere come Aristarco perito della Grammatica, ma bene non senza letteratura, nè come Aristoxeno Musico, ma non lontano dalla Musica; nè Pittore come Appelle, pure habbia disegno, nè qual Mirone Statuario, o Policleto lavoratore di Stucchi, ma non ignorante di tal'arte». Stavolta è una postilla riassuntiva del contenuto. Sono tutte brevi, la più parte di richiamo, poche altre riassuntive. Nessuna ha l'irruente immediatezza delle famose postille di Annibale Carracci sulla sua copia delle *Vite* di Vasari, dove se la prende con le «gofferie» del pittore aretino e lo chiama «chiarlone».³⁷

Due postille di richiamo sono a p. 76: «teatro di Pompeio nel campo di fiore» che allude al famoso teatro romano di Pompeio, il primo in muratura, già distrutto nel Medioevo quando fu usato come cava di materiali; e sotto «Leon Batt.», abbreviazione di Leon Battista Alberti, il grande architetto del Rinascimento, autore del *De re aedificatoria* sul modello di Vitruvio.

Di nuovo il celebre Alberti ritorna nella postilla a p.154, stavolta scritto «Leo Bati.sta».

A p. 82 è scritto «il Serlio», enfatizzato dal trattino a fianco, quasi per riguardo all'architetto bolognese Sebastiano Serlio (1475-1554), che si era guadagnato una fama europea con il suo trattato sull'architettura e al quale Passerotti aveva dedicato un ritratto postumo su tela, già presso la Galleria Canesso di Parigi e di recente entrato nel Martin von Wagner Museum di Würzburg. Un ritratto intenso, che ricorda anche l'espressività di certo Amico Aspertini, eseguito da Passerotti dopo circa vent'anni dalla morte di

³⁷ Sulla vicenda del libro postillato da Annibale, dal 1978 conservato presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, e sulle 45 postille cfr. DANIELE BENATI, *Le "postille" di Annibale Carracci al terzo tomo delle Vite di Giorgio Vasari*, in *Annibale Carracci. Catalogo della mostra: Bologna, 22 settembre 2006-7 gennaio 2007; Roma, 25 gennaio-6 maggio 2007*, a cura di Daniele Benati e Eugenio Riccomini, Milano, Electa, 2006, pp. 460-464.

Serlio e dotato di un cartiglio che ne rivela l'identità. Si può immaginare che facesse parte di qualche serie iconografica, di moda all'epoca, sui personaggi illustri: forse una serie dedicata agli architetti, analoga a quella dei giuristi bolognesi che Passerotti si era cimentato a raccogliere in disegno.³⁸

Sembra, da molte di queste postille, che Passerotti nutra un grande interesse per l'architettura e va ricordato che, secondo il suo primo biografo Raffaello Borghini, l'artista si era avviato all'arte sotto la guida del Vignola,³⁹ una notizia che per ora non ha trovato riscontri documentari.

Le ultime due postille, sempre di richiamo, sono collocate a p. 171: «il iudicio buono» e la «prospettiva», poi sul Vitruvio Bartolomeo Passerotti non interviene più.

A confermare l'autografia delle postille sta il confronto con la lettera che l'artista invia al cardinale Enrico Caetani il 26 marzo 1588 (Roma, Archivio Caetani), la scrittura più lunga che di lui finora si conosca: basti guardare l'andamento inclinato a destra della scrittura, il modo di legare e di vergare alcune lettere, il vigore e l'ordine dell'insieme.⁴⁰

La passione per i libri di Passerotti non si manifesta solo nella sua ricca biblioteca, traspare anche dalla sua pittura, sia nei ritratti sia nei quadri sacri. Si pensi al *Ritratto di un confessore* (forse Rodolfo Paleotti, che fu vescovo di Imola e parente dei due Paleotti più famosi: Gabriele e Alfonso, entrambi vescovi di Bologna). A dirlo confessore sono i libri impilati sul tavolo, con il titolo abbreviato nel taglio, e il foglio, stampato e perfettamente leggibile, che il giovane ecclesiastico effigiato tiene in mano, con tre casi di coscienza, disposti secondo il formulario che Gabriele Paleotti propone nella sua *Archiepiscopale Bononiense* stampata a Roma nel 1594.⁴¹ Oppure, per la produzione sacra, si ricordi la pala d'altare con *l'Incoronazione della Vergine e i santi Luca, Domenico e Giovanni Evangelista* (Adelaide, Art Gallery of South Australia), dove al centro campeggia il grande libro sorretto da san Luca e altri due libri più piccoli si sistemano davanti al bue e nelle mani di san Giovanni.⁴²

³⁸ ANGELA GHIRARDI, *I "Bolognesi Illustri". Disegni di Bartolomeo Passerotti*, «Grafica d'Arte», XIV, 1993, pp. 28-31.

³⁹ RAFFAELLO BORGHINI, *Il Riposo*, saggio biobibliografico e indice analitico a cura di Mario Rosci, ristampa anast. [dell'ed. Firenze, 1584], I, Milano, Labor, 1967, p. 565.

⁴⁰ La lettera è riprodotta e commentata da A. GHIRARDI, *Bartolomeo Passerotti pittore* cit., pp. 23, 24, 26 nota 17.

⁴¹ Sul ritratto, in collezione privata: ANGELA GHIRARDI, *Il confessore "riformato". Ricerche per un ritratto di Bartolomeo Passerotti*, «Quaderni di Palazzo Te», IX, 2001, pp. 66-71.

⁴² Per la pala d'altare, passata per la raccolta Hercolani: ANGELA GHIRARDI, *Passerotti, Aldrovandi e un ritratto*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di Deanna Lenzi, Bologna, Compositori, 2004, pp. 151-156: 152, 155, nota 11; ANGELA GHIRARDI, *Sotto il segno del Vignola. Bartolomeo Passerotti e Egnazio Danti a Bologna*, in *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, a cura di Marinella Pigozzi, Bologna 2007, pp. 113-130: 120-121, fig. 52; MICHELE

Due questioni, infine. Tornando al libro della *Divina Proportione*: dov'era avvenuto l'acquisto? Si sa che Passerotti l'aveva comprato il 6 ottobre del 1563 da un Lorenzo da Modena, maestro d'abaco e di geometria a Venezia, presso San Marco. Quindi le due città più indiziate sono Modena e Venezia. Al 31 ottobre 1564, un anno dopo l'acquisto del libro, data il contratto che concede a Bartolomeo Passerotti la licenza di copiare la *Madonna di San Giorgio* (Dresda, Gemäldegalerie) di Correggio, allora conservata a Modena, nell'oratorio della confraternita di San Pietro Martire. Della pala i confratelli erano gelosissimi e ottenere la licenza non fu facile, tanto che, a intercedere a favore del pittore, fu l'influente conte modenese Fulvio Rangoni.⁴³ Il contratto è probabilmente l'atto finale di lunghe trattative che avrebbero potuto condurre a Modena Passerotti fin dall'anno prima e magari fargli incontrare, in quell'ottobre 1563, il vecchio Lorenzo, dopo il ritiro dall'insegnamento e il ritorno a casa. Oppure Passerotti poteva essere stato a Venezia nel 1563 e lì aver comprato dal maestro Lorenzo, rimasto nella città lagunare, il libro che, ancora a distanza di più di cinquant'anni, dalla prima edizione, rimaneva un testo di riferimento. Sarebbe, quella del viaggio a Venezia, una novità di rilievo, dato che finora si conoscevano solo viaggi dell'artista a Roma e Firenze.

La seconda questione riguarda la «numerosità» dei libri. Come quantificarla? Si è già tentato, sopra, il confronto con El Greco, la cui biblioteca è stata studiata attentamente qualche anno fa. Si può considerare, in aggiunta, il caso del pittore cremonese Antonio Campi, coetaneo e probabilmente ben noto a Passerotti.⁴⁴ Ma, malgrado le ottime premesse, il confronto non è adeguato. Antonio Campi è un caso eccezionale: aveva più di duemila titoli in oltre seimila volumi ed era una collezione fuori norma per un privato. Comparabile solo con le biblioteche delle maggiori case religiose e delle più illustri famiglie aristocratiche.⁴⁵ La consistenza numerica della libreria passerottiana rimane un problema aperto, con la speranza che nuove note di possesso o altre tracce (l'inventario, magari) permettano di riaprire la questione e di portare avanti l'indagine.



DANIELI, *Dipinti di Bartolomeo e Tiburzio Passerotti nella collezione Hercolani. Qualche recupero*, «Notizie da Palazzo Albani», XXXIX, 2010-2011, pp. 57-69: 62-64, fig. 5.

⁴³ Per il contratto, ritrovato nell'Archivio di Stato di Modena (ASMo, Notarile, Notaio Giulio Mirandola, busta 1880, n.129), e per l'intera vicenda: PAOLA BORSARI, *Modena, 1564: Passerotti e Correggio, frammenti di un dialogo a distanza*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», VI, 2007, pp. 171-177.

⁴⁴ Per i rapporti di Passerotti con Cremona: ANGELA GHIRARDI, *Ricerche parallele. Bartolomeo Passerotti e il teatro del quotidiano a Bologna*, in Vincenzo Campi. *Scene del quotidiano. Catalogo della mostra: Cremona, Museo Civico Ala Ponzzone, 25 novembre 2000-18 marzo 2001*, a cura di Franco Paliaga, Milano, Skira, 2000, pp. 87-101: 93-96.

⁴⁵ CARLO BONETTI, *La libreria dello storico e pittore Antonio Campi*, «Cremona», X, gennaio 1931, pp. 5-11.

GIOVANNA PERINI FOLESANI*

Conoscere è ricordare, ovvero: se gli asini volano...

ABSTRACT

The aim of the paper is to demonstrate, in the specific field of the sixteenth-century Italian art history, how the loss of historical memory (in this case the non-obvious visual sources available) has impoverished and greatly altered the perception of the personalities and works of artists like Savoldo or Ludovico Carracci (or Raffaello).

KEYWORDS: Memory; Intertextuality; Giovan Girolamo Savoldo; Ludovico Carracci; Byzantine icons.

Scopo del saggio è dimostrare, nel campo specifico della storia dell'arte italiana del Cinquecento, come la rimozione della memoria storica (in questo caso delle fonti visive meno ovvie disponibili) abbia impoverito e alterato fortemente la percezione delle personalità e delle opere di artisti della caratura di Savoldo o di Ludovico Carracci (o dello stesso Raffaello).

PAROLE CHIAVE: Memoria; Intertestualità; Giovan Girolamo Savoldo; Ludovico Carracci; Icone bizantine.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11688>

Fürth è una ridente cittadina della Franconia a pochi km da Norimberga, contraddistinta da un palazzo municipale ottocentesco dichiaratamente ispirato a Palazzo Vecchio di Firenze, posto a sovrastare quartieri di antiche, vivaci casette a graticcio, o rivestite da scaglie di legno scuro come zucchero bruciato o cioccolato fondente con incrostazioni quasi di zuccherosa madreperla, oppure, in alternativa, di villette a schiera a due piani che sembrano fatte di glassa dai vivaci colori pastello, con gli sporti dei tetti e le finestre decorati da elaboratissimi, candidi intagli lignei come fossero fresche guarnizioni di panna montata – un goloso villaggio di marzapane e cioccolato a misura di Hansel e Gretel. Ivi, in una delle immacolate sale del Museo Ebraico,¹ collocato in quella che

* Università di Urbino; giovanna.perini@uniurb.it

¹ Per l'importanza e le dimensioni della comunità ebraica a Fürth, si vedano i classici studi di HUGO BARBECK, *Geschichte der Juden in Nürnberg und Fürth*, Nürnberg, F. Heerdgen, 1878, pp. 45-94, 113-114 (ristampato nel 2018) e LEOPOLD LÖWENSTEIN, *Zur Geschichte der Juden in Fürth*, Frankfurt am Main, Sängers & Friedberg, 1909-1913 (rist. anast. Hildesheim-New York, Olms, 1974), e, più recentemente, HANS-JÜRGEN BECK, *Der Glanz der Thora. Zeugnisse jüdischen Lebens in Franken*, Bad Kissigen, Verlag Stadt Bad Kissigen, 2004; KATRIN BIELEFELD, *Geschichte der Juden in Fürth. Jahrhundertlang eine Heimat*, Nürnberg, Sandberg Verlag, 2005, MICHAEL BRENNER, DANIELA F. EISENSTEIN, *Die Juden in Franken*, Berlin-Boston, De Gruyter-De Gruyter Oldenbourg, 2012, e infine BARBARA OHM, *Geschichte der Juden in Fürth*, Fürth, Geschichtsverein Fürth, 2014. Per il Museo si veda: BERNHARD PURIN, *„Ein Schatzkästlein alter Jüdischer Geschichte“*. *Die Sammlung Gundelfinger im Jüdischen Museum Franken*, Fürth, Jüdisches Museum Franken, 1998; *Jüdisches Museum in Franken*.

fu la casa di un mercante ebreo locale del Seicento recentemente ampliata (a costo di stridere con il tessuto urbano circostante) campeggia, su fondo candido, una scritta nera in caratteri latini: «ZACHOR» (ricorda)!²

Il contesto immediato applica il monito alle Leggi di Norimberga del 1935 e relative conseguenze, ma naturalmente il precetto della memoria, esercitato ritualmente ogni anno, da qualche migliaio di anni, nella liturgia di Shabbat Zachor, come preparazione alla Festa di Purim (ovvero: la commemorazione della strage di ebrei operata dalla viltà degli Amaleciti ai tempi di Giosuè, di Mosè e di Aronne, come preparazione della festa che ricorda un'altra potenziale strage successiva, fortunatamente sventata dal coraggio di Ester), è costitutivo della cultura ebraica non meno che di quella europea, non solo nella misura in cui quest'ultima dipende da quella tramite la ricezione e diffusione di una sua interpretazione eterodossa assurta poi allo status di religione autonoma, ma anche indipendentemente, in quanto il pensiero europeo migliore si fonda sulla dottrina anamnesticca di Platone: conoscere è ricordare. La Grecia e Israele sono i pilastri della nostra cultura.

La Storia non è *storytelling*, ovvero *fiction*, ma elaborazione critica filologicamente consapevole e attenta (cioè rispettosa) dei documenti (scritti o figurativi, poco importa) che testimoniano un percorso di maturazione e costruzione sociale e culturale sedimentato nel tempo, differenziato nello spazio a costituire l'identità collettiva di una realtà municipale, provinciale, nazionale – non necessariamente regionale, le identità regionali essendo, almeno in Italia, costruzioni politiche recenti, strumentali, fittizie, prive nella maggior parte dei casi di concrete ragioni storiche. Per questo il dovere della tutela (intesa come «conservazione», *non* come restauro) e dello studio (che, etimologicamente parlando, significa «passione») del patrimonio culturale sono elementi costitutivi imprescindibili dell'identità europea, non meno che di quella ebraica.

L'Europa odierna, nata dalla volontà statunitense postbellica, assolutamente strumentale, di creare un argine politico-economico (la CECA) alle future, potenziali, ricorsive velleità belliche di Francia, Germania e Italia, è nata su basi economiche, senza anima ideale e senza vera identità – non è mai stata l'Europa di Altiero Spinelli, ci siamo solo illusi. Basti pensare che l'elegante vessillo federale (pochissimi lo sanno,

Fürth und Schnaittach - Museumführer, a cura di Bernhard Purin, Monaco-Londra-New York, Prestel, 1999; MONIKA BERTHOLD-HILPERT, *Die Krautheimer-Krippe. Jüdisches Museum Franken in Fürth, Jüdisches Museum Franken in Schnaittach*, Fürth, Jüdisches Museum Franken, 2003; HORST F. RUPP, *Streit um das Jüdische Museum*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2004, pp. 23-24 e INKA BERTZ, *Jewish Museums in the Federal Republic of Germany*, in *Visualizing and Exhibiting Jewish Space and History. (Studies in Contemporary Jewry. An Annual)*, a cura di Robert I. Cohen, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 80-112, in particolare 90, 106 e 110, nota 29.

² Sull'importanza del ricordo nella cultura ebraica, si veda *Erinnerung als Gegenwart. Jüdische Gedenkkulturen*, a cura di Sabine Hödl e Eleonore Lappin, Berlin-Wien, Philo, 2000.

ancor meno lo ricordano: nessuno lo dice mai) è mera copia, appena variata, dell'originale bandiera dei coloni indipendentisti nordamericani, prima che alle loro tredici stelle bianche originarie si aggiungessero le caratteristiche tredici strisce bianche e rosse alternate. A documentarlo in maniera visivamente inequivocabile restano i poco memorabili ritratti di George Washington volenterosamente dipinti da Charles Wilson Peale,³ presto sostituiti fin sulla cartamoneta da quelli di poco posteriori, ma artisticamente meglio risolti e più accattivanti, di un allievo americano di Sir Joshua Reynolds, Gilbert Stuart.⁴ Non a caso, quindi, in questo secolo è stata progettata una nuova bandiera europea alternativa, inventata dall'olandese Rem Koolhaas nel 2004, all'epoca bocciata ma riproposta giusto l'anno scorso (per il momento senza miglior fortuna) nel nuovo clima scopertamente capitalistico-mondialista che essa rappresenta perfettamente, ibridando il noioso codice a barre consumistico e capitalista, in bianco e nero, con i vivaci, quanto stridenti accostamenti cromatici così frequenti tra le popolazioni che non hanno una storia, men che meno dell'arte, ma hanno una cultura degna di osservazione antropologica.⁵

L'ignoranza (peggio se deliberata) della Storia e dei suoi documenti, la perdita (in parte pianificata) di memoria storica sono la premessa di ogni disastro politico, sociale ed economico, il terreno di cultura dell'eterna barbarie, frutto (oggi) di quarant'anni di spietato capitalismo finanziario di rapina.⁶ Proprio per questo la svalutazione e destrutturazione globale dei

³ Sui ritratti di Washington dipinti da Peale, si veda *New Perspectives on Charles Willson Peale. A 250th anniversary celebration*, a cura di Lillian B. Miller e David C. Ward, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1991, p. 92 e fig. 33; *The Peale Family – Creation of a Legacy, 1770-1870*, a cura di Lillian B. Miller, New York, Abbeville Press, 1996, pp. 63-69, figg. 31-32 e 119-133, in particolare tav. 67. Sulla evoluzione storica della bandiera statunitense, si veda BRUNO CIANCI, *La stoffa delle nazioni - Storie di bandiere*, Bologna, Odoja, 2016, pp. 179-205, specie 181. Le differenze tra la prima bandiera statunitense e quella europea sono tre: a) il numero delle stelle, 13 (come le ex colonie britanniche che si ribellano), non 12 (ma sul numero delle stelle della bandiera europea ci furono varie proposte e ampio dibattito e fu l'Italia cattolica, memore dell'Ultima Cena, ad opporsi al numero 13, per motivi scaramantici, orientando verso il 12); b) il colore delle stelle, bianche, non giallo oro; c) la sfumatura di colore dello sfondo, blu curo (in seguito blu notte), invece che azzurro scuro.

⁴ Cfr. CARRIE REBORA BARRATT, ELLEN G. MILES, *Gilbert Stuart*, New York, The Metropolitan Museum, New Haven, Yale University Press, 2004, pp. 129-190.

⁵ Sulla bandiera inventata da Rem Koolhaas, si veda Gianni Sinni, *Lo strano caso della bandiera UE*, «SDZ, SocialDesignZine», <socialdesignzine.aiap.it/news.php?current=006278>, ultima cons.: 3.5.2020.

⁶ Un esempio particolarmente calzante è dato dalla discutibile campagna televisiva di promozione della libera concorrenza finanziata e approvata l'anno scorso dal nostro Ministero dello Sviluppo Economico, con l'imbarazzante *refrain*: «la vera concorrenza rende liberi»: sciagurata ignoranza della Storia, consapevole provocazione programmatica o sfacciata irrisione dei destinatari della campagna? Proprio per questo la smaterializzazione della burocrazia, della editoria, della cultura costituisce la pericolosa premessa non di una semplificazione e diffusione di risorse intellettuali, ma al contrario della deliberata manipolazione incontrollata e incontrollabile della realtà non solo presente

corsi universitari umanistici, il defianziamento e la smaterializzazione di archivi storici e biblioteche, il depotenziamento di musei e soprintendenze per alimentare, oltre al 'libero mercato', lo spensierato *business* vacanziero dell'arte come Disneyland costituiscono la deliberata premessa (apparentemente autodeterminata) alla fine dell'Europa. Sconcerta, su ogni fronte politico nazionale (e su molti internazionali) la disgraziata assenza non solo di un'azione concreta di contrasto, ma perfino di una consapevolezza dell'esistenza e della dimensione del problema da affrontare.

E però anche nella nostra prassi quotidiana e modesta, molto *particolare*, di storici dell'arte, quanti sono gli snodi fondamentali che abbiamo dimenticato o che ci sfuggono, nonostante i nostri documenti siano per loro stessa natura ben visibili? Può darsi che la gioventù di Savoldo sia davvero un enigma - perché di sicuro un debutto pittorico a quarant'anni suonati sarebbe un *unicum* straordinario e inconcepibile, soprattutto in un'epoca in cui la vita media europea non superava quella degli africani di oggi. E che poi questo debutto tardivo coincida con il completamento di una pala trevigiana lasciata incompiuta da un apprezzabile artigiano locale del pennello (fra' Marco Pensaben) lascia ancor più interdetti: la notizia documentaria di una moglie fiamminga di Savoldo però - oltre a giustificare certi suoi quadri alla Bosch e suggerire l'idea che la sua Maria provenisse a sua volta da una famiglia di pittori - potrebbe indurre a ipotizzare un viaggio del bresciano verso nord e una sua lunga permanenza transalpina.⁷ In alternativa (o in combinazione), convien forse pensarlo giovane ma - e lo suggeriva già Creighton Gilbert - gran pittore assai diverso dal se stesso maturo,⁸ onde è forte la tentazione di affibbiargli lo strepitoso ritratto giovanile dell'Hermitage datato 1512 e documentato fin dal Seicento, a Verona, con onorevole attribuzione a Giorgione († 1510).⁹ Esso reca iscritto il nome di Domenico Capriolo, ma, certamente, non può essere opera - come pure vuole invece la vulgata - del men che mediocre mestierante veneto di tal nome: bisogna star attenti a non scambiare

e passata, ma anche futura. La gestione informativa dell'emergenza Covid ne è un brillante esempio.

⁷ Su Savoldo, si veda ANTONIO BOSCHETTO, *Giovan Gerolamo Savoldo*, Milano, Bramante, 1963; *Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano. Atti del convegno: Brescia 21-22 maggio 1983*, a cura di Gaetano Panazza, Brescia, Edizioni del Moretto, 1985; *Giovan Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, a cura di Bruno Passamani, Milano, Electa, 1990; FRANCESCO FRANGI, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1992.

⁸ CREIGHTON GILBERT, *Savoldo cortese*, in *Giovan Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio* cit., pp. 38-47, in particolare 47.

⁹ Su questo ritratto si veda GIOVANNA PERINI FOLESANI, *Dominicus Who? Solving the Riddle Posed by a Splendid "Venetian" Portrait Dated 1512 at the State Hermitage Museum*, in *Actual Problems of Theory and History of Art. Collection of Articles*, VII, a cura di Svetlana V. Maltseva, Ekaterina Iu. Staniucovich-Denisova e Anna V. Zacharova, St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2017, pp. 542-554, da cui si ricavano le osservazioni sul quadro qui sintetizzate.

ritrattista e ritrattato: infatti in quello stesso giro di anni, forse appena prima, un giovane coetaneo e parente del venticinquenne dell'Hermitage (o forse è lui stesso?) si è fatto ritrarre da un anonimo pittore lombardo di debole pennello che Berenson, per venderlo meglio all'avvocato Johnson di Filadelfia, disinvoltamente battezzò Boltraffio:¹⁰ questo suo parente o alter ego indossa la medesima livrea e ha alle sue spalle come sfondo il Lago d'Iseo, quale si vede dal villaggio collinare di Capriolo, da cui deriva il nome della nobile famiglia bresciana che vi ebbe il suo primo feudo e che vedi caso, aveva proprio quei colori araldici. È, insomma, la chiave per identificare il ritrattato. I due ritratti Capriolo vantano la medesima provenienza veronese, forse perché hanno la stessa origine bresciana (val la pena di vedere se se ne trovi traccia nelle carte di famiglia, depositate presso l'Archivio di Stato di Brescia) e li ha divisi poi il mercato artistico, la storia del collezionismo: ma la principale differenza tra di loro non è stilistica, è qualitativa, perché il quadro russo, a differenza di quello americano, ha colpito l'attenzione e stimolato l'emulazione di pittori cinquecenteschi del calibro di Tiziano e Raffaello, che non esitano a riprenderne e rielaborarne più volte la posa, subito dopo, per uomini e per donne, determinandone la fortuna fino al Seicento maturo.¹¹

Ma passando da un precoce quadro possibile di Savoldo ad un paio di suoi quadri certi (*l'Elia nutrito dai corvi* di Washington e la coppia eremitica di *Antonio abate e Paolo di Tebe* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia),¹² due fatti non possono mancare di colpire: da un lato la strana, imponente presenza della caverna dell'eremita che, con il monte sproporzionatamente piccolo in cui è inserita, occupa quasi tutto lo spazio utile del quadro in maniera affatto innaturale, più emblematica che scenografica, fungendo quasi da mandorla oscura della torreggiante figura eremitica; dall'altro, specialmente nell'*Elia*, l'atteggiamento parimenti innaturale, perché troppo compatto e contratto, della figura umana (per contrasto, si pensi alla successiva reinvenzione del soggetto da parte del giovane Guercino, su cui tornerò alla fine).¹³ Posa tanto più strana se si pensa alla libertà dinamica dei pittori veneti: la spiegazione però sta proprio nella peculiare qualità composita della pittura non tanto genericamente veneta, quanto più specificamente veneziana, intrisa di cultura bizantina e post-bizantina,

¹⁰ BERNARD BERENSON, *Catalogue of a Collection of Paintings and Some Art Objects – Italian Paintings*, Filadelfia, John G. Johnson, 1913, p. 173, scheda n. 268; HENRI G. MARCEAU, *John G. Johnson Collection. Catalogue of Paintings*, Philadelphia, John G. Johnson collection, 1941, p. 3, scheda n. 278; ID., *John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings*, Philadelphia, John G. Johnson collection, 1941, pp. 13-14, scheda n. 278; MARIA TERESA FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano-Roma, Jandi Sapi, 2000, p. 196, n. D32 (espunto dal *corpus* di Boltraffio, con attribuzione dubitativa a Bernardino de' Conti).

¹¹ G. PERINI FOLESANI, *Dominicus Who?*, cit., p. 543.

¹² F. FRANGI, *Savoldo*, cit., rispettivamente pp. 30-32, n. 3 e pp. 33-35, n. 4.

¹³ NICHOLAS TURNER, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue Raisonné*, Roma, Bozzi, 2017, p. 343, n. 88.

poiché Venezia è anche, fino al Settecento incluso, centro di commercio delle icone dell'Italia meridionale, dell'Europa ortodossa non islamizzata (Balcani, Monte Athos) e delle sacche di resistenza cristiana del Mediterraneo orientale.

Palmare, infatti, è la derivazione dell'*Elia* di Savoldo dallo schema iconografico delle icone bizantine e post-bizantine di analogo soggetto, schema rimasto pressoché immutato (fatta salva l'opzione di girare il modello verso sinistra o verso destra) fino agli esemplari russi di Novgorod e altrove in Russia, ma, soprattutto, della Calabria post-bizantina del Cinquecento che ripetono, tutte, inesauste, l'invenzione originaria di qualche devoto e oscuro iconografo della Grecia.¹⁴ Quando Savoldo la riprende, ci gioca, conferendole un aspetto solo superficialmente più vero – in realtà si limita a sostituire alla bidimensionalità astratta orientale una tridimensionalità d'effetto occidentale, ma che vale appena come una maschera, che altera la percezione della fisionomia sottostante senza però mutarla davvero.

Anche il suo quadro dei due eremiti rimasto a Venezia ha un'analogia origine bizantina: le figure di due eremiti affrontati, in meditazione o in preghiera, inseriti nell'oscurità di una caverna poco più grande di loro, ma poco inferiore alle dimensioni della montagna stessa popolano le scene eremitiche delle icone, le varie *Tebaidi* come ad esempio quelle che ospitano le infinite versioni della *dormitio* di Efrem Siro.¹⁵ Spesso vi si trova anche una figura nello stesso identico atteggiamento dell'Antonio abate savoldesco. In ogni caso, la combinazione devotamente dialogante delle due figure savoldiane e il loro tono cromatico dovettero colpire potentemente Velazquez, nel suo passaggio da Venezia, se nel 1635 restituì la prima, tal quale, nel suo quadro di analogo soggetto, usando una tonalità simile, anche se scelse di correggere l'invenzione 'greca' dell'italiano inserendo i due eremiti in un paesaggio ampio e arioso, che restituisse al

¹⁴ Si veda ALBERTO MARIA CASCIELLO, *Per l'iconologia del Profeta Elia di Girolamo Savoldo*, «RIASA. Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», XLI/73, 2018, pp. 245-281 e GIOVANNA PERINI FOLESANI, *Borderline Iconographies. The Limits of Visual Communication in Conveying Christian Dogmas in Early Modern Europe*, in *Actual Problems of Theory and History of Art. Collection of Articles*, VIII, a cura di Svetlana V. Maltseva, Ekaterina Iu. Staniucovich-Denisova e Anna V. Zacharova, pp. 32-48, in corso di stampa.

¹⁵ Si veda ad es. la *Dormitio di Efrem (o Efraim) Siro* di Andreas Pavius in MANUELA DE GIORGI, *La dormizione dell'eremita*, in *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, a cura di Alessandra Malquori, con Manuela De Giorgi e Laura Fenelli, Firenze, Centro Di, 2013, pp. 197-209, 216-219 (in particolare le due caverne, ciascuna con due eremiti a sinistra, in ciascuna delle quali uno dei due eremiti contrapposti assume una delle pose degli eremiti savoldeschi). Altri esempi dello stesso soggetto: *Ibid.*, pp. 212-216, 223-227, nonché temi affini pp. 210-216. Per la trasmigrazione di questi temi dalla pittura bizantina e post-bizantina a quella italiana, si veda ALESSANDRA MALQUORI, *Borrowing Figurative Patterns – The Meaning of the Dormition of the Hermit in 15th-Century Florentine Painting*, in *Transcultural Imaginations of the Sacred*, a cura di Klaus Krüger e Margit Kern, Paderborn, Wilhelm Fink, 2019, pp. 163-180.

monte e alla caverna dimensioni più realistiche e un respiro del tutto occidentale.¹⁶ Scelta non scontata, se si guarda al coevo *Antonio Abate* di Zurbaran (1636), che presenta una reinvenzione del tutto controriformata e spagnola di un'icona possibile, ma, che io sappia, inesistente.¹⁷

Che esista una vena compositiva bizantina a sorreggere, a tratti, la ricca complessità e originalità artistica di Savoldo, può apparire osservazione non troppo scontata, oggi, ma comprensibile per le ragioni culturali su richiamate: se però tale matrice è stata a lungo dimenticata, sarebbe interessante capire quanto fosse presente invece nella coscienza del pubblico contemporaneo a Savoldo, anche per sapere se il pittore voleva spiazzarne le attese, assecondarle, o viceversa condurre una ricerca artistica personale autonoma e disinteressata alla dimensione successiva della ricezione. La risposta potrebbe anche dipendere dall'identità del committente, ma di certo costringe a ripensare i luoghi comuni oziosamente ripetuti sin qui sulla divisione religiosa e artistica tra Oriente e Occidente europeo dopo lo scisma del 1054. Perfino Raffaello, nelle Logge in Vaticano, utilizza, un modello post-bizantino per la figura di Abramo nel suo *Abramo che incontra i tre angeli*:¹⁸ il patriarca infatti non si inchina all'occidentale, ma è prosternato all'orientale (idea prontamente ripresa dal poussinista Bourdon),¹⁹ proprio come nei mosaici di Monreale e della Cappella Palatina di Palermo, o in San Marco a Venezia (il che spiega perché questa posa si ritrovi poi in Antonio Balestra, in Guardi e in Tiepolo).²⁰

Se una citazione orientale, bizantina, è in qualche misura prevedibile nell'opera di un pittore veneto tra Cinque e Settecento e, nel caso di Raffaello, può convalidare la tradizione che gli fa riprendere in quella scena un perduto dipinto romano di Cavallini, decisamente più inattesa e problematica, per non dire sconcertante, può risultare in un artista bolognese riformatore (e forse anche un po' nicodemidamente riformato) di fine Cinquecento – inizio Seicento come Ludovico Carracci,²¹ il cui spessore

¹⁶ Cfr. JOSÉ LOPEZ-REY, *Velazquez – Painter of Painters*, Köln, Taschen; Wildenstein Foundation, 1996, pp. 150-155, 212-214, scheda n. 85 (con identificazione di possibili fonti iconografiche tedesche).

¹⁷ Cfr. DELEDA ODILE, *Francisco de Zurbaran, 1598-1664. Catálogo razonado y critico*, I, Madrid, Fundación Arte Hispanico, 2009, pp. 363-365, scheda n. 113.

¹⁸ NICOLE DACOS, *Le Logge di Raffaello*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986, pp. 167-168, scheda n. IV.3, tav. XX. In generale, su questi dipinti dell'*Incontro di Abramo con i tre angeli* (ovvero *Tres vidit, unum adoravit*) si veda G. PERINI FOLESANI, *Borderline Iconographies*, cit., p. 36.

¹⁹ JACQUES THUILLIER, *Sebastien Bourdon 1616-1671. Catalogue critique et chronologique de l'oeuvre complet*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 328-329, n. 193.

²⁰ G. PERINI FOLESANI, *Borderline Iconographies*, cit., pp. 32 e 36.

²¹ Sugli aspetti problematici e potenzialmente eterodossi della produzione pittorica dei Carracci, di Ludovico in particolare, si veda GIOVANNA PERINI FOLESANI, *Effetti collaterali del Nicodemismo. I Carracci in bilico tra eterodossia ed ortodossia, tra arte e scienza*, in *L'altro Seicento. Arte a Roma tra eterodossia, libertinismo e scienza*, a cura di Dalma Frascarelli, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2016, pp. 197-206.

intellettuale e spirituale deve ancora trovare un interprete adeguato. Sia chiaro, non intendo alludere qui alla sua copia documentata della *Madonna di San Luca*, probabilmente coincidente con quella conservata in Pinacoteca.²² Penso invece ad uno dei suoi quadri veterotestamentari dipinti per l'elusivo Bartolomeo Dolcini, e precisamente *l'Abramo e i tre angeli*, parimenti in Pinacoteca, di cui i disegni preparatori, in parte riprodotti in incisione, dimostrano la lunga e articolata gestazione.²³

Affiancargli la classica *Trinità dell'Antico Testamento* di Andrei Rublev,²⁴ praticamente coeva alla *Trinità* fiorentina di Masaccio, dimostra inoppugnabilmente la stravagante e imprevedibile abilità retorica di Ludovico, capace di combinare ecletticamente la ripresa dell'archetipo non genericamente post-bizantino, ma specificamente russo dell'icona con le più bizzarre evocazioni romane, antiche e moderne. È ovvio che Ludovico non ha mai visto l'originale di Rublev, perché, a differenza di Aristotele Fioravanti, non è mai stato in Russia. Però Ludovico è stato inoppugnabilmente a Venezia, e non ha guardato solo Tintoretto e Tiziano: proprio a Venezia poteva trovare una copia dell'icona russa, perché nello *Stoglav* del 1551 (equivalente al nostro Concilio di Trento e ad esso coevo) essa fu canonizzata come modello perfetto e assoluto, categorico, per ogni pittore di icone di quel soggetto, in quanto distinto dall'icona dell'*Ospitalità di Abramo*.²⁵ L'autorità del modello nel mondo ortodosso fu tale da esorbitare dai confini russi, venendo consapevolmente ripreso nel mondo balcanico e in quello greco, da Creta a Cipro, ancora nel Seicento, divenendo talora, incongruamente, il nocciolo dell'icona concorrente dell'*Ospitalità di Abramo*.²⁶ Che, in Ludovico, le somiglianze di atteggiamento dell'angelo centrale e di quello a sinistra non siano casuali, ma deliberate, lo dimostra il dettaglio delle calcolate suggestioni subliminali della presenza di ali nei due giovanotti, tramite il bordo della tenda sollevato da Sara per l'angelo di sinistra e tramite il manto che sembra drappeggiato sullo schienale di una sedia per quello al centro, che però, come gli altri due, siede in realtà su uno sgabello privo di schienale. Il terzo angelo, abbandonando lo schema di Rublev, si volta per parlare ospitalmente con Abramo, il cui particolare abbigliamento si spiega come una contaminazione della classica figura del prigioniero dacio in catene (di cui riprende la caratteristica posa) con il *Mosè*

²² *Da Raffaello ai Carracci, II: Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, a cura di Jadranka Bentini, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 277-280, scheda n. 183.

²³ Cfr. *ivi*, pp. 268-269, scheda n. 178 e soprattutto GAIL FEIGENBAUM, *Ludovico Carracci. A Study of his Later Career and a Catalogue of his Paintings*, Ann Arbor, UMI, 1984, p. 380, n. 111 e, per altri quadri Dolcini, pp. 378-380, n. 110 e pp. 413-414, n. 119.

²⁴ VICTOR NIKITIČ LAZAREV, *L'arte russa delle icone*, Milano, Jaca Book, 2008, pp. 289-291, 385-386, n. 101 e GENNADIJ VIKTOROVIC POPOV, *Andrei Rubliov*, Mosca, S. Papomiuk, 2007, pp. 66-69, 167, 179-188, figg. 93-102.

²⁵ EDOUARD ADOLPHE DUCHESNE, *Le Stoglav ou les cent chapitres. Recueil des décisions de l'assemblée ecclésiastique de Moscou, 1551*, Paris, Champion, 1920, pp. 107 e 133-136.

²⁶ G. PERINI FOLESANI, *Borderline Iconographies*, cit., pp. 32-34.

michelangiotesco, che indossa lo stesso tipo di brache, dando l'idea che si tratti di costume esotico anche ebraico, onde Ludovico lo usa anche per l'*Isaia* di Bologna.²⁷

Ludovico conosceva benissimo il Mosè michelangiotesco, avendolo puntualmente citato nella sua *Trasfigurazione*,²⁸ ove ne traduce la composta struttura rettangolare nella sua tipica losanga – una formalizzazione astratta e manierata della figura umana imparata sui cartoni degli Zuccari, tra Firenze e Roma, benché non sia ignota neppure a Prospero Fontana. Sempre da Zuccari Ludovico riprende anche l'altro schema della losanga scomposta diagonalmente e ricomposta in due triangoli uniti per la punta, come nel perduto *San Girolamo* di collezione Monti²⁹ e nella *Madonna* già Giustiniani,³⁰ poi Lansdowne, ora al Metropolitan, che ripetono schemi di figure zuccaresche nell'affresco del *profeta con Sibilla* sulla parete dell'Oratorio romano del Gonfalone, o il *San Marco* di Santa Caterina de' Funari o qualche *Madonna* in sacra conversazione.³¹ A ben vedere, è lo stesso schema ripreso dal giovane Guercino nel suo *Elia nutrito dai corvi*, ennesima prova tangibile dell'influenza di Ludovico su di lui.³²

Si capisce assai bene perché Ludovico sia il pittore più apprezzato da Sir Joshua Reynolds, additato con successo a modello dei giovani artisti inglesi della Royal Academy,³³ che se lo studiano religiosamente durante il Grand Tour (perfino se si chiamano Fuseli o Wright of Derby):³⁴ per l'inglese, come per il bolognese e, prima di loro, per l'urbinate Raffaello, l'arte è abile retorica combinatoria ed eclettica, è memoria figurativa, è tradizione rinnovata. Nulla nasce dal nulla. Tra la teoria reynoldsiana del prestito artistico e quella mariniana del furto letterario c'è differenza di presentazione, non di sostanza e ciò dipende dal diverso carattere del teorico, dall'epoca in cui vive, dalla nazione in cui opera. Lo studio del pittore, con i suoi gessi, i disegni suoi e di quanti lo hanno preceduto, le stampe, i quadri altrui acquistati a caro prezzo, i libri (illustrati e non), gli

²⁷ G. FEIGENBAUM, *Ludovico Carracci*, cit., pp. 228-232, n. 23.

²⁸ Da Raffaello ai Carracci, cit., pp. 249-250, scheda n. 170, e soprattutto G. FEIGENBAUM, *Ludovico Carracci* cit., pp. 319-320, n. 77.

²⁹ GIOVANNA PERINI FOLESANI, 'L'uom più grande in pittura che abbia avuto Bologna'. L'alterna fortuna critica e figurativa di Ludovico Carracci, in *Ludovico Carracci*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993, pp. 269-344: 317, fig. 32.

³⁰ G. FEIGENBAUM, *Ludovico Carracci* cit., pp. 416-417, n. 416.

³¹ Cfr. CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, II, Roma, Jandi Sapi, 1998, p. 44, fig. 3 (*San Marco*).

³² Vedi supra, nota 13

³³ SIR JOSHUA REYNOLDS, *Discourses on Art*, New Haven, Yale University Press, 1981, pp. 32-33, 80 (II discorso), 82 (V discorso).

³⁴ Per Fuseli, si veda JOHN KNOWLES, *The Life and Writings of Henry Fusely Esq.*, Londra, H. Colburn e R. Bentley, 1831, in particolare: II: pp. 109-110, 360-362 e III: p. 133; per Joseph Wright of Derby, si vedano gli appunti del viaggio in Italia, in ELIZABETH E. BARKER, *Documents Relating to Joseph Wright of Derby (1734-1797)*, «The Walpole Society», LXXI, 2009, pp. 1-216: 65.

appunti visivi e verbali presi nel Grand Tour, è l'archivio materiale e mentale da cui nasce la grande illusione dell'originalità artistica. Nel gioco tra produttore e fruitore (si tratti di testi visivi o verbali) è sempre l'artista a vincere: infatti se l'intertesto non viene riconosciuto, l'illusione è pienamente riuscita, ma se viene riconosciuto, al piacere dell'illusione di una fallace originalità subentra quello, più sottile e avvincente, della complicità intellettuale. Horace Walpole l'ha capito perfettamente,³⁵ Nathaniel Hone (che denuncia visivamente le citazioni di Reynolds come mero plagio) no:³⁶ forse è anche per questo che di Hone oggi non si ha quasi altra memoria che per il suo libello visivo contro Reynolds, mentre su Reynolds e Walpole proliferano saggi e volumi. D'altro canto, il recupero anche accidentale di intertesti dimenticati di origine imprevedibile apre, come è evidente, questioni fondamentali non solo storiche, ma semantiche e semiotiche - da approfondire.



³⁵ HORACE WALPOLE, *Anecdotes of Painting in England, with Some Account of the Principal Artists and Incidental Notes on Other Artists*, IV, London, printed for J. Dodsley, Pall-Mall, 1782, 8°, pp. VIII-IX, nota *.

³⁶ JOHN NEWMAN, *Reynolds and Hone - "The Conjuror" Unmasked*, in *Reynolds. Catalogo della mostra: London, Royal Academy of Arts, 1986*, a cura di Nicholas Penny, London, Royal academy of arts; Weidenfeld and Nicolson, 1986, pp. 344-354 e più recentemente, con ambizioni ermeneutiche, JAN BLANC, *Willkürliches oder unwillkürliches Erinnern? Praktiken und Debatten um das Entleihen in den Künsten im Großbritannien des 18. Jahrhundert*, in *Wahrnehmen, Speichern, Erinnern. Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten 1650 bis 1850*, a cura di Bettina Gockel e Miriam Volmert, Berlin, de Gruyter, 2017, pp. 155-168: 155-157.

FRANCESCA FABBRI*

*La vertigine dell'archivio. Johann Wolfgang von Goethe
e la sua casa sul Frauenplan di Weimar*

ABSTRACT

Goethe's house at the Frauenplan in Weimar was not only the poet's private residence, but also an archival space for his artistic and scientific collections as well as for his manuscripts. In these rooms Goethe developed his project of a dynamic archive that would create an infinite in continuous movement throughout the relations and constellations of a finite number of objects.

KEYWORDS: Johann Wolfgang von Goethe; Archives; Collectionism; Historic house museum; Bequest.

La casa di Johann Wolfgang von Goethe (1749- 1832) sul Frauenplan di Weimar non fu solo la sua residenza privata ma costituì un archivio spaziale per le sue collezioni artistiche e scientifiche, nonché per il suo lascito scritto. In queste stanze Goethe realizzò il suo progetto di un archivio dinamico, capace di racchiudere, pur nella finitezza degli oggetti, un infinito in continuo movimento.

PAROLE CHIAVE: Johann Wolfgang von Goethe; Sistemi di archiviazione; Collezionismo; Casa-museo; Lascito.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11689>

La casa che fu del letterato e ministro plenipotenziario del Ducato di Sachsen-Weimar-Eisenach Johann Wolfgang von Goethe è uno degli edifici storici maggiormente visitati in Germania, da quando essa divenne un museo e cioè a seguito del lascito testamentario dell'ultimo nipote del poeta, Walther von Goethe, nel 1885. L'ampia dimora, che fu per quarant'anni lo spazio privato e pubblico dell'autore del *Faust*, è ancora oggi presa d'assalto da un folto pubblico di scolaresche in gita didattica e da turisti di ogni età e nazione, interessati alla storia e alla cultura tedesca. La visita a queste stanze è avvertita quasi come un dovere morale per ogni cittadino tedesco di buona cultura, e assume il valore di un pellegrinaggio individuale alla scoperta di un modello di cultura esemplare.¹

* Ricercatrice indipendente; Francesca.Fabbri@gmx.de

¹ La bibliografia sulla casa museo di Goethe a Weimar e sull'attuale adiacente museo nazionale goethiano è vastissima, si rinvia qui solo a: CHRISTOPH SCHMÄLZLE, *Museale Welten. Das Haus am Weimarer Frauenplan*, in *Goethe. Verwandlung der Welt*, a cura di Thorsten Valk, München, Prestel, 2019, pp. 251-259; JENS RIEDERER, *Wallfahrt nach Weimar. Die Klassiker Stadt als sakraler Mythos (1780 bis 1919)*, in *Häuser der Erinnerung. Zur Geschichte der Personengedenkstätte in Deutschland*, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt, 2015, pp. 223-292; PAUL KAHL, *Das Goethehaus am Frauenplan in Weimar: Nationalmuseum, Goethe-Gedenkstätte und Symbolort der deutschen Geschichte*, «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», LV, 2011, pp. 19-48; JÖRG TRÄGER, *Goethes Vergötterung. Von der Kunstsammlung zum Dichterkult*, in *Räume der Kunst. Blicke auf Goethes Sammlungen*, a cura

Archivio spaziale - archivio mentale

Goethe concepì questa sua dimora, in cui venne ad abitare definitivamente nel 1792, quattro anni dopo il suo ritorno dall'Italia e diciassette anni dopo essersi trasferito a Weimar da Francoforte sul Meno, curandone ogni dettaglio. Egli elaborò in primo luogo l'architettura di una lunga scala, che si snoda lentamente, con gradini ampi e molto bassi, in tre segmenti: una lenta serpentina che permette uno studiato percorso iconografico scalato da immagini classiche, culminante nell'Olimpo della sala d'ingresso, dove appaiono i calchi di colossali statue, insieme a copie di Raffaello e Tiziano. A destra di questo salone tinteggiato di giallo (utilizzato anche come sala da pranzo per i ricevimenti ufficiali) si apre una loggia coperta, fatta realizzare da Goethe per riunire i due edifici che prima erano soltanto posti parallelamente lungo l'arco della piazza; attraverso questo corridoio aereo gli ospiti potevano così accedere al giardino dietro la casa, passando attraverso una collezione di copie dall'antico e di busti di personalità contemporanee (Büstenzimmer). A sinistra della suddetta sala d'entrata si aprivano altre due possibilità: sul lato destro una stanza con il soffitto stuccato (Deckenzimmer) riservata alle conversazioni su temi artistici, sul lato sinistro un salone per concerti, ricevimenti e piccole esposizioni temporanee con oggetti d'arte. Erano questi gli ambienti che gli esclusivi ospiti potevano vedere; molto di meno quindi di quanto è visibile al pubblico odierno, che circola sia nelle stanze destinate alla compagna Christiane Vulpius, sposata dopo diciotto anni di convivenza, sia nelle stanze private che, dopo la morte della moglie nel 1816, Goethe adibì a deposito delle sue collezioni, sia infine nella zona della casa riservata a biblioteca, studiolo e camera da letto, in cui avveniva la sua produzione. Oggi il visitatore vede un percorso costruito secondo canoni di chiarezza museale, in cui gli oggetti d'arte considerati più interessanti vengono presentati a debita distanza estetica l'uno dall'altro, in composizioni spesso simmetriche. Si tratta di una necessaria e ragionevole messa in scena, in cui la scelta e il posizionamento di molti oggetti è legata a criteri didattici, estetici e culturali che pongono al centro dell'attenzione e dell'ammirazione soprattutto i viaggi e l'esperienza dell'autore in Italia. L'attuale musealizzazione delle numerose collezioni d'arte (poco spazio espositivo è riservato alle raccolte scientifiche)² avviene in stanze, in cui poco si conosce del loro originario allestimento: ritratti di famiglia e oggetti personali sono nelle camere private di Christiane, una scelta di bronzetti e tele è posta nella cosiddetta sala delle collezioni, i piatti rinascimentali in maiolica nella stanza accanto (ambidue a destra della Deckenzimmer), mentre nella

di Markus Bertsch, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2005, pp. 172-215. Per una visione d'insieme: GABRIELLA CATALANO, *Goethe*, Roma, Salerno, 2014.

² Con la trasformazione della casa in museo nel 1885 le raccolte scientifiche vennero in parte esposte nella mansarda e cioè nell'appartamento in cui abitò dal 1817 il figlio August con la sua famiglia. Queste stanze, pesantemente danneggiate durante la Seconda Guerra Mondiale, sono adesso chiuse al pubblico.

stanza definita del Duca di Urbino (per il quadro di Federico Barocci lì conservato), posta a sinistra del succitato salone della musica e delle feste, vi è la ricostruzione museale di una quadreria di cui in realtà sappiamo assai poco. Quasi inalterate sono rimaste invece le stanze da studio nella zona della casa riservata a Goethe.³

Numerose ricerche sono al momento in atto per tentare di ricostruire l'arredo originario, o quanto meno la provenienza di tutti gli oggetti presenti oggi nella casa-museo, e in questa ricerca le testimonianze (lettere o diari) degli ospiti goethiani giocano un ruolo fondamentale. Queste descrizioni, però, non solo mettono in evidenza le differenze con l'attuale allestimento museale, ma palesano anche un altro rapporto fra le stanze della casa, un rapporto che potremmo definire fra museo e archivio. I visitatori di allora non potevano certo muoversi liberamente da stanza a stanza, ma solo su invito e accompagnamento del padrone di casa, venivano fatti accomodare in alcune sale, arredate sì con stampe e calchi dal classico, ma ricche anche di cassettiere e scaffali con album di incisioni e disegni, accanto a naturalia o mirabilia. In questi ambienti si animavano le conversazioni che vertevano sull'arte e le scienze naturali, e Goethe richiedeva quindi al suo personale che, dalle stanze limitrofe, utilizzate come magazzini delle collezioni, gli venisse portato questo o quell'oggetto, in modo da poter mostrare, discutere, confrontare.⁴

Le vastità delle sue collezioni era nota. Si tratta di circa 26.000 oggetti d'arte (fra cui incisioni, disegni, quadri, calchi, sculture, medaglie) a cui si sommavano circa 23.000 oggetti di scienze naturali (fra cui preparati animali, ossa, fossili, minerali, piante essiccate), ad essi si aggiungono innumerevoli fogli di studi e osservazioni personali su ogni tipo di

³ Sull'attuale struttura e l'allestimento museale: *Goethes Wohnhaus*, a cura di Wolfgang Holler e Kristin Knebel, Weimar, Klassik Stiftung Weimar, 2014, *Goethes Wohnhaus in Weimar*, a cura di Gisela Maul e Margarete Oppel, München, Hanser, 2000. Della necessità di presentare al pubblico le stanze private di Goethe, in quanto scrigno e reliquia del suo spirito, scrive già l'arciduca Carl Alexander all'ultimo erede, Walther: «Als Hauptsache neben den Sammlungen Deines Großvaters ist in jedem Fall auch der Ort anzusehen der gleichsam als sacrosantum des Gebäudes und seiner enthaltenen Schätze sich vorfindet, der Ort in dem sein unsterblicher Geist waltet, der Ort in dem am Allermeisten sich die Erinnerungen an ihn häufen, in dem am meisten die Eingethümlichkeit seines Geistes in seiner ganzen Größe aus der Einfachheit der Umgebung hervortritt. Ich meine sein Studierzimmer und das daran stoßende Schlafkabinett», cfr. ULRIKE MÜLLER-HARANG, *Vom Wohnhaus zum Museum. Das Goethe Nationalmuseum im Kontext der großherzoglichen Kulturpolitik*, in *Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. Erbe, Mezen und Politiker*, a cura di Lothar Ehrlich, Köln, Böhlau, 2004, pp. 189-199. Anche questa aurea di autenticità è dunque il risultato di una secolare musealizzazione: CHRISTIANE HOLM, *Goethes Arbeitszimmer. Überlegung zur Diskursivierung des Dichterhauses um 1800*, in *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*, a cura di Klaus Kastberger, Berlin, De Gruyter, 2017, pp. 47-64.

⁴ Si vedano ad esempio le testimonianze di Sulpiz Boisserée (1811), Clara Kestner (1816) o Carl Gustav Carus (1821) pubblicate in: *Bei Goethe zu Gast. Besucher in Weimar*, a cura di Werner Volker, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 2000.

fenomeno scientifico e naturale (dalle eruzioni vulcaniche, all'evoluzione e morfologia delle piante, dai colori alle rifrazioni luminose e i loro effetti). Un materiale immenso che Goethe pensò sempre di legare ad una istituzione pubblica, come esplicitamente disse al suo esecutore testamentario, il Cancelliere von Müller, il 19 novembre 1830:

Meine Nachlassenschaft ist so kompliziert, so mannigfaltig, so bedeutsam, nicht bloß für meine Nachkommen, sondern auch für das ganze geistige Weimar, ja für ganz Deutschland [...] Meine Manuskripte, meine Briefschaften, meiner Sammlungen jeder Art sind der genauesten Fürsorge wert. [...] Ich habe nicht nach Laune oder Willkür, sondern jedesmal nach Plan und Absicht zu meiner eigenen folgerechten Bildung gesammelt und an jedem Stück meines Besitzes gelernt. In diesem Sinne möchte ich diese meine Sammlung konserviert sehen.⁵

Il nipote Walther fece di più, e donò la casa con tutti gli oggetti al suo interno (compresa la biblioteca di circa 8000 volumi) al Granduca Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, facendo così sorgere l'attuale Goethe Nationalmuseum, mentre l'immenso archivio cartaceo che sottende all'opera scritta (letteraria e scientifica), la vasta corrispondenza, financo i diari e conti della cucina (più 210.000 pezzi) fu lasciato in eredità alla Granduchessa Sophie von Oranien, moglie di Carl Alexander, che volle conservare il tutto in un edificio apposito, realizzato per lo studio e l'edizione di queste carte, oggi noto come Goethe- und Schiller-Archiv. L'archivio cartaceo risulta così oggi fisicamente separato da quel contesto materiale di oggetti in cui si era formato, a contatto e in perenne continuità con il crescere e l'evolversi delle ricerche e delle collezioni goethiane, collezioni a cui Goethe mai pensò come a qualcosa di fisso e bloccato, ma come a un «infinito in movimento»:

Traurig ist's, wenn man das Vorhandene als fertig und abgeschlossen ansehen muß. Rüstkammern, Galerien und Museen, zu denen nichts hinzugefügt wird, haben etwas Grab- und Gespensterartiges, man beschränkt seinen Sinn in einem so beschränkten Kunstkreis, man gewöhnt sich solche Sammlungen als ein Ganzes zu sehen, anstatt daß man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, daß in der Kunst, wie im Leben, kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei.⁶

⁵ *Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang*, III, a cura di Wolfgang Herwig, München, Dt. Taschenbuch-Verl. 1998, p. 723.

⁶ La citazione fa parte del testo *Winckelmann und sein Jahrhundert* qui secondo l'edizione dell'opera goethiana nella Frankfurter Ausgabe (FA) I, 19, p. 198.

Sistemi e strutture. La morfologia dell'archivio

Numerosi studi sono stati intrapresi in questi ultimi decenni per analizzare le vaste collezioni goethiane,⁷ e proprio quest'anno hanno visto la luce due ottime pubblicazioni dedicate ai reperti archeologici e alle raccolte scientifiche,⁸ ma solo recentemente si è iniziato ad indagare il sistema in cui venne strutturato allora l'enorme materiale raccolto negli anni.

L'edificio sul Frauenplan ha conservato in parte i suoi arredi originali, spesso concepiti da Goethe stesso per lo studio e l'esposizione comparata dei materiali collezionati. Così è ad esempio per le cassettiere che si trovavano in gran parte nel Padiglione delle pietre (Steinpavillon) nel giardino della casa, uno spazio adibito allo studio della mineralogia, i cui cassetti presentano una sorta di tabella sul piano orizzontale, con minerali posti in scatole di diverse dimensioni, una accanto all'altra, per una visione comparata e insieme focalizzante dell'oggetto di studio; così è inoltre per le tre eleganti vetrine che contenevano i piatti in maiolica rinascimentale, posizionati verticalmente in scanalature ricavate nelle scaffalature, che permettevano (così come nei cassetti) il continuo riordino della collezione secondo criteri estetici o tematici; così è ancora per le cornici della grafica che veniva presentata alle pareti della Deckenzimmer: smontabili e rimontabili con grande facilità esse permettevano di variare i fogli a seconda dei temi di conversazione con gli ospiti.⁹

Nel microcosmo estetico di un archivio dinamico, archivio mentale e archivio spaziale si fondono nella materialità del mobilio, anch'esso, nella sua concreta specificità, strumento necessario al percorso della memoria e alla sua rielaborazione nell'attualità del discorso, cioè nel riutilizzo del

⁷ GERHARD FEMMEL, *Die Gemmen aus Goethe Sammlung*, Leipzig, Seemann, 1977; JOHANN KLAUß, *Die Medaillensammlung Goethes*, Berlin 2000; JOHANNES GRAVE, *Der „Ideale Kunstkörper“ Johann Wolfgang Goethe als Sammler von Druckgraphiken und Zeichnungen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006; KRISTIN KNEBEL, *Goethe als Sammler figürlicher Bronzen. Sammlungsgeschichte und Bestandskatalog*, Leipzig, Seemann, 2009; JOHANNA LESSMANN, *Italienische Majolika aus Goethes Besitz*, Stuttgart, Arnoldsche, 2015.

⁸ *Abenteuer der Vernunft. Goethe und die Naturwissenschaften um 1800*, a cura di Kristin Knebel, Gisela Maul, Thomas Schmuck, Dresden, Sandstein Verlag, 2019; RONNY TEUSCHER, *Eine unschuldige Leibhaberey. Ausgrabungsfunde aus Goethes Besitz*, Bucha, quartus-Verlag, 2019.

⁹ Si vedano i saggi del catalogo: *Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen*, Berlin, Deutsche Kunstverlag, 2012. La ricerca è attualmente in corso presso la fondazione Klassik Stiftung Weimar con il titolo *Parerga e Paratexte. Wie Dinge zur Sprache kommen. Praktiken und Präsentationsformen in Goethes Sammlungen*. I primi risultati di questa ricerca sono visibili in alcuni video dal titolo *Wie Dinge zur Sprache kommen* sulla piattaforma <www.youtube.com> e nelle recenti pubblicazioni *Steine rahmen, Tiere taxieren, Dinge inszenieren. Sammlung und Beiwerk*, a cura di Kristin Knebel, Cornelia Ortlieb, Gudrun Püschel, Dresden, Sandstein Verlag, 2018 e DIANA STÖRT, *Goethes Sammlungsschränke. Wissensbehältnisse nach Maß*, Dresden, Sandstein Verlag, 2020.

presente.¹⁰ Le stanze sul Frauenplan sono a tutti gli effetti stanze della memoria e gli oggetti ivi contenuti sono per Goethe creature parlanti, con cui instaurare un dialogo aperto su nuovi orizzonti spazio-temporali: «Du weißt was die Gegenwart der Dinge zu mir spricht und ich bin den ganzen Tag in einem Gespräche mit den Dingen» scrisse a Charlotte von Stein già nel 1786.¹¹

L'archiviazione degli oggetti e il loro successivo riutilizzo in un nuovo contesto rappresentano i momenti di un dialogo che si struttura su più livelli: un livello tematico, che potremmo definire orizzontale, di rimandi diretti con i loro analoghi, e uno comparativo, più ampio e meno oggettivamente definibile, perché appunto realizzato a livello soggettivo, che potremmo definire verticale, e che è il risultato delle sovrapposizioni di vari cassetti o scaffali. Ne scaturisce un reticolo di legami di volta in volta nuovi, un infinito in movimento appunto, realizzato dalla molteplicità delle combinazioni possibili, malgrado la finitezza materiale delle collezioni. Per questo motivo la ricerca, in questi ultimi anni, non si è solo incentrata sull'identificazione dei pezzi raccolti, ma anche sulle strutture materiali in cui Goethe pose gli oggetti collezionati: a proposito delle vaste raccolte grafiche ad esempio, Johannes Grave ha dimostrato, già nel 2004,¹² come lo stretto rapporto fra le liste di inventario rinvenute fra le carte goethiane e la materialità del sistema di archiviazione giunga a far ricostruire virtualmente i mobili a cassettiere, in cui queste stesse collezioni erano conservate. Per l'archiviazione della sua collezione grafica (circa 11.500 pezzi) Goethe utilizzò infatti divisioni in uso presso le Accademie (per scuole, per ordine alfabetico di artisti) soprattutto in momenti avvertiti come di grande incertezza storica, quasi che il ripiegarsi nell'universo interiore della casa e nella sicura schematizzazione lo potesse ancorare ad un virtuale sistema di stabilità,¹³ ma queste stesse strutture vennero costantemente da lui modificate in nuove sistemazioni. L'archivio

¹⁰ Poco sappiamo invece dei sistemi di archiviazione (e delle loro strutture materiali) che Goethe mise in atto per le collezioni della vicina Università di Jena; a Goethe venne affidata infatti dal Duca Carl August la supervisione del locale istituto di botanica, della biblioteca del castello, del museo di scienze naturali, con i gabinetti di mineralogia e zoologia, del gabinetto di anatomia, dell'istituto di chimica, dell'osservatorio stellare, così come della scuola di veterinaria.

¹¹ JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, *Tagebuch der Italienischen Reise für Frau von Stein 1786*, in *Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts*, a cura di Birgit Neumann, Göttingen, Niedersachs Wallstein, 2015, p. 143.

¹² JOHANNES GRAVE, *Der «erste Anfang zu einem Ordnen und Verzeichnen der Goethe'schen Sammlungen»*. *Neue Dokumente zu Goethes graphischen Sammlungen in den Jahren vor 1832*, «Goethe-Jahrbuch», 2004, pp. 308-325.

¹³ «In dieser confusen Zeit wusste ich nicht besser zu zerstreuen, als daß ich meine Kunstsachen, besonders die Kupferstiche, in Ordnung brachte. Ich fange an, sie nach Schule zu legen» scrisse all'amico Ludwig von Knebel durante le guerre di liberazione tedesche (13 novembre 1813): *Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel (1774-1832)*, Leipzig, Brockhaus, 1851, p. 109.

diventava quindi un universo in cui immergersi continuamente per riassortire il noto in nuove forme, e su questo già ordinato e riordinato sistema trovavano spazio, per sedimentazione temporale, i continui nuovi arrivi e nuovi acquisti, da riordinare poi in nuove combinazioni.

La vicinanza spaziale e anche l'assoluta contiguità formale dei mobili-contenitori di oggetti artistici o scientifici all'interno della sequenza delle stanze nella casa sul Frauenplan favoriva poi un discorso sistemico fra i vari insiemi, e ai già citati rapporti di lettura e ricezione orizzontali e verticali si sommavano quelli di interrelazione che potremmo dire concentrica. Ed è evidente che questi rapporti relazionali fra i vari sistemi erano un unico appannaggio dell'archivista-Deus ex machina, ordinatore e supervisore di questa realtà, che, in absentia, guidava i collaboratori e i famigliari nel suo archivio spaziale e quindi mentale. Una lettera inviata da Jena nel 1820 al figlio August dimostra palesemente questo universo di relazioni invisibili, che si animava solo per il suo creatore:

Nachstehende Papiere wünschte baldmöglichst wohlgepackt auf der fahrenden Post hierüber zu erhalten.

1. Sämtliche Bündel Acten, Faszikel und Papiere, die Farbenlehre betreffen. Sie finden sich in dem Schreibtisch am der Eingangsthüre links in der oberen Schublade.
2. Sämtliche auf comparirte Anatomie sich beziehende Papiere und Bündel, sie liegen in demselben Schreibtisch in der untersten Schublade rechts [...]
3. In dem Schreibtisch, der sonst in blauen Zimmer stand, [...] liegen in einer der kleinen Schubladen zwei schwarze Tobackpfeifenköpfe mit meinem Bildniß [...] sende mir solche wohlgepackte herüber.
4. In den Mineralienschränken meines Vorzimmers, in der Schublade Kobald, liegen die Sächsische Schmalteproben in einem Bündel zusammengebunden, senden eine solche, auch wird sich:
5. von dem blauen Tapetenpapier etwas finden, davon sende mir so viel oder wenig als es gehen will. [...].¹⁴

L'archivio reale e l'archivio virtuale della finzione letteraria

Fra i vari archivi nella casa-archivio quello cartaceo assume un valore particolare poiché racchiude e conserva in maniera più evidente le tracce del pensiero goethiano, sedimentate nelle bozze e nelle correzioni delle opere, negli scritti poi confluiti in pubblicazioni o in quelli rimasti allo stato di abbozzo, nella rete di corrispondenze (anche le missive che Goethe inviò negli anni sono conservate nelle loro minute), nei suoi diari, spesso annotati su calendari stampati, a sugello di una biografia avvertita ormai, oltre la mera parabola umana, a rappresentanza di un'epoca storica.

«Die Zeit ist selbst ein Element» si legge nelle sue *Maximen und Reflexionen* (uscite postume nel 1833) e di questa tensione temporale anche l'archivio e l'opera dovevano essere testimoni. Le riflessioni goethiane

¹⁴ Citato da CHRISTIANE HOLM, *Raumordnung des Nachlasses. Das «literarische Archiv» in Goethes Wohnhaus*, in *Nachlassbewusstsein. Archiv, Literatur, Philologie 1750-2000*, a cura di Kai Sina e Carlos Spoerhase, Göttingen, Marbacher Schriften, 2016, pp. 132-154: 135.

sull'archivio si intensificarono e presero sempre più concretezza (si noti bene a vari livelli tra loro collegati: pratico, saggistico, letterario) alla fine del secondo decennio del XIX secolo. Chiusa l'epoca delle imprese napoleoniche nel 1815, e terminato lo sforzo di realizzare un nuovo legame intellettuale e poetico con il mondo orientale tramite il *West-östlicher Divan* (la cui redazione comincia nel 1815 appunto), Goethe iniziò nel 1817 la pubblicazione dei suoi studi di morfologia¹⁵ e intensificò l'attenzione sull'archivio cartaceo in vista di una nuova fase produttiva, che si profilava, non tanto come una fase autoriale, quanto editoriale (ma esiste in questo una differenza?): si trattava dell'edizione completa delle sue opere, da lui riviste e riprogrammate in una sequenza biografica ed epocale, la *Vollständige Ausgabe letzter Hand*, che uscì in 40 volumi fra il 1827 e il 1830, per poi proseguire postuma dopo il 1832.

In questa fase l'archivio spaziale della casa sul Frauenplan venne completamente ripensato: venuta a mancare la moglie nel 1816 e trasferitosi il figlio con la famiglia nella mansarda nel 1817, varie stanze cambiarono funzione e divennero per Goethe dei «Zauberapparat», ovvero dei meccanismi magici, attraverso i quali far riemergere degli oggetti, da innestare su un discorso presente; parallelamente veniva riorganizzato l'archivio cartaceo della sua opera e della sua vita, che si materializzava nel 1822, grazie al solerte segretario Kräuter, nel *Repertorium über die Goethesche Repositur*, un particolare scaffale non dissimile da quelli già utilizzati per l'ordinamento delle sue collezioni, che presentava materiale vario, in parte già rielaborato dalla scrittura letteraria, pronto ad essere reinterpretato in nuove forme e strutture. L'attenzione di Goethe era palesemente incentrata sul momento compositivo, cioè morfologico dei testi, e la struttura del mobile (ricostruibile virtualmente a partire dal *Repertorium*) mostra l'intreccio indissolubile fra le sue riflessioni sulle scienze naturali e i suoi testi letterari, fra i testi letterari e non.¹⁶ Goethe non fece mistero di questa operazione e anzi la tematizzò in un saggio dal titolo *Archiv des Dichters und Schriftstellers*, uscito sulla rivista da lui diretta, *Kunst und Alterthum*, nel 1823;¹⁷ qui egli teorizzò un archivio ideale in cui conservare «Gedrucktes und Ungedrucktes, Gesammeltes und Zerstreutes vollkommen beisammen» così come «Tagebücher, eingegangene und abgesendete Briefe». Il *Repertorium*, realizzato da Kräuter sotto continua supervisione di Goethe, era un sistema di strutturazione e navigazione nell'universo delle sue carte, ed è ancora oggi considerato il primo inventario del suo

¹⁵ Nel 1817 Goethe lavorò inoltre a un incompiuto progetto museale: la raccolta e l'esposizione a scopi didattici in un'unica istituzione jenense delle varie collezioni di scienze naturali dell'Università.

¹⁶ EVA BECK, *Das erste Findbuch des Archivs. Kräuters Repertorium über die Goethesche Repositur*, «Manuskripte», V, 2012, pp. 47-62.

¹⁷ La rivista è stata ripubblicata nella cosiddetta Weimarer Ausgabe delle opere goethiane (WA), I, 42, 2, il saggio si trova a pp. 25-28.

archivio.¹⁸ Le varie correzioni che su questo documento si sedimentarono, così come il posizionamento di fascicoli cartacei in altri luoghi della casa rispetto a quelli previsti in questo primo schema, testimoniano però che anche il tempo è un elemento, e che Goethe si muoveva in un sistema di navigazione non imbrigliabile: pienamente coscienti di questo, i suoi collaboratori decisero, dopo la sua morte, di redigere gli *Acta den pp. von Goethe'schen Nachlaß betr.*, ovvero una registrazione topografica del materiale sparso nelle varie stanze.¹⁹

Goethe archiviò dunque la sua opera, e quindi anche se stesso e la sua esperienza di vita, creò così un archivio morfologicamente organico, in cui egli era, al tempo stesso, soggetto e oggetto della storia, e di questo suo progetto fece saggiatura e letteratura, e insieme qualcosa di nuovo, a metà fra questi due generi: nacque così, fra il 1817 e il 1825, i *Tag- und Jahres-Hefte*, un testo in cui Goethe ripercorse la sua vita fino al 1822, e che apparve nei volumi 31 e 32 dell'edizione completa delle opere (1830). Non si tratta di una classica autobiografia ma piuttosto di un aggregato (in senso chimico) o un conglomerato (in senso mineralogico) di testi di varia natura (anche non suoi) per cui l'autore diventava tutt'uno con l'editore e l'archivista.²⁰ E in questa originale struttura compositiva si riflettevano i pensieri che Goethe andava parallelamente stendendo nei suoi studi di morfologia:

Jedes Lebendige ist kein Einzelnes, sondern eine Mehrheit; selbst insofern es uns als Individuum erscheint, bleibt es doch eine Versammlung von lebendigen selbstständigen Wesen.²¹

¹⁸ Le riflessioni sulla materialità dell'archivio di Goethe e sul suo significato all'interno della sua poetica si sono intensificate in questi ultimi anni: oltre al succitato saggio di C. HOLM, *Raumordnung des Nachlasses*, cit., si veda *Das Archiv der Goethezeit. Ordnung-Macht-Matrix*, a cura di Gert Theile, München, Fink, 2001; CAROLINE GILLE, *Ein Unendliches in Bewegung. Goethes Nachlass als musée imaginaire*, in *Die Endlichkeit der Literatur*, a cura di Eckert Goebel, Berlin, Akad.-Verl., 2002, pp. 100-110; GERHARD SCHMID, *Goethes persönliches Archiv*, in *Archive und Gedächtnis. Festschrift für Botho Brachmann*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 2005, pp. 677-688; STEFAN BLECHSCHMIDT, *Goethes lebendiges Archiv. Mensch-Morphologie-Geschichte*, Heidelberg, Winter, 2009; DIRK WERLE, *Nachlass, Nachwelt und Nachruhm um 1800. Am Beispiel Johann Wolfgang Goethes*, in *Nachlassbewusstsein*, cit., pp. 115-131.

¹⁹ Anche questo documento si trova oggi presso il Goethe- und Schiller-Archiv (38/N 1).

²⁰ Sulla struttura da ultimo: ARIANE LUDWIG, «bald Chroniken bald Annalen, Memoiren, Confessionen und wer weiß wie sonst noch» - zu Goethes *Tag- und Jahres-Heften*, in *Dichtung und Wahrheit. Goethes (Auto-)biographica*, a cura di Bernhard Fischer, Berlin (in corso di stampa). Anche l'edizione della sua corrispondenza con l'amico Friedrich Schiller (1759-1805) preparata con cura e terminata nel 1828-29 è il sugello di un discorso privato, adesso consegnato alla storia (e all'archivio), per essere in futuro metabolizzato e riattivato dal pubblico dei lettori.

²¹ Citato da JUTTA ECKLE, *Vielfalt in der Einheit. Zur Entstehung, Überlieferung und Edition von Goethes Werk zur Naturwissenschaft*, in *Abenteuer der Vernunft*, cit., pp. 30-39: 37. Si veda anche l'affermazione tratta dal testo *Versuch zur Methode der Botanik*: «Wir können eine

I *Tag- und Jahres-Hefte*, che dall'archivio scaturirono quale produzione letteraria, sono loro stessi archivio della memoria, in quanto segnalano al lettore anche ciò che è andato perduto negli anni, distrutto dal tempo o dalla volontà, mostrano le linee non seguite, le direzioni possibili e non prese, fanno riemergere sequenze di opere ideate ma non terminate, materiali grezzi o utilizzati altrimenti (brani di lettere inviate e ricevute, i diari) e riattivano il tutto in una nuova costellazione. È evidente che Goethe pensò qui ai suoi lettori, ma anche ai suoi futuri interpreti ed esegeti, che da più di un secolo si curvano su queste carte, oggi sparse nel Goethe- und Schiller-Archiv, per far rivivere il suo pensiero in inedite letture.

Parallelamente alla preparazione degli *Hefte* per la loro pubblicazione alla fine del secondo decennio, Goethe approntò la seconda versione del romanzo *Wilhelm Meister Wanderjahre* (1829). Il sistema dell'agglomerato e del conglomerato è qui una trama palese e l'intima struttura poetica del testo.²² Anche il ciclo del Wilhelm Meister è il ciclo di una vita, fatto di interruzioni, pause, ritorni, movimenti spiraliformi, materiali grezzi o cristallizzati in nuove forme. Un primo manoscritto rimase tale fino alla sua scoperta nel 1910 (*Wilhelm Meister Theatralische Sendung*), un primo romanzo, che inglobava parte del primo manoscritto, vide la luce nel 1796 e ottenne un grande successo (*Wilhelm Meister Lehrjahre*), il succitato secondo romanzo (pubblicato in due versioni differenti nel 1821 e nel 1829) fu avvertito invece come testo un frammentario e discontinuo, e lasciò i critici e i lettori di allora interdetti di fronte al caleidoscopico moltiplicarsi delle prospettive.

La vertigine dell'archivio raggiunse il suo apice in questo ciclo e in particolare nell'ultimo romanzo, che è un archivio di generi letterari: il notissimo personaggio di Mignon è in fondo un archivio di *tableaux vivants*, e cioè dei sentimenti fissati nella teoria degli affetti, dell'effimero raggelato nella norma, il protagonista Wilhem Meister è soggetto e oggetto del racconto, in quanto ritrova la sua vita in forma di rotolo archiviato nel grande archivio della Società della Torre, e nell'archivio della cosmica figura di Makarie tutto viene registrato, anche le conversazioni e i discorsi occasionali.²³ Nel continuo gioco degli specchi fra realtà e arte non è difficile scorgere in Makarie, che governa e ordina la conoscenza del mondo non

organische Natur nicht lange als Einheit betrachten, wir können uns selbst nicht lange als Einheit denken», S. BLECHSCHMIDT, *Goethes lebendiges Archiv*, cit., p. 54.

²² Blechschmidt insiste giustamente sulla contemporaneità degli studi goethiani sulla morfologia del naturale: nel 1830-32 escono i *Principes de la philosophie zoologique*, nel 1831 *Über die Spiraltendenzen der Pflanzen*.

²³ Makarie che articola il suo pensiero in aforismi dai tratti a volte sibillini, dà voce a parte di quelle *Maximen und Reflexionen* goethiane che saranno pubblicate postume, cfr. WILHELM FILTNER, *Aus Makariens Archiv: ein Beispiel Goethescher Spruchkomposition* in ID., *Goethe-Studien*, Paderborn, Schöningh, 2002, pp. 184-215. Goethe era a conoscenza che le sue conversazioni con amici e collaboratori venivano trascritte per una postuma pubblicazione.

lasciando mai la propria dimora, una proiezione dell'ultimo Goethe. Fragile e immobile, saggia e ricca d'esperienza, è lei a conoscere i nessi che legano gli elementi della natura, a riordinare l'informe, a dare senso al disparato; il suo archivio è un'accumulazione del tutto, la riserva stabile del pensiero, anche di quello più sfuggevole e occasionale: tutto, in fondo, è già stato scritto e deve essere solo ripensato in una nuova costellazione.²⁴

Alla fine della sua vita Goethe sentì di aver incarnato le epoche del suo tempo, di averle raccolte e interpretate, o almeno di aver tentato di farlo; la sua vicenda biografica, il suo percorso personale nella Storia, la sua riflessione sulla realtà che prese forma nell'arte, le sue collezioni, tutto era, ed è, un archivio dinamico, un infinito in movimento. È dell'autorialità di un autore collettivo e dell'assunzione di questo continuo palinsesto editoriale che il lettore doveva, attraverso questo suo ultimo romanzo, prendere coscienza ed essere pienamente consapevole.²⁵ A quest'opera di riordino e di ristrutturazione di un archivio del passato, proiettato nel futuro, che è poi una straordinaria assunzione di responsabilità, Goethe chiamò a raccolta i suoi contemporanei e i suoi posteri ancora pochi giorni prima della morte:

Qu'ai-je fait? J'ai recueilli, utilisé tout ce que j'ai entendu, observé. Mes oeuvres sont nourries par des milliers d'individus divers, [...] j'ai recueilli souvent la moisson que d'autres avaient semé. Mon oeuvre est celle d'un être collectif et elle porte le nom de Goethe

confidò il 17 febbraio 1832 a colui che fu il suo ultimo assistente, Frédéric Soret.²⁶



²⁴ Su questi aspetti: VOLKER NEUHAUSES, *Die Archivfiktion in Wilhelm Meisters Wanderjahren*, «Euphorion», LXII, 1965, pp. 13-27; MICHAEL WETZEL, *In Mignons Musoleum. Der Bildersaal als Archivoschrift*, in *Das Archiv der Goethezeit*, cit., pp. 63-81; STEFAN WILLER, *Archivfiktion und Archivtechniken in und am Goethes Wanderjahre*, in *Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*, a cura di Daniela Gretz e Nicolas Pethes, Freiburg, Rombach Verl., 2016, pp. 109-128.

²⁵ Goethe stesso teorizzò la figura del lettore come fruitore e creatore, in infinite variazioni, del suo ultimo romanzo: «Eine Arbeit wie diese, die sich selbst als collectiv ankündigt, indem sie gewissermaßen nur zum Verband der disparatesten Einzelheiten unternommen zu sein scheint [...] fördert [...] daß jeder sich zueigne was ihm gemäß ist, was in seiner Lage zu Beherrschung aufrief, und sich harmonisch, wohlthätig erweisen mochte», *Goethes Briefwechsel mit Friedrich Rochlitz*, a cura di Woldemar von Biedermann, Leipzig, Biedermann, 1887, p. 318 (lettera del 28 luglio 1829).

²⁶ Citato da: *Goethes Gespräche*, cit., III, p. 839. Si veda sulla poetica dell'archivio nell'opera tarda anche STEFFEN SCHNEIDER, *Archivpoetik. Die Funktion des Wissens in Goethes Faust II*, Tübingen, Niemeyer, 2005.

MARIA LUIGIA PAGLIANI*

*Pietro Giordani, la «Viola» e gli affreschi di Innocenzo da Imola.
Notizie dagli archivi (1811-1812)*

ABSTRACT

In the «Viola» building, frescoes by Innocenzo Francucci from Imola were discovered in 1797. The discovery arouses the interest of Pietro Giordani who will dedicate three important speeches to Innocenzo. The text is accompanied by some documents on the advisability of preserving the frescoes and on the academic meeting of 1812.

KEYWORDS: Innocenzo Francucci from Imola; Pietro Giordani; Frescoes; History of Bologna; Napoleonic period.

Nella palazzina della «Viola» sono scoperti nel 1797 degli affreschi di Innocenzo Francucci da Imola. Il rinvenimento suscita l'interesse di Pietro Giordani che dedicherà al pittore imolese tre importanti discorsi. Corredano il testo alcuni documenti sull'opportunità della conservazione degli affreschi e sull' adunanza accademica del 1812.

PAROLE CHIAVE: Innocenzo Francucci da Imola; Pietro Giordani; Affreschi; Storia di Bologna; Periodo napoleonico.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11690>

Tre dipinti del nostro Innocenzo da Imola in due logge superiori sono miracolosamente campati; de' quali, sino al 1797 ascosi da inchiodate tappezzerie era morta la memoria. La rinvivò scoprendoli il nostro collega Giambatista Martinetti; e agli artisti bolognesi quasi tesoro insuperato mostrolli.¹

Con queste parole Pietro Giordani, prosegretario dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, ricorda nel *Discorso primo* su Innocenzo la sensazionale scoperta degli affreschi a soggetto mitologico, dipinti dal pittore imolese dopo il 1541, anno in cui la palazzina della «Viola» (originariamente villa di delizie costruita nel 1487 da Giovanni Bentivoglio) era stata acquistata dal Cardinale Legato Bonifacio Ferrero.² Protagonista

* Istituto Nazionale di Studi Verdiani; mlpagliani@hotmail.it
Abbreviazioni: ASBo: Archivio di Stato, Bologna.

¹ PIETRO GIORDANI, *Sulle pitture di Innocenzo Francucci da Imola. Discorsi tre all'Accademia di Belle Arti in Bologna nell'estate del 1812*, in ID., *Scritti editi e postumi pubblicati da Antonio Gussalli*, II, Milano, Borroni e Scotti; Sanvito, 1856-1858, pp. 170-261: 179.

² La «Viola» conservava oltre alle opere di Innocenzo Francucci anche affreschi di Prospero Fontana (1512-1597) e di Amico Aspertini (1474/75-1552). Gli affreschi di Innocenzo raffigurano scene dei miti di Diana e Atteone, Diana ed Endimione, Apollo e Marsia. Oggi la «Viola», ancora in uso, è di proprietà dell'Università di Bologna. Per una sintesi della storia del luogo: MARIA LUISA BORIANI, LUCA BARONI, *L'Orto agrario di Bologna*, «Rivista di

del rinvenimento è l'ingegnere Giovan Battista Martinetti, docente all'Accademia di Belle Arti, prezioso collaboratore della nuova amministrazione francese e marito della famosa Cornelia, sacerdotessa delle *Grazie* foscoliane.³

La Palazzina, immersa nel verde e confinante con l'orto del convento di S. Ignazio, dopo la cacciata dei Bentivoglio da Bologna era stata adibita ad usi diversi fino a quando il Cardinale Ferrero la elesse a sede delle lezioni del Collegio degli Studenti Piemontesi, che continuò a utilizzarla fino al 1797. Alla fine del Settecento, la Palazzina e il relativo giardino occupano ancora circa cinque ettari.

L'arrivo dei Francesi e la conseguente soppressione del convento di S. Ignazio, limitrofo - come già accennato - all'antico possedimento dei Bentivoglio, comporta per la «Viola» e il terreno circostante un vasto programma di riassetto che si completa entro il 1803. Il piano comprende lo spostamento dell'Università dall'Archiginnasio a Palazzo Poggi e il trasferimento dell'Accademia di Belle Arti (già Clementina) da Palazzo Poggi al convento di S. Ignazio.

L'area della «Viola» è destinata ad ospitare l'Orto botanico, fino ad allora ubicato a porta S. Stefano, e un moderno Orto agrario. Quest'ultimo era ritenuto dall'agronomo Filippo Re, giunto all'Università di Bologna proprio nel 1803, uno strumento indispensabile per una didattica aggiornata ai più moderni metodi di coltivazione.⁴ L'antica palazzina appare del tutto inadeguata ad ospitare aule funzionali ai nuovi obiettivi formativi; fin dal suo arrivo, Filippo Re insiste per realizzare un nuovo edificio più adatto alle

storia dell'agricoltura», XXXVI, giugno 1996, 1, pp. 123-182, part. pp. 123-129; per gli aspetti artistici: ANDREA EMILIANI, *Pietro Giordani e le origini dell'Accademia di Belle Arti di Bologna*, Bologna, Bononia University Press, 2015, p. 360; per la biografia e la produzione di Innocenzo da Imola: DANIELA FERRIANI, *Innocenzo Francucci detto da Imola*, in *Pittura bolognese del '500*, a cura di Vera Fortunati Pietrantonio, I, Bologna, Cassa di Risparmio, 1986, pp. 59-69 e bibliografia ivi citata.

³ Giovan Battista Martinetti (1764-1830), nel 1811 è ingegnere in capo per le opere straordinarie e dal 1816 ingegnere architetto del Comune di Bologna: MARIA TERESA CHERICI STAGNI, *Giovanni Battista Martinetti ingegnere e architetto*, Bologna, Ponte nuovo, 1994, pp. 87-109; ANNA CHIARA FONTANA, Martinetti, Giovanni Battista, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2008, pp. 174-176.

⁴ Filippo Re (1763-1817), agronomo e Rettore dell'Università di Bologna dal 1805 al 1806, docente di agraria e direttore dell'Orto agrario dal 1805 al 1812: *Narrazioni intorno a Filippo Re. Il ritratto poliedrico di uno scrittore scienziato*, a cura di Gabriella Bonini e Antonio Canovi, Reggio Emilia, Diabasis, 2006; GABRIELLA BONINI, ROSSANO PAZZAGLI, Re, Filippo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 2016, pp. 652-655; M. L. BORIANI, L. BARONI, *L'Orto agrario di Bologna*, cit.; recentemente sull'attualità didattica del progetto dell'Orto agrario: LORETTA TRIBERTI, GUIDO BALDONI, *L'Orto Agrario Filippo Re; è tuttora utile?*, «Museologia scientifica», VI, 2012, pp. 41-45.

nuove esigenze della didattica agraria e arricchito anche da terreni per le coltivazioni e serre.⁵

Nonostante i ripetuti solleciti, le richieste dell'agronomo reggiano rimangono inascoltate e solo nei primi mesi del 1811 il tema sembra tornare di attualità. Motore della vicenda è l'ennesima relazione inviata da Filippo Re ad Angelo Ridolfi rettore reggente dal 1810 al 1811.⁶ Informato il Prefetto Alvisse Querini,⁷ si nomina una apposita commissione che si riunisce il 24 gennaio. La questione torna nelle mani dell'ingegnere capo Martinetti,⁸ ma non va però nella direzione gradita all'illustre e potente agronomo. La commissione non sembra propensa ad approvare la proposta di Filippo Re. Nel frattempo viene anche informata l'Accademia di Belle Arti, competente per la tutela e la conservazione delle opere d'arte e dei monumenti bolognesi.

Il 16 giugno 1811 il tema scottante del destino della «Viola» è portato dall'incisore Francesco Rosaspina,⁹ docente dell'Accademia, all'attenzione dei colleghi e del prosegretario Pietro Giordani, letterato e scrittore. Questi, dopo un brillante avvio di carriera come segretario di prefettura e alterne vicende, è approdato, nel 1808, all'Accademia dove rimarrà fino alla caduta di Napoleone.¹⁰ Tocca dunque a Pietro Giordani verbalizzare la notizia in poche, ma non per questo meno allarmanti, parole:

Rosaspina avverte che sta per essere atterrato il Casino dell'orto agrario; onde periranno alcune pitture di Prospero Fontana, che non è un gran male; ma

⁵ Sull'impegno di Filippo Re, il progetto dell'orto agrario e le condizioni della Palazzina della Viola si veda: ASBo, *Università di Bologna*, Titolo II, Busta 462, Rub. 1, Musei e stabilimenti scientifici-Agraria. Anatomia umana e comparata (1823-1824), fasc. Agrario Orto, lettera di Filippo Re al Rettore dell'Università nazionale di Bologna, Bologna 13 marzo 1804.

⁶ Si veda documento I in appendice al testo.

⁷ Alvisse Querini ricopre la carica di prefetto dal 1809 all'ottobre 1813: EMANUELE PAGANO, *Uffici e personale amministrativo del dipartimento del Reno (1802-1814). Amministrazione dipartimentale, Prefettura e Viceprefetture, II: I "Giacobini" nelle Legazioni. Gli anni napoleonici a Bologna e Ravenna, Atti dei convegni di studi: Bologna, 13-15 novembre 1966 e Ravenna, 21-22 novembre 1996*, a cura di Angelo Varni, Bologna, Costa editore, 1996-1999, pp. 105-165: 116.

⁸ ASBo, *Prefettura del Dipartimento del Reno*, Istruzione, Tit. XIII, 1811, Rub. 4, fasc. Palazzino dell'Orto Agrario: Riattamenti, Lettera del Rettore Reggente Ridolfi al Consigliere di Stato Prefetto del Dipartimento del Reno, 21 gennaio 1811.

⁹ Francesco Rosaspina (1762-1841): ROSALBA DINOIA, Rosaspina, Francesco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2017, pp. 447-451.

¹⁰ ANTONIO GUSSALLI, *Memorie intorno alla vita ed a scritti inediti di Pietro Giordani*, I: *Epistolario di Pietro Giordani edito per Antonio Gussalli compilatore della vita che lo precede*, Milano, Borroni e Scotti, 1854-1855, pp. 5- 213; GIOVANNI FERRETTI, *Pietro Giordani sino ai quaranta anni*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1952; GIUSEPPE MONSAGRATI, *Giordani, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2000, pp. 219-226; MARIA LUIGIA PAGLIANI, *Politici e burocrati. Il caso di Pietro Giordani (1803-1805)*, «Bollettino storico piacentino», CXI, 2016, pp. 317-328. Sul ruolo di Pietro Giordani all'Accademia: A. EMILIANI, *Pietro Giordani*, cit., e bibliografia ivi citata.

danno sarebbe di tre dipinti d'Innocenzo da Imola, benché patiti, assai pregevoli.¹¹

Pochi mesi più tardi il Prefetto (già in possesso di una memoria, forse ricevuta dalla Commissione per le opere dell'Università, che valuta non conveniente la demolizione dell'antico edificio¹²) chiede un pronunciamento formale all'Accademia. Quest'ultima, nella seduta dell'11 settembre 1811, prende una posizione netta e ben argomentata. L'indicazione è di natura conservativa: preservare la «Viola» e garantire in loco la conservazione delle pitture.¹³

Per la Palazzina della Viola il pericolo è scampato. Trionfa il progetto di Martinetti, che prevede la conservazione della palazzina al centro di un'ampia area verde e perfettamente raccordata con l'edificio del convento di S. Ignazio, occupato dall'Accademia di Belle Arti.¹⁴ Nel maggio del 1812 è lo stesso Filippo Re sulle pagine degli «Annali dell'Agricoltura», a dare risalto alla nuova proposta:

L'orto alla mia direzione affidato fu da prima formato coll'orto così detto di s. Ignazio, e coll'altro chiamato della Viola, tranne una porzione levata da quest'ultimo per formarne il giardino botanico. [...] la convenienza di salvare il Casino tratta dalle pitture ivi esistenti, unico avanzo delle eseguite sopra soggetto profano da *Innocenzo da Imola*; [...], e finalmente l'essersi determinato di aprire l'ingresso principale agli orti botanico ed agrario dalla Porta dell'accademia di belle arti, condussero il sig. ingegnere in capo straordinario Giambatista *Martinetti*, nel dare la prima forma allo stabilimento, a circoscrivere due pentagoni, uno dei quali contiene l'Orto botanico.¹⁵

¹¹ LUCIANO SCARABELLI, *Di Pietro Giordani, materia inedita, lettere ed atti per l'Accademia di Belle Arti in Bologna di cui fu pro-segretario*, Bologna, Regia Tipografia, 1874, p. 62; A. EMILIANI, *Pietro Giordani*, cit., pp. 330-331.

¹² ASBo, *Prefettura del Dipartimento del Reno*, Istruzione, Tit. XIII, 1811, Rub. I, fasc. Palazzino dell'Orto Agrario, e Riattamenti, Lettera del Presidente dell'Accademia Reale di Belle Arti in Bologna Filippo Aldrovandi al Consigliere di Stato Prefetto del Dipartimento del Reno, 28 settembre 1811.

¹³ Si veda documento II in appendice al testo. Nei mesi precedenti erano state compiute verifiche per il distacco degli affreschi: L. SCARABELLI, *Di Pietro Giordani, materia inedita*, cit., pp. 62, 65-66.

¹⁴ Sul progetto urbanistico di Martinetti: FRANCESCO CECCARELLI, PIER LUIGI CERVELLATI, *Da un palazzo a una città. La vera storia della moderna Università di Bologna*, Bologna, Il Mulino 1987, pp. 74-77; PIER LUIGI CERVELLATI, CESARE MARI, *Il quartiere di San Donato dal 1796 al nostro secolo*, in *I laboratori storici e i musei dell'Università. La città del sapere*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1987, pp. 124-151; ANDREA EMILIANI, *La polis culturale bolognese*, in *I laboratori storici e i musei dell'Università di Bologna. La città del sapere*, cit., pp. 21-52; ANDREA EMILIANI, *Il Politecnico delle arti. Belle Arti/Beaux Arts, 1789-1989. Un libro bianco per la Pinacoteca nazionale e l'Accademia di belle arti di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989, pp. 35-37; A. EMILIANI, *Pietro Giordani*, cit., p. 94 n. 14.

¹⁵ FILIPPO RE, *Rapporto a S. E. il sig. Ministro dell'Interno sullo stato dell'Orto Agrario della Reale Università di Bologna*, «Annali dell'Agricoltura del regno d'Italia, compilati dal Cav. Filippo Re», XIV, aprile-maggio-giugno 1812, pp. 97-117: 99-100.

Nel 1989, nell'ambito delle celebrazioni del Bicentenario della Rivoluzione francese, Andrea Emiliani nel ripercorrere le premesse storiche ed estetiche della progettata sistemazione scrive:

accanto allo Studio prendono corpo tutte le istituzioni del sapere moderno, dalla Biblioteca Universitaria all'Accademia di Belle Arti, dalla Pinacoteca al Conservatorio di Musica. Che poi tutto si pretenda incorniciare in un sistema di verde pubblico, il Giardino della Viola, disegnato da Giovanni Battista Martinetti prima del 1805, vuol dire comporre in un perfetto recupero neoclassico (dove l'ambiente è scoperta modernissima) l'antica, solitaria sopravvivenza, la sola, dell'età bentivolesca e di un Rinascimento cancellato dalle vicende più crudeli.¹⁶

Nel clima di rinnovata attenzione per l'antico edificio e soprattutto per i preziosi affreschi, così vicini al gusto neoclassico, il prosegretario dell'Accademia Pietro Giordani annuncia che la sua relazione annuale, prevista per il 29 luglio 1812, riguarderà proprio gli affreschi nella «Viola» di Innocenzo Francucci da Imola. Il lavoro di ricerca inizia già nel marzo del 1812.¹⁷ Nello stesso mese riemergono in uno stato di grave degrado altri lacerti di affreschi dell'imolese:

Più crudelmente furono trattate le due pitture nella loggia di tramontana: delle quali abbiamo avuto miserabile indizio il giorno decimo di marzo di quest'anno; che abbattendo una parete, per adattare il luogo alle opportunità della scuola agraria, si trovò iscritto che nel 13 marzo del 1767 con muro chiusero intorno questa loggia, volendo ridurla a camera: e allora gittarono a terra i due dipinti; rimanendone solo un pezzo (*largo centimetri 96, alto due metri e 87 centimetri*) che si vede a diritta subito saliti la scala: dov'è un giovane morto, e donne e alati garzoni che piangendo curano il cadavere; e forse rappresenta il fine lacrimabile del bello Adone. Con isdegno di tanta barbarie si ordinò che il misero avanzo sia conservato.¹⁸

Il letterato piacentino sperimenta, nello studio su Innocenzo, un metodo di indagine critica sulle fonti e verifica puntualmente le notizie per ricostruire il catalogo completo e certo delle opere.¹⁹ Pietro Giordani non trascura

¹⁶ A. EMILIANI, *Il Politecnico delle arti*, cit., p. 35.

¹⁷ L'inizio della ricerca nel mese di marzo è attestato, ad esempio, dalla corrispondenza di Pietro Giordani con Leopoldo Cicognara e con Filippo Schiassi, docente di Numismatica e Antiquaria nell'Università bolognese dal 1803 e direttore del Museo di antichità in Palazzo Poggi, che è il consigliere di Pietro Giordani per le questioni legate alla mitologia antica e alla sua traduzione iconografica: PIETRO GIORDANI, *Epistolario*, cit., II, n. 201, p. 278; MARIA LUIGIA PAGLIANI, *Da Pietro Giordani all'archeologo Filippo Schiassi. Lettere inedite*, in *Antico e non antico. Scritti multidisciplinari offerti a Giuseppe Pucci*, a cura di Valentino Nizzo e Antonio Pizzo, con la collaborazione di Elena Chirico, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 449-456.

¹⁸ P. GIORDANI, *Sulle pitture di Innocenzo Francucci*, cit., p. 179.

