

# Storie interrotte

Riconoscere e valorizzare il patrimonio dimenticato

a cura di  
Veronica Gallo, Marta Previti, Clelia Sbroli,  
Gabriele Taschetti, Luca Zamparo



PADOVA  
**UP**



PADOVA UNIVERSITY PRESS



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

1222·2022  
**800**  
ANNI



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

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

Prima edizione 2022 Padova University Press

*Storie interrotte. Riconoscere e valorizzare il patrimonio dimenticato*

© 2022 Padova University Press  
Università degli Studi di Padova  
via 8 Febbraio 2, Padova  
[www.padovauniversitypress.it](http://www.padovauniversitypress.it)

Progetto grafico: Padova University Press  
Impaginazione: Oltrepagina, Verona

ISBN 978-88-6938-320-5



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

a cura di  
Veronica Gallo, Marta Previti, Clelia Sbroli,  
Gabriele Taschetti, Luca Zamparo

# **Storie interrotte**

**Riconoscere e valorizzare il patrimonio dimenticato**





## INDICE

Presentazione 9

Ricostruire “storie interrotte”. Un approccio interdisciplinare  
VERONICA GALLO, MARTA PREVITI, CLELIA SBROLLI, GABRIELE TASCHETTI, LUCA ZAMPARO 11

### ARCHEOLOGIA

Storie di vite interrotte. Sepolture infantili a Nora tra *tofet* e necropoli  
ALESSANDRO MAZZARIOL, MELANIA GIGANTE 17

“...che quel suolo non la cedeva ad altri per la feracità di oggetti antichi”. Il caso  
controverso degli scavi Ottocenteschi dell’abate Soranzo nella necropoli Nazari di Este  
VANESSA BARATELLA 29

Storie interrotte dalla necropoli dell’età del ferro del CUS-Piovego (Padova): metodi  
per la ricostruzione di contesti perduti in campo archeologico  
VERONICA GALLO, DAVID VICENZUTTO 39

“Storie dalla carta”. Archivi e ricerca archeologica: il caso di Narce  
MARCO PACIFICI 51

La Necropoli Laurentina di Ostia: ricostruzione di un contesto  
SILVIA DIANI 61

I siti di lavorazione dei metalli nel Veneto romano. Approcci metodologici per la  
riscoperta di realtà prima ignorate  
LEONARDO BERNARDI 71

Il *CyReNe-Project*. Numismatica digitale tra ricerca e salvaguardia  
ALESSANDRO CATTANEO, MARCO TOGNON 83

Torri di guardia e mulini ad acqua a Riposto e Mascali (CT): tutela e valorizzazione  
del patrimonio archeologico e architettonico alle pendici dell’Etna  
DARIO CALDERONE, CLAUDIO PATANÉ 89

Storie interrotte, storie frammentarie: per una definizione di collezione  
LUCA ZAMPARO 95

### MUSICA

The conceptual layers of *mousikē*: a trivial social practice or the divine representation  
of *kosmos*?  
ŠARŪNAS ŠAVĖLA 105

## Indice

<i>Ex uno plures</i> : la réorganisation des manuscrits musico-liturgiques à Sainte-Justine de Padoue MATTEO CESAROTTO	113
Valorizzare un'opera incompleta: il caso dei "Motetti concertati a due voci" di Tomaso Cecchini (Venezia, 1613) GABRIELE TASCHETTI	119
<b>STORIA DELL'ARTE</b>	
Ricostruire storie di pietra: per una rilettura degli scambi artistici tra Abruzzo e Capitanata nel Medioevo centrale GIULIA ANNA BIANCA BORDI, ELEONORA TOSTI	133
Per una ricollocazione di due "pale ribaltabili" decontestualizzate sulla costa istriano-dalmata PASQUALE FRANCESCO ANTONINO GIAMBÒ	143
I "Notatori" di Pietro Gradenigo: dal manoscritto al Web CHIARA BOMBARDINI, DANIEL ZILIO	151
"Sant'Agostino che consegna la Regola ai canonici" di Lazzaro Bastiani: una storia interrotta e ritrovata NICOLE DE MANINCOR	155
Rileggendo De Dominicis. Ritrovamenti e precisazioni per una storia della pala d'altare nel Rinascimento meridionale ORAZIO LOVINO	161
Fortuna della <i>Tabula Cebetis</i> nel marchesato di Monferrato. Il caso del fregio perduto di Giacomo Rossignolo per Rolando Dalla Valle JACOPO TANZI	171
Una venerata reliquia dimenticata. Ricerche attorno al riccio di pastorale di San Nicolò dei Mendicoli MARCO TOFFANIN	181
La rimozione di affreschi e stucchi nella Padova del dopoguerra. Il caso di palazzo Trotta-Arnhold GIULIO PIETROBELLI	191
La voce "dimenticata" di Gino Fogolari contro gli sventramenti a Padova durante il Ventennio ALICE CUTULLÈ	201
"Così le cose più sante si van miserabilmente profanando!" Stanislao D'Aloe, ispettore per la tutela dei monumenti artistici napoletani a metà Ottocento FRANCESCA DE LUCA	211

La vicenda del circolo “Il Pozzetto” di Padova e della mostra “La nuova concezione artistica”: un caso di interruzione forzata MARTA PREVITI	215
Gli autoriduttori dei Circoli del proletariato giovanile: ripercorrere una storia dimenticata ANDREA CAPRIOLO	225
Carmelo Cappello a Venezia: una storia (quasi) dimenticata della scultura italiana AMBRA CASCONI	233
<b>TAVOLE</b>	243



## Presentazione

*Storie interrotte. Riconoscere e valorizzare il patrimonio dimenticato* è il titolo del convegno tenutosi nelle giornate del 25 e 26 novembre 2021 a Palazzo del Bo, sede centrale dell'Ateneo patavino. L'iniziativa, richiesta dai dottorandi/e del Corso di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova, venne approvata con favore dal Collegio dei docenti per diverse ragioni. Il desiderio di uno scambio su problemi teorici e metodologie di ricerca con i colleghi/e di altri Atenei italiani ed esteri dimostrava la consapevolezza dell'appartenenza ad una comunità di riferimento e la necessità del confronto. L'iniziativa favoriva, attraverso la collaborazione e la partecipazione ad un progetto condiviso, il senso di comunità di un corso di dottorato che vede al suo interno discipline archeologiche, storico-artistiche, performative e di scienze applicate ai beni culturali. Non ultimo portava ad accrescere la professionalità degli stessi dottorandi/e, in particolare del XXXV ciclo, che si proponevano come protagonisti dell'intera organizzazione del convegno: dalla scelta del tema, alla selezione dei contributi, con l'aiuto di alcuni membri del Collegio, fino all'organizzazione anche economica delle giornate e alla curatela del presente volume.

Siamo ora arrivati alla fine di questo percorso che crediamo sia stato virtuoso.

Il volume testimonia quanto il tema proposto per il convegno, nella sua intrinseca complessità e aperto a varie interpretazioni, sia stato di stimolo e convergesse con ricerche in corso sui Beni Culturali di molte scuole di dottorato. È palese infatti come ognuno dei contributi rispecchi, come indicava la proposta del convegno, "la complessità e le difficoltà alla base del processo di ricostruzione storica intrinseco ad ogni progetto di ricerca: il vuoto documentario, di diversa natura, che interrompe la storia di un'opera, di un manufatto, di un luogo, di una civiltà".

Sono qui presenti studi di archeologia, di storia della musica e di storia dell'arte, condotti sugli scavi, negli archivi, nei musei, nei laboratori e nelle biblioteche; le indagini sono basate su metodologie scientifiche che intrecciano analisi formale e filologica, con le scienze archeometriche e l'uso di strumenti informatici e digitali. Gli autori sono dottorandi/e del secondo e del terzo anno, selezionati perché ad uno stadio avanzato della loro ricerca e dunque pronti a sostenere una presentazione che potesse venire arricchita dal raffronto con gli altri partecipanti e con i docenti presenti al convegno. Accanto alle ricerche del Corso padovano, figurano anche quelle di autrici e autori che provengono da Corsi e Scuole di Atenei nazionali e internazionali quali Bologna, Catania, Colonia, Firenze, Gent, Napoli, Pisa, Reggio Calabria, Roma, Siena, Tours, Udine, Venezia, Verona, Vilnius. Gli interventi più brevi danno conto delle presentazioni dei poster.

Nelle pagine si alternano molte storie e vicende del patrimonio culturale materiale e immateriale, con affondi su contesti, temi e oggetti che dall'età del

ferro giungono al Novecento contenenti indagini dedicate a problematiche relative alle necropoli, ai siti di produzione delle ceramiche, al collezionismo fino agli sventramenti urbanistici fra le due guerre mondiali. Spesso gli interventi sono a più mani e mostrano come per ricostruire, salvaguardare e valorizzare il bene – sia esso una moneta, un manoscritto testuale o musicale, una pala d'altare – anche le nuove tecnologie risultano fondamentali. Non mancano quelle necessarie storie di uomini attraverso le cui scelte, il gusto e l'impegno, il patrimonio è giunto a noi: artigiani, artisti, committenti, laici o religiosi, e studiosi. Sono queste le storie portate all'attenzione della comunità degli studi cui questo volume è offerto. I contributi hanno il pregio di esporre significativi stadi intermedi del processo di ricerca, che per il suo rigore metodologico non può essere mai definitivo. Di pregio è il corredo illustrativo che accompagna i testi.

Noi speriamo che questa sia la prima di molte altre iniziative dottorali internazionali da tenere qui a Padova nel prossimo futuro.

Come coordinatrice e vice coordinatrice ringraziamo innanzitutto l'intero Collegio dei docenti del Corso di dottorato e i supervisori che sostengono le ricerche. Siamo grate ai colleghi/e che hanno presenziato e coordinato le sezioni del Convegno dando il proprio essenziale contributo al dibattito. Il nostro debito va inoltre al DBC, al direttore Jacopo Bonetto, alla vice direttrice Vittoria Romani e al personale, dai tecnici – che hanno anche affiancato le ricerche – alla segreteria, in particolare alla segretaria amministrativa Camilla Galiazzo e al segretario del dottorato Attilio Fortunato. Il volume è stato sostenuto e finanziato dal Corso di Dottorato e dal Dipartimento, dopo attenta verifica della Commissione scientifica.

Un sentito apprezzamento va ai dottorandi/e tutti/e e in particolare a quelli/e del XXXV ciclo tra i quali è d'obbligo un plauso meritato a Veronica Gallo, Marta Previti, Clelia Sbrolli, Gabriele Taschetti, Luca Zamparo, curatori del volume.

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

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

## Ricostruire “storie interrotte”. Un approccio interdisciplinare

Il presente volume si inserisce nel solco del dibattito internazionale sulla valorizzazione dei beni culturali, tema di indiscussa centralità negli attuali studi rivolti alla tutela del patrimonio materiale e immateriale. Il Corso di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali dell’Università degli Studi di Padova ha voluto offrire il proprio contributo con il Convegno Internazionale *Storie interrotte. Riconoscere e valorizzare il patrimonio dimenticato*, tenutosi a Padova presso il Palazzo Bo nei giorni 25 e 26 novembre 2021. Il Convegno rispondeva alla necessità di intavolare un dialogo interdisciplinare su una problematica diffusamente presente in molti progetti di ricerca dottorale e non: il vuoto documentario, di diversa natura, che interrompe la storia di un’opera, di un manufatto, di un luogo, di una civiltà. Tale miscellanea si configura come l’ideale prosecuzione di questa e altre simili occasioni di scambio, di cui raccoglie diversi spunti teorico-metodologici proponendone l’applicazione a casi di studio diversificati.

Per offrire un’ampia veduta sulle molteplici declinazioni della complessa tematica proposta, si è deciso di distribuire i saggi all’interno della pubblicazione per ambiti disciplinari e secondo una scansione cronologica che, partendo dall’età protostorica, giunge sino alla contemporaneità.

Si può ravvisare *prima facie* una ricca serie di stimoli e ragionamenti di giovani studiosi che, provenienti da istituzioni universitarie di diverse aree geografiche, hanno adottato metodologie differenti per risolvere le difficoltà riscontrate nel corso del processo di ricostruzione storica.

Tali contributi rendono note “storie interrotte” spesso dimenticate, che trovano in queste pagine una rinnovata attenzione e interpretazioni inedite.

Riprendere il filo di una storia interrotta può significare continuare una narrazione dal punto in cui era stata lasciata, recuperare un sapere reso inaccessibile da secoli di stratificazioni culturali, o ancora, valorizzare oggetti che il corso degli eventi ha privato del loro significato e riportare alla luce civiltà e pratiche che non ci hanno raggiunto direttamente, ma che concorrono a formare il nostro patrimonio culturale materiale e immateriale. Le “storie interrotte” qui presentate toccano tutti questi punti.

Per quanto concerne l’ambito archeologico, il volume raccoglie nove contributi che affrontano la tematica in esame attraverso casi studio che spaziano geograficamente tra Veneto, Lazio, Sardegna, Sicilia, fino alla Libia.

Nello specifico, i primi cinque indagano “storie interrotte” provenienti da contesti funerari. A. Mazzariol e M. Gigante ricostruiscono il quadro delle se-



polture infantili in ambito fenicio-punico, grazie anche ai nuovi dati derivanti dagli scavi del sito di Nora, in Sardegna. V. Baratella e V. Gallo con D. Vicenzutto ci riportano nel Veneto antico, rispettivamente a Este, con la necropoli Nazari, e a Padova, con il sepolcreto del Piovego: i loro contributi analizzano le problematiche derivanti dalla perdita del dato, proponendo nuovi schemi di lettura per il recupero dello stesso a distanza di tempo. M. Pacifici e S. Diani sottolineano l'importanza della rilettura delle fonti di archivio per la ricontestualizzazione di alcuni corredi delle necropoli orientali del centro falisco di Narce (Pacifici) e dei materiali pittorici rinvenuti in occasione degli scavi ottocenteschi della Necropoli Laurentina (Diani). L. Bernardi analizza i luoghi di produzione metallurgica romana presenti in Veneto, finora mai oggetto di uno studio sistematico a causa del basso livello di conservazione e della forte ambiguità delle testimonianze produttive.

Partendo dal problema della dispersione del materiale numismatico antico a seguito della guerra civile occorsa in Libia, A. Cattaneo e M. Tognon presentano l'ideazione e lo sviluppo di una WebApp per la raccolta e la catalogazione delle monete dell'antica regione della *Cyrenaica*. D. Calderone e C. Patané propongono un approccio multidisciplinare per la tutela e la valorizzazione del patrimonio archeologico e architettonico di Riposto e Mascali (Catania) con l'obiettivo di fornire progetti di recupero e valorizzazione delle antiche strutture che rappresentano una risorsa culturale, ma anche economico-turistica, per il paesaggio siciliano.

L'assenza di definizioni generalmente condivise e la molteplicità di soluzioni è alla base dello studio proposto da L. Zamparo per cercare di inquadrare le caratteristiche delle collezioni archeologiche e storico-artistiche.

In ambito musicologico, il contributo a carattere teorico di Š. Šavèla si sofferma sulle diverse stratificazioni concettuali legate alla nozione di *mousikē*, dimostrando come esse impongano una visione maggiormente integrata a chiunque si confronti con lo studio della musica dell'antichità. I saggi di M. Cesarotto e di G. Taschetti sono dedicati a fonti musicali che, pur diverse per tipologia (rispettivamente alcuni libri corali di ambito benedettino e una raccolta di motetti per voci e basso continuo), hanno entrambe conosciuto nel corso dei secoli trasformazioni o dispersioni tali da renderne oggi molto complessa la ricontestualizzazione storica e la valorizzazione.

Per il comparto storico-artistico medievale e rinascimentale, due contributi si concentrano sullo studio degli arredi liturgici: G.A.B. Bordi ed E. Tosti prendono in esame l'ambone della chiesa di S. Clemente a Casauria, ricostruendo le dinamiche di circolazione di maestranze itineranti, mentre F.P.A. Giambò avanza l'attribuzione di particolari pale d'altare ribaltabili a specifici contesti architettonici e sociali sulla scorta di una nuova interpretazione delle caratteristiche materiali (dimensioni, meccanismi di movimentazione) e del programma iconografico.

C. Bombardini e D. Zilio propongono un progetto innovativo di valorizzazione e conservazione digitale dei *Notatori* del nobile veneziano Pietro Gradenigo, presentando il database realizzato in chiave multidisciplinare al fine di rendere fruibile questo importante materiale.

L'indagine della produzione di specifiche personalità artistiche è l'oggetto dei contributi di N. De Manincor e J. Tanzi: gli autori si concentrano sulla ricostruzione delle vicende storiche e umane che hanno condizionato la storia di un raro dipinto autografo di Lazzaro Bastiani (De Manincor) e sul recupero dell'iconografia di un'opera perduta del pittore Giacomo Rossignolo (Tanzi).

A partire dalla rilettura delle *Vite* di Bernardo De Dominici e di altre fonti letterarie, O. Lovino propone il riconoscimento di alcune pale e polittici di produzione meridionale sino ad oggi ritenuti perduti.

Seguono tre casi studio che, pur riferendosi a epoche storiche differenti, si inseriscono nel contesto veneto, tra le città di Venezia e Padova. Il saggio di M. Toffanin ripercorre, sulla scorta della documentazione archivistica, la storia di un riccio di pastorale smaltato di Limoges, oggetto liturgico proveniente dalla chiesa parrocchiale di San Nicolò dei Mendicoli a Venezia e confluito nelle raccolte del Civico Museo Correr. G. Pietrobelli ricostruisce invece la “storia interrotta” del complesso di palazzo Trotta-Arnhold a Padova, demolito nel 1959 per edificare sull'area liberata l'attuale grattacielo Conciapelli. Il contributo di A. Cutullè mette in risalto il ruolo che Gino Fogolari, Direttore delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e Soprintendente d'arte medievale e moderna del Veneto, ebbe tra gli anni Venti e Trenta del Novecento nella tutela dell'antico tessuto storico-artistico di Padova.

Anche F. De Luca si sofferma sull'impegno di una figura che dedicò la sua vita alla tutela dei beni artistici, mettendo in luce l'attività di salvaguardia del patrimonio ecclesiastico svolta a partire dal 1846 da Stanislao D'Aloe, “Ispettore de' monumenti” per il Comune di Napoli e provincia.

In conclusione, tre saggi affrontano temi che attraversano l'arco cronologico compreso tra gli anni Quaranta e Settanta del Novecento. Il contributo di M. Previti propone una rilettura della stagione culturale del circolo “Il Pozzetto” di Padova, chiuso nel 1960 su iniziativa del Partito Comunista dopo la mostra d'arte d'avanguardia *La nuova concezione artistica*. A. Capriolo analizza il fenomeno degli autoriduttori che, durante gli anni Settanta, sono diventati espressione della politica culturale dei Circoli del proletariato giovanile milanese.

Chiude il volume il contributo di A. Cascone che prende in esame la carriera artistica dello scultore siciliano Carmelo Cappello proponendo una riflessione sull'opera di questo protagonista della scultura italiana degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento.

VERONICA GALLO  
MARTA PREVITI  
CLELIA SBROLLI  
GABRIELE TASCHETTI  
LUCA ZAMPARO



# ARCHEOLOGIA



Storie di vite interrotte.  
Sepolture infantili a Nora tra *tofet* e necropoli

ALESSANDRO MAZZARIOL  
Università degli Studi di Padova  
alessandro.mazzariol@unipd.it

MELANIA GIGANTE  
Università degli Studi di Padova  
melania.gigante@unipd.it

*Abstract*

The controversial nature of the *tofet* sanctuaries has been a prominent topic in Phoenician and Punic archaeology, with much research focusing on the significance of the funerary and ritual relationship between these sanctuaries and the necropoles at Phoenician-Punic sites of the Central Mediterranean.

Recent studies have suggested the foundation of the Nora's *tofet* between the end of 6<sup>th</sup> century and the beginning of 5<sup>th</sup> century BC; therefore, later than the collective inhumation tomb (T26), dating from the middle to the end of 6<sup>th</sup> century BC. This tomb, brought to light through the excavation campaigns at the Western Phoenician and Punic necropolis at Nora in 2019, yielded sub-adult remains exclusively.

Considering differences and affinities with other Sardinian sites, the present paper explores the dichotomous relationship between *tofet* and necropolis during the complex transition to the Punic dominion of the Island, coupling new archaeological evidence of infant and child burials at Nora with the osteological examination of these remains.

*Introduzione*

L'abitato fenicio e punico di Nora (Pula, CA) sorge su di una stretta penisola posta a chiusura del Golfo di Cagliari e collegata alla fertile pianura retrostante per mezzo di un istmo sabbioso che ne permise, sin dall'VIII sec. a.C., l'impiego come approdo e sede stagionale di mercanti fenici dediti al commercio di materie prime su larga scala; a partire dagli anni finali del VI sec. a.C. invece, in conseguenza dell'espansione cartaginese nel Mediterraneo centrale, l'emporio mutò aspetto dotandosi di un più considerevole apparato monumentale (Bonetto 2021).

Nell'area suburbana indagini recenti condotte dall'Università di Padova<sup>1</sup> hanno permesso di individuare una necropoli di età fenicia e poi punica presso il limite nord-occidentale della penisola (Mazzariol 2021, pp. 98-101) mentre, nella spiaggia poco distante dalla chiesa di S. Efsio, scavi del 1890 misero in luce il *tofet* cittadino, all'epoca non riconosciuto come tale (Vivanet 1891) (fig. 1a). L'equivoco nacque dal fatto che, in aggiunta alle stele figurate, furono disseppellite 220 urne cinerarie che portarono a riconoscere come necropoli a



Fig. 1. a. Penisola di Nora con localizzazione del *tofet* e della necropoli fenicia e punica occidentale; b. Scavo del *tofet* nel 1890 (da Mazzariol 2020, fig. 4); c. Ortomosaico da fotogrammetria 3D della necropoli fenicia e punica occidentale.

cremazione quella che nella realtà era un'area santuariale caratteristica degli insediamenti fenici e punici del Mediterraneo centrale, fondata tra la fine del VI e la metà del V sec. a.C. e utilizzata sino al III sec. a.C. (Moscati, Uberti 1970, pp. 43-45; D'Andrea 2014, p. 20; Mazzariol 2020, p. 32. Per una datazione del primo impianto alla fine del V sec. a.C.: Bartoloni 2009, p. 111).

A.M.

### *Il tofet di Nora*

Come noto, con il termine *tofet* diverse fonti veterotestamentarie indicano il luogo nella valle del Ben-Hinnom a Gerusalemme dove Giudei e Israeliti, imitando costumi stranieri, avrebbero fatto passare per il fuoco i propri figli in onore di Molek.

Non essendo possibile, in questa sede, tornare sulle problematiche legate all'interpretazione delle fonti e dei dati archeologici che hanno generato un'accesa discussione tra sostenitori e detrattori, pur con diverse sfaccettature, della tesi sull'uccisione ritualizzata dei bambini all'interno di questi santuari (Melchiorri 2013; D'Andrea 2018, pp. 55-98), sarà utile ricordare quanto acquisito dalla critica contemporanea, cioè a dire che il *tofet* si configura come uno spazio consacrato a cielo aperto, talvolta recintato, al cui interno erano erette stele votive e deposte urne cinerarie coperte in vario modo: queste contenevano i resti cremati di bambini e/o animali e, talvolta, anche manufatti di diversa natura come amuleti, gioielli, ceramica miniaturistica e, in rari casi, piccoli oggetti in piombo come piattini e candelabri (D'Andrea 2018, pp. 8, 12-13).

Per il *tofet* di Nora i limitati dati di scavo non consentono di ricostruire in forma puntuale la natura dei depositi archeologici. Inoltre, molti reperti sono andati distrutti o perduti e così, se si eccettua la pubblicazione delle stele (Moscati, Uberti 1970; Mazzariol 2020, con bibl. precedente) e di alcuni manufatti di diverse classi (Chiera 1978), manca a tutt'oggi una pubblicazione esauriente delle urne cinerarie e, soprattutto, del loro contenuto (fig. 1b).

Chi erano dunque i bambini del *tofet* di Nora? In assenza di analisi antropologiche, per rispondere alla domanda bisognerà allargare l'orizzonte ad altri contesti simili, escludendo naturalmente i *tofet* tardo-punici e presumendo, con tutte le precauzioni del caso, che il santuario norense non fosse alieno a meccanismi e caratteristiche ricorrenti in altri *tofet* del Mediterraneo. A Mozia, Tharros, Sulky, Cartagine e Sousse, queste analisi hanno evidenziato come gli infanti di entrambi i sessi fossero deceduti tra i 6 e i 9 mesi di età, con poche ma significative attestazioni di perinatali e circa il 5% di casi di bambini di età più avanzata compresa tra 1 e 6 anni di vita (bibliografia in D'Andrea, Giardino 2013, pp. 8, 14-15; D'Andrea 2014, pp. 21-22, 44-45).

Senza volersi dilungare sulla questione dei veri o presunti sacrifici infantili ma analizzando i dati disponibili per Nora, sorge spontaneo chiedersi quale tipo di relazione sussistesse tra il *tofet* e la necropoli fenicia e punica occidentale (fig. 1c) dove le indagini hanno portato in luce diverse deposizioni infantili.

A.M.



*La tomba T26: tipologia tombale, corredi, cronologia*

La presenza di sepolture di bambini nelle necropoli fenicie e puniche di Sardegna è ben nota (bibliografia in Guirguis, Pla Orquín 2015, p. 38, n. 11), trovandosi spesso assieme o contigue a quelle degli adulti, forse i genitori (Guirguis 2010, p. 72). Nora, che in questo non fa eccezione, ha inoltre restituito un apprestamento tombale (T26) realizzato e utilizzato esclusivamente per inumazioni collettive infantili. Si tratta di una fossa rettangolare orientata in senso NNE-SSO, lunga 98 cm, larga 30 cm e con una profondità variabile compresa tra i 25 e i 35 cm circa, scavata nella coltre di arenaria posta pochi centimetri sotto l'attuale piano campagna (fig. 2a).

All'interno della tomba trovavano posto tre distinte deposizioni: la prima e più antica apparteneva all'individuo 1510=NR 26/1, depresso prono e accompagnato da una *kylix* etrusco-corinzia (NR 1472+1536) collocata vicino al cranio, un orecchino in argento (NR 1517) al di sopra delle costole, una brocca con orlo espanso (NR 1479) e un anello in ferro (NR 1547) fortemente corrosivo posti lungo il fianco sinistro (fig. 2b). La *kylix* (NR 1472+1536, tav. Ia) ha una tesa interna decorata con cinque fasce concentriche, mentre la superficie interna ed esterna della vasca sono totalmente campite, eccezion fatta per un riquadro trapezoidale collocato tra le anse dove sono raffigurati i profili di due uccelli acquatici gradienti a destra, con becco allungato, grossa testa e collo tozzo, quasi assente. Sulla testa sono presenti le tipiche incisioni che si limitano alla resa dell'occhio e a due linee oblique poco dietro; sul corpo si riconoscono le penne alari oblunghe e inclinate leggermente verso destra che si collegano a una duplice linea orizzontale. Tra i due animali è presente una raffigurazione non chiaramente distinguibile, forse riconducibile a una rosetta fortemente stilizzata al cui interno è presente un'incisione a croce. La coppa appare pienamente inquadrabile nel Ciclo di Codros, tra le produzioni del Gruppo di Celleno datate al secondo quarto del VI sec. a.C. (Szilágyi 1998, pp. 528-530; per Nora: Rendeli 2009, p. 50).

La brocca con orlo espanso (NR 1479, tav. Ib), con orlo pendente e collo con profilo biconico separato da un doppio solco nel punto di massima espansione, ha un corpo con profilo sub-cilindrico, piede indistinto e fondo con leggera sezione a onda; la decorazione a vernice rossa, stesa a pennello come indicano le striature riscontrabili autopticamente, è limitata all'orlo e al terzo superiore del collo. Pur non mancando esemplari frammentari di brocche con orlo espanso da Nora (Botto 2009, pp. 185-190; Madrigali 2021, pp. 99-100), le caratteristiche morfologiche e l'apparato decorativo del pezzo in questione trovano elementi di comunanza con la brocca n. 256 da Bitia e CP55 e CP66 della Collezione Pischredda (Bartoloni 1996, 2015). In considerazione dei "fenomeni evolutivi, di quiescenza o arcaizzanti" della forma che oltrepassano le maglie di seriazioni crono-tipologiche troppo rigide (Guirguis 2004, p. 87), l'esemplare norense pare riconducibile agli anni attorno alla metà del VI sec. a.C.

Quanto ai due gioielli (NR 1517 e NR 1547, tavv. Ic e Id), il loro inquadramento cronologico risulta come sempre molto ampio per cui tanto per il primo, che rientra tra gli anelli detti "a sanguisuga" (per un esemplare da Monte Sirai: Botto, Salvadei 2005, pp. 89-93, con bibliografia sul tema), quanto per il

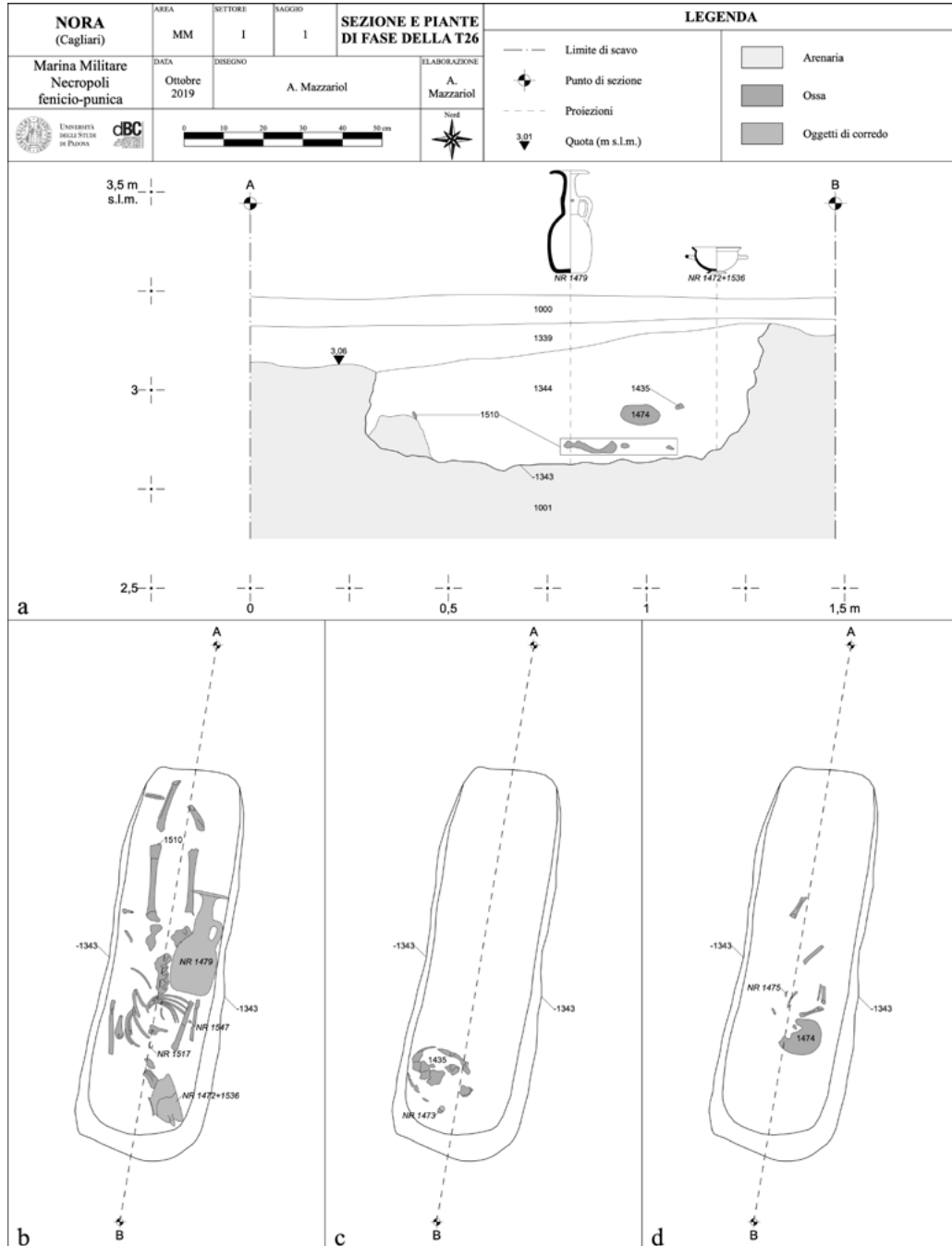


Fig. 2. a. Sezione della T26; b. Pianta della prima deposizione; c. Pianta della seconda deposizione; d. Pianta della terza deposizione.

secondo, cioè un anello con possibile castone forse appartenente al tipo IIa (Quattrocchi Pisano 1987, p. 84), una datazione non dissimile da quella dei restanti elementi di corredo appare verosimile e non osta con quanto già noto in bibliografia.

La deposizione NR 26/1, databile intorno alla metà del VI sec. a.C., offre naturalmente il *post quem* per le restanti inumazioni: la seconda 1435=NR 26/2 (fig. 2c), poco conservata, era posta immediatamente al di sopra della precedente e corredata da un solo pendente in bronzo (NR 1473, tav. Ie) di forma globulare con anello di sospensione afferente al tipo I.1b “Hollow Spherical Metal Pendants” riconducibile alla seconda metà del VI sec. a.C. (Golani 2013, p. 155).

La terza inumazione 1474=NR 26/3 (fig. 2d), infine, era associata a un anello in bronzo (NR 1475, tav. If) composto da un semplice filo metallico con sezione circolare modellato a cerchio, posto vicino al cranio del defunto e riconducibile al tipo Va (Quattrocchi Pisano 1987, pp. 85-86), dotato di ampio *excursus* cronologico, nel caso della T26 restringibile entro la fine del VI sec. a.C.

Dal punto di vista prettamente stratigrafico, infatti, le tre distinte deposizioni non mostrano soluzione di continuità e l'assenza di strati a copertura di ciascuna sepoltura evidenzia un processo di deposizione dei tre subadulti non contestuale, ma di certo assai poco esteso nel tempo, rendendo lecito supporre un utilizzo della tomba concentrato negli anni compresi tra la metà e la fine del VI sec. a.C.

A.M.

### La T26: dati bioarcheologici

Lo studio bioarcheologico è stato finalizzato alla caratterizzazione del profilo biologico dei deposti, per verificare l'ipotesi archeologica di una destinazione d'uso della tomba per le sole classi subadulte. L'esame morfologico si è basato sull'osservazione di una serie di marcatori di sviluppo biologico, tra cui i processi di maturazione fisiologica a carico dello scheletro (grado di fusione dei centri di ossificazione e delle giunzioni epifisarie) e dei denti (grado di sviluppo ed eruzione della dentizione decidua e/o permanente) (AlQahtani 2008; Schaefer *et alii* 2009). Le stime di età biologica sono state inserite in classi di età (Buikstra, Ubelaker 1994) così suddivise: *neonato* con età compresa tra 0-1 anno alla morte; *infante* 1-3 anni; *bambino* 3-12 anni. L'im maturità scheletrica e il mancato sviluppo dei caratteri sessuali secondari hanno impedito di giungere a diagnosi di sesso su base morfologica che sono state, pertanto, determinate per via cromosomica dall'analisi proteomica dei peptidi dello smalto (proteina dell'amelogenina).

- 1510=NR 26/1: infante, 2,5 anni, M (tav. Ig). Individuo rappresentato da porzioni di cranio (osso frontale, temporali, occipitale), emimandibola sinistra con dentizione decidua e permanente in formazione e in sede alveolare; denti mascellari decidui e permanenti (primi molari permanenti) non *in situ*. Postcranio scarsamente conservato nel cinto scapolare, rachide, cinto pelvico, appendicolare superiore e inferiore. Lo stadio di fusione degli archi neurali è compatibile con individuo di età alla morte inferiore ai tre anni. Il grado di eruzione e sviluppo della dentizione mascellare e mandibolare stima un'età alla morte di 2,5 anni.

- 1435=NR 26/2: bambino, 3-4 anni, F (tav. Ih). Individuo rappresentato da scarse evidenze osteodentarie. Si riconosce una porzione pressoché completa di osso frontale e di corpo mandibolare, lacunoso lungo il margine sinistro, in corrispondenza del secondo molare da latte. Assente il postcranio. La dentizione mascellare, non in sede alveolare, e mandibolare, *in situ* eccezion fatta per il secondo molare deciduo sinistro e per frammenti di corone pertinenti a primi premolari e molare permanenti, presentano un grado di sviluppo compatibile con un individuo di 3-4 anni alla morte. L'avvenuta ossificazione dei centri primari dell'osso frontale e l'assenza della sutura metopica confermano la stima di età.
- 1474=NR 26/3: neonato, 11 mesi circa (tav. Ii). Individuo rappresentato da frammenti di cranio (ossa parietali, temporali), corpo mandibolare con dentizione decidua *in situ*, frammenti di archi neurali e corpi vertebrali, diafisi di omero, radio, ulna e femore sinistri. Lo stadio di sviluppo e di eruzione dentaria (con formazione di gemme dentarie pertinenti a primi molari permanenti) stima un'età alla morte di circa 11 mesi alla nascita.

M.G.

#### Tofet e necropoli: quali dati da Nora?

Per tornare al tema centrale del presente contributo, tre elementi della T26 risultano particolarmente interessanti: il primo è insito nell'apprestamento tombale in sé, che è appunto destinato ad accogliere esclusivamente subadulti; il secondo è dato dalla stima dell'età alla morte dei tre bambini che risulta compatibile con i *range* d'età presenti nei *tofet* fenici e punici; il terzo è di ordine cronologico e pone in evidenza la probabile anteriorità di queste sepolture rispetto alla fondazione del suddetto santuario.

A Nora questa combinazione di fattori è confermata dai rinvenimenti della tomba T28, anch'essa collettiva e a destinazione esclusivamente infantile, e dalla testimonianza del Patroni su un'incinerazione in urna degli anni finali del VII sec. a.C. (Bartoloni, Tronchetti 1979-1980), da cogliere però con una certa cautela data l'assenza di analisi antropologiche.

Uno sguardo agli altri contesti sardi offre un quadro articolato ma non privo di ombre: *Sulky* e *Tharros*, entrambe dotate di *tofet* installati già nelle prime fasi di vita della colonia, hanno necropoli poco conosciute e molto compromesse che non consentono di accertare la presenza di tombe a uso esclusivamente infantile; a Cagliari, al contrario, pur essendo note inumazioni monosome di subadulti dalla necropoli, il *tofet* risulta pressoché sconosciuto. A Bitia non sono note deposizioni infantili arcaiche, mentre quelle puniche a *enchytrismòs* si datano tutte in epoca successiva alla dismissione del *tofet* di Su Cardolinu. Maggiori opportunità di confronto sono offerte dal sito di Monte Sirai dove l'interruzione delle deposizioni infantili singole nella necropoli nel primo quarto del IV sec. a.C. è stata posta in relazione con la fondazione del *tofet* nel secondo quarto dello stesso secolo (Guirguis, Pla Orquín 2015, pp. 55-58 con bibliografia citata). Il recente riesame della documentazione proveniente dal santuario ne ha però rialzato la cronologia di primo impianto agli inizi del IV sec. a.C. (Bar-



Fig. 3. a. Pianta e sezione della trincea in cui vennero ritrovati gli *enchytrismoi* nel 1901 (da Patroni 1904, figg. 16-17); b. Penisola di Nora con localizzazione del *tofet* e delle necropoli fenicie e puniche.

toloni 2017), prospettando un iniziale utilizzo contemporaneo delle due aree, secondo quanto già documentato anche a Mozia (Lauria *et alii* 2017).

Una situazione analoga, ma per le fasi finali d'uso del *tofet*, potrebbe essersi verificata anche a Nora, dove le sepolture a *enchytrismòs*, scavate dal Patroni (fig. 3a) e ricondotte al IV o ai primi anni del III sec. a.C. (Bartoloni, Tronchetti 1981, pp. 25-26), verrebbero in parte a sovrapporsi cronologicamente alle ultime fasi di

utilizzo del *tofet*; ciononostante, una possibile consequenzialità, anche temporale, tra la dismissione del santuario e le deposizioni infantili a *enchytrismòs* non è da escludersi, visti i limiti conoscitivi dovuti alla perdita del dato materiale (Bottino 2007, p. 127).

Ai fini della presente analisi sarebbe poco indicativo estendere la discussione alle inumazioni infantili presenti all'interno degli ipogei punici T8 e T9 coevi al *tofet* e che, ancora una volta, dimostrano come non tutti i bambini di un dato *range* d'età trovassero ospitalità all'interno del santuario, forse in virtù di meccanismi selettivi operati all'interno dello stesso (D'Andrea 2018, p. 99), ovvero di legami parentali/sociali che vincolavano primariamente il bambino alla cerchia degli adulti presso cui trovava sepoltura.

Al contrario, un apporto utile alla discussione deriva proprio dallo studio delle tombe a uso esclusivamente infantile non riconducibili a *family plot* per modalità di deposizione e collocazione areale.

Per Nora i limiti documentali rendono ad oggi estremamente complesso determinare quale tipo di rapporto sussistesse tra le aree funerarie e quella santuariale nelle fasi più tarde tra IV e III sec. a.C.: tuttavia, anche nel caso in cui gli *enchytrismoï* fossero stati deposti in un periodo in cui il *tofet* era ancora in uso, ciò non va necessariamente ricondotto a un rapporto di tipo "congiuntivo" (*tofet* e necropoli) (Guirguis, Pla Orquín 2015, p. 58). Infatti, in età tardo-punica, la presenza talvolta anche esclusiva di resti animali all'interno delle urne cinerarie (per Nora: Vivinet 1891, p. 300) potrebbe testimoniare la mutata ritualità all'interno del *tofet* e, per contro, la necessità di creare nuovi spazi dedicati ai bambini: le sepolture a *enchytrismòs* potrebbero allora essere viste come parte di una nuova necropoli, ben distinta rispetto ai due diversi nuclei cimiteriali noti (fig. 3b), e riproporre un rapporto di tipo "avversativo" (*tofet* o necropoli) in linea con quanto emerge a Nora per l'età tardo-arcaica. Stante i dati attualmente disponibili, infatti, la tomba T26 dimostra chiaramente come prima della fondazione del santuario la necropoli occidentale accogliesse indistintamente adulti e bambini, questi ultimi con apprestamenti loro dedicati quando non "accompagnati" da un adulto.

### Conclusioni

Quale rapporto sussisteva a Nora, dunque, tra necropoli e *tofet*, considerando che quest'ultimo non si configurava come area cimiteriale, bensì come santuario a cielo aperto? Per l'età tardo-arcaica sembra profilarsi una sorta di nesso causale tra l'attivazione del santuario e la scomparsa, dal record archeologico della necropoli, degli apprestamenti tombali utilizzati per le sepolture infantili monosome o multiple/collettive. I dati disponibili, tuttavia, risultano a oggi estremamente limitati, per cui, al di là della suggestione qui proposta, ritengo non vi siano al momento elementi di critica sufficienti a formulare altro se non un'ipotesi di lavoro, in attesa che il prosieguo delle indagini archeologiche possa portare a sostanziare o confutare le prospettive sinora tracciate.

A.M.

### Ringraziamenti

Vogliamo qui ringraziare il direttore scientifico J. Bonetto e i membri del gruppo di ricerca: C. Andreatta, S. Balcon, E. Bridi, F. Carraro, S. Dilaria e N. Ruberti.

### Bibliografia

- AlQahtani S. 2008, *Atlas of tooth development and eruption*, London.
- Bartoloni P. 1996, *La necropoli di Bitia - I*, Roma.
- Bartoloni P. 2009, *I Fenici e i Cartaginesi in Sardegna*, Nuoro.
- Bartoloni P. 2015, *Ceramica fenicia di Sardegna: la Collezione Pishedda*, "SCEBA", 13, pp. 67-142.
- Bartoloni P. 2017, *Ceramica fenicia e punica di Sardegna: le urne del tofet di Monte Sirai*, "SCEBA", 15, pp. 9-52
- Bartoloni P., Tronchetti C. 1979-1980, *Su alcune testimonianze di Nora arcaica*, "Habis", 10-11, pp. 375-380.
- Bartoloni P., Tronchetti C. 1981, *La necropoli di Nora*, Roma.
- Bonetto J. 2021, *Nora nel V secolo: dall'emporio fenicio alla colonia cartaginese*, in Roppa A., Botto M., van Dommelen P. (a cura di), *Il Mediterraneo Occidentale dalla fase fenicia all'egemonia cartaginese. Dinamiche insediative, forme rituali e cultura materiale nel V secolo a.C.*, Roma, pp. 91-106.
- Bonetto J., Falezza G., Ghiotto A.R. 2009 (a cura di), *Nora. Il Foro romano. Storia di un'area urbana dall'età fenicia alla tarda antichità 1997-2006*. II.1. *I materiali preromani*, Padova.
- Botto M. 2007, *Urbanistica e topografia delle città fenicie di Sardegna: il caso di Nora*, in López Castro J. (ed.), *Las ciudades fenicio-púnicas en el Mediterráneo occidental*, Almeria, pp. 107-134.
- Botto M. 2009, *La ceramica da mensa e da dispensa fenicia e punica*, in Bonetto et alii 2009, pp. 97-237.
- Botto M, Salvadei L. 2005, *Indagini nella necropoli arcaica di Monte Sirai. Relazione preliminare sulla campagna di scavi del 2002*, "RSF", 33, pp. 81-167.
- Buikstra J., Ubelaker D. 1994, *Standards for data collection from human skeletal remains*, Fayetteville.
- Chiera G. 1978, *Testimonianze su Nora*, Roma.
- D'Andrea B. 2014, *I tofet del Nord Africa dall'età arcaica all'età romana (VIII sec. a.C. - II sec. d.C.: studi archeologici*, Pisa-Roma.
- D'Andrea B. 2018, *Bambini nel «limbo»: dati e proposte interpretative sui tofet fenici e punici*, Roma.
- D'Andrea B., Giardino S. 2013, *Il tofet dove e perchè. L'identità fenicia, il circolo di Cartagine e la fase tardo punica*, "Bollettino di Archeologia Online", 4, pp. 1-29.
- Golani A. 2013, *Jewelry from the Iron Age II Levant*, Fribourg.
- Guirguis M. 2004, *Ceramica fenicia nel Museo Archeologico Nazionale "G. A. Sanna" di Sassari*, "SCEBA", 2, pp. 75-107.
- Guirguis M. 2010, *Necropoli fenicia e punica di Monte Sirai. Indagini archeologiche 2005-2007*, Ortacesus.
- Guirguis M., Pla Orquín R. 2015, «Morti innocenti e fragili resti». *I. Le sepolture infantili della necropoli fenicia e punica di Monte Sirai (VII-IV sec. a.C.)*, "SCEBA", 13, pp. 37-65.
- Lauria G., Sconzo P., Falsone G., Sineo L. 2017, *Human Remains and Funerary Rites in the Phoenician Necropolis of Motya (Sicily)*, "International Journal of Osteoarchaeology", 27, pp. 1003-1011.

- Madrigali E. 2021, *La ceramica da mensa e da dispensa fenicia e punica*, in Bonetto J., Mantovani V., Zara A. (a cura di), *Nora. Il Tempio romano 2008-2014*. II.1. *I materiali preromani*, Roma, pp. 83-116.
- Mazzariol A. 2020, *Storiografia norense: 'nuove' stele dal tofet*, "EIDOLA", 17, pp. 9-38.
- Mazzariol A. 2021, *La tomba T36 della necropoli occidentale di Nora*, "SCEBA", 19, pp. 93-128.
- Melchiorri V. 2013, *Tophet: A Selected Bibliography*, in Xella P. (ed.), *The tophet in the Phoenician Mediterranean*, Verona, pp. 283-312.
- Moscato S., Uberti M.L. 1970, *Le stele puniche di Nora nel Museo Nazionale di Cagliari*, Roma.
- Patroni G. 1904, *Nora. Colonia fenicia in Sardegna*, "Monumenti Antichi", 14, cc. 109-268.
- Quattrocchi Pisano G. 1987, *Jewellery*, in Barnett R.D., Mendelson C. (eds.), *Tharros: a catalogue of material in the British Museum from Phoenician and other tombs at Tharros, Sardinia*, London, pp. 78-95
- Rendeli M. 2009, *La ceramica greca ed etrusca*, in Bonetto et alii 2009, pp. 7-72.
- Schaefer M., Black S., Scheuer L. 2009, *Juvenile Osteology: a laboratory and field manual*, Oxford.
- Szilágyi J.A. 1998, *Ceramica etrusco-corinzia figurata. Parte II, 590/580-550 a.C.*, Firenze.
- Vivanet F. 1891, *Nora - Scavi nella necropoli dell'antica Nora nel comune di Pula*, "Notizie degli Scavi di Antichità", pp. 299-302.





“...che quel suolo non la cedeva ad altri per la feracità di oggetti antichi”.

Il caso controverso degli scavi Ottocenteschi dell'abate Soranzo nella necropoli Nazari di Este

VANESSA BARATELLA  
Università degli Studi di Padova  
vanessa.baratella@unipd.it

#### *Abstract*

Within the framework of the investigations carried out in the protohistoric cemeteries of Este (Padua), besides the remarkable and unexpected quality of the data derived from the excavations at the end of the 19<sup>th</sup> and beginning of the 20<sup>th</sup> century, emerges the emblematic case of the southern necropolis, located in the Nazari countryside, in “Morlungo” *contrada*. The first excavation was carried out in 1879 by Abbot Francesco Soranzo, a local erudite. Following the first discoveries, Soranzo investigate this cemetery for several years, excavating more than 2.000 square metres and reporting a huge cemetery, characterised by stone circles and kerbs, trachyte roads and more than 300 pre-Roman graves. Despite the publication of a dedicated volume of the discoveries in 1885, all data of Nazari necropolis are still unreliable: although Soranzo recorded the composition of the grave goods, once arrived at the Museum, they were completely compromised, the grave goods associations were not preserved, the materials were often confused and the plans were missing. All the material, now at National Museum of Este is therefore considered as “sporadic”. The loss of most of the information about this site resulting from Soranzo’s excavations precluded the possibility of re-evaluating its topographical, cultural and chronological characteristics. The present work aims to bring to light as much as possible of the exceptional Nazari cemetery through Soranzo’s published writings encouraging to reflect on the loss of archaeological data caused by the old, non-stratigraphic excavations, while underlining the importance of reinterpreting *ex novo* the available data.

La cronaca delle esplorazioni descritte nel volume del 1885 *Scavi e scoperte nei poderi Nazari di Este* ad opera dell'abate Francesco Soranzo giunge a noi come una storia interrotta più e più volte, da chi l'ha vissuta, da chi l'ha scritta e infine, da chi l'ha dimenticata.

È nel 1879 che prendono avvio le indagini archeologiche nelle campagne di proprietà della famiglia Nazari, locate a sud rispetto al centro storico di Este, in località Morlungo (fig. 1). In queste campagne era già nota, a seguito di lavori agrari e di interventi per la costruzione della linea ferroviaria, la presenza di una necropoli preromana e romana. La decisione di intraprendere degli scavi in questi possedimenti venne dalla stessa famiglia Nazari e, nello specifico, dal cav. Antonio Nazari, allora sindaco di Este. L'accesso dibattito sviluppatosi in quegli anni nel panorama politico atestino sulla nazionalizzazione dell'allora “Civico Museo Euganeo-Romano”, vide contrapporsi le figure dello stesso cav. Nazari – fermamente contrario alla questione – e quella di Alessandro Prosdod-

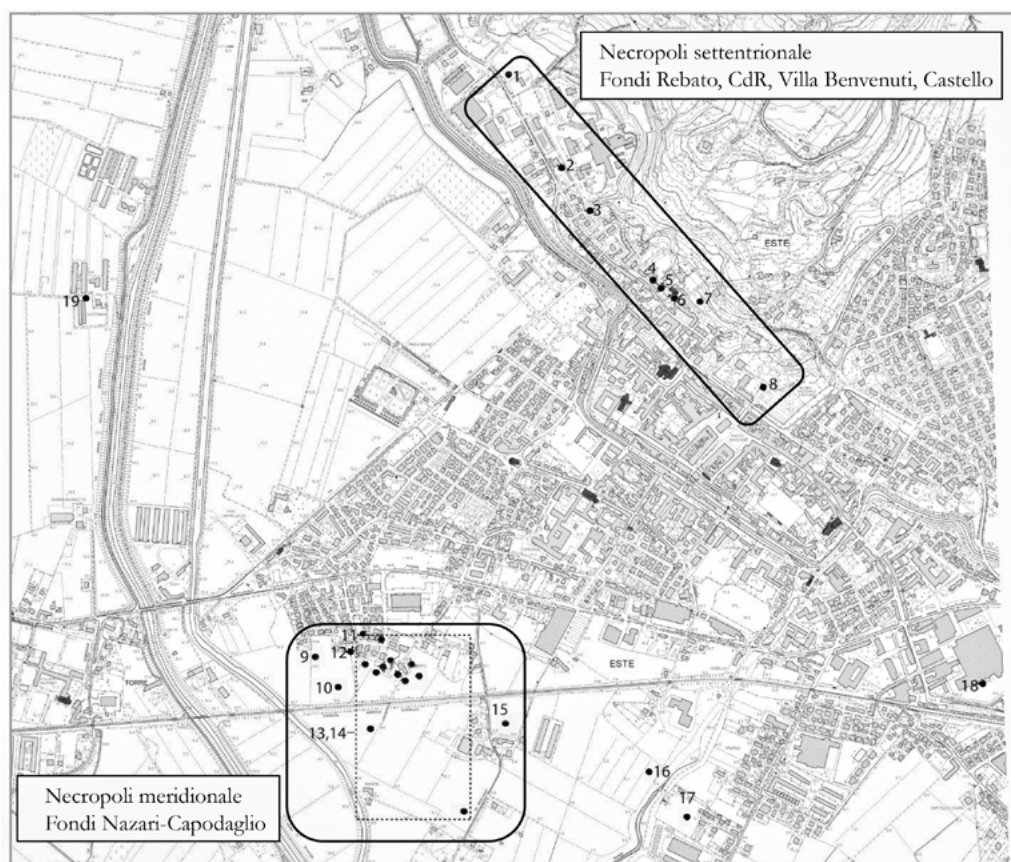


Fig. 1. I settori di necropoli individuati a Este: 1. Fondo Rebato, Campo Alto al Cristo"; 2. Fondo Candeo; 3. Proprietà Widmann poi Bossi; 4. Casa Muletti-Prosdocimi; 5. Casa Alfonsi; 6. Casa di Ricovero; 7. Villa Benvenuti; 8. Castello Marchionale; 9. Belvedere Pelà; 10. Fondo "Le Boldue"; 11. Campagna Franchini poi Randi - Via Scarabello; 12. Fondo Ramini ex Nazari; 13, 14. Fondo Capodaglio Nazari - Scavi Soranzo e Callegari; 15. "Campasso", fondi Pelà; 16. Campagna ex Lachini-Pelà; 17. Nuova Casa di Ricovero; 18. Capannone U.T.I.T.A.; 19. Campagna Melati. (Ripresa e modificata dalla CTR).

cimi, al tempo direttore del Museo. Le forti tensioni tra i due protagonisti della vicenda portarono alla completa esclusione di Prosdocimi dallo scenario delle ricerche presso i fondi proprietà dell'allora sindaco, il quale decise di affidare la direzione degli scavi all'abate Francesco Soranzo, che fu per breve tempo, nel 1874, direttore del Museo Civico (*Museo Atestino*).

Sull'intera vicenda degli scavi Nazari abbiamo esclusivamente notizia dal volume che nel 1885 – a pochissimi anni dalla conclusione delle indagini – venne pubblicato da Soranzo con l'Accademia dei Lincei (Soranzo 1885) e che costituisce ad oggi l'unica testimonianza utile ad una riflessione sui dati emersi durante le ricerche.

La finalità principale degli scavi indetti dai Nazari nelle proprietà di famiglia era, come ricordato nell'introduzione del libro di Soranzo, quella di "accrescere la già iniziata raccolta", ossia la collezione privata, di oggetti antichi in possesso alla famiglia e conservati nella loro abitazione.

“...che quel suolo non la cedeva ad altri per la feracità di oggetti antichi”

L'abate Soranzo, chiamato ai lavori, si prodigò fin da subito per la riuscita dell'impresa, dichiarando i suoi rigorosi intenti: “promisi di prestarmi, per quanto era in me, nelle ricerche ed in tutto ciò che potesse occorrere per lo sterro delle tombe, l'estrazione ed esportazione dei vasi ed oggetti, non che per l'assetto e l'ordinamento degli stessi” (Soranzo 1885, p. 3). D'altro canto, anche il celebre Giuseppe Fiorelli nella rivista *Notizie degli Scavi di Antichità* del 1882 ricorda come Soranzo “pose ogni cura nel raccogliere tutti i particolari dello scavo” nelle campagne Nazari, “feraci di reperti antichi” (Fiorelli 1882, p. 95).

La nota devozione di Soranzo al lavoro affidatogli è certamente un dettaglio da non trascurare nel proseguire della vicenda, che da questo momento in poi assume tratti sempre più intricati; la famiglia Nazari, al termine degli scavi, fece convogliare nella villa in via Garibaldi a Este i reperti recuperati ed è probabilmente in questa occasione che i corredi vennero confusi, rimescolati ed ordinati secondo tipologia piuttosto che per associazione tombale. Se Soranzo partecipò a questa operazione non è, sulla base delle notizie disponibili, chiaro, ma appare, stando alle sue stesse dichiarazioni, suscettibile di alcuni, leciti, dubbi: va inoltre ricordato che l'abate nel suo volume, non solo descrive molte delle sepolture rinvenute citandole con una relativa numerazione, ma stila delle tavole sinottiche per ogni saggio condotto, nelle quali sono elencati tutti i manufatti contenuti nelle tombe. Difficile sembra quindi pensare che lo stesso Soranzo abbia volontariamente compromesso il suo minuzioso lavoro, condotto meticolosamente sia durante le fasi di scavo che nei momenti di compilazione del volume dedicato.

Negli anni a seguire, a seguito di diverse vicissitudini, buona parte della collezione privata dei Nazari entrò nei magazzini del Museo e classificata come “sparsi Nazari”, ovvero materiali sporadici da necropoli. Un certo quantitativo di manufatti infine, entrò in possesso di Soranzo – forse come parte della ricompensa per la direzione dei lavori –, transitando da Este a Vigonza, dove l'abate fu trasferito per ricoprire la carica di parroco; alla sua morte, questi materiali furono venduti al Museo Pigorini di Roma (*Museo Atestino*).

La complessità della storia delle ricerche nella necropoli meridionale di Este ha fatto sì che l'intera impresa e la figura di Soranzo stesso fossero, nei decenni a seguire, oggetto di notevoli critiche. Nonostante le incerte vicende susseguite al termine degli scavi, il lavoro di Soranzo si dimostra però, con tutti i limiti del caso, ricco di dettagli e osservazioni del tutto non trascurabili ai fini di una più accurata ricostruzione dell'assetto della necropoli meridionale. Grazie alla registrazione analitica dei dati delle sepolture e sulla base delle descrizioni di strutture e infrastrutture presenti nella necropoli, l'unica opera edita di Soranzo si presta ad oggi ad un riesame e ad una rilettura critica al fine di meglio comprendere e inquadrare ciò che è emerso dalle sue indagini. Il principale limite di questa operazione, che deve essere esplicitato fin da subito, è rappresentato dalla mancanza, per tutti i saggi di scavo effettuati, del posizionamento in pianta delle sepolture rinvenute: tale aspetto impedisce a priori ogni forma di riflessione in merito alla stratigrafia orizzontale del sepolcreto<sup>1</sup>.

Il presente contributo si concentrerà sul riesame specifico dello scavo condotto in *Località I* (tav. II), per il quale viene riproposta una rilettura degli aspetti stratigrafici, strutturali ed infrastrutturali.

*Lo scavo in Località I: osservazioni sulla sequenza stratigrafica e sulla cronologia delle sepolture*

I saggi condotti da Soranzo tra il 1879 e il 1882, sono in totale sei<sup>2</sup>; tali approfondimenti intercettano più volte la necropoli meridionale, in uso dalla fine del IX/inizi VIII sec. a.C. sino all'epoca romana (*Este Preromana* 2002, pp. 97-102).

Lo scavo in *Località I*, svoltosi tra il 1881 e 1882, è situato nel cuore delle campagne Nazari, a pochi metri da una casa rurale; Soranzo ricorda che in questa zona furono effettuati lavori di riduzione del fondo tanto che, come riportano i contadini, “la posizione era molto alta e fu abbassata per circa un metro”, distruggendo diverse sepolture. Il saggio ha una superficie di 768 mq, nei quali vengono individuate 161 sepolture, 111 a cassetta litica e 50 in semplice buca; le sepolture giacciono in un deposito di “natura arenosa” mista a poca ghiaia, al di sotto del quale vi è un ultimo livello di tombe in uno strato di sabbie grigie ferruginose. La potenza massima del deposito è di 1,50 m (Soranzo 1885, pp. 24-25).

Stratigraficamente si riconoscono tre ordini di sepolcri, così sovrapposti: un primo strato, intaccato dai lavori agricoli, dove le sepolture risultano del tutto compromesse; un secondo strato, visibile dai 40 cm sino ad 1 m al di sotto del piano campagna, con sole tombe in cista litica; un terzo livello, posizionato da 1 m sino a 1,5 m dal piano campagna, contraddistinto da tombe in semplice buca e poche cassette litiche. Tra i tre livelli di sepolture si rileva la presenza di “interstizi” variabili tra i 20 e 60 cm (Soranzo 1885, p. 27).

Nella descrizione dell'assetto delle sepolture, Soranzo afferma che “molte tombe di terzo o infimo strato giacciono perpendicolari sotto quelle di secondo o medio, e queste sottostanno perfettamente a quelle di primo strato o superiori” (Soranzo 1885, p. 27). La disposizione così descritta sembra rimandare direttamente al modello di accrescimento del deposito definito da G. Leonardi e M. Cupitò “accumulo stratificato”, secondo il quale è possibile notare una sovrapposizione ciclica di livelli di apporto antropico – in questo caso a matrice sabbiosa con modesta quantità di ghiaie – funzionali all'alloggiamento delle sepolture (Leonardi, Cupitò 2005).