¹⁹ Figurano tra gli amici coinvolti Leopoldo Cicognara, Antonio Canova, il ministro Filippo Marescalchi a Parigi e il pittore Giambattista Bassi a Roma: A. EMILIANI, *Pietro Giordani*, cit.,

neppure i documenti più antichi e in particolare il raro manoscritto di Sabadino degli Arienti, *Descrizione del Zardin Viola in Bologna*.²⁰ Lo stesso identico manoscritto, contraddistinto da una copertina di seta verde, di proprietà della famiglia bolognese dei Piatresi Carrati e temporaneamente passato nelle mani del botanico Luigi Rodati,²¹ curiosamente, figura anche tra le fonti di un libretto di autore anonimo che si nasconde sotto lo pseudonimo di *Ortolano della Viola*, stampato a Venezia nel marzo del 1812 dal titolo *Descrizione delle pitture del Giardino della Viola nella città di Bologna in forma di dialogo*.²²

pp. 330-367; MATTEO CEPPI, CLAUDIO GIAMBONINI, *Appunti sul carteggio Giordani-Canova*, in *Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari*, a cura di Stefania Baragetti, Rosa Necchi, Anna-Maria Salvadè, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2019, pp. 219-226: 221.

²⁰ *Descrizione del Zardin Viola in Bologna per M. Giovanni Sabadino degli Arienti*, in *Bentivolorum Magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, a cura di Bruno Basile, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 274-284, poi ripubblicato in BRUNO BASILE, *L'Elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 59-69. La prima pubblicazione del manoscritto si deve a Gaetano Giordani: *Descrizione del Giardino della Viola in Bologna per M. Giovanni Sabadino degli Arienti pubblicata nella occasione delle Nozze Hercolani-Angelelli, celebrate il giorno XX agosto 1836*, Bologna, per tipi dei Nobili, 1836, con note di Gaetano Giordani; riferimenti al manoscritto anche in: MARZIA MINUTELLI, «*La miraculosa acqua*». *Lettura delle «Porretane Novelle»*, Firenze, Olschki, 1990, p. 222.

²¹ Luigi Rodati, (1762-1832) medico e botanico: SERAFINO MAZZETTI, *Repertorio dei professori dell'Università e dell'Istituto delle Scienze di Bologna*, Bologna, Tipografia S. Tommaso D'Aquino, 1848, anast. Bologna, Forni, 1987, pp. 267-268; il manoscritto è oggi conservato nella Biblioteca comunale Passerini-Landi di Piacenza e porta, di mano di Pietro Giordani, la dicitura «Autografo del Sabadino rammentato nel primo discorso sopra Innocenzo da Imola» forse dono, secondo la scheda più antica redatta dal bibliotecario Antonio Bonora (1818-1894) e poi ripresa dal bibliotecario Emilio Nasalli Rocca (1901-1972), di Pietro Giordani stesso. Ringrazio il dott. Massimo Baucia Conservatore del Fondo antico della Biblioteca Passerini-Landi per le preziose informazioni e l'identificazione dell'autore della prima scheda di catalogo del manoscritto. In particolare sulla tradizione del testo e la descrizione del manoscritto: B. BASILE, *Giovanni Sabadino degli Arienti*, in *Bentivolorum magnificentia. Principe e cultura a Bologna nel Rinascimento*, cit., pp. 255-273: 257-264; poi ripreso in B. BASILE, *L'Elisio effimero*, cit., pp. 39-58.

²² *Descrizione delle pitture del Giardino della Viola nella città di Bologna in forma di dialogo*, Venezia, nella tipografia Pinelli, 1812, 8°. Le quattro copie fino ad ora note sono tutte conservate a Bologna: un esemplare nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio proveniente dal Fondo di Gaetano Giordani (SANDRA SACCONE, *Per un'indagine sui fondi librari della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio. Censimento delle librerie giunte per dono, lascito e deposito*, «L'Archiginnasio», LXXX, 1985, pp. 279-350); due copie sono presso la Biblioteca di San Giorgio in Poggiale, una proveniente dal Fondo Raimondo Ambrosini e l'altra dal Fondo Sassoli; una quarta è conservata presso l'Archivio di Stato di Bologna. Si ringrazia il personale delle due biblioteche per avere agevolato la ricerca. Il dialogo è dedicato a prof. Vincenzo Marchi custode del Museo di scienze naturali della Regia Università di Bologna. L'anonimo autore del libretto narra della visita, probabilmente immaginaria, avvenuta nel 1811, del viaggiatore forestiero Barone Tollemberg da Ratisbona desideroso di vedere la palazzina e i famosi affreschi di Innocenzo da Imola. L'opuscolo ampiamente favorevole ad una linea conservativa anche per rispondere alle esigenze dei viaggiatori che sempre in maggior numero «avidamente» cercano le «cose belle», contribuisce a diffondere la posizione dell'Università e dell'Accademia.

La solenne seduta accademica del 29 luglio è raccontata da due importanti testimoni oculari: Pietro Giordani stesso e il Prefetto Alvise Querini.

Pietro Giordani, in una nota inviata a Francesco Tognetti, così descrive il proprio intervento nel programma della manifestazione: «il Prosegretario diede breve cenno d'un suo lungo lavoro sopra Innocenzo da Imola celebre Pittore».²³

Il prefetto Alvise Querini, presente alla cerimonia, nella relazione ufficiale del 30 luglio 1812, sembra ridimensionare il ruolo del prosegretario:

Il Segretario dell'Accademia annunziò in seguito che egli avrebbe fatto oggetto di questo annuale suo discorso l'elogio di Innocenzo da Imola, ma per non rendere troppo lunga e tediosa la Seduta, rimise il giudizio degl'intelligenti e de' curiosi alla Stampa che ne verrà fatta, e lasciò luogo al discorso del Oratore tratto in quest'anno da seno medesimo degli Accademici.²⁴

Il lavoro su Innocenzo è ancora in corso e un'esposizione compiuta probabilmente prematura. Lo stesso 29 luglio peraltro Pietro Giordani aveva inviato un biglietto all'archeologo Filippo Schiassi per chiedergli insistentemente di esaminare uno degli affreschi, di cui non si era potuto:

intender bene il soggetto; perché Diana dall'alto mira Endimione che in mezzo a'pastori pare che tenga un grave discorso. E non sappiamo conoscere a che alluda questa invenzione. Se tu avessi pazienza di visitare un momento quella pittura e spiegarmela, mi obbligheresti di grande beneficio, perché ne ho molto bisogno.²⁵

«Intelligenti» e «curiosi» attenderanno ancora a lungo il lavoro di Giordani. Il primo discorso uscirà nel 1819 a Milano, mentre il secondo e il terzo saranno pubblicati postumi dopo la morte dell'autore avvenuta nel 1848.²⁶ Gli scritti su Innocenzo, contraddistinti dal rigore nel ricostruire il *corpus* artistico del pittore e dalla preoccupazione costante per la dimensione storica rappresentano uno dei primi esempi della moderna ricerca storico-artistica. L'attenzione alla cronologia delle opere d'arte affiora – anche se non con l'ampiezza e la sistematicità peculiari della monografia su

²³ Si veda documento III in appendice al testo.

²⁴ Si veda documento IV in appendice al testo.

²⁵ Affresco *Amori di Diana ed Endimione*: D. FERRIANI, *Innocenzo Francucci*, cit., p. 66; Lettera di Pietro Giordani a Filippo Schiassi, 29 luglio 18[12]: M.L. PAGLIANI, *Da Pietro Giordani*, cit., pp. 455-456.

²⁶ PIETRO GIORDANI, *Discorso primo sopra tre poesie dipinte a fresco nel Casino della Viola*, Milano, Giovanni Silvestri, 1819; P. GIORDANI, *Sulle pitture di Innocenzo*, cit., pp. 170-261. I tre discorsi sono stati di recente ripubblicati in PIETRO GIORDANI, *Scritti per le Arti. Antologia*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Bononia University Press, 2017, pp. 67-137.

Innocenzo – in altri studi giordaniani sull'arte antica, come, ad esempio, nelle pagine dedicate agli affreschi del Correggio.²⁷

Appendice ²⁸

I

ASBo, *Prefettura del Dipartimento del Reno 1801-1814, Istruzione, Tit.13, 1811, Rub. 4, fasc. Palazzino dell'Orto Agrario: Riattamenti, Promemoria relativa allo Stabilimento dell'Orto Agrario della Reale Università di Bologna*; copia conforme a firma non autografa di Filippo Re; destinatario non indicato; un bifoglio vergato su c. 1r-v, c. 2r sulla colonna destra, c. 2v sull'intera pagina.

Promemoria relativa allo Stabilimento dell'Orto Agrario della Reale Università di Bologna
11 Gennaio 1811

Quando fui chiamato all'onore di coprire in questa Reale Università la Cattedra di Agricoltura, corre presentemente l'anno VIII^o: mi fu pure commesso di radunare l'occorrente corredo, onde i Giovani potessero avere tutti i possibili mezzi d'Istruzione. Per collocarvelo mi fu assegnato il così detto Palazzino della Viola. V'entrai per la prima volta nell'anno 1804, e m'accorsi che anche dopo che io l'aveva visitato nel 1803 era peggiorata la sua condizione. Instai verbalmente più volte per ripari. Nel 1805 regalata dalla munificenza di sua Maestà l'Imperatore e Re gloriosamente regnante a questa Università una Tenuta fu concepito il progetto di atterrare il Palazzino, e di comprare la Casa e l'Orto costì annesso onde così preparare un decente Locale e insieme provvedere alla mia allora trovata più che giusta domanda. Un tale progetto fu sostituito all'altro fatto sino dal / mio ingresso alla Università che portava di alzare nell'Orto Agrario un Fabbricato simile esteriormente alle stufie dell'Orto Botanico da servire per gli usi economici e anche per istufe da Poponi i simili.

²⁷ PIETRO GIORDANI, *Di tutti i dipinti affresco dal Correggio in Parma. Esposizione di Paolo Toschi alla Maestà di Maria Luigia Arciduchessa d'Austria Duchessa di Parma. 1845*, in ID., *Scritti*, cit., VI, 1858, pp. 106-122; per un inquadramento della ricerca artistica (sull'arte antica e sull'arte contemporanea) nella biografia intellettuale di Giordani: MASCIA CARDELLI, *Pietro Giordani conoscitore d'arte*, Città di Castello, Gestioni Grafiche, 2007; A. EMILIANI, *Pietro Giordani*, cit., pp. 260-378; e da ultimo: *Pietro Giordani e le arti. Atti del Convegno di studi: Piacenza, Cappella Ducale di palazzo Farnese, 28-29 novembre 2014*, a cura di Vittorio Anelli, Piacenza, TIP. LE. CO., 2016.

²⁸ La trascrizione è conservativa. L'a capo con oggetto è reso con rientro; l'a filo è rispettato; sono rispettate anche la disposizione testuale e la punteggiatura; eventuali casi particolari sono segnalati in nota. A fine periodo, qualora mancanti, sono stati aggiunti i punti fermi. Le maiuscole del testo sono rispettate, l'iniziale di parola è però sempre resa maiuscola, nonostante le oscillazioni presenti nel testo, nei seguenti casi: dopo il punto fermo, a inizio di paragrafo, negli antroponimi e nei toponimi. Sono rispettate le scelte ortografiche in particolare per quanto riguarda le geminate. I cambi di pagina sono segnalati nel testo con una barra obliqua. Le sottolineature sono state conservate. L'accentazione è normalizzata secondo l'uso contemporaneo per facilitare la lettura. Eventuali aggiunte interlineari sono state inserite nel testo. Sono state sciolte le sigle relative a istituzioni e cariche e le abbreviazioni più comuni come ad esempio «q:ta» = «questa». Si ringrazia la cara amica prof.ssa Rossana Zoni per la prima trascrizione dei documenti pubblicati.

Con queste lusinghe ho provato il dispiacere di vedere protratta l'esecuzione dei progetti col pretesto della prossima vendita della tenuta. Ora però che venga assicurato che la medesima verosimilmente o non seguirà più, o almeno se non se dopo un lungo corso d'anni ò creduto mio dovere d'invitare il Signor Reggente d'esaminare lo stato delle cose. Egli mi commette di riferire quanto osservò in Persona.

Il piano terreno della Palazzina per l'umidità immensa che vi regna per essere situata la medesima nella parte più bassa dell'Orto e inservibile fuorché all' uso di Magazzino straccj, o di Utensili. Nel Piano Superiore la Sala è per un quarto semicadente ed è bisognato puntellare un trave. Altro parimente minaccia pure. Di una sola Stanza un po' pulita con tre sufficienti finestre posso servirmi: Ma il pavimento di legno sdruscito la rende inabitabile / d'inverno, tuttoché siavi il Camino, pel freddo, e pericoloso l'estate perché alzandosi il legno, e crepando oppone intoppo al libero passeggiare. Di sei grandi finestri esterni nessuno ripara. Di sei interni della Sala tale è la costruzione che il vento anche quando sono chiusi ne fa scempio. Manchano la porta fuori d'una, mentre le altre non sono buone che pel fuoco.

Tutto è in disordine e porta il contrassegno del saccheggio che ha dovuto soffrire in più volte. Una stanza che aver dovrebbe due finestre manca d'una. A dir breve questo luogo sembra piuttosto una fabbrica abbandonata che un luogo destinato all'istruzione. Intanto ho il rammarico di vedere inutili le cure che mi sono date per rendere il mio stabilimento non indegno dell'ateneo cui appartiene. Io non dirò che la tempesta e il freddo possono rovinare la prima.

La raccolta de' modelli perché non si possono riparare le finestre il secondo gli agrumi perché non può adattarsi riparo bastante. Dirò solo che per la mala custodia dall' essere uscì e finestre in pessimo stato mi è perita la serie d'insetti che per servizio della scuola aveva riparato.

Le semenze non si possono custodire giacché / quel luogo per la sua vetustà e cattivo stato è divenuto la Reggia dei Topi e delle Formiche.

Affinché non si creda che la presente relazione sia esagerata, basterebbe il citare la testimonianza del Signor Reggente. Ma siccome so che è purtroppo comune l'opinione che i Professori che hanno qualche stabilimento sono queruli, ed eloquentissimi amplificatori de loro piccoli bisogni che fanno diventare grandi; così sarò sommamente tenuto alla Commissione sopra i lavori da farsi ai Locali dell'Università se vorrà alcun di loro assicurarsi di quanto ho detto, anzi oserei chiedere per grazia una tal visita. Se essa avrà luogo la presenza degl'Illustri soggetti che la faranno mi compenserà del vivo dispiacere che ho provato al vedere i forestieri allontanarsi dal luogo tanto esteriormente ancora presenta l'idea della meschinità e del sudiciume. Eglino poi vedranno mi lusingherò forse maggiore il male di quello io abbia saputo esporre e piglieranno quelle misure che crederanno più convenienti. Ad esse interamente e con soddisfazione mi sottometterò qualunque sia per essere la loro qualità. O' creduto mio dovere dopo un silenzio di presso ad otto anni il parlare. Mi sarei stimato colpevole se avessi più a lungo taciuto.

Firmato: Filippo Re

Per copia conforme: Monti

II

ASBo, *Prefettura del Dipartimento del Reno, Istruzione, Tit. XIII, 1811, Rub. 4, fasc. Palazzino dell'Orto Agrario e Riattamenti; Parere della Reale Accademia di Belle Arti relativa ad un promemoria inoltratoli da questo Signor Consigliere Prefetto; Bologna 26 settembre 1811, un bifoglio vergato su c.1r, c.1v. La relazione è allegata alla lettera di accompagnamento datata 28 settembre 1811, firmata da Carlo Filippo Aldrovandi Presidente dell'Accademia di Belle arti e indirizzata al Prefetto del Dipartimento del Reno.*

Regno Italiano
Dipartimento del Reno
Bologna 26 settembre 1811

Parere della Reale Accademia di Belle Arti relativa ad un promemoria inoltrato da questo Signor Consigliere Prefetto

Il Palazzino in questione esistente nell'Orto Agrario quantunque edificato alla fine del Secolo XV, vale a dire in quel Epoca fortunata per le Belle-Arti, in cui fioriva Bramante d'Urbino, Sangallo fiorentino e Leonardo da Vinci, non era per anche giunto in queste Contrade il risorto buon gusto ed il sano intendimento, in particolare sull'Architettura, come lo mostrano lo stesso Palazzino e tanti altri Edificj di quel tempo; per cui, e per altre ragioni, non può dirsi in senso alcuno, che Esso Palazzino sia di Lodevole Architettura. Egli è però di buona e solida struttura, ed in istato manutenibile, malgrado la di Lui Età di tre abbondanti Secoli. Abbisogna solo di quei ristauri comuni a tutte le Fabbriche anche di minore età, massime se le viene trascurata l'ordinaria manutenzione all'effetto di non conservarle.

Sarebbe ben desiderabile che la sua struttura fosse stata riconosciuta addattata, e combinabile allo Stabilimento Agrario, onde fossero conservati li suoi robusti Muri, in particolare quelli della Sala dipinta a fresco, nell'interno, da Prospero Fontana, e nell'esterno in tre gran quadri da Innocenzo da Imola; atteso che questi ultimi dipinti meglio sarebbero ivi conservati, che altrove traslocati o unitamente ai Muri, o protratti su le tele (come è progettato) innoltre al rischio che correrebbero per detto traslocamento si per la loro grandezza e la grossezza de' muri pel primo modo, che per la sottigliezza del colore di molto mancante e deperito pel secondo.

Dal suesposto la Reale Accademia guidata dai principj di buon intendimento / sarebbe di parere fosse il prefatto Palazzino preservato, quante volte non le venghi sostituita altra Fabbrica, che preservasse almeno i predetti Muri, la quale potrebbe essere quella nuova Fabbrica, che si dice doversi costruire ad uso della Scuola pratica d'Agraria unitamente alla rispettiva nuova Stufa. E di vero sembra all'Accademia Reale che della sala dipinta dal Fontana²⁹ si possa fare una nobilissima Scuola, a cui volendo si può far entrare nuovo lume superiore; restringendo il Vestibolo di circa tre piedi, un metro e mezzo, si otterrebbe una bella Scala; e degli restanti ambienti si potrebbero formare Magazzeni oltre Abitazioni per Custodi. Essa eretta separatamente dalle medesime, e piramidale in mezzo alle due Stufe laterali, che le farebbero Ale, cioè la Botanica a destra, e l'Agraria a sinistra, presenterebbe un tutto elegante simetrico, ed euritmico composto di tre separati Edificj, di nobile prospetto al Loggiato della Reale Accademia, non che di lodevole decoro al Luogo stesso di sua ubicazione.

Ciò è quanto la ridetta Reale Accademia di Belle-Arti ad evasione dell'inchiestoli da questo Signor Consigliere Prefetto ha l'onore d'esporgli in proposito, contestandogli i sensi della più distinta stima

C: F: Aldrovandi Presidente
Per il Segretario assente³⁰
F. Albèri

²⁹ Il riferimento è agli affreschi di Prospero Fontana (1512-1597) nella grande sala al primo piano della «Viola», tuttora conservati, raffiguranti *Storie di Costantino e papa Silvestro* e ascrivibili alla fine del quinto decennio del XVI secolo: VERA FORTUNATI PIETRANTONIO, *Fontana, Prospero*, in *Pittura bolognese del Cinquecento*, cit., I, pp. 339-414.

³⁰ Pietro Giordani in quei giorni è in viaggio verso Firenze e Roma: G. FERRETTI, *Pietro Giordani*, cit., p. 134.

III

Biblioteca Estense Universitaria di Modena, *Autografoteca Campori*, fasc. Pietro Giordani, nota autografa non firmata, non datata; un bifoglio vergato sulla colonna destra del foglio su c.1r; indirizzo su c. 2v; su c. 1r e c. 2v: timbro rotondo con all'interno lo stemma del Comune di Modena e nella fascia esterna la dicitura: «CODICI E MSS. CAMPORI».

All'ornatissimo Signor Segretario Tognetti³¹
[Bologna, 29 o 30 luglio 1812]

Mercordì 29. luglio a mezzogiorno nell'Aula della Reale Accademia fu fatta la solenne distribuzione de' premi Curlandesi³² e delle Scuole coll'Intervento del Signor Consigliere Prefetto col Signor Segretario Generale e Consiglio di Prefettura, e del Signor Conte Podestà col Signor Segretario e Savi Municipali. I membri residenti del Reale Istituto intervennero alla funzione. Il premio grande Curlandese di pittura, per non aver avuto concorrenti si proporrà l'anno venturo con quello di Scultura. Il Conte Presidente dell'Accademia parlò degli effetti della moda nelle Arti: il Prosegretario diede breve cenno d'un suo lungo lavoro sopra Innocenzo da Imola celebre Pittore, a capo della Scuola Bolognese dopo la morte del Francia. L'oratore Signor Conti³³ Dottor medico trattò della necessità di studiarsi l'anatomia dai Pittori e Scultori. Per fine il Signor Barone Prefetto con grave e dignitosa allocuzione ammonì i giovani di congiungere all'assiduità degli Studi l'onestà de' costumi. Si è osservato che quest'anno i lavori esposti o dagli studenti o da Signori Dilettanti sono meno del solito.

³¹ Francesco Tognetti (1767-1849), letterato e impiegato stipendiato con incarichi di segreteria presso la Prefettura del Reno con incarichi amministrativi dal 1803 al 1814: E. PAGANO, *Uffici e personale amministrativo*, cit., pp. 160-163. Per la biografia: SAVERIO FERRARI, *Il fondo «Acque del Bolognese» nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio*, «L'Archiginnasio», LXXVII, 1982, pp. 373-382: 373-375; SAVERIO FERRARI, *Francesco Tognetti*, in *Giacomo Leopardi e Bologna. Libri, immagini e documenti. Catalogo della mostra: Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 18 maggio-30 settembre 1998*, a cura di Cristina Bersani e Valeria Roncuzzi Roversi-Monaco, Bologna, Pàtron, 2001, pp. 257-260.

³² Il premio è istituito nel 1785 grazie alla donazione del Duca Pietro di Curlandia (1724-1800). Con cadenza annuale sono premiate a turno (una ogni anno), con una medaglia d'oro, opere di pittura, scultura, architettura e incisione. Il riconoscimento può essere assegnato ad artisti italiani e stranieri. Il premio sopravvive alle diverse vicende storico-istituzionali fino al '900: *I concorsi curlandesi. Bologna, Accademia di Belle Arti, 1785-1870. Catalogo della mostra: Bologna, Galleria d'arte moderna, marzo-maggio, Museo civico, giugno-luglio 1980*, a cura di Renzo Grandi, Bologna, Grafis, 1980; SILLA ZAMBONI, *Pietro di Curlandia a Bologna e il suo lascito in favore di giovani artisti nel 1785*, in *La via dell'ambra, dal Baltico all'Alma Mater. Atti del Convegno italo-baltico: Università di Bologna, 18-20 settembre 1991*, a cura di Riccardo Casimiro Lewanski, Bologna, Università degli studi di Bologna, 1995, pp. 233-244.

³³ Gaetano Conti (1773-1834), medico, partecipa ai Comizi di Lione, dal 1809 al 1814 fa parte del Consiglio generale del Reno e del Consiglio comunale di Bologna: S. MAZZETTI, *Repertorio*, cit., pp. 98-99; *I Comizi Nazionali in Lione per la costituzione della Repubblica Italiana*, a cura di Ugo da Como, II.1, Bologna, Zanichelli, 1935, pp. 40-41; FRANÇOIS GASNAULT, *La cattedra, l'altare, la nazione. Carriere universitarie nell'Ateneo di Bologna 1803-1859*, Bologna, Clueb, 2001.

IV

ASBo, *Prefettura del Dipartimento del Reno, Istruzione, Tit.13, 1812, Rub. 3, fasc. Accademie, e Società letterarie, Relazione al Ministro dell'Interno*; copiata da Pirotti³⁴, con firma autografa del prefetto Alvisè Querini; un bifoglio vergato su c.1r-v sulla colonna destra, c. 2r-v sulla colonna destra.

Li 30. Luglio³⁵ 1812

A Sua Eccellenza il Sig. Conte Ministro dell'Interno³⁶

Milano

Non ometterò anche in quest' Anno, di render conto all'E.V, della Solenne distribuzione de' premi di Seconda Classe, che ebbe luogo in questa Reale Accademia il giorno 29 andante, dietro le norme dell'articolo 23. del Piano disciplinare annesso allo Statuto Accademico del primo Settembre 1803.

Decorosa fu la funzione per l'intervento delle Autorità, né mancarono agli Accademici di ricercare quello pure del Corpo dei Professori dell'Università; esso però non ebbe luogo, perché la nuova distribuzione dei posti introdotta nella Sala dell'Accademia, non incontrò il loro aggradimento come non ebbe neppure il mio, avendola io altresì anteriormente sconsigliata, perché atta a far nascere dei dissapori / tra gli intervenienti nella delicata materia dei ranghi. Non ho però creduto di apportarvi nel momento variazione alcuna, onde non dar luogo a confusione ed a critiche osservazioni per parte della Scelta adunanza numerosamente accorsa alla Funzione.

Aprì la Seduta un singolare discorso del Sig. Presidente dell'Accademia diretto a mostrare i Rapporti che esistono tra la teoria delle Belle Arti, e i principi che conducono la volubile moda, facendo vedere come la perfettibilità umana dipenda dalla facoltà di variare nelle sue operazioni.

Il Segretario dell'Accademia annunciò in seguito che egli avrebbe fatto oggetto di questo annuale suo discorso l'elogio di Innocenzo da Imola; ma per non rendere troppo lunga e tediosa la Seduta, rimise il giudizio degl'intelligenti, e de' curiosi alla Stampa che né verrà fatta, e lasciò luogo al discorso del Oratore tratto in quest' Anno da seno medesimo degli Accademici. /

Bello ed interessante fu il sentire con filosofica e vivace eloquenza, presentare i rapporti, con cui gli acciati Studj d'Ipocrate si collegano alle immaginose e sorprendenti Opere d'Apelle, e di Prasitele, e come gli Studj Anatomici siano base non meno della Arte salutare, che di quelle che per antonomasia, hanno ottenuto il nome di belle. Né mancò a questo pregiabile discorso, oltre ai pregi del dilettevole, anche l'utile oggetto dello Sviluppo delle più recondite Teorie dell'Arti, in quella parte che le medesime riconoscono la loro perfezione, dall'esatta cognizione delle forme umane e dalla sagace applicazione degli Anatomici Studj.

Feci quindi per parte mia luogo alla Solita distribuzione de' premj dietro il risultamento de' preliminari giudizi delle apposite Commissioni permanenti. Colsi questa opportunità, per dirigere io pure la parola agli Studiosi Giovani in modo analogo all'esito de' loro Studj, ed alle circostanze. Nel tributare però le dovute / lodi agli applicati, e Studiosi, che seppero con impegno corrispondere alle paterne liberali viste del Governo, e meritarsi l'onorata

³⁴ Gaetano Pirotti figura tra gli impiegati della Prefettura del Reno tra il 1802 e il 1814: E. PAGANO, *Uffici e personale amministrativo*, cit., p. 161.

³⁵ Cancellato «agosto».

³⁶ Conte Luigi Vaccari (Modena 1766-1819): FEDERICO CORACCINI (Giuseppe Valeriani), *Storia dell'amministrazione del Regno d'Italia*, Lugano, presso Francesco Veladini e comp., 1823, 8°, p. CXXX.

Corona, il mio Zelo per la pubblica Istruzione, non mi ha permesso di omettere la spiacevole osservazione che in minor numero erano stati in quest'anno i concorrenti ai Premj in confronto di quelli dell'Anno scorso; e meno soddisfacenti le risultanze sul conto della più gran parte de' Giovani ammessi agli Studj dell'Accademia, sia sotto il Rapporto dell'abilità acquistata, e degli avanzamenti fatti che sotto quello di una condotta Morale e di un Civile contegno, necessario corredo ed ornamento degli Artisti.

Anche la Sala dell'esposizione delle Opere di Belle Arti, che venne aperta al Pubblico nel detto giorno 29 andante, meno ricca mostrossi di saggi, e di opere in ogni genere, e queste medesime restarono al di sotto, in confronto delle esposte dell'Anno scorso, non solo pel più scarso numero, ma ancora per la minor perfezione. /³⁷

Avrei desiderato di poter presentare all'E.V, un prospetto più vantaggioso, ed una prosperità sempre accresciuta in questo interessante ramo di Publica Istruzione, affidato alla cura di quest'Insigne Accademia, ma la lealtà di cui sono avvezzo far uso ne' miei Rapporti, me lo ha impedito. Voglio però lusingarmi che circostanze accidentali avranno prodotto l'effetto suindicato, e che le cure dei Signori Professori dell'Accademia, e la vigilanza che non mancherò di usare pel migliore andamento di questi Studj, farà sì che in avvenire abbia la soddisfazione di presentare all'E.V dei risultati più corrispondenti /³⁸ alle Superiori di lei viste.

Mi onoro anche in quest'incontro di riportare all'E.V. i sentimenti rispettosi dell'alta mia stima, e considerazione.

A. Quirini

Il Segretario Generale³⁹



³⁷ Il testo riprende sulla metà foglio di c.2v perpendicolarmente alla colonna già scritta.

³⁸ Il testo riprende sulla metà foglio di c.2r perpendicolarmente alla colonna già scritta.

³⁹ Senza firma; il segretario in carica è Francesco Faa che ricopre l'ufficio dal 1810 al 16 aprile 1814: E. PAGANO, *Uffici e personale amministrativo*, cit., p. 116.

MARINELLA PIGOZZI*

*Supino e Rubbiani: Medioevo vero e falso.
Per una memoria testimone di civiltà*

ABSTRACT

During the nineteenth century, the Middle Ages were chosen by the Romantic western imagination as an occasion for cultural reflection, identity, a functional moment to the development of the arts. Both Igino Benvenuto Supino as investigator in the documents of the history of the city, and Alfonso Rubbiani as a dreamer, creator of a Middle Ages more evocative than true, turned to these centuries. KEYWORDS: Igino Benvenuto Supino; Alfonso Rubbiani; Middle Ages; Bologna; Restoration.

Nel corso del secolo XIX, il Medio Evo fu scelto dall'immaginario occidentale romantico, quale occasione di riflessione culturale, identitaria, momento funzionale allo sviluppo delle arti. A questi secoli si rivolsero sia Supino quale indagatore nei documenti della storia della città, sia Rubbiani quale sognatore, creatore di un Medio Evo più evocativo che vero.

PAROLE CHIAVE: Igino Benvenuto Supino; Alfonso Rubbiani; Medio Evo; Bologna; Restauro.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11691>

nel corso del secolo XIX, il Medio Evo fu scelto dall'immaginario occidentale romantico, quale occasione di riflessione culturale, identitaria, momento funzionale allo sviluppo delle arti. Negli anni postunitari, anche l'Italia unificata e monarchica, che pur amava esporsi quale nuovo cardine della vita associata e si mostrava con la corona turrita nei neonati Musei del Risorgimento, aderisce se pur in ritardo al fenomeno nostalgico comune a tutti i paesi europei e che ebbe larghissime ripercussioni sul gusto, sui costumi e sull'arte.

A Bologna, l'architettura medievale e gotica della città costituiva già per se stessa fisico documento storico, un archivio di mattoni e qualche raro marmo, impreziosito di manoscritti miniati, di pitture dorate e sculture in terracotta, reso internazionale dallo Studio e sostenuto dall'orgoglio del libero Comune.

A questi secoli si rivolsero sia Supino quale indagatore nei documenti, anche fotografici, della storia della città, della sua arte, del suo dialogo con i territori limitrofi, sia Rubbiani quale sognatore, creatore di un Medio Evo più scenografico ed evocativo che vero, con l'appoggio dell'aristocrazia terriera e industriale cittadina.

* Università di Bologna; marinella.pigozzi@unibo.it

Igino Benvenuto Supino

Igino Benvenuto Supino, nel suo operato sia di museografo, sia di docente universitario, sia nei suoi scritti di storico dell'arte, ha indagato il vero Medio Evo e l'arte dei secoli seguenti. Lo interessa la scultura soprattutto, ma coinvolgendo l'architettura, la miniatura, la pittura, le arti decorative, abbraccia tutta la cultura artistica di un periodo, vertiginoso archivio di testimonianze, specchio della società che le ha espresse e sostenute. Ha lavorato a Pisa prima, a Firenze, ove nel 1896 era stato incaricato con il sostegno di Adolfo Venturi della direzione del Museo del Bargello, infine a Bologna, in Università e non solo. Ha offerto a Felsina negli anni Trenta il primo sguardo d'insieme della sua arte, in dialogo con la cultura, la politica, l'economia dei territori limitrofi.

Il testo dell'ultima prolusione del corso universitario bolognese (1933), che aveva intitolato *Tradizioni e forme nell'arte dei primitivi toscani*, riflette le strategie d'azione, che lo avevano guidato sin dal periodo pisano, tese alla conoscenza, alla tutela, alla conservazione, alla memoria del lascito storico e alla sua valorizzazione.

Dopo aver seguito con attenzione il progetto *Handbuch der Kirchen von Florenz* iniziato nel 1925 da Curt H. Weigelt e Willhelm von Bode e concluso negli anni Trenta da Paatz in collaborazione con Elisabeth Valentiner,¹ a sua volta Supino ha dato inizio ad un lavoro analogo per Bologna. Nella prefazione a *L'arte nelle chiese di Bologna*, il suo testamento metodologico, pubblicato nel 1932, ma frutto delle indagini di tutta la sua vita bolognese, leggiamo:

A questa storia è stato anzitutto necessario fondamento l'assiduo esame degli stessi monumenti [...] e insieme l'indagine in tutti i documenti scritti, sempre tenuti a fronte con le tradizioni più o meno popolari ed erudite.²

Continui furono i contatti sia con Giovanni Poggi,³ che intraprese la carriera di funzionario delle Antichità e Belle Arti all'indomani dell'approvazione della nuova legge dello Stato italiano e ricoprì fin dal 1904 il ruolo di ispettore straordinario delle Regie Gallerie di Firenze da un anno dirette dal ravennate Corrado Ricci, sia con Pasquale Nerino Ferri, responsabile del Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi,⁴ sia con lo svizzero Henry

¹ WALTER PAATZ, ELISABETH VALENTINER-PAATZ, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1940-1954.

² IGINO BENVENUTO SUPINO, *L'arte nelle chiese di Bologna*, I: *Secoli VIII-XIV*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1932, s.p.

³ ELENA LOMBARDI, Poggi, Giovanni, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2015, pp. 469-473, <https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-poggi_%28Dizionario-Biografico%29/>, ultima cons.: 29.3.2020.

⁴ PASQUALE NERINO FERRI, *Catalogo dei disegni esposti al pubblico nel corridoio del Ponte Vecchio nella R. Galleria degli Uffizi con l'indice dei nomi degli Artefici*, Firenze, 1881; ID., *Catalogo riassuntivo della Raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi*

Bodmer, affascinato dall'arte italiana, da quella bolognese in particolare, direttore del Kunstinstitut di Firenze dal 1922 al 1932.⁵ Poggi inoltre collaborò fin dalla sua prima fondazione (1903) alla *Miscellanea d'Arte, rivista mensile di storia dell'arte medievale e moderna*, fondata da Igino Benvenuto Supino e pubblicata dai Fratelli Alinari editori. Frequenti, ma solo nei primi anni del secolo XX, furono i rapporti con Ugo Ojetti.

Supino fu anche pittore autodidatta e con alcune sue opere partecipò a mostre temporanee, non ne organizzò da studioso, ma accettò di essere coinvolto in alcuni comitati scientifici di mostre importanti, da quella sull'arte antica a Siena nel 1904 organizzata da Corrado Ricci a quella della Biennale di Venezia nel 1930 diretta da Ettore Zorzi, Marcello Piacentini, Beppe Ciardi, sino alla mostra bolognese sul Settecento nel 1935.⁶ Fra i documenti di cui Supino si è servito, accanto all'osservazione attenta di ogni singolo manufatto, ci sono state le testimonianze archivistiche, la letteratura, le fotografie, consapevole fra i primi del loro ruolo di valido strumento di conoscenza dei segni lasciati sulle opere da chi le ha volute, le ha create, ma anche dal tempo e dall'azione di restauro non sempre corretta delle generazioni successive.

Accanto all'attività di studio, non meno importante è stata la sua azione di salvaguardia e di conservazione delle arti, di tutte le arti. Essa appare il tratto caratterizzante di tutta la sua vicenda umana e professionale, l'ha accompagnato da Pisa sino al forzato distacco dal Museo d'Arte Industriale di Bologna nel 1938.

Durante gli anni bolognesi, dal 1908 ha fatto parte della Commissione Conservatrice della provincia di Bologna, allora presieduta da Carlo Falletti, e per la conservazione del patrimonio cittadino ha agito dal 1929 anche quale presidente dell'Accademia di Belle Arti.⁷ Nel 1870 i vincoli fidecommissari, che da secoli si ponevano a tutela delle maggiori collezioni artistiche, erano stati aboliti. Tuttavia l'articolo 4 della legge 28 giugno 1871

compilato ora per la prima volta dal conservatore Pasquale Nerino Ferri, Roma, 1890; ID., Catalogo dei disegni cartoni e bozzetti esposti al pubblico nella R. Galleria degli Uffizi ed in altri Musei di Firenze compilato da Pasquale Nerino Ferri ispettore preposto al Gabinetto dei disegni e delle stampe nella detta Galleria, Firenze, 1895-1901.

⁵ HANS W. HUBERT, *Das Kunsthistorische Institut in Florenz (1897 - 1997). Seine Gründung und Geschichte bis zum hundertjährigen Jubiläum*, Firenze, Il Ventilabro, 1997.

⁶ EMANUELE PELLEGRINI, *Le mostre di Igino Benvenuto Supino*, in *I Supino. Una dinastia di ebrei pisani fra mercatura, arte, politica e diritto (secoli XVI-XX)*, a cura di Franco Angiolini e Monica Baldassarri, Pisa, Società Storica Pisana, 2014, pp. 157-172.

⁷ MICHELA BONI, *Il restauro dei dipinti murali nella prima metà del XIX secolo a Bologna*, «Bollettino dell'Istituto centrale per il restauro di Roma», n.s., IV, 2002, pp. 6-27; EZIO RAIMONDI, *Restauro ed estetica della città*, «Strenna Storica Bolognese», L, 2000, pp. 17-36 (riedito come *Alle origini dell'Aemilia Ars. Ideologia e poetica*, in *Aemilia Ars 1898-1903 a Bologna. Catalogo della mostra: Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, 9 marzo-6 maggio 2001*, a cura di Carla Bernardini, Doretta Davanzo Poli, Orsola Ghetti Baldi, Milano, A+G, 2001, pp. 11-18); ROSA RITA MARIA TAMBORRINO, *Boito, Viollet-le-Duc e il metodo storico*, in *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano*, a cura di Guido Zucconi e Tiziana Serena, Venezia, Istituto Veneto di Scienze e Arti, 2003, pp. 23-36.

n° 286 aveva previsto che le antiche norme di inalienabilità rimanessero in vigore per le raccolte d'arte, in attesa che venisse steso un nuovo testo. Rimasto senza esito lo sforzo nel 1892 di Pasquale Villari di far approvare dal Parlamento un testo legislativo complessivo, solo nel 1902 fu promulgata la prima vera legge di tutela del patrimonio artistico in Italia.

Nel frattempo si assistette alla mobilitazione dei grandi patrimoni ecclesiastici e nobiliari, in buona parte assorbiti dal già florido mercato antiquario europeo e statunitense. Non poteva bastare ad arginare il mercato il solo vecchio editto Pacca e Supino, durante la sua presidenza dell'Accademia, ha sostenuto e dato vigore alla strategia di tutela messa in atto dall'istituzione già nei secoli precedenti, incrementando le collezioni pubbliche cittadine con numerosi acquisti.⁸

Supino affondava con sicurezza le mani nella storia e approfondiva l'interpretazione critica di un'opera d'arte e di un artista con il confronto, con la ricerca e lo studio del suo contesto storico, economico, culturale. Possiamo definire la sua strategia come metodologia della storia e come filologia, o meglio come riflessione critica sui fondamenti e i risultati delle arti e delle scienze sociali. Sempre è rimasto fedele all'insegnamento dello storico pisano Alessandro D'Ancona, indagatore di Dante, della letteratura italiana popolare e del teatro,

figura esemplare di quella cultura accademica risorgimentale che, nel periodo postunitario, operò, servendosi soprattutto dei propri strumenti e competenze disciplinari e scientifiche, per formare e consolidare, sui nuovi valori della vita nazionale, il tessuto delle istituzioni civili e culturali dell'Italia unita.⁹

Supino, come il suo maestro, sosteneva la necessità metodologica della rigorosa analisi dei fatti con a fianco i più moderni strumenti della filologia, della comparatistica e, in genere, delle scienze positive. Non cavalcherà mai

⁸ MARINELLA PIGOZZI, *Igino Benvenuto Supino e l'occhio della memoria storica*, in *Igino Benvenuto Supino 1858-1940. Omaggio a un padre fondatore*, a cura di Paola Bassani Pacht, Firenze, Polistampa, 2006, pp. 59-70; EAD., *L'opera d'arte e la sua riproduzione*, cit., pp. 99-118; EAD., *Fototeche d'arte e didattica. La realtà universitaria bolognese*, in *Insegnare la Storia dell'arte*, a cura di Angela Ghirardi, Claudio Franzoni, Serena Simoni, Simonetta Nicolini, Bologna, Clueb, 2009, pp. 83-108; EAD., *Igino Benvenuto Supino e l'occhio della memoria storica*, in *Il metodo e il talento. Igino Benvenuto Supino primo direttore del Bargello (1896-1906). Catalogo della mostra: Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 5 marzo-6 giugno 2010*, a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi e Silvio Balloni, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2010, pp. 235-247; EAD., *Fototeche d'arte universitarie e didattica*, in *Lo stato dell'arte. La storia dell'arte nell'Università italiana. Atti delle giornate di studio: Università degli studi di Firenze, 15-16 giugno 2009*, Roma, GB Editoria, 2011, pp. 55-62; EAD., *Igino Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti. Le Immagini della ricerca*, in EAD., *Igino Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti*, Piacenza, Tip.Le.Co., 2012, pp. 1-13.

⁹ LUCIA STRAPPINI, D'Ancona, Alessandro, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1986, pp. 388-393, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-d-ancona_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-d-ancona_(Dizionario-Biografico)/)>, ultima cons.: 29.3.2020.

l'onda commerciale dell'attribuzionismo a tutti i costi. Nella sua indagine ha inserito gli scritti di Raimond Van Marle, raffinato studioso olandese, sostenitore del metodo storico nella critica d'arte,¹⁰ i testi di Friedrik Osten,¹¹ di Kingsley Porter,¹² di Mâle,¹³ di Enlart,¹⁴ di Thode,¹⁵ di Brach,¹⁶ dell'amico Marcel Reymond, attento indagatore della scultura fiorentina,¹⁷ di Rouchès,¹⁸ di Muntz. Alois Riegl aveva sul restauro una posizione molto rigorosa, vi riconosceva il valore della memoria,¹⁹ e Supino che sosteneva che il restauro non è interpretazione, non è ricreazione, ha condiviso il pensiero dell'austriaco, i cui testi, consultati dallo studioso, sono tuttora presenti presso gli eredi, assieme a parte dell'epistolario.

A Ravenna, presso la Biblioteca Classense, è conservata la sua corrispondenza con Corrado Ricci, protagonista di una sfolgorante carriera nei musei di Parma, Modena, Ravenna, Milano, Firenze.

¹⁰ *La peinture romaine au Moyen Âge* (1921); *The development of Italian schools of painting* (1923-39); *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance et la décoration des demeures* (1931-32). Cfr. LIONELLO PUPPI, *La tomba dell'ebreo*, Treviso, Terra Ferma, 2014. Il suo archivio fotografico è conservato a Venezia presso la Fondazione Giorgio Cini.

¹¹ FRIEDRICH OSTEN, *Die Bauwerke in der Lombardei vom 7. bis zum 14. Jahrhundert*, Darmstadt, Carl Wilhelm Leske, 1846-1854.

¹² ARTUR KINGSLEY PORTER, *Lombard architecture*, New Haven, Yale University Press, 1915-1917.

¹³ EMILE MALE, *L'art religieux du XII siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1922.

¹⁴ CAMILLE ENLART, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris, Thorin & Fils, 1894.

¹⁵ HENRI THODE, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, Grote, 1904. Sul chiarimento di Supino ad una errata interpretazione delle fonti da parte di Thode a proposito della pala marmorea dell'altare maggiore delle Masegne in San Francesco e a proposito dell'abside di San Martino: I. B. SUPINO, *L'arte nelle chiese*, cit., pp. 222-223, 276-277.

¹⁶ ALBERT BRACH, *Giottos Schule in der Romagna*, Strassburg, Heitz, 1902.

¹⁷ MARCEL REYMOND, *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, Librairie Hachette et C., 1912; MARCEL REYMOND, *La sculpture florentine*, Firenze, Alinari frères, 1887-1900.

¹⁸ GABRIEL ROUCHES, *La peinture bolognaise à la fin du XVI siècle. Les Carrache*, Paris, Felix Alcan, 1913.

¹⁹ Alois Riegl, *Teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia degli scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, a cura di Sandro Scarrocchia, Bologna, Clueb, 1995. Di Riegl è *Il culto moderno dei monumenti, la sua essenza e il suo sviluppo* (1903). Affermava che ogni monumento artistico è allo stesso tempo un monumento storico e ogni monumento storico è un monumento d'arte.

Alfonso Rubbiani

Rubbiani, il combattente per il papa a Porta Pia,²⁰ il restauratore della chiesa di San Francesco,²¹ il fondatore di *Aemilia Ars*, elabora, inventa e ricrea a Bologna un nuovo Medio Evo mitizzato, comparato, purificato, più scenografico ed evocativo che vero, pittoresco.²²

Il suo operato fu a lungo sostenuto in città per tutta la prima metà del Novecento dall'ingegnere Guido Zucchini (1882-1957), suo allievo ed estimatore, suo difensore attraverso il Comitato per Bologna storica e artistica, sorto il 5 maggio 1899 su iniziativa dello stesso Rubbiani e del conte Francesco Cavazza. Anche la Regia Deputazione di Storia Patria, costituitasi nel 1860 e presieduta alla sua origine dal conte Giovanni Gozzadini e poi da Giosuè Carducci, Rubbiani vi parteciperà dal 1883, sosteneva la reinterpretazione neo-medievale della città. Sforzandosi di non farlo apparire falso, Rubbiani vuole far credere il suo neo-medioevo bolognese una testimonianza storica, ricca di dignità e di bellezza. Sceglie

²⁰ Rubbiani, convinto che il potere temporale del Papa fosse una garanzia del suo potere spirituale, ricorda: «Un giorno del 1870 leggevo le opere di Ugo Foscolo; una pagina mi fece grande impressione. Cominciava così: "Gli Italiani devono volere e volerlo fino all'ultimo sangue che il Papa resti in mezzo all'Italia, a Roma, venerato, onorato e difeso dagli Italiani". Chiusi il libro e partii per Roma», in *Centenario della morte di Alfonso Rubbiani*, a cura del Comitato per Bologna Storica e Artistica, Bologna, Costa, 2017, p. 11. Per conoscere l'operato di Rubbiani, oltre ai faldoni conservati sia presso l'Archivio della Fabbriceria di San Francesco, sia all'interno del Comitato per Bologna storica e artistica, sono utili e consultabili la corrispondenza con i bolognesi sui restauri, le lettere inviate ai giornali e il dialogo con la Deputazione di Storia Patria. Altre testimonianze sono rintracciabili presso l'Archivio della Camera di Commercio per il restauro al palazzo della Mercanzia, presso l'Associazione per le Arti Francesco Francia relative al palazzo del Podestà, presso l'archivio dell'ingegnere Franco Manaresi e a Ravenna, presso la Biblioteca Classense, ove è presente la corrispondenza con Corrado Ricci (70 lettere).

²¹ Il santo è con Dante Alighieri uno dei giganti del mito medievale italiano. ALFONSO RUBBIANI, *La chiesa di San Francesco e le tombe dei glossatori in Bologna. Restauri dall'anno MDCCCLXXXVI al MDCCCIC. Note storiche ed illustrative di A. R., dal Collegio degli Ingegneri ed Architetti bolognesi dedicate al IX congresso Nazionale degli Ingegneri e Architetti italiani il 1 ottobre MDCCCIC*, Bologna, Zamorani e Albertazzi, 1899, pp. 35-39, 83-88 (dove è tracciata una complessa vicenda conservativa risalendo al Medio Evo; una prima ricerca storica e archivistica complessiva in ID., *La chiesa di S. Francesco in Bologna*, Bologna, Zanichelli, 1886, pp. 66-70, 138-143; *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro nel suo tempo (1880-1915)*, a cura di Lidia Bertelli e Otello Mazzei, Milano, Franco Angeli, 1986, in particolare PAOLA GRIFONI, *La fase di decollo del servizio di tutela: dall'eredità preunitaria alle commissioni conservatrici (1860-1880)*, in *Alfonso Rubbiani e la cultura*, cit., pp. 187-198; 1913-2013; *Fotografia e fotografi a Bologna, 1839-1900*, a cura di Giuseppina Benassati, Angela Tromellini, Casalecchio di Reno, Grafis, 1992.

²² *Aemilia Ars 1898-1903. Arts & Crafts*, cit.; *Industriartistica bolognese. Aemilia Ars. Luoghi materiali fonti*, a cura di Carla Bernardini e Marta Forlai, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003; *Miti e segni del Medioevo nella città e nel territorio. Dal mito bolognese di re Enzo ai castelli neomedievali in Emilia-Romagna*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Bologna, CLUEB, 2003; *E finalmente potremo dirci italiani. Bologna e le estinte Legazioni tra cultura e politica nazionale 1859-1911*, a cura di Claudia Collina, Fiorenza Tarozzi, Bologna, Compositori, 2011.

nel passato i fatti della storia cittadina da tramandare al futuro. Il suo operato risulta espressione di un diletterantismo appassionato, tipico dei sostenitori del restauro stilistico.²³ Quale restauratore si è distaccato dalle scelte filologiche orientate alla conservazione che pur con mille ostacoli cominciavano ad essere espresse, anche se non ancora praticate. Voleva far rivivere i fasti della «pristinà integrità» di Bologna libero comune, la «fisionomia di gioiosa libera signora di se stessa».²⁴ Il neonato Museo Civico (1881), aperto in sette sale presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, contribuiva con altra dignità a ricordare le origini etrusche, presentava testimonianze di epoca romana, i sepolcri dei docenti dello Studio inauguratosi nel 1098, orgogliosamente ricordato come il primo e il più antico in Europa e nel mondo. Tutti i suoi reperti contribuivano al recupero e alla memoria dell'identità cittadina. Chateaubriand, Hugo, D'Azeglio, Carducci,²⁵ Serra, Pascoli sono i nonni e i padri ispiratori di Rubbiani. Carducci invitava a togliere «tutte le incrostazioni fatte dai preti e i secentisti spagnoli e gli arcadi settecenteschi», un suggerimento che Rubbiani restauratore farà proprio. Sosteneva, a differenza di Supino, che il restauro è «arte in quanto connette, dispone, integra, suppone, intuisce».²⁶ Una prosa immaginifica accompagna il suo lavoro, la creazione di un sogno. Di Bologna ha scritto:

Invano assediata da nemi di grottesche farfalle, di larve insensate, di guffi decrepiti, mostriciattoli salienti dalle paludi oscure e malariche del

²³ OTELLO MAZZEI, *Alfonso Rubbiani. La maschera e il volto della città. Bologna 1879-1913*, Bologna, Cappelli, 1979; ID., *La Bologna "analogica" e "scenografica" di Alfonso Rubbiani*, in *Lo Studio e la città. Bologna 1888-1988*, a cura di Walter Tega, Bologna, Nuova Alfa, 1987, pp. 65-73; per un profilo storico-politico, ALDO BERSELLI, *Alfonso Rubbiani nella storia del movimento cattolico italiano*, «Strenna Storica bolognese», XXXI, 1981, pp. 27-46; ELISA BALDINI, *Alfonso Rubbiani, direttore dei restauri*, in *La Fabbriceria di San Francesco: i restauri della Basilica bolognese letti attraverso le carte*, a cura di Elisa Baldini e Giuseppe Virelli, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 11-30: 11-14; per l'aspetto generazionale: GIUSEPPE VIRELLI, *Alfonso Rubbiani a cavallo tra due mondi*, in *La Fabbriceria di San Francesco*, cit., pp. 31-46.

²⁴ ALFONSO RUBBIANI, *Di Bologna riabbellita. Proemio alla cronica dei restauri e abbellimenti in Bologna dall'anno MCMI*, Bologna, Tipografia Paolo Neri, 1913, p. 1; MARIA GIUSEPPINA MUZZARELLI, *Neomedievalismi. Recuperi, evocazioni, invenzioni nelle città dell'Emilia-Romagna*, Bologna, Clueb, 2007. Le vicende belliche causarono nel 1943 gravi danni alla chiesa. Quasi tutta la volta era crollata, erano state abbattute le prime quattro cappelle del lato nord e le prime due del lato sud. Erano crollate la volta del battistero, il timpano, le due finestre superiori della facciata. Anche il rosone centrale era danneggiato. I restauri sono cominciati subito dopo le distruzioni a cura del Soprintendente Alfredo Barbacci, coadiuvato dal Genio Civile. Barbacci si è preoccupato di ricostruire le parti distrutte, escludendo la maggior parte delle invenzioni ottocentesche di Alfonso Rubbiani. Cfr. ALFREDO BARBACCI, *La basilica di San Francesco e le sue secolari vicende*, «Bollettino d'Arte», XXXVIII, 1953, 1, pp. 69-75.

²⁵ Per meglio conoscere il pensiero di Carducci: EZIO RAIMONDI, *Restauro ed estetica della città*, cit.

²⁶ A. RUBBIANI, *Di Bologna riabbellita*, cit., p. 6.

pervertimento e della paura, essa, l'arte nuova, naviga verso il sole. E dalle torri medievali, dalle antiche case merlate, dalle antiche chiese attorno cui ci affatichiamo perché siano restaurate e rabbellate, mandiamo un saluto e un augurio di vittoria all'arte del tempo nostro, alla bellezza nuova che arriva, sorgendo essa dalle spume dei sereni specchi dell'umana poesia e dalle orde tempestose delle rivolte ideali, ma che arriva con in fronte il sole dell'avvenire.²⁷

L'abbellimento prevale sul corretto restauro. Questo tipo di intervento non teneva conto del dato storico modificato dal tempo. Rubbiani ha immaginato forme e soluzioni che non avevano avuto alcuna realizzazione nella storia dei monumenti. Attraverso il recupero voleva far giungere ai cittadini un messaggio d'appartenenza comune alla felice storia passata, anche se nulla era storico. Il Medio Evo, indagato con acribia filologica da Supino, appare a Rubbiani una

fiesta di ori, di pitture, di araldica dai colori smaglianti, [che] illuminava qua e là, su per le torri dei castelli, accanto ai balconi, sui fregi delle case merlate, gli ampi spazi di quei forti e geniali edifici [...]. Epperò quando ne restino le tracce, perché non deve essere criterio ragionevole di restauro, quello di non trascurare codesti finimenti policromi che illuminavano i nostri antichi monumenti del medio evo?²⁸

Nominato nel 1886 Consigliere per i lavori di recupero della chiesa di San Francesco, diede inizio a quella che chiamò la «valorizzazione» del complesso monastico. Nel cantiere si formò quella *Gilda* di artigiani e artisti - tra essi Alfredo Tartarini (1854-1905), Augusto Sezanne (1856-1935), Achille Casanova (1861-1948) il fratello Giulio (1875-1961), Giuseppe De Col (1863-1912), Alberto Pasquinelli (1872-1928) - che parteciperà poi a tutti i successivi interventi di restauro in città e nei dintorni curati da Rubbiani. Erano sostenuti da finanziamenti propri e da quelli erogati dai conti Nerio Malvezzi, Giuseppe Grabinski, Luigi Salina, Tommaso Boschi, dal marchese Carlo Pizzardi, da Francesco Cavazza, di cui Rubbiani aveva restaurato il castello di San Martino in Soverzano, arricchendolo del ponte levatoio e della cortina merlata.²⁹ Tutti, nel 1899, si erano riuniti nel Comitato per Bologna Storica e Artistica per guidare e consigliare anche i privati e le comunità religiose nei lavori di valorizzazione di tutto ciò che ritenevano nella nuova recente Italia unita utile testimonianza, non già della

²⁷ Ivi, pp. 37-38

²⁸ A. RUBBIANI, A. TARTARINI, *I Restauri alla "Mercanzia"*, cit., p. 5.

²⁹ Intanto procedeva con i restauri alla Mercanzia (1889) alla facciata dell'oratorio dello Spirito Santo (1892), a palazzo di Re Enzo (1905-1906), al Corpus Domini, alla parte retrostante di Santa Cecilia con l'evidenziazione di un tratto delle mura della Cerchia dei Torresotti, ai palazzi Bevilacqua, dei Notai, Comunale, Podestà e re Enzo, alla chiesa di San Giacomo, al recupero della facciata di San Domenico. Cfr. GUIDO ZUCCHINI, *La verità sui restauri bolognesi*, Bologna, Tipografia Luigi Parma, 1959.

neonata nazione, bensì della locale identità cittadina.³⁰ Poco li interessava la memoria materiale e spirituale risorgimentale. I precedenti lavori di restauro in San Francesco, con la guida di Filippo Antolini, avevano comportato l'eliminazione degli elementi barocchi già nel 1835, la rielaborazione delle finestre, la ricomposizione dell'altare marmoreo dei Delle Masegne. Francesco Cocchi si era occupato delle neogotiche decorazioni delle pareti e dei pilastri. I lavori con la guida di Alfonso Rubbiani si conclusero nel 1913 con l'annullamento della decorazione ottocentesca di Cocchi, una nuova decorazione del transetto, dell'abside e delle cappelle del deambulatorio,³¹ la perdita della cappella Malvezzi Campeggi eretta nel Settecento da Alfonso Torreggiani e l'isolamento esterno dell'edificio. Per San Francesco, nel 1910, quando cioè la maggior parte dell'opera era compiuta, Rubbiani ha scritto:

I monumenti tutti parlano dello spirito che informò i loro autori. Un restauro che li liberi dalle interpolazioni, dai rimaneggiamenti, dalle mutilazioni, cose fatte con tutt'altro spirito e intendimenti diversi se non talvolta avversi, può bene equivalere ad una purificazione che renda chiaro anche agli indotti la loro significazione primitiva. È un'opera equivalente all'opera di epurare e ristabilire un testo. È un risalire alla purità e sincerità del documento e del suo spirito.³²

Si riteneva pari a Charles Paul Marie Sabatier (1858-1928), il pastore calvinista iniziatore della moderna storiografia francescana.³³ Già nel 1886

³⁰ *Centenario del Comitato per Bologna storica e artistica. 1899 BSA 1999*, Bologna, Pàtron, 1999. Nel 1900 San Francesco ospitò la *Mostra di Arte Sacra*. Pietro Poppi fu il fotografo ufficiale dell'imponente e pionieristica mostra di materiali diocesani, prelati dalle chiese della città, del suburbio, della campagna, da opere pie e da privati. Realizzò in quell'occasione 75 scatti che integrò con riprese precedentemente eseguite ad oggetti prescelti per l'esposizione. Né poteva essere altrimenti, non solo per il ruolo di Poppi che certamente a quelle date era già il più affermato fotografo bolognese, ma anche per la sua inclinazione a restituire della città (allora 'rubbianesca' come peraltro la mostra e della quale dunque San Francesco rappresentava il cuore) un tessuto visivo attento non solo alle emergenze monumentali, ma anche al tessuto minore del quale cogliere mediante selezione visiva e scelte luministiche, tutta la suggestione materiale. La mostra, annunciando scelte e criteri che di lì a poco maturarono nel progetto del Museo Davia Bargellini, rilanciò il tema anche fotografico dell'ornato come modello per l'artigianato già ben testimoniato nelle fotografie di Poppi. Almeno dagli anni '80 il tema è presente anche nei cataloghi Alinari, forse con una logica di riproducibile grammatica formale più che di restituzione dell'integrata patina storica come nelle fotografie di Pietro Poppi. Balestracci dedica pagine significative alle Deputazioni e società storiche locali, definendole «Guardiani di storia, guardiani di identità», in DUCCIO BALESTRACCI, *Medioevo e Risorgimento. L'invenzione dell'identità italiana nell'Ottocento*, Bologna, Il mulino, 2015, pp. 79-85.

³¹ ALFONSO RUBBIANI, *Ristauri nel "S. Francesco" di Bologna e decorazioni nuove nelle sue cappelle*, «Arte italiana decorativa e industriale», X, 1901, 9; *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, a cura di Stella Casiello, Venezia, Marsilio, 2005.

³² ALFONSO RUBBIANI, *Scritti vari editi ed inediti*, a cura di Corrado Ricci, Bologna, Cappelli, 1925, p. 164.

³³ Sabatier pubblicherà *Vie de saint François d'Assise* a Parigi nel 1893.

Rubbiani nel cantiere di San Francesco aveva iniziato la demolizione delle cappelle aggiunte dopo il periodo duecentesco di fondazione, tranne quella di S. Bernardino che, pure essendo quattrocentesca, ha forme gotiche accettate dal restauratore. I fianchi, il transetto e il peribolo del deambulatorio vennero reintegrati seguendo le forme architettoniche e decorative rimaste. Il rifacimento raggiunse il parossismo nelle cappelle, soffocate da una folla di ornamenti dipinti, dorati, modellati e scolpiti, non sempre di buon gusto e in genere discordanti con le linee e con lo spirito dell'edificio.³⁴ Ma Rubbiani scriveva che «la decorazione delle cappelle, così intimamente vincolata all'esercizio rituale del culto, alle manifestazioni personali della pietà, si sottrae logicamente al rigore dell'archeologia».³⁵ Alle proteste dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti, oppose il diritto, che secondo lui avrebbe il restauratore, di trarre le forme mancanti da edifici dello stesso stile e dello stesso tempo:

Se il S. Francesco importasse solo all'archeologia, [...], il concetto della conservazione pura e semplice delle piccole tracce dell'antica decorazione poteva liberamente prevalere. Ma la destinazione di una chiesa appartiene ad un ordine più elevato di idee e permane costante a favore del popolo religioso, sicché questo, a cui ripugnerebbe giustamente di tenere una rovina come testimonia di un sentimento sempre vivente, può pretendere il decoro del tempio.³⁶

Supino vedeva Rubbiani testimone delle idee contemporanee, francesi e romantiche, ispirate cioè ad un vago panteismo, ben diverso dallo stato d'animo dei credenti primitivi. Questa tendenza sentimentale si materò soprattutto per opera dei maestri francesi in un simbolismo raffinato, prezioso, elegantissimo e forse da queste radici sorse e si nutrì principalmente l'arboscello bolognese coltivato con tanto amore da Rubbiani.³⁷

E dopo avere osservato che la decorazione inserita nulla aveva di veramente allegorico, che gli accessori soffocavano il principale, che i simboli, «segni ideografici eloquenti soltanto agl'iniziati», erano oscuri, lo studioso concludeva affermando che quelle forme contrastavano «col carattere del tempio e con lo spirito pratico dell'ordine, che voleva scendere per vie dirette al cuore degli uomini».³⁸ Oggi ci appaiono una vertiginosa, falsa, interpretazione della storia. Rubbiani ha cercato di avallare le sue scelte muovendosi lungo una linea d'indagine che, valorizzando il

³⁴ A. BARBACCI, *La basilica di San Francesco*, cit., pp. 69-75.

³⁵ A. RUBBIANI, *La Chiesa di S. Francesco e le tombe*, cit., p. 72.

³⁶ A. RUBBIANI, *Primitiva dipintura murale nella Chiesa di S. Francesco in Bologna*, Bologna 1895, pp. 11-12.

³⁷ IGINO BENVENUTO SUPINO, *Alfonso Rubbiani*, «Atti e memorie della R. Dep. di Storia Patria per le Romagna», s. 4, III, 1912-1913, p. 31, ristampato a Bologna, Poligrafico Emiliano, 1914, p. 11.

³⁸ *Ibid.*

neogotico, prevedeva integrazioni analogiche e stilistiche secondo un pensiero che risaliva a Viollet-le-Duc (1814-1879), il re-inventore del Medio Evo in Francia, l'autore del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*.³⁹ Ovunque ridisegnò il passato, contribuendo nel paese e con il paese alla ricerca della sua identità. L'età medievale nel frattempo era apparsa una epoca valida per l'intera Europa romantica.⁴⁰ La Francia aveva bisogno di una nuova identità nazionale, l'arte e l'architettura potevano servire allo scopo e Viollet-le-Duc reinventò lo stile gotico, lo stile che aveva visto nascere la Francia come Nazione nel Medio Evo. Distrusse e ricreò un Medio Evo arbitrario, falso che ancora oggi sembra più vero di quello reale e affascina molti. La sua strategia d'azione trovò conferme in Adolphe Napoléon Didron, in Augustus Pugin, in Friedrich Hoffstadt, in Italia in Rubbiani come abbiamo ricordato, ma anche nell'operato del portoghese naturalizzato italiano Alfredo D'Andrade (1839-1915). Lo testimoniano i suoi interventi sui castelli valdostani, nel Borgo Medievale torinese realizzato al Valentino per l'Esposizione Nazionale del 1884, nel castello di Pavone nel canavese, la sua abitazione. Anche la Toscana, pur orgogliosa del suo Rinascimento, ha partecipato a questa nostalgia romantica, basta ricordare l'eclettico castello Ricasoli a Brolio in Chianti che porta i segni di più diverse epoche: dai bastioni fortificati di stampo medievale in grigia pietra serena, agli inserimenti del Romanico e del Neogotico, sino alle specificità dell'Ottocento romantico ad opera dell'architetto reggiano Pietro Marchetti che aprì finestre in stile Tudor e inserì torrette merlate nel nuovo edificio residenziale in mattoni voluto dal barone nel 1860. Per la decorazione interna della cappella gentilizia di San Jacopo, Bettino Ricasoli coinvolse, oltre a Marchetti, la Compagnia Venezia Murano, nota per aver saputo ripristinare le tecniche di lavorazione del vetro e per aver ridato nuova vita all'antica produzione musiva veneziana. Sulle colline fiesolane spicca tuttora il neomedievale maniero, turrito e merlato, di Vincigliata voluto da John Temple Leader (1810-1903), il ricchissimo britannico in continui rapporti con la società culturale di Firenze Capitale e con l'ambiente di Oxford, animato da John Ruskin (1819-1900) che aveva trovato nella cattedrale gotica un modello etico e insieme estetico.⁴¹ Ispirato dalla fervente temperie romantica dell'epoca e dal gothic revival, Temple Leader acquistò le rovine del complesso di Vincigliata per trasformare in

³⁹ EUGÈNE EMMANUEL VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, VIII, Paris, A. Morel, 1866, p. 14. In particolare lo seguì, con successo a Venezia e in Italia, Hoffstadt; suoi i *Principii dello stile gotico cavati dai monumenti del Medio-Evo ad uso degli artisti ed operai da Federico Hoffstadt ed ora dal francese in cui vennero tradotti dall'alemanno volgarizzati dal cavaliere Francesco Lazzari professore d'architettura nella I.R. Accademia Veneta di Belle Arti*, Venezia, Giovanni Brizeghel, 1853.

⁴⁰ *Viollet-Le-Duc, l'architettura ragionata*, a cura di Maria-Antonietta Crippa, Milano, Jaca Book, 1981.

⁴¹ *L'eredità di J. Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di Daniela Lamberini, Firenze, Nardini, 2006.

realtà il suo sogno di vivere in un castello medioevale. Non meno significativi sono gli ambienti storicisti di gusto neogotico ed eclettico del museo-residenza, la villa di Montughi, concepiti quali fondali scenografici da Frederick Stibbert, l'inglese di Firenze, imprenditore, finanziere internazionale, viaggiatore abituale e collezionista appassionato, attento all'unificazione italiana e suo sostenitore (combatté nel 1866 nel Corpo Volontari garibaldino per riprendersi Trento in occasione della terza guerra d'indipendenza), partecipa attraverso la Banca Fenzi alle speculazioni che trasformano Firenze capitale d'Italia e ai conseguenti fermenti economici nati dalla richiesta di capitali da investire in un paese che si andava formando.⁴² Massone, membro onorario della Accademia di belle arti, era in contatto con l'ambiente artistico fiorentino della seconda metà dell'Ottocento. Viene del tutto ignorato Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1775-1849), che già nel 1832, scrivendo la voce *Restauro* per il *Dizionario storico di Architettura*,⁴³ aveva precisato che per Restauro si deve intendere la reintegrazione delle parti distrutte mediante l'analisi delle parti superstiti e il possibile riconoscimento delle integrazioni. Aggiungere non è alterare se in linea con quanto è sopravvissuto, altrimenti aggiungere costituisce una menomazione. Introduce il concetto di 'Manutenzione', unica vera alternativa anche oggi alla violenza del restauro. Rubbiani sosteneva la necessità di ripristinare non solo l'architettura, anche la decorazione murale primitiva, qual è suggerita dagli avanzi, completandola, dove gli avanzi non bastavano, con motivi tratti da monumenti sincroni e collegati per evidenti affinità artistiche. Non diversamente agì per la basilica di San Giacomo Maggiore. Nel 1909, intervenendo sui restauri della facciata e del tetto, volle la restituzione della duecentesca sede dei monaci Eremitani di S. Agostino, già modificata al tempo di Giovanni II Bentivoglio, che nel deambulatorio aveva voluto collocarvi la cappella di famiglia. Rubbiani intese liberare il tempio degli Eremitani «dai guasti fattivi nel secolo XVII» e portarlo alla sua verginità romanico-gotica. Tutta l'arte dopo il secolo XIV gli pareva «un peccato

⁴² FRANCESCA BALDRY, *John Temple Leader e il Castello di Vincigliata. Un episodio di restauro e di collezionismo nella Firenze dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1997. Invece la sua villa di Maiano in via del Salviatino e il palazzo fiorentino di fronte a Pitti riflettono la moda neorinascimentale. Per Stibbert: ENRICO COLLE, SIMONA DI MARCO, *Il collezionista di sogni*, Milano, Mondadori Electa, 2016; *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento. Atti del Convegno: Fiesole, Villa "Le Balze", 19-20 giugno 1997*, a cura di Marcello Fantoni con la collaborazione di Daniela Lamberini e John Pfordresher, Roma, Bulzoni, 2000; SIMONA DI MARCO, *Frederick Stibbert. L'uomo, il suo tempo, il suo sogno*, «Museo Stibbert. Firenze», II, 2000, 3, pp. 16-24; EAD., *Frederick Stibbert. Vita di un collezionista*, Torino, Allemandi, 2008.

⁴³ ANTOINE CHRYSOSTOME QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dizionario storico di architettura. Contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest'arte*, Mantova, Fratelli Negretti, 1842-1844.

contro il cristianesimo».⁴⁴ Malaguzzi Valeri sin dal 1894, scrivendo la monografia sopra la chiesa di San Giacomo, l'aveva arricchita di documenti e auspicava il restauro dell'edificio. Rubbiani lo coinvolse servendosi dei documenti da lui individuati all'Archivio di Stato. Supino, con la pacatezza che lo distinse assieme alla fermezza, scrisse in termini negativi della «brutta finestra rettangolare» aperta nella facciata al posto del rosone, dell'annullamento del protiro e dello spostamento della porta d'accesso. Alla costruzione dell'identità nazionale durante il Risorgimento contribuisce in modo determinante il Medioevo, vero «serbatoio di mito identitario», dai palcoscenici della lirica all'immaginario collettivo degli italiani.⁴⁵

In tempi non recentissimi, lavorando con il musicologo statunitense David Rosen all'edizione critica della Disposizione di scena di *Ballo in maschera*, il melodramma di Giuseppe Verdi su libretto di Antonio Somma messo in scena al teatro Apollo di Roma nel febbraio 1859, misi in evidenza il carattere medievale delle armi e dei costumi previsti da Filippo Peroni, scenografo e costumista al Teatro alla Scala dal 1849 al 1867, abituale frequentatore, come Verdi stesso, dei salotti milanesi di Clara e Andrea Maffei e della contessa Belgioioso Trivulzio, allestitore della neogotica sala ospitante l'importante collezione di armi di Gian Giacomo Poldi Pezzoli nel palazzo di via del Giardino, attuale via Manzoni. Anche lo scenografo, come molti contemporanei e lo stesso Verdi, recepiva il fascino dei diffusi romanzi storici, ove il Medio Evo era presentato quale involucro di libertà, ed era abile nell'ancorare le ambientazioni neogotiche alle infelici storie d'amore, di tiranni, di violenza.⁴⁶

⁴⁴ ALFONSO RUBBIANI, *San Giacomo degli Eremitani in Bologna. Ricordi, ricerche e restauri*, «Rassegna d'Arte», XI, 1909, p. 1. Il Comitato per Bologna Storica Artistica concesse nel 1907 un contributo di 4.000 lire per un progetto di restauro della facciata della chiesa di San Giacomo Maggiore. L'allora ministro Luigi Rava autorizzò l'intervento. Nell'occasione del rifacimento del tetto furono recuperate anche le vecchie volte a vela della chiesa, risalenti al XV secolo. Rubbiani incaricò Edoardo Collamarini, di produrre «col suo magistrale disegnare» un'immagine della chiesa come sarebbe stata a copertura ultimata (1909). L'intervento su San Giacomo sarà realizzato nel 1914, dopo la morte di Rubbiani, e concluso nel 1916 da Guido Zucchini, suo fedele allievo ed estimatore. *Alfonso Rubbiani. I veri e i falsi storici*, Bologna, febbraio-marzo 1981, a cura di Franco Solmi e Marco Dezzi Bardeschi, Casalecchio di Reno, Grafis, 1981; *Giornate di studio su Alfonso Rubbiani*, 2 ottobre e 28 novembre 2013, a cura di Paola Monari, Bologna, Bononia University Press, 2015 (in particolare MARIA BEATRICE BETTAZZI, *Tra Neomedioevo e Neorinascimento. Architetture costruite e idee di città a confronto*, pp. 31-44; PAOLA MONARI, *Alfonso Rubbiani. Appunti d'archivio*, pp. 179-197); MASSIMO GIAN SANTE, Rubbiani, Alfonso, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIX, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 27-30, <https://www.treccani.it/enciclopedia/alfonso-rubbiani_%28Dizionario-Biografico%29/>, ultima cons.: 29.3.2020.

⁴⁵ D. BALESTRACCI, *Medioevo e Risorgimento*, cit., p. 21.

⁴⁶ Un *Ballo in maschera di Giuseppe Verdi. Musica e spettacolo*, a cura di David Rosen, Marinella Pigozzi, Milano, Casa Ricordi, 2002; *Filippo Peroni scenografo alla Scala (1849-*

Fra i pochi a Bologna in sintonia con Supino voglio ricordare Giuseppe Bacchelli (1849-1914), avvocato e deputato liberale, presidente dell'Associazione Francesco Francia. Bacchelli denunciò gli eccessi dei restauratori sui monumenti bolognesi in genere, e sul S. Francesco in ispecie:

lasciata la parola *restauro* si parla apertamente di *integrazione* degli antichi nostri monumenti. Questa è la mala via che ormai si tiene e per la quale si precipita! Il solitario Rubbiani de' bei primi tempi del S. Francesco ora è accompagnato, come egli stesso scrive, da una *gilda* o *ghilda* di artefici, che lo sospinge fuori dei confini del restauro. Al rigore della storia e della scienza si sostituisce il *proprio intuito*. All'esame obiettivo si sostituisce *la propria fantasia*. Si procede per *divinazioni*, per *analogie*, per *confronti*. Il *restauratore* diventa un *esteta* e un *ricostruttore*. La *precisione storica* è sostituita dalla *visione arbitraria* di una bellezza romantica e scenografica! L'interno di S. Francesco, dove si arriva alla cappella dei cipressi e all'epitaffio del Conte Cavazza, dimostra a che punto possa condurre l'abbandono dei principi.⁴⁷

Bologna, città della nuova, recente nazione Italia, con il ritorno al Medioevo voleva testimoniare in anni postunitari la sua originaria identità di libero comune che aveva potuto decidere autonomamente in materia di leggi, magistrature e imposte. Il dibattito non era solo artistico, bensì anche politico con clericali e anticlericali, massoni e antimassonici, che si scambiavano le posizioni.⁴⁸ La città poco recepiva del dibattito europeo sul restauro e poco di Supino e della nascente disciplina della Storia dell'Arte. Eppure gli studi sul *Rinascimento in Italia* di Jacob Burckhardt (1860) sono all'origine de *L'architettura a Bologna nel Rinascimento* di Francesco Malaguzzi Valeri (1899) e il suo Museo d'arte industriale (1920), risposta artistica come il breve tentativo di *Aemilia Ars* alla veloce industrializzazione, anche se in modo disomogeneo, attirava l'attenzione sulla cultura barocca in cui Bologna si era distinta e offriva alle mani degli artigiani modelli antichi.

Nel 1909, Luigi Callari scrisse della necessità in periodo postunitario di un'arte nazionale nella sua *Storia dell'arte contemporanea Italiana* pubblicata da Ermanno Loescher a Firenze. Occorre attendere la fine degli anni Venti per leggere nel 1926 la *Pittura italiana dell'Ottocento* di Emilio Cecchi e due anni dopo la *Storia della pittura italiana dell'Ottocento* di Enrico Somaré per vedere riconosciute le scuole regionali, la valorizzazione del Rinascimento e dell'arte dei primitivi, ma secondo una linea culturale estranea ai particolarismi di Rubbiani, nostalgici di un immaginario politico, non solo

1867), a cura di Natalia Grilli, Milano, Museo Teatrale alla Scala, 1985. Ancora utile, anche se ignora Peroni, DUCCIO BALESTRACCI, *Medioevo in scena*, in ID., *Medioevo e Risorgimento*, cit., pp. 99-110.

⁴⁷ GIUSEPPE BACCHELLI, "Giù le mani" dai nostri monumenti antichi, Bologna, Stabilimento Poligrafico Emiliano, 1910, p. 15.

⁴⁸ MASSIMILIANO SAVORRA, *Questioni di facciata. Il "completamento" delle chiese in Italia e la dimensione politica dell'architettura 1861-1905*, Milano, Franco Angeli, 2018.

culturale. Roma aveva ormai soppiantato «il retaggio medievale nella costruzione della cifra identitaria nazionale».⁴⁹ In conclusione, mentre Rubbiani si rivolgeva al passato con una visione municipalistica, Supino, indagata la storia, collocava i fatti dell'arte bolognese nel contesto critico italiano e internazionale, ne teneva viva la memoria e gettava le basi scientifiche per gli studi futuri.



⁴⁹ D. BALESTRACCI, *Medioevo e Risorgimento*, cit., p. 132.

LORENZO ORSINI*

*Soffitti lignei nel mercato antiquariale italiano
fra Ottocento e Novecento.
Casi paradigmatici dall'Archivio Storico Eredità Bardini*

ABSTRACT

This paper throws a light on a first investigation of the wooden ceiling market in relation to Stefano Bardini's antiques business, starting from a partial examination of the Archivio Storico Eredità Bardini in Florence and from the analysis of some paradigmatic cases that occurred during the Eighties and Nineties of the 19th century.

KEYWORDS: Art market; Wooden ceilings; Stefano Bardini; Florence; Collecting.

L'articolo illustra una prima indagine sul mercato dei soffitti lignei in rapporto all'attività antiquaria di Stefano Bardini, prendendo le mosse da un parziale spoglio dell'Archivio Storico dell'Eredità Bardini di Firenze e dall'analisi di alcuni casi paradigmatici che si verificarono nel corso degli anni Ottanta e novanta dell'Ottocento.

PAROLE CHIAVE: Mercato dell'arte; Soffitti lignei; Stefano Bardini; Firenze; Collezionismo.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11692>

• **I**l commercio dei soffitti lignei come dispositivi artistici per l'arredamento di palazzi privati e nuovi complessi museali costituisce uno dei casi più emblematici che caratterizzò il mercato antiquariale italiano a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. In questo momento storico fattori come l'eversione dell'asse ecclesiastico, il debito pubblico causato dalle guerre d'indipendenza, nonché l'inadeguatezza delle leggi in materia di tutela dei beni culturali, favorirono la dispersione e la decontestualizzazione di una cospicua parte del patrimonio artistico italiano. I soffitti lignei rimossi da palazzi e ville storiche entrarono così nel circuito collezionistico internazionale, dando vita a fenomeni di trasformazioni materiali come aggiunte e smembramenti di questi manufatti.¹

La ricerca negli archivi storici costituisce un tassello fondamentale per la ricostruzione di quei vincoli storico-culturali andati perduti a seguito di

* Università di Firenze; lorenzo.orsini2@stud.unifi.it

Desidero ringraziare Marco Mozzo, direttore della Galleria e Museo Mozzi Bardini, e Stefano Tasselli per la disponibilità e il sostegno fornitomi durante le ricerche in archivio.

¹ Sul tema si veda il recente contributo di LORENZO GRIECO, *Cieli mobili, o sulla mobilità dei soffitti lignei*, in *I cieli in una stanza. Soffitti lignei a Roma e a Firenze nel Rinascimento. Catalogo della mostra: Firenze, Galleria degli Uffizi, Sala Edoardo Detti e Sala del Camino, 10 dicembre 2019-8 marzo 2020*, a cura di Claudia Conforti, Maria Grazia D'Amelio, Francesca Funis, Lorenzo Grieco, Firenze, Giunti, 2020, pp. 43-46.

operazioni mercantili. Con la sua importante raccolta di corrispondenze, appunti e fotografie, suddivisa in due fondi conservati a Firenze, l'archivio storico del noto antiquario Stefano Bardini (Pieve Santo Stefano 1836–Firenze 1922) (fig. 1) rappresenta una fonte preziosa per la comprensione dei meccanismi insiti nel collezionismo di queste opere.² Il primo fondo appartiene all'Archivio Storico dei Musei Civici Fiorentini ed è identificato come il Fondo Stefano Bardini, mentre il secondo è custodito dal Polo Museale della Toscana e si tratta dell'Archivio Storico relativo all'Eredità Bardini. Nello specifico, il fondo legato al Comune custodisce la porzione d'archivio cartaceo con i documenti prodotti dal 1905 al 1915 e tutte le lastre fotografiche scattate dal mercante,³ mentre il Polo Museale conserva circa 100.000 documenti, tra lettere, libri e stampe fotografiche, che coprono un arco temporale che va dagli anni accademici di Stefano (1855-1859) fino alla morte del figlio Ugo avvenuta nel 1965.⁴

² Dopo un'iniziale formazione come pittore presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, Stefano Bardini si distinse come abile mercante, divenendo, a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, una delle figure preminenti sul mercato antiquario italiano e internazionale. Esemplificativo del suo precoce successo fu l'acquisto nel 1880 del Convento dei Chierici Ministri degli Inferi in San Gregorio e della chiesa sconsacrata di San Gregorio alla Pace, di cui era proprietaria la famiglia Mozzi; tale complesso fu trasformato da Bardini in galleria espositiva e ancora oggi ospita la collezione lasciata in eredità al Comune di Firenze nel 1922. Per approfondimenti sulla vita e sulla carriera di Bardini cfr. FIORENZA SCALIA, *Stefano Bardini antiquario e collezionista*, I: *Il Museo Bardini a Firenze*, a cura di Fiorenza Scalia e Cristina De Benedictis, Milano, Electa, 1984, pp. 5-97; ANITA FIDERER-MOSKOWITZ, *Stefano Bardini "principe degli antiquari". Prolegomenon to a biography*, Firenze, Centro Di, 2015. Per i rapporti internazionali cfr. VALERIE NIEMEYER CHINI, *Stefano Bardini e Wilhelm Bode. Mercanti e connaisseur fra Ottocento e Novecento*, Firenze, Polistampa, 2009; LYNN CATTERSON, *Stefano Bardini and the Taxonomic Branding of Marketplace Style. From the Gallery of a Dealer to the Institutional Canon*, in *Images of the Art Museum. Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology*, a cura di Eva-Maria Troelenberg e Melania Savino, Berlin-Boston, De Gruyter, 2017, pp. 41-64.

³ VALERIE NIEMEYER CHINI, *L'Archivio Bardini presso la Direzione Galleria e Museo di Palazzo Mozzi Bardini*, in *Scritti di museologia e di storia del collezionismo in onore di Cristina De Benedictis*, a cura di Donatella Pegazzano, Firenze, Edifir, 2012, pp. 265-276: 269.

⁴ Il motivo di questa divisione risale probabilmente al 1922 quando, per volontà testamentaria, Stefano Bardini lasciò in eredità al Comune di Firenze il suo palazzo in Piazza de' Mozzi con il desiderio di farne un museo. Secondo l'ipotesi già avanzata da Valerie Niemeyer Chini è possibile che durante il passaggio di proprietà la porzione d'archivio, oggi civica, possa esser rimasta negli ambienti destinati al Comune, separandosi così in maniera casuale dal nucleo archivistico che Emma, secondogenita di Stefano, e Ugo continuarono ad accrescere e ad esserne proprietari fino al 1965 (*ibid.*). Un vincolo archivistico che non fu ripristinato alla morte dell'ultimo erede, Ugo, poiché quest'ultimo destinò le sue proprietà, comprendenti beni immobili e mobili (tra cui l'archivio afferente al Polo Museale), prima allo stato elvetico, che rinunciò all'eredità, e in seconda istanza allo Stato italiano, che accettò il lascito con atto del 10 maggio 1971. Le vicende relative all'Eredità Bardini sono state dettagliatamente ripercorse nel recente contributo di ANTONIO PAOLUCCI, *L'Eredità di Stefano Bardini, una storia fiorentina del Novecento*, in ID., *L'eredità di Stefano Bardini a Firenze. Le opere d'arte, la villa e il giardino*, Firenze, Mandragora, 2019, pp. 16-61.



Fig. 1 - Ritratto di Stefano Bardini
(Firenze, Archivio Fotografico Eredità Bardini,
inv. 1089).

Questo contributo ha come obiettivo quello di offrire una prima indagine del mercato dei soffitti lignei in rapporto all'attività antiquaria di Bardini, prendendo le mosse, per ragioni cronologiche, da un parziale spoglio dell'Archivio Storico dell'Eredità Bardini e dall'analisi di alcuni casi paradigmatici che si verificarono nel corso degli anni ottanta e novanta dell'Ottocento. I documenti e il materiale fotografico rinvenuti finora permettono di cogliere già delle prime informazioni circa quel laboratorio di artigiani e restauratori alle dipendenze di Bardini, ma anche di antiquari, agenti e collezionisti, che alimentarono e finanziarono questo genere di imprese. Un ruolo primario nella fitta rete di collaboratori di Bardini fu ricoperto da due antiquari ancora privi di un profilo biografico: Angelo Mencattini, che possedeva una bottega a Milano,⁵ e Raffaele Angiolini, che esercitava la professione in via Ugo Bassi 30 a Bologna.⁶ I due erano mercanti indipendenti che nel corso della loro carriera collaborarono con Bardini agendo spesso come veri e propri informatori. Nel caso dei soffitti,

⁵ ANGELO SAVALLO, *Guida di Milano per l'anno 1884*, Milano, Uffici della Guida, 1884, p. 547. La figura di Mencattini è nota alla letteratura artistica per il distacco delle pitture murali nell'abside della Chiesa di Sant'Agata al Monte a Pavia. Cfr. ORIO CIFERRI, *L'affresco di Sant'Agata al Monte di Pavia. Ricerche ed analisi per il restauro*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1996, p. 174; LUCA CIANCABILLA, *Per un'indagine sulla fortuna collezionistica degli affreschi italiani (strappati e staccati) in Europa e negli Stati Uniti*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, a cura di Maria-Beatrice Failla, Susanne Adina Meyer, Chiara Piva, Stefania Ventra, Roma, Campisano Editore, 2013, pp. 237-247: 245.

⁶ *Annuario d'Italia. Amministrativo-commerciale*, I, Genova, Tipografia dell'Annuario d'Italia, 1889, p. 1293. Su Angiolini è nota la mediazione che svolse per l'acquisto da parte di Bardini degli affreschi di Casa Maffi e Raffi a Cremona cfr. LORENZO ORSINI, *Stefano Bardini e il distacco di soffitti rinascimentali. Nuovi documenti su alcuni affreschi cremonesi di primo Cinquecento*, «Bollettino d'Arte», CIII, 2018, 37-38, pp. 187-202.

essi non solo trattarono affari per conto del mercante fiorentino, ma talvolta gestirono l'organizzazione delle operazioni di distacco, nonché il trasporto ferroviario dei beni acquistati. Per quanto riguarda l'esecuzione pratica dell'intervento di rimozione dei soffitti, Bardini era solito commissionare il lavoro a un ristretto gruppo di suoi dipendenti, generalmente formato da un massimo di tre-quattro uomini. Alcuni di questi, già noti per l'impiego nei cantieri di distacco delle pitture murali, furono Augusto Bencini, Girolamo Marinari, Federigo Martelli e Oreste Ciampanelli.⁷

Allo stato attuale della ricerca nell'Archivio Storico dell'Eredità Bardini, è emerso che gli anni tra il 1888 e il 1893 siano stati un momento particolarmente prolifico per questo genere di affari. In questo arco cronologico, Bardini trattò l'acquisto e il distacco di tre soffitti lignei che si trovavano all'interno di tre palazzi in Lombardia. Questa intensa stagione lombarda fu prefigurata in un certo senso dallo stacco delle pitture murali dell'artista rinascimentale Alessandro Pampurino (1460ca.-1520ca.) dalla cosiddetta Casa Maffi di Cremona.⁸ L'intervento cremonese, concluso nell'ottobre del 1888, vide impegnati molti di quei dipendenti che, pochi giorni dopo la spedizione delle casse con i «pezzi d'affresco» a Firenze, furono coinvolti da Bardini per lo smantellamento di due soffitti lignei che si trovavano a Milano e a Bergamo; fra costoro, ci furono anche Augusto Bencini e Federigo Martelli.

Nel settembre del 1888 Bardini acquistò il soffitto milanese, pagando la somma di 800 lire all'antiquario Angelo Mencattini, che in questa circostanza si occupò sia di trattare l'affare con i proprietari dell'opera, sia di seguire le operazioni di distacco degli operai addetti all'intervento.⁹ Sebbene dai documenti non sia stato possibile risalire a un'indicazione puntuale sulla localizzazione del palazzo, emerge che il soffitto fu di proprietà del «Signor Angelo Villa Pernia», che lo vendette al «Signor Carlo Tavella» che, a sua volta, lo cedette a Mencattini.¹⁰ Da alcune lettere di Federigo Martelli sappiamo che gli operai di Bardini eseguirono l'intervento «sempre colla guida del ser Angiolo»,¹¹ e che terminarono i

⁷ ASEB, *Libro paga dipendenti*, 1902-1903. Dai libri paga conservati in archivio, si apprende che Bencini e Marinari svolgessero la professione di falegname, Oreste Ciampanelli quella di muratore e Federigo Martelli quella di scalpellino; sono attualmente in corso le ricerche per definire un profilo biografico di questi artigiani.

⁸ Sul distacco e la vendita di questa volta affrescata, oggi conservata al Victoria and Albert Museum di Londra, si veda L. ORSINI, *Stefano Bardini e il distacco di soffitti rinascimentali*, cit., pp. 187-202.

⁹ ASEB, *Copialettere n. 3*, c. 283.

¹⁰ ASEB, *Corrispondenza 1888*, fasc. Mencattini (Milano), lettera del 30 ottobre 1888. L'antiquario milanese, scrivendo di aver ricevuto dal prefetto di Milano la richiesta di alcuni chiarimenti circa la regolarità della compravendita, assicurò Bardini di aver fatto il suo nome solo in qualità di terzo compratore, senza specificare il prezzo finale stabilito per la vendita.

¹¹ ASEB, *Amministrazione, Attività commerciale 1887-1891*, n. 34, Attività antiquaria 1888, lettera di Federigo Martelli a Bardini del 29 ottobre 1888.

lavori il 26 ottobre 1888, giorno in cui il soffitto era «tutto in terra».¹² In una missiva di Mencattini del 30 ottobre si apprende che il soffitto era decorato con rosoni, dei quali furono realizzate delle copie da un'impresa locale prima della spedizione a Firenze; queste furono probabilmente create per decorare il nuovo soffitto di carta che, sempre dalla lettera,¹³ sappiamo sostituì l'originale rimosso.¹⁴

A termine di questo intervento, i dipendenti di Bardini si spostarono nella città di Bergamo. Qui Raffaele Angiolini mediò l'acquisto di un «soffitto col fregio Danza di Putti unitamente alle cinque belle e graziose portine e sei finestre del Palazzo dei Conti Maffei per lire 8000».¹⁵ Grazie alle lettere di Augusto Bencini, si conosce che il soffitto misurava 13,10 metri in lunghezza e 6,48 in larghezza, e che era composto da 55 ottagonali e 110 «fregettini».¹⁶ La tecnica impiegata per la decorazione lungo il fregio fu inizialmente confusa da Angiolini con quella dell'affresco,¹⁷ ma Bencini e i suoi colleghi, una volta saliti sui ponteggi, si accorsero che il dipinto «andava via passandoci sopra un dito», riconoscendovi quindi la pittura a guazzo.¹⁸ I lavori nel palazzo Maffei, che, secondo quanto indicato dal carteggio, si trovava in via Pignolo 68, proseguirono fino alla metà del dicembre 1888; un arco di tempo assai più esteso rispetto a quello per il soffitto milanese, forse in ragione anche di altri interventi che comportarono la demolizione di portali e finestre antichi nello stesso palazzo.¹⁹ L'entità di questa operazione antiquaria non passò inosservata e, a distanza di pochi mesi, contribuì a sollevare l'attenzione della comunità bergamasca di fronte ad un nuovo affare che Bardini e Angiolini stipularono nella città alta. Essi avevano ottenuto da una certa Signora Garobini, vedova Regazzoni, «la facoltà di levare ed asportare i dipinti a fresco» nella sala a pianterreno della

¹² ASEB, *Amministrazione, Attività commerciale 1887-1891*, n. 34, Attività antiquaria 1888, lettera di Federigo Martelli a Bardini del 26 ottobre 1888.

¹³ ASEB, *Corrispondenza 1888*, fasc. Mencattini (Milano), lettera del 30 ottobre 1888.

¹⁴ Un'ipotesi sulla futura collocazione di questo soffitto emerge in un inventario della galleria di Bardini redatto il 18 maggio 1899, nel quale si legge che nella «seconda stanzina» del piano superiore del palazzo, corrispondente all'attuale «Sala dei Bronzetti» del Museo Stefano Bardini, era esposto un «soffitto a cassetta dipinto a tempera con borchie dorate. Prov: da Milano». Il soffitto ligneo dipinto e dorato, con lacunari esagonali, ottagonali e a croce greca, attualmente esposto nella suddetta sala (inv. 868), potrebbe quindi corrispondere a quello di Milano venduto da Mencattini a Bardini. ASEB, *Amministrazione, Attività commerciale*, n. 31, *Inventari (Galleria-Magazzini) 1897-1899*, p. 12; ANTONELLA NESI, FRANCESCA SERAFINI, *Museo Stefano Bardini. Guida alla visita del Museo*, a cura di Antonella Nesi, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011, p. 81, n. 203.

¹⁵ ASEB, *Corrispondenza 1888*, fasc. Angiolini R. (Bologna), lettera del 20 ottobre 1888.

¹⁶ ASEB, *Amministrazione, Attività commerciale 1887-1891*, n. 34, Attività antiquaria 1888, lettera di Augusto Bencini a Bardini del 12 novembre 1888.

¹⁷ ASEB, *Corrispondenza 1888*, fasc. Angiolini R. (Bologna), lettera del 6 novembre 1888.

¹⁸ ASEB, *Amministrazione, Attività commerciale 1887-1891*, n. 34, Attività antiquaria 1888, lettera di Augusto Bencini a Bardini del 6 novembre 1888.

¹⁹ ASEB, *Amministrazione, Attività commerciale 1887-1891*, n. 34, Attività antiquaria 1888, lettera di Augusto Bencini a Bardini del 10 dicembre 1888.

casa un tempo appartenuta al noto condottiero Bartolomeo Colleoni,²⁰ oggi sede dell'ente benefico Luogo Pio della Pietà. Il timore che i due antiquari potessero privare delle antiche pitture uno dei luoghi simbolo della città incontrò subito l'opposizione della stampa locale, e il 22 giugno 1889 la Gazzetta provinciale di Bergamo ricordò ai suoi lettori quanto avvenne solo sei mesi prima:

Il noto e fortunato acquirettore del soffitto, delle porte e delle finestre dell'antica casa ora Maffeis sta compiendo altra spogliazione in via Bartolomeo Colleoni, ex Corsarola, in alta città. Egli ha acquistato a mezzo di sensale rigattiere di qui i freschi della casa del capitano Bartolomeo, e con operai fatti venire appositamente da Firenze, li leva, tagliando il muro, per trasportarli e venderli non si sa dove e da chi. Il luogo per Bergamo ha uno speciale interesse storico cittadino.²¹

Il prefetto di Bergamo e una Commissione conservatrice di Belle Arti, appositamente convocata per valutare il valore storico artistico di queste pitture già in corso di estrazione, avviarono la procedura per sospendere i lavori. Sebbene fu impossibile evitare lo stacco di alcune porzioni d'affresco, prontamente spedite dagli operai di Bardini a Firenze, l'intervento dell'autorità pubblica riuscì a ottenere l'autorizzazione da parte del Ministero della Pubblica Istruzione, bloccando così il proseguimento delle estrazioni dal Luogo Pio Colleoni, e avviando le pratiche per l'acquisto dell'edificio a titolo di utilità pubblica.²²

Un altro caso nell'attività antiquaria di Bardini in rapporto a questo peculiare commercio riguarda un soffitto che il mercante acquistò in un palazzo di Brescia nel giugno del 1893. Come si evince dalle ricevute di pagamento conservate in archivio, il soffitto si trovava all'interno di Palazzo Fenaroli, di cui all'epoca era proprietaria la moglie di Francesco Bettoni Cazzago.²³ Diversamente dagli interventi precedenti, l'operazione di distacco non fu condotta dai dipendenti dell'antiquario, ma venne affidata alla bottega bergamasca di Giuseppe Steffanoni (1841-1902), nota per essere specializzata nello strappo di pitture murali.²⁴ Il motivo di questa commissione è dovuto all'iniziale volontà di Bardini di voler rimuovere solo il fregio dipinto, che decorava le quattro pareti della sala al di sotto del soffitto. Giuseppe Steffanoni ritenne tuttavia opportuno rimuovere

²⁰ ASEB, *Cause Civili*, Affreschi Colleoni di Bergamo, fasc. n. 1, a.