Sulla base delle informazioni riportate nel testo è possibile inoltre analizzare nel dettaglio la tipologia delle strutture tombali presenti nei diversi livelli e dei materiali in esse contenuti (fig. 2), fissandone alcuni capisaldi cronologici:

- 1) il primo strato (dal p.c. a -0,30 m), il più recente, è costituito dai resti di sepolture in cista litica rettangolare, le cui lastre sono ben lavorate e lisce; le lastre longitudinali mostrano spesso un incavo per l'inserimento della lastra frontale. Questa tipologia di cassette trova diversi confronti in sepolture della necropoli settentrionale di Este, presso Casa di Ricovero (*Adige Ridente* 1998, pp. 198, 205). In associazione con i resti delle ciste vi sono vasi “cordonati, a zone rosse e nere lucide, a labbro cilindrico, con piedistallo che si stacca dalla base del vaso; e sono formati al tornio” (Soranzo 1885, p. 27). Tra i bronzi, quasi assoluta la presenza della fibula Certosa. Per quanto fortemente intaccato dai lavori agricoli, è possibile quindi che questo livello fosse attivo a partire almeno dal VI/V sec. a.C.

“...che quel suolo non la cedeva ad altri per la feracità di oggetti antichi”

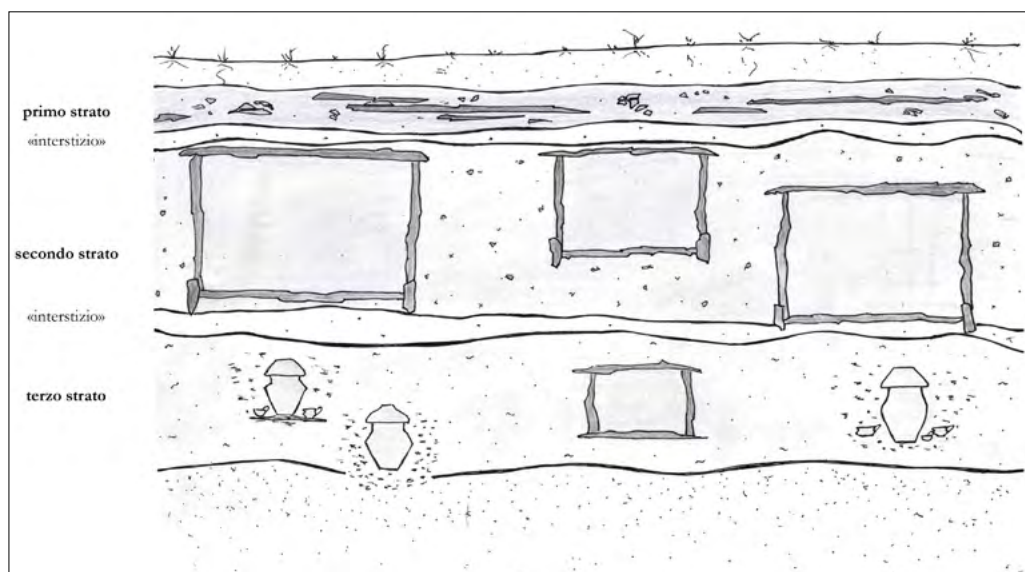


Fig. 2. Sezione ipotetica della sequenza delle sepolture in *Località I* (modello ipotetico ricostruttivo dalla scrivente).

2) le tombe di secondo strato (da -0,40 a -1,00 m dal p.c.) sono cassette sub-quadrangolari con lastre non lavorate, come “furono sfaldate dal monte” (Soranzo 1885, p. 27). Una particolarità di queste cassette è quella di essere dotate, in corrispondenza della convergenza delle lastre, di “pilastrini” litici, forse con funzione di elementi di rinforzo. Soranzo segnala costantemente la presenza di questi elementi anche negli altri saggi di scavo condotti. Un controllo sistematico delle strutture tombali presenti nella necropoli settentrionale di Este ha evidenziato che la tipologia di cista litica “con pilastrini laterali” è scarsamente presente, solo 13 attestazioni su 410 sepolture ad oggi note (*Adige Ridente* 1998; *Este I* 1985; *Este II* 2006). È possibile ipotizzare che nella necropoli Nazari l’utilizzo di questi elementi a sostegno delle lastre possa anche ricollegarsi alla natura del deposito che ospita le tombe, prevalentemente sabbioso e perciò molto sciolto.

Il vasellame rinvenuto nelle tombe ha impasto scuro, prevalenti sono gli ossuari situliformi con borchie di bronzo o biconici. Frequenti sono le fibule a navicella incisa, molto rare invece le serpeggianti. Le sepolture di questo strato sembrano, complessivamente, poter essere inquadrare nel corso del VII sec. a.C.

3) il terzo strato (da -1,00 a -1,50 m dal p.c.) si caratterizza per la presenza di numerose tombe in fossa semplice mentre rare sono le cassette, piccole e con lastre non lavorate. Le sepolture presentano vasi simili a quelli del secondo strato, ma di più grossolana fattura. Interessanti sono i manufatti in bronzo, tra i quali si rinvergono quasi esclusivamente fibule ad arco semplice o graffito e spilloni con testa a “spira”, ovvero con testa “a rotolo” secondo la nomenclatura attuale (Carancini 1975, p. 113). Questo livello sembrerebbe perciò attivo a partire dall’inizio dell’VIII sec. a.C., per perdurare nel corso di tutto il secolo.

Sulla base dei dati riportati da Soranzo è possibile ipotizzare che questa porzione di sepolcreto sia stata in uso, senza soluzione di continuità, tra l'inizio dell'VIII sec. a.C. ed il pieno V sec. a.C.

*Strutture e infrastrutture nel saggio in Località I: ipotesi interpretative e modelli ricostruttivi*

Di particolare interesse, tanto sul piano strutturale/infrastrutturale della necropoli quanto culturale, si dimostrano alcuni specifici passaggi del lavoro di Soranzo, nei quali l'abate afferma di aver individuato, nella zona sud del saggio, alcune particolari evidenze.

La prima struttura descritta si configura come strato molto esteso e potente, composto di terra di rogo e frammenti di cocci, bronzo e ossa combuste. Lo strato è situato al di fuori della linea delle tombe, ma in prossimità delle stesse: "A sud di questo scavo trovai un grande strato di terra di rogo. Occupa esso m.10 di lunghezza sopra m. 4 di larghezza e m. 1,50 di profondità. Dista m. 3 dall'ultima tomba trovata. Di questa terra ne feci scavare un tratto per m. 3 di lunghezza, sopra di due di larghezza e uno e mezzo di profondità, e vi riscontrai frammenti di cocci di vaso, ossa ustite e frammenti di oggetti d'ornamento, come sarebbe a dire di fibule, di braccialetti ecc." (Soranzo 1885, p. 35).

Questa evidenza viene identificata tra le ultime tombe scavate e una seconda *feature*, ossia una cordonata di lastre calcari che, con andamento irregolare, si dirige verso nord: "Questo deposito di terra di rogo si trova bensì in prossimità alle tombe, ma però fuori della linea loro assegnata, perché trovai che fra queste ed il detto deposito, sta una cordonata di lastre calcari, fuori della quale, avendo fatto più assaggi, non trovai tomba alcuna. La detta cordonata poi seguendo una via tortuosa, dalla parte ovest si dirige verso nord; sta sotto il suolo m. 0,25 ed arriva alla profondità di m. 1,15. Potrebbe darsi che questa cordonata fosse la cinta del sepolcreto." (Soranzo 1885, p. 35).

Infine, "Fuori della cordonata al lato ovest ed a m. 2,50 dalla stessa, sotto il suolo m. 0,50 trovasi uno strato di frammenti misti a lastre della stessa pietra per uno spessore di m. 0,70, sopra una larghezza che varia dai m. 3,00 ai m. 4,50. Questo strato segue la direzione della cordonata." (Soranzo 1885, p. 35).

Sulla base di un'analisi di confronto con altre fonti ottocentesche e con i più recenti dati ottenuti da scavi stratigrafici, è possibile formulare alcune osservazioni sulla natura e la funzione delle strutture sopra citate.

Poco lontano dagli ultimi allineamenti di tombe, Soranzo identifica un potente strato di terra di rogo frammisto a cocci e bronzi, che può ragionevolmente essere interpretato come un *ustrinum*. È molto esteso, 10×4 m, con un volume di 1,50 m, che sappiamo corrispondere all'intera potenza del deposito. L'ustrino quindi, sembra crescere progressivamente seguendo l'accrescimento stesso dei livelli deposizionali delle tombe, secondo una pratica di utilizzo reiterato della struttura.

Tale evidenza non presenta confronti nel panorama delle necropoli atesine né in altri contesti del Veneto preromano, tantomeno in ambito italico in generale. Strutture tuttavia simili, delle quali però non conosciamo dimensioni né

“...che quel suolo non la cedeva ad altri per la feracità di oggetti antichi”

posizionamento all'interno degli spazi funerari, sono state identificate da Prosdocimi nei sepolcreti atestini da lui indagati: “Nella campagna Lachini-Pelà, fra due gruppi di tombe, scoprii una costruzione con apertura a levante, composta di rozzi macigni disposti semplicemente nel terreno ad uguali distanze, e formanti circolo attorno ad uno strato di terra di rogo, sotto cui, e proprio nel centro, rilevai un pavimento quadrato di tufo. Nella terra di rogo, i soliti cocci di vasi e frammenti di bronzi. Diversi altri strati consimili, o circolari, o rettangolari scoprii in quasi tutti gli scavi, e sempre nell'interno delle necropoli, cioè prova che la combustione si faceva nelle necropoli stesse; e pare che ogni gruppo di tombe avesse il proprio rogo” (Prosdocimi 1882, p. 16).

A breve distanza dall'ustrino è segnalata quella che Soranzo definisce “cordonata”, composta di lastre alte circa 90 cm; l'abate, a ragion veduta, suppone si tratti della “cinta” del sepolcreto. Esaminando le dimensioni delle lastre note in letteratura infatti, quelle qui identificate, massicce e imponenti, non possono confrontarsi con le lastre dei recinti a delimitazione di raggruppamenti di tombe, che, come dimostrato nella necropoli nord, hanno un'altezza compresa tra i 30 e i 40 cm (Prosdocimi 1877, p. 112; Leonardi, Cupitò 2005, pp. 34-36). Lastre con dimensioni simili a quelle rinvenute da Soranzo sono invece riconosciute nel sistema di perimetrazione della necropoli nord, presso Casa di Ricovero, sin dagli scavi di inizio '900 (Gamba *et alii* 2008, pp. 59-61).

Infine, ad ovest della cordonata, Soranzo intercetta uno strato di “frammenti misti a lastre della stessa pietra”; ha uno spessore di 70 cm ed è collocato tra i -50 cm e -1,15 m rispetto al piano campagna. Soranzo suppone possa trattarsi di “... una strada, oppure il luogo ove si disgrossavano le lastre adibite alla costruzione delle tombe...” (Soranzo 1885, p. 27): assai probabile che questa struttura possa configurarsi come un tratto stradale. A favore di questa ipotesi, diversi dati di confronto provengono da scavi urbani di Este, nella stessa necropoli meridionale, nella necropoli S.A.F.F.A. o presso l'abitato di Via Gambina (*Este Preromana* 2002, pp. 108-114). Il tratto stradale individuato in area S.A.F.F.A., costituito di soli frammenti di scaglia calcarea per uno spessore variabile di 50-70 cm e privo di ulteriori elementi strutturali (cordoli o fossati laterali per il deflusso delle acque), appare il confronto più puntuale per la struttura citata da Soranzo. È quindi ipotizzabile che questa evidenza – la quale, in base alle caratteristiche costruttive, potrebbe rifarsi ad un tratto viario a servizio della necropoli più che ad un asse stradale principale – facesse parte del sistema di tracciati più volte segnalati nella necropoli sud.

Dalla totalità dei dati emersi, è possibile quindi proporre un modello ipotetico ricostruttivo dell'assetto delle sepolture e delle strutture individuate da Soranzo, nonché delle relazioni intercorse tra di esse durante le fasi di utilizzo della necropoli (fig. 3a-c).

Con l'impianto del sepolcreto, avvenuto verosimilmente tra la fine del IX-inizi dell'VIII sec. a.C., l'area in esame viene occupata progressivamente da tombe in fossa semplice e poche cassette litiche; in uso, fin da questa prima fase, è l'ustrinum, che si ricorda avere la stessa quota di posa delle sepolture più profonde. In un secondo momento, con l'inizio del VII sec. a.C., vi è un riporto



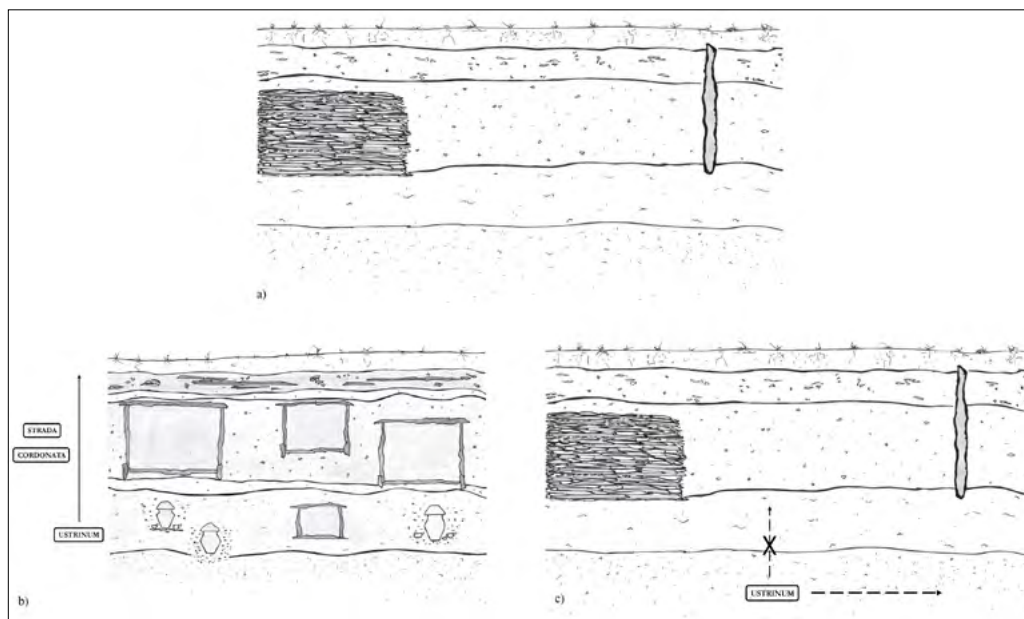


Fig. 3. a. Sezione ipotetica con le strutture individuate in *Località I*; b. Possibili rapporti tra sepolture e strutture in *Località I*; c. Ipotesi di collocazione dell'ustrinum rispetto alle altre strutture individuate (modello ipotetico ricostruttivo dalla scrivente).

di sedimento al fine di predisporre l'area all'alloggiamento di nuove sepolture e, con buona probabilità, è in questa fase che si colloca l'infissione delle lastre di cinta del sepolcreto; perdura poi l'utilizzo dell'ustrinum. Sulla base delle quote fornite da Soranzo, è ipotizzabile che in questo orizzonte vada collocata anche la costruzione della strada, la quale – dato l'importante volume di 70 cm – potrebbe aver avuto diverse fasi di rifacimento, nel corso del VII e del VI secolo a.C. (fig. 3b).

Se è certo che la cordonata e la strada fossero una nei pressi dell'altra, l'ustrinum, per questioni di ingombri, non poteva collocarsi tra la cordonata e la strada – che ha una larghezza variabile di 3/4 m e dista soli 2,5 m dalla cordonata – in quanto esteso in larghezza per circa 4 m. Esso è certamente vicino alla cordonata ma non vi sono dati che lo pongano in relazione spaziale con la strada (fig. 3c).

L'uso dell'ustrinum perdura straordinariamente per tutto l'arco di vita di questo segmento di necropoli, sottolineando l'unicità e l'importanza della struttura nel suo utilizzo reiterato e continuativo nei secoli da parte di uno o più segmenti della comunità, legati forse da vincoli di parentela o appartenenza.

### Ringraziamenti

Un ringraziamento particolare va ai Proff. M. Cupitò, G. Leonardi e S. Paltineri, per avermi accompagnata nella ricostruzione di questa storia interrotta.

“...che quel suolo non la cedeva ad altri per la feracità di oggetti antichi”

### Bibliografia

- Adige ridente* 1998 = ...“presso l'Adige ridente”...*Recenti rinvenimenti archeologici da Este a Montagnana*, Catalogo della Mostra (Padova), Bianchin Citton E., Gambacurta G., Ruta Serafini A. (a cura di).
- Bondini A. 2004, *Este, necropoli Capodaglio: assetto topografico e sistemazione monumentale*, “Orizzonti”, V, pp. 11-27.
- Carancini G.L. 1975, *Gli spilloni nell'Italia continentale*, Prähistorische Bronzefunde XIII, Monaco.
- Este I* 1985 = Chieco Bianchi A.M., Calzavara Capuis L. (a cura di), *Este I. Le necropoli Casa di Ricovero, Casa Muletti Prosdocimi, Casa Alfonsi*, Monumenti Antichi dei Lincei, vol. 51, Roma.
- Este II* 2006 = Capuis L., Chieco Bianchi A.M. (a cura di), *Este II. La necropoli di Villa Benvenuti*, Monumenti Antichi dei Lincei, vol. 64, Roma.
- Este preromana* 2002 = Ruta Serafini A. (a cura di), *Este preromana: una città e i suoi santuari*, Treviso.
- Fiorelli G. 1882, *Este*, “Notizie degli Scavi di Antichità”, pp. 95-102.
- Gamba M., Gambacurta G., Ruta Serafini A. 2008, *Spazio designato e ritualità: segni di confine nel Veneto preromano*, in Dupré Raventòs X., Ribichini S., Verger S. (a cura di), *Saturnia Tellus. Definizioni dello spazio consacrato in ambiente etrusco, italico, fenicio-punico, iberico e celtico*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 10-12 novembre 2004), pp. 50-68.
- Leonardi G., Cupitò M. 2005, *Necropoli “a tumuli” e ad “accumuli stratificati” nella preistoria e protostoria del Veneto*, in Naso A. (a cura di), *Tumuli e sepolture monumentali nella protostoria europea*, Atti del Convegno internazionale (Celano 21-24 settembre 2004), pp. 13-48.
- Prosdocimi A. 1877, *Necropoli Euganee*, “Bulettno di Paletnologia Italiana”, 1877, p. 212.
- Prosdocimi A. 1882, *Le necropoli euganee di Este*, “Notizie degli Scavi di Antichità”, pp. 5-37.
- Soranzo F. 1885, *Scavi e scoperte nei poderi Nazari di Este*, Roma.

### Sitografia

*MuseoAtestino* = [www.atestino.beniculturali.it](http://www.atestino.beniculturali.it)

### Note

<sup>1</sup> È possibile che planimetrie, sezioni e ulteriori dati sugli scavi condotti siano presenti nei *Diari Manoscritti* di Soranzo, ad oggi inediti, ai quali lo scrivente non ha avuto accesso in occasione del presente lavoro in quanto già oggetto di uno studio in corso.

<sup>2</sup> Un settimo saggio è stato condotto in località *Ponso*, a 9 km dai fondi Nazari e quindi non considerato in questo contributo.



# Storie interrotte dalla necropoli dell'età del ferro del CUS-Piovego (Padova): metodi per la ricostruzione di contesti perduti in campo archeologico

VERONICA GALLO  
Università degli Studi di Padova  
Centro Studi di Preistoria e Archeologia, Milano  
veronica.gallo90@gmail.com

DAVID VICENZUTTO  
Università degli Studi di Padova  
david.vicenzutto@unipd.it

## *Abstract*

The Pre-Roman cemetery of CUS-Piovego is placed in Isola di S. Lazzaro/S. Gregorio, an area located on the eastern edge of Padua between the Piovego canal to the north and the Roncajette river to the south.

In 1975-77 and 1986-89, the necropolis was investigated by the then *Istituto di Archeologia dell'Università di Padova* in order to clear the area for the construction of the CUS (*Centro Sportivo Universitario*): in fact, in the area nearby, in 1963-1964 the earthworks carried out by the local gas company had brought to light many artefacts related to Iron Age graves. The excavations revealed part of a large biritual cemetery (both cremation and inhumation burials) datable between the second half of the sixth and the first half of the fourth century BC.

The case study proposed examines a cremation burial investigated during the exploratory trenches carried out in December 1975, whose history has undergone many interruptions. Over time, the information about the location of the burial had been lost and its artefacts had been registered with different names, which led to consider the objects as coming from different graves.

Based on the critical restudying of the limited data available, the burial has been positioned in the cemetery plan and all the artefacts have been gathered in the "new" *tomba 4/1975*. Thus, it has been possible to redefine a burial in *dolium* with a rich funeral kit.

This paper, on the one hand, focuses on the methodology and the techniques that have allowed the reconstruction of the burial and, on the other hand, aims to define, more generally, how it is possible to restore the identity to the evidence of the past whose memory had been lost, even if incomplete data sources are available.

## *Premessa*

La necropoli preromana del CUS-Piovego si situa nella periferia est di Padova, in località Isola di S. Lazzaro/S. Gregorio, tra il canale del Piovego a nord e il corso del Roncajette a sud.

L'area fu oggetto di scavi nel 1975-77 e nel 1986-89 da parte dell'allora Istituto di Archeologia dell'Università di Padova; le indagini avevano lo scopo di liberare la zona in vista della costruzione del Centro Sportivo Universitario (CUS):

nelle immediate vicinanze, infatti, lavori di sterro eseguiti dall'Azienda Comunale del Gas nell'inverno 1963-64 avevano portato alla luce materiali riferibili a tombe della piena età del ferro (Gallo 1964-65).

Nel dicembre del 1975 furono quindi scavate a ruspa, sotto la direzione di I. Favaretto, sedici trincee esplorative e un saggio di approfondimento, mentre l'anno seguente iniziarono gli scavi in estensione, curati da E. Di Filippo Balestrazzi e L. Capuis. Con la campagna 1976-77, condotta con il metodo *Wheeler* secondo una griglia di quadrati di 5×5 m, fu messa in luce parte di un'estesa necropoli birituale, databile tra la metà del VI e la prima metà del IV secolo a.C.: nel complesso furono identificate 132 cremazioni (in fossa e in dolio), 24 inumazioni, sei sepolture di cavalli e un ciottolone iscritto con dedica a *Tival- Bellen-*, nel quale va riconosciuto il capostipite, di origine celtica, del gruppo gentilizio patavino degli *Andeti* (Calzavara Capuis, Leonardi 1979; Calzavara Capuis *et alii* 1978; Prosdocimi 1988; Cupitò 1996-97).

Le campagne del 1986-89 (Leonardi 1988-89, 1990, 2004; Leonardi *et alii* 1992) furono invece condotte in *open area* e intercettarono un nuovo settore della necropoli, indicato da otto tombe a cremazione, due a inumazione, una sepoltura bisoma di uomo e di cavallo e alcune strutture accessorie. Furono inoltre messe in luce tracce di frequentazione sia anteriori sia posteriori il sepolcreto: si tratta di alcuni punti di fuoco databili tra l'età del bronzo finale e l'inizio dell'età del ferro – tra l'XI e l'inizio del IX secolo a.C. – e di uno sfruttamento agrario della zona di età romana.

La presenza di altre sepolture nell'area è confermata dalle prospezioni geofisiche condotte nel 1977-78 (Cucarzi 1981), i cui risultati suggeriscono l'esistenza di ulteriori settori del sepolcreto ancora da indagare.

Una consistente parte delle tombe del Piovego fu prelevata sul campo con il sedimento incassante, in vista dello scavo in laboratorio, condotto a intervalli irregolari dal 1976 al 2012, sotto la direzione di G. Leonardi. Tale lavoro ha permesso di ricostruire i singoli complessi tombali della necropoli e, per l'innovativo approccio metodologico di tipo microstratigrafico e processuale utilizzato, ha fatto scuola a livello sia nazionale che internazionale (Leonardi 1986, 1992; Cupitò, Leonardi 1999).

In tale panorama, la campagna di indagini preliminari del 1975 ben si presta ad esemplificare una "storia interrotta", in quanto nella planimetria della necropoli redatta al termine degli scavi degli anni '70 non figura alcun saggio né alcun ritrovamento allora effettuato. Il caso di studio che si propone in questa sede riguarda nello specifico una sepoltura a incinerazione recuperata durante questi primi saggi esplorativi (ex tomba 2, nuova tomba 4/1975)<sup>1</sup>, la cui storia ha subito vari gradi di interruzione: col passare del tempo, si era infatti persa notizia della sua collocazione topografica all'interno dell'area indagata e i manufatti ad essa pertinenti erano stati registrati con denominazioni diverse, che avevano portato a considerarli come provenienti da tombe distinte. Il presente contributo si pone quindi l'obiettivo di illustrare passo dopo passo la metodologia e le tecniche che hanno permesso la ricostruzione di un contesto e di come sia possibile restituire la propria identità alle testimonianze del passato, di cui si era persa memoria, pur partendo da fonti documentarie e materiali disomogenei e incompleti.

V.G., D.V.

### Approccio e procedura di ricerca

Per ricostruire un contesto che ha subito diversi gradi di interruzione, è necessario in primo luogo individuare, all'interno del flusso percorso dalle informazioni, dove, come e perché si siano verificate perdite di dati. Richiamando la teoria dell'informazione, il diagramma di C.E. Shannon e W. Weaver (Shannon 1948; Shannon, Weaver 1949), elaborato per i sistemi di comunicazione e in questa sede riadattato in chiave archeologica, ben si presta per comprendere il percorso di un pacchetto di informazioni e quindi per individuare, all'interno del flusso, dove possano essersi verificate distorsioni o perdite di dati. Riferendosi al diagramma in fig. 1a, il punto di partenza del flusso corrisponde al contesto, nel nostro caso l'ex tomba 2 (= nuova tomba 4/1975), che rappresenta la *fonte dell'informazione* (A); il contesto viene quindi registrato, *codificato e trasmesso* attraverso il giornale di scavo, il rilievo planimetrico, le fotografie e, contestualmente, con la raccolta e l'organizzazione dei materiali (B); successivamente il "pacchetto dati" – quindi la documentazione – attraversa un *canale di trasmissione*, ovvero i luoghi in cui esso è conservato e il tempo che trascorre prima della sua *ricezione* (D); in fase di ricezione avviene anche la *decodifica* (D), che corrisponde alla riapertura della documentazione e al ripristino delle sue connessioni; il passo conclusivo del percorso vede l'arrivo a *destinazione* del contesto riassembleato (E).

Considerando il caso studio preso qui in esame in rapporto al diagramma illustrato in fig. 1A, la perdita di dati è avvenuta principalmente in fase di codifica e trasmissione (B) e nel canale di trasmissione, rendendo difficoltosa e parziale la fase di ricezione e di decodifica (D). Tralasciando qualsiasi considerazione sul metodo di raccolta dei dati, in fase di codifica le informazioni, registrate in modo disomogeneo e non sistematico, non presentavano connessioni dirette e quindi, in trasmissione, si è verificata una prima perdita di dati. All'interno del canale di trasmissione è avvenuta la seconda perdita di informazioni: con il passare del tempo, il contesto è stato spostato di sede e, senza le connessioni dirette tra i dati, si è raffreddato inevitabilmente il suo ricordo; inoltre, il contesto è stato in parte scorporato (C), causando un ulteriore grado di interruzione. In fase di normale decodifica quindi (D), come già accennato nella premessa, non era più possibile ripristinare le informazioni riferibili al contesto.

La particolare procedura di decodifica, adottata in questa sede, per ricostruire il contesto si è focalizzata da un lato sul ripristino delle connessioni tra le informazioni che si erano perse in fase di codifica e nel canale di trasmissione e dall'altro sulla creazione, di fatto necessaria, di nuove connessioni tra i dati. Questa operazione è stata eseguita per livelli informativi, scanditi secondo una gerarchia definita dall'ordine di grandezza delle informazioni stesse, procedendo da una scala macroscopica ad una microscopica (fig. 1B). Il processo di ricostruzione dei nessi tra i dati, e quindi la restituzione di tutte le informazioni al contesto tombale, è esemplificato nel diagramma in fig. 1B, dove si evidenzia come la risoluzione delle connessioni tra le informazioni di un determinato livello rappresenti il solo lasciapassare per l'accesso al livello informativo successivo. Secondo questa *ratio*, il processo di ricostruzione del contesto ha previsto

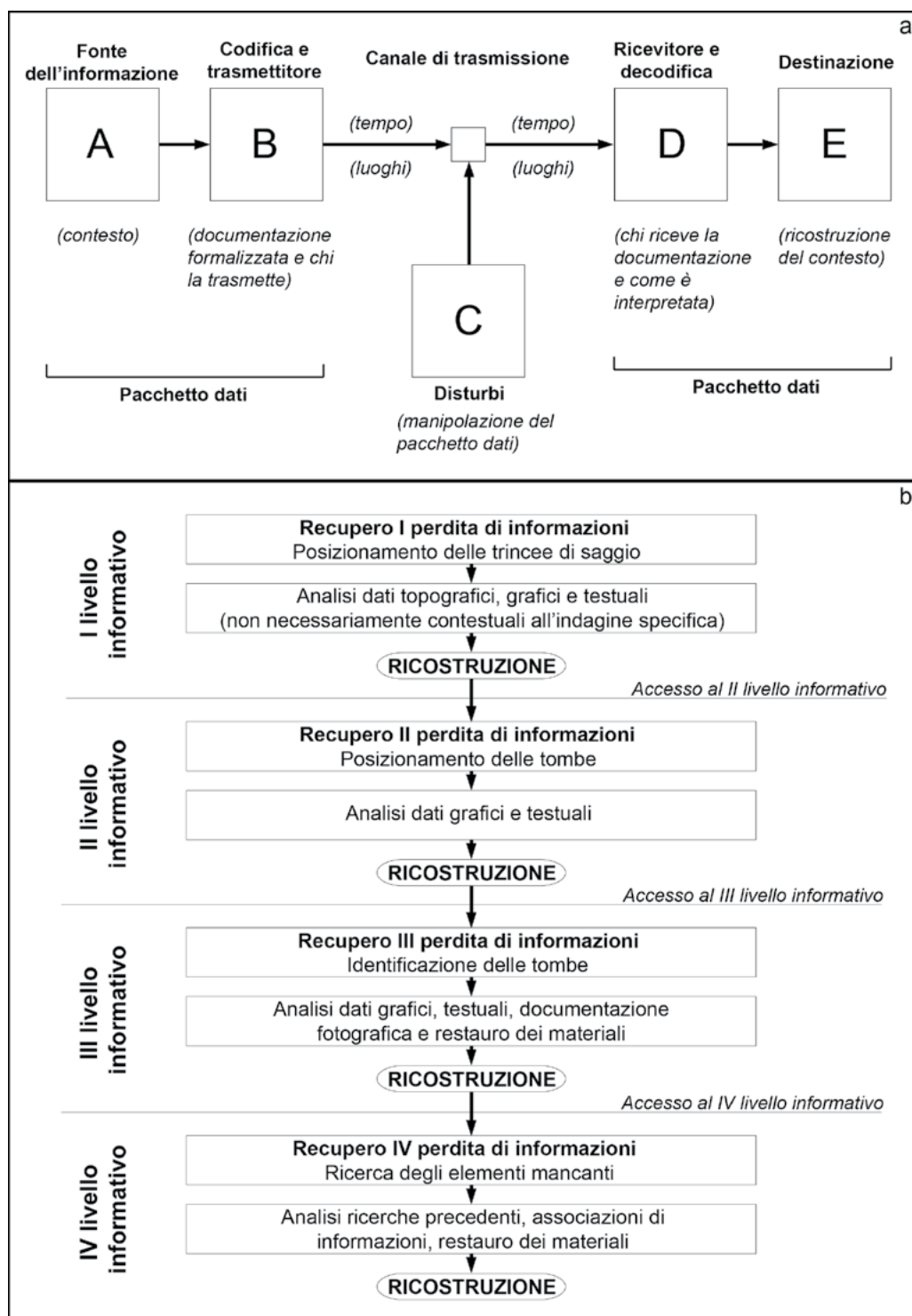


Fig. 1. A. Diagramma schematico di un generale sistema di comunicazione secondo C.E. Shannon e W. Weaver (Shannon 1948; Shannon, Weaver 1949), rielaborato in questa sede in chiave archeologica; B. Il diagramma conoscitivo e operativo utilizzato per il recupero delle informazioni.

prima il posizionamento delle trincee di saggio in cui la tomba si localizzava (*I livello informativo/recupero I perdita di informazioni*), poi il posizionamento della tomba stessa (*II livello informativo/recupero II perdita di informazioni*) e successivamente la sua precisa identificazione anche rispetto alle altre sepolture adiacenti (*III livello informativo/recupero III perdita di informazioni*); se il percorso di riconnessione delle informazioni sui primi tre livelli era già, almeno in parte, intuibile a monte, ovvero prima di analizzare i dati in modo sistematico, la possibilità di creare un quarto livello più approfondito (*IV livello informativo/recupero IV perdita di informazioni*) è emersa solo dopo aver ricostituito il III livello informativo.

D.V.

*I livello informativo (recupero I perdita di informazioni): posizionamento delle trincee di saggio*

La sepoltura in esame fu intercettata con lo scavo della Trincea 6, diretta prosecuzione della n. 5: seguendo un percorso che va dal macro- al microscopico, si deve quindi iniziare con il posizionamento dei saggi in questione.

Va innanzitutto premesso che la realizzazione della nuova planimetria dei rinvenimenti effettuati nella campagna 1976-77<sup>2</sup> ha preceduto la collocazione topografica degli interventi esplorativi del 1975 e ha quindi costituito in tal senso una nuova fonte documentaria. Confrontando quanto riportato sullo schizzo presente nel giornale di scavo del 1975 (fig. 2A) con la planimetria elaborata dagli architetti nel luglio dello stesso anno, è stato possibile riconoscere il tracciato delle trincee 5-6, che sembravano lambire due edifici che insistevano sull'area prima dell'inizio dei lavori: essendo nota la posizione di questi ultimi nella nuova pianta, è stato possibile collocarvi anche i due interventi in esame. Un ulteriore strumento di controllo è stato offerto da quanto registrato nella scheda della tomba 94, rinvenuta nel 1976: la sepoltura è ivi descritta come "in parte rovinata dalla benna (dic. 75) sul lato E" e, effettivamente, la Trincea 6 risulta ora, nella nuova planimetria del sepolcreto, tangente alla tomba 94.

V.G.

*II livello informativo (recupero II perdita di informazioni): posizionamento delle tombe*

In secondo luogo era necessario posizionare in modo quanto più puntuale possibile i rinvenimenti effettuati nella Trincea 6. L'obiettivo è stato raggiunto attraverso l'analisi di quanto descritto nel giornale di scavo e di un altro schizzo ivi riportato. In quest'ultimo risultano indicate tre tombe, denominate 2, 3 e 4, e la rispettiva distanza dall'angolo nord della trincea (fig. 2B).

Misurando tali distanze nella nuova pianta, le tombe 3 e 4 si situavano in corrispondenza di altre due sepolture riconosciute e numerate sul campo nel 1976 (tombe 75 e 77): la presa visione dei rispettivi materiali ha confermato la corrispondenza dei contesti (3-75, 4-77), che quindi vennero recuperati parzialmente nel 1975 e completati l'anno seguente, senza memoria di quanto accaduto in precedenza.



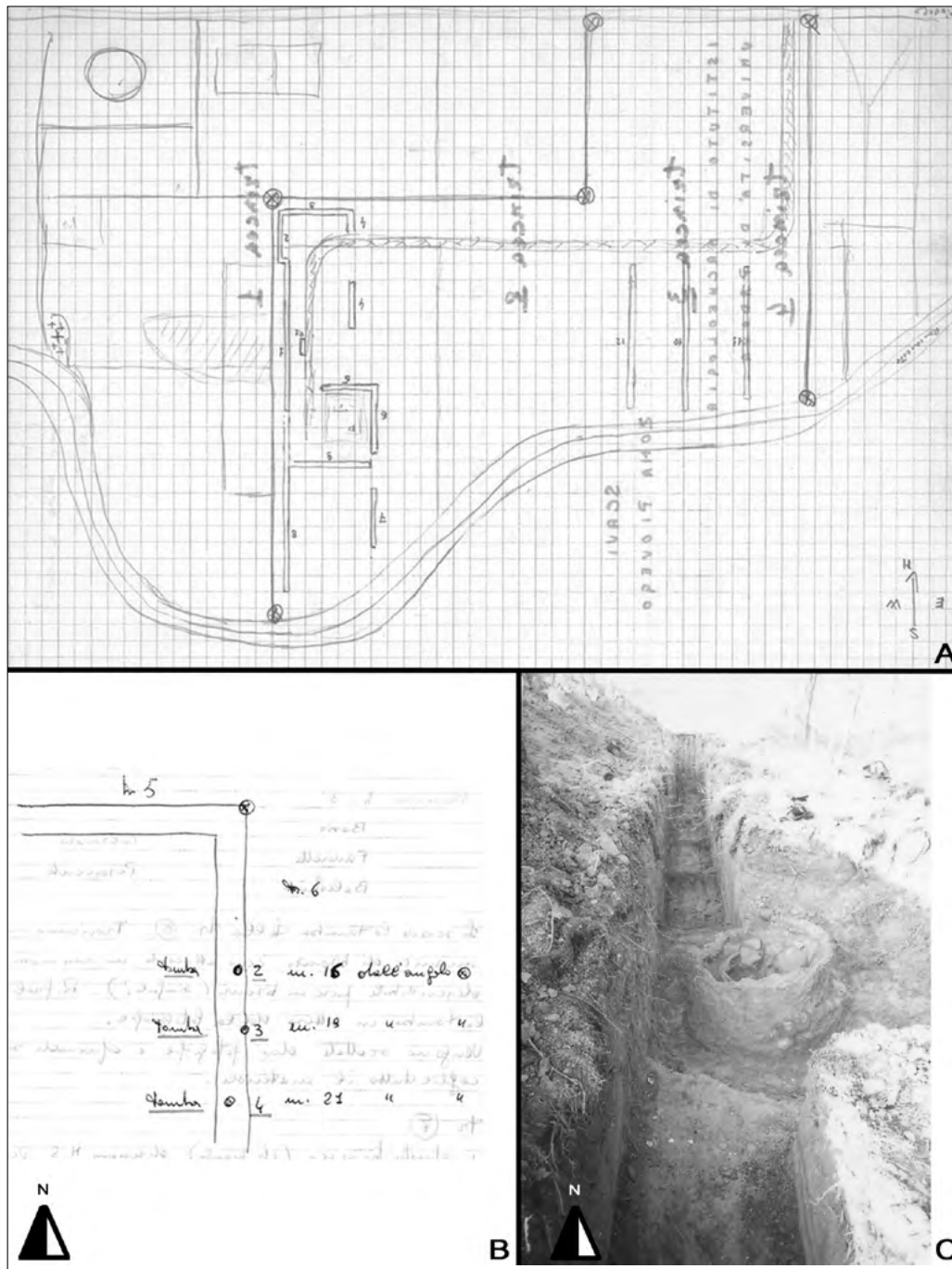


Fig. 2. A. Schizzo dell'area di indagine contenuto nel giornale di scavo, in cui sono riportate le trincee esplorative; B. Schizzo delle trincee 5 e 6, con il posizionamento delle tombe denominate 2, 3 e 4; C. Fotografia della Trincea 6, con la tomba 2 messa in luce.

La proiezione della distanza indicata per la tomba 2 non comportava invece problemi di sovrapposizione rispetto ad altri contesti noti, ma implicava nella sua stessa denominazione un altro quesito: mancava infatti nello schizzo una “tomba 1”, la cui esistenza era però confermata dallo stesso giornale di scavo, che collocava la tomba 2 “accanto alla tomba già scoperta” e descriveva il suo ritrovamento. Potendo dedurre sulla scorta della numerazione progressiva che la ruspa avanzava da nord a sud, si è ritenuto opportuno posizionare indicativamente la tomba 1 poco più a nord della n. 2.

In tal modo tutti i rinvenimenti della Trincea 6 risultavano posizionati in pianta e nelle pagine del diario era stata riconosciuta la descrizione di quattro diversi contesti.

V.G.

### *III livello informativo (recupero III perdita di informazioni): identificazione delle tombe*

L'identificazione della tomba di nostro interesse (n. 2), e quindi dei materiali ad essa pertinenti, passa necessariamente attraverso il riconoscimento anche delle altre tre sepolture che insistono nella medesima trincea. I reperti certamente pertinenti alle tombe 2, 3 e 4 risultavano facilmente distinguibili, in quanto i cartellini dei rispettivi sacchetti riportavano il numero di trincea e quello di sepoltura. Tra i materiali provenienti dalla Trincea 6 rimaneva tuttavia un lotto di reperti senza indicazione di sepoltura, ma provvisto di quote di rinvenimento: il confronto con quanto riportato nel giornale di scavo ha permesso di riconoscerci gli elementi pertinenti alla “tomba 1” e di escluderli quindi dagli altri tre contesti.

Si è poi proceduto con il rimontaggio dei manufatti ceramici ricondotti alla tomba 2 presenti nel magazzino che ospita i ritrovamenti del 1975, che sono stati in seguito catalogati e disegnati insieme ai reperti metallici.

Alla definizione della tomba 2 concorre inoltre anche quanto riportato nel diario, dove la sepoltura è descritta come “un grosso ziro molto fracassato”, per il recupero del quale di rese necessario un allargamento dell'area di scavo, oltre la trincea. Sulla base di queste, seppur scarse, indicazioni è stato possibile riconoscere tra le fotografie quelle che ritraggono lo scavo della tomba in esame, che a loro volta hanno costituito un ulteriore elemento conoscitivo verso il successivo *step* operativo (fig. 2C).

V.G.

### *IV livello informativo (recupero IV perdita di informazioni): ricerca degli elementi mancanti*

Le fotografie che documentano lo scavo della tomba sul campo hanno permesso in primo luogo di ricostruire, anche se per sommi capi, da un lato le condizioni di giacitura del dolio e dei manufatti in esso contenuti e, dall'altro, i processi post-deposizionali che hanno causato il collasso della sepoltura (fig. 3A-B). La tomba, complessivamente, si presentava in un discreto stato di conservazione. I frammenti della metà superiore del dolio, come spesso accade, furono

rinvenuti in appoggio sui manufatti contenuti al suo interno, dimostrando che lo stesso dolio collassò su sé stesso in uno spazio tombale non ancora colmato dai sedimenti; richiamando modelli ricostruttivi ormai noti in letteratura (Cupitò, Leonardi 1999), il collasso è imputabile al peso che i sedimenti del tumulo di copertura esercitavano sull'assito ligneo che chiudeva la bocca del dolio. Con la rimozione dei frammenti di dolio, venne alla luce un gruppo di vasi e coperchi rovesciati, dislocati e compressi, evidentemente sconvolti dal collasso della parte superiore della tomba, ma che tuttavia mantenevano una configurazione spaziale ben definita: una grande olla cordonata – in posizione decentrata – attorniata dagli altri vasi. La grande olla cordonata, sia per le notevoli dimensioni, ma anche per la sua localizzazione decentrata – che ricalca la posizione tipica degli ossuari nei contesti tombali del Piovego –, è stata interpretata come l'ossuario della sepoltura. In sintesi, si tratta di una tomba danneggiata da processi post-deposizionali naturali, ma che non ha subito alcuna manomissione antropica prima di essere indagata nel 1975; diversamente, ovvero se la sepoltura avesse subito episodi di violazione e depreddamento in antico, i manufatti in essa contenuti o avrebbero assunto una configurazione spaziale del tutto caotica o non si sarebbero trovati perché già rimossi.

Grazie alla ricostruzione effettuata, è stato possibile postulare che la tomba, non essendo stata depredata in antico, dovesse necessariamente conservare i resti cremati di uno o più individui; tuttavia, tra i materiali della necropoli, in prima battuta non sono emerse ossa combuste riconducibili a questa sepoltura. Per questa ragione, è stato effettuato un controllo tra i pochi gruppi di resti cremati di cui si era perso il riferimento alla tomba di pertinenza, per cercare eventuali elementi che potessero essere ricondotti alla tomba 2. Dopo una prima ricognizione, l'attenzione si è focalizzata sui materiali pertinenti alla cosiddetta “tomba del cowboy”, un piccolo lotto di manufatti metallici e fittili e di resti cremati – esito del microscavo di un ossuario – non più riconducibili ad alcun contesto a causa del deperimento del cartellino identificativo (fig. 3D). Gli elementi che hanno permesso una prima connessione tra questi materiali e la tomba 2 sono sostanzialmente due: 1) il cartellino della “tomba del cowboy”, ormai non più leggibile, non era compatibile con i cartellini standardizzati utilizzati nella campagna 1976-77 e poteva quindi essere ricondotto solo ad altre indagini; 2) i materiali erano contenuti all'interno di sacchi neri, un tipo di sacchetto generalmente mai adottato, presso il Piovego, per contenere manufatti ma di cui è stato scoperto l'utilizzo – grazie ad una attenta analisi delle foto di campo – durante lo scavo della tomba 2. Sulla scorta di questi primi indizi, si è tentato di ricondurre, mediante rimontaggio, i frammenti ceramici della “tomba del cowboy” all'ossuario della tomba 2 e al suo coperchio; il rimontaggio, effettuato con successo, ha dimostrato definitivamente che i materiali della “tomba del cowboy” erano in origine contenuti nell'ossuario della tomba 2.

D.V.

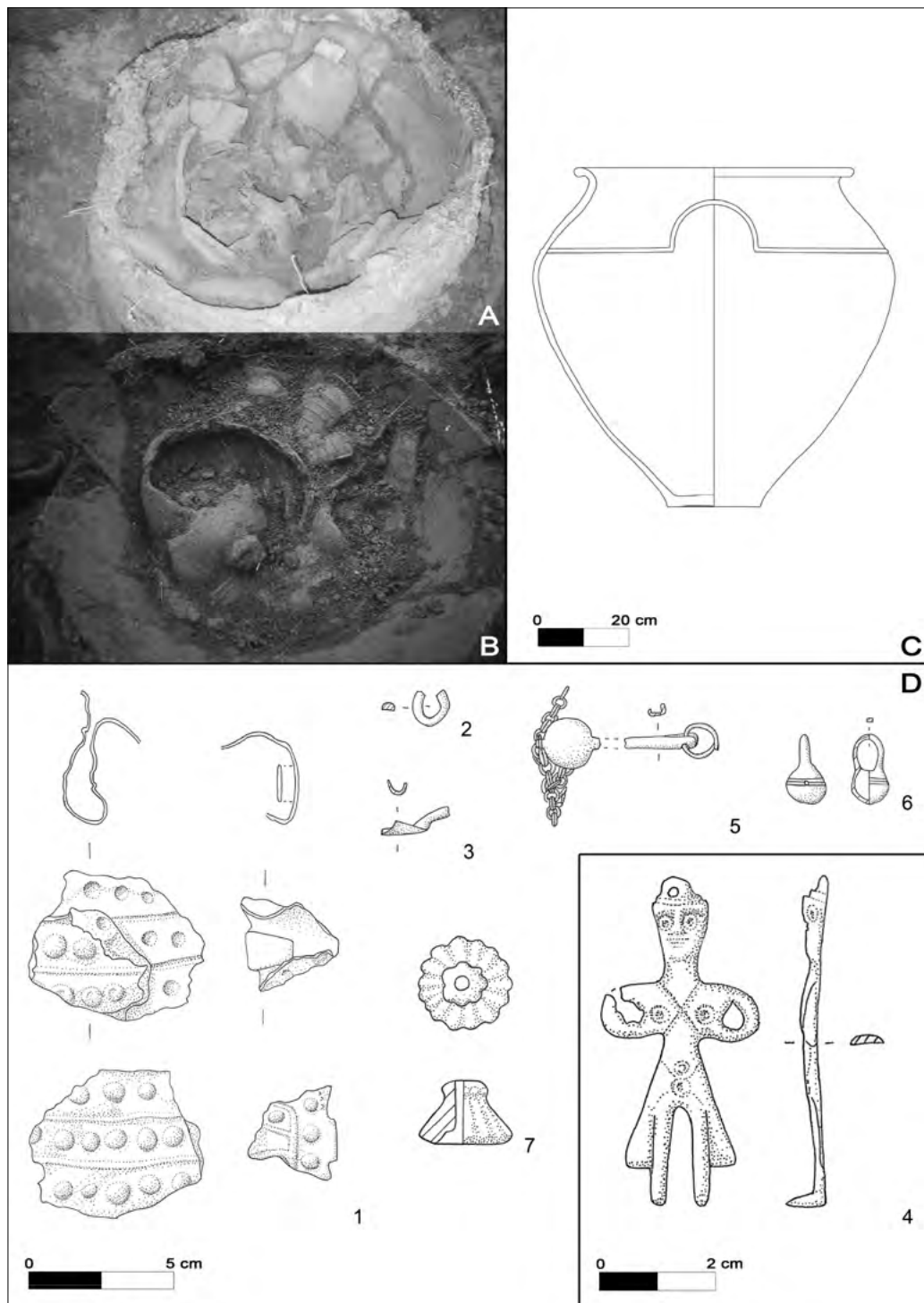


Fig. 3. A-B. Fotografie della tomba 2 in corso di scavo; C. Tomba 2, ricostruzione grafica del dolio; D. Manufatti registrati come pertinenti alla “tomba del cowboy” (disegni di V. Gallo).

*Considerazioni conclusive*

Il processo di ricostruzione delle connessioni tra le diverse informazioni ha permesso di restituire alla necropoli del Piovego un complesso tombale di cui si era persa quasi totalmente traccia. Si tratta di una tomba in dolio (fig. 3C), che ospitava un'olla cipolliforme cordonata su piede, usata come ossuario (n. 1) e chiusa dal coperchio cordonato n. 2, insieme ad altri manufatti di corredo (fig. 4): uno stelo cordonato di coppa (n. 3), due olle cordonate (nn. 4-5)<sup>3</sup>, un'olla con modanature (n. 6), una scodella con modanature (n. 7), quattro diversi coperchi (nn. 8-11, di cui uno cordonato – n. 10 – e uno con pizzicature sulla presa – n. 11), un frammento di spalla di olla cordonata decorata con lamelle di stagno (n. 12), un frammento di fondo (n. 13), quattro frammenti di pareti cordonate pertinenti ad altri manufatti vascolari (nn. 14-17) e tre rocchetti fittili (nn. 18-20, di cui uno decorato a occhi di dado – n. 18); in associazione a tali elementi furono rinvenuti anche manufatti metallici: un fodero di coltello di ferro (n. 21), un frammento di vaso in lamina di bronzo (n. 22) e un frammento di cintura, sempre in lamina di bronzo, decorato a sbalzo con punzonature zoomorfe (n. 23). All'interno del vaso-ossuario (fig. 3D), insieme ai resti ossei cremati, si trovavano invece una fusaola fittile (n. 7) e i seguenti elementi di corredo bronzei: frammenti di cintura in lamina, probabilmente del tipo a losanga, decorata a sbalzo (n. 1), un anello (n. 2), un frammento di fibula (n. 3), un pendaglio antropomorfo (il cosiddetto “cowboy”) (n. 4), una staffa di fibula terminante a globetto forata, con catenella concrezionata (n. 5), un pendaglio a cestello (n. 6), un frammento di staffa di fibula con ardiglione inserito e un frammento di verghetta<sup>4</sup>.

In conclusione, questo contributo vuole sottolineare come, per una ricostruzione accurata di una storia interrotta – non solo in ambito archeologico –, sia necessario definire, in primo luogo, come le informazioni siano state trattate e l'*iter* che hanno percorso, allo scopo di stabilire in quale passaggio possa essere avvenuta una perdita di dati. Solo a questo punto, ovvero dopo una formalizzazione del flusso di informazioni, è possibile stimare l'entità della perdita di dati e quindi procedere ad una loro ricucitura. Diversamente, ovvero tentando di ripristinare le relazioni tra i dati senza prima aver definito un quadro completo, si cade nella possibilità di decodificare le informazioni solo parzialmente ma nella convinzione – ed è qui il rischio più alto – che ormai alcune connessioni, in realtà ricostruibili, siano ormai perdute.

V.G., D.V.

*Ringraziamenti*

Si desidera ringraziare Michele Cupitò per l'incoraggiamento fornito nel realizzare il presente contributo e Giovanni Leonardi per i preziosi consigli che ci ha offerto in sede di stesura del testo. Un sincero ringraziamento va anche a Silvia Tinazzo, per la generosa collaborazione costantemente fornita in ambito di disegno.

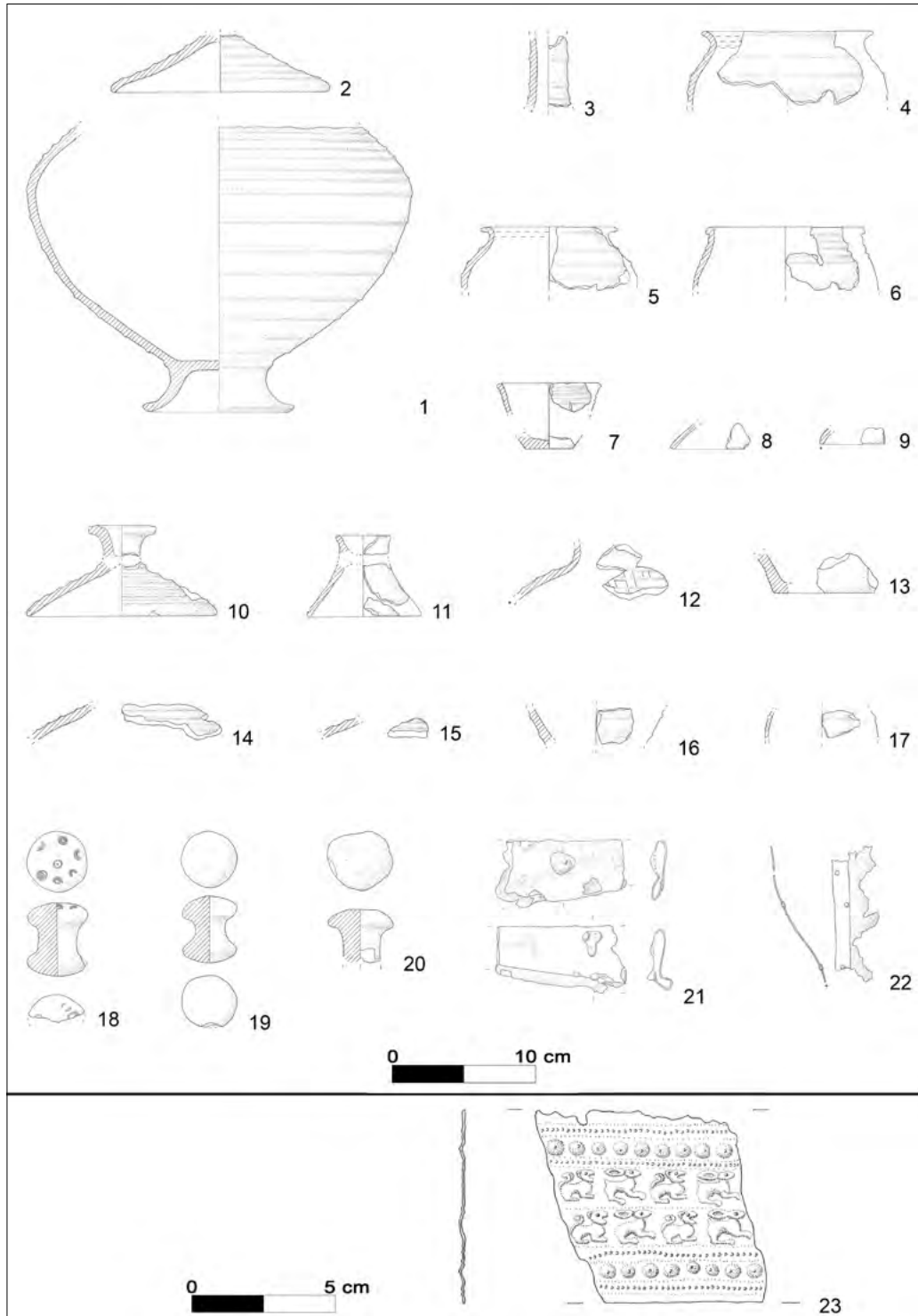


Fig. 4. Tomba 2, manufatti rinvenuti nel dolio (disegni di V. Gallo).

### Bibliografia

- Calzavara Capuis L., Chieco Bianchi A.M., Prosdocimi A.L. 1978, *Due nuovi ciottoloni con iscrizione venetica*, "Studi Etruschi", XLVI, pp. 179-203.
- Calzavara Capuis L., Leonardi G. 1979, *Padova, Località S. Gregorio: necropoli paleoveneta del Piovego*, "Rivista di Archeologia", III, pp. 137-141.
- Cucarzi M. 1981, *Prospezione geofisica sulla necropoli paleoveneta del Piovego (Padova)*, "Archeologia Veneta", IV, pp. 171-186.
- Cupitò M. 1996-97, *Necropoli del Piovego. Analisi e interpretazione della planimetria e scavo delle tombe in laboratorio*, Tesi di Laurea in Paleontologia (rel. prof. G. Leonardi), Università degli Studi di Padova, a.a. 1996-1997.
- Cupitò M., Leonardi G. 1999, *Qualità informativa del record archeologico. Microstratigrafia e interpretazione genetico-processuale: uno studio di caso funerario*, "Padusa", 34/35 pp. 177-208.
- Gallo P. 1964-65, *Una nuova necropoli paleoveneta alla periferia di Padova*, "Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti", CXXIII, pp. 41-60.
- Leonardi G. 1986, *Procedure di stratigrafia processuale: la necropoli paleoveneta del Piovego a Padova*, "Aquileia Nostra" 57, pp. 209-236.
- Leonardi G. 1988-89, *Tracce di frequentazione perifluviale con evidenze di attività di caccia-pesca: il dato e l'interpretazione*, "Origines", XIV, pp. 271-288.
- Leonardi G. 1990 (a cura di), *L'area archeologica del C.U.S.-Piovego, Padova: relazione preliminare della campagna di scavo 1989, con note metodologiche*, "Quaderni di Archeologia del Veneto", VI, pp. 11-53.
- Leonardi G. 1992 (a cura di), *Processi formativi della stratificazione archeologica*, Atti del seminario internazionale, Padova, 15-27 luglio 1991, Padova, pp. 13-47.
- Leonardi G. 2004 (a cura di), *La tomba bisoma di uomo e di cavallo nella necropoli del Piovego-Padova*, Venezia.
- Leonardi G., Balista C., Levi S.T., Stocco R. 1992, *Scavi 1989 nell'area archeologica C.U.S.-Piovego (Padova), problemi e prospettive di metodologia analitico-processuale*, in *Tipologia di insediamento e distribuzione antropica nell'area veneto-istriana dalla protostoria all'alto medioevo*, Seminario di studio, pp. 81-97.
- Prosdocimi A.L. 1988, *La lingua*, in Fogolari G., Prosdocimi A.L., *I Veneti antichi. Lingua e cultura*, Padova, pp. 221-420.
- Shannon C.E. 1948, *A Mathematical Theory of Communication*, "The Bell System Technical Journal", 27, pp. 379-423, 623-656.
- Shannon C.E., Weaver W. 1949, *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana.

### Note

<sup>1</sup> La numerazione data alle sepolture riconosciute sul campo nel 1975 riparte da 1 per ogni trincea; nel corso del riesame della necropoli attualmente in corso si è preferito invece assegnare una nuova numerazione univoca, a partire da 1/1975.

<sup>2</sup> Si tratta di una pianta realizzata con *software NanoCAD*, a partire dalla griglia di scavo già georeferenziata in ambiente GIS.

<sup>3</sup> È presente anche un frammento di piede che potrebbe appartenere ad una delle due olle in questione.

<sup>4</sup> Tale associazione di corredo rientra nel *range* cronologico della necropoli indicato nel paragrafo introduttivo. Non si ritiene opportuno affrontare in questa sede l'analisi dei singoli pezzi al fine di puntualizzare la datazione del contesto, in quanto il progetto di ricerca attualmente in corso mira alla realizzazione di una nuova scansione cronologica del periodo in esame, basata su tutti i materiali del sepolcreto.

## “Storie dalla carta”. Archivi e ricerca archeologica: il caso di Narce

MARCO PACIFICI  
Sapienza Università di Roma  
pacifici.marco@gmail.com

### *Abstract*

The archaeological research on Narce, one of the most important centres of the *Ager Faliscus*, represents an exemplary case study of the need for integration of archaeological and archival data.

Our knowledge of the site is mainly based on the excavations of the necropolis carried out between the end of the 19th and the beginning of the 20th century, which were characterised, amidst scandals, trials and suspicions about the consistency of the grave goods, by the acquisition by the State only of a small part of the recovered artefacts, while the remainder was sold to numerous foreign Museums or dispersed on the antique market.

Studies on Narce, which have been systematically resumed since the 1980s, are based on a complex attempt to re-read the entire documentation produced during the excavations, with the aim of recomposing the available evidence and to outline the cultural characteristics of this important centre.

This paper aims to analyse the centrality of the archival documents within the reconstruction of the archaeological data focusing on the eastern burial grounds of the Faliscan town which knowledge, thanks to the systematic perusal of numerous archives, has now profoundly improved. The analysis of the documents has made it possible to recontextualise a nucleus of grave goods kept in the warehouses of the Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia and the Museo Archeologico dell'Agro Falisco in Civita Castellana, whose correct attribution had been lost, as well as to recover a second tombs group through the examination of the photographic documentation.

La ricerca archeologica dedicata a Narce, il più importante centro, insieme a *Falerii*, dell'Agro falisco, territorio gravitante sul bacino del fiume Treja, rappresenta un caso studio esemplare per quanto riguarda la necessità di integrazione dei dati archeologici disponibili con quelli conservati nella documentazione d'archivio.

La conoscenza del sito è infatti basata, se si esclude un numero limitato di interventi più recenti eseguiti prevalentemente nell'ambito dell'attività di tutela (De Lucia Brolli 1993, 2018, pp. 7-11; De Lucia Brolli *et alii* 2016; Tabolli 2013, pp. 231-236), sui risultati degli scavi condotti prevalentemente nelle aree sepolcrali (*Narce* 1894; Tabolli 2013), e in misura nettamente più limitata nei nuclei d'abitato (Baglione, De Lucia Brolli 2004; Tabolli 2013, pp. 47-50), tra fine '800 (tav. III) e gli anni '30 del secolo successivo e i cui risultati, notevoli dal punto di vista quantitativo e qualitativo, necessitano di una complessa ricomposizione ai fini di una corretta lettura archeologica.