²¹ *Altra vandalica spoliazione*, in «Gazzetta provinciale di Bergamo», XVIII, 22 giugno 1889, 145, p. 2.

²² *I freschi di casa Colleoni in alta città*, «Gazzetta provinciale di Bergamo», XVIII, 28 giugno 1889, 150, p. 2.

²³ ASEB, *Amministrazione, Attività Commerciale 1892-1898*, n. 35, Attività antiquaria 1893.

²⁴ Sulla bottega degli Steffanoni si veda FRANCO MAZZINI, *Per la storia del restauro bergamasco. Gli Steffanoni*, in *Bergamo e il Novecento. Istituzioni, protagonisti, luoghi. Le arti: esperienze e testimonianze*, a cura di Erminio Gennaro e Maria Mencaroni Zoppetti, Bergamo, Edizioni dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti, 2001, pp. 65-77.

preventivamente anche la struttura lignea soprastante, per assicurare l'integrità delle pitture e la buona riuscita del lavoro:

In esito alla visita al fregio in discorso posso dirgli di averlo trovato bello, ed anche grandioso, dante la misura lineare di metri 26 circa, alto centimetri 80; ma trovandosi il locale così infetto di umidità sarà duopo indispensabile che io abbia a riscaldare, asciugare la parte dipinta prima di applicare il preparato per il distacco. Per ciò troverei cosa ben fatta che Lei facesse levare prima il soffitto indi lasciarmi libero il fregio per potere agire in piena libertà e nell'istesso tempo potrei servirmene di quel palco che Lei dovrà fare far costruire per levare il soffitto.²⁵

La bottega bergamasca ottenne così l'incarico per questo duplice lavoro, e il 26 agosto 1893 comunicò di aver spedito al palazzo di Bardini il soffitto ligneo «scomposto in 56 gruppi» assieme ai rosoni dorati che lo decoravano.²⁶

La desiderabilità dei soffitti lignei rinascimentali e barocchi tra i collezionisti di tutto il mondo alimentò casi di riadattamenti invasivi. I soffitti che ancora oggi si ammirano nelle sale del Museo Stefano Bardini sono il riflesso di una prassi antiquaria che prevedeva integrazioni non originali; in questo senso, un caso eclatante è senza dubbio il soffitto dell'attuale Sala della Carità. L'opera, datata al XVI secolo, è composta da cassettoni ottagonali i cui fondi sono stati rimossi in favore di lucernari, progettati per effondere nella sala una luce zenitale – una peculiarità che, in una lista di opere esposte in galleria nel 1897, gli valse persino l'appellativo di «soffitto trasparente».²⁷ Una delle abilità più note di Bardini fu infatti quella museografica, maturata già in giovane età nel corso dei suoi anni accademici, in veste sia di pittore, sia di scenografo. I suoi ambienti espositivi erano volti alla valorizzazione delle opere d'arte nella loro singolarità, favorendone la facilità di lettura grazie ad allestimenti di ampio

²⁵ ASEB, *Corrispondenza 1893*, fasc. Steffanoni Bergamo, lettera del 13 giugno 1893.

²⁶ ASEB, *Corrispondenza 1893*, fasc. Steffanoni Bergamo, lettera del 26 agosto 1893.

²⁶ ASEB, *Conti saldati, ricevute 1892-1893*, fasc. G. Steffanoni, Bergamo. Da una lettera del 7 dicembre 1893 indirizzata a Bardini si conosce il prezzo richiesto per l'intervento: «Per il distacco del soffitto in legno, dipinto, che mi diede non poco lavoro, avendolo trovato con chiodi purtroppo smisurati, e carico di una quantità di materiali, la spesa totale compresa l'imballaggio è quindi di lire 160.00». Il documento è trascritto integralmente in LORENZO ORSINI, *Stefano Bardini estrattista e committenti di strappi. Una fitta rete di mercanti nell'Italia Unita*, in *Stefano Bardini "estrattista". Affreschi staccati nell'Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei. Atti del convegno: Firenze, Università di Firenze, Museo Stefano Bardini, 9-10 novembre 2018*, a cura di Luca Ciancabilla e Cristiano Giometti, Pisa, Edizioni ETS, 2019, pp. 47-62: 61-62. Giuseppe Steffanoni fu coadiuvato dalla ditta Giovita Gugiarì di Brescia per la «formazione di una impalcatura in un vasto locale terraneo del Palazzo Fenaroli, per levare d'opera un soffitto in legname dipinto antico, nonché per levare all'interno delle pareti il fregio dipinto in affresco»: ASEB, *Conti saldati, ricevute*, fasc. G. Steffanoni Bergamo, lettera di Giovita Gugiarì a Giuseppe Steffanoni del 23 agosto 1893.

²⁷ ASEB, *Amministrazione, Attività commerciale 1892-1898*, n. 35, *Attività antiquaria 1897*, Nota del Sig. Stanford White, 19 ottobre 1897.

respiro e a una distribuzione calibrata della luce; al tempo stesso, i fruitori della galleria erano attratti dalla suggestiva visione d'insieme, tanto da essere indotti all'acquisto non solo degli articoli in vendita, ma anche dell'originale soluzione espositiva.²⁸

Una lettura incrociata degli inventari di galleria redatti tra il 1889 e il 1922 ha dimostrato come la richiesta e il gusto dei collezionisti abbiano influito su un ricambio periodico dei soffitti esposti, nonostante le difficoltà materiali per l'allestimento di questi manufatti. Tuttavia, come è possibile evincere dalla documentazione archivistica, le vendite del mercante furono garantite soprattutto dalla diffusione delle stampe fotografiche, le quali divennero un mezzo più comodo per stringere affari ed evitare lunghi viaggi. Nel caso dei soffitti, l'ampio materiale fotografico conservato in archivio testimonia la fortuna di questo meccanismo pubblicistico; un sistema che consentì a Bardini di promuovere l'acquisto di questi oggetti secondo modalità diversificate in rapporto a quelle che erano anche le richieste e le esigenze dei clienti. L'archivio illustra, infatti, stampe che raffigurano sia soffitti interi in una visione d'insieme (fig. 2),²⁹ sia singoli elementi, come gruppi di lacunari (fig. 3) o formelle (fig. 4).³⁰

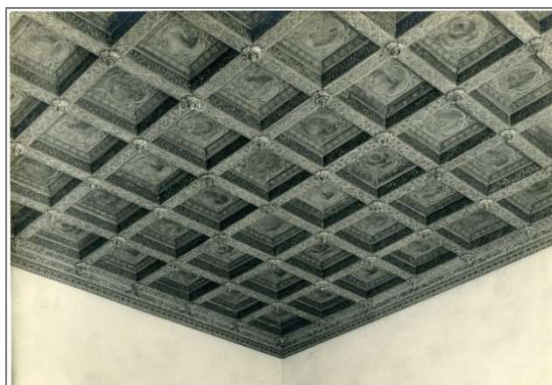


Fig. 2 - Manifattura veneta, soffitto ligneo a cassettoni, dipinto e dorato, sec. XVI (Firenze, Archivio Fotografico Eredità Bardini, inv. 988).

²⁸ Sugli allestimenti creati da Bardini cfr. ROBERTO VIALE, *Alcune considerazioni su Stefano Bardini e i suoi allestimenti*, «Annali della Scuola superiore di Pisa. Classe Di Lettere e Filosofia», VI, 2, 2001, pp. 301-319; PAOLA CORDERA, *Abitare il Rinascimento. Il gusto Bardini e la geografia del collezionismo italiano tra Ottocento e Novecento*, in *L'Italia dei Musei 1860-1960. Collezioni, contesti, casi di studio*, a cura di Sandra Costa, Paola Callegari, Marco Pizzo, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 167-180.

²⁹ Sul verso della stampa si legge: «Torre del Gallo. Soffitto policromo con dorature - Proviene da Padova - Sec XVI° (alla Ca' d'Oro esiste etc ... vedi mia lettera)». Firenze, Archivio Fotografico Eredità Bardini, inv. 988v.

³⁰ La formella faceva parte di un soffitto a cassettoni che, nel 1914, è documentato in esposizione nella galleria: «Soffitto a cassette sostenute da correnti e grossi travi, che poggiano su 8 mensole intagliate in noce del 400. Il soffitto è dipinto e decorato con rosoni dorati al centro di ciascun cassetto. Nel centro grande formella con bove dorato ad alto rilievo». ASEB, *Amministrazione, Attività commerciale*, n. 33, *Inventari, Elenchi, Cataloghi*, 1914, Galleria, n. 178.

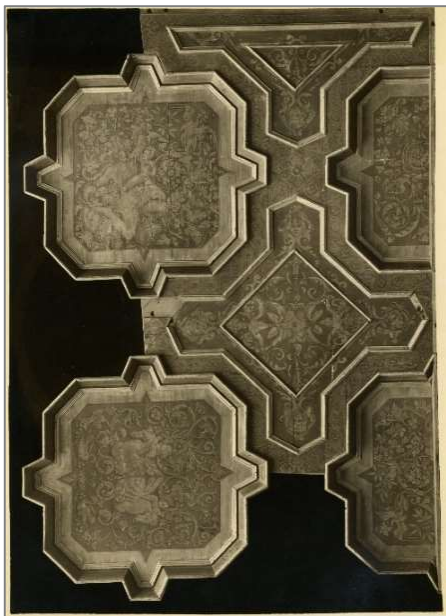


Fig. 3 - Porzione di soffitto ligneo con lacunari dipinto, sec. XVI (Firenze, Archivio Fotografico Eredità Bardini, inv. 933).



Fig. 4 - Formella con bove ad altorilievo, sec. XV (Firenze, Archivio Fotografico Eredità Bardini, inv. 992).

Tra i più noti collezionisti che acquistarono soffitti lignei da Bardini, si ricordano i coniugi Jacquemart-André, che nel 1893 comprarono per il proprio palazzo un soffitto a cassettoni ottagonali che ancora oggi copre la Sala della Scultura;³¹ Wilhelm von Bode, che acquisì alcuni soffitti italiani per allestire il Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino;³² e l'architetto americano Stanford White (1853-1906).³³ In una lista di oggetti d'arte datata 27 ottobre 1897 che venne consegnata a White – forse personalmente da Bardini – presso l'Hôtel Vendôme di Parigi, comparivano tra le varie proposte cinque soffitti lignei, rispettivamente indicati e prezziati secondo il seguente ordine:³⁴

³¹ L. GRIECO, *Cieli mobili*, cit., p. 45.

³² *Ibid.*

³³ Su Stanford White si veda WAYNE CRAVEN, *Stanford White. Decorator in opulence and dealer in antiquities*, New York, Columbia University Press, 2005.

³⁴ ASEB, *Amministrazione, Attività commerciale 1892-1898*, n. 35, Attività antiquaria 1897, Mr. Stanford White, Paris Hôtel Vendôme, 27 ottobre 1897, Lista degli oggetti d'arte.

- 1005 ceiling wood³⁵ (soffitto Stanza Stoffe) [Lire] 10000
 1006 ceiling painted (soffitto dipinto) 10000
 1007 large blue and white ceiling (soffitto della sala grande) 20000
 1083 ceiling at head of stairs³⁶ (soffitto della sala del pilastro) 15000
 1086 ceiling, frieze at Villa³⁷ (soffitto Brescia e suo fregio). 15000 - 10000

L'interesse di White per questi manufatti è testimoniato anche nell'Archivio Fotografico dell'Eredità Bardini, dove si conservano molte stampe sul cui verso si leggono l'appunto di Bardini con scritto «Spedito a White Stanford», un numero d'inventario e le dimensioni reali del soffitto fotografato. Esemplificativo per questo rapporto commerciale è una lettera del 27 gennaio 1903, nella quale White richiese a Bardini che gli fossero inviate le foto di tutti i camini, porte e soffitti di cui il mercante era in possesso.³⁸

Questo primo studio sul commercio dei soffitti lignei in rapporto all'attività antiquaria di Stefano Bardini ha nuovamente messo in evidenza quanto l'Archivio Storico dell'Eredità Bardini costituisca una fonte importante per la conoscenza della storia del mercato artistico tra Ottocento e Novecento. Il proseguimento delle ricerche archivistiche porterà dunque non solo nuova luce sul complesso laboratorio di Bardini e sulla fitta rete di intermediari e colleghi antiquari, ma darà spunti fecondi anche per gli studi sui molteplici soffitti lignei che vendette, e per i quali sarà utile ricostruire il contesto originale, col fine di salvaguardarne la memoria storico artistica.



³⁵ ASEB, *Amministrazione, Attività commerciale 1892-1898*, n. 35, Attività antiquaria 1897, Nota del Sig. Stanford White, 19 ottobre 1897. In questo inventario, il soffitto è indicato come «Soffitto intagliato colorito con dorature (Fiorentino)».

³⁶ *Ibid.* Qui citato come «Soffitto di Urbino».

³⁷ Si trattano del soffitto e del fregio rimossi dal Palazzo Fenaroli di Brescia nel 1893 dalla bottega degli Steffanoni. Il fregio fu acquistato da White il 7 febbraio 1898; mentre, da una lettera di Bardini dell'8 agosto 1898, si apprende che il soffitto ligneo fu venduto e spedito all'architetto americano il 6 agosto dello stesso anno. Cfr W. CRAVEN, *Stanford White*, cit., p. 23; L. ORSINI, *Stefano Bardini estrattista*, cit., pp. 58-59.

³⁸ L. CATTERSON, *Stefano Bardini and the taxonomic branding*, cit., p. 62.

RAFFAELLA FONTANAROSSA*

*L'archivio di un 'self-made man' dell'Ottocento.
Santo Varni scultore, collezionista e conoscitore*

ABSTRACT

Following the discovery of a fundamental part of his archives, it is now possible to review the eclectic figure of Santo Varni (1807-1885). Known as a skilled sculptor, Santo Varni was also a collector, connoisseur, advisor, merchant, superintendent, and «restorer». His ingenious and multifaceted personality is documented starting from the archival papers he preserved and catalogued.

KEYWORDS: Santo Varni; Connoisseurship; Collecting; Museology; Giovan Battista Cavalcaselle.

In seguito al ritrovamento di una parte fondamentale dei suoi archivi è ora possibile avviare il riesame dell'eclettica figura di Santo Varni (1807-1885): noto come valente scultore, egli è stato anche collezionista, conoscitore, *advisor*, mercante, sovrintendente e «restauratore». La sua personalità geniale e multiforme è documentata a partire dalle carte d'archivio da lui stesso conservate e catalogate.

PAROLE CHIAVE: Santo Varni; *Connoisseurship*; Collezionismo; Museologia; Giovan Battista Cavalcaselle.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11694>

nell'arco di un'intera vita scandita a colpi di scalpello ha modellato imponenti monumenti capaci di consegnare alla memoria – e alla storia – i suoi contemporanei, membri delle grandi famiglie della borghesia genovese come reali sabaudi: infine per sé, per la sua immortalità, Santo Varni (1807-1885) ha puntato tutto su un più complesso palinsesto. Come ogni artista ha innanzitutto scommesso sulle sue opere, certamente, ma anche sugli oggetti delle sue eclettiche collezioni e soprattutto sui documenti: i suoi scritti, gli altri autografi, fotografie, schizzi, abbozzi e promemoria. Con cura maniacale ha conservato inviti alle mostre, ma anche alle nozze e ai funerali, ai pranzi di casa Savoia di cui egli, «di origini umilissime», nato in «una povera casetta», era diventato commensale abituale.¹ Una messe di documenti da lui stesso organizzata, archiviata,

* Università di Bologna; r.fontanarossa@gmail.com

Grazie agli amici e colleghi Laura Damiani, Grégoire Extermann, Francesca Fabbri e Mauro Natale con cui ho il piacere di condividere anche gli studi scaturiti dalle *Carte Varni*.

Abbreviazioni: AALBA: Archivio Accademia Ligustica Belle Arti, Genova; ACCVSS: Archivio comunale-Carte Varni, Serravalle Scrivia (Alessandria); ASCG: Archivio Storico Comune di Genova; BCBFC: Biblioteca Civica Berio, Fondo Conservazione, Genova; DOCSAI: Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte e l'Immagine, Genova.

Figg. 1, 3-7 e 10: autorizzazione alla pubblicazione del Comune di Genova del 15 luglio 2019 (prot. n. 250826). Figg. 2, 8 e 9 dall'archivio fotografico dell'autrice.

parte essenziale di un sistema di autopromozione imperniato attorno alla sua casa-*atelier* di via Ugo Foscolo a Genova (fig. 1).

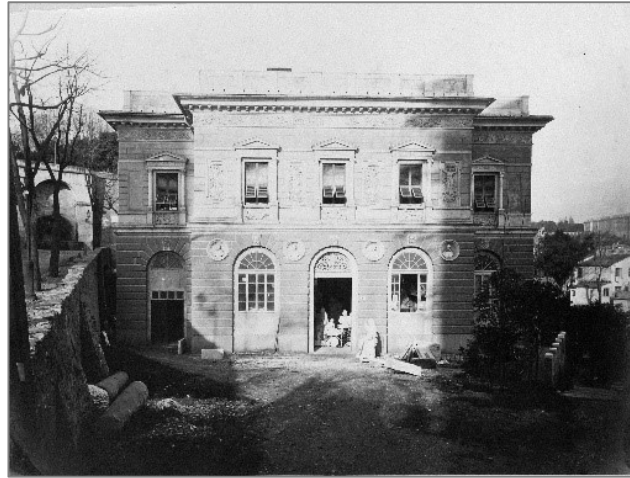


Fig. 1 - CÉLESTIN DEGOIX, *Casa-studio di Santo Varni*, 1873 (DOCSAI, inv. 34).

Una palazzina che Varni aveva fatto costruire per trasformarla in museo, e forse anche in mausoleo: un progetto ambizioso che ricalcando il più classico dei copioni in cui gli eredi non trovano un accordo e non rispettano le volontà testamentarie, naufraga subito dopo la morte dell'artista, dando origine alla dispersione dei suoi beni. L'anticamera dell'oblio. Si è così tornati, punto e a capo, alla sua fama di eccellente scultore che lo ha reso già celebre in vita e che, giustamente, è stata onorata dalla storiografia successiva, per cui un ritratto di Santo Varni a tutto tondo, che illumini la sua eclettica personalità, comincia a emergere solo in anni recenti, attraverso il ritrovamento di una parte essenziale delle carte del suo archivio, anch'esso smembrato dopo la sua morte. In questo contesto un ruolo non secondario, seppur usato da Varni con estrema parsimonia, lo hanno le riprese fotografiche. Dopo l'apprendistato nella sua città d'origine e a Firenze con Lorenzo Bartolini, egli esegue importanti sculture e monumenti – sue sono le principali tombe del cimitero genovese di Staglieno, suoi monumenti per la Real Casa a Torino – nel 1866, all'apice della sua carriera, si fa ritrarre superbo, accanto alla statua colossale di *Emanuele Filiberto di Savoia* (Palazzo Reale, Torino; fig. 2). Due anni prima aveva posato, col suo «sguardo vivo e penetrante [...]». La zazzera e la barba lunga ed incolta», accanto a un altro marmo uscito dal suo *atelier*, quello del

¹ MARCELLO STAGLIENO, *Biografie*, s.d. (BCBFC, Ms. m.r. VIII, 3.5, sec. XIX) e LUIGI TOMMASO BELGRANO, *Necrologie. Santo Varni*, «Giornale Ligustico di Archeologia, Storia e Letteratura», XII, 1885, I-II, p. 63. Marcello Staglieno (1829-1909), Tommaso Belgrano (1838-1895) e Vittorio Poggi (1833-1914) sono tra gli eruditi del tempo, studiosi di 'storia patria', i principali biografi di Varni.

Busto del principe Oddone di Savoia della cui frequentazione andava particolarmente fiero (fig. 3).²

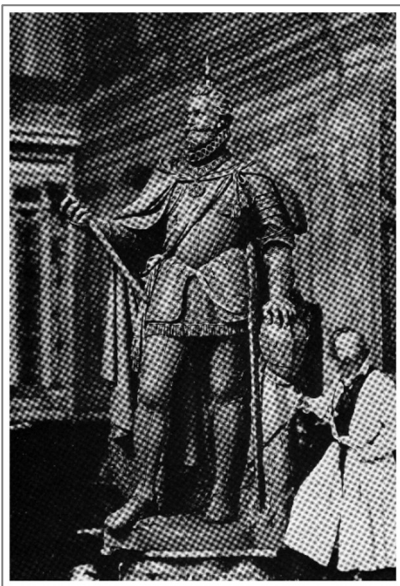


Fig. 2 - Fotografia non identificato, *Santo Varni*, 1866 (DOCSAI, inv. 14221).

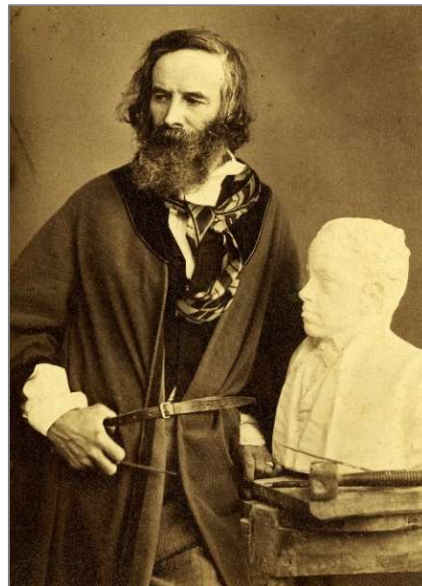


Fig. 3 - Fotografia non identificato, *Santo Varni*, 1864 circa (DOCSAI, inv. 15407).

Gli stessi biografi che lo hanno conosciuto sottolineano lo scarto sociale tra Santo, «figlio del cuoco del marchese Gio Batta Carrega», e i suoi committenti: la frequentazione, tutta la vita, di principi e principesse è per lui occasione continua di ascesa sociale che egli documenta ossessivamente.³ Degli incontri col principe Odone, ritratto nel busto due anni prima della sua prematura morte e in altre svariate occasioni, Varni tiene anche un commovente diario, ancora inedito, dove tiene nota dei ricevimenti dei quali anche più volte a settimana è ospite. Insieme, Varni e Odone, dal palco reale, assistono agli spettacoli del Teatro Carlo Felice; il principe qualche volta gli fa mandare casse di arance, due fagiani e una lepre. I due si scambiano libri di archeologia, monete, medaglie, gemme e conchiglie. Insieme tengono conferenze sulle 'antichità'. «Domani - scrive

² Attualmente conservato nella Biblioteca civica di Casale Monferrato, il busto è schedato da CARLA CAVELLI in *Santo Varni scultore. Catalogo della mostra: Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, 9 maggio-30 giugno 1885*, a cura di Carla Cavelli e Franco Sborgi, Genova, Sagep, 1985, pp. 151-152. La breve descrizione è da M. STAGLIENO, *Biografie*, cit.

³ Varni era assiduo frequentatore dell'archeologa Sibylle Mertens-Schaaffhausen, scesa a Genova dalla Germania per cure balneari. Per la principessa lo scultore crea una collezione di disegni della scuola genovese oggi conservata a Weimar: FRANCESCA FABBRI, *Disegni genovesi a Weimar con o senza Goethe. Il lascito di Sibylle Mertens Schaaffhausen*, «Arte cristiana», CIV, marzo-aprile 2016, 893, pp. 125-138 e FRANCESCA FABBRI, *Santo Varni, Sibylle Mertens-Schaaffhausen e una collezione di disegni genovesi oggi a Weimar*, in *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa. Atti del convegno Società Economica di Chiavari: 20-21 novembre 2015*, a cura di Laura Damiani-Cabrini, Grégoire Extermann, Raffaella Fontanarossa, Chiavari, Società Economica di Chiavari, 2018, pp. 237-266.

Varni il 17 aprile 1862 – dovrò esaminare una collezione di monete consolari romane che il principe vuole compare». ⁴ Varni è dunque consigliere del duca di Monferrato per il quale progetta un museo che non vedrà mai la luce. Soffermandosi a sondare più criticamente questo manoscritto si scopre che il diario, in realtà, lungi dall'essere stilato giorno dopo giorno, viene artatamente redatto da Varni a posteriori: egli è ben consapevole di farne un ulteriore strumento di promozione sociale. Lo scultore vi registra ogni incontro col giovane erede di casa Savoia e i viaggi, le passeggiate archeologiche che, nonostante la salute sempre precaria del principe, riuscirono a compiere. Anche i funerali del figlio di Vittorio Emanuele II, prematuramente scomparso a Genova, nel 1866, a soli vent'anni, diventano per Varni uno strumento di accreditamento: gli apparati effimeri della cerimonia vengono affidati infatti allo scultore e ai suoi allievi dell'Accademia, un'occasione d'oro per comparire sulle cronache nazionali. In una pagina del diario, datata a posteriori 20 gennaio (Odone morirà due giorni dopo), Varni scrive: «Il Principe era agli estremi del viver suo [...]. Sua Altezza volle ancora vedermi e stringermi la mano [...]. Dopo di me Sua Altezza non ricevette più alcuno».

L'enfasi con cui Santo Varni indugia sui ricevimenti offerti da Odone nel palazzo che fu dei Durazzo, ricalcata nel diario posticcio, è ben corredata da decine, centinaia di 'pezze d'appoggio': i bigliettini con gli inviti ai concerti, a teatro e i cartoncini con i *menu* dei ricevimenti. ⁵ Varni conserva e archivia gli 'opuscoli' a lui dedicati e quando, come nell'ottobre del 1861, è invitato in qualità di giurato all'*Esposizione italiana* di Firenze, a margine del catalogo annota i suoi commenti sulle opere viste, tiene minuziosamente traccia di ogni *carte de visite* che scambia, dei biglietti d'invito a balli, concerti e, naturalmente, pranzi. ⁶ In parallelo a queste operazioni di raccolta e

⁴ AALBA, *Archivio Varni. Casa di Sua Altezza Reale il Principe Odone 1862-67*, 17 aprile 1862. Quartogenito del primo re d'Italia Vittorio Emanuele II di Savoia e di Maria Adelaide d'Asburgo-Lorena, Odone (1846-1866) era nato con una grave malattia genetica che ne ha condizionato la breve vita, trascorsa lontano dalla corte sabauda, nella villa genovese di Pegli e quindi nel palazzo di famiglia in via Balbi (oggi Palazzo Reale). Referenze con bibliografia precedente in *Odone di Savoia 1846-1866. Le collezioni di un principe per Genova. Catalogo della mostra: Genova, Palazzo Ducale, 20 dicembre 1996-9 febbraio 1997*, a cura di Maria-Flora Giubilei e Elisabetta Papone, Milano, Mazzotta, 1996.

⁵ I *menu* di casa Savoia restituiscono uno spaccato della storia dell'alimentazione e della moda, alla francese, del tempo: ogni *dîner* prevedeva almeno sette portate, rigorosamente introdotte dal *potage*, seguite da almeno due pietanze di carne (*filet de beuf à la Jardinière*, *bécassine aux truffes*) e una di pesce, con contorni sicuramente scenografici (*marbre de veau à la gélée*, *pâté de fois gras à l'aspic*). Per *dessert glace* e *crème au café*. Varni non solo conserva i cartoncini, ma lungo i margini, a inchiostro, prende alcuni appunti che poi gli serviranno per redigere il citato diario. Cfr. AALBA, *Archivio Varni. Casa di Sua Altezza Reale il Principe Odone 1862-67*, fogli e cartoncini non numerati.

⁶ AALBA, *Archivio Varni. Opuscoli dedicati a Santo Varni 1852-1877* e AALBA, *Archivio Varni. Esposizione Italiana di Firenze 1861-1862*, le cui considerazioni a penna di Varni sulla sua *Guida all'Esposizione Italiana del 1861* (Firenze, Tipografia di Federico Bencini, 1861)

classificazione di ogni sua mossa, Varni oramai artista affermato, si fa ritrarre in altre due foto: una molto nota, scattatagli dal genovese di Giovanni Battista Caorsi e un'altra inedita, a mezza figura, in cui regge, con la mano una statuetta, mentre sulla sinistra, su un tavolino, ci sono alcuni oggetti della sua collezione (fig. 4).⁷



Fig. 4 - Fotografo non identificato, Santo Varni, 1870 circa (DOCSAI, inv. 4114).

Il palinsesto di carte, note e fotografie che Varni sta tessendo a sua futura memoria culmina con un sorprendente apparato fotografico con quale s'inserisce in un documento ufficiale del locale municipio. Si tratta di un *album* in cui il Comune di Genova, nel 1873, lancia un concorso per ridisegnare alcune zone della città. Composto da diversi progetti architettonici, nel bel mezzo del fascicolo una sequenza di ben nove fotografie interrompe la presentazione illustrando la casa, la biblioteca, l'*atelier*-bottega che lo scultore aveva fatto costruire in via Ugo Foscolo (figg. 5-7).⁸ L'artista non solo estende così, pubblicamente, il suo progetto per fare

meriterebbero un approfondimento critico. Della mostra esiste anche il *Catalogo illustrativo delle opere di pittura ecc. ammesse alla Prima Esposizione Italiana del 1861 in Firenze*, Firenze, tipografia G. Mariani, 1861.

⁷ Per il ritratto di Caorsi (conservato in DOCSAI, n. S4113): ELISABETTA PAPONE, SERGIO REBORA, *Vivere d'immagini. Fotografi e fotografia a Genova 1839-1926*, Milano, Scalpendi, 2016, pp. 10 e 189. Dell'altra foto (DOCSAI, n. S15407) non è stato identificato l'autore. Sono grata a Elisabetta Papone e a Gabriella Carrea del DOCSAI per aver agevolato la consultazione dell'archivio e l'acquisizione delle immagini.

⁸ Naturalmente progetto e spese per casa Varni sono regolarmente oggetto di un'apposita sezione del suo archivio (AALBA, Archivio Varni, *Fabbrica dello studio di scultura 1837-1874*).

della sua casa un «Museo di Antichità del Com Santo Varni»,⁹ ma inoltre, divulgando in questo contesto istituzionale la serie di scatti di Célestin Degoix, ufficializza le sue volontà di darne una destinazione pubblica, di farne un museo, un po' sul modello di casa-*atelier* che l'amico Vincenzo Vela stava progettando a Ligornetto.¹⁰



Fig. 5 - CÉLESTIN DEGOIX, *Interno della casa-studio di Santo Varni*, 1873 (DOCSAI, inv. 31).



Fig. 6 - CÉLESTIN DEGOIX, *Interno della casa-studio di Santo Varni*, 1873 (DOCSAI, inv. 40).



Fig. 7 - CÉLESTIN DEGOIX, *Interno della casa-studio di Santo Varni*, 1873 (DOCSAI, inv. 41).

⁹ Si tratta di positivi all'albumina di Célestin Degoix (1825-1902) ai nn. 34-42 del cosiddetto *Album Cipolla* in DOCSAI: cfr. ELISABETTA PAPONE, "Al chiarissimo Antonio Cipolla... il Municipio di Genova": un album tra fotografia, architettura e politica, «Bollettino dei Musei Civici Genovesi», XXIII, 2001, 68/69, pp. 6-19. Inoltre: E. PAPONE, S. REBORA, *Vivere d'immagini*, cit., pp. 30-31, 204-205.

¹⁰ I due scultori, come testimonia la corrispondenza, erano amici (CARLA CAVELLI TRAVERSO, *Lettere di scultori ottocenteschi al collega Santo Varni*, «La Berio», XXXVII, 1997, pp. 21-42). Il progetto della casa-museo ideata da Vincenzo Vela è datato agli anni 1863-1865 e, dopo la donazione alla Confederazione Svizzera (1892), viene aperto al pubblico nel 1898.

Come accennato le cose andranno diversamente da come le aveva impostate Varni e dopo una disputa testamentaria, due anni dopo la morte dello scultore, l'intero complesso andrà all'incanto.¹¹ La palazzina Varni, smantellata e frammentata in moderni appartamenti, non sarà mai casa-museo. La gipsoteca, come i marmi ancora presenti in via Ugo Foscolo alla morte dello scultore, insieme alla sua collezione d'arte e d'archeologia, alla sua biblioteca con libri manoscritti e autografi, un insieme di oltre cinquemila pezzi che Varni aveva accumulato nel corso della sua esistenza, va, nel 1887 appunto, all'incanto. L'allora neonata Impresa vendite Giulio Sambon divide i lotti in due cataloghi d'asta: a partire da questi elenchi e da alcune foto inserite a chiusura del primo volume è stato possibile risarcire Varni del suo ruolo di collezionista onnivoro.¹² Degno erede di illustri raccoglitori, dal duca di Berry a Rodolfo d'Asburgo, anche lo scultore genovese «aveva la mania delle collezioni» e per procurarsi un oggetto, usava – scrive Staglieno – questa tattica: primo, cercava di farselo regalare; secondo di cambiarlo con altri, ben inteso, di poco valore; terzo di rubarlo. Credo dice Staglieno che fosse affetto da una speciale cleptomania.¹³

Alcuni lotti della vendita Sambon vengono acquistati dallo stesso Comune di Genova che se non avesse perso la causa con gli eredi dello scultore li avrebbe avuti in dono. Altri pezzi circolano ancora nel mercato dell'arte.¹⁴ I travagli delle raccolte Varni includono dunque anche la dispersione del suo archivio privato. In anticipo sui tempi, intuendo l'importanza strategica del lavoro di catalogazione, l'artista genovese aveva scrupolosamente ordinato le sue carte, perno attorno al quale le sue opere scultoree ed editoriali, così come quelle delle sue collezioni, avrebbero restituito ai posteri la sua poliedrica personalità, il suo approccio a tutto tondo alle arti visive. Al contrario, in seguito allo smembramento della casa-museo e quindi anche dell'archivio e ancorché non esista ancora una monografia dedicata allo scultore, le più autorevoli biografie lo ricordano, come detto, sebbene tra i più valenti, solo in quanto artista. Gli interessi di Varni per l'archeologia hanno invece goduto di una buona fortuna critica, raccontata a partire dalla corrispondenza alla pari con i più grandi archeologi della sua epoca, da Teodoro Mommsen a Giuseppe Fiorelli.¹⁵ Il

¹¹ Il fascicolo con la disputa giudiziaria è in ASCG, *Amministrazione Civica. Controversia Santo Varni*, sc. 422-425.

¹² I cataloghi editi dal mercante d'arte e collezionista Giulio Sambon (1836-1921) sono: *Catalogo della Collezione Santo Varni di Genova. Marmi, gessi e terre cotte, porcellane e maioliche, armi, ferri, bronzi, monete e medaglie, oggetti diversi e da vetrine, antichità classiche, quadri, miniature, stampe, disegni [...]*, Milano, Tipografia Luigi di Giacomo Pirola, 1887 e *Catalogo dei libri, manoscritti ed autografi del defunto comm. Santo Varni di Genova*, Milano, Tipografia Luigi di Giacomo Pirola, 1887.

¹³ M. STAGLIENO, *Biografie*, cit.

¹⁴ Oggetti appartenuti a Varni sono regolarmente presenti alle principali aste internazionali cfr. *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista* cit., p. 327.

¹⁵ Varni era inoltre in contatto con Ernest Desjardins, Wilhelm Henzen, Gian Francesco Gamurrini, Giulio Minervini, Ariodante Frabetti e Giovanni Spano.

gusto per l'archeologia è per lo scultore il punto di partenza per esercitarsi nel disegno, ma soprattutto per stimolare altre curiosità: costanti di tutta la sua vita sono le gite nei siti archeologici del genovesato, dell'Oltregiogo e della Versilia.¹⁶ Da Libarna, a Tortona, a Luni, Varni compie ripetutamente una serie di sopralluoghi che hanno come riflesso lo studio, ma anche l'incremento delle sue collezioni personali.

«Io lo vidi più di una volta col fucile sulle spalle ed un cappellaccio girovagare per le parrocchie dell'alto Bisagno onde amoreggiare con qualche ceramica ed altra anticaglia, e per il novese anche procurarsi oggetti dei ruderi di Libarna, assicura Marcello Staglieno».¹⁷ Da un lato lo studio, la coscienza della conservazione e il rammarico della dispersione del patrimonio - l'Accademia Ligustica di Belle Arti dove insegna scultura lo nomina all'interno di commissioni per la salvaguardia del patrimonio - e dall'altro il contributo personale a questa diaspora, sono in questo momento storico elementi indissociabili, quasi indistinguibili. Eppure col trascorrere del tempo i tratti più pittoreschi della sua personalità, il suo girovagare ramingo col «fucile sulle spalle ed un cappellaccio», «affetto da una speciale cleptomania», hanno sovrastato l'altra, le altre, sfaccettature di questa complessa figura. Non è un caso che il riesame delle sue molteplici attività sia ripartito in seguito al ritrovamento, condotto da parte di chi scrive, di una parte fondamentale del suo archivio privato, ovvero il fondo delle *Carte Varni* acquistato dal Comune di Serravalle Scrivia, nell'alessandrino, nel 2008, da un'erede dello scultore. Questa collocazione pubblica, ma innegabilmente defilata, ha fatto sì che fino ai presenti studi questo prezioso

¹⁶ Aspetti indagati da VITTORIO NATALE, *Le gite intorno a Gavi e l'arte antica dell'Oltregiogo*; FULVIO CERVINI, *Monumenti come documenti: approcci di Varni all'arte medioevale* e MICHELA ZURLA, "Più volte recandomi per la Toscana". *Santo Varni e la scultura in Versilia tra XV e XVI secolo*, rispettivamente in *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista*, cit., pp. 69-89; pp. 133-144 e pp. 51-67.

¹⁷ M. STAGLIENO, *Biografie*, cit.

corpus sia stato ignorato.¹⁸ Esso custodisce il cuore dell'archivio che Varni aveva predisposto per documentare la parte delle sue ricerche che, fagocitato dagli impegni della sua attività prevalente, non aveva fatto in tempo a editare. Si tratta di carte databili in un vasto arco temporale che va dal 1833 alla morte dell'artista e che, oltre a contenere una parte significativa della sua corrispondenza e dei suoi *album*, consta di alcune cartelle ordinate dallo stesso Varni, corredate da inventari stesi di suo pugno che rinviano ai contenuti, ovvero a disegni e note, sempre autografi dell'artista. Una sezione rilevante è quella in cui Varni, attraverso schizzi e appunti, documenta lo stato di monumenti come il duomo di Genova, di Gavi, di Lucca, di Pietrasanta e di Carrara, le pievi di Novi Ligure e di un vasto territorio tra Lomellina e Basso Piemonte, zone che egli raggiungeva da Genova a cavallo e lungo le prime strade ferrate (fig. 8).



Fig. 8 - SANTO VARNI, *Capitelli del Duomo di Gavi*, *Carte Varni*, 1870 circa (ACCVSS, fald. 1, fs. 4).

¹⁸ Fin dal primo sopralluogo a Serravalle nel marzo del 2013 quando, a seguito di una serie di casualità (e curiosità) sono venuta a conoscenza del fondo, ne ho avviato la schedatura sistematica, compresa la scansione dei manoscritti e dei disegni. Materiali quest'ultimi che ho condiviso con gli studiosi che hanno partecipato al convegno *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista*, cit. L'interesse da parte del Comune di Serravalle per il fondo, comprato da Finella Barbano Mascolo, è motivato in particolare dalle numerose parti delle *Carte Varni* che riguardano il sito archeologico di Libarna, parte del suo territorio comunale. Di questa sezione del fondo hanno infatti dato conto gli archeologi a partire dagli studi di ANNA MARIA PASTORINO, *Materiali libarnesi e tortonesi della collezione Santo Varni al Museo Civico di Archeologia Ligure*, in *Colligite fragmenta. Aspetti e tendenze del collezionismo archeologico ottocentesco in Piemonte. Atti del convegno: Tortona, Palazzo Giudobono 19-20 gennaio 2007*, a cura di Marica Venturino Gambari e Daniela Gandolfi, Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, 2009, pp. 241-250 e EAD., *Sculture antiche da collezioni genovesi nella raccolta Santo Varni*, «Kölner Jahrbuch», LI, 2018, pp. 553-562. Altre parti dell'archivio dello scultore sono conservate all'Accademia Ligustica di Belle Arti, nel Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso (donazione Marco Fabio Apolloni del 2009) e già presso il museo archeologico di Genova-Pegli (lascito di Cesare Barbano al Comune di Genova del 1937). Infine altre carte Varni sono pervenute alla Biblioteca Reale di Torino.

Durante queste missioni, un po' come un ispettore di soprintendenza *ante litteram*, annota lo stato conservativo del patrimonio, i beni in pericolo di dispersione e alienazione. Un po' come Crowe e Cavalcaselle – con quest'ultimo Varni era fra l'altro in corrispondenza epistolare – prende nota di dettagli e di possibili paragoni stilistici, esprimendo giudizi su artisti e opere. Un po' come Seroux d'Agincourt che tuttavia, come noto, per le tavole si serve di artisti, o come il pisano Giovanni Rosini che nel corso della stesura della sua *Storia della pittura* si avvale proprio delle corrispondenze di Varni, così come dei suoi disegni.¹⁹ Un foglio delle *Carte Varni*, tra i tanti possibili esempi, con un polittico marmoreo che, segna Varni a margine, «vedevasi nel convento di Santa Maria della Pace» attesta il suo impegno per la documentazione delle opere (fig. 9).²⁰

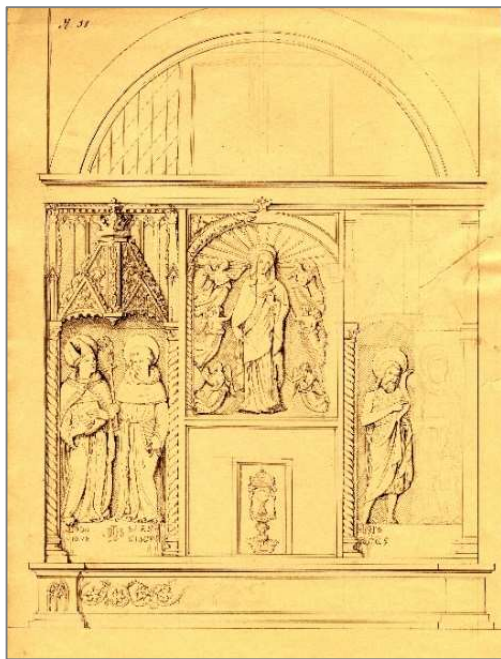


Fig. 9 - SANTO VARNI, *Polittico con la Madonna e i Santi*, 1860 circa, *Carte Varni* (ACCVSS, fald. 5, fs. 2).

Il disegno è lo strumento d'indagine, il *medium* impiegato non solo per fissare nella memoria l'oggetto, per la riscoperta dei linguaggi regionali, ma anche la pratica con cui s'indaga la natura tecnica e formale dell'oggetto. Il disegno è uno degli elementi di quel fenomeno di cosmopolitismo, l'ornato, che si afferma nella seconda metà dell'Ottocento. Varni è uno dei

¹⁹ Per d'Agincourt: ILARIA MIARELLI MARIANI, *Seroux d'Agincourt e Cicognara. La storia dell'arte per immagini*, in *Enciclopedia e storiografia artistica tra Sette e Ottocento*, a cura di Daniela Caracciolo, Floriana Conte, Angelo Maria Monaco, Galatina, Congedo, 2008, pp. 129-150 con bibliografia precedente. Similmente Varni predispone i disegni per le incisioni di diverse tavole editate nei volumi di GIOVANNI ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa, Capurro, 1939-1947.

²⁰ Come di consueto Varni usa un segno sintetico, propedeutico alla traduzione in incisione. La pala d'altare che, secondo quanto scrive il conoscitore era all'epoca conservata all'Accademia Ligustica, è ora in un altro museo genovese, quello di Sant'Agostino. Per il disegno: ACCVSS, *Carte Varni*, Faldone 5, fasc. 4, *Sculture*, n. 38.

collaboratori di Owen Jones, a cui invia tavole per la *Grammar of Ornament* (1856).²¹ Il disegno è per Santo Varni un segno del radicamento territoriale, testimonianza degli interessi che si sviluppano nella seconda metà dell'Ottocento, della letteratura legata al territorio, della nascente storia dell'arte. Qualche decennio prima, la grande opera storiografica dell'abate Lanzi, presente nella ricca biblioteca di Varni, ridà l'identità a un'Italia di provincie, di città ancora medievali che poi genereranno una loro autonomia. Già a fine Settecento questa geografia artistica si sgretola e prevale, con la nascita della *connoisseurship*, la volontà di capire chi ha realizzato le opere. È anche il momento in cui si profilano i contrasti nella disciplina: da un lato l'accademia, con la ricerca nei luoghi deputati e strutturati e dall'altro lato i conoscitori; da un lato Cavalcaselle, dall'altro Otto Mündler e Charles Eastlake. Malgrado le esportazioni che tutti loro hanno attivato, gli dobbiamo, come a Varni, il contributo nel dare un'identità agli oggetti. Così a Genova, città nella quale opera lo scultore, già all'epoca si profilano gli interessi un po' più rigorosi di Federigo Alizeri, di Alfredo D'Andrade e quelli, meno ortodossi, più sbrigliati, di Varni.²² L'epoca del *Grand Tour* è già sullo sfondo, gli eruditi s'interessano più che dei centri delle periferie: si esplorano i territori per cercare le radici della cultura locale, le 'memorie patrie', ma soprattutto si va nella provincia alla ricerca dell'antico: Varni va a Gavi perché vicino ci sono gli scavi di Libarna. La presenza dell'antichità è lo stimolo per un nuovo sguardo sulle opere medievali: forse quella stessa attenzione che gli permise di riconoscere in una villa suburbana i frammenti del sepolcro di Margherita di Brabante di Giovanni Pisano – uno dei maggiori monumenti medievali giunti, seppur parzialmente, fino a noi – e di metterli in salvo restituendoli alla collettività.²³ Ma la curiosità onnivora dello scultore genovese comprende epigrafi, costumi e armature di cui compone vari *album*: forse Varni avrebbe voluto anche scrivere una storia del costume, argomento di gran moda nella seconda metà dell'Ottocento (fig. 10).²⁴

²¹ Sul fortunato repertorio ARIANE VARELA BRAGA, *Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle. La "Grammar of ornament" d'Owen Jones*, Roma, Campisano Editore, 2017 che tuttavia non considera i contributi di Varni.

²² Della sua fama di conoscitore si rammentò solo, oramai quasi un secolo fa, Julius von Schlosser citando nella sua *Kunstliteratur*, di Varni, ben cinque testi quali referenze della storiografia regionale: dato piuttosto significativo dal momento che la maggior parte degli altri storiografi genovesi è rappresentata da un titolo, Carlo Giuseppe Ratti con quattro (di cui una, le *Vite*, condivisa come si sa con Raffaele Soprani), Federigo Alizeri, nome tutelare della materia, con tre: JULIUS VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Wien, Schroll, 1924 (trad. it. *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, La nuova Italia, 1956, p. 575).

²³ SANTO VARNI, *Lettera sui resti del monumento sepolcrale dell'imperatrice Margherita, scolpito da Giovanni Pisano nel 1313*, «Giornale ligustico di archeologia, storia e belle arti», I, 1874, pp. 436-437.

²⁴ Anche da questo punto di vista i taccuini e gli appunti di Varni sono tutti degni di futura esplorazione (in particolare ACCVSS, *Carte Varni*, Faldone 5).

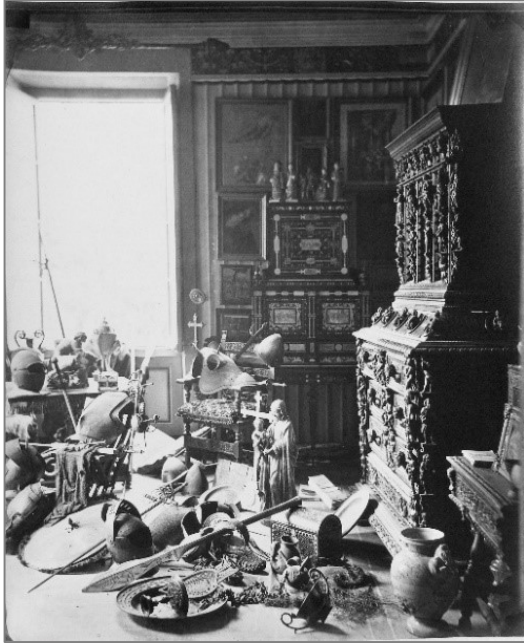


Fig. 10 - CÉLESTIN DEGOIX, *Interno della casa-studio di Santo Varni*, 1873 (DOCSAI, inv. 40).

Lui, scultore di marmo, è attento alla lavorazione del legno: come sempre basa la sua conoscenza sulle importanti scoperte d'archivio che compie, riservando attenzione a documenti apparentemente secondari e che lo portano a sondare aspetti fino ad allora trascurati.²⁵ S'interessa, per fare un altro esempio che scaturisce dal fondo di Serravalle, di miniatura, di cui esegue copie, veri e propri calchi di corali, di codici oggi smembrati e, in alcuni casi, in seguito, perduti.²⁶ Varni dedica puntuali incursioni ai monumenti di fine Medioevo e Rinascimento: i suoi disegni, come quelli del dossale di Andrea da Carona oggi nei *Cloisters* newyorchesi, permettono di identificare correttamente i vari elementi di cui la scultura è composta.²⁷ Egli dimostra acutezza di giudizio sulla scultura di fine Quattrocento e inizio Cinquecento.²⁸ La personalità di Varni che emerge dal suo straordinario archivio è dunque quella di un artista, archeologo, conoscitore, a suo modo sovrintendente, tutore del bene pubblico che tuttavia si spinge oltre: perché Varni interviene nell'assemblare i

²⁵ Per i suoi principali contributi su documenti d'archivio, ebanisteria e scultura lignea si rinvia a *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista*, cit., p. 325-326.

²⁶ ELENA DE LAURENTIIS, *Santo Varni erudito, conoscitore e collezionista di miniatura*, in *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista*, cit., pp. 287-314.

²⁷ LAURA DAMIANI, *I monumenti rinascimentali di Savona sotto la lente di Varni. Andrea da Giona, Antonio Maria Aprile e i d'Aria*, in *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista*, cit., pp. 25-49.

²⁸ In un saggio sui Della Porta e Nicolò da Corte, tre nomi uniti da un patto di collaborazione per garantirsi il mercato, Varni è forse il primo che cerca di distinguere tra le loro le mani nei marmi del Duomo genovese. Cfr. SANTO VARNI, *Delle opere di Gian Giacomo e Guglielmo della Porta e Nicolò da Corte in Genova*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», IV, 1866, pp. 35-79. L'argomento è stato dibattuto da GRÉGOIRE EXTERMANN, *Santo Varni e la dinastia dei Della Porta*, in *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista*, cit., pp. 159-178.

monumenti antichi, non sempre in maniera filologica, e non, certamente, come un restauratore inteso nel senso odierno del termine. Opera in un periodo storico in cui le figure di artista, restauratore, ma anche di mercante e persino di falsario avevano confini assai labili: tant'è che a un certo punto il nome di Santo Varni è stato fatto a proposito di un caso delicato, quello del ritrovamento di un marmo, noto come *Trono Ludovisi*, che secondo Federico Zeri era un falso moderno, dovuto proprio allo scalpello del genovese.²⁹ Un altro polo delle incursioni varnesche, già documentato in alcuni sui saggi, che ora emerge con nuova evidenza tra le carte piemontesi, è la Versilia, luogo confinante con la Liguria, zona da cui provengono i materiali, i marmi, per gli scultori, ma anche territorio che veicola l'idea di una certa superiorità della scultura Toscana rispetto a quella prodotta in Liguria.³⁰ Varni scrive di uno dei grandi miti della scultura del secondo Ottocento, di quel Matteo Civitali che lavora a Lucca, ma che spedisce opere importanti a Genova.³¹ A Genova e a Savona Varni fa a tempo a riprodurre nei suoi taccuini molte delle facciate dipinte tra fine XV e XVII secolo prima dello scialbo: al suo tempo erano infatti scoppiate alcune epidemie di colera, per cui le municipalità non esitavano a coprire ogni superficie di calce. Di fronte alle drastiche misure sanitarie che rendono impossibile il salvataggio delle pitture murali, Varni compie un estremo tentativo, quello di copiarle dal vero, per conservarne almeno un *dossier* grafico. Esce di casa soprattutto dopo le piogge autunnali che riscoprono, almeno parzialmente, i prospetti: anche questi suoi disegni, sempre annotati a margine con giudizi sullo stile e note tecniche, sono confluiti nella sezione serravallese dell'archivio.³² Incrociando questi schizzi e note manoscritte con la letteratura più nota è stato anche possibile risarcire una parte delle decorazioni della cappella Doria alla Certosa di Rivarolo, uno dei cantieri genovesi di Vincenzo

²⁹ L'archivio dello scultore apre alcune piste attorno alla sua presunta attività di falsario a cui si riferiva Zeri: *Polemiche: Trono Ludovisi; la tempesta dopo il terremoto* Zeri, «Il giornale dell'arte», VI, 1988, 57, p. 6; PICO CELLINI, *Sul trono Ludovisi il "decano del restauratori"*. *Perché questa volta non sto con Zeri*, «Il giornale dell'arte», VI, 1988, 58, p. 20. Da indagare anche il Varni mercante di cui si fa cenno in ANTONELLA NESI, *Stefano Bardini e Lucca, fortuna collezionistica dell'arte medievale lucchese*, in *Scoperta Armonia. Arte medievale a Lucca*, a cura di Chiara Bozzoli, Maria Teresa Filieri, Valerio Ascani, Lucca, Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, 2014, pp. 309-320.

³⁰ Per la bibliografia varnesca sul tema si rinvia a *Santo Varni: conoscitore, erudito e artista*, cit., pp. 325-326.

³¹ Il tema è approfondito in MASSIMO FERRETTI, *Varni "come ammiratore delle opere di Civitali"*, in *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista*, cit., pp. 145-158. Inoltre: SANTO VARNI, *Delle opere di Matteo Civitali, scultore ed architetto lucchese. Commentario del socio Prof. Santo Varni*, Genova, Tipografia del Reale Istituto de' Sordo Muti, 1866.

³² RAFFAELLA FONTANAROSSA, *Genua picta attraverso l'occhio (e i taccuini) di uno scultore. Santo Varni conoscitore*, «Annali di storia della critica d'arte», 2017, pp. 236-255 e RAFFAELLA FONTANAROSSA, *Un "brogliazzo" di Varni per le facciate dipinte savonesi*, in *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista*, cit., pp. 107-111.

Foppa.³³ Varni viene informato della vendita dell'unica scultura a noi nota di Luca Cambiaso: il disegno della statua che egli riesce ottenere, conservato nel suo archivio, ha fornito l'*identikit* per ritrovare quest'opera, in seguito conservata al Bargello come anonima.³⁴ I pochi esempi fin qui riportati dei materiali che stanno affiorando dall'archivio, anzi, oramai dagli archivi Varni, rivestono senza dubbio grande interesse sotto il profilo della letteratura artistica e della storia della *connoisseurship*.

Il loro ritrovamento permette inoltre, seppur tardivamente, di riscrivere la biografia di un uomo che «uscì dal popolo e fu figlio di sé stesso», la cui vita, come aveva ben intuito l'archeologo e patriota Vittorio Poggi, «potrebbe fornire materia a un capitolo del Self Help di Smiles». Come nel libro di Smiles, tradotto quasi subito in italiano col titolo *Chi si aiuta Dio l'aiuta*, come suggerisce Poggi, Varni troverebbe un posto d'onore per «quella tendenza all'ecllettismo che tanto influì sull'indole stilistica dei suoi lavori» e che lo trasse per tempo non solo a studiare con passione i monumenti dell'arte antica, non solo a disegnarne di sua mano moltissimi in più volumi, ma a raccogliere con trasporto e a conservare, alla religione dell'arte e della patria, cimeli d'ogni età, d'ogni scuola, d'ogni classe.³⁵

L'archivio serravallese ritrovato rappresenta quel tassello mancante con cui si potrà, seppur con oltre un secolo di ritardo, onorare a tutto tondo la poliedrica figura di Santo Varni, scultore, conoscitore, archeologo, collezionista, mercante, 'restauratore', forse falsario, *advisor*, ma più di ogni altra cosa, originale *self-made man* del suo tempo.



³³ RAFFAELLA FONTANAROSSA, *À paraître. Attorno alla pala di Vincenzo Foppa per la certosa di Rivarolo a Genova e altri affreschi Doria*, in *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista*, cit., pp. 91-105.

³⁴ RAFFAELLA FONTANAROSSA, *Luca Cambiaso the scultor. A 'Baccus' in the Bargello*, «The Burlington Magazine», CXXXIV, novembre 2014, pp. 729-734.

³⁵ Per quest'ultime due citazioni: VITTORIO POGGI, *Inaugurazione del busto del Prof. Comm. Santo Varni, XI luglio MDCCCLXXXVI*, «Atti della Accademia Ligustica di Belle Arti», MDCCCXCIV-MDCCCXCVI, 1896, pp. 42-53. Per un profilo dell'erudito: MASSIMILIANO CALDERA, *Fra tutela e muse. Alcuni aspetti dell'attività di Vittorio Poggi per il patrimonio artistico savonese*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», n.s., LV, 2015, 1, pp. 173-211. Infine, SAMUEL SMILES, *Self-help: with illustrations of conduct and perseverance, by Samuel Smiles*, London, Murray, 1859 (trad. it. *Chi si aiuta Dio l'aiuta, ovvero Storia degli uomini che dal nulla seppero innalzarsi ai più alti gradi in tutti i rami della umana attività*, Milano, Editori della biblioteca utile, 1865).

GIULIA CALANNA*

*Pasquale Nerino Ferri e Iginio Benvenuto Supino
alle Gallerie fiorentine. La documentazione fotografica
tra archivio, gestione museale e studi storico-artistici*

ABSTRACT

This paper explores the research methodology adopted by Pasquale Nerino Ferri and Iginio Benvenuto Supino, art historians and Florentine Superintendence officials in the last quarter of the Nineteenth century. A specific focus will be devoted to the use of photographic reproductions of works of art in the museum management and administration, and for historical-artistic studies.

KEYWORDS: Pasquale Nerino Ferri; Iginio Benvenuto Supino; Florence; Photographic archive; Museum management.

Questo scritto indaga la metodologia di lavoro di Pasquale Nerino Ferri e di Iginio Benvenuto Supino, storici dell'arte e funzionari della soprintendenza fiorentina nell'ultimo quarto dell'Ottocento, con un'attenzione specifica all'utilizzo delle riproduzioni fotografiche delle opere d'arte nell'attività di gestione e amministrazione del museo e per gli studi storico-artistici.

PAROLE CHIAVE: Pasquale Nerino Ferri; Iginio Benvenuto Supino; Firenze; Archivio fotografico; Gestione museale.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11695>

Pasquale Nerino Ferri (Fermo, 1851-Firenze, 1917) e Iginio Benvenuto Supino (Pisa, 1858-Bologna, 1940) sono state due figure di primo piano all'interno dell'amministrazione delle Gallerie fiorentine nel periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento. Il ruolo di Supino è già stato evidenziato sia quale promotore della catalogazione e implementazione delle collezioni del Museo del Bargello, da lui diretto per un decennio tra il 1896 e il 1906, sia quale fondatore della fototeca dell'Istituto bolognese con il suo arrivo a Bologna nel 1907 come docente di storia dell'arte. Gli studi hanno invece indagato solo in parte il contributo scientifico di Ferri allo sviluppo e all'ordinamento delle collezioni del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, di cui fu il primo direttore. In particolare non è stato finora adeguatamente messo in luce il suo apporto, a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento, all'incremento delle raccolte fotografiche dell'archivio delle Gallerie fiorentine.

In questo studio si vuole far luce sull'attività di Ferri e di Supino in quegli anni, con un'attenzione specifica al metodo di lavoro dei due studiosi, a stretto contatto con le riproduzioni fotografiche delle opere, materiali insostituibili nella quotidiana attività di gestione e amministrazione del museo e per gli studi storico-artistici. Si analizzeranno in particolare le

* Università di Bologna; giulia.calanna@unibo.it

modalità di utilizzo della fotografia da parte di Ferri nell'ambito della sua attività istituzionale al Gabinetto dei Disegni degli Uffizi, e di raccolta e acquisizione di materiali fotografici per l'archivio delle Gallerie. Si parlerà poi dell'uso delle riproduzioni fotografiche delle opere del Museo del Bargello, realizzate dai fotografi Alinari, da parte di Iginio Benvenuto Supino nelle pratiche legate alla gestione museale, e in particolare per lo studio delle opere finalizzato alla redazione del catalogo generale. Un breve focus finale è dedicato ad una serie fotografica di 173 immagini di avori e calchi di rilievi in avorio realizzata dal fotografo inglese J. B. Philpot, da me individuata nella Fototeca «I. B. Supino» del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Le immagini della serie sono omologhe a quelle contenute in un album fotografico conservato al Museo del Bargello, già studiato approfonditamente da Benedetta Chiesi. Come avremo modo di vedere, per l'acquisizione delle due serie fotografiche si ipotizza il coinvolgimento di Ferri e Supino.

Le indagini presentate in questo studio, supportate da documentazione archivistica rintracciata presso gli archivi storici delle Gallerie fiorentine e del Museo del Bargello, e nel fondo di Corrado Ricci alla Biblioteca Classense di Ravenna, ruotano attorno a materiali fotografici inediti conservati a Bologna nella Fototeca «I. B. Supino» del Dipartimento delle Arti, che oggi vanta un patrimonio di oltre 107.000 stampe fotografiche, negativi, diapositive, opuscoli, dispense delle lezioni tenute dai docenti dell'ateneo. Qui, oltre alla raccolta dell'Istituto di Storia dell'Arte, all'archivio professionale del fotografo Felice Croci e alla Fototeca dello storico dell'arte Carlo Volpe, sono conservati i fondi fotografici personali di Iginio Benvenuto Supino e di Pasquale Nerino Ferri. Il primo è giunto nella fototeca a lui intitolata tra il 1952 e il 1954, per donazione da parte degli eredi e comprende più di 8.000 immagini, siglate sul verso dal timbro a inchiostro «Donazione Supino», e materiali a stampa legati alla sua attività di docente e storico dell'arte.¹ Il secondo è stato invece acquisito molti anni prima, su sollecitazione dello stesso Supino, per la Fototeca dell'istituto bolognese. Il fondo di Ferri è infatti giunto all'Università di Bologna nel 1919 per donazione da parte del Ministero della Pubblica Istruzione.

¹ Sulla fototeca e i fondi fotografici del Dipartimento si vedano il numero monografico *Progetto per una fototeca* della rivista «Acta Photographica», III, 2008, 1, in particolare il saggio di GIORGIO PORCHEDDU, *La Fototeca del Dipartimento delle Arti Visive: memoria, ricerca, didattica*, «Acta Photographica», III, 2008, 1, pp. 41-54; gli atti della giornata di studio su Supino e la sua fototeca (Bologna, 21 novembre 2017), a cura di Marinella Pigozzi, <<https://intreccidarte.unibo.it/issue/view/734>>, ultima cons.: 25.3.2020; in particolare sul fondo Supino rimando al mio GIULIA CALANNA, *Il fondo Supino oggi. Prospettive di ricerca a partire dalle testimonianze fotografiche di scultura pisana del Trecento di Alinari e Ammagliati*, «INTRECCI d'arte-Dossier», 2018, 4, pp. 102-121 <<https://doi.org/10.6092/issn.2240-7251/8610>>, ultima cons.: 25.3.2020. Il fondo Supino è al centro di un progetto di catalogazione che ha preso avvio nel maggio 2019, coordinato dalla Fondazione Federico Zeri e al quale sto collaborando, in parte già fruibile attraverso il catalogo online della Fondazione.

L'acquisizione, che comprendeva 4.800 fototipi raccolti da Ferri nel corso della sua attività istituzionale e di studioso, viene registrata in data 1 aprile 1919 nell'inventario dell'Istituto di Storia dell'Arte con la dicitura: «Fotografie. Dono del Ministero Istruzione (acquistata dal Ferri già Ispettore Gallerie Firenze)». ² Le fotografie del fondo Ferri, seguendo la prassi dell'epoca, una volta giunte in Fototeca sono state collocate nelle varie sezioni dell'archivio, oggi solo in parte ordinato per autori, scuole e luoghi, perdendo sin da subito la sua unitarietà. Tuttavia, è possibile riconoscere le immagini a lui appartenute grazie ad un timbro a inchiostro presente sul verso delle fotografie con le sue iniziali «NF» parzialmente sovrapposte e iscritte in una cornice ottagonale. Una peculiarità che riguarda la situazione attuale degli archivi fotografici privati di Ferri e Supino, che ho potuto riscontrare studiando i materiali, è la sovrapposizione delle due raccolte. Le stampe del fondo Ferri sono infatti migrate in tutte le sezioni della Fototeca, e dunque anche all'interno del fondo personale di Igino Supino. Le raccolte dei due studiosi oggi si trovano quindi mescolate l'una all'altra, in una convivenza che rende arduo ogni lavoro di ricerca. Questo studio vuole essere soltanto un punto di partenza per ulteriori indagini, da condurre sui materiali fotografici, sulle pratiche di acquisizione, archiviazione e utilizzo della fotografia in ambito museale che oltre al contesto fiorentino coinvolgano altre istituzioni del panorama italiano.

Pasquale Nerino Ferri e la fotografia.

Verso la nascita del Gabinetto fotografico degli Uffizi

Pasquale Nerino Ferri (fig. 1) è conosciuto dalla comunità scientifica soprattutto per il suo ruolo di primo piano all'interno del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, fu infatti il primo direttore dell'istituto e autore dei fondamentali cataloghi sistematici delle raccolte grafiche pubblicati a partire dal 1881. ³ Era entrato nei ranghi dell'amministrazione fiorentina nel 1871, assunto dal direttore della Galleria degli Uffizi Aurelio Gotti come collaboratore del conservatore Carlo Pini. Ferri si fa carico di un

² L'acquisizione del fondo è ricordata in GIAN PAOLO BRIZZI, *Igino Benvenuto Supino. Il professore e la fototeca*, in *Igino Benvenuto Supino 1858-1940. Omaggio a un padre fondatore*, a cura di Paola Bassani Pacht, Firenze, Edizioni Polistampa, 2006, p. 206 e nota 34.

³ Su Pasquale Nerino Ferri si vedano ANNAMARIA PETRIOLI TOFANI, *Pasquale Nerino Ferri, primo direttore del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, in *Gli Uffizi, quattro secoli di una galleria. Atti del convegno internazionale di studi: Firenze, 20-24 settembre 1983*, a cura di Paola Barocchi e Giovanna Ragionieri, Firenze, Centro 2P, 1983, pp. 421-442; LAURA ORBICCIANI, *Pasquale Nerino Ferri*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 246-252; *Pasquale Nerino Ferri (1851-1917), il padre fondatore del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe. «Il mondo di ieri»: rari esemplari di libri e documenti della Biblioteca nell'anno del centenario dalla morte*. Mostra virtuale a cura di Carla Basagni disponibile all'indirizzo <<https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/pasquale-nerino-ferri-padre-fondatore-del-gabinetto-disegni-e-stampe#14>>, ultima cons.: 25.3.2020

impegnativo progetto di riordinamento e catalogazione delle raccolte grafiche degli Uffizi sotto la sua tutela, cui si dedica per oltre quarant'anni.



Fig. 1 - Ritratto di Pasquale Nerino Ferri, tratto dal suo necrologio in *Cronaca delle Belle Arti*, «Bollettino d'arte», 1-4, 1918, p. 19.

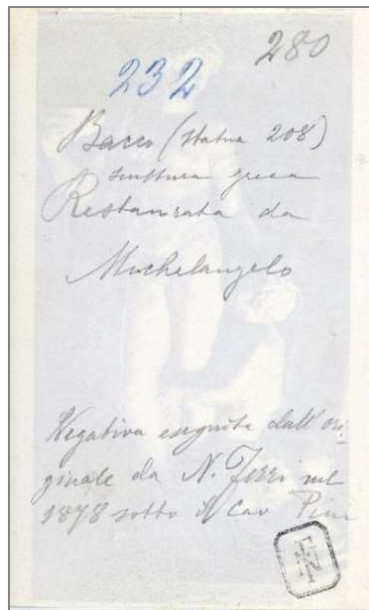
Nel 1879 succede a Pini nella direzione del Gabinetto di Disegni e Stampe e intraprende il lavoro di compilazione di uno schedario, tutt'ora in uso, di oltre 90.000 disegni e stampe del Gabinetto fiorentino con suddivisione per autore e per soggetto e, per uso interno, di un monumentale inventario in sessanta volumi con dettagliate indicazioni tecniche e storico artistiche.⁴ Qui si vuole però mettere in luce un aspetto ancora poco indagato della sua attività scientifica, ovvero il suo contributo e all'incremento, alla conservazione e valorizzazione delle raccolte fotografiche delle Gallerie fiorentine. La frequentazione di Ferri con la fotografia risale almeno alla seconda metà degli anni Settanta. Da una foto che ho potuto rintracciare nel suo fondo bolognese apprendiamo che lo studioso si è misurato in prima persona con l'obiettivo fotografico. Sul verso della fotografia che ritrae la statua con *Bacco e un Satiro* degli Uffizi è presente una nota manoscritta di Ferri che recita: «Bacco (statua 208) scultura greca. Restaurata da Michelangelo. Negativa eseguita dall'originale da N. Ferri nel 1878 sotto il Cav. Pini»⁵ (figg. 2a e 2b). Con ogni probabilità Ferri si avvicina al mezzo fotografico sotto la guida di Carlo Pini, anch'egli autore di fotografie come è stato dimostrato in un recente studio.⁶ Un punto fondamentale da tenere

⁴ Il progetto Euploos del Gabinetto di Disegni e Stampe degli Uffizi, coordinato da Marzia Faietti, punta ad integrare nel catalogo informatizzato delle raccolte grafiche anche lo schedario cartaceo realizzato da Ferri, consultabile su <<https://euploos.uffizi.it/inventari-o-euploos.php>>, ultima cons.: 25.3.2020

⁵ In realtà la statua del *Bacco con Satiro* (inv. 241) è frutto di interventi cinquecenteschi attribuiti a Pierino da Vinci, a partire da un torso antico di ambito romano.

⁶ CHIARA NALDI, *Carlo Pini (1806-1879). Conservatore, fotografo, editore*, «Rivista di Studi di Fotografia», 2015, 2, pp. 96-108.

presente per comprendere il contributo di Ferri all'incremento delle raccolte fotografiche riguarda la loro presa in carico. Prima dell'istituzione del Gabinetto fotografico degli Uffizi, le fotografie destinate all'istituto per donazione, scambio con altri enti, commissione o acquisto, venivano custodite e inventariate proprio dal conservatore del Gabinetto di Disegni e Stampe. Ricordo che l'istituzione del Gabinetto fotografico agli Uffizi è stato uno dei primi atti di Corrado Ricci dopo il suo arrivo a Firenze nel 1903 come direttore delle Gallerie.⁷



Figg. 2a e 2b - PASQUALE NERINO FERRI, *Bacco con Satiro*, Galleria degli Uffizi, Firenze, inv. 241. Stampa all'albumina, 14,8x9 cm, 1878 (Fototeca I. B. Supino, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna).

Al Gabinetto fotografico fiorentino, situato sin dalla sua fondazione nei locali della Soprintendenza chiamati della Vecchia Posta, Ricci assume l'operatore bolognese Vincenzo Perazzo, autore della celebre foto del 1913 che ritrae i funzionari della soprintendenza fiorentina davanti alla Gioconda di Leonardo da Vinci, trafugata al Louvre da Vincenzo Peruggia e recuperata a Firenze dal direttore Giovanni Poggi, grazie alla segnalazione dell'antiquario fiorentino Alfredo Geri. Nella foto possiamo riconoscere

⁷ Su Corrado Ricci e l'istituzione del gabinetto si vedano PERLA INNOCENTI, *Corrado Ricci e gli Uffizi*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. 3, LVIII, 2003, in particolare pp. 358-359 e appendice documentaria p. 373; *Primi anni di attività del Gabinetto fotografico 1904-1919*, a cura di Marilena Tamassia, Livorno, Sillabe, 2011. Per gli anni fiorentini di Ricci si veda anche MARIA LETIZIA STROCCHI, *La Compagnia della Ninna. Corrado Ricci e Firenze 1903-1906. Personaggi, opere, istituzioni*, Firenze, Giunti 2005.

Corrado Ricci tra il conte Carlo Gamba e Giovanni Poggi, e lo stesso Ferri, il primo da destra ripreso di profilo, intento ad ammirare il dipinto (fig. 3).⁸

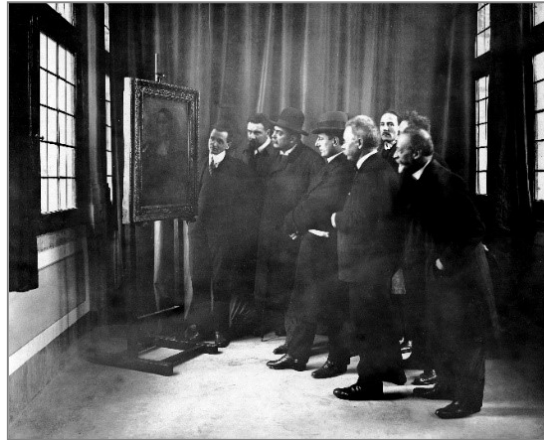


Fig. 3 - VINCENZO PERAZZO, *Direttori e ispettori della soprintendenza fiorentina davanti alla Gioconda*, negativo su lastra di vetro, 21x27 cm, 1913 (Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, Firenze, inv. 5705).

Pasquale Nerino Ferri dunque a partire dal 1879, in quanto conservatore del Gabinetto dei Disegni, oltre al materiale grafico doveva inventariare anche tutte le riproduzioni fotografiche dell'archivio, non soltanto quelle riferite a disegni e incisioni.⁹ Lo dimostra l'invio da parte di Ferri al direttore delle Gallerie Cesare Donati l'8 maggio 1883 di una «Nota di riproduzioni fotografiche» in cui l'ispettore allega un elenco delle riproduzioni conservate presso l'istituto. Nella nota lo studioso segnala gli interventi conservativi necessari per la tutela del materiale fotografico, riferendosi nello specifico alle foto realizzate dalla ditta alsaziana Braun, suggerendo la possibilità di utilizzarle come materiale di consultazione, al posto dei disegni originali, per chi ne facesse richiesta:

Riguardo alla stupenda collezione Braun, composta di 1487 riproduzioni in fac-simile di altrettanti disegni di grandi maestri, sono in dovere di far osservare alla S.V. come sarebbe indispensabile ed urgente il montarle sopra cartoni (anco di qualità economica), inquantoché lasciandole per dell'altro tempo sciolte così come sono, oltre all'impossibilità di servirsene, non fanno che deperire sempre più per essere esse stampate sopra un sottilissimo strato gelatinoso che oltre ad accartocciare la carta, la fa recidere con la massima facilità. Queste stampe fotografiche eseguite col processo inalterabile detto al carbone, allorché fossero montate ed assicurate, formerebbero certamente una

⁸ Una copia della foto che ritrae i funzionari della soprintendenza fiorentina è conservata a Roma in ICCD (inv. MPI306727) ed è stata pubblicata con l'attribuzione a Perazzo in *Fotografare le Belle Arti: appunti per una mostra. Un percorso all'interno dell'archivio fotografico della Direzione delle antichità e belle arti, Fondo MPI Ministero della pubblica istruzione, 1860-1970*, Roma, ICCD, 2013.

⁹ Cfr. MIRIAM FILETI MAZZA, *Storia di una collezione. I disegni e le stampe degli Uffizi dal periodo napoleonico al primo conflitto mondiale*, Firenze, Olschki, 2014, p. 69.

bellissima raccolta, e poiché esse riproducono i disegni della R. Galleria nelle stesse dimensioni e con le medesime tinte della carta, dell'acquerello o della matita, potrebbero benissimo servire per porsi sotto l'occhio, in luogo degli originali, a quelle persone che via via domandano di far copie dai nostri disegni, venendosi in tal guisa ad evitare l'inconveniente di vedere continuamente delle odiose lacune nelle sale della pubblica mostra.¹⁰

Dalle parole di Ferri emerge tutto il suo apprezzamento per la qualità delle stampe al carbone realizzate da Braun, in anticipo rispetto agli elogi profusi da Adolfo Venturi nella sua ormai celebre prefazione al catalogo della ditta alsaziana del 1887.¹¹ Ferri ritiene che le stampe fotografiche siano preziose per l'istituto in quanto riproducono i disegni con le medesime dimensioni e tonalità degli originali, grazie all'impiego di una vasta gamma di pigmenti. In virtù di queste caratteristiche che le rendono 'tali e quali' ai disegni, lo studioso suggerisce di utilizzarle, in sostituzione degli originali, per la consultazione da parte di studiosi e copisti. La riproduzione fotografica in facsimile è dunque percepita da Ferri come surrogato del disegno stesso e per questo in alcuni casi è utilizzata al posto dell'originale. Lo studioso propone inoltre al direttore di mettere in atto i necessari interventi conservativi per impedire il deterioramento delle stampe fotografiche e mantenerne l'integrità nel tempo.

Risale invece al 1893 la richiesta inoltrata dal Direttore Enrico Ridolfi a Ferri di un elenco di duplicati di riproduzioni fotografiche depositate presso il Gabinetto dei Disegni da scambiare con altre istituzioni, alla quale Ferri risponde prontamente inviando al direttore una lista di 277 fotografie con l'indicazione dell'autore, del soggetto dell'opera rappresentata e della collocazione.¹² Nella presentazione del catalogo riassuntivo del 1890 Ferri sostiene inoltre che le riproduzioni fotografiche «ci porgono modo di poter istituire utili confronti con opere d'incontestata originalità esistenti in luoghi da noi lontani»¹³ e per tale circostanza sono indispensabili per gli studi storico-artistici. L'attenzione di Pasquale Nerino Ferri nei confronti

¹⁰ Ivi, p. 70. Ricordo che la campagna fotografica dei disegni degli Uffizi realizzata da Braun risale al 1868.

¹¹ ADOLFO VENTURI, *Prefazione alla presente edizione (1887)*, in *Catalogue général des photographies inaltérables au charbon et héliogravures faites d'après les originaux peintures, fresques, dessins et sculptures des principaux musées d'Europe, des galeries et collections particulières les plus remarquables par Ad. Braun et Cie, photographes-éditeurs*, Paris, Dornach, 1887, pp. XXXVII-XLI. Sulla ditta Braun si vedano CHRISTIAN KEMPF, *Adolphe Braun et la photographie (1812-1877)*, Illkirch, Lucigraphie/Valblor, 1994 e il recente saggio di FRANCESCA MAMBELLI, *Storia dell'arte e fotografia d'arte nei cataloghi generali Braun di fine Ottocento*, in *Un patrimonio da ordinare. I cataloghi a stampa dei fotografi*, a cura di Pierangelo Cavanna e Francesca Mambelli, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2019, pp. 361-387, con bibliografia.

¹² L'elenco è pubblicato in *Primi anni di attività del Gabinetto fotografico. Seconda parte 1904-1922*, a cura di Marilena Tamassia, Livorno, Sillabe, 2012, pp. 61-72 e 72-86 per ulteriori elenchi di fotografie compilati da Ferri.

¹³ PASQUALE NERINO FERRI, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi*, I, Roma, presso i principali librai, 1890, p. 8.

della documentazione fotografica del patrimonio è altresì testimoniata dall'acquisto da lui promosso nel 1909 di 28 calotipi con vedute di Firenze, realizzati nel 1859 dal fotografo inglese John Brampton Philpot (1812-1878), ad oggi uno dei nuclei più importanti del gabinetto fotografico fiorentino e certamente tra i più antichi. L'importanza di tale documentazione fotografica è messa in luce dallo stesso Ferri che ne comunica l'acquisto a Ricci con una lettera dal tono entusiastico:

Caro Direttore/ Sabato fu una giornata fortunata per la nostra Raccolta stor. topogr. fior^a. Si sono potuti acquistare per sole 140 lire 28 negativi 40x30 eseguiti dal Philpot nel 1859 su carta al cloro bromuro rappresentanti le principali vedute di Firenze. Si tratta di documenti fedeli e irrefragabili di fronte ai quali i disegni, le stampe, le litografie ed i dipinti passano in seconda linea! Togliendo i negativi dal commercio le nostre fotografie diventano di una rarità eccezionale! Siccome nella Casa Buonarroti non ho più un palmo di parete disponibile ho subito ordinato un paio di colonne giranti in ferro per esporvi le prove che il nostro bravo Perazzo sta tirando e che non mancherò di spedirti.¹⁴

Come apprendiamo dalla lettera, la preziosa raccolta fotografica era infatti destinata ad essere esposta al Museo Storico-Topografico Fiorentino con sede in Casa Buonarroti, il museo civico della città di Firenze nato da un'idea di Corrado Ricci e inaugurato il 5 maggio 1909.¹⁵ Al loro arrivo al gabinetto i negativi vennero fatti stampare dal fotografo Perazzo, in servizio a Firenze tra il 1905 e il 1919 quando viene trasferito a Bologna. Nel fondo fotografico personale di Ferri ho rintracciato una rara stampa all'albumina che ritrae la cattedrale di Santa Maria del Fiore e il campanile prima della costruzione della facciata attuale, realizzata da Alinari intorno al 1855 e quindi coeva ai calotipi di Philpot (fig. 4).

¹⁴ Istituzione Biblioteca Classense, *Fondo Corrado Ricci*, Carteggio, Corrispondenti, lettera di P. N. Ferri n. 12675 (4 aprile 1909).

¹⁵ Un elenco con i soggetti delle fotografie realizzate da Philpot ed esposte al museo è pubblicato in PASQUALE NERINO FERRI, *Catalogo del Museo Storico-Topografico Fiorentino nella Casa di Michelangiolo in Firenze*, Firenze, Stabilimento Tipografico Aldino, 1909, appendice, pp. 121-122. Si veda anche MARILENA TAMASSIA, *Firenze ottocentesca nelle fotografie di J. B. Philpot*, Livorno, Sillabe, 2002.

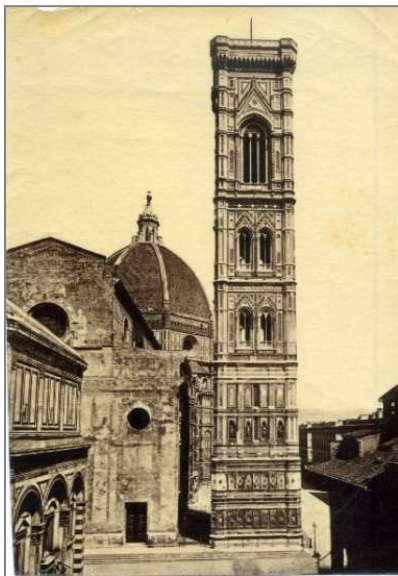


Fig. 4 - ALINARI, *Veduta della Cattedrale di Firenze con il campanile di Giotto*, stampa all'albumina, 1855 ca. (Fototeca I. B. Supino, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna).

Ferri dimostra dunque un entusiasmo precoce nei confronti della fotografia di documentazione. Lo testimoniano la sua volontà di misurarsi in prima persona con il mezzo fotografico, l'attenzione agli aspetti conservativi e alle potenzialità di utilizzo delle raccolte fotografiche degli Uffizi nonché il suo impegno per incrementare l'archivio con importanti acquisizioni come quella delle 28 vedute di Firenze di Philpot, da lui ritenute documenti di incontestabile autenticità. Nella prefazione al catalogo del Museo Storico-Topografico, lo studioso ribadisce l'importanza e il valore di tali immagini: «Sarebbe superfluo – sostiene Ferri – insistere sull'importanza di esse, trattandosi di documenti che più fedeli e irrefragabili non si posson trovare per conoscere esattamente lo stato in cui trovavansi (*sic*) mezzo secolo addietro alcuni punti caratteristici della città».¹⁶

Supino al Bargello. Il catalogo e il riordinamento delle collezioni attraverso le fotografie del suo fondo

Dopo l'esperienza pisana alla direzione del Museo civico, Supino arriva al Bargello nel 1896 con la qualifica di Vice Ispettore ai Musei, alle Gallerie e agli Scavi di Antichità. Assumerà la carica di direttore nel 1904 quando il museo diventa ente autonomo su proposta di Corrado Ricci (fig. 5).

Il primo compito di Supino al Bargello è quello di ultimare il catalogo del museo, lasciato incompleto dal suo predecessore Umberto Rossi, scomparso prematuramente. Nel catalogo Supino ci offre di fatto l'inventario completo di tutte le opere nella disposizione in cui le aveva trovate al suo arrivo al museo.¹⁷ Benché l'imponente volume non sia illustrato da immagini, lo

¹⁶ P. N. FERRI, *Catalogo del Museo Storico-Topografico Fiorentino*, cit., p. VII.

¹⁷ IGINO BENVENUTO SUPINO, *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Potestà)*, Roma, Tipografia dell'unione cooperativa editrice, 1898. Sul ruolo di Supino al Bargello si

studioso pisano si avvale di un'ampia documentazione fotografica per ultimare l'inventario dettagliato di tutte le opere, verificare le attribuzioni e la loro collocazione all'interno delle sale del museo.¹⁸



Fig. 5 - EMILIO SUPINO, *Il Babbo* [Igino Benvenuto Supino], negativo su lastra di vetro, 9x12 cm, 5 settembre 1917 (Fondo Emilio Supino, Istituto Storico Parri di Bologna, inv. sup 0041).

Nel suo fondo fotografico personale oggi conservato a Bologna di cui si è parlato nell'introduzione di questo scritto, ho rintracciato una serie di riproduzioni fotografiche di opere del Bargello realizzate dai fotografi Alinari, in parte incollate su fogli in cartoncino, con note manoscritte di Supino relative agli autori e al contesto di produzione degli oggetti rappresentati. In una di queste immagini la nota manoscritta di Supino sul recto del cartoncino di montaggio si riferisce al *Bacco* di Massimiliano Soldani Benzi (fig. 6). Un'altra fotografia documentava invece una serie di bronzi custoditi in una delle vetrine addossate alle pareti della seconda sala dei bronzi, all'epoca situata al primo piano dell'edificio, tra cui riconosciamo la copia del *Galata morente* capitolino di Giovan Francesco Susini (fig. 7). Quest'ultima immagine è interessante perché fotografa un momento ben preciso, quello in cui i bronzetti custoditi all'interno della vetrina, ad eccezione del *Galata* di Susini, erano ancora sprovvisti dei cartellini informativi con l'indicazione di inventario, autore e soggetto dell'opera. Come si evince da una relazione dal titolo *Lavoro lasciato dal Dott. Rossi per la Guida generale del Museo Nazionale*, il predecessore di Supino aveva apposto i cartellini alle opere conservate nelle due sale dei bronzi

veda *Il metodo e il talento. Igino Benvenuto Supino primo Direttore del Bargello (1896-1906). Catalogo della mostra: Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 5 marzo-6 giugno 2010*, a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi e Silvio Balloni, Firenze, Mauro Pagliai, 2010.

¹⁸ L'ipotesi dell'utilizzo della fotografia da parte di Supino ai fini del completamento del catalogo del museo è suggerita anche da B. PAOLOZZI STROZZI, *Per un illustre predecessore*, in *Il metodo e il talento*, cit., p. 18.

meno che ai bronzetti conservati nelle cinque vetrine addossate alle pareti.¹⁹ Supino dunque, al suo arrivo al Bargello, oltre al completamento del catalogo si è occupato anche dell'elaborazione dei cartellini relativi ai bronzi contenuti all'interno delle vetrine.



Fig. 6 - ALINARI (MASSIMILIANO SOLDANI BENZI), *Bacco* (copia da Jacopo Sansovino), 1677-1740, Museo Nazionale del Bargello, stampa all'albumina, 9x3,9 cm, supporto secondario 31,6x21,4 cm, 1880-1906 (Fototeca I. B. Supino, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, inv. sup 1085).



Fig. 7 - ALINARI, *Bronzi del Museo Nazionale del Bargello*, vetrina della seconda sala dei bronzi, stampa all'albumina, 1880-1906, sul verso nota manoscritta: «Giov. [...] e altri Maestri del XVI sec./ 17256» (Fototeca I. B. Supino, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna).

Accanto alle immagini che abbiamo appena visto ci sono altre foto che documentano note opere scultoree del museo. Una copia della fotografia conservata nell'archivio dello studioso che ritrae il modello in terracotta con *L'onore che vince l'inganno* di Vincenzo Danti, fu inviata da Supino a Julius

¹⁹ Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine (d'ora in poi ASGF), 1896, 303, 7. Il documento è anonimo e non è datato, Grazia Badino ritiene che sia stato redatto da Supino nei primi giorni del suo mandato. Cfr. GRAZIA BADINO, *Igino Benvenuto Supino. Gli anni del Bargello nelle carte dell'archivio delle Gallerie fiorentine*, in *Il metodo e il talento*, cit., p. 170 e p. 186 nota 9.

von Schlosser e testimonia i contatti dello studioso pisano con il collega austriaco (fig. 8).²⁰



Fig. 8 - ALINARI (VINCENZO DANTI), *L'onore che vince l'inganno*, terracotta, 1550-1576, Museo Nazionale del Bargello, stampa all'albumina, 1906 ante (Fototeca I. B. Supino, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna).

Con ogni probabilità Supino ha reperito le riproduzioni delle opere del Bargello di suo interesse nell'archivio dei fotografi Alinari, attraverso i loro cataloghi.²¹ Gli archivi dei fotografi fiorentini in quegli anni erano già forniti di documentazione fotografica relativa al patrimonio artistico del Museo del Bargello. Lo testimoniano sia i loro cataloghi commerciali, sia le numerose richieste di eseguire riprese fotografiche delle opere indirizzate al Direttore delle Gallerie Enrico Ridolfi. Nell'Archivio Storico del Museo del Bargello ho rintracciato le lettere di approvazione, firmate proprio da Ridolfi, alle richieste dei fotografi Alinari di eseguire fotografie delle opere del museo.²² Nel catalogo *Firenze e contorni* pubblicato dagli Alinari nel 1896, venivano offerte in vendita più di trecento stampe fotografiche di opere del Bargello suddivise per tipologie: avori, oggetti diversi, bronzi,

²⁰ La testimonianza di Schlosser riguardo all'invio della fotografia del modello di Danti è riportata in CRISTIANO GIOMETTI, LOREDANA LORIZZO, *Schlosser e la scultura. Il dialogo con Igino Benvenuto Supino e Giovanni Poggi direttori del Bargello*, in *L'Italia di Julius von Schlosser*, a cura di Loredana Lorizzo, Roma, De Luca, 2018, p. 70.

²¹ Alcune foto conservate nell'archivio di Supino sono contrassegnate sul verso dal numero di negativo rintracciabile nei cataloghi dei fotografi fiorentini. La foto con i bronzetti del Bargello (fig. 7) è annotata sul verso con il numero 17.256 che corrisponde all'inventario presente nel catalogo Alinari, *Firenze e dintorni. Riproduzioni fotografiche*, 1916. Tuttavia, questo scatto, come altri del fondo Supino, è sicuramente precedente alla pubblicazione del catalogo del 1916, lo possiamo infatti datare tra il 1880 e il 1906.

²² Le missive riferibili agli anni di attività di Supino, con l'elenco delle opere oggetto di riproduzione fotografica, sono datate: 3 agosto 1896, 17 agosto 1896, 31 agosto 1897, 10 luglio 1898, 20 settembre 1898, 6 dicembre 1899, 20 ottobre 1902.

marmi, mobili, terrecotte, opere della collezione Carrand.²³ Supino poteva dunque disporre della documentazione fotografica necessaria per le attività di sua competenza legate alla gestione museale, dallo studio e la verifica delle attribuzioni, al riordinamento delle collezioni e la progettazione dell'allestimento delle numerose opere che in quegli anni facevano ingresso in museo per donazione o acquisto. I materiali fotografici raccolti dallo studioso costituiscono dunque una sorta di compendio visivo delle collezioni del Bargello. Già nella primavera del 1897 Supino presentava a Ridolfi le sue *Proposte per un riordinamento delle collezioni*.²⁴ Nella sua relazione leggiamo la proposta di collocare nel cortile interno del Bargello opere scultoree di epoche diverse, accomunate dalla caratteristica delle grandi dimensioni che per evidenti ragioni statiche dell'edificio non potevano essere esposte all'interno delle sale del primo e del secondo piano. Oltre alle indicazioni per il cortile, Supino avanza proposte per il salone donatelliano, le sale della scultura, gli avori, le ambre e il medagliere. Per le sale della scultura del secondo piano lo studioso predispone un percorso strettamente cronologico:

Per le sale superiori poi, io vorrei raccolti i lavori dei maestri del Rinascimento, in ordine cronologico. Perché oggi il visitatore e lo studioso si trovano d'innanzi all'inconveniente che nella prima sala stanno opere del Verrocchio, del Civitali, del Rossellino/ di cui altre si vedono nella seconda/ un danno evidente di chi voglia studiare e comparare fra loro le varie manifestazioni di uno stesso artista. L'ordine quindi per le due sale superiori dovrebbe essere il seguente: Della Robbia – Pollaiuolo – Verrocchio – Rossellino – Benedetto da Maiano – Mino da Fiesole – Matteo Civitali - con le opere loro e della loro maniera; quindi Sansovino – Michelangelo – Bandinelli ecc..²⁵

Questa testimonianza è significativa del metodo di lavoro di Supino, che dimostra di adottare un approccio museografico moderno improntato su un criterio di razionalizzazione delle raccolte, già suggerito da Adolfo Venturi.²⁶

L'esigenza di trovare locali idonei ad ospitare le collezioni del Bargello fu pressoché costante durante il periodo della direzione di Supino e fu dettata soprattutto dalla necessità di accogliere nuove opere. Nel 1899, ad appena un anno dalla pubblicazione del catalogo generale, era giunta al museo la raccolta di armi antiche e la biblioteca con testi rari appartenuta a Costantino Ressmann, già ambasciatore italiano a Parigi, preceduta soltanto

²³ VITTORIO ALINARI, *Firenze e contorni. Vedute, bassorilievi, statue, quadri, affreschi, quadri moderni p.a., botanica, zoologia, ec. Catalogo No 1.*, riproduzioni fotografiche pubblicate per cura dei Fratelli Alinari, Firenze, Tip. G. Barbèra, 1896, pp. 28-34, 103-104.

²⁴ ASGF, 1897, 307, 5, 11.

²⁵ ASGF, 1897, 307, 5, 11, *Proposte per un riordinamento delle collezioni* di Iginio Benvenuto Supino.

²⁶ Su questa tematica si vedano le riflessioni di GIANNI CARLO SCIOLLA, *Iginio Benvenuto Supino e la storiografia artistica in Italia tra Otto e Novecento*, in *Iginio Benvenuto Supino (1858-1940)*, cit., p. 75.

dieci anni prima dalla donazione della preziosa raccolta di Louis Carrand. Anche durante gli ultimi anni della sua direzione Igino Supino si era preoccupato di migliorare l'allestimento delle raccolte a vantaggio della fruizione da parte di studiosi e visitatori. Lo testimonia un suo articolo del 1907 in cui lo studioso riferisce della nuova disposizione da lui studiata per le placchette, in vetrine giranti collocate nelle due sale dei bronzi in prossimità delle finestre «per modo che lo studioso ha tutto l'agio di esaminarle comodamente, in buonissima luce».²⁷ Gli oggetti di oreficeria invece, «prima malamente esposti nella Cappella»,²⁸ sono stati trasferiti da Supino nella sala degli avori e questi ultimi sono stati riordinati in due vetrine seguendo, ancora una volta, un criterio cronologico.

«Avori antichi esistenti in diversi Musei d'Europa».

L'acquisizione della raccolta di riproduzioni fotografiche di calchi di avori antichi realizzata da John Brampton Philpot

Come ho già ricordato, Supino e Ferri furono impegnati anche sul fronte dell'acquisizione di documentazione fotografica di supporto allo studio e alla ricerca storico-artistica nell'ambito delle collezioni museali sotto la loro tutela. Con ogni probabilità si deve all'azione congiunta dei due funzionari l'ingresso nella biblioteca del Museo del Bargello di un importante album fotografico, suddiviso in due volumi con segnatura *Avori 25*, che comprende 170 stampe fotografiche all'albumina, incollate su supporto in cartoncino, di avori e di calchi in gesso di rilievi in avorio bizantini, tardo antichi e gotici, conservati nei più importanti musei europei, e alcuni di questi proprio al Bargello. Le foto sono state realizzate negli anni Sessanta dell'Ottocento dal fotografo Philpot, attivo a Firenze a partire dal 1850 con studio in Borgo Ognissanti. Secondo Benedetta Chiesi, che ha studiato in maniera approfondita l'album del Bargello, le foto dei calchi in gesso degli avori, contrassegnate sul recto dal numero di negativo assegnato dal fotografo con un intervallo numerico compreso tra 2.622 e 2.794, e talvolta da indicazioni relative all'opera o al calco rappresentato, fanno parte della campagna fotografica realizzata da Philpot tra il 1866 e il 1867, e sono giunte al museo nei primi anni del Novecento.²⁹ La studiosa è riuscita a datare la campagna fotografica, risalendo anche al periodo in cui furono acquistate le stampe per il Bargello, grazie al ritrovamento di una preziosa nota

²⁷ IGINO BENVENUTO SUPINO, *Nel R. Museo Nazionale di Firenze*, «Bollettino d'Arte», I, 1907, 1, p. 20.

²⁸ Ivi, p. 21.

²⁹ BENEDETTA CHIESI, *Reproduced Reproduction. Plaster Casts and Photographs in the Philpot Album of Fictile Ivoires in Florence*, in *John Brampton Philpot's Photographs of Fictile Ivory*, a cura di Júlia Papp e Benedetta Chiesi, Budapest, Institute of Art History, Research Centre for the Humanities, 2016, p. 34. Il volume prende in esame anche l'omologa raccolta, di 151 stampe fotografiche, conservata nel Museo nazionale ungherese di Budapest. Colgo l'occasione per ringraziare Benedetta Chiesi per la sua disponibilità ad un utile confronto su questo tema.

manoscritta in cui si fa riferimento a Philpot e alla ditta T. Strange & Co., che dopo la scomparsa del fotografo inglese si occupava della ristampa e della vendita delle fotografie da lui realizzate.³⁰ La nota è anonima, ma da un confronto con la grafia di Pasquale Nerino Ferri ritengo che debba essere attribuita a lui.³¹ Ferri probabilmente ha preso in carico la raccolta, come abbiamo già visto spettava a lui il compito di inventariare le fotografie acquisite dalle gallerie. Tuttavia non è da escludere il coinvolgimento diretto di Supino poiché nella Fototeca del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, che tra gli altri conserva i fondi personali di Ferri e Supino, ho potuto rintracciare una serie di 173 foto, alcune in più copie, del tutto analoghe a quelle contenute nell'album del Bargello.³² Le immagini, tutte stampe all'albumina contrassegnate sul recto dal numero di negativo, a differenza di quelle del Bargello non si trovano incollate su alcun supporto secondario bensì sono sciolte e recano spesso sul verso il timbro circolare a inchiostro blu del fotografo Philpot e annotazioni manoscritte a lapis relative al numero di negativo e al soggetto rappresentato (fig. 9).