In particolare, la ricerca di Dottorato condotta presso la Sapienza Università di Roma da chi scrive (Pacifci 2020-2021) ha avuto l'obiettivo di delineare i ca-



ratteri culturali del sito falisco tra l'Orientalizzante Antico e l'Ellenismo attraverso l'analisi dei sepolcreti dislocati ad est dell'abitato e si inserisce in una più generale revisione dei dati archeologici relativi a Narce in corso a partire dagli anni '80 del secolo scorso<sup>1</sup>.

Attualmente i reperti e la consistente documentazione frutto delle ricerche in questi sepolcreti si trovano depositati, in virtù delle complesse vicende di scavo, presso un gran numero di istituti. I corredi sono infatti conservati presso il Museo Archeologico dell'Agro falisco di Civita Castellana, il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, il Museo Archeologico Nazionale di Firenze e il *British Museum* di Londra, mentre l'ingente e variegata mole di documenti è conservata a Roma presso l'Archivio Centrale dello Stato, l'Archivio di Stato, l'*Archivio documentario* del Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, il *Fondo Manoscritti Barnabei* della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte (BiASA) e l'*Epistolario Barnabei* della Biblioteca Angelica, a Firenze presso il Museo Archeologico Nazionale, a Orvieto nel *Fondo Cozza* presso la locale sezione dell'Archivio di Stato di Terni e ad Arezzo nel *Fondo Gamurrini* in deposito presso il Museo Archeologico Nazionale.

Per comprendere e valutare appieno il campione a disposizione è necessario richiamare brevemente le vicende che hanno caratterizzato l'indagine dei sepolcreti e la raccolta e conservazione dei dati.

Per i sepolcreti orientali si tratta in particolare di due stagioni di scavo da collocare rispettivamente all'incirca nell'ultimo decennio del XIX secolo e, con una breve soluzione di continuità, nel primo ventennio del XX.

La prima stagione si inserisce nell'ambito del progetto della *Carta Archeologica d'Italia* avviato in quegli anni (Cozza 1972). Narce era stata infatti individuata ufficialmente nel 1883 (Tabolli 2013, pp. 17-18) durante l'inizio delle attività di ricognizione sul terreno ma solo nel 1889<sup>2</sup>, con la conclusione degli scavi eseguiti nell'antica *Falerii*, l'odierna Civita Castellana, e l'inaugurazione della prima esposizione del Museo di Villa Giulia, erano iniziate le indagini nel suo territorio (Tabolli 2013, pp. 19-31).

Le ricerche furono "appaltate" dal Ministero della Pubblica Istruzione allora competente in materia, presso il quale operava Felice Barnabei, protagonista in quegli anni delle attività di ricerca e dell'ideazione e realizzazione del progetto del Museo di Villa Giulia (Barnabei, Delpino 1991), sia a scavatori privati locali che a personaggi ben più noti nel panorama del mercato antiquario dell'epoca. Il clima nel quale si svolsero gli scavi fu quello di una "caccia all'oro". Le necropoli di Narce furono infatti indagate estensivamente per rinvenire il maggior numero di corredi possibile, da vendere poi allo Stato per l'allestimento del Museo di Villa Giulia, a musei stranieri o sul mercato antiquario (Tabolli 2013, pp. 17-40).

Mentre nel comparto funerario occidentale furono impegnati più personaggi, in quello orientale operarono quasi esclusivamente Annibale e Fausto Benedetti, antiquari orvietani, padre e figlio, ben noti e attivi in quegli anni e protagonisti di numerosi scavi tra Etruria, Lazio e Sabina (Benedetti 1900; Tabolli 2013, p. 19, nota 41).

Alla sorveglianza degli scavi era stato preposto il conte Adolfo Cozza, anch'egli orvietano, il quale tuttavia lasciò ampio margine di discrezionalità e fu in alcuni casi complice della disinvolta gestione delle ricerche (Tabolli 2013, pp. 17-37).

Questa prima stagione si chiuse con due vicende giudiziarie: una che investì prevalentemente le ricerche sul fronte occidentale, il cosiddetto “Processo Del Drago”, che coinvolse solo marginalmente i Benedetti, la seconda invece rappresentata dalla Commissione d’Inchiesta sul Museo di Villa Giulia, che doveva fare luce sulle accuse avanzate pubblicamente da W. Helbig in merito all’attendibilità dei corredi di Narce confluiti nell’esposizione del Museo (Tabolli 2013, pp. 35-38).

Le vicende giudiziarie si conclusero rispettivamente nel 1897 e nel 1899 con un sostanziale nulla di fatto, ma gettarono un fortissimo discredito, e probabilmente non a torto, sugli scavi e sulla loro edizione avvenuta nel 1894 nei Monumenti Antichi dei Lincei (*Narce* 1894).

Tanto fu la perdita di credibilità che Angiolo Pasqui, nominato Direttore facente funzione del Museo di Villa Giulia in seguito agli scandali, propose nel 1902 di eliminare i corredi esposti e di sostituirli con altri da recuperarsi con nuove ricerche (Delpino 1997, p. 202; Pacifici 2021, p. 154). L’idea del Pasqui si concretizzò, anche se attraverso indagini non sistematiche, nel primo ventennio del secolo successivo. Furono infatti condotti tra il 1903 e il 1918 sei interventi di scavo che si svolsero in un clima del tutto differente da quello dei decenni precedenti (Pacifici 2021). A scavare furono ancora privati, ma sotto l’attenta vigilanza dei cosiddetti Soprastanti ministeriali e seguendo la legislazione approvata in quegli anni (Balzani 2003). Le campagne di scavo interessarono più località, ma l’individuazione di contesti non violati fu rara e si rinvennero solo pochi corredi, tra i quali un numero ancora più limitato venne acquistato dallo Stato. Fa eccezione la campagna di scavo condotta tra l’agosto e il settembre del 1917 in località Monte dei Porcari che consentì di individuare un sepolcreto composto da 44 tombe, quasi tutte non violate.

Come è possibile dedurre dal seppur breve quadro della storia delle ricerche delineato, la composizione del campione e la qualità delle informazioni a disposizione sono profondamente inficiate dalle vicende di scavo.

I sepolcreti non furono infatti indagati sistematicamente. Molti corredi, in tombe per lo più a camera con più deposizioni talvolta cronologicamente anche vicine, furono trovati mescolati e recuperati registrando sommariamente le informazioni disponibili. Mancano inoltre integralmente i resti osteologici dei defunti. Anche l’acquisizione da parte dello Stato non fu esente da problemi, poiché avvenne alla spicciolata, selezionando solamente una parte dei contesti e senza la possibilità di poterne valutare oggettivamente la genuinità<sup>3</sup>.

Da quanto presentato appaiono evidenti la necessità e l’importanza di un’attenta analisi della documentazione a disposizione al fine di ricomporre il dato archeologico.

Con l’obiettivo di recuperare il maggior numero possibile di informazioni, si è pertanto proceduto allo spoglio integrale e sistematico dei fondi d’archivio che conservano documenti riguardanti le indagini narcensi. Accanto alla documentazione diretta relativa alle operazioni e ai risultati di scavo è stata presa in considerazione quella “indiretta” composta da epistolari, diari personali dei protagonisti o di persone a loro vicine e documenti amministrativi, che ha permesso di ricostruire le vicende di scavo e di verificare in alcuni casi la validità di alcune informazioni.

Per quanto riguarda la prima stagione di scavi fondamentale ai fini della valutazione della composizione dei corredi e delle circostanze di rinvenimento è stata l'individuazione dei *Giornali di Scavo* conservati presso il *Fondo Barnabei*<sup>4</sup>, i quali presentano tuttavia alcune criticità. Infatti, pur se riferiti come si è detto a indagini condotte da differenti scavatori, sembrerebbero redatti da un'unica mano quasi certamente a posteriori, forse nel tentativo di costruire l'autodifesa di Felice Barnabei nel clima di discredito che seguì la fine degli scavi. A supporto di tale operazione i dati ottenuti sono stati confrontati con quelli provenienti dalle altre fonti documentarie come, ad esempio, le bozze preparatorie dell'edizione del 1894 (*BiASA - FMB*, cartt. 2-3), ben più estese e ricche di informazioni della versione a stampa, o i documenti di acquisto con gli elenchi dei materiali di corredo (*BiASA - FMB*, cart. 45, fasc. 1-2).

Determinante per ricostruire il *corpus* delle attestazioni relative a questa prima stagione è stato anche il reperimento all'interno degli archivi del Museo di Villa Giulia e del *Deutsches Archäologisches Institut* di Roma di due gruppi di scatti fotografici relativi a corredi provenienti dagli scavi di Narce. Si tratta nel primo caso di immagini già note (Baglione, De Lucia Brolli 1998) di corredi solo in parte acquistati in seguito allo scavo ma per i quali il Ministero deve aver comunque richiesto documentazione fotografica, mentre nel secondo, per il quale non sono chiare le modalità di acquisizione, di un probabile catalogo, o parte di esso, che i Benedetti devono aver realizzato nel loro magazzino romano in Via Flaminia ai fini della presentazione dei corredi per la vendita (Tabolli 2013, p. 33). L'acquisizione e il lavoro di confronto delle immagini con gli elenchi disponibili nei documenti d'archivio hanno permesso di individuarne complessivamente sette riferibili a corredi provenienti dai sepolcreti orientali, circostanza che permette di accrescere il *record* archeologico a 33 contesti.

Tra i corredi degli scavi di fine '800 la cui composizione è stata maggiormente modificata dall'analisi dei documenti d'archivio vi è quello della tomba 103 da Monte Cerreto, nota anche come "degli Ori". Le travagliate vicende che coinvolsero il corredo, connesse allo scandalo della Banca Romana di fine '800, determinarono il suo smembramento (Barnabei, Delpino 1991, pp. 357-358, nota 77). La parte fittile (fig. 1) fu infatti venduta al British Museum di Londra (Berggren 1986) – dove è ancora esposta – mentre gli ori, dopo il sequestro temporaneo nell'ambito delle indagini, furono ceduti nel settembre del 1895 al Museo di Villa Giulia dove sono oggi conservati (De Lucia Brolli 1998, pp. 161-166). L'analisi dei documenti ha permesso di individuare alcune discrepanze tra composizione del corredo ed elenchi. Seguendo infatti il *Giornale di Scavo* mancherebbero, per quanto riguarda la parte fittile, un'olla giallastra a fasce scure, due pissidi di impasto e due grandi kyathoi, forse solo ipoteticamente corrispondenti alle due tazze, seppur di piccole dimensioni, identificabili nell'immagine dall'archivio di Villa Giulia ma oggi disperse (fig. 2A). Non trovano invece riscontro negli elenchi due kantharoi e due coppe su piede in impasto, nonché un'anfora, un'oinochoe e una coppia di scudi in impasto rosso (fig. 1, nn. 7, 8, 13, 14, 15, 16). Per quanto riguarda i sostegni (fig. 1, nn. 20, 21), uno solo è menzionato negli elenchi e definito come "... sostegno grande traforato", mentre due sono quelli nell'esposizione londinese. L'assenza di riferimenti all'abbondante decorazione a bugne del maggiore, generalmente pre-



Fig. 1. Parte fittile del corredo della tomba 103 del sepolcreto di Monte Cerreto (disegni dell'autore). In impasto gli oggetti nn. 1-14, in impasto rosso i nn. 15-23, in impasto con decorazione *white on red* nn. 24-25.

sente per oggetti analoghi, suggerisce la possibile pertinenza al contesto del solo esemplare con bulla singola. Coerente sembra invece la composizione della ricca *parure* di oggetti in oro e ambra ad esclusione di una cista bronzea nota grazie all'immagine fotografica (fig. 2B).

Infine, un'ulteriore problematica connessa alla prima stagione di scavo riguarda l'attendibilità della cartografia disponibile per i sepolcreti<sup>5</sup>. Al fine di verificare la qualità del dato cartografico, non riscontrabile a causa dell'attuale interrimento dei contesti, sono state eseguite indagini geofisiche in una porzione del sepolcreto di Monte Cerreto (*Narce* 1894, coll. 506-514). I risultati hanno dimostrato la sostanziale corrispondenza tra piante disponibili e posizione delle tombe sul terreno, rendendo possibile l'analisi spaziale delle necropoli.

La ricostruzione della seconda stagione di scavo sino ad oggi completamente dimenticata, è stata possibile anche in questo caso grazie allo spoglio sistematico e integrale dei documenti d'archivio conservati presso il Museo di Villa Giulia. Si tratta per lo più dei *Giornali di Scavo (MNEVG - AD)* (fig. 3), redatti secondo modalità coerenti dai vari "Soprastanti Ministeriali", ai quali sono spesso associati documenti amministrativi, relazioni e corrispondenza che hanno permesso di ricostruire nel dettaglio lo svolgimento degli scavi (Pacifici 2021).

Questa rilettura della documentazione ha permesso di ricontestualizzare un nucleo di corredi in deposito nei magazzini del Forte Sangallo e di Villa Giulia



Fig. 2. Fotografie di fine '800 della parte fittile (A) e di quella metallica e in ambra (B) del corredo della tomba 103 di Monte Cerreto (da Baglione, De Lucia Brolli 1998). Indicati dalle frecce gli oggetti oggi non presenti nel corredo.

per i quali ad oggi non era noto il corretto contesto di pertinenza. Si tratta in particolare di quattro corredi provenienti dal sepolcreto di Monte Cerreto e di due in località Monte dell'Oro<sup>6</sup>. A questi vanno poi aggiunti quelli, come si è detto, provenienti dal sepolcreto indagato nel 1917 in località Monte dei Porcari. Il confronto tra i *Giornali di Scavo* e il registro dei reperti non inventariati conservati presso il Museo di Villa Giulia ha consentito di identificare nei magazzini, tra i materiali dei quali si era persa l'indicazione della provenienza originaria, gli oggetti dei dieci<sup>7</sup> corredi che furono acquistati dallo Stato e mai registrati al momento del loro ingresso nelle collezioni (Pacifici 2021, pp. 158-160).

Si tratta di contesti inquadrabili complessivamente in un arco cronologico compreso tra la prima metà del VI e quella del IV sec. a.C., per i quali è stato possibile ricostruire, grazie alle accurate descrizioni disponibili, le piante, l'organizzazione delle deposizioni, la distribuzione degli oggetti di corredo e i dati relativi al rinvenimento dei resti dei defunti (tuttavia non recuperati). Inoltre, per quanto riguarda la tipologia delle strutture funerarie è stato possibile riconoscere, accanto alla presenza prevalente di tombe a camera con una o più banchine o loculi per la deposizione, la presenza di undici tombe del tipo cosiddetto a "cielo aperto" (De Lucia Brolli *et alii* 2016, pp. 55), presente solo in questo sepolcreto tra quelli

6

DATA	Numero degli Operai	Indicazione speciale del luogo	TROVAMENTI
16 Maggio 1918	3	Località «Ban- ditaccia» presso Faleria.	<p>Tomba a camera II<sup>e</sup></p> <p>Questa tomba è scavata nel tufo e si apre a pic- ciola cella. Ha l'ingresso che guarda N.O. La porta scavata alla profondità di m. 2,29 e la chiusura è intatta. La camera ha forma rettan- golare, con una banchina a destra. Le pareti ed il soffitto sono molto rovinati dalle piante che hanno così riempito la sepoltura per circa i due terzi della sua altezza.</p> <p>Nell'ata della terra, sulla banchina si rinven- gono parti dello scheletro, in posto, ma rovinati dalle piante.</p> <p>Della suppellettile non vi è assolutamente nulla.</p>
		<p>St. Soprastante Ottavio Paternostro</p>	<p>St. Sordani Campelli Giovanni</p>

Fig. 3. Pagina dai *Giornali di Scavo* delle indagini del primo ventennio del '900 con descrizione della tomba II della Banditaccia (Monte dell'Oro) rinvenuta il 16 maggio 1918 e relativo disegno (©Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Archivio documentario).

orientali, caratterizzate da un ambiente quadrangolare scoperto e poco profondo ricavato nel banco, con accesso talvolta tramite gradini, e dotato lungo le pareti di una o più nicchie per la deposizione dei defunti incinerati, più raramente associate a loculi per inumati. Si tratta di una tipologia tombale analoga alle tombe “a tramite” riconosciute per la prima volta nella necropoli di Grotta Gramiccia a Veio (Drago 1997, pp. 255-278), peculiare del territorio riferito al centro etrusco tra la metà del VI e la metà del IV sec. a.C. e attestata in quantità minori in Agro falisco, associata alla reintroduzione del rito incineratorio (Arizza 2020).

Senza voler entrare nel dettaglio in questa sede, l’attestazione nel sepolcreto di Monte dei Porcari di questo tipo di sepolcro associata alla manifestazione di un rigore funerario nella composizione dei corredi, entrambi caratteri riscontrabili a partire dalla metà del VI sec. a.C. nel costume funerario veiente (Arizza 2020, pp. 418-422), sottolineano lo stretto rapporto sul piano dell’ideologia funeraria tra il più meridionale dei centri falisci e la città etrusca.

Appare dunque evidente come l’individuazione del consistente insieme di corredi frutto delle esplorazioni di inizio ‘900, consenta di aumentare in modo significativo il *record* archeologico disponibile per i sepolcreti orientali di Narce, limitato altrimenti a sole 33 tombe.

Emerge da quanto brevemente presentato come una riconsiderazione integrale della documentazione relativa a ricerche condotte con modalità ben lontane da quelle “moderne” rappresenti una fonte fondamentale di informazione sotto il profilo quantitativo e qualitativo. L’intensificarsi di questo tipo di ricerche sta infatti dimostrando come le informazioni contenute nelle stratigrafie dei documenti siano fondamentali tanto quanto quelle depositate nelle stratigrafie del terreno e che si possa talvolta far emergere, così come dalla terra, le storie dalla carta.

### Bibliografia

- Arizza M. 2020, *Tra Ostentazione e Austerità. Le tombe di Veio tra VI e IV sec. a.C.*, Roma.
- Baglione M. P., De Lucia Brolli M. A. 1998, *Documenti inediti nell’archivio storico del Museo di Villa Giulia*, “Archeologia Classica”, L, pp. 117-179.
- Baglione M. P., De Lucia Brolli M. A. 2004, *Il santuario urbano di Pizzo Piede a Narce*, in *Scavo nello scavo. Gli Etruschi non visti*, Catalogo della Mostra (Viterbo 2004), Roma, pp. 89-102.
- Balzani R. 2003, *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l’Italia Giolittiana. Dibattiti storici in Parlamento*, Bologna.
- Barnabei M., Delpino F. 1991, *Le “Memorie di un Archeologo” di Felice Barnabei*, Roma.
- Benedetti F. 1900, *Gli Scavi di Narce ed il Museo di Villa Giulia*, London-Torino.
- Berggren K. 1986, *Brown Impasto pottery from Civita Castellana*, in Swaddling J. (a cura di), *Italian Iron Age Artefacts in the British Museum*, Papers of the Sixth British Museum Classical Colloquium, London, pp. 257-266.
- Cozza L. 1972, *Storia della Carta Archeologica d’Italia (1881-1897)*, in Gamurrini G. F., Cozza A., Pasqui A., Mengarelli R., *Carta Archeologica d’Italia (1881-1897), Materiali per l’Etruria e la Sabina*, Firenze.
- Delpino F. 1997, *Per una storia del Museo di Villa Giulia: una inedita relazione di Angiolo Pasqui*, in *Etrusca et Italica 1997*, pp. 191-204.

- De Lucia Brolli M. A. 1993, *Narce (Comune di Mazzano Romano, Roma)*, in “Studi Etruschi”, LVIII, pp. 526-542.
- De Lucia Brolli M. A. 2018, *Riti e cerimonie per le dee nel santuario di Monte Li Santi-Le Rote a Narce*, Pisa.
- De Lucia Brolli M. A., Tabolli J., Pacifici M., Becker J. M., Pagani N. 2016, *Nuovi dati sulla necropoli del Cavone di Monte Li Santi a Narce (Scavo 2015)*, “Bollettino di Archeologia online”, VII/1-2, pp. 1-72. Online in: [https://bollettinodiarcheologiaonline.beniculturali.it/wp-content/uploads/2018/12/2016\\_1-2\\_Maria-Anna-de-Lucia-Brolli-et-al..pdf](https://bollettinodiarcheologiaonline.beniculturali.it/wp-content/uploads/2018/12/2016_1-2_Maria-Anna-de-Lucia-Brolli-et-al..pdf).
- Drago L. 1997, *Le tombe 419 e 426 del sepolcreto di Grotta Gramiccia a Veio. Contributo alla conoscenza di strutture tombali e ideologia funeraria a Veio tra il VI e il V secolo a.C.*, in *Etrusca et italica* 1997, pp. 239-280.
- Etrusca et italica* 1997 = *Etrusca et italica. Scritti in ricordo di Massimo Pallottino*, Pisa-Roma.
- Narce 1894* = Barnabei F., Cozza A., Pasqui A., Gamurrini G. F., *Degli scavi di antichità nel territorio falisco*, Monumenti Antichi dei Lincei, IV.
- Pacifici M. 2020-2021, *I sepolcreti orientali di Narce. Dagli scavi ottocenteschi ad un nuovo progetto di tutela*, Tesi di Dottorato, XXXIII ciclo, Sapienza Università di Roma, a.a. 2020-2021.
- Pacifici M. 2021, *Mille e una Narce. Su un'inedita stagione di scavi nei sepolcreti orientali*, in Acconcia V., Piergrossi A., Van Kampen I. (a cura di), *Leggere il passato, costruire il futuro. Gli Etruschi e gli altri popoli del Mediterraneo. Scritti in onore di Gilda Bartoloni*, in “Mediterranea”, XVIII, pp. 441-450.
- Tabolli J. 2013, *Narce tra la prima età del ferro e l'orientalizzante antico. L'abitato, i Tufi e La Petrina*, Pisa-Roma.

### Documenti d'archivio

*BiASA - FMB* = Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, *Fondo Manoscritti Barnabei*.  
*MNEVG - AD* = Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, *Archivio Documentario*, fasc. “Giornali di scavo della necropoli di Monte dei Porcari”.

### Note

<sup>1</sup> Questa ripresa si deve alla Dott.ssa M. A. De Lucia Brolli, funzionario competente per l'Agro falisco dal 1980 al 2015 e all'Insegnamento di Etruscologia e Antichità Italiane de La Sapienza Università di Roma, che vanta una peculiare linea di ricerca incentrata specificamente sul territorio falisco.

<sup>2</sup> Il confronto tra le date di scavo dei contesti riportate nei *Giornali di Scavo* e quelle delle ricevute d'acquisto dei relativi corredi da parte del Museo di Villa Giulia, entrambi presso il *Fondo Manoscritti Barnabei* della BiASA, sembrano suggerire un effettivo inizio delle ricerche nel 1889 e non nel 1890 come sino ad oggi noto.

<sup>3</sup> L'analisi dei *Giornali di Scavo* e più in generale della documentazione relativa ai corredi, non sembra offrire, ad eccezione delle sepolture individuate in località Monte dei Porcari, garanzie certe di integrità per nessuno dei corredi recuperati.

<sup>4</sup> In particolare per quelli relativi alle necropoli orientali di Narce: *BiASA - FMB*, cart. 5, fasc. 1-9.

<sup>5</sup> All'interno dell'edizione dei Monumenti Antichi dei Lincei è riportata per ogni sepolcreto una pianta dell'area di sepoltura. Alla luce delle problematiche legate all'affidabilità generale della documentazione disponibile e all'impossibilità di verificare sul campo la veridicità del dato, sussistono sino ad oggi dubbi in merito alla correttezza del dato cartografico.

<sup>6</sup> Si tratta di un toponimo ad oggi non identificabile con esattezza poiché non presente nella cartografia storica e senza riscontro presso la comunità locale. I dati di scavo sembrano tuttavia collocarlo genericamente a nord-est del moderno borgo di Calcata.

<sup>7</sup> Ai quali va aggiunto un solo oggetto dalla tomba 16 rientrato, probabilmente per errore, tra quelli confluiti in Museo.





## La Necropoli Laurentina di Ostia: ricostruzione di un contesto

SILVIA DIANI

Universität zu Köln; Università degli Studi di Padova  
diani.silvia@gmail.com

### *Abstract*

The contribution addresses the problem of the decontextualization of archaeological materials after their discovery. More specifically, the case of decorative systems from the Laurentina necropolis in Ostia will be presented, which was the focus of my doctoral research – conducted at the Universities of Cologne (Germany) and Padua (Italy). It was noticed how the complex history of archaeological excavations at the site, starting from the first works in the 19<sup>th</sup> century, and the following musealisation processes determined a complete decontextualization of the findings, along which a wrong attribution of the paintings. The paper will present a specific methodology that enabled the precise reconstruction of their original context.

Il presente contributo ha l'obiettivo di mettere in evidenza il problema della decontestualizzazione dei materiali archeologici dopo lo scavo, ed in particolare dei manufatti pittorici. Nello specifico, si intende presentare come caso studio gli apparati figurativi della Necropoli Laurentina di Ostia<sup>1</sup>. Infatti, si è visto come le travagliate vicende di scavo che hanno interessato la Necropoli a partire dai primi scavi dell'800, e la successiva musealizzazione dei rinvenimenti abbiano portato ad una loro completa decontestualizzazione, e in alcuni casi ad un'errata attribuzione dei manufatti pittorici. Il contributo vuole quindi presentare la metodologia grazie alla quale è stata possibile la ricostruzione dei contesti. Lo scopo ultimo della ricerca era infatti ricostruire la storia interrotta del sepolcreto, lo stretto rapporto tra strutture murarie e gli apparati decorativi, individuando le varie fasi di utilizzo di ogni edificio in relazione alle contestuali pitture. Questo riesame non poteva ovviamente prescindere da un'analitica ricostruzione storica delle diverse esperienze di scavo.

Il sepolcreto della Laurentina si sviluppa nel suburbio meridionale della città di Ostia, a circa 250 m verso sud dall'omonima porta urbana (tav. IV) e si estende tra l'incrocio della via Laurentina (strada IX), che si dirige verso l'antico *ager Laurentinus*, e un diverticolo ad andamento nord-sud (strada XV)<sup>2</sup>. Il periodo di primo sviluppo si colloca circa un secolo più tardi rispetto alla più antica necropoli della colonia, ubicata nei pressi di Porta Romana (tav. IV), precisamente sulla via *Ostiensis* e su una strada parallela denominata *via dei Sepolcri*, la quale conserva testimonianze a partire dal II secolo a.C. (Floriani Squarciapino 1958, pp. 57-60, 239; Heinzelmann 2000, pp. 28-38). Le sepolture più antiche della Necropoli Laurentina sono inquadrabili tra la fine dell'età repubblicana e l'inizio

dell'età augustea. La Necropoli venne poi utilizzata con continuità sino al II-III secolo d.C. (Calza 1936, p. 5; Calza 1938, pp. 31-36, 40-41; Floriani Squarciarapino 1958, pp. 63, 239; Heinzelmann 2000, pp. 38-48; Diani c.s.).

A sud del sepolcreto della Laurentina è stata individuata un'altra area a vocazione cimiteriale, Pianabella<sup>3</sup> (tav. IV), che risulta separata solo dalla moderna viabilità<sup>4</sup>. È interessante notare come le aree cimiteriali siano state influenzate dalla conformazione territoriale ostiense: infatti, esse si estendono unicamente verso sud-est e verso nord-est, essendo le zone nord e ovest chiuse dal fiume e dal mare. È tuttavia necessario sottolineare come le Necropoli della via Ostiense e della via Laurentina siano potenzialmente solo parte di una più ampia area dedicata a necropoli, che si svilupperebbe da Porta Romana sino alla Necropoli di via Laurentina (Pannuzi 2007, pp. 4-16).

Le prime testimonianze di rinvenimenti funerari nella zona della Laurentina risalgono agli scavi effettuati nella metà dell'Ottocento, precisamente nella primavera del 1865<sup>5</sup>, ad opera del "Commissario delle Antichità" Pietro Ercole Visconti per conto del pontefice Pio IX<sup>6</sup>. In tale occasione vennero portati alla luce quattro edifici, poi nominati in base ai loro rinvenimenti<sup>7</sup>: "sepolcro di Orfeo ed Euridice" (ASR, busta 417, *GdS* Visconti: 15.03.1865, 16.05.1865; Pellegrini 1865, pp. 222-223; Nogara 1907, pp. 63, 66-69; Paschetto 1912, pp. 463-467)<sup>8</sup>, "sepolcro dei *Cecili*" (ASR, busta 417, *GdS* Visconti 22.03.1865, 09.06.1865, 13.06.1865; Nogara 1907, pp. 63-64), "sepolcro di *Geminius*" (ASR, busta 417, *GdS* Visconti 24.05.1865, 09.06.1865, 13.06.1865; 01.05.1867; Nogara 1907, p. 64; Calza 1936, p. 5), "sepolcro dei liberti di Claudio" (ASR, busta 417, *GdS* Visconti: 31.05.1865, 09.06.1865; Nogara 1907, pp. 63, 66-69). Fu proprio la scoperta di quest'ultimo edificio che diede il nome all'intera area cimiteriale, che venne battezzata come "Tombe delle genti di Claudio" o "Necropoli dei *Claudii*"<sup>9</sup>.

In questi edifici vennero rinvenuti diversi manufatti pittorici: nel primo sepolcro, il quadro di Orfeo ed Euridice (fig. 1) (Visconti 1865, pp. 89-91; Pellegrini 1865, pp. 222-223; Visconti 1866, pp. 293-307; Nogara 1907, pp. 63-64, 66-69, tav. XLIII; Paschetto 1912, pp. 463-467; *Romana Pictura* 1998, p. 289, scheda 61; *Età dell'angoscia* 2015, p. 451, scheda VII.14.1; Bedello Tata 2017, pp. 363-368); nel "sepolcro dei *Cecili*", un ciclo pittorico sulla parete di fondo del sepolcro composto da due scene, una tragedia e il Ratto di Proserpina (fig. 2a-b) (Pellegrini 1865 p. 223; Visconti 1865, pp. 91-93; Visconti 1866, p. 309; Nogara 1907, p. 63; Paschetto 1912, p. 473; *Romana Pictura* 1998, pp. 288-289, schede 59-60; *Età dell'angoscia* 2015, p. 451-452, scheda VII.14.2); nel "sepolcro di *Geminius*", la famosa scena di carico della nave *Isis Giminiana* (fig. 3a) (Pellegrini 1865, p. 224; Visconti 1866, pp. 322-325; Nogara 1907, pp. 64-65, 67-68, 71-72, XLVI; Paschetto 1912, pp. 213-214, 470-472, fig. 37; *Ostia* 2001, p. 408, f. VII.1; *Pittura di un Impero* 2009, p. 300, n. IV.9), affiancata da un Mercurio alato sulla parete di fondo della cella sepolcrale e un convito funerario su una parete laterale (fig. 3b) (Visconti 1866, pp. 319-322; Nogara 1907, pp. 64-65, 67, 71, tavv. XLIV, b; *Romana Pictura* 1998, p. 290, scheda 62; *Età dell'angoscia* 2015, pp. 452-453, scheda VII.14.3).

In seguito a tali esplorazioni, i materiali rinvenuti nella Necropoli, tra cui sarcofagi, sculture, iscrizioni, fittili (anfore, olle cinerarie, lucerne), balsamari vitrei, utensili ed oggetti in bronzo, monete, nonché i dipinti che vennero

staccati, vennero trasferiti al Museo Pio-Ostiense al Laterano<sup>10</sup> e alla Biblioteca Apostolica Vaticana<sup>11</sup>. Infatti, lo scopo dei primi scavi ostiensi era proprio quello di arricchire le collezioni dei Musei Vaticani, secondo la dominante logica antiquaria ottocentesca (Visconti 1866, p. 292; Visconti 1877, pp. 62-64; Calza 1916, pp. 163, 169).

Nuove indagini coinvolsero la Necropoli Laurentina solo agli inizi del Novecento, ad opera del direttore degli scavi di Ostia Dante Vaglieri, che approfittando della sospensione di altri scavi ostiensi iniziò a liberare i sepolcri dai rovi, allo scopo di preservarli dall'umidità e dal degrado (Vaglieri 1911, pp. 193-20. PAOA, *GdS* Vaglieri anno 1911: gennaio-marzo).

Tuttavia, il primo scavo sistematico del sepolcreto avvenne solamente negli anni 1934-1935 ad opera di Guido Calza, come parte del progetto dell'Esposizione Universale di Roma del 1942 (Calza 1936, pp. 5-12; Calza 1938, pp. 26-74; Scrinari 1987, pp. 179-188). Dopo lo scavo, i materiali rinvenuti, tra cui i manufatti pittorici – costituiti per lo più da scene figurate e nicchie variamente decorate<sup>12</sup> – vennero staccati e andarono a costituire la collezione dell'*Antiquarium* Ostiense<sup>13</sup>.

Si può ben immaginare come tali esperienze di scavo condotte in momenti storici diversi, con scopi e da enti differenti, abbiano determinato una forte decontestualizzazione e frammentazione dei materiali, la perdita della documentazione storica<sup>14</sup> ed in alcuni casi, a causa della frettolosa ricostruzione dei contesti durante l'estensiva campagna di scavo per l'E42 (Visconti 1866, p. 292-325; Visconti 1877, pp. 62-64; Calza 1916, pp. 163, 169), persino l'errata identificazione dei contesti originari.

La presente ricerca, grazie all'indagine autoptica dei sepolcri *in loco*, allo spoglio e all'analisi di tutta la documentazione archivistica, ha finalmente permesso di avere un quadro preciso della Necropoli e di ricontestualizzare puntualmente alcune pitture. Gli edifici che hanno presentato le maggiori incongruenze tra quanto descritto nei giornali di scavo del Visconti e quanto riscontrabile *in loco* sono il "sepolcro dei *Cecillii*" e quello "di *Geminus*"<sup>15</sup>, erroneamente identificati dalla corrente letteratura scientifica con l'edificio 34 e l'edificio 31. Infatti, sulla base di quanto avanzato dal Calza in *Notizie e Scavi* del 1938, la scena di carico della nave *dell'Isis Giminiana* (MV. Inv.79638) (fig. 4a) e la scena di banchetto funebre (MV. Inv.10786) (fig. 4b) viene normalmente associata all'edificio 31<sup>16</sup>, mentre i dipinti con il Ratto di Proserpina (MV. Inv.10790; Reinach 1922, p. 18, fig. 3) (fig. 3a) e la scena di tragedia (MV. Inv.10788; Reinach 1922, p. 6, fig. 4) (fig. 3b) al sepolcro 34. Tuttavia, lo stesso Calza poneva questa ricostruzione come altamente ipotetica (Calza 1938, pp. 70-71).

Un'attenta analisi dei giornali di scavo del Visconti ha quindi permesso di ricontestualizzare puntualmente le opere. Nello specifico, si è dimostrato come le pitture attribuite all'edificio 31 siano invece da attribuirsi all'edificio 30. Infatti, la descrizione parietale della cella del Visconti<sup>17</sup> corrisponde perfettamente a quanto visibile *in situ* nell'edificio 30<sup>18</sup> della Necropoli.

Per quanto riguarda invece le altre pitture comunemente attribuite al sepolcro 34, ovvero il Ratto di Proserpina e la Scena di tragedia (ASR, busta 417, *GdS* Visconti 22.03.1865, 07.06.1865; Visconti 1866, pp. 312-319; Nogara 1907, pp. 70-71)<sup>19</sup>, sembrerebbero essere pertinenti alla camera dell'edificio 31.

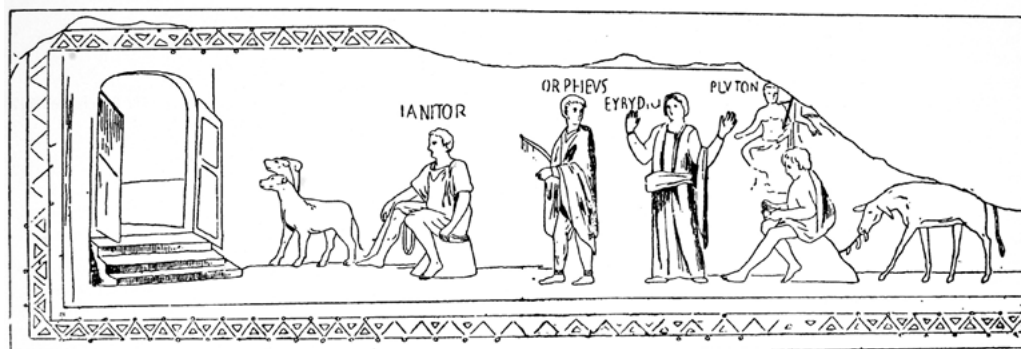


Fig. 1. Ostia, Necropoli Laurentina, edificio 33. Rappresentazione grafica dell'affresco di Orfeo ed Euridice (da Visconti 1866, tav. XXVIII).

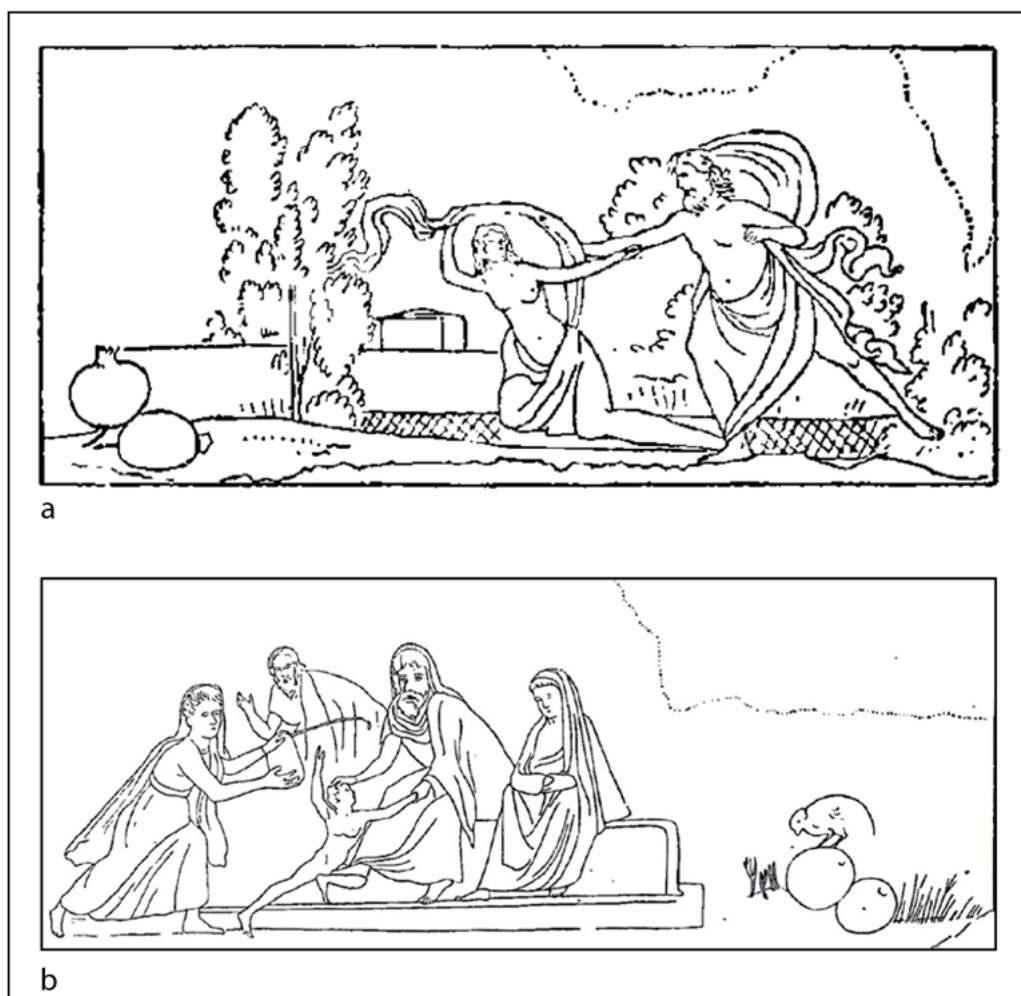


Fig. 2a-b. Ostia, Necropoli Laurentina, edificio 31. Rappresentazione grafica dei dipinti. a. Ratto di Proserpina (da Reinach 1922, p. 18, fig. 3); b. scena di tragedia (da Reinach 1922, p. 6, fig. 4).

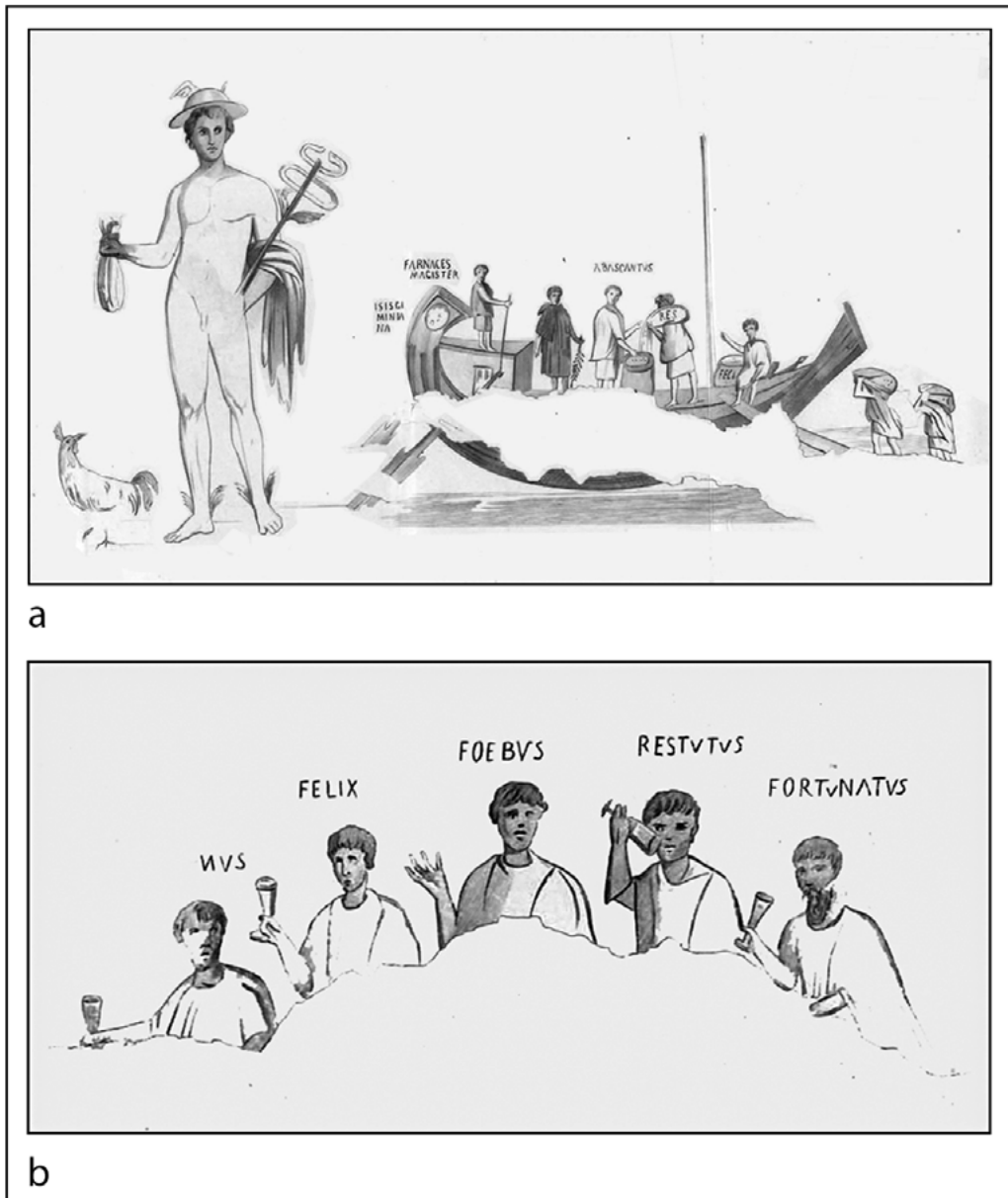


Fig. 3a-b. Ostia, Necropoli Laurentina, edificio 30. Rappresentazione grafica dei dipinti. a. Isis Giminiana (da Visconti 1866, tav. T); b. convivio (da Visconti 1866, tav. S).

Tale ipotesi è supportata da diverse evidenze: prima di tutto dalla testimonianza del Visconti, che descrive la tecnica edilizia del monumento come “mista di laterizio e reticolato” (Visconti 1866, p. 308). Tale testimonianza escluderebbe la tomba 34, costruita quasi interamente in reticolato ad eccezione delle amorsature in laterizio agli angoli esterni. In secondo luogo, la cella in cui sono stati rinvenuti gli affreschi è descritta dal Visconti come “di forma quadrata” (Visconti 1866, p. 308): è probabile che si riferisse proprio alla camera dell’edificio 31 piuttosto che a quella del 34, di forma chiaramente rettangolare. Un altro dato interessante, sottolineato nella relazione dal Commissario Visconti, è che le pitture ornassero la parete di fondo della cella sepolcrale e costituissero quindi un unico ciclo pittorico, per una misura totale di m 2,90 (Visconti 1866, p. 309; Valeri in *Età dell’angoscia* 2015, p. 452), a differenza della musealizzazione moderna che le vede montate su due pannelli differenti<sup>20</sup>.

L’evidenza archeologica mostra come la parete di fondo della cella dell’edificio 34 abbia una misura massima nella parte inferiore di m 3,07 e sia caratterizzata da una suddivisione alquanto articolata: nella parte inferiore vi sono quattro loculi e in quella superiore vi è una grande nicchia centrale e due laterali. Pertanto, sembra poco sostenibile l’ipotesi che questo fosse il contesto originario della pittura. Al contrario, si è visto come la parete di fondo della cella del sepolcro 31 sia molto più compatibile, essendo priva di nicchie ed edicole nella parte mediana della parete e misurando m 4,90 (Floriani Squarciapino 1958, p. 125)<sup>21</sup>.

Queste riletture e riattribuzioni degli affreschi hanno consentito inoltre di ricollocare anche altri materiali rinvenuti in quegli anni, come ad esempio le iscrizioni in marmo che ricordavano la famiglia dei *Cecili* e i frammenti di un sarcofago in marmo greco, attualmente conservato nel chiostro del Museo Nazionale Romano, sul quale è raffigurato il ratto di Proserpina sulla quadriga di Ade (MNR Inv. n. 654)<sup>22</sup>.

Per concludere, la Necropoli Laurentina, che ha subito la perdita della documentazione relativa agli scavi Calza, e i cui materiali risultano divisi tra diverse istituzioni museali, rappresenta un esempio ideale per dimostrare come un’indagine partita dall’analisi puntuale e critica della documentazione archivistica, possa condurre ad una nuova lettura e riattribuzione delle opere decontestualizzate nei loro luoghi d’origine, recuperando un importante frammento della storia interrotta della Necropoli.

### *Ringraziamenti*

Ringrazio il Soprintendente del Parco Archeologico di Ostia antica, il dott. A. D’Alessio, l’ex Soprintendente dott.ssa M. Barbera, l’ex funzionaria dott.ssa M. Bedello Tata, le funzionarie dott.ssa P. Germoni e dott.ssa C. Tempesta per aver favorito il mio lavoro. Si ringraziano le prof.sse M. Salvadori e R. Thomas, la dott.ssa S. Falzone e il dott. N. Pini per gli incoraggiamenti e i preziosi consigli.

### Bibliografia

- Bedello Tata M. 2017, *La tomba 33 e il dipinto di Orfeo agli Inferi nel contesto della necropoli laurentina*, in S.T.A.M. Mols, E. M. Moormann (eds.), *Context and meaning*, Proceedings of the Twelfth International Conference of the Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, (Athens, 16-20 September 2013), Leuven, pp. 363-368.
- Benndorf O., Schöne R. 1867, *Die antiken Bildwerke des Lateranensischen Museum*, Leipzig.
- Calza G. 1916, *Scavi e sistemazioni di rovine*, "Buletto della Commissione archeologica comunale di Roma", 44, pp. 161-195.
- Calza G. 1936, *Un sepolcreto di liberti ostiensi*, "Buletto della Commissione archeologica comunale di Roma", 64, 1936, pp. 5-12.
- Calza G. 1938, *Ostia, sepolcreto lungo la via Laurentina*, "Notizie degli Scavi di Antichità", pp. 26-74.
- Calza R., Floriani Squarciapino M. 1962, *Museo ostiense*, Istituto poligrafico dello stato, Roma.
- Diani S. c.s., *La decorazione pittorica e in stucco della Necropoli Laurentina di Ostia*, c.s. *Età dell'angoscia 2015 = Età dell'angoscia, da Commodo a Diocleziano (180-305 d.C.)*, Catalogo della mostra (Roma Musei Capitolini 28 gennaio-4 ottobre 2015), Mondo Mostre, E. La Rocca, (a cura di), Roma, schede VII.14.1-14.3, pp. 451-453 (Valeri C.).
- Floriani Squarciapino M. 1958, *Scavi di Ostia III, Le necropoli, le tombe di età repubblicana ed augustea*, Roma.
- Heinzelmann M. 1998, *Beobachtungen zur suburbanen Topographie Ostias. Ein orthogonales Strassensystem im Bereich der Pianabella*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts - Römische Abteilung" 105, Mainz am Rhein, pp. 175-225.
- Heinzelmann M. 2000, *Die Nekropolen von Ostia, Untersuchungen zu der Gräbenstraßen vor der Porta Romana und an der Via Laurentina*, München.
- Le sculture 1982 = Le sculture I, 3, Giardino del chiostro*, Catalogo Museo Nazionale Romano, A. Giuliano (a cura di), scheda IV,21, pp. 109-111 (Musso L.).
- Nogara B. 1907, *Le Nozze Aldobrandine, i paesaggi con scene dell'Odissea e le altre pitture murali antiche conservate nella Biblioteca Vaticana e nei Musei Pontifici*, Milano, pp. 63-82.
- Ostia 2001 = Ostia, port et porte de la Rome antique*, Catalogue d'exposition (Genève, Musée Rath, 23 février-22 juillet 2001), Georg., J.-P. Descoedres (ed.), Genève, fiche VII.1, p. 408 (Liverani P.).
- Paschetto L. 1912, *Ostia, colonia romana: storia e monumenti*, "Dissertazioni Pontificia Accademia Romana di Archeologia" (X, II), Roma.
- Pannuzi S. 2007, *Necropoli ostiensi, Lo scavo archeologico per la costruzione della linea elettrica 150 kV in cavi interrati, Lido Vecchio - Casal Palocco*, Soprintendenza per i Beni Archeologici di Ostia, Roma.
- Pellegrini A. [1863] 1865, *Sepolcri su d'una antica via che da Ostia conduceva a Laurento*, "Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX", vol. V, pp. 221-226.
- Pittura di un Impero 2009 = Roma. La pittura di un Impero*, Catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 24 settembre 2009 - 17 gennaio 2010), La Rocca E., Ensoli S. (a cura di), Milano, scheda IV.9, p. 300 (Rossini G.).
- Romana Pictura 1998 = Romana Pictura, la pittura romana dalle origini all'età bizantina*, Catalogo della mostra (Rimini 28 marzo - 30 agosto 1998), Donati A. (a cura di), Milano, schede 59-62, pp. 288-290 (Liverani P.).
- Reinach S. 1922, *Répertoire de peintures grecques et romaines (RPGR): avec 2720 gravures*, Paris.



- Scrinarì V.S.M. 1987, *Gli scavi di Ostia e l'E42*, in Calvesi M., Guidoni E., Lux S. (a cura di), *E42. Utopia e scenario del regime*, vol. II, Venezia, pp. 179-188.
- Vaglieri D. 1911, *Ostia, scoperte varie, avanzi repubblicani*, "Notizie degli Scavi di Antichità", pp. 193-213.
- Visconti C.L. 1857, *Escavazioni di Ostia dall'anno 1855 al 1858*, "Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica", 29, pp. 281-340.
- Visconti C.L. 1865, *Pitture antiche scoperte in Ostia*, "Buletto di Istituto di Corrispondenza Archeologica", pp. 89-93.
- Visconti C.L. 1866, *Delle pitture murali di tre sepolcri ostiensi discoperti nel MDCCCLXV*, "Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica", 38, pp. 292-325.
- Visconti C.L. 1877, *L'escavazioni ostiensi*, in "Triplice omaggio alla santità di Papa Pio IX nel suo giubileo episcopale offerto dalle tre romane accademie", Pontificia Accademia delle Scienze, 1877, pp. 49-65.

### Documenti d'archivio

ASR = Archivio di Stato di Roma

PAOA = Parco Archeologico di Ostia antica

### Note

<sup>1</sup> Il dottorato di ricerca si è svolto in cotutela presso l'Universität zu Köln e l'Università di Padova, sotto la supervisione scientifica dei docenti D. Boschung, R. Deiana, M. Salvadori, R. Thomas.

<sup>2</sup> La denominazione delle strade in numeri romani segue Heinzelmänn 1998. Per un approfondimento topografico dell'area suburbana di Ostia: Heinzelmänn 1998, pp. 175-225; Heinzelmänn 2000, pp. 26-28, 38-40.

<sup>3</sup> Allo stato attuale degli studi, il territorio di Pianabella è conosciuto soprattutto per le testimonianze funerarie tarde, collegate ad edifici di culto cristiani: S. Aurea, S. Ercolano, Basilica di Pianabella.

<sup>4</sup> Si fa riferimento alla Ferrovia Roma Lido e alla moderna Strada Regionale 296, ex Strada Statale 8, anche conosciuta come Via del Mare.

<sup>5</sup> Notizia della scoperta è conservata nell'epistolario che il Commissario Pietro Ercole Visconti inviava settimanalmente al "Ministro del commercio del governo pontificio"; tali relazioni costituiscono ciò che oggi definiamo "Giornale di scavo" (GdS). Altre informazioni sulla Necropoli e sugli oggetti ivi rinvenuti sono contenute nel *Giornale di Roma* e nell'*Osservatore Romano*, quotidiani ufficiali della Santa Sede, che avevano una sezione dedicata alle udienze settimanali che il Commissario presentava al Papa. Parallelamente troviamo testimonianza degli scavi della Necropoli Laurentina anche in due contributi di Carlo Ludovico Visconti contenuti nel *Buletto del 1865* e negli *Annali 1866* dell'Istituto Archeologico Germanico di Roma. Errata è l'interpretazione di Heinzelmänn (Heinzelmänn 2000, p. 321) secondo il quale i primi sondaggi alla Necropoli Laurentina iniziarono nel 1857. Infatti, nel resoconto degli scavi negli anni 1855-1858 di Visconti (1857, pp. 281-340) l'autore fa più volte riferimento all'altra Necropoli ostiense ovvero quella di Porta Romana.

<sup>6</sup> L'epistolario del Visconti, originariamente costituito da circa 1766 lettere, è conservato presso l'ASR, nel fondo "Ministero del Commercio, Belle Arti, Industria e Agricoltura e Lavori Pubblici dello Stato Pontificio, Provincia di Comarca, Escavazioni di Ostia" nelle buste 409 (anni 1855-1864) e 417 (anni 1865-1870). Copia delle stesse è consultabile nell'Archivio storico del PAOA, nell'*Archivio Storico dei Musei Vaticani* (Musei Vaticani), e nel *Fondo Lanciani*, conservato presso la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte a Palazzo Venezia. In questo contributo si fa riferimento alle lettere dell'ASR.

<sup>7</sup> La nomenclatura odierna dei sepolcri *in loco* segue quella del Calza (Calza 1938). Heinzelmänn nella sua monografia sulle Necropoli di Ostia rinomina tutti i sepolcri in base alla loro posizione rispetto alle arterie stradali (Heinzelmänn 2000).

<sup>8</sup> L'edificio è anche conosciuto come tomba di *Decimus Folius Mela* in base all'iscrizione dedicatoria rinvenuta sulla facciata.

<sup>9</sup> Tale dicitura verrà utilizzata in tutti i contributi successivi relativi alla Necropoli e la si ritrova ancora oggi in alcuni documenti del Parco Archeologico di Ostia antica (PAOA).

<sup>10</sup> Nogara (Nogara 1907, p. 65) e Benndorf, Schöne (Benndorf, Schöne 1867, pp. 400-402, Nr. 588-590) informano che a partire dal 1866 il dipinto di Orfeo ed Euridice (MV. Inv.10789) proveniente dal primo edificio, e i dipinti del secondo sepolcro, Scena di tragedia (MV. Inv.10788) e Ratto di Proserpina (MV. Inv.10790), furono esposti nella sedicesima sala del Museo Lateranense.

<sup>11</sup> Sembra che le pitture provenienti dal sepolcro dell'*Isis Giminiana* siano state staccate più tardi, probabilmente nella primavera del 1867. La scena di carico della nave (MV. Inv.79638) venne esposta nella sala delle Nozze Aldobrandine nella Biblioteca Vaticana, dove ancora oggi si trova; e la scena di banchetto (MV. Inv.10786) fu destinata al Museo Lateranense. Le pitture della Laurentina (MV. Inv.10786; MV. Inv.10788; MV. Inv.10789, MV. Inv.10790) che facevano parte del Museo Lateranense sono confluite nel settore Ostia del Museo Gregorio Profano.

<sup>12</sup> Per una disamina delle pitture della Necropoli Laurentina si veda Diani c.s.

<sup>13</sup> Attualmente l'*Antiquarium* ostiense è in restauro per nuovo allestimento e dalla primavera del 2006 i materiali pittorici sono conservati nei Depositi, non fruibili al pubblico. Per una disamina dei materiali si veda: Calza, Floriani Squarciapino 1962.

<sup>14</sup> Un esempio lampante sono i giornali di scavo del Calza perduti durante la seconda guerra mondiale.

<sup>15</sup> Il "sepolcro dei liberti di Claudio" corrisponde all'edificio 32, mentre quello di Orfeo ed Euridice" al 33.

<sup>16</sup> Nella monografia di Heinzelmann (Heinzelmann 2000, pp. 257-259) tale edificio presenta la dicitura D7.

<sup>17</sup> Visconti 1866, p. 319: "erano le pareti state imbiancate, e scompartite grossamente a riquadri con liste colorate [...]. Se non che, essendo questa seconda pittura in qualche parte scrostata, si potevano qua e là scorgere le tracce di quella sottoposta; e così, tolta via con diligenza l'imbiancatura, tornò a vedersi la decorazione anteriore, ma solo in due pareti, cioè in quella che sta dirimpetto al monumento, e nell'altra che si trova a sinistra".

<sup>18</sup> Nella monografia di Heinzelmann (2000, pp. 255-257) tale sepolcro è stato rinominato come D6.

<sup>19</sup> Tale composizione pittorica venne interpretata dagli scopritori come il mito di *Kronos*. Recenti studi interpretano tale scena come una generica rappresentazione di tragedia non pervenuta, per approfondimenti si veda Diani c.s.

<sup>20</sup> Lo smembramento del ciclo pittorico è attribuibile proprio a quel periodo, infatti nella descrizione del Museo Lateranense di Benndorf, Schöne (Benndorf, Schöne 1867) appaiono addirittura divise in tre quadri: una quaglia (Benndorf, Schöne 1867, p. 400, Nr. 588), una scena di tragedia (Benndorf, Schöne 1867, pp. 400-401, Nr. 589), il ratto di Kore-Proserpina (Benndorf, Schöne 1867, pp. 401-402, Nr. 591).

<sup>21</sup> Per la ricostruzione della parete della cella dell'edificio 31 si veda Diani c.s.

<sup>22</sup> In questo caso la raffigurazione segue uno schema iconografico diverso rispetto al ratto di Proserpina dipinto sulla parete di fondo della cella. Per approfondimenti si veda: Musso in *Le sculture* 1982, pp. 109-111.



# I siti di lavorazione dei metalli nel Veneto romano. Approcci metodologici per la riscoperta di realtà prima ignorate

LEONARDO BERNARDI  
Università degli Studi di Padova  
leonardo.bernardi.1@phd.unipd.it

## *Abstract*

The Roman metallurgical production loci in Veneto Region (North-East Italy) have not been the subject of a systematic study; the low level of conservation, especially in towns, and the strong ambiguity of production evidences have always discouraged their analysis. A doctoral research, already concluded, has made it possible to propose a reconstruction of the technological, organizational and economic characteristics of the metallurgical crafts between the 2nd century BC and the 5th-6th century AD basing the analysis on 20 particularly significant sites.

This contribution aims to focus on the methodology used in the analysis and reconstruction of the production contexts, showing the data process procedure adopted to maximize the data obtainable from an often incomplete, fragmentary and ambiguous published and archived documentation.

The topic will be addressed by presenting one of the most significant case study of the research (the site of the Seminario Vescovile in Verona) showing how the adoption of the canonical archaeological approach, flanked by deep analysis of production evidences, make it possible to overcome the data void and complete the “hanging” documentation from which to obtain important data to reconstruct the features of metallurgical production.

## *Introduzione*

Negli ultimi decenni la Cisalpina è stata oggetto di numerose ricerche incentrate su specifiche produzioni artigianali romane o su luoghi di produzione urbani e rurali. Purtroppo i luoghi della produzione metallurgica non sono stati studiati in maniera sistematica, focalizzandosi per lo più su prodotti finiti, specifici distretti territoriali o singoli siti. Un primo tentativo di ricostruire un panorama più ampio per la regione è stato pubblicato da Grassi (Grassi 2016), ma l’aver studiato nel dettaglio solo due siti (il Seminario Vescovile di Verona e la sede dell’Università Cattolica di Milano) non si può dir sufficiente, per sua stessa ammissione, per proporre un “modello cisalpino”.

Con l’intento di ampliare la base dati per la ricostruzione dei tratti tecnologici, organizzativi ed economici, la ricerca dottorale dello scrivente, ormai conclusasi, ha indagato in maniera sistematica i siti di lavorazione dei metalli del territorio veneto d’età romana.

La difficile comprensione degli indicatori di produzione, spesso scarsamente conservati e di difficile lettura, una fra le numerose cause del vuoto di ricerca su questa materia in questo contesto territoriale, può essere oggi superata con

i numerosi studi archeologici e archeometrici, che forniscono solidi strumenti metodologici e ottimi confronti per analizzare tali realtà da cui ricostruire le dinamiche produttive.

#### *Lo stato della documentazione*

L'iter della ricerca ha affrontato, per primo, l'edito, ma ha riscontrato sin da subito lacune e disomogeneità. Poco spazio era, infatti, dedicato agli aspetti produttivi, in particolare se questi presentavano carattere sporadico, incerta definizione o non costituivano l'unica o predominante fase del deposito archeologico. Anche la terminologia impiegata era spesso erronea e, soprattutto per le fasi databili alla piena età romana o alla tardo-antichità, gli aspetti produttivi erano descritti in modo sommario preferendo a questi le evidenze più monumentali.

Per superare la parzialità delle informazioni edite, è stata raccolta la documentazione d'archivio. Anch'essa non si è rivelata, tuttavia, immune da mancanze e disomogeneità; ai fini della ricerca, infatti, il materiale d'archivio è risultato a volte incompleto o non attinente, mentre differente da sito a sito era il grado di elaborazione e studio dei dati di scavo.

#### *La metodologia impiegata*

Si è adottato un metodo che permettesse di ottimizzare quanto deducibile dai dati in possesso uniformando, quanto possibile, lo stato di avanzamento dello studio di ciascun sito.

La metodologia impiegata ha previsto, come primo passo, l'isolamento dei singoli contesti produttivi componenti l'intera fase artigianale dei siti campione. Questo dato è stato ricavato direttamente dalle relazioni di scavo ma, nella maggior parte dei casi, riesaminando l'intera documentazione di scavo, verificando e, se non presenti, redigendo i matrix delle fasi artigianali.

Una volta isolati i singoli contesti produttivi si è proceduto alla sistematizzazione dei dati di ciascuno secondo il modello impiegato da Michelini (Michelini 2021). Il sistema prevede l'adozione di una "scheda sito", che raccoglie, in maniera più o meno esaustiva, i dati riguardo: la topografia del sito, il contesto antico di appartenenza (centro urbano o *ager* antico), la tipologia di indagini archeologiche, le caratteristiche del deposito archeologico, i suoi estremi cronologici o, in caso di sito pluristratificato, delle differenti fasi, il ciclo produttivo riconosciuto e la sua datazione e la bibliografia di riferimento.

Ogni "scheda sito" è affiancata da una o più "schede-contesto" dove sono raccolti, in dettaglio, i dati:

- sul metallo lavorato e, se deducibile dalla tipologia degli indicatori di produzione, il preciso processo della catena operativa;
- la tipologia e le caratteristiche degli indicatori di produzione;
- le caratteristiche dei luoghi ospitanti la produzione;
- la durata del singolo contesto produttivo;
- la tipologia e la qualità dei prodotti.

In merito agli ultimi punti, purtroppo, la ricerca non ha raggiunto particolari risultati. Nel primo caso, si conoscono al massimo i termini di inizio e fine delle fasi produttive nella loro totalità e non dei singoli contesti che la compongono; nel secondo caso, l'impossibilità di accedere ai materiali per la maggior parte dei siti consente, a questo stadio dei lavori, di identificare il metallo lavorato e ipotizzare dimensione e tipologia dei prodotti sulla base delle installazioni piro-tecnologiche impiegate.

L'analisi è proceduta, con un'ottica trasversale, sugli indicatori di produzione e, soprattutto, sugli impianti tecnologici. L'analisi ha preso in considerazione le loro caratteristiche fisiche, l'associazione con i residui di lavorazione, fattore che permette di attribuire alla singola installazione la lavorazione di uno o più metalli, l'associazione funzionale con le altre installazioni e il loro collocamento all'interno degli ambienti di lavoro.

Le caratteristiche di ciascuna installazione e la complessità del quadro di associazioni è stato sistematizzato in tabelle che raccolgono per ciascuna tipologia di installazione:

- il sito di ritrovamento, il laboratorio o l'area scoperta che la ospita;
- il numero identificativo dell'installazione;
- il contesto produttivo e la datazione presunta;
- la forma;
- i dati dimensionali (lunghezza, larghezza e altezza) e la superficie reale o, se conservate parzialmente, la superficie minima;
- presenza o meno delle impronte di *tuyère*;
- la presenza o meno di *lining*;
- la possibile presenza di una sopraelevazione;
- la tipologia di residui di produzione associati;
- l'associazione funzionale con altre tipologie di installazioni.

L'incrocio dei dati ha permesso di distinguere installazioni utilizzate per il lavoro esclusivo del ferro (forni di raffinazione e forge rialzate), per la sola lavorazione delle leghe di rame (forni di fusione e fosse di colata) e installazioni potenzialmente utilizzate per entrambi questi metalli (suole rubefatte, focolari e fosse-focolari).

Lo studio degli indicatori di produzione ha interessato anche i residui di lavorazione. L'impossibilità di accedere ai materiali ha costretto, nella maggior parte dei casi, ad attenersi alle descrizioni e alle definizioni riportate dalle relazioni di scavo. Solo in pochi casi, come per il sito del Seminario Vescovile di Verona, e per ricerche passate confluite all'interno del progetto di tesi, il caso del sito produttivo di Corso Vittorio Emanuele II a Padova (Bernardi 2015-2016) e della fucina romana di Montebelluna (TV) (Busana *et alii* 2012; Bernardi 2016), si è potuto esaminare autopicamente gli scarti di produzione. Tale studio ha previsto una suddivisione tipologica dei residui su base macroscopica e la quantificazione, in peso, di ciascuna tipologia, dato che concorre, quest'ultimo, alle stime sulla scala della produzione e sul suo andamento nel tempo.

Lo studio si è concentrato, inoltre, sugli spazi della produzione. L'analisi delle loro caratteristiche e delle rimanenze archeologiche (porzioni di muri, buche di

palo, crolli, pavimentazioni e passaggi) ha permesso di distinguere tra ambienti coperti, vani seminterrati e aree scoperte di lavoro spesso presenti negli stessi luoghi produttivi. La contestualizzazione spaziale degli indicatori ha permesso di distinguere tra aree di lavoro scoperte, laboratori, luoghi di passaggio, aree di stoccaggio e di scarico dei residui, per una ricostruzione complessiva dell'organizzazione del lavoro all'interno di ogni contesto.

Anche per i luoghi di produzione, la sistematizzazione dei dati è avvenuta con l'impiego di tabelle che, per ciascuna tipologia di luogo di produzione, indicano:

- il sito di ritrovamento e l'identificativo dell'area scoperta o del laboratorio;
- il contesto produttivo e la datazione presunta;
- la superficie (mq);
- la tipologia delle installazioni piro-tecnologiche, ad acqua e dei strumenti/arredi presenti e, per ciascuna di essa, il numero di esemplari riconosciuti. Questo permette di qualificare e quantificare le installazioni presenti all'interno di ogni spazio produttivo;
- la superficie occupata dalle installazioni;
- la presenza o meno di sistemi di parcellizzazione dello spazio produttivo;
- il ciclo produttivo attestato.

Lo studio degli spazi di lavoro si è avvalso, quando l'insieme della documentazione in possesso lo rendeva possibile, di piante di contesto. Queste, se non disponibili fra la documentazione di scavo, sono state redatte ad hoc partendo dai lucidi di scavo che sono stati digitalizzati e vettorializzati. Questo strumento si è rivelato indispensabile per comprendere appieno l'estensione, la destinazione e la gestione dello spazio di lavoro.

Il singolo sito produttivo è stato, in ultima battuta, calato nel contesto urbano o rurale di appartenenza, mettendolo in relazione soprattutto con gli altri siti produttivi, oggetto di un generale censimento nelle prime fasi della ricerca, la rete viaria e le principali monumentalità. L'analisi diacronica della produzione artigianale del territorio ha permesso di proporre la ricostruzione della geografia produttiva della regione comprendente anche la produzione metallurgica.

L'applicazione del metodo appena illustrato ha permesso di ricostruire la "storia produttiva" di ciascun sito, analizzando le tecnologie impiegate e il grado di elaborazione tecnica, l'organizzazione e la gestione dello spazio produttivo, la scala e l'intensità della produzione sia con un'ottica sincronica, quando più contesti di produzione coesistevano all'interno del medesimo sito, sia in ottica diacronica, per coglierne la loro evoluzione nel tempo.

Dei 40 siti censiti con indicatori di produzione metallurgica, l'iter metodologico appena descritto è stato applicato ai 20 siti considerati più promettenti; i risultati sono stati più o meno soddisfacenti in relazione alla completezza e attinenza della documentazione in possesso.

### Il Cortile Maggiore del Seminario Vescovile di Verona

L'applicazione di tale metodo ha reso i migliori risultati nell'analisi dell'area produttiva del Seminario Vescovile di Verona.

Il sito, collocato nel suburbio orientale della città antica tra il fiume Adige e la via Postumia, si estende complessivamente per 2500 mq (Cavaliere Manasse 2018; Grassi 2015, 2016). Il sito conserva due aree produttive, una all'interno del Cortile Maggiore e l'altra nel Cortile Minore, estese rispettivamente 410 e 237 mq nel momento di massima attività. L'area produttiva all'interno del Cortile Maggiore, qui di seguito discussa, è attiva durante il I e il II secolo d.C. (fig. 1).

L'iter di studio ha previsto, come da metodo, la verifica dei *matrix* preliminari, la realizzazione di piante di contesto, lo studio delle installazioni tecniche piro-tecnologiche e non, il loro collocamento nelle aree di lavoro, lo studio degli spazi e dei percorsi e, in laboratorio, lo studio macroscopico di circa 600 kg di residui fra scarti di lavorazione delle leghe di rame, del ferro e ceramica tecnica.

L'analisi dei dati stratigrafici ha permesso di riconoscere in via preliminare tre sotto-fasi.

Durante la "Sotto-fase I", l'area si caratterizza per le numerose strutture piro-tecnologiche, la massima estensione delle aree produttive e la grande quantità di residui di produzione (fig. 2).

La dotazione tecnologica prevede grandi fosse di colata impiegate per la realizzazione della grande statuaria bronzea; una trincea lunga e stretta per la cementazione di manufatti ferrosi, di cui esempi simili sono stati riconosciuti a



Fig. 1. Verona, Seminario Vescovile. In alto a sinistra pianta della città di Verona con i siti del Seminario Vescovile (n. 22) e via Mazzini (n. 21). In basso a sinistra pianta del Seminario Vescovile con evidenziate le due aree di scavo; a destra scavi all'interno del Cortile Maggiore e denominazione delle aree di analisi.



SEMINARIO VESCOVILE - CORTILE MAGGIORE  
SOTTO-FASE I

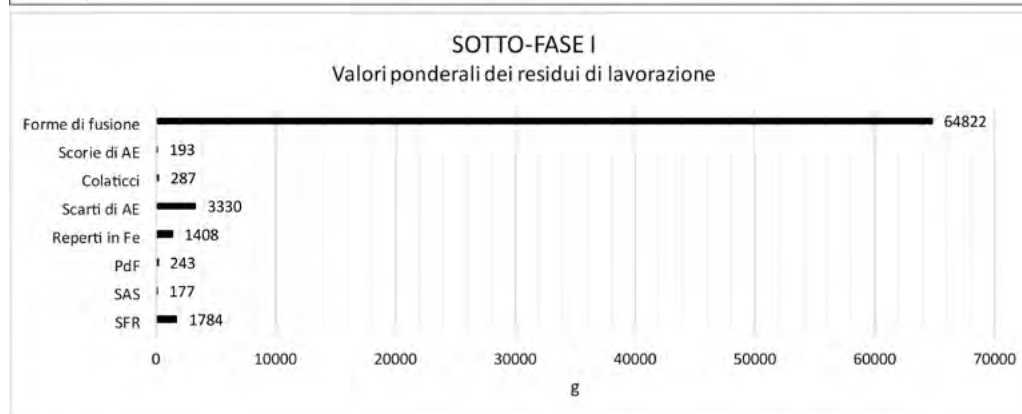
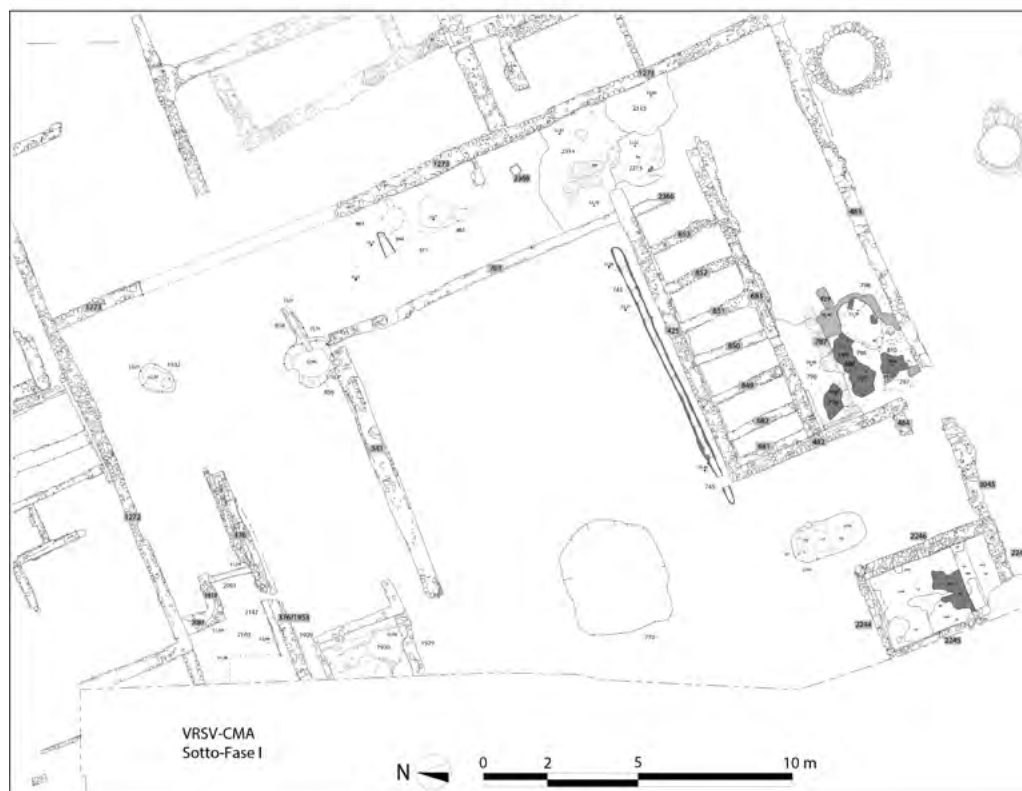


Fig. 2. Verona, Seminario Vescovile, Cortile Maggiore, Sotto-Fase I. Pianta di contesto e grafico dei valori ponderali dei residui di lavorazione associabili a questa fase suddivisi per tipologie.

Bordeaux (Sireix 2008) e in altri siti della Gallia Belgica (Matthieu *et alii* 1994); suole rubefatte e fosse-focolari, potenzialmente impiegate per la lavorazione di entrambi i metalli, i cui confronti sono numerosissimi sia nella penisola che nelle provincie dell'impero (Cucini 2015). Nell'area più settentrionale, al limite occidentale di scavo, trovano posto anche due vani seminterrati coinvolti, in modo ancora non del tutto chiaro, nei processi metallurgici.

La logica di sfruttamento degli spazi, in base alle evidenze archeologiche emerse e alle superfici delle aree esposte, sembra prediligere la collocazione delle installazioni lungo i muri perimetrali o in posizione decentrata in modo da lasciare sufficiente spazio di manovra attorno alle installazioni e ampie aree dedicate alla movimentazione dei materiali e alla circolazione della manodopera.

Lo spazio produttivo è composto da aree aperte ("Cortile Centrale", "Area Nord" e "Area Aperta Ovest") coinvolte primariamente nelle operazioni di lavorazione, dove trovano posto le installazioni più grandi e complesse, e altri spazi ("Vano XXIV" e "Vano Quadrangolare") che, presumibilmente coperti e pavimentati, in virtù della presenza di installazioni meno sofisticate e di dimensioni più contenute, sono probabilmente adibiti a lavorazioni più semplici e sono, a bisogna, aree di immagazzinamento e di vendita dei prodotti.

Allo stesso modo, nella logica di un miglior sfruttamento delle aree produttive, i residui di lavorazione sono oggetto di una continua e sistematica raccolta e scarico dentro le installazioni e/o vani seminterrati non più utilizzati o in aree marginali degli ambienti. Lo studio tipologico e la quantificazione dei materiali residuali evidenziano come gli scarti di rame/bronzo prevalgono sulle scorie di ferro, dato che sembra suggerire una prevalente lavorazione del rame/bronzo. A conferma di ciò è anche l'altissima quantità di ceramica tecnica, fra cui le già citate forme di fusione, riconducibili alla produzione della statuaria bronzea, di cornici architettoniche e di oggetti di uso comune. L'insieme di questi dati mostra quindi come l'area, in questa prima fase, si caratterizzi per una produzione di alto livello qualitativo e un'alta intensità produttiva che impiega molteplici e specifiche installazioni tecniche che richiedono la competenza di una manodopera fortemente specializzata.

Episodi di cesura che segnano il passaggio alla "Sotto-fase II" sono la colmatura, con residui di produzione, delle fosse di colata e dei vani seminterrati nell'"Area nord". A questo segue un riassetto dell'intera area (fig. 3) che si traduce in una diminuzione del numero di installazioni e degli spazi interessati dalle lavorazioni e nella conversione di alcune zone ad aree di passaggio o di scarico. Proprio il "Cortile Centrale" si vede sprovvisto di installazioni, a eccezione di una fossa-focolare in posizione defilata, mentre l'"Area aperta ovest", prima occupata da una fossa di colata, viene convertita ad area di scarico visto l'accumulo di numerosi scarti ferrosi. La dotazione tecnologica, in base a quanto pervenutoci, non sembra mutare tipologicamente; nell'"Area nord" vengono create due nuove (presunte) fosse di colata, nel "Vano XXIV" i piani di calpestio e le suole rubefatte vengono rinnovati e nel "Vano quadrangolare" la produzione prosegue solamente nella porzione orientale. La quantificazione dei residui di produzione sembra indicare un incremento della produzione siderurgica nel quadro di una sempre consistente lavorazione del rame/bronzo.

SEMINARIO VESCOVILE - CORTILE MAGGIORE  
SOTTO-FASE II

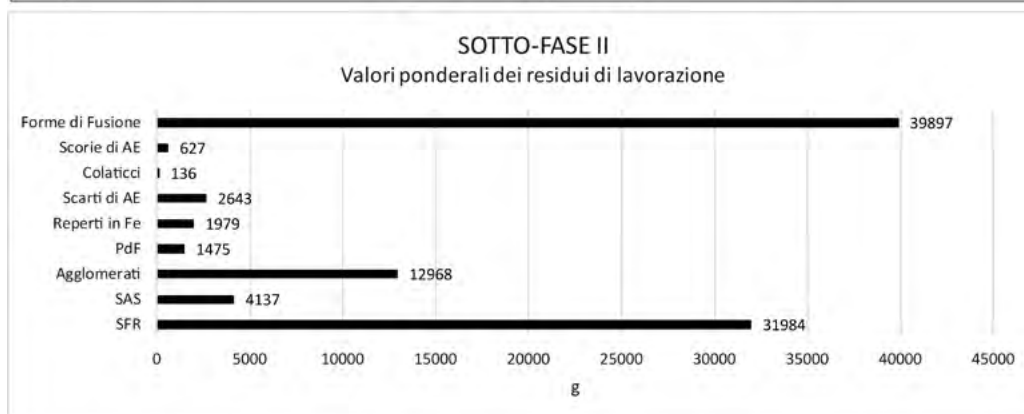
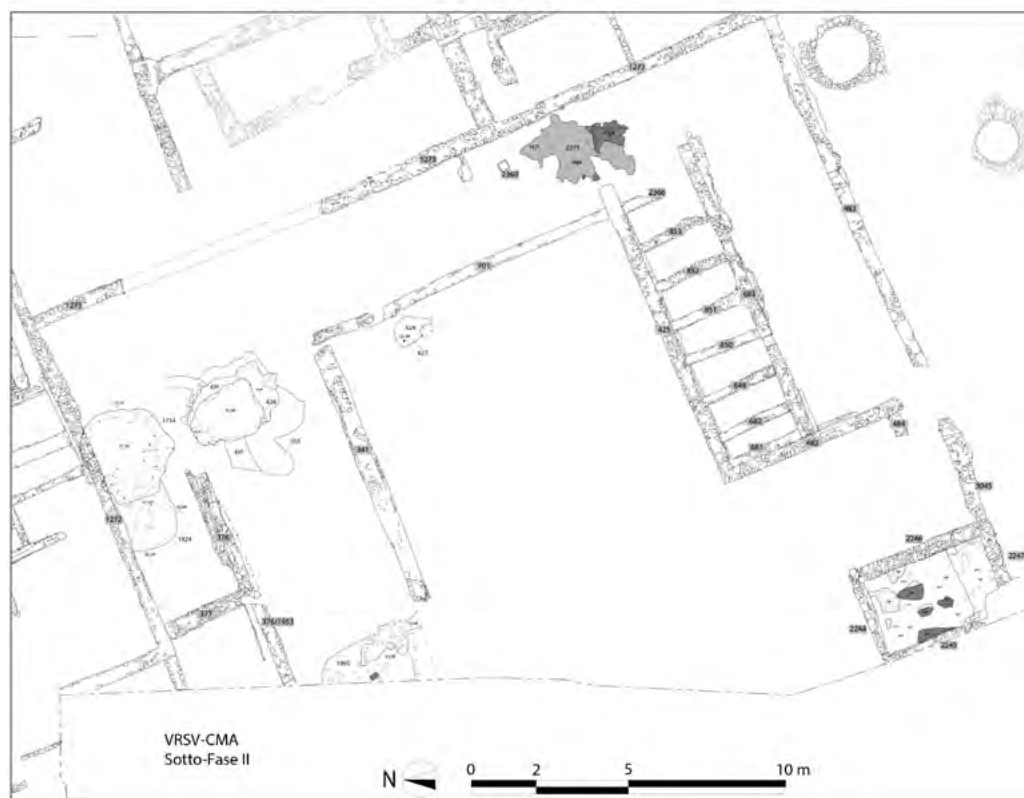


Fig. 3. Verona, Seminario Vescovile, Cortile Maggiore, Sotto-Fase II. Pianta di contesto e grafico dei valori ponderali dei residui di lavorazione associabili a questa fase suddivisi per tipologie.

SEMINARIO VESCOVILE - CORTILE MAGGIORE  
SOTTO-FASE III



Fig. 4. Verona, Seminario Vescovile, Cortile Maggiore, Sotto-Fase III. Pianta di contesto e grafico dei valori ponderali dei residui di lavorazione associabili a questa fase suddivisi per tipologie.

È durante la “Sotto-fase III” che si attesta un mutamento significativo (fig. 4). Il riempimento delle fosse di colata nella porzione settentrionale del cortile, l’erezione di due muri che delimitano ad est l’ampia area cortilizia, la sigillatura delle installazioni precedenti e la diminuzione dello spazio dedicato alla produzione segnano l’interruzione e l’inizio di una nuova fase. La trasformazione più evidente avviene a livello spaziale; solamente parte dell’“Area nord” e il “Vano XXIV” mostrano ancora installazioni, la porzione più settentrionale dell’“Area nord” è convertita ad area di scarico, mentre le restanti aree non sembrano più coinvolte nella produzione artigianale. Sembrano scomparire quelle installazioni specifiche per la realizzazione di particolari manufatti o di specifici processi che avevano caratterizzato le fasi precedenti; la produzione, considerando la tipologia e la quantità dei residui, sembra essere ormai quasi esclusivamente siderurgica.

Se consideriamo il sito all’interno del contesto urbano si può apprezzare la sua posizione altamente strategica. Il sito viene creato in area suburbana in stretta connessione con la via Postumia e una sua laterale e, probabilmente, con il corso dell’Adige, in posizione adeguata ad agevolare la circolazione e l’interscambio di materie prime e prodotti (Bruno, Cavalieri Manasse 2019). La sua nascita avviene nel momento di forte espansione urbanistica, nel quadro della ri-pianificazione dell’area suburbana orientale, area prima necropolare ora convertita alla produzione.

La domanda crescente di manufatti metallici dovuta all’espansione dell’edilizia tanto pubblica quanto privata e l’aumento dell’uso quotidiano di suppellettili metallici tanto in città quanto nell’agro di competenza sembra essere una delle cause della sua creazione. È interessante valutare come grossomodo in corrispondenza della fondazione dell’area produttiva del Seminario Vescovile si assista alla chiusura dell’unica officina di bronzisti conosciuta al momento collocata, questa, in piena zona urbana, in via Mazzini (Bruno, Fresco 2014). Se parlare di un avvicendamento fra i due luoghi di produzione può risultare avventato, è evidente che il trasferimento di queste attività al di fuori del perimetro urbano garantisca, oltre a una posizione logisticamente più propizia, spazi più ampi adatti a laboratori più grandi che garantivano volumi e intensità produttive più elevate.

Proprio il calo di tale domanda, nel quadro della più ampia crisi socio-economica che investe l’intero comparto cisalpino, sembra essere una delle ragioni della progressiva diminuzione della produzione fino alla sua cessazione.

### *Conclusioni*

L’esempio illustrato mostra come l’analisi del deposito stratigrafico associato allo studio della componente tecnologica, spaziale e dei materiali residui permette di approfondire la conoscenza della storia produttiva di ciascun sito, cogliendone peculiarità tecnologiche, organizzative ed economiche. L’applicazione dello stesso metodo a tutti i siti indagati ha permesso di tracciare le caratteristiche della produzione metallurgica sia in contesto urbano che rurale cogliendone somiglianze e peculiarità.

### *Ringraziamenti*

Si ringraziano i funzionari della Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso, Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Verona, Rovigo e Vicenza e la Direzione Regionale Musei Veneto per l'accesso alla documentazione di archivio dei siti presi in esame. Si ringrazia, in particolar modo, la dott.ssa Bruno, la dott.ssa Cavalieri Manasse e la ditta Simon Thompson, Scavi e Rilevamenti Archeologici (Simon Thompson e Marzia Bersani) per l'accesso alla documentazione di scavo e ai materiali connessi alle produzioni del Seminario Vescovile.

### *Bibliografia*

- Bernardi L. 2015-2016, *Gli indicatori della lavorazione del ferro; tipologie, potenzialità informative e metodologia di studio. Il sito produttivo di Corso Vittorio Emanuele II a Padova*, Tesi di Specializzazione in Beni Archeologici (rel. prof. M.S. Busana; cor-rel. prof. I. Angelini), Università degli Studi di Padova, a.a. 2015/2016.
- Bernardi L. 2016, *La fucina romana di Montebelluna, località Posmon (Treviso). Studio dei micro-residui di forgiatura del ferro*, "Archeologia Veneta", 39, Padova, pp. 122-151.
- Bruno B., Cavalieri Manasse G. 2019, *Verona Athesi circumflua. Strutture e attività mercantili legate alle vie d'acque*, in Cresci Marrone G., Gambacurta G., Marinetti A. (a cura di), *Il dono di Altino. Scritti di archeologia in onore di Margherita Tirelli*, Venezia, pp. 203-222. Online in: <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-390-8/978-88-6969-390-8.pdf>.
- Bruno B., Fresco P. 2014, *Verona. Archeologia urbana nei negozi del centro storico: lo scavo presso il nuovo store Benetton*, "Notizie di Archeologia del Veneto", 3, pp. 104-111.
- Busana M.S., Francisci D., Angelini I., Asolati M., Bacchin A., Bernardi L., Molin G., Rinaldi F., Rossi C., Segata M. 2012, *Un edificio artigianale di età romana a Montebelluna (Posmon, Lotto 14): risultati preliminari*, in *Carta geomorfologica e archeologica del Comune di Montebelluna. Il progetto Archeogeo, Museo di Storia Naturale ed Archeologia di Montebelluna*, Montebelluna (TV), pp. 233-273.
- Cavalieri Manasse G. 2018, *Verona: la città oltre le mura*, "Anales de Arqueología Cordobesa", 29, pp. 41-84.
- Cucini C. 2015, *Il quartiere celtico degli artigiani del metallo di Mediolanum*, "Notizie Archeologiche Bergomensi", 23, pp. 387-450.
- Grassi E.M. 2015, *Roman metalworking in northern Italy between archaeology and archaeometry: two case studies*, in *Archaeometallurgy in Europe III. Proceedings of the 3rd International Conference*. Deutsches Bergbau-Museum Bochum, pp. 155-163.
- Grassi E.M. 2016, *L'artigianato metallurgico nella Cisalpina romana. I casi di Milano e Verona*, Roma.
- Matthieu S., Mignot P., Plumier J. 1994, *Structures associées à de scorie de forge sur quelques sites romains en Belgique*, in Mangin M., Fluzin P. (éds), *La sidérurgie ancienne de l'Est de la France dans son contexte européen. Archéologie et archéométrie*. Actes de Colloque du Beşançon, (Beşançon, 10-13 novembre 1993), Paris, pp. 141-142.
- Michellini P. 2021, *L'organizzazione della produzione artigianale a Padova tra il IX e il I secolo a.C.*, Padova.
- Sireix C. (éd) 2008, *La Cité judiciaire. Un quartier suburbain de Bordeaux antique*, Bordeaux.



## Il *CyReNe-Project*. Numismatica digitale tra ricerca e salvaguardia

ALESSANDRO CATTANEO  
Università degli Studi di Padova  
alessandro.cattaneo@unipd.it

MARCO TOGNON  
Università degli Studi di Padova  
marco.tognon@unipd.it

### *Abstract*

The *CyReNe-Project* (*Cyrenaican Research Numismatic e-Project*) is a digital numismatics project of the Department of Cultural Heritage of the University of Padua. Through the valuable collaboration between computer technicians and numismatists, we developed a *Web-App* that is publicly available and continually updated, for the purpose of recording and cataloguing all the known to date Cyrenaican specimens produced during Greek and Roman times.

Moreover, due to the thriving numismatic market, which has sadly benefited in recent years from the looting of Libyan cultural heritage, this massive amount of documentary data is constantly expanding. As a result, we felt an immediate solution to facilitate research and preservation was necessary, to which we developed our *Web-App*.

Thus, the project has a twofold purpose: firstly, through a constant monitoring of the numismatic market, we wish to verify and preserve, at least virtually, the information of all the Cyrenaican specimens appeared in auctions and on online stores before they disappear into the maze of antiquarian collecting; on the other hand, by including also coins from public and private collections of various international institutions, the *Web-App* may become a useful tool of comparison for the study and cataloguing of Cyrenaican coins.

### *Premessa*

Il *CyReNe-Project* (*Cyrenaican Research Numismatic e-Project*) è un progetto del Dipartimento dei Beni culturali dell'Università di Padova che, attraverso la realizzazione e la gestione di una *Web-App* per la raccolta e la catalogazione delle monete dell'antica regione della *Cyrenaica*, con la registrazione delle informazioni bibliografiche a esse relative e l'eventuale ricostruzione di un loro *pedigree* si propone una duplice finalità: da un lato, con uno scopo precipuo di salvaguardia, si vogliono verificare e preservare le informazioni di tutti gli esemplari di produzione cirenaica comparsi nelle aste e nei siti di vendita on-line; dall'altro, affiancando a questi anche quelli presenti nelle collezioni, pubbliche e private, di diverse istituzioni nazionali e internazionali, si vuole mettere a disposizione della comunità scientifica, in forma strutturata e sistematica, una massa di dati altrimenti disordinati, presentandosi in questo modo come un utile strumento di confronto per la conoscenza e la catalogazione delle monete cirenaiche.



*Libia: una storia interrotta*

Alla base del progetto, risiede in primo luogo l'urgenza di trovare una risposta al rischio corso oggi dal patrimonio culturale, e più nello specifico numismatico, libico. Gli eventi che hanno caratterizzato recentemente la Libia (stato moderno in cui si trova l'antica regione della *Cyrenaica*) sono tristemente noti. Il 17 febbraio del 2011, sull'onda della cosiddetta "primavera araba", lo stato nord-africano ha vissuto una fase di insurrezione popolare, poi sfociata in una vera e propria guerra civile<sup>1</sup>. Da allora gli scontri si susseguono ininterrottamente e hanno avuto, tra le loro conseguenze, anche il deterioramento, la distruzione e il saccheggio di gran parte del patrimonio culturale e storico-archeologico presente nei musei e nelle aree archeologiche della regione<sup>2</sup>. Il tutto, ovviamente, ha avuto come grave ripercussione una fioritura del traffico illecito di beni culturali, che hanno trovato una facilissima via di fuga verso gli stati limitrofi per l'impossibilità di controllare i lunghissimi confini<sup>3</sup> e per la mancanza di sorveglianza sulle esportazioni.

Statue, mosaici, arredi funerari, vasellame, elementi architettonici e, ovviamente, monete di provenienza libica sono iniziati a comparire sul mercato antiquario in maniera sempre più consistente proprio a partire dal 2011<sup>4</sup>. È apparso immediatamente evidente il rischio di dispersione di questi materiali, tanto che UNESCO e ICOM hanno lanciato da subito appelli a case d'asta e venditori affinché ponessero particolare attenzione e segnalassero eventuali reperti con tale origine.

Tra gli eventi più tragici da questo punto di vista rientra il furto del cosiddetto "Tesoro archeologico della Libia", una raccolta inestimabile di oltre 8000 pezzi tra monete, statue e gioielli, rubata dal *caveau* della banca Commerciale di Bengasi nel 2011. La certezza che alcuni di questi materiali sia confluita nel mercato antiquario viene dal riconoscimento di almeno cinque monete che ne facevano parte all'interno di recenti aste numismatiche (Cattaneo, Asolati 2017; Cattaneo 2019, pp. 69-71) (fig. 1).

Tutto ciò rende evidente il rischio di dispersione di questa classe di materiali; dispersione che può essere contrastata solamente attraverso un controllo sistematico e continuativo nel tempo di tutti gli esemplari cirenaici che vengono e verranno proposti per la vendita sul mercato antiquario e, dove possibile, con un loro confronto con quanto sappiamo essere stato trafugato ed esportato illecitamente. Questo è proprio quanto ci si prospetta in parte di fare con il *CyReNe-Project*, con la speranza che in futuro si possa essere in grado di interrompere la vendita di queste monete e, anche se con maggiori difficoltà, procedere a un loro eventuale recupero per una futura restituzione allo stato libico.

*Un nuovo modo di raccontare il passato*

Banche dati per la catalogazione del patrimonio numismatico, nate a partire dagli anni '80 del secolo scorso, negli ultimi anni vengono usate sia in Italia sia all'estero da molte istituzioni e musei, offrendo la possibilità di indagare e visionare in rete parte delle loro collezioni. Da queste e dai dati provenienti dal mercato antiquario hanno quindi avuto origine i *Project Database*, con lo



Fig. 1. Esemplici del “Tesoro Archeologico della Libia”; in alto (a-e): immagini tratte da pubblicazioni del secolo scorso; in basso (α-ε): fotografie delle medesime monete recuperate da vendite internazionali (Cattaneo 2019, p. 70, figg. 4-5).

scopo di raccogliere tutto il materiale numismatico relativo ad un determinato argomento, creando siti di riferimento per la ricerca, l’identificazione e la catalogazione di specifiche monetazioni (Asolati 2019, pp. 176-177).

Strumenti nuovi, ma ormai indispensabili per l’avanzamento della ricerca, presentano anche il vantaggio della costante possibilità di aggiornamento, fondamentale per poter stare al passo con la quantità di materiale documentale che continua a comparire soprattutto dal mercato antiquario.

### *La Web-App*

La *Web-App* del *CyReNe-Project*, disponibile in rete dal sito del Dipartimento dei Beni culturali dell’Università di Padova (<https://cyreneproject.beniculturali.unipd.it>), si propone come uno di questi lavori di “numismatica digitale”, concentrandosi sulla monetazione di una regione, quella Cirenaica, per cui nulla di ciò è stato mai intrapreso.

L’applicazione è stata creata impiegando tecniche informatiche apposite per renderla aperta, facile da usare, collaborativa e nel contempo controllata.

La consultazione dei dati senza necessità di registrazione, la presenza di testi sia in lingua italiana che in inglese, e l’adattamento dell’interfaccia utente ad ogni tipo di *device* fisso o mobile la rendono internazionale e facilmente consultabile ovunque sia disponibile un accesso a internet.

I dati sono stati organizzati di modo che ogni “esemplare” sia collegato ad una o più “emissioni”, ossia alle serie monetali descritte con tutti i parametri

della ricerca numismatica (fig. 2), e contenga a sua volta uno o più “status”, i singoli momenti in cui di tale pezzo si è avuta notizia (compravendite, citazioni bibliografiche, presenza in collezioni), che contribuiscono a ricostruirne il *pedigree*. Questa semplice gerarchia consente una gestione agile e immediata dei dati presenti, una panoramica dettagliata sulle monete e una navigazione facile con link tra i *record* interni e verso siti esterni. A ciò si aggiunge una maschera di ricerca (sia *Google-like* sia avanzata) per poter rintracciare emissioni ed esemplari. Infine, la presenza di numerose immagini permette di effettuare confronti con pezzi provenienti da collezioni di tutto il mondo e da vendite nazionali e internazionali.

L'aspetto forse ancor più significativo, tuttavia, è la possibilità di collaborazione che l'applicazione permette. Il software, infatti, oltre a prevedere la già citata libera consultazione in modalità “*guest*”, assicura anche una modalità di accesso controllato in qualità di “operatori”<sup>5</sup> che consente di inserire esemplari e status, con facoltà di agire solamente sui propri *record* e interdizione alla modifica di altri dati. In tal modo, consentendo il *data entry* anche a istituzioni esterne e a privati, si sono voluti incoraggiare i collezionisti a rendere noti i pezzi in loro possesso.

In modo automatico il sistema interno dell'applicazione si occupa, infine, di avvisare una terza categoria di utenti – gli “amministratori” – della presenza di nuovi dati, per consentire loro di validare o meno quanto inserito valutandone la scientificità e la correttezza, e di renderli poi disponibili pubblicamente.

Lo scopo e la speranza, come già detto, sono che proprio grazie a queste potenzialità la *Web-App* possa fornire informazioni quanto più complete possibili sulle monete della *Cyrenaica*, favorendone studio e riconoscimento, e proponendosi come strumento di ricerca, di confronto e di catalogazione più preciso, puntuale e, soprattutto, aggiornabile dei repertori cartacei. Soprattutto, però, si vuole offrire quale mezzo per la verifica di eventuali pezzi di illecita provenienza e conseguente salvaguardia virtuale dei loro dati. Quest'ultimo aspetto viene favorito anche dalla ricostruzione del *pedigree* di alcune monete; tale fattore, qualora si possano far risalire gli esemplari a vendite antecedenti al 2011, permetterebbe di provare la non appartenenza degli stessi ai saccheggi dell'ultimo decennio.

### *Ringraziamenti*

Oltre ai dovuti omaggi per gli organizzatori del Convegno, un sentito ringraziamento va rivolto anche al prof. M. Asolati, responsabile scientifico del progetto, a P. Kirschner, per il supporto grafico per l'interfaccia utente, e a L. Giacomel, per la preparazione e la gestione dei servizi e delle macchine virtuali in cui l'applicazione viene eseguita.

Emissione CRNP-AR-110  
(Greca, Cirene, Koinon cirenaico)

Serie

Serie	Greca
-------	-------

Zecca

Zecca	Cirene - <a href="#">Nomisma</a>
Autorità emittente	Koinon cirenaico - <a href="#">Nomisma</a>
Magistrato	

Datazione

Limite inferiore	249 a.C.	Limite superiore	246 a.C. circa
------------------	----------	------------------	----------------

Caratteristiche

Materiale	AR										
Nominale	Didracma										
Diametro medio	21 mm <small>Campo calcolato automaticamente sulla base di Status</small>										
Peso medio	7.73 g <small>Campo calcolato automaticamente sulla base di Status</small>										
Dritto - Legenda	<table border="0"> <tr> <td>Testo in italiano</td> <td>Testo in inglese</td> </tr> <tr> <td>Dritto - Tipo</td> <td> <table border="0"> <tr> <td>Testa diadematata di Zeus Ammon a d.; contorno perlinato</td> <td>Head of Zeus Ammon r., diademed; dotted circle</td> </tr> <tr> <td><small>Testo in italiano</small></td> <td><small>Testo in inglese</small></td> </tr> </table> </td> </tr> </table>	Testo in italiano	Testo in inglese	Dritto - Tipo	<table border="0"> <tr> <td>Testa diadematata di Zeus Ammon a d.; contorno perlinato</td> <td>Head of Zeus Ammon r., diademed; dotted circle</td> </tr> <tr> <td><small>Testo in italiano</small></td> <td><small>Testo in inglese</small></td> </tr> </table>	Testa diadematata di Zeus Ammon a d.; contorno perlinato	Head of Zeus Ammon r., diademed; dotted circle	<small>Testo in italiano</small>	<small>Testo in inglese</small>		
Testo in italiano	Testo in inglese										
Dritto - Tipo	<table border="0"> <tr> <td>Testa diadematata di Zeus Ammon a d.; contorno perlinato</td> <td>Head of Zeus Ammon r., diademed; dotted circle</td> </tr> <tr> <td><small>Testo in italiano</small></td> <td><small>Testo in inglese</small></td> </tr> </table>	Testa diadematata di Zeus Ammon a d.; contorno perlinato	Head of Zeus Ammon r., diademed; dotted circle	<small>Testo in italiano</small>	<small>Testo in inglese</small>						
Testa diadematata di Zeus Ammon a d.; contorno perlinato	Head of Zeus Ammon r., diademed; dotted circle										
<small>Testo in italiano</small>	<small>Testo in inglese</small>										
Rovescio - Legenda	<table border="0"> <tr> <td>KOI-NON</td> <td>KOI-NON</td> </tr> <tr> <td><small>Testo in italiano</small></td> <td><small>Testo in inglese</small></td> </tr> <tr> <td>Rovescio - Tipo</td> <td> <table border="0"> <tr> <td>Silfo (IA); in alto a s., corno di gazzella; ai lati, legenda; contorno perlinato</td> <td>Silphium (IA); in field, on l. above, gazelle's horn; to l. and r., legend; dotted circle</td> </tr> <tr> <td><small>Testo in italiano</small></td> <td><small>Testo in inglese</small></td> </tr> </table> </td> </tr> </table>	KOI-NON	KOI-NON	<small>Testo in italiano</small>	<small>Testo in inglese</small>	Rovescio - Tipo	<table border="0"> <tr> <td>Silfo (IA); in alto a s., corno di gazzella; ai lati, legenda; contorno perlinato</td> <td>Silphium (IA); in field, on l. above, gazelle's horn; to l. and r., legend; dotted circle</td> </tr> <tr> <td><small>Testo in italiano</small></td> <td><small>Testo in inglese</small></td> </tr> </table>	Silfo (IA); in alto a s., corno di gazzella; ai lati, legenda; contorno perlinato	Silphium (IA); in field, on l. above, gazelle's horn; to l. and r., legend; dotted circle	<small>Testo in italiano</small>	<small>Testo in inglese</small>
KOI-NON	KOI-NON										
<small>Testo in italiano</small>	<small>Testo in inglese</small>										
Rovescio - Tipo	<table border="0"> <tr> <td>Silfo (IA); in alto a s., corno di gazzella; ai lati, legenda; contorno perlinato</td> <td>Silphium (IA); in field, on l. above, gazelle's horn; to l. and r., legend; dotted circle</td> </tr> <tr> <td><small>Testo in italiano</small></td> <td><small>Testo in inglese</small></td> </tr> </table>	Silfo (IA); in alto a s., corno di gazzella; ai lati, legenda; contorno perlinato	Silphium (IA); in field, on l. above, gazelle's horn; to l. and r., legend; dotted circle	<small>Testo in italiano</small>	<small>Testo in inglese</small>						
Silfo (IA); in alto a s., corno di gazzella; ai lati, legenda; contorno perlinato	Silphium (IA); in field, on l. above, gazelle's horn; to l. and r., legend; dotted circle										
<small>Testo in italiano</small>	<small>Testo in inglese</small>										

Fig. 2. Screenshot di una scheda "emissione" dalla Web-App.

### Bibliografia

- Abdulkariem A., Bennett P. 2014, *Libyan Heritage under threat: the case of Cyrene*, "Libyan Studies", 45, pp. 155-161.
- Aghayev E. 2013, *Analysis and background of the "Arab Spring" in Libya*, "European Researcher", 39, nn. 1-2, pp. 193-198.
- Asolati M. 2019, *I modi di rappresentare la moneta prima e dopo l'introduzione della stampa e dell'era digitale*, in Asolati M., Crisafulli C., *Dal Gabinetto numismatico al "Museo" virtuale, dal disegno alla nuvola di punti. La collezione di medaglioni romani imperiali del Museo Correr di Venezia*, Padova, pp. 71-182.
- Cattaneo A. 2019, *From reality to virtuality. A database for the Cyrenaican specimens from numismatic trade*, in Callegher B. (ed.), *Too big to study? Troppo grandi da studiare?*, Trieste, pp. 63-82.
- Cattaneo A., Asolati M. 2017, *Stolen Cyrenaican stater on the numismatic market*, "CoinsWeekly", 23.11.2017. Online in: <http://www.coinsweekly.com/en/News/Stolen-Cyrenaican-stater-on-the-numismatic-market/4?&id=5045> (accesso 8 gennaio 2022).
- di Lernia S. 2015, *Cultural Heritage: Save Libyan Archaeology*, "Nature", 517, pp. 547-549.
- Hilsum L. 2012, *Sandstorm: Libya in the Time of Revolution*, New York.
- Idowu A.S., Oladiti A.A. 2016, *The forces of Globalization and the Arab Spring in modern Libya*, "Journal of Globalization Studies", 5, 2, pp. 112-123.

### Note

<sup>1</sup> Su questi eventi e sulle possibili cause del conflitto numerose sono le fonti e gli articoli giornalistici; per citarne alcuni dei più interessanti: Hilsum 2012; Aghayev 2013; Idowu, Oladiti 2016 (con bibliografia precedente).

<sup>2</sup> Numerose sono state le aree esposte nel corso del conflitto: dall'antica città di Ghadames, fino ai siti rupestri di Tadrat Acacus, per giungere a quelli archeologici di Cirene, Leptis Magna e Sabratha. Per questo motivo nel 2016, l'UNESCO ha deciso di inserire nella sua *List of World Heritage in Danger* queste cinque località libiche. Sulla questione si veda: di Lernia 2015; nello specifico su Cirene, anche: Abdulkariem, Bennet 2014.

<sup>3</sup> Ci si riferisce, in particolar modo, a quelli con l'Egitto, dove sembra che sia arrivata una parte del "Tesoro Archeologico della Libia" (vedi *infra*).

<sup>4</sup> Per quanto riguarda l'ambito più strettamente numismatico, si veda il grafico presente in Cattaneo 2019, p. 69, fig. 3, che mostra chiaramente come vi sia stato un incremento notevole e graduale nei numeri proprio a partire dal 2011, fatto che rende assai probabile il collegamento con le conseguenze dei saccheggi perpetrati durante gli eventi bellici.

<sup>5</sup> Scrivendo all'indirizzo mail: [cyreneproject.dbc@unipd.it](mailto:cyreneproject.dbc@unipd.it)

# Torri di guardia e mulini ad acqua a Riposto e Mascali (CT): tutela e valorizzazione del patrimonio archeologico e architettonico alle pendici dell'Etna

DARIO CALDERONE

Università degli Studi di Catania  
dario.calderone@phd.unict.it

CLAUDIO PATANÉ

Università Mediterranea di Reggio Calabria  
claudio.patane@unirc.it

## *Abstract*

The article presents a project dedicated to the protection and enhancement of the archaeological and architectural heritage in Riposto and Mascali (Catania), two cities in eastern Sicily located between the Ionian Sea and the Etna volcano. In particular we studied the Modò Tower in Riposto, and the water mill located in Nunziata di Mascali. To study and enhance these two buildings we used the laser scanner and the drone, which were used to create 3D reconstructions. The 3D models allowed us to start a detailed structural investigation, and to plan activities dedicated to the enhancement of the buildings. The study of these artifacts helped the authors to develop a strategic program of regeneration of the cultural heritage of this part of the Sicilian landscape. The aim is to provide organizations and public administrations with projects to renovate and promote the ancient structures that represent a cultural resource, but also an economic-tourist one, for the whole territory.

## *Introduzione*

“Quello che succede veramente, quello che viviamo, il resto, tutto il resto, dov'è?” (Perec 1994, p. 12).

Il testo presenta il racconto di un'azione culturale ancora allo stato nascente, nel paesaggio terracqueo della Sicilia Orientale. In particolare coinvolge quell'area geografica che si estende dalle “sciare” delle colline del versante orientale etneo, alla sua costa Ionica; da Catania risalendo a settentrione sino a Taormina. Il manifesto di questa azione propone di riportare in luce, mediante processi di disamina e rilevamento in analogico e digitale, quelle architetture invisibili, spazi, frammenti di archeologie sommerse e disperse in questa parte di territorio. L'obiettivo è quello di innescare dei “progetti tentativi” in cui il rilievo come narrazione di invisibili rivelazioni, il disegno come visione e costruzione di idee, possano connettere quel “resto” in abbandono e latenza, citato da Perec, generatore di inediti “luoghi per abitare”, la storia, la sua geografia e la sua conoscenza. La costruzione di un “diario di bordo” di questa azione/evento, diverrà documento tangibile, di inedite narrazioni e linee guida a supporto degli enti pubblici e privati che amministrano e gestiscono le politiche territoriali.

*Localizzazione e descrizione dei manufatti architettonici*

L'ambito che tratteremo in questo contributo rientra in un itinerario ancora frammentato, fatto di piccole architetture verticali allo stato di rudere o scomparsi del tutto: le torri di guardia e mulini ad acqua disseminati in maniera puntiforme lungo il paesaggio costiero etneo. In particolare viene individuato quell'ambito geografico relativo all'antica Contea di Mascali, oggi non più esistente, lungo la costa nord orientale della Sicilia, bagnata dal Mar Ionio e sovrastato dall'imponenza del vulcano Etna.

“A 30 km a nord di Catania, superato l'irto promontorio delle antiche gradinate laviche etnee della Timpa di Acireale, si discende verso un fertile territorio un tempo appartenente alla Contea di Mascali, feudo fondato nel XVI sec., comprendenti oggi i comuni di Mascali, Fiumefreddo, Piedimonte Etneo, Giarre, Sant'Alfio, Milo, Santa Venerina e Riposto. Quest'ultima città, per la sua posizione geografica, d'innanzi al Mar Ionio, fu in passato un borgo marinaro, “luogo di magazzini nei quali si ‘ripostavano’ i vini della decime della Contea” (Iachello 1991, p. 26) e porto per trafficarne i prodotti agricoli e quant'altro di reddito generava la terra. La Contea fu dotata nel tempo di torri di guardia poste sul territorio collinare e sulla costa a difesa dalle scorrerie piratesche” (Patané, Calderone 2021, p. 1797).

La torre denominata Modò<sup>1</sup>, localizzata a sud della città di Riposto, si presenta come una piccola architettura verticale in muratura lavica, ad impianto circolare e di forma troncoconica. Dotata in sommità di una terrazza per l'osservazione a 360° verso la fertile campagna che la circonda. L'interno si presenta con un vano voltato ad ogiva compresa di andito per l'accesso in terrazza, una pavimentazione a basolato lavico e sulle pareti perimetrali feritoie dedicate originariamente alla costruzione della torre e per l'osservazione esterna. L'impaginato murario è composto da blocchi di pietra lavica sbozzata, innesti di frammenti di laterizio, legati insieme da malta cementizia antica e recente. La costruzione è emergente rispetto a dei corpi architettonici più bassi ad impianto regolare con funzione di masseria, deposito e abitazione dei braccianti agricoli (tav. V).

Altro sistema puntuale oramai invisibile e silente, è quello dei mulini ad acqua. Costruzioni di pietra lavica, emergenti dalle “sciare” etnee, con all'interno un imbuto per il passaggio dell'acqua funzionante a caduta, che connetteva l'acquedotto alla macina: “Il condotto era inclinato, quasi addossato alla parete della rocca e protetto mediante un leggero rivestimento murario”, “La struttura muraria del mulino siciliano, formata dalla successione architettonica di acquedotto, botte e casa del mulino, si mantiene costante in tutti i manufatti. Era essenziale per ricreare la caduta – l'altezza d'acqua – che si poteva ottenere in relazione alle condizioni geo-morfologiche del sito di impianto, e per accogliere l'arbitrio per la macinazione, formato da tramoggia (tramoja), farinaro, mole, spica, fuso, ruota”<sup>2</sup>. Il mulino sito in località Nunziata di Mascali è ad impianto esagonale, con incastonata nella parte sommitale la grande bacinella ad imbuto rivestita in cocciopesto, capace di convogliare a caduta rilevanti quantità di acqua al condotto di connessione e infine al vano di macinazione. Esso è la testata

e il culmine di un sistema esteso e intricato fatto di “saie” (piccoli canali di irrigazione), “gebbie” (cisterne), invasi, fontane, abbeveratoi, lavatoi, e così via, in cui l’acqua veniva convogliata, incanalata, raccolta e liberata. Il movimento dell’acqua costruiva e costruisce ancora oggi il paesaggio agricolo etneo mediante questi solchi, capillarità, che imbibiscono e dissetano i giardini (fig. 1).

C.P.

### *Metodologia di ricerca*

Il lavoro di ricerca archeologica alle pendici dell’Etna è senza dubbio reso più complesso dalla presenza di numerosi scorrimenti lavici che nel corso dei secoli hanno del tutto modificato la fisionomia del paesaggio, compromettendo di conseguenza l’integrità di numerosi monumenti. Ad esempio, il territorio del comune di Mascali (CT), venne del tutto stravolto in due note occasioni più “recenti”, intono all’XI sec. d.C. (Branca *et alii* 2015, p. 140) e soprattutto nel 1928, quando l’improvvisa eruzione seppellì interamente l’antico abitato di Mascali. Di conseguenza, ad oggi ci confrontiamo con una quantità esigua di testimonianze archeologiche, motivo per cui, il nostro compito diviene quello di trarre da quest’ultime il più alto numero possibile d’informazioni.

Proprio per questa ragione, abbiamo deciso d’inserire tutte le testimonianze archeologiche e architettoniche all’interno di un portale GIS, il quale ci ha permesso di creare un collegamento tra la geomorfologia del territorio, le colate laviche stratificatesi nel corso dei millenni, e i resti archeologici sopravvissuti. In seno al presente contributo, trovo dunque importante sottolineare come, alla base del lavoro, svolto anche ai fini della valorizzazione, ci sia stato un concreto processo di analisi e selezione, che ha permesso d’inquadrare gli edifici all’interno di un contesto topografico ben preciso. Partendo da questi presupposti, ci siamo poi occupati della valorizzazione degli edifici. Il primo passo è stato quello di digitalizzare i monumenti, sia per favorirne un attento studio di dettaglio, sia per incentivarne la valorizzazione.

Di conseguenza, abbiamo deciso di utilizzare la tecnologia UAV per la creazione di modelli 3D tramite la tecnica aerofotogrammetrica (Ferrari *et alii* 2015, pp. 66-68). I rilievi sono stati effettuati tramite l’utilizzo del drone DJI Phantom 4 PRO V2.0. Abbiamo deciso di realizzare voli a media altezza, più precisamente 40 m, in modo da rendere fitta e dettagliata la nuvola di punti e allo stesso tempo inquadrare il territorio subito circostante ai due edifici rilevati.

Le fotografie scattate sono state successivamente elaborate con il software 3DF Zephir, che ci ha permesso di processare rilievi 3D ad alta precisione. Tuttavia, poiché le riprese da drone spesso non inquadrano le parti di edificio poste più in basso, abbiamo deciso d’integrare i modelli con nuvole di punti raccolte tramite il laser scanner (Bartolucci 2009; D’Andrea 2011, pp. 197-210). Per l’occasione è stato utilizzato un Faro Focus M70, il quale ci ha permesso di riprendere anche le zone più in ombra. Le nuvole di punti generate dagli scatti del drone, e quelle del laser scanner, sono state elaborate separatamente, per poi essere unite durante la fase di elaborazione delle mesh poligonali, creando così modelli 3D uniformi e senza zone d’ombra.





Fig. 1. Nunziata di Mascali (Catania). Prospetto della “Torre Acquedotto” di un mulino ad acqua non più esistente, nel territorio dell’antica Contea di Mascali.

*Discussione e brevi conclusioni*

La digitalizzazione nel settore dei beni culturali (Solima 2019, pp. 177-215) vanta sempre più numerosi estimatori nel campo della ricerca archeologica e architettonica. L'elaborazione di applicazioni culturali basate sull'utilizzo della realtà aumentata (Bonacini 2014, pp.89-111), sta agevolando i processi di divulgazione del patrimonio architettonico anche dell'antica Contea di Mascali, come già d'altronde avvenuto con altre due torri di guardia ormai perdute, e collocate a Riposto (CT) (Patané, Calderone 2021, pp. 1796-1813), ricostruite interamente in 3D partendo da foto d'epoca, e antichi e moderni rilievi. L'utilizzo della tecnologia UAV, e delle nuvole di punti generate da riprese al laser scanner, ci ha permesso di creare modelli 3D, il cui scopo ultimo è la restituzione alla collettività dei due monumenti attualmente chiusi al pubblico. Ciò rappresenta un passaggio fondamentale nel tentativo di tutelarne la memoria, preoccupandosi al tempo stesso anche della loro valorizzazione. L'apporto del lavoro di rilievo manuale ha permesso di approfondire gli aspetti strutturali propri di questi antichi edifici, la cui corretta interpretazione si fonda proprio sui lavori di disegno analogico, utili al tempo stesso anche nelle fasi d'impostazione e programmazione del progetto di ricostruzione 3D.

Il risultato finale, del connubio tra tecnica analogica e digitale, nella pratica generata dal confronto degli elaborati disegnati tramite le tecniche di rappresentazione diretta, seguita dalla costruzione di modelli virtuali, sarà nel breve futuro la progettazione di un itinerario museale diffuso, capace di mettere in connessione tutte le architetture visibili e "invisibili" presenti sul territorio. In un mondo purtroppo ancora segnato dalle conseguenze dell'emergenza Covid-19, non possiamo non riconoscere quanto sia importante favorire forme digitali di valorizzazione del patrimonio, al fine di cancellare le distanze e di rendere fruibile qualcosa che non sempre, per varie ragioni, può esserlo. Le attività di rilievo analogico e digitale hanno permesso di ricreare contesti architettonici che adesso posso essere fruiti anche da remoto, non solo per appassionati e curiosi, ma anche per ricercatori che non potendo recarsi sul luogo possono offrire il proprio contributo alla ricerca anche da lontano.

D.C.

### Bibliografia

- Bartolucci D. 2009, *Principi di laser scanning 3D Hardware, metodologie applicative, esempi*, Palermo.
- Bonacini E. 2014, *La realtà aumentata e le app culturali in Italia: storie da un matrimonio in mobilità*, "Il capitale culturale Studies on the Value of Cultural Heritage", 9, pp. 89-111.
- Branca S., Coltelli M., Groppelli G. 2015, *Carta geologica del vulcano Etna*, "Carta geologica d'Italia", XCVIII, pp. 99-180.
- D'Andrea A. 2011, *Il rilievo archeologico con il laser scanner: luci e ombre*, "An International Journal of Archaeology and Historical, Studies on Pompeii and Herculaneum", 3, pp. 197-210.
- Ferrari V., Guacci P., Merico A. 2015, *The use of drones in aerial archaeology*, "Archeologia Aerea, Studi di Aerotopografia archeologica", IX, Ceraudo G. (a cura di), pp. 66-68.
- Iachello E. 1991, *Il vino e il mare. "Trafficcanti" siciliani tra '700 e '800 nella Contea di Mascali*, Catania.
- Patané C., Calderone D. 2021, *L'invisibile rivelato. Disamina e progetto per un itinerario museale diffuso dell'antica Contea di Mascali*, in 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione, Congresso della Unione Italiana per il Disegno, Reggio Calabria, pp. 1796-1804.
- Perec G. 1994, *L'infra-ordinario*, Torino, p. 12.
- Solima L. 2019, *Management per l'impresa culturale*, Roma.
- Sorbello S. 2014a, *La fortezza del Mediterraneo, Il sistema delle difese sul litorale della Contea di Mascali, da Punta Secca alla Gurna, con particolare riferimento allo scalo del Riposto*, in "Agorà", 49, pp. 26-33.
- Sorbello S. 2014b, *La fortezza del Mediterraneo (II), Il sistema delle difese sul litorale della Contea di Mascali, da Punta Secca alla Gurna, con particolare riferimento allo scalo del Riposto*, in "Agorà", 49, pp. 16-23.

### Note

<sup>1</sup> La suddetta per decenni fu considerata, dagli storici locali, una delle torri di guardia a difesa del territorio agricolo dalle scorrerie piratesche. Oggi la sua funzione può considerarsi incerta. Per ulteriori approfondimenti sulle torri e i sistemi di controllo e difesa un tempo presenti nel territorio dell'antica Contea di Mascali vedi: Sorbello 2014a, pp. 26-33; Sorbello 2014b, pp. 16-23.

<sup>2</sup> Per maggiori approfondimenti sull'edificio vedi link, poli-cultura del Politecnico di Milano: [http://www.1001storia.polimi.it/meusGEN/meuslive.php?projectid=150&pageid=2602&navigazione=long&language=it-it&template=policultura&device=dynamic\\_html&public=1](http://www.1001storia.polimi.it/meusGEN/meuslive.php?projectid=150&pageid=2602&navigazione=long&language=it-it&template=policultura&device=dynamic_html&public=1)

## Storie interrotte, storie frammentarie: per una definizione di collezione

LUCA ZAMPARO  
Università degli Studi di Padova  
luca.zamparo@unipd.it

### *Abstract*

Collections have the power to tell the story of women and men who can understand the potential inherent in individual artefacts, attribute value to them, and establish a particular protection system for them to be preserved for a long time.

Collections, transcending time and space, tell the story of several societies, being able to introduce us to the world of the past and, at the same time, give us a better understanding of the contemporaneity of their creation.

This paper aims to bring out a definitional (and classificatory) absence for one of the critical archaeological and art-historical investigation concepts. This absence also implies a fragmentation of approaches, a fragmentation of solutions and, consequently, a fragmentation of histories, leading to a problematic understanding of the values and meanings that archaeology and art impart to contemporary society.

### *Premessa: il rapporto fra oggetti e persone*

Oggetti ideati, creati, venduti, comprati, utilizzati, rotti, dispersi, ammirati, venerati, nascosti, distrutti ma anche ricomparsi, separati, riuniti, nuovamente venduti e comprati, collezionati, studiati, restaurati, esposti, rubati, imitati segnano l'intera storia umana (Pearce 1995).

Manufatti che narrano molteplici storie, dei loro tempi così come di quelli moderni o contemporanei, raccontano di geografie, di persone, di società, di economie, di conoscenze e di gusto (Grazioli 2012).