Non sono presenti altri timbri oltre a quello di Philpot, né quello che contraddistingue le foto del lascito Supino, né il timbro con il monogramma di Ferri presente sulle foto del suo fondo. Questa circostanza non permette di attribuire con certezza all'uno o all'altro studioso la provenienza delle immagini. Si può ipotizzare che le foto oggi conservate a Bologna fossero state acquisite da Supino per la Fototeca dell'Università a fini didattici e di studio, esse testimoniano infatti la sua l'attenzione nei confronti delle arti decorative, un ambito sul quale è intervenuto in più occasioni e che risulta ampiamente documentato nel suo fondo anche da altre riproduzioni fotografiche.³³

³⁰ La nota recita: «N.171 riproduzioni fotografiche/di Avori antichi/esistenti in diversi Musei d'Europa/N.B.: Dette riproduzioni furono eseguite dall'inglese Philpot/trent'anni or sono e portano il n. progressivo/dal 2621 al 2790 e 2793./Acquistate presso la Ditta T. Strange & Co./in Borgognissanti n. 17». B. CHIESI, *Reproduced*, cit., pp. 33-38. Una riproduzione della nota è pubblicata dall'autrice a pagina 157 del volume.

³¹ Ho potuto verificare la grafia di Ferri sia attraverso le numerose annotazioni presenti sul verso delle fotografie del suo fondo fotografico sia tramite le numerose lettere autografe inviate a Corrado Ricci e conservate presso la Biblioteca Classense di Ravenna. Per quanto riguarda l'acquisizione, nei primissimi anni del Novecento, delle foto conservate al Bargello Benedetta Chiesi già ipotizza il coinvolgimento di Ferri o di Supino, propendendo ad assegnare a quest'ultimo la paternità dell'acquisizione.

³² Tredici delle 173 foto sopra menzionate sono state già segnalate in B. CHIESI, *Reproduced*, cit., p. 34.

³³ Per gli scritti di Supino sulle arti decorative e le relative testimonianze fotografiche si veda MARIA LUDOVICA PIAZZI, *Igino Benvenuto Supino e l'attenzione per le arti decorative*, in *Igino Benvenuto Supino e Carlo Volpe in dialogo con le arti*, a cura di Marinella Pigozzi, Piacenza, Edizioni Tip.Le.Co, 2012, pp. 95-109.



Fig. 9 - JOHN BRAMPTON PHILPOT, *Fedra e Ippolito*, valva di dittico (calco), V secolo, Museo di Santa Giulia, Brescia, stampa all'albumina, 19,8x14,1 cm, 1866-1906 (Fototeca I. B. Supino, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna).

In accordo con Benedetta Chiesi, anche la serie fotografica del Bargello si può ricondurre ad un contesto di studio.³⁴ Di fatto l'album, conservato all'interno della biblioteca del museo, era stato concepito e utilizzato come fosse un catalogo. La finalità di queste riproduzioni fotografiche era quella di consentire ai funzionari lo studio dei manufatti in avorio conservati nei più importanti musei europei, sebbene attraverso i loro calchi, e di poterli mettere a confronto con gli oggetti conservati al Bargello che, come si sa, vanta una delle più importanti raccolte di manufatti in avorio, oltre 260 esemplari, provenienti dalle raccolte granducali fiorentine e dal lascito Carrand. Bisogna constatare che in quegli anni gli avori avevano conquistato un posto di primo di piano nel panorama collezionistico europeo e negli studi, lo testimoniano le raccolte del South Kensington Museum di Londra e del parigino Musée de Cluny. Al contrario in Italia l'attenzione nei confronti di questa specifica tipologia di materiali era ancora piuttosto limitata. In assenza dunque di studi sistematici, riproduzioni fotografiche come quelle realizzate da Philpot potevano essere un valido mezzo conoscitivo per lo studio della produzione eburnea.

L'esplorazione dei materiali fotografici appartenuti ai due studiosi e conservati a Bologna nella Fototeca del Dipartimento delle Arti ci hanno dato modo di riflettere sulla funzione della fotografia in ambito museale, soprattutto in relazione alla gestione di attività basilari come lo studio e la catalogazione delle collezioni. I fototipi conservati nei fondi fotografici di

³⁴ Cfr. B. CHIESI, *Reproduced*, cit., p. 32 e pp. 37-38.

Ferri e Supino sono tracce parlanti del loro percorso all'interno delle istituzioni di tutela ed evidenziano metodologie di lavoro condivise e una sensibilità *ante litteram* nei confronti del valore documentario della fotografia.



BIANCA TREVISAN*

*Una storia, molte storie. La Galleria Milano
negli anni Sessanta e Settanta attraverso il suo archivio*

ABSTRACT

Galleria Milano, run by Carla Pellegrini from 1965 to 2019, presented the most relevant facts of international contemporary art to the Italian public, with a marked research attitude, especially between the Sixties and Seventies: the paper aims to retrace this story through its vast Archive.

KEYWORDS: Galleria Milano; Carla Pellegrini; the Sixties; the Seventies; Archive.

La Galleria Milano, diretta dal 1965 al 2019 da Carla Pellegrini, ha presentato al pubblico italiano i fatti più rilevanti dell'arte contemporanea internazionale, con una spiccata attitudine di ricerca evidente soprattutto tra gli anni Sessanta e Settanta: l'articolo si propone di ricostruire le vicende attraverso il vasto archivio.

PAROLE CHIAVE: Galleria Milano; Carla Pellegrini; Anni Sessanta; Anni Settanta; Archivio.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11696>

Quando Carla Pellegrini, l'infaticabile proprietaria e direttrice della Galleria Milano, è scomparsa il 17 febbraio del 2019 all'età di ottantasette anni, ha lasciato un significativo vuoto nel mondo dell'arte, ma anche un'incredibile mole di materiali a testimonianza della sua esistenza appassionata e dedita al suo lavoro di gallerista.¹ Donna forte e vitale, ha vissuto la storia nella consapevolezza di farne parte, organizzando e conservando nel corso della sua carriera un ampio archivio.

Si tratta di un lascito imponente – nel corso di cinquantacinque anni d'attività sono state allestite 327 mostre di artisti e movimenti dell'avanguardia storica e contemporanea internazionale – non ancora studiato: questo saggio si propone di mettere in luce come l'attività della Galleria, soprattutto negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, abbia rispecchiato appieno la vivacità di un momento storico irripetibile.

L'archivio della Galleria Milano è collocato negli uffici dell'attuale sede espositiva, dal 1973 in un palazzo nobiliare con doppio ingresso su via Filippo Turati 14 e via Daniele Manin 13. In esso è conservato la maggior

* Università Cattolica, Brescia e Milano; bianca.trevisan@unicatt.it

¹ Chi scrive è curatrice dell'archivio della Galleria Milano e avuto il privilegio di lavorare a stretto contatto con Carla Pellegrini dal 2013 al 2019. Si ringraziano come sempre Nicola Pellegrini, figlio di Carla, e Toni Merola, suo storico collaboratore, per il generoso supporto all'attività di ricerca. Un utile punto di partenza è il libro-intervista pubblicato due mesi prima della sua scomparsa: CARLA PELLEGRINI, *Io sono Carla Pellegrini. Storia della Galleria Milano e di tutto quello che mi è piaciuto fare*, a cura di Elio Grazioli, Milano, A+mbookstore, 2019.

parte del materiale che attesta la sua storia: i cataloghi, gli inviti, i comunicati stampa, i prezziari, ma anche corrispondenza, rassegna stampa, articoli, bozze, appunti, indirizzari. I consistenti materiali di ricerca inerenti a esposizioni affini in altre gallerie e la documentazione riguardo agli artisti trattati permettono spesso di risalire all'origine dell'idea di mostra e all'articolato processo di preparazione che ne consegue.

L'archivio fisico, dunque cartaceo, è organizzato in raccoglitori e faldoni secondo un doppio criterio: cronologico e alfabetico. L'ordine cronologico segue pedissequamente quello delle mostre; l'ordine alfabetico (per nome autore) è riservato a coloro che hanno collaborato in più occasioni con la galleria o che hanno fornito una grande quantità di materiale. A parte, sono conservati in ordine cronologico tutti i cataloghi pubblicati dalla Galleria Milano e dalle sue edizioni specializzate in arte contemporanea, le Edizioni O.² Un archivio a parte è dedicato agli artisti che non hanno mai collaborato con la galleria.³ Bisogna inoltre tenere conto che, nell'arco di cinquant'anni, sono transitate quasi undicimila opere, di cui sono conservate tutte le schede relative. È in corso un progetto di inventariazione digitale sul *database* Filemaker, sempre seguendo il doppio criterio della cronologia delle mostre e dei singoli autori.

Aprire l'archivio permette non solo di conoscere da vicino la Galleria, ma anche di fare un salto nella storia dell'arte proprio nel momento in cui accadeva. Per motivi di spazio, si sono selezionati alcuni momenti salienti dei primi quindici anni di attività, riguardanti quindi gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, perché rappresentativi dell'atteggiamento che Carla manterrà per tutta la sua vita professionale.

La fondazione della nuova Galleria Milano

La Galleria Milano è uno spazio espositivo privato con sede a Milano, fondato nel 1928 dal critico d'arte, poeta ed editore Enrico Somarè; poco prima della Seconda Guerra Mondiale, tra sorti alterne, cambi di nome e di ragione sociale, chiude i battenti.⁴ La storia della nuova Galleria Milano inizia quando i figli di Enrico Somarè,⁵ Guido e Sandro,⁶ entrambi pittori,

² Fondate dal marito di Carla Baldo Pellegrini alla fine degli anni Sessanta; l'ultima pubblicazione delle Edizioni O avverrà nel 1976, anno della sua prematura scomparsa.

³ Anche in questo caso, i materiali sono rigorosamente divisi in faldoni catalogati in ordine alfabetico, secondo il nome dell'artista. È inoltre presente una vasta biblioteca, non ancora catalogata.

⁴ La Galleria Milano cambia spesso indirizzo, in merito si rimanda a: RICCARDO MARIANI, *Razionalismo e architettura moderna. Storia di una polemica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1989, p. 51; sulla prima Galleria Milano si veda anche ANGELA MADESANI, *Le intelligenze dell'arte. Gallerie e galleristi a Milano 1876-1950*, Busto Arsizio, Nomos, 2016.

⁵ Enrico Somarè muore nel 1953.

⁶ Sui due pittori l'opera più recente e completa, ad oggi, è: *Guido e Sandro Somarè. Distanza a prossimità*, a cura di Nicoletta Pallini, Milano, Mazzotta, 2006. L'archivio di Sandro Somarè è stato recentemente (2018) realizzato per volere della moglie Patrizia Ascari e di Carla Pellegrini ed è attualmente depositato presso la Galleria Milano.

decidono di riaprirli nel 1964, insieme ai colleghi Aldo Bergolli, Gianni Dova e Mario Rossello (fig. 1).



Fig. 1 - Apertura della Galleria Milano nel maggio del 1964 nella sede di via Spiga con i cinque pittori fondatori: Sandro e Guido Somarè, Aldo Bergolli, Mario Rossello e Gianni Dova.

Se del periodo degli anni Venti e Trenta del Novecento rimangono notizie scarse e imprecise,⁷ l'archivio che documenta la storia della galleria dalla sua riapertura nel 1964 ad oggi è molto ricco.⁸ Le due storie, d'altra parte, sono ben distinte. Somarè, come è noto, era soprattutto un ottocentista e i suoi colleghi Gaspare Gussoni e Vittorio Emanuele Barbaroux promotori della corrente sarfattiana di Novecento;⁹ la nuova Galleria Milano ha invece un'anima assai diversa, attratta dallo sperimentalismo e dallo straordinario rinnovamento del linguaggio in corso in quegli anni.

La nuova Galleria Milano inaugura nel 1964, a maggio, con una mostra dei cinque pittori fondatori: «cinque pittori si sono associati e hanno aperto una galleria propria [...] Si chiama Galleria Milano»,¹⁰ annuncia Marco Valsecchi, esprimendo sostegno ma anche qualche perplessità sulla possibilità di mettere d'accordo stili così diversi.¹¹ Anche Emilio Tadini, nel

⁷ Gran parte dell'archivio dell'attività di Somarè padre pare sia andata distrutta accidentalmente (ultime notizie dagli eredi, 2019). I pochi documenti in possesso della Galleria, soprattutto atti notarili, narrano di sorti alterne; registrata come «Casa di Edizioni e di Esposizioni L'Esame», solo in seguito, sempre nel 1928, figura come «Galleria Milano».

⁸ Dopo la scomparsa di Carla Pellegrini l'attività è proseguita per volontà del figlio Nicola e del nipote Baldo Pellegrini.

⁹ Sull'attività di Somarè padre si veda FRANCESCA PAOLA RUSCONI, *Enrico Somarè critico d'arte*, in *Botteghe di editoria. Tra Montenapoleone e Borgospesso: libri, arte, cultura a Milano 1920-1940. Catalogo della mostra: Milano, Biblioteca di Via Senato, 23 settembre-25 ottobre 1998*, a cura di Anna Modena, Milano, Electa, 1998, pp. 47-56.

¹⁰ Marco Valsecchi, *Galleria Milano*, «Il Giorno», 26 maggio 1964.

¹¹ *Ibid.*

testo introduttivo, mette in luce l'eterogeneità di linguaggio, trovando però un comun denominatore in «una pittura che [...] potremmo definire narrativa».¹² Nel primo anno e mezzo vediamo una personale per ognuno dei singoli fondatori,¹³ alternate a mostre tematiche¹⁴ o dedicate ad altri artisti.¹⁵

L'attività editoriale impegna la galleria sin dall'inizio: sono da subito pubblicati cataloghi per ogni mostra e, tra il 1964 e il 1969, è prevista anche la possibilità di abbonarsi, ricevendo una delle novantanove copie contenenti un'incisione o una grafica realizzate appositamente dagli artisti stessi o da artisti noti.¹⁶

Fino al 1966 vedremo riportati i nomi dei cinque autori sulla quarta di copertina di ogni catalogo, per comparire l'ultima volta in quello della quattordicesima mostra, dedicata a Cesare Peverelli.¹⁷ La direttrice, fino a questo momento, viene sempre indicata come Lella Russoli, moglie di Franco Russoli,¹⁸ mentre i pittori hanno un ruolo sempre più marginale.

Carla Pellegrini a questa altezza è nei suoi trent'anni¹⁹ e, in virtù del suo poliglottismo, lavora in una società di importazione di merci dall'Oriente. È molto amica dei fratelli Somarè che, rendendosi conto di essere interessati più alla propria produzione pittorica che a quella altrui, si rivolgono sempre più spesso a Carla per consulenze e consigli.

Licenziatasi dal suo precedente impiego, nei primi mesi del 1966 prende effettivamente le redini della Galleria. Un passaggio inizialmente non repentino, che possiamo verificare e collocare qui anche grazie alla

¹² Aldo Bergolli, Gianni Dova, Mario Rossello, Guido Somarè, Sandro Tallone. *Catalogo della mostra: Milano, Galleria Milano, maggio 1964*, a cura di Emilio Tadini, Milano, Galleria Milano, 1964, p. 15. Si veda anche EMILIO TADINI, *I cinque*, «Marcatré», maggio 1965. Si noti che a questa altezza Sandro Somarè adotta un cognome diverso per distinguersi dal fratello.

¹³ In ordine cronologico, secondo le inaugurazioni: 19 novembre 1964 Bergolli, 4 febbraio 1965 Dova, 8 aprile 1965 Rossello, 3 giugno e 12 novembre 1965 Sandro e Guido Somarè; mostre con catalogo.

¹⁴ Art Nouveau (12 dicembre 1964), Opere Grafiche (11 gennaio 1965), Art Decò (10 dicembre 1965); mostre con catalogo ad eccezione della seconda.

¹⁵ Cesare Peverelli (8 ottobre 1964), Piero Cascella (6 maggio 1965) e Beppe Devalle (16 ottobre 1965); mostre con catalogo.

¹⁶ Contenute, in particolare, nei cataloghi delle mostre tra il 21 maggio 1964 e il 9 giugno 1969. L'inclusione di grafiche, acqueforti e acquetinte dedicate agli abbonati continua, in modo più discontinuo, fino al 4 maggio 1972 (settantaquattresima mostra). Gli artisti che partecipano al progetto, oltre ai cinque pittori, sono Cesare Peverelli, Aurelio Caminati, Aldo Bergolli, Lucio Fontana, Agenore Fabbri, Piero Cascella, Luigi Veronesi, Titina Maselli, Peter Schmidt, Wilfredo Lam, N. Martin, Jacques Hérold, Antonio Calderara, Erté, Goxe De Micheli, Roger Platiel, Guy Harloff, Giorgio Ramella, Stuart Berkeley, Roland Topor, Raimund Girke, Colin Self, Giovanni Korompay, André Masson, Yoshiko Noma, Gabriele Ortleva, Raimer Jochims. L'unica eccezione è costituita da Karl Prantl, che per la sua mostra (8 maggio 1969) realizza un multiplo costituito da una piccola scultura.

¹⁷ Inaugurata il 16 febbraio del 1966, con catalogo.

¹⁸ Allora soprintendente ai Beni Culturali e Storici della Lombardia.

¹⁹ È nata a Milano nel dicembre del 1931.

corrispondenza tra la Galleria e Titina Maselli (fig. 2) in vista di una mostra futura.²⁰ La corrispondenza, intercorsa in diversi momenti del 1965, è ancora indirizzata a Lella Russoli,²¹ anche se Dino Buzzati, recensendo la mostra, intervisterà Carla Pellegrini, già da lui indicata come gallerista.²² Un'ulteriore prova è data dal fatto che nel febbraio del 1966 Cesare Peverelli (fig. 3) scrive dal Chelsea Hotel di New York alla Galleria Milano indirizzando la sua lettera a Carla e Baldo Pellegrini.²³

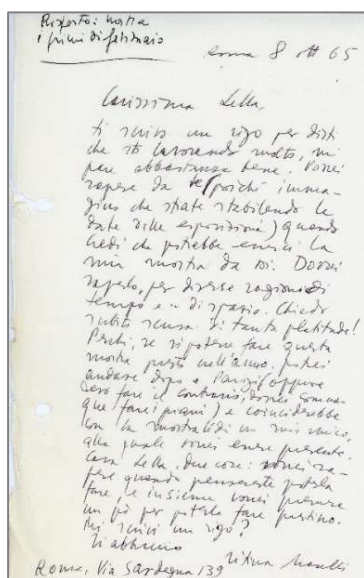


Fig. 2 - Corrispondenza tra Lella Russoli, allora direttrice della galleria, e Titina Maselli.



Fig. 3 - Cesare Peverelli scrive alla Galleria Milano nel febbraio del 1966 dal Chelsea Hotel.

²⁰ Titina Maselli. *Catalogo della mostra: Milano, Galleria Milano, marzo 1966*, a cura di Giuliano Briganti, Milano, Galleria Milano, 1966.

²¹ Lettere di Titina Maselli indirizzate a Lella Russoli, rispettivamente datate 25 gennaio 1965 e 8 ottobre 1965.

²² Quando Buzzati le chiede come mai si parli così tanto di Maselli, risponde sinteticamente: «perché è una creatura piena di fascino», DINO BUZZATI, *Sembra Pop Art, invece non lo è*, «Corriere d'informazione», 9 marzo 1966.

²³ La missiva non è datata, il riferimento è al timbro postale, arrecante la data febbraio 1966.

La prima mostra sotto la direzione della nuova gallerista è quindi la personale di Titina Maselli, inaugurata il 3 marzo del 1966. Artista romana già affermata, comunemente fatta afferire all'area della Pop Art, è presentata alla Milano con un approccio problematico.

Giuliano Briganti infatti, nel suo testo critico, mette in guardia dalle etichette:

Non penso sia utile [...] soffermarsi troppo ad indagare quali siano i suoi reali rapporti con la 'pop art'. È un problema che sembra interessare molto i critici [...]: se insistono con qualche ragione [...] sono costretti d'altra parte ad addurre ragioni a posteriori che saranno poi sempre intralciate dal dover ammettere la sua effettiva indipendenza da quel movimento.²⁴

Briganti la collega piuttosto alla Nuova Oggettività, intesa come clima diffuso, di cui la Pop Art sarebbe estrema conseguenza, sino al punto di rottura, proprio per la capacità di ergere ad emblema gli oggetti della quotidianità.²⁵ La rassegna stampa conservata restituisce la vivacità culturale dell'epoca, con Valsecchi che accenna a una «riscoperta di una moderna oggettività»,²⁶ rivelatoria della violenza del quotidiano, e Buzzati che ribadisce la grossolanità del collegamento con la Pop.²⁷

Nuovi linguaggi

Spirito internazionale e rinnovamento del linguaggio: ben presto Carla Pellegrini dimostra al pubblico attento della Milano dell'epoca il nuovo corso che intende imboccare. La prima mostra in questo senso, di evidente rottura rispetto a quanto svolto dalla direzione precedente, è *London Under Forty*, collettiva comprendente il lavoro di ventisei pittori londinesi, tutti sotto i quarant'anni, in un momento in cui l'arte inglese «ha acquistato recentemente un carattere internazionale e con questo un nuovo senso di vitalità».²⁸ Presentata il 13 aprile del 1966 sotto la curatela di Jasia Reichardt,²⁹ comprende artisti tutti afferenti alla poetica Pop,³⁰ nelle sue molteplici possibilità. Ciò che interessa è l'aspetto rivoluzionario: non è evidente alcuna influenza della vecchia generazione di artisti britannici,

²⁴ Titina Maselli, a cura di G. Briganti, cit., p. 156.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ MARCO VALSECCHI, *Due pittori romani. Lorenzo Vespignani e Titina Maselli espongono a Milano dipinti che riflettono e giudicano la cronaca attuale*, «Tempo», 23 marzo 1966.

²⁷ D. BUZZATI, *Sembra Pop Art*, cit.

²⁸ *London Under Forty. Catalogo della mostra: Milano, Galleria Milano, aprile 1966*, a cura di Jasia Reichardt, Milano, Galleria Milano, 1966.

²⁹ Le opere in mostra sono di Derek Boshier, Bernard Cohen, Anthony Donaldson, Derek Hirst, Howard Hodgkin, John Howlin, John Hoyland, Paul Huxley, Tess Jaray, Allen Jones, Jeremy Moon, Edward Piper, Bridget Riley, Peter Schmidt, Peter Sedgley, Colin Self, Jack Smith, Jeffrey Steele, Joe Tilson, Norman Toynton, William Turnbull, Marc Vaux, John Walker, Alexander Weatherson e Paul John Wilks.

³⁰ Nel 2009 tornerà sull'arte inglese con *Sette inglesi a Milano: 1965-1975*, a cura di James Faure Walker, Galleria Milano, 2010.

secondo Reichardt ma, piuttosto, l'incontro recente con la pittura americana, «fattore fondamentale per la presa di coscienza delle possibilità sia fisiche che ideologiche della pittura».³¹ Una mostra impegnativa, come dimostra la collaborazione di diverse gallerie private ed enti,³² con un lungo processo di ricerca e preparazione, restituito dall'archivio attraverso le missive conservate.³³

L'indagine verso le ultime tendenze si rivolge, due mesi più tardi, alla situazione italiana. Presentata il 6 giugno del 1966, *Nuove ricerche visive in Italia* (fig. 4) è ideata e progettata da Nanda Vigo e introdotta in catalogo da Giorgio Kaiserlian.³⁴

NUOVE RICERCHE		
1)	Ennio Fontana - "Composita-erastela"	€ 4.000.000
2)	Mario Nigro - "Spazio totale 1954"	200.000
3)	" " " " " " " " " " " "	200.000
4)	Ennio Fontana - "Composita-erastela"	€ 200.000
5)	Giuseppe Penone - "Struttura a 2"	€ 350.000
6)	Dani Zinani - "Superficie"	€ 80.000
7)	" " " " " " " " " " " "	€ 80.000
8)	" " " " " " " " " " " "	€ 80.000
9)	Italo Sciascia - "Struttura a 10"	€ 300.000
10)	" " " " " " " " " " " "	€ 250.000
11)	Carlucci	
12)	GIUSEPPE PENONE - "Struttura a 2"	€ 1.000.000
13)	" " " " " " " " " " " "	€ 250.000
14)	" " " " " " " " " " " "	€ 120.000
15)	Giuseppe Penone - "Struttura a 2"	€ 250.000
16)	Carlo Ghisleretti - "Ritmo razionalista"	€ 100.000
17)	Italo Sciascia - "Struttura a 10"	€ 350.000
18)	Nicola Grassano - "Struttura a 10" (Lauri)	€ 170.000
19)	" " " " " " " " " " " "	€ 180.000
20)	Giuseppe Penone - "Struttura a 2"	€ 150.000
21)	Carlo Azegari - "Struttura a 2"	€ 150.000
22)	" " " " " " " " " " " "	€ 150.000
23)	Ennio Fontana - "Composita-erastela"	€ 120.000
24)	Giuseppe Penone - "Struttura a 2"	€ 100.000
25)	Toni Costa - "Struttura a 2"	€ 220.000
26)	Nanda Vigo - "Struttura visiva a 2"	€ 220.000
27)	Renzo Piano - "3D Londoni"	€ 180.000
28)	" " " " " " " " " " " "	€ 180.000
29)	" " " " " " " " " " " "	€ 180.000
30)	Renzo Piano - "3D Londoni"	€ 180.000
31)	Renzo Piano - "3D Londoni"	€ 180.000
32)	Silvano Gallina - "Integrazione 2"	€ 300.000
33)	" " " " " " " " " " " "	€ 300.000
34)	Marcello De Vecchi	
35)	" " " " " " " " " " " "	Asimmetria

Fig. 4 - *Nuove Ricerche Visive in Italia*, giugno 1966, prezziario.

Come spiega il critico, le nuove ricerche presentate «benché assai diverse le une dalle altre, coprono un'area precisa nell'ambito delle prospettive non figurative»³⁵ coeve. Se l'astrazione di quegli anni ha un'evidente radice nel linguaggio informale, si distanzia altrettanto chiaramente da esso: «le nuove ricerche visive d'oggi [...] non puntano più su delle immagini, ma sulle cose. Alla idealizzazione di quarant'anni fa corrisponde la reificazione d'oggi»³⁶ rispecchiando, per altro, il clima d'impegno generalizzato degli anni Sessanta. Una collettiva importante, questa, perché fa il punto sull'arte italiana nello stesso momento in cui essa sta sovvertendo il suo lessico e i

³¹ *London Under Forty*, cit., p. 173.

³² Tra cui la Malborough Gallery e il British Council (si veda colophon, ivi, p. 184).

³³ Tra le altre, sono conservate lettere autografe di Bernard Cohen, Edward Piper, Bridget Riley e Norman Toynton, datate tra la primavera del 1965 e i primi mesi del 1966.

³⁴ *Nuove ricerche visive in Italia. Catalogo della mostra: Milano, Galleria Milano, giugno 1966*, a cura di Giorgio Kaiserlian, Milano, Galleria Milano, 1966. Nelle novantanove copie riservate agli abbonati è inclusa una incisione di Lucio Fontana.

³⁵ *Ivi*, s.p.

³⁶ *Ibid.*

suoi presupposti. Sono incluse le sperimentazioni cinetiche e programmate presentate da singoli artisti ma anche un censimento dei principali gruppi attivi allora in Italia in questo ambito: Gruppo 1, Gruppo N, Gruppo MID, Gruppo Corpi Plastici, Gruppo T e Gruppo Cibernetico o Gruppo V.³⁷ Il prezziario, conservato in archivio, insieme al registro di carico, permette di verificare le singole opere in mostra; Fontana, oltre all'incisione per gli abbonati, sebbene non risulti in catalogo nell'elenco degli artisti, parrebbe aver esposto un *Concetto spaziale*.³⁸ Rimangono anche diversi fogli sparsi che testimoniano una ricerca durata almeno un anno; risulta poi diversa documentazione riguardo al Gruppo V, il quale è collegato al Centro di Cibernetica e di Attività Linguistiche dell'Università di Milano e del Consiglio Nazionale delle Ricerche.³⁹

L'approccio è programmatico e già attento al ruolo sociale di quello che, di lì a pochi anni, sarebbe stato indicato come operatore estetico.⁴⁰

L'intento è di fornire al costruttore di modelli dell'attività della mente risultati che gli permettano di articolare la visione degli oggetti [...] con intento di comprensione e di ricerca assolutamente nuovi.⁴¹

L'interesse per l'astrazione nei suoi vari aspetti si consolida negli anni: tra il 1971 e il 1972 sono inaugurate le due mostre su *Il mondo della Non-Oggettività*, dedicate all'arte astratta internazionale tra il 1924 e il 1955.⁴² Un

³⁷ In particolare, partecipano alla mostra: Carla Accardi, Iginio Balderi, Remo Bianco, Rocco Borella, Franco Cannilla, Carlo Carchietti, Cosimo Carlucci, Attilio Carreri, Silvano Collina, Saverio D'Eugenio, Lucia Di Luciano, Luciano Fabro, Gianfranco Fini, Colombo Manuelli, Mario Nigro, Umberto Palumbo, Attilio Pierelli, Giovanni Pizzo, Pia Pizzo, Turi Simeti, Ettore Sottsass Jr., Nanda Vigo, Gianfranco Zappettini, Valentino Zini; Gruppo 1: Nato Frasca, Giuseppe Uncini, Nicola Carrino; Gruppo N: Toni Costa, Ennio Chiggio, Manfredo Massironi; Gruppo MID: Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni; Gruppo Corpi Plastici: Sergio Anelli, Piero Bolla, Lorenzo Griotti; Gruppo T: Gabriele De Vecchi, Gianni Colombo, Davide Boriani, Grazia Varisco; Gruppo Cibernetico o Gruppo V: Giorgio Benzi, Pino Parini, Giorgio Scarpa, Gianni Valentini, Mario Valentini, Aldo Villani.

³⁸ Nel prezziario non sono riportati altri dati in merito a quest'opera.

³⁹ Foglio dattiloscritto n. 1, datato Milano, 18 maggio 1965, *Gruppo di ricerca Cibernetica-Note per il catalogo*, Terza Manifestazione «Nuova Tendenza», Seconda sezione, Galerija Suvremene Unjetnosti, Zagreb; foglio dattiloscritto relativo all'attività del «Gruppo V», datato a mano novembre 1965.

⁴⁰ Si veda ENRICO CRISPOLTI, *Arti visive e partecipazione sociale. 1. Da "Volterra 73" alla Biennale 1976*, Bari, De Donato, 1977.

⁴¹ Dattiloscritto n. 1, datato Milano, 18 maggio 1965.

⁴² *The Non-Objective World 1924-1939. La peinture non-objective 1924-1939. Il mondo della Non-Oggettività 1924-1939. Catalogo della mostra: Paris, Galerie Jean Chauvelin, 1 giugno-30 giugno 1971; London, Annely Juda Fine Art, 7 luglio-30 settembre 1971; Milano, Galleria Milano, 15 ottobre-15 novembre 1971*, a cura di Eckhard Neumann, Milano, Electa, 1971; *The Non-Objective World 1939-1955. Die gegenstandslose Welt 1939-1955. Il mondo della Non-Oggettività 1939-1955. Catalogo della mostra: London, Annely Juda Fine Art, 6 luglio-8 settembre 1972; Basel, Galerie Liatowitsch, 20 settembre-26 ottobre 1972; Milano, Galleria Milano, 14 novembre-30 dicembre 1972*, a cura di George Rickey, London, s.e., 1972.

interesse non esclusivo, visto che la Galleria Milano si occupa anche dell'arte californiana nel momento in cui Los Angeles e la California iniziavano a vedere sorgere una propria scena artistica. Nel 1969 apre *Six West Coast Artists*,⁴³ nel gennaio del 1974 una collettiva dedicata alle grafiche della *Cirrus Editions LDT*,⁴⁴ e nel novembre dello stesso anno una personale di un allora giovane e poco conosciuto Ed Ruscha, che presenta la sua opera grafica realizzata tra il 1969 e il 1973.⁴⁵ Preziosa è la corrispondenza con l'artista, tra cui anche un biglietto da visita con dedica a Carla (fig. 5).

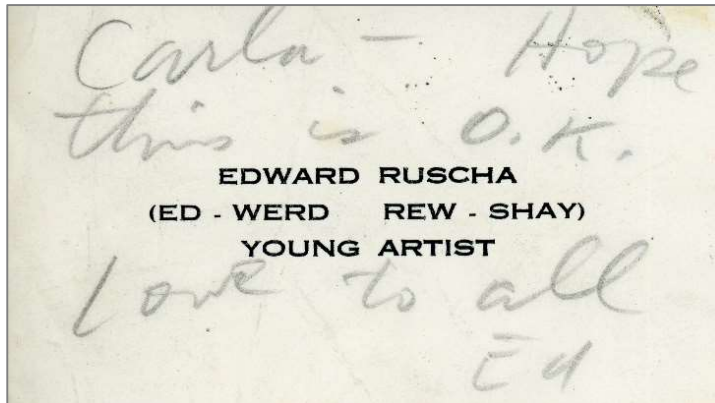


Fig. 5 - Biglietto da visita di Ruscha, «giovane artista», indirizzato a Carla.

Mostre scandalose

L'amicizia tra Carla Pellegrini e Lea Vergine, che durerà per tutta la vita, nasce e si consolida durante la preparazione di una mostra che desta scandalo (fig. 6).



Fig. 6 - Lea Vergine e Carla Pellegrini con un'opera di Tetsumi Kudo in occasione della mostra *Irritarte*, ottobre 1969.

⁴³ Accompagnata dal poster *Graphics. Six West Coast Artists. Bengston - Goode - Graham - Moses - Price - Ruscha*, Milano, Galleria Milano, 10 dicembre 1969-7 gennaio 1970.

⁴⁴ *West Coast Artists Graphics* e *Cirrus Editions LDT*, inaugurate il 22 gennaio 1974.

⁴⁵ *Edward Ruscha. L'opera grafica dal 1969 al 1973*, inaugurata l'11 novembre 1974.

Giovedì 9 ottobre 1969 apre al pubblico *Irritarte. Appunti per una analisi delle comunicazioni irritanti*, curata da Vergine e con opere di Ay-O, Gianfranco Baruchello, Gerardo Di Fiore, Tetsumi Kudo, Otto Muehl, Vettor Pisani, Curt Stenvert, Alina Szapocznikow e Paul Thek.

Il punto di partenza è un interrogativo:

Ci si chiede: perché questi artisti [...] producono "cose" tanto sgradevoli e ripugnanti? Sono essi stessi, nella loro consacrazione al deforme, degenerati, psicotici, o magari fustigatori di costumi? O sono consapevoli, più degli altri, del non-essere, della pseudo realtà di quell'endemico inganno delle opinioni sulla vita, sull'amore, sulla morte?⁴⁶

L'«irritarte» è un «genere estremamente nauseabondo e grandiosamente puerile»,⁴⁷ «una sorta di contravveleno»⁴⁸ in senso psicanalitico, una sfida che mette di fronte lo spettatore al proprio rimosso.

Ancora una volta la Galleria Milano si fa promotrice di un linguaggio che vuole essere inedito, non ricollegabile alle poetiche precedenti. Un aspetto che pare essere fondamentale per Vergine, che ne dichiara l'originalità e, in una lettera indirizzata a Pellegrini, così si raccomanda:

Per quanto riguarda la mostra [...] puoi dire nelle letter[e] o nei contatti personali che cerchi oggetti o sculture che non essendo chiaramente dada o surreali rispondano ai seguenti requisiti: crudeltà, erotismo, psicosi sadico-anale, sado-masochismo, angoscia, paura e desiderio di castrazione, magari anche macabro.⁴⁹

Il materiale conservato è anche un esempio di come un archivio ben documentato permetta di ricostruire il processo di ricerca e di selezione degli artisti. Su un foglio sciolto vediamo contrassegnati con un punto interrogativo i cognomi di alcuni artisti,⁵⁰ mentre altri sono dati per assodati.⁵¹ Il dialogo tra Vergine e Pellegrini è serrato: «devi richiedere per ogni artista un po' di cataloghi recenti, delle foto a colori, ecc.», si raccomanda la prima.⁵² Dai materiali raccolti evinciamo, per esempio, che di Baruchello interessa il cinema sperimentale. In una lettera datata 31 luglio 1969, la gallerista chiede all'artista di alcuni suoi film e fotogrammi

⁴⁶ LEA VERGINE, *Irritarte. Appunti per una analisi delle comunicazioni irritanti. Catalogo della mostra: Milano, Galleria Milano, ottobre 1969*, Milano, Galleria Milano, 1969, p. 491.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Lettera dattiloscritta non datata, conservata in archivio.

⁵⁰ Baruchello, Scanavino, Malaval, Raynaud, Arman, Manzoni, Ben, Van Hoeydonck, Mondino, Stenvert, Di Fiore, Folders, Persico e Pommereulle e Self.

⁵¹ Ay-O, Uecker, Pisani, Kudo, Cornell, Niki de S. Phalle, Yayoi Kusama, Takis, Conner, Thek, Kienholz, Tadeusz Kantor, Samaras, Falstrhom, Hoke e Muehl.

⁵² Lettera dattiloscritta non datata, conservata in archivio. Per questo motivo, in archivio, vi sono molti materiali sui singoli artisti.

da pubblicare in catalogo:⁵³ è il principio di un altro rapporto di solida stima e amicizia, che si tradurrà in svariate mostre e collaborazioni.⁵⁴ Preziosa è anche la documentazione fotografica degli allestimenti e delle *performance*, come quella dell'azionista viennese Otto Muehl, che vediamo ricoprire l'allora assistente di galleria di liquidi e sostanze alimentari.

La mostra è ovviamente molto chiacchierata, come testimonia la rassegna stampa; vale come esempio su tutti la clamorosa stroncatura di Cesare Garboli:

Quando esci [...] finita la visita, in cerca di un tassi, non sai che cosa ti abbia depresso di più, se il raccapriccio delle novità rivoltanti, scandalose, o una pietà decrepita, al contrario, domestica e volgare.⁵⁵

Lo spirito trasformativo del Sessantotto si riflette anche in un'altra mostra che desta scandalo⁵⁶ inaugurata nel 1969,⁵⁷ una personale dell'artista pop inglese Allen Jones, che attinge a piene mani all'immaginario delle pratiche feticiste e BDSM.⁵⁸ Stupore, ironia, provocazione emergono dalle fotografie scattate ai visitatori e a Carla Pellegrini, che sorride seduta su una delle note sculture (fig. 7).

⁵³ In particolare: *Costretto a scomparire*, *Norme per gli olocausti* e *Per una giornata di malumore nazionale*, tutti del 1968.

⁵⁴ Tra Carla e Baruchello è intercorso un carteggio vasto, durato quasi cinquant'anni. Una parte di esso è stato pubblicato in *Da allora in poi. Baruchello e Milano. Catalogo della mostra: Milano, Galleria Milano 2 dicembre 2011-21 febbraio 2012*, Milano, Galleria Milano, 2011.

⁵⁵ CESARE GARBOLI, *Ha senso scatenare traumi con pupazzi?*, «Il Mondo», 6 novembre 1969.

⁵⁶ Come sempre è utile in questo senso la rassegna stampa dell'epoca, ad esempio ANGELO DRAGONE, *Il pittore che maltratta le signore*, «Stampa Sera», 3 marzo 1971, o GERMANO BERLINGHELLI, *La pipì sulla moquette*, «Il Lavoro», 27 aprile 1971.

⁵⁷ ALLEN JONES, *Allen Jones. Figures*, Berlino, Galerie Mikro; Milano, Edizioni O, 1969. La mostra, vista la tematica controversa, incontra difficoltà realizzative e viene riproposta nel giugno dell'anno seguente: si veda ENRICO CRISPOLTI, *Allen Jones. Catalogo della mostra: Milano, Galleria Milano, giugno 1970*, Milano, Galleria Milano, 1970.

⁵⁸ Opere di grande impatto per la cultura visuale d'allora, tanto che Stanley Kubrick nel 1971, per il suo *Arancia Meccanica*, ne utilizza delle imitazioni e David Gilmour dei Pink Floyd, per altro amico personale di Carla, tiene in mano una copia di *Figures* durante l'intervista in *Pink Floyd. Live at Pompeii* (1982).



Fig. 7 - Carla Pellegrini seduta su una scultura di Allen Jones, 1970.

In prima linea

Carla Pellegrini non ha mai nascosto il suo impegno sociale e politico: «in quegli anni c'era molta preoccupazione politica da parte mia».⁵⁹ Negli anni Settanta la Galleria Milano è stata teatro non solo di mostre impegnate, ma anche di veri e propri dibattiti politici. In questo decennio, prima dello scintillante nichilismo della Milano-da-bere, la Galleria è un luogo dove incontrarsi, passare il tempo con leggerezza ma anche discutere: una fucina di idee che rispecchia lo spirito dell'epoca e la convinzione dell'importanza di voler fare la propria parte nella società.⁶⁰

Nel maggio⁶¹ del 1972 è la volta di *Croce Nera Anarchica*, i cui proventi delle vendite sono destinati alla famiglia di Pino Pinelli. Su questa mostra rimane poco materiale, ma un recente ritrovamento in archivio attesta la partecipazione di una settantina di artisti italiani e stranieri.⁶²

Il 9 aprile del 1973 la nuova sede della Galleria Milano, che passa dal palazzo in via della Spiga a quello in via Turati/via Manin, è inaugurata da una personale di Enzo Mari dal titolo *Falce e martello. Tre dei modi con cui un artista può contribuire alla lotta di classe*⁶³ (fig. 8).

⁵⁹ C. PELLEGRINI, *Io sono Carla Pellegrini*, cit., p. 69.

⁶⁰ L'impegno politico diffuso e la trasformazione del linguaggio dell'arte in questo momento storico sono stati ampiamente trattati in CRISTINA CASERO, ELENA DI RADDÒ, *Anni '70. L'arte dell'impegno*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009 e in *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, a cura di Cristina Casero e Elena Di Raddò, Milano, Postmedia Books, 2015.

⁶¹ Data non certa; nell'elenco nelle mostre figura «maggio 1972», ma su alcuni fogli recentemente ritrovati in archivio, riferiti ad una generica «mostra collettiva», la data è 28 aprile 1972.

⁶² Il riferimento è ai fogli suddetti, che recano un elenco dattiloscritto di settantasette opere.

⁶³ Per l'occasione è realizzato il volume ENZO MARI, *Falce e martello*, Milano, Edizioni O, 1973. La Galleria Milano nel 2020 (29 settembre 2020 - 16 gennaio 2021) propone un *remake*

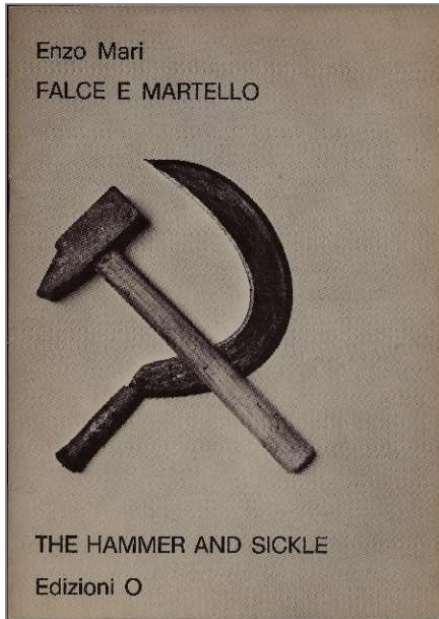


Fig. 8 - Copertina del catalogo *Falce e martello*.

Si tratta di una riflessione sul simbolo della falce e martello, con opere grafiche e installative tutte dedicate allo stesso tema. Il dibattito introduttivo tra Ennio Chiggio, Zeno Birolli, Giorgio De Marchis e Francesco Leonetti, è documentato da svariate fotografie che testimoniano la temperatura dell'epoca: lo spazio è gremito di persone di tutte le estrazioni, tra giovani rappresentanti dei sindacati, artisti e intellettuali come Gillo Dorfles. La sera dell'inaugurazione, dopo il dibattito, è proiettato il documentario *Comitati politici - Testimonianze sulle lotte operaie in Italia nella primavera del '71* realizzato dal Gruppo di Lavoro, composto da alcuni studenti del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma⁶⁴ e coordinato da Mari.⁶⁵

Tra il 15 e il 24 ottobre del 1976 è organizzata una collettiva al fine di raccogliere fondi per la realizzazione del *Monumento a Roberto Franceschi*, studente ucciso nel gennaio del 1973 da un proiettile sparato dalle forze dell'ordine durante una protesta all'Università Bocconi di Milano.⁶⁶ La collettiva è accompagnata da una presentazione di Franco Russoli e vede la partecipazione di oltre quaranta artisti.⁶⁷

della mostra. Si veda ENZO MARI, *Falce e martello*, a cura di Nicola Pellegrini, Milano, Humboldt books, 2020.

⁶⁴ Ovvero Gianni Baratto, Luca Bramanti, Germano Colamatteo e Gianni Lizio.

⁶⁵ Formato 16 mm, bianco e nero, sonoro, lunghezza 600 m, durata 50 minuti. La bobina del film è stata recentemente restaurata e digitalizzata dall'Archivio Home Movies di Bologna su commissione della Galleria Milano.

⁶⁶ Il fatto creò grande indignazione anche nel mondo artistico, tanto che la creazione del Monumento fu accompagnata da un lungo dibattito; si veda: EZIO ROVIDA, *Che cos'è un monumento. Storia del monumento a Roberto Franceschi*, Milano, Mazzotta, 1995.

⁶⁷ In archivio resta pochissimo di questa mostra; dal registro è possibile verificare gli artisti partecipanti, ovvero: Albertini, Amadori, Basaglia, Berardinone, Bonalumi, Bonora,

Uno spazio multidisciplinare

Lo sperimentalismo delle scelte espositive di Carla Pellegrini si traduce sin dai primi anni in una spiccata multidisciplinarietà. Tra il 1970 e il 1973 Valentina Berardinone collabora in diverse occasioni con la galleria: all'inizio del 1972, per l'inaugurazione della mostra collettiva *Giochi e giocattoli*, è proiettata per la prima volta la pellicola di *Silent Invasion*,⁶⁸ «primo autentico sbocco della autrice nel cinema».⁶⁹ Nel maggio del 1973 si tengono due serate intitolate *3 films*, dove sono presentati *Lecture n. 3*, *Viaggio Sentimentale* e *Urbana*,⁷⁰ «films politici nella misura in cui hanno come oggetto il condizionamento dell'uomo», testimonianza «di uno stato di allarme permanente».⁷¹ Nell'ottobre dello stesso anno poi la personale *I luoghi e le tracce*, introdotta da Vittorio Fagone che, nel foglio ciclostilato conservato, tira le somme di un percorso complesso tra opere plastiche e filmiche: «l'ironia di Valentina Berardinone si è fatta in queste opere ancora più fredda spostandosi in uno spazio di razionali assurdità: lo spazio di relazione»⁷² (fig. 9). Quello che interessa qui è che il passaggio da un medium all'altro non comporta uno slittamento ma il rapporto tra essi è fluido, di verifica, di messa alla prova della materia: la gallerista lo intuisce e mette in mostra sculture e film ben restituendo l'intenzione dell'artista.

Boriani, Calderara, Canu, Carmi, Carrino, Castellani, Ceretti, Crociani, Dadamaino, De Filippi, Esposito, Forgioli, Gallerani, Gasparini, Ghinzani, Giannotti, Mari, Mariani, Marzulli, Mazzucchelli, Merisi, Migheco, Petrus, Plescan, Pomodoro, Rubino, Scanavino, Schiavocampo, Somaini, Somarè, Spagnulo, Spinoccia, Staccioli, Trazzi, Vaglieri, Valentini, Varisco, Veronesi, Volpi.

⁶⁸ 16 mm, b/n, 14', maggio 1971. Della mostra in questione, inaugurata il 12 gennaio, non restano invece materiali in archivio. I film di Valentina Berardinone qui menzionati fanno parte dell'archivio privato dell'artista, curato da chi scrive, e depositato nel 2018 presso l'Archivio Home Movies di Bologna. Un ringraziamento speciale va all'artista e a Jennifer Malvezzi di Home Movies.

⁶⁹ FRANCO QUADRI, *La scala e la rosa*, in *Valentina Berardinone. 3 films. Catalogo della mostra: Milano, Galleria Milano, 28-29 maggio 1973*, Milano, Galleria Milano, 1973, s.p.

⁷⁰ *Lecture n. 3*, super/8, colore e b/n, 18', maggio-giugno 1972; *Viaggio sentimentale*, super/8, colore, sonoro, 20', novembre 1972; *Urbana*, super/8, Kodak, b7n, 16', dicembre-gennaio 1973.

⁷¹ LEA VERGINE, *Intervista di Lea Vergine a Valentina Berardinone*, in *Valentina Berardinone. 3 films*, cit.

⁷² VITTORIO FAGONE, *Per i luoghi e le tracce di Valentina Berardinone*, settembre 1973, p. 3. Il testo ciclostilato è stato scritto per la personale dell'artista tenutasi il mese successivo alla Galleria Milano.

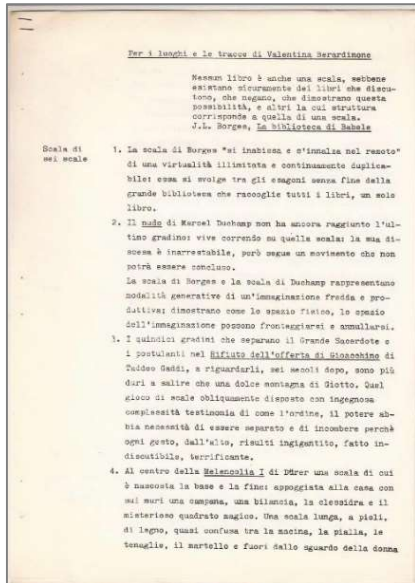


Fig. 9 - Vittorio Fagone, foglio ciclostilato per la personale di Valentina Berardinone *I luoghi e le tracce*, settembre 1973

Da questi pochi esempi rappresentativi emerge la corrispondenza tra il carattere indipendente e propositivo della Galleria Milano e quello della sua gallerista. Due fatti, d'altra parte, venivano rimproverati a Carla Pellegrini: di non essere addentro alle logiche di mercato – «se una pensa a te, pensa a una [...] che si interessa delle cose, certo non ti penserà mai come una mercante», le diceva Enzo Mari⁷³ – e di non avere mai avuto una scuderia d'artisti, ovvero di non avere una linea specifica, di non seguire particolari gruppi.⁷⁴ L'archivio della Galleria si rivela cruciale per rispondere a queste obiezioni: se è vero che la compravendita non è mai stato il principale motore dell'attività, una costante ben riconoscibile c'è stata, ed è la spiccata e coraggiosa attitudine alla ricerca. Come messo in luce anche da Lea Vergine, Pellegrini era una figura ibrida, gallerista e storica dell'arte al tempo stesso, spinta dalla volontà di far conoscere al pubblico italiano aspetti dell'arte contemporanea cruciali e poco noti,⁷⁵ presentandoli nel momento stesso in cui accadevano. Per questo motivo la Galleria Milano, negli anni Sessanta e Settanta, è diventata un punto di riferimento del mondo dell'arte: la conservazione e lo studio del suo archivio permettono di restituire alla storia una vicenda che non deve essere dimenticata.



⁷³ CARLA PELLEGRINI, *Registrazione stenografica di un colloquio fra Giorgio Marconi, Carla Pellegrini e Mario Perazzi avvenuto il 24 maggio*, in *Parliamo di Mari. Catalogo della mostra: Milano, Galleria Milano, giugno 1977*, Milano, Galleria Milano, 1977, p. 8. Mostra inaugurata il 20 giugno del 1977.

⁷⁴ C. PELLEGRINI, *Io sono Carla Pellegrini*, cit., p. 97.

⁷⁵ Lea Vergine intervistata da Tiziana Ricci su Radio Popolare, trasmissione *I Girasoli*, puntata del 26 maggio 2019, <https://pod.radiopopolare.it/girasoli_1_24_02_2019.mp3>, ultima cons.: 22.3.2020.

ANNA ROSELLINI*

AFF Architekten.
Accumulazioni di reperti di vita in archivi creativi

ABSTRACT

The essay deals with AFF Architekten's archive of photographs and objects consisting of mnemonic images capable of activating a design process. From their own archive, the AFF find pieces that can be introduced into the creative circle of architecture, according to a logical and functional recycling operation.

KEYWORDS: AFF Architekten; Recycling; Collection; Berlin; Archive.

Il saggio tratta dell'archivio di fotografie e oggetti di AFF Architekten costituito da immagini mnemoniche in grado di attivare un processo di progetto. Dal proprio archivio, gli AFF reperiscono pezzi da immettere nel circolo creativo dell'architettura, secondo un'operazione di riciclaggio logico e funzionale.

PAROLE CHIAVE: AFF Architekten; Riciclaggio; Collezione; Berlino; Archivio.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11697>

nel procedere ineluttabile verso un'architettura che vuole mettersi a disposizione della gente, AFF Architekten si imbattono in testimonianze di vita che provocano in loro improvvise condizioni di pausa contemplativa, come se l'«Angelo della storia», sospinto dal vento verso il futuro, riaprisse per un istante i suoi occhi per vedere ciò che è sopravvissuto; e da lì nuovamente ripartire.¹

Nati a Magdeburg nella Deutsche Demokratische Republik, Martin e Sven Fröhlich, fondatori degli AFF, assistono al crollo del regime sovietico e al termine di un ciclo di vita familiare che era avvenuto all'insegna di una parsimonia di mezzi e di risorse dove ogni oggetto d'uso non conosceva una fine perché veniva riciclato per servire ad altro, trascinando nella sua forma consunta la memoria della gente. Tutto ciò che porta le tracce del tempo trascorso, gli stessi edifici lasciati all'abbandono, divengono per i Fröhlich oggetto di studio sin dagli anni di formazione presso la *Bauhaus-Universität di Weimar*, sospinti anche dalla passione per le scene di Andrej

* Università di Bologna; anna.rosellini@unibo.it

Ringrazio i membri degli AFF Architekten per i loro racconti, per avermi messo a disposizione i materiali d'archivio e per gli intensi momenti trascorsi insieme a Berlino. Abbreviazioni: AAFFB: Archivio AFF Architekten, Berlino; AAFFW: Archivio AFF Architekten, Weimar.

¹ Si veda: <<http://www.aff-architekten.com/channel/start.html>>, ultima cons.: 9.1.2020.

Tarkovskij nel film *Stalker* girate in edifici industriali russi dismessi.² Ha così inizio una vera e propria collezione di oggetti disparati dalle lampade, alle maniglie, alle pialle, a calendari e utensili da cucina, ai sedili di automobili, e che verranno poi stoccati in scaffali, una collezione affiancata da quella di loro fotografie analogiche a edifici, automobili, prese d'aria, lavandini collettivi, baracche, fioriere, panchine, solidi dalla geometria informe, dettagli costruttivi, ponti, fabbriche, aeroplani, pavimentazioni, scale, rubinetti, utensili e altro ancora, da loro scattate, stampate e classificate per soggetto in schedari - «Körper», «Mobilee», «Raumkörper», «Eingänge», «Eckkörper», «Formsteinwände», «Haus», «Snocars», «Überzug», «Wandhutzen» sono alcune delle voci³ (figg. 1-2). Nell'atto del raccogliere le testimonianze, gli AFF sembrano compiere delle operazioni di genere artistico che potrebbero appartenere a quelle da cui sono sorte le denominazioni di «ready-made», «objets trouvés», «objet à réaction poétique», sino ad arrivare all'«as found». Eppure, nell'universo culturale e sociale degli AFF, e nel momento storico del trapasso dal regime comunista sovietico a quello democratico occidentale, ogni operazione artistica si connota, nel loro caso, di una sorta di archeologia di una civiltà praticata attraverso il sentimento di una *nostalghia* alla Tarkovskij.



Fig. 1 - Collezione di oggetti conservati nello studio di AFF a Berlino (fotografia dell'autrice).

² Sono gli stessi AFF a citare il film (Martin Fröhlich, da un'intervista rilasciata a chi scrive, Bologna, 8 agosto 2018).

³ Si vedano le collezioni di oggetti e fotografie conservate negli archivi e nei depositi degli AFF Architekten a Berlino e Weimar (AAFFB; AAFFW). Sul rapporto tra archivi, collezioni e architettura si vedano anche: EVA MARIA FROSCHAUER, *Sammeln*, in *Werkzeuge des Entwerfens*, a cura di Barbara Wittmann, Zürich, Diaphanes, 2018, pp. 245-261; EAD., *Entwurfsdinge. Vom Sammeln als Werkzeug moderner Architektur*, Basel, Birkhäuser, 2019.

Fig. 2 - Fotografie della collezione di AFF (AAFFB).



Le collezioni di oggetti, reali oppure fotografati, producono un archivio vitale di immagini mnemoniche che viene costituito nella prospettiva di attivare un processo di progetto dell'architettura che sia in grado di produrre opere dotate di un grado di familiarità con i luoghi, che sia comunque diverso dal 'contestualismo' tardo-novecentesco, perché quei luoghi prima di tutto sono segnati, per gli AFF, dalle presenze archeologiche di una qualche piccola civiltà umana. L'archivio di documenti, continuamente arricchito e articolato negli anni, e alimentato poi anche dalla diffusione della fotografia digitale e dalla massa delle immagini disponibili sul web, finisce per costituire la memoria creativa che va ad alimentare ogni progetto di architettura ed entra in una particolare reazione con altre testimonianze reperite durante altre perlustrazioni appositamente fatte laddove un'opera dovrà sorgere. Quindi gli oggetti collezionati e quelli scoperti nei luoghi divengono il tramite per imprimere nell'architettura contemporanea una misura eccentrica del tempo, che è appena riconoscibile nelle forme, nei dettagli o negli ornamenti, eppure si fa presenza decisiva affinché l'opera divenga essa stessa una testimonianza di significati molteplici e complessi, e cifra specifica e riconoscibile degli AFF. Dal proprio deposito di oggetti dismessi, gli AFF reperiscono veri e propri pezzi da immettere nel circolo creativo vitale dell'architettura per funzionare in una condizione di riadattamento logico, che al tempo stesso è un genere di riciclaggio che sta tra il «ready-made» e l'«objet trouvé», oppure da trasfigurare in una forma modellata con altro materiale e in altra scala, secondo i processi creativi dell'«objet à réaction poétique» di Le Corbusier.⁴

⁴ Agli oggetti e alle fotografie della collezione, gli AFF dedicano una mostra intitolata *In Love, to* e organizzata presso il Deutsches Architektur Zentrum nel 2011 (cfr. AFF ARCHITEKTEN, *Castle Rock*, «Mark», giugno-luglio 2008, 14, pp. 164-175; KAYE GEIPEL, *Mit dem Körper denken*, «Bauwelt», 2011, 14, pp. 26-31; FLORIAN HEILMEYER, *Der Zauber der Dinge*, in «werk, bauen+wohnen», 2011, 6, pp. 14-21; *In Love, to*, «Bauwelt», 2011, 10, p. 4).

Il gioco combinatorio della memoria

Alcune prime opere degli AFF sono la dimostrazione di quanto l'accumulazione di oggetti e di immagini avvenga in funzione della genesi di un processo creativo tale da produrre forme familiari che siano in grado di ricostituire una comunicazione con gli utenti e attivare un sentimento di partecipazione e di scambio. All'archivio di immagini si aggiungono i cataloghi delle industrie fornitrici di prodotti edili e non, che i membri del collettivo consultano secondo l'attitudine creativa definita nel formare il loro archivio, quindi con l'intenzione di modificare la funzione originaria degli oggetti. Il padiglione provvisorio di bagni e docce per maschi, femmine e portatori di handicap, che gli AFF sono chiamati a realizzare nel 2002 nell'ambito dell'Internationales Jugend- und Begegnungszentrum sul Magdeburg-Barleber See, per conto dell'Hochbauamt der Stadt Magdeburg, è una dimostrazione di come il «ready-made», l'«objet trouvé», l'archivio mnemonico e i cataloghi dei prodotti industriali possano essere combinati in un'architettura di cui si riconoscono origini e significati dei lineamenti di tutte le parti e che tuttavia, proprio per i modi della manipolazione di oggetti e forme, suscita curiosità e straniamento.⁵ Nella messa a punto del processo creativo del padiglione diviene fondamentale per gli AFF il fatto che il centro si trovi nei pressi di una dismessa cava di ghiaia, situata tra un canale artificiale e il fiume Elba, non lontano da un porto utilizzato per il trasporto in *container* del materiale estratto. È proprio il container esistente in commercio a essere scelto dagli AFF quale unità del proprio padiglione, dopo averlo modificato per ottenere gli ingressi, i collegamenti interni, le prese di luce e i servizi igienici. Mentre le misure e la forma del container sono quelle standard, per i lucernari gli AFF inventano una figura tronco piramidale a partire dalla penetrazione della luce, e che replicano con alcune modifiche anche per gli ingressi.⁶ Le misure delle aperture sono determinate dalla larghezza del container e dalle finestre in commercio, e quindi lucernari e ingressi divengono presenze imponenti nella meccanica del montaggio, anche perché sono disposte secondo ritmi alternati che animano la ripetizione di pezzi uguali (i cinque container, i tre ingressi). Nella selezione dei pezzi, nella loro conformazione e nel montaggio secondo una logica aggregativa riconducibile a quelle di un pattern, è possibile rintracciare la persistenza di un genere di composizione derivato dalla didattica del Bauhaus in parte sopravvissuta nella scuola di Weimar, anche se gli AFF chiamano in causa il riferimento,

⁵ Sul progetto si vedano: *Sanitärcontainer im IJBZ*, «Bauwelt», 2002, 43-44, p. 6; *Pretty in Pink*, «Quest», estate 2003, 3, p. 33; *1000 x European Architecture*, Salenstein, Braun Publishing AG, 2006, p. 511; *Container Atlas. A Practical Guide to Container Architecture*, a cura di Han Slawik, Berlin, Die Gestalten Verlag, 2010, p. 94; PETRA WENZEL, *Container Architektur. NRW Forum Düsseldorf*, Düsseldorf, NRW-Forum, 2011; *What's up? 15 young European architects*, edited by Salvatore Spataro, Siracusa, LetteraVentidue, 2012.

⁶ Si veda il dossier di progetto: IJBZ, AAFBB.

dal sapore autobiografico, al gioco del LEGO® (fig. 3).⁷ Il montaggio degli elementi tronco piramidali produce un volume dall'apparenza informe e caratterizzato da un ritmo alternato, dettato dalle logiche funzionali della distribuzione di bagni e docce, ma tradito, in questo suo carattere razionalista, dalla volontà di creare un oggetto che possieda le sue proprie regole formali e appaia come un gioco (fig. 4).

La costruzione rudimentale metallica, per quanto possieda già un suo potere comunicativo, avrebbe dovuto essere finita con un rivestimento ornato e policromo.⁸ Ma per motivi economici non tutte le decorazioni previste dagli AFF vengono realizzate.



Fig. 3 - Immagini conservate nel dossier relativo al padiglione per bagni e docce, Internationales Jugend und Begegnungszentrum, Magdeburg-Barleber See, 2002 (AAFFB).



Fig. 4 - AFF, padiglione per bagni e docce, Internationales Jugend und Begegnungszentrum, Magdeburg-Barleber See, 2002. Veduta (AAFFB).

⁷ Martin Fröhlich, da un'intervista rilasciata a chi scrive, Bologna, 8 agosto 2018. Sul Bauhaus si veda, tra gli altri: MARCO DE MICHELIS, AGNES KOHLMAYER, *Bauhaus*, Milano, Giunti, 1999.

⁸ Si vedano i disegni conservati nel dossier IJBZ, AAFFB.

Container, lucernari e ingressi, fabbricati in lamiera diverse, sono uniformati dal colore rosa che gli AFF scelgono per far risaltare il padiglione nel paesaggio come fosse una casa fiabesca nel bosco, una «confezione romantica»,⁹ e per sottolineare il carattere ludico del montaggio dei pezzi.¹⁰ Entrati nel padiglione, le ragazze e i ragazzi si sarebbero trovati di fronte a pareti tatuate da un ornamento studiato per innescare un gioco spontaneo. Il recupero della dimensione allegorica dell'ornamento riflette la visione degli AFF di un'architettura per la comunicazione, se si pensa che quella scelta avviene alla luce della consapevolezza di voler riattivare il ruolo sociale solitamente svolto dalle pareti dei bagni pubblici quali lavagne di scritte e graffiti di ogni genere, anche se volgari e a sfondo sessuale.¹¹ Per il loro ornamento gli AFF si ispirano a vecchie tecniche in uso nelle campagne ungheresi e conosciute da Martin e Sven Fröhlich nella fattoria dei nonni a Harta, quando le pareti delle stanze venivano addobbate mediante rulli impregnati di colore che lasciavano impressi dei motivi decorativi seriali.¹² È significativo, per capire la decorazione dei loro bagni, sapere che i Fröhlich avevano acquistato i rulli degli anni Trenta appartenuti al responsabile dei decori delle case a Harta.¹³ Le pareti bianche dei bagni per le ragazze e i ragazzi dell'Internationales Jugend- und Begegnungszentrum avrebbero dovuto essere decorate con dei delfini rosa e con degli squali celesti dal disegno bidimensionale, semplificati e disposti in serie come quelli ottenuti con i rulli (fig. 5). I caratteri femminili e maschili del delfino e dello squalo, nelle intenzioni degli AFF, sarebbero stati in grado di suscitare il desiderio di appropriarsene per decorarsi parti del corpo e formare delle squadre.¹⁴ Al tempo stesso quell'ornamento steso su tutta la parete, nel suo apparire innocentemente ludico, avrebbe dovuto impedire di sfregiare le pareti con scritte e graffiti, come viene fatto dai produttori di carrozze ferroviarie tedesche messe in commercio già tatuate per prevenire le azioni dei *writers*.¹⁵

⁹<<http://www.aff-architekten.com/story/35/internationales-jugend-und-begegnungszentrum.html>>, ultima cons.: 9.1.2020.

¹⁰ Ogni elemento è colorato con il medesimo colore del codice RAL: il RAL * 4006.

¹¹ Martin Fröhlich, da un'intervista rilasciata a chi scrive, Bologna, 8 agosto 2018. Sul tema dell'ornamento nell'architettura contemporanea si veda, GIOVANNI FANELLI, ROBERTO GARGIANI, *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 1994; WERNER OECHSLIN, *Otto Wagner, Adolf Loos, and the Road to Modern Architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006; AMBRA FABI, GIOVANNI PIOVENE, *What is Ornament?*, Barcellona, Polígrafa, 2019.

¹² «In Ungheria, nella fattoria dei nostri nonni – racconta Martin Fröhlich – si era soliti decorare i muri con un rullo impregnato di colore», *ibidem*.

¹³ Ivi.

¹⁴ Ivi.

¹⁵ Ivi.



Fig. 5 - AFF, padiglione per bagni e docce, Internationales Jugend und Begegnungszentrum, Magdeburg-Barleber See, 2002.
Proposta per l'ornamento degli interni (A AFFB).

Se l'ornamento possiede tratti di un «objet trouvé» perché le sue caratteristiche rimandano al vecchio rullo, anche se avrebbe dovuto essere eseguito con tecniche contemporanee, di contro sono veri e propri «ready-made», calcolatamente modificati, le lampade sopra gli specchi e il lavandino collettivo metallico industriale. Quel tipo di lampada è in uso nelle officine meccaniche, è dotato di un manico e di uno speciale neon resistente agli urti, e viene applicato alle pareti dei bagni, collegato a un deviatore elettrico grigio, sempre scelto tra quelli esistenti nella produzione industriale - «manganello con luce» è la definizione che gli operai incaricati del montaggio danno alla lampada.¹⁶

Per quanto si tratti di dettagli di arredamento, sia l'ornamento di delfini e squali, sia le lampade che i lavandini da officina indicano i modi possibili di un ricorso ad alcune strategie artistiche entro i limiti di una disciplina che impone la necessità di salvaguardare gradi di funzionalità, simbolica o pratica, non foss'altro che per corrispondere alle logiche dell'economia (e non a caso gli AFF non sono riusciti a realizzare gli ornamenti). Il padiglione dei bagni finisce per apparire una piccola architettura animata da un'intensità vitale e narrativa in ogni dettaglio, e diviene esempio di un processo di progetto per un'architettura che resta razionalista nei fondamenti logici ed economici, ma intende arricchire quel razionalismo con il contaminarlo attraverso i significati degli oggetti che siano quelli prodotti dall'industria o quelli impregnati di vita quotidiana. Si potrebbe persino riconoscere, in questa attitudine, un'inconscia pulsione a riandare alle radici del pensiero tedesco più significativo della storia dell'architettura e scorgere nella contaminazione tra oggetti e architettura echi involontari della lezione di Gottfried Semper che potrebbe essere giunta a penetrare la

¹⁶ Ivi.

visione degli AFF attraverso ciò che di quella lezione ancora sussisteva nella didattica della scuola di Weimar alla fine del Novecento.¹⁷

Impronte del tempo in muri di calcestruzzo

I bagni sul Magdeburg-Barleber See dimostrano i vari modi possibili per incorporare nell'architettura frammenti di tempo trascorso. Se si tiene conto dell'attitudine degli AFF a rivitalizzare la cultura del progetto contemporaneo con quei frammenti, allora non sorprende che siano giunti a proporre un'originale interpretazione del potenziale creativo di un materiale che per sua natura consente di incorporare ogni genere di traccia e di oggetto: il calcestruzzo.¹⁸ Non pochi artisti e sin dagli anni Sessanta avevano intuito che attraverso una modifica radicale degli inerti del composto, come fa Arman, sia possibile innalzare steli mnemoniche,¹⁹ oppure che, come fa Rachel Whiteread, sia possibile prendere le impronte di stanze destinate alla demolizione.²⁰

La fabbricazione del calcestruzzo armato viene quindi rivista criticamente dagli AFF per modificare una delle fasi del processo al fine di generare impronte significanti. Per questo uno dei componenti decisivi della fabbricazione del calcestruzzo, la cassaforma, viene sottratto dalla logica tecnica edile e dalle consuetudini dei cantieri, per farne il medium in grado di registrare e fissare il trascorrere del tempo pietrificandone le tracce. La prima significativa prova di questo uso artistico e mnemonico del calcestruzzo accade in occasione della costruzione di un rifugio di proprietà degli stessi AFF.

Quando i Fröhlich si recano presso il villaggio di Tellerhäuser, sperduto tra i Monti Metalliferi (Erzgebirge), per visitare il *bungalow* prefabbricato in legno poi da loro acquistato, sono attratti dalle tracce delle nutrie lasciate sullo spesso manto di neve che ricopre il paesaggio (fig. 6).

¹⁷ Ai bagni dell'Internationales Jugend- und Begegnungszentrum è dedicata una mostra organizzata dagli AFF nel 2005, <<http://www.aff-architekten.com/en/story/72/interims-loesungen-aff.html>>, ultima cons.: 9.1.2020.

¹⁸ Sul potenziale espressivo del calcestruzzo si veda, *Architecture du béton. Nouvelles vagues, nouvelles recherches*, sous la direction de Jean-Louis Cohen et G. Martin Moeller, Paris, Moniteur, 2006; ADRIAN FORTY, *Concrete and culture. A material history*, London, Reaktion Books, 2012.

¹⁹ A questo proposito si veda ANNA ROSELLINI, ROBERTO GARGIANI, *Valori primordiali e ideologici della materia, da Uncini a LeWitt. Sculture in calcestruzzo dal Novecento ad oggi*, Canterano, Roma, Aracne, 2018.

²⁰ A questo proposito si veda, ANNA ROSELLINI, *Calchi di spazio, mnemosine e rovine. Sculture in calcestruzzo dal Novecento ad oggi*, Roma, Aracne, 2019.



Fig. 6 - Fotografia del *bungalow* prefabbricato in legno conservata nel dossier relativo al progetto per la casa di vacanze a Tellerhäuser (AAFFB).

Le fotografie scattate alle orme sulla neve possono essere viste quale manifesto delle intenzioni creative che guideranno il loro progetto di trasformazione del *bungalow* nella casa di vacanze in cui ritirarsi con i collaboratori dello studio per rafforzare il sentimento di comunità.²¹ Non vi è dubbio che la conoscenza di *Untitled (House)* della Whiteread, che è il calco in calcestruzzo dello spazio di una casa vittoriana a Londra destinata alla demolizione, sia stata decisiva per una comprensione delle potenzialità di

²¹ Si vedano le fotografie conservate in AAFFB. Sulla casa di vacanze si vedano: MARTIN FRÖHLICH, *AFF Architekten. Hut on Fichtelberg Mountain*, «A+U», 2009, 499, pp. 16-25; KNUT BIRKHOLZ, *Rough but Ready*, «A10», 2010, 33, p. 6; KAYE GEIPEL, *Lust an der Schwere*, «Bauwelt», 2010, 11, pp. 24-31; FLORIAN HEILMEYER, *AFF Preserves its Childhood Memories in Concrete*, «Mark», 2010, 6-7, pp. 62-63; ALEXANDER HOSCH, *Renaissance im Erzgebirge*, «AD», 2010, 10, pp. 60-65; DOUGLAS MURPHY, *This Mountain Hut Hides a Ghostly Secret*, «icon», 2010, 9, pp. 48-52; *Out of the Wood*, «Wallpaper», 2010, 11, pp. 94-95; *Hütte im Erzgebirge*, «Detail», 2010, 7-8, pp. 718-721; *Fichtelberg mountain hut*, «Architecture today», 2010, 5, p. 21; *Hüttenzauber*, «AIT», 2010, 4, p. 18; *El pasado presente*, «Summa+», 2010, 142, pp. 58-61; AFF ARCHITEKTEN, *Archive Building Freiberg*, «C3», 2008, 293, pp. 38-48; AFF ARCHITEKTEN, *Hut in Fichtelberg - AFF Architekten*, «C3 #», 2011, 353, pp. 24-35; MARTIN FRÖHLICH, *Hutznhaisl. Casa come me*, «Abitare», 2011, 6, pp. 80-87; FLORIAN HEILMEYER, *Der Zauber der Dinge*, «werk, bauen+wohnen», 2011, 6, pp. 14-21; MATHIAS REMMELE, *Fassadenrecycling*, «Archithese», 2011, 2, pp. 62-65; *Cabana Encofrada*, «Arquitectura Viva», 2011, 139, pp. 62-65; CHRISTINA GRÄWE, *Ohne Reibung Keine Wärme - Die AFF-Familie*, «KAP», 2012, 8, pp. 47-53; AFF Architekten, «A+U», 2012, 508: numero speciale *Architecture in Germany 2000-2012*, pp. 15-25, 104-107; CHRISTIAN TRÖSTER, *Viel aus Wenig*, «Architektur & Wohnen», 2014, 1, pp. 112-114. Si vedano anche: *Architektur in Sachsen - Zeitgenössisches Bauen Seit*, a cura di Bund Deutscher Architekten, Leipzig, Landesverband Sachsen, 2011, pp. 14-15, 22-23; CHRISTINA GRÄWE, PETER CACHOLA SCHMAL, *Deutsches Architektur Jahrbuch 2011/12*, München, Prestel Verlag, 2011; PHILIP JODIDIO, *Architecture Now*, VIII, Köln, Taschen, 2012, pp. 70-75; FLORIAN HEILMEYER, MUCK PETZET, *Reduce Reuse Recycle*, Berlin, Hatje Cantz, 2012, pp. 186-189; DAVID PHILLIPS, MEGUMI YAMASHITA, *Detail in contemporary architecture*, London, Laurence King Pub, 2012, pp. 76-79; PHILIP JODIDIO, *100 Contemporary Green Buildings*, Los Angeles, Taschen America Llc, 2013; MARION VON DER HEYDE-PLATENIUS, *Gestalten mit Beton*, Köln, Rudolf Müller, 2014.

quel materiale edile che erano sino ad allora rimaste inesplorate nella misura e nella forza proposte dalla Whiteread. Proprio la dimostrazione condotta con *Untitled (House)* dischiude agli AFF la possibilità di immaginare un diverso concetto di *objet trouvé*. Il *bungalow* prefabbricato si presta a diventare l'«*objet trouvé*» della nuova costruzione, se un segmento della parete in legno viene utilizzato per costruire la cassaforma del muro da erigere per la casa di vacanza. Gli AFF mettono dunque a punto un processo ispirato a quello della Whiteread, in modo che quelli che erano la facciata e un fianco del *bungalow* costituiscano le casseforme dei muri in calcestruzzo armato e lascino le loro 'orme' di vita impresse nel getto. Come aveva fatto la Whiteread, le finestre del *bungalow* vengono chiuse da pannelli in modo da diventare anch'esse, come tutte le assi della struttura, delle presenze visibili nelle impronte sul calcestruzzo²² (fig. 7).



Fig. 7 - AFF, casa di vacanze, Tellerhäuser, 2009-2010. Veduta.
Fotografia di Hans Christian Schink (AAFFB).

La metamorfosi subita dalla materia nel passaggio dal legno al calcestruzzo viene supportata dagli AFF con il riferimento a un riparo simile a un *bungalow* in assi di legno: la fermata dell'autobus nei pressi di Magdeburgo, vicino all'abitazione di Bill e Tom Kaulitz del gruppo musicale Tokio Hotel, diventata famosa e persino venduta quale oggetto di culto perché simbolo di una fuga verso la grande Berlino.²³ Le pareti della casa di vacanza impresse da linee che riproducono la costruzione lignea, sono concepite dagli AFF quale inversione di significati rispetto alla fermata dei Tokio

²² Si vedano i disegni e le fotografie di cantiere conservate nel dossier SAF_Schutzhütte Tellerhäuser, AAFFB.

²³ Nel dossier relativo al progetto è conservata una fotografia della fermata dell'autobus (cfr. SAF_Schutzhütte Tellerhäuser, AAFFB).

Hotel, perché la casa diventa il rifugio di un gruppo di amici in fuga da Berlino.²⁴

Il fatto di aver incorporato e pietrificato il *bungalow* concorre all'effetto di sorpresa per chi penetra nella casa dopo aver visto dei muri in calcestruzzo armato, segnati dalle impronte di pannelli e distanziatori della costruzione ordinaria. Ciò che viene pietrificato è anche la tettoia del *bungalow* lungo la strada che diventa, nell'opera degli AFF, la fascia di locali di servizio con l'ingresso. La casa di vacanza è chiusa contro la strada e si apre sul retro con una grandiosa vetrata rivolta verso la foresta. Le due uniche porte sulla strada sono costruite con telai metallici chiusi da pannelli di calcestruzzo al fine di ricostituire la continuità materica del muro. Al centro della casa, gli AFF posizionano un rudimentale focolare che serve a riscaldare i locali e a indicare il simbolo della riunione della comunità di amici e collaboratori. Non sorprende che l'immagine di un'abitazione primeva in legno, suddivisa in tre settori funzionali («animals», «fire», «humans»), con una loggia d'ingresso e un focolare al centro, figurì tra i documenti del progetto.²⁵

Le parti essenziali della casa di vacanza sono costruite in calcestruzzo armato, compresi gli spessi ripiani nel piccolo locale con il lavandino, il focolare scultoreo e il grande lucernario tronco piramidale. Ciò che non è incorporato nel calcestruzzo diviene pretesto per l'invenzione di dispositivi domestici fabbricati con «objets trouvés». Il dispositivo più sofisticato per il modo della sua costruzione è il lavandino: una cassaforma semicilindrica per la costruzione di colonne viene montata in orizzontale, e forma il contenitore in cui viene versata l'acqua nelle due ciotole emisferiche bianche, che sono altri «objets trouvés» fissati alla cassaforma con perni che ne consentono la rotazione. L'acqua sgorga da rubinetti utilizzati nei campeggi o nelle strade. Le vetrate della finestra nello spazio principale della casa si aprono grazie a pistoni presi dai portelloni delle automobili. Il recupero di oggetti è spinto alla scelta dei ganci incastrati nel soffitto per appendere gli abiti o le lampade, e agli arredi, come la 'poltrona' che è il sedile di un'automobile russa modello Lada 1200/1300. Le lampade sono quelle recuperate in fabbriche e in officine meccaniche tedesche. Il pavimento è in un rudimentale calcestruzzo, nei locali di servizio, e in grandi assi di legno, nello spazio indiviso. Due ripiani formati dalle stesse assi di legno del pavimento, ma poggiate su muretti di calcestruzzo, servono da letti e riportano il dormire alla condizione primeva dello sdraiarsi su pancacci. Anche l'atto del cucinare avviene secondo riti passati di moda, mediante la cucina economica messa nell'apposita nicchia ricavata nel camino in calcestruzzo (figg. 8-10).

²⁴ Si veda lo schizzo relativo al posizionamento della casa rispetto alla strada conservato in SAF_Schutzhütte Tellerhäuser, AAFFB.

²⁵ Si veda il dossier relativo al progetto: SAF_Schutzhütte Tellerhäuser, AAFFB.



Fig. 8 - AFF, casa di vacanze, Tellerhäuser, 2009-2010.
Vedute degli interni (AAFFB).



Fig. 9 - AFF, casa di vacanze, Tellerhäuser, 2009-2010.
Vedute degli interni. Fotografia di Hans Christian Schink (AAFFB).

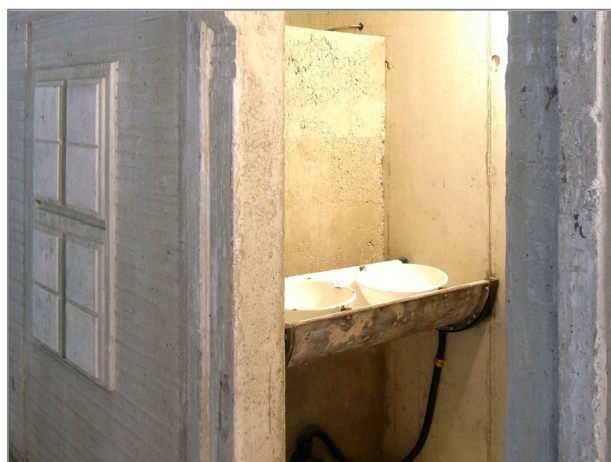


Fig. 10 - AFF, casa di vacanze, Tellerhäuser, 2009-2010.
Vedute degli interni (AAFFB).

La casa di vacanza degli AFF appare nelle sembianze di un bunker rudimentale che protegge un piccolo universo di ricordi, e offre una lezione di riciclaggio artistico di una serie di «objets trouvés» che mai danno l'impressione di essere stati manipolati da un *bricoleur*, perché tutto è calcolato per essere funzionale e logico. Ed è proprio a un genere di vita comune e primordiale che quell'architettura intendere rieducare chi vi soggiorna, perché costringe a riconsiderare ogni atto quotidiano compiuto tra le mura domestiche, dal lavarsi, al cucinare, al dormire.

Se si incontrano gli AFF nel loro studio o a casa loro a Berlino, e si discute di quello che sta attorno alla loro architettura, capiterà di ascoltare il racconto della raccolta di vestiti usati poi da loro offerti in scambio alle gente, anche a chi non possedeva niente da dare, in modo che attraverso quell'atto mutasse la percezione delle cose stesse le quali rientravano nel circolo vitale quale tramite di un atto sociale.²⁶ Capiterà anche, sempre durante le discussioni, che nel bel mezzo di un ragionamento sulle cucine economiche che sono state dismesse e lasciate lungo le strade nell'ex-DDR per un cambiamento di normativa di sicurezza e usate in una installazione artistica nella piazza di Weimar, Martin parli del libro di Friedrich von Borries e Jens-Uwe Fischer, *Sozialistische Cowboys. Der Wilde Westen Ostdeutschlands*, e inizi a spiegare come gli AFF si riconoscano nelle attitudini delle comunità di indiani d'America 'socialisti' insediatesi nella DDR degli anni Cinquanta, dove avevano conservato usi e costumi delle loro tradizioni, trasmesso tecniche artigianali e testi letterali ricopiati a mano.²⁷ Tutti quei racconti, accompagnati da fotografie che documentano gli eventi, non sono una deviazione dal centro del mestiere degli AFF, perché l'architettura può esistere, secondo loro, solo a partire da quei presupposti sociali. Ogni altro genere di approccio all'architettura riguarda, a loro avviso, le oscillazioni del gusto e degli stili da cui certo loro stessi non sono immuni, ma che attraversano con lo sguardo fisso sui fenomeni che hanno a che fare con quella speciale comunicazione sociale su cui stanno rifondando l'architettura, da sopravvissuti alla caduta del regime sovietico e alla fine della DDR. E questo è il contributo più significativo degli AFF alla creazione di un'architettura 'sociale' del XXI secolo.



²⁶ Martin Fröhlich, da un'intervista rilasciata a chi scrive, Berlino, 3 luglio 2018.

²⁷ JENS-UWE FISCHER, FRIEDRICH VON BORRIES, *Sozialistische Cowboys. Der Wilde Westen Ostdeutschlands*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2008 (libro citato in, Martin Fröhlich, da un'intervista rilasciata a chi scrive, Berlino, 3 luglio 2018). Si vedano anche le fotografie conservate in AAFB.

FEDERICA BORAGINA*

Lia e Dan Perjovschi. L'archivio come relazione

ABSTRACT

The entire research by Lia Perjovschi, often shared with her husband Dan, focuses on recent Romanian history. Until 1989, Romanians have been forced to live in asphyxial conditions, with censorship on all international information and knowledge regarding the awful actual state of their country.

KEYWORDS: Relation; Socialism; Archive; Resistance; Education.

L'intera ricerca Lia Perjovschi, spesso condivisa con il marito Dan, è radicata nella storia recente della nazione romena: fino al 1989, infatti, la popolazione è stata costretta a vivere in condizioni asfittiche, in cui la censura ha dominato l'accesso all'informazione internazionale e la possibilità di conoscere la condizione reale del Paese.

PAROLE CHIAVE: Relazione; Socialismo; Archivio; Resistenza; Educazione.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11698>

• Il presente contributo si prefigge di descrivere e contestualizzare l'antituzionale e dirompente utilizzo dell'archivio proposto negli ultimi trent'anni da Lia e Dan Perjovschi, evidenziandone le specificità materiali e strumentali nonché le potenzialità concettuali, con particolare attenzione alle condizioni socio-politiche che hanno motivato e indirizzato l'operatività degli artefici. La ricerca si è basata su materiali bibliografici e d'archivio, generosamente messi a disposizione da Lia Perjovschi, alla quale va il mio sincero ringraziamento.

In un'intervista rilasciata a Kristine Stiles nel 2007, Lia Perjovschi ripercorreva i propri esordi artistici, avvenuti nel primo quinquennio degli anni Ottanta, descrivendoli come una sorta di coma, di sonnambulismo dal quale cercò di svegliarsi partecipando all'internazionale pratica artistica della Mail Art:¹ buste di carta vuote, permeate di colori, attraversate da

* Università Cattolica, Milano; federica.boragina@unicatt.it

Le fotografie sono state fornite dall'artista e ne è autorizzata la pubblicazione.

¹ «Mail Art was also a kind of resistance, as we (like most Romanians) had no money, and we've not given passports or permission to leave Romania in the 1980s. In general, 1980 to 1987 was a kind of come from me, a kind of sonnambulism. I was not capable of understanding anything. My messages were discreet and disarticulated, perhaps similar to William Golding's novel *Pincher Martin* (1956), whose character is drawing but still trying to fight for his life in slow motion with a heavy body that is incapacitated and cannot escape», KRISTINE STILES, *Passages 1992-2007. Interview with Lia Perjovschi*, in EAD., *States of Mind. Dan & Lia Perjovschi*, Duhram Duke University Press, 2007, pp. 169-181: 170.

impronte e disegni divennero un vero e proprio atto di resistenza, l'unica occasione per viaggiare metaforicamente oltre la cortina di ferro e le frontiere che, per i cittadini romeni privati di passaporto e della possibilità di lasciare lo Stato guidato da Ceaușescu, erano invalicabili.

Erano anni in cui Lia Perjovschi, nata a Sibiu nel 1961, dopo aver tentato di essere ammessa all'Accademia di Belle Arti – riuscendoci solo dopo ben sei tentativi, ripetutamente invalidati dalla corruzione che dominava il sistema accademico romeno – era impegnata, insieme ad altre artiste, in attività di artigianato, come la realizzazione di decorazioni natalizie e oggetti in pelle, svolte sotto il rigoroso controllo di istituzioni culturali autorizzate dal governo. Finalmente, nel 1987, raggiunse la tanto agognata ammissione e le sperimentazioni artistiche fino ad allora rimaste sottotraccia assunsero il vigore e la dirompenza di un linguaggio militante: le buste destinate alla Mail Art divennero i fondali scenografici per *performance* e le palle natalizie, pazientemente decorate, furono sostituite da sculture tondeggianti costruite con cartapesta e strisce verticali di carta ritagliate dai libri, sulle quali restavano leggibili solo le singole lettere e non parole e frasi intere, allusione al valore potenziale, immaginifico e segreto di ogni libro (*Our Withheld Silences*, 1989) (fig. 1).

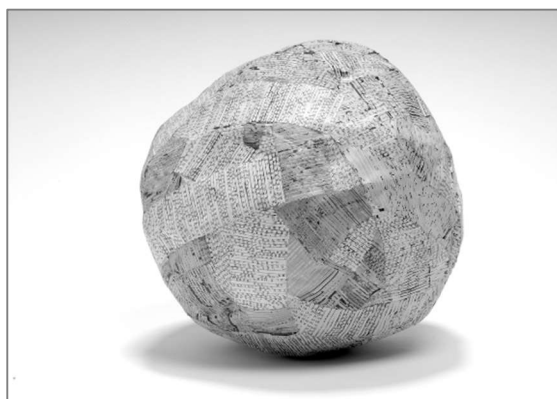


Fig. 1 - LIA PEJOVSCHI, *Our Withheld Silences*, 1989, carta, tessuto e colla, Ø 68,6 cm (courtesy l'artista).

Erano anni in cui il regime confinava la popolazione in condizioni di vita asfittiche: la stampa censurata, i libri proibiti, l'accesso all'informazione internazionale centellinata così come la disponibilità dei beni e dei servizi di prima necessità. La risposta di Lia Perjovschi, sussurrata ma incessante, fu una serie di *performance*, spesso condivise con gli studenti dell'accademia, attraverso cui dare voce alla propria insofferenza: in *Don't See, Don't Hear, Don't Speak* (dicembre 1987) (fig. 2), ad esempio, gli studenti si coprirono ripetutamente gli occhi, le orecchie e la bocca, incarnando l'isolamento e l'omertà ricorrente nel clima politico e sociale dell'intera nazione. L'anno seguente, nel proprio appartamento di Oradea, condiviso con il marito Dan, fu la volta di *Test of Sleep* (fig. 3), una *performance* in cui, di fronte a un muro

tappezzato di lettere e buste, l'artista, la cui pelle era coperta di segni simili a geroglifici, gridava silenziosamente il proprio dissenso. La stringente dialettica fra la comunicazione negata, osteggiata e ammutolita e l'esigenza, privata e pubblica, di individuare una forma linguistica capace di superare i divieti era il motore per la ricerca dell'artista.



Fig. 2 - LIA PERJOVSCHI, *Don't See, Don't Hear, Don't Speak*, dicembre 1987, performance all'Accademia di Belle Arti, Bucharest (courtesy l'artista).



Fig. 3 - LIA PERJOVSCHI, *Test of Sleep*, 1988, performance nell'appartamento dell'artista, Oreda (courtesy l'artista).

La necessità di interrompere quell'assordante silenzio era infatti sempre più urgente e, proprio pochi mesi prima della Rivoluzione di dicembre, Lia Perjovschi ne ribadì la dirompenza con due performance² quanto mai sintomatiche: *For my Becoming in Time* (fig. 4), dell'ottobre 1989, in cui lavò le mani di un gruppo di studenti con della vernice bianca per poi scuotere, verso il pubblico, le proprie mani altrettanto coperte di vernice, coinvolgendo gli astanti in una compromettente contaminazione; e, il mese successivo, *Magic of Gesture / Laces*, (fig. 5) in cui legò dodici studenti con

² Per una panoramica completa delle performance di Lia Perjovschi fra gli anni Ottanta e Novanta, si veda ANDREI CODRESCU, *The arts of the Perjovschis*, in *States of Mind. Lia and Dan Perjovschi*, cit., pp. 115-130.

delle corde rendendo dipendente il movimento di ognuno dagli altri. Erano azioni simboliche ma che non consentivano dubbi: Lia Perjovschi non solo reagiva alle condizioni di vita imposte ma poneva lucidamente l'accento sulla responsabilità sociale e politica del singolo, in quanto parte della collettività, e sottolineava le irreversibili relazioni che intercorrono fra il passato e il presente. Il messaggio era chiaro: era giunta l'ora di reagire, doveva compiersi un risveglio collettivo.³



Fig. 4 - LIA PERJOVSCHI, *For My Beacoming in Time*, ottobre 1989, performance all'Accademia di Belle Arti, Bucharest (courtesy l'artista).



Fig. 5 - LIA PERJOVSCHI, *Magic of Gesture / Laces*, novembre 1989, performance all'Accademia di Belle Arti, Bucharest (courtesy l'artista).

Il suo grido non rimase inascoltato e, proprio il mese seguente, il silenzio fu interrotto e anche in Romania il regime sovietico fu ribaltato: gli scontri furono lunghi e violenti, l'Università di Bucarest fu uno dei principali centri della rivolta e Lia e Dan Perjovschi furono schierati in prima linea nella difesa della libertà di parola, di movimento e dei presupposti della democrazia.

³ Cfr. KRISTINE STILES, *Shaved heads and marked bodies*, «Strategie II: Peoples Mediterranes», luglio-dicembre 1993, 64-65, pp. 95-117.

Nel decennio successivo la fama internazionale dei Perjovschis crebbe notevolmente: all'inizio del 1990, alla luce dell'importante lavoro svolto all'interno dell'Accademia di Belle Arti, per Lia si palesò l'opportunità di entrare a far parte del ministero della Cultura, ma rifiutò e caldeggiò che fosse Dan⁴ ad assumere quell'incarico, accanto alla giovane storica dell'arte Carmen Papescu. Mentre Dan era impegnato nell'attività politica e nella graduale affermazione del proprio lavoro a livello internazionale, Lia sviluppò ulteriormente le proprie sperimentazioni performative facendole divenire parte di un più ampio progetto sociale basato su una capillare pratica di archiviazione.

L'interesse di Lia per l'archivio aveva trovato radici già nel decennio precedente quando, proprio per reagire ai limiti imposti dal regime, i Perjovschis si impegnarono nella raccolta di materiale documentativo legato all'arte del Novecento e alle sperimentazioni contemporanee creando una vera e propria collezione di materiali poi condivisi con studenti, artisti e intellettuali ospitati nel loro appartamento di Oreda. Questa pratica fu intensificata nei primissimi anni Novanta quando gli spostamenti divennero più facili e fu possibile per Lia Perjovschi viaggiare ed entrare in contatto con contesti artistici internazionali:⁵ nell'archivio erano raccolte cartoline, brochures, libri, articoli fotocopiati, cataloghi di mostre, con particolare attenzione alla storia dell'arte occidentale, alle avanguardie, alla critica d'arte, nell'intento di colmare il vuoto del panorama culturale romeno ormai lungo decenni. A ben vedere, però, l'archivio che Lia andava costruendo non era solo un insieme di pubblicazioni, ma la graduale sedimentazione di un sapere capace di creare una traccia identitaria, che rivela significative affinità con *l'Atlante della memoria* (1927) di Aby Warburg, con *Le musée sans murs* di André Malraux, soprattutto in riferimento all'idea di museo immaginario costituito da opere tratte da libri; nonché con l'accumulazione perpetua del *Merzbau* (1923) di Kurt Schwitters.

Parallelamente alle suggestioni provenienti dalla storia dell'arte, il ricorso alla pratica archivistica era motivato anche da contingenze, ancora una volta, politiche: anche dopo la Rivoluzione, la Romania fu attraversata, per l'intero decennio, da violente tensioni e il Fronte di Salvezza Nazionale, salito al potere dopo la caduta del regime, negò la possibilità di accesso al Secret Police Archives ossia l'archivio segreto della Polizia di Stato. Molti dei documenti in esso conservati furono distrutti durante le agitazioni

⁴ Dan Perjovschi lavorò per il Ministero della Cultura dal 1990 al 1991.

⁵ «After the Revolution, I had the chance to travel, to see exhibition – documenta (1992), the Venice Biennale (1993), institution of contemporary art, first in Europe, in Vienna (1992), in Paris (Centre Pompidou, 1993), in London (Tate Museum, 1995) e in the US (MOMA, 1995), now worldwide. It was the chance for which I have been grateful and which made me share with others what I discovered», intervista a L. Perjovschi di A. Șerban, in LIA PERJOVSCHI, *Knowledge and context*, Bucharest, Insititutul Prezentului, 2017, p. 18.

rivoluzionarie, altri furono mantenuti segreti o addirittura impiegati per influenzare il clima politico e ricattare gli oppositori. Solo a partire dal 2008, il National Council for the Study of the Securitate Archives ha iniziato a concedere gli accessi agli archivi e a rendere noti i nomi degli informatori e dei collaboratori del regime.

La consapevolezza delle ambiguità che avvolgevano le realtà politiche locali condusse Lia a considerare la ricerca archivistica come una strategia di sopravvivenza quotidiana, una pratica essenziale per affrontare le criticità del passato nonché la possibilità di creare una fucina culturale, capace di suggerire il ri-posizionamento dello sguardo in una prospettiva storica consapevole. L'archivio, luogo della memoria anche quando negata, divenne punto di partenza per avanzare un'ipotesi di futuro.

Nel 1990, subito dopo il crollo del regime, i Perjovschics ottennero, sotto gli auspici dell'Unione degli Artisti, uno studio a Bucarest⁶ che fu trasformato in un vero e proprio archivio del proprio lavoro nonché di libri, riviste ed *ephemera* relativi alla cultura artistica internazionale. A partire dal 1997 questa enorme mole di materiali ha assunto il nome di Contemporary Art Archive e l'archiviazione è stata affiancata da una programmazione di incontri fra artisti, studenti di tutti gli ambiti e intellettuali volti a sollecitare il dialogo fra realtà locali e internazionali, al fine di ricreare un tessuto di connessioni culturali e sociali vietate negli anni del regime.

Oltre a promuovere attività di confronto e condivisione, il CAA ha raccolto opere d'arte, progetti educativi e museali caratterizzati da un approccio fortemente critico e alternativo alla politica culturale istituzionale, veicolato da numerose pubblicazioni, spesso edito in occasione di mostre, come «Zoom-diaPozitiv» (fig. 6), «Detective Draft»;⁷ ma anche *timelines* (fig. 7), mappe e diagrammi, realizzati da Lia come restituzione visiva del proprio ragionamento critico e interdisciplinare.

⁶ L'attività a Bucarest fu svolta sotto gli auspici dell'Union of Artists, un'istituzione dedicata alla cultura artistica e alla promozione degli artisti locali, formulata a seguito della soppressione del Bucharest Fine Arts Syndacate, la prima forma organizzativa a tutela e sostegno degli artisti rumeni.

⁷ Pubblicato in occasione della mostra *On Difference #1 Local Contexts - Hybrid Spaces*, Württembergischer Kunstverein Stuttgart, 20 maggio-31 luglio 2005.



Fig. 6 - CCA, «ZOOM diaPOZITIV», aprile-maggio 1998, stampa in bianco e nero.

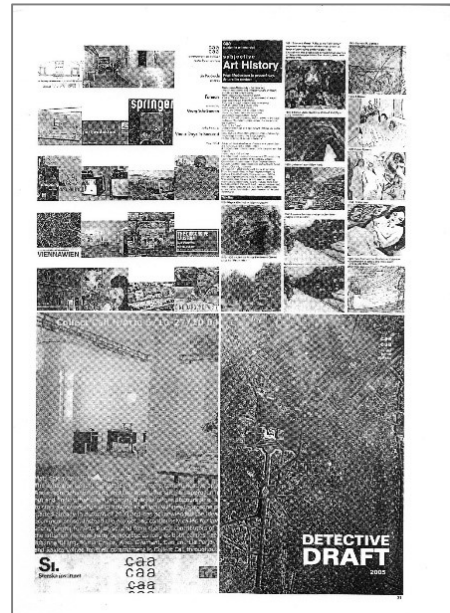


Fig. 7 - «Detective Draft», 2005, stampa in bianco e nero.

Ne sono un esempio le *Mind Maps*, realizzate fra il 1999 e il 2006, ossia dei disegni verbali, scritti a mano, costruiti intorno a una parola chiave e sviluppati ponendo l'accento sulle connessioni e le convergenze: 'Ideologia', 'Communism', 'Artist', 'Future' (fig. 8) sono solo alcuni dei concetti a partire dai quali Lia ha annotato un tessuto di possibili relazioni mutate da svariate fonti. La scrittura obliqua e serrata rende talvolta faticosa la lettura di questi diagrammi, ma la difficoltà di comprensione è ampiamente compensata dall'incisività e dall'efficacia della metodologia di lavoro: l'intenzionalità che guida questi lavori è metalinguistica ossia si inverte nella necessità di maturare uno sguardo flessibile, multidirezionale e permeabile, in grado di cogliere la pluralità del mondo contemporaneo, negata da regimi politici totalitari.

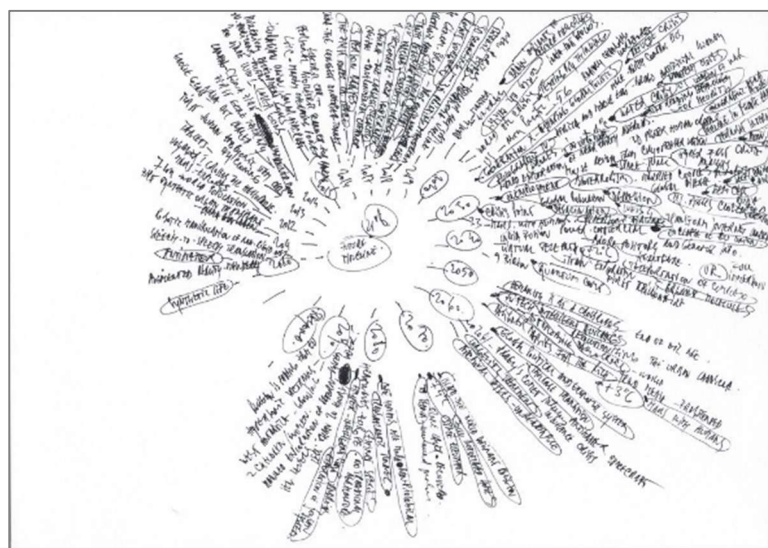


Fig. 8 - LIA PERJOVSCHI, *Future timeline*, della serie «Mind maps», 1996-2007, inchiostro su carta (courtesy l'artista).

Altrettanto esplicativo è *Subjective Art History* (1997-2004) (fig. 9), un insieme di materiali selezionati dall'artista al fine di delineare il profilo della storia dell'arte nel contesto globale, assimilando contenuti politici, scientifici ed economici. Ricorrendo a testi e immagini prelevati da molteplici fonti – non sono solo opere d'arte ma ritagli di giornali, *still* di film, accadimenti resi noti dai mass media, scatti di inaugurazioni di mostre e varie informazioni relative al settore culturale – Lia ha costituito un *display* lineare nel quale gli accadimenti culturali locali sono intrecciati con le vicende artistiche internazionali. Data di avvio è il 1826, anno del primo esperimento fotografico di J. Nicéphore Niepce, seguito, fra gli altri, dal dipinto di Édouard Manet *Il bar delle Folie Bergère*, opera del 1881-82, considerata fondante per il rinnovamento dei soggetti pittorici – non più eventi storici ma scene della vita corrente – e per la progressiva indipendenza della pittura dalle committenze statali, ecclesiastiche e aristocratiche. Il percorso verso la modernità approda al Novecento senza tralasciare le esposizioni universali, gli esperimenti dei fratelli Lumière e celebra Matisse, Derain, Picasso, Kirchner per poi giungere alle avanguardie. La modernità dei Futuristi, il rigore ideologico di Malevič, ma soprattutto la sovversione linguistica di Dada e di Marcel Duchamp, i cui ready made sono letti facendo ricorso a Marx, Freud e Benjamin. L'oggetto artistico stravolto, contraddetto, negato, dissolto in un'indagine linguistica che, inevitabilmente, supera i confini dell'arte. Gli anni del secondo dopoguerra sono un rapido alternarsi di eventi artistici, culturali e fatti politici: dallo spazialismo di Fontana alla bomba atomica a Hiroshima e Nagasaki, da *Città aperta* di Rossellini alla fondazione dell'ICA a Londra. Una pluralità narrativa destinata ad essere sempre più intensa e variegata

nei decenni successivi, dove trovano spazio la musica, il cinema, la tv, la moda, la pubblicità, la controcultura, le lotte politiche, le celebri scoperte e le grandi tragedie. Una selezione accurata, profondamente consapevole,⁸ lontana dall'approccio storico artistico scolastico e invece riconducibile alla prospettiva dei *visual studies*: in altre parole un racconto visivo, non basato solo su criteri diacronici, ma cosciente della pluralità e della natura osmotica del mondo moderno.



Fig. 9 - CCA, *Subjective Art History*, 1997-2004, p. [1], stampa in bianco e nero.

Termine ultimo della cronologia di *Subjective Art History* è il 2004⁹ e l'ultima fotografia che compare mostra una postazione di lavoro del CAA, che dal 2003 è trasformato in Contemporary Art Archive / Center for Art Analysis (CAA/CAA), un'ulteriore evoluzione del progetto di Lia orientato a ibridare il proprio campo d'indagine e d'azione con contenuti inerenti alla comunicazione, l'impegno civile e sociale, l'economia e il vero e proprio attivismo politico. Benché permanga la medesima modalità di raccolta dei materiali, il focus è sempre più spostato sull'interpretazione degli stessi, discussa in seminari, lezioni, *workshop*, pubblicazioni autoprodotte e occasioni espositive. La rete di relazioni generata da questi scambi estende lo sguardo critico dal passato al presente, dalla realtà locale a quella globale, dal mondo dell'arte alla società *tout court* e, nello specifico, prevede un impegno didattico di Lia oltre i confini nazionali. In paesi stranieri, dagli Stati Uniti alla Corea del Sud, l'artista crea dei gruppi di lavoro con le comunità locali e, attraverso installazioni, lezioni e pratiche performative

⁸ Non si trascuri che a completamento del *Subjective Art History* è presente una ricca sezione di citazioni relative a concetti e parole cruciali nel dibattito storico-artistico del Novecento, nonché un'accurata selezione bibliografica composta da testi internazionali.

⁹ Lia Perjovschi sta elaborando una seconda edizione del *Subjective Art History* dedicato alla cronologia compresa fra il 2005 e oggi, Archivio Lia Perjovschi.

individua delle possibili connessioni fra le comunità culturali romene e quelle straniere. Benché caratterizzata da un certo nomadismo, questa attività non è svincolata dalla radice archivistica cara a Lia che, proprio per sostenere e documentare tale pratica, ha creato il *CAA Kit*, una sorta di *Boîte-en-valise* duchampiana, composta da *Timelines*, *Mind Maps* e svariati oggetti impiegati in occasione delle *lectures* e dei *workshop* in giro per il mondo.¹⁰ Parte preziosa del kit sono i poster che restituiscono l'attività del CCA a Bucarest, proposto come modello per un'operatività artistica impegnata a livello socio-politico e profondamente connessa con il territorio. Tale aspetto ha assunto particolare rilievo nella comunicazione del CCA a partire dal 2004 quando i Perjovschi si sono fatti portavoce di una precisa presa di posizione in occasione dell'apertura del National Museum of Contemporary Art di Bucarest, condannando le ingerenze politiche nella formazione e gestione del museo. La denuncia della situazione è stata formulata da Lia in una pubblicazione, realizzata con Dan, intitolata *Detective Draft – The Museum of Contemporary Art in Bucharest*,¹¹ in cui la comunità artistica ha reagito all'autoritarismo dei vertici istituzionali, lamentato la mancanza di un dialogo con gli artisti nella progettazione del museo e l'enorme distanza fra le istituzioni culturali e i cittadini.¹² La strenua difesa dell'esigenza di un decentramento della politica culturale sostenuta dai Perjovschi ha smosso l'opinione pubblica dando la riprova, ancora una volta, dei risvolti etici e politici che l'azione artistica può veicolare.

La fase più recente della progettualità archivistica di Lia Perjovschi risale al 2009 ed è intitolata *The Knowledge Museum* (fig. 10). A partire dai materiali collezionati ed esposti nella mostra *Plans for Knowledge Museum*,¹³ un'installazione costituita da *Research Files* parte del CAA, l'artista ha elaborato un ampio progetto interdisciplinare riconducibile alla forma ibrida e anticonvenzionale dell'*artist-run-museum*, cioè una struttura museale, autogestita dagli artisti, in cui le mostre non sono proposte come esposizioni di oggetti o forme di intrattenimento, bensì come processi di apprendimento in divenire, basati sull'archivio di perpetua costruzione. La struttura del museo è composta da sette dipartimenti: Corpo, Arte, Cultura,

¹⁰ LIA PERJOVSCHI, *Research File. CAA Activities, 1990-2000*, Archivio Lia Perjovschi.

¹¹ LIA e DAN PERJOVSCHI, *Detective draft – The Museum of Contemporary Art in Bucharest*, Bucharest, CAA - Center for Art Analysis, 2005.

¹² «Between the city and the building empty fields stretch for about a mile. That is exactly the distance between the leaders and the citizens [...] Absolutely no one was consulted: this is Romania where the process should be more transparent. The prime minister (an art collector) is quoted as saying about the location: 'either here or nowhere'. [...] the museum was established putting all the state [museum] spaces together (6 venues) under the same umbrella. This was the year 2004, when things were supposed to go the other way, toward decentralizing state power», KRISTINE STILES, *States of Mind. Dan & Lia Perjovschi*, in *States of Mind*, cit., pp. 1-115: 83-84.

¹³ *Museum of Knowledge*, Múcsarnok-Dorottya Gallery, Budapest; B5 studio (Târgu Mures, Romania), 2009.

Terra, Sapere ed Educazione, Universo e Scienza, riflesso della vocazione plurale da cui è nato. L'attività di ogni dipartimento coinvolge direttamente il pubblico chiamato a interagire con oggetti, grafici, fotografie, disegni, elementi di una mappa mentale volta a tracciare ed evidenziare le interazioni fra l'operatività artistica e la società. Il procedere secondo un principio associativo fra idee e oggetti rivela il ruolo fondamentale dell'archivio: esso è al contempo strumento e metodologia del lavoro culturale. Tale modalità operativa corale, ibrida e non gerarchica fa sì che il *Knowledge Museum*, inserendosi a pieno titolo nella tendenza, inaugurata negli anni Settanta e ancora attuale, di rifiuto delle istituzioni da parte degli artisti e di proposta di soluzioni alternative,¹⁴ strutturate e consolidate (si pensi, a titolo esplicativo, al *Portable Intelligence Increase Museum* di Tamàs St. Auby o alla *Cittadellaarte* di Michelangelo Pistoletto) sia la risposta, decentralizzata e trasparente, alle centralizzate e opache istituzioni culturali governative.



Fig. 10 - LIA PERJOVSCHI, *Knowledge Museum Kit*, Cotroceni Museum Bucharest, 2018, photo Catalin Georgescu (courtesy Galeria Ivan).

In un'intervista del 2011 con la storica dell'arte Ekaterina Lazareva,¹⁵ Lia Perjovschi ha sottolineato come il proprio interesse per la pratica archivistica sia motivato dalle possibilità di libertà e dissidenza che essa garantisce, anziché dagli oggetti collezionati. Ciò rivela - come ha puntualmente riconosciuto Corina L. Apostol,¹⁶ in un approfondito studio

¹⁴ Cfr. MARCUS GREIL, *Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1989; LAUREN ROSATI, MARY ANNE STANISZEWK, *Alternative Histories. New York Art Spaces, 1960-2010*, Cambridge, The MIT Press, 2012; C. BESSON, *Artist-run spaces*, in «Critique d'art», XLIX, 2017, pp. 27-35.

¹⁵ Lia Perjovschi in *Dialogue with Ekaterina Lazareva*, «CriticAtac», maggio 2011, 12, <<https://www.criticatac.ro/%e2%80%9esunt-convinsa-ca-astazi-nu-mai-este-suficient-sa-fii-critic-este-important-sa-propui-ceva-in-schimb-altfel-nu-dai-dovada-decat-de-arogant-a-%e2%80%9d/>>, ultima cons.: 12.11.2019.

¹⁶ CORINA-LUCIA APOSTOL, *The Art of Making Community. Lia Perjovschi's CAA/CAA (Contemporary Art Archive/ Center for Art Analysis) and the Knowledge Museum in Area Studies in the Global Age. Community, Place, Identity*, a cura di Edith W. Clowes, Shelly Jarrett-Bromberg, DeKalb, Northern Illinois University Press, 2015, pp. 178-194.

sui progetti archivistici dei due artisti – la predominante connotazione politica dell'operatività dell'artista, ma anche, o forse soprattutto, la natura fondante e prioritaria dell'archivio quale matrice di una progettualità destinata a inverarsi in contesti collettivi. L'intera ricerca di Lia Perjovschi, pur riconducibile a categorie critiche che riconoscono nell'archiviazione una delle ricorrenze più frequenti dei linguaggi artistici contemporanei¹⁷ – si pensi, solo a titolo esplicativo, all'*archival impulse* di Hal Foster,¹⁸ ma anche all'idea di archivio come strumento di *self-historicization* di Zdenka Badovinac¹⁹ – è profondamente permeata dall'intento di operare una rivoluzione strutturale dell'arte, annientando qualsivoglia bipolarismo: teoria e pratica, storia e critica, pubblico e artista trovano posto all'interno di un unico campo, rigorosamente circolare e privo di barriere, in cui guardare non è più sufficiente, occorre pensare e agire. Non stupisce, infatti, che Lia sia diventata, per le giovani generazioni attive sulla scena artistica contemporanea romena,²⁰ un punto di riferimento, nonostante l'attività dei Perjovschis continui a essere ostacolata dalle forze governative: nel 2010, infatti, i due artisti sono stati sfrattati dal loro studio, prima concesso negli spazi della National Art of Bucharest, ma, seppur con difficoltà, sono riusciti a riallestire il loro enorme archivio in una nuova casa-studio a Sibiu, la loro città natale, confermando il valore politico del loro operare privato: in un momento storico attraversato da preoccupanti segnali socio-politiche, pericolose amnesie storiche e involuti revisionismi, l'archivio dei Perjovschis e le attività ad esso connesse, in Romania come in giro per il mondo, si dimostrano una roccaforte del pensiero critico e della libertà di espressione.



In merito a questi temi si veda anche: OVIDIU ȚICHINDELEANU, *Lia Perjovschi. Economy and Collection of Care in Transition*, «Afterall. A journal of art, context and enquiry», autunno-inverno 2011, 28, pp. 112-123.

¹⁷ Cfr. SVEN SPIEKER, *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge (Ma), MIT Press, 2008.

¹⁸ HAL FOSTER, *An Archival Impluse*, «October», CX, autunno 2004, pp. 3-22.

¹⁹ Il concetto di *self-historicization* è stato avanzato da Badovinac in occasione della mostra *Interrupted Histories* (Ljubljana, Moderna galerija - Museum of Modern Art, 14 marzo-28 maggio 2006) e descrive ogni ricerca e attività culturale promossa da artisti, orientata a colmare le lacunosità della memoria storica collettiva ai fini di maturare maggiore consapevolezza critica rispetto alla propria identità storica, presente e passata. Nello specifico, tali ricerche assumono la forma archivistica e documentaria e si concretizzano in attività di condivisione di tali materiali. Cfr. <<http://glossary.mg-lj.si/referential-fields/historicization/self-historicization>>, ultima cons.: 13.11.2019.

²⁰ Cfr. OLGA ȘTEFAN, *Interview with Dan and Lia Perjovschi*, «Art Margins Online», luglio 2012, <<https://artmargins.com/interview-with-dan-and-lia-perjovschi-sibiubucharest/>>, ultima cons.: 13.11.2019. Inoltre, per una rendicontazione completa delle mostre personali e collettive di Lia Perjovschi, cfr. ANGELIKA NOLLERT, *Solo for Lia Perjovschi. Knowledge Museum Kit*, Nürnberg, Verlag für Moderne Kunst, 2012.

LARA DE LENA*

L'archivio in evoluzione. Il Musée de l'OHM di Chiara Pergola

ABSTRACT

Between public and domestic dimensions, OHM is a commode in the Museo Civico Medievale of Bologna and it is a public place dedicated to intimate conversation in new contemporary art spaces. Chiara Pergola created it in 2009 and chose its singular name because of its assonance with the Ethnographic Museum of Paris (L'Homme).

KEYWORDS: Cabinet; Itinerant museum; Inventory; Ethnographic; Museo Civico Medievale, Bologna.

Tra dimensione pubblica e domestica, OHM è un comò ospitato nel Museo Civico Medievale di Bologna, è un luogo pubblico dedicato a una comunicazione intima in spazi inediti all'arte contemporanea. Chiara Pergola lo realizza nel 2009 e sceglie il singolare nome dall'assonanza con il museo etnografico di Parigi (L'Homme).

PAROLE CHIAVE: Mobile; Museo itinerante; Inventari; Etnografia; Museo Civico Medievale, Bologna.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11699>

fondato dall'artista modenese Chiara Pergola nel 2009 all'interno di un comò del XIX secolo e ospitato nella seconda sala al piano terra del Museo Civico Medievale di Bologna, il Musée de l'OHM (fig. 1), noto più semplicemente come OHM, nasce dal desiderio di avere un luogo pubblico in cui condividere piccoli manufatti creati per una comunicazione intima.¹ OHM è un posto in cui conservare oggetti di affezione che funziona come un museo dentro un museo,² interessato a indagare i confini dei comportamenti umani nei delicati passaggi dalla sfera pubblica, legata ai contesti espositivi, a quella richiamata dalla dimensione domestica.

Acronimo di «Opening Here Museum», OHM è assonante a Homme, dunque al celebre museo etnografico di Parigi, il Musée de L'Homme, che

* Università di Bologna; lara.delena@unibo.it

¹ Per una bibliografia del Musée de l'OHM si veda: ELENA PIRAZZOLI, *Que reste-t-il? Le vite nei comò*, «I Martedì», XXXIX, settembre-ottobre 2014, 324, p. 64; MARY BEARD, *A Bolognese surprise*, «the TLS», CXXVI, 4th January 2018, <<https://www.the-tls.co.uk/articles/a-bolognese-surprise/>>, ultima cons.: 17.2.2019; CHIARA PERGOLA, *Musée de L'OHM. Opening Here Museum*, in *Architetture del desiderio*, a cura di Bianca Bottero, Anna Di Salvo, Ida Faré, Napoli, Liguori, 2011, pp. 65-66; CHIARA PERGOLA, *Operazione museo*, in FULVIO CHIMENTO, *Arte italiana del terzo millennio*, Milano, Mimesis, 2013, pp. 103-107.

² In comune accordo con l'autrice, nel testo il Musée de l'OHM è accompagnato dall'articolo quando si intende sottolinearne il carattere museale, e, più specificatamente, in riferimento alle attività datate tra il 2009 e il 2015. Dal 2015 in avanti, invece, si è scelto di omettere l'articolo e parlare semplicemente di «Musée de l'OHM», in modo da sottolineare il suo passaggio allo status di opera, formalizzato in seguito alla donazione da parte della sua creatrice (e fino ad allora proprietaria) all'Istituzione Bologna Musei.

ha conservato (e in parte conserva ancora) le più importanti collezioni francesi, dal biologico al culturale, incentrate sulla vita e la storia dell'uomo.³ Si tratta di un importante riferimento per Chiara Pergola in virtù del ruolo che questa istituzione ha avuto nelle complesse relazioni tra guerra, politica, scienza e museologia nei delicati passaggi tra ciò che l'antropologo francese Benoît de L'Estoile ha definito come tre diverse forme di narrazione dell'alterità: quella evoluzionista, che propone un'idea di colonizzazione come missione, quella differenzialista, che celebra la diversità delle razze e dei popoli, e infine quella primitivista legata alla *négritude*, nata dall'apprezzamento estetico dell'arte negra da parte delle avanguardie artistiche.⁴



Fig. 1 - Sala Cospiana con il Musée de l'OHM, sullo sfondo le vetrine realizzate da Pelagio Palagi contenenti le terrecotte della collezione etnografica Palagi (Museo Civico Medievale di Bologna).

Nell'ereditare il ruolo dell'istituzione che lo ha preceduto, il Musée de l'Homme ha cercato in qualche modo di sovvertirne i presupposti e di

³ Concepito in occasione dell'Esposizione Internazionale del 1937 e inaugurato l'anno successivo, il Musée de l'Homme eredita gli spazi e le funzioni del Musée d'Ethnographie du Trocadéro, dando l'avvio a una nuova concezione espositiva e a un rapporto ridisegnato tra l'arte e l'etnografia. Con l'inaugurazione del Trocadéro, avvenuta nel 1879, era nato il museo di etnografia, caratterizzato, secondo la prassi dell'epoca, da una netta separazione tra l'antropologia fisica e culturale. Il Museo si arricchisce nel tempo di cimeli provenienti da spedizioni colonialiste, sempre più legittimate e interpretate come forma di civilizzazione, fino al peculiare passaggio avvenuto nei primi anni del XX secolo, quando gli oggetti etnografici diventano fonte di attenzione per le avanguardie artistiche. Cfr.: JAMES CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 25-26, 143-182; BENOÎT DE L'ESTOILE, *Le goût des autres. De l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion, 2007.

⁴ Ivi, p. 40.

rappresentare l'umanità nel suo essere 'totale'.⁵ È questa lettura 'umanista' delle differenze operata dal museo parigino la forza trainante per la definizione del nome. La coincidenza con «ohm», sigla della resistenza elettrica – subito felicemente rilevata e accolta dall'artista – ha rafforzato questa scelta, in riferimento all'energia della reciprocità, al vortice generato dall'idea stessa di scambio, inteso come forza connettiva dove lo sguardo di chi partecipa riveste di nuovo lo spazio del vissuto.

La genesi del Musée de l'OHM è legata ai rapporti interpersonali intessuti a vari livelli tra l'artista e una serie di suoi interlocutori, la cui identità mai svelata serve a lasciare che tale dialogo rimanga sempre libero. La collezione alla sua base si è costituita nell'incontro con queste persone per continuare a trovare alimento nel dialogo con gli artisti e i curatori che fino ad ora si sono succeduti nelle sue attività.⁶

Dalla valigia al comò. Il museo portatile

Nella sua natura di museo itinerante, OHM richiama alla mente celebri predecessori. Primo tra tutti la *Boîte-en-valise* di Marcel Duchamp, piccolo museo portatile a cui l'artista lavora tra il 1935 e il 1941 durante la sua fuga negli Stati Uniti: il lavoro di una vita racchiuso in una valigetta foderata in pelle e con l'interno composto da pannelli e comparti in legno ripiegabili, simile a quella dei commessi viaggiatori.⁷

La valigia – che richiama un'idea di mobilità e precarietà – per Duchamp risponde all'esigenza di scardinare la nozione del contenitore museale e

⁵ Cfr. GIOVANNI PINNA, *Musée de L'Homme, un dramma in tre atti*, «Museologia scientifica», XXI, 2017, pp. 125-137: 129-131. Il progetto, come racconta Pinna, ha portato i suoi fondatori a ricontestualizzare i manufatti appartenenti alle collezioni già ospitate nel Trocadéro, trattate non più esteticamente, come opere d'arte *tout court* ma come fonti di conoscenza provenienti da culture e visioni ben determinate e circoscritte.

⁶ Il Musée de l'OHM ha ospitato mostre di Alessandra Andrini, Riccardo Beretta, Luca Bertolo, Chiara Camoni, Barbara Cardella, Debora Cavazzoni, Giulia Cilla, Daniela Comani, Cuoghi e Corsello, Caroline Demarchi, Giuseppe De Mattia con Archivio Aperto, Francesco Di Tillo, Dragoni Russo, Alessandro Ferri (DADO), Alessandra Frisan, Francesco Fuzz Brasini, Il Prufesur, Sungho Kosugi, Matej Kren, Jean Louis Lagnel, Marine Leautaud, Jiyoun Lee, Hiroki Makino, Giancarlo Norese, Astridur Josefina Olafsdottir, Giada Patarini, Cesare Pietroiusti, Mili Romano, Martina Scalvini, Orlando Tignatello, Rui Zhang. A questi autori si aggiungono in collezione: Riccardo Camoni, Claudio Cappi, Paola Falasco, Emilio Fantin, Giorgio Forni, Lorenzo Mazzi, Luigi Presicce, Andrea Renzini, Anna Rossi, Valentina Vettori e altri contributi della collezione privata con cui Chiara Pergola ha fondato il museo. Per un catalogo dedicato alle attività realizzate tra il 2009 e il 2015 <<https://pergolachiara.com/>>, ultima cons.: 31.3.2020.

⁷ Duchamp crea un mini-museo in valigia realizzando riproduzioni miniaturizzate ad altissima fedeltà dei suoi lavori più celebri, compresi alcuni *ready-made*. Le stampe furono realizzate con il metodo della coltopia divenendo, di fatto, dei nuovi originali. Per un'analisi di *Boîte-en-valise* collegata all'idea di archivio e riproducibilità si veda CARLA SUBRIZI, *Introduzione a Duchamp*, Bari, Laterza, 2008, in particolare pp. 115-123.

tutta la retorica a esso collegata, divenendo modello per diversi artisti,⁸ ma nel contempo marca l'attenzione sull'esistenza transitoria del soggetto nomade e dislocato.⁹ Siamo quindi di fronte a un aspetto quasi antitetico a quello di OHM, che alla valigia oppone il comò, in cui gli effetti personali sono custoditi in modo costante e continuativo.

Il comò della nonna è un elemento simbolico che rimanda alla storia delle donne tra Otto e Novecento e più specificatamente al ruolo sociale femminile in Italia negli ultimi secoli. Confinato in camera da letto, dunque nella parte più intima della casa e generalmente chiusa agli ospiti esterni, questo mobile è l'atlante dell'universo familiare, scrigno che conserva oggetti preziosi e semplici ricordi affettivi da riscovare nel tempo. Al suo interno è conservata la memoria personale da tramandare alle generazioni future. Nel ruolo della anziana nonna, che serba nel segreto nei suoi cassetti l'identità del proprio spazio antropologico e sociale e lo prepara a una continuità spazio-temporale, c'è la 'donna' e il suo ruolo pubblico, in significativa corrispondenza con il ruolo delle istituzioni museali. Coi che sceglie, cura e conserva nella sfera privata, nella sfera pubblica rivela un potente parallelismo con i musei, che attraverso la classificazione sistematica delle collezioni caricano ogni oggetto di una funzione sociale e simbolica in cui i visitatori possono entrare e contaminarsi.¹⁰

L'idea di accudimento evocata dalla forma del Musée de l'OHM ci ricorda l'importanza di ogni azione tesa al recupero e alla ricostruzione nei processi di stratificazione della memoria collettiva. Il simbolo di OHM è, infatti, l'uovo di legno, oggetto da rammendo spesso presente tra gli utensili casalinghi dal sapore antico e qui riproposto in 500 esemplari con inciso il logo Ω (fig. 2), in assonanza con il suono di omega, ultima lettera dell'alfabeto greco, e il nome stesso dell'opera.

⁸ Molte sono le opere e le mostre sul tema, tra le più recenti *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, svolta da febbraio a maggio 2015 alla Barbican Art Gallery di Londra. Cfr. LYDIA YEE, LINCOLN DEXTER, *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, Munich-New York, Prestel, 2015. Si ricorda anche *Information*, tenuta tra luglio e settembre 1970 al MoMA di New York, *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, opera realizzata da Marcel Broodthaers nel 1971, *Deep storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*, mostra realizzata al P.S.1 Contemporary Art Centre di New York da giugno ad agosto 1998 e alla Henry Art Gallery di Seattle da novembre 1998 a gennaio 1999. Cfr. ELIO GRAZIOLI, *La collezione come forma d'arte*, Monza, Johan & Levi, 2012.

⁹ Per un raffronto tra la realizzazione in chiave retrospettiva di *Boîte-en-valise* e *Cronaca berlinese* di Walter Benjamin si veda T. J. DEMOS, *Duchamp's Boîte-en-valise. Between Institutional Acculturation and Geopolitical Displacement*, «Grey Room», 2002, 8, pp. 6-37 e ELENA FILIPOVIC, *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, Cambridge, The MIT Press, 2016, pp. 74-154.

¹⁰ Cfr. VITO LATTANZI, *Per un'antropologia del museo contemporaneo*, «La ricerca folklorica», XXXIX, 1999, pp. 29-40.



Fig. 2 - CHIARA PERGOLA, uova in legno serigrafate e numerate (*negotium*), 2009
(Musée de l'OHM, cassetto attualmente conservato nello studio dell'artista).

Elemento domestico e familiare ma anche forma archetipa della tradizione iconografica più illustre, l'uovo è contenitore e contenuto, come la valigia e i suoi compartimenti, il comò con i suoi cassetti e come il museo con i propri spazi espositivi e i dispositivi dedicati alla fruizione degli oggetti che contiene. È qui che si trova la chiave del rapporto di questo museo in piccolo con il luogo che lo ospita, un museo 'vero'.

OHM si divide in diverse sezioni: partendo dalla struttura della casa-bottega pompeiana, come un edificio in scala ridotta si modella sull'esempio di un antico luogo di coesistenza della dimensione abitativa e di quella produttiva, poste in spazi contigui. Il comò, acquistato dall'artista da un antiquario padovano, è organizzato in tre piani/cassetti. Nel primo cassetto, a ribalta, trovano dimora le mostre temporanee e la collezione permanente a queste collegata. In questo spazio l'assonanza tra il piano domestico della casa-bottega di Pompei (*pergula*) e il cognome dell'artista stessa (Pergola) crea un gioco di parole che non nasce dall'intenzione di sottolineare il ruolo affermativo dell'autrice ma piuttosto quello di rivelare coincidenze e punti di contatto tra individuo e collettività.

Il secondo cassetto (*negotium*) è il luogo di scambio in senso esplicitamente economico, finalizzato a operazioni artistiche con possibilità di mercificazione ed equivale dunque alla bottega. Il terzo e ultimo cassetto (*secreta*) corrisponde al livello del magazzino, quindi al luogo in cui avviene la costruzione degli oggetti che abitano la casa e la bottega. Qui troviamo il nucleo generativo della collezione, composto da piccoli simboli - non tutti facilmente connotabili come opere - legati alla sfera della comunicazione personale. Quale miglior posto per contenerli, dunque, di un cassetto da chiudere a chiave? Racconta l'autrice:

avevo la sensazione che questi oggetti, che non si formavano nella mediazione con un linguaggio già codificato, contenessero più piacere e che potessero

rappresentare un'ipotesi espressiva da esplorare. Per questo ho pensato che potessero essere proposti a una fruizione più ampia creando un museo all'interno del comò che avevo acquistato per contenerli.¹¹

Le collezioni, tradizionalmente, si formano con l'obiettivo di costruire e trasmettere conoscenza, questo è almeno ciò che le accomuna nelle istituzioni museali ma è la stessa cosa quando a collezionare sono gli artisti? Sicuramente anche per loro la conoscenza è un obiettivo ma è inevitabile che, insieme, vi sia una finalità più soggettiva e un metodo più personale e a volte anche inconsueto. Come è stato puntualmente osservato da Lydia Yee,¹² gli artisti di solito non hanno un approccio accademico bensì 'visivo' al collezionismo, non puntano a un accumulo di oggetti che creino collezioni complete o rappresentative ma scelgono cose che riflettono le proprie ossessioni e attitudini. È così per Chiara Pergola e la sua *secreta*: dal nome stesso emerge la vocazione privata di questa piccola e preziosa collezione (fig. 3), che può essere visitata chiedendo la chiave alla reception del museo.



Fig. 3 - Particolare di opere appartenenti alla collezione *secreta* (*secreta*), 2000-2015 (Musée de l'OHM, Museo Civico Medievale di Bologna).

Tra critica istituzionale e poetica del corpo. Significato

In un continuo e simultaneo affollarsi di significati, OHM passa attraverso un sistema di relazioni, marca un territorio e, portando avanti le idee di chi lo produce, non di meno apre «uno spazio in cui si possono affermare anche altre presenze».¹³

Come osserva Angela Vettese, nell'arte contemporanea la modalità partecipativa «è stata una maniera di superare la barriera tra opera e

¹¹ CHIARA PERGOLA, *La forza fisica. Per un'arte femminista globale*, <<https://manastablablog.wordpress.com/>>, ultima cons.: 14.3.2020.

¹² LYDIA YEE, *The Artist as Collector*, in L. YEE, L. DEXTER, *Magnificent Obsessions*, cit, pp. 9-15: 9.

¹³ C. PERGOLA, *Operazione museo*, cit., p. 106.

osservatore, sovvertendo l'idea del 'non toccare' e criticando implicitamente i suoi aspetti sacrali». ¹⁴ Non a caso è proprio all'insegna del 'toccare' che si è svolto alla galleria neon>campobase a Bologna il 29 settembre 2009 l'happening inaugurale del Musée de l'OHM, legato alla personale di Chiara Pergola *Significato* (fig. 4). Per l'occasione, ai presenti sono stati offerti strumenti da incisione (attualmente conservati nella *secretaria*) con cui intervenire sul piano del mobile. ¹⁵



Fig. 4 - CHIARA PERGOLA, *Significato*, 2009
(Musée de l'OHM, galleria neon>campobase).

Questa azione collettiva è stata concepita in stretta relazione a *Rhythm 0*, performance realizzata nel 1974 da Marina Abramović allo Studio Morra di Napoli. In questa celeberrima azione l'artista si era offerta passivamente al pubblico, libero di agire per sei ore sul suo corpo utilizzando uno o più oggetti a scelta all'interno di una lunga serie (settantadue in tutto tra cui una pistola che fu caricata di un proiettile e puntata sulla sua testa, un'ascia, una frusta, un rossetto, catene, miele). Tutti i suoi vestiti furono tagliati via dal corpo e lei ferita, dipinta, pulita, decorata, incoronata e chi aveva infierito sul suo corpo, allo scadere del tempo prestabilito si dileguò rifiutando il confronto verbale da lei proposto all'inizio dell'azione. Performance come *Rhythm 0* sono costruite sui limiti della resistenza fisica, psicologica ed emotiva; in esse l'utilizzo del corpo serve a svelare le ambiguità della sua lettura nella sfera sociale e il rapporto diretto tra arte, desiderio e violenza sul corpo di una donna. La relazione dell'azione di Abramovic con *Significato* è assolutamente esplicita, entrambe fanno del corpo un territorio visivo anche se quello utilizzato da Chiara Pergola (intenzionalmente) non è un corpo organico:

¹⁴ ANGELA VETTESE, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Bari, Laterza, 2010, p. 109.

¹⁵ Le videoproiezioni che documentano l'inaugurazione e alcune azioni sono visibili sul canale YouTube, <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLKt19gUavymfFxC5GLIWp6iRHdf03z1CQ>>, ultima cons.: 31.3.2020.

Avendomi lei [Abramović] preceduta, ho potuto citare la sua performance per spiegare perché, per continuare il percorso di lotta contro questa simbolizzazione originaria, sostituivo il mio corpo con un mobile, con il non trascurabile vantaggio di sottrarmi alla violenza diretta.¹⁶

Alla significativa dichiarazione scritta sul muro dello Studio Morra «l'oggetto sono io», Pergola risponde sostituendo il corpo dell'artista con il corpo dell'opera. *Significato* non è stata che la prima di una serie di operazioni svolte attorno, sopra e dentro al Musée de l'OHM e collegate al suo battesimo. Pur trattandosi di una superficie inanimata, anche la violenza avvenuta sul Musée de l'OHM ha dato origine a segni indelebili, non tutti (comprensibilmente) accolti fino in fondo dall'artista. Ne è un esempio la piccola installazione *Size specific* (fig. 5), realizzata nel 2012 in occasione di Arte Fiera nello spazio OFF, che sovrascrive la rimozione avvenuta durante *Significato* di un triangolo di legno di circa tre centimetri per lato e sostituisce un intervento precedente.¹⁷



Fig. 5 - CHIARA PERGOLA, *Size specific*, (particolare dell'installazione nello spazio OFF), 2012 (Musée de l'OHM, Museo Civico Medievale di Bologna).

Il conflitto tra il corpo e la coscienza e il rapporto tra simbolizzazione e violenza alla base della cultura occidentale – non a caso in *Rhythm 0* la violenza avviene sul corpo di una donna – sono principi ormai svelati e quindi se ne può uscire.¹⁸ In questo senso la scelta di barrare il titolo della

¹⁶ C. PERGOLA, *La forza fisica*, cit., <<https://manastabalblog.wordpress.com/>>, ultima cons.: 14.3.2020.

¹⁷ *Site-specific* sostituiva un precedente intervento di restauro consistente in una placca di ottone zincato realizzato l'anno prima in occasione di *Spazio Off*, doppia personale di Francesco 'Fuzz' Brasini, autore dell'asportazione del tassello durante l'inaugurazione del Musée de l'OHM alla galleria «neon>campobase», e di Riccardo Beretta, a cui fu commissionato da Massimo Marchetti, allora curatore dell'attività espositiva del museo (*Spazio Off*, Riccardo Beretta - Francesco 'Fuzz' Brasini, Musée de l'OHM, 2011).

¹⁸ Per le ricerche sul corpo di Marina Abramović si veda TRACEY WARR, AMELIA JONES, *The Artist's Body*, London, Phaidon, 2000, pp. 112, 124-125 e SALLY O'REILLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 39-42.

performance inaugurale di OHM serve a 'uscire dal significato'. E qui rientra in gioco ancora il cassetto della nonna, l'ipotetica progenitrice ancestrale che una volta ha posseduto ciò che ora è pubblico. Una delle possibili letture da dare all'azione è legata alla volontà di rimettere le cose al loro posto, conservarle nel cassetto non allo scopo di accantonarle e secretarle quanto piuttosto per recuperarne il rimosso, ciò che era chiuso nel privato e renderlo di pubblico dominio. In questo modo si spiega la scelta di inserire nella *secreta* la collezione degli strumenti da intaglio utilizzata nella *performance* alla galleria neon>campobase (che porta anch'essa il nome *Significato*) stigmatizzandone il suo valore simbolico.

L'azione inaugurale del Musée de l'OHM, in questi termini, è servita a mettere in discussione le coordinate estetiche della percezione, svelandone da subito la natura complessa ed eterogenea, che si confermerà in diverse operazioni successive, accomunate da quella che Uliana Zanetti ha definito una «decostruzione affilata e inesorabile dei codici»¹⁹ operata a vari livelli dalla sua autrice.

Da «museo» a «opera» (e ritorno)

Secondo Chiara Pergola il messaggio delle opere può essere compreso solo all'interno delle relazioni alla base della loro genesi: in quest'ottica di interconnessioni è possibile interpretare il Musée de l'OHM come opera aperta nel senso in cui la intendeva Eco,²⁰ una sorta di ipertesto leggibile in maniera non sequenziale che mostra infinite e indefinite potenzialità di crescita, sviluppo e modifica.

Tra le sue relazioni la prima, e fondamentale, è con il museo che lo contiene.

Dopo l'inaugurazione, la sua attività espositiva inizia nell'ottobre del 2009 nel cuore storico della città, Palazzo Ghisilardi, architettura in tipico stile rinascimentale bolognese sorta nell'antica area del foro romano dove intorno al V secolo fu eretta la prima cerchia di mura cittadine. Dal 1985 sede del Museo Civico Medievale di Bologna, è qui, come si è detto, che OHM risiede tutt'ora, in dialogo con le raccolte civiche e più precisamente con i reperti delle collezioni Aldrovandi, Cospi, Marsili e Palagi. Si, tratta, è il caso di specificarlo, di collezioni di oggetti mirabili, che vanno da ceramiche precolombiane a singolari calzature veneziane, animali imbalsamati, uova di struzzo e lapidi romane, raccolti fino all'affastellamento e posti - in un'alternanza di *naturalia* e *mirabilia* - nelle vetrine delle prime due sale. La disposizione di questi oggetti straordinari e curiosi ripropone l'idea di *Wunderkammer* allo scopo di raccontare la complessità del mondo: si tratta quindi della medesima operazione

¹⁹ ULIANA ZANETTI, *A partire da noi*, in *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*, Mantova, Corraini, 2013, p. 32.

²⁰ Come spiega l'autore, un'opera *aperta* ha «possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irripudicabile singolarità ne risulti alterata»: UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazioni nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2000, p. 34.

compiuta dal Musée de l'OHM, che con la stessa metodica perseveranza raccoglie e conserva oggetti eterogenei e li esibisce al pubblico come esperimenti sociali da vivere attraverso una modalità spiccatamente partecipativa.

Grazie a una convenzione con l'Istituzione Galleria d'Arte Moderna della città, sottoscritta nell'ottobre del 2010, OHM fino al 2015 è stato una sorta di succursale nomade del MAMbo all'interno della sede che lo ospita, realizzando una mescolanza inusuale quanto suggestiva tra antico e contemporaneo. Dopo sei anni di attività, nella quale si sono svolte al suo interno temporanee e attività collaterali e si è arricchita la collezione permanente attraverso i lasciti di opere da parte di diversi artisti, il rapporto di comodato con l'Istituzione Bologna Musei si è trasformato in donazione. Con l'istallazione *Suspence* e l'happening *OpenEnig*, Chiara Pergola ha accompagnato e suggellato questo importante passaggio, che per certi versi ha mutato il rapporto con il suo ospite. Nel corso di *Suspence* l'immancabile uovo di legno serigrafato ha oscillato appeso a un filo sopra il comò (fig. 6), a simboleggiare l'attesa di una risposta alla proposta di donazione. Nel corso di *OpenEnig*, il cui titolo nasce da un *nonsense* dovuto a un refuso nel catalogo, l'uovo è precipitato dentro il comò passando per un foro circolare operato sul piano della *pergula*, segnando l'ingresso del Musée de OHM all'interno della collezione dell'Istituzione Bologna Musei.



Fig. 6 - CHIARA PERGOLA, *Suspence*, passaggio di collegamento tra *pergula* e *secreta* (piano della *pergula*), filo da pesca senz'amo con piombini (sala 2, trave centrale e soffitto), uovo in legno 361/500 (*secreta*), 2009-2015 (Musée de l'OHM, Museo Civico Medievale di Bologna).

La scelta della donazione è avvenuta da parte dell'artista per suggellare la natura essenzialmente pubblica dell'identità e della funzione della sua creazione; il delicato passaggio, se da un lato ne ha sancito la natura giuridica di 'opera' chiudendo la possibilità di proseguire con le acquisizioni, dall'altro ne ha confermato la possibilità di ospitare opere e renderle fruibili attraverso i propri spazi. In questo modo, l'attività

espositiva continua e rafforza la percezione collettiva di organismo vivo e pulsante che, in piccolo, riporta le dinamiche del museo 'vero'.

Come è stato osservato da Massimo Marchetti:

Nel rapporto di integrazione tra il Musée de l'OHM e il Museo Medievale, il primo riceve energia dal secondo e la restituisce in qualità di attività, di un qualcosa-che-succede-ora che ogni volta fa vibrare delicatamente questo luogo di conservazione. È l'indice di una circolazione sanguigna che perdura anche a istituzione chiusa.²¹

In apertura al catalogo del Musée de l'OHM, il rapporto tra i suoi piani/cassetti è accostato alla struttura dell'ipotalamo e dell'ipofisi, ovvero a ciò che costituisce la parte del circuito cerebrale che collega il sistema nervoso al sistema endocrino. La metafora organica, dunque, è ricorrente. Non a caso Chiara Pergola, ferma nella convinzione che ogni segno prodotto agisce a livello sociale, confessa di interpretare «la pratica artistica come una funzione fisiologica tipica della nostra specie».²²

Dalla donazione a Bologna Musei è rimasto escluso il *negotium* che quindi non si trova più all'interno di Musée de l'OHM, dove il luogo dello scambio economico è rappresentato 'in assenza'. Si tratta di una scelta tesa a evidenziare il conflitto con un certo mercato dell'arte fisiologicamente avvezzo ad accogliere solo prodotti artistici serenamente riconoscibili. Nell'abbandono della sede di origine del *negotium* e nel mantenimento di questa parte dell'opera come proprietà, l'autrice realizza quell'idea di separazione del corpo economico da quello organico che si ricollega all'identità scissa tra Polis e Tetis di Carlo Valletti, protagonista del romanzo di Pasolini rimasto incompiuto.²³ Ma mentre quest'ultimo è condannato a restare un io diviso in due corpi autonomi e complementari – il corpo 'in carriera' cinico e calcolatore e il corpo universale e ancestrale – per l'artista l'auspicio di veder riconosciuto, anche economicamente, il proprio lavoro è rappresentato in tal senso nella mai negata possibilità di ricongiunzione futura tra i due corpi.

InventariOHM. Il libro come strumento polifonico

Inventario è una coppia di libri d'artista – A e B – composti da schede di catalogo (figg. 7-9). L'opera fa parte della collezione del Museo Civico Medievale di Bologna dal 2012 ed è un inventario di parte dei reperti custoditi nella sala che ospita OHM: censisce le ceramiche dipinte Chimù, preziose terrecotte peruviane realizzate tra l'XXI e il XV secolo e appartenenti alla collezione dell'architetto e scultore bolognese Pelagio

²¹ MASSIMO MARCHETTI, *Coda finale – Orlando Tignatello, Bolivar*, <<http://atpdiary.com/orlando-tignatello-bolivar/>>, ultima cons.: 31.3.2020.

²² C. PERGOLA, *Operazione museo*, cit., p. 106.

²³ PIER PAOLO PASOLINI, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.

Palagi donate alla città alla sua morte, avvenuta nel 1860. Le ceramiche sono conservate nelle vetrine che nella sala 2 del Museo Civico Medievale sono esattamente alle spalle di Musée de l'OHM, realizzate dallo stesso Palagi allo scopo di contenere la collezione e, in quanto «oggetti eterogenei che sfuggono alle classificazioni»,²⁴ sono considerate dall'artista affini alla propria opera e alle collezioni che contiene.

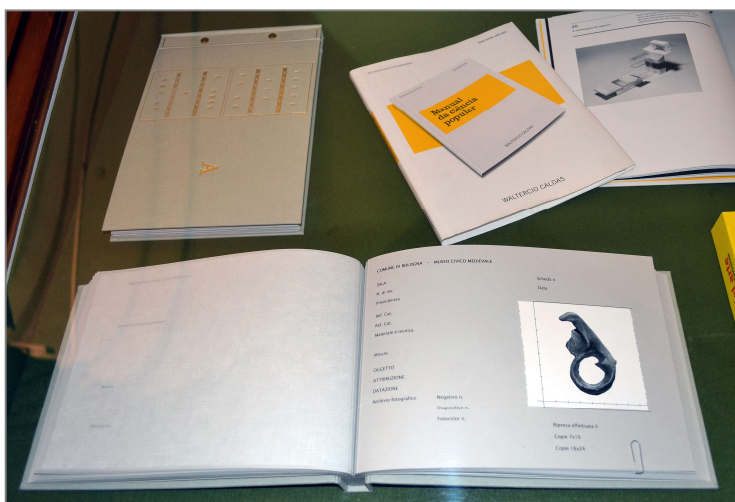


Fig. 7 - CHIARA PERGOLA, *Inventario* (particolare), 2010
(Biblioteca dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna, Rari, [senza collocazione]).

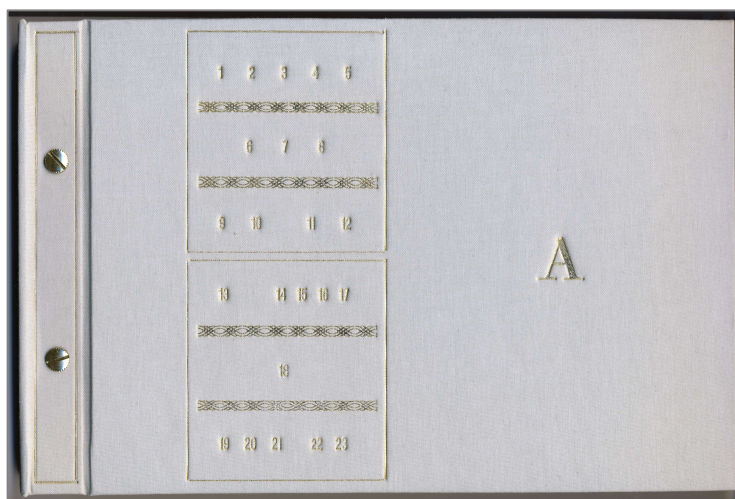


Fig. 8 - CHIARA PERGOLA, *Inventario* (Volume A, particolare), 2010
(Biblioteca dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna, Rari, [senza collocazione]).

²⁴ C. PERGOLA, *Operazione museo*, cit., p. 104.

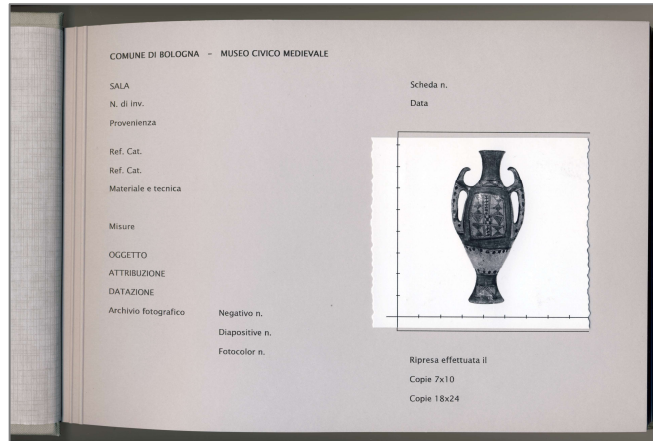


Fig. 9 - CHIARA PERGOLA, *Inventario* (Volume A, particolare), 2010 (Biblioteca dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna, Rari, [senza collocazione]).

La scelta di inserire negli inventari solo questi oggetti e non tutto ciò che è ospitato all'interno delle raccolte civiche nasce dalla suggestione evocata proprio dalle vetrine, coeve e stilisticamente affini al comò in cui è nato e ha trovato corpo Musée de l'OHM.

Ponte tra le pratiche contemporanee e la tradizione, *Inventario* segue una processualità artistica tesa a protrarsi nel tempo e opera una singolare intersezione tra la dimensione istituzionale dell'archivio e la pratica artistica. Dietro la struttura apparentemente compiuta dell'inventario di oggetti esposti rivela un contenuto in-progress perché gli artisti in residenza a Bologna sono invitati a intervenire su una scheda a scelta, secondo la propria poetica. Tutti coloro che raccolgono l'invito a partecipare alla costruzione di *Inventario* sono registrati in una lista con il numero di pagina che hanno scelto e compaiono come autori dell'iniziativa in uno schedario, conservato assieme ai due libri (fig. 10) presso la biblioteca dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna, ospitata al primo piano del lapidario del Museo Civico Medievale.



Fig. 10 - CHIARA PERGOLA, *Inventario* (schede con l'elenco dei contributi), 2010 (Biblioteca dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna, Rari, [senza collocazione]).

Chiara Pergola in questo modo applica il principio del potere rigeneratore del libro (associato alla lettura) alla relazione 'situazionista' con l'opera d'arte: ogni artista darà nuova vita a un oggetto esattamente come ogni lettore, usando le parole di Ezio Raimondi, realizza «un'acquisizione al presente di un tempo vissuto».²⁵ In questo modo, ogni sguardo nuovo e diverso regala, attraverso le connessioni invisibili di cui parla Calvino nelle sue *Lezioni americane*,²⁶ nuova vita agli oggetti-opere esposte in vetrina, che si riscoprono colme di inedite suggestioni.

Tra le prime opere realizzate dall'artista per il Musée de l'OHM, *Inventario* è oggetto miliare che non a caso ha la forma di libro, simbolo rivoluzionario in linea (ancora) con la lucida e spietata requisitoria operata da Pasolini nei confronti dell'ideologia consumistica. Quasi mezzo secolo fa, dalle pagine del Corriere della Sera lo scrittore in un articolo intitolato *Sfida ai dirigenti della televisione* proponeva di sovvertire scandalosamente il processo di assimilazione della periferia al centro promuovendo la lettura dei libri attraverso quelli che ora definiremmo i canali social e che all'epoca dell'articolo erano incarnati nel leggendario Carosello. Solo la lettura, fenomeno di 'cultura', poteva a suo avviso essere una valida alternativa alla propaganda televisiva, fenomeno di 'sottocultura' reo di diffondere con una rapidità mai vista prima «un edonismo neolaico, ciecamente dimentico di ogni valore umanistico e ciecamente estraneo alle scienze umane».²⁷

La requisitoria di Pasolini ci racconta la mutazione antropologica²⁸ vissuta dalla società post rurale e operaia italiana del secondo Novecento. Basata sul presupposto di identificazione del benessere con lo sviluppo, la cultura di massa travolge tutte le categorie umane, i generi e le classi sociali, abbattendo ogni differenza tra cultura e sottoculture. Il centro, secondo l'accorata disamina, aiutato dalla rivoluzione delle infrastrutture, distrugge e riorganizza le culture delle periferie e annulla qualunque resistenza al sistema di informazione, piegando inevitabilmente all'omologazione. Le trappole del contemporaneo, del capitalismo e del consumismo sono per Pasolini una tragedia resa inevitabile dalla cecità di chi aveva il potere (i mass media ancor prima e ancor di più dei politici) e non ha fatto nulla per evitarlo.

²⁵ EZIO RAIMONDI, *Le voci dei libri*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 95.

²⁶ Cfr. ITALO CALVINO, *Rapidità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2011, pp. 35-55.

²⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *9 dicembre 1973. Acculturazione e acculturazione*, in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2018, pp. 22-25: 23.

²⁸ Sull'analisi dell'Italia all'indomani del boom economico di *Scritti corsari* e *Lettere luterane* si veda SIMONA SQUADRITO, *Pasolini distopico*, <<http://www.kabulmagazine.com/pasolini-distopico-lettere-luterane-scritti-corsari/>>, ultima cons.: 21.5.2020.

La radicalizzazione dell'omogeneità di gusti, pensieri e orientamenti è un fenomeno largamente analizzato anche dagli antropologi.²⁹ Come ricorda Clifford venti anni dopo l'articolo di Pasolini, la globalizzazione ha cancellato la certezza di «lasciare il proprio tetto fiduciosi di trovare qualcosa di radicalmente nuovo».³⁰ Con lo scardinamento di ogni topografia lineare non esiste più un rapporto direttamente proporzionale tra distanza fisica e culturale, e l'alterità «la si incontra nella più contigua prossimità» mentre «il familiare affiora dagli estremi della terra».³¹ Tale disallineamento modifica in modo imprescindibile il ruolo dell'etnografia e, di rimando, anche quelli di arte, cultura e museologia perché, se non esiste più un'alterità *tout court* ma è tutto bilanciato da questioni di potere, anche il concetto di autenticità, come insegnano Benjamin e Duchamp, va rivisto.³²

Ciò che sta trasformando i musei da monumenti eredi della cultura scientifica illuminista – fondati sulla raccolta ordinata di oggetti – a realtà attuali, multiformi e massmediali è l'evoluzione del pubblico, sempre più eterogeneo, il cui approccio complesso, esigente e mutevole lo fa evolvere in organismo che ingoia e restituisce cultura. Si tratta di un'evoluzione fisiologica da cui la museologia non può prescindere.

In tale contesto, il nostro 'museo dentro il museo' evidenzia le contraddizioni insite nei musei storici e nel loro ruolo nella società contemporanea. I musei eurocentrici di fondazione storica sono nati per rappresentare ciò che è diverso da sé, al loro interno avviene il racconto di un mondo che vive al di fuori. Questi luoghi sono particolarmente rappresentativi per il valore intrinseco che acquisiscono gli oggetti al loro interno, testimoni della ricchezza di relazioni e conoscenza di chi li ha raccolti. Universi abitati da cimeli di un tempo 'esterno', prendono forma (e la mutano) dalle relazioni intrecciate in tempi e luoghi altri. Da una parte, essi guardano fuori e mirano a essere liberi dalle coercizioni culturali dei mass media, in cui ognuno proietta in un'opera d'arte la propria estetica, la propria cultura e sensibilità. Dall'altra parte, però, rimangono vincolati a un contesto confinato (e confinante), che tende a identificare il progresso con l'acquisizione di informazioni per conoscere il mondo. Di fronte a questa contraddizione si pone lo sguardo alternativo del Musée de l'OHM, che,

²⁹ La letteratura in materia è troppo vasta per abbozzare un elenco. Si veda, a titolo meramente indicativo, l'analisi sul sistema mondiale della cultura operata dall'antropologo ULF HANNENZ, *Scenarios for Peripheral Cultures*, in *Culture, Globalization, and the World-system. Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, a cura di Anthony D. King, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, pp. 107-128.

³⁰ J. CLIFFORD, *I frutti puri impazziscono*, cit., p. 26.

³¹ *Ibidem*.

³² Chiara Pergola nel 2009 ha dedicato agli studi di Walter Benjamin sulla fotografia parte della sua tesi di laurea in Accademia, dal titolo *aDieu – proposta per un addio al celibato*, percorso di rilettura del concetto surrealista di macchina celibe in chiave femminista, pubblicato dalla stessa autrice nel 2019. Cfr. CHIARA PERGOLA, *aDieu – proposta per un addio al celibato*, Vignate, Rotomail Italia S.P.A., 2019, pp. 9-16.

pur partendo dalla stessa operazione di accumulazione del museo storico, si carica di sollecitazioni dall'esterno, che coglie e alle quali offre dimora e parola. Il suo continuo confronto dialettico con la prestigiosa e bizzarra collezione dell'istituzione museale che lo ospita evidenzia l'anacronismo dell'utopia dell'universalismo enciclopedico e esterna, di rimando, le infinite possibilità del linguaggio e la natura sempre ambigua di ogni operazione artistica. E per questa sua ferma «reinvenzione della differenza»,³³ per tornare a citare Clifford, mi piace pensare che, anche per coincidenza (casuale) di date,³⁴ OHM assuma - nel proprio piccolo - la trasformazione (e, di fatto, il superamento) del parigino Musée de L'Homme, il quale, cedendo il passo al Musée du quai Branly, ammette la propria obsolescenza in una società in cui è ormai impossibile veicolare le identità a culture e linguaggi unidirezionali.



³³ Ivi, p. 29.

³⁴ Nel 2003 ha avuto inizio per il Musée de L'Homme il trasferimento delle collezioni di etnografia e del personale addetto; nel 2007 il museo viene annoverato nell'alveo delle scienze naturali, perdendo di fatto ogni connotazione legata al modernismo e all'antropologia.

CHIARA TARTARINI*

'Mal d'archive | Mal du musée'. Collezioni e capogiri

ABSTRACT

The article is about Derrida's *mal d'archive* [archive fever] related to Blanchot's *mal du musée*, and suggests a possible treatment of these two 'maladies' through museum practices leaning on the idea of 'collection' in order to bridge the gap between museum and public.

KEYWORDS: Derrida; Blanchot; Archive; Museum; Memory.

L'articolo propone un raffronto tra il concetto di *mal d'archive* di Derrida e quello di *mal du musée* di Blanchot, suggerendo la possibilità di trattamento di entrambi i 'mali' grazie a pratiche di mediazione museale che utilizzano l'idea di 'collezione' per avvicinare il museo ai suoi pubblici.

PAROLE CHIAVE: Derrida; Blanchot; Archivio; Museo; Memoria.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11700>

Et qui peut dire si l'on doit à la passion
de voir ce qui n'existe pas dans l'objet aimé,
ou si c'est l'absence de passion qui nous prive
d'y voir ce qui véritablement y existe?¹

nel 1995 Jacques Derrida pubblicò *Mal d'archive*,² un titolo suggestivo, una formula che ha avuto successo, forse più del contenuto stesso del libretto, che, per buona parte, non riguarda l'archivio *stricto sensu*, ma una costellazione di concetti ad esso correlati: il potere (*l'arché*), la legge, la storia e, soprattutto, la psicoanalisi. Derrida concentra la propria attenzione sull'opera dello storico dell'ebraismo Yosef Hayim Yerushalmi³ e, di qui, considera l'archivio psicoanalitico in senso duplice: da un lato, l'archivio *della* psicoanalisi, della sua storia; dall'altro,

* Università di Bologna; chiara.tartarini@unibo.it

¹ QUATREMERE DE QUINCY, ANTOINE CHRYSOSTOME, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* [...], a Paris, de l'Imprimerie de Crapelet, 1815, 8°, p. 67.

² JACQUES DERRIDA, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995 (trad. it. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 2005. In questa sede mi atterrò alla versione originale, sia per i passaggi in francese, sia per quelli che proporrò in nuova traduzione). Si tenga presente che il testo nacque da un intervento di Derrida al convegno *Memory. The question of archives*, organizzato da René Major ed Elisabeth Roudinesco, che si tenne al Freud Museum (Londra, 5 giugno 1994) sotto gli auspici della Société internationale d'histoire de la psychiatrie et de la psychanalyse (SIHPP) e del Courtald Institute of Art. In quel contesto, il titolo dell'intervento di Derrida era 'semplicemente' *Le concept d'archive*, seguito dall'evocativo *Impression freudienne*.

³ YOSEF HAYIM YERUSHALMI, *Il Mosè di Freud. Giudaismo terminabile e interminabile*, Torino, Einaudi, 1996; ID. *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, Parma, Pratiche, 1983.

l'archivio *per* la psicoanalisi, ovvero l'analogia tra apparato psichico e archivio (la memoria come archivio o l'archivio come memoria).

Il secondo tema è quello che ci interessa di più, e le argomentazioni di Derrida sono foriere di suggerimenti interessanti che oltrepassano i confini della psicoanalisi. Nella *Prière d'insérer* Derrida si chiede

à qui revient en dernière instance l'autorité sur l'institution de l'archive? Comment répondre des rapports entre l'aide-mémoire, l'indice, la preuve et le témoignage? Pensons aux séismes de l'historiographie, aux bouleversements techniques dans la constitution et le traitement de tant de "dossiers". Ne faut-il pas commencer par distinguer l'archive de ce à quoi on la réduit trop souvent, notamment l'expérience de la *mémoire* et le retour à l'*origine*, mais aussi l'*archaïque* et l'*archéologique*, le souvenir ou la fouille, bref la recherche du temps perdu?⁴

A quei tempi, si era nel vortice di un *archival turn* e, mentre proliferavano esercizi della postmodernità, si ripensava a Foucault, all'archivio come «sistema generale della formazione della trasformazione degli enunciati».⁵ Per contro, la reputazione della psicoanalisi era compromessa: solo alcuni mesi prima, *Time* era uscito con la celebre copertina in cui Matt Mahurin si autorappresentava nelle vesti di un Freud dal volto attonito, la fronte scomposta in tessere di un puzzle – immagine accompagnata dalla domanda lapidaria: «Is Freud dead?».⁶ Eppure, come ricordava Derrida, la psicoanalisi è la «scienza generale dell'archivio», ovvero di tutto ciò che può accadere «all'economia della memoria e ai suoi supporti, tracce, documenti».⁷

Il discorso di Derrida, così come il concetto psicoanalitico di memoria, affonda le radici in un terreno antico: nella relazione tra *mnème* (il ricordo che lega le impressioni sensibili e la loro salvaguardia), *anamnesi* (l'atto di reminiscenza del vero che risale al contatto originario con le idee) e *hypomnèma* (la «nota», il memorandum, ciò che affidiamo alla macchina-strumento per paura di dimenticarlo). Ma se parliamo di psicoanalisi, di materializzazione e conservazione di tracce mnestiche, il riferimento principe è ovviamente al *Wunderblock*, il notes magico (o lavagna magica) a cui Freud dedicò uno scritto celeberrimo nel 1924. Per Freud, i supporti tradizionali di cui ci servivamo per surrogare la nostra memoria non possedevano una capacità recettiva illimitata; diversamente operava il notes magico, un «piccolo aggeggio» che funzionava in maniera analoga al nostro apparato psichico, offrendo «sia una superficie sempre disposta ad

⁴ J. DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., p. 2.

⁵ MICHEL FOUCAULT, *L'archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 174. Cfr. *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, a cura di Hal Foster, Milano, Postmedia Books, 2014.

⁶ MATT MAHURIN, *Is Freud Dead?*, «Time», 29.11.1993, immagine di copertina.

⁷ J. DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., pp. 56-57.

accogliere nuovi appunti, sia le tracce permanenti delle annotazioni già prese».⁸

Il *Wunderblock*, dunque, è una memoria esterna (*hypomnèma*), il cui funzionamento, però, evoca quello della memoria interna (*mnème* o, chissà, *anamnesi*...); ma indubbiamente è un giochetto da ragazzi se paragonato ad altre, recenti *machines à archives*.⁹ Non a caso, in quella remota *fin du millénaire*, Derrida si domandava se la psicoanalisi avrebbe resistito all'evoluzione della «tecnoscienza dell'archivio», cioè se l'apparato psichico

serait mieux représenté ou bien autrement affecté par tant de dispositifs techniques d'archivage et de reproduction, de prothèse et de mémoire dite vive, de simulacres du vivant qui sont déjà et seront à l'avenir tellement plus raffinés, compliqués, puissants que le bloc magique.¹⁰

Si rispondeva che, se le rivoluzioni in corso avessero riguardato le strutture, l'architettura spaziale degli archivi di memoria, non si sarebbe più trattato di un «progresso continuo nella rappresentazione [...] ma di tutt'altra logica»: di un autentico *sisma archivioale*.¹¹ Come sappiamo, il sisma ha avuto luogo, e si è prolungato in sciame di cui, quotidianamente, percepiamo gli effetti. Oggi, grazie ai moderni *hypomnemata* quasi 'tutto' è archiviabile, «sotto forma di lista, inventario o catalogo, nella speranza che dare una qualche ordine a concetti, immagini e dati ci preservi dal perderli»,¹² e così dimentichiamo che l'altra faccia dell'*ars memoriae*, ugualmente necessaria, è l'*ars oblivionis*.

Ora, è fin troppo chiara la ragione che spinge Derrida, per parlare di archivio, a far appello a Freud – colui che, dopo essere stato oggetto di tutte le volgarizzazioni possibili, è stato «rimosso».¹³ Freud parlava di archivio come spazio astratto, metaforico, e come spazio *esatto* (participio passato di *esigere*); così Derrida, il cui *mal d'archive* non è un 'male' ma una passione: essere *en mal de*, infatti, non significa soffrire di qualcosa, cioè *per* qualcosa, significa desiderarla ardentemente. Il mal d'archivio, dunque, è una febbre

⁸ SIGMUND FREUD, *Nota sul "Notes magico"*, in *Opere di Sigmund Freud (OSF)*, X: *Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 64-65.

⁹ JACQUES DERRIDA, *Freud e la scena della scrittura* (1966) in ID., *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi 1971, p. 294. La metafora del notes magico resta tuttavia molto evocativa: proprio *Wunderblock* è stato il titolo di una mostra di Emma Smith (n. 1981) ospitata al Freud Museum dal 6 marzo al 26 maggio 2019. Curata da Rachel Fleming-Mulford commissionata da Birkbeck-University of London for the Hidden Persuaders Project e dal Wellcome Trust, la mostra riguardava le ricerche sulla mente e ricordi infantili nel secondo dopoguerra.

¹⁰ J. DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., p. 32. Cfr. THOMAS ELSAESSER, *Freud as media theorist. Mystic writing-pads and the matter of memory*, «Screen», L, 2009, 1, pp. 100-113.

¹¹ J. DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., pp. 32, 34.

¹² CRISTINA BALDACCI, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2016, p. 9.

¹³ «Aut Aut», *Il Freud che abbiamo rimosso*, settembre 2018, 379.

(*archive fever* è il titolo in inglese del contributo di Derrida);¹⁴ è compulsione a custodire, nostalgia di un passato o di una memoria intonsa ed *esatta* (cioè precisa, rigorosa, fedele). Ed è un *mal* perché l'archivio è sottoposto a tensioni contrarie, cioè può esistere solo nella possibilità o nella minaccia di distruzione – quando è chiaro, scrive Derrida, che «l'archiviolotico» si situa «au cœur du monument».¹⁵

Non solo. L'archivio, che è istitutore e conservatore, ha luogo dove si ha una *défaillance* strutturale di memoria, e reca in sé il principio della registrazione, del deposito:¹⁶ «point d'archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors».¹⁷ Perché, banalmente, l'archivio è «hypomnestique»: esige un «fuori», un'eternità che assicuri la possibilità di conservare tracce, di riprodurle e di reimprimerle.

«Mais ou commence le dehors?».¹⁸ È il problema centrale, a cui Derrida non offre risposte assolute. Ma un punto è certo: il *mal d'archive* è «un sintomo, una sofferenza, una passione», è «l'impatience absolue d'un désir de mémoire».¹⁹

Un passaggio, questo finale, che è stato ripreso in alcuni scritti sull'arte e sul museo contemporanei.²⁰ È curioso: le riflessioni di Derrida sono strettamente legate a quelle di Freud, che non amava l'arte (sua) contemporanea e nei suoi confronti, schermendosi, si autodefiniva un «filisteo e lumacone...» [*Philister und Banausen*].²¹ Perché dunque chiamarle in causa? Sono riflessioni così astratte da prestarsi facilmente a 'parlar d'altro'? Non crediamo: questo parlar d'altro non è affatto un parlar d'altro. L'archivio della memoria è certamente argomento metapsicologico che tuttavia ha consonanze con le teorie e le pratiche di preservazione del patrimonio, con il suo recupero, persino con il suo *rimosso*. L'archivio è l'esito della negoziazione tra ciò che si può/vuole conservare e ciò che si può/vuole dimenticare, tra inclusione ed esclusione, accessibilità e inaccessibilità, tra pubblico e privato. Siamo «en mal d'archive», scrive Derrida, cioè continuiamo senza sosta a cercarlo

là où elle se dérobe. C'est courir après d'elle là où, même s'il y en a trop, quelque chose en elle s'anarchive. C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du

¹⁴ JACQUES DERRIDA, *Archive fever*, «Diacritics», XXV, 1995, 2, pp. 9-63.

¹⁵ J. DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., pp. 26, 38.

¹⁶ Ivi, p. 14.

¹⁷ Ivi, pp. 14, 20, 26.

¹⁸ Ivi, p. 20.

¹⁹ Ivi, p. 3.

²⁰ Penso, per esempio, al bel volume di STEFANIA ZULIANI, *Effetto museo. Arte, critica, educazione*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, in part. p. 79.

²¹ ERNST GOMBRICH, *Freud e l'arte* (1965), in ID., *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1967 (2001) p. 24. Il termine «lumacone» non restituisce il tedesco *Banausen*, che è piuttosto «incolto», «zoticone», «testa vuota».

pays, une nostalgie du retour au lieu les plus archaïque du commencement absolu.²²

Passaggi come questi non possono che evocare le pratiche ‘collezionistiche’, fatte di compulsioni, reiterazioni, ripetizioni, ossessioni di controllo e illusioni di completezza, e quelle degli stessi musei – che Georges-Henri Rivière chiamava *machines à collectionner*. Inoltre, l’arte e il museo contemporanei sono stati pervasi dal motivo dell’archivio, dal suo impulso, e assieme dalla sua vertigine – ad esso, per principio, complementare e contraria.²³ Perciò, accanto al *mal d’archive* talvolta si cita il *Mal de musée* di Maurice Blanchot, scritto molto tempo prima, in un contesto diverso ma assai ben definibile.

Come è noto, negli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale, Malraux pubblicò tre volumi, raccolti sotto il titolo di *Psychologie de l’art*. Il più celebre e citato è il primo, *Le Musée imaginaire*, dove si sostiene che il Novecento abbia «accolto», «ordinato» e «metamorfosato»²⁴ le opere d’arte create nel passato, in ogni epoca e ogni continente, rendendo possibile, o necessario, un nuovo tipo di museo: quello immaginario, appunto, che non procede in senso cronologico, omette la suddivisione interna per contesti, evoluzioni degli stili, e così via. (Dobbiamo credere alla buona fede di Malraux: amante delle vertigini di parole, nel 1967 pubblicò le sue *Antimémoires*,²⁵ un archivio in cui i ricordi, esatti ma non fedeli, si susseguono in maniera tutt’altro che rigorosa).

I suoi volumi di *psychologie de l’art* fecero molto discutere e, nel tempo, si sono meritati tanti capogiri (in senso letterale), anche recenti. Non sorprende: oggi il museo immaginario può trasformarsi anche in museo immaginato. Le opere possono essere nuovamente metamorfosate, liberate concretamente dallo spazio fisico che le accoglie, e noi, per ritrovarle, suppliamo ai nostri mancamenti di memoria comodamente seduti sui divani. I tempi cambiano. Pertanto, in anni vicini a noi, la celebre fotografia di Maurice Jarnoux per *Paris Match* che ritrae Malraux, nel 1953, nella sua casa a Boulogne-sur-Seine con le pagine del suo libro sparse a terra, è stata reinterpretata dall’americano Dennis Adams (direttore, dal 1997 al 2001, del Visual Arts Program alla School of Architecture del MIT): Adams si è immedesimato in un Malraux ubriaco, con la sigaretta in mano, che con

²² J. DERRIDA, *Mal d’archive*, cit., pp. 141-142 (corsivo nostro; si ricordi che *archive*, in francese, è femminile).

²³ Cfr. HAL FOSTER, *An archival impulse*, «October», CX, 2004, pp. 3-22.

²⁴ ANDRE MALRAUX, *Psychologie de l’art*, I: *Le Musée imaginaire*, Paris, Albert Skira, 1947 (poi *Les Voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951), trad. it. *Il museo dei musei*, Milano, Leonardo 1994, p. 53.

²⁵ ID., *Antimémoires*, Paris, Gallimard, 1967; JEAN-LOUIS JEANNELLE, *Malraux, mémoire et métamorphose*, Paris, Gallimard, 2006.

ebbrezza oratoria parla di arte, di politica, di Algeria e De Gaulle, e poi balla, sulla sonata in si bemolle D961 di Schubert (figg. 1-2).²⁶



Figg. 1-2 - DENNIS ADAMS, *Malraux's Shoes*, 2012 (shots da frames video).

In anni prossimi alla pubblicazione dei libri di Malraux alcune voci si fecero sentire con una certa veemenza. Nel 1956 Georges Duthuit pubblicò *Le Musée inimaginable*, in cui attaccava fortemente Malraux, il suo museo immaginario, così come qualsiasi museo, responsabili, tutti, di aver strappato alla vita i prodotti dell'arte - «comme l'ongle de la chair».²⁷ Un anno più tardi, Maurice Blanchot, in risposta a Malraux e a Duthuit, pubblicò *Le Mal du musée*.²⁸ Un altro *mal*, sì, ma apparentemente diverso da quello di cui parlerà Derrida.

Il *mal du musée* non è impazienza assoluta di un desiderio di memoria. È proprio un disturbo, simile al mal di montagna, che insorge per carenza di

²⁶ DENNIS ADAMS, *Malraux's Shoes*, New York, Kent Fine Art, 2012; MARY ANNE STANISZEWSKI, *Dennis Adams. The Architecture of Amnesia*, New York, Kent Fine Art, 1989.

²⁷ GEORGES DUTHUIT, *Le musée inimaginable*, I, Paris, José Corti, 1956, p. 12.

²⁸ MAURICE BLANCHOT, *Le mal du musée* (1957), in ID., *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, pp. 52-61.

ossigeno e di regola non colpisce nessuno al di sotto dei 2.500 metri di altitudine. Tuttavia, coordinate geografiche a parte, il paragone è chiaro: il mal di montagna è causato dal mancato adattamento di un corpo all'ambiente, esattamente come capita nei musei, che non permettono o, nei casi migliori, non favoriscono l'acclimatamento dei *soggetti* ospitati, non ne rispettano le biografie, le memorie e forse perfino le antimemorie (si ricordi che, negli anni Cinquanta, Dufrenne parlò delle opere d'arte come di *quasi-sujets*).²⁹

Se cefalea, astenia, torpore, iperventilazione e vertigini sono i sintomi più frequenti del mal di montagna, anche il *mal du musée* è «fait de vertige et d'étouffement, auquel succombe tout rapidement tout bonheur de voir et tout désir de se laisser toucher».³⁰ Si manifesta gradualmente, è subdolo e insidioso. Perché, sulle prime, «quel ébranlement, quelle certitude physique d'une présence impérieuse, unique, quoique indéfiniment multipliée. La peinture est vraiment là, *en personne*». Ma poi questa «persona» si rivela

si sûre d'elle-même, si contente de ses prestiges et s'imposant, s'exposant par une telle volonté de spectacle que, transformé en reine du théâtre, elle nous transforme en notre tour en spectateurs, très impressionnés, puis un peu gênés, plus un peu ennuyés. De toute évidence, il y a quelque chose d'insupportablement barbare dans l'habitude des musées. [...] Pourquoi les œuvres artistiques ont-elles cette ambition encyclopédique qui les conduit à se disposer ensemble, pour être vues en commun, par un regard si général, si confus et si lâche qu'il ne peut s'ensuivre apparemment que la destruction de tout rapport véritable?³¹

Nell'habitat-museo le opere sopravvivono, ma stipate e senza ossigeno. Esattamente come era stato sottolineato in alcune note pagine di Quatremère de Quincy, che invocava proprio la nozione di «acclimatamento»,³² o in quelle, altrettanto celebri, di Paul Valéry sul problema dei musei, sul *malaise* (malessere, disagio; non *mal!*) che essi provocano. Nei musei, scriveva Valéry, vediamo un assembramento di individui, un «tumulto di creature congelate, ciascuna delle quali esige, senza ottenerla, l'inesistenza di tutte le altre».³³ Che fare, allora, si chiedeva, a fronte di questa sensazione molesta che ci invade in una «solitudine tirata

²⁹ MIKEL DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), II, Paris, PUF, 1992, p. 281 e sgg.

³⁰ M. BLANCHOT, *Le mal du musée*, cit., p. 56.

³¹ Ivi, pp. 56-57.

³² QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considérations morales*, cit., p. 54. Cfr. ivi, pp. 41, 44, 50-58. «Au moral ainsi qu'au physique, le goût s'émousse par l'habitude de sensations trop vives ou trop fortes. [...] Toute idée de relation se perd dans cet unisson. Bientôt arrive une sorte d'indifférence pour le beau, l'organe usé ne reçoit plus que des impressions faibles, qui laissent distinguer à peine le bon du médiocre», p. 44).

³³ PAUL VALÉRY, *Il problema dei musei* (1923) in ID., *Scritti sull'arte*, Guanda, Parma, 1984, p. 112.

a cera»?³⁴ «Diventare superficiali. O meglio, [...] eruditi. [...] Venere trasformata in documento. [...] Siamo, e ci muoviamo nella stessa vertigine di mescolanze che infliggiamo come supplizio all'arte del passato».³⁵

Valéry parlava di *malaise*, di disagio, di malessere; Blanchot, come Derrida, di *mal*. Il *malaise*, idealmente, può essere più lieve del *mal*; ma il *mal*, come si è detto, se seguito da un *de*, non indica qualcosa a cui si vuole sfuggire a tutti i costi ma che si vuole, a tutti i costi, rincorrere, trovare e ritrovare. Perciò Blanchot non si limita a criticare il museo come ciò che cadaverizza le opere, né si scaglia contro quello immaginario di Malraux. Resta nel museo, fisico, sapendo che il *mal* esiste, che può essere spiacevole ma è necessario – come si dice quando si riconosce a qualcosa la qualità di «male minore». Percepisce il bisogno delle opere «di rimanere da sole, chiuse in se stesse, visibili-invisibili»; ma al contempo avverte un'altra loro urgenza, complementare e contraria: il desiderio di essere, ciascuna per sé ma tutte assieme, «l'évidence de l'art».³⁶ In questa luce, il museo immaginario di Malraux non è tanto, o soltanto, «il museo dei musei», la somma o la sintesi dei possibili musei reali, ma

une image de l'espace particulier qu'est l'expérience artistique: espace hors de l'espace, toujours en mouvement, toujours à créer, [...] qui n'existe pas réellement, n'existe qu'au regard de l'œuvre encore à venir. [...] Il est l'espace imaginaire où la création artistique, aux prises avec elle-même, se cherche sans cesse pour se découvrir chaque fois comme à nouveau, nouveauté par avance répudiée.³⁷

Al museo fatichiamo a stare al passo. È proprio come in montagna, in un repentino via vai percettivo e fruitivo tra raccoglimento e distrazione: si sale e si scende, con un ascensore velocissimo. «Vertiginoso» *mal du musée*, scrive Stefania Zuliani.³⁸ Esattamente: è la *vertigo capitis*, il «giramento di testa». Solo in alcuni casi è un disturbo, e solo in questa accezione, penosa, 'si soffre'. Ma non è sempre così: talvolta, quando diciamo «da vertigine» sottintendiamo qualcosa di immenso, di sbalorditivo o conturbante, che ci preserva da mali maggiori.

L'archivio è un *topos* del Novecento, secolo nato e cresciuto alle prese con atlanti e montaggi, e l'aspirazione a un «inventario perpetuo».³⁹ Come tutti i *topoi*, ha incoraggiato la nascita dei suoi *ana-topoi*. Così, ci troviamo da un lato al cospetto dell'«archivio» nel suo valore tradizionale, cioè documentale e tassonomico, luogo conservatore, di accumulo,

³⁴ *Ibid.*, p. 112.

³⁵ *Ivi*, p. 114.

³⁶ M. BLANCHOT, *Le mal du musée*, cit., p. 57.

³⁷ *Ivi*, pp. 57-58.

³⁸ S. ZULIANI, *Effetto museo*, cit., p. 19. Cfr. MARIA VITTORIA MARINI CLARELLI, *Pezzi da museo. Perché alcuni oggetti durano per sempre*, Roma, Carocci, 2017, p. 89.

³⁹ ROSALIND KRAUSS, *Inventario perpetuo*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

catalogazione e capitalizzazione della memoria, in cui vige un ordine rigoroso (concetto *mai* archiviabile dell'archivio);⁴⁰ dall'altro, siamo di fronte all'«anarchivio», uno spazio di ripensamento o, in seconda battuta, un luogo privato ma esposto che, in balia di vertiginose illimitatezze, esprime il rimpianto, tutto interiore, di tassonomie impossibili.⁴¹

Nell'arte e nel museo contemporanei troviamo tanti progetti sulla memoria, tutti alla ricerca di un sistema proprio, in bilico tra archivio e anarchivio. In deroga a ogni metodo che voglia definirsi moderno, potremmo anche partire dall'inizio, da Warburg, nume tutelare del Novecento, che si appellava direttamente alla dea della memoria. Per lui «conoscere l'ordine è una qualità essenziale dell'umano»,⁴² ma la sua biblioteca e il suo atlante erano organizzati in base a una personalissima contiguità argomentativa (le «relazioni di buon vicinato»), in cui gli accostamenti nascevano da deviazioni e deflagrazioni.⁴³

Archivio e anarchivio sono stati oggetto delle ricerche di molti artisti, condotte pazientemente in ragione dell'«impazienza assoluta di un desiderio di memoria».⁴⁴ E le febbri non accennano a diminuire, procedono in diverse direzioni: elenchi (la vertigine della lista), trame/orditi, e matasse, che disfano la griglia modernista, modulare, e potenzialmente reiterabile all'infinito.⁴⁵ Lungo questa via, l'insaziabile desiderio di memoria potrebbe esporre all'*hoarding disorder*, caratterizzato da una grave difficoltà nell'organizzare ciò che si possiede, dall'impossibilità di disfarsi

⁴⁰ Cfr. J. DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., p. 141.

⁴¹ Cfr. C. BALDACCI, *Archivi impossibili*, cit. Negli anni Novanta, quando Derrida pubblicava il suo testo, l'archivio fu oggetto di alcune mostre. Penso per esempio a *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art. Catalogo della mostra, P.S.1, New York, 5 giugno-30 agosto 1998*; *Henry Art Gallery, Seattle, 5 novembre 1998-31 gennaio 1999*, a cura di Ingrid Schaffner, Matthias Winzen, München-New York, Prestel, 1998. Più tardi, una mostra curata da Okwui Enwezor per il Center of Photography di New York si intitolava direttamente *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art* (18 gennaio - 4 maggio 2008).

⁴² ABY WARBURG, *Didascalìa per l'ultima mostra al Planetarium di Amburgo* (Stern Glaube und Sternkunde), cit., in KURT W. FORSTER, *Aby Warburg, cartografo delle passioni*, in ID., KATIA MAZZUCCO, *Introduzione ad Aby Warburg*, a cura di Monica Centanni, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 21.

⁴³ Cfr. PHILIPPE-ALAIN MICHAUD, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998. Come si ricorderà, nel 2014 il Warburg Institute vinse una causa contro l'università di Londra che intendeva ristabilire i termini dell'accordo stipulato nel 1944 con gli eredi Warburg. L'idea era quella di allineare anche il Warburg al sistema bibliotecario vigente, ovvero un «alienante ordine alfabetico». La sentenza fu favorevole alle istanze del Warburg, e pose fine alla trepidazione degli studiosi di tutto il mondo che si mossero al grido di «Save the Warburg». Si sarebbe stati persino disposti a trasferirlo negli Stati Uniti pur di sottrarlo alla «miope austerità britannica» e impedire che si concretizzasse ciò che non era riuscito neppure a Hitler. MARIO ANDREOSE, *Al Warburg hanno vinto i libri*, 14 maggio 2015, <<https://www.ilsole24ore.com>>, ultima cons.: 2.6.2019.

⁴⁴ J. DERRIDA, *Mal d'archive*, cit., p. 3. Cfr. C. BALDACCI, *Archivi impossibili*, cit.

⁴⁵ Cfr. ROSALIND KRAUSS, *Griglie*, in EAD., *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Roma, Fazi, 2007, pp. 13-28.

di qualsiasi cosa, dal sospetto nei confronti di chi tocca i propri oggetti (e persino dal frugare nella spazzatura per essere certi di non aver buttato nulla). Oltre ad essere stato inserito nel DSM-V, nel 2013, questo disturbo è stato oggetto di tv shows di successo, che prevedevano violenti blitz di *decluttering*, di eliminazione di ingombri caotici nelle abitazioni dei malcapitati, affinché essi stessi non diventassero oggetti tra gli oggetti.⁴⁶

Anche gli archivi e i musei soffocano per accumulo, e non è un caso che il titolo di uno dei primi testi pubblicati sulle discusse pratiche di *deaccessioning* - la «cancellazione», la rimozione permanente di oggetti dall'inventario - prenda in prestito quello, in inglese, di un celebre scritto freudiano: *Civilization and its discontents*. Per cui, in deroga alle mode, rileggiamo: «forse dovremmo accontentarci di asserire che [...] il passato può essere conservato, e non necessariamente va distrutto».⁴⁷

Un proverbio tedesco recita «Ordnung ist das halbe Leben» e talvolta viene integrato, più o meno argutamente, con un seguito: «Ich lebe in der anderen Hälfte». Non si impongono limiti all'appartenenza a una parte di mondo. D'altronde, occorre tempo e pazienza per costruire e accettare una visione 'moderna', non-archiviata, dell'archivio: prima di tutto è necessario ammettere incertezze e incompiutezze, riconoscere che l'archivio è l'esito di una snervante contrattazione e che l'ordine provvisorio entro cui inquadrano le cose confina sempre con il caos dei ricordi a cui esse rimandano.⁴⁸ Perciò esistono archivi apparentemente a-nomici, perfettamente in linea col funzionamento della memoria, che è fatta di più strati, di ragione e di passione - e noi «spostiamo sempre la nostra ragione là dove la passione ha piacere di collocarla».⁴⁹

Nel 1974 al Musée des Arts décoratifs di Parigi ci fu una mostra celebre. Si intitolava *Ils collectionnent*, era ideata François Mathey e fu visitabile per poco meno di un mese, da febbraio a marzo. Parte della sua celebrità, in contesti estranei alla museologia o alla storia delle mostre, è dovuta alla visita di Calvino, il quale, in un testo famoso, confessò che, tra tutte le collezioni esposte («di campane da mucche, di giochi di tombola, di capsule di bottiglie, di fischiotti di terracotta, di biglietti ferroviari, di trottole, d'involucri di rotoli di carta igienica, di distintivi collaborazionisti dell'occupazione, di rane imbalsamate») quella che più lo colpì fu la

⁴⁶ *Hoarding. Buried alive*, Discovery Studios. Le cinque stagioni (2010-14) sono state trasmesse da TLC; in Italia sono state mandate in onda su RealTime con il titolo *Sepolti in casa*. Cfr. RANDY O. FROST, GAIL STEKETEE, *Tengo tutto. Perché non si riesce a buttare via niente*, Trento, Erickson, 2012.

⁴⁷ SIGMUND FREUD, *Il disagio della civiltà*, in *Opere di Sigmund Freud (OSF)*, X, cit. p. 64. Mi riferisco a MARTIN GAMMON, *Deaccessioning and Its Discontents. A Critical History*, Cambridge, The MIT Press, 2018, pp. 1-12.

⁴⁸ WALTER BENJAMIN, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, in ID., *Opere complete*, IV, Torino, Einaudi, 2002, p. 456. Cfr. ARLETTE FARGE, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.

⁴⁹ BERNARD DE MANDEVILLE, *Indagine sulla natura della società, 1723*, cit., in GIOVANNI JERVIS, *Presenza e identità*, Milano, Garzanti, 1992, p. 73, n. 1.

collezione di «sabbie» che un tizio aveva l'abitudine di conservare in flaconi in vetro ordinatamente allineati. Al loro interno

la fine sabbia grigia del Balaton, quella bianchissima del Golfo del Siam, quella rossa che il corso del Gambia deposita giù per il Senegal, dispiegano la loro non vasta gamma di colori sfumati, rivelano un'*uniformità* da superficie lunare, pur attraverso le *differenze* di granulosità e consistenza.⁵⁰

Calvino coglie *una* uniformità nella assoluta eterogeneità e, a suo modo, ribadisce quanto scriveva Blanchot a proposito dell'esigenza delle opere, che non desiderano solo di rimanere sole, chiuse in sé stesse, «visibili-invisibili» ma vogliono essere, ciascuna per sé e tutte assieme, «l'évidence de l'art»: tutte diversamente, gelosamente assieme, in un sistema organizzato secondo regole dove le singolarità prendono senso grazie a un tutto.

Mathey, nella prefazione al catalogo, scriveva che sulle ossessioni, sulla (blanda) patologia dei collezionisti si è sempre fatta ironia. Ce lo hanno detto in molti: i collezionisti sono affetti da un «dongiovannismo degli oggetti».⁵¹ Eppure, ricordava Mathey, siamo tutti collezionisti: conserviamo e archiviamo per ragioni diverse e a titolo diverso il nostro «patrimonio sentimentale ed estetico»; e, precisava, la nostra cultura è fatta sia di oggetti comuni, che «accidentalmente l'amatore privilegia», sia di capolavori custoditi in grandi musei, «dont le prestige repose quelquefois sur des conventions et sur l'autorité qui s'attache à des mythes».⁵² Ogni collezionista, tra ordine e disordine, «lotta contro la dispersione», la «confusione, la frammentarietà in cui versano le cose», e procede ad ammaestrarle «in virtù della loro affinità».⁵³

Da diversi anni i musei, fatta propria questa consapevolezza, gettano un ponte tra le loro collezioni, preziose, e quelle intime, private, dei visitatori. Fanno tesoro del soggettivo, dell'introspeffivo, dell'archivio di ricordi, consci dell'articolazione o della fusionalità tra avere ed essere. Se il collezionismo, pubblico o privato, è una forma della «memoria pratica», forse è possibile trattare i due «mali» - il mal d'archivio (impazienza assoluta) e il mal di museo (vertigine) - con qualche esercizio di addomesticamento, facendo sì che tutto ciò che è oggetto di memoria possa avere un «pedistallo», una «cornice», un «basamento».⁵⁴

⁵⁰ ITALO CALVINO, *Collezione di sabbia*, in ID., *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, p. 411 (*c.vi nostri*).

⁵¹ FRANCESCA MOLFINO, ALESSANDRA MOTTOLA MOLFINO, *Il possesso della bellezza. Dialogo sui collezionisti d'arte*, Torino, Allemandi, 1997, p. 24.

⁵² *Ils collectionnent*, Paris, Musée des arts décoratifs-Adrien Maeght, 1974, p. 5.

⁵³ WALTER BENJAMIN, *I passages di Parigi* in ID., *Opere complete*, IX, Torino, Einaudi, 1986, p. 22; ELIO GRAZIOLI, *La collezione come forma d'arte*, Monza, Johan & Levi, 2012, p. 40

⁵⁴ WALTER BENJAMIN, *Il collezionista*, in ID., *Parigi, capitale del XIX secolo. I «passages» di Parigi*, a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, pp. 268-269.

Penso a progetti di mediazione come, per esempio, *Tam Tam-Tutti al museo*, che attivava un dialogo tra gli oggetti da museo e gli oggetti di affezione dei partecipanti (non solo oggetti fisici) condivisi prima con l'ausilio di una scheda 'narrativa' e poi con una vera e propria scheda di catalogo,⁵⁵ o a *Wir sammeln Dinge. Was sammelt ein Museum?*, messo a punto dal Deutsches Historisches Museum (DHM) di Berlino,⁵⁶ o alle sempre più diffuse «fabbriche di storie».⁵⁷

L'obiettivo comune di questi progetti, al di là della loro eterogeneità, è quello di rendere accessibile la materialità degli oggetti e suggerirne una o più letture; al contempo è quello di favorire una riflessione sul funzionamento del museo, sui suoi processi selettivi, su ciò che esso sceglie di rendere visibile o ciò che sceglie di conservare nei depositi – archivi dai quali un oggetto può sempre riemergere («se tutto venisse esposto, se il deposito si riversasse nelle sale, il visitatore [...] ne sarebbe sopraffatto»,⁵⁸ e sarebbero ancora accumuli, matasse, scarabocchi illeggibili, come nello strato nascosto di un *Wunderblock*). Questi progetti rendono familiare l'idea di «collezione». Ci ricordano che gli oggetti che collezioniamo sono quelli che ci «riconoscono», che ci «fanno pss-pss»,⁵⁹ che ci fanno sentire implicati. Heidegger lo diceva a suo modo: le cose (*Dinge*) servono a qualcosa; gli oggetti «si gettano incontro [*ob-*] a noi nel dominio della tradizione e della conservazione. Da lì in avanti, restano solo tali giacenze, tali *ob-gettati*: ovvero, degli oggetti».⁶⁰ L'oggetto è distinto da me, è lontano. La cosa (da *causa*) è ciò che riteniamo importante, è un buon motivo, una ragione per mobilitarci. Per fare tornare gli oggetti ad essere cose è necessario, investirli «affettivamente ed intellettualmente», dar loro «senso e qualità sentimentali», inquadrarli in «sistemi di relazioni, [...] in storie che possiamo ricostruire e che riguardano noi o altri».⁶¹ Alle «cose», o almeno a un certo numero di cose, si desidera tornare.⁶²

⁵⁵ SIMONA BODO, SILVIA MASCHERONI, MARIA GRAZIA PANIGADA, *Un patrimonio di storie*, Milano-Udine, Mimesis, 2016.

⁵⁶ Il progetto, svoltosi prima battuta nel 2012-2013 e riproposto negli anni successivi, fu messo a punto dal museo con la collaborazione dell'Università di Siegen e di Joliba e.V. Interkulturelles Netzwerk, associazione con sede a Kreuzberg che si occupa di mediazione culturale. Cfr. ANJA BELLMANN, STEFAN BRESKY, BERND WAGNER, *Early Childhood Education in Museums. Exploring History in the Deutsches Historisches*, in *Best Practice 3. A Tool to Improve Museum Education Internationally*, a cura di Emma Nardi e Cinzia Angelini, Roma, Nuova cultura, 2014, pp. 21-30.

⁵⁷ LE GALLERIE DEGLI UFFIZI, *Fabbriche di storie*, <<https://www.uffizi.it/visite-speciali/fabbrichedistorie>>, ultima cons.: 15.2.2020.

⁵⁸ MARIA VITTORIA MARINI CLARELLI, *Pezzi da museo*, Roma, Carocci, 2017, p. 75; EAD., *Il museo nel mondo contemporaneo. La teoria e la prassi*, Roma, Carocci, 2011, pp. 41.