Del resto, raccogliere, accumulare, collezionare sono alcuni fra i termini che meglio descrivono l'evoluzione del genere umano: ogni individuo, in una o più fasi della propria vita, si trova nella condizione di collezionare e questi insiemi/sistemi di oggetti, dai più semplici ai più complessi, sono in grado di narrare tanto le proprie storie quanto quelle di coloro che le hanno riunite.

Se i singoli oggetti sono in grado di raccontare le proprie unicità (Arendt 1958), le collezioni hanno la facoltà di parlare delle donne e degli uomini capaci di comprendere le potenzialità insite nei singoli manufatti, di attribuire loro un valore e istituire un sistema di protezione speciale al fine che esse siano conservate per lungo tempo. Esse, travalicando il tempo e lo spazio, raccontano la storia di più società/comunità, essendo in grado di introdurci nel mondo del passato e, al contempo, di farci comprendere meglio la contemporaneità stessa alla loro creazione.

Le collezioni seguono il gusto a loro contemporaneo, rispondono a un preciso sistema di valori e preferenze, mettono in luce come i singoli oggetti, gli stili, i temi, le correnti artistiche possano muoversi in contesti differenti, come siano in grado di contaminare e influenzare la contemporaneità e la stessa percezione di Arte e Storia.

La ricaduta economica costante data dal collezionismo si sorregge sul prestigio e sul carico simbolico che ogni presente ha riconosciuto a oggetti prodotti nel passato. Ma esso è anche la chiave per cogliere, attraverso le oscillazioni del gusto, non solo il variare delle mode e tradizioni culturali, ma anche l'affermazione di sé che individui e gruppi sociali hanno espresso (e continuano ad esprimere) attraverso la raccolta privata o l'esposizione pubblica di oggetti (Calcani 2017).

Sorge spontaneo, allora, chiedersi che cosa siano le collezioni.

#### *Per una definizione di "collezione"*

A livello lessicale, secondo l'Istituto della Enciclopedia Italiana<sup>1</sup>, la parola 'collezione' è un sostantivo femminile che deriva dal latino *collectio -onis*, a sua volta generato dal participio passato (*collectus*) del verbo *colligere* (raccogliere). Essa, in prima battuta (fra i diversi significati contemporanei che le vengono attribuiti), risulta una "raccolta ordinata di oggetti della stessa specie, che abbiano valore o per loro pregio intrinseco o per loro interesse storico o artistico o scientifico o semplicemente per curiosità o piacere personale".

Allo stesso tempo, sempre la Treccani<sup>2</sup>, afferma che una 'raccolta' (s. f., der. di *raccogliere*) è, fra gli altri significati, un "insieme di oggetti omogenei radunati con una certa cura e funzionalità" come una raccolta "di monete antiche, di francobolli, di quadri, di libri rari, ecc."

Il termine appare più comune o familiare rispetto a 'collezione' che, talora, implica anche un "senso di maggiore compiutezza e sistematicità". Definizioni sicure e condivise, molto diffuse anche nella comune lingua parlata. La 'collezione', inoltre, è generalmente intesa (Negri, Marini 2020) come l'elemento costitutivo e imprescindibile dell'istituzione museale, ossia come l'elemento connotante la sua stessa identità.

Proprio l'ambito degli studi museologici, soprattutto di impronta internazionale, ha svolto un tentativo di razionalizzazione dell'intera tematica (Desvallées, Mairesse 2010). Una collezione, composta da beni materiali o immateriali, è al centro delle attività del museo: il Codice etico dell'ICOM<sup>3</sup> sostiene, con l'art. 2, che "I musei conservano le loro collezioni a beneficio della società e del suo sviluppo". Essi, continua il Codice etico, "hanno il dovere di acquisire, conservare e valorizzare le proprie collezioni al fine di contribuire alla salvaguardia del patrimonio naturale, culturale e scientifico. Le collezioni dei musei costituiscono un importante patrimonio pubblico, godono di un trattamento giuridico particolare e sono tutelate dal diritto internazionale. Considerata questa funzione pubblica, la nozione di cura e gestione delle collezioni include la legittima proprietà, la permanenza, la documentazione, l'accessibilità e la cessione responsabile".

Il termine, quindi, è così comunemente usato sia nell'ambito museale sia in quello esterno ai luoghi della cultura. La definizione di 'collezione' può anche essere vista, infatti, da una prospettiva più generale includendo anche i collezionisti privati e prendendo come punto di partenza la sua presunta materialità: siccome la collezione è costituita da oggetti materiali, essa è identificata dal luogo in cui si trova. Su questo presupposto si muove la definizione di Krzysztof Pomian che descrive la 'collezione' come "qualsiasi gruppo di oggetti naturali o artificiali che sono tenuti temporaneamente o permanentemente al di fuori del circuito dell'attività economica, soggetti a una protezione speciale in un luogo chiuso progettato per questo scopo, ed esposti in vista" (Pomian 2007). Lo studioso definisce la collezione ("istituzione coestensiva all'uomo nel tempo e nello spazio") per il suo valore essenzialmente simbolico, nella misura in cui l'oggetto ha perso la sua utilità o il suo valore come oggetto di scambio ed è diventato portatore di significato ("semioforo").

Il tema definitorio risulta di particolare interesse, però, nel momento in cui si entra nel campo della giurisprudenza, ossia allo svolgimento del diritto per l'organizzazione di una determinata società.

Affrontando questo discorso all'interno del settore dei beni culturali (o delle cose con presunto/presumibile interesse culturale), il riferimento legislativo chiave è il Codice dei beni culturali e del paesaggio (D. Lgs. 42/2004).

In esso, il termine 'collezione/i' appare in prima battuta all'art. 10, comma 3, che afferma: "sono altresì beni culturali, quando sia intervenuta la dichiarazione prevista dall'articolo 13: [...] e) le collezioni o serie di oggetti, a chiunque appartenenti, che non siano ricomprese fra quelle indicate al comma 2 e che, per tradizione, fama e particolari caratteristiche ambientali, ovvero per rilevanza artistica, storica, archeologica, numismatica o etnoantropologica, rivestano come complesso un eccezionale interesse".

La dottrina giuridica, dal 2004 in poi, ha frequentemente analizzato l'art. 10 del Codice: G. Morbidelli afferma che "la legge usa il termine generalista di collezione" (Morbidelli 2019) inteso in senso onnicomprensivo, potendosi trattare di collezioni di libri (in una biblioteca), di giornali (in una emeroteca), di quadri (in una pinacoteca), di pellicole cinematografiche (in una cineteca), di gessi (in una gipsoteca), ecc., oppure di una collezione a cui non corrisponde alcuna nomenclatura specifica. Sempre Morbidelli introduce la distinzione tra "raccolte" e 'collezioni'.

Stando alla definizione Treccani sopracitata, "insieme di oggetti omogenei radunati con una certa cura e funzionalità", si può facilmente comprendere il motivo per cui all'art. 10, comma 2, il Codice stabilisca che "sono inoltre beni culturali: a) le *raccolte* di musei, pinacoteche, gallerie e altri luoghi espositivi [...]; c) le *raccolte* librerie delle biblioteche [...]". Per tali beni l'interesse culturale è considerato *ex lege* (art. 13, co. 2), a prescindere dall'età e dall'esistenza in vita dell'autore (cfr. art. 10, co. 5), anche qualora dovesse mutare il loro regime di appartenenza pubblica, rientrando tra i beni inalienabili e non soggetti alla procedura di verifica (*ex art.* 12).

Si potrebbe allora ipotizzare che le 'raccolte' siano una prerogativa pubblica e le 'collezioni', invece, siano il risultato di una azione privata caratterizzata da

“curiosità o piacere personale”, riprendendo sempre le parole dell’Enciclopedia. Me le cose non sono esattamente così semplici.

Infatti, già al terzo comma, lettera c) dell’art. 10, il termine “raccolta(e)” è presente anche per le cose appartenenti a privati e, d’altro canto, le collezioni possono anche essere pubbliche secondo quanto viene riportato all’art. 44, co. 1 e all’art. 78, co. 3.

Con ogni probabilità il legislatore ha inteso i due termini come sinonimi, non distinguendoli a priori, lasciando un’ampia discrezionalità tecnica<sup>4</sup> all’Amministrazione preposta alla tutela del patrimonio culturale.

Se, come si è visto, il legislatore non fornisce le risposte sperate, le discipline specifiche adottano soluzioni molteplici e la dottrina sembra affrontare solo parzialmente il tema qui dibattuto<sup>5</sup>, diviene di fondamentale importanza il ruolo della giurisprudenza, intesa come l’insieme delle pronunce, cioè delle sentenze e decisioni degli organi giurisdizionali di uno stato su questioni determinate.

Secondo il Consiglio di Stato (12 novembre 1987, n. 902), “il termine ‘collezione’ sta ad indicare un complesso nel quale l’omogeneità delle cose che lo compongono è più attinente al ‘genere’ che alla ‘specie’, in un rapporto tra gli oggetti, che si svolge nel tempo, nella cui dimensione si matura il valore storico, e la qualità degli oggetti medesimi, nel cui ambito si determina il valore artistico”. Contraddicendo la definizione della Treccani sopracitata, due nuovi termini vengono introdotti a livello giuridico: ‘genere’ e ‘specie’. Per dovere di chiarezza, sempre secondo la nota Enciclopedia, il ‘gènere’ è un sostantivo maschile derivante dal latino *genus -nēris*, affine a *gignere* (generare) e alle voci γένος (genere, stirpe), γένεσις (origine), γίγνομαι (nascere). Nel suo significato più ampio, il termine indica una nozione che comprende in sé più specie o rappresenta ciò che è comune a più specie (così come inteso anche nella classificazione botanica e zoologica). In filosofia, il genere indica una categoria di oggetti che hanno in comune proprietà essenziali mentre differiscono per proprietà non essenziali.

La ‘spèce’ è, invece, un sostantivo femminile derivato dal latino *species* (con significato di aspetto o forma esteriore), a sua volta riconducibile al verbo *specere* (guardare). Per questo motivo, nel lessico letterario non comune, la parola ha ancora il significato di aspetto, forma esteriore, apparenza mentre, nella sistematica biologica, essa indica una categoria che rappresenta l’unità fondamentale di base del sistema di classificazione: dal punto di vista biologico è costituita da un complesso di organismi tra loro interfecondi e in grado di dare origine a prole feconda; gli organismi di una stessa specie condividono un patrimonio genetico che si considera sostanzialmente chiuso rispetto a quello di altre specie. Il Consiglio di Stato del 1987 sembra affermare che le collezioni siano insiemi di cose, anche differenti fra loro per l’aspetto esteriore (di più specie), che si caratterizzano per una medesima proprietà comune essenziale (il valore artistico).

Ecco, allora, che si può comprendere il divario fra il lessico comunemente utilizzato e il diritto: secondo la giurisprudenza, infatti, una collezione può essere formata anche da più raccolte (fra loro omogenee e radunate con una certa cura e funzionalità) ma ad esse travalica il valore culturale (storico, artistico, archeologico, etnoantropologico, numismatico) che si innesta per il loro carattere unitario e di insieme, come *universitas rerum*, concetto su cui si tornerà a stretto giro.

Chiarito questo primo aspetto lessicale, ora è necessario ritornare sul disposto della lettera e) dell'art. 10, al fine di comprendere le caratteristiche delle collezioni.

Una analisi giurisprudenziale dal 2008 ad oggi permette di rilevare alcuni passaggi fondamentali. Secondo il T.A.R. del Lazio (sez. II Quater, 7 luglio 2008, n. 9598) esiste una distinzione fra 'collezione' e 'serie': la prima denoterebbe una raccolta con finalità museali, ovvero di collezione espositiva, o culturale o storica, mentre la seconda rappresenterebbe un insieme o un gruppo di cose collegate da una caratteristica comune. Tali oggetti, costituenti una 'serie', si connaturerebbero dell'interesse culturale in quanto connesse da aspetti di omogeneità, affinità o di identica destinazione funzionale e, allo stesso tempo, espressioni dello stile di una determinata epoca, ovvero di tradizioni storiche e culturali ritenute meritevoli di tutela (T.A.R. Lazio, sez. II., 21 dicembre 1999, n. 2624).

Entrambi gli elementi, 'collezioni' e 'serie', si manifesterebbero – in ogni caso – esclusivamente in presenza di un eccezionale interesse e indipendentemente dall'esistenza di un disegno organizzativo rigoroso del proprietario.

Questa posizione, sebbene perdurante nel tempo (T.A.R. Lazio, 26 giugno 1984, n. 1052), non sembra aver preso spazio in dottrina e, solitamente, nella prassi amministrativa, la distinzione fra i due termini è puramente gerarchica in senso numerico (quando applicato) o basata sulla etero-omogeneità dell'insieme di oggetti presi in considerazione (già più frequente in termini quantitativi).

In buona sostanza, casistica alla mano, il giudice amministrativo (di prime o seconde cure) è interessato da queste tematiche soprattutto quando vige una resistenza all'imposizione del vincolo, ovvero per valutare il diniego di libera circolazione o di smembramento. La più recente attività giurisprudenziale<sup>6</sup> permette di delineare meglio cosa si intenda per 'collezione' e quali siano le sue caratteristiche. Innanzitutto, la 'collezione' rappresenta un "complesso di cose" che prevede una prevalenza del concetto di 'genere' (inteso come categoria di oggetti che hanno in comune proprietà essenziali mentre differiscono per quelle non essenziali, ossia rappresenta ciò che è comune a più specie) rispetto a quello di 'specie' (da intendere come una determinata categoria identificabile e contraddistinta, a livello basilare, da una caratteristica comune).

Il concetto di 'genere' è omogeneo all'interno anche dell'eventuale eterogeneità delle cose che compongono la collezione, sulla base del rapporto tra gli oggetti e la qualità dei medesimi (es. valore artistico, storico, archeologico, etnoantropologico, numismatico, ovvero quali emblemi e testimonianze di civiltà).

Cercando di identificare dei tratti generali e fondamentali, si può affermare che una collezione:

- concerne a una serie di beni, o insiemi o gruppi di cose (a prescindere dal numero) tra loro collegate da un elemento storico o artistico comune, oltreché connotate da criteri di omogeneità, di affinità o d'identità di destinazione funzionale, che, considerate nel loro complesso, esprimano eccezionali interessi culturali;
- deve connaturarsi per la sua dimensione oggettiva e ambientale, ossia per la capacità testimoniale che la raccolta ha di una certa temperie culturale e per la rilevanza culturale che rispetto a quella rappresenta come insieme;



- conserva un rilevante valore documentale (che l'eventuale smembramento potrebbe far completamente perdere) in quanto riunisce materiali scorporati dal loro contesto originario o di rinvenimento;
- può configurarsi per la presenza di un aggregato pluridisciplinare, non rigidamente definito a priori nella sua struttura e formatosi nel tempo;
- può prevedere la presenza anche di più raccolte (come parti dell'insieme) a cui travalica, però, il valore culturale, che si innesta per il loro carattere unitario;
- può presentare cose di tipologie, materiali, epoche differenti purché esse si dotino, nel tempo, di un valore comune come insieme (l'eterogeneità dei beni può diventare, sulla base di una attenta valutazione dei valori culturali di riferimento, testimonianza di un preciso fenomeno storico-culturale);
- esiste anche quando non si rinvenga un ordinato e predefinito disegno organizzativo;
- non basa la propria identità, in via esclusiva e imprescindibile, sul profilo soggettivo dell'iniziatore della *reductio ad unitatem*;
- non ha la sua ragione giustificatoria esclusiva nel collegamento delle cose che la compongono con la storia del collezionista;
- può essere meglio compresa a livello unitario (ma in maniera non esclusiva) ricostruendo l'eventuale tradizione collezionistica familiare, le modalità di ricerca e acquisto del suo fondatore, la sua collocazione ed esposizione, così come le disposizioni di quest'ultimo riguardanti le azioni da adottare dopo la sua morte;
- si caratterizza per la qualificazione unitaria dell'insieme degli oggetti, eseguibile dall'iniziatore, dal/i proprietario/i successivo/i (costituzione di una dotazione), dagli esperti di settore (mediante studi, pubblicazioni, attività di catalogazione) o dal pubblico (partecipe a iniziative culturali e/o espositive);
- può svilupparsi anche dopo la morte del suo fondatore, configurando così l'omogeneità documentativa di civiltà;
- può presentare anche opere che, per forme o soggetti, sviluppano o arricchiscono il lascito originario, anche quando esse non siano ascrivibili con certezza alla capacità collezionistica dell'iniziatore (riconduzione nell'universalità dell'interesse pubblico);
- può presentare, in numero ridotto, anche opere escluse ai sensi dell'art. 10, comma 5, ossia di autore vivente o con meno di settanta anni;
- deve manifestare un ulteriore valore culturale (ma anche economico) meritevole di tutela (rispetto alle singole cose), che trascende e supera la mera sommatoria del valore compendiato in ciascuna opera in sé considerata (essendo che il valore della collezione risiede nel complesso);
- deve presentare beni che denotino un carattere unitario da salvaguardare per il valore storico od artistico di tutti e di ciascun bene.

### *Conclusioni*

Lo scopo di questa breve trattazione, sicuramente non esaustiva e da ampliare doverosamente in altra sede, è quello di far emergere una assenza definitiva (e classificatoria) per uno dei concetti chiave dell'indagine archeologica e storico-artistica: la collezione.

Questa assenza implica anche una frammentarietà di approcci (delle diverse discipline), una frammentarietà di soluzioni e, di conseguenza, una frammentarietà di storie, comportando una difficile comprensione dei valori e dei significati che l'archeologia e l'arte imprimono alla stessa società contemporanea. Solo un approccio multidisciplinare, coordinato e aggiornato può garantire risultati dalla valenza storica e con conseguenze concrete nella vita quotidiana comune.

### Bibliografia

- Arendt H. 1958, *The Human Condition*, Chicago.
- Calcani G. 2017, *Il collezionismo di antichità. Caratteristiche, storie e personaggi che hanno dato un presente al passato*, Roma.
- Desvallées A., Mairesse F. (eds.) 2010, *Key Concepts of Museology*, Malakoff, Hauts-de-Seine.
- Grazioli E. 2012, *La collezione come forma d'arte*, Monza.
- Ginex G. 2020, *Buone pratiche per la presa in carico e la gestione delle collezioni d'arte*, in Jucker D. (a cura di), *Le buone pratiche del collezionismo*, Napoli, pp. 15-22.
- Morbidelli G. 2019, *Articolo 10*, in Sandulli M.A. (a cura di), *Codice dei beni culturali e del paesaggio, III edizione*, Milano, pp. 133-147.
- Negri M., Marini G. 2020, *Le 100 parole dei musei*, Venezia.
- Pearce S.M. 1995, *Collecting Processes*, in Pearce S.M. (ed.), *On collecting. An investigation into collecting in the European tradition*, London and New York, pp. 3-35.
- Pomian K. 2007, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano.

### Note

<sup>1</sup> La definizione completa è fruibile dal sito: <https://www.treccani.it/vocabolario/collezione/> (consultato il 30 giugno 2022). Simili descrizioni vengono condivise anche dai dizionari Hoepli, Nuovo De Mauro, Sabatini-Coletti (tutti rintracciabili online).

<sup>2</sup> Per la definizione completa si veda: <https://www.treccani.it/vocabolario/raccolta/> (consultato il 1° luglio 2022).

<sup>3</sup> Redatto per la prima volta nel 1986, fissa gli standard minimi di condotta e di performance professionale e di prestazioni per i musei e il loro personale. Il codice stabilisce i valori e i principi condivisi da ICOM e dal network museale internazionale. La versione italiana aggiornata (2018) è reperibile al sito: <https://www.icom-italia.org/codice-etico-icom/> (consultato il 22 luglio 2022).

<sup>4</sup> Fra gli altri, Consiglio di Stato, sez. VI, 6 marzo 2009, n. 1332; Consiglio di Stato, sez. VI, 20 luglio 2017, n. 5583. Di recente: T.A.R. Piemonte, sez. I, 12 febbraio 2020, n. 155.

<sup>5</sup> In ambito storico-artistico, con il termine 'raccolta' si indica "un accumulo di pezzi che possono anche non sottendere un preciso criterio collezionistico, così come un raggruppamento di oggetti raccolti sulla base di una comune caratteristica (tipologia, appartenenza ad un periodo, presenza di una particolare iconografia, caratteristiche autoriali, eccetera)", mentre per 'collezione' si intende costituita "da un insieme di raccolte non necessariamente in stretta comunanza o relazione di contenuto tra loro, unite per volontà del collezionista o per eventi storici, amministrativi, logistici, eccetera". In queste definizioni si può osservare un ulteriore notevole allontanamento rispetto alle definizioni più comunemente diffuse e la creazione di una gerarchia fra i termini (Ginex 2020).

<sup>6</sup> T.A.R. Lazio, sez. II, 18 ottobre 1978, n. 809; Consiglio di Stato, sez. VI, 14 dicembre 2001, n. 10287; T.A.R. Lazio, 8 ottobre 2008, n. 8824; Consiglio di Stato, sez. VI, 15 gennaio 2013, n. 619; T.A.R. Lazio, sez. II Quater, 25 giugno 2013, n. 8683; Consiglio di Stato, sez. VI, 20 luglio 2017, n. 5583; T.A.R. Lazio, sez. II Quater, 10 marzo 2020, n. 3101; T.A.R. Toscana, sez. I, 29 ottobre 2020, n. 1327; T.A.R. Veneto, sez. II, 3 dicembre 2020, n. 1162; T.A.R. Puglia, sez. II, 31 dicembre 2020, n. 1511; Consiglio di Stato, sez. VI, 11 gennaio 2021, n. 363; T.A.R. Emilia-Romagna, sez. I, 9 febbraio 2021, n. 90.



# MUSICA



## The conceptual layers of *mousikē*: a trivial social practice or the divine representation of *kosmos*?

ŠARŪNAS ŠAVĖLA  
Università di Bologna – Vilnius University  
sarunas.savela4@unibo.it

### *Abstract*

The fundamental part in the analysis of the role of music in Antiquity is based not on the musical notation, but primarily on the textual treatises which describe under which circumstances and for what reason it was employed in such a great variety of religious, social, or political practices. In this article we would suggest that a great number of perplexities that arise on the ideological level, depend on the different meanings being attributed to the musical terms and on the very contextualised usage of language, which is our main source when approaching the conceptualisation of various phenomena from the distant past. Such considerations are especially relevant for the discussions of music of Antiquity, where *mousikē* itself was considered to be an umbrella term, comprising poetry, instrumental music, and body movement under its name. Discussing a period, when the philosophical and musical terminology is still forming, we risk facing anachronisms, homonymy, or polysemy, which leads to the diverse and even opposing views on the matter. As the examples of the ambiguous (or multi-layered) descriptions in the primary sources we would discuss the textual excerpts from the philosophical writings of Classical Greece, primarily by Plato and Aristotle, and demonstrate how the musical practices are attributed with the completely different value. Next to its artistic definition, *mousikē* encompasses other notions, such as the cosmic or political music, though the great variety of different conceptual layers is almost never analysed together. In such a research, the conceptual level becomes the most viable link towards a reasonable discussion of the music reception in Antiquity. We propose to reconsider the approach towards musical thinking and literary texts by distinguishing several conceptual layers which would allow to discuss *mousikē* in a more clearly defined way.

In this article we are going to highlight several problematic lines in the current research on Ancient Greek music as well as present the issues arising from what has now become self-evident discourse on analysing music in the Ancient Greek cultural framework. For the illustrative purposes, we shall start with an article from *The Musical Times*, year 1863, published under the rubric of “Essays on Music”. It presented the reader with an excerpt from the *Penny Cyclopaedia* (Knight C. 1840, s.v. *Music*), and this time the essay was dedicated to the subject of the Ancient Greek music. It reads as follows:

The music of the Greeks has engaged the notice of so many searching antiquaries and patient mathematicians – such profound learning and unwearied labour have been bestowed on it – it has provoked so much controversy and the dispute has proved so barren, that we enter on the subject reluctantly, if not fearfully; and though bound to give it as much attention as a matter of some importance is entitled to, yet we do not deem it expedient or feel inclined to afford it more than is rigorously its due. Dr. Bur-

ney, who had devoted months, if not years, to the inquiry, declared to a friend, a few months before his decease, that ‘he never understood the Greek music, or found any one that did understand it.’ (*The Musical Times* 1863, pp. 81-82).

In the 19<sup>th</sup> century, when the culture of Antiquity is so appreciated, we notice a real confusion with regard to the questions of music, a remark that it is very difficult to speak about it, that many scholars have tried, but they were not too successful, and we are presented with the example of Burney, who devoted years of research and confessed that he neither understood nor could find anyone who did understand the subject of Ancient Greek music – the example which is indeed very illustrative.

There are two reasons for quoting such an old and, from the first look, irrelevant article that dates back to the year of 1840. One of them is to see how much we have already learned of how to deal with the material. And the second is to show how the same problems that denied the profound understanding of the subject in 1840, are still relevant for us today.

The article continues for barely two pages and points the readers to some fundamental methodological issues in exploring such a subject as the Ancient Greek music. It states that most of the misunderstandings of why the moderns have fallen into the error, is because the scholars have mistreated the term *mousikē*. They immediately understood it as melody or sounds, while for the ancient Greeks it was also poetry, which was comprised under the same name. “Greeks never separated poetry from melody” (“*The Musical Times*” 1863, pp. 81-82) – this is one of the theses that the article presents.

At our age, anyone who begins to investigate the subject of music in Antiquity, knows that for the Ancient Greeks, the term *mousikē* involved music, poetry and body movement, not only the sounds (Murray, Wilson 2004). The article quoted above was written prior to the excavations of the Delphic hymns, so all that they had from the strictly musical sources, were the not transcribed examples by Vincenzo Galilei (Eske 1998; Martinelli 2020). They also had the textual treatises, such as the codices from Medieval times, but at some point, the ancient notion of music was forgotten, and it was started to be discussed as if it was only an instrumental art. Now we know much more on the subject, we have much more archaeological data, there are constant and innovative articles on the musical thought in Antiquity, a society of MOISA<sup>1</sup>, which actively and continually organises the events dedicated to this subject, and the journal it publishes (*Greek and Roman Musical Studies*, 2013-present). Therefore, compared to what Burney and his contemporaries had, we have much more data and a steady scholarly discourse.

The small excerpt from the presented article serves us the following purpose: it points directly to the cause of the misunderstanding of the subject in their own times. That is – confusing the contemporary and the ancient contexts and reading the words out of their terminological framework.

Our interrupted story, which has to do with the ancient Greek music, begins here. It does not emerge from something “new” that the scholars have discovered, but from something that is always present, that is, music, and it is

connected to the reception of the concept which changed many times during the centuries and changed in a significant way.

The ancient conceptualisation of *mousikē* is very far from our contemporary understanding. Although nowadays it is usually discussed as poetry, music and body movement altogether, so the issue of Burney is not present anymore, there are other notions of music, which could be categorised under the labels of cosmic, political, ethical, or philosophical musics. These too are comprised under the same term *mousikē* or defined in a musical way. Regrettably, all of these notions are almost never discussed together, which leads us to more than several issues.

For instance, for Plato all the imitative arts, to which music also belongs to, are conceived as the shadows of the shadows (Plat. R. 373b, 522b, 598a-599e). The reality is an imperfect imitation of the ideal world, and the arts can only imitate this already-imperfect reality. Even when they try to achieve this goal, and this, according to the author, is not always the case, the imitative arts are destined to fail, because they cannot do it in a sufficient way. In this sense, music as an artistic practice does not have much value at all. However, while reading other passages, we come to the following description: “People should beware of change to new forms of music, for they are risking change in the whole constitution and fabric of the state.” (Plat. R. 424d). This means that music is of the highest importance, because it can have a political effect. To give the very general and simplified idea of how this might happen – music influences a person’s soul, his ethical dispositions. It can lead a person towards virtue or vice, and, therefore, it can balance or disbalance the whole life of a polis by making people act ethically or unethically (Rocconi 2007, 2015; Schoen-Nazzaro 1978). And in this way, music, that we deemed to be insignificant a few lines above, becomes so important that it even needs to be regulated by the law.

A similar controversy can be noticed when reading Aristotle: he dedicates the whole 8<sup>th</sup> book of his *Politics* to the question of music, he agrees that music can have a direct influence on a person’s soul. A person can become more virtuous if he listens to the right kind of music and can become morally corrupt if he listens to the wrong musical tunes. This is a common *topos*, not an invention of Aristotle, though he clearly agrees with the ethical power of music. And yet we can also read that “the poets never describe Zeus as singing or playing the *kithara*: rather, we say that such practitioners are vulgar artisans and that what they do is not for real men, unless they are drunk or joking.” (Arist. Pol. 1339b; cf. DL 10.121b).

Similar issues can be noted in the scholarly discourse on the Ancient Greek music – judging from some passages in the philosophical treatises, music can be claimed to be an art of secondary or third importance, but it might also be described as the axis of the Greek culture. All of this depends on our starting point and what content we do attribute to the term *mousikē*.

To our defence, it seems that the subject of music was never very clear and that it was not defined in a very strict and unanimous way. We may see that even for the ancient Greeks it was not always easy to understand how to approach this subject. For instance, Aristotle in his *Politics* writes as follows: “For



it is not easy to identify precisely the power that music has, nor the reasons why one ought to engage in it. Is it for the sake of play and relaxation, like sleep and drinking? These things are not seriously worth while in themselves, but they are enjoyable.” (Arist. Pol. 1339a). Similarly, Plato in *Laws* claims that it is extremely difficult to understand what is intended by the wordless instrumental music: “[...] the composers tear rhythm and posture away from melody, putting bare words into metres, setting melody and rhythm without words, and using the *kithara* and the *aulos* without the voice, a practice in which it is extremely difficult – since rhythm and *harmonia* occur with no words – to understand what is intended, and what worthwhile representation is like.” (Plat. Lg. 669d-e).

This happens due to the fact that there are many layers of this term, many possibilities of analysing the attitude of the ancients, and a great variety of starting points that a modern scholar can take to conduct his research. It is beyond the limits of this paper to discuss them here at length, though I would like to shortly present some of the examples from Plato’s works of what can be meant by “music” in the Ancient Greek tradition. Similar usage of terminology is not limited to one author and has correspondence in many of the musical treatises from Antiquity, except the very technical works. The main discussion of the concept of music would fall under these labels: 1) Instrumental music vs. *mousikē* in the broad sense as a union of music, poetry and body movement; 2) Cosmic music. The reality of cosmos is conceived as musical and is described in the musical terms (e.g., Plat. R. 617b-c, Tim. 32c-36d). *Demiurgos*, the harmonising god in Plato’s *Timaeus*, works by establishing the harmony from the different elements of the Cosmos to create a concordant (*súmphōnos*) order; 3) Music of the soul (Plat. R. 431e-432b, 443d-e). A self-mastery and a beautiful order from the different parts of the soul, to create a unified concordant, *sumphonised* self and, additionally, to harmonise one’s soul according to the soul of the cosmos (Plat. Tim. 47 c-d); 4) Political music (e.g., Plat. R. 424c-d), which works in a similar way: the beautiful order from the various citizens of various occupations, who create a well ordered, unified and well-functioning political community; 5) Music as philosophy (Plat. Phd. 60e-61a). For instance, we encounter a passage, where Socrates speaks about his dream and names philosophy to be the greatest music: “[...] so the dream was encouraging me to do what I was doing, that is, to make music, because philosophy was the greatest kind of music and I was working at that.” (Plat. Phd. 60e-61a).

The before-mentioned passages have been interpreted in a variety of different ways, emphasising the changes that took place in the historical, philosophical, or poetical traditions. They are all right in their own way, though it is also necessary to focus on the concept itself. The very fact that they are called music or are described in the musical terms, is very significant. All of these different meanings, which are referred to by using musical terms, already highlight the complexity of the concept and demonstrate how broad was the concept of music in Antiquity. The current scholarship almost never discusses all these meanings together and focuses only on one or several notions instead; for instance, cosmic music *or* political music *or* musical practices of the poets and musicians.

Therefore, in our discussions of music in Antiquity, we are still falling into the same trap as Burney did – we are limiting the concept to one notion, which is usually the artistic music and the musical practices. We can now notice that the discussions of ancient music are full of discrepancies. For instance, in the term itself: sonic music vs. music together with poetry and physical movement; in the value of music – from the insignificant to the divine practice; in the cultural usage: from the sacred rites to every-day activities or the drinking parties. Such ambiguities, a few of which we have just indicated, mostly arise due to the particular contexts in which the textual passages are being discussed.

Considering the list of the different notions of music that we indicated before, there would be two possibilities to explain it: either we have different concepts, but they are indicated by the same name of *mousikē*. Something that could be described as music no. 1, music no. 2, music no. 3, etc., or there is some connecting element that would allow us to transcend those particular contexts and look at the bigger picture – to ask how the cosmic music, political music, human music, and acoustic music are all interconnected.

Some scholars claim this to be only metaphors or analogies, but some, including me, do not believe that to be the case. This requires a separate detailed discussion, in which we will engage elsewhere, though I believe there is a connection among all of these different notions of music, and this is numeric ratios in particular. It is not within the limits of this paper to discuss it at length, though my hypothesis is that all of these layers present a single coherent thinking about music in Ancient Greece.

There is a right and wrong harmony already in the world and objectively right and wrong intervals, which can be repeated in the musical piece. Therefore, an artist does not create harmony by himself, but only looks for the harmonious intervals in the cosmic world and arranges the sounds accordingly. In some cases, either by choice or because of ignorance, the artist includes the objectively wrong, unvirtuous arrangements, which is possible, because the music of the men does not always conform to the music of the Muses (Plat. Lg. 669c–670d; Plat. Ion). Therefore, there is something in common for all of these different notions of music – from acoustic to ethical, to astronomical or philosophical. This something is the numeric ratios, which only proves the necessity to notice the whole complexity of the term instead of dwelling into the particularities or the human musical practices.

We shall now come back to our list of where we indicated several different notions of music. Some of these conceptions have nothing to do with the sounds or being heard by the people, and yet they are still called music or described in the musical terms. When we analyse music nowadays, we tend to put ourselves in the centre as the recipient of music and the subject in the musical discussion. But for the ancients, music was an ontological entity, which was not always hearable and not necessarily dependent on the human practices. Being musical meant being proportionate, coherent and well ordered.

Therefore, all of these different layers present a very complex understanding on how music functioned in Antiquity. Music can be perceptible to our senses (audible music), yet there can also be intelligible (inaudible) music. As an acous-

tic phenomenon or a phenomenon that creates pleasure, it was not understood as having a great significance. Though because it is based on the cosmic proportions (the same ones as in the universe), it can represent the divine harmony in the right or in the wrong way, and this right or wrong harmony consequently influences people – it can balance or disbalance one’s character or even the life of a whole polis.

Nowadays it seems to be assumed that we all understand the fundamentals of researching the terms and the phenomenon of music in Antiquity, yet after some explorations these fundamentals are the ones which are the most puzzling. The more reasonable explorations of musical thinking must involve the discussion of at least three different layers, namely: 1) the conceptual layer, involving the astronomic and philosophical notions of music, 2) the ethical layer, involving the discussions of music of the soul and the political music, 3) the technical layer, which discusses the social practices, instruments, musical theory.

The perplexities which arise have little to do with the various opinions of different philosophers. Even the same authors use the term *mousikē* in a great variety of, from the first sight, contradictive contexts. The problems arise from the different traditions which coexist at the same time, and from the different layers through which we analyse this phenomenon.

Our interrupted story is such because of interrupted continuity in linguistics. In many cases, the problem is not the different views held by the opposing authors, but the different kind of language, which is always contextual and does not immediately show us the whole extent of the concept. Therefore, when there is a polemic about musical questions in Antiquity, it is rather common that the foundation for it is not that somebody thinks differently, but that he means different things by using the word music. It becomes a linguistic instead of ideological polemic. This is still relevant for us today, and it shows how the musical matters of Antiquity could become the research object for philologists and historians instead of musicologists alone.

As we have seen, music was never an easy topic to understand – not for the people of Antiquity, not for Vincenzo Galilei, not for Burney, and especially not for us, who are picking out the details of the concept and still discuss the term in the more or less modern way – as an artistic or social practice. This is why we should emphasise the necessity to analyse the concept in its entirety. It is true that if we introduce limitations, we can make important specific contributions. Such specific contributions allow us to answer, for example, “What is music with regard to education in Plato’s works?”, or “What is music with regard to religious practices in some specific textual treatise?”. What it does not sufficiently do, however, is it does not answer our initial question and the question from the article we started – what was music in Antiquity? Because the answer would be that it was all the things that we mentioned, and even more, while we tend to focus only on one of them. The interrupted story of the explorations of music begins from the scholarly discourse which emphasises particularities, while it is only the links among these particularities that could lead us towards the more profound understanding of the phenomenon of music.

*Literature*

- Barker A. 1984, *Greek Musical Writings. 1: The Musician and His Art*, Cambridge.
- Eske T. 1998, *Vincenzo Galilei and Notated Examples of Ancient Music*, in “Aesthetics”, 8, pp. 93-102.
- Fowler H. N. (transl.) 2005, *Euthyphro. Apology. Crito. Phaedo. Phaedrus*, Cambridge (MA).
- Greek and Roman Musical Studies*, <https://brill.com/view/journals/grms/grms-overview.xml>.
- Knight C. (ed.). 1840, *The Penny Cyclopædia of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 16, London.
- Martinelli M. C. 2020, *Documenting Music*, in Lynch T. A. C., Rocconi E. (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken (N.J.), pp. 103-116.
- Murray P., Wilson, P. (eds.) 2004, *Music and the Muses: The Culture of ‘Mousikē’ in the Classical Athenian City*, Oxford.
- Rocconi E. 2007, *Valenze etico-psicagogiche delle harmoniai greche*, in Borio G., Gentili C. (eds.), *Storia dei concetti musicali*, Rome, pp. 45-55.
- Rocconi E. 2015, *Music and Dance in Greece and Rome*, in Destrée, P., Murray, P. (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Malden (MA), pp. 81-93.
- Schoen-Nazzaro M. B. 1978, *Plato and Aristotle on the Ends of Music*, in “Laval théologique et philosophique”, 34 (3), pp. 261–273.
- The Musical Times* 1863 = “The Musical Times and Singing Class Circular”, 1/7/1863, 11, 245, pp. 81-82.

*Note*

<sup>1</sup> MOISA: The International Society for the Study of Greek and Roman Music and its Cultural Heritage.



## *Ex uno plures* : la réorganisation des manuscrits musico-liturgiques à Sainte-Justine de Padoue

MATTEO CESAROTTO

Centre d'études supérieures de la Renaissance, Université de Tours  
cesamatt@gmail.com

### *Abstract*

The choirbooks 1-8 preserved at the library of Santa Giustina (Padua) are the subject of my Ph.D. dissertation, which aims to provide new insights into their history. In this paper, I focus especially on the rearrangement of mss. 1 and 3, trying to show how the complex story of these books not only reflects the liturgy of the whole Benedictine order, but also reveals the liturgical needs of the Paduan monks from the 15th to the 18th century.

Les huit manuscrits cotés de 1 à 8, conservés dans la Biblioteca Statale del Monumento Nazionale de Sainte-Justine (Padoue), représentent ce qui reste sur place du patrimoine liturgico-musical pour la liturgie des heures en plain-chant du monastère padouan (Cesarotto 2020, p. 319 ; 2021; sous-presse ; Donello, Florio 1997, p. 9-13 ; Cantoni Alzati 1982, p. 207). Ils sont le résultat du travail liturgique de la congrégation *de unitate*, créée en 1419 à l'initiative de Ludovico Barbo (Trolese 2020, p. 99-102 ; 1991, p. 629-639 ; Tassi 1952, p. 27-94, à lire avec Sambin 1955).

Parmi ces manuscrits, les *corali* 1, 2, 3 apparaissent richement décorés : Cristoforo Cortese, Girolamo da Cremona, Antonio Maria da Villafora sont certains des enlumineurs identifiés (Toniolo 2020 ; Mariani Canova 1984, 1980, 1970). De plus, les mss. 1 et 3 présentent des ratures, des réécritures, des initiales coupées et une réorganisation des folios, qui en déforment la configuration originelle.

Pour tenter de comprendre la logique de remaniements à première vue hétérogènes, j'ai d'abord indexé le contenu des huit manuscrits et ensuite étudié l'ordonnance liturgique ; j'ai établi le *corpus* des livres de l'office du monastère ; j'ai étudié certaines initiales coupées, actuellement dans plusieurs institutions internationales et déjà connues par les historiens de l'enluminure, à savoir *Saint Prodocime baptisant Vitalien* (Paris, Musée Marmottan Monet, inv. M-6072), *La mort de saint Martin* (Chantilly, Musée Condé, Divers IV-343), *St. Giustina disputing with Maximian* (Londre, Victoria and Albert Museum, inv. 817-1894) toutes attribuées à Girolamo da Cremona; j'ai aussi réorganisé les mss. 1 et 3 en suivant l'ancienne foliotation rouge et finalement j'ai abordé la lecture du palimpseste, grâce à l'aide des visuels en haute résolution réalisées par le Dipartimento dei Beni Culturali de l'Université de Padoue<sup>1</sup>.

En croisant toutes les données, j'ai d'abord compris que les moines, probablement jusqu'au xviii<sup>e</sup> siècle, ont remanié ces précieux livres de chœur en les adaptant aux changements liturgiques : en effet, même si le bréviaire de Paul V

(1612) ordonne une même liturgie pour tous les bénédictins, le sanctoral continue à être mis à jour (e.g. l'insertion de l'antienne à *Magnificat* de Thomas de Villeneuve au f. 5v du ms. 1). Pour maîtriser le contenu réorganisé des manuscrits, il devient nécessaire pour les moines de rédiger des *repertoria*, véritables modes d'emploi à l'usage surtout des novices : le ms. 15 de Sainte-Justine de 1712, que j'ai été le premier à étudier (Cesarotto sous-pressé), en est un exemple pour les heures du jour. On comprend donc pour quelle raison, même si la communauté monastique fait réaliser de nouveaux livres de chœur au xviii<sup>e</sup> siècle (e.g. les mss. C.M. 813, 814, 817, 820, 821, 825, 827 de la Biblioteca Civica de Padoue, datés 1727), elle ne renonce pas aux livres antérieurs : bien que chaotiques, à cette époque-là les anciens *corali* concordent désormais avec la liturgie bénédictine officielle.

L'identification du contenu coupé des manuscrits m'a ensuite permis de placer le folio portant l'image de *Saint Prosdocime baptisant Vitalien*, œuvre de Girolamo da Cremona, aujourd'hui au Musée Marmottan Monet (Paris) et qui avait déjà été assigné à Sainte-Justine (Mariani Canova 1980, p. 375-377) : la lecture du texte et de la musique de ce folio le font placer avant l'actuel f. 40r du ms. 1 : l'antienne *Petrus apostolus et Paulus doctor*, écrite sur rature, continue parfaitement dans le ms. 1 (tav. VI).

Le folio détaché montre donc aujourd'hui le *verso* et on aperçoit en bas, à gauche, la foliotation du *recto* traversant le parchemin : à l'origine c'était le f. 45, et l'ancienne foliotation 46 du ms. 1 confirme cette situation (fig. 1)<sup>2</sup>.

L'incohérence actuelle de la scène du folio du Musée Marmottan Monet par rapport à l'antienne peut étonner : en effet, la scène relative à Prosdocime ne concorde pas avec le contenu du texte, qui mentionne les apôtres Pierre et Paul. Cela s'explique quand on lit le palimpseste : la grande initiale P ouvrait à l'origine le répons *Propagator veritatis rosa*, que la liturgie de Sainte-Justine place aux premières vêpres de saint Prosdocime (cf. le bréviaire ms. 1290 de la Biblioteca Universitaria de Padoue, f. 386v)<sup>3</sup>. La mélodie, bien lisible malgré la rature, est presque concordante avec la version du ms. B16, f. 229v de la Biblioteca Capitolare de Padoue. Aucun des *corali* de Sainte-Justine ne présente la mélodie de l'office de Prosdocime, qui se trouve exclusivement et sans répons dans le mélange boîte 78 de l'Archivio di Stato de Padoue, fonds *Corporazioni soppresse, Santa Giustina* : la lecture du palimpseste confirme que cet office a été complètement effacé des livres de chœur du monastère. Le répons effacé ne continue pas au folio suivant du ms. 1 : un ou plus folios ont été évidemment enlevés et le folio du Musée Marmottan Monet n'était donc pas le f. 112 rouge.

Il y a finalement un dernier aspect, ignoré à ma connaissance par les chercheurs : les plus anciennes foliotations rouges des mss. 1 (1<sup>re</sup> unité codicologique) et 3, en l'état irrégulières et incomplètes, sont de la même main et se complètent réciproquement. Le palimpseste confirme que le contenu effacé du ms. 1 continue dans celui effacé du ms. 3 et vice-versa, lorsque la foliotation est en succession cohérente<sup>4</sup>. Les ms. 1 et 3 n'étaient donc à l'origine qu'un seul livre de chœur, ultérieurement désassemblé et réorganisé avec des folios réécrits et ajoutés.

En conclusion, tous ces remaniements semblent répondre au critère de la mise à jour : lorsqu'une nouvelle famille religieuse réfléchit sur la vie liturgique,

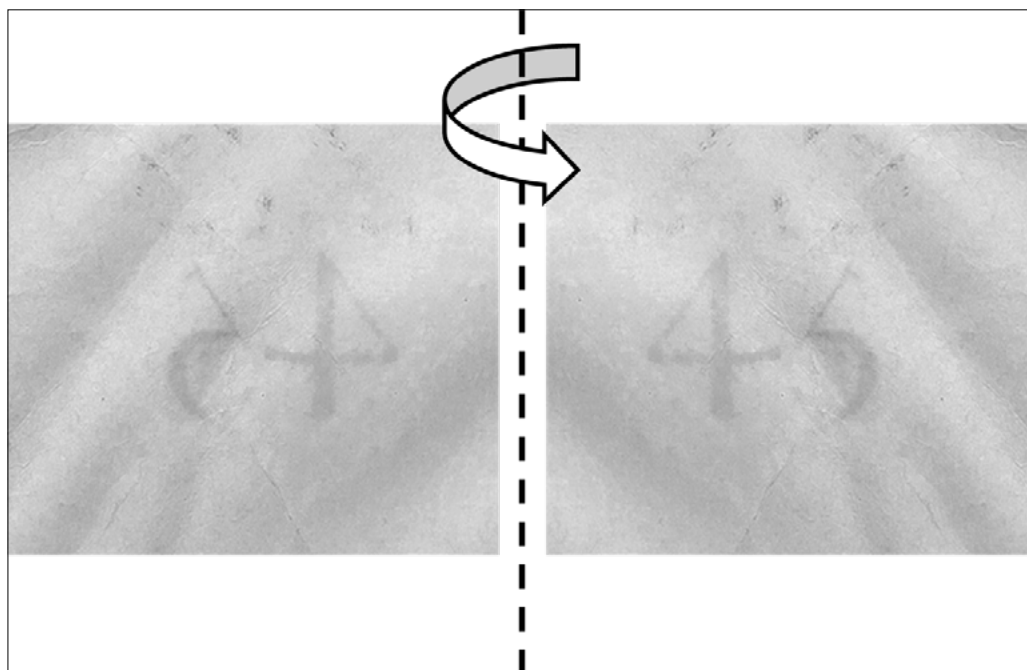


Fig. 1. Paris, Musée Marmottan Monet, inv. M-6072 : comme le montre l'image en miroir, l'encre du *recto* a traversé le parchemin. © Musée Marmottan Monet, Paris ; traitement numérique par moi-même.

la liturgie elle-même (et les livres avec elle) c'est le résultat d'un processus, finalement ordonné canoniquement. Dans le cas de Sainte-Justine, les précieux manuscrits pour l'office, qui appartiennent à l'histoire de la communauté, sont réutilisés et adaptés à la nouvelle ordonnance.

Ces remaniements sont souvent brutaux et font parfois perdre le décor, le texte ou la musique, mais ce qu'aujourd'hui nous serions tentés de considérer comme la profanation d'une œuvre d'art, et comme une histoire interrompue, n'est en effet que la valorisation (tout à fait inhabituelle) d'une tradition, à la manière d'une « économie circulaire » en matière liturgique, qui multiplie les éléments du rite en les divisant, et en en créant *ex uno plures*.

#### *Remerciements*

J'ai conduit mes recherches dans le cadre de mon doctorat, sous la direction de Daniel Saulnier au *Centre d'études supérieures de la Renaissance* de Tours, et pendant mon séjour au *Dipartimento dei Beni Culturali* de l'Université de Padoue, sous la supervision de Federica Toniolo : je souhaite les remercier et je remercie aussi Francesco G.B. Trolese OSB et Alessandra Ignesti pour leur aimable collaboration.



*Bibliographie*

- Cantoni Alzati G. 1982, *La Biblioteca di S. Giustina di Padova : libri e cultura presso i benedettini padovani in età umanistica*, Padova.
- Baldissin Molli G., Trolese F. G. B. (éd.) 2020, *Magnificenza monastica a gloria di Dio : l'abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, Roma.
- Cesarotto M. 2020, *Musica e liturgia a santa Giustina : il corale 1*, in Baldissin Molli, Trolese 2020, pp. 319-328.
- Cesarotto M. 2021, *Fonti liturgico-musicali e copisti a Santa Giustina. Addenda*, "Benedictina", 68 (2021) fasc. 2, pp. 179-194.
- Cesarotto M. sous-presse, *Il repertorio dei corali di Santa Giustina : prime indagini*, in Cossu P., Zhivova A. (éd.), *Le ricerche degli Alumni LEVICampus : la giovane musicologia a confronto*, Venezia.
- Donello A., Florio G. M. 1997, *Catalogo inventariale dei manoscritti della Biblioteca del Monumento Nazionale di S. Giustina di Padova*, Padova.
- I benedettini a Padova 1980 = I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli : saggi storici sul movimento benedettino a Padova*, Catalogo della mostra storico-artistica nel XV centenario della nascita di San Benedetto (Padova, Abbazia di S. Giustina, ottobre-dicembre 1980), Trolese F. G. B., De Nicolò Salmazo A. (éd.), Treviso.
- Mariani Canova G. 1970, *Di alcuni corali superstiti a S. Giustina in Padova : Cristoforo Cortese e altri miniatori del Quattrocento*, "Arte veneta. Rivista di storia dell'arte", 24, pp. 35-46.
- Mariani Canova G. 1980, *I manoscritti miniati dei monasteri benedettini padovani*, in *I benedettini a Padova 1980*, pp. 75-87 (fiches 297-311).
- Mariani Canova G. 1984, *La miniatura nei manoscritti liturgici della congregazione di S. Giustina in area padana : opere e contenuti devozionali*, in Trolese F. G. B. (éd.), *Riforma della chiesa, cultura e spiritualità nel Quattrocento Veneto*, Atti del convegno per il VI centenario della nascita di Ludovico Barbo, 1382-1443 (Padova, Venezia, Treviso, 19-24 settembre 1982), Cesena, pp. 475-502.
- Sambin P. 1955, *Marginalia su Ludovico Barbo*, "Rivista di storia della Chiesa in Italia", 9 (2), pp. 249-258.
- Tassi I. 1952, *Ludovico Barbo (1381-1443)*, Roma.
- Toniolo F. 2020, *La miniatura per la liturgia dal XIII al XVI secolo*, in Baldissin Molli, Trolese 2020, pp. 353-364.
- Trolese F. G. B. 1991, *La congregazione di S. Giustina di Padova (Sec. XV)*, in Bouter N. (éd.), *Naissance et fonctionnement des réseaux monastiques et canoniaux*, Actes du premier colloque international du C.E.R.C.O.M. (Saint-Etienne, 16-18 septembre 1985), Saint-Etienne, pp. 625-645.
- Trolese F. G. B. 2020, *I monaci benedettini di Santa Giustina dalla riforma dell'abate Ludovico Barbo ai nostri giorni* in Baldissin Molli, Trolese 2020, pp. 99-128.

*Liste des manuscrits*

- Archivio di Stato di Padova, *Corporazioni soppresse, Monastero di Santa Giustina*, boîte 78 : mélange, xv<sup>e</sup> siècle.
- Padova, Biblioteca Capitolare, ms. B16 : antiphonaire, xiv<sup>e</sup> siècle.
- Padova, Biblioteca Civica, mss. C.M. 813, 814, 817, 820, 821, 825, 827 : antiphonaires, 1727.
- Padova, Biblioteca Statale annessa al Monumento Nazionale di Santa Giustina, mss. 1-8 : antiphonaires, hymnaires, xv<sup>e</sup>-xviii<sup>e</sup> siècle.

- ms. 15 : *Repertorium ad usum novitiorum accomodatum in tres partes divisum, omnes antiphonas et hymnos comprehendens*, 1712.  
Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 1290 : bréviaire, xv<sup>e</sup> siècle.

### Liste des fragments

- Girolamo da Cremona, *La mort de saint Martin*, Chantilly, Musée Condé, Divers IV-343, avant 1462.  
Girolamo da Cremona, *Saint Prosdocime baptisant Vitalien*, Paris, Musée Marmottan Monet, inv. M-6072, avant 1462.  
Girolamo da Cremona, *St. Giustina disputing with Maximian*, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 817-1894, avant 1462.

### Note

<sup>1</sup> La lecture du palimpseste n'a pas été facile à cause des superpositions des réécritures : aux deux versions du texte et de la musique (parfois même probablement trois) se superpose souvent l'encre qui traverse le parchemin et mélange le tout.

<sup>2</sup> Dans les ms. 1 et 3 il y a trois séries de foliotations : rouge, la plus ancienne, probablement de l'époque de réalisation des livres ; noire, probablement à la suite des remaniements du xvii<sup>e</sup> siècle ; au crayon, cohérente en l'état.

<sup>3</sup> Le répons, qui est en effet le 4<sup>e</sup> du 2<sup>e</sup> nocturne, était aussi anticipé aux premières vêpres.

<sup>4</sup> Dans quelques cas la graphie de première main du ms. 3 continue dans la version effacée du ms. 1, mais l'inverse ne se rencontre jamais : en accord avec la foliotation rouge, en passant du ms. 1 au ms. 3 il y a souvent des folios enlevés qui interrompent la régularité. Il ne faut pas oublier qu'en l'état, les dimensions des deux manuscrits ne sont pas concordantes, le ms. 3 étant un peu plus grand : pourtant, les surfaces écrites sont concordantes, ce qui me fait supposer que les folios de la 1<sup>re</sup> unité codicologique du ms. 1 ont été rognés pour les adapter à ceux de la 2<sup>e</sup> unité codicologique.



Valorizzare un'opera incompleta:  
il caso dei “Motetti concertati a due voci”  
di Tomaso Cecchini (Venezia, 1613)

GABRIELE TASCHETTI  
Università degli Studi di Padova  
gabriele.taschetti@phd.unipd.it

*Abstract*

Many printed music editions from the 16th and 17th centuries have come down to us incomplete. Starting from the case study of the collection *Motetti concertati a due voci* by Tomaso Cecchini (Venice, 1613), this article intends to offer some theoretical and methodological reflections and outline a possible course of valorisation of the incomplete repertoire, also touching on the problem of the reconstruction of the missing parts.

Il fenomeno della dispersione dei libri musicali non riguarda solamente le edizioni perdute, ma anche quelle che si sono conservate in uno stato incompleto, come è il caso delle raccolte a stampa del sedicesimo e diciassettesimo secolo pubblicate in gruppi di libri-parte, dove ciascun libro-parte contiene una delle linee vocali o strumentali che, combinate fra loro, formano le composizioni. A causa della dispersione di uno o più libri-parte, molte di queste edizioni sono giunte sino a noi, appunto, in forma incompleta. Lo *status* di queste opere è troppo spesso equiparato a quello della musica perduta, pur trattandosi, come è evidente, di due condizioni diverse. Le opere incomplete non vengono studiate, analizzate, né confrontate con quelle complete e non possono essere eseguite senza prima essere sottoposte a interventi di ricostruzione.

Se, da una parte, siamo ben lungi dall'aver censito, studiato e valorizzato in modo esaustivo la musica conservata in forma completa, dall'altra siamo ancor più distanti dall'essere in grado di valorizzare quella che ci è pervenuta incompleta, mancando ancora una riflessione sul senso e sulle modalità di una simile operazione. A partire da un caso di studio, il presente articolo intende tratteggiare un possibile percorso di valorizzazione di questa parte del repertorio, fornendo alcune riflessioni teoriche e proposte metodologiche per la ricostruzione delle parti mancanti.

Nell'ambito di alcuni recenti studi sulla musica incompleta (Toffetti, Taschetti 2020) è emerso che, fra le raccolte di musica sacra pubblicate in Italia dal 1600 al 1630 e giunte sino a noi, il 28%, cioè quasi un terzo, sono oggi prive di uno o più libri-parte. In questo stesso arco temporale si colloca gran parte dell'attività di Tomaso Cecchini, compositore veronese attivo in Dalmazia, fra Spalato (Split) e Lesina (Hvar), dai primi anni del Seicento fino alla morte, avvenuta nel 1644 (Bujic 2001). Da alcune testimonianze indirette, come indici e inventari di

fondi ormai dispersi, si apprende che egli diede alle stampe almeno 27 raccolte di musica fra il 1612 e il 1635, di cui solo 14 – poco più della metà – sono giunte sino a noi e, fra queste, solo 9 in forma completa (Milošević 2018). Cecchini non è l'unico compositore la cui produzione risulti oggi in larga parte dispersa o incompleta; il suo caso, tuttavia, risulta di particolare interesse, dal momento che egli praticò per primo lo stile concertato *alla moderna* sulla costa dalmata e fu altresì il primo musicista attivo in quei territori a licenziare raccolte di musica strumentale (Stipčević 2015).

L'oggetto della presente ricerca è la raccolta di Tomaso Cecchini intitolata *Motetti concertati a due voci*, pubblicata a Venezia nel 1613 (Cecchini 1613). Quest'opera è nota attraverso un unico esemplare incompleto che consta del solo libro-parte del basso.<sup>1</sup> Stando al numero di voci dichiarate nel frontespizio e al sottotitolo “con il basso continuo per l'organo”, risulterebbero dispersi due fascicoli, che dovevano presumibilmente contenere la parte vocale più acuta e quella di accompagnamento strumentale (il basso continuo). Delle musiche, originariamente destinate a due cantanti e a uno strumento di sostegno, resta dunque solo una delle due parti vocali, il che ha fatto sì che il contenuto della raccolta sia considerato sostanzialmente perduto.

Anche l'assenza di una lettera dedicatoria, quindi di una potenziale fonte di informazioni prosopografiche, ha scoraggiato ulteriori riflessioni su questa raccolta da parte degli studiosi che si sono occupati di ricostruire la biografia del compositore (Plamenac 1938). È proprio la mancanza di una lettera dedicatoria, invece, a destare l'interesse del musicologo storico, abituato a ritrovarne nella maggior parte delle opere a stampa del periodo. Effettivamente l'assenza di un dedicatario si rivela piuttosto significativa, se si considera che nel 1613 Cecchini era attivo come maestro di cappella della cattedrale di Spalato, il cui arcivescovo, Marcantonio De Dominis, stava attirando l'attenzione della curia romana per le sue posizioni antipapali mentre preparava, più o meno segretamente, la sua fuga in Inghilterra, dove sarebbe approdato nel 1616 convertendosi all'anglicanesimo.<sup>2</sup> Le indagini su De Dominis condotte dalla Santa Sede coinvolsero anche alcuni personaggi della nobiltà spalatina, i fratelli Capogrosso, con cui Cecchini era in contatto e a cui aveva precedentemente dedicato una raccolta. Nel 1614, un anno dopo la pubblicazione dei *Motetti concertati*, lo stesso Cecchini fu costretto ad abbandonare la città di Spalato “da gravi interessi [...] astretto”. La mancanza di una dedica in questa raccolta sarebbe dunque sintomatica del clima di incertezza che deve aver caratterizzato quella fase della carriera del compositore (Taschetti 2021).

A dispetto dello scarso valore attualmente attribuito a quest'opera, all'epoca della loro pubblicazione i *Motetti concertati* di Cecchini conobbero una discreta fama, tanto da essere menzionati da Michael Praetorius, uno dei più importanti compositori e teorici musicali europei, nel terzo volume del suo trattato *Syntagma musicum* (Praetorius 1619, p. 8). Nel capitolo dedicato alla definizione dei termini *mottetto* e *concerto*, Praetorius afferma che “Thomas Cechinus inscribirt *seine* Bicinia, Motetti concertati” (Tomaso Cecchini intitola i suoi *bicinia* Motetti concertati), dove il termine *bicinium* indica una composizione a due voci. È noto che Cecchini diede alle stampe una seconda raccolta di mottetti a

due voci prima del 1617, mentre un terzo libro, di cui non si conosce la data di pubblicazione, è attestato in un inventario redatto dopo la morte del compositore (Milošević 2018). È dunque possibile che Praetorius stesse alludendo a più di un'opera, fra cui anche il libro oggetto del presente articolo.

Si è già accennato che le opere incomplete solitamente non vengono analizzate e che, per poter essere eseguite, necessitano di interventi di ricostruzione. La ricostruzione stessa richiede a sua volta un'attenta disamina del materiale superstite, operazione che viene spesso accantonata a causa dello stato di incompletezza in cui versa l'opera. È tuttavia possibile analizzare l'opera in modo oggettivo, desumendo da ciò che rimane del testo e del paratesto tutte le informazioni riguardanti le composizioni nel loro stato originario oggi non più accessibile.

L'operazione preliminare consiste in una stima di quante e quali sono le voci mancanti. Tale stima avrà come principale fonte di informazioni la tavola delle composizioni, che nell'esemplare della presente raccolta risulta stampata sul verso del frontespizio e riporta l'*incipit* testuale e l'organico vocale di ciascun mottetto. Conoscendo l'ambito della parte superstite e confrontandolo con l'organico dichiarato nella tavola è dunque possibile risalire all'ambito della voce perduta. La tabella 1 propone, per ogni composizione, il numero di voci, l'organico, l'ambito della voce superstite e il presunto ambito della voce perduta fra parentesi quadrate. L'organico e la voce perduta sono indicati tramite sigle (C=canto=soprano, A=alto, T=tenore, B=basso, I=primo, II=secondo, /=voci alternative, o=gruppi vocali alternativi), mentre della voce superstite si riporta la denominazione presente all'inizio di ciascun mottetto, così come compare nel testimone.

La raccolta presenta una discreta varietà di combinazioni vocali – 11 in tutto –, prevedendo fino a tre possibili organici alternativi per alcuni mottetti, come *Ave verum corpus* (tab. 1, n. 17) per “alto e tenore; ovvero ten[ore] o canto e basso”: questo significa che la composizione poteva essere eseguita, a seconda dei gusti e della disponibilità di cantanti, o da un contralto e un tenore, o da un tenore e un basso, oppure ancora da un canto e un basso. Evidentemente, la denominazione “basso” – così è intestato l'unico fascicolo pervenuto – non indica necessariamente il registro della voce superstite. In realtà il libro-parte, salvo in un caso (tab. 1, n. 12), include la parte più grave dei mottetti, sia essa nel registro di basso o di tenore, ma può contenere altresì la seconda parte delle composizioni per coppie di voci uguali, con l'eccezione di due mottetti (tab. 1, nn. 14, 15). Dalla tavola si apprende inoltre che la raccolta include anche due composizioni a tre voci (tab. 1, nn. 28, 29).

Una seconda operazione consiste nell'individuazione dei testi letterari. Nella maggior parte dei casi, la parte superstite canta senza interruzioni, intonando il testo integralmente. Nei mottetti in cui nella voce superstite figurano, invece, dei segmenti di pause, il testo sottoposto alle note rimanda comunque a fonti conosciute, consentendo di integrare le porzioni testuali che non sono pervenute e che presumibilmente dovevano essere intonate dalla voce perduta.

Altre caratteristiche della voce perduta, quali la proprietà esacordale (*cantus durus* o *cantus mollis*), il piano cadenzale e il tempo, sono generalmente comuni a tutte le parti, e dunque direttamente deducibili dalla voce superstite.

Incipit	vv.	Organico	Voce superstite	Voce perduta
1.Cantemus Domino	2	C/T, B	Basso	[C/T]
2.Decantabat populus	2	C/T, B	Basso	[C/T]
3.Exultate Deo	2	C/T, B	Basso	[C/T]
4.Iam de somno	2	CI, CII o TI, TII, in eco	Canto secondo o tenore risposta d'echo	[CI/TI]
5.Congratulamini	2	CI, CII o TI, TII, in eco	Canto secondo o tenore in echo	[CI/TI]
6.Gaude virgo gloriosa	2	C/T, B	Basso	[C/T]
7.Veni dilecte mi	2	A, B	Basso	[A]
8.Introduxit me rex	2	C/T, B	Basso	[C/T]
9.O Iesu amabilissime	2	TI, TII o CI, CII	Tenore secondo o soprano	[TI/CI]
10.Ecce quam bonum	2	C/T, B	Basso	[C/T]
11.Iubilare Deo	2	T/C, B	Basso	[T/C]
12.Confitebor tibi Domine	2	A, T o T/C, B	Alto o tenore o canto	[T/B]
13.Virgo decus nemorum	2	CI, CII o TI, TII, in eco	Canto secondo o tenore risposta d'echo	[CI/TI]
14.De ore prudentis	2	BI, BII	Basso primo	[BII]
15.Amavit eum Dominus	2	BI, BII	Basso primo	[BII]
16.O Iesu dulcis memoria	2	T/C, B	Basso	[T/C]
17.Ave verum corpus	2	A, T o T/C, B	Tenore o basso	[A/T/C]
18.Exaltabo te	2	A, T o C/T, B	Tenore o basso	[A/C/T]
19.Rutilans aurora	2	T/C, B	Basso	[T/C]
20.Veni Domine Iesu Christe	2	T/C, B	Basso	[T/C]
21.Amor Iesu dulcissime	2	C/T, B	Basso	[C/T]
22.Bonum est confiteri Domino	2	C/T, B	Basso	[C/T]
23.Salve Regina	2	CI, CII o TI, TII	Canto secondo o tenore	[CI/TI]
24.Veni Sancte Spiritus	2	TI, TII o CI, CII	Tenore secondo o soprano	[TI/CI]
25.Benedic anima mea Domi- no	2	T/C, B	Basso	[T/C]
26.Tribulationes civitatum	2	C/T, B	Basso	[C/T]
27.Veni sponsa Christi	2	C, T o A, B	Tenore o basso	[C/A]
28.Expurgate vetus a 3 [voci]	3	CI, CII, B o TI, TII, B	Basso	[CI/TI, CII/TII]
29.Super flumina Babylonis a 3	3	T, BI, BII	Bassus primus et secundus ut infra	[T]
30.Laudate pueri 4 toni	2	CI, CII o TI, TII	Canto secondo o tenore	[CI/TI]

Tab. 1. Contenuto della raccolta *Motetti concertati a due voci* (1613).<sup>3</sup>

Prima di procedere alla ricostruzione, occorre tener presente che la polifonia consiste nella combinazione di più linee melodiche. Tale combinazione risponde a determinate regole che prescrivono gli intervalli verticali praticabili e quelli non praticabili fra le parti coinvolte (Schubert 2002). Per questo motivo in una composizione polifonica le diverse voci si condizionano a vicenda nella loro condotta melodica. Dunque, in una musica incompleta è possibile rilevare la presenza latente della voce perduta cercando di comprendere in che modo essa può aver interagito con la parte superstite.

Ciò è particolarmente evidente negli episodi imitativi, in cui cioè un motivo, impiegato come soggetto, viene enunciato da una voce e poi riproposto da un'altra. Dopo aver identificato un potenziale soggetto fra il materiale presente nella voce superstite, sarà possibile tentare di ricostruire il gioco imitativo trasferendolo idealmente nella parte perduta, muovendo entro i confini precedentemente stabiliti (ambito, esacordo, cadenze) e rispettando le regole di condotta orizzontale e combinazione verticale (intervalli consentiti e intervalli proibiti). La presenza di pause può aiutare a ipotizzare quando la voce superstite assume il ruolo di *antecedente*, enunciando il motivo per prima, e quando, invece, assume quello di *conseguente*, imitando il motivo dopo che è stato presumibilmente proposto dalla voce perduta. Alcuni esempi ci aiuteranno a comprendere come ricostruire questi episodi imitativi.

Il primo di essi è ricavato dal mottetto *Laudate pueri* per due canti o tenori (fig. 1a). In corrispondenza del testo "Ut collocet eum cum principibus", la parte superstite di canto (o tenore) secondo presenta un andamento melodico inconsueto, con una successione di salti di quarta e di sesta (fig. 1a, battute 3-4).<sup>4</sup> Un comportamento melodico così evidentemente anomalo suggerisce che il motivo sia stato concepito in questo modo per dare luogo a particolari incastri con l'altra voce. La presenza di una pausa all'inizio dell'episodio suggerisce inoltre che, in questo caso, la voce superstite assumesse il ruolo di conseguente, entrando dopo una prima enunciazione da parte della voce perduta. In effetti, assegnando lo stesso motivo alla voce perduta a cominciare dalla prima battuta, le due parti si combinano perfettamente fino alla quinta battuta. Lo stesso vale per il motivo che intona il testo "populi sui", il quale può essere posizionato alle battute 6 e 7 della parte perduta, anche in questo caso con la funzione di antecedente. La prima voce viene così ricostruita sino a questo punto ricorrendo esclusivamente al materiale melodico della seconda. Infine, la cadenza conclusiva, luogo dove tipicamente le voci concorrono insieme all'affermazione della *finalis* e punto di arrivo di un'*amplificatio* retorico-musicale, si presta particolarmente a un passaggio per terze parallele, dove alla voce perduta e a quella superstite si potrebbero affidare rispettivamente una *clausula tenorizans* (secondo grado che raggiunge la *finalis*) e una *cantizans (subfinalis)* che raggiunge la *finalis*). L'episodio, così come si presenta nella sua veste ricostruita proposta nella figura 1a, si configura come un caso di imitazione pseudo-canonica all'unisono, dove una voce imita l'altra in modo relativamente continuativo, con alcuni aggiustamenti in fase cadenzale e modificazioni dell'intervallo temporale di imitazione tramite l'elisione o l'inserimento di pause. L'ipotesi ricostruttiva acquista un certo grado di attendibilità, se si considera che questo tipo di imi-



tazione è un artificio ampiamente rappresentato nelle composizioni superstiti di Cecchini (Taschetti 2022). Anche negli esempi illustrati nelle figure 1b e 1c la parte superstite fornisce il materiale melodico per la ricostruzione di episodi imitativi della stessa tipologia, con la differenza che, in questi casi, essa assume il ruolo di antecedente, laddove quello di conseguente doveva presumibilmente essere affidato alla voce perduta (figg. 1b-c).<sup>5</sup>

The figure consists of three musical examples, labeled a, b, and c, each showing a pair of vocal parts with lyrics and some annotations.

- Example a:** Titled "Laudate pueri per due soprani o tenori, bb. 37-45". It shows two staves: "[Canto I / Tenore I]" and "Canto secondo o tenore". The lyrics are "Ut co-lo-cet e - um cum prin - ci - pi - bus po - pu-li su - i, po - pu-li su - i." There are arrows pointing from the first staff to the second, indicating imitation. Annotations include "-3<sup>a</sup>", "+6<sup>a</sup>", and "-4<sup>a</sup>".
- Example b:** Titled "De ore prudentis per due bassi, bb. 1-10". It shows two bass staves: "Basso primo" and "[Basso II]". The lyrics are "De o - re pru - den - tis pro - ce - dit mel, pro - ce -".
- Example c:** Titled "Amavit eum per due bassi, bb. 1-7". It shows two bass staves: "Basso primo" and "[Basso II]". The lyrics are "A - ma - vit e - um Do - mi - nus et or - na - vit e - um sto - lam glo - ri -".

Fig. 1. Possibili imitazioni pseudo-canoniche in Tomaso Cecchini, *Motetti concertati a due voci* (1613)

Nella raccolta sono presenti alcuni canoni osservati, dove l'imitazione procede in modo rigoroso per l'intero mottetto. Questa tecnica non è riscontrabile in altre opere di Cecchini oggi note, e dunque rappresenta un ulteriore motivo che rende questa raccolta particolarmente significativa, a dispetto del fatto che ci è pervenuta incompleta.

Uno di questi canoni si trova nel mottetto *Super flumina Babylonis* a tre voci per tenore e due bassi (fig. 2a). La parte superstite reca l'intestazione "bassus primus et secundus ut infra", a indicare che entrambi i bassi devono eseguire la parte notata sulla pagina, facendo iniziare il secondo basso in corrispondenza del punto indicato dal *signum congruentiae* (fig. 2a, battuta 3). Di questo mottetto, dunque, sopravvivono due voci su tre, ossia i due bassi notati congiuntamente in un'unica parte stampata. Rimane invece irrecuperabile il tenore, che doveva presumibilmente svolgere la funzione di parte libera, muovendosi al di sopra dell'intarsio polifonico dei due bassi in canone. In questo caso le parti superstiti non forniscono una quantità sufficiente di informazioni per formulare ipotesi ricostruttive attendibili della parte perduta.

Alcune caratteristiche del mottetto *Expurgate vetus fermentum* per due canti o tenori e basso lasciano supporre che anch'esso dovesse impiegare la tecnica del canone fra la coppia di voci uguali perdute. In particolare, il fatto che cia-

a. *Super flumina Babylonis* per tenore e due bassi, canone alla semibreve, bb. 1-7

[Tenore]

Bassus primus et secundus

Resolutio

Su - per flu - mi-na Ba-by-lo-nis il - lic se - di-mus et fle - vi-mus, et fle-vi-

Su-per flu - mi-na Ba - by-lo - nis il - lic se - di-

b. *Expurgate vetus fermentum* per due soprani o tenori e basso, possibile canone alla semibreve, bb. 1-6

[Canto I / Tenore I]

[Canto II / Tenore II]

Basso

Ex - pur - ga - te ve - tus fer - men - tum ut - si - tis no - va con-

Ex - pur - ga - te ve - tus fer - men - tum ut - si - tis

Ex - pur - ga - te ve - tus fer - men - tum ut si - tis no - va con-

c. *Expurgate vetus fermentum* per due soprani o tenori e basso, possibile canone alla breve, bb. 1-6

[Canto I / Tenore I]

[Canto II / Tenore II]

Basso

Ex - pur - ga - te ve - tus fer - men - tum ut - si - tis no -

Ex - pur - ga - te ve - tus fer - men - tum ut si - tis no - va con-

Fig. 2. Canone e possibili canoni in Tomaso Cecchini, *Motetti concertati a due voci* (1613)

scuna battuta della parte superstite sia sempre sovrapponibile alla successiva, avvalora l'ipotesi che fra i due canti (o tenori) si instaurasse un canone all'unisono alla distanza di una *semibrevis* (fig. 2b). Il canone sarebbe altresì praticabile alla distanza di una *brevis*, anche se questa possibilità appare meno probabile (fig. 2c). In ogni caso, il fatto che il basso si presti ad accompagnare un canone costituisce un indizio sufficiente ad affermare che le due voci perdute sfruttassero molto probabilmente questa tecnica. Il compositore, infatti, difficilmente avrebbe conferito alla parte di basso quelle particolari caratteristiche che la rendono compatibile con l'impiego di un simile artificio contrappuntistico nelle altre voci, senza poi utilizzarlo. Il valore delle ipotesi ricostruttive proposte nelle figure 2b e 2c, dunque, non risiede tanto nella loro attendibilità, quanto piuttosto nel fatto che esse consentono di dimostrare che, in questa raccolta, Cecchini si è servito più volte di un espediente altrimenti estraneo alle sue opere oggi note.

In definitiva, l'analisi della musica incompleta rappresenta un'operazione particolarmente complessa, che impone di tener conto di un numero elevato di variabili. Talvolta alcune peculiarità della parte superstite acquistano significato in relazione a poche ipotesi ricostruttive, o addirittura a una sola. In altri

casi, invece, non è possibile cogliere fino in fondo la *ratio* alla base di un episodio o di un'intera composizione. In ogni caso, una simile immersione nello stile di un compositore consente di acquisire ulteriori strumenti per un'analisi più consapevole e profonda della musica completa. Ciò basterebbe a dimostrare l'indiscutibile valenza scientifica, ma anche didattica, di questo repertorio, che potrebbe essere impiegato come materiale privilegiato per un apprendimento induttivo ed esperienziale di nozioni tecnico-stilistiche basilari e avanzate.

A questo si aggiunga anche il fatto che, come dimostrato dal presente caso di studio, ogni opera, ancorché pervenuta in forma incompleta, rimane di fondamentale importanza per la valutazione complessiva della produzione di un compositore.

In appendice al presente contributo si propone la ricostruzione integrale del mottetto *Congratulamini mihi omnes* per due soprani o tenori in eco e basso continuo. La parte superstite di "canto secondo o tenore in echo" si configura, appunto, come l'eco della voce perduta, consentendoci, in questo caso, di ricostruirla integralmente. Si tratta dunque di un ennesimo canone osservato all'unisono, tecnica compositiva impiegata da Cecchini almeno altre due volte all'interno della raccolta. L'ipotesi ricostruttiva della voce perduta, la cui attendibilità può considerarsi in questo caso pressoché assoluta, consente di circoscrivere in modo significativo le possibilità di movimento del basso continuo, incrementando il grado di attendibilità della ricostruzione proposta anche relativamente a questa parte. La partitura, così ricostruita, può essere eseguita, consentendoci di avere un'idea, ancorché approssimativa, di come dovessero suonare queste musiche oggi considerate perdute.

Il presente caso di studio ha mostrato come l'analisi del repertorio incompleto possa contribuire in maniera significativa al dibattito musicologico, costituendo un terreno particolarmente fecondo per riflessioni teoriche, metodologiche, analitiche e storiografiche. Un ulteriore strumento di valorizzazione di questa musica è costituito dal suo possibile impiego in ambito didattico. Infine, il repertorio incompleto, in determinate condizioni,<sup>6</sup> può raggiungere le nostre sale da concerto e il mercato discografico. Questo contributo vorrebbe dunque rappresentare un invito allo studio delle raccolte incomplete: una tipologia di fonte ancora largamente trascurata, che dimostra fino a che punto la nostra idea di che cosa sia perduto necessiti di essere riconsiderata.

### Bibliografia

- Bujic B. 2001, *Cecchino [Cecchini], Tomaso*, in *Grove Music Online*. Online su <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05240> (ultimo accesso 31/01/2022).
- Cecchini T. 1613, *Motetti concertati a due voci*, Venezia.
- Milošević M. 2018, *The Inventory of Music Material from the Hvar Chapter in 1646 and 1647*, in Toffetti M. (ed.), *Studies on the Reception of Italian Music in Central-eastern Europe in the 16th and 17th Century*, Kraków, pp. 85-118.
- Plamenac D. 1938, *Toma Cecchini, kapelnik stolnih crkava u Splitu i Hvaru u prvoj polovici xvii stoljeća: bio-bibliografska studija*, in "Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti", 262, pp. 77-125.
- Praetorius M. 1619, *Syntagmatis Musici [...] tomus tertius*, Wolfenbüttel, p. 8.

- Schubert P. 2002, *Counterpoint Pedagogy in the Renaissance*, in Christensen T. (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge, pp. 503-533.
- Stipčević E. 2015, *Tomaso Cecchini*, Zagreb.
- Taschetti G. 2021, *Marcantonio De Dominis: a patron manqué for Tomaso Cecchini?*, in Ciliberti G. (ed.), *Music Patronage in Italy*, Turnhout, pp. 147-164.
- Taschetti G. 2022, *New insights into Tomaso Cecchini's motet production prior to 1620*, in Balić V., Besson V., Stipčević E. (eds.), *Venice, Schiavoni, and the Dissemination of Early Modern Music. A Companion to Ivan Lukačić*, Turnhout, pp. 135-154.
- Toffetti M., Taschetti G. 2020, *In search of the lost voice in seventeenth-century music*, poster presented at the American Musicological Society Annual Meeting 2020, Minneapolis.

### Note

<sup>1</sup> L'esemplare è conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera con la segnatura 4 Mus.pr. 528. Una sua riproduzione digitale è consultabile all'indirizzo <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00094129>.

<sup>2</sup> Oltre ai *Motetti concertati a due voci*, nel 1613 fu pubblicata una raccolta di Cecchini dedicata a Berlingero Gessi, il nunzio apostolico alla Serenissima Repubblica di Venezia incaricato di sorvegliare su De Dominis (Taschetti 2021).

<sup>3</sup> La tabella non indica la parte del basso continuo, presente in tutte le composizioni.

<sup>4</sup> In tutti gli esempi musicali e nell'appendice l'ipotesi ricostruttiva della parte mancante è notata su un rigo più piccolo, con il testo in corsivo e il nome della parte fra parentesi quadrate.

<sup>5</sup> Nei mottetti *Amavit eum* e *De ore prudentis* l'applicazione del procedimento dell'imitazione pseudo-canonica alla parte perduta consente di ricostruire la composizione quasi integralmente, con l'eccezione di alcune cadenze.

<sup>6</sup> Il fruitore (studioso, esecutore, ascoltatore) deve essere messo al corrente di quali parti sono originali e quali sono state ricostruite.

Appendice

# Congratulamini

Due soprani o tenori in echo  
da *Motetti concertati a due voci* (1613)

Tomaso Cecchini  
Ipotesi ricostruttiva delle parti mancanti  
di Gabriele Taschetti

[Canto I/  
Tenore II] *deest*

Canto secondo  
o tenore  
in echo

[Organo] *deest*

Con - gra - tu - la - mi - ni, con - gra - tu - la - mi - ni

6

[C/II] *deest*

CII/III  
in echo

[Org.]

om - nes qui di - li - gi - tis Do - mi - num qui di - li - gi - tis

mi - bi om - nes qui di - li - gi - tis Do - mi - num qui di -

12

[C/II] *deest*

CII/III  
in echo

[Org.]

Do - mi - num qui - a cum es - sem par - va -

li - gi - tis Do - mi - num qui - a cum es - sem par - va -

18

[C/II] *deest*

CII/III  
in echo

[Org.]

i - la pla - cu - i al - tis - si - mo et de - me - i vi -

la pla - cu - i al - tis - si - mo et de - me - i vi -

23

[C/II] *deest*

CII/III  
in echo

[Org.]

mu - i De - um et Ho - mi - nem, Al - le - lu - ia.

se - ri - bus ge - mu - i De - um et Ho - mi - nem, Al - le - lu - ia.

29

[Cl/TI] *al le lu ia, al le lu ia, al le lu ia.*

Cl/TII in echo *ia, al le lu ia, al le lu ia, al le lu ia.*

[Org.]

36

[Cl/TI] *Con - gra - tu - la - mi - ni, con - gra - tu - la - mi - ni mi - hi om - nes.*

Cl/TII in echo *Con - gra - tu - la - mi - ni, con - gra - tu - la - mi - ni mi - hi om - nes.*

[Org.]

43

[Cl/TI] *qui di - li - gi - tis Do - mi - num qui di - li - gi - tis Do - mi - num.*

Cl/TII in echo *qui di - li - gi - tis Do - mi - num qui di - li - gi - tis Do - mi - num.*

[Org.]

50 3

[Cl/TI] *Al le lu ia, al le lu ia, al le lu ia.*

Cl/TII in echo *Al le lu ia, al le lu ia, al le lu ia.*

[Org.]

55

[Cl/TI] *ia, al le lu ia.*

Cl/TII in echo *al le lu ia, al le lu ia.*

[Org.]



# **STORIA DELL'ARTE**





Ricostruire storie di pietra:  
per una rilettura degli scambi artistici tra Abruzzo e Capitanata  
nel Medioevo centrale

GIULIA ANNA BIANCA BORDI  
Università Ca' Foscari Venezia  
b.giulia.b@gmail.com

ELEONORA TOSTI  
Université de Lausanne  
eleonora.tosti@gmail.com

*Abstract*

The paper constitutes a synthetic re-examination of the stylistic connections of the liturgical furnishings of the monasteries of S. Clemente a Casauria in Abruzzo and S. Maria di Pulsano in northern Apulia, evaluating the cultural and social dynamics that enlivened their geographical and historical-artistic context. The aim is to improve the focus on some already present issues in historiography, for example on the origins and movements of certain workers, and to offer a new level of interpretation to the similarity of formal language highlighted by their sculptural products.

In un breve articolo pubblicato nel 1924 su “Albia”, Ignazio Carlo Gavini tornava a riflettere sulla problematica struttura dell’ambone di S. Clemente a Casauria, solo qualche decennio prima oggetto di un incisivo intervento di restauro che ne aveva ricomposto e rielaborato alcune parti della struttura (Gavini 1924) (tav. VII).

Lo studioso constatava come il manufatto liturgico, posto a circa metà della nave mediana della chiesa, tra il terzo e il quarto pilastro sulla destra, presentasse evidenti segni di manomissione, nonché una plastica scultorea frutto dell’opera di maestranze allojene, attive negli ultimi decenni del XII secolo nell’abbazia di Casauria e la cui provenienza, sin dagli studi di Schulz, veniva individuata nelle terre d’Oltralpe (Schulz 1860, pp. 23-32).

È indubbio che l’ambone di S. Clemente sia il risultato di perdite, assemblaggi e restauri che ne hanno compromesso in gran parte la conservazione della struttura. Basti qui pensare agli interventi eseguiti intorno al 1891 da Pier Luigi Calore di cui, purtroppo, non possediamo che brevi relazioni e qualche fotografia (Calore 1891). Proprio la documentazione fotografica consente di avanzare alcune considerazioni sull’operato di Calore, la cui azione si concentrò con particolare interesse sul fianco sinistro e su quello posteriore del manufatto liturgico.

Ponendo, infatti, a confronto alcune immagini scattate prima dell’ultimo decennio dell’Ottocento e altre dei primi anni del secolo successivo, sarà fa-

cile osservare come il parapetto rivolto verso l'altare principale abbia subito le conseguenze maggiori dell'iniziativa di Calore, con il parziale smantellamento della scala d'accesso all'ambone e il riassetto della balaustra della cassa (fig. 1a-b). Nel corpo del lettorino semicilindrico – di cui si conservano unicamente le terminazioni – era reimpiegato un *pastiche* di pezzi decorati: un frammento rettangolare, ornato da un racemo vegetale, boccioli e grappoli d'uva, occupava il margine superiore, mentre una lastra con tralcio, scompartito simmetricamente, si disponeva al di sotto. I due frammenti furono prelevati e ricomposti nella struttura, con il primo riutilizzato nel margine sinistro dell'architrave posticcio inserito a sostegno del parapetto, e il secondo posto nello spazio creato in corrispondenza del margine sinistro con la distruzione della scala. A ben guardare, quest'ultima operazione dovette creare non pochi problemi a Calore, che eluse un evidente problema di spazio allungando in modo del tutto improprio l'estensione del parapetto mediante l'innesto di tre listelli posti a formare un trapezio aperto su di un lato, che in modo alquanto insolito ancora oggi incornicia il nostro pluteo (Gavini 1924; Gandolfo 2004, pp. 135-183).

Una siffatta situazione evidenzia l'anima profondamente stratificata e manomessa del fianco sinistro dell'ambone, giustificando anche, come notava già Gavini, la presenza di un'iscrizione in parte enigmatica che si snoda al di sotto della cassa del manufatto liturgico. Proprio nel fianco in esame, la formula proposta è stata a lungo dibattuta dagli studiosi e mai interpretata in modo soddisfacente; una difficoltà dovuta, con ogni probabilità, proprio alla notevole alterazione del fianco sinistro dell'ambone, nel quale sembrano convivere elementi originali ed altri di dubbia provenienza, ricomposti in una successione che può discostarsi da quella primitiva (nel fianco sinistro si osserva la seguente epigrafe: "FRATER EGO IACOBUS TIBI SUPPLICO CLEMENS ISTUM OPUS RECIPE TUNQUE SIS MIHI CLEMENS A + POP + OD") (Gavini 1924, p. 53).

Le evidenti lacune presenti nell'iscrizione sono, plausibilmente, la causa della mancata trasmissione ai nostri giorni di riferimenti circa la figura del committente e la cronologia del manufatto liturgico. Tali assenze, unite al silenzio nel *Chronicon Casauriense* del monaco Giovanni di Berardo sulla committenza dell'ambone, hanno contribuito ad alimentare lo spinoso dibattito sulla cronologia dell'opera, la cui attribuzione è oscillata continuamente tra la committenza di Leonate e quella dei suoi successori (Gandolfo 2004, pp. 135-183, con bibliografia precedente).

Sono alquanto persuasa nel ritenere l'abbaziale di Leonate – e in particolare l'arco cronologico tra il 1172, anno dell'avvio della ricostruzione della chiesa di Casauria, e il 1182 anno della sua morte – l'unico momento in cui sia stato possibile raggiungere quei livelli plastici e qualitativi pienamente espressi dall'apparato scultoreo dell'ambone, arrivando a generare soluzioni formali che riscontrarono in breve tempo un'estrema fortuna nella regione abruzzese. Una simile tesi, qui solo accennata, sembra trovare un certo sostegno nell'affinità del partito decorativo dell'ambone con gli elementi plastici che caratterizzano il portale maggiore della chiesa, in particolare con l'architrave e la lunetta, attribuiti dal monaco Giovanni alla committenza di Leonate (Tosti in press).



Fig. 1. Castiglione a Casauria, S. Clemente a Casauria, ambone, confronto sistemazione fianco sinistro *ante* 1891 (a) e oggi (b) (da Calore 1891 e foto autrice).

A tal fine, un ulteriore elemento su cui poter riflettere è il percorso seguito dalle maestranze che realizzarono l'ambone, entrando così nella complessa questione dei rapporti tra Abruzzo e Puglia e, in particolare, sulla precedenza di un cantiere sull'altro. Infatti, se tali legami sono stati approfonditamente indagati per l'età federiciana, dovuti al riscontro di tangibili connessioni tra la plastica scultorea casauriense e quella delle fondazioni sveve in Capitanata (Aceto 1990, con bibliografia precedente), meno esplorati sono i rapporti intercorsi nella seconda metà del XII secolo, ancora una volta tra Casauria e Capitanata, ma, in questo caso, quasi ad esclusiva mediazione dei cantieri benedettini.

L'ambone di S. Clemente segna, evidentemente, un netto cambio di passo rispetto agli arredi liturgici prodotti in Abruzzo nei decenni centrali del XII secolo dalla bottega di Ruggero, Roberto e Nicodemo (Gandolfo 2004, con bibliografia precedente). Con la realizzazione del manufatto liturgico casauriense si assistette quasi ad un vero e proprio ritorno all'ordine, con il passaggio da un programma estremamente articolato e complesso, basato sulla figura, ad un ornato essenzialmente aniconico, focalizzato sullo sviluppo della decorazione vegetale e dei grandi fiori inseriti al centro delle specchiature, limitato alla sola presenza, in alcuni casi, dei simboli dei quattro Evangelisti o dell'Agnello crucifero (Gandolfo 2004).

Come giustamente ha osservato Gloria Fossi, è alla figura di Leonate che si deve il rafforzamento del legame tra l'abbazia di Casauria e la Capitanata (Fossi 1984). Per l'abate – abile politico e amministratore – il recupero e il consolidamento del patrimonio fondiario in questa regione, doveva costituire l'opportunità di inserire l'abbazia nel più ampio panorama delle rotte seguite dai pellegrini che discendevano l'Italia da terre straniere, in direzione dell'area garganica, da dove salpare verso la Terrasanta (Panarelli 1997).

Non a caso a Leonate, secondo quanto ricordato nel *Chronicon Casauriense*, sono attribuiti due episodi che guardano in questa direzione, come la scelta di edificare all'interno dell'abbazia una casa di legno per i pellegrini e quella di recarsi in Puglia, dove si trovava il 12 febbraio 1165, per trattare con il conte Goffredo la cessione di alcune terre sul lago di Lesina, un tempo già di Casauria (Fossi 1980). Ottenute le originarie proprietà, l'abate fece ricostruire l'antico

monastero e la sua chiesa, già dedicata a S. Clemente, alla quale non a caso donava simbolicamente, il giorno della sua consacrazione avvenuta per mano del vescovo segnino Giovanni, una reliquia del corpo del santo appositamente prelevata dal cenobio di Casauria (Fossi 1980).

È indubbio che l'antica cella di Lesina – ora da oltre un secolo sommersa dalle acque del lago – consentisse all'abbazia abruzzese un facile approvvigionamento di beni preziosi, quali le anguille ed il sale, disponendo questa di una pescaia e di una salina sul lago, ma è altrettanto vero che a richiamare l'attenzione di Leonate dovette contribuire in particolare la vicinanza di Lesina al più importante santuario micaelico d'Italia e, quindi, ad un tratto viario costantemente percorso da pellegrini e mercanti (Fossi 1980).

Nel Museo Lapidario di Monte S. Angelo si conservano un gruppo di frammenti provenienti dall'abbazia di Pulsano – posta tra il santuario micaelico e la cella di Lesina – la cui attenta analisi ha rivelato importanti tangenze con la plastica del portale e dell'ambone dell'abbazia di Casauria (Fossi 1980). Si può, allora, paventare l'ipotesi che nel volgere di pochi decenni, Leonate abbia richiamato ad operare a Casauria le stesse maestranze che avevano già prestato servizio a Gioele, terzo abate pulsanense, forse dopo aver avuto modo di apprezzarne i lavori in occasione della sua “discesa” in Puglia. La cultura di tali botteghe sembra del tutto estranea alle testimonianze artistiche generate nella metà del XII secolo in Capitanata e, in generale, nei territori pugliesi, trovando, invece, puntuali tangenze nello stesso arco cronologico nelle regioni della Francia, Inghilterra e, in alcuni casi, della Spagna. Si pensi, in tal senso, alle corrispondenze con i capitelli dell'abbazia di Hyde a Winchester, nell'Inghilterra meridionale (Smith 2001, pp. 13-15), ai frammenti provenienti da Le Mans, nella Francia settentrionale (Roussel 1927), a quelli del monastero de La Daurade (Horste 1992) e, soprattutto, ai confronti già indicati da Gloria Fossi con i capitelli provenienti dal chiostro della cattedrale di Tolosa (Fossi 1984), nel Meridione francese, nonché agli esemplari del chiostro della cattedrale di Girona, la cui realizzazione sembra cadere negli ultimi decenni del XII secolo (Klein 2016, pp. 259-274) (fig. 2a-d).

L'area garganica costituiva uno dei centri nevralgici del pellegrinaggio e tale ruolo può giustificare l'aggiornato linguaggio stilistico che mostrano i frammenti pulsanensi nei confronti dei modelli d'Oltralpe, così come il portale, il portico e l'ambone di S. Clemente a Casauria. Le maestranze che lavorarono nel monastero abruzzese trovarono poi terreno fertile nella regione, sfruttando quella stabilità politica ed economica finalmente raggiunta con l'annessione dell'Abruzzo al *Regnum Siciliae*, una solidità che spinse il clero diocesano e gli ordini monastici ad un profondo rinnovamento degli edifici di culto.

E.T.

Il centro monastico di S. Maria di Pulsano è situato all'incirca ad 8 km ad ovest di Monte S. Angelo, in provincia di Foggia.

I reperti riconducibili, grazie anche ai confronti abruzzesi, ad arredi liturgici sono conservati presso il Museo Lapidario del Santuario micaelico montano



Fig. 2. a. Le Mans, pilastrino (da Roussel 1927, tav. X); b. Tolosa, monastero di S.te Marie de la Daurade; capitello di pilastro (da Horste 1992, tav. 32); c. Tolosa, Musée des Augustins, capitello dal chiostro della cattedrale di St. Étienne (da Fossi 1981, p. 182, fig. 11.); d. Girona, cattedrale di S. Maria, chiostro, galleria meridionale, pilastro occidentale, capitello, part. Creazione di Adamo ed Eva e Peccato Originale (da Klein 2016, p. 263, fig. 4).

(fig. 3a-c), dove furono trasferiti all'inizio degli anni Settanta del secolo scorso. *In situ* rimangono chiaramente, invece, i partiti decorativi della facciata (fig. 3d) e dei semipilastrini interni, perciò si può notare come pure nel sito garganico lavorarono maestranze in grado di produrre sia arredi liturgici sia sculture architettoniche.

Tradizionalmente la riedificazione della chiesa viene attribuita alla volontà di Gioele, terzo abate dalla rifondazione del cenobio pulsanense (1145-1177), poiché egli avrebbe richiesto a papa Alessandro III (1159-1181), in visita a Monte S. Angelo, di recarsi presso S. Maria di Pulsano per consacrarla, anche se purtroppo il sopraggiungere della sua morte non gli permise di assistere alla cerimonia, svoltasi il 27 gennaio 1177 (Fossi 1980, pp. 74, 84, nota 2).

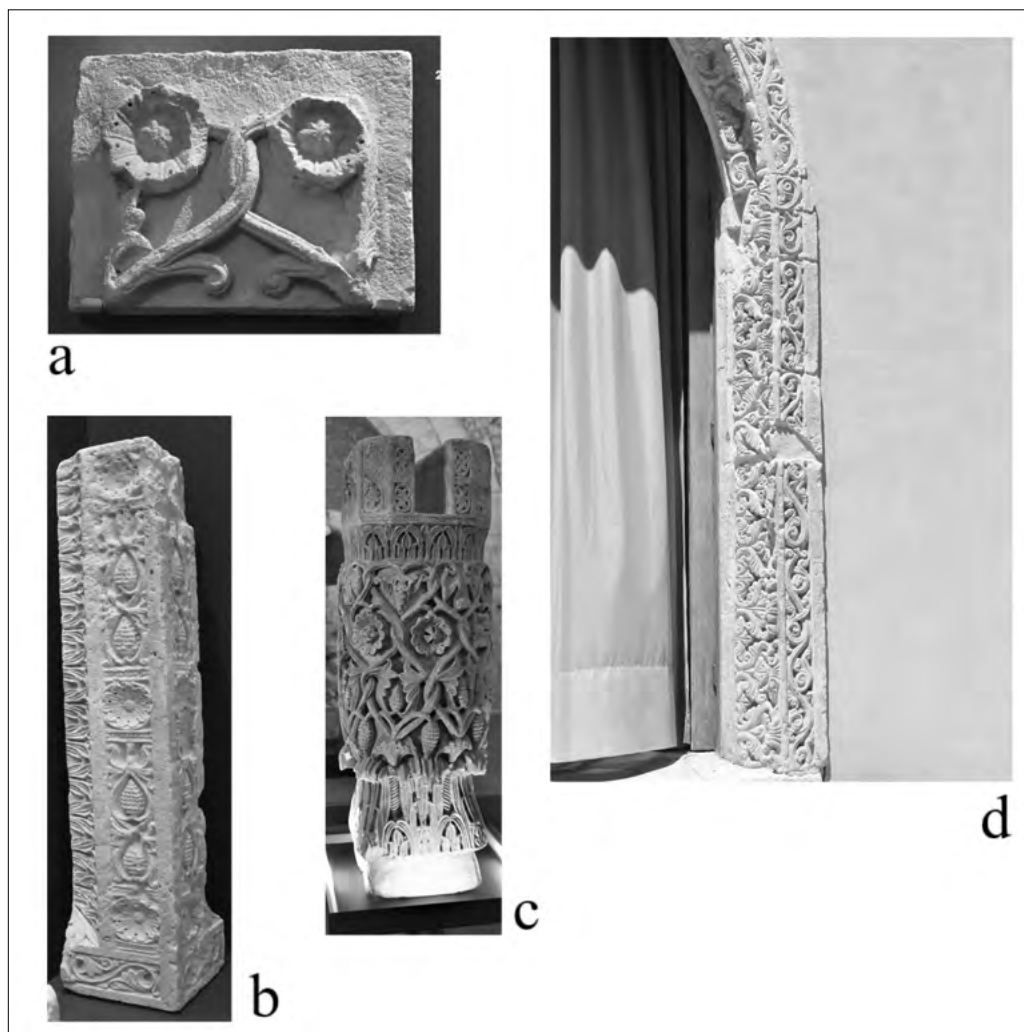


Fig. 3. a-c. Monte S. Angelo, Santuario di S. Michele Arcangelo, Museo Lapidario, frammenti di arredo liturgico dal monastero di S. Maria di Pulsano; d: monastero di S. Maria di Pulsano, facciata occidentale della chiesa, portale, part.

L'indagine sui paramenti murari, resa possibile dai restauri della fine degli anni '90 del secolo scorso (Bertelli 2003, p. 1178, nota 25), ha evidenziato che, se realmente al tempo di Gioele furono intrapresi dei lavori, essi andavano ad ingrandire un precedente edificio di culto, probabilmente quello eretto con la rifondazione promossa da Giovanni da Matera (ca. 1080-1139) intorno al 1129, che a sua volta riutilizzava parte di un più antico impianto (Bertelli 2003, pp. 1169-1185).

Già dai primi decenni del XIII secolo il monastero sembra interessato da una profonda crisi – che si aggraverà nel XIV – e, quindi, dovette forse trovarsi in quei secoli in condizioni meno favorevoli per intraprendere opere di decoro al suo interno (Panarelli 1997, pp. VIII, 81, 105-106, 237-263; Bertelli 2003, p. 1175).

Appare, quindi, lecito presupporre che, nel 1177, al tempo della riconsacrazione, la ricostruzione della chiesa fosse piuttosto avanzata se non effettivamente

te conclusa, e che a quest'ultima fase del cantiere appartengano gli apparati scultorei liturgico ed architettonico.

Come ha ben evidenziato Francesco Panarelli, Gioele sembra il vero organizzatore delle memorie del cenobio (Panarelli 1997, p. 75). Negli anni del suo abbaziale, infatti, fu composta da un anonimo monaco pulsanense la *Vita* di Giovanni da Matera (Panarelli 1997, pp. 7-64), e fu allestita sul lato sinistro del presbiterio della chiesa la sepoltura del predecessore di Gioele, cioè l'abate Giordano, cui nei testi liturgici pulsanensi viene tributato anche un culto (Panarelli 1997, pp. 73-75).

Quando l'anonimo autore della *Vita* scriveva, il movimento dei pulsanensi era al suo massimo livello di fortuna, ma l'Abbazia-madre doveva confrontarsi con seri problemi di disciplina interna. Nell'operetta agiografica il fondatore viene proposto come campione della riforma monastica (Panarelli 1997, pp. 8, 64). È probabile che Gioele abbia inteso intraprendere la monumentalizzazione del centro pulsanense al fine di deporvi le sacre spoglie di Giovanni da Matera, da sottrarre alla dipendenza di S. Giacomo, nella diocesi di Troia e che, grazie al culto recentemente avviato del materano, poteva essere già diventata meta a sé di pellegrinaggio; è attestato, in ogni caso, che tra questa e l'Abbazia-madre intercorressero rivalità per questioni di autonomia amministrativa (Panarelli 1997, pp. 97-100, 106-107).

Con la traslazione dei sacri resti di Giovanni a Pulsano si sarebbe creata un'altra tappa nel percorso di ascesa e discesa a Monte S. Angelo, in un luogo dalla vocazione ascetica ma, allo stesso tempo, pastorale e assistenziale, e che costituiva la più importante comunità monastica fondata dal santo Giovanni. Panarelli ha sottolineato come il biografo sembri avere una nitida consapevolezza di quanto il culto di costui fosse strettamente connesso a quello del Santuario dell'Arcangelo (Panarelli 1997, pp. 65-66).

Inserita, dunque, in questa rete di vie di pellegrinaggio, non è forse sorprendente che, dal punto di vista formale, anche la scultura di Pulsano si mostri pienamente aggiornata sul linguaggio plastico d'Oltralpe, con una serie di riscontri rintracciabili tra Inghilterra meridionale; Francia occidentale e meridionale, con i confronti individuabili nei già citati capitelli tolosani, del secondo quarto del XII secolo (Fossi 1984, pp. 275-276) (fig. 2c); versante pirenaico spagnolo, con i rimandi offerti dai parimenti menzionati capitelli del chiostro della cattedrale di Girona, del tardo XII secolo (Klein 2016, pp. 259-274) (fig. 2d).

Il costituirsi, da una parte, dell'area di Monte S. Angelo come uno dei poli della rete viaria irrorata dal movimento di pellegrini, modelli e maestranze che gravitava, all'altro capo, attorno al Santuario di Santiago di Compostella, in aggiunta al momento storico di rafforzamento sul territorio della monarchia fondata da Ruggero II e del potere dei conti normanni locali, sembrano fornire delle chiavi di accesso ad una più approfondita lettura critica dell'apparire di tali esiti formali scultorei nel Gargano nell'inoltrato XII secolo.

I contatti fra le regioni francesi e spagnole, interessate dal fascio viario dei pellegrini, con l'area garganica, strategica per la presenza di Monte S. Angelo e del porto di Siponto, sono testimoniati da attestazioni culturali ed iconografiche lungo la viabilità collegata al Santuario micaelico, da opere letterarie jacobee, da fonti documentarie e agiografiche (Bianco 2020, pp. 252, 272-278). Significativo appare, inoltre, che Giovanni da Matera abbia intitolato proprio a S. Giacomo



il già menzionato monastero da lui fondato tra 1130 e 1139, che avrebbe accolto la sua sepoltura, dedicandolo, dunque, ad un santo che sembra caro all'ordine benedettino tra XI e XII secolo (Panarelli 1997, pp. 96, 112).

Come aveva già suggerito Gloria Fossi, proprio lo studio delle dipendenze di S. Maria di Pulsano fornisce delle informazioni utili per ritessere le discontinue trame storiografiche dell'osmosi artistica tra Capitanata e Abruzzo tra XII e XIII secolo (Fossi 1980, p. 83). Panarelli ritiene che sia da attribuire a Gioele la creazione di almeno nove dipendenze nell'area pugliese, oltre a quella di S. Pietro in Vallebona in Abruzzo (Panarelli 1997, p. 91).

Dal 1140, grazie alle consistenti donazioni di Boemondo conte di Manoppello, Pulsano ottenne degli ampi possessi nella diocesi di Chieti, tra cui la citata chiesa di S. Pietro in Vallebona, che divenne un fiorente centro del monachismo pulsanense. Vale, a questo punto, la pena ricordare le considerazioni di Enrico Cuozzo sul pessimo ritratto che il *Chronicon Casauriense*, commissionato da Leonate, restituisce del conte Boemondo: di orientamento anti-regio, l'abate non doveva vedere di buon occhio Boemondo, nominato proprio da Ruggero II giustiziere regio e conestabile per l'area abruzzese, che aveva, quindi, anche il compito di esigere dall'abbazia il servizio militare (Panarelli 1997, pp. 117-119).

Nell'azione di recupero perpetrata da Leonate dei propri diritti sul lago di Lesina potrebbe ipoteticamente aver giocato un ruolo anche il timore per l'eccessivo espandersi nei "suoi" territori degli interessi della Congregazione pulsanense e dei signori locali che la sostenevano. In questa valutazione è forse significativa un'altra donazione laica a Pulsano, ossia quella *ante* 1177 della chiesa di S. Giovanni presso Chieti, nella diocesi di Larino, da parte di Marsilio, signore appunto di Chieti: egli era membro di una famiglia che, al seguito di Roberto di Loritello, aveva fatto gran parte della propria fortuna in Abruzzo a danno della medesima abbazia casauriense (Panarelli 1997, p. 115). Leonate, quindi, forse quasi con un'azione di "contraccolpo", rivendicò i propri pregressi diritti in un territorio, quale quello di Lesina, strategico dal punto di vista degli interessi monastici nell'XI e XII secolo, poiché a quell'epoca non solo vi si assisteva alla consistente espansione dei monasteri campani della SS. Trinità di Cava, di S. Maria di Montevergine e di S. Salvatore al Goletto, ma conoscevano l'apice della loro fortuna anche i cenobi locali di S. Maria di Tremiti, della SS. Trinità di Monte Sacro, di S. Maria di Calena, di S. Pietro a Torremaggiore e di S. Nicola di Orsara (Panarelli 1997, pp. 3-4); l'area era, inoltre, interessata da una presenza pulsanense piuttosto capillare (Panarelli 1997, pp. 91-117).

Per concludere, a rigor di metodo non va taciuto come il linguaggio plastico pulsanense trovi eloquenti riscontri anche nelle sculture tanto del portale settentrionale della chiesa di S. Leonardo di Siponto, definita non a caso nelle sue fonti *iuxta stratam peregrinorum* (Derosa 2006, p. 205, nota 1), quanto del portale di S. Maria Maggiore a Monte S. Angelo.

Tuttavia, per quanto sin qui esposto e considerando che, per Siponto gli studi più recenti collocano il decoro dell'ingresso nord negli ultimi decenni del XII secolo (Derosa 2006, pp. 205-213, 234-241; Mignozzi 2020, pp. 526-527), mentre la fabbrica della chiesa mariana di Monte S. Angelo fu iniziata nel 1198 (Mignozzi 2020, pp. 525-526), propendiamo per una priorità cronologica del cantiere di

Pulsano, le cui maestranze potrebbero aver trovato in seguito ulteriori impieghi nei territori limitrofi e non solo, se corretta è l'ipotesi dell'intervento al tempo di Leonate presso il cenobio di Casauria.

G.A.B.B.

### Bibliografia

- Aceto F. 1990, "Magistri" e cantieri nel "Regnum Siciliae": l'Abruzzo e la cerchia federicianna, in "Bollettino d'arte", 75, pp. 15-96.
- Bertelli G. 2003, *S. Maria di Pulsano sul Gargano: un'ipotesi di lettura delle sequenze insediative di età medievale*, in *I Longobardi dei Ducati di Spoleto e Benevento*, Atti del XVI Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo (Spoleto, Benevento 2002), II, Spoleto, pp. 1169-1185.
- Bianco R. 2020, *La Puglia e il "camino de Santiago"*, in Bianco R. (a cura di), *Bari-Santiago-Bari. Il viaggio, il pellegrinaggio, le relazioni*, Atti del Convegno internazionale di studi (Bari, 21 marzo 2019), Pomigliano d'Arco, pp. 249-288.
- Calore P. L. 1891, *L'abbazia di San Clemente a Casauria*, Roma.
- Derosa L. 2006, *La scultura di San Leonardo di Siponto e magister Guilielmus*, in Houben H. (a cura di), *San Leonardo di Siponto. Cella monastica, canonica, domus Theutonicorum*, Atti del Convegno internazionale (Manfredonia, 18-19 marzo 2005), Galatina, pp. 205-241.
- Fossi G. 1980, *La scultura romanica in Capitanata: l'abbazia di Pulsano ed i frammenti scolpiti del Museo di Monte S. Angelo*, in "Garganostudi", 3, pp. 74-85.
- Fossi G. 1981, *L'abbazia di San Clemente a Casauria. Il monumento dal IX al XII secolo. Leonate e la decorazione plastica dei portali*, in "Quaderni dell'Istituto di Archeologia e Storia antica", 2, pp. 161-186.
- Fossi G. 1984, *Un insediamento benedettino sul lago di Lesina e qualche problema di arte medievale in Italia meridionale*, in Fonseca C.D. (a cura di), *L'esperienza monastica benedettina e la Puglia*, Atti del Convegno di Studi organizzato in occasione del XV centenario della nascita di San Benedetto (Bari-Noci-Lecce-Pulsano, 6-10 ottobre 1980), II, Galatina, pp. 263-284.
- Gandolfo F. 2004, *Scultura medievale in Abruzzo: l'età normanno-sveva*, Pescara.
- Gavini I.C. 1924, *L'ambone di San Clemente a Casauria ed una vecchia polemica*, in "Albia", 1, pp. 43-54.
- Horste K. 1992, *Cloister design and monastic reform in Toulouse: the romanesque sculpture of La Daurade*, Oxford.
- Klein P.K. 2016, *The Iconography of the Cloister of Gerona Cathedral and the Functionalist Interpretation of Romanesque Historiated Cloisters. Possibilities and Limitations*, in Boto Varela G., Kroesen J.E.A. (eds.), *Romanesque Cathedrals in Mediterranean Europe. Architecture, Ritual and Urban Context*, Turnhout, pp. 259-274.
- Mignozzi M. 2020, *Paradigmi e declinazioni dell'architettura sacra in età normanno-sveva: la Capitanata*, in *Oltre l'alto medioevo: etnie, vicende, culture nella Puglia normanno-sveva*, Atti del XXII Congresso internazionale di studio sull'alto medioevo (Savelletri di Fasano, 21-24 novembre 2019), Spoleto, pp. 517-551.
- Panarelli F. 1997, *Dal Gargano alla Toscana. Il monachesimo riformato latino dei Pulsanesi (secoli XII-XIV)*, Roma.
- Roussel J. 1927, *La sculpture française. Èpoque romane*, Paris.
- Schulz H.W. 1860, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, II, Dresden.
- Smith E.B. 2001, *L'Inghilterra*, in D'Onofrio (a cura di), *La scultura d'età normanna tra Inghilterra e Terrasanta. Questioni storiografiche*, Roma, pp. 3-26.
- Tosti E. in press, *L'arredo liturgico nell'Abruzzo medievale (XII-XIV secolo)*, in press.



## Per una ricollocazione di due “pale ribaltabili” decontestualizzate sulla costa istriano-dalmata

PASQUALE FRANCESCO ANTONINO GIAMBÒ  
Università degli Studi di Padova  
pasqualefrancescoantonino.giambo@phd.unipd.it

### *Abstract*

The “folding altarpieces” are particular movable works of art widespread in the Venetian and Adriatic area between the fourteenth and fifteenth centuries. These artefacts are inextricably linked to the cult of the relics of the saints that are preserved in the main cathedral churches of the territory.

The most famous and intact specimen is the one for the Basilica of San Marco in Venice. It was formed by the *Pala d'Oro*, a precious goldsmith's work, and the wooden blanket made by Paolo Veneziano. This work of art was operated on the most important days of the liturgical calendar to celebrate the unveiling of the relics of the Holy Martyr.

Two works, similar to each other in terms of movement and pictorial decoration, come from the cathedral church of San Giorgio in Piran, in Istrian territory, and from the cathedral of Santa Maria Assunta in Rab, an island in the Dalmatian area.

The paper proposes the study of the two works, not only using a stylistic- iconographic point of view but also studying the function and the use in the original architectural and social context and the connection with the liturgy of the territory.

Gli studi più recenti sulle tavole lignee dipinte di epoca medievale hanno sviluppato interessanti filoni di ricerca che, oltre alle caratteristiche stilistico-formali, considerano altri aspetti, quali ad esempio la tipologia dell'opera in relazione alla sua funzione nel contesto originario di ideazione, la sua ricezione rispetto ad un pubblico diversificato, o infine l'interazione attiva con il rito liturgico. Già le ricerche di Munk (2006) hanno suscitato interesse in questa direzione, congiuntamente a quelli di Merkel (2007) che mantiene un approccio più fedele allo studio dei manufatti. Si devono a De Marchi (2009), Guarnieri (2019) e Murat (2019) i contributi più innovativi in merito all'analisi delle opere medioevali in relazione al contesto originario di fruizione.

Le “pale d'altare ribaltabili” costituiscono un'interessante e particolare tipologia di opere movimentabili, diffuse in area veneziana ed adriatica a partire dai primi decenni del XIV secolo, strettamente correlata alla venerazione delle reliquie dei santi custodite e celebrate presso le principali chiese del territorio. Il caso più noto e più integro, sebbene sia oggi smembrato in due parti, è certamente quello realizzato per la Basilica di San Marco a Venezia. Il complesso scenografico che doveva spettacolarizzare le celebrazioni più rilevanti dell'anno liturgico, era composto dalla *Pala d'Oro* (tuttora situata alle spalle dell'altare maggiore), preziosissima opera orafa frutto di riadattamenti e integrazioni,

ampiamente studiata dalla critica (Hansloser, Polacco 1994), e dalla relativa coperta lignea realizzata da Paolo Veneziano e dai suoi figli Luca e Giovanni nel 1345, opera della maturità del pittore lagunare (Pedrocco 2003, cat. 16; Guarnieri 2019, pp. 40-41). Già De Marchi aveva proposto una ricostruzione grafica del meccanismo di apertura del complesso, adoperando fonti, sia cronachistiche sia grafiche, che testimoniano l'azionamento della scenografia nei giorni del calendario liturgico di maggiore rilevanza (De Marchi 2009, pp. 115-116). In merito alle occasioni degne dell'utilizzo dell'opera, i *Diarii* composti da Marino Sanudo il Giovane più volte menzionano il funzionamento del meccanismo ed annotano particolari legati alla liturgia specifica dell'evento. Sono emersi interessanti dettagli, ancora inediti, come ad esempio l'apertura della pala feriale e l'esposizione del corredo di preziosi nel giorno di Pasqua del 1511 e l'eccezionale assenza delle "zoie" nel giorno della festa della Sensa del 1513 (Sanudo 1897, Vol. XII p. 122, Vol. XVI p. 112)<sup>1</sup>, a testimonianza della flessibilità delle pratiche a seconda delle esigenze specifiche.

Propongo una nuova ricostruzione digitale che riunisce, seppur virtualmente, i due manufatti oggi disgiunti e ne simula la tipologia di movimentazione (fig. 1)<sup>2</sup>.

Questa così peculiare tipologia di opere, oltre al più celebre e documentato caso marciano, consta di numerosi altri esemplari di medesima funzione liturgica ma di differenti meccanismi di ribaltamento e dimensioni. Due casi particolarmente interessanti ed affini tra loro, poco considerati fino ad ora, provengono da due delle principali chiese cattedrali della costa orientale dell'Adriatico, ovvero Pirano, promontorio in territorio istriano, e l'isola di Rab (Arbe), al principio della costa dalmata.

La tavola di Pirano (fig. 2), datata 1355 da un'iscrizione mutila presente sullo zoccolo, anch'essa di mano di Paolo Veneziano e della sua bottega, è stata portata sotto i riflettori al fine di comprenderne la reale funzione originaria da Cristina Guarnieri (Guarnieri 2019, p. 45)<sup>3</sup>. Il manufatto, di dimensioni importanti (240 x 82 cm), è ad oggi conservato presso il Museo Civico Sartorio di Trieste ed era ubicato *ab origine* nella chiesa Cattedrale di San Giorgio a Pirano<sup>4</sup>. Al centro si trova un'imponente *Madonna con Bambino*, fiancheggiata da otto *Santi* a figura intera connotati ognuno sia da un'iscrizione sia da un attributo specifico. Alla sinistra si trovano Maria Maddalena, san Nicola, san Marco, san Giovanni Battista; alla destra san Giovanni Evangelista, san Biagio, sant'Antonio Abate e santa Caterina. La tavola è caratterizzata da evidenti lacerti di decorazione sulla parte del *verso*, in senso rovescio rispetto al *recto*, costituiti principalmente da una estesa doratura di fondo e da sottili incisioni che delimitano i contorni di figure ad oggi non pervenute<sup>5</sup>. In merito ad esse, come già ipotizzato da Guarnieri (Guarnieri 2019, p. 46), è probabile si trattasse di elementi scolpiti e dipinti applicati sulla superficie lignea e successivamente asportati<sup>7</sup>. Il soggetto al centro doveva in origine essere un *san Giorgio che uccide il drago*<sup>8</sup>, in onore del santo patrono di Pirano e del quale si conservano tuttora delle reliquie nel Tesoro, affiancato da altri otto santi di venerazione locale come ad esempio Massimiliano, Eusebio, Stefano, Martino e Orsola, dei quali alcuni resti sono custoditi presso la cattedrale.

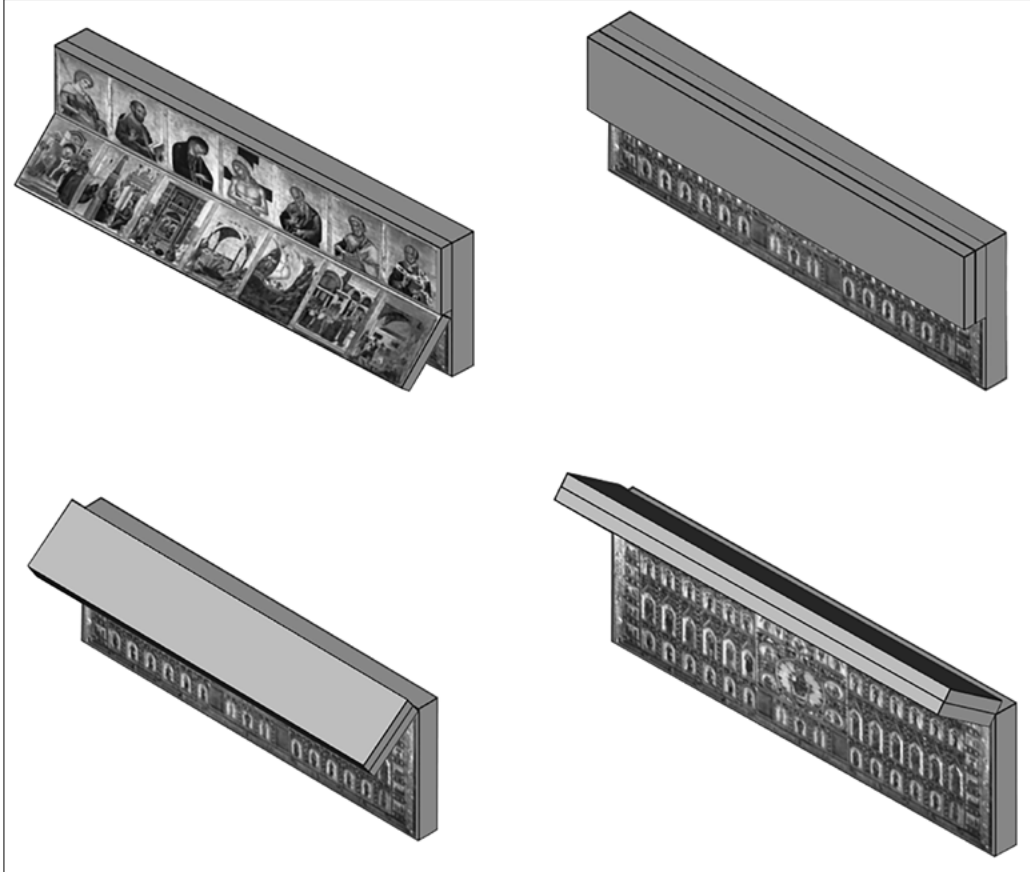


Fig. 1. Ricostruzione digitale del meccanismo di apertura del complesso composto dalla *Pala d'oro* e dalla *Pala feriale*. Realizzato da Pasquale F. A. Giambò.



Fig. 2. Trieste, Museo Civico Sartorio, già Chiesa cattedrale di San Giorgio, Pirano (Slovenia). Paolo Veneziano e bottega, *Pala ribaltabile con Madonna con Bambino e Santi*, 1355.

I lacerti posteriori denotano una particolare tipologia di pale d'altare ribaltabili, costituita da una sola tavola lignea, pensata per ruotare su se stessa al fine di coniugare, probabilmente, la celebrazione spettacolare delle reliquie dei Santi alle esigenze in termini di spazio architettonico e disponibilità economica della chiesa cattedrale ospitante. In questo caso specifico è plausibile che l'opera fungesse da segnacolo delle reliquie che venivano custodite o dentro l'altare maggiore o recate presso la mensa durante la celebrazione liturgica.

A riguardo della struttura che doveva permettere il ribaltamento della pala, già Guarnieri (2019) e Pizzolongo (2019) si sono espressi sostenendo l'ipotesi che essa fosse agganciata ad un telaio fisso tramite un sistema costituito da placche metalliche, delle quali una sopravvive sullo spessore sinistro, e da perni funzionali ad azionare il meccanismo. Propongo una nuova possibile configurazione, costituita da un'intelaiatura più articolata e autoportante, capace di reggersi autonomamente sopra la mensa d'altare o alle sue spalle a modello del più celebre modello marciano; essa poteva essere corroborata da un'ulteriore decorazione pittorica nella parte superiore, fissa, che fungeva sia da elemento strutturale sia da cimasa di questo così peculiare manufatto<sup>9</sup>.

Un altro esemplare, affine alla tavola di Pirano per formato e decorazione pittorica<sup>10</sup>, è conservato presso il Museo di Santa Giustina di Rab (tav. VIII), isola situata al vertice settentrionale della costa dalmata. La storia sfortunata di questa tavola, più volte smembrata e ricomposta nel suo aspetto originario solo nel 1967, ha compromesso l'originaria carpenteria. Sul *verso* sono presenti, come nel caso istriano, sagome in gesso su fondo dorato, dai quali è possibile riconoscere ulteriori sei figure di santi e un'immagine centrale che occupava lo spazio di circa tre nicchie, il tutto in senso rovescio rispetto al *recto*. La pala ribaltabile di Rab doveva quindi in origine presentarsi con una configurazione molto simile, se non la medesima, di quella della cattedrale di Pirano.