⁵⁹ HONORÉ DE BALZAC, *Il cugino Pons*, Milano, Garzanti, 2011, p. 57.

⁶⁰ MARTIN HEIDEGGER, *Origine dell'opera d'arte*, cit., in M. V. MARINI CLARELLI, *Pezzi da museo*, cit., p. 13.

⁶¹ REMO BODEI, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 23, 12.

⁶² Cfr. la celebre frase di Husserl «Wir wollen auf die 'Sachen selbst' zurückgehen» (*Ricerche logiche*, I, Milano, il Saggiatore, 1982, p. 271).

Siamo davanti a una questione importante, non solo per la mediazione, e vecchia come il mondo: per dare senso alla nostra esperienza dobbiamo essere capaci di collegarla a ciò che sappiamo,⁶³ o almeno a ciò che percepiamo come accessibile (non solo in senso fisico), qualcosa che c'è già, che almeno in parte è già in memoria.

La questione dell'archivio, nella sua accezione più ampia, scriveva Derrida, non è «une question du passé - [...] concept archivable de l'archive. C'est une question d'avenir, [...] la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain».⁶⁴

Postilla (aprile 2020)

In tempi di Covid-19, quasi tutti i musei si sono lanciati in una corsa forsennata per proporre alternative virtuali che ci permettano di vivere il museo da casa. Nel panorama nazionale, Brera, con i suoi depositi collocati lungo il percorso museale,⁶⁵ con il restauro in *close-up* nella scatola trasparente realizzata da Sottsass, è un luogo speciale. Da qualche giorno, ha lanciato un nuovo progetto di 'resistenza culturale': *Un museo a casa tua*. In un breve video di presentazione, James Bradburne ci ricorda che un museo, per sua natura, ci presenta una collezione di oggetti ma che, per nostra natura, siamo tutti collezionisti. Così, dopo averci mostrato una collezione di oggetti a forma di coniglio (giocattoli, statuette di roditori in redingote, peluche, e così via), invita i visitatori virtuali a inviare una foto dell'oggetto più prezioso della *loro* collezione.

Forse non ce ne accorgiamo, ma la nostra casa somiglia un po' a un museo. Nelle nostre case ognuno raccoglie e conserva oggetti che considera importanti e preziosi, di cui conosce proprio tutto! In questi giorni in cui «#restiamoacasa» proviamo ad *aprire* il nostro museo personale, e a riflettere su cosa sono e come funzionano i musei. Il tuo oggetto da collezione, insieme agli altri che verranno inviati, verrà pubblicato in un catalogo online sul nostro sito web.⁶⁶

Il collezionismo è una sorta di «memoria pratica». Ciò che è prezioso va selezionato ed estratto dall'archivio/deposito, spolverato, lucidato e reso visibile. Altrimenti c'è il rischio che, invisibile, immoto, singolare, solo, venga dimenticato.

Invia l'oggetto più prezioso della tua collezione. Basta una foto.



⁶³ GEORGE HEIN, *Learning in the Museum*, New York, Routledge, 1998.

⁶⁴ J. DERRIDA, *Mal d'archive*, p. 60.

⁶⁵ L'idea che risale ai tempi di Fernanda Wittgens, su suggerimento di Ettore Modigliani. Cfr. GIOVANNA GINEX, *Sono Fernanda Wittgens. Una vita per Brera*, Milano, Skira, 2018, p. 47.

⁶⁶ PINACOTECA DI BRERA, *Un museo a casa tua*, <<https://pinacotecabrera.org/brerascolta/un-museo-a-casa-tua/>> [corsivo nostro], ultima cons.: 26.4.2020.

sezione terza

ARCHIVI IN DIALOGO CON LE NUOVE TECNOLOGIE

a cura di Irene Di Pietro



IRENE DI PIETRO*

Archivi in dialogo con le nuove tecnologie

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11701>

La terza sezione del volume intende offrire al lettore spunti critici sul rapporto tra le risorse archivistiche e le tecnologie digitali applicate sistematicamente in questo particolare ambito; quantità sempre crescenti di dati afferenti agli archivi e alle collezioni museali, infatti, sono oggi resi disponibili e accessibili digitalmente al pubblico.

L'apertura e la libera consultazione, definite dalle istituzioni culturali di riferimento, sebbene ancora in fase di miglioramento per ciò che concerne le politiche *open*, sono condizioni ascrivibili indubbiamente al concetto di democratizzazione culturale e di circolazione di saperi. È altresì necessario considerare una concettualizzazione dei dati digitalizzati che ne orienti l'utilizzo. Nuove forme di mediazione potrebbero, così, realizzarsi se l'utilizzo e la condivisione – finanche il collegamento ad uno spazio trasversale a patrimoni eterogenei di istituzioni differenti – non fossero orientati unicamente dai sistemi e dai linguaggi informatici.¹

I casi studio e le ipotesi di ricerca presentate dai sette contributi qui raccolti sono, quindi, da intendersi come elementi paradigmatici per i contesti di applicazione delle risorse informatiche ai dati di archivio. Le principali indicazioni critiche e le questioni metodologiche di cui la sezione offre un panorama sono introdotte dalla parte iniziale del primo saggio, *L'archivio immaginario. Il problema delle arti decorative* di Paola Cordera, e vengono progressivamente affrontate fino a *Performare l'archivio, animare il database. L'esperienza di Basmati Film* di Pasquale Fameli in cui riflessioni legate alla fenomenologia dell'arte contemporanea consentono di mantenere 'aperto' il dibattito a nuove e altre conclusioni future.

Paola Cordera analizza il tema della valorizzazione delle collezioni d'arte decorativa mediante la creazione e l'implemento di siti web, che consentano visibilità ad opere spesso considerate avere un ruolo subordinato agli esemplari di arti 'maggiori' capaci di enfatizzare i singoli oggetti in un

* Università di Bologna; irene.dipietro2@unibo.it

¹ Cfr. BRIGITTE JUANALS, JEAN-LUC MINEL, *Stratégies éditoriales des musées. Une approche de la médiation par l'accès ouvert aux données numérisées*, «Culture & Musées», 2020, 35, <journals.openedition.org/culturemusees/4427>, ultima cons.: 16.7.2020; IID, *La construction d'un espace patrimonial partagé dans le web de données ouvert. Entre interopérabilité et stratégies institutionnelles*, «Communication», 2016, 34, pp. 2-18.

contesto di riferimento interdisciplinare. A questo proposito, gli archivi appartenuti ai collezionisti e agli antiquari, possono arricchire la memoria delle raccolte, validandone la ricostruzione storica, sebbene appaiano oggi spesso lacunosi e, in alcuni casi, poco conosciuti.

Federica Veratelli e Jasmine Habcy nel saggio *Splendori di una corte cadetta. Un progetto di banca dati per l'Archivio Gonzaga di Novellara*, intendono ricostruire le vicende legate alla corte dei Gonzaga di Novellara, considerata minore rispetto a quella di Mantova, ma il cui prestigio, la committenza culturale e il ruolo socio-politico emergono progressivamente dal progetto di una ricca banca dati consultabile online e realizzata mediante la digitalizzazione dell'archivio gonzaghese per garantire la fruizione dei dati e delle risorse.

Nel saggio *Dagli archivi al restauro virtuale. Il progetto Tracce in Luce per la Rocca di Vignola* si analizza la temperie culturale di una delle numerose piccole corti quattrocentesche dell'Italia Settentrionale, la corte Contrari, che mutua elementi artistici dalla corte estense a Ferrara, elaborando per il proprio maniero una ricca decorazione esterna, oggi restaurata in alcune parti e ricostruita virtualmente con la tecnica delle video proiezioni architettoniche, grazie all'apporto di risorse d'archivio, tra cui quello ravennate di Corrado Ricci.

Carla Bernardini conduce la riflessione sul *Palazzo Pubblico di Bologna. Fonti per una residenza governativa, museo di arte e di storia*, attraverso cui dipana il senso della complementarietà tra il Palazzo e il Museo in esso allestito, le *Collezioni Comunali d'Arte*, restituendo all'edificio la propria potenzialità di baricentro storico culturale. Lo studio dei documenti provenienti dall'Archivio di Stato di Bologna e i numerosi rimandi ai siti web delle istituzioni cittadine, danno vita ad un archivio diffuso che si dirama tra episodi di storia bolognese, storia istituzionale e storia artistica.

I possibili percorsi realizzabili tra archivio ed allestimento museale mediante le risorse informatiche, auspiccate da Carla Bernardini, trovano un impiego effettivo ed efficace nel caso presentato da Anna Lisa Carpi nel saggio *MuMe - Museo della Memoria di San Miniato. Un archivio digitale dei cittadini al servizio della memoria collettiva*. I materiali appartenenti alla memoria dei cittadini, provenienti da raccolte personali e relativi al periodo 1921-1946, sono stati riuniti nell'ambito del progetto di un archivio partecipato, fruibile, consultabile e promotore di cultura di convivenza civile; una selezione di tali testimonianze costituisce il *display*, in parte multimediale, della raccolta oggi aperta al pubblico.

Il contributo di Fabio Massaccesi, *Il linguaggio dell'archivio. Dalla storia allo storytelling*, si propone di trattare la tematica degli archivi come propulsori della costituzione dei musei di impresa, valorizzando soprattutto la capacità delle società di comunicare e di articolare una narrazione concernente il proprio *brand*. Massaccesi, nella seconda parte del saggio, presenta il progetto di digitalizzazione, dedicato al fondo fotografico Volpe del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, realizzato con il

contributo degli studenti del laboratorio della Laurea Magistrale in Arti Visive. L'autore stesso ha promosso la conoscenza dei materiali fotografici dello studioso, mediante la costituzione di un archivio digitale, riflesso diretto della raccolta analogica, consentendone l'accessibilità e la consultazione, ma anche proponendo agli studenti la creazione di una mostra virtuale che ripercorresse la ricerca di Volpe rivolta all'arte riminese del Trecento.

Conclude la sezione il contributo di Pasquale Fameli in cui viene approfondito il progetto multimediale *Basmati Film*, creato dal duo Coianiz e Saguatti nel 2004, che utilizza, come nucleo originario delle proprie opere, elementi visivi provenienti da risorse medialità esistenti *remixando* analogico e pratiche digitali per la creazione di videoinstallazioni e *live media* promuovendo la circolazione dinamica di dati, effettivamente non ancorati ad alcun luogo fisico.

Il concetto dei «vuoti» degli archivi, generati dalle perdite – siano esse originate da una mancata conservazione o da dispersioni dovute ad eventi esterni – che la ricerca potrebbe colmare coadiuvandosi con le tecnologie digitali, è introdotto da Paola Cordera, ma permea anche le considerazioni dei saggi successivi. Le vicende e gli episodi culturali descritte nella sezione presentano caratteri di microstorie, riflessi di una Storia vasta ed articolata, da cui sembrano riemergere le collezioni di arte decorativa, considerate ancillari rispetto alle arti maggiori, la corte Gonzaga di Novellara, ramo cadetto e 'rustico' di quella della più celebrata Mantova, e quella vignolese in cui i Contrari, fedeli feudatari estensi, tentano di emulare la cultura fastosa di Ferrara. Allo stesso modo, il Palazzo Pubblico di Bologna stenta a riaffermare il proprio ruolo sociale tra gli istituti e le raccolte d'arte cittadine. La storia di San Miniato è considerata solo negli anni del ventennio fascista e della Seconda Guerra Mondiale: un arco temporale breve, ma significativo per la comunità locale. Il caso del fondo fotografico di Carlo Volpe dedicato al Trecento riminese, rappresenta anch'esso un segmento di una trattazione più ampia, se si considerano le ricerche dello studioso e il patrimonio fotografico del Dipartimento di riferimento; proprio per questo Fabio Massaccesi ha inteso preservarne l'identità attraverso lo sviluppo di strategie di *storytelling*. Nel saggio conclusivo di Pasquale Fameli, infine, le microstorie raccolte e conservate si scompongono ulteriormente in fotogrammi e frammenti per essere sottoposte ad un *remix* che ne reinventa il significato e rilegge l'archiviazione stessa in chiave contemporanea.

La contaminazione tra risorse analogiche e digitali, che nel saggio finale trovano il loro approdo in una produzione artistica capace anche di modificare l'immutabilità dell'opera d'arte, è però individuabile in ciascun singolo contributo della sezione. I siti web museali e istituzionali, con risorse accessibili di arte decorativa, sono infatti arricchiti dagli archivi di antiquari e collezionisti che Paola Cordera individua come casi esplicativi;

il data base informatizzato presentato da Federica Veratelli e Jasmine Haby risulta essere un compendio ai documenti dell'Archivio Gonzaga custodito a Novellara; le videoproiezioni architetture, restauro virtuale delle facciate della Rocca di Vignola, trovano una corrispondenza con le carte dell'archivio di Corrado Ricci; i percorsi digitali ipotizzati da Carla Bernardini, pur utilizzando come spunti progetti digitali di ambito bolognese, offrono una rilettura del ruolo del Palazzo Pubblico mediante la consultazione soprattutto degli *Insignia degli Anziani* conservati all'Archivio di Stato. Le testimonianze *bottom-up* dei cittadini di San Miniato, autentici archivi di memoria, danno voce agli allestimenti multimediali del MuMe e la *virtual exhibit* partecipativa del fondo Volpe si propone come un riflesso dell'archivio analogico della fototeca e della produzione scientifica sulla pittura riminese trecentesca.

Oltre al dialogo tra risorse eterogenee, all'impiego del digitale nelle sue diversificate applicazioni – scelte anche in base al significato da attribuire ai progetti presentati – all'incontro tra storie differenti, ma vicine culturalmente, emergere dagli interventi ulteriori elementi a orientare la riflessione. L'apertura e la possibilità di fruizione degli archivi possono essere coadiuvate efficacemente mediante le risorse informatiche, che ne divengono una proiezione culturale accessibile per pubblici differenti. Ne sono di esempio, i giovani studiosi a cui si rivolge Carla Bernardini che divengono anche gli interlocutori privilegiati del progetto sul fondo Volpe, mediante la scelta fatta nella propria formazione accademica, se si considera la ricerca nata proprio per un laboratorio del corso di Laurea Magistrale. I pubblici della Rocca di Vignola e del MuMe, i cittadini delle due comunità di appartenenza che riscoprono un patrimonio vicino e conosciuto, ma non sempre percepito come realmente proprio; l'esperienza di fruizione di San Miniato, nella sua scelta contenutistica, poi, si realizza proprio, come precisa Anna Lisa Carpi, nel passaggio da una non conoscenza alla familiarità. Le risorse fruibili online, i siti e i data base, si rivolgono ad un pubblico potenzialmente infinito, che si sviluppa proprio mediante la reticolarità del web e che, grazie alle caratteristiche degli strumenti utilizzati, promuove accessibilità delle risorse e conoscenza degli archivi stessi.

La fluidità, come conclude Pasquale Fameli a proposito del video, dello strumento digitale partecipativo, di cui la presente sezione offre testimonianze varie ed articolate, rinnova l'archivio nella sua forma, ma ne rispetta nei contenuti. La riflessione, dunque, resta aperta a futuri progetti innovativi, sarà necessario considerare le peculiarità dell'archivio per ciascun possibile progetto di valorizzazione artistica, anche digitale, affinché la ricerca scientifica ne costituisca il fondamento metodologico.



PAOLA CORDERA*

L'archivio immaginario. Il problema delle arti decorative

ABSTRACT

This paper will focus on decorative arts and issues associated with their research. The discussion will move beyond studies at the crossroads of different disciplines. It will consider the «web revolution» and the way new paradigms and data sharing strategies may foster new digital art histories of collaborative nature.

KEYWORDS: Decorative arts; Art market; 19th century; Transdisciplinary approach; Digital tools.

Le arti decorative e le problematiche connesse con il loro studio sono l'oggetto di questo saggio che pone in evidenza il contributo dei recenti studi transdisciplinari insieme ai paradigmi introdotti nella ricerca grazie alla «rivoluzione web», lungo le linee di una storia dell'arte digitale di natura collaborativa.

PAROLE CHIAVE: Arti decorative; Mercato dell'arte; XIX secolo; Approccio transdisciplinare; Strumenti digitali.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11702>

n nessun ragionamento intorno alle arti decorative può prescindere dal considerare il più ampio quadro in cui il loro studio si colloca, quadro ancora oggi invero eterogeneo e influenzato dalla natura stessa delle opere oggetto dell'indagine e soprattutto dal valore d'uso che nella gerarchia delle arti, le ha qualificate (ovvero relegate) quali 'minori' o comunque 'altro' rispetto alle arti, cosiddette, 'maggiori'. Un approccio questo che disvela i canoni di una prassi che ben oltre la metà dell'Ottocento - l'età 'aurea' delle arti decorative che vide l'affermazione e la consacrazione del loro valore e del loro recupero critico in connessione con i processi di serializzazione e industrializzazione di cui il passato costituiva presupposto e modello di riferimento¹ - non mancava di distinguere, anche

* Politecnico di Milano. Scuola del Design; paola.cordera@polimi.it

Particolarmente sentito è il ringraziamento che l'autrice qui rivolge al comitato scientifico del convegno internazionale *La vertigine dell'archivio. Arte, collezionismo, poetiche*, Bologna, 6-7 giugno 2019, e segnatamente, a Sandra Costa e Gino Ruozzi.

Quando non diversamente dichiarato, ultima consultazione dei siti web: 4.4.2020.

¹ Per alcune indicazioni di carattere generale che restituiscono le dimensioni del fenomeno in un quadro europeo, si veda FERDINANDO BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Bari, Laterza, 1972, pp. 191-247. Sull'attualità critica della riflessione di Bologna in associazione al mondo del *design*, DARIO SCODELLER, *Il design tra storia delle arti e storia dell'ideologia. Ferdinando Bologna, dalle arti minori all'industrial design, 1972*, «AIS/Design Storia e Ricerche», XII, 2018, <aisdesign.org/aisd/design-storia-delle-arti-storia-dellideologia-ferdinando-bologna-dalle-arti-minori-allindustrial-design-1972#foot-note-7>, ultima cons.: 2.4.2020.

in realtà più sensibili, le *collections particulières* dedicate alle arti 'maggiori'² dalle *collections d'art* delle sorelle 'minori'.³ Analogamente, i contemporanei repertori e cataloghi di vendita enumeravano *objets de vitrines* accanto a *objets meublants*, creando un'ulteriore scala di valori all'interno di un discorso più generale in cui andavano a intrecciarsi collezioni antiquarie, ambientazioni in stile e produzione contemporanea.⁴

Ancora nel XX secolo, non di rado, il ruolo per così dire ancillare con cui le arti 'utili' sono state percepite – «un'aberrazione moderna», secondo l'espressione già usata dallo storico delle arti decorative Albert Jacquemart nell'ultimo quarto dell'Ottocento⁵ – le ha consegnate a una bibliografia generica, o meglio superficiale in quanto subordinata alle arti 'maggiori' o, viceversa, a studi talmente circostanziati da relegarne l'indagine a uno spettro disciplinare specialistico con lavori monotematici e/o focalizzati su specifiche tipologie di manufatti e sulle loro peculiarità. Così, ad esempio, volumi dedicati alle maioliche, agli avori, ai vetri, agli smalti, ai bronzi e alle armature – spesso pubblicati a seguito di riordinamenti museali – hanno indagato gli oggetti nel novero delle loro vicende collezionistiche, trasferendo sostanzialmente i metodi di indagine adottati per le arti figurative ed estromettendo le questioni legate all'ideazione, alla progettazione e alla loro esecuzione materiale. Alle problematiche di classificazione storico-artistica in relazione a botteghe polivalenti si è stati messi di recente nella condizione di ovviare con pregevoli studi monografici dedicati a personalità di cui è stata indagata la biografia personale e professionale. Il passaggio e la connessione con l'indagine di alcuni nuclei archivistici di disegni hanno però rimandato a ben altri potenziali riferimenti e possibilità di ricerca.⁶

² WILLIAM BÜRGER [ÉTIENNE-JOSEPH-THÉOPHILE THORÉ], *Collections particulières*, in *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, I, Paris, Lacroix-Verboeckhoven et Cie, 1867, pp. 536-551.

³ ALBERT JACQUEMART, *Les collections d'art*, in *Paris-Guide, par les principaux écrivains et artistes de la France*, cit., pp. 551-556.

⁴ Ad esempio, Albert Jacquemart concludeva in questo modo la sua dissertazione sui mobili con decorazioni a intarsio in avorio: «On voit donc qu'une large part doit lui être faite chez le curieux, soit comme objet meublant, soit comme trésor d'étagère et de vitrine». (1808-1875). ALBERT JACQUEMART, *Histoire du mobilier. Recherches et notes sur les objets d'art qui peuvent composer l'ameublement et les collections de l'homme du monde et du curieux*, Paris, Hachette, 1876, p. 309.

⁵ Secondo questo approccio, «c'est par suite d'une aberration moderne contre laquelle nous tenons à protester qu'on a voulu sectionner les oeuvres de l'intelligence, et créer un *grand art* à côté de ce qu'on a appelé les *arts industriels*». Ivi, p. 355.

⁶ Negli anni recenti e per cultura settecentesca, si vedano, ad esempio, GIUSEPPE BERETTI, ALVAR GONZÁLES PALACIOS, *Giuseppe Maggiolini. Catalogo ragionato dei disegni*, Milano, InLimine, 2014; ALVAR GONZÁLES PALACIOS, *I Valadier. Andrea, Luigi, Giuseppe*, Milano, Officina Libraria, 2019; *Architettura, ornato, arredo nell'Italia neoclassica. Il fondo degli Albertolli di Bedano, sec. XVIII e XIX*, a cura di Carlo Agliati, Paola Cordera, Giuliana Ricci, Bellinzona, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, 2019.

Già nell'ultimo decennio del Novecento, la storia collezionistica dei manufatti, insieme all'attenzione per il recupero di contesti museali del passato (non di rado perduti), è andata a costituire fertile terreno di studio, introducendo inedite chiavi di interpretazione, moltiplicando i percorsi di ricerca, le metodologie da adottare e gli studi dei relativi attori.⁷ Il campo d'indagine si è poi ulteriormente ampliato, grazie all'esplorazione di alcuni fondi archivistici, riconducibili ai protagonisti del mondo delle arti decorative.⁸ È d'obbligo tuttavia evidenziare che sono davvero rari i casi di archivi integri, in grado di offrire un quadro complessivo dei fatti connessi con il produttore/proprietario, ovvero delle vicende collezionistiche dei manufatti artistici. Di alcune personalità del mondo antiquario francese, ad esempio, è pervenuta la sola corrispondenza (o una selezione della corrispondenza ricevuta), come attesta, ad esempio, la documentazione dell'archivio del barone Jean-Charles Davillier alla Bibliothèque de l'Institut national d'Histoire de l'Art,⁹ del barone Jérôme Pichon alla Bibliothèque de la Ville di Parigi,¹⁰ o all'archivio del critico d'arte Eugène Müntz alla Bibliothèque Nationale.¹¹

D'altro canto, ragioni di opportunità economica o fiscale, o sociale hanno spesso determinato la distruzione, almeno parziale, di materiale documentario. È in questi vuoti, insieme a quelli, gravissimi, originati da eventi bellici, che la ricerca sceglie e cerca di inventare elementi utili per

⁷ Per l'Italia è necessario almeno citare gli studi pionieristici di Cristina De Benedictis nell'ultimo decennio del XX secolo, per cui si veda CRISTINA DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1991.

⁸ Tra gli altri, *Arti del Medioevo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand 1889-1989, Catalogo della mostra, Museo Nazionale del Bargello, Firenze, 20 marzo-25 giugno 1989*, a cura di Giovanna Gaeta Bertelà e Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1989; ANNELEISE AUFFRET, *Champfleury et le «nouveau» Musée de Sèvres (1872-1889)*, «Histo.Art», IV, 2012, pp. 225-242; *Les Rothschild. Une dynastie de mécènes en France*, III, a cura di Pauline Prevost-Marcilhacy, Paris, Somogy, 2015; *Santo Varni. Conoscitore, erudito e artista tra Genova e l'Europa*, a cura di Grégoire Extermann, Laura Damiani Cabrini, Raffaella Fontanarossa, Chiavari, Società Economica di Chiavari, 2018; SUZANNE HIGGOTT, «The Most Fortunate Man of His Day». *Sir Richard Wallace: connoisseur, collector & philanthropist*, London, Wallace Collection- Pallas Athene Books, 2018.

⁹ Tale documentazione è stata in parte studiata da ÉLODIE BAILLOT, *Une curiosité au service de l'érudition et du patrimoine. Le baron Charles Davillier (1823-1883), collectionneur, historien et donateur des Musées Nationaux*, Mémoire de Master 2, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2012-2013.

¹⁰ Per alcuni aspetti relativi al collezionismo e alla personalità del Barone Pichon, cfr. THOMAS STAMMERS, *Collectors, Catholics, and the Commune. Heritage and Counterrevolution, 1860-1890*, «French Historical Studies», 37/1, 2014, pp. 53-87; CATHERINE GOUGEON, *Un collectionneur d'orfèverie au XIX^e siècle*, in *Objets d'Art - Mélanges en l'honneur de Daniel Alcouffe*, a cura del Département des Objets d'art Musée du Louvre, Paris, Fatou, 2004, pp. 394-399.

¹¹ Sulla corrispondenza Müntz, si veda MICHELA PASSINI, *Correspondence allemande d'Eugène Müntz aux origines de l'institutionnalisation de l'histoire de l'art Paris*, Colin, 2012.

ricostruire microstorie, riflesso e integrazione della macrostoria, e in quanto tale eredità immateriale comune.¹²

Un palinsesto di straordinaria importanza è certamente costituito dalla documentazione relativa all'attività dell'antiquario fiorentino Stefano Bardini che, sebbene smembrata tra diverse istituzioni,¹³ resta un *unicum* per varietà, qualità ed estensione della documentazione e costituisce a tutt'oggi una insostituibile fonte per lo studio del collezionismo italiano e internazionale tra Ottocento e Novecento, come i recenti lavori hanno dimostrato. Malgrado la ricchezza delle fonti documentarie conservate presso gli archivi fiorentini, gli studi di Lynn Catterson hanno tuttavia dimostrato la necessità di essere ulteriormente integrati e confrontati con la documentazione reperita presso la Columbia University Libraries, la Frick Art Reference Library, la Morgan Library, la New York Historical Society a New York e la Zentralarchiv Library Staatliche Museen di Berlino.¹⁴

Proprio il raffronto di informazioni rintracciate in diversi istituti di conservazione è stato essenziale per gli studi da me condotti, relativi al mercante e antiquario austriaco Frédéric Spitzer, attivo a Parigi nella seconda metà dell'Ottocento.¹⁵ Straordinariamente abile nell'attività imprenditoriale e di promozione della propria attività, Spitzer riuscì a porre la propria collezione al centro di frequentazioni e di un sistema di relazioni che coinvolgevano esponenti delle case reali europee, aristocratici, collezionisti, critici d'arte, direttori di musei, artisti e artigiani nelle varie nazioni europee. In assenza di un archivio professionale e/o personale – stante il suo coinvolgimento, ormai ampiamente documentato, nella realizzazione di copie, riproduzioni e *mariages* di *objets d'art* (per non dire esplicitamente falsi), fraudolentemente immessi sul mercato antiquariale¹⁶ – molteplici fonti archivistiche hanno concorso alla ricostruzione di una storia parzialmente nota attraverso le cronache contemporanee, ma che

¹² CARLO GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 241-269.

¹³ Si fa qui riferimento alle carte dell'Archivio Storico Eredità Bardini e al Fondo Stefano Bardini presso l'Archivio dei Musei Civici Fiorentini.

¹⁴ Si segnalano in questa sede i contributi in cui sono più ampiamente discusse tematiche relative al mercato antiquario internazionale: LYNN CATTERSON, *American Collecting, Stefano Bardini & the Taste for TreQuattrocento Florence*, «Predella.it», 2017, 41/42, pp. 317-332, <predella.it/images/41-42_Mono/21%20Catterson_final.pdf>; *Dealing art on both sides of the Atlantic, 1860-1940*, a cura di Lynn Catterson, Leiden-Boston, Brill, 2017; LYNN CATTERSON, *Stefano Bardini and the Taxonomic Branding of Marketplace Style. From the Gallery of a Dealer to the Institutional Canon*, in *Images of the Art Museum. Connecting Gaze and Discourse in the History of Museology*, a cura di Eva-Maria Troelenberg e Melania Savino, Berlin-Boston, De Gruyter, 2017, pp. 41-64; LYNN CATTERSON, *Addendum. From Florence, to London, to New York: Mr. Morgan's Bronze Doors*, «Nineteenth-century art worldwide», XVIII, Spring 2019, 1, <<https://doi.org/10.29411/ncaw.2019.18.1.4>>.

¹⁵ PAOLA CORDERA, *La fabbrica del Rinascimento. Frédéric Spitzer mercante d'arte e collezionista nell'Europa delle nuove Nazioni*, Bologna, BUP, 2014.

¹⁶ Tra i primi ad affrontare la questione dei 'falsi' nelle arti decorative il volume: *Fake? The art of deception*, a cura di Mark Jones, London, The Trustees of the British Museum, 1990.

necessitava di essere convalidata e approfondita attraverso fonti documentarie di varia natura.

Ciò è risultato quasi naturale in un contesto come quello ottocentesco in cui le regole e le forme imposte dal vivere in società e quelle del mercato dell'arte erano fortemente correlate, spesso in un quadro transnazionale.

La possibilità di integrare, se non proprio di colmare, molte lacune è discesa dall'adozione di un approccio metodologico che non fosse esclusivamente monografico, ma tenesse conto di informazioni e suggestioni pertinenti ad altri ambiti disciplinari. Così aspetti e problemi di storia dell'arte, storia dell'architettura, storia delle arti decorative e industriali, storia urbana, storia sociale, geografia politica ed economia del mercato dell'arte sono andati a intrecciarsi con problematiche (e relative fonti archivistiche) connesse con il collezionismo, la museologia e la museografia, associando voci diverse ma complementari – e talvolta essenziali – in una sorta di archivio immaginario (per mutuare l'espressione di André Malraux), che altrimenti non avrebbe potuto essere ricostruito. Dati catastali e disposizioni testamentarie insieme a fotografie e (sommario) descrizioni dello stabile hanno poi concorso alla restituzione grafica dell'*hôtel* parigino di Spitzer e alla visualizzazione della 'disposizione museale', permettendo di ricondurre gli oggetti al perduto *milieu* originario, a sottolineare anche visivamente l'irrinunciabile legame tra contesto espositivo e collezione. Per meglio comprenderlo. L'efficacia delle ricostruzioni 3D quale ausilio per lo studio del collezionismo ottocentesco è pure testimoniata dai successivi studi di Alexandra Gauthier che ha adottato un analogo approccio nella ricostruzione della collezione di Edmond Foulc.¹⁷

È sotto gli occhi di tutti che la «rivoluzione web» abbia modificato nei recenti anni la ricerca, i suoi metodi e la sua stessa struttura naturale, determinando anche all'interno degli ambiti correlati al patrimonio culturale una riflessione critica che, muovendo dalle tradizionali pratiche cognitive, si è orientata alla definizione di nuovi paradigmi e di inedite strategie di condivisione dei dati, ovvero di condivisione della memoria, lungo le linee di una edificanda scienza del linguaggio collezionistico e di una storia dell'arte digitale che non può che essere di natura collaborativa e partecipativa.¹⁸ Le limitazioni che l'attuale emergenza sanitaria da Covid

¹⁷ ALEXANDRA GAUTHIER, *L'espace reconstitué d'une collection d'arts décoratifs. L'hôtel particulier d'Edmond Foulc (1828-1916)*, in *L'esperienza dello spazio. Collezioni, mostre, musei*, Bologna, BUP, 2020, pp. 209-224.

¹⁸ Tra i numerosi studi dedicati a questo argomento nell'ultimo decennio, si segnalano le conferenze dell'Institute of Fine Arts (2012) e del Center for Advanced Study in the Visual Arts at the National Gallery of Art (2014). Sulla fortuna di questa terminologia: PAMELA FLETCHER, *Reflections on Digital Art History*, «caa.reviews», 18.6.2015, <caa.reviews.org/reviews/2726#.XojT-W5S9TY>; MURTHA BACA, ANNE HELMREICH, MELISSA GILL, *Digital art history*, «Visual Resources», XXXV 2019, 1-2, pp. 1-5, <doi.org/10.1080/01973762.2019.1556887>.

19 ha imposto alla vita di tutti ha avuto ulteriori, inevitabili ricadute anche sul mondo del *cultural heritage*, determinando un'ulteriore accentuazione del processo di esclusiva fruizione virtuale (dall'incerto risultato), a seguito dell'immissione massiva (ma spesso acritica), di molti materiali (perlopiù immagini e filmati), resi disponibili gratuitamente online.

La moltiplicazione dei canali di comunicazione – anche istantanea e non mediata, come nei *social media* – insieme all'ampliamento della conoscenza presso un pubblico più vasto e diversificato sono andati delineando uno scenario segnato dalla democratizzazione del sapere, e il conseguente passaggio dei fruitori da una dimensione contemplativa (ovvero simil-passiva) a un coinvolgimento attivo nella creazione di palinsesti di contenuti culturali. Le conseguenze di un simile processo, come Patricia Rubin ha giustamente osservato, sono difficili da prefigurare ma, insieme alla interconnessione tra diversi ambiti disciplinari, sembrano mettere definitivamente in discussione i tradizionali approcci metodologici.¹⁹ L'accessibilità del sapere senza limiti di tempo e di spazio che la rete ha messo a disposizione ha, ad esempio, consentito di stabilire originali e inediti collegamenti con diversi aspetti della cultura materiale e immateriale, diventando così strumento di condivisione di storie incrociate e permettendo di moltiplicare piani di lettura e interpretazione, anche attraverso gli strumenti di visualizzazione dei risultati delle ricerche attraverso mappe digitali, come quelle costruite (GeoMAP) all'interno del progetto Artl@s, lanciato nel 2009 dall'École normale supérieure de Paris²⁰ o gli studi di Pamela Fletcher e Anne Helmreich sul mercato antiquario inglese²¹ e Véronique Chagnon-Burke su quello francese.²²

La visibilità di molti manufatti sui siti museali online – corroborata da una piacevolezza estetica che fotografie di alta qualità, anche con licenza Creative Commons, hanno enfatizzato – ne ha accresciuto la popolarità e sollecitato nuove narrazioni, spesso in associazione con determinate esposizioni o personalità artistiche o alle possibili applicazioni.

¹⁹ PATRICIA RUBIN, *Defining the Crisis in Art History*, «Visual Resources», XXVII, 2011,4, pp. 308-314, <[tandfonline.com/doi/full/10.1080/01973762.2011.622211](https://doi.org/10.1080/01973762.2011.622211)>.

²⁰ Tra gli esiti di questi studi, che vedono la sintesi di contributi disciplinari provenienti dalla storia e dalla geografia, LÉA SAINT-RAYMOND, FÉLICIE DE MAUPEOU, JULIEN CAVERO, *Les rues des tableaux. The Geography of the Parisian Art Market 1815-1955*, «Artl@s Bulletin», V, 2016, 1, <docs.lib.purdue.edu/artlas/vol5/iss1/10/>; LÉA SAINT-RAYMOND, FÉLICIE DE MAUPEOU, *Les «marchands de tableaux» dans le Bottin du commerce. Une approche globale du marché de l'art à Paris entre 1815 et 1955*, «Artl@s Bulletin», II, 2013, 2, <docs.lib.purdue.edu/artlas/vol2/iss2/7/>.

²¹ PAMELA FLETCHER, ANNE HELMREICH, *Local/Global. Mapping Nineteenth-Century London's art market*, «Nineteenth-century art worldwide», XI, Autumn 2012, 3, <19thc-artworldwide.org/autumn12/fletcher-helmreich-mapping-the-london-art-market>.

²² VÉRONIQUE CHAGNON-BURKE, *Rue Laffitte. Looking at and Buying Contemporary Art in Mid-Nineteenth-Century Paris*, «Nineteenth-century art worldwide», XI, Summer 2012, 3, <19thc-artworldwide.org/index.php/summer12/veronique-chagnon-burke-looking-at-andbuying-contemporary-art-in-mid-nineteenth-century-paris>, ultima cons.: 15.3.2020.

Tra le soluzioni più efficaci per la ricerca nell'ambito delle arti decorative è d'obbligo segnalare almeno i siti del Victoria & Albert Museum di Londra, del Metropolitan Museum of Art di New York o quello del Walters Art Museum di Baltimora. In un'ottica che travalichi il patrimonio delle singole realtà museali, il Gothic Ivory Project del Courtauld Institute of Art (2008) – dedicato agli avori in Europa occidentale (1200-1530) in un'ottica trans-istituzionale – la Base Joconde (1995, implementata nel 2005), poi sostituita dalla piattaforma POP (2019) – che ha ampliato le risorse digitali relative al patrimonio culturale francese – o le risorse del Getty Research Institute devono essere certamente assunti quali esempi di *best practice*. Tra gli elementi qualificanti delle esperienze proposte sono da annoverare il rigore della ricerca, accompagnato alle potenzialità divulgative della rete.

Insieme ai *social media*, questi siti – oltre a contribuire alla valorizzazione dei singoli manufatti – hanno avuto indubbiamente il merito di enfatizzare l'importanza di alcuni oggetti in un quadro storico-artistico più ampio, andando perciò a costituire una fonte essenziale allo studio delle arti decorative e rendendo accessibile un patrimonio altrimenti misconosciuto, che nel migliore dei casi sarebbe rimasto confinato ad ambiti specialistici, per non dire da *amateur*. Su questo tema e sulle dinamiche di una circolazione del sapere in un'ottica *open access*, gli studiosi sono già chiamati a confrontarsi e a interagire perché, come dimostra l'attualità, la circolazione e la qualificazione delle informazioni renderà tutto più aperto, apprezzabile e meglio visibile.²³

Diventerà quindi sempre più importante elaborare degli specifici *tools* che permettano di individuare con chiarezza e attendibilità le fonti. Non è infatti raro che le risorse messe a disposizione dalle tecnologie digitali abbiano potuto incidere solo epidermicamente sugli studi relativi alle arti decorative e al loro collezionismo, anche in ragione delle modalità di catalogazione delle opere, spesso condizionate da un'indicizzazione parziale, in cui provenienza o storia collezionistica hanno assunto un ruolo del tutto marginale (quando non assente). Tale lacuna ha contrastato, o certamente non favorito, il buon esito delle ricerche rendendo, ad esempio, problematica l'univoca identificazione di molti manufatti, in cui le caratteristiche formali e materiche dell'oggetto non riescono a prevalere sulla sua natura seriale. Altrettanto marginale risulta il ricorso a riproduzioni fotografiche. Parimenti, la questione attribuzionistica resta irrisolta, anche alla luce della circolazione di modelli tra botteghe diverse (spesso polivalenti),²⁴ del riutilizzo delle iconografie e della riproducibilità di alcuni manufatti (ben prima della *benjaminiana* decadenza dell'aura).

²³ Museum Computer Network, *The Ultimate Guide to Virtual Museum Resources, E-learning, and Online Collections*, 14.3.2020, <mcn.edu/a-guide-to-virtual-museum-resources/>, ultima cons.: 15.3.2020.

²⁴ Sul rapporto dell'arte dello smalto con l'oreficeria e la pittura si è ad esempio soffermata MARYVONNE BEYSSI-CASSAN, *Le métier d'émailleur à Limoges XVIe-XVIIe siècle*, Limoges, Pulim, 2006, pp. 113-133.

Di conseguenza, rimane essenziale una ricerca puntuale, che nella maggior parte dei casi si rivela efficace solo quando se ne conosce l'esito.

In altre parole, l'aprioristica associazione di un oggetto a una determinata collezione/museo suggerisce di adottare chiavi di ricerca – sufficientemente generiche da includere il maggior numero di risultati possibili – che permettano, empiricamente, di individuare tale manufatto all'interno del data base, confermando l'ipotesi iniziale. In questo modo però, quasi naturalmente, molto sfugge alle ricerche, in una rete che risulta avere maglie a volte troppo larghe o viceversa troppo strette.

Naturalmente, altro sono le ricerche che hanno per oggetto i capolavori ovvero quei manufatti indubitabilmente identificabili, per denominazione, valore estetico, specificità e qualità della produzione, per storia collezionistica o perché la paternità non è discussa.²⁵

Come altrove, le indagini tramite fonti di prima mano e la ricerca d'archivio restano dunque essenziali. Nel nuovo millennio, strumenti atti a individuare nuclei archivistici sono stati resi accessibili negli Stati Uniti su ArchiveGrid (2006) e dal Center for the History of Collecting in America, Frick Art Reference Library (2007),²⁶ su Calames (2008) in Francia e dal SAN, Sistema Archivistico Nazionale (2011) in Italia.²⁷

Un'ultima notazione. Nonostante la sempre maggior disponibilità di documenti *open access*, rara rimane, tuttavia, la possibilità di consultare documenti *on-line*, forse per le difficoltà, logistiche oltre che finanziarie, di rendere in breve tempo disponibile una considerevole mole di dati. Il processo di scannerizzazione di materiali archivistici, finanziato dal Terra Foundation for American Art Digitization Program, ha, ad esempio, consentito agli Archives of American Art (Smithsonian Institution) di rendere accessibile *on-line* parte del proprio patrimonio documentario, a sostituire e integrare la campagna di microfilmatura dei documenti cartacei pionieristicamente avviata nella seconda metà del Novecento.

Così, oltre a inventari archivistici e cataloghi di vendita all'asta,²⁸ il Getty Provenance Index® ha portato avanti un programma di digitalizzazione di documenti (principalmente libri contabili) conservati nei propri archivi, relativi ad alcuni attori del mercato dell'arte quali la Duveen Brothers,²⁹ M. Knoedler & Co. (2014 e 2015), Goupil & Cie. Tali fonti documentarie di tipo economico-fiscale – unitamente a libri di conti, documenti di viaggio,

²⁵ Si veda ad esempio il recente studio sulle tazze Aldobrandini poi sfociato in un'esposizione a New York e poi a Waddesdon Manor. *The Silver Caesars. A Renaissance mystery*, a cura di Julia Simeon, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2017.

²⁶ *Archives Directory for the History of Collecting in America*, <research.frick.org/directory>.

²⁷ Per le arti decorative, sono particolarmente utili i siti segnalati da OADI (Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, intitolato a Maria Accascina).

²⁸ Il programma ha preso in considerazione le vendite svoltesi in Belgio, Gran Bretagna, Francia, Germania, Scandinavia e Paesi Bassi.

²⁹ Su questi materiali è ampiamente basato il volume di CHARLOTTE VIGNON, *Duveen Brothers and the Market for Decorative Arts, 1880-1940*, London, D. Giles Limited, 2019.

provvedimenti legislativi – hanno potuto contribuire a gettare luce o a integrare contesti non del tutto chiariti e diversamente non esperibili.³⁰ Di indubbio vantaggio per gli studiosi del mercato dell'arte e del collezionismo in quanto strumentali all'ampliamento del bacino di fruizione di questi materiali, l'insieme dei palinsesti sopra descritti offrono tuttavia una visione quanto meno incompleta, stante la parzialità della documentazione e la sua frammentarietà che, insieme alla genericità per non dire l'indeterminatezza di alcune descrizioni, rendono talvolta aleatorio lo studio di questi repertori, almeno per ciò che concerne l'ambito delle arti decorative.

In un simile contesto – ricco e articolato, ma pur sempre in fieri – la consultazione dell'archivio fisico continua a costituire prassi insostituibile del processo d'indagine scientifica, perlomeno fino a quando il processo di digitalizzazione della documentazione cartacea non sarà completato (almeno parzialmente). Così come quando nell'Ottocento, gli strumenti superarono i limiti del precedente in termini di comunicazione, promozione, visibilità e circolazione delle persone e delle cose (e insieme a loro idee e conoscenze), consentendo una maggior diffusione e condivisione del sapere, allo stesso modo oggi siamo alle soglie di una completa riconfigurazione ed espansione dell'accessibilità della condivisione del sapere.

Là dove nell'Ottocento tale fenomeno si affermò quasi naturalmente o spontaneamente determinato da dinamiche economiche e politiche, oggi assistiamo alla rapida evoluzione di progetti volti all'interconnessione *worldwide* tra soggetti diversi – istituzioni, biblioteche, musei, università ma anche singoli – che inaugureranno metodi di accessibilità e qualificazione della ricerca di cui ora possiamo solo intuire le potenzialità. Lungi dall'essere semplice corollario alla consultazione *onsite*, in questo contesto l'accessibilità di materiale documentario su piattaforme dedicate potrebbe consentire il recupero di tanti frammenti all'interno di un più funzionale disegno complessivo, che solo faticosamente potrebbe essere ricostruito, adottando approcci metodologici tradizionali, come anche i recenti studi di Lukas Fuchsgruber hanno dimostrato.³¹ Viceversa, lo studio delle arti decorative, o meglio, del «sistema delle arti decorative»³² per sua natura

³⁰ In questo senso e in relazione alle questioni relative al mercato dell'arte (anche di quello delle arti decorative), sono stati pregevoli, anche se ormai superati, gli studi pionieristici di Gerald Reitlinger: GERALD REITLINGER, *The Economics of Taste, II: The rise and fall of objets d'art prices since 1750*, London, Barrie & Rockliff, 1963.

³¹ LUKAS FUCHSGRUBER, *Museum Photo Archives and the History of the Art Market. A Digital Approach*, in «Arts», VIII, 2019, 3, <[doi:10.3390/arts8030093](https://doi.org/10.3390/arts8030093)>, ora ripubblicato in *Art Markets and Digital Histories*, a cura di Claartje Rasterhoff, Sandra van Ginhoven, MDPI, Basel, 2020, <<https://www.mdpi.com/books/pdfview/book/2093>>, ultima cons.: 5.6.2020.

³² Si riprende qui la terminologia adottata da Lawrence Alloway – e ripresa in Italia da Achille Bonito Oliva – con riferimento al sistema dell'arte. LAWRENCE ALLOWAY, *Network. The Art World Described as a System*, «Artforum», September, XI, 1972,1, pp. 28-32.

poliedrico e all'incrocio di diverse discipline, potrebbe utilmente beneficiare di questo diverso approccio, accettando una sfida (quasi una rivoluzione copernicana) sul significato da dare all'archivio e alla storia, oltre che alle dinamiche di apprendimento (attivo) e di conoscenza.



FEDERICA VERATELLI, JASMINE HABCY*

*Splendori di una corte cadetta.
Un progetto di banca dati per l'Archivio Gonzaga di Novellara*

ABSTRACT

The article discusses the key role of the Court Archives in approaching cultural and artistic heritage in Early Modern Europe through the example of a minor branch of the Gonzaga House. The documents, still preserved in the Archive of Novellara and digitalized with particular attention to the artists and their network, to the works of art and their market, clearly show the importance of this family for the history of patronage and collecting in Northern Italy.

KEYWORDS: History of patronage and collecting; Art and luxury market; Court archives; House of Gonzaga; Databases.

L'articolo indaga il ruolo chiave degli archivi delle corti per la storia culturale e artistica dell'Europa moderna, attraverso l'esempio di un ramo cadetto della dinastia dei Gonzaga. I documenti, ancora conservati presso l'Archivio Storico di Novellara e digitalizzati con attenzione agli artisti e al loro network, alle opere d'arte e al loro mercato, mostrano chiaramente l'importanza di questa famiglia per la storia della committenza e del collezionismo padano.

PAROLE CHIAVE: Storia della committenza e del collezionismo; Mercato dell'arte e del lusso; Archivi delle corti; Gonzaga; Banche dati.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11703>

Sempre troppo poco frequentati dagli storici dell'arte, gli archivi che conservano la documentazione relativa all'epoca moderna sono ancora in grado di offrire dati di una certa utilità per i grandi temi del collezionismo, del mecenatismo e del mercato. Ad esempio, negli ultimi decenni campagne di spoglio sistematico negli archivi italiani hanno fornito informazioni che, interpretate in chiave haskelliana, sono state in grado di restituire mosaici complessi e inediti di città e corti.¹ Ricchi, avvincenti, a volte difficilmente accessibili per la loro complessità dovuta a una

* Università di Parma; federica.veratelli@unipr.it, jasmine.habcy@studenti.unipr.it
Nonostante l'articolo sia frutto della collaborazione tra le due autrici, i tre paragrafi introduttivi sono di Federica Veratelli, mentre i paragrafi successivi sono di Jasmine Habcy.

Abbreviazioni: AGN: Archivio Storico Comunale, Novellara (Reggio Emilia), Fondo Gonzaga.

Ultima consultazione di tutti i siti web: 3.4.2020.

¹ In area padano-veneta, a titolo d'esempio e a mo' di introduzione si possono citare i soli casi di Venezia: STEFANIA RINALDI MASON, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Venezia, Marsilio, 2007; LINDA BOREAN, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Venezia, Marsilio, 2009, e Ferrara dopo la Devoluzione allo Stato Pontificio, cfr. *Una storia silenziosa. Il collezionismo privato a Ferrara nel Seicento*, a cura di Francesca Cappelletti, Barbara Ghelfi, Cecilia Vicentini, Venezia, Marsilio, 2013.

organizzazione composita della documentazione, gli archivi delle corti, in particolare, spaventano e attraggono allo stesso tempo. Luoghi di passaggi occasionali o popolati più o meno da presenze fisse, a volte talmente ampi che una vita non basterebbe, ci dischiudono i loro dati, i quali vanno trascritti, raccolti, catalogati, per poi essere interpretati. Da qualche tempo i nuovi approcci digitali ci hanno abituato a una fruizione più 'agile', grazie a campagne archivistiche che si pongono come obiettivi lo spoglio sistematico e lo stoccaggio di un gran numero di informazioni, e la conseguente messa a punto di *database* consultabili da sempre più un maggior numero di persone. Questa vera e propria rivoluzione sembra aver riguardato, finora, gli archivi delle grandi corti, quelle 'maggiori'. Basti ricordare qui i ben noti casi del *Medici Archive Project* o del progetto *Isabella D'Este Archive (IDEA)*, i quali, sotto il sigillo «Rinascimento», sono stati in grado di attrarre finanziamenti cospicui dalla loro creazione alla loro implementazione.² Meno attraenti agli occhi dei più appaiono invece gli archivi delle corti cosiddette 'minori', per i quali spesso la progettualità in materia di valorizzazione e fruizione digitale è pressoché inesistente o ancora poco incisiva.

L'articolo intende esplorare questa tematica, attraverso la presentazione di un progetto di banca dati per la rivalutazione proprio di uno di questi archivi: quello della corte cadetta dei Gonzaga di Novellara. Le informazioni qui contenute, relative ai temi del collezionismo, della committenza, ma anche del mercato dell'arte e del lusso, hanno permesso di far emergere l'eccezionale ricchezza degli acquisti di una corte minore, costantemente in competizione con quella maggiore, come l'eccezionale *network* nazionale e internazionale degli attori coinvolti, dagli agenti agli artisti stranieri, come vedremo più nello specifico nella seconda parte dell'articolo. La metodologia di catalogazione e stoccaggio dei dati di questa ricerca prende le mosse da un'altra, ormai conclusa, negli archivi di un sistema di corti, quelle borgognone-asburgiche, come illustrato nella prima parte dell'articolo. Proprio la ricerca in questi ultimi archivi ha portato alla pubblicazione di un repertorio di fonti dedicato alla presenza italiana nelle Fiandre (diplomatici, mercanti, agenti e mediatori, umanisti, artisti, musicisti e attori), e il suo apporto ai fenomeni della committenza, del collezionismo e del mercato del lusso presso le corti principali, ma anche presso quelle cadette, ovvero quelle minori.³

² *Medici Archive Project*, <medici.org>; *Isabella d'Este Archive*, <isbelladeste.web.unc.edu>.

³ FEDERICA VERATELLI, *À la mode italienne. Commerce du luxe et diplomatie dans les Pays-Bas méridionaux, 1477-1530. Édition critique de documents de la Chambre des comptes de Lille*, Villeneuve d'Ascq, Archives départementales du Nord - Presses Univ. du Septentrion, 2013.

Collezionismo, committenza e mercato in epoca moderna.

Corti maggiori e corti minori

Il rapporto tra corti maggiori e corti minori negli ambiti appena descritti costituisce un aspetto fondamentale non solo per la storia dell'arte, ma anche quella economica e culturale dell'Italia in età moderna.

Come ci ricorda Guido Guerzoni nel suo volume sui mercati artistici in Italia, nella parte dedicata alla corte estense, le corti minori, quelle particolari, quasi come organismi autonomi coltivavano gusti propri, sviluppavano un modello poliresidenziale, politiche mecenatistiche e prassi collezionistiche diverse, pullulavano di maestranze altamente qualificate, facendo della diversità nella commissione e nell'acquisto delle forniture di lusso una sorta di marchio di fabbrica, quasi per una volontà innata di distinzione rispetto alle 'sorelle maggiori'.⁴ Dall'osservazione dei rapporti di forza e rivalità tra corti principali e particolari possono emergere quesiti che vanno dalla consistenza dei patrimoni delle une rispetto alle altre, e dunque della loro reale capacità di acquisto sia in termini della qualità dei prodotti di lusso consumati che della statura degli artisti o delle maestranze impiegate, fino alla struttura e anche alla tenuta del *network* operante negli ambiti della committenza, del collezionismo e del mercato. Rispondere a questi quesiti significa anche ridare lustro a quelle corti considerate di 'serie b' che una storiografia stratificata, a volte impietosa e selettiva, ha ridotto ingiustamente a fanalini di coda del sistema delle grandi corti italiane in epoca moderna.

Gli archivi delle corti borgognone-asburgiche. Un modello europeo?

Werner Paravicini, in un contributo storiografico ormai fondamentale per la storia delle corti in epoca medievale e nella prima età moderna, definisce la corte borgognona durante il periodo di Carlo il Temerario (1467-1477) un modello internazionale che continuerà a esercitare la sua influenza sulle altre corti europee ben oltre la morte del grande duca caduto nella battaglia di Nancy.⁵ I fasti di tale corte gloriosa, di quelle che la precedettero e di quelle che la seguiranno, sono ancor oggi conservati presso il suo archivio, che è giunto fino a noi quasi intatto, con poche perdite significative. La *Chambre de comptes de Lille*, infatti, conosciuta come *Serie B* e consultabile presso gli Archives Départementales du Nord di Lille (Francia), preserva ancor oggi tutta la contabilità centrale di Borgogna e d'Asburgo. Essa venne istituita in seguito alle mire espansionistiche di Filippo duca di Borgogna nel 1386 con lo scopo di integrare, anche in senso amministrativo, i Paesi Bassi meridionali al Ducato di Borgogna. La Camera dei Conti appena

⁴ GUIDO GUERZONI, *Apollo e Vulcano. I mercati artistici in Italia, 1400-1700*, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 136-141.

⁵ WERNER PARAVICINI, *The court of the Dukes of Burgundy. A model for Europe?*, in *Princes, patronage, and the nobility. The court at the beginning of the Modern Age, c. 1450-1650*, edited by Ronald G. Asch and Adolf M. Birke, London, The German Historical Institute; Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 69-102.

istituita aveva dunque lo scopo di includere e monitorare i documenti prodotti da tutti gli ufficiali contabili del Ducato e dei nuovi territori annessi. A Lille è possibile trovare ancora conservato nello stesso luogo da allora l'archivio contabile della corte borgognona-asburgica e del sistema di corti annesse, perché questa città ha continuato a essere la capitale amministrativa del ducato. Dopo la morte di Carlo il Temerario, infatti, la camera ha continuato a registrare le spese delle corti di Maria di Borgogna e di Massimiliano d'Asburgo, di Margherita, Governatrice dei Paesi Bassi, e dei suoi successori. Le fonti della *chambre*, alcuni chilometri di documenti, hanno resistito a saccheggi antichi e moderni, fino a quando nel 1956 hanno raggiunto l'attuale collocamento nella rue Saint Bernard, e ora nel nuovo edificio creato nel 2014.⁶

La ricerca svolta ha riguardato solo una piccola parte di questa documentazione, con l'intenzione di recuperare le presenze italiane, entrate, a vario titolo, in contatto con la corte borgognona e le corti particolari tra il 1477, ovvero dopo la morte di Carlo il Temerario, e il 1530, anno della morte di Margherita d'Asburgo, zia di Carlo V d'Asburgo, e Governatrice dei Paesi Bassi. La metodologia di ricerca, ormai 'antica', ovvero quella dello spoglio sistematico di tutta la documentazione – una metodologia imprescindibile nel caso degli archivi cortesi – ha riguardato diverse tipologie di documenti redatti essenzialmente nella lingua di corte, il francese.⁷ La tipologia guida di documento è costituita dai registri contabili.⁸ Spogliati pagina per pagina, questi registri contengono informazioni chiave sul *network* degli italiani presso le corti fiamminghe, che commerciavano in prodotti di lusso, in particolare tessuti.⁹

Abbastanza frequente nei documenti è il caso delle grandi famiglie di mercanti toscani, nello specifico fiorentine, tra cui quella dei Portinari, dei Bonciani, dei Frescobaldi, che furono al contempo grandi famiglie di committenti di arte fiamminga.¹⁰ Direttamente collegati alle pagine dei registri, troviamo le ricevute (*les quittances*), nella serie dei cosiddetti *pièces comptables*. A ogni pagamento o versamento veniva allegata la sua ricevuta firmata dalla persona che riceveva il denaro, come nel caso, ad esempio, di Gasparre Bonciani, mercante fiorentino residente a Bruges committente di Gérard David, che sottoscrive di aver ricevuto dall'ufficiale della Camera, il *receveur général*, una somma di denaro, a lui dovuto dalla corte di Filippo il Bello per aver fornito del velluto nero da offrire in dono a un ambasciatore spagnolo.¹¹ Un'altra tipologia di fonti molto interessanti per lo studio della

⁶ F. VERATELLI, *À la mode italienne*, cit., pp. 31-34.

⁷ I documenti prodotti dalla corte sono in francese, mentre parte della corrispondenza in italiano e in latino, e qualche documento, soprattutto di carattere commerciale, in neerlandese. Cfr. F. VERATELLI, *À la mode italienne*, cit.

⁸ Appartenenti alla serie detta della *Recette Générale*, cfr. *Ibid.*

⁹ *Ivi*, pp. 106-122.

¹⁰ *Ivi*, pp. 39-86.

¹¹ *Ivi*, doc. 66, p. 261.

presenza italiana nelle Fiandre, è la corrispondenza, conservata in due fondi specifici della *Serie B*, che ha fornito informazioni molto interessanti sul *network* delle committenze asburgiche sia in Italia che in Francia e in Inghilterra, e sul ruolo di questi mercanti italiani in qualità di agenti artistici operanti anche nel settore del lusso tra le corti fiamminghe e le corti di questi paesi.¹² La quarta e ultima tipologia di documento è rappresentata dagli inventari, una fonte più rara ma molto utile allo storico dell'arte, come nel caso dell'inventario dei beni Folco di Pigello Portinari, nipote del ben più famoso Tommaso, stilato in occasione di una contesa con il duca per i beni mobili presenti negli *hôtel* ducali di Gravelines e Calais, occupate da Folco in qualità di affittuario. Siamo al 1° ottobre 1512, e l'inventario è quello di un mercante fiorentino in terra fiamminga: assieme a beni di prima necessità, troviamo qualche opera d'arte, tra cui qualche quadretto devozionale fiammingo, qualche arazzo, una traduzione francese del Boccaccio.¹³ Questa preziosa documentazione, analizzata durante una campagna archivistica durata cinque anni, ha permesso di ricavare, in primo luogo, informazioni inedite sugli italiani installati nel Nord, soprattutto mercanti e uomini d'affari, e le loro attività in due settori ben precisi: quello del commercio del lusso e quello della diplomazia internazionale. Anche in questo caso è emersa l'assoluta autonomia delle cosiddette corti minori rispetto alle maggiori e alle loro tutt'altro che trascurabili pratiche di acquisti nel settore del lusso, che emulavano, ma allo stesso tempo si distinguevano dalle pratiche delle corti più famose e celebrate.

Collezionismo, committenza e mercato negli archivi gonzagheschi.

Una questione dinastica

Come la corte di Borgogna, anche la corte dei Gonzaga, che fu in epoca moderna una corte dinastica di ambizioni e connessioni internazionali, si avvale di un archivio celebratissimo fin dall'Ottocento, conservato presso l'Archivio di Stato di Mantova, che è stato oggetto nel corso del decennio scorso di una grande campagna di spoglio, che ha svelato l'eccezionalità del mecenatismo e del collezionismo artistico di questa dinastia in epoca moderna, ben oltre l'egida di Isabella Gonzaga. Tale ricerca sistematica che ha coinvolto un gruppo di studiose è poi sfociata nella realizzazione della grande mostra *La Celeste Galeria* del 2002 e della preziosa collana sul collezionismo gonzaghesco, entrambe curate e dirette da Raffaella Morselli e dalle collaboratrici.¹⁴ Un progetto di digitalizzazione ha portato, inoltre, alla creazione delle Banche Dati Gonzaga, realizzato nel 2010 dal Centro

¹² Ivi, pp. 65-86.

¹³ FEDERICA VERATELLI, *Folco et les autres. Documents inédits sur une generation oubliée de Portinari dans les Flandres*, «Revue de l'Art», III, 2012, 177, pp. 9-23.

¹⁴ Gonzaga. *La Celeste Galeria*, *Catalogo della mostra: Palazzo Te, Mantova, 2 settembre 2002-12 gennaio 2003*, a cura di Raffaella Morselli, Milano, Skira, 2002; RAFFAELLA MORSELLI, *Le collezioni Gonzaga. Fonti, repertori e studi per la storia di Mantova*, Milano, Silvana, 2000-2006.

Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te, in collaborazione con il Comune di Mantova, l'Archivio di Stato di Mantova e la Scuola Normale Superiore di Pisa, oltre al progetto dei Gonzaga Digitali, che ha raggiunto ormai la sua quinta edizione.¹⁵

Ma la corte principale, quella mantovana, non fu l'unica corte presso la quale nacque e si alimentò un vero e proprio rinascimento artistico di marchio gonzaghese. Poco lontano da Mantova, nella città di Novellara, si respirava un'aria simile, alimentata da grandi aspettative e grandi investimenti. In questa città, i conti di Novellara, un ramo cadetto della dinastia dei Gonzaga di Mantova – ovvero non discendenti dalla linea primogenita – diedero vita a un centro che seppe attrarre grandi maestranze e grandi opere d'arte. Le vicende storiche e artistiche che videro protagonisti questi 'cugini di campagna' dei Gonzaga mantovani, ne sono una chiara testimonianza.¹⁶ I 'cugini' di Novellara erano ricchi. La ricchezza di questi signori derivava, innanzitutto, da una longevità dinastica. Il ramo novellarese dei Gonzaga fu il più duraturo dei rami cadetti del casato, che regnò dal 1371 fino al 1728, anno della morte dell'ultimo conte Filippo Alfonso, per un totale dunque di 357 anni di governo, eguagliando quasi quelli passati al potere dai Gonzaga di Mantova (379). Il prestigio che derivava loro dall'essere titolari da antica data di un piccolo stato signorile fece sì che esponenti di altre casate più potenti accettassero o proponessero matrimoni, facendo così dei Gonzaga di Novellara dei soggetti estremamente attivi politicamente sulla scena italiana ed europea, in qualità di consiglieri di papi, condottieri e diplomatici, rivendicando a loro volta privilegi e autonomia di governo, assieme alla necessità di affermarsi sul territorio nazionale e internazionale attraverso il mantenimento di una forte identità culturale locale legata alla dinastia.¹⁷ Tale identità traeva linfa vitale dal buon governo cittadino e dall'amministrazione efficace del contado, ma anche dall'associazione indissolubile del proprio nome a quello di artisti e musicisti e a grandi opere d'arte e imprese artistiche. La straordinaria collezione dei Gonzaga di Novellara è un gioiello nascosto tra le nebbie padane, come ci narra la documentazione.¹⁸ Iniziata nella seconda metà del Cinquecento da Camillo I (1521-1595) il quale, militare nelle Fiandre per dieci anni, conduce a Novellara un primo numero consistente di opere

¹⁵ Fondazione Palazzo Te, *I Gonzaga digitali 5* <centropalazzote.it/gonzaga-digitali-5-2/>.

¹⁶ GIAN PAOLO BARILLI, *Cugini di campagna? I Gonzaga di Novellara*, «Reggio Storia», LV, n.s. XV, 1992, 2, pp. 2-5.

¹⁷ *I Gonzaga a Novellara. Geografia e storia di una signoria padana, Atti del convegno, Novellara (RE), 28 ottobre 1995*, Novellara, Grafico Editoriale, 1997.

¹⁸ GIAN PAOLO BARILLI, *Un catalogo d'asta di Christie's del 1804. Uno spiraglio di luce sulle collezioni d'arte dei Gonzaga di Novellara disperse dopo il passaggio di Napoleone*, «Reggio Storia», CXXVI, 31, 2010, pp. 2-12; SIMONA BODO, CATERINA TONINI, *Archivi per il collezionismo dei Gonzaga di Novellara*, Modena, Panini, 1997.

fiamminghe,¹⁹ viene incrementata ulteriormente dal fratello Alfonso I (1529-1589), la cui cultura e il diretto contatto con due modelli fondamentali di collezionismo, quelli di Roma e di Praga, sono determinanti nell'impostazione della raccolta, la cui dispersione iniziò in seguito alle spoliazioni napoleoniche. L'apice e la massima consistenza della collezione si raggiungono grazie agli acquisti di Camillo II (1581-1650) e suo figlio Alfonso II (1616-1678), che rivelano grande attenzione per la pittura a loro contemporanea: dalla veneta, romana e lombarda alla fiamminga, tedesca, francese. Dagli inventari emerge un elevato numero di dipinti, statue, bronzi, marmi, vetri, mobili pregiati, incisioni, gioielli, argenterie, avori, libri, ceramiche, incunaboli, medaglie, arazzi, carrozze, lettighe e strumenti musicali. In particolare, nelle raccolte di Filippo Alfonso (1700-1728), ultimo rampollo della casata, figuravano solo tra dipinti, disegni e incisioni ben 1006 pezzi, i cui autori sono, in realtà, maestranze eccellenti. Oltre alla presenza fondamentale di Lelio Orsi, che eseguì, tra le altre opere, importanti cicli di affreschi nella Rocca e nel Casino di Sopra, si possono citare i nomi di Correggio, di Reni, del Parmigianino, di Guercino, di Bassano, di Veronese, di Leonardo, Raffaello, Tintoretto, Tiziano, Giorgione, Dossi, Brill, Annibale e Ludovico Carracci, Salvator Rosa, Palma il Vecchio e il Giovane, e molti altri, come rivelano documenti ancora per la maggior parte inediti.

L'Archivio dei Gonzaga di Novellara e un progetto per la sua valorizzazione

La documentazione che ci permette di evidenziare l'importanza non secondaria del ramo cadetto dei Gonzaga nell'ambito della committenza e del collezionismo delle corti padane in età moderna è conservata presso l'Archivio Storico Comunale di Novellara. Si tratta di un patrimonio cospicuo: 522 buste di corrispondenza, più 65 di autografi, 18 di auguri, 231 buste e 716 registri di amministrazione. La trascrizione dei documenti è affidata a un gruppo di studenti dei corsi di *Museologia e storia del collezionismo* e *Fonti per la storia dell'arte* dell'Università di Parma, che, sotto la supervisione delle archiviste, selezionano, trascrivono e analizzano parte della documentazione, privilegiando quella inedita. La prima ricerca di una certa importanza ha riguardato l'attività di un pittore straniero, ovvero quella del fiammingo Jan van Gelder (1621-1685), presso la corte di Novellara durante la seconda metà del Seicento, di cui si parlerà in

¹⁹ Gli acquisti nelle Fiandre di Camillo I Gonzaga di Novellara, che ci raccontano di un *network* internazionale straordinario in materia di acquisti di lusso e non solo, sarà l'oggetto di una prossima pubblicazione a cura delle autrici di questo articolo grazie alle informazioni contenute in AGN, *Amministrazione*, II serie, reg. 244, *Conto di Fiandra del conte Camillo I Gonzaga (1567-1568)*.

seguito.²⁰ L'ultima tesi discussa, invece, ha preso in considerazione l'inventario del conte Camillo Gonzaga (1521-1595), datato 1577,²¹ del quale è stata selezionata e trascritta la parte relativa ai paramenti e gli oggetti delle camere da letto. Questa operazione ha rivelato dati molto interessanti relativi alla quantità, qualità e caratteristiche dei materiali, nonché i principali mercati nei quali il conte si riforniva. L'idea di valorizzare la documentazione contenuta all'interno dell'archivio si è concretizzata nella creazione di un primo progetto di banca dati (fig. 1), che potrà essere implementato e migliorato con l'aiuto delle nuove tecnologie.



Fig. 1 - Schermata di benvenuto del database *Splendori di una corte cadetta*.

La digitalizzazione del patrimonio ha dunque come scopo principale quello di far emergere quante più informazioni possibili dallo spoglio sistematico dei documenti. Attraverso tale metodo di lavoro è necessario procedere secondo la logica degli acquisti e dei pagamenti effettuati dalla corte individuando, come prima cosa, quegli aggregatori tematici che consentono di ricavare informazioni sul suo funzionamento e la sua organizzazione. Ecco quindi che si può dividere il *database* in categorie come segue: «persone», «professione/titolo», «luoghi», «beni di lusso» e, infine, «immagine» del documento. Le prime due permettono di individuare

²⁰ JASMINE HABCY, *Un pittore fiammingo a Novellara: Jan van Gelder (1621-1685)*. *Fonti d'archivio e strumenti digitali*, tesi di laurea in *Fonti per la storia dell'arte*, corso di laurea magistrale Storia e Critica delle Arti e dello Spettacolo, a.a. 2017/2018, Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali, Università di Parma (relatrice: prof. Federica Veratelli). Una parte di questa documentazione inedita è stata pubblicata in: JASMINE HABCY, *Un pittore fiammingo al servizio dei Gonzaga di Novellara. Jan van Gelder (1621-1685)*, «Taccuini d'arte. Rivista di Arte e Storia del territorio di Modena e Reggio Emilia», XI, 2018, pp. 28-39.

²¹ SIMONE ACCONCIA, *Le collezioni dei Gonzaga di Novellara. L'inventario del conte Camillo Gonzaga (1577)*, tesi di laurea in Museologia e storia del collezionismo, corso di laurea triennale in Beni artistici e dello spettacolo, a.a. 2018/2019, Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali, Università di Parma (relatrice: prof. Federica Veratelli).

quante e quali persone gravitavano attorno alla corte, partendo per esempio dall'artista, di cui vengono tracciate le attività e il *network*. Attraverso i «luoghi» è possibile vedere come la corte dei Gonzaga di Novellara avesse contatti estesi sia su tutto il territorio nazionale e anche internazionale, mentre i «beni di lusso» permettono di confrontarsi con quei materiali destinati ad arricchirne la collezione. Le categorie principali di documenti che ci forniscono informazioni precise riguardo i detti aggregatori tematici sono quattro, ovvero: lettere, registri contabili, ricevute di pagamento e inventari.

Dai Gennari a Jan van Gelder. Gli artisti alla corte di Novellara

L'archivio offre molte opportunità di approfondimento sull'attività di artisti rinomati, come i fratelli Gennari. I nipoti del Guercino, Benedetto e Cesare, guidarono la florida bottega bolognese in seguito alla morte dello zio. Negli stessi anni essi furono al servizio di Alfonso II e anche del figlio Camillo III (1649-1727), come è possibile vedere dalla ricca corrispondenza conservata nell'archivio novellarese. Degna di nota è, in particolare, una missiva che Benedetto scrive da Bologna il 27 febbraio 1668 al conte Alfonso II per riferirgli che lui e il fratello volevano

prima di partirsi dar principio a colorire il quadro della Santa Teresa che già sta disegnato, ma perché non eramo di mente quieta per dover far questo viaggio, habbiamo destinato diferire sino al ritorno, e faremo in modo che l'Eccellenza Vostra li havrà per la sua festa [...].²²

La lettera si riferisce al quadro di soggetto religioso eseguito da Benedetto, ovvero *S. Teresa che riceve il collare dalla Madonna con S. Giuseppe*. Nel 1661 il Guercino eseguì quest'opera per le Madri Scalze di Bologna,²³ nel cui convento è oggi collocato, e nel catalogo della mostra sul maestro centese, tenutasi nel 1968 nel capoluogo emiliano, Denis Mahon avanzò l'ipotesi di un possibile intervento del nipote Benedetto nell'esecuzione del collare, poiché ritenuto di mano diversa dal resto del dipinto.²⁴ Inoltre, sulla base di

²² AGN, *Corrispondenza*, b. 304. *Lettera di Benedetto Gennari ad Alfonso II Gonzaga*. Bologna, 27 febbraio 1668.

²³ Sotto l'anno 1661 il quadro è così citato in CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 2 voll., ristampa fotomeccanica dell'edizione originale (Bologna, 1841), II, Bologna, Forni Editore, 1967, p. 271: «Una tavola d'Altare con S. Teresa, e San Gioseffo per le Madri Scalze di Bologna». Il pagamento della pala è invece così registrato in data 21 marzo 1661 in *Il libro dei conti del Guercino*, a cura di Barbara Ghelfi, con la consulenza scientifica di Denis Mahon, Vignola, Gruppo Nadini; Milano, Nuova Alfa Editoriale, 1997, p. 191: «Da Mag:^{co} Ms: Giouani Cechini, Fattor delle Mad:^{re} Scalze di San:^a Teresia qui di Bologna si e riceuto lire ottocento di Monetta di Bologna, e questo e il pagamento del quadro della San:^a Teresia con la Madona, e San:^o Giuseppe, fatte alle Medeme Madre, e questi fano Scudi n:^o 200».

²⁴ *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666). Catalogo critico dei dipinti, Catalogo della mostra: Palazzo dell'Archiginnasio, Bologna, 1 settembre - 18 novembre 1968*, a cura di Denis Mahon, Bologna, Alfa, 1968, pp. 215-216, n. 104.

una lettera scritta dal Gennari al conte di Novellara e datata 6 settembre 1668, Prisco Bagni ha ipotizzato che una copia della suddetta opera sia stata eseguita dall'artista nello stesso anno:²⁵ infatti, nella missiva Alfonso viene informato che il lavoro sul quadro della *S. Teresa* sta proseguendo al fine di consegnarlo in tempo per il 15 ottobre, giorno della festa della santa.²⁶ In realtà, come è possibile vedere dal documento emerso, già dal 27 febbraio dello stesso anno abbiamo notizie dell'opera in questione, potendo in questo modo ricavare utili informazioni sul tempo di realizzazione dell'opera, nonché riflettere sulla ragione per la quale i lavori sul quadro sono stati prorogati: il viaggio a Roma, ignorato fino a ora, che i due fratelli hanno deciso di intraprendere per godere delle bellezze della città.

Infine, una ricevuta di pagamento datata 21 febbraio 1667 e sottoscritta dal pittore anversese Jan van Gelder certifica che egli ha ricevuto

doble numero nove d'Italia dal signor mastro di casa di Sua Eccellenza del signor conte di Novellara e questi per pretzio di tre quadri consengnati a Sua Eccellenza dicho doble d'Italia numero 9.

Firmato: «Io Gioanni Vangeldri».²⁷ Nipote del più famoso Giusto Sustermans, egli fu attivo a Modena come pittore di corte degli Estensi²⁸ e mantenne rapporti di lavoro anche con la corte cadetta dei Gonzaga di Novellara, dal cui archivio sono emersi numerosi documenti contenuti nella corrispondenza, nei registri e nei mandati di pagamento che permettono di ricostruire le sue committenze, il suo *network* sociale e le opere d'arte da lui realizzate, contribuendo in tal modo ad aggiungere nuovi elementi al suo esiguo catalogo e ottenerne così una ricostruzione quanto più completa possibile. Partendo da una suggestione di Lidia Righi,²⁹ la quale accenna ai rapporti esistenti tra il pittore e Alfonso II, per l'elaborato di tesi è stato selezionato un arco temporale di dieci anni compreso tra il 1666 e il 1676, che ha rivelato le frequenti opportunità di lavoro, portate a compimento con l'esecuzione prevalentemente di ritratti, e l'alta considerazione in cui era tenuto a corte, se viene 'ereditato' da Camillo III figlio di Alfonso II e da quest'ultimo inviato a Vienna presso il nipote Ferdinando d'Harrach: del 28

²⁵ PRISCO BAGNI, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1986, p. 49, n. 29.

²⁶ GIUSEPPE CAMPORI, *Artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, ristampa anastatica dell'edizione originale (Modena, 1855), Roma, Multigrafica, 1969, p. 236; *Carteggio Pittorico tratto dagli originali esistenti nell'Archivio segreto di Novellara, di Correggio, ed in altri luoghi*, sec. XIX, cart. (Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Ms Turri C 127, doc. n. CXXIX).

²⁷ AGN, *Amministrazione I serie*, b. 42, c. 69. 21 febbraio 1667.

²⁸ Sull'attività del Van Gelder alla corte di Modena si veda: LISA GOLDENBERG STOPPATO, *La ritrattistica a Modena a metà Seicento. Suttermans, Van Ghelder e gli altri*, in *Modena barocca. Opere e artisti alla corte di Francesco I d'Este (1629-1658)*, Atti del convegno internazionale, Modena, 27-29 ottobre 2011, a cura di Stefano Casciu, Sonia Cavicchioli, Elena Fumagalli, Firenze, Edifir, 2013, pp. 129-144.

²⁹ LIDIA RIGHI, *Note su Jan Van Gelder, pittore fiammingo alla corte Estense*, «Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi. Atti e memorie», s. XI, 1, 1979, pp. 141-158.

dicembre 1668³⁰ è infatti una lettera che il Van Gelder scrive da Modena e indirizza ad Alfonso II, con la quale lo informa del suo ritorno da Vienna (figg. 2r e 2v).

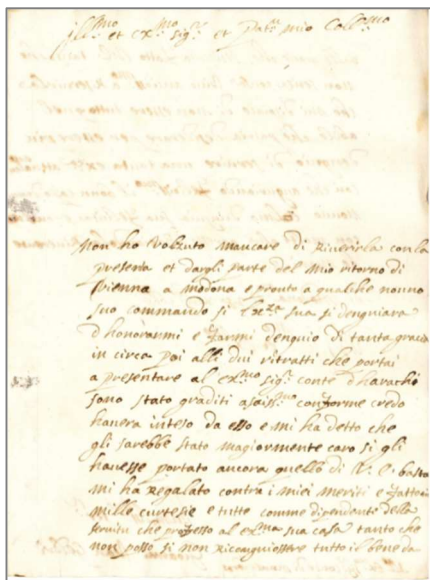


Fig. 2r - AGN, Corrispondenza, b. 303.
Lettera di Jan van Gelder ad Alfonso II.
Modena, 28 dicembre 1668.

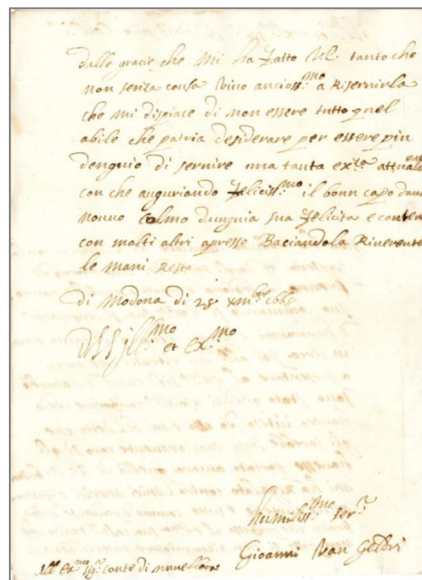


Fig. 2v - AGN, Corrispondenza, b. 303.
Lettera di Jan van Gelder ad Alfonso II.
Modena, 28 dicembre 1668.

Qui si era recato per presentare due suoi ritratti al conte d'Harrach, il quale, dopo aver mostrato apprezzamento per le opere dell'artista, lo ha congedato con la speranza di avere anche un ritratto di Alfonso II. Si può quindi ipotizzare che i due ritratti portati dal pittore raffigurassero esponenti della famiglia Gonzaga di Novellara, sottolineando il rapporto di parentela tra le due famiglie che Ferdinando d'Harrach voleva mantenere collezionando in casa ritratti dei suoi familiari.

Un mondo di interessi.

Variazioni del gusto presso la corte dei Gonzaga di Novellara

Gli interessi collezionistici dei conti di Novellara non si limitavano alle sole opere d'arte, ma spaziavano tra gli oggetti più vari, dalle medaglie ai gioielli, dai tessuti preziosi a suppellettili finemente lavorate, che gli agenti inviati nelle città cercano di negoziare con i venditori per acquistare al prezzo più conveniente. Così, ad esempio, Francesco Gazzini³¹ è soddisfatto poiché al conte Alfonso II è

³⁰ AGN, Corrispondenza, b. 303. Lettera di Jan van Gelder ad Alfonso II. Modena, 28 dicembre 1668.

³¹ Sulla figura di Francesco Gazzini, noto informatore di Carlo Cesare Malvasia, si veda: *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, a cura di Lea Marzocchi, Bologna, Alfa, 1983.

piaciuto il piatto lo ritrovai in una casa e lo fece pigliare al signore Giacomo per uno prezzo poco poco tanto poco che non si può dire gli ho fatto comprare ancora una medalia di Carolo quinto di oro [...],³²

dopo aver acquistato diverse galanterie, si reca fuori da Bologna

dove sono diverse statue di marmo sperarei che questo signore che le ha se ne voglia privare, et dette statue sono grande del naturale, et detto signore aspetta certa risposta di Roma, et essendo cattiva spero d'haverle a buon prezzo [...].³³

Gandolfo della Torre gli fa arrivare «quattro scabelloni a Vostra Eccellenza, ed io gli ho fatto vedere a persone perite, le quali m'hanno detto, che sono lavorati isquisitamente [...]»,³⁴ mentre nel Libro Mastro sono registrate tra le spese per il guardaroba «lire otto e otto monete pagate ad Abram Lanternaro per saldo di una lista di seta» e «lire venti e cinque monete dati al computista per spese fatte nel andare a Bologna a pigliare la casetta d'argenti e inviarla a Novellara» sono segnate tra le spese di viaggio (fig. 3).³⁵

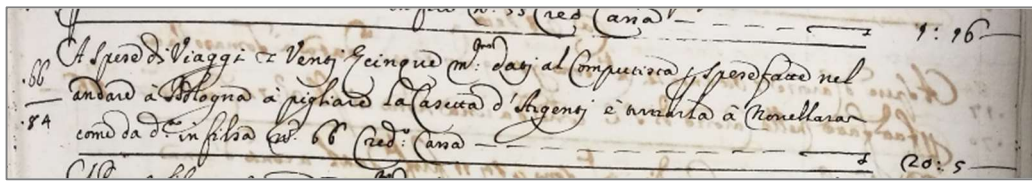


Fig. 3, AGN, Amministrazione II serie, reg. 279, c. 39v.

Attraverso le fonti d'archivio è possibile tracciare i molteplici interessi della corte novellarese. Primo tra tutti il collezionismo scientifico, ampiamente presente anche in queste piccole corti e nato dalla curiosità dell'uomo per il mondo che lo circonda, che si esprime attraverso la creazione di *cabinets* scientifici e raccolte naturalistiche, diffuse soprattutto nel primo Seicento. Le camere delle meraviglie, conosciute come *Wunderkammern*, diventano così stanze in cui sono riuniti assieme i prodotti creati dall'uomo (*artificialia*) e le testimonianze lasciate dal mondo naturale (*naturalia*), con una attenzione particolare sugli aspetti bizzarri dei materiali raccolti poiché dovevano suscitare meraviglia (*mirabilia*) in colui che entrava in queste

³² AGN, *Corrispondenza*, b. 286. Lettera di Francesco Gazzini ad Alfonso II. Bologna, 22 marzo 1660.

³³ AGN, *Corrispondenza*, b. 286. Lettera di Francesco Gazzini ad Alfonso II. Bologna, 19 agosto 1660.

³⁴ AGN, *Corrispondenza*, b. 283. Lettera di Gandolfo della Torre ad Alfonso II. Sassuolo, 5 dicembre 1659.

³⁵ AGN, *Amministrazione II serie*, reg. 279, c. 27v; AGN, *Amministrazione II serie*, reg. 279, c. 39v.

stanze particolari.³⁶ Ecco dunque che nella galleria formata da Alfonso II, accanto alle opere possono trovare collocazione oggetti di rilevante interesse scientifico, come un basilisco³⁷ o un «braccio humano tutto intero con la mano benissimo conservato fasciato all'usanza delli egittii [...]».³⁸ Ancora la scienza, sotto forma questa volta di interessi astrologici e previsioni meteo *ante litteram*, è protagonista nella fitta corrispondenza ricevuta da Alfonso II, come attestano le «zanze astrologiche» di cui gli parla il podestà di Novellara Marco de' Marchi, secondo cui «il sestile di Venere e Mercurio, puotrebbe cagionar qualche nebia, et acqua minuta, sino alli 30 che ritornerà sereno [...]».³⁹

Infine, dallo studio del patrimonio archivistico della corte di Novellara è possibile condurre un'analisi sistematica su un'altra importante tipologia di committenza gonzaghesca, ovvero quella musicale, teatrale e spettacolare, come è già stato fatto per la corte di Mantova.⁴⁰ In particolare, il Carnevale rappresentava la perfetta occasione per organizzare feste e far convergere a Novellara numerosi comici dalle zone più disparate. Ecco quindi che per organizzare un Carnevale migliore dell'anno passato, «le dame han studiato tutto il corso anno a far baletti concertati alla francese per farne pompa in quest'occasione [...]»⁴¹ si organizza il ritorno da Vienna in Italia «de i comici c'hanno servito questo Carnevale la Maestà dell'Imperatore, e devono trovarsi per le feste di Pasqua in Bologna [...]»⁴² e «fu dato principio a recitarsi la Rosmonda opera in musica [...]».⁴³ In particolare, è possibile identificare quest'opera con *La costanza di Rosmonda. Drama per musica di Aurelio Aureli. Favola quinta. Rappresentata in Bologna l'Anno 1660* (in

³⁶ *Wunderkammer*, a cura di Adalgisa Lugli, Venezia, La Biennale, 1986.

³⁷ AGN, *Corrispondenza*, b. 282. *Lettera di Dionigi Fontanesi ad Alfonso II. Bozzolo, 12 settembre 1659*. Questo documento, con cui il dottor Fontanesi si accerta che il conte di Novellara abbia ricevuto un basilisco inviato dal signore di Bozzolo Scipione Gonzaga per la sua galleria, è raccolto assieme ad altri dalla scrivente in un saggio che analizza i numerosi interessi esistenti tra le due corti cadette gonzaghesche in ambito medico-scientifico e alchemico: JASMINE HABCY, *Tra Novellara e Bozzolo. Curiosità medico-scientifiche e interessi alchemici*, «Vitelliana. Viadana e il territorio mantovano fra Oglio e Po», XIV, 2019, pp. 103-148.

³⁸ AGN, *Corrispondenza*, b. 286. *Lettera di Francesco Gazzini ad Alfonso II. Bologna, 29 novembre 1660*.

³⁹ AGN, *Corrispondenza*, b. 286. *Lettera di Marco de' Marchi ad Alfonso II. Novellara, 7 novembre 1660*.

⁴⁰ Si veda l'archivio informatico *Herla*, promosso dalla Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo che raccoglie la documentazione sull'attività spettacolare patrocinata dai signori di Mantova (1480-1630). Cfr. <http://www.capitalespettacolo.it/ric_gen.asp>.

⁴¹ AGN, *Corrispondenza*, b. 286. *Lettera di Marco de' Marchi ad Alfonso II. Bologna, 15 gennaio 1660*.

⁴² AGN, *Corrispondenza*, b. 286. *Lettera di Giuseppe Novelli ad Alfonso II. Vienna, 19 febbraio 1660*.

⁴³ AGN, *Corrispondenza*, b. 286. *Lettera di Marco de' Marchi ad Alfonso II. Bologna, 15 gennaio 1660*.

Bologna, per l'Herede del Benacci, 1660), confermato anche dal fatto che la lettera è datata 15 gennaio 1660 e scritta da Bologna. Opera suddivisa in un prologo e tre atti, il librettista è Aurelio Aureli, mentre il compositore è il veneziano Giovanni Battista Volpe, conosciuto anche con lo pseudonimo di Rovettino. *La costanza di Rosmonda* debuttò per la prima volta al Teatro Santi Giovanni e Paolo a Venezia nel 1659, e da quell'anno venne rappresentata in altre importanti città, tra cui per l'appunto Bologna.

Come è possibile vedere dagli esempi finora citati, l'Archivio Storico Comunale di Novellara ha ancora molto da offrire. Il progetto di banca dati qui illustrato costituisce un tentativo di valorizzazione della documentazione ivi preservata, ma anche della città stessa, per troppo tempo eclissata dal ruolo preminente di Mantova e oggetto di un numero ancora modesto di studi. L'obiettivo a lungo termine è quello di ricostruire il più esaurientemente possibile quell'immenso patrimonio artistico e culturale che i conti di Novellara hanno sempre difeso e implementato, come strumento di buon governo della città e del territorio circostante, e come mezzo di affermazione politica della propria dinastia, sia sulla scena italiana che europea.



IRENE DI PIETRO*

*Dagli archivi al restauro virtuale.
Il progetto 'Tracce in Luce' per la Rocca di Vignola*

ABSTRACT

A project of reconstruction and investigation about the external decorations of Rocca di Vignola has been made possible by the archival research, a three-dimensional survey campaign and the realization of architectural video projections, creating a synergic dialogue between methodological research and digital technologies.

KEYWORDS: Vignola's Fortress; Corrado Ricci; Digital technologies; Virtual renovation; Video projections.

Un progetto di ricostruzione e indagine sulle decorazioni esterne della Rocca di Vignola è stato realizzato mediante le ricerche di archivio, una campagna di rilievo tridimensionale e la realizzazione di videoproiezioni architettoniche, dando vita a un particolare dialogo sinergico tra ricerca metodologica e tecnologie digitali.

PAROLE CHIAVE: Rocca di Vignola; Corrado Ricci; Tecnologie digitali; Restauro virtuale; Videoproiezioni.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11704>

nella trattazione inerente all'impiego delle tecnologie informatiche per la tutela e la valorizzazione dei beni culturali, il progetto rappresenta un importante caso di studio in cui la ricerca d'archivio e il digitale si compenetrano efficacemente: le metodologie d'indagine tradizionali dialogano, infatti, con forme innovative di comunicazione e di coinvolgimento del pubblico, valorizzando coerentemente le tesi e gli esiti della ricerca. *Tracce in Luce* ha origine nel progetto del Centro di Documentazione della Fondazione di Vignola di ricostruire l'apparato decorativo esterno,¹ databile circa al 1420, eseguito

* Università di Bologna; irene.dipietro2@unibo.it

Si ringraziano Achille Lodovisi e Natalia Gurgone per il prezioso aiuto.

Abbreviazioni: ASMo: Archivio di Stato, Modena; ASV: Archivio Segreto Vaticano.

¹ Le ricerche d'archivio sono da ascrivere ad Achille Lodovisi, Direttore del Centro di Documentazione della Fondazione di Vignola: si riveleranno fondamentali quelle riguardanti il fondo di Corrado Ricci; lo studio preliminare di recupero conservativo delle decorazioni esterne e il restauro digitale per la ricomposizione dei decori è stato realizzato da Natalia Gurgone ed Ermanno Carbone. Cfr. NATALIA GURGONE, ERMANNO CARBONE, ACHILLE LODOVISI, ASCANIO D'ANDREA, *Tracce in luce. La ricomposizione dei decori quattrocenteschi della Rocca di Vignola fra tradizione e innovazione*, in *Eresia e ortodossia nel restauro. Atti del 32° convegno di studi Scienza e Beni Culturali, Bressanone (BZ), 28 giugno-1 luglio 2016*, Marghera, Arcadia Ricerche, 2016, pp. 347-359.

probabilmente per conferire leggerezza all'architettura della Rocca,² rappresentante simboli e virtù del governo della famiglia Contrari,³ ma oggi praticamente scomparso.

L'edificio, nato con funzione militare nel XII secolo,⁴ venne ampliato⁵ nel primo Quattrocento con l'avvento al potere di Ugucione Contrari,⁶ che ricevette in feudo il castello e le terre del contado di Vignola⁷ dal marchese Niccolò III d'Este⁸ nel 1401, contestualmente l'intero complesso fu riccamente decorato con stemmi, imprese ed elementi araldici.⁹

L'esecuzione di decorazioni sulle facciate esterne era una pratica diffusa da fine Trecento in città del Nord e Centro Italia, che conciliava la necessità di proteggere i muri dalle intemperie e di dissimularne le difformità con l'esigenza di conferire maggior prestigio a edifici realizzati con semplici laterizi.¹⁰ In ambito estense, testimonianze di queste pitture si ravvedono

² ACHILLE LODOVISI, *Tracce in Luce*, «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le Antiche Province Modenesi», XXXIX, 2017, serie XI, pp. 59-92: 88.

³ Si veda quanto riportato in proposito della ricostruzione degli affreschi, in particolare, le note 56 e 59.

⁴ La costruzione fu menzionata per la prima volta nel 1178: ASMo, *Soppressioni napoleoniche*, Benedettini di Modena, Pergamene, cart. 4, n. 13. Per un approfondimento sulle prime testimonianze documentarie e la fondazione della Rocca: ACHILLE LODOVISI, *Rocca di Vignola*, Vignola, Fondazione di Vignola, 2013, pp. 13-23.

⁵ Sull'ampliamento della Rocca: ID., *Le trasformazioni della rocca di Vignola nei primi decenni del Quattrocento*, «Quaderni della Bassa modenese. Storia, tradizione, ambiente» XXIV, 2010, n. 2, pp. 29-60; DOMENICO BELLOJ, *Del più moderno stato di Vignola* (volgarizzazione e note di Bernardo Soli), Modena, Ferraguti, 1935, pp. 35-41.

⁶ Sulla figura di Ugucione Contrari, si veda DEBORA DAMERI, ACHILLE LODOVISI, GIUSEPPE TRENTI, *Quattrocento vignolese. Il libro della munizione e altri documenti inediti sulla Rocca, il castello e il territorio*, II, Vignola, Fondazione di Vignola, 2013, pp. 167-262 e pp. 97-128 per ciò che attiene all'investitura del feudo. Il documento di donazione del feudo si trova in ASMo, *Archivio Segreto Estense*, Camera Ducale, Notai camerale ferraresi, reg. XLV, cc. 7av-75v. Si veda anche POMPEO LITTA, *Famiglie celebri italiane. Contrari di Ferrara*, con ricerche e testi di Achille Lodovisi; disegni di Lorenzo Confortini, Modena, Il Fiorino, 2009. Per quel che concerne l'Archivio Contrari, la maggior parte dei documenti è confluita nell'Archivio Boncompagni Ludovisi, conservato nell'Archivio Segreto Vaticano: cfr. *Archivio Boncompagni Ludovisi. Inventario*, I, a cura di Gianni Venditti, Beatrice Quagliari, Città del Vaticano, Archivi Vaticani, 2008; DEBORA DAMERI, ACHILLE LODOVISI, GIUSEPPE TRENTI, *Il palazzo di Ercole il Vecchio. Secolo XVI*, Vignola, Fondazione di Vignola, 2002, p. 38.

⁷ Sui possedimenti di Ugucione Contrari nel vignolese: DEBORA DAMERI, ACHILLE LODOVISI, GIUSEPPE TRENTI, *Quattrocento vignolese. Il libro della munizione e altri documenti inediti sulla Rocca, il castello e il territorio*, I, Vignola, Fondazione di Vignola, 2007, pp. 66-81. Una riproduzione cartografica del territorio di Lorenzo Confortini è in A. LODOVISI, *Rocca di Vignola*, cit., pp. 26-29.

⁸ Sulla scelta di Niccolò III di affidare il feudo a Ugucione Contrari, si veda anche D. DAMERI, A. LODOVISI, G. TRENTI, *Quattrocento vignolese*, cit., I, pp. 2-11: 8.

⁹ Per una trattazione dell'apparato iconografico: DEBORA DAMERI, ACHILLE LODOVISI, GIUSEPPE TRENTI, *Stemmi e imprese della Rocca di Vignola*, Vignola, Fondazione di Vignola, 2008.

¹⁰ Cfr. STEFANO L'OCCASO, *Le facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna (e nel Cinquecento)*, in *Facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna*, a cura di Guido Bazzotti,

nelle ricostruzioni dell'apparato decorativo del castello¹¹ e nei palazzi¹² di Ferrara e in quello di alcune «delizie».¹³ Considerando invece un modello di architettura più vicino al maniero vignolese in cui sono riscontrabili esempi di pitture esterne,¹⁴ è da citare la Rocca di Finale Emilia, per una certa somiglianza nella decorazione, come si vedrà in seguito.

L'apparato decorativo della Rocca di Vignola avrebbe dovuto illustrare, anche nelle compagini esterne, il carattere politico, il sentimento artistico e culturale della famiglia Contrari costituendo una vera e propria «pelle dipinta»;¹⁵ prima del completamento di *Tracce in luce*, però, a eccezione di qualche lacerto, rimanevano soltanto due testimonianze documentarie di questa decorazione. Bartolomeo Scappi nel 1577, incaricato dal nuovo marchese¹⁶ Giacomo Boncompagni¹⁷ di visitare il territorio, asseriva che «i cittadini seguendo l'esempio dei loro signori dipinsero ovunque assai elegantemente i muri esterni delle lor case».¹⁸ Domenico Belloj, ricordava nel 1704 di aver visto in gioventù

i ponti dei bastioni e le porte di difesa variamente colorati a meandri arabi,
a festoni, fronde, fiori, frutti diversi con molte figure sia umane che di belve

Stefano L'Occaso, Francesca Vischi, Milano, Skira, 2009, pp. 11-32: 11-12 e A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., pp. 60-61.

¹¹ Sulla decorazione del castello estense: CARLA DI FRANCESCO, RITA FABBRI, *Il Castello, luoghi e temi della fabbrica* in *Il Castello Estense*, a cura di Jadranka Bentini e Marco Borella, Viterbo, Betagamma, 2002, pp. 67-90.

¹² Anche il palazzo Contrari a Ferrara fu decorato esternamente, ma successivamente alla Rocca. Cfr. A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., p. 74.

¹³ Su Belriguardo: MARIA TERESA SAMBIN DE NORCEN, *I miti di Belriguardo*, in *Nuovi antichi. Committenti, cantieri, architetti 1400-1600*, a cura di Chiara Baglione, Francesco Benelli, Maria Teresa Sambin De Norcen, Milano, Electa 2004, pp. 16-65; EAD., *Nuove indagini su Belriguardo e la committenza di villa nel primo Rinascimento*, in *Delizie estensi. Architetture di villa nel Rinascimento italiano ed europeo*, a cura di Francesco Ceccarelli e Marco Folin, Firenze, Olschki, 2009, pp.145-181: 169-170. Si veda anche il riferimento in MARCELLO TOFFANELLO, *Le arti a Ferrara nel Quattrocento. Gli artisti e la corte*, Ferrara, EdiSai, 2010, p. 199. Su Belfiore: MARCO FOLIN, *Le residenze di corte e il sistema delle delizie*, in *Delizie estensi*, cit., pp. 79-136: 121-122 e M. TOFFANELLO, *Le arti a Ferrara*, cit., p. 198 e p. 288. Su Copparo: ANDREA MARCHESI, *Originalità architettoniche e nuove figurazioni decorative nelle residenze ferraresi di Ercole II d'Este. Il "real palagio" di Copparo e la "vaga" Rotonda*, in *Delizie estensi*, cit., pp. 207-249: 215. Su Medelana, i riferimenti alle decorazioni esterne: M. TOFFANELLO, *Le arti a Ferrara*, cit. p.255; pp. 267-268; su Migliaro Ivi, p. 194; su Ficarolo, Ivi, p. 233.

¹⁴ Ivi, p. 187. Sulle insegne decorate sulle mura della Rocca di Finale citate nel Libro Canevaro del 1421: D. DAMERI, A. LODOVISI, G. TRENTI, *Quattrocento vignolese*, cit., II, pp. 220-223.

¹⁵ A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., p. 76.

¹⁶ Il feudo di Vignola fu elevato al rango di Marchesato nel gennaio 1575 dal Duca Alfonso II d'Este. Cfr. ID., *Rocca di Vignola*, cit., p. 28.

¹⁷ La famiglia Contrari si estinse nel 1575, con la morte di Ercole *il Giovane*. L'intero marchesato fu venduto nel 1577 alla famiglia Boncompagni. Sulla vendita del feudo: D. BELLOJ, *Del più moderno stato*, cit., pp. 48-59.

¹⁸ ASV, *Archivio Boncompagni Ludovisi*, b. 717, fasc. 10, ff. 613-649, Antonio Scappi, *Istruzione di alcuni particolari del marchesato di Vignola*.

di uccelli, di pesci, oltre ornamenti di stemmi ed imprese così leggiadramente dipinti che la grazia della pittura sembrava gareggiare colla maestà del fortilizio ¹⁹

prima che le intemperie e l'incuria degli amministratori ne determinassero la scomparsa.

La genesi del progetto

Tra il 2012 e il 2013 sono iniziate le ricerche archivistiche con lo scopo di approfondire l'analisi del tema delle decorazioni esterne nell'archivio di Corrado Ricci.²⁰

Nel frattempo, però, gli effetti del sisma dell'Emilia, del maggio 2012, e quello della Garfagnana, del gennaio del 2013, hanno determinato lo sviluppo di nuove indagini sulle zone esterne dell'edificio, essendosi accentuati problemi statici nella torre *del Pennello*,²¹ una delle tre torri della Rocca. Il progetto di consolidamento ne ha previsto la messa in sicurezza, mediante un recupero della parte sommitale, e il rifacimento del tetto.²² È stata inoltre eseguita la mappatura degli intonaci presenti,²³ allo scopo di indagarne lo stato di conservazione, mediante analisi chimiche. Sono state così recuperate porzioni di decorazioni, realizzate nelle parti interne ed esterne, riconducibili a un arco cronologico che si estende dal Quattrocento per quattro secoli. Una migliore leggibilità dei decori ha permesso, così, di

¹⁹ D. BELLOJ, *Del più moderno stato*, cit., pp. 44-45.

²⁰ Il fondo archivistico, conservato dalla Biblioteca Classense di Ravenna, è stato indagato da Achille Lodovisi allo scopo di reperire notizie sulla storia dei restauri delle sale del piano terra della Rocca.

²¹ Per un inquadramento storico della torre: ACHILLE LODOVISI, *Relazione storica. Torre del Pennello nella Rocca di Vignola. Inquadramento storico*, <modenanoi.it/uploads/cronaca/cultura/allegati/Relazione_storica_torre_Pennello.pdf>, pp. 3-6, ultima cons.: 21.3.2020.

²² Gli interventi sono descritti nella scheda *Torre del Pennello. Progetto di consolidamento e restauro*, ideato e realizzato dalla Fondazione di Vignola, con arch. Vincenzo Vandelli (Progettisti Associati) responsabile di progetto e direttore dei lavori per le opere architettoniche e coordinamento generale e ing. Roberto Luppi (Studio Tecnico Luppi) responsabile di progetto e direttore dei lavori per le opere strutturali. Il piano ha previsto il consolidamento della muratura tamponando con malta le aperture più antiche e rimuovendo le parti incoerenti. Un'operazione di cerchiatura in profilati d'acciaio sotto il livello del calpestio, e un cordolo in legno alla sommità della copertura, hanno assicurato l'unione dei setti perimetrali evitando lo spiombamento, in caso di terremoto. I muri sono stati nuovamente saldati con placcaggi e cuciture. Nella parte sommitale è stato rifatto il tetto e la travatura lignea, per evitare un carico eccessivo sulle pareti. Infine, per i beccatelli realizzati con spallette inclinate che possono facilmente sbilanciarsi, sono state utilizzate schiume poliuretatiche per riempire le buche puntaie ormai prive dei travetti di legno, lasciati in passato all'interno per consentire un miglior appoggio al mattone.

²³ Gli intonaci sono stati consolidati con iniezioni di malta e mediante la riadesione delle parti distaccate. I frammenti affrescati scoperti sono stati consolidati, ripulendo e reintegrando i colori tramite acquarelli, laddove la pellicola pittorica non si era preservata. Si veda la scheda di progetto conservato in Archivio del Centro di Documentazione della Fondazione di Vignola, *Torre del Pennello. Progetto di consolidamento e restauro: il restauro delle decorazioni storiche*.

identificare anche nella torre *del Pennello* gli stessi stilemi pittorici dei dipinti che ornano la parte sommitale della torre *delle Donne* e alcune sale della Rocca, come si vedrà in seguito.

La ricerca d'archivio

Per svolgere efficacemente la ricerca sui decori esterni, sono anzitutto da considerare le vicende riguardanti i restauri iniziati dai principi Boncompagni nel 1907, in occasione delle celebrazioni del quarto centenario della nascita di Jacopo Barozzi: per l'occasione la sede municipale, fino ad allora al pianterreno della Rocca, fu trasferita a Villa Tosi Bellucci;²⁴ contestualmente furono rimosse le carte da parati, sistemate dalla metà del secolo precedente, insieme ad alcune scialbature di calce che occultavano i decori quattrocenteschi.²⁵

Dall'Archivio Boncompagni Ludovisi, conservato nell'Archivio Segreto Vaticano, è possibile ricostruire le vicende del cantiere: i carteggi degli amministratori dei Boncompagni Ludovisi testimoniano l'evoluzione dei lavori²⁶ e l'interesse crescente per le decorazioni scoperte. I successivi interventi del 1922 furono contraddistinti da alcune questioni sulla metodologia di restauro e da trattative sui costi: il principe, Francesco Boncompagni Ludovisi pur intendendo proseguire i lavori,²⁷ si preoccupò soprattutto di contenere gli investimenti. Il cantiere venne dapprima

²⁴ Ancora oggi sede del Comune di Vignola.

²⁵ Archivio del Centro di Documentazione della Fondazione di Vignola, Relazione storica acclusa al progetto di restauro della sala delle Colombe, *Sala delle Colombe nella Rocca di Vignola*, a cura di Achille Lodovisi, p. 5. Gli stralci dei documenti inerenti ai restauri sono stati consultati nella relazione, pp. 5-14.

²⁶ Nell'agosto 1907 Vincenzo Maestri, ispettore circondariale della Soprintendenza di Bologna, scrivendo a Giorgio Vecchi, amministratore dei Boncompagni Ludovisi a Vignola, consigliò di proseguire i restauri della sala *delle Colombe*, al piano terra della Rocca e manifestava apprezzamento per la scoperta delle decorazioni: ASV, *Archivio Boncompagni Ludovisi*, b. 719 A, c. 262r. Nelle settimane successive, da uno scambio tra Vecchi e Filippo Cancani, amministratore dei Boncompagni Ludovisi a Roma, si apprende che fossero già avviati i lavori della Cappella, al primo piano, a opera del restauratore Secondo Grandi: ASV, *Archivio Boncompagni Ludovisi*, b. 719 A, c. 269r.

²⁷ L'amministratore vignolese, Giuseppe Vecchi, scriveva a Cancani nel settembre 1920 di avere persuaso il Commissario prefettizio al Comune a non requisire i locali della Rocca come alloggi per le famiglie bisognose, adducendo come motivazione la tutela degli affreschi: ASV, *Archivio Boncompagni Ludovisi*, b. 719 A, c. 912r. Nella relazione successiva, a seguito della visita ispettiva, Luigi Corsini, Soprintendente di Bologna, riferì l'intento del principe di restaurare le sale interne e le volte del castello, affidando l'incarico a Giambattista Scarpari, funzionario dell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti: ASV, *Archivio Boncompagni Ludovisi*, b. 719 A, cc. 868r-869r, *Relazione di visita alla Rocca di Vignola indirizzata da Luigi Corsini, Soprintendente di Bologna, al Sottosegretario di Stato per le Antichità e le Arti, Bologna 29 settembre 1920*.

affidato all'ingegner Scarpari²⁸ e poi sospeso nel 1923;²⁹ successivamente quest'ultimo fornì un elemento rilevante per l'indagine: in una missiva del novembre 1925 menzionava infatti

i pochi ma vivacissimi resti che un tempo ricoprivano le intere pareti del cortile della Rocca, della torre detta di Nonantola, ecc. ecc. (perché un tempo tutti i muri furono ricoperti come d'un manto di colori smaglianti.³⁰

Nell'autunno del 1930, il principe affidò la prosecuzione degli interventi al pittore Ginogiano Mandrone,³¹ seguendo quanto consigliato dal Soprintendente Corsini e da Corrado Ricci,³² chiamato a svolgere un ruolo di supervisione scientifica³³ e nel cui fondo archivistico, sono custoditi documenti fondamentali per la ricostruzione delle decorazioni esterne della Rocca. Mandrone inviò infatti a Ricci sei acquerelli³⁴ raffiguranti vedute esterne della Rocca, relative soprattutto alla torre *delle Donne* e all'ingresso dell'edificio, probabilmente con la speranza di interessare il principe ad ampliare il cantiere di restauro in altre zone dell'edificio.³⁵ Si insinua così il dubbio che le decorazioni presentate nelle tavole fossero state rielaborate, e non siano unicamente il risultato di un'osservazione dal vivo, agevolata dall'utilizzo di binocoli. Per verificarne l'attendibilità e comprendere l'effettiva composizione degli affreschi o, quantomeno, il limite e l'estensione della decorazione, la trama della ricostruzione è stata intessuta

²⁸ Sull'intervento: GIAMBATTISTA SCARPARI, *Il restauro del castello di Vignola. Prima relazione dei lavori*, Adria, Tipografia Zanibelli, 1922.

²⁹ ASV, *Archivio Boncompagni Ludovisi*, b. 719 A, c. 984r, *Lettera di Francesco Boncompagni Ludovisi a Giambattista Scarpari*, Roma, 14 ottobre 1923.

³⁰ ASV, *Archivio Boncompagni Ludovisi*, b. 719 A, cc. 865r-865v, *Lettera di Giambattista Scarpari a Alessandro Rocchi, Amministratore del Principe di Piombino*, Adria 5 novembre 1925.

³¹ Sulla figura di Gino Giano Mandrone e sulla sua carriera di decoratore, pittore e di restauratore, si veda EMILIO CONTINI, *La pittura emiliana dal modernismo alla crisi degli anni Venti*, in *Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna architettura, arti applicate e grafica, pittura e scultura, retrospettiva di Roberto Franzoni, Adolfo De Carolis e Leonardo Bistolfi, prima indagine sull'art-déco*, *Catalogo della mostra, GAM (Bologna), marzo-maggio 1977*, Bologna, Grafis, 1977, pp. 249-365: 288-289.

³² I documenti contenuti nell'Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Bologna e le province di Modena, Ferrara e Reggio Emilia, f. *Vignola Castello*, rimandano ai carteggi sulle autorizzazioni di Corrado Ricci agli interventi di restauro dal marzo 1932 all'aprile dell'anno successivo.

³³ Cfr. A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., p. 78.

³⁴ A inizio dicembre 1931, Mandrone scrisse a Ricci per comunicare l'esecuzione degli acquerelli: Biblioteca Classense di Ravenna, *Carte Ricci*, Carteggio Ricci, Monumenti, 1931, n. 66²¹. A fine dicembre invece furono inviati sei piccole tavole acquerellate: Biblioteca Classense di Ravenna, *Carte Ricci*, Carteggio Ricci, Monumenti, 1931, n. 66²⁴.

³⁵ Cfr. ACHILLE LODOVISI, *Tutti i colori del Pennello. Due progetti per uno spettacolare percorso di restauro e recupero della torre del Pennello*, in *Annuario della 46esima Festa dei ciliegi in fiore*, a cura di Centro Studi Vignola, Vignola, 2015, pp. 125-132: 128.

e arricchita anche con materiale proveniente dai fondi fotografici locali,³⁶ per la visione di immagini storiche e cartoline risalenti al periodo intercorso tra fine Ottocento e il periodo di attività di Mandrone. Il degrado dei decori ha infatti subito un'accelerazione a partire dal secondo dopoguerra: le uniche tracce visibili oggi sono piccoli lacerti e la pellicola pittorica si è deteriorata sulla maggior parte delle compagini murarie lasciando solo uno strato di intonaco.³⁷

Due cartoline di Vignola dei primi anni del Novecento³⁸ mettono in evidenza una fascia bianca d'intonaco dipinto a base di calce, nettamente delimitata sulle torri *del Pennello* e *delle Donne*, la facciata meridionale e il torresino *della Pusterla*; una fotografia del 1927,³⁹ con inquadratura dall'ingresso dell'edificio, mostra, invece, la presenza di alcune colonne dipinte sui beccatelli *del Pennello*.

L'analisi denota che la parte più significativa per ricostruire la decorazione sia la zona del raccordo della parete sud della Rocca con la torre *del Pennello* la quale, nelle immagini considerate, appare occultata da uno scarico⁴⁰ rimosso successivamente, come attestato dalle fotografie degli anni Quaranta del Novecento;⁴¹ tra esse, in uno scatto a colori, sono evidenti tracce della cromia delle decorazioni conservate grazie alla presenza del condotto in quell'esatto punto.

L'apporto della tecnologia digitale e la ricostruzione delle decorazioni ⁴²

Allo scopo di ottenere dati tecnici che affiancassero la ricerca storica e archivistica nella ricostruzione, sono stati esaminati i lacerti ancora visibili, posti a trenta metri di altezza circa;⁴³ con un laser scanner 3D e un drone,⁴⁴

³⁶ Il gruppo di documentazione vignolese Mezaluna - Mario Menabue e l'archivio della Biblioteca Comunale di Vignola Francesco Selmi.

³⁷ Cfr. A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., p. 78.

³⁸ Una cartolina del 1904 conservata dall'Archivio fotografico gruppo di documentazione vignolese Mezaluna - Mario Menabue, e un'altra, degli stessi anni in ASV, *Archivio Boncompagni Ludovisi*, b. 719 A, fasc. 29, f. 376r.

³⁹ Appartenente anch'essa all'archivio fotografico gruppo di documentazione vignolese Mezaluna - Mario Menabue.

⁴⁰ Il condotto venne probabilmente realizzato nei primi decenni dell'Ottocento, quando la parte sommitale della torre fu trasformata nell'appartamento del custode dei detenuti politici, come risulta da ASV, *Archivio Boncompagni Ludovisi*, b. 751, ff. 624v-625r, *Descrizione dei fabbricati rustici ed urbani posti nei territori di Vignola, Savignano, Monte Bonello, e Zenzano spettanti a Sua Eccellenza il Sig. D. Antonio Boncompagni Ludovisi* [1852], dove è menzionato uno sgombro con un lavello e un topico, collegati verosimilmente allo scarico. La costruzione fu comunque successiva al 1814, anno della pubblicazione di P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, cit., in cui è contenuta una veduta della Rocca priva di tale elemento. Le informazioni sono desunte anche dalla scheda *Torre del Pennello. Progetto di consolidamento e restauro: inquadramento storico*.

⁴¹ Archivio fotografico gruppo di documentazione vignolese Mezaluna - Mario Menabue.

⁴² Il progetto è stato diretto da Natalia Gurgone.

⁴³ Cfr. *Tracce in luce. La ricomposizione dei decori*, cit., p. 351.

⁴⁴ Il rilievo con laser scanner 3D e le riprese fotografiche dal drone sono state effettuate da Akhet S.r.l.

evitando un avvicinamento invasivo alle superfici e anticipando il montaggio dei ponteggi.⁴⁵

Il laser scanner ha acquisito una nuvola tridimensionale di punti a maglia millimetrica,⁴⁶ da cui sono state estrapolate singole porzioni di dati⁴⁷ per generare modelli 3D.

L'utilizzo del drone, con fotocamera ad alta risoluzione, ha permesso di ispezionare le parti più alte e difficilmente raggiungibili; e inserendo le immagini nelle maglie tridimensionali, sono stati realizzati modelli foto-realistici delle superfici e identificati i resti di intonaco originale.⁴⁸

Il montaggio dei ponteggi e la visione ravvicinata e diretta hanno consentito di completare le indagini:⁴⁹ alcune ipotesi sono state confermate⁵⁰ ed è stata ultimata la ricostruzione del disegno e dei colori nelle porzioni dove gli elementi formali e cromatici erano ormai difficilmente leggibili. Ogni elemento decorativo è stato sottoposto a un restauro virtuale, mediante programmi di fotoritocco, ottimizzando le immagini ottenute dal drone, e le decorazioni hanno riacquisito il loro potenziale espressivo.⁵¹

La ricomposizione scientifica dei decori⁵² quattrocenteschi è stata consentita soprattutto potendo dimostrare la veridicità dalle rappresentazioni di Mandrone, sebbene alcuni elementi quattrocenteschi, oggi riportati alla luce, non compaiano nelle sue tavole, probabilmente perché non visibili dal pittore a occhio nudo o perché già deteriorati negli anni Trenta.⁵³

Le monofore nere erano trilobate (con l'eccezione di alcune con spigolo appuntito) a differenza di quanto riportato negli acquerelli e disposte su un doppio ordine; Mandrone probabilmente non distinse bene le aperture sovrapposte, né la striscia bianca che separava le finte aperture, perché parte del colore nero era colato dalla monofora superiore.⁵⁴ Egli dipinse erroneamente anche una soglia: la prospettiva degli elementi della

⁴⁵ Cfr. A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., p. 83.

⁴⁶ Cfr. Ivi, pp. 83-85; *Tracce in luce. La ricomposizione dei decori*, cit., pp. 351-352.

⁴⁷ Questa operazione ha riguardato anche le superfici interne dei beccatelli che ospitano le porzioni di affresco in migliore stato di conservazione, per ottenere riferimenti utili allo studio dei disegni e dei colori originali. *Ibid.*; A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., p. 83.

⁴⁸ Cfr. Ivi, pp. 85-86.

⁴⁹ Per un'analisi dello stato di conservazione degli intonaci: *Tracce in luce. La ricomposizione dei decori*, cit., p. 352.

⁵⁰ È stata confermata la presenza dei decori sulle pareti sud, est e ovest dell'intera Rocca molto simili alla resa che ne diede Mandrone nei suoi acquerelli; questi ultimi sono stati comparati con i lacerti ritrovati, per valutare quali elementi fossero stati effettivamente dipinti sulle facciate.

⁵¹ *Tracce in luce. La ricomposizione dei decori*, cit., p. 352.

⁵² A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., pp. 87-88.

⁵³ Ivi, p. 87.

⁵⁴ La colatura del colore nero è oggi ancora visibile su una parte della Torre *delle Donne* se osservata dalla torre *di Nonantola*.

decorazione induce infatti a pensare che si trattasse di una rappresentazione pensata per essere osservata dal basso; per lo stesso motivo, è da escludere che il plinto dei capitelli fosse dipinto. In corrispondenza dello scarico della torre *del Pennello*, dove sono conservati gli elementi decorativi con maggior nitidezza, si osserva invece la doppia monofora trilobata, priva di soglia, con i capitelli che poggiano direttamente sulla cornice sottostante.

Altre incongruenze presentate nelle tavole acquerellate sono costituite dal fondo giallo dello stemma Contrari, originariamente azzurro, e dall'assenza delle superfici illusorie tra gli archetti pensili con motivo nero triangolare. In definitiva, la Rocca venne decorata con colonne dipinte su mensole aggettanti, con fusto cilindrico, capitello a boccio rosso/rosato e venature che simulerebbero il marmo di Verona; la finta trabeazione sosteneva archetti a tutto sesto alternati a cornici lineari e, in corrispondenza degli archi, due ordini di finestre trilobate. Il tutto appoggiava su una cornice modanata sotto la quale, una fascia piana alternava motivi fitomorfi (foglie di acanto e pigne) e lo stemma gentilizio dei Contrari su uno scudo da torneo; la fascia era sorretta da un architrave composto da archetti pensili anch'essi in finto materiale lapideo.⁵⁵

Molti degli elementi descritti sono stati facilmente identificati perché analoghi agli affreschi interni della Rocca;⁵⁶ si delinea così un progetto decorativo in continuità tra interno ed esterno dell'edificio, coerente nella forma e nei messaggi comunicati. La finta marmorizzazione su cromia rossa è presente negli affreschi della Cappella e nella sala *delle Colombe* dove venne utilizzato anche il motivo triangolare nero tra gli archetti; i girali fitomorfi gialli sono facilmente visibili nella zona dell'ingresso del castello; le pigne⁵⁷ affiancate all'arma di casa Contrari sono presenti nella sala *degli Stemmi*, al primo piano. Lo stemma gentilizio raffigurato sopra uno scudo è affrescato sul vessillo di cavalleria di Ugucione, in corrispondenza dell'accesso all'edificio.

Con ogni probabilità anche le merlature⁵⁸ che Mandrone tralasciò completamente nella sua rappresentazione,⁵⁹ dovettero essere dipinte esternamente: i lacerti indicano la presenza di bianco di calce su tutta la

⁵⁵ Una descrizione degli elementi si ritrova in Archivio Centro di Documentazione di Vignola, *Tracce in Luce. La Mostra*, a cura di Natalia Gurgone e Achille Lodovisi, scheda 7: *Bozzetto a mano libera con visione assonometrica*.

⁵⁶ La tavola sinottica per la comparazione degli elementi si trova in: Archivio Centro di Documentazione di Vignola, *Tracce in Luce, La Mostra*, cit., scheda 6/1: *La comparazione delle informazioni*.

⁵⁷ La pigna, nell'ambito culturale cortese, veniva intesa come emblema di buon governo, di capacità di sopravvivenza e resistenza: A. LODOVISI, *Rocca di Vignola*, cit., p. 64. Si veda anche la nota 1 del presente saggio.

⁵⁸ Per la ricostruzione dei decori sulle merlature: A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., p. 81-82; Archivio Centro di Documentazione di Vignola, *Tracce in Luce, La Mostra*, cit., scheda 3: *La decorazione dei merli a coda di rondine. Una ricostruzione problematica*.

⁵⁹ Il pittore eseguì solo una bordatura rossa, di cui oggi sono ci sono tracce: A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., pp. 81-82.

struttura del merlo e decorazioni con fogliame bianco, rosso e verde sulle code di rondine.⁶⁰

Considerando la Rocca di Finale Emilia,⁶¹ come già accennato in precedenza, le cui tracce di elementi decorativi appaiono molto simili a quelle di Vignola,⁶² si osserva che le merlature finalesi erano dipinte nei dadi e nelle code di rondine con fiori e racemi, riprodotti nelle parti esterne, negli intradossi di raccordo e nelle spallette delle finestre. Il tema del melograno,⁶³ nelle parti interne dei merli *del Pennello* con il restauro, è presente anche nelle decorazioni della torre *delle Donne*; risulta probabile, quindi, eseguendo una comparazione con gli stilemi proposti a Finale e vista la composizione della merlatura con il melograno affrescata nella sala *del Padiglione*, al primo piano, che, sebbene gli elementi appaiano oggi molto compromessi, i merli della torre fossero decorati con il medesimo stile anche all'esterno.

La restituzione finale

Dai rilievi 3D è emerso che le architetture dipinte fossero proporzionate alle architetture reali, con misure differenti per adeguarsi anche alle parti che presentano difformità di grandezze e di singoli elementi, come nel caso delle torri.⁶⁴ I decori ricomposti in formato digitale, privi delle dimensioni spaziali adeguati alle strutture della Rocca non sono dunque realmente fedeli agli originali.

Per ricostruire virtualmente la «pelle dipinta» che catturava la vista di chiunque ammirasse la Rocca, l'apporto delle sole tecnologie informatiche non avrebbe consentito una ricostruzione fedele agli interventi pittorici realizzati mediante l'opera di maestranze.⁶⁵ La resa ultima, dunque, a valle della ricomposizione compiuta, è stata affidata all'architetto Marcella Morlacchi,⁶⁶ per un intervento in continuità con gli acquerelli di Mandrone: sono state infatti realizzate tavole delle facciate sud e ovest della Rocca in scala 1:50; l'acquarello ha permesso di mantenere intatte le linee del disegno

⁶⁰ Il tricolore, elemento presente anche nella zona del Rivellino della Rocca, venne utilizzato per evidenziare il dominio estense sulla Rocca: i tre colori erano infatti utilizzati per le uniformi dei soldati di Ferrara. ID., *Rocca di Vignola*, cit., pp. 66-67; 92-93.

⁶¹ ID., *Tracce in Luce*, cit., pp. 81-82. Si veda anche la nota 12.

⁶² Si veda, in questo, la comparazione contenuta in Archivio Centro di Documentazione di Vignola, *Tracce in Luce, La Mostra*, cit., scheda 2: *La ricostruzione delle decorazioni esterne della Rocca del pittore/restauratore Ginogiano Mandrone (1931)*.

⁶³ Si veda anche la scheda di progetto conservato in Archivio del Centro di Documentazione della Fondazione di Vignola, *Torre del Pennello. Progetto di consolidamento e restauro: il restauro delle decorazioni storiche*.

⁶⁴ *Tracce in luce. La ricomposizione dei decori*, cit., p. 355, nota 9.

⁶⁵ A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., p. 88-90; *Tracce in luce. La ricomposizione dei decori*, cit., p. 354.

⁶⁶ Già professoressa di disegno dell'architettura all'Università di Roma La Sapienza, da anni, sviluppa studi sul colore e ricerche di rilievi ad acquerello: MARCELLA MORLACCHI, *Ricerche sul colore*: <www.marcellamorlacchi.it/ricerca-sul-colore/>, ultima cons.: 24.3.2020.

attraverso la stesura di velature trasparenti, evidenziando fedelmente le forme e i colori.⁶⁷ Le tavole in grande scala sono poi state digitalizzate e ricomposte sulle linee del disegno dell'impianto decorativo di ciascuna facciata, mediante un software dedicato.⁶⁸

Per la restituzione finale, è stata proposta, infine, una metodologia in grado di coniugare l'espressività del disegno con le tecnologie digitali: una videoproiezione architettonica,⁶⁹ basata su una tecnica di *video mapping*.

Dalla mappatura completa dell'architettura dell'edificio,⁷⁰ è stato creato un modello tridimensionale della superficie che, tramite la videoproiezione, potesse interagire con le forme della Rocca⁷¹ generandone così un aspetto inedito, grazie agli effetti di linee, forme, luci ed ombre virtuali proiettate. I risultati delle indagini e dello studio sono stati coerentemente animati e ottimizzati secondo un'apposita regia, per confluire in una produzione video da sovrapporre direttamente sulle pareti esterne dell'edificio:⁷² sotto gli occhi dello spettatore i decori si ricompongono seguendo la tecnica con cui furono eseguiti nel primo Quattrocento, per poi svanire progressivamente nelle poche tracce visibili ancora oggi.⁷³

Nel settembre 2015, le videoproiezioni hanno interessato la torre *del Pennello* e la facciata sud, ma il progetto è proseguito negli anni successivi⁷⁴ fino a estendere il *video mapping* alla quasi totalità della superficie esterna della Rocca.

Il valore delle videoproiezioni architettoniche, forme di divulgazione innovativa, non deve però esaurirsi nel momento dell'evento spettacolare, per quanto emozionante e importante: questi strumenti, al contrario, possono offrire conoscenze culturali, storiche e artistiche⁷⁵ anzitutto alla comunità vignolese che vede nella Rocca un luogo di forte identità, ma anche a un pubblico dei molti visitatori che la visitano apprezzandone soprattutto l'architettura pressoché intatta.

⁶⁷ A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., pp. 88-90; *Tracce in luce. La ricomposizione dei decori*, cit., p. 354; Archivio Centro di Documentazione di Vignola, *Tracce in Luce. La Mostra*, cit., scheda 9: *Il ritorno di un capolavoro*.

⁶⁸ A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., p. 90.

⁶⁹ La realizzazione del *video mapping* e delle proiezioni architettoniche è stata curata da Apparati Effimeri S.r.l.

⁷⁰ La mappatura è stata realizzata dopo aver tracciati gli elementi geometrici costitutivi delle facciate della Rocca e le linee degli ordini architettonici delle superfici; A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., p. 91.

⁷¹ I proiettori architettonici sviluppati per la tecnica di *video mapping* consentono l'adattamento delle immagini alle superfici, con un margine di errore geometrico di solo 1 cm; *Tracce in luce. La ricomposizione dei decori*, cit., p. 355.

⁷² *Ibid.*; A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., p. 90.

⁷³ *Tracce in luce. La ricomposizione dei decori*, cit., pp. 355-356.

⁷⁴ In particolare, è stato sviluppato anche un progetto in collaborazione con alcuni artisti contemporanei: Massimiliano Amati (Re delle Aringhe), Elio Castellana e Maurizio Bartolini; *Ivi*, in particolare: pp. 357-359.

⁷⁵ A. LODOVISI, *Tracce in Luce*, cit., p. 83.

La tecnologia digitale orientata da una solida ricerca scientifica, a cui si aggiungono i dati scientifici ha saputo creare illusori, ma veridici risultati di coinvolgimento, mediante caratteristiche spettacolari, aspetti narrativi e dati storico-critici; è stata inoltre proposta un'ipotesi di restauro virtuale: senza intaccare la struttura reale della Rocca, rispettando i mutamenti e la storia dell'edificio. Come dimostrato dagli ampliamenti del progetto, è possibile considerare aggiornamenti futuri se orientati da nuove ricerche e studi sulle decorazioni.



Fig. 1 - GINO GIANO MANDRONE, *La Torre delle Donne - Rocca di Vignola*, 1931 (Biblioteca Classense di Ravenna, *Carte Ricci*, Carteggio Ricci, *Monumenti*, 1931, n.66²⁴). Per gentile concessione del Centro di Documentazione della Fondazione di Vignola.

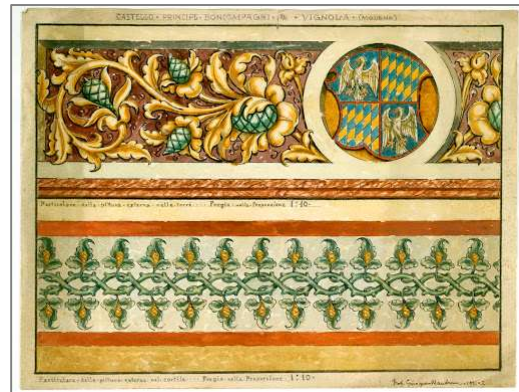


Fig. 2 - GINO GIANO MANDRONE, *Ingresso della Rocca di Vignola* (Biblioteca Classense di Ravenna, *Carte Ricci*, Carteggio Ricci, *Monumenti*, 1931, n. 66²⁴). Per gentile concessione del Centro di Documentazione della Fondazione di Vignola

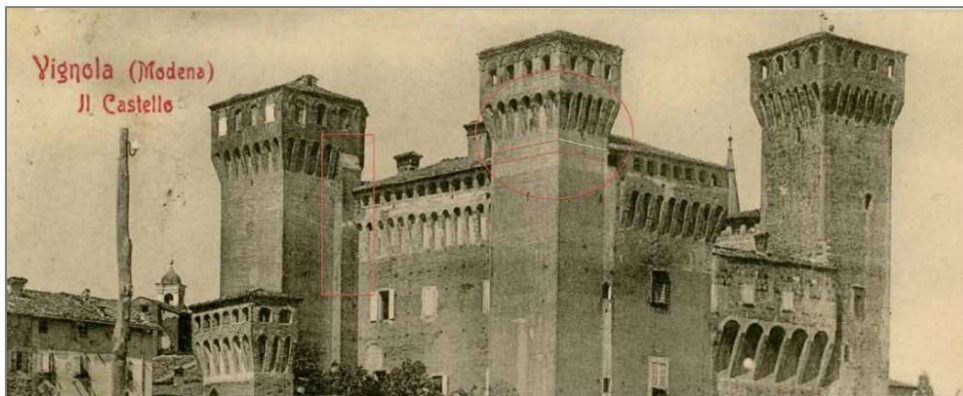


Fig. 3 - Cartolina della Rocca di Vignola, 1904 (Archivio fotografico gruppo di documentazione vignolese Mezaluna - Mario Menabue).



Fig. 4 - Cartolina della Rocca di Vignola vista dal fiume Panaro, inizio Novecento (ASV, Archivio Boncompagni Ludovisi, b. 719 A, fasc. 29, f. 376r). Per gentile concessione del Centro di Documentazione della Fondazione di Vignola.



Fig. 5 - La Rocca di Vignola negli anni Quaranta (Archivio fotografico gruppo di documentazione vignolese Mezaluna - Mario Menabue).

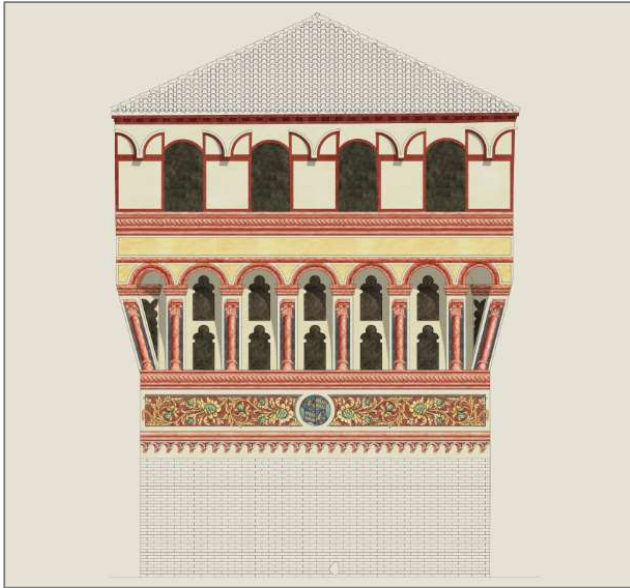


Fig. 6 - Archivio Centro di Documentazione di Vignola, *Tracce in Luce. La Mostra*, a cura di Natalia Gurgone e Achille Lodovisi, scheda 8: *Realizzazione delle proiezioni architettonali. Tavola di studio*. Tavola a cura di Luca Fanciulli, ricostruzione dei decori a cura di Natalia Gurgone.



Fig. 7 - Le videoproiezioni sulla Torre del Pennello (foto Morena Orsini).



CARLA BERNARDINI*

*Il Palazzo Pubblico di Bologna.
Fonti per una residenza governativa, museo di arte e di storia*

ABSTRACT

Civic government headquarters and museum; more than a building, 'place', subject of historical research in a variety of fields. The idea of a virtual archive of documents, images and communicative solutions is exposed, aiming at a global understanding of the historically fragmented sedimentation and the articulated complexity of its parts.

KEYWORDS: New tools and archives; Museum curatorship; Research projects; Art and history; Art mediation.

Sede governativa civica e di museo, 'luogo' più che palazzo, oggetto di ricerche storiche in ambiti diversi. Si espone l'idea di un archivio virtuale di documenti, immagini e soluzioni comunicative finalizzato a una percezione unitaria della sedimentazione storica frammentaria e della complessa articolazione delle sue parti.

PAROLE CHIAVE: Archiviazione virtuale; Cura museale; Ricerca applicata al patrimonio; Arte e storia; Mediazione culturale.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11705>

Pervenuto tra Medio Evo e fine Cinquecento alla forma attuale, l'ingente complesso si offre a letture discontinue rispetto alla propria storia; seppure in modo frammentario testimonia forme di governo della città, personaggi, committenze artistiche, momenti ed eventi storici succedutisi nei secoli. Sugli assetti attuali hanno fortemente inciso il periodo del dominio francese, la restaurazione pontificia e l'Unità d'Italia.

Tra profili politico-amministrativi ed esigenze conservative, tra ricerca e mediazione culturale

Per l'Antico Regime, l'organizzazione delle sue parti rispecchia il sistema di governo misto tra magistrature cittadine e Stato Pontificio, mentre nell'epoca postunitaria assiste alla disposizione al proprio interno di istituti di diversa pertinenza amministrativa: statale, provinciale, municipale. Le denominazioni via via adottate nel corso della storia (Palazzo Comunale, del Legato, del Gonfaloniere, degli Anziani, Apostolico, Nazionale, d'Accursio, di Città etc.) ne hanno scandito gli avvicendamenti politici e amministrativi e le trasformazioni. Fra vita istituzionale e artistica, l'indagine storica incontra rapporti prevalenti con Roma, momenti talora traumatici di trasformazioni, spostamenti e dispersioni di opere e archivi. Ampliate possibilità di lettura dell'insieme e di connessioni tematiche derivano dal museo al secondo piano, le Collezioni Comunali d'Arte, di

* Già Comune di Bologna - Istituzione Bologna Musei; carlabernardini@fastwebnet.it

marcata connotazione storicista e con un composito tessuto patrimoniale di forte sedimentazione civica e cittadina.¹

Per il prevalente ruolo politico e per le funzioni amministrative e di rappresentanza, l'insieme monumentale, caratterizzato da una vita solo parzialmente tarata su parametri conservativi e culturali, è tuttora oggetto di percezioni frammentate. Se esso può identificare nel museo una cornice culturale,² può a sua volta configurarsi come sua cornice nella reciproca complementarietà, fortemente espressiva della storia cittadina per le complesse interrelazioni fra opere e ambienti, episodi di mecenatismo settecentesco, collezioni d'artista, pubblici concorsi d'arte e forme di liberalismo otto-novecentesco che hanno contribuito alla formazione delle raccolte. Un rafforzamento della messa in luce dei legami fra palazzo e museo contribuirebbe ad accrescere il senso di un luogo da vivere culturalmente, prima ancora che dal punto di vista turistico, per le possibilità di lettura connesse alla storia cittadina. Rappresentare il palazzo con le sue funzioni passate e attuali può attivare linee di osservazione tarate sulle richieste di pubblici differenziati culturalmente e geograficamente, e su orientamenti specifici richiesti dal mondo dell'istruzione e accademico.³

Esprimere le potenzialità del luogo quale specifico baricentro storico-culturale e comunicativo per la museografia locale⁴ presupporrebbe un piano di lavoro che coinvolga l'insieme, con le raccolte storico artistiche trascorse e presenti, considerate dal punto di vista della loro formazione e delle connessioni con altre all'interno della città. Iniziative di livello didattico e divulgativo sul costituirsi delle raccolte cittadine nella loro emergenza attuale possono generare forme strutturate di collegamento con la mappa cittadina degli istituti di conservazione,⁵ seguendo segmentazioni e trasferimenti di opere fra sedi diverse nel corso della storia, visualizzabili

Abbreviazioni: ASBo: Archivio di Stato, Bologna.

Quando non diversamente dichiarato, ultima consultazione dei siti web: 14.4.2020.

¹ Questo contributo rispecchia linee di lavoro scalato entro il 2016 presso il Comune di Bologna. Per una sintesi storica e bibliografica: CARLA BERNARDINI, *Collezioni Comunali d'Arte e Palazzo Pubblico. Bilanci di lavoro e prospettive di sviluppo (I)*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», VII-VIII, 2010-2011, pp. 82-95.

² MASSIMO FERRETTI, *Progetto per la riapertura delle Collezioni Comunali d'Arte [1993]*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», V, 1999, pp. 208-212: 210.

³ Un esempio il quaderno didattico *Il Consiglio Comunale di Bologna. Storie di arte e di governo*, Bologna, Comune di Bologna, 2011 (per scuole di ordini e gradi diversi, a ponte fra illustrazione storica ed educazione civica, realizzato con l'impegno di studenti e giovani laureati nell'ambito di tirocini curricolari e post-laurea).

⁴ M. FERRETTI, *Progetto per la riapertura*, cit., p. 210.

⁵ Come nel caso del ciclo *Pubbliche raccolte d'Arte. Formazione e dispersione* (Collezioni Comunali d'Arte, Pinacoteca Nazionale, Accademia di Belle Arti, Biblioteca dell'Archiginnasio, Bologna, settembre-dicembre 2009) (cfr. report *I Musei Civici di Bologna*, a cura dell'Ufficio Controllo di Gestione del Comune di Bologna, settembre 2010, <comune.bologna.it/iperbole/piancont/cultura/musei/Pubblicazione%20Musei%202010.pdf>).

su supporto informatico come ad esempio nel grafico disegnato, in occasione di studi legati al nono centenario dell'Università (1988), per l'Istituto delle Scienze e l'Accademia Clementina, al fine di rappresentarne l'acquisizione delle raccolte e le successive diramazioni di queste verso la Pinacoteca Nazionale, il Museo Civico e i Musei Universitari (fig. 1).⁶

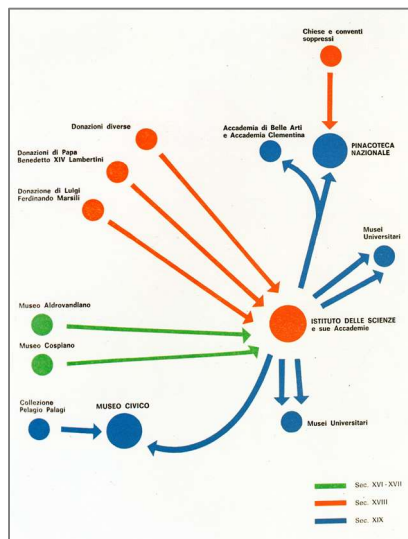


Fig. 1 - Istituto delle Scienze. Acquisizione e diramazione delle raccolte (A. EMILIANI, *I laboratori storici e i musei dell'Università di Bologna*, cit., p. 28, fig. 7).

Il rapporto fra conservazione, esposizione, ricerca, comunicazione, potrebbe quindi dare corpo a un moderno concetto di valorizzazione culturale riferito all'intero complesso, basandosi su originali forme di archiviazione da un lato e conseguenti elaborazioni critiche e narrative dall'altro. Ciò incontra tuttavia l'inafferrabilità del ruolo riservato alla ricerca applicata al patrimonio in ambito museale, soprattutto nel rapporto che viene a instaurarsi tra collezioni permanenti e iniziative espositive temporanee; alcune tematiche di difficile conduzione nella quotidianità organizzativa e gestionale hanno potuto trovare espressione in momenti di raccordo fra Comune e Università.⁷

Pratiche interne e politiche esterne, tra passato e presente

Oggi il palazzo si connota come luogo della storia in rapporto al profilo politico, storico e attuale oltre che nella sua rilevanza dal punto di vista storico-artistico e storico architettonico. Anche nei secoli trascorsi lo sguardo rivolto al passato ha filtrato date storicamente significative con

⁶ ANDREA EMILIANI, *La polis culturale bolognese*, in *I laboratori storici e i musei dell'Università di Bologna*. I, *La città del sapere*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1987, pp. 21-52: 28, fig. 7.

⁷ Si veda ad esempio: MICHELA TESSARI, *Allestire e fruire. Modelli storici a confronto nelle Collezioni Comunali d'Arte di Palazzo d'Accursio*, «Intrecci d'arte», III, 2018, pp. 77-83 <intreccidarte.unibo.it/article/view/8253/7914>, ultima cons.: 18.4.2020; IRENE DI PIETRO, *The Aldrovandi's seven paintings from Collezioni Comunali d'Arte of Bologna - A project about the Bologna museum's heritage by the Museology class 2011-2012*, «Figure. Rivista della Scuola di specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Bologna», I, 2013, pp. 181-183, <figure.unibo.it/article/view/4091/3533>, ultima cons.: 18.4.2020.

attenzioni tematiche orientate al momento presente; principale esempio è il ciclo di soggetto storico-rievocativo dipinto alle pareti del *Salone Farnese*, l'antica *Sala Regia*, ora grandioso vestibolo del museo oltre che luogo di transito e di iniziative a sfondo politico-amministrativo (fig. 2).



Fig. 2 - Bologna, Palazzo Pubblico, *Sala Farnese* (foto Alberto Martini).

Il ciclo ripercorre tappe storiche all'insegna della presenza dei Legati pontifici nella città in una chiave politica, identitaria, religiosa;⁸ nelle scenografiche narrazioni scalate dal Medio Evo al 1543, data significativa innanzitutto per la memoria familiare e dinastica del committente, il cardinale Girolamo Farnese (fig. 3),⁹ è possibile riconoscere anacronismi rappresentativi, ricostruzioni immaginose, imprecisioni storiche.



Fig. 3 - Bologna, Palazzo Pubblico, *Sala Farnese*, Memoria della commissione del Cardinale Girolamo Farnese (foto Alberto Martini).

⁸ BEATRICE BUSCAROLI, *Il Cardinal Farnese e la sua sala*, in *Il Palazzo Comunale di Bologna. Storia, architettura e restauri*, a cura di Camilla Bottino, Bologna, Compositori, 1999, pp. 99-110; CARLA BERNARDINI, *Bologna 1660. Una committenza Farnese per papa Alessandro VII*, in *Scritti in onore di Stefano Tumidei*, a cura di Andrea Bacchi e Luca Massimo Barbero, Venezia, Fondazione Giorgio Cini; Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016, pp. 278-287: 284-285.

⁹ Anno dell'ingresso di papa Paolo III Farnese a Bologna dopo un incontro con l'Imperatore Carlo V; un riferimento, perduto, per il ciclo era il monumento marmoreo al pontefice nella medesima sala, di Giovanni Zacchi: C. BERNARDINI, *Bologna 1660*, cit., pp. 279-280.

La data di esecuzione, 1660, offre chiavi di lettura in rapporto al quadro politico internazionale del momento, incrociando il profilo museale attraverso la figura di Ferdinando Cospi, promotore di un monumento ad Alessandro VII e nominato pubblico «conservatore» all'epoca della donazione alla città della propria *Wunderkammer* (fig. 4).¹⁰

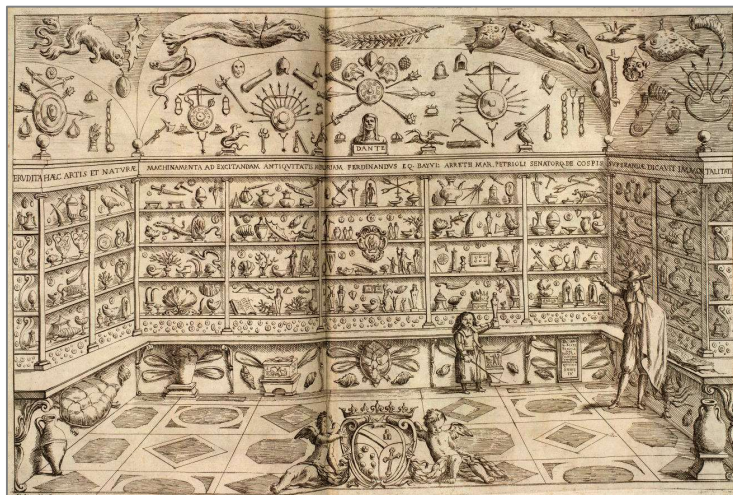


Fig. 4 - GIUSEPPE MARIA MITELLI, *La Wunderkammer di Ferdinando Cospi* (LORENZO LEGATI, *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall'illustrissimo signor Ferdinando Cospi, in Bologna, per Giacomo Monti, 1677, in-fol.*).

La dimensione museografica del palazzo - di alto profilo europeo e in vivo rapporto con l'insegnamento universitario attraverso la collezione di Ulisse Aldrovandi - protrattasi lungo i primi decenni del Settecento fino al trasferimento delle raccolte in palazzo Poggi - offrirebbe ampia materia di ricomposizione documentaria per vicende aggregative e dispersive, anche riguardo alle successive sorti in palazzo del patrimonio artistico soprattutto mobile. Fino all'occupazione francese, modalità di visita connotabili in senso civicamente identitario facevano capo alla galleria del Gonfaloniere degli Anziani, nella sua forma di quadreria di profilo civico maturata attraverso famose opere di committenza pubblica, come il *Palione della peste* di Guido Reni, la *Santa Caterina de' Vigri* di Marcantonio Franceschini, e altre pervenute in dono alla città, fra cui il *Sansone* di Reni e il *San Giovanni*

¹⁰ Ivi, pp. 284-285; cfr. *Guida ai musei di Palazzo Poggi. Scienza e arte*, a cura di Walter Tega, Bologna, Compositori, 2001, part. pp. 8-16, 20-55; *Quell'amor d'antico. Le origini dell'archeologia a Bologna nelle raccolte dell'Archiginnasio*, <badigit.comune.bologna.it/mostr e/archeologia/presentazione.htm>; MARK GREGORY D'APUZZO, *La vocazione museale della città: le collezioni Aldrovandi e Cospi dal Palazzo Pubblico ai musei*, Ferrara, Edisai, 2018.

Battista da Raffaello (fig. 5);¹¹ sequenza arricchita con l'innesto del nucleo di Donato Creti della donazione Collina Sbaraglia al Senato (1745).



Fig. 5 - GIUSEPPE MARIA MITELLI, *Sala dell'appartamento del Gonfaloniere*, 1686 (ASBo, *Anziani Consoli*, Insignia, vol. X, cc. 25b-26a, 1686).

Considerare complessivamente l'impatto degli interventi napoleonici attraverso schede opera dopo opera, fonte dopo fonte, assenza dopo assenza, potrebbe dare vita a un archivio diramato fra storia istituzionale, artistica, collezionistica di ambito cittadino; in forma analitica e unitaria, esso consentirebbe non solo di ripercorrere le vicende espositive e dispersive che hanno scandito la storia del palazzo, ma di costruire itinerari che conducono a sedi conservative ed espositive diverse;¹² a maggior ragione considerando la sterminata ricchezza documentaria conservata presso l'Archivio di Stato di Bologna relativa a magistrature e uffici comunali.¹³

La ricerca erudita in divenire è un presupposto indispensabile per un'adeguata comprensione d'insieme di questa compagine, la cui

¹¹ GIAN PIERO CAMMAROTA, *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti*, I: 1797-1815, Bologna, Minerva, 1997, pp. 3-30; per la vicenda della tela di Franceschini: GIULIA ISEPPi, *Costruire l'identità fra chiesa e nazione. Il caso dei bolognesi a Roma*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», XLII, 2015/2016, pp. 439-482: 467-469.

¹² Per le segmentazioni delle raccolte civiche prima della fondazione del Museo Civico: *Dalla Stanza delle antichità al Museo Civico. Storia della fondazione del Museo Civico Archeologico di Bologna*, a cura di Cristiana Morigi Govi e Giuseppe Sassatelli, Bologna, Grafis, 1984; *I laboratori storici e i musei dell'Università di Bologna*, I, cit. (part. saggi di Giorgio Gualandi, Silla Zamboni e Andrea Emiliani); *Guida ai musei di Palazzo Poggi*, cit., pp. 15-16; una dimensione comunicativa indirizzata al pubblico in *Ritratti di famiglia. Personaggi, oggetti, storie del Museo Civico fra Bologna, l'Italia e l'Europa*, a cura di Anna Dore, Paola Giovetti e Federica Guidi, Bologna, Comune di Bologna, 2018.

¹³ *L'Archivio di Stato di Bologna*, a cura di Isabella Zanni Rosiello, Firenze, Nardini, 1995, part. pp. 13-32, 57-70, 125-147, 147-160, 195-208, 209-225; si veda anche: Archivio di Stato di Bologna, *I complessi archivistici*, <archiviodistatobologna.it/bologna/patrimonio/complessi-archivistici>.

percezione nell'arco dei due secoli trascorsi non si è allineata con quella dei predominanti poli conservativi e monumentali della città (Pinacoteca Nazionale, Musei Universitari, Archiginnasio e Museo Civico Archeologico.)¹⁴ A seguito dell'inserimento del Museo Morandi (1993), l'ultimo passaggio di millennio si è rivelato foriero di un pubblico denso benché non facilmente attento al luogo,¹⁵ che aveva conosciuto un significativo legame museografico e tematico negli anni Trenta del Novecento attraverso la nuova galleria (1936), che incuneava l'eredità del Senato cittadino nella trama delle più recenti donazioni e dei legati d'arte alla città.¹⁶ Va osservato tuttavia che al momento della tardiva riapertura al pubblico (1951) a seguito della lunga interruzione nel periodo bellico e postbellico, il ripristino di quell'accorta interazione fra opere e ambienti consentita dalle sale monumentali decorate, e affidata al gusto dell'epoca prima ancora che a un esplicito programma museografico, poteva apparire non più attuale.¹⁷

Baricentri di storia e di memoria

Negli ultimi decenni, il dichiarato intento del museo di promuovere la ricerca sui propri ambienti ha contribuito a focalizzare varie attenzioni di studio sul quartiere dei Legati Pontifici, restituendo voce a secolari scansioni di presenze politiche rispecchiate negli episodi rievocativi e nelle decorazioni araldiche e allegoriche di pareti, volte e soffitti; innanzitutto per l'età neoclassica a seguito di studi di fondata base archivistica e ampie letture storico-artistiche intorno alla congiuntura fra Antico Regime e Ottocento, quando Bologna apparve destinata a divenire capitale della Repubblica Cispadana e il palazzo sede governativa nazionale.¹⁸ Si presta a

¹⁴ Tuttora una risorsa fondamentale, centrata sulla storia istituzionale e le vicende delle raccolte: *Dalla Stanza delle antichità al Museo Civico*, cit.

¹⁵ CARLA BERNARDINI, *A casa del Cardinal Legato*, «IBC. Pubblicazioni commenti inchieste sui beni culturali», IX, 2001, 1, <rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-200101/xw-200101-a0007>.

¹⁶ GUIDO ZUCCHINI, *Catalogo delle Collezioni Comunali d'arte di Bologna*, Bologna, Grafiche Nerozzi, 1938, part. pp. 5-11, 17-18, 33-34, 59-60, 279-80, 375-387.

¹⁷ *Bologna 1935. La scoperta del Settecento bolognese. Dalla mostra al museo, Catalogo della mostra, Collezioni Comunali d'Arte, Bologna, 14 settembre 2006 - 18 febbraio 2007*, a cura di Carla Bernardini con la collaborazione di Antonella Mampieri e Luca Ciancabilla, Ferrara, Edisai, 2008; *Bologna e le Collezioni Comunali d'Arte. Dalla mostra del Settecento bolognese alla nascita del museo (1935-36). Atti del convegno, Palazzo D'Accursio - Museo Civico Medievale, Bologna, 9-10 novembre 2006*, a cura di Carla Bernardini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011; MARCELLO TOFFANELLO, *Un itinerario fra le mostre degli anni Trenta*, in ID. *All'origine delle grandi mostre d'arte in Italia (1933-40). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda, Atti del Convegno, Fondazione Ermitage Italia, Ferrara, 22 ottobre 2012, Mantova, Il Rio Arte, 2017*, pp. 5-24: 18-19.

¹⁸ FRANCESCO CECCARELLI, *Architetture di Stato per Bologna 'centrale' della Repubblica Cispadana (marzo-maggio 1797)*, in I «Giacobini» nelle legazioni. *Gli anni napoleonici a Bologna e Ravenna. Atti dei convegni di studi, Bologna-Ravenna, novembre 1996, II*, a cura di Angelo

momenti di rilettura non solo degli ambienti, ma della storia cittadina, anche la fase degli anni intorno alla Restaurazione fino all'Unità d'Italia, tuttora nebulosa benché scandita dai celebrati restauri del 1851-52, col ripristino della decorazione della seicentesca *Sala Urbana* già danneggiata e occultata dallo scialbo.

Qualora ripercorse alla luce di più larghi contesti storico-artistici e di committenza, le decorazioni murali e gli inserti scultorei si prestano quindi ad una rinnovata lettura complessiva dei soggetti storici, allegorici, araldici, rivelandosi veri e propri archivi per la storia; indipendentemente dal livello qualitativo e conservativo disomogenei, e unitamente alle numerose epigrafi sopravvissute, esprimono radici locali in rapporto con Roma, momenti della politica e della storia culturale e religiosa, talora soltanto attraverso tracce di singoli personaggi. Un baricentro di memoria del governo pontificio nella città – la *Sala Urbana* o *degli Stemmi* (dedicata nel 1630 a Papa Urbano VIII dal cardinale Bernardino Spada), col suo «museo araldico» spiegato sulle pareti – gode ora di ampie possibilità di lettura in chiave di storia geopolitica nel quadro delle sedi di legazione a partire da quella avignonese,¹⁹ mentre il sito istituzionale *Storia e memoria di Bologna* offre un percorso virtuale esplicativo dei personaggi rievocati alle pareti (pontefici già legati a Bologna, cardinali, vescovi, governatori laici) (figg. 6 e 7).²⁰



Fig. 6 - Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, *Sala Urbana* o *degli Stemmi*.

Varni, Bologna, Costa, 1999, pp. 207-252; ora in ID. *L'intelligenza della città. Architettura a Bologna in età napoleonica*, Bologna, Bononia University Press, 2020, pp. 9-28; ANNA MARIA MATTEUCCI, *La stanza travestita*, in EAD., *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano, Mondadori Electa, 2002, pp. 171-209: 175-182; pp. 394-396; FRANCESCA LUI, *Viaggio nelle stanze romantiche. Scena e retorica degli interni*, Bologna, Bononia University Press, 2012 pp. 55-64; Antonella Mampieri, *Giacomo De Maria (1760-1838)*, Bologna, Pàtron, 2020, I, pp. 47,65, 99, 140; II, pp. 151-156.

¹⁹ ANDREA GARDI, *Un programma iconografico? Le serie di stemmi nei palazzi governativi delle province pontificie*, in *L'incostante provincia. Architettura e città nella marca pontificia, 1450-1750*, a cura di Maurizio Ricci, Milano, Officina libraria, 2019, pp. 121-132: 121-124.

²⁰ *Storia e Memoria di Bologna, Legati e Governatori*, <storiaememoriadibologna.it/il-governo-pontificio-bolognese/legati>.



Fig. 7 - Bologna, Collezioni Comunali d'Arte, Sala Urbana o degli Stemi, particolare della parete nord; al primo impatto visivo evidenzia momenti stratificati di intervento e la sua natura di fonte storica.

Per un'ipotetica banca dati relativa ai Cardinali Legati nei loro rapporti diretti e indiretti con la città, sotto il profilo di committenze e collezionismo si può facilmente immaginare l'esito di spogli sistematici di testi della storiografia artistica – dalle *Vite* di Carlo Cesare Malvasia nell'edizione annotata del 1841, alle aggiunte di Luigi Crespi, alla *Storia dell'Accademia Clementina* di Giampietro Zanotti – e indicizzazioni di fonti e studi monografici su singoli artisti.²¹ La contigua Galleria Vidoniana, l'ambiente più studiato in anni recenti, sollecita letture integrate fra decorazioni e opere esposte, quale significativo testo della museografia degli anni Trenta che amalgama ambiente, decorazioni e opere di momenti e stili diversi, tra Barocco e Neoclassicismo. Si tratta di un nucleo allestitivo rilevante anche per la storia di Bologna, nell'ambito dello Stato Pontificio, dell'età napoleonica, del periodo fra le due guerre, che armonizza sul piano visivo, storico, stilistico e in parte iconografico le pitture barocche della volta – celebrative del pontificato di papa Alessandro VII (1665)²² – e gli inserti

²¹ CARLO CESARE MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi con aggiunte, correzioni e note inedite dell'autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori*, Bologna, Guidi all'Ancora, 1841; GIAMPIETRO ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1739; LUIGI CRESPI, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina Pittrice*, Roma, Pagliarini, 1769; senza contare fondi archivistici appositamente individuati, come da un progetto per un *Archivio dei Legati Pontifici a Bologna* in collaborazione con l'Associazione Memofonte (Miriam Fileti Mazza), forse utopistico per il momento in cui fu abbozzato (2003).

²² DAVIDE RIGHINI, *Iconografie celebrative. Gli emblemi e i miti raffigurati nelle sale di rappresentanza del palazzo Pubblico di Bologna (secoli XV - XVIII)*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», VII-VIII, 2010/2011, pp. 128-140: 132-135; DANIELA SIMONE, *Il cardinale Pietro Vidoni e una prima ipotesi di ricostruzione per l'«Aulam Vidoniam» nel Palazzo Comunale di Bologna*, «Critica d'arte», s. 8, LXXIII, 2011, 47-48, pp. 91-106; SONIA

scultorei con temi repubblicani alle pareti.²³ L'iconografia mitologica e allegorica, ricca di potenzialità didattiche inesplorate, potrebbe divenire trainante per percorsi virtuali e reali diramati in altre sedi cittadine.

Un capitolo di cui si è avviata la ricostruzione è quello del quartiere degli Anziani Consoli in Antico Regime, al primo piano, dove fra decorazioni murali e dipinti esposti ricorrevano dimensioni celebrative, commemorative, di narrazione storica e di pubblica devozione, nei generi della scena storica, dell'allegoria di significato politico, del ritratto, del soggetto religioso.²⁴ Un perno costante è l'antica *Sala delle riunioni* (funzione riattribuita attualmente), in cui il mito di Re Enzo tra età barocca e *revival* neomedievale tardo ottocentesco si trasforma dalla perduta apoteosi seicentesca (attestata da una miniatura delle *Insignia*, 1673) (fig. 8) alla narrazione settecentesca della cattura nella battaglia di Fossalta, tuttora visibile in una parete, per approdare nel 1886, allorché la sala divenne sede del Consiglio provinciale, alla colta rievocazione postunitaria del finto affresco di Luigi Serra raffigurante *Il giurista Irnerio glossa le antiche leggi*, e sullo sfondo il *Ritorno* dei Bolognesi dalla storica battaglia, in una scelta iconografica inserita nel flusso delle celebrazioni dell'ottavo centenario dello Studio di due anni dopo (1888).²⁵



Fig. 8 - Sala degli Anziani (ASBo, Anziani Consoli, *Insignia*, vol. IX, cc. 47-48, 1673).

CAVICCHIOLI, *Il Cardinale Pietro Vidoni e l'omaggio ad Alessandro VII Chigi nell'appartamento del Legato a Bologna* (1665). *Una decorazione politica*, «Studi di storia dell'arte», 2018, 29, pp. 167-178.

²³ F. CECCARELLI, *Architetture di stato*, cit., pp. 18-20; A. MAMPIERI, *Giacomo De Maria*, cit., vol. I, pp. 47, 65, 99, 140; vol. II, pp. 151-156, schede nn. 63 a e b, 64 a e b.

²⁴ ELISABETTA BERSELLI, *Decorazioni pittoriche delle stanze degli Anziani in Palazzo Pubblico a Bologna*, «Arte a Bologna. Bollettino dei Musei Civici d'Arte Antica», VII-VIII, 2010/2011, pp. 141-151: 143-146.

²⁵ CRISTINA BUSSOLATI, *Enzo perduto e ritrovato a 'palazzo'. Gli affreschi nella sala degli Anziani*, in *Miti e segni del Medioevo nella città e nel territorio. Dal mito bolognese di re Enzo ai castelli neomedievali in Emilia-Romagna*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Bologna, Clueb, 2003, pp. 81-96; MASSIMO GIANANTE, *L'Irnerio di Luigi Serra*, in corso.

La decorazione sottostante (1740-45) emersa nella volta, apparentemente rimasta a uno stadio incompiuto, può essere letta come documento dell'incipiente crisi della magistratura a pochi anni dalla sua soppressione, seguita da dispersioni di arredi e dipinti e rifunzionalizzazioni degli ambienti.²⁶

Affreschi staccati provenienti da questi sono attualmente ripartiti fra Pinacoteca Nazionale (Guido Reni, due *Virtù*)²⁷ e Collezioni Comunali (Sammacchini, *Concordia e Silenzio*).²⁸ Nella fase di riassetto degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, la sistemazione della «gran sala di ricevimento» (attuale *Sala rossa*, con funzioni cerimoniali e di rappresentanza), riproponendo personificazioni di arti e virtù civiche confacenti a una sede istituzionale governativa,²⁹ veniva a innestarsi sulla storia più antica di quell'ambiente, la *Sala del Gonfaloniere* che aveva svolto una funzione espositiva pubblica dalla seconda metà del Seicento fino all'arrivo dei francesi.³⁰ Dopo questa fase storica pre e postunitaria il palazzo, divenuto prima sede unica di istituti politico-amministrativi tra Municipio e Provincia, avrebbe nuovamente assistito all'aprirsi di ulteriori capitoli di trasferimenti di opere e arredi, a seguito della successiva trasmissione di ruoli e funzioni ad altre sedi (il Tribunale in Palazzo Ranuzzi-Baciacchi-Grabinski, la Prefettura in Palazzo Caprara Montpensier, la Provincia in Palazzo Malvezzi).

Tra scrittura e immagine, tre esempi

Nell'ambito del governo bolognese dei secoli XVI-XVIII, la magistratura degli Anziani, o Anziani Consoli, attiva «per prestigio più che per potere», occupa uno spazio particolare sotto il profilo della documentazione iconografica.³¹ Pur negli aspetti trasfigurativi e non sempre di immediata aderenza documentaria, le miniature contenute nei sedici volumi delle *Insignia* rappresentano una frequentatissima e nota riserva di fonti a ponte fra documentazione archivistica e iconografica, fra araldica ed emblematica,

²⁶ E. BERSELLI, *Decorazioni pittoriche*, cit., pp. 141-142, 147-148.

²⁷ GIAN PIERO CAMMAROTA, *Due affreschi di Guido Reni nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, in *C'era due volte. Fondi fotografici e patrimonio artistico*, a cura di Corinna Giudici, Bologna, Minerva, 2004, pp. 25-27.

²⁸ D. RIGHINI, *Iconografie celebrative*, cit., p. 129; E. BERSELLI, *Decorazioni pittoriche*, cit., p. 143.

²⁹ Cfr. ORNELLA CHILLÈ, *Non solo opere da cavalletto. Luigi Busi e la pittura decorativa*, in *Luigi Busi. L'eleganza del vero 1837-1884. Catalogo della mostra, Palazzo d'Accursio, Bologna, 27 gennaio - 18 marzo 2018*, a cura di Stella Ingino, Bentivoglio, Grafiche dell'Artiere, 2018, pp. 23-32: 27-28.

³⁰ Per le sale al primo piano: CARLA BERNARDINI, *Prima delle requisizioni napoleoniche. Quadri d'altare bolognesi fra riproduzione grafica e idea di museo*, in *Crocevia e capitale della migrazione artistica. Forestieri a Bologna e bolognesi nel mondo (secolo XVIII). Atti del Convegno, Fondazione Carisbo, Palazzo Saraceni, Bologna, 11-13 maggio 2012*, a cura di Sabine Frommel, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 143-162: 150-154.

³¹ ISABELLA ZANNI ROSIELLO, *Le «Insignia» degli Anziani. Un autoritratto celebrativo, «Società e storia»*, LII, 1991, pp. 329-362.

pittura storico-documentaria e allegoria, soprattutto se considerate insieme ai testi correlati e agli apparati araldici.³² Riconnettere sistematicamente a vari ambienti del palazzo le immagini conservate in serie archivistiche e prodotte dalle magistrature civiche può contribuire in sommo grado all'evoluzione più generale della ricerca; la recente mostra storico-documentaria *Lo sguardo del potere* tenuta nel 2017 presso l'Archivio di Stato di Bologna ha offerto un approccio efficace a questo ordine di tematiche, già prefigurate a proposito delle *Insignia degli Anziani*.³³ Se collegata alla cultura figurativa del tempo e ripercorsa analiticamente per la storia di palazzo Pubblico, della vita al suo interno e del rapporto con lo spazio urbano circostante, la serie può aprire ad altre testimonianze iconografiche di valore comparativo e complementare (dipinti e soprattutto incisioni), come avvenuto per le feste di piazza e la produzione effimera nell'ambito del Barocco italiano.³⁴

Risultati originali per quanto riguarda le vicende conservative del complesso, o la storia culturale e politica della città, sono destinati a emergere da fonti normalmente consultate ad altro scopo, testimonianze scritte e loro corredi di immagini. Intersezioni tra iconografie storiche, fonti archivistiche, lettura in chiave documentaria di opere d'arte esistenti o perdute, identificazione di altre trasferite altrove, possono far emergere novità di rilievo rispetto ad assetti originari di ambienti trasformati, come pure ad avvenimenti connessi; a scopo puramente esemplificativo vengono richiamati qui di seguito alcuni casi.

Una congiuntura al limite del fortuito nella sua individuazione riguarda la Cappella dei Tribuni della plebe, magistratura oggetto di recente considerazione nell'ambito di raccolte di testi e immagini conservati all'Archivio di Stato di Bologna.³⁵ Lo studio di una pala eseguita da Tiburzio Passerotti per San Petronio, recentemente riemersa sul mercato e ivi concessa in deposito, ha portato alla luce il forte conflitto esistente fra un Tribuno della Plebe in carica e il Cardinal Legato, culminato con una tragica esecuzione all'interno del palazzo stesso (1585); episodio che ha consentito

³² I. ZANNI ROSIELLO, *Le «Insignia» degli Anziani*, cit., pp.350-362; si vedano anche le schede di Massimo Giansante in *Museum With No Frontiers, Discover Baroque Art*: <baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;BAR;it;Mus13_C;18;it&cp> <baroqueart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;BAR;it;Mus13_C;37;en>. *Museum With No Frontiers, Ephemera, Festivals and Theatrical Representation*, <baroqueart.museumwnf.org/exhibitions/BAR/ephemera/exhibition.php?theme=2>.

³³ *Lo sguardo del potere. Catalogo della mostra, Archivio di Stato, Bologna, maggio - settembre 2017*, a cura di Armando Antonelli, Francesca Boris, Bernardino Farolfi, Fabrizio Lollini, Bologna, Il Chiostro dei Celestini-Amici dell'Archivio di Stato di Bologna, 2017.

³⁴ A partire soprattutto da ANNA MARIA MATTEUCCI, *La cultura dell'effimero a Bologna nel XVII secolo*, in *Barocco Romano e Barocco Italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, Roma, Gangemi, 1985, pp. 159-173; DEANNA LENZI, *Teatri e anfiteatri a Bologna nei secoli XVI e XVIII*, ivi, pp. 174-191: 175-176.

³⁵ Cfr. FRANCESCA BORIS, *Le immagini di una magistratura 'popolare'. I Tribuni della Plebe*, in *Lo sguardo del potere*, cit., pp. 19-22; I. ZANNI ROSIELLO, *Le «Insignia» degli Anziani*, cit.

la lettura dell'insolita iconografia di un dipinto del medesimo ambito col *Martirio di San Giusto* ora in Pinacoteca e, attraverso una miniatura con *La messa degli Anziani nella cappella dei Tribuni* (1629, Collezioni Comunali d'Arte), la restituzione visiva della sua collocazione originaria sull'altare³⁶ (fig. 9).



Fig. 9 - Pittore Bolognese, *Gli Anziani assistono alla messa nella cappella dei Tribuni della Plebe*, miniatura su pergamena, 1629 (Bologna, Collezioni Comunali d'Arte).

Un esempio di tipo diverso riguarda la vicenda conservativa di un'importante e nota pittura murale a fresco, la *Madonna del terremoto* di Francesco Francia (1505), oggetto in età barocca e a fine Ottocento di due impegnativi trasporti la cui memoria è affidata a epigrafi in loco: la sua traslazione nel 1685 da una sala interna (*del triclinio*) all'altare della cappella degli Anziani per culto pubblico, la collocazione nel 1887 in *Sala d'Ercole*. Attori, intenzioni e modalità relative alle difficili operazioni di taglio a massello, trasferimento e nuova sistemazione emerge da un testo compreso nel decimo volume delle *Insignia* (1685, terzo bimestre), corredato da una rara documentazione visiva dell'ornamento originario (fig. 10).³⁷

³⁶ Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv. 720; ANGELO MAZZA, *La pala di Tiburzio Passerotti nella cappella Pepoli di San Petronio. La memoria tragica del conte Giovanni Pepoli*, in *Pepoli. Storia genealogia e iconografia*, a cura di Giuliano Malvezzi Campeggi, Bologna, Costa, 2018, pp. 411-431: 424 e fig. 17, 425-426 e fig. 18, 429 nota 55.

³⁷ FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Documenti per la storia dell'arte in Bologna (II). Un affresco del Francia*, «Archivio storico dell'arte», II, 1895, 1; cfr. EMILIO NEGRO, NICOSSETTA ROIO, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena, Artioli, 1998, p. 115; già oggetto di una segnalazione di Malaguzzi Valeri a Corrado Ricci in occasione del secondo trasporto in *Sala d'Ercole*: cfr. VALERIA RUBBI, *L'Architettura del Rinascimento a Bologna. Passione e filologia nello studio di Francesco Malaguzzi Valeri*, Bologna, Compositori, 2010, p. 236; cfr. CORRADO RICCI, *La Madonna del Terremoto*, «Il Resto del Carlino», 7 luglio 1897.



Fig. 10 - *La Madonna del terremoto* di Francesco Francia e la memoria della traslazione nella Cappella degli Anziani (ASBo, Anziani Consoli, *Insignia*, vol. X, cc. 35-36, 1685)

Da ultimo, l'affioramento di testimonianze di utilità non solo immediata nel corso della ricerca sull'origine del museo – fondato nel 1936 a completamento postumo di un assetto postunitario di istituti civici – ha imposto il tema di un'auspicabile trasmissione non dispersiva per ulteriori studi della documentazione archivistica e fotografica attinente la gestione culturale e conservativa nel periodo podestarile fra le due guerre: restauri monumentali, aspetti di mercato artistico, rapporti internazionali legati al momento storico, contesti politici e culturali dei prestiti per la mostra che precedette l'allestimento permanente.³⁸ Anche la convivenza fra ciò che allora era moderno – le strutture espositive progettate da Melchiorre Bega – e le *Period rooms* neosettecentesche, sembra sollecitare attraverso il museo un più ampio percorso *à rebours*, indirizzato a vari assetti storici ripetutamente trasformati nel corso del tempo o non più esistenti.

Le descrizioni offerte da inventari ripetutamente aggiornati contribuiscono alla ricostruzione storica di originali nuclei patrimoniali e di arredo, poi trasferiti o dispersi; in essi spicca il particolare dettaglio di attenzione alle ricchissime argenterie, talora ai soggetti dei dipinti, raramente alle paternità artistiche. La prospettiva di un'archiviazione organica di dati su supporto informatico consentirebbe una collazione complessiva con fonti di natura diversa maggiormente praticate dalla ricerca storico-artistica per descrizioni, attribuzioni o letture critiche, a partire dalle più note e persino ovvie: i manoscritti storico-artistici di Marcello Oretti e la letteratura di perlustrazione e periegetica, in particolare

³⁸ Cfr. nota 17

le riedizioni della guida di Malvasia del 1678 succedutesi fino al 1792 (ultima registrazione d'insieme del patrimonio artistico cittadino prima dell'occupazione francese), o la guida di Petronio Bassani del 1816,³⁹ o ancora la percezione del patrimonio artistico, monumentale, collezionistico, nelle testimonianze di protagonisti del *Grand Tour*.⁴⁰

Ricomporre integrare trasmettere

Se dal punto di vista dell'innovazione tecnologica potrebbe apparire anacronistico evocare gli albori dell'elaborazione automatica di dati e documenti storico-artistici, ciò non può certamente essere affermato per l'ampia visuale sottesa a iniziative, confronti e scavi documentari che soprattutto nei due lustri fra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento hanno caratterizzato rinnovate attenzioni museografiche in Italia. Nel progressivo avanzare di nuove istanze culturali e sociali, e quindi didattiche, in ambito istituzionale, gli studi e le applicazioni informatiche alla ricerca archivistica seguivano l'onda di salde visioni prospettiche di matrice storica, come *l'Archivio del collezionismo mediceo*, i convegni e i seminari della Scuola Normale Superiore di Pisa sull'automazione di dati e documenti storico-artistici e sui lessici tecnici, l'ampia riflessione storica sulle raccolte e i musei fiorentini imperniata sui quattro secoli di vita degli Uffizi; progetti tutti col grande merito, fra gli altri, di aver aperto una lunga e proficua stagione di studi, quando riflessioni complessive sul collezionismo e la museografia già incontravano istanze comunicative riguardo a diversi pubblici di riferimento.⁴¹ Inoltre, un esempio come quello della banca dati *Monumenta Rariora* sulla fortuna della statuaria antica nella

³⁹ GUIDO ZUCCHINI, *Catalogo critico delle guide di Bologna*, «L'Archiginnasio», XLVI-XLVII, 1951/1952, pp. 135-168, anche in ID., CORRADO RICCI, *Guida di Bologna*, nuova ed. illustrata, Bologna, Nuova Alfa, 1968, pp. XIII-XLVI; ANDREA EMILIANI, *Introduzione*, in CARLO CESARE MALVASIA, *Le pitture di Bologna 1686*, Bologna, Nuova Alfa, 1969, pp. VII-XV; GIOVANNA PERINI FOLESANI, *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», XI, s. III, 1981, n. 1, pp. 181-243: 205-215; EAD., *Odeporica felsinea. Dal modello malvasiano al suo superamento*, in *Le guide di città tra il XV e il XVIII secolo. Arte, letteratura, topografia. Atti del Convegno, Pavia, 5-6 dicembre 2018*, Alessandria, Dell'Orso, 2020, pp. 153-174.

⁴⁰ Per il ruolo di Bologna come secondo centro dello Stato Pontificio e tappa negli itinerari verso Roma, A.M. MATTEUCCI, *La cultura dell'effimero*, cit., p. 163. Si veda anche *Viaggiatori stranieri a Bologna in età risorgimentale*, a cura di Maria Domenica D'Elia, <comune.bologna.it/memoriabologna/contenuti/107:7356>.

⁴¹ *First International Conference on Automatic Processing of Art History Data and Documents. Pisa, Scuola Normale Superiore, 4-7 September 1978, I: Conference transactions*, Pisa, [s.e.], 1978; PAOLA BAROCCHI, *Report on the First International Conference on Automatic Processing of Art History Data and Documents*, ivi, pp. 357-366; EAD., *Archivio del collezionismo mediceo*, ivi, pp. 1-9; ENRICO CASTELNUOVO, *Il grande museo d'arte in Italia e all'estero alla fine del XX secolo. Tradizione, problemi attuali, prospettive*, in *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del Convegno Internazionale di studi, Firenze, 20-24 settembre 1982*, a cura di Paola Barocchi e Giovanna Ragionieri, II, Firenze, Olschki, 1983, pp. 563-584; anche in ID., *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno, Sillabe, 2000, pp. 111-131; Fondazione Memofonte, *Collezionismo Mediceo*, <memofonte.it/ricerche/collezionismo-mediceo>.

grafica e nella bibliografia⁴² può essere fonte di ispirazione per progetti di natura diversa: intanto per l'impostazione metodologica tarata sull'oggetto, la sua storia e la sua fortuna critica e collezionistica, tra fonti scritte e documentazione visiva; ma anche per riflessioni sul passaggio da problemi analitici connessi alla strutturazione e archiviazione di dati, documenti e immagini esistenti, alla sintesi in nuovi testi descrittivi e informativi per la consultazione, con annessi aspetti linguistici. Già agli inizi degli anni Settanta temi di prospettiva generale erano affiorati partendo da esperienze francesi in ambito archeologico: il ruolo imprescindibile del lavoro culturale preliminare alla programmazione di banche dati, la funzione esclusiva di mezzo e strumento da riservare all'informatica; prefigurando quindi possibili esiti e criticità, in seguito effettivamente emersi nei casi di maggior peso specifico attribuito alla tecnologia rispetto ai contenuti e alle metodologie scientifiche.⁴³ L'idea qui evocata di una progettazione unitaria di archivi integrati fra museo e palazzo, fondati su ferme conoscenze storiche, una chiara strutturazione esplicativa e di accesso e altrettanto chiare destinazioni d'uso, potrebbe invitare allo studio di percorsi di registrazione di dati e immagini non lineari ma complessi; ciò all'interno di *database* relazionali costruiti seguendo necessarie distinzioni tra le fasi di archiviazione e quelle elaborative di testi per la comunicazione, da poter inoltre interrogare e intersecare secondo molteplici chiavi di accesso. Questo ordine si rivelerebbe efficace nel limitare frantumazioni di risorse oltre che di informazioni, arginando effetti derivati da baricentri di attenzione tarati in prevalenza sul momento della fruizione, propri all'epoca attuale. Non sarà mai abbastanza sottolineata l'importanza di costruire ogni forma di comunicazione criticamente, sulla base di contenuti di alto livello scientifico appositamente prodotti, in un progressivo passaggio dal più complesso al più semplice; dove il concetto di semplificazione, mantenendosi ben lontano da possibili esiti banalizzanti e graduandosi su un'accessibilità larga per contenuti originali, possa approdare a forme sintetiche, e semplificate nell'espressione finale ma rispettose di spessori originari. Anche in considerazione di ciò questo intervento si rivolge soprattutto ai giovani indirizzati ai metodi della catalogazione scientifica e della mediazione culturale, a scopo metodologicamente esemplificativo benché sulla traccia di un percorso bibliografico e sitografico necessariamente selettivo.



⁴² *Le statue, le stampe, l'informatica. Il progetto Monumenta rariora sulla fortuna della statuaria antica nei repertori a stampa, secc. XVI-XVIII*, a cura di Sonia Maffei e Salvatore Settis, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2003; Scuola Normale di Pisa, *Monumenta Rariora*, <moratesti.sns.it>.

⁴³ JEAN CLAUDE GARDIN, *L'analisi documentaria nell'inventario dei beni artistici*, «Musei e gallerie d'Italia», LIII, 1974, pp. 22-35.

ANNA LISA CARPI*

*MuMe - Museo della Memoria di San Miniato
Un archivio digitale dei cittadini
al servizio della memoria collettiva*

ABSTRACT

Historically, artistic practices have been measured through experiments aimed at the involvement and active participation of the public, as well as the themes of memory have been at the center of the most recent museological and museographic debate.

The experience of MuMe of San Miniato highlights how the creation of an inclusive archive of the «collective memory» can stimulate the engagement of the community to the protection and enhancement of its cultural heritage.

KEYWORDS: Archive; Memory; Community; Identity; Territory.

Storicamente le pratiche artistiche si sono misurate con sperimentazioni volte al coinvolgimento e alla partecipazione attiva del pubblico, così come i temi della memoria sono stati al centro del dibattito museologico e museografico più recente.

L'esperienza del MuMe di San Miniato mette in luce come la formazione di un archivio inclusivo della «memoria collettiva» possa stimolare l'*engagement* della comunità alla tutela e valorizzazione del proprio patrimonio culturale.

PAROLE CHIAVE: Archivio; Memoria; Comunità; Identità; Territorio.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11706>

The biggest deficit that we have in our society and in the world right now is an empathy deficit. We are in great need of people being able to stand in somebody else's shoes and see the world through their eyes.

Ia frase, attribuita a Barack Obama, si legge nella *home page* del sito online dell'Empathy Museum di Londra; essa racconta della scelta, come tema per questo saggio, di un archivio 'aperto', realizzato raccogliendo esperienze, oggetti e documenti appartenenti a differenti persone, e da loro stesse offerte in disponibilità al fine di raccontare – con voci eterogenee – una storia condivisa. Il «mettersi nelle scarpe dell'altro» utilizza lo scambio emotivo e la partecipazione attiva del fruitore come strumenti per raggiungere obiettivi di conoscenza e consapevolezza, primo passo nella strada che conduce alla valorizzazione del patrimonio storico-culturale.

Si è trattato di indagare e di portare alla luce lo stretto rapporto che tiene uniti i temi della ricerca di identità, del radicamento della memoria e del coinvolgimento diretto di una comunità – ambiti cari al dibattito museologico e museografico anche più recente – sottolineando che

* Università di Bologna; annalisa.carpi4@unibo.it

nell'attualità del confronto critico anche internazionale¹ è maturata, pur se tardivamente, la consapevolezza che il ruolo dell'archivio è paritario a quello del museo.

Se la conservazione della memoria collettiva di una comunità è ormai riconosciuta come il primo passo per il tramando del patrimonio antropologico necessario alla costruzione identitaria e civile degli uomini, gli archivi si attestano da tempo come 'la' fonte cui imprescindibilmente attingere e ne rappresentano il suo sedimento fisico.

L'argomento non è di certo nuovo: Napoleone per esaltare la dimensione universale del suo Impero si affidò, in parallelo al recupero più o meno legittimo e alla successiva esposizione al Louvre di tante opere d'arte, alla requisizione dei documenti conservati nei più importanti archivi di tutti i Paesi finiti sotto il dominio francese. L'intenzione era quella trasformare questo insieme di archivi nell'Archivio e presentare a Parigi una sorta di galleria della storia universale della civiltà.² Gli strenui tentativi di resistenza messi in atto dai Paesi oggetto di razzia hanno dato conto, in tempi non sospetti, della articolata dialettica centro-periferia che avrebbe scaldato gli animi fino alla contemporaneità.

L'occasione per approfondire queste tematiche si è presentata grazie all'esperienza del neonato MuMe - Museo della Memoria di San Miniato, in provincia di Pisa, un museo che deriva la propria esistenza dalla costituzione di un archivio in parte digitale atipico, non privato e individuale, ma nato come progetto a sfondo sociale e politico di impegno dell'amministrazione comunale a fare rete con i cittadini, e aperto alle loro implementazioni (fig. 1).



Fig. 1 - MuMe: particolare della facciata.

Quando non diversamente dichiarato, ultima consultazione dei siti web: 31.5.2020.

¹ Tra gli esempi di archivio collettivo cfr. *Call for European Heritage Stories*, <europeanheritagedays.com/Story/>, ultima cons.: 3.4.2020.

² Presso l'Hotel de Soubise, che dal 1804 ospitava l'Archives de l'Empire o – come disse il Segretario di Stato Pierre Daru – gli «archivi del mondo», era possibile «passeggiare nella storia d'Europa dal più remoto Medioevo fino al presente»: MARIA PIA DONATO, *L'archivio del mondo. Quando Napoleone confiscò la storia*, Roma-Bari, Laterza, 2019, p. 77. Le resistenze di varia natura opposte dagli Stati occupati resero l'Hôtel de Soubise «l'invenzione simbolica di un Impero in cerca di radici» più che la realizzazione concreta del progetto napoleonico di 'governare' la storia d'Europa, ivi, p. 89.

L'archivio in divenire del MuMe rappresenta una esperienza di estrema dinamicità, coerente alla sua natura di organismo performante alle esigenze dell'intera comunità; sorta di scatola nera³ in continuo divenire, grazie al contributo di tutti gli abitanti, mira a favorire la sedimentazione dei processi identitari.⁴ Luogo della memoria collettiva, testimonianza viva della storia passata della città,⁵ al contempo è uno strumento di indagine e di riflessione sugli accadimenti contemporanei, utile ad affrontare il nodo del rapporto tra il presente, il passato e il futuro.

La raccolta *bottom-up* di oggetti, lettere, fotografie, video-memorie, rende immediata evidenza dell'effetto vertigine tipico di alcuni archivi, dovuto alla flessibilità dei loro confini e alla varietà dei loro potenziali contenuti.

La scelta di coinvolgere i privati cittadini per realizzare un archivio non è nuova, in particolare per i musei di storia, soprattutto locale: si vedano i tanti musei del Risorgimento e, in seguito, quelli dedicati a testimoniare gli orrori del primo conflitto mondiale.⁶ Questo processo, complesso e di chiaro significato simbolico, ha contribuito alla trasformazione del pubblico da entità passiva a soggetto agente e in grado di sviluppare un punto di vista collettivo, di cui non è possibile non tenere conto.

Con un atto formale comunicato attraverso la stampa locale e i social la popolazione di San Miniato è stata invitata a cercare negli archivi personali – la propria soffitta o la propria memoria – tutto ciò che potesse essere riconducibile al periodo storico compreso tra il 1921, anno in cui anche a

³ STEFANO VITALI, *Premessa*, in *Il potere degli archivi. Usi del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, a cura di Linda Giuva, Stefano Vitali, Isabella Zanni Rosiello, Milano, Mondadori, 2007, pp. VII-XI.

⁴ Jacques Le Goff ci ricorda che «la memoria è un elemento essenziale di ciò che ormai si usa chiamare l'identità», JACQUES LE GOFF, *Memoria*, in *Enciclopedia Einaudi*, VIII: *Labirinto-Memoria*, a cura di Ruggero Romano, Torino, Einaudi, 1979, p. 1104.

⁵ La sensibilità del Comune di San Miniato per la forte valenza simbolica degli archivi e per i temi di identità e memoria è attestata dall'art. 2, lettera d) del *Regolamento del servizio archivio storico e di deposito dei Musei Civici*, che promuove «la corretta ed efficace tutela e conservazione della documentazione che può consentire il mantenimento e il trasferimento nel tempo della memoria storica collettiva di San Miniato», <comune.san-miniato.pi.it/atti-e-regolamenti/regolamenti-comunali/cat_view/64-regolamenti-comunali/71-cultura,-biblioteche,-archivi.html>. La regione Sardegna, nell'ambito dell'intervento *Servizi informativi per lo sviluppo delle economie dei distretti dell'identità*, ha invitato i propri enti locali, ma anche istituzioni e privati, a presentare richieste di finanziamento per la digitalizzazione e la pubblicazione sul web di materiale documentale vario, come ad esempio fotografie, relativo all'identità regionale, per realizzare un archivio nel rispetto degli standard tecnici e normativi in vigore, da mettere a disposizione dei cittadini, <regione.sardegna.it/documenti/1_5_20060517165754.pdf>.

⁶ Per una panoramica sull'argomento: MARCO PIZZO, *La nascita dei musei del Risorgimento (1880-1942). Un esempio di uso pubblico della storia*, in *1860 1960 L'Italia dei Musei. Collezioni, Contesti, Casi di studio*, a cura di Sandra Costa, Paola Callegari, Marco Pizzo, Bologna, Bononia University Press, 2018, pp. 61-83. Come indica Marco Pizzo il ministro della Pubblica Istruzione Paolo Boselli aveva dato incarico di «raccolgere documenti di ogni genere [...] non faceva selezioni qualitative. [...] L'obiettivo finale era quello di costruire un archivio [...] della guerra», *ivi*, p. 65.

San Miniato furono istituiti i Fasci di combattimento, e il 1946, quando con le prime elezioni democratiche a suffragio universale è stata proclamata la nascita della Repubblica. Si è trattato di un momento di intensa turbolenza politica e particolarmente doloroso per la città: è del luglio del 1944 la strage del Duomo, colpito dal fuoco alleato durante uno scontro con le armate tedesche di stanza in città, che portò alla morte di oltre cinquanta tra le centinaia di persone che vi si erano rifugiate.

L'amministrazione comunale ha messo a disposizione per tutto il periodo della raccolta del materiale un ufficio incaricato di una prima cernita, volta a escludere solamente quanto non di pertinenza al tema prescelto. Ogni reperto,⁷ inventariato e digitalizzato, è andato a incrementare un archivio disponibile alla consultazione e aperto ai cittadini, che grazie al passaparola hanno sentito l'esigenza di portare le loro testimonianze e conferire oggetti anche oltre i limiti temporali previsti dal bando.

La centralità che tale raccolta ha rappresentato per la popolazione ha reso ancillare il ruolo del museo, realizzato con una selezione di materiali (Fig. 2) provenienti da questo archivio e affidata a un comitato scientifico di storici e archivisti. Il MuMe ne è diventato la sua emanazione o, per meglio dire, la sua modalità di *display*, riproponendo la stretta interfunzionalità che in epoca illuminista ha esemplificato il rapporto tra la biblioteca e il museo.⁸



Fig. 2 - MuMe: proiettili, bombe e registri del periodo bellico conferiti dai cittadini.

La narrazione espositiva si snoda per ambiti tematici – il regime, l'educazione fascista, l'antifascismo, la distruzione bellica etc. – utilizzati

⁷ L'archivio è, ad oggi, composto da circa un centinaio di oggetti e un migliaio tra documenti in formato audio e video di cui si conserva, in taluni casi, solo una riproduzione, per ragioni legate al rispetto dei diritti individuali su di esso gravanti.

⁸ MARIA PIA TOSCANO, *Gli archivi del mondo. Antiquaria, storia naturale e collezionismo nel secondo Settecento*, Firenze, Edifir, 2009, pp. 230-232.

come facilitatori verso l'obiettivo finale: indurre la cittadinanza a riconoscersi in una memoria e in una identità condivise per incrementare il senso di appartenenza alla comunità e compiere una riflessione sugli avvenimenti del recente passato.⁹

Ogni sezione, introdotta da *totem* esplicativi, dà voce all'eterogeneità della raccolta: alcuni oggetti e documenti sono presenti materialmente, altri in copie digitalizzate. Grandi schermi *touch*¹⁰ sono suddivisi in riquadri a comporre un articolato puzzle entro cui il pubblico è libero di navigare: si può scegliere tra articoli di giornale, lettere, diari, atti amministrativi, poster di propaganda (Fig. 3), immagini di luoghi durante specifici eventi, monumenti ed edifici danneggiati o nella loro versione integra, racconti privati o episodi storicizzati.



Fig. 3 - MuMe: poster di propaganda.

È possibile attivare i molteplici file audiovisivi (Fig. 4) che narrano le storie di bombardamenti, adunate, diserzioni, rastrellamenti e molto altro, dalla viva voce di chi le ha vissute – amici, parenti o sconosciuti¹¹ – stimolando il coinvolgimento in un dialogo intimo e intenso.¹²

⁹ Nel 2001 «Le Monde» effettuò un sondaggio sulle attitudini dei francesi verso gli archivi: risultò che per l'80% la parola maggiormente associata ad essi è «memoria», pur essendo solo uno dei tanti strumenti di supporto possibili, ANTOINE PROST, *Le Français et les archives. Le sondage du journal «Le Monde», «Comma», 2003, pp. 51-56.*

¹⁰ Il progetto delle applicazioni multimediali è stato affidato al Laboratorio Dreams Lab della Scuola Normale Superiore di Pisa.

¹¹ Impossibile non riferirsi al metodo storiografico della *nouvelle histoire* e alla sua interdisciplinarietà, che trova i propri fondamenti nella École des Haute Études en Sciences Sociales, cfr. JACQUES LE GOFF, PIERRE NORA, *Fare storia. Temi e metodi della nuova storiografia*, Torino, Einaudi, 1981; EDOARDO GRENDI, *Micro-analisi e storia sociale*, «Quaderni Storici», XXXV, 1977, pp. 507-550.

¹² Maurice Halbwachs sottolinea che la memoria collettiva non è un sedimento spontaneo, ma deriva dal rapporto dinamico tra la considerazione del proprio presente e la



Fig. 4 - MuMe: *touch screen* con le storie del periodo bellico.

L'empatia che nasce da questi brevi 'viaggi' rende particolarmente rapido il passaggio da una condizione di non conoscenza a una sorta di familiarità con le vicende con le quali si è appena entrati in contatto.

Il pubblico parte da una dimensione locale, rappresentata da queste storie private, per approdare a un inquadramento tipologico più generale e paradigmatico della complessità politica e sociale che ha caratterizzato il difficile cammino italiano verso la democrazia. Sembra paradossale ma il cortocircuito emotivo è lo stesso che sottende al progetto *A mile in my shoes*, organizzato dal citato Empathy Museum di Londra: qui sono stati creati svariati archivi tematici, che spaziano dalla salute all'immigrazione, composti da oggetti (calzature) e da materiali audio. I visitatori vengono invitati a compiere letteralmente un miglio di strada indossando le scarpe di un'altra persona, la stessa di cui si ascolta nel frattempo la storia: il coinvolgimento fisico ed emozionale fa sì che ogni racconto possa diventare, anche in questo caso, occasione esemplare di conoscenza e consapevolezza.

Gli archivi sono universi complessi, testimonianze materiali di norma involontarie di fatti del passato che si prestano a interpretazioni e possibili strumentalizzazioni di carattere simbolico e politico. Essi rappresentano il bacino a cui attingere la verità più viva, offrendo una traccia naturale di chi li ha prodotti, ma possono ammiccare a fini diversi e più ampi, sfuggendo alla volontà dei loro autori per rifletterne in modo sfaccettato e insidioso contesti e relazioni.¹³ Sono, soprattutto, l'esito di scelte, di contingenze

riformulazione delle esperienze del passato, cfr. MAURICE HALBWACHS, *La memoria collettiva*, Milano, UNICOPLI, 1987.

¹³ Cfr. ISABELLA ZANNI ROSIELLO, *Archivi e memoria storica*, Bologna, Il Mulino, 1987; MARC BLOCH, *Apologia della storia o mestiere dello storico*, Torino, Einaudi, 1976.

materiali, di manipolazioni intellettuali, custodi privilegiati della memoria plurale di gruppi o di comunità.