La qualità pittorica dell'opera, realizzata ancora una volta da Paolo Veneziano e dalla sua bottega, è di buon livello, sebbene sia più acerba in confronto all'esemplare piranese. Nella pala di Rab le figure sono caratterizzate da una più evidente rigidità, sia nella resa anatomica che rende più profonde e marcate le linee del collo e del volto, sia nel dispiegarsi delle vesti, più volumetriche e meno modellate. È comunque possibile apprezzare la realizzazione gustosa dei dettagli decorativi. Un interessante confronto appare quello tra il piviale del sant'Ermolao arbense e il manto che copre la Madonna piranese; se il motivo decorativo a fogliame dorato appare essere quasi il medesimo, il dispiegarsi e l'intrecciarsi di questo si mostra più curato e maturo nella tavola istriana, certamente datata 1355. La tavola dalmata non reca alcuna cronologia ma è plausibile sia precedente di un decennio, dimostrando quindi l'esistenza già a quell'altezza del secolo di questa tipologia di opere movimentabili ad unico registro e l'interesse esternato dal clero della cattedrale di San Giorgio di possedere un apparato scenografico così importante, sulla scia di quanto già realizzato per Rab.

La decorazione superstite e visibile è costituita da una *Crocifissione* al centro, che occupa lo spazio di circa tre archi, e sei *Santi* a figura intera. I personaggi, identificabili per l'iscrizione che li denota singolarmente, sono santi di vene-

razione strettamente locale; a partire da sinistra san Stratonico, sant'Ermolao martire, san Matteo Evangelista, san Cristoforo, santa Tecla e un ultimo santo martire. In merito ai cinque personaggi ben identificabili sia per l'iscrizione, sia per l'attributo specifico, è stringente il legame con il territorio dalmata che li venera sia come martiri oriundi, come nel caso di Stratonico morto per annegamento nei pressi di Belgrado, sia per la presenza di reliquie custodite presso la chiesa Cattedrale, come le teste dei santi Ermolao, Tecla e Cristoforo<sup>11</sup>. La prima figura da destra, difficilmente riconoscibile dal solo attributo della palma martiriale, è stata identificata con sant'Abbondio, accostando la presenza della reliquia del suo capo, custodita insieme a quella dei santi già citati, all'interpretazione dei poco leggibili lacerti di iscrizione superstiti<sup>12</sup>. A seguito della visione diretta dell'opera e alla realizzazione di una dettagliata campagna fotografica, è stato possibile constatare i resti di lettere presenti<sup>13</sup>. Le tracce chiaramente visibili (fig. 3) sono costituite dalle quattro lettere finali, delle sei superstiti in totale, identificabili indubbiamente come la terminazione del nome proprio "(...) NDUS"<sup>14</sup>. Delle lettere iniziali nulla è rimasto a causa del reseccamento della tavola che ne ha compromesso l'integrità. La sillaba di congiunzione tra il principio del nome e la terminazione è quanto mai dubbia e lacunosa. Attraverso il confronto delle tracce riscontrabili con altri caratteri meglio conservati presenti negli altri scomparti della pala ribaltabile, è stata infine sciolta la sillaba "(...) RE", in contrasto con l'ormai consolidata trascrizione che riconosceva "(...) BO" come principio del nome di persona *Bondus*, deficitato quindi dell'iniziale lettera A.

La nuova lettura propone quindi il nome "(...) Rendus" e necessita di una contestualizzazione. Tra i santi martiri più venerati della costa adriatica occidentale emerge san Terenzio, primo vescovo di Pesaro e patrono della città, morto martirizzato nel III secolo; le reliquie del santo giacciono tuttora nella città italiana, dove morì. È ipotizzabile che la sillaba iniziale mancante nell'iscrizione sia quindi "TE", a completamento del nome *Terendus*. A sostegno di tale ipotesi propongo a confronto una raffigurazione più tarda, della metà del XV secolo per la cattedrale di Pesaro ed oggi custodita presso il Museo Civico della città, decorata con la figura in piedi di San Terenzio, rappresentato come un giovane in veste diaconale recante in mano la palma del martirio e del tutto affine all'iconografia arbense. È plausibile che la comunità ecclesiastica di Rab abbia voluto celebrare, oltre ai santi localmente custoditi e venerati, uno dei principali martiri della costa adriatica opposta e con la quale probabilmente intratteneva rapporti, oltre che di tipo commerciale, anche culturale.

In merito all'originaria provenienza della pala ribaltabile, oggi decontestualizzata, la critica si è più volte espressa, propendendo quasi in maniera unanime verso la chiesa di San Giovanni Evangelista di Rab, oggi distrutta e della quale sopravvivono solamente le fondamenta, l'area presbiteriale e il campanile (Muraro 1969, p. 68; Pedrocco 2003, cat. 23; Domijan 2004, p. 84). La prima ricollocazione dell'opera alla chiesa cattedrale di Rab si deve a Guarnieri, che portando alla luce il legame tra le reliquie dei santi, la loro celebrazione e la reale funzione della tavola, riposiziona l'opera sull'altare maggiore del duomo (Guarnieri 2019, p. 49). A seguito della visione dell'opera e della rilevazione delle misure





Fig. 3. Rab, Museo di Santa Giustina, già Chiesa cattedrale di Santa Maria Assunta, Rab (Croazia). Paolo Veneziano e bottega, *Pala ribaltabile con Crocifissione e Santi*, 1345 ca, *Dettaglio dell'iscrizione caratterizzante san Terenzio*.

effettive sia della tavola (200 x 70 cm) sia dei plausibili spazi architettonici che potevano in origine ospitarla, non vi è alcun dubbio che la primaria ubicazione fosse la mensa d'altare della cattedrale. Un dato determinante che conferma ulteriormente l'impossibilità della provenienza dalla chiesa di san Giovanni Evangelista è la presenza di un deambulatorio, di ampiezza 130 cm tra muro absidale e colonnato, che corre dietro l'altare maggiore, presente insieme ad altri resti dell'edificio ancora *in situ*. Ipotizzando la sistemazione dell'opera sopra o dietro la mensa, sorretta da un'intelaiatura come già descritto per l'esemplare di Pirano, renderebbe rovescia la lettura delle immagini del *verso* durante la percorrenza del deambulatorio. Inoltre, la presenza dei crani dei santi martiri Ermolao, Tecla e Cristoforo che si custodiscono all'interno dell'altar maggiore della chiesa cattedrale, fuga qualsivoglia dubbio sull'effettiva provenienza dell'opera che doveva necessariamente essere funzionale alla celebrazione spettacolare delle reliquie.

Gli esemplari di Pirano e Rab risultano essere gli unici due manufatti superstiti e al momento noti costituiti da un'unica tavola e soprattutto che recano ancora oggi tracce evidenti sul *verso*. La presenza di queste così peculiari opere ribaltabili in territorio adriatico testimonia la volontà di celebrare i santi locali sulle orme di quanto accadeva nella Basilica marciana, ripensando di volta in volta le tavole al fine di adattare alle strutture e alla liturgia specifica del luogo di culto ospitante, senza rinunciare alla spettacolarità che doveva caratterizzare la ritualità medioevale.

### Ringraziamenti

Si ringraziano la dottoressa Elena Cavallin per la realizzazione e l’elaborazione digitale delle fotografie della *Pala ribaltabile con Crocifissione e Santi* conservata presso il Museo di Santa Giustina di Rab, il professore Donato Gallo, esperto in Paleografia e Diplomatica medioevale, per il supporto nello scioglimento dell’iscrizione della medesima pala sulla base del confronto ogni singolo tratto di pennello visibile, la professoressa Cristina Guarnieri per l’aiuto nell’identificazione di San Terenzio Martire. Ringrazio inoltre Monsignor Mladen Mrakovčić per aver permesso di rilevare le misure della pala e degli spazi interni della Chiesa cattedrale di Santa Maria Assunta di Rab.

### Bibliografia

- Babic I. 1995, *Crkva Sv. Andrije na Ciovu*, “Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji”, 35 (1), pp. 203-222.
- Baradel V., Guarnieri C. 2019, *La Serenissima via mare: arte e cultura tra Venezia e il Quarnaro*, Padova.
- Da Villa Urbani M. 2019, *Antonio Pellanda disegnatore e “soprastante” ai lavori in San Marco: una vicenda che merita di essere raccontata*, in Vio E. (ed), *San Marco*, Vol. II, Venezia, pp. 170-177.
- De Marchi A. 2009, *La pala d’altare dal paliotto al politico gotico*, Firenze.
- Domijan M. 2004, Cat. 12, in *Stoljeće gotike 2004*, pp. 82-85.
- Farlati D. 1775, *Illyrici Sacri. Tomus quintus. Ecclesia Jadertina cum suffraganeis et Ecclesia Zagrabiensis*, Venezia.
- Guarnieri 2019, *Lo svelamento rituale delle reliquie e le pale ribaltabili di Paolo Veneziano sulla costa istriano-dalmata*, in Baradel V., Guarnieri C. 2019, pp. 39-53.
- Hahnloser H., Polacco R. 1994, *La Pala d’oro*, Venezia.
- Matyjaszkiewicz I., Jurkowlanec G. 2018, *The agency of things in medieval and Early Modern Art materials: power and manipulation*, New York.
- Merkel E. 2007, *Antependi e pale d’argento in area veneziana e adriatica*, in Caselli L., Merkel E. (a cura di), *Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto*, Treviso, pp. 103-129.
- Morozzi L. 2005, cat. 1, in Castellani F., Casadio P. (a cura di), *Histria. Opere d’arte restaurate: da Paolo Veneziano a Tiepolo*, Milano, pp. 100-106.
- Munk A. 2006, *The Art of Relic Cults in Trecento Venice: Corpi sancti as a Pictorial Motif and Artistic Motivation*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», XXX, pp. 81-92.
- Murat Z. 2019, *Rappresentare la natura incorrotta: casse reliquiario e corpi santi a Venezia fra XIII e XIV secolo*, in Catapano G., Grassi O. (a cura di), *Rappresentazioni della natura nel Medioevo*, Firenze, pp. 221-239.
- Murat Z. 2019, “Performing objects”: *la cassa reliquiario della Beata Giuliana di Collalto nel contesto veneziano e nord-adriatico*, in Baradel V., Guarnieri C. (a cura di), *La Serenissima via mare: arte e cultura tra Venezia e il Quarnaro*, Padova, pp. 17-38.
- Pasini A. 1881, *Sul frontale dell’altare maggiore di San Marco in Venezia: studii*, Venezia.
- Pedrocco F. 2003, *Paolo Veneziano*, Milano.
- Pizzolongò A. 2019, *Ipotesi tecnica per un supporto di sostegno e di rifunzionalizzazione del dispositivo di rotazione della pala di Pirano di Paolo Veneziano*, in Baradel V., Guarnieri C. (a cura di), *La Serenissima via mare: arte e cultura tra Venezia e il Quarnaro*, Padova, pp. 54-56.
- Sansovino F. 1663, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia.

Sanudo M. 1897, *I Diarii, 1496 – 1533*, Voll. XII-XVI, a cura di R. Furlin, Bologna.  
*Stoljeće gotike 2004 = Stoljeće gotike na jadraniu slikarstvo u ozračju Paola*, Catalogo della mostra (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 19.X.-28.XI. 2004), J. Belamarić, Z. Demori Staničić, B. Rauter Plančić (a cura di), Zagabria.

### Note

<sup>1</sup> “Fo il giorno di Pasqua [...] et in questa mattina fo conzato la palla di San Marco di le zoje” in riferimento alla Pasqua del 1511 e ancora “fo aperta la palla ma non poste le zoie” per l’evento di due anni più tardi.

<sup>2</sup> Contrariamente a quanto proposto in primo luogo da De Marchi e successivamente ripreso da Guarnieri, la pala doveva aprirsi con due movimenti e tempistiche differenti. Una prima azione prevedeva la chiusura della tavola inferiore su quella superiore, presumibilmente a mano. Delle cerniere dovevano assicurare i pannelli tra loro, giustificando le abrasioni della pellicola pittorica in corrispondenza dei punti di maggior contatto, ovvero nelle scene raffiguranti “La consacrazione di Marco a vescovo” e “Il nuovo Sepolcro di San Marco”. Successivamente il pesante complesso, composto dalle due tavole lignee e dalla cornice argentea veniva issato per mezzo del sistema composto da carrucole e mulinelli. (De Marchi 2009, pp. 115-116; Guarnieri 2019, pp. 40-41).

<sup>3</sup> Al suo studio rimando anche per un *excursus* in merito agli spostamenti dell’opera fino ad arrivare all’odierna collocazione.

<sup>4</sup> Della chiesa medioevale istriana, originario luogo di provenienza, ci rimane solamente un modellino ligneo custodito presso il Tesoro della Cattedrale, realizzato intorno al 1580 prima degli interventi di restauro voluti dal vescovo Agostino Valier a causa di criticità strutturali. Numerose sono state le ipotesi in merito all’originaria collocazione, altalenante tra l’altare maggiore della Cattedrale e quello del Battistero. A favore di quest’ultima ubicazione è Morozzi 2005, cat. 1, pp. 100-106, ipotizzando che la figura del San Giovanni Battista faccia riferimento allo spazio dedicato. L’imponenza dell’opera e la relazione con la ritualità e la venerazione delle reliquie di San Giorgio, santo patrono della città, escludono tale provenienza e ricollocano definitivamente l’opera sulla mensa principale, come proposto in Guarnieri 2019, p. 46.

<sup>5</sup> Essi erano stati notati durante i restauri precedenti; tuttavia, sono stati reputati come una prima prova della raffigurazione poi effettivamente realizzata. Quest’ipotesi non è sostenibile a causa della presenza di foglia d’oro che, dato l’esborso sostanzioso per la realizzazione, non ha ragione di essere applicata al fine di realizzare un tentativo di esecuzione (Guarnieri 2019, p. 46).

<sup>6</sup> Numerosi sono gli esempi che è possibile proporre a confronto per questa tipologia. Si veda ad esempio il polittico per la chiesa di San Martino a Sottomarina (VE) oggi al Museo Diocesano di Chioggia e di mano di Marco di Paolo Veneziano.

<sup>7</sup> Si deve a Guarnieri l’identificazione di san Giorgio a discapito dell’ipotetica Madonna con Bambino, come precedentemente ipotizzato credendo che si trattasse di un abbozzo della raffigurazione del *verso* (Guarnieri 2019, p. 46).

<sup>8</sup> Si veda a confronto il polittico realizzato per il Duomo di Piove di Sacco (Padova), attribuito alla bottega di Paolo Veneziano, e coronato da tre tavolette raffiguranti una Crocifissione al centro, l’Angelo annunciante a sinistra e la Vergine annunciata a destra.

<sup>9</sup> La proposta di confronto è stata già avanzata in Guarnieri 2019, pp. 49-51.

<sup>10</sup> Numerosi sono i resti custoditi presso la Cattedrale di Rab. Tra i più importanti emergono i capi di Cristoforo, santo protettore dell’isola, Tecla, Ermolao e Abbondio. Esse compaiono nell’inventario del 1527 e sono tuttora custodite presso il Tesoro della Cattedrale sebbene la loro originaria collocazione fosse l’interno dell’altare maggiore. Si veda l’inventario del 24 aprile 1579 in Farlati 1775.

<sup>11</sup> Guarnieri 2019 p. 51 riprende l’ipotesi già avanzata da Muraro e Domijan che possa trattarsi di Abbondio martire.

<sup>12</sup> Sono state realizzate delle fotografie in alta risoluzione sia con metodo tradizionale sia a luce radente. L’elaborazione digitale delle istantanee in scala di grigi saturata ha reso possibile la visione dei caratteri sopravvissuti.

<sup>13</sup> Fiskovic riporta “(...) Bonus” (Fiskovic 2002, cat. 30).

## I “Notatori” di Pietro Gradenigo: dal manoscritto al Web

CHIARA BOMBARDINI  
Università degli Studi di Padova  
chiara.bombardini@phd.unipd.it

DANIEL ZILIO  
Università degli Studi di Padova  
daniel.zilio@unipd.it

### *Abstract*

Between 1748 and 1773, the nobleman Pietro Gradenigo wrote his famous *Notatori*: 38 manuscripts – today preserved in Museo Correr Library in Venice – where he recorded over 22,000 reports concerning different disciplines – history, economics, politics, art – and news about Venice and the neighboring territories. The *Notatori* are still an essential point of reference for the study of Serenissima in the XVIII century. In order to make them available to researchers and preserve it, a relational database has been developed. To populate and retrieve the information in the database, we created the Portale Gradenigo: a dedicated web portal that relies on finding and inserting content.

### *I Notatori di Pietro Gradenigo*

Il nobile veneziano Pietro Gradenigo (1695-1776) dedicò la sua vita allo studio e alla ricerca di documenti sulla storia e la cultura della Serenissima, riunendo in centinaia di manoscritti una ingente messe di informazioni (Moschini 1809, pp. 11-47). L'erudito si avvalse dell'aiuto di numerosi collaboratori – copisti, disegnatori e corrispondenti – che, in base alle proprie competenze, condussero per lui ricerche d'archivio, oppure contribuirono alla stesura dei suoi codici, un tempo conservati a palazzo Gradenigo di Santa Giustina e nell'Ottocento confluiti nelle raccolte della Biblioteca del Museo Correr di Venezia<sup>1</sup>. Nella sua dimora Pietro Gradenigo conservava copie di antiche cronache, genealogie ma soprattutto miscellanee di vario argomento, al cui interno è possibile trovare trascrizioni di documenti d'archivio, lettere, incisioni e disegni. Specifici manoscritti sono dedicati alle chiese di Venezia, alle magistrature della Serenissima, alle famiglie veneziane e “forastiere”, al pontificato di papa Clemente XIII e a tutto quanto Gradenigo riteneva utile documentare e approfondire, offrendo ai suoi contemporanei un supporto prezioso per ulteriori indagini (Moschini 1809, pp. 11-47). Pietro non diede mai alle stampe l'esito delle proprie ricerche, concentrando i suoi sforzi nella messa in sicurezza della memoria storica veneta, ma sollecitava eruditi e amici a frequentare la sua biblioteca e a servirsi di quanto da lui reperito per le proprie pubblicazioni. Non a caso fecero ricorso ai manoscritti di Gradenigo Marco Foscarini (1696-1763),

Flaminio Corner (1693-1778) e Francesco Grisellini (1717-1783), solo per citarne alcuni, e tuttora essi rappresentano una fonte imprescindibile per gli studiosi dei più diversi ambiti disciplinari (Stopper 2018, pp. 39-48). Fra i più celebri codici del senatore Pietro si annoverano quelli illustrati dall'artista di origini fiamminghe Jan II van Grevembroeck (1731-1807), italianizzato in Giovanni Grevembroch, al quale l'erudito aveva affidato il compito di riprodurre suppellettili sacre, gioielli, armi, monumenti, pozzi, sculture e antichità, perlopiù presenti a Venezia (Stopper 2018, pp. 46-59). L'utilità di questi volumi è accresciuta dal fatto che, in alcuni casi, gli acquerelli di Grevembroch sono l'unica testimonianza grafica a noi giunta, basti pensare al caso del demolito altare ligneo dei Lucchesi a Santa Maria dei Servi (*BMCVe*, ms. Gradenigo Dolfin 228/I, tav. 40) o ai numerosi reliquiari oggi perduti (Stopper 2018, pp. 46-59). Per Gradenigo Grevembroch illustrò anche *Gli abiti de veneziani* a conferma della vastità degli interessi del suo mecenate (*BMCVe*, ms. Gradenigo Dolfin 49/I-IV), ricordato inoltre per essere l'autore dei *Commemoriali, diario, et annotazioni curiose accorse in Venezia, nelle città suddite et altrove*, ossia i *Notatori*, come indicato sul dorso di ciascuno dei 38 volumi in cui sono suddivisi (*BMCVe*, ms. Gradenigo Dolfin 67/I-XXXVIII). In essi Pietro Gradenigo registrò, sotto forma di diario, quanto avvenne a Venezia e nei territori limitrofi fra il 1748 e il 1773, annotando oltre 22.000 notizie riguardanti storia, arte, politica ed economia, senza tralasciare i più rilevanti fatti di cronaca, che spesso offrivano lo spunto per ampie digressioni sulla storia di palazzi e chiese o sulle vicende di qualche illustre veneziano. Molte sono le "storie interrotte" che, grazie agli scritti di Pietro Gradenigo, è oggi possibile recuperare, del resto questa era l'aspirazione del nobiluomo e lo scopo della sua attività. Per certi aspetti quella attuata da Gradenigo è una tutela *ante litteram* del patrimonio archivistico veneziano, nata dalla convinzione che una corretta ricostruzione del passato debba necessariamente partire dall'esame dei dati d'archivio. Anche per questo, a margine delle singole note registrate nei *Notatori*, Gradenigo inseriva spesso dei rinvii ad altri suoi manoscritti, nei quali era possibile trovare la trascrizione di un atto notarile o di un decreto, oppure disegni e ulteriori testimonianze utili ad approfondire quanto qui sinteticamente presentato. I *Notatori* rappresentano perciò uno straordinario strumento di sintesi delle ricerche fino ad allora condotte dal nobiluomo e questo li rende ancora più preziosi e bisognosi di uno studio sistematico. L'unica pubblicazione sinora espressamente dedicata ai *Notatori* è *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N.H. Pietro Gradenigo* a cura di Lina Livan che nel 1942 diede alle stampe la sola trascrizione di una parte delle note di argomento storico-artistico registrate dall'erudito veneziano (Livan 1942). Questo studio pionieristico ha avvicinato gli studiosi ai *Notatori*, senza però esaminarne la struttura né i contenuti nel loro insieme, rendendo così ormai improcrastinabile una più ampia indagine sulle singole annotazioni, attraverso la quale riportare in luce il profilo intellettuale di Pietro Gradenigo e il suo progetto di ricerca<sup>2</sup>.

Da qui la decisione di avviare una rilettura integrale dei *Notatori*, la quale ha permesso di recuperare circa 2.000 note di argomento storico-artistico – fra queste poco più di 757 ancora inedite –, che sono state recentemente oggetto di una specifica analisi storico-critica (Bombardini 2019-2020). Per una corretta comprensione del contenuto di ciascuna annotazione e del pensiero di Gradenigo, è

stato però necessario porre in relazione i contenuti dei *Notatori* con quanto registrato dall'erudito in altri suoi scritti, a tale scopo è stato predisposto il Portale Gradenigo: strumento essenziale per agevolare la gestione di una simile mole di informazioni e che si spera di poter rendere accessibile agli studiosi in un prossimo futuro.

C.B.

### *Il Portale Gradenigo*

Nel Portale Gradenigo è possibile trovare la trascrizione del testo originale di 2.031 notizie di argomento storico-artistico, estratte dai *Notatori* di Pietro Gradenigo. A ciascuna nota è stato associato un argomento – pittura, scultura, architettura, grafica, ecc. – e una o più *keyword* per una migliore identificazione del suo contenuto. Sono stati inoltre segnalati eventuali rinvii ad altri manoscritti Gradenigo: alcuni sono presenti nel testo originale, quindi suggeriti dall'autore stesso, altri sono invece il frutto dell'indagine sulla biblioteca di Pietro Gradenigo, condotta per l'occasione (Bombardini 2019-2020).

Il portale web è caratterizzato da un'interfaccia di facile utilizzo, personalizzato secondo le esigenze di fruizione, e si appoggia per il reperimento e l'inserimento dei contenuti a un database appositamente progettato. In tal modo si è ottenuto un efficiente sistema di recupero e presentazione delle note, con la possibilità di comparazione delle medesime con altri scritti dell'erudito. Il portale permette di navigare tra le note trascritte analizzando sia i metadati (a esempio le *keyword*) che direttamente la trascrizione della nota stessa. Inoltre, la scelta di utilizzare uno strumento accessibile da browser rende la banca dati interrogabile da qualsiasi dispositivo, in maniera indipendente dal sistema operativo e non richiede l'installazione di software dedicato.

Il database è stato progettato a partire da un modello Entità-Relazione definito secondo le esigenze emerse durante la fase di trascrizione delle note (tav. IX). La struttura del modello, e quindi la successiva implementazione delle tabelle, è caratterizzata dal poter rappresentare l'intero *corpus* di manoscritti della collezione conservati nella Biblioteca del Museo Correr, non solo i *Notatori*. L'entità principale è la Scheda, che sommariamente può essere vista come la nota del manoscritto. A essa sono associate le diverse proprietà quali le *Keyword* e gli Argomenti, ma anche la relativa bibliografia e i collegamenti ad archivi digitali e altre risorse online<sup>3</sup>.

I successivi passi di questo lavoro saranno da una parte il continuo miglioramento del portale per adattarsi alle esigenze degli studiosi che porteranno avanti l'opera di trascrizione e analisi dei manoscritti di Pietro Gradenigo, dall'altra la creazione di sistemi di classificazione automatica per il supporto al suddetto lavoro di analisi. Il lavoro in quest'ultima direzione rientrerà nell'ambito dell'*Automatic Text-Classification*, a partire dalle note attualmente trascritte. Si prevede quindi di aggiungere in fase di nuova aggiunta di testi al portale un meccanismo che suggerisca l'argomento più probabile trattato, a partire dalle parole che compongono il testo.

D.Z.

### *Ringraziamenti*

Un sentito ringraziamento alla dottoressa Monica Viero e al personale della Biblioteca del Museo Correr di Venezia.

### *Bibliografia*

- Moschini G.A. 1809, *Vite di tre personaggi illustri della famiglia Gradenigo benemeriti della letteratura nel secolo XVIII pubblicate nelle faustissime nozze Gradenigo-Dolfin*, Venezia.
- Livan L. (ed.) 1942, *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N.H. Pietro Gradenigo*, Venezia.
- Over B. 1998, *Notizie settecentesche sulla musica a San Marco: i Notatori di Pietro Gradenigo*, in *La cappella musicale di San Marco nell'età moderna*, Atti del convegno (Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 5-7 novembre 1994), Venezia, pp. 23-38.
- Zecchin P. 2004, *I "deseri" di cristallo a Venezia nel Settecento*, "Journal of glass studies", 46, pp. 159-171.
- Vanin B. 2008-2009, *I manoscritti medievali in lingua volgare della Biblioteca del Museo Correr di Venezia*, Tesi di dottorato in italianistica e filologia classico-medievale (tutor E. Burigo), Università Ca' Foscari, a.a. 2008-2009.
- Delorenzi P. 2009, *La Galleria di Minerva*, Sommacampagna.
- Zecchin P. 2011, *Giuseppe Briati, il più famoso vetrario veneziano del Settecento*, "Journal of glass studies", 53, pp. 161-175.
- Elmasri R., Navathe S.B. 2016, *Fundamentals of Database Systems*, Boston.
- Stopper F. 2017-2018, *Per la storia degli orefici veneziani del Settecento: le fonti letterarie*, "Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti", CLXXVI, pp. 101-136.
- Stopper F. 2018, *Il museo cartaceo di Pietro Gradenigo. Un viaggio tra le oreficerie veneziane del Settecento*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 42, pp. 39-59.
- Zecchin P. 2018, *Gli specchi veneziani, "verieri" e "specchieri" dal Cinquecento all'Ottocento*, "Studi veneziani", LXXVII, pp. 321-380.
- Bombardini C. 2019-2020, *Per un'edizione ragionata dei Notatori di Pietro Gradenigo*, Tesi di dottorato in Storia, critica e conservazione dei beni culturali (supervisore prof. A. Tomezzoli; co-supervisore dott. D. Ton), Università degli Studi di Padova, a.a. 2019-2020.

### *Documenti d'archivio*

BMCVe = Venezia, Biblioteca del Museo Correr.

### *Note*

<sup>1</sup> BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 1-230. Con il lascito della contessa Elena Dolfin (1787-1879), il 21 febbraio 1879, giunsero al Museo Correr 222 opere manoscritte, per un totale di 337 fra volumi e fascicoli, alle quali se ne aggiunsero altre 8 in seguito ad acquisti effettuati fra il 1881 e il 1886, cfr. Vanin 2008-2009, s.p.

<sup>2</sup> Più recentemente i *Notatori* sono stati indagati da Berthold Over (1998), Paolo Zecchin (2004, 2011, 2018), Paolo Delorenzi (2009) e Francesca Stopper (2017-2018) che hanno reso noto e approfondito inedite notizie pertinenti ai loro specifici ambiti di ricerca. Una più ampia analisi su Pietro Gradenigo è proposta da Stopper (2018).

<sup>3</sup> Per esempio sono stati inseriti link al catalogo online della Fondazione Musei Civici Veneziani, ogni qualvolta vi sia un riferimento ad una stampa o un dipinto conservato nelle collezioni civiche veneziane.

## “Sant’Agostino che consegna la Regola ai canonici” di Lazzaro Bastiani: una storia interrotta e ritrovata

NICOLE DE MANINCOR

Università di Verona – Universiteit Gent

nicole.demanincor@univr.it; nicole.demanincor@ugent.be

### *Abstract*

Lazzaro Bastiani’s “Saint Augustine giving the Rule to the canons” is the central panel of a polyptych that was said to be in the Church of San Salvador from the late XVI century. The story of the artwork has been a very troubled one and can be considered an “interrupted story”, at least on three occasions. For the purpose of (re)defining its story, known sources have been integrated with further information concerning the church, other historical events, and the life of its owners through the centuries. This paper investigates these interruptions and aims to present a plausible and coherent reconstruction of the “Saint Augustine’s panel real story”.

All’interno del *corpus* pittorico di Lazzaro Bastiani, il “Sant’Agostino che consegna la Regola ai canonici” rientra tra i pochi dipinti sicuramente autografi ricordati dalle fonti, indicato fin dal XVI secolo nella chiesa veneziana di San Salvador. Tuttavia, la sua storia fu quanto mai travagliata e, almeno in tre occasioni, una storia interrotta. Le varie vicende, e soprattutto gli smarrimenti, di cui l’opera è stata protagonista ne hanno segnato la scarsa fortuna critica nel XIX e XX secolo. Inoltre, l’interesse della critica novecentesca, rivolto principalmente a indagare il rapporto tra Bastiani e Carpaccio e a ricostruire il catalogo giovanile dell’artista, si è soffermato di rado sul Sant’Agostino che, sebbene autografo, è stato relegato ad un ruolo secondario nel repertorio bastianesco.

Per ricostruire la storia di questo importante dipinto si è proceduto ad una rilettura delle fonti, individuando i tre punti chiave di interruzione, e integrando poi le informazioni note con la storia della chiesa di San Salvador, con gli avvenimenti storici e con le vicende delle personalità che sono entrate in possesso dell’opera.

Francesco Sansovino fu il primo a riferire della “tavola di Santo Agostino co monaci inginocchiati [...] di mano di Lazzaro Sebastiani” nella Chiesa di San Salvador (Sansovino 1581, p. 48). In realtà, la tavola menzionata da Sansovino costituiva lo scomparto centrale di un polittico in cinque partimenti, con una predella in tre scomparti nel basamento e un elemento coronante alla sommità. Secondo le descrizioni di Ridolfi e Boschini, l’episodio centrale della predella doveva raffigurare il momento dell’ordinazione di Agostino col “Pontefice nel messo a’ cardinali, che gli dà l’abito” (Ridolfi 1648, p. 32), mentre “in frontespicio” ci stava un “Christo morto, sostenuto da gli Angeli” (Boschini 1664, p. 134).



Stando alle testimonianze dei due storiografi, la struttura del polittico doveva ricalcare quella delle due pale pesaresi di Marco Zoppo (1471) e di Giovanni Bellini (1475 ca.) (Calogero 2013, pp. 3-21; Lucco 2019, pp. 392-397). La tavola, inoltre, denuncia una certa prossimità con opere bastianesche della fine dell'ottavo decennio e i primi anni del decennio successivo. Si vedano in particolare i due teleri con la "Comunione e i funerali di san Girolamo" per la caratterizzazione dei volti dei personaggi, il "Sant'Antonio sul noce" e la "Santa Veneranda in trono", nell'impostazione simmetrica e monumentale della scena e l'atteggiamento ieratico del santo. Infine, la figura del santo rimanda al sant'Ambrogio dell'omonimo polittico di Bartolomeo Vivarini, eseguito nel 1477 (Sartor 1997, p. 43). Pertanto, considerando i parametri strutturali e le affinità stilistiche si può sostenere una datazione sul finire dell'ottavo decennio.

Boschini indicava l'opera "alla destra per entrare nella Sacrestia", ossia sull'altare destro del transetto destro (Boschini 1664, p. 134). Dalle ricerche della Sartor, non si trattava della collocazione originaria del polittico, che invece in precedenza stava sull'ultimo altare della navata destra prima del transetto, un tempo dedicato a Sant'Agostino (Sartor 1997, p. 42). Durante i lavori di rinnovamento della chiesa compiuti nel XVI secolo, il mercante Antonio Cornovì della Vecchia acquisì dai canonici il giuspatronato dell'altare e vi fece edificare un nuovo monumento sepolcrale in marmo, dotato di una pala con l'"Annunciazione" dipinta da Tiziano (1563-1566) (Bohde 2001, pp. 458-460). Il polittico di Bastiani venne quindi spostato sul vicino altare nel transetto, dove è ricordato fino a Zanetti nel 1733 (Zanetti 1733, p. 186), poi le guide tacciono e si registra la prima interruzione.

La ragione di questo silenzio si spiega con il rifacimento degli altari del transetto, ordinato dalla famiglia Corner nel 1736, e la conseguente rimozione del polittico di Bastiani, sostituito dalla pala con "Sant'Agostino e santi" di Giambattista Tiepolo (1737-1738). Gianfrancesco Pivati, in un manoscritto autografo del 1740, indica ancora il quadro di Bastiani nel transetto, salvo poi correggere e segnalare la sostituzione (Pivati 1740, fol. 119r). Pertanto, il 1740 può essere considerato il *terminus ante quem* per la rimozione dell'opera, tant'è che in quello stesso anno l'Albrizzi ricordava solo il "Tiepoletto" (Albrizzi 1740, pp. 68-71). Il dipinto non venne riposizionato in un altro punto della chiesa, come invece sosteneva la Sartor, che lo identificava erroneamente con la "pala rappresentante S. Agostino, e altri Santi" riportata in un inventario del 1807. La pala ricordata nell'inventario non può coincidere con quella di Bastiani, perché nessun autore aveva mai menzionato la presenza di altri santi, ma non corrisponde nemmeno con il lavoro tiepolesco, andato distrutto in un incendio tra il 1765 e il 1772 (Mariacher 1959-1960, pp. 237-239). È invece da riconoscere con quella di analogo soggetto dipinta da Antonio Regagioli nel 1804, che ne prese il posto<sup>1</sup> (Gaier 2002, p. 223). Purtroppo, anche questa finì distrutta, probabilmente durante alcuni lavori di restauro tra il 1868 e il 1879, venendo rimpiazzata con quella *in situ* ancora oggi, ossia la pala con l'"Apostolo Giacomo e altri santi" di Girolamo Brusaferrò (Gaier 2002, p. 234, nota 117). Considerando il profondo significato che il polittico bastianesco, seppur di gusto ormai datato, doveva avere per i canonici agostiniani, riconosciuti come committenti dalla Sartor secondo una

corretta lettura iconografica (Sartor 1997, pp. 42-43), si può credere che il dipinto non sia andato smarrito in questo frangente, ma che sia stato semplicemente ricollocato in qualche sala dell’adiacente monastero, che già ospitava numerose opere dedicate al patrono dell’ordine o ispirate agli insegnamenti della sua Regola (Mancini 1988, pp. 155-188). Con le soppressioni napoleoniche del 1806, tutti i manufatti artistici di San Salvador divennero di proprietà demaniale e raccolti nel monastero, che fu tramutato in una base militare. Fatta eccezione per alcuni capolavori, salvati ed entrati in collezioni museali (Zorzi 1972, p. 608), la maggior parte dei dipinti vennero dispersi, tra cui, con ogni probabilità, anche il polittico, che venne smembrato. Ritenuto a lungo perduto (Crowe, Cavalcaselle 1871, p. 219, nota 3), prima del 1929 il pannello centrale col “Sant’Agostino che consegna la Regola” riapparve sul mercato antiquario di Vienna, proveniente da Londra (Planiscig 1929, pp. 257-260). Tuttavia, fu una sorta di meteora perché l’acquirente è ignoto. Ciononostante, viene pubblicata un’immagine in bianco e nero dell’opera (fig. 1) e i colori vengono descritti per la prima volta. Ne emerge che la figura del Sant’Agostino, vestito in un elegante abito vescovile ricco di tinte sgargianti, si stagliava rispetto alle tinte grigie e monocrome dei monaci e della stanza.



Fig. 1. Montevideo, collezione privata. Lazzaro Bastiani, *Sant’Agostino che consegna la Regola ai canonici* (fotografia da: Biblioteca Berenson, Fototeca, I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies).

La seconda interruzione si risolve nel giro di pochi anni, perché già nel 1932 Gino Fogolari fa presente che il proprietario era “S. E. Perez Ambasciatore dell’Argentina presso S. M. il Re d’Italia”. Lo studioso afferma che anni prima della pubblicazione del *Planiscig*, Perez era giunto a Venezia per ritrovare l’altare dove una volta il polittico era esposto, comunicando agli Amici dei Monumenti che sarebbe stato bello che un giorno vi ci fosse ritornato (Fogolari 1932, p. 284). Fernando Perez<sup>2</sup> era un ambasciatore *sui generis*: laureato in medicina, ma grande appassionato d’arte<sup>3</sup>, fu il fondatore del laboratorio scientifico del Louvre nel 1931. Durante la sua attività diplomatica, fu prima ambasciatore a Vienna (1909-1913), e successivamente a Roma (1922-1930), dopodiché si ritirò a Parigi per dedicarsi totalmente alla ricerca scientifica nel neonato laboratorio del Louvre. Nel periodo intercorso tra i due incarichi, in seguito alla Prima guerra mondiale, viaggiò molto in Europa per visitare i maggiori musei delle capitali, tra cui anche Vienna. Si può pertanto supporre che Perez abbia acquistato il Sant’Agostino o durante il suo periodo da ambasciatore a Vienna o in altre occasioni. Dopo la sua morte improvvisa, nel 1935, del quadro si perde traccia per la terza volta. Difatti nella prima edizione italiana dei suoi “Indici”, Berenson lo ricorda in collezione Perez a Parigi (Berenson 1936, p. 55), ma nella seconda edizione risulta già come ex collezione Perez (Berenson 1958, p. 27). Infine, nel 1965 Arslan segnala la tavola in una collezione privata a Montevideo, dove si trova tutt’oggi (Arslan 1965, p. 168). Una ricostruzione plausibile degli eventi che l’hanno portata in Uruguay può essere la seguente: in seguito alla morte del marito, la vedova Perez decide di ritornare in Argentina e, prima o dopo il trasferimento, ne vende la collezione. L’assenza del sepolcro di Perez a Parigi, nonostante il suo funerale sia stato ivi celebrato<sup>4</sup>, avvalorava quest’ipotesi.

### *Ringraziamenti*

Per la fotografia del dipinto si ringrazia Biblioteca Berenson, Fototeca, I Tatti – The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

### *Bibliografia*

- Albrizzi G.B. 1740, *Forestiere illuminato*, Venezia.
- Arslan E. 1965, *Bastiani (Sebastiani) Lazzaro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 7, Roma.
- Berenson B. 1936, *Pitture italiane del Rinascimento. Catalogo dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei nomi*, Milano.
- Berenson B. 1958, *Pitture italiane del Rinascimento. Elenco dei principali artisti e delle loro opere con un indice dei luoghi. La scuola veneta*, vol. 1, Firenze.
- Bohde D. 2001, *Titian’s three-altar project in the Venetian church of San Salvador: strategies of self-representation by members of the ‘Scuola Grande di San Rocco’*, “Renaissance Studies”, 15, 4, pp. 450-472.
- Boschini M. 1664, *Le Minere della pittura*, Venezia.
- Calogero A. 2013, *Nuove ricerche sulla pala di Pesaro di Marco Zoppo*, “Paragone”, 3 (112), pp. 3-21.
- Crowe J.A., Cavalcaselle G.B. 1871, *A history of painting in North Italy*, vol. 1, London.

- Fogolari G. 1932, *Prè Sebastiano Bastiani, suo padre Lazzaro e il Carpaccio*, “Rivista di Venezia”, 7, pp. 279-296.
- Gaier M. 2002, *Königin in einer Republik. Projekte für ein Grabmonument der Caterina Corner in Venedig*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 46, 1, pp. 197-234.
- Lucco M. (ed.) 2019, *Giovanni Bellini. Catalogo ragionato*, Treviso.
- Mancini V. 1988, *Il convento di San Salvador: gli apparati decorativi*, in Caputo F. (ed.), *Progetto S. Salvador*, Venezia, pp. 155-199.
- Mariacher G. 1959-1960, *Per la datazione di un’opera perduta di Giambattista Tiepolo*, “Arte Veneta”, pp. 237-239.
- Moschini G. 1815, *Guida per la città di Venezia all’amico delle belle arti*, voll. 1-2, Venezia.
- Péquignot A. 2016, *La pinacologie de Fernando Perez et l’Institut Mainini: quand la science de la conservation s’implante au musée*, “Cahiers des Amériques latines”, 83, pp. 133-150.
- Péquignot A. 2020, *Luces argentinas en París. El aporte de la pinacología a Francia en la conservación de su patrimonio*, “Nuevo Mundo Mundos Nuevos”. Online in: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/81828?lang=en> (accessed 17 December 2021).
- Pivati G. 1740, *Studi autografi di Gianfrancesco Pivati per illustrare la Città di Venezia dalla sua fondazione sino all’anno 1740*, Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. It. VII, 2319 [8489], fasc. VI, fol. 119r.
- Planiscig L. 1929, *La tavola di sant’Agostino opera di Lazzaro Bastiani già in San Salvatore a Venezia*, “Rivista della città di Venezia”, 4, pp. 257-260.
- Ridolfi C. 1648, *Le maraviglie dell’arte, ovvero le vite de gl’illustri pittori veneti, e dello Stato*, Venezia.
- Sansovino F. 1581, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venezia.
- Sartor L. 1997, *Lazzaro Bastiani e i suoi committenti*, “Arte Veneta”, 1, pp. 39-53.
- Zanetti A.M. 1733, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Venezia.
- Zorzi A. 1972, *Venezia scomparsa: Repertorio degli edifici veneziani distrutti, alterati o manomessi*, vol. 2, Milano.

## Note

<sup>1</sup> La pala era stata ricordata da vari autori, tra cui Moschini (1815, p. 547). La data di esecuzione da lui riportata (1782) è stata smentita da Gaier (2002, p. 223).

<sup>2</sup> Per una trattazione più completa della figura di Perez si rimanda a Péquignot 2016, Péquignot 2020.

<sup>3</sup> Col collega Carlos Mainini aveva supportato l’arte e la cultura argentina donando al Museo de Bellas Artes di Buenos Aires diversi dipinti e promuovendo mostre di pittori argentini in Europa.

<sup>4</sup> Comunicazione personale di Péquignot, che si trova d’accordo sul trasferimento della vedova in Argentina.



Rileggendo De Dominici.  
Ritrovamenti e precisazioni per una storia  
della pala d'altare nel Rinascimento meridionale

ORAZIO LOVINO

Università degli Studi di Firenze, Pisa, Siena  
orazio.lovino@unifi.it

*Abstract*

The *Vite* by Bernardo De Dominici is the most important art-historical source for Neapolitan art and has recently been republished in a critical edition. A rereading of this book has made it possible to identify some Neapolitan altarpieces, which were so far considered lost. The aim of the paper is to reconstruct the ancient provenance of these decontextualized or dismembered altarpieces and to give some considerations about their painters, iconography, typology, or patronage.

Le *Vite* di Bernardo De Dominici (De Dominici 1742-1745) rappresentano il testo fondamentale della letteratura artistica meridionale, concepito come primo ambizioso progetto di ricostruzione (e reinvenzione) della storia dell'arte napoletana dal Due al Settecento. Il tentativo editoriale, presto tacciato di inattendibilità, ha vissuto un lungo discredito, arrestato soltanto nel Novecento grazie a un processo di rivalutazione dell'opera avviato in particolare da Roberto Longhi che ne ha riscoperto le qualità interpretative sulla pittura del Sei e del Settecento, e successivamente proseguito da Ferdinando Bologna, Raffaello Causa, Giovanni Previtali e altri che ne hanno valorizzato il rigore metodologico e l'affidabilità di molte informazioni, anche per i secoli più alti (Zezza 2017). Questo processo si è compiuto con l'edizione critica, curata da Fiorella Sricchia Santoro e Andrea Zezza nel 2003 e ripubblicata nel 2017, all'interno della quale sono state identificate molte opere segnalate dall'autore settecentesco, rintracciandone la provenienza talvolta ignota. De Dominici fondò infatti le sue *Vite* soprattutto sull'osservazione diretta e pertanto si rivela una preziosa fonte, al netto delle attribuzioni non pertinenti specie per i secoli antecedenti il Seicento.

La rilettura integrale delle *Vite*, da me condotta nell'ambito della propria ricerca dottorale *in fieri*<sup>1</sup>, ha consentito di avanzare nuove proposte di identificazione di opere napoletane citate, con paternità inverosimili, da De Dominici, e ancora ritenute perdute in quanto dipinti di cui si era smarrita l'origine o attribuiti a pittori al di fuori dell'ambito meridionale: casi di *storie interrotte* cui è dedicato il presente volume.

La prima di tali *storie* è tratta dalla vita di Antonio Solario. De Dominici (De Dominici 2017, I, p. 287) segnala nella chiesa delle monache benedettine di San

Potito alcuni “quadretti” del pittore con “immagini de’ nostri santi protettori, con la Decollazione di san Gennaro ed il Martirio de’ santi Procolo e Sosio”, provenienti dalla chiesa primitiva ricostruita nel 1615. Mi sono domandato se tali dipinti non potessero identificarsi con tre frammenti di predella, attestati sul mercato nel secolo scorso e pubblicati da Annamaria Petrioli Tofani (Petrioli Tofani 1968), la quale, riconducendoli alla giovinezza di Girolamo Genga, ne identificava il soggetto dietro suggerimento di Longhi che per primo aveva attribuito al pittore il *San Gennaro davanti al tiranno*<sup>2</sup>. La studiosa sottolineava la problematica presenza di episodi agiografici relativi a un santo meridionale in dipinti di un pittore senza rapporti con Napoli, e avanzava l’ipotesi di una committenza da parte di un napoletano dimorante a Urbino.

In verità ragioni di stile impongono di restituire le tavolette ad Agostino Tesauro, attivo a Napoli dal 1501 al 1546 e noto per poche opere di cui solo una è documentata, la pala di Cava de’ Tirreni (1517-1518) (Biferali 2019, con bibliografia). Le figurette snelle e atletiche si leggono comodamente accanto alla predella cavense e il carattere espressivo delle teste è lo stesso ricorrente negli affreschi di Eboli e della cappella Tocco nel duomo di Napoli. Inoltre gli edifici prospettici che campeggiano nella predella si avvicinano a quelli della cappella Tocco, come nel *Ringraziamento di Sant’Aspreno* e nella *Guarigione del cieco*; e infine la massa popolosa del *Martirio di San Gennaro* prefigura la folla in audizione della *Predica di Sant’Aspreno* nella medesima cappella. La svista attributiva è giustificabile per via dei rapporti, soprattutto nel linguaggio di formazione di Tesauro, con l’ambiente centro-italiano di Perugino, Pinturicchio, Signorelli e Aspertini, prima dell’aggiornamento compiuto sui testi di Pedro Fernández, Raffaello, Michelangelo e Machuca.

Che i tre dipinti di Tesauro corrispondano propriamente a quelli descritti in San Potito da De Dominicis non è inequivocabile. Tuttavia potrebbe corroborare l’ipotesi il fatto che altre fonti precedenti, oltre a ricordare genericamente le tavolette, registravano nella chiesa altri dipinti, a noi ignoti, proprio del Tesauro (Celano 1692, VII, pp. 19-20; Parrino 1725, p. 391; ma pure De Dominicis 2017, I, p. 126, che li riferisce al mitico Pippo Tesauro). La proposta d’identificazione potrebbe essere poi suffragata dalla rarità iconografica della predella: paradossalmente, nella città di San Gennaro i cicli agiografici sul santo, prima della celebre cappella seicentesca nel duomo, si riscontrano soltanto in una lastra duecentesca in Santa Restituta e negli affreschi di Andrea Sabatini in San Gennaro *extra moenia* (1520-1525 ca.) (Leone de Castris 1997, pp. 49-91).

Il ritrovamento della predella gennariana, oltre a essere un’interessante ascrizione a Tesauro entro il 1510, costituisce un punto di partenza per rintracciare gli scomparti principali di quello che doveva con ogni probabilità essere un trittico – tipologia ancora adottata dal pittore nel 1518 (Lovino, in *Otro Renacimiento* 2022, pp. 225-227, nn. 33-34) –, verosimilmente con una Madonna col Bambino tra San Gennaro e un altro santo, magari Potito a cui era dedicata la chiesa.

La seconda *storia interrotta* si trova nella biografia di Pietro e Polito Donzelli. De Dominicis (De Dominicis 2017, I, p. 339; III, p. 796, nota 161) ricorda che nella chiesetta di Santa Brigida a Seggio di Porto, eretta nel 1492 e distrutta nel 1891, furono collocate dietro l’altare maggiore tre tavole, in occasione della ristrutturazione.

razione promossa nel 1713 dal marchese Giulio (in realtà Nicola, come recitava un'epigrafe) Navarrete. Nella tavola centrale era "il Nascimento di Gesù, che posto nella mangiatoja viene adorato dalla Santissima Madre, da san Giuseppe, e da un angelo, essendovi il bue e l'asinello", mentre "dal canto del Vangelo [...] vi è espressa la Santissima Annunziata, e da quel dell'Epistola l'Adorazione de' tre santi Maggi a Gesù Bambino", ciascuna delle quali era "in campo d'oro" e contrassegnata "dall'arme della casa Navarretta".

La dettagliata descrizione consente oggi di identificare due degli scomparti del trittico, forse ornante in origine l'altare maggiore della chiesa, in un paio di pannelli poco noti (fig. 1). Il primo, in deposito da Capodimonte presso il Museo Duca di Martina (Leone de Castris 1999, p. 254, nota 253), ritrae la *Natività* con una nobile committente, vestita d'oro e di perle, che il biografo napoletano aveva interpretato come un angelo. Il secondo è esposto nel Joslyn Art Museum a Omaha con un'errata attribuzione a Bernardino Fungai (J.C. Czarnecki, in Day *et alii* 1987, pp. 24-25, nota 9), nonostante già Fredericksen e Zeri (Fredericksen, Zeri 1972, p. 615) l'avessero ascritto a seguace di Sabatini<sup>3</sup>. La conferma dell'identità di queste tavole con quelle viste da De Dominici giunge dallo stemma, applicato posticciamente sugli scomparti, che è, ad ogni evidenza, quello Perez Navarrete, famiglia d'origine spagnola attestata a Napoli nel XVI secolo e ascritta alla nobiltà di Seggio di Porto nel 1630 (Bonazzi 1902, p. 180; Spreti 1928-1936, V, p. 251). Mettendo in scala le tavole si nota come la *Natività*, ormai priva del suo fondo oro, sia stata resecata sul margine superiore. Resta invece ancora da rintracciare il pannello con l'*Annunciazione*.

Chi ha inventariato il dipinto di Capodimonte ne aveva riconosciuto una derivazione dalla *Natività* ex-Goro di Cesare da Sesto (Naldi, Porzio 2009; Lovino 2021, p. 27 nota 40). Il pittore ne ha fornito una versione semplificata: il cielo atmosferico è stato sostituito dal fondo oro e le figure della Sacra famiglia sono state private dei caratteri naturalistici, indebolite con incarnati verdastri, panneggi inamidati e volumi più gracili; in ultimo la donatrice, diversamente dal committente di Cesare, è stata ridotta secondo una scala ancora gerarchica. Il riferimento a Cesare può rintracciarsi anche nell'*Adorazione dei Magi*, stavolta meglio confrontabile con dipinti di Andrea da Salerno nella sua fase sul 1512 di forte dipendenza dal milanese, quali la *Natività* di mercato e l'*Adorazione* dei Girolamini (Leone de Castris 2017, pp. 46, 69, figg. 40, 69). Della prima serba un'eco la figura volumetrica della Vergine, racchiusa in un manto blu operato a motivi dorati; e della seconda le figure dei Magi, dalle vesti ornate da analoghi ricami, o di San Giuseppe, e l'idea compositiva, privata delle architetture e compressa in larghezza. Poiché le pale di Cesare e di Andrea chiamate in causa si datano tra il 1512 e il 1514-1515 circa, è plausibile adottare quest'ultima data come *post quem* per il nostro trittico, eseguito da un pittore che tradisce una formazione nell'ambito antoniazzesco-peruginesco di fine Quattrocento e che si affanna, verso il 1515, a inseguire le formule stilistiche più innovative della coeva pittura napoletana. Potrebbe allora trattarsi di Girolamo Ramarino da Salerno, collaboratore con Cesare della pala di Cava, date alcune evidenti affinità con una *Dormitio Virginis* a lui attribuita (Leone de Castris 2017, p. 90, fig. 85).



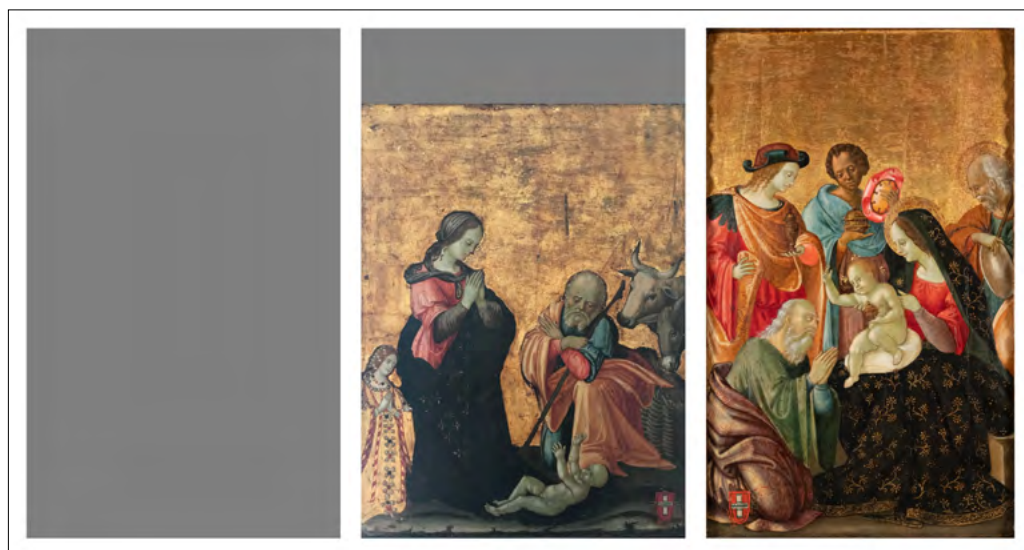


Fig. 1. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte (in deposito presso il Museo Duca di Martina). Pittore napoletano del XVI secolo (Girolamo Ramarino da Salerno?), *Natività*. Omaha (Nebraska), Joslyn Art Museum. Pittore napoletano del XVI secolo (Girolamo Ramarino da Salerno?), *Adorazione dei Magi* (ricostruzione dell'autore).

Passando alla vita di Silvestro de' Buoni, De Dominicis (De Dominicis 2017, I, pp. 387-388) si sofferma su una cona fatta per una cappella in Santa Maria la Nova dei Minori Osservanti e trasferita, dopo i rifacimenti tardo-cinquecenteschi, nel Capitolo. Il biografo la ricorda come una "Beata Vergine del Soccorso col Bambino in braccio, che protegge l'anima, la quale pare che timida sotto il suo manto cerca di ascondersi per isfuggire il demonio che sta dall'altro lato. Sopra vi son due angioletti che coronan la Vergine", mentre "da' lati di lei vi sono effigiati san Giovanni Battista e sant'Andrea appostolo". Supponendo che l'espressione "da' lati" sottintenda la presenza di scomparti laterali, dunque l'articolazione in forma di trittico della cona, il centrale di questa pala di "buon disegno, e dolcissimo colorito" potrebbe corrispondere a una tavola di Capodimonte dipinta negli anni trenta dal cognato di Sabatini, Severo Ierace (fig. 2) (Leone de Castris, in *Tesori* 1994, p. 36, nota 2), d'origine ignota ma già nella collezione d'Avalos (credo identificabile con la "Madonna all'impiedi della scola di Raffaele" citata nell'inventario d'Avalos del 1739, De Martini 1994, p. 126). Il passaggio in cui si descrive l'anima che si rifugia sotto il manto per scappare dal demonio, ritratto "dall'altro lato", rende inequivocabile l'identificazione con il nostro dipinto, anche a confronto con altre tavole meridionali di questa iconografia che non presentano tale particolare (come quelle di ambito di Befulco a Marsico Nuovo o del Maestro di Santa Patrizia nel Museo di Donnaregina). Mancano gli angeli incoronanti la Vergine, plausibilmente perduti quando la tavola è stata resecata ai lati, incluso quello superiore della centina. Bisogna ancora rintracciare i laterali che, insieme al centrale, dovevano essere posti entro un'architettura dipinta in dialogo con quella perduta della carpenteria, ispirata alla pala di Montecassino di Sabatini (1529-1530) e ultima propaggine



Fig. 2. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte. Severo Ierace, *Madonna del soccorso*.

della cultura prospettica diffusa nel Regno per il tramite di Cristoforo Scacco e di Fernández.

Nella biografia di Andrea Sabatini, De Dominicis (De Dominicis 2017, II, pp. 517-519, 650 e nota 13, 998 e nota 104; III, pp. 266-267; cfr. Lovino 2021, pp. 7, 25 nota 23) riferisce che in Santa Maria delle Grazie a Caponapoli degli Eremitani Girolamini vi era una “tavola bellissima, che veramente pareva dipinta con eccellenza da Raffaello, ov’era espressa la Deposizione della croce del Salvatore”, rimossa da don Pedro Antonio d’Aragona, viceré di Napoli dal 1666 al 1672, che l’avrebbe donata, spacciandola per un Raffaello, a un monarca d’Europa, e sostituita da una tela di Andrea Vaccaro (1668 ca.) (Commodo Izzo 1951, pp. 93-95). L’aneddoto dell’appropriazione da parte del viceré era strumentale per De Dominicis – che non aveva mai visto l’opera – al fine di sottolineare il linguaggio raffaellesco di Andrea, e non a caso vede protagonista don Pedro che erroneamente si credeva avesse sottratto da San Domenico la *Madonna del Pesce* di Raffaello (Pezzuto 2019, p. 23 e nota 38).

Altri autori avevano già ricordato una *Deposizione* o *Pietà* attribuita al Sabatini nella terza (D’Engenio 1623, p. 206; Sarnelli 1685, p. 153) o, meglio, nella seconda cappella a destra della chiesa (De Lellis *ante* 1689, c. 160; Sajanello 1758-1762, II, pp. 487, 489). Tuttavia è Celano (Celano 1692, I, p. 267) il primo a riferire che il dipinto, segnalato però come una “Vergine col suo Figliuolo in braccio”, fu sostituito dalla tela di Vaccaro e alienato. L’incompatibilità iconografica di quest’ultima descrizione con quelle precedenti può essere chiarita dalla rilettura di un documento d’archivio, trascritto da Filangeri (Filangeri 1883-1891, IV, pp. 267-268), relativo alla cappella della famiglia Ruta corrispondente, come esplicitato da Sajanello, al luogo dove si trovava la pala. Nel marzo 1503 viene concesso al notaio Martino Ruta il patronato di una cappella intitolata alla Pietà già dotata di una “cona cum figuris pittatis in medio ac sancti Antonij et sancte Marie de gratia a lateribus”. Essendo l’altare dedicato alla Pietà, il vocabolo *pittatis* è forse da intendersi come un refuso al posto di *pietatis*: l’inusitato accostamento iconografico di una *Pietà tra Sant’Antonio e la Madonna delle Grazie* non lascia margini di dubbio nell’identificare questa cona con la pala eponima del Maestro della Pietà di Piedigrotta (1475-1480 ca.) (fig. 3), legata al santuario napoletano verso il 1870 da un canonico lateranense (Pisani, in *Fiamminghi* 2008, pp. 107-110). Il legato comprese anche una *Crocifissione*, ascrivibile a mio avviso al Maestro dell’Adorazione di Glasgow (ma assegnata da Alparone 1982, pp. 146, 148 a un seguace di Pietro Buono e da Salvatore 1999, p. 111, nota 41 a Francesco da Tolentino), che potrebbe provenire dalla medesima chiesa degli Eremitani Girolamini, in virtù della presenza di un committente con l’abito tanè tipico dell’ordine (Aceto 2012, pp. 23, 53-54, nota 103).

All’interno della vita del fantomatico Giovan Antonio Amato il Vecchio, De Dominicis (De Dominicis 2017, II, p. 540) ricorda nella chiesa del Carminello a Chiaia dei Carmelitani, soppressa nel 1806 e poi distrutta, la tavola ritraente in “un tondo [...] al di sopra la beata Vergine col Bambino e al di sotto san Giacomo e sant’Andrea appostoli”. La pala che, per chi scrive, ha tutte le carte in regola per essere identificata con quella vista dal biografo, è quella di Pietro Buono, già nel 1821 a Capodimonte, la quale attendeva di ritrovare



Fig. 3. Napoli, Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta. Maestro della Pietà di Piedigrotta, *Pietà tra la Madonna delle Grazie e Sant'Antonio da Padova*.

la sua origine, già supposta essere un monastero soppresso (Leone de Castris 1999, pp. 45-46, nota 12).

L'ultima *storia interrotta* si rintraccia nel medaglione biografico di Giovan Antonio Amato il Giovane. Nella chiesa interna delle benedettine di Santa Patrizia, De Dominici (De Dominici 2017, II, pp. 828-829) gli attribuiva tre pale d'altare, mai segnalate prima, ancora ricordate da Chiarini (in Celano 1856-1860, III, p. 83) ma dichiarate perdute da Galante (Galante 1872, p. 87), a seguito delle soppressioni post-unitarie. Due delle tre sono state individuate nella chiesa di San Gennaro al Vomero da Salazar (Salazar 1903), che le riteneva di uno stesso anonimo artista (ipotesi respinta da Leone de Castris 2008, p. 74, nota 7): il polittico della *Dormitio Virginis* (1508) e quello della *Madonna del Soccorso* (1510, ora nel Museo diocesano), rari casi di pale napoletane quasi integre, di cui sono noti, grazie ad iscrizioni, i nomi delle monache committenti e la data di esecuzione. La terza conca, raffigurante la "Beata Vergine in gloria di angeli e nei ripartimenti il Battista e San Pietro" e data per dispersa, può identificarsi nel trittico (tav. X) nell'ultima cappella a destra della chiesa di Sant'Alfonso all'Arenaccia a Napoli, donato nel 1895 dal cardinale Guglielmo Sanfelice e appena segnalato da Alparone (Alparone 1976, p. 3; 1982, p. 104 e nota 8)<sup>4</sup>.