Storicamente è possibile registrare la precoce consapevolezza di questi aspetti: lo Stato italiano, sin dalla nascita, ha cercato di intercettare le insidie di questo relativismo, affermando con convinzione la necessità di realizzare un Archivio Centrale, alla stregua di altri Paesi,¹⁴ la cui funzione esemplificasse quella di *pantheon* della nostra storia.¹⁵ Si è così rivelato sensibile verso questi contenitori di ragioni amministrative, politiche, simboliche e storico-culturali, luoghi per la rielaborazione di modelli di convivenza e di identità collettiva.¹⁶

In realtà la storia della organizzazione degli archivi pubblici nel nostro Paese, per tutto il XX secolo, ha seguito una sorta di frammentazione organizzativa parallela a quella istituzionale ed è stata soggetta a un proliferare di archivi privati - di enti, di fondazioni, di istituti - che ha balcanizzato le informazioni.¹⁷ Questo ha consentito un arricchimento delle fonti, seguendo la traccia di una tendenza storiografica dedita a valorizzare aspetti 'orizzontali' del passato fino a quel momento ritenuti insignificanti¹⁸ e accompagnando l'analisi dei grandi eventi e dei loro protagonisti con la narrazione di una dimensione quotidiana e minore dei fatti costitutiva del tessuto sociale, economico, antropologico. Ed è proprio nell'«irriducibile molteplicità della storia» - come la definisce Krzysztof Pomian¹⁹ - e nella sua plasmabilità ai mutevoli contesti culturali, che si afferma il significato degli archivi e si concentrano gli interrogativi legati all'analisi di questa tipologia di fonte.²⁰

¹⁴ Per l'istituzione di archivi nazionali e la loro connessione con i processi di costituzione degli Stati in Europa cfr. IRENE COTTA, ROSALIA MANNO TOLU, *Archivi e storia dell'Europa del XIX secolo. Alle radici dell'identità culturale europea. Atti del convegno internazionale di studi nei 150 anni dall'istituzione dell'Archivio Centrale poi Archivio di Stato di Firenze, Firenze, 4-7 dicembre 2002*, Roma, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, Direzione Generale degli Archivi, 2006.

¹⁵ ARMANDO LODOLINI, *La creazione di un grande Archivio. L'Archivio nazionale d'Italia all'Eur*, «Rassegna degli Archivi di Stato», XV, 1955, pp. 229-250.

¹⁶ Gli stessi principi si rintracciano nella home page del sito dell'ICA, l'organismo che associa e coordina le istituzioni archivistiche di tutto il mondo, <<https://www.ica.org/en>>.

¹⁷ Isabella Zanni Rosiello sottolinea la difficoltà di muoversi in questo mondo intricato, conseguenza della mancanza di una idonea progettazione volta a ridefinire i confini delle sfere pubblica e privata, che ha prodotto il risultato di «concentrazioni e disseminazioni di carte»: I. ZANNI ROSIELLO, *Archivi, archivisti, storici*, in *Il potere degli archivi.*, cit., p. 19; GABRIELLA NISTICÒ, LUCIA ZANNINO, *Le fonti per la storia dell'Italia contemporanea negli istituti culturali. Storia d'Italia nel secolo ventesimo: strumenti e fonti*, a cura di Claudio Pavone, Milano, Angelo Guerini e Associati, 2006, pp. 15-79.

¹⁸ MAURIZIO BETTINI, *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 5-16.

¹⁹ KRZYSZTOF POMIAN, *Che cos'è la storia*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 267-278.

²⁰ Restano aperte innumerevoli questioni riguardanti archivi manomessi o secretati, relativi a Stati post-coloniali o a crimini contro l'umanità, cfr. JAMES LOWRY, *Displaced archives*, Abingdon, Taylor & Francis, 2017.

Poiché la realizzazione, organizzazione e consultazione degli archivi è da sempre strettamente intrecciata ai modi con cui le istituzioni, identificative di un determinato ambito socio-culturale, scelgono di rappresentarsi,²¹ essi sono stati spesso ricondotti al perimetro di esercizio del potere politico.²²

La complessità dell'argomento non è ripercorribile in questa sede, ma meritano di essere ricordate alcune regole del gioco, che rendono gli archivi parte attiva nella definizione delle politiche della memoria.

L'organizzazione di un archivio richiede di definire ordini e gerarchie, tipicamente in strettissima connessione al tipo di obiettivo che sta a fondamento della sua stessa esistenza; la griglia di lettura così generata conduce a creazioni e (ri)creazioni di fatti e di storie. Proprio da queste azioni discende l'impossibilità di letture neutre: la presunta obiettività delle fonti documentarie rischia continuamente di essere messa in discussione, divenendo frontiera mobile per la ricerca di equilibri tra esigenze e diritti contrapposti,²³ ambito di negoziazione sulla interpretazione del passato e del presente.²⁴

Secondo Andrea Emiliani gli archivi, come le biblioteche, i teatri e i musei, fanno parte dell'insieme di servizi pubblici dedicati all'educazione dei cittadini, ereditati fin dal Settecento dalle comunità urbane che abitavano l'Italia e nati nell'alveo della cultura illuminista e del «riformismo razionale».²⁵

L'apertura del museo al territorio e alla sua cultura materiale e le molteplici forme di partecipazione diretta della collettività non rappresentano una novità; non altrettanto è accaduto per gli archivi, nonostante la permeabilità di funzioni tra essi e i musei. L'importanza degli archivi, infatti, è stata a lungo riconosciuta solo all'interno di un ristretto pubblico di studiosi; il pubblico 'della domenica', ma anche quello

²¹Cfr. GUIDO MELIS, *Dove va la storia delle istituzioni*, «Le carte e la storia», II, 2000, <rivisteweb.it/doi/10.1411/10400>. Claudio Pavone parla di uno «scarto esistente tra l'archivio com'è e l'archivio come avrebbe dovuto essere», CLAUDIO PAVONE, *Ma è poi tanto pacifico che l'archivio rispetti l'istituto?*, in *Intorno agli archivi e alle istituzioni. Scritti di Claudio Pavone*, a cura di Isabella Zanni Rosiello, Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Dipartimento per i beni archivistici e librari, Direzione generale per gli archivi, 2004, pp. 71-75.

²² Maria Pia Donato cita numerosi esempi di archivi in guerra: dai ghibellini che depredarono il tesoro papale agli inizi del XIV secolo, alle truppe di Gustavo Adolfo di Svezia che saccheggiarono gli archivi del Sacro Romano Impero durante la Guerra dei Trent'anni, M.P. DONATO, *L'archivio del mondo*, cit., p. 8.

²³ CLAUDIO PAVONE, *L'accesso agli archivi e il bilanciamento dei diritti*, in *Intorno agli archivi e alle istituzioni*, cit., pp. 235-245.

²⁴ Cfr. KRZYSZTOF POMIAN, *Les archives. Du trésor des Chartes au Caran*, Parigi, Gallimard, 1993; SONIA COMBE, *Archives interdites*, Paris, Albin Michel, 1994.

²⁵ ANDREA EMILIANI, *Presentazione*, in *Musei e identità. Politica culturale delle collettività*, a cura di Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer, Steven D. Lavine, Bologna, CLUEB, 1995, p. IX.

mediamente più preparato, ne è rimasto lontano, complici la complessità della loro natura e una tardiva tutela legislativa.²⁶

Solo a partire dal secondo dopoguerra, quando la storiografia si è avvicinata a un metodo di indagine che ha privilegiato un'analisi delle strutture economiche e sociali,²⁷ gli archivi sono divenuti la fonte di ricerca per eccellenza: di qui la loro modernità.²⁸ Questo ha indotto gli studiosi a rileggere un'incredibile quantità di materiale fino a quel momento non valorizzato e proveniente da parrocchie, famiglie ed enti, che è divenuto un prezioso alleato a questo innovativo sguardo critico.²⁹ I processi di digitalizzazione degli ultimi decenni,³⁰ poi, hanno avvicinato un pubblico più vasto agli archivi, spesso per ragioni di carattere personale – raccogliere informazioni sulla propria famiglia, il proprio territorio, il proprio gruppo professionale³¹ – rendendolo curioso di un mondo fino a quel momento riservato a frequentazioni circoscritte,³² che improvvisamente offriva

²⁶ Per una breve storia dell'esegesi degli archivi, ELIO LODOLINI, *Archivi privati, archivi personali, archivi familiari, ieri e oggi*, in *Il futuro della memoria. Atti del convegno internazionale, Capri (MO), 9-13 settembre 1991*, Roma, Ministero per i Beni Culturali, 1997, pp. 23-69.

²⁷ A questo proposito il riferimento più importante è alla *nouvelle histoire* sviluppatasi in Francia all'interno dell'École des Annales.

²⁸ In anni più recenti si è cercato di mettere in luce la versatilità degli archivi: Patrizia Angelucci ha evidenziato che importanti scrittori – da Alessandro Manzoni a Leonardo Sciascia – hanno attinto a piene mani a fonti documentarie, PATRIZIA ANGELUCCI, *Prefazione*, in *Sette storie del ventennio fascista*, a cura di Paola Chiatti, Perugia, Morlacchi, 2017, pp. 9-15.

²⁹ BERNARDINO FAROLFI, *Luigi Dal Pane e le fonti della storia economica e sociale*, in *Luigi Dal Pane storico e maestro (1903-1979). Atti della giornata di studi, Bologna 22 ottobre 1999*, a cura di Bernardino Farolfi e Carlo Poni, Bologna, Studio Costa, 2001, pp. 57-70.

³⁰ Cfr. EIVIND ROSSAAK, *The archive in motion. New conceptions of the archive in contemporary thought and new media practices*, Oslo, Novus Press, 2010.

³¹ Durante la Rivoluzione Francese iniziò a diffondersi nella società civile la consapevolezza che gli archivi possono rappresentare uno strumento di controllo 'dal basso' delle azioni di governo e di conseguente tutela dei propri diritti. Gli Stati Uniti, sin dalla fine degli anni '90, all'interno del NARA (National Archives Strategic Plan) hanno esaltato la dimensione politica degli archivi, <[archives.gov/about/plans-reports/strategic-plan/2000#needs](https://www.archives.gov/about/plans-reports/strategic-plan/2000#needs)>. Sul tema, cfr. NORBERTO BOBBIO, *Il futuro della democrazia*, Torino, Einaudi, 1995.

³² Stefano Vitali ci ricorda che «la massiccia diffusione nel corso del Novecento dell'alfabetizzazione e di tecnologie di riproduzione e di memorizzazione di suoni e immagini sempre più potenti ed economiche ha fatto sì che quasi tutti ormai mettano insieme un proprio archivio, sia esso costituito da una semplice raccolta di fotografie oppure da un complesso più ampio di materiali tradizionali», STEFANO VITALI, *Memorie, genealogie, identità*, in *Il potere degli archivi*, cit., p. 82. E ancora: «l'esigenza di esaminare, scegliere e organizzare la propria documentazione può trasformarsi in una sorta di rivisitazione della propria esistenza [...] facendo del proprio archivio uno strumento di 'self-representation'», *ivi*, pp. 84-85.

l'esperienza emozionante di un rapporto diretto e apparentemente privo di filtri con le fonti.³³

L'archivio del MuMe, come molti generati in epoca contemporanea, non si è formato in modo naturale, ma è il frutto delle precise scelte di chi lo amministra, prima tra tutte la flessibilità dei suoi confini, che scardina la tipicità degli archivi, soliti a mutuare una parte rilevante delle proprie ragioni dalla loro finitezza. Se, infatti, i singoli documenti e gli oggetti che compongono un archivio esprimono di per se stessi valori e contenuti, di certo è in una lettura coerente dell'insieme che le interpretazioni più articolate possono trovare pienezza di espressione.

Questa decisione è funzionale a una metodologia di analisi critica della storia sempre aperta a nuovi contributi, in cui gli spunti di approfondimento si legano ai fatti in un continuo processo di controllo reciproco che rinvia a quella forma a spirale scelta da Erwin Panofsky³⁴ per rappresentare geometricamente un percorso della conoscenza estremamente dinamico e che non prevede l'idea di conclusioni imm modificabili.

Lo insegna l'eccidio del Duomo, oggetto negli anni di alterne letture: inizialmente attribuito a un estremo tentativo di difesa dei Tedeschi nei confronti dell'avanzata delle truppe Alleate, si è poi rivelato essere la terribile conseguenza del fuoco amico. Per dare conto di queste evidenze all'ingresso del MuMe sono simbolicamente poste, volutamente l'una di fianco all'altra, due lapidi commemorative di opposto segno storico.

³³ Interessante il modo con cui Arlette Farge ha saputo evocare il piacere fisico che trasmette la consultazione di un archivio, ovviamente prima dell'avvento degli archivi digitali: «D'estate come d'inverno il documento d'archivio è gelido; nel decifrarlo si tratti di una pergamena o di una cartaccia, le dita si intorpidiscono e si macchiano di fredda polvere nera. Per occhi non esercitati è poco leggibile anche quando è coperto da una scrittura precisa e regolare. Arriva sul tavolo di lettura spesso in fascicoli, legato con dello spago o stretto da cinghie, insomma infagottato, con gli angoli divorati dal tempo e dai roditori; prezioso (infinitamente) e fragile, lo si manipola con cautela per paura che un modesto inizio di deterioramento diventi magari definitivo [...] Un fascicolo intatto è facilmente riconoscibile, non dal suo aspetto generale [...] ma da un certo modo di essere uniformemente ricoperto da una polvere che non si volatizza, che rifiuta di levarsi al primo soffio, senza nessun'altra traccia tranne quella livida del laccio di stoffa che lo stringe e lo regge piegandolo appena nel mezzo», ARLETTE FARGE, *Il piacere dell'archivio*, Verona, Essedue, 1991, p. 5.

³⁴ ERWIN PANOFSKY, *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1975.

Questa lapide ricorda nei secoli | il gelido eccidio perpetrato dai tedeschi | il 22 luglio 1944 | di sessanta vittime. Inermi, vecchi, innocenti | perfidamente sollecitati a riparare nella cattedrale | per rendere più rapido e più superbo il misfatto. | Non necessità di guerra, ma pura ferocia | propria di un esercito impotente alla vittoria | perchè nemico di ogni libertà, spinse gli assassini | a lanciare micidiale granata nel tempio maggiore. | Italiani che leggete, perdonate ma non dimenticate! | Ricordate che solo nella pace e nel lavoro | è l'eterna civiltà. | Il Comune nel XX anniversario

Sono passati più di 60 anni | dallo spaventoso eccidio del 22 luglio 1944 | attribuito ai tedeschi. | La ricerca storica ha accertato invece | che la responsabilità di quell'eccidio è delle forze alleate. | La verità deve essere rispettata e dichiarata sempre. | È anche verità che i tedeschi | responsabili della guerra e delle ignobili e inique rappresaglie | con la complicità dei repubblicani | proprio in questa terra | avevano seminato distruzioni, tragedie e morte. | È la guerra. | Proprio per questo la Costituzione italiana | proclama all'art. 11 | l'Italia ripudia la guerra. | Il Comune nel LXIV anniversario

Le iscrizioni, riportate su lastre di marmo, si fronteggiano ai lati dell'ingresso del Museo e danno evidenza a quanto la ricerca storica ha portato alla luce: l'eccidio, che ha colpito duramente la popolazione della cittadina di San Miniato, inizialmente attribuito alle forze tedesche, si è rivelato essere l'esito della rappresaglia del fuoco alleato.

Gli oltre cinquanta anni trascorsi tra le due iscrizioni hanno contribuito a mutarne i toni: accesi nel sottolineare le nefandezze compiute dai presunti colpevoli nella prima e più sensibili ai valori garantiti dalla ricerca storica nella seconda.

Si tratta di un archivio anomalo anche per l'eterogenea natura della sua composizione, ove testimonianze materiali della quotidianità ordinaria – registri militari, munizioni, divise da combattimento, stoviglie, strumenti di lavoro etc. – si affiancano a fonti documentarie composite: scritti privati, come lettere e diari, e atti pubblici di carattere amministrativo o politico-propagandistico; infine troviamo numerose fonti audiovisive.

Ascoltare le esperienze accadute al vicino di casa o all'anziano professore, talvolta dalla sua viva voce, costituisce un importante volano per stimolare l'*engagement*³⁵ dello spettatore, quel coinvolgimento emotivo

³⁵ «Engagement», in <[collinsdictionary.com/it/](https://www.collinsdictionary.com/it/)>: «impegno legame, coinvolgimento, capacità di creare relazioni solide e durature con i propri utenti». Il vocabolo identifica, pertanto, una delle *mission* più attuali del museo ed esemplifica le più ancestrali esigenze di comunicazione con il pubblico sentite da ogni artista. Le opere d'arte, storicamente, sono state utilizzate da committenti e mecenati per il loro forte valore comunicativo come veicolo prediletto di *engagement* allo scopo di saldare rapporti di natura sociale, religiosa o politica.

che è la prima e più intima molla per avvicinarsi al museo e iniziare un percorso di conoscenza anche intellettuale.³⁶

Si tratta di una fonte molto efficace ma che necessita di una lettura piena di cautele:³⁷ questo modo di raccontare la storia «dal basso», complementare al risultato di una visione storico-critica adeguatamente articolata nasconde, infatti, le insidie tipiche di ogni racconto che si sviluppa coinvolgendo diversi soggetti – chi intervista, chi narra e, infine, chi ascolta – reciprocamente influenzati, tesi a differenti obiettivi e immersi in una propria visione, frutto del contesto di provenienza.³⁸

Dietro la rappresentazione di realtà apparentemente assolute si annidano le distorsioni intrinseche agli effetti degli stimoli emotivi che scatenano:³⁹ occorre quindi utilizzare in modo particolarmente accurato gli strumenti, tipici di ogni analisi storica, ovvero quelli del confronto e della verifica incrociata delle fonti,⁴⁰ tenendo ben presente il necessario sconfinamento in differenti discipline quali la sociologia o la psicologia.

L'applicazione di questa articolata metodologia garantisce l'opportunità di utilizzare fonti particolarmente ricche e insostituibili in una narrazione che tenga conto della pluralità dei punti di vista: alle parole si accompagnano i silenzi, alle espressioni i gesti.

Infine, mentre l'esegesi della maggior parte degli archivi è tipicamente unidirezionale, dal soggetto produttore alla raccolta prodotta, quella del MuMe deriva da una sorta di relazione biunivoca: i cittadini hanno partecipato alla creazione dell'archivio e, al contempo, sono i fruitori di ciò che lo stesso racconta dell'identità della comunità. Questa sovrapposizione di ruoli che il cittadino si trova a vivere – di produttore di contenuti e di fruitore degli stessi – può rivelarsi rischiosa, in quanto mette in circolo dinamiche e relazioni articolate: a volte di conflitto, altre di particolare coinvolgimento emotivo, che impongono una giusta distanza di osservazione e allenano capacità di lettura, per evitare che le potenzialità dello strumento vengano annacquate in semplificazioni e distorsioni interpretative.

³⁶ Per un approfondimento sulla valenza didattica del museo, PAOLA DESANTIS, *Il museo comunica al pubblico. Dall'allestimento alle attività educative*, in *La qualità nella pratica educativa al museo*, a cura di Margherita Sani e Alba Trombini, Bologna, Compositori, 2003, pp. 108-116.

³⁷ GIOVANNI CONTINI, *Memoria collettiva e storia della comunità*, in *Introduzione alla storia orale*, a cura di Cesare Bermanni, Roma, Odradek, 1999, pp. 41-61.

³⁸ Cfr. GIOVANNI CONTINI, ALFREDO MARTINI, *Verba manent. L'uso delle fonti orali per la storia contemporanea*, Roma, Carocci, 1993.

³⁹ Cfr. CARLO GINZBURG, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.

⁴⁰ L'utilizzo delle fonti orali ha trovato in Europa un riconoscimento tardivo, in particolare a partire dalla seconda metà del XX secolo, ad eccezione dell'Inghilterra ove la tradizione orale è molto più viva e si accertano studi a partire dalla fine del XIX secolo. Negli Stati Uniti il significativo utilizzo storiografico delle fonti orali è testimoniato da importanti progetti quali quello sviluppato dalla Columbia University: *Oral History Research Office*, nato negli anni Quaranta del XX secolo.

Il pubblico di riferimento, peraltro, non è un pubblico specializzato: è, quindi, necessario che gli amministratori di un archivio di questo tipo si assumano il dovere etico di individuare contenuti e obiettivi ben definiti, da comunicare in modo chiaro.⁴¹ La sfida, politica e culturale, che ne deriva è ricca, infatti, di insidie: realizzare un archivio significa

possedere l'informazione, decidere cosa sia segreto e cosa sia pubblico, orientare il dibattito, governare la narrazione storica [...]. Chi possiede gli archivi possiede la Storia e controlla la visione del futuro.⁴²

La strada per la democratizzazione degli archivi pare, ormai, aperta: è, infatti, possibile rintracciare numerose testimonianze del coinvolgimento dei cittadini nella formazione di raccolte collettive su temi specifici, in particolare inerenti alla storia locale, e a uso pubblico.⁴³ Le sfide con cui queste iniziative devono confrontarsi sono molteplici e in gran parte simili a quelle che, ormai da tempo, affrontano i musei.

Innanzitutto la sfida è di carattere etico, per la responsabilità che i filtri – necessariamente applicati nella organizzazione di un archivio così come di una collezione – si trasformino in occasione di stenosi o di distorsione interpretativa, rischiando di annullare quello slancio di appropriazione sociale del tessuto culturale che queste modalità di dialogo sono riuscite ad attivare.

In secondo luogo deve maturare la consapevolezza che gli archivi, come i musei, rappresentano la Storia, quella vera, pertanto composta dalla molteplicità delle storie. Non si può prescindere, quindi, dalla messa in

⁴¹ PAOLA CARUCCI, *Le norme sulla trasparenza del procedimento amministrativo nel quadro dell'archivistica contemporanea*, in *Gestione dei documenti e trasparenza amministrativa. Atti del convegno internazionale, Fermo 6-8 settembre 1993*, a cura di Oddo Bucci, Macerata, Pubblicazioni dell'Università, 1994, pp. 66-67.

⁴² M.P. DONATO, *L'archivio del mondo*, cit., p. IX.

⁴³ Interessante il progetto nato a Battipaglia a metà del 2017 dalla collaborazione tra privati e istituzioni scolastiche e al momento in corso di realizzazione, dal titolo *A memoria*, <amemoria.cloud/lesperienza-di-battipaglia/>, ultima cons.: 5.4.2020. L'obiettivo è quello di un archivio digitalizzato utile alla conoscenza e all'approfondimento di episodi salienti della storia locale collegati allo sbarco alleato durante la Seconda Guerra Mondiale e realizzato attraverso la raccolta di materiale privato di natura eterogenea, a partire dalle storie raccontate dai nonni. Lo strumento che si intende costruire, attraverso il contatto diretto con le fonti, dovrebbe essere in grado di contribuire allo sviluppo dell'identità civica delle generazioni future, rendendole partecipi del consolidamento della memoria. Il consenso generatosi intorno all'iniziativa ha indotto a valutare l'opportunità di estendere la partecipazione a tutta la cittadinanza: la forbice temporale di riferimento è stata ampliata, il focus mantenuto sulla storia locale, considerata punto di partenza e paradigma per una riflessione a più ampio raggio su temi di carattere storico e politico di portata generale. Una analoga iniziativa è stata attivata nel 2016 dal Comune di Pontassieve in occasione del cinquantenario dell'esondazione dell'Arno: i cittadini sono stati coinvolti nella raccolta di fotografie e filmati col fine di organizzare un archivio della memoria la cui presentazione è stata anticipata da una mostra documentaria e da una serie di dibattiti e incontri sul tema.

disponibilità completa dei materiali, come a San Miniato si è correttamente scelto di fare, per poi organizzare percorsi di mediazione all'utenza modulabili, fino a condurre per mano il pubblico più bisognoso attraverso le inevitabili criticità.

Infine, esiste il rischio che questo genere di iniziative si cristallizzino senza riuscire a dispiegare il proprio effetto nel tempo. La costituzione di un archivio partecipato è, infatti, solo il primo passo verso l'edificazione di una relazione tra i cittadini e il territorio, che può consolidarsi solo se nutrita da una concreta pianificazione delle attività; se questo non accade l'archivio torna ad essere un inutile dormiente, fonte di problemi di manutenzione per gli addetti ai lavori.

Si tratta, insomma, di un impegno complesso, il cui risultato garantisce tuttavia l'orgoglio di offrire alla comunità una virtuosa occasione di crescita sociale, ovvero una finestra che recuperando la memoria conduca verso il futuro.



FABIO MASSACCESI*

Il linguaggio dell'archivio. Dalla storia allo 'storytelling'

ABSTRACT

This paper highlights the active function of archives. The latter often understood as the sole place of conservation, are instead the starting point for the construction of a language capable of narrating and enhancing not only the content, but also the owner institution. Through some examples, the present paper will highlight how each storytelling activity passes through a well-organized archive capable of becoming language.

KEYWORDS: Archive; Language; Omeka; Company museum; Storytelling.

Il presente contributo intende rimarcare la funzione attiva degli archivi, punto di partenza per la costruzione di un linguaggio capace di raccontare e valorizzare non solo il contenuto, ma anche l'ente detentore e proprietario. Attraverso alcuni esempi si metterà in luce come ogni attività di *storytelling* passi attraverso un archivio ben organizzato capace di farsi linguaggio.

PAROLE CHIAVE: Archivio; Linguaggio; Omeka; Museo d'impresa; *Storytelling*.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11707>

nel 1194 Filippo II Augusto venne drammaticamente sconfitto per mano dell'inglese Riccardo Cuor di Leone. In quel campo di battaglia si stavano giocando i destini della futura Francia, Filippo aveva perso, è vero, ma avrebbe continuato a cospirare cercando un'alleanza con Giovanni Senzattera.¹

La Francia, era stata sconfitta in una battaglia importante, ma si sarebbe risolleata avviandosi a diventare uno stato moderno, grazie all'annessione dei domini plantageneti. Ma quella battaglia del 1194 era stata nodale per un'altra ragione. Aveva indotto il re a dover scegliere una dimora stabile. La scelta fu ovvia, Parigi. Si trattava in fin dei conti del più grande dei suoi domini e della più importante tra le residenze reali.

Il re, dopo quella battaglia, nel rendere la propria residenza stabile, gettava le basi della futura capitale. Tra le tante ragioni di quella scelta, dovette pesare la perdita dell'archivio che viaggiava assieme alle salmerie. Andò distrutta la sua corrispondenza e la maggior parte dei documenti e la fine fu la più ingloriosa. Per il re di Francia dare una sede fissa alla sua documentazione era divenuta una priorità.

* Università di Bologna; fabio.massaccesi3@unibo.it

¹ WILLIAM CHESTER JORDAN, *Nel nome del Signore. L'Europa dall'anno Mille alla fine del Medioevo*, Bari-Roma, Laterza, 2018, pp. 263-264.

Se l'archivio per Filippo Augusto fu un affare di Stato oggi è invece l'anello debole della tutela del patrimonio nazionale.

In Italia i sistemi archivistici e quelli connessi delle biblioteche sembrano essere soggetti a continui tagli di risorse e le varie riforme dei Beni Culturali hanno legittimato l'entrata in forze di strutture private nella loro gestione, stendendo un'ombra su istituti che non offrono ritorni economici almeno immediati.²

Partire da questo assunto è per me doveroso poiché mi chiedo se questa spirale al ribasso non sia innescata da una situazione messa in evidenza di recente da due studiosi americani che hanno parlato esplicitamente di «archival divide».³ Come ha di recente scritto Maria Pia Donato un «divario archivistico» «effetto collaterale e imprevisto non solo delle tecnologie, ma anche del grande slancio democraticamente sovversivo del secondo Novecento». Gli storici non usano più gli archivi nello stesso modo, non le stesse fonti, mentre gli archivisti affrontano difficoltà teoriche e tecniche sempre più complesse e specialistiche nel selezionare e preservare memorie e «identità» non più solo nazionali o cittadine e non più ancorate al supporto cartaceo.⁴ Storici e archivisti condividono l'idea che in un paese democratico gli archivi siano indispensabili alla conoscenza del passato contro ogni tentazione totalitaria e di falsificazione. Gli archivi devono essere dunque nella disponibilità di tutti e in tutte le loro parti. Ecco perché è necessario investire su progetti che ne includano la loro totalità e non solo piccole parti.

Una premessa doverosa, perché da una parte siamo chiamati a discutere sulla «vertigine dell'archivio» e dall'altra a fare i conti con l'impossibilità di gestirla.

Archivi e storytelling

La premessa apre inoltre al tema vero della riflessione, incentrato sulla valorizzazione degli archivi e dunque sul loro ruolo attivo e non di sola conservazione. Lo farò a partire da due esperienze in qualche modo fra loro connesse. La prima parte del presente contributo sarà infatti incentrata sulla considerazione del ruolo dell'archivio nell'ambito dell'impresa e delle industrie culturali-creative, grazie alle esperienze maturate nel settore in qualità di ex direttore degli archivi

² SALVATORE SETTIS, *Italia Spa. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino, Einaudi, 2002; TOMASO MONTANARI, *Privati del patrimonio*, Torino, Einaudi, 2015.

³ FRANCIS X. BLOUIN, WILLIAM G. ROSENBERG, *Processing the past. Contesting authority in history and archives*, Oxford, Oxford Scholarship Online, 2011.

⁴ MARIA PIA DONATO, *L'archivio del mondo. Quando Napoleone confiscò la storia*, Bari-Roma, Laterza, 2019, pp. I-XIII; FEDERICO VALACCHI, *Gli archivi tra storia uso e futuro*, Milano, Bibliografica, 2020, pp. 147-174.

e spazi espositivi della Fondazione Fashion Research Italy di Bologna.⁵ La seconda parte muoverà invece dal laboratorio della laurea magistrale in Arti visive che nell'anno accademico 2018-2019 ha sperimentato la catalogazione e valorizzazione di una parte della Fototeca Carlo Volpe, fondo appartenente alla Biblioteca delle Arti e parte dell'intera fototeca I.B. Supino del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.⁶

Mi rendo conto che il tema della valorizzazione sia assolutamente ambizioso e non facilmente riducibile a poche osservazioni. Cercherò però di sottolineare come questo sia invece strettamente connesso a quello della gestione stessa dell'archivio e della reputazione dell'ente proprietario.

Partendo dall'assunto che l'archivio, qualunque sia, è di fatto un linguaggio, cercherò di far emergere l'avanzamento delle riflessioni nell'ambito degli archivi speciali di natura privata. Se infatti il settore industriale può aver subito ritardi nell'adozione di buone pratiche archivistiche, non c'è dubbio che sappia mostrare un ventaglio molto ricco di attività di valorizzazione dell'archivio capaci di rafforzare l'immagine del prodotto e dell'azienda sul mercato e nel territorio.⁷ Chi ha fatto dell'archivio un pilastro angolare del *corporate* aziendale ha compiuto infatti un balzo in avanti e senza ritorno. Per l'azienda l'archivio diventa così un vero e proprio software d'impresa. Riflessioni queste che sono state portate all'attenzione degli studenti, chiamati a loro volta non solo a familiarizzare con i criteri di catalogo di materiali fotografici, ma anche invitati a definire un percorso di valorizzazione, progettando una *virtual exhibition* capace di rendere evidente le peculiarità dell'archivio digitale.

In questa particolare prospettiva le riflessioni su impresa, archivi e *storytelling* sono già state indagate da chi scrive in vari convegni del

⁵ Tra le molte attività mi preme ricordare la cura e il coordinamento delle prime tre edizioni del corso *Archivi della Moda, heritage management* (2017-2019) che si era fregiato del patrocinio di ANAI Emilia-Romagna. Sulla Fondazione, istituita dal cav. Alberto Masotti, di cui è presidente, si veda *Fashion Research Italy*, <fashionresearchitaly.org>, ultima cons.: 9.6.2020.

⁶ L'archivio fotografico di Carlo Volpe (1926-1984) è stato acquistato nel 1988 dall'Istituto per i Beni Culturali della regione Emilia-Romagna, dal 2006 ceduta al Dipartimento delle Arti Visive dell'Università di Bologna e dal 2020 passato sotto la gestione della Biblioteca delle Arti della stessa Università. La fototeca dello studioso mantiene tutt'ora la sua unità archivistica e l'ordinamento degli *item* voluto dal suo costituente. Parte della Fototeca e Biblioteca I.B. Supino, il fondo comprende 32.000 elementi fra cui stampe all'albumen, stampe alla gelatina bromuro d'argento e fotocolor.

⁷ Le industrie culturali creative e in particolare quelle del settore *fashion* iniziano solo ora a sviluppare la propria reputazione, rafforzando il legame della storia aziendale con il territorio. Un nesso invece ampiamente sfruttato dagli Istituti bancari e Fondazioni Bancarie, si vedano, a titolo d'esempio, le numerose iniziative di Intesa Sanpaolo o l'Archivio storico Banco di Napoli.

settore.⁸ Si può dire così che impresa, archivi e *storytelling* siano già di per sé elementi costitutivi il linguaggio, quest'ultimo necessario a raccontare storie. Sappiamo infatti che non c'è storia senza linguaggio, e in questa particolare prospettiva l'archivio può esserne parte integrante e come tale utilizzato attivamente per raccontare. Il linguaggio infatti è un testo il cui significato è posto sempre al di là, ovvero nel contesto. Il sostantivo «testo» deriva a sua volta dal participio passato sostantivato (da tessere) che significa «tessuto». E il tessuto è formato da trama e ordito, e questi possono reggere un testo solo se c'è un disegno sovrastante. Perché ci sia storia bisogna stabilire un linguaggio: un linguaggio che sia testo, un testo che sia tessuto da fili che si colleghino a un disegno più generale, definendo così un contesto. Va detto che per i sistemi industriali il contesto culturale, quello che solo in parte coincide con la cosiddetta cultura d'impresa, ha come voce non secondaria proprio l'«impresa dell'archivio».⁹

Definizione d'impresa

Nel 2002, appena un anno dopo la fondazione di Museimpresa da parte di Assolombarda e Confindustria, Antonella Bilotto in prima istanza forniva le coordinate di cosa fosse un'impresa, in rapporto all'archivio.¹⁰ Emergono dal suo contributo due punti nodali, il primo riferisce direttamente alla funzione:

l'impresa, come soggetto giuridicamente riconosciuto nel quadro socioeconomico, prima di essere il soggetto produttore del proprio archivio, e quindi di fissare attraverso documenti la memoria del proprio agire (al di là dei vincoli giuridici e gestionali che la obbligano a farlo), ha la funzione primaria di 'produrre un prodotto'. È dal dominio dell'impresa che si evince il secondo punto: possono esistere diversi luoghi di concentrazione di fonti documentarie che, oltre a poter

⁸ Alcuni dei più recenti convegni in cui ho preso parte come relatore sul tema: *Impresa, archivi e storytelling* (Artlab 16), Mantova, 30 settembre 2016; a cura della Fondazione Fitzcarraldo *Fashion Cultura Heritage. Giornata di studi sulla valorizzazione degli archivi della moda come motore di sviluppo del Made in Italy*, Milano, 20 marzo 2018, a cura di CNA, Federmoda, Università di Milano, Regione Lombardia.

⁹ DUCCIO BIGAZZI, *La storia d'impresa in Italia. Saggio bibliografico: 1980-1987*, Milano, Franco Angeli, 1990; GIOVANNI LUIGI FONTANA, *Esperienze "integrate" per la salvaguardia e la valorizzazione degli archivi d'impresa*, in, *Gli archivi d'impresa i Sicilia. Una risorsa per la conoscenza e lo sviluppo del territorio*, a cura di Gaetano Calabrese, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 17-36; *L'impresa dell'archivio. Organizzazione, gestione e conservazione dell'archivio d'impresa*, a cura di Roberto Baglioni e Fabio Del Giudice, Firenze, Polistampa, 2012.

¹⁰ GIORGETTA BONFIGLIO DOSIO, *Archivi d'impresa, studi e proposte*, Padova, Cluep, 2003, pp. 51-67.

essere tra loro diversi per natura, sono profondamente differenti rispetto alle funzioni che incarnano.¹¹

È in questo particolare quadro che gli archivi vanno distinti da quelli economici e classificati come l'esito di enti giuridici quasi sempre di natura privata, l'impresa appunto, che fa capo all'imprenditore secondo la definizione data dall'articolo 2563 del Codice civile.¹²

Archivi d'impresa

L'attenzione a questi particolari archivi privati, credo si possa far risalire almeno al 6 ottobre 1972 quando per la prima volta venne organizzato il convegno sugli *Archivi delle imprese industriali*, sotto l'impulso di Franco Bonelli, allora professore di economia all'Università di Siena.¹³ Fu quella una tappa importante che avrebbe portato una profonda riflessione negli anni successivi sintetizzabili nella tappa del 1982, patrocinata da Fondazione Ansaldo (*Beni culturali, ricerca storica e impresa*) in cui per la prima volta sul tema si avviava una collaborazione tra pubblico e privato centrandone inoltre le riflessioni sulla salvaguardia e valorizzazione degli archivi d'impresa. Ed è proprio in questo anno che la Soprintendenza archivistica per la Toscana rendeva noto il primo censimento degli archivi della regione, mentre nel 1984 sarebbe stato pubblicato un numero speciale della «Rassegna degli Archivi di Stato» (XLIV) diviso in tre sezioni imprescindibili sul tema: *Gli archivi d'impresa in Italia e all'estero, Discussioni e proposte, Iniziative e esperienze*. È infine nel 2007 che, nella cornice della seconda edizione di Archiexpo (Milano), il dibattito si riaccese (*S.O.S. Archivi d'impresa, esperienze, progetti, soluzioni e visioni*) a partire dal bilancio di quelle prime esperienze inaugurate nel 1972.¹⁴

Non entro nella distinzione dei perimetri in cui si possono circoscrivere gli archivi (una distinzione abbastanza pacifica, come

¹¹ ANTONELLA BILOTTO, *L'archeologia del documento d'impresa. "L'archivio di prodotto"*, «Rassegna degli Archivi di Stato», LXII, 2002, pp. 293-306; DIEGO ROBOTTI, *L'archivio del prodotto come "cuore" dell'archivio d'impresa*, in *L'impresa dell'archivio*, cit., pp. 67-75.

¹² Spesso sono imprese a carattere familiare di cui un ottimo esempio è dato dalla pubblicazione dell'importante inventario Luigi Bevilacqua: FILUMENA PETRA DE TURSI, *Carte di seta. Tessitura serica Bevilacqua di Venezia: 1905-1945*, Padova, Cleup, 2008.

¹³ Dopo questo importante evento alcune Soprintendenze archivistiche cominciarono a organizzare censimenti e ricognizioni nelle regioni di competenza: Toscana, Lazio, Lombardia.

¹⁴ L'iniziativa era stata promossa da ANAI, Fondazione Ansaldo, Mibac, Museimpresa e la Camera di commercio di Milano. Ha visto la stampa l'intervento di GIORGETTA BONFIGLIO DOSIO, *Archivi d'impresa. Un quadro d'insieme*, «Archivi», III, 2008, 1, pp. 59-67.

pacifiche le caratteristiche intrinseche dell'archivio, obbligatoriamente: «originario», «necessario» e «determinato»),¹⁵ mi preme invece integrare quanto fin qui detto con un altro intervento apparso più di recente nel quale si pone l'attenzione sull'identificazione del produttore dell'archivio.¹⁶ Fermo restando quanto chiarito in tal senso dalla più ampia bibliografia sull'argomento, della quale cito, a titolo esemplificativo, i lavori di Luciana Duranti e gli interventi a più riprese di Giorgetta Bonfiglio Dosio,¹⁷ va sottolineato con forza che nel sistema industriale (soprattutto quello della moda) gli enti sono spesso aggregatori di più archivi di differenti produttori, confluiti per diverse ragioni di trasformazione giuridica o acquisto (fusioni, acquisizioni etc.), dando così vita a archivi multtipologici.¹⁸

Fra gli archivi d'impresa più progrediti e oggetto solo di recenti riflessioni critiche appaiono quelli del sistema-moda, per i quali è ancora Bilotto ad affermare che l'archivio di una azienda di questo tipo rifletta:

un mondo in frenetico divenire ed è lo specchio di modificazioni, a volte molto sfumate e per questo complesse, che coprono archi temporali anche piuttosto limitati e convogliano prodotti diversi e diversi archivi.

A queste considerazioni storiografiche imprescindibili va inoltre rilevato e dunque sottolineato, come per gli archivisti tradizionali il cosiddetto «prodotto» (ad esempio scarpe, abiti etc.) venga considerato come lontano dal testo scritto o a stampa e pertanto definito appunto non tradizionale e dunque non sempre incluso negli archivi.¹⁹

L'archivio di prodotto, come si intuisce, può avere diversi produttori. Durante il ciclo di produzione può accadere infatti che

¹⁵ GIORGIO CENCETTI, *Il fondamento teorico della dottrina archivistica* «Archivi» VI, 1939, pp. 7-13, anche in ID., *Scritti archivistici*, Roma, Il Centro di ricerca, 1970, pp. 38-46.

¹⁶ GIOVANNI LUIGI FONTANA, *Archivi di prodotto e Archivi della moda. Questioni ed esperienze*, in *Moda. Storia e storie*, a cura di Maria Giuseppina Muzzarelli, Giorgio Riello, Elia Tosi Brandi, Milano 2010, pp. 234-246.

¹⁷ LUCIANA DURANTI, *I documenti archivistici. La gestione dell'archivio da parte dell'ente produttore*, Roma, Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato, 1997; G. BONFIGLIO DOSIO, *Archivi d'impresa, studi e proposte*, cit.

¹⁸ Sulla necessità dell'ibridazione fra strumenti descrittivi differenti, pur tenendo conto della multilivellarità, si vedano le recenti riflessioni di DIMITRI BRUNETTI, *La lente archivistica, per rendere convergenti percorsi catalografici paralleli. Appunti sulla multidisciplinarietà della descrizione*, «Archivi» I, 2016, pp. 103-117.

¹⁹ Un tipico esempio di smembramento tra prodotto e documenti è dato dalle vicende dell'archivio Contegiacomo: ANTONELLA DE LUCIA, *Cesare Contegiacomo e l'industria della moda a Putignano. Inventario dell'archivio d'impresa*, Galatina, Congedo, 2009.

parte del prodotto venga commissionato ad altre imprese, oppure, come spesso accade, che vengano acquisiti (magari per ricerca, un caso molto diffuso) altri prodotti fabbricati da diverse aziende *competitor*. Di qui la necessità di individuare esattamente i confini dei fondi: produzione corrente e acquisizioni di interi archivi prodotto (e documenti) di altre aziende.²⁰ Per l'impresa è necessario capire dove inizia e dove finisce il proprio archivio e quali sono invece le caratteristiche dei fondi separati.

Una segmentazione della produzione che va inserita all'interno di un sistema integrato di competenze. Una logica che è adottata anche nella costituzione dell'archivio speciale.²¹ Un'ottica integrata in cui è irrinunciabile il supporto di chi è tecnicamente preparato nella disciplina specifica che ha elaborato i materiali oppure ha maturato, più in generale, una vasta esperienza all'interno dell'azienda. Inutile sottolineare come oggi all'impresa manca una scheda catalografica di prodotto industriale standard. Mancano più in generale norme di riferimento condivise per le aziende e i musei d'impresa.²² La difficoltà di contemperare istanze catalografiche standard nell'ambito della moda aveva spinto l'ICCD a tentare di colmare la lacuna con la produzione della scheda VeAC (*Vestimenti Antichi e Contemporanei*, del 2010),²³ che va detto risponde a una descrizione di prodotto con lemmari e categorie d'uso essenzialmente storico e non industriale, tale da non dare risposte adeguate al comparto. È infatti compito dell'archivista d'impresa saper creare un giusto equilibrio tra voci, lemmari e categorie di natura storica con quelle di natura più propriamente commerciale. Una scheda per l'impresa è giusto che tenga conto di lemmari ed 'etichette' tipiche del comparto, a patto che

²⁰ È il caso dell'azienda *converter* di Busto Arsizio Erica Tessuti che ha un archivio legato alla propria produzione corrente e più archivi di aziende *competitor*, acquisiti dopo la cessata attività degli enti produttori. Una situazione molto comune nel *fashion system*.

²¹ *Archivistica speciale*, a cura di Giorgetta Bonfiglio Dosio, Padova, Clup, 2011.

²² MASSIMO NEGRI, *Manuale di museologia per i musei aziendali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003; LUCIA CATALDO, MARTA PARAVENTI, *Il museo oggi. Linee guida per una museologia contemporanea*, Milano, Hoepli, 2007; MARIA ELENA COLOMBO, *Musei e cultura digitale*, Milano, Bibliografica, 2020.

²³ La scheda e il lemmario sono il risultato di un progetto promosso dalla commissione nazionale per la tutela e la valorizzazione delle arti decorative, della moda e del costume, presieduta da Cristina Aschengreen Piacenti, e costituita dal seguente comitato: Bonizza Giordani Aragno, Alessandra Mottola Molfino, Bianca Alessandra Pinto, Maria Luisa Polichetti, Laura Ximenes, Grazietta Butazzi, Giovanna Daminani, Elisabetta Giffi, Roberta Orsi Landini, Gianna Piantoni, Thessy Schoenhozer Nicholas. Una importante variante di scheda vestimentaria è data da quella progettata per gli abiti e accessori di Gianfranco Ferré dalla Fondazione che ne cura la memoria, in cui sono presenti lemmari e campi di natura non solo storica, ma anche merceologica (stagione, taglia, collezione etc.) secondo le precise indicazioni dettate dal direttore Rita Airaghi.

siano funzionali come lemmari più ampiamente condivisi. Agli ostacoli oggettivi, le imprese hanno risposto organizzandosi in associazioni come Museimpresa²⁴ o prendendo parte al Portale degli Archivi d'Impresa (2009); quest'ultimo parte del SAN (Portale del Sistema Archivistico Nazionale), promosso dal DGA (Direzione Generale degli Archivi).²⁵

Molte sono le aziende che lavorano strategicamente sulla costituzione dell'archivio quale *asset* strategico per lo sviluppo. In questo senso valgono le considerazioni del presidente della Fondazione Piaggio che ne individuava le origini nella «elevata dose di sensibilità culturale dell'imprenditore», in una convergenza:

di attenzione e cura da parte delle istituzioni preposte alla salvaguardia del patrimonio storico documentario e i ricercatori che trovano nelle fonti dell'impresa la materia prima per lo svolgimento dei loro studi.²⁶

Al corto circuito fra impresa e archivista emerge anche la figura del ricercatore. Un triangolo virtuoso attorno al quale costruire la propria identità imprenditoriale. Sono i casi vincenti degli archivi e musei di molte realtà aziendali italiane fra cui spiccano quelle del *fashion system* e del Made in Italy: da Barilla (fig. 1) a Lavazza (fig. 2), da Fiat a Kartell, da Benetton a Sergio Rossi, da Max Mara a Gucci, da Ferragamo (fig. 3)²⁷ a Bulgari, da Fendi a Prada e Versace (fig. 4),²⁸ dove un ruolo non secondario è giocato inoltre da fondazioni private di fama internazionale,²⁹ come quella Missoni (fig. 5), Pucci e Gianfranco Ferré,³⁰ solo per citare alcuni esempi.³¹

²⁴ Museimpresa, Associazione italiana dei Musei e degli Archivi d'impresa, <museimpresa.com>, ultima cons.: 3.5.2020.

²⁵ Sistema Archivistico Nazionale, Archivi d'impresa, <imprese.san.beniculturali.it>, ultima cons.: 3.5.2020.

²⁶ TOMMASO FANFANI, *Archivio storico d'impresa. Un complesso percorso di affermazione*, in *L'impresa dell'archivio. Organizzazione, gestione e conservazione dell'archivio d'impresa*, cit., pp. 19-47.

²⁷ Fondazione Ferragamo, <fondazioneferragamo.it>, ultima cons.: 3.5.2020.

²⁸ Si veda a titolo d'esempio: Prada Group, *Historical Archive* <pradagroup.com/en/perspectives/stories/sezione-know-how/historical-archive>, ultima cons.: 3.5.2020.

²⁹ SARA MAZZOTTA, *Le fondazioni culturali della corporate del lusso. Collezioni d'arte aziendali, mecenatismo e sponsorizzazione*, «Zone moda journal», VIII, 2018, 1, pp. 43-61. <zmj.unibo.it/article/view/8221/7923>, ultima cons.: 3.5.2020.

³⁰ Fondazione Gianfranco Ferré, <fondazionegianfrancoferre.com>, ultima cons.: 3.5.2020. La fondazione diretta da Rita Airaghi ha una frenetica attività culturale (mostre, pubblicazione di libri, conferenze) volta alla valorizzazione dell'eredità del grande designer.

³¹ Una recente esaustiva rassegna di archivi della moda, SILVIA ZANELLA, *Esperienza di gestione del patrimonio archivistico nel mondo della moda* «Archivi», XIV, 2019, 1, pp.



Fig. 1 - Parma, *Archivio Storico Barilla*.



Fig. 2 - Torino, *Nuvola Lavazza*.

93-117. Si veda però il portale *Archivi della moda*, presentato nel 2009: Sistema Archivistico Nazionale, *Archivi della moda del Novecento*, <www.moda.san.beniculturali.it>, ultima cons.: 3.5.2020.



Fig. 3 - Firenze, L'iconica *Rainbow* conservata nell'Archivio Ferragamo.



Fig. 4 - Valvigna, *Prada Archivio Storico*.



Fig. 5 - Gallarate, Museo Maga, *Sala degli arazzi di Missoni*.

Dalla storia allo storytelling

In questo contesto, le aziende sopracitate sono esempi vincenti di come l'archivio sia stata la base della costituzione di un museo d'impresa. Due realtà connesse capaci di generare storie a supporto della *brand identity* e dunque della *corporate image*. L'archivio non è infatti solo lo strumento della gestione e catalogazione del patrimonio dell'azienda (archivio corrente, archivio deposito, archivio storico),³² secondo una prassi archivistica che nel tempo si è fatta più rigorosa delle norme nazionali e internazionali, ma il punto di partenza per la valorizzazione del patrimonio attraverso una strategia culturale capace di coinvolgere anche il territorio.³³

Vale così quanto proposto dalla critica (mi riferisco ai saggi di Andrea Fontana e Christian Salmon sull'argomento) che intendono il prodotto come personaggio e la marca che lo costruisce autore di storie. Storie che è possibile raccontare a patto che il marketing aziendale abbia fatto il salto, dal prodotto al logo e dal logo alla storia, insomma: dall'immagine della marca (*brand image*) alla storia della marca (*brand story*).

Dai casi che si possono studiare l'archivio d'impresa viene costituito solo dopo che l'azienda ha raggiunto un preliminare grado di maturazione interna nel settore strategico del marketing (dunque delle persone che lo compongono) capace di riconoscere alla storia un elemento importante della comunicazione, sia interna che esterna, dell'impresa stessa.

Quest'ultima deve saper riconoscere alla marca e ai suoi prodotti, e dunque a sé stessa la capacità d'incidere sulla cultura e la società. È questo un passaggio non scontato al quale già erano arrivate le riflessioni di uno storico dell'arte come Ernest Gombrich che precorre e anticipa i tempi affermando come «agli oggetti, e ai beni di consumo,

³² Tale suddivisione di comodo oggi lascia sempre di più spazio al concetto di *records continuum* che ne ribadisce l'assoluta unitarietà dell'archivio. Si può tuttavia, per comodità, suddividere le attività secondo la tripartizione data. L'archivio corrente: attività di registrazione e classificazione; l'archivio deposito: attività di selezione e scarto e relativi piani di conservazione; l'archivio storico: conservazione permanente, schedatura e la messa in opera di altri strumenti descrittivi. La definizione di *records continuum* pretende invece che le metodiche sopra citate e le fasi di conservazione, si stratifichino progressivamente già a partire dalla nascita dei documenti, qualsiasi essi siano. Sulla fase delicatissima dello scarto nell'ambito dell'industrie culturali-creative è assente la letteratura, si rinvia al più generico: MARINA MESSINA, *Records managements in L'archivio nella realtà delle imprese*, a cura di Fabio Del Giudice, Pisa, Silgraf, 1999, pp. 173-180; FABIO DEL GIUDICE, *Reperimento e selezione della documentazione archivistica*, ivi, pp. 99-125; *Les archives dans l'entreprise. Guide des durées de conservation*, Parigi, Association des archivistes français, 1997.

³³ DOMENICO LIGGERI, *La comunicazione di musei e archivi d'impresa. Metodologie dell'informazione e strategie mediatiche*, Bergamo, Lubrina, 2015.

si deve riconoscere un ruolo importante e una funzione fondativa nella struttura della civiltà».³⁴

È questo il vero punto di non ritorno. Oggi sempre di più le imprese sanno che possono aumentare il valore sociale del *brand* (e in seconda battuta aumentare i valori commerciali) attraverso iniziative culturali e forme di investimenti che oggi, sempre di più assumono la fisionomia dell'archivio aziendale, a sua volta base della costituzione di un museo d'impresa.³⁵

In fin dei conti mettere a punto un linguaggio (l'archivio) per fare *storytelling* attraverso l'*heritage marketing* non è altro che usare termini altisonanti per definire un concetto antico che va sotto la specificazione di capacità di affabulazione.³⁶ Saper affabulare, nella sua accezione latina di «saper ben raccontare e di comunicare al meglio un concetto», per l'impresa significa possedere un linguaggio capace di rispondere correttamente alla realizzazione di obiettivi precisi attraverso un racconto, la fabula appunto, che non è la favola dell'accezione comune. Solo se l'*heritage* si fa *storytelling* e la marca autore, le storie raccontate saranno capaci di generare dinamiche conversazionali con i pubblici di riferimento in grado di rispondere con intra-narrazioni o contro-narrazioni, aumentando il valore della narrazione principale, affinché la storia non sia solo un banale monologo, ma piuttosto autobiografia. In questo senso, a titolo d'esempio, sono di assoluto rilievo sia la recente iniziativa *Archivissima*, un festival di quattro giorni nato dalle esperienze della *Notte degli Archivi* (2017) con l'obiettivo di promuovere al grande pubblico i patrimoni e le storie degli archivi storici italiani, sia la *Settimana della cultura d'impresa*, organizzata da Museimpresa e già arrivata alla sua diciottesima edizione.³⁷

³⁴ ERNST GOMBRICH, *Ideali e idoli. I valori nella storia e nell'arte*, Torino, Einaudi, 1986.

³⁵ G. GABBUTI, *La cultura come software d'impresa*, in *Porta lontano investire in cultura. L'opinione degli italiani sul rapporto impresa e cultura* a cura di Bondardo Comunicazione, Milano, Il Sole 24 ore, 2000, pp. 40-60.

³⁶ La letteratura sull'*heritage marketing* si è fatta ad oggi via via più ampia: MATS URDE, A. STEPHEN GREYSER, JOHN M. T. BALMER, *Corporate Brands with a Heritage*, «Bradford University School of Management- Working paper series», 07/18, 2007, pp. 3-23; MARCO MONTEMAGGI, FABIO SEVERINO, *Heritage marketing. La storia dell'impresa italiana come vantaggio competitivo*, Milano, Franco Angeli 2007; MICHELA CHIRCO, *C'era una volta un'impresa. L'heritage marketing come nuova leva strategica applicata*, Roma, Eurilink, 2015; FABIO MOSCA, *Heritage di prodotto e di marca. Modelli teorici e strumenti operativi di marketing per le imprese nei mercati globali del lusso*, Milano, Franco Angeli, 2017.

³⁷ *Archivissima* è una idea di Promemoria di Andrea Montorio e Gisella Riva con il supporto di numerosi partner d'eccellenza. Per i programmi si veda: <archivissima.it>, ultima cons.: 28.5.2020. Per la *Settimana della cultura d'impresa*, si veda: <museimpresa.com/category/settimana-della-cultura-dimpresa>, ultima cons.: 28.5.2020.

Dalla fototeca analogica alla mostra virtuale. La pittura del Trecento riminese nel Fondo Carlo Volpe del Dipartimento delle Arti

Oggi il dibattito sugli archivi d'impresa si è fatto maturo e molti sono i casi concreti di valorizzazione e di rafforzamento dell'identità e della reputazione dell'ente proprietario attraverso la costituzione e la cura dell'archivio. Un bagaglio molto articolato e sviluppato di *case history* che è utile studiare con attenzione per cogliere spunti e pratiche utili da adottare, fatte le debite differenze, per gli archivi del nostro patrimonio culturale. Un nesso che non era neppure sfuggito, in tempi non sospetti, persino alla massima specialista di Giorgio Vasari, Paola Barocchi.³⁸

Probabilmente vi sarete stupiti che alla Scuola Normale si parli per la prima volta dei problemi dell'archivio, nella Scuola si privilegiano soprattutto i temi inerenti la ricerca e non la cura, diciamo così, delle istituzioni. [...]. È evidente che la ricerca è sempre più rivolta alla realtà delle istituzioni, proprio come dovere civico; le istituzioni devono essere aiutate con specializzazioni e con esperienze che sappiano legare in maniera efficiente quella che è la realtà tecnica di oggi e quella che è la realtà storica delle varie entità istituzionali.

Sono queste le parole della studiosa ad apertura del convegno sull'*Archivio nella realtà delle imprese*, che si svolse nel 1999 a Pisa. Ancora in quella occasione tanto importante, in cui la Scuola Normale Superiore apriva i propri battenti a un tale argomento, la storica dell'arte non perdeva occasione di centrare il cuore del problema, identificando identità e responsabilità dell'ente proprietario come pilastri su cui fondare la pratica dell'archivio: «identificare la propria identità in fondo consiste proprio nel capire cosa si può fare rispetto al presente e rispetto al futuro».

È in questo quadro allargato di riflessioni che si è inserito il laboratorio della laurea magistrale in Arti Visive dell'Università di Bologna, che ha visto protagonisti gli studenti dell'anno accademico 2018-19.³⁹ Il progetto da me ideato era volto alla pratica della catalogazione e alla definizione di un archivio digitale che potesse essere il riflesso di quello analogico, ma soprattutto voleva fornire strumenti teorici concreti alla messa in valore delle potenzialità attive dell'archivio stesso, attraverso la conoscenza di sistemi operativi

³⁸ PAOLA BAROCCHI, *Il benvenuto della Scuola Normale superiore*, in *L'archivio nella realtà delle imprese*, cit., pp. 3-5.

³⁹ Il *workshop* fortemente voluto dall'allora coordinatrice della Laurea Magistrale in Arti Visive, professoressa Sandra Costa, ha visto l'affiancamento in aula anche del dr. Gianluca del Monaco, a avario titolo sento l'obbligo di ringraziare entrambi. Un resoconto a tre voci di quella esperienza è in: FABIO MASSACCESI, GIANLUCA DEL MONACO, MARTINA AGOSTINI *Exhibiting the Archive. Il laboratorio della Laurea magistrale in Arti Visive*, «Collegarti», 2020, 1, pp. 231-247.

capaci non solo di fornire un protocollo adeguato di catalogazione, ma anche di valorizzazione. Il laboratorio era l'estensione dell'insegnamento di Storia dell'Arte Medievale, da me tenuto nello stesso anno, centrato sulla pittura riminese del Trecento. È stato deciso di circoscrivere così l'esperienza laboratoriale sul fondo *Carlo Volpe*, parte della fototeca e biblioteca I.B. Supino, afferente alla Biblioteca delle Arti dal 2020.⁴⁰ Carlo Volpe, storico dell'arte tra i più autorevoli del Novecento, aveva dato alle stampe nel 1965 un'importante monografia sulla pittura riminese del Trecento.⁴¹ La sua fototeca presenta per questa ragione il *corpus* completo dei pittori romagnoli, ordinati (per cartelle) secondo le convinzioni attributive dello studioso. Le sfide del laboratorio dunque prevedevano la necessità del mantenimento di unità tra relazioni fisiche, relazioni intellettuali e relazioni contestuali degli oggetti fotografici scelti per la catalogazione digitale.⁴² In questo contesto la collezione digitale, riflesso delle cartelle fisiche contenenti fotografie del fondo Volpe, aveva obiettivi ben precisi: definire l'accesso agli utenti (questo da un punto di vista più strettamente teorico), gestione e conservazione (compresa la programmazione della durata nel tempo e prevenzione dell'obsolescenza) e infine la visibilità, partecipazione e valorizzazione (questo l'aspetto affrontato più concretamente).

La maturità delle riflessioni svolte riguardo la costituzione degli archivi nell'industria culturale-creativa, con specifica attenzione al comparto della moda, come potenziale strategico della comunicazione interna ed esterna all'azienda, ha fatto considerare, in fase preliminare, su come anche gli archivi appartenenti alle nostre istituzioni culturali pubbliche debbano svolgere una funzione attiva nel rafforzamento e nella divulgazione della reputazione e conoscenza dell'Istituto. In questo senso il laboratorio è partito dalla riflessione di Marina Giannetto che richiama l'attenzione a una funzione attiva dell'archivio rispetto a quello meramente conservativo:

È opinione comune che il rischio maggiore per un archivio non sia tanto l'essere disordinato piuttosto che ordinato, quanto l'essere un archivio ordinato, ma con carattere per così dire passivo, limitandosi semplicemente ad accogliere, tesaurizzare, conservare i materiali che lo sostanziano, finendo così con l'accentuare quei caratteri puramente

⁴⁰ Si veda la nota 6. Una prima ricerca dei materiali è accessibile attraverso un lavoro d'inventario in Imago Sebina. Manca tuttavia una vera schedatura e una digitalizzazione del fondo.

⁴¹ CARLO VOLPE, *La pittura riminese del '300*, Milano, Mario Spagnol, 1965.

⁴² DOMENICO FIORMONTE, TERESA NUMERICO, FRANCESCA TOMASI, *The Digital Humanities, a critical inquiry*, New York, Punctum Book, 2015.

ricettivi-conservativi che hanno connotato in passato una cultura tradizionalista degli archivi.⁴³

Non bisogna dimenticare però che le strategie di valorizzazione e promozione, volte a incentivare il bisogno di consumi culturali, anche da parte di un *target* medio (non necessariamente *stakeholder*), per l'ambito archivistico non possono essere meramente prese in prestito dal comparto museale dei Beni Culturali. Solo a fatica infatti si adeguano al patrimonio conservato negli archivi, i cui istituti di appartenenza sempre di più devono vincere però le sfide della mediazione tra le esigenze del ricercatore e la necessità di *engagement* con una utenza nuova, non necessariamente specializzata. Una sfida che deve essere vinta senza cercare di innescare processi di false valorizzazioni, fruizioni e mere redditività, in cui sembra a volte essere caduto il sistema museale del patrimonio artistico.⁴⁴ Le prove possono essere vinte solo a patto di riconoscere agli archivi la capacità d'incidere sul presente e sul futuro della vita degli enti detentori, attraverso piani di valorizzazione del patrimonio archivistico e di sviluppo di azioni di comunicazione su lungo termine.⁴⁵ Un concetto che deve essere stato alla base della felice formula *Future archive*, utilizzata da Miuccia Prada per il suo progetto di archivio digitale lanciato nel 2015. È il passato che costruisce il futuro.⁴⁶

Work breakdown structure

Il lavoro preliminare è così stato suddiviso secondo fasi principali che possono essere qui sintetizzate: definizione del progetto, criteri di selezione dei materiali originali (figg. 6 e 7),⁴⁷ programmazione del *workflow*, preparazione del materiale e sua movimentazione dall'archivio fisico al laboratorio,⁴⁸ successivi processi di scansione e

⁴³ MARINA GIANNETTO, *Per una riflessione sulla "questione degli archivi"*, «Le Carte e la Storia», VI, 2004, 1, pp. 201-206.

⁴⁴ S. SETTIS, *Italia Spa. L'assalto al patrimonio culturale*, cit.

⁴⁵ Sulla valorizzazione degli archivi tradizionali la riflessione è ancora embrionale: XAVIER GUILLOT, ARIANE JAMES-SARAZIN, *Les archives s'exposent*, Parigi, Association des archivistes français, 2009.

⁴⁶ ISABELLA ZANNI ROSIELLO, *Gli archivi tra passato e presente*, Bologna, Il Mulino, 2005; F. VALACCHI, *Gli archivi tra storia uso e futuro*, cit.

⁴⁷ La scelta delle cartelle contenenti fotografie e oggetto del laboratorio è avvenuta grazie all'inventario dell'intera consistenza dell'archivio Carlo Volpe eseguito dall'IBC (in Imago Sebina). In sede di laboratorio si è affrontato l'importanza dell'inventario quale mezzo di corredo redatto al termine di un processo critico di riordino. Si è inoltre illustrato come le cartelle (fascicoli contenenti le unità documentarie) prese in esame siano parte di una serie (sub-fondo) che costituisce il Fondo stesso. Per un bell'esempio di inventario, si veda la nota 12.

⁴⁸ Questa fase delicata è avvenuta sotto l'egida della responsabile della biblioteca I.B. Supino, dottoressa Angela Sampognaro, che qui ringrazio per la collaborazione.

memorizzazione delle copie master (fig. 8),⁴⁹ controlli di qualità delle acquisizioni e schedature e validazione finale.



Fig. 6 - Università degli Studi di Bologna, Biblioteca delle Arti, Fondo *Carlo Volpe*, cartella contenente le fotografie delle opere di Giovanni da Rimini.



Fig. 7 - Un momento della misurazione delle fotografie da parte degli studenti.



Fig. 8 - Un momento della scansione delle fotografie da parte degli studenti.

⁴⁹ Si sono seguiti gli standard nazionali: Tiff 600 ppi non compresso (master); Jpeg 300 ppi non compresso (intranet); Jpeg 150 ppi non compresso (web) con una profondità di colori di 24 bit RGB.

Il *workflow* è stato in particolare suddiviso in tre attività. La prima di digitalizzazione e catalogazione, ha visto due sotto-attività: una prima riguardo lo studio del materiale e una seconda riguardo lo studio degli artisti, le cui opere sono il soggetto delle fotografie. Una seconda sotto-attività legata invece alla definizione degli standard descrittivi con lo studio delle indicazioni e delle linee guida dell'ICCD, accompagnata inoltre da attività di *benchmark*.⁵⁰

La seconda attività invece ha visto concentrare gli sforzi degli studenti nella definizione del *concept* della *virtual exhibition* (fig. 9).



Fig. 9 - Ambiente di *front-end*: la sezione Carlo Volpe della *Virtual Exhibition*.

La terza è stata centrata sulla costruzione della mostra attraverso i *tool* disponibili, suddividendola in tre parti: la prima definendo una gerarchizzazione dei contenuti nell'individuazione di un indice e di una struttura, la seconda definendo i contenuti stessi dei singoli capitoli; la terza e ultima sotto-attività ha visto la nascita e

⁵⁰ Tutto il *workshop* era finalizzato alla evidenziazione delle funzioni dell'archivio: tutela, accesso alla ricerca, supporto alla valorizzazione. Imprescindibili, seppur datate, in questo senso sono le osservazioni svolte in occasione del Convegno di Rocca di Papa (21-23 maggio 1992): *Gli strumenti archivistici, metodologia e dottrina*, «Archivi per la storia», VII, 1994. Si è inoltre accennato agli standard dell'ICA (International Standard Archival Authority Record for Corporate Bodies and Families), come ad esempio ISAD, ISAAR, ISDIAH, ISDF.

l'implementazione di una strategia di comunicazione del progetto (e delle singole attività) per i *social media* (Facebook e Instagram).⁵¹

Tale struttura ha tenuto conto inoltre del triplice vincolo (risorse, tempo, scopo-qualità) al quale ogni *project manager* deve tener conto.

Omeka

Tra i vari *content management system* sul mercato e *open source* si è scelto di lavorare con Omeka che ha il pregio di essere *web based* (fig. 10).⁵²

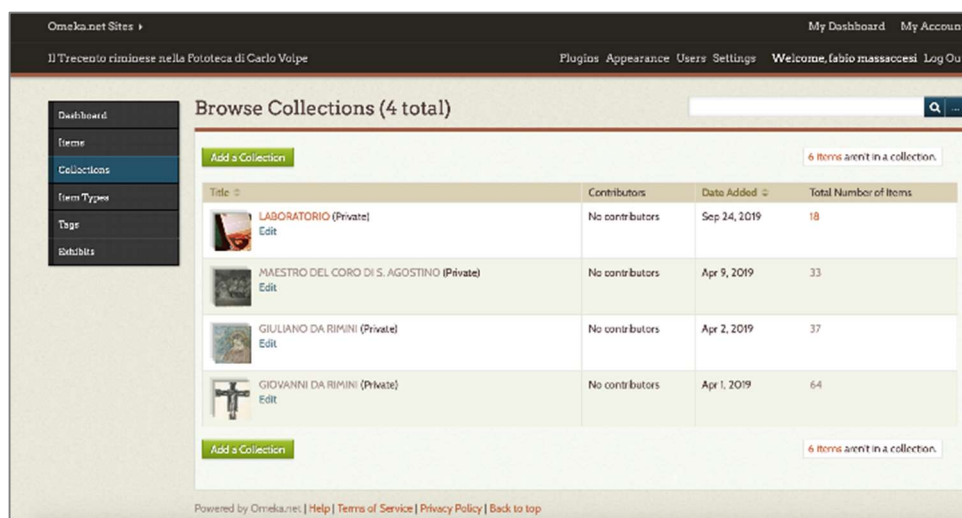


Fig. 10 - Ambiente di *back-end*: le collezioni in cui sono organizzati gli *item* schedati.

Il *knowledge management* oltre agli schemi di metadati *Dublin core*, è stato arricchito attraverso una scheda catalografica (*item type metadata*) capace di contemperare le linee guida della scheda F con quelle della scheda OA e aggiungendo inoltre descrittori personalizzati e lemmari chiusi, inseriti per *tagging*. Grazie invece ad alcuni *plug-in* si è potuto gestire nella stessa piattaforma la costruzione della *virtual exhibition*.

Il laboratorio è stato l'occasione di testare concretamente come si possa costruire un racconto a partire dall'archivio, che di quel racconto è l'elemento costitutivo. Non solo dunque l'esperienza della costruzione di un archivio digitale (acquisizione documentale, nella fattispecie di fotografie e successiva catalogazione), ma anche quella della progettazione e della valorizzazione del patrimonio, attraverso una

⁵¹ Questa attività ha visto l'attenzione sulla definizione di: un piano editoriale, definizione dei tempi di pubblicazione, titoli comprensibili, qualità della veste grafica e scelta di fotografie.

⁵² Omeka, <<https://www.omeka.net>>, ultima cons.: 28.5.2020. Creato dal Roy Rosenzweig Center for history and new media e della George Mason University, il software è stato adottato da moltissime istituzioni pubbliche e private anche in Italia.

mostra virtuale capace di rielaborare i dati secondo un processo che prevede il conseguimento dell'informazione articolata (la mostra) per mezzo di una conoscenza preliminare (l'archivio), al fine di raggiungere un pubblico più ampio non dei soli *stakeholder* (studenti, ricercatori etc.).

Così la storia delle fotografie, catalogate e archiviate, si è fatta *storytelling*: un percorso diviso in undici sezioni, capaci di raccontare la pittura riminese, la fototeca di Carlo Volpe, ovvero il patrimonio dell'Università e persino lo stesso laboratorio in un susseguirsi di contenuti, fotografie e link esterni.⁵³



⁵³ Il progetto è consultabile dal portale della laurea magistrale in Arti Visive: fotecacarlovolve.omeka.net, ultima cons.: 28.5.2020.

PASQUALE FAMELI*

*Performare l'archivio, animare il 'database'.
L'esperienza di Basmati Film*

ABSTRACT

The contribution examines the artistic activity of Basmati Film (Audrey Coianiz and Saul Saguatti) in order to identify the function performed by the database in their operative practice and the ways of approaching the archive defined within their poetics, devoted to contamination and multimedia.

KEYWORDS: Basmati Film; Archive; Video; Live media.

Il contributo prende in esame l'attività artistica di Basmati Film (Audrey Coianiz e Saul Saguatti) per analizzare la funzione svolta dal *database* nella loro prassi operativa e le modalità di approccio all'archivio definite in seno alla loro poetica, votata alla contaminazione e alla multimedialità.

PAROLE CHIAVE: Basmati Film; Archivio; Database; Video; Live media.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11708>

«La nostra è la cultura del remix. Oggi, molte delle arene culturali e di tendenza – la musica, la moda, il design, l'arte, le applicazioni Web, i media generati dagli utenti, il cibo – sono remix, fusioni, collage e mash-up. Se il postmoderno è la cifra degli anni Ottanta, il remix è quella degli anni Novanta, dei Duemila, e probabilmente anche del prossimo decennio»

Lev Manovich¹

nella sua accezione più comune il termine «archivio» indica una raccolta organica e sistematica di documenti e materiali eterogenei prodotti o acquisiti da un soggetto pubblico o privato. Nella cultura digitale, esso assume tuttavia una valenza più ampia, divenendo metafora universale di ogni forma di memoria, fisica e virtuale, individuale e collettiva. L'archivio non è più solo «il sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciati»,² ma anche il paradigma di una moltiplicazione e di una circolazione sempre più dinamica di dati, informazioni e immagini. Viene meno, così, la necessità di un legame con un luogo fisico: ogni elemento può acquistare mobilità e fluttuare nei

* Università di Bologna; pasquale.fameli@unibo.it

¹ LEV MANOVICH, *Software Culture*, trad. it., Milano, Olivares, 2010, p. 195.

² MICHEL FOUCAULT, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* (1969), trad. it., Milano, Rizzoli, 1999, p. 174.

processi interattivi di internet, ridefinendo l'archivio come entità vitale, antigerarchica e rizomatica in proliferazione continua.³

In anticipo su questo mutamento, l'arte contemporanea ha acquisito e reinventato a più riprese i metodi e le procedure dell'archivio istituendo nuove strategie di visualizzazione del reale.⁴ Aboliti i criteri di modellizzazione nomologica, distinzione tipologica, localizzazione o segnatura funzionali a ogni ordinamento sistematico, la ricerca artistica ha quindi reinterpretato l'archivio secondo le forme caotiche della stratificazione e dell'accumulo. Queste pratiche affondano le proprie radici nel clima concettuale dei primi anni Settanta, un momento in cui la ricerca si orienta verso l'uso analitico di mezzi informativi quali fotografia, film e video. Se è possibile considerare questi mezzi come forme pressoché intrinseche di «iscrizione, registrazione e trasmissione dell'«archivio»»⁵ non è solo in virtù della loro capacità di memorizzare e preservare i dati: sono i loro stessi processi di realizzazione a implicare infatti la predisposizione di raccolte di elementi destinati alla postproduzione e al montaggio.⁶ Nella maggioranza delle produzioni filmiche e video, questo resta soltanto un passaggio pratico, logistico, inavvertibile nel prodotto finale; ma l'estetizzazione dei loro processi di lavorazione può esaltare tale aspetto, sviluppando le potenzialità archiviali dei due media verso nuove direzioni creative. È soprattutto a partire dagli anni Novanta, con l'instaurarsi di una cultura della «rimediazione», e quindi di una traduzione dei vecchi media

³ Su questa prospettiva critica, formulata nell'ambito dell'archeologia dei media, si veda soprattutto WOLFGANG ERNST, *Digital Memory and the Archive*, a cura di Jussi Parikka, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2012.

⁴ CRISTINA BALDACCI, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan & Levi, 2016, pp. 9-10. Tra gli studi più significativi dedicati ai rapporti tra archivio e arte contemporanea nel loro complesso si segnalano HAL FOSTER, *Archives of Modern Art*, «October», 2002, 99, pp. 81-95; ID., *An Archival Impulse*, «October», 2004, 110, pp. 3-22; OKWUI ENWEZOR, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, New York, International Center of Photography; Göttingen, Steidl, 2008; SIMONE OSTHOFF, *Performing the Archive. The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, New York-Dresden, Atropos, 2009; *L'avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, a cura di Giovanna Zapperi, Rennes-Bourges, Presses Universitaires de Rennes; École Nationale Supérieure d'Art de Bourges, 2016.

⁵ COSETTA G. SABA, *Archivio, cinema, arte*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. 10. Sui rapporti tra archivio, cinema e arte e sulle problematiche connesse si vedano WILLIAM C. WEES, *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage films*, New York, Anthology Film Archives, 1993; MARCO BERTOZZI, *Cinegrafie d'archivio*, Venezia, Monos, 2011; ID., *Recycled Cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Venezia, Marsilio, 2012; *Found Footage. Cinema exposed*, a cura di Jaap Guldmond, Marente Bloemheugel, Giovanna Fossati, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012; CHRISTA BLÜMLINGER, *Cinéma de seconde main. Esthétique du emploi dans l'art du film et des nouveaux médias*, Paris, Klincksieck, 2013; JAIMIE BARON, *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*, New York-London, Routledge, 2014 e FRANCESCO FEDERICI, *Frammenti di cinema. Archivi e museografie d'artista*, Pisa, ETS, 2018.

⁶ L. MANOVICH, *Il linguaggio dei nuovi media*, cit., p. 295.

nei nuovi formati digitali,⁷ che queste possibilità guadagnano terreno. La facilità dell'acquisizione digitale induce infatti molti artisti a comporre librerie virtuali di immagini e materiali da manipolare e interpretare nel montaggio video. Il *database* assurge così a forma simbolica dell'arte multimediale, istituendo un modello di visualizzazione dei contenuti che oppone l'orizzontalità paratattica della collezione all'ipotassi della narrazione lineare.⁸

L'attività di Basmati Film, progetto multimediale avviato nel 2004 da Audrey Coïaniz (1978) e Saul Saguatti (1966), è esemplificativa di questo approccio: il nucleo originario di ogni loro opera è una raccolta di elementi visivi che, a seconda dei contesti, viene riconfigurato come videoinstallazione, fotomontaggio digitale o *live media*, rispecchiando la trasformabilità e la moltiplicabilità acquisite dall'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica.⁹ Ogni lavoro si identifica con un *database* di fotogrammi digitali organizzati secondo un meticoloso processo di etichettatura, numerazione e catalogazione che detta soltanto uno dei possibili ordini di successione in fase di montaggio, ma che resta aperto a sistematici ripensamenti. Il *remix*, pratica che interessa oggi molti ambiti culturali,¹⁰ diventa la strategia ideale per eludere l'immutabilità tradizionalmente attribuita all'opera e permette di mutare di volta in volta l'atmosfera dell'insieme, proprio come avviene in un riarrangiamento musicale. È soprattutto nel *live media* che i due artisti trovano la loro dimensione elettiva: questa pratica permette loro di esibire in tempo reale il processo di ricomposizione del *database* di ogni opera, rendendo opera

⁷ Sul concetto di «rimediazione» si veda JAY D. BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge-London, The MIT Press, 2000.

⁸ Si veda L. MANOVICH, *Il linguaggio dei nuovi media*, cit., pp. 273-276.

⁹ Si veda in proposito WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), trad. it., Milano, Feltrinelli, 2001.

¹⁰ In campo musicale il *remix* definisce la modificazione di un brano già esistente mediante aggiunte, rimozioni o revisioni di una o più delle sue parti. Nel campo delle arti visive il *remix* si è manifestato in modo più asistematico mediante le forme del collage, della citazione, del *cut-up* o del *reenactment*. Su questi aspetti si veda soprattutto NICOLAS BOURRIAUD, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* (2002), trad. it., Milano, Postmedia, 2004. Sul *remix* come pratica musicale e come dinamica culturale si vedano *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, a cura di Nicola Dusi e Lucio Spaziante, Roma, Meltemi, 2006; *Sound Unbound. Musica digitale e cultura del sampling*, a cura di Paul D. Miller aka Dj Spooky That Subliminal Kid (2008), trad. it., Roma, Arcana, 2011; *Remix. Il futuro del copyright*, a cura di Marco Vegetti, Milano, ETAS, 2009; EDUARDO NAVAS, *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*, New York, Springer/Wein Press, 2012; *Total remix*, a cura di Paolo Fabbri e Paolo Peverini, inserto speciale di «Alfabeto2», 2012; 16; ANNETTE MARKHAM, *Remix Culture, Remix Methods. Reframing Qualitative Inquiry for Social Media Context*, in *Dimension of Qualitative Inquiry*, a cura di Norman K. Denzin e Michael D. Giardina, Walnut Creek, Left Coast Press, 2013, pp. 63-81; *The Routledge Companion to Remix Studies*, a cura di Owen Gallagher, Eduardo Navas, Xtine Burrough, New York-London, Routledge, 2015; MARGIE BORSCHKE, *This is not a Remix. Piracy, Authenticity and Popular Music*, New York, Bloomsbury Academic, 2017.

stessa la sua riprogettazione dal vivo. Come affermano i due artisti, infatti, proprio «la fluidità del video dal vivo diventa uno dei primi motori di ragionamento sulla decostruzione narrativa».¹¹ Nessuna delle loro opere segue allora un intreccio predeterminato, rendendo così l'opera effettivamente aperta e trasformabile.

La ricerca di Basmati si incentra sui possibili transiti tra media vecchi e nuovi, analogici e digitali: i due artisti lavorano infatti alla contaminazione tra culture visive considerate agli antipodi, ponendo in relazione segnicità manuale e manipolazione elettronica. Tale processo di contaminazione a tutto campo porta i due artisti alla produzione di immagini «interstiziali»¹² che raccolgono, per così dire, le impronte e i detriti dei diversi supporti: grane, *texture*, materismi, pixel, sbavature, aberrazioni e sfocature. La coalescenza tra grafica e fotografia mette in discussione lo statuto semiotico proprio di ogni elemento, generando visioni complesse tese a una perpetua riassegnazione di senso. Lo si nota già in *Woodroads* (2004), nato come spettacolo multimediale per l'omonimo album musicale di Bartolomeo Sailer a.k.a. Wang Inc., ispirato alle bellezze dei boschi nordamericani.¹³ L'opera è una «sintesi accelerata»¹⁴ di paesaggi metropolitani e scorci naturalistici sottoposti a deformanti processi astrattivi. Le architetture di cinque città europee (Bologna, Lipsia, Liverpool, Palermo e Roma), fluidificate e rimodellate in digitale, si dissolvono nella visione instabile di un'ipotetica città ideale contemporanea o di una boccioniana città che sale. Traiettorie di luce purissima e vettori di movimento ispirati alle linee-forza

¹¹ ANDREA MARTIGNONI, *Digital Live. Conversazione con Basmati*, in *Il mouse e la matita. L'animazione italiana contemporanea*, a cura di Bruno Di Marino e Giovanni Spagnoletti, Venezia, Marsilio, 2014, p. 162.

¹² Secondo la definizione data da PIERO DEGGIOVANNI, *Antologia critica della videoarte italiana 2010-2020*, Torino, Kaplan, 2019, p. 190. L'approccio intermediale di Basmati, volto a coniugare manualità e tecnologia, sembra sviluppare un'affermazione di Lucio Fontana riportata nel primo manifesto dello Spazialismo: l'uomo passerà da tecniche e materiali tradizionali alla «pura immagine aerea [...] senza per nulla negare la validità eterna delle immagini» realizzate con quelle stesse tecniche e quegli stessi materiali; le guarderà «con altre mani e altri occhi» esercitando su di esse una «sensibilità più affinata». LUCIO FONTANA, *Spaziali. Primo manifesto spaziale (1947)*, in ID., *Manifesti scritti interviste*, a cura di Angela Sanna, Milano, Abscondita, 2015, p. 22.

¹³ Nel corso degli anni Basmati Film ha sviluppato numerose collaborazioni con animatori, disegnatori e musicisti; tra questi si annoverano Pierre Hébert, Instabili Vaganti, Marlene Kuntz, Andrea Martignoni, Murcof, Parsec, Spillus, Suz e Alberto Zamboni. Sin dagli anni Novanta Saguatti lavora anche nel campo della televisione e della produzione di videoclip musicali, collaborando con gruppi punk quali Prozac+ e Skiantos. Sull'attività di Saguatti nell'ambito di Opificio Ciclope e del Link si vedano LINK PROJECT, *Netmage. Piccola enciclopedia dell'immaginario tecnologico. Media, arte, comunicazione*, Milano, Mondadori, 2000, p. 13 e GIANNALBERTO BENDAZZI, *Animazione. Una storia globale, II: L'età contemporanea*, Torino, UTET, 2017, p. 273. Su Opificio Ciclope si vedano invece *Nightwave. Atti dei convegni*, a cura di Carlo Branzaglia, Genova, Costa & Nolan, 1998, pp. 152-154 e *Nightmare on Opificio Ciclope*, «Novum. World of Graphic Design», 2002, 5, pp. 18-23.

¹⁴ BRUNO DI MARINO, *Pose in movimento. Fotografia e cinema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009, p. 89.

della pittura futurista dinamizzano le strutture e i profili di edifici disarticolati e fusi in una vertiginosa danza di transizioni e trasparenze.

Operare secondo la logica del *database* porta tuttavia il duo Basmati a sviluppare un interesse nei riguardi dell'archivio anche sul piano tematico: l'archivio, inteso quale entità correlata ai concetti di memoria, informazione e conoscenza, diventa infatti un *topos* attraverso cui riscoprire immagini perdute e ritrovate, patrimoni culturali e immaginari collettivi. L'origine di questo interesse risale alla realizzazione del *Ritratto del Novecento di Edoardo Sanguineti*, uno spettacolo multimediale tenutosi nella piazza coperta della Biblioteca Sala Borsa di Bologna nel dicembre 2005, che ha visto il coinvolgimento di Saguatti nell'animazione dal vivo e nella modificazione grafica di fotografie e film menzionati da Sanguineti nell'omonimo libro.¹⁵ A partire da questa esperienza Basmati Film mette a punto varie strategie visive volte a interpretare creativamente storie, luoghi e memorie del presente e del passato, coniugando arte, informazione e intrattenimento. I lavori del ciclo *Transit City* – ossia *Italy* (2006), *Marseille* (2007), *RomAstratta* (2009), *Aemilia* (2010, fig. 1), *Cut/Fixe* (2011) e *Linea d'onda* (2018) – raccontano la città come spazio fisico dinamico e campo di percezioni simultanee. Animando le fotografie di edifici storici, monumenti e nuove architetture, questi lavori pongono l'accento sulla città come tessuto stratificato di eventi, vicende e trasformazioni identitarie, nel dialogo continuo tra il passato e il presente.



Fig. 1 - BASMATI FILM, *Transit City 3 - Aemilia*, 2010, still da video (courtesy gli artisti).

I giochi di addizione e sottrazione operati sulle architetture tentano di rendere in immagine il rapporto emotivo che ogni individuo stabilisce nel contatto fisico con i luoghi di una città. Le deformazioni, le fluidificazioni e

¹⁵ Il progetto, nato da un'idea di Angelo Guglielmi e basato sul percorso di lettura del «secolo breve» tracciato da Edoardo Sanguineti, ha visto il coinvolgimento di Giuseppe Bertolucci e Luisa Grosso per la regia e di Niva Lorenzini per il riadattamento testi. Si veda EDOARDO SANGUINETI, *Ritratto del Novecento*, a cura di Niva Lorenzini, Lecce, Manni, 2005.

le sfumature apportate in postproduzione suggeriscono invece la fugacità del ricordo e la transitorietà dell'impressione visiva, distillando le sensazioni raccolte nell'esperienza percettiva dell'ambiente urbano.

La riflessione sulle potenzialità archiviali del video stimola anche l'esigenza di confrontarsi con alcuni momenti seminali della sperimentazione sull'immagine in movimento. *ADvanguardie / Innessi postmediali* (2013, fig. 2) vede la manipolazione dal vivo di alcuni film delle avanguardie storiche: *Le retour à la raison* (1923) di Man Ray, *Ballet mécanique* (1924) di Fernand Léger e *Anémic cinéma* (1926) di Marcel Duchamp.¹⁶ Con quest'opera, costruita su tre schermi, Basmati rinnova il dialogo tra due diversi contesti mediali, quelli del cinema d'avanguardia e del video, non esenti da affinità ed elementi di continuità, soprattutto nel comune approccio anti-narrativo.¹⁷ Il repertorio delle avanguardie viene così riconosciuto dai due artisti come una sorta di 'prontuario' virtuale di soluzioni operative riadattabili al formato video. Tra le varie elaborazioni materiche ed elettroniche condotte sui due schermi laterali, tuttavia, «c'è anche posto per salvaguardare il video originale»¹⁸ proprio al centro del trittico, in un'oasi protetta che ne preserva e ne riafferma l'identità storica.

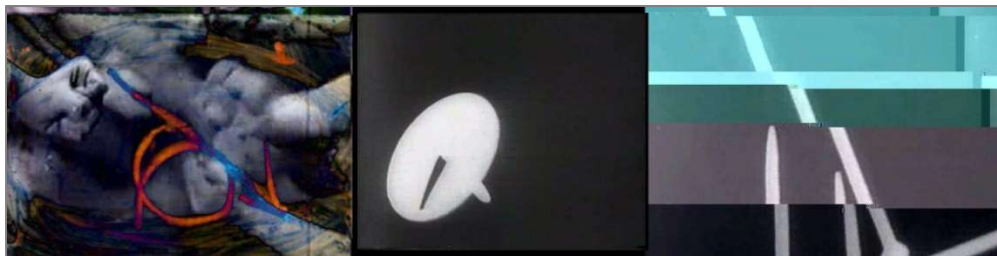


Fig. 2 - BASMATI FILM, *ADvanguardie / Innessi postmediali*, 2013, still da video (courtesy gli artisti).

L'animazione video offre non solo la possibilità di recuperare virtualmente i frammenti, ma anche quella di ricostruirli: è ciò che accade in *Oratorio Ghisilieri* (2014, fig. 3), una videoinstallazione a doppio schermo realizzata in seguito ai gravissimi danni causati dal terremoto emiliano del 2012 al

¹⁶ La *performance* è stata eseguita a Palazzo Re Enzo di Bologna nell'ottobre 2013, per la sesta edizione del RoBOt Festival, e vedeva anche la collaborazione di Bartolomeo Sailer. Le prime due lettere del titolo della *performance*, evidenziate in maiuscolo, alludono alla conversione analogico/digitale, dando l'avvio a una riflessione sulla crisi degli specifici mediali nella cultura contemporanea. Sul concetto di postmedialità e sui suoi risvolti culturali si veda RUGGERO EUGENI, *La condizione postmediale. Media, linguaggi e narrazioni*, Brescia, La Scuola, 2015.

¹⁷ Sul possibile dialogo tra cinema sperimentale e video si vedano SANDRA LISCHI, *Antico come il video. Appunti sul dialogo fra cinema e immagine elettronica*, in *Le storie del video*, a cura di Valentina Valentini, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 101-109 e GUIDO BARTORELLI, *Studi sull'immagine in movimento. Dalle avanguardie a YouTube*, Padova, Cleup, 2015.

¹⁸ PIERLUCA NARDONI, *Le Avanguardie tre volte all'indice (ma con piacere)*, «TheArtShip. Bulletin of Visual Culture», 15, novembre 2013, p. 9.

piccolo oratorio omonimo della Chiesa Vecchia di San Carlo in Sant'Agostino, nella provincia ferrarese. In quest'opera, che mostra le fasi di estrazione dalle macerie della tela di Benedetto Gennari fino alla messa in sicurezza e al restauro, il duo interviene con animazioni al tratto sulle planimetrie dell'edificio e sugli oggetti rinvenuti, realizzando una sorta di inventario mobile del patrimonio recuperato. Gli artisti tentano così di consegnare questi oggetti a nuova vita, isolandoli in uno spazio astratto, in un limbo straniante che ne valorizzi le peculiarità e i dettagli. Nelle intenzioni dei due autori, «la tela del Gennari, il racconto della sua estrazione dalle macerie, della messa in sicurezza, diventano il perno reale e storicizzato su cui avvolgere la narrazione visiva», testimoniare «la tenacia umana per la conservazione»¹⁹ e rievocare idealmente l'unità originaria dell'edificio e dei suoi tesori.



Fig. 3 - BASMATI FILM, *Oratorio Ghisilieri*, 2014, still da video (courtesy gli artisti).

Se con *Instant GIF* (2016, fig. 4) Basmati risale alle origini del *loop* rivisitando immagini delle avanguardie concretiste, neoplastiche e minimaliste legate ai concetti di ripetizione e ciclicità e i ritratti di artisti e filosofi che li hanno esplorati,²⁰ con *Halphabet* (2018, fig. 5), invece, il duo stila un inventario animato della scrittura nelle sue molteplici varianti: cuneiforme, ideogrammatica, geroglifica, pittografica e alfabetica. Si tratta infatti di un

¹⁹ SAUL SAGUATTI, AUDREY COÏANIZ, *La videoinstallazione*, in *Terreferme. Emilia 2012. Il patrimonio culturale oltre il sisma*, a cura di Raffaele Gaudioso, Milano, Skira, 2014, p. 123. L'opera, commissionata dalla Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia-Romagna nell'ambito del progetto Terreferme e realizzata con la consulenza di Danilo Traverso, è stata esposta alla Triennale di Milano nel 2014 e all'Ex Chiesa di San Mattia a Bologna nel 2015.

²⁰ *La performance*, eseguita presso il Laboratorio delle Arti dell'Università di Bologna (oggi DAMSLab) nel novembre 2016, si inseriva nell'ambito del convegno internazionale *Viral Art. New Imageries of GIF Culture*, a cura di Monica Dall'Asta e Alessandra Chiarini in collaborazione con Home Movies, svoltosi presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna il 24 e 25 novembre 2016.

viaggio immaginario alle origini del segno grafico compiuto attraverso un ipotetico percorso di evoluzione degli alfabeti, oltre ogni coordinata geografica e cronologica: la scrittura, considerata quale specchio simbolico delle progressioni e delle contaminazioni culturali, diventa così la chiave di un racconto emotivo che condensa in pochi minuti elementi di una comunicazione trasformatasi nel corso di millenni. Mentre *Corpus Tracks* (2007) e *Corpus Nobody* (2010) catalogano le possibili morfologie dei corpi umani in movimento, *Orage* (2016, fig. 6), realizzato da Audrey Coïaniz, tratta la crisi identitaria dell'individuo postmoderno, concependo però il corpo come archivio organico vivente, depositario di pulsioni e sensazioni: in quest'opera, «il corpo martoriato, dilaniato ed espanso pittoricamente, ci fornisce un alias perfetto per addentrarci nei meandri della mente e della psiche».²¹ L'opera non mostra quindi i frammenti di una qualche memoria specifica, ma evoca più profondi processi di trasformazione dell'individuo a confronto con ricordi, ambizioni, perplessità, percezioni e conoscenze.



Fig. 4 - BASMATI FILM, *Instant GIF*, 2016, still da video (courtesy gli artisti).

²¹ SILVIA GRANDI, *Orage*, in Audrey Coïaniz, Saul Saguatti (Basmati). *TransHuman*, a cura di Silvia Grandi e Pasquale Fameli, Spoleto, Officina d'Arte & Tessuti, 2016. In concomitanza con la personale di Basmati *TransHuman* tenutasi alla galleria Officina d'Arte & Tessuti di Spoleto nel 2016, Coïaniz esegue un *live* attingendo dal *database* di immagini prodotte per il video. La reinterpretazione dal vivo dell'opera segue le suggestioni delle sonate per violino e pianoforte di Paul Hindemith, assumendo un *mood* del tutto differente rispetto a quello instaurato dalla traccia audio originale, composta da Paola Samoggia. Il riuso del materiale di base, quindi, non prevede soltanto un cambiamento delle sequenze ma anche un mutamento di atmosfera, proprio come avviene in un riarrangiamento musicale. Le musiche di Hindemith sono state eseguite per l'occasione da Monica Pontini (violino) e Angelo Silvio Rosati (pianoforte). Il *live* è stato eseguito presso la Sala Pegasus di Spoleto il 25 giugno 2016 nell'ambito della cinquantanovesima edizione del Festival dei Due Mondi, con il Patrocinio della Regione Umbria, della Città di Spoleto, di Palazzo Collicola Arti Visive e dell'Alliance Française di Foligno.



Fig. 5 - BASMATI FILM, *Halphabet*, 2018, still da video (courtesy gli artisti).



Fig. 6 - AUDREY COÏANIZ, *Orage*, 2016, still da video (courtesy gli artisti).

Lavorando su repertimenti e repertori è inoltre possibile esplorare realtà che spesso restano nascoste alla vista. *Dynamo* (2016, fig. 7) e *Pop Craft* (2017) raccontano infatti il mondo della manifattura italiana miscelando immagini documentative dei processi di produzione e materiali tratti da archivi aziendali.²² Nella prima opera, scampoli, stoffe, campagne pubblicitarie e collezioni di alta moda sfilano suadenti su una passerella di calligrafie a pennarello e motivi aniconici, concepiti come siparietti animati che scandiscono la successione cronologica dei prodotti illustrati.

²² *Dynamo* è stata realizzata su commissione della ditta Pal Zileri per il rinnovo del proprio punto vendita sito al Mall of the Emirates di Dubai ed è stata eseguita alla Cuadro Gallery della stessa città nel 2016, con la sonorizzazione di Bartolomeo Sailer. *Pop Craft* è stata realizzata invece su commissione della ditta Pelliconi, leader nel settore della produzione di tappi per bottiglie, e presentata in occasione dell'annuale Drinktec Fair di Monaco nel 2017.



Fig. 7 - BASMATI FILM, *Dynamo*, 2016, still da video (courtesy gli artisti).

Nella seconda, invece, macchine, pulegge e cliché, ridotti a icone elettroniche, si avvicendano a un ritmo vivace che suggerisca il senso di un'attività fervida e serrata. L'immaginario cubo-futurista e quello della Pop Art offrono gli spunti stilistici ideali per raccontare l'operosità delle realtà industriali; le immagini e i materiali utilizzati si configurano però, in entrambi i casi, come i risultati dei percorsi creativi intrapresi dalle aziende stesse, caratterizzando la loro propria identità.

Ricordi, testimonianze e memorie restano comunque elementi centrali di ogni riflessione sul tema dell'archivio. *Il muro di carta* (fig. 8), sezione dello spettacolo multimediale *Volo IH 870* curato da Silvia Grandi e realizzato insieme a Igor Imhoff, Alberta Pellacani e John De Leo per il Museo della Memoria di Ustica il 17 luglio 2019, sviluppa questa riflessione partendo dai documenti reperiti presso l'Archivio dell'Associazione Parenti delle Vittime della Strage di Ustica conservato presso l'Istituto Storico Parri di Bologna.²³ La sezione realizzata da Basmati è una sorta di *cut-up* animato di stralci di riviste, quotidiani e atti giudiziari, cancellature e omissis, costruito in tempo reale su sfondi liquidi preregistrati che rievocano la dinamica dell'incidente. La vorticosità dell'animazione suggerisce il senso di ambiguità generato dai numerosi tentativi di depistaggio susseguitisi attorno al drammatico evento, generando una sorta di poesia visiva animata ancora debitrice di linguaggi avanguardistici. L'archivio viene quindi rinnovato nella forma ma rispettato nei contenuti, mentre lo spazio del video si riconferma quale luogo ideale per una perpetua, destabilizzante trasformazione dell'esistente.

²³ Sull'archivio si veda SALVATORE ALONGI, LORENZA IANNACCI, *Per non dimenticare. Riordino e valorizzazione dell'archivio dell'Associazione parenti delle vittime della strage di Ustica*, «E-Review. Rivista degli Istituti Storici dell'Emilia-Romagna in Rete», I, 2013.



Fig. 8 - BASMATI FILM, *Il muro di carta*, 2019, still da video (courtesy gli artisti).