La pala, posta entro una cornice ottocentesca in sostituzione di una antica (probabilmente simile a quella del trittico del 1510 e forse dotata di predella), replica nel pannello centrale il miracoloso prototipo della *Madonna Bruna* (fine

XIII sec.) del Carmine Maggiore a Napoli, il cui culto riesplode a inizio Cinquecento, come testimonia la cornice marmorea realizzata da Andrea Ferrucci entro il 1510 (Naldi 2001, pp. 18-19). Che il trittico reagisca prontamente a tale processo di rinnovamento devozionale è confermato dall'iscrizione apposta alla base che ci informa dell'anno di esecuzione, 1511, e del nome della committente, Margherita Caracciolo, monaca di Santa Patrizia<sup>5</sup>. I documenti consentono di identificarla con la figlia di Colantonio e Maria Caracciolo, sorella di Caterina (pure lei monaca in Santa Patrizia), non ancora professa nel 1485 e partecipe alle riunioni capitolari dal 1486 al 1522 (Facchiano 1992, p. 180). Non è possibile qui approfondire la personalità anonima che ha, a mio parere, dipinto i trittici di Santa Patrizia, e che De Dominici chiamava Giovanni Antonio Amato forse nel tentativo di sciogliere un monogramma, ancora misterioso, iscritto nella pala della *Dormitio Virginis*. Deve trattarsi però di un artista attivo dalla fine del XV secolo che muove i passi da quel filone, ben attestato in Campania, di cultura romana dipendente da Pinturicchio, Antoniazio e Perugino, ma che gradualmente guarda, verso il 1510, alle novità di Fernández, con esiti paralleli alle opere "pseudo-bramantinesche" di Simone da Firenze.

Vorrei segnalare in chiusura che nella medesima chiesa si conserva un trittico d'ignota provenienza, anch'esso donato da Sanfelice. Già avvicinato a Marco Cardisco (Alparone 1976; ingiudicabile per Giusti, Leone de Castris 1988, p. 253, nota 49), ma a mio avviso da ricondurre a Bernardino Pizzuto (Improda 2019, con bibliografia), esso ritrae l'*Immacolata Concezione tra Santa Maria Maddalena e una Santa*. Quest'ultima, dotata di un giglio e da identificarsi in Santa Patrizia, rende automatica la possibilità che pure questo trittico, *modo et forma* dei trittici delle *Madonne del Soccorso* e *del Carmine*, provenga anticamente dallo stesso tempio benedettino di Santa Patrizia: un altro ritrovamento reso possibile, seppur indirettamente, grazie alla pista del De Dominici.

## Bibliografia

- Aceto F. 2012, *Spazio ecclesiale e pale di "primitivi" in San Lorenzo Maggiore a Napoli: dal "San Ludovico" di Simone Martini al "San Girolamo" di Colantonio. II, "Prospettiva"*, 147-148, pp. 2-61.
- Alparone G. 1976, *Un possibile Marco Cardisco in S. Alfonso dei Liguori a Napoli e qualche considerazione sul Manierismo in Calabria*, "Brutium", 1, pp. 3-5.
- Alparone G. 1982, *Una tavola di Bartolomeo Guelfo da Pistoia nella chiesa di S. Pietro a Montecorvino Rovella*, "Arte cristiana", 70, 687, pp. 103-104.
- Biferali F. 2019, ad vocem *Tesaurus*, Agostino, in *DBI*, 95, pp. 462-464.
- Bonazzi F. 1902, *Famiglie nobili e titolate del napoletano*, Napoli.
- Celano C. 1692, *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli*, 10 voll., Napoli.
- Celano C. 1856-1860, *Notizie del bello e dell'antico e del curioso della città di Napoli [...] per cura di G.B. Chiarini*, 5 voll., Napoli.
- Commodo Izzo M. 1951, *Andrea Vaccaro, pittore: 1604-1670*, Napoli.
- Day et alii 1987 = Day H.T., Sturges H. (eds.), *Joslyn Art Museum. Paintings and Sculptures from the European and American Collections*, Omaha (Nebraska).
- D'Engenio C. 1623, *Napoli Sacra*, Napoli.
- De Dominicis B. [1742-1745] 2017, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Sricchia Santoro F., Zezza A. (a cura di), Napoli.
- De Lellis C. ante 1689, *Aggiunta alla Napoli sacra dell'Engenio*, Scirocco E., Tarallo M. (a cura di). Online in <http://www.memofonte.it/> (cons. il 4/01/2022).
- De Martini V. 1994, *Un inventario inedito della collezione d'Avalos*, "Bollettino d'arte", LXXIX, 88, pp. 119-130.
- Fiamminghi* 2008 = *Fiamminghi e altri maestri*, Catalogo della mostra (Roma, 1 luglio-10 settembre 2008), Rigon F. (a cura di), Roma.
- Facchiano A. 1992, *Monasteri femminili e nobiltà a Napoli tra medioevo ed età moderna: il necrologio di S. Patrizia (secc. XII-XVI)*, Altavilla Silentina.
- Filangieri G. 1883-1891, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, 6 voll., Napoli.
- Fredericksen B.B., Zeri F. 1972, *Census of Pre-Nineteenth-Century Italian Paintings in North American Public Collections*, Cambridge (Mass.).
- Galante G.A. 1872, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli.
- Giusti P., Leone de Castris P. 1988, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1510-1540. «Forastieri» e «Regnicoli»*, Napoli.
- Improda P. 2019, *Un inedito di Bernardino Pizzuto: il Compianto di Sant'Agata dei Goti, "Napoli nobilissima"*, V, 1, pp. 73-76.
- Leone de Castris P. 1997 (a cura di), *San Gennaro tra Fede, Arte e Mito*, Catalogo della mostra (Napoli, chiesa di Donnaregina Nuova, dicembre 1997-aprile 1998), Napoli.
- Leone de Castris P. 1999, *Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo*, Napoli.
- Leone de Castris P. 2008, *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di fede e arte*, Napoli.
- Leone de Castris P. 2017, *Andrea Sabatini da Salerno. Il Raffaello di Napoli*, Napoli.
- Lovino O. 2021, *In margine all'Andrea Sabatini di Padre Resta e altre aggiunte*, "Paragone", 159-160, pp. 3-33.
- Naldi R. 2001, *Culto di Sant'Anna ed icone miracolose a Napoli nel primo Cinquecento: una cornice per l'epigramma In picturam di Iacopo Sannazaro*, "Napoli nobilissima", II, 1-4, pp. 15-30.
- Naldi R., Porzio G. 2009, *Per Cesare da Sesto a Napoli*, Napoli.

- Otro Renacimiento 2022 = Otro Renacimiento. Artistas españoles en Nápoles a comienzos del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Madrid 2022-23), Naldi R., Zezza A. (a cura di), Madrid.
- Parrino D.A. 1725, *Nuova guida de forastieri*, Napoli.
- Petrioli Tofani A. 1968, *Una predella giovanile di Girolamo Genga*, *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlino, pp. 206-212.
- Pezzuto L. 2019, *Padre Resta e il viceregno: per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, Roma.
- Sajanello G.B. 1758-1762, *Historica monumenta ordinis sancti Hieronymi congregationis B. Petri de Pisis*, 3 voll., Venezia.
- Salazar L. 1903, *Quattro dipinti su tavola dei sec. XV e XVI ritrovati e descritti*, "Napoli nobilissima", XII, V-VI, pp. 65-70, 84-90.
- Sarnelli P. 1685, *Guida de' Forestieri*, Napoli.
- Salvatore D. 1999, *Toscani a Napoli sul finire del Quattrocento. Un dipinto su tavola di Pietro del Donzello*, "Dialoghi di storia dell'arte", 8-9, pp. 102-111.
- Spreti V. (a cura di) 1928-1936, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, vol. 9, Milano.
- Tesori 1994 = *I tesori dei d'Avalos, Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, Catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 ottobre 1994-22 maggio 1995), Leone de Castris P. (a cura di), Napoli.
- Zezza A. 2017, *Bernardo De Dominicis e le vite degli artisti napoletani: geniale imbroglione o conoscitore rigoroso?*, Milano.

### Note

- <sup>1</sup> *La pala d'altare nel Regno di Napoli*, tutor V. Farinella, M. Brügggen Israëls, Università degli Studi di Firenze, Pisa, Siena, XXXV ciclo, dove si valorizzeranno gli aspetti tipologici delle pale rinvenute in questa sede.
- <sup>2</sup> Dalle fototeche Zeri (inv. 87589) e Berenson (inv. 122696) si ripercorrono ulteriori passaggi delle tavole, oggi d'ubicazione ignota.
- <sup>3</sup> In fototeca Zeri (inv. 76904) è classificata come G.F. Criscuolo.
- <sup>4</sup> Olio e oro su tavola, cm 156x177 (con cornice). Ringrazio don Lello Pescitolo e Vincenzo Esposito per avermi consentito di esaminare il trittico.
- <sup>5</sup> "HOC OPUS FIERI FECIT D(OMI)NA MARGARITA CARACZULA MONIALIS S(ANCTE). PATRICIE AD HONOREM / ET LAUDEM BEATE MARIE DE CARMELITANE A(NNO). MDXI."

Fortuna della *Tabula Cebetis* nel marchesato di Monferrato.  
Il caso del fregio perduto di Giacomo Rossignolo  
per Rolando Dalla Valle

JACOPO TANZI  
Università degli Studi di Padova  
jacopo.tanzi89@gmail.com

*Abstract*

Concerning the studies on Giacomo Rossignolo, Piedmont's painter active between Casale Monferrato and Torino (doc. 1545-1604), the incidence of lost artworks is extremely relevant. Only three works have been acknowledged to the artist, who was painter for the Dukes of Savoy since 1563. Nevertheless, the scarcity of material evidence collides with the richness of the written documentation.

Coherently with the convention themes, it is not intended on this occasion to retrace Rossignolo's life and works entirely, though to present an issue connected to his debut, the case study of the lost frieze painted by Rossignolo in Dalla Valle Palace, Casale Monferrato. The frescoes, destroyed to permit the restoration of the Palace, are fortunately documented by the local poet Antonio Ferrari (doc. 1549-1589).

The analysis of Ferrari's *Discorso brieve e dotto* (1556) enables us to obtain information on the activity of Rossignolo in Casale. Most relevant, the recognition of the lost frieze iconography in the text is accomplished by who is writing. This is a XVI century re-writing of *Tabula Cebetis*, the I a.D. moral oeuvre ascribed to Cebete of Thebes. The element, previously unknown, determines either literary or artistic considerations.

The research aims is to present both the historic and critic aspects, enabling a deeper knowledge of an artist so often neglected; the paper focuses on the context and the sources of Rossignolo's frieze and commits to insert this case in the *Tabula* fortune throughout the XVI Century in northern Italy, considering its figurative influences.

La vicenda del pittore piemontese Giacomo Rossignolo (doc. dal 1545-morto nel 1604), attivo a Casale Monferrato e Torino, presenta molte lacune. A lungo pittore dei duchi sabaudi è possibile riconoscergli con certezza solo tre dipinti. L'esiguità del catalogo si scontra però con la ricca condizione documentaria tramite la quale è possibile seguirne il percorso. Il profilo che emerge è quello di un artista poliedrico votato alle decorazioni effimere (C. B. 1928; *Schede Vesme* 1963-1982, III, pp. 941-946; Romano 1995, s. v.; Bava 1995, s. v.; Arnaldi di Balme, Bava 2005, pp. 80-82; Arnaldi di Balme *et alii* 2010; Tanzi 2019-2020, pp. 214-237).

L'anno della nomina di Rossignolo a pittore dei Savoia (1563) è lo stesso in cui Torino torna capitale del Ducato. Nel Duomo torinese (cappella Calusio), sito caro ai duchi, si conserva la sua opera più nota: la *Resurrezione* (1575) (tav. XI). Dell'antico altare rimane anche la cimasa con *Dio Padre*, oggi ridotta a forma ovale.



Spesso, ma con poco profitto, la pala è stata posta in relazione stilistica con Perino del Vaga al quale Rossignolo è avvicinato negli scritti di Giovan Paolo Lomazzo (1589) e Karel van Mander (1604)<sup>1</sup>. La *Resurrezione* torinese, infatti, sembra più vicina a Francesco Salviati e alla sua cerchia, in particolare per la comune soluzione formale del tema (fig. 1)<sup>2</sup>.

Di Rossignolo si conoscono sole altre due opere meno qualitative della *Resurrezione*. Il *Pirro* oggi a Moncalieri e la *Presentazione di Gesù al Tempio* del Museo Civico di Torino. Entrambe derivano da stampe e rivelano la consuetudine del pittore all'utilizzo di invenzioni altrui per le proprie opere<sup>3</sup>.

L'attività di Rossignolo presso la corte sabauda è ricca di punti aperti come la prima fase della sua carriera, da situare nel marchesato monferrino di cui risulta suddito. L'inizio è ricostruibile solo virtualmente poiché le opere sono assenti. Tuttavia, per il fregio perduto dipinto da Rossignolo nel palazzo Dalla Valle a Casale è possibile ora fornire un'inedita decifrazione iconografica.

Casale Monferrato a inizio Cinquecento è capitale di un marchesato tra Piemonte e Lombardia guidato dai Paleologo, i quali si estinguono nel 1533 passando il controllo dello stato ai Gonzaga. Rossignolo nasce attorno al 1520 a Livorno "di Monferrato", sul confine col ducato di Savoia, e dopo una formazione ad oggi imprecisabile, nel 1545 è a Casale testimoniato come autore di alcuni affreschi nell'oratorio dei Ss. Apostoli, anch'essi perduti.

Dopo questa impresa realizza il ciclo nel palazzo di Rolando Dalla Valle (1502?-doc. fino al 1575), presidente del senato monferrino per conto dei Gonzaga. La carriera di Rolando comincia al servizio del papato (cavaliere di San Pietro, protonotario apostolico; 1527) ma dal 1537 risulta già rientrato in Monferrato dove è giudice, commissario generale degli Ebrei e governatore di Casale. La sua carriera culmina con l'investitura a presidente del senato marchionale (1567) ed è proprio questo il titolo che accompagna il suo ritratto, firmato da Lorenzo Costa il giovane nel 1568, recentemente comparso sul mercato antiquario (fig. 2)<sup>4</sup>.

Non si ha una data precisa per gli affreschi dipinti per il Dalla Valle, perduti con i restauri settecenteschi del palazzo, ma un termine *ante quem* è dato dal *Discorso breve e dotto di M. Antonio Ferrari da Nizza di Monferrato, Sopra i quadri d'una delle Sale dello Illustre Signor Rolando della Valle, presidente di Monferrato* (1556)<sup>5</sup>. All'inizio del *Discorso* l'autore dialoga con Penteselea Bignone (1508-1557), moglie di Rolando, e ricorda che le pitture del palazzo si devono all'"ingeniosissimo M. Gio. Giacobbo Lusignolo pittore" (Ferrari 1556, p. 1), personaggio sovrapponibile all'artista della ricordata *Resurrezione*. Non a caso, nell'opera torinese si riconosce, espressa in un rebus, la firma del pittore composta da un usignolo poggiato sul piatto dei colori, rimando al soprannome "Lusignolo", data l'affinità del cognome con il nome dell'uccello<sup>6</sup>.

Il *Discorso* di Ferrari (doc. dal 1549 al 1589) è un attestato della fortuna letteraria di Rossignolo, plausibilmente una conseguenza del viaggio romano a cui si è accennato ma – soprattutto – è una riscrittura della *Tabula Cebetis*, opera greca di filosofia morale<sup>7</sup>. Il testo – e, conseguentemente, quanto dipinto da Rossignolo – si pone come una delle tante riscritture del dialogo comparse presso le corti padane nel XVI secolo. L'opera, tradizionalmente riferita a Cebete scolaro di Socrate, è in realtà di un anonimo del I-II secolo a.C. e comincia



Fig. 1. Firenze, Uffizi. Nicholas Karcher, *Resurrezione di Cristo* (© Uffizi, Firenze).

con la descrizione di una pittura realizzata in un tempio di Crono: “una tavola che conteneva un disegno davvero strano, con delle rappresentazioni che non riuscivamo a comprendere” (*La tavola* 2010, pp. 1, 3-6). È, in breve, un'*ekphrasis* a descrizione di un dipinto allegorico illustrante la vita dell'uomo dalla nascita al conseguimento della felicità.

Il racconto è reso tramite la veduta di un monte con tre cinte di mura. Sulla vetta l'uomo virtuoso è incoronato dalla Felicità. Al margine delle prime mura alcuni bambini sono introdotti verso il monte da un vegliardo, che li ammonisce sulle insidie che incontreranno crescendo. Questi, infatti, lungo il percorso ricevono dalla Frode un siero d'ignoranza il quale, per il tramite di Opinione, Concupiscenza e Voluttà, conduce l'uomo – ormai cresciuto – alla taverna e al postribolo. Presso il secondo cerchio di mura c'è la Fortuna, resa come una fanciulla in equilibrio sopra una sfera. Questa conduce chi l'asseconda a Lussu-



Fig. 2. Già Roma. Lorenzo Costa il Giovane, *Ritratto di Rolando Dalla Valle* (© Bertolami Fine Arts, Roma).

ria, Incontinenza e Adulazione. Si presentano quindi Lutto, Dolore e Tristezza, come conseguenza delle tentazioni. A questo punto però compare Penitenza che consente all'uomo di redimersi e l'indirizza a Costanza e Continenza le quali da una gola sollevano gli uomini dal livello inferiore del monte verso l'alto, presso Erudizione, Persuasione, Fortezza, Temperanza e Giustizia, disposte vicino alla Verità che, all'opposto dalla Fortuna, poggia su una pietra quadrata. Qui l'uomo incontra la Felicità.

In età moderna, quando il testo greco viene riscoperto e diffuso, uno dei principali impieghi di questa iconografia avviene nell'illustrazione libraria. Sottostanno a tale utilizzo le varie implicazioni figurative e letterarie che si intrecciano nella *Tabula* (Schleier 1973, Benedetti 2001, Rossi 2004, Volpi 2004). Il rapporto tra testo e propria illustrazione, tuttavia, non è mai banalmente lineare come dimostra il caso monferrino, dove il riuso della *Tabula* nel *Discorso* di Ferrari, come accennato, non è esplicitato.

La meta-letterarietà del racconto, la sua dimensione di *ekphrasis*, determina un'estesa diffusione del tema anche in campo pittorico. Committenti e artisti sollecitati da un racconto morale così ricco di allegorie affrontano il tema combinando al loro estro la tradizione emblematica e approdano a due strutture rappresentative principali.

La più diffusa è a spazio unificato e sfrutta l'andamento del racconto in forma piramidale mantenendo un rapporto di dipendenza con quanto indicato dal testo originale che parla di "una tavola che conteneva un disegno davvero strano" (*La tavola* 2010, pp. 1, 3-6) aderendo così strutturalmente alla mitica pittura che dà origine al dialogo. Si può evocare in relazione a tale tipologia una tela del Louvre con la *Tabula* a firma di Daniele Mori, attivo con Romanino in Valcamonica tra 1534 e 1553. Il dipinto proviene dal convento barnabita di San Paolo a Milano e il tema morale potrebbe legarsi ai principi dall'ordine. Inoltre, la rapida diffusione in Piemonte dei barnabiti largamente patrocinata dal duca Carlo Emanuele I di Savoia potrebbe arricchire ancora questo quadro di rapporti geografici e pittorici attorno alla *Tabula* (Tanzi 2000, pp. 90-91; Agosti 2001, p. 457)<sup>8</sup>.

La seconda soluzione pittorica propone invece un racconto a scene singole, solitamente poste in un fregio. In questo senso il caso più celebre è quello delle tavole di Lambert Sustris, con il *Cerchio della Frode*, il *Cerchio della Fortuna*, la *Falsa disciplina* e la *Vera Disciplina*. Dello stesso artista si conserva anche una quinta tavola – oggi a Venezia, collezione Donà delle Rose – solitamente letta come *Vera Dottrina* ma non è da escludere che sia una trasposizione in un'unica scena dell'intero ciclo<sup>9</sup>.

Infine, l'unico caso ad oggi superstite di un ciclo ad affresco con possibili analogie strutturali con quello perduto di Rossignolo – la fonte, come detto, parla esplicitamente di un fregio – si deve a Hans Dürer nel castello polacco di Wawel (1532).

Tornando quindi al fregio perduto di Rossignolo per Casale, si segnala che il testo di Ferrari, oltre all'*ante quem*, fornisce alcuni dati sull'opera nonostante l'assenza del documento figurativo.

Il dialogo tra l'autore e la moglie di Rolando indica le coordinate topografiche per il "freggio", disposto nella "Sala a basso, dove si mangia". Sembra scolle-

gata dai soggetti della *Tabula* la prima figura citata nel testo, “un Marte”, dipinto vicino alle allegorie che attirano Penteseila: “*Luctus, Dolor, Punitio, Tristitia*”. Forse si tratta di una delle tipiche figure all’antica poste tradizionalmente tra i riquadri istoriati, che nel caso di Rossignolo presentano anche iscrizioni latine. Nel fregio casalese se ne contano in totale tredici: “*Genius, Deceptio, Opinio, Concupiscentia, Voluptas, Fortuna, Luxuria, Incontinentia, Assentatio, Luctus, Dolor, Punitio, Tristitia, Falsa Disciplina, Constantia, Continentia, Sedes Beatorum, Eruditio, Persuasio, Veritas, Fortitudo, Temperantia, Iustitia, Felicitas*” e “*Felix virtutis preaemium*”. Il conto però va rivisto al ribasso poiché Ferrari nel testo precisa che “nella [...] sala vostra vedete, in *dodeci* quadri con [...] somma industria dipinta” il percorso della vita umana.

Il costante uso che Rossignolo fa delle stampe nella propria opera permette di ipotizzare che il ciclo perduto sia in relazione alle illustrazioni dell’edizione a stampa della *Tabula* (1543) di Gilles Corrozet (1510-1568). L’opera, in francese, è illustrata da dodici xilografie e Rossignolo, come visto, impiega lo stesso numero di scene. Quelle dell’edizione francese sono di un artista anonimo che firma col monogramma “JF” la prima scena del racconto: dove i pellegrini nel tempio di Crono chiedono spiegazioni sulla tavola con l’allegoria della vita (fig. 3). Oltre alla *Tabula* l’edizione di Corrozet comprende anche *La Volupté vaincu*, illustrata dallo stesso autore “JP”, al quale si deve anche la raccolta di emblemi figurati posta in fondo al volume<sup>10</sup>.

La suggestione di vedere connessa la *Tabula* di Corrozet al ciclo perduto di Rossignolo inoltre è avallata dall’incidenza della cultura francese in area pedemontana (Monferrato, Savoia). Basti pensare in questo senso al ruolo avuto da Anna d’Alençon, ultima reggente paleologa, e da Margherita di Valois, moglie di Emanuele Filiberto di Savoia, poi mecenate di Rossignolo, entrambe culturalmente francesi.

Per meglio leggere la fortuna letteraria del testo in territorio casalese poi va evidenziato un altro aspetto: la *Tabula* è nota da tempo a Mantova, patria eletta del committente casalese di Rossignolo e capitale dello stato di cui Casale dipendeva. La città lombarda è uno degli epicentri della riscoperta del testo antico a partire dal Quattrocento e l’interesse per l’opera si riscontra chiaramente nell’umanista Galeotto Del Carretto (1455 ca.-1530) diplomatico acquese, familiare di Isabella d’Este e attivo tra Casale e Mantova. Galeotto, infatti, riscrive a sua volta la *Tabula* in un testo chiamato *Dialogo di più persone congiunte con amicizia* posto in un’opera più estesa intitolata *Tempio d’Amore* (1504) (Benedetti 2001, pp. 111-200).

Concludendo, data la centralità di Del Carretto nella letteratura monferrina, non è da escludere che anche questo *Dialogo* possa essere servito da traccia letteraria a Rossignolo – il testo di Del Carretto è privo di figurazioni – per la propria “traduzione” della *Tabula* dipinta in palazzo Dalla Valle.

Le Tableau de  
Le pelerin visitant le Temple de  
Saturne, & du Tableau  
qu'il y veit.



Fig. 3. Paris, Bibliothèque Nationale, Res. R. 2008, Gilles Corrozet, *Le tableau de Cebes de Thebes, Le tableau de le pelerin visitant le Temple de Saturne* (da *Cebes' Tablet* 1979, p. 87).

## Bibliografia

- Agosti G. 2001, *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, Firenze.
- Angelini A. 2021, *La "Resurrezione di Cristo" di Guillaume Bonoyseau proveniente da Palazzo Ricci Sacchetti a Roma e la congiuntura francese per Francesco Salviati*, "Prospettiva", 175/176, pp. 146-158, 190.
- Arnaldi di Balme *et alii* 2010 = Arnaldi di Balme C., Doneux C., Franchino G., Rosa Brusin B. 2010, *La Presentazione al Tempio dal convento di San Domenico a Torino*, "Palazzo Madama. Studi e Notizie", I, pp. 108-113.
- Arnaldi di Balme C., Bava A.M. 2005, in «*Il nostro pittore fiamengo*». *Giovanni Caracca alla corte dei Savoia (1568-1607)*, Catalogo della mostra (Torino, Galleria Sabauda, 21 settembre 2005 - 8 gennaio 2006), Astrua P., Bava A.M., Spantigati C. (a cura di), n. 6-7, Torino, pp. 80-82.
- Bava A. M. 1995, *La collezione di pittura e i nuovi progetti figurativi*, in Romano G. (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, Torino, pp. 211-264.
- Benedetti S. 2001, *Itinerari di Cebete*, Roma.
- Bouchereaux S.M. 1950, *Les beaux livres parisiens de Gilles Corrozet*, "De Gulden Passer", 28, pp. 71-86.
- Cebes' Tablet* 1979 = *Cebes' Tablet. Facsimiles of the Greek Text, and of Selected ...*, Translations, Sider S. (ed.), New York.
- Coddè P. 1837, *Memorie biografiche ... dei pittori, scultori, architetti ed incisori mantovani...*, Mantova.
- C. B. 1928, *La Cappella della Risurrezione e il pittore Giacomo Rossignolo*, "Il Duomo di Torino", 11, pp. 1-4.
- Dezza E. 1997a, *Un giurista per la società delle piccole corti ...*, in Ferrari D. (a cura di), *Stefano Guazzo e Casale tra Cinque e Seicento*, Atti del Convegno (Casale Monferrato, 22-23 ottobre 1993), Roma, pp. 131-151.
- Dezza E. 1997b, *Rolando Dalla Valle (1500 c.- 1575) ...*, "Monferrato Arte e Storia", 9, pp. 23-44.
- Dipinti* 2020 = *Dipinti, disegni, sculture e oggetti di antiquariato dal XV a XIX secolo* 2020, Catalogo della vendita (Roma, Bertolami Fine Arts, 4 dicembre 2020), Asta 84, lotto 154.
- Ferrari A. 1556, *Discorso breve e dotto di M. Antonio Ferrari ...*, *Sopra i quadri d'una delle Sale dello Illustre Signor Rolando della Valle ...*, Mondovì.
- Ferrero B. 2006, *Da Domenico Colombo a Rolando Dalla Valle ...*, "Rivista di Storia, Archeologia e Arte per le Province di Alessandria e Asti", 2, pp. 255-340.
- Gozzi T. 1976, *Lorenzo Costa il Giovane*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 10, pp. 31, 33-62, 111-122.
- Il giovane Tintoretto* 2018 = *Il giovane Tintoretto*, Catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 7 settembre 2018-6 gennaio 2019), Battaglia R., Marini P., Romani V. (a cura di), n. 17, Venezia, p. 139.
- La tavola* 2010 = *La tavola di Cebete* 2010, Napoli.
- Le Cinquecentine* 1961-1966 = *Le Cinquecentine piemontesi* 1961-1966, Bersano Begey M., Dondi G. (a cura di), Torino.
- Lomazzo G.P. 1589 [1993], *Rabisch*, Milano.
- [Lomazzo G.P., 1993, Isella D. (a cura di), *Rabisch*, Torino.]
- Lucchesi M. 2015, *Giuristi (e) senatori nella Casale dei Gonzaga*, "Italian Review of Legal History", 1, pp. 1-19.
- Meoni L. 1998, *Gli arazzi nei musei fiorentini*, Livorno.
- Monbeig-Goguel C. 1978, *Francesco Salviati e il tema della resurrezione di Cristo*, "Prospettiva", 13, pp. 7-23.

- Romano G. 1974, *Orientamenti della pittura casalese da G. M. Spanzotti alla fine del Cinquecento*, in *Quarto congresso di Antichità e d'Arte ...*, Atti del Convegno (Casale Monferrato, 20-24 aprile 1969), Casale Monferrato, pp. 281-314.
- Romano G. 1995, *Artisti alla corte di Carlo Emanuele I: la costruzione di una nuova tradizione figurativa*, in Romano G. (a cura di), *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, Torino, pp. 14-62.
- Rossi M. 2004, *La Tavola di Cebete e il primato del disegno nel Cinquecento*, "Artista", pp. 60-67.
- Schede Vesme 1963-1982 = Baudi di Vesme A., 1963-1982, L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII sec. (Schede Vesme)*, Torino.
- Schleier R. 1973, *Tabula Cebetis ...*, Berlin.
- Tanzi J. 2019-2020, *Giacomo Rossignolo pittore alla corte dei Savoia ...*, Tesi di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali (rel. V. Romani, correl. A. Morandotti), Università degli Studi di Padova, a.a. 2019-2020.
- Tanzi J. c.s., *Rossignolo a Casale Monferrato*, "Monferrato Arte e Storia".
- Tanzi M. 2000, *Johannes Ispanus, cinquant'anni dopo*, in *Ioanes Ispanus: la pala di Viadana*, Catalogo della mostra (Viadana, Galleria Civica G. Bedoli, 12 settembre-30 dicembre 2000), Tanzi M. (a cura di), Viadana, pp. 11-91.
- Vallauri T. 1841, *Storia della Poesia in Piemonte*, Torino.
- Volpi C. 2004, *La favola moralizzata nella Roma della Controriforma ...*, "Storia dell'Arte", 9, pp. 131-160.
- van Mander K. 1604 [1931], *Het Schilder-Boek ...*, Haarlem.
- [Vaes M., 1931, *Appunti di Carel Van Mander su vari pittori italiani, suoi contemporanei*, "Roma. Rivista di studi e di vita romana", 5, pp. 193-208; 8, pp. 341-356].

## Note

<sup>1</sup> Lomazzo (1589 [1993] II, 21) dedica un *Rabisch* "Ar Signò Gliacom Lusignù da Livornigl [Al Signor Giacomo Lusignolo (Rossignolo) da Livorno]" e ricorda l'apprezzamento espresso da Perino per il piemontese. Questo probabilmente conobbe Perino a Roma tra 1545 e 1547 (Tanzi c.s.). Si esclude Genova come teatro dell'incontro, dove ugualmente fu Perino, sulla base dei ricordi di van Mander (1604 [trad. in Vaes 1931, p. 346]) che dichiara che Giacomo "nella sua gioventù, aveva ricercato a Roma [...] le grottesche, copiandole". Un'opera piemontese in rapporto con Perino è la *Madonna e Santi* di Ciriè (S. Giuseppe), impostata su un disegno del fiorentino (Zurigo), ma non è opera di Rossignolo.

<sup>2</sup> La pala torinese mostra una parentela con l'arazzo, di tema analogo, di Nicholas Karcher su disegno di Salviati (1546-1549) (Uffizi: Meoni 1998, pp. 152-154). Non è un caso, forse, che Karcher è a Casale nel 1540, città dove Rossignolo lavora a lungo (1545-1556). Per il tema della resurrezione in Salviati: Monbeig-Goguel 1978; Angelini 2021.

<sup>3</sup> Il *Pirro* (1575-1581 ca.), fonde in un'unica soluzione due incisioni – Jacob Bos (1562); Giovanni Battista Cavalieri (1585) – del *Pirro Massimi* dei Capitolini (Romano 1995, pp. 14-16). La *Presentazione* (1580-1590 ca.), deriva dalla stampa di Cornelis Cort (1568), su invenzione di Federico Zuccari (Arnaldi di Balme *et alii* 2010, p. 109).

<sup>4</sup> La tela, segnalatami da Vittoria Romani, compare da Bertolami il 4 dicembre 2020 (*Dipinti* 2020). Presenta le iscrizioni: "PRES.MO ROLANDO DALLA VALLE/1568" in alto; "LAVRENS.VS COSTA", sulla seduta; "AETATIS AN. LXVI", in basso e "ALL'ILL. SIGN. PRESIDENTE DEL MONFERRATO" sul cartiglio. Dalle foto non si può confermare l'autografia e l'autenticità delle iscrizioni. Nel 1564 Costa jr. realizza a Roma vari ritratti, da ritrovare, che costituirebbero un confronto utile (Gozzi 1976, pp. 34-35, 41-42, 60). Alcune fonti (Coddè 1837, p. 54) ricordano che presso un tale Quero di Mantova si trovava un ritratto virile "alla spagnola" riferito a Costa jr. L'opera, da ritrovare, è compatibile con la nostra per il vestiario ma la fonte non segnala le iscrizioni. Infine, se nel 1568 Rolando è sessantaseienne può essere nato nel 1502. Su Rolando Dalla Valle: Dezza 1997a; Dezza 1997b; Ferrero 2006; Lucchesi 2015, pp. 6-18.

<sup>5</sup> Una copia del *Discorso*, del 1570, è alla Biblioteca Reale di Torino (ms. Misc. 175/14, trascritto in parte in *Schede Vesme* 1963-1982, III, pp. 944-946). Chi scrive sta preparando un'edizione critica commentata del testo. Su Ferrari: Vallauri 1841, pp. 289-290; *Le Cinquecentine* 1961-1966, nn. 258, 854, 975, 1082, 1299, 1300.

<sup>6</sup> Anche Lomazzo attesta il soprannome "Lusignolo" (cfr. nota 1).

<sup>7</sup> *La tavola* 2010, con introduzione e ricca bibliografia. La *princeps* della *Tabula* in greco è del 1496, come anche la prima in latino. La più antica edizione in volgare è del 1538, a cura di Francesco Angelo Coccio e Francesco Marcolini. Finora il soggetto del *Discorso* di Ferrari era genericamente letto come un insieme di "faticose allegorie" (Romano 1974, p. 306).



<sup>8</sup> Il dipinto (1530-1550 ca.) realizzato per i barnabiti milanesi e creduto un tempo di Giorgione è attestato in convento e, dal 1849, al Louvre: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062078> (consultato il 25 gennaio 2022).

<sup>9</sup> Le tavole sono a: Firenze, Fondazione Longhi; Besançon, Musée des Beaux Arts; Poughkeepsie, Vassar College; Napoli, Collezione Della Ragione. Per queste: B. M. Savy in *Il giovane Tintoretto* 2018, p. 139. L'opera Donà delle Rose sembra illustrare l'intera *Tabula* poiché contiene le figure di Costanza e Continenza visibili anche nella tavola di Napoli. Nell'opera veneziana però non si distinguono chiaramente i tre ingressi canonici.

<sup>10</sup> La versione anastatica di Correzet è in *Cebes' Tablet* 1979, pp. 84-104. Per Corrozet: Bouchereaux 1950, per la sua riscrittura della *Tabula*: Benedetti 2001, pp. 111, 285-287. In passato è stato proposto di identificare il monogramma "JF" con un certo Jean Ferlato.

## Una venerata reliquia dimenticata. Ricerche attorno al riccio di pastorale di San Nicolò dei Mendicoli

MARCO TOFFANIN  
Università degli Studi di Padova  
marco.toffanin.1@phd.unipd.it

### *Abstract*

This essay focuses on a Limoges enameled crozier coming from the parish church of San Nicolò dei Mendicoli in Venice, currently housed in the Museo Correr. The object was sold, together with a precious pace, by the fabbrica of the parish of San Raffaele to the City Hall of Venice in the last decade of the nineteenth century. Thanks to the archival documentation, we can retrace the most significant phases of the sale during which the past of the artifact came to light. For centuries, in fact, it was venerated as a relic of saint Nicholas of Myra. Through different sources, we reconstruct its history and the symbolic meanings it acquired in the course of time.

Un visitatore che, agli inizi del secolo scorso, si fosse recato a Venezia per ammirare le collezioni del Civico Museo Correr, a quell'epoca ospitato presso il Fondaco dei Turchi, giunto nella sala XII, si sarebbe imbattuto nella vetrina Q dove venivano esposti alcuni oggetti in smalto. Tra vassoi di rame e coperte di evangelario, l'attenzione sarebbe potuta cadere, magari accidentalmente, su un riccio di pastorale (tav. XII) e una pace<sup>1</sup>. Di quei due oggetti era ben nota la provenienza, la chiesa veneziana di San Nicolò dei Mendicoli, come emerge dalla *Guida illustrata del Civico Museo Correr di Venezia* edita nel 1909 (*Guida illustrata* 1909, pp. 90-91).

Quando, tuttavia, Jean-Josef Marquet de Vasselot si trovò a redigere la scheda di catalogo del riccio di pastorale, pur richiamando l'edificio chiesastico, vi inserì la notizia di un passaggio nella collezione di Teodoro Correr, il nobiluomo, morto nel 1830, dal cui lascito alla città prese avvio l'omonimo museo (Marquet De Vasselot 1941, p. 197, n. 18). Più recentemente, nel 2011, anche Elżbieta Dąbrowska ribadì che fu alla morte di Correr che quell'oggetto sarebbe “entré au musée avec toute la collection” (Dąbrowska 2011, IV A, n. 31). Quest'informazione doveva fondarsi, con tutta probabilità, sulla laconica annotazione riportata nell'*Elenco degli oggetti esposti*, uscito nel 1899, dove accanto sia al riccio, definito “lavoro bizantino”, sia alla pace troviamo le iniziali “R. C.” da sciogliere in “Raccolta Correr” (*Elenco degli oggetti esposti* 1899, p. 186). In realtà, già scorrendo la limitata bibliografia esistente sull'edificio di provenienza è possibile rendersi conto dell'infondatezza di una simile notizia. Nel 1989 Andrea Gallo sosteneva infatti che “il pastorale di s. Nicolò fu venduto per debiti nel 1875 e passò, in seguito, al Museo Correr” (Gallo 1989, p. 3; ripetuto in Gallo, Mason 1995, p. 44)

forse traendo tale conclusione dalla lettura di un ciclostilato di don Rosolino Scarpa, parroco a San Nicolò, uscito nel 1976. Scarpa aveva fatto riferimento ad un'assemblea della fabbriceria della parrocchia di San Raffaele Arcangelo, di cui San Nicolò divenne succursale nel 1810 (Bernardi 2013, p. 88), svoltasi l'8 febbraio 1875, in cui il dottor Luigi Scoffo, in qualità presumibilmente di fabbricere, informò gli altri membri di aver ricevuto l'incarico dal vicario, don Edoardo Frassine, di occuparsi della vendita di una "porzione adunca del bastone vescovile che si attribuiva all'uso che ne faceva il Vescovo di S. Nicolò, nonché della pace della stessa chiesa mediante la corresponsione che effettuerebbe il sig. Marchiò di lire 300-400" (Scarpa 1976, p. 77). Scarpa, a ben vedere, non aveva detto nulla in merito alla conclusione dell'affare e si era limitato ad informare i suoi lettori che quei cimeli potevano essere ammirati al Museo Correr (Scarpa 1976, p. 77). Appare dunque lapalissiano che, se nell'ultimo quarto del XIX secolo gli oggetti erano al centro di un tentativo di alienazione da parte della fabbriceria, non avrebbero mai potuto far parte della collezione di Teodoro Correr dato che, come espresso sopra, quest'ultimo era morto nel 1830. Per far luce sulla vicenda occorre quindi fare ricorso alla documentazione archivistica.

All'interno del fondo *Miscellanea di carte diverse in Parrocchia di San Raffaele di Venezia* è conservato un fascicolo<sup>2</sup> che reca sulla coperta il titolo *Alienazione di oggetti non più servibili al culto (ASPV, PSR, miscellanea di carte diverse in parrocchia di S. Raffaele di Venezia, carte diverse, b. 41, fasc. 41.2)*. L'analisi dei documenti conservati al suo interno consente di ripercorrere le fasi della pratica a partire da quello che potremmo definire l'atto finale: la missiva, datata 15 dicembre 1896 con cui il conservatore del museo, Antonio Bertoldi, invitava il signor Gaetano Poli, fabbricere tesoriere, al Museo Correr, alle tredici e trenta, per procedere al ritiro della somma pattuita di mille lire per gli acquisti. Quell'appuntamento, apprenderemo poi attraverso una nota sottoscritta dallo stesso Poli, venne spostato al 17 dicembre "alle ore due pom." e il denaro venne consegnato "alle 4½ al reverendo parroco monsignor Frassine". Si chiudeva così una vicenda avviata il 10 settembre dell'anno precedente quando i fabbricieri si erano rivolti alla regia prefettura al fine di ottenere l'autorizzazione alla vendita di "una pace in metallo corinto dorato" e di "un riccio di pastorale dello stesso metallo" per poter far fronte alle spese sostenute per riparare ad alcuni danni strutturali che avevano interessato la chiesa di San Nicolò dei Mendicoli. Questo tentativo venne ostacolato dalla commissione conservatrice dei monumenti, un organo consultivo presieduto dal prefetto, che, nella seduta del 20 marzo 1896, espresse parere negativo alla vendita. Trovo opportuno soffermarmi sulle motivazioni di una simile decisione. Nella copia del verbale inviato alla fabbriceria si richiamavano il valore artistico della pace, definita "un fine lavoro del buon tempo dell'arte", l'antichità del pastorale, "apparisce antichissimo", e soprattutto il valore devozionale di quest'ultimo. Scrissero a tal proposito: "una remota tradizione popolare fra quei parrocchiani lo considera come appartenente al pastorale usato dal santo e fino a tempi non lontani davasi a baciare come reliquia, insieme alla pace, nella ricorrenza della festa di san Nicolò". Malgrado tutto sembrasse perduto, attraverso una lettera dell'abate Giuseppe Nicoletti, vice conservatore del Museo Correr, datata 16 maggio 1896, rivolta ad

un anonimo monsignore identificabile nel parroco, apprendiamo che quest'ultimo aveva fatto pervenire, tramite Nicoletti, al comitato direttivo del museo una lettera e gli oggetti stessi al fine di proporne l'acquisto. La scelta di continuare a ricercare un acquirente nonostante il parere della commissione conservatrice è chiarita in un rapporto inviato dalla fabbrica alla regia prefettura il 20 maggio 1896. In esso i fabbricieri confutarono sia la dichiarazione relativa all'uso dei due oggetti in occasioni di particolare solennità sia la "asserita e inesatta tradizione che il riccio di pastorale appartenesse a san Nicolò". Ovviamente solo così si sarebbe potuto sperare in una revisione della decisione. La soluzione che venne individuata avrebbe trovato tutti d'accordo: vendere quei preziosi cimeli al municipio di Venezia "colla condizione che vengano depositati e perpetuamente conservati nel civico museo". Appare flagrante che quei due oggetti non rappresentassero nulla per la parrocchia di San Raffaele e non esistesse più a San Nicolò dei Mendicoli qualcuno in grado di opporsi con forza ai tentativi di vendita. L'allontanamento fisico di quelle opere dal luogo che per secoli le aveva ospitate, unito agli effetti nel lungo periodo della riorganizzazione delle parrocchie veneziane compiuta in periodo napoleonico, dovevano aver favorito la perdita della memoria anche se non si può escludere una possibile strategia. Sarebbe bastato anche solo consultare un libretto, pubblicato nel 1664, del sacerdote Francesco Braccolani per smentire quanto asserito dai fabbricieri nel già ricordato rapporto del 20 maggio 1896. Nella sua *Breve notitia della fondazione dell'Isola di S. Nicolò de' Mendicoli* scelse infatti di descrivere solo due reliquie tra le molte conservate in quella parrocchia: la prima non desta grande stupore trattandosi del corpo di san Niceta martire, ricordato da tutti coloro che hanno scritto sulla chiesa come la principale *attrazione* dell'edificio; la seconda invece era "un pezzo del pastorale, di esso S. Nicolò, Vescovo" (Braccolani 1664, p. 44), un oggetto ritenuto evidentemente di notevole prestigio se nella successiva edizione di quel testo, pubblicato a Venezia da Domenico Lovisa nel 1709 (Braccolani 1709), si decise di inserire un'antiporta (fig. 1) con il santo taumaturgo benedicente che stringe tra le mani la riproduzione del riccio accompagnato dall'iscrizione "Questo è il vero disegno del Pastoral di S. Nicolo in Venetia". La menzione del Braccolani non rappresentò un caso isolato. Nel 1698 Nicolò Albrizi diede alle stampe la sua *Venezia favorita da Dio* dove il pastorale di San Nicolò viene richiamato già nel titolo e al quale viene riservato ampio spazio. Colpisce in particolare il racconto di diversi miracoli operati "con la Benedizione ministrata col mezzo d'una sommità d'un suo Pastorale esistente nella Chiesa di S. Nicolò di Pescatori" (Albrizi 1698, p. 218) annotati scrupolosamente da don Francesco Fumato, sacerdote e sacrista in quella chiesa. Si tratta di otto episodi occorsi in un arco temporale piuttosto limitato, dal 1678 al 1697, anche se il Fumato sosteneva "esservene altri in gran numero de tempi andati senza note particolari" (Albrizi 1698, p. 219), tra i quali uno avvenuto "Su'l fine di scriver quest'operetta" (Albrizi 1698, p. 219). L'autore aveva inoltre tentato di affrontare il problema della sua provenienza. La sua argomentazione prendeva le mosse dalla consuetudine di rivestire i corpi dei vescovi defunti con le insegne pontificali, tra le quali non mancava il pastorale. Questa pratica, secondo Albrizi, potrebbe essere stata osservata anche per la sepoltura di san Nicolò.



Fig. 1. Lucca, Biblioteca Statale di Lucca, G. XXXII.a.20/2, Braccolani F. 1709, *Breve notizia della fondatione dell'isola di San Nicolò detto de' Mendicoli e di molte cose à quella appartenenti. Descritta dal m.r.d. Francesco Braccolani detto Braccolini*, antiporta. Su concessione del Ministero della Cultura – Biblioteca Statale di Lucca. Esplicito divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo.

Posta questa premessa, impossibile da provare ma che era “ragionevol convenienza il credere” (Albrizi 1698, p. 220), gli scenari possibili erano due: o la reliquia era giunta a Venezia con i santi corpi di san Nicolò magno, san Nicolò zio del precedente e san Teodoro martire ed era stata consegnata alla chiesa dei Mendicoli al fine di evitare che il corpo del taumaturgo venisse trafugato dai veneziani desiderosi di averlo in città anziché al Lido oppure era frutto del sacco di Costantinopoli operato dal doge Dandolo (Albrizi 1698, pp. 220-221). In qualunque modo fosse arrivata, l'autenticità non veniva comunque messa in discussione dato che le numerose grazie fornivano prove incontrovertibili. Stupisce che nel corso del XX secolo, malgrado non sembrino essere emerse nuove notizie sulla provenienza, il già ricordato Rosolino Scarpa abbia scritto che il pastorale costituiva, assieme ad altre reliquie legate al santo conservate a San Nicolò, un dono portato dal vescovo di Olivolo nel 1106 (Scarpa 1976, p. 40), una notizia ribadita anche da Andrea Gallo “Nella chiesa di San Nicolò dei Mendicoli fu conservato fin dal 1106 il pastorale vescovile del santo” (Gallo, Mason 1995, p. 23). In realtà l'oggetto stesso smentisce una simile ricostruzione dei fatti trattandosi di un riccio di Limoges, inserito da Marquet de Vasselot all'interno della tipologia *à grandes-fleurs stylisées* e databile attorno al 1200 (Dąbrowska 2011, IV A, n. 31).

Giunti a questo punto della trattazione, in cui si è potuto accertare l'esistenza di testi, pubblicati a partire dalla seconda metà del XVII secolo, dove quell'insegna vescovile viene menzionata come reliquia del santo, è necessario chiedersi se di tale notizia si trovi conferma tra la documentazione ufficiale e tentare di comprendere se esista una data d'inizio di una simile devozione. Non ricordato nell'inventario del 1412 (ASPV, CPV, *sezione antica, inventari delle chiese di Venezia*, fasc. 66), lo ritroviamo per la prima volta annotato in quello redatto l'11 settembre 1525 in occasione della visita pastorale alla collegiata del patriarca di Venezia Girolamo Querini senza però alcun riferimento al suo *status* di reliquia: “Item summitas sive caput unius pastoralis enei cum smalto et imaginibus quatuor angelorum” (ASPV, CPV, *archivio 'segreto', visite pastorali*, b. 1-4, 1, fasc. 15, c.n.n.). Anche nell'inventario redatto da Basilio Sedineo, “curiè patriarchalis Venetiarum notarium”, il 19 ottobre 1577, in occasione della consegna dei beni mobili al nuovo pievano Salomon Lando, sembra che la relazione con il santo di Myra sia quasi una diceria popolare. Troviamo scritto infatti “La testa del pastoral de rame et smalto si dice esser quello che missier san Nicolò adoperava” (ASPV, CPV, *sezione antica, inventari delle chiese di Venezia*, fasc. 48, c.n.n.). Una formulazione molto simile è contenuta anche in un successivo inventario, privo di data ma riconducibile agli anni immediatamente successivi al 5 novembre 1591, in cui “la testa de ramo smaltada de un pastoral et dicono esser stata di quello de san Nicolò” (ASPV, CPV, *sezione antica, inventari delle chiese di Venezia*, fasc. 48, c.n.n.) viene collocata tra gli argenti anziché tra le reliquie. La situazione sembra mutare radicalmente nel secolo successivo quando, al contrario, viene sempre ricordato tra i sacri resti conservati in chiesa. Un'ulteriore conferma ufficiale può essere ottenuta ricorrendo alla documentazione fornita dallo Stato veneziano. Antonio Niero aveva affermato, a tal proposito, che “La custodia e la difesa delle reliquie era tenuta dal governo quale ragion di Stato” (Niero 1965, p. 188. Sull'argomento si veda Gallo 1934, pp. 187-214). Il 29 giugno 1588 il senato

aveva conferito ai procuratori di San Marco *de supra*, che sovrintendevano alla basilica ducale, l'incarico di redigere entro i sei mesi successivi "un diligente et minutissimo inventario di tutte le reliquie et corpi santi che si ritrovano così nelle chiese di questa città come del dogado" (ASVe, PSM, Chiesa, Atti, b. 83, fasc. 2, c.n.n.). Il risultato di una simile impresa, portata a termine ben più tardi, nel quarto decennio del XVII secolo, dal canonico Tomaso Patterini, si conserva tuttora presso l'Archivio di Stato di Venezia e assolve ancora allo scopo indicato nella *parte* del 1588: "a perpetua memoria, per chiarezza della verità et perché in ogni tempo si possa veder et incontrar se mancherà alcuna cosa" (ASVe, PSM, Chiesa, Atti, b. 83, fasc. 2, c.n.n.). San Nicolò è la prima chiesa che incontriamo tra quelle descritte nel sestiere di Dorsoduro. In quel prezioso registro, il pastorale, assieme a "parte della vesta", è collocato al terzo posto subito dopo il corpo di San Niceta e "un poco di legno della santissima croce" (ASVe, PSM, Chiesa, Atti, b. 83, c.n.n.). Se appare quindi certo che il riccio fosse considerato una reliquia – ancora in un inventario della fine del secondo decennio del XIX secolo viene annoverato tra quelle *cum authentica* (ASPV, CPV, sezione antica, inventari delle chiese di Venezia, fasc. 72, c.n.n.) – l'analisi dei dati disponibili suggerisce di configurare il caso in esame all'interno di quel "rinvigorismento della pietà post-tridentina" descritto da Niero in cui "si dà importanza a vecchie reliquie sì da apparire quasi nuove" (Niero 1965, p. 184). La documentazione archivistica finora consultata non sembra però esserci d'aiuto per l'arco temporale compreso tra XIII secolo e il 1525. Qualche tentativo per far luce su quel periodo può essere compiuto ricercando qualche debole traccia della presenza del riccio in opere ascrivibili a quei secoli tuttora visibili nella chiesa di San Nicolò dei Mendicoli. Tra di esse possiamo annoverare un capitello recante l'iscrizione "M·CCC·LXVI·DI·XXV· DE· ÇENER", arricchito dalle figure dei santi Nicolò e Niceta, in cui il santo vescovo trattiene un baculo terminante con una testa di serpente. La scelta di raffigurare un pastorale diverso non può costituire di per sé una prova a favore di un arrivo successivo a tale data del riccio oggi al Museo Correr ma autorizza a pensare che, a quell'epoca, quest'ultimo non fosse oggetto di particolare venerazione. A San Nicolò sembra però essersi conservata un'eloquente testimonianza di quel pastorale nell'imponente scultura lignea del XV secolo del santo titolare conservata nell'abside, dove la reliquia venne riprodotta dettagliatamente sulla sommità del baculo ligneo<sup>3</sup>. Saremmo, quindi, tentati a riconoscere in essa la più antica menzione se non fosse per l'esistenza di documenti che alludono alla consuetudine, nelle occasioni solenni, di impiegare un pastorale d'argento al posto di quello ligneo (si veda ASPV, PSN, Scritture diverse spettanti alla chiesa, reg. IV, p. 410). Le frequenti manipolazioni di quella parte della scultura potrebbero aver provocato nel tempo danni irreparabili e averne reso necessaria la sostituzione. Non è, pertanto, impossibile che il richiamo al riccio limosino sia frutto di un intervento successivo.

L'assenza di esemplari simili in area veneta e l'aura di sacralità che lo circondava contribuirono a far maturare l'erronea convinzione di trovarsi di fronte ad un *unicum*, trasportando, di conseguenza, quell'insegna episcopale in una dimensione metastorica, tra quelle rarità degne di comparire in una *wunderkammer*. Non è quindi un caso se anche un collezionista ed instancabile



Fig. 2. Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms. Gradenigo-Dolfen, 65, I, tav. X.



ricercatore di memorie patrie come il nobiluomo Pietro Gradenigo (1695-1776) ne sia stato attratto e lo abbia fatto inserire nel primo volume delle *Varie venete curiosità sacre e profane*<sup>4</sup> entro una pagina tripartita (fig. 2) condivisa con altri due oggetti tipologicamente simili appartenenti rispettivamente a San Nicolò di Lido e al monastero di Sant'Anna di Castello. Ma se il notevole pastorale del Lido, anche se custodito "con venerazione", viene definito solo "antico" e quello della badessa di Sant'Anna "memorabile" è solo quello dei Mendicoli, fra questi tre, ad essere "antichissimo" (BMC, ms. Gradenigo-Dolfin, 65, I, tav. X). Una volta collocata in un passato impossibile da precisare, l'opera si prestava ad essere caricata di una molteplicità di significati. Particolarmente interessante, a tal proposito, è la descrizione fornita dal già ricordato Albrizi. Ripercorrendone brevemente l'analisi, possiamo vedere che lo stesso materiale, identificato dall'autore nel leggendario "metallo Corintio", divenne l'occasione per enumerare le virtù del possessore "l'oro la Carità, l'Argento la Purità, il Rame tersissimo la Fede, e la Contemplazione, il Ferro la Fortezza, Speranza, e zelo. il Stagno la Mansuetudine, il Piombo l'Humiltà" (Albrizi 1698, p. 223), così come gli uccelli fantastici, raffigurati in diversi pastorali limosini, vennero presentati come struzzi con una sola zampa a terra perché come Nicolò proiettati verso il cielo. Questa sovrainterpretazione finì per investire ogni singolo elemento decorativo: dalle quattro croci e quattro angeli nel nodo alla decorazione a fiori trilobati che corre lungo il riccio fino al grande fiore a cinque petali centrale, un rimando alla verga fiorita di Aronne (Numeri 17, 16-26. Sull'argomento si veda Barrault, Martin 1856, p. 75) che, nella lettura di Albrizi, divenne invece la "Stella Attica portentosa detta: *Oculus Christi*"<sup>5</sup>.

La conservazione del riccio di pastorale e della pace presso il Museo Correr se da un lato ha preservato le opere dalla dispersione dall'altro ha indotto a porre l'accento esclusivamente sulle loro caratteristiche materiali contribuendo a far scomparire, per il pastorale, ogni frammento di memoria di quella devozione un tempo esistente attorno ad esso. L'allontanamento dalla chiesa che per secoli l'aveva custodito ha finito per cancellare ogni ricordo di quell'ideale abbraccio di protezione del santo alla città lagunare in passato resosi quasi tangibile grazie alle sue reliquie a cui sembra alludere Albrizi: "acciò dall'Oriente al Porto di Lido il Santo Corpo, dall'Occidente à s. Nicolò di Pescadori il Pretioso Capo dal Pastorale stessero a difesa della Città, e così restassero consolati, e quieti i popoli [...]" (Albrizi 1698, pp. 220-221).

### Bibliografia

- Albrizi N. 1698, *Venezia favorita da Dio nella miracolosa invenzione, e translazione del Sacro corpo di s. Nicolò il magno arcivescovo di Mira*, Venezia.
- Barrault P.C., Martin A. 1856, *Le baton pastoral. Étude archéologique*, Paris.
- Bernardi G. 2013, *L'istituzione di nuove parrocchie*, in Tonizzi F., Urbani C., Bernardi G., *Napoleone e la Chiesa: il caso Venezia. Un nuovo volto per la Chiesa veneziana attraverso la riorganizzazione delle parrocchie in età napoleonica*, Bernardi G. (a cura di), Venezia, pp. 57-109.
- Braccolani F. 1664, *Breve notitia della fondatione dell'Isola di S. Nicolò detto de' Mendicoli, e di molte altre cose à quella appartenenti*, Venezia.

- Braccolani F. 1709, *Breve notitia della fondatione dell'isola di San Nicolò detto de' Mendicoli, e di molte altre cose à quella appartenenti*, 2 ed., Venezia.
- Dąbrowska E. 2011, *Crosseron: palmette-fleur*, in *L'apogée 1190-1215. Corpus des émaux méridionaux*, Catalogue international de l'oeuvre de Limoges, tome II, IV A, n. 31, Paris [cd-rom].
- Gallo R. 1934, *Reliquie e Reliquiari veneziani*, "Rivista di Venezia", XII, maggio, pp. 187-214.
- Gallo A. 1989, *San Nicolò dei Mendicoli. Guida storico-artistica*, Venezia.
- Gallo A., Mason S. 1995, *Chiesa di San Nicolò dei Mendicoli. Arte e devozione*, Venezia. *Guida illustrata 1909 = Guida illustrata del Museo Civico Correr di Venezia 1909*, Venezia.
- Markham Schulz A. 2017, *The History of Venetian Renaissance Sculpture ca. 1400-1530*, 2 voll., Turnhout.
- Marquet de Vasselot J.J. 1941, *Les crosses limousines du XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris.
- Elenco degli oggetti esposti 1899*, Venezia.
- Niero A. 1965, *Reliquie e corpi di santi*, in Tramontin S., Niero A., Musolino G., Candiani C., *Culto dei santi a Venezia*, Venezia, pp. 181-208.
- Scarpa R. 1976, *Notizie della Chiesa e Parrocchia di S. Nicolò dei Mendicoli. Dalle Origini al Restauro compiuto dal "Venice in peril Fund" nell'anno 1975*, ciclostilato, Venezia, pp. 1-88.
- Stopper F. 2018, *Il museo cartaceo di Pietro Gradenigo un viaggio tra le oreficerie veneziane del Settecento*, "Saggi e memorie di storia dell'arte", 42, pp. 39-59.
- Venturelli P. 2021, *Arte orafa milanese 1450-1527. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica. Con un'appendice su Caradosso*, Cinisello Balsamo.

### Documenti d'archivio

- ASPV, PSN = Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, *Parrocchia di San Nicolò dei Mendicoli di Venezia*.
- ASPV, PSR = Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, *Parrocchia di San Raffaele di Venezia*.
- ASPV, CPV = Archivio Storico del Patriarcato di Venezia, *Curia patriarcale di Venezia*.
- ASVe, PSM = Archivio di Stato di Venezia, *Procuratori di San Marco de supra*.
- BMC = Biblioteca del Museo Correr.

### Note

- <sup>1</sup> Sulla pace si veda da ultimo Venturelli 2021, pp. 265, 273 nota 3. A motivo dello spazio a disposizione, è stato necessario operare una selezione delle informazioni. Sono state omesse, in particolare, quelle relative alla pace.
- <sup>2</sup> Il fascicolo è composto di carte sciolte non numerate.
- <sup>3</sup> Sulla scultura si veda da ultimo Markham Schulz 2017, I, pp. 124-125.
- <sup>4</sup> Sulle *Varie Venete curiosità* si veda Stopper 2018, pp. 39-59.
- <sup>5</sup> Albrizi 1698, p. 225. Per l'intera descrizione: Albrizi 1698, pp. 221-225.



## La rimozione di affreschi e stucchi nella Padova del dopoguerra. Il caso di palazzo Trotta-Arnhold

GIULIO PIETROBELLI  
Università degli Studi di Padova  
giulio.pietrobelli@gmail.com

### *Abstract*

The paper is dedicated to a case study of the palace Trotta-Arnhold in Padua. The palace was destroyed in 1959, but some of its frescoes and stucco decorations were saved by the Soprintendenza. The frescoes are now conserved in the deposits of the Soprintendenza, whereas the stucco decorations were moved in 1961 to the Abbey of Praglia where they were installed on the walls of the winter refectory. The stuccoes were modified by the stuccoist Guido Titta in order to adapt them to the new religious environment: the “naked female figures, repentant, covered themselves up and became saints” (A. Barbacci). In this way, the stucco figures radically changed in relation to their original appearance and their context, but at the same time they acquired new peculiarities, becoming a symbol of artworks that endure beyond the most critical moments of their own history.

Nei due decenni successivi al secondo conflitto mondiale la città di Padova cambiò volto a causa dell'interramento dei corsi d'acqua e della distruzione di interi quartieri storici in favore delle nuove esigenze di modernizzazione.

Un'area particolarmente alterata dagli interventi edilizi è quella di Largo Europa, di Piazzetta Amleto Sartori e delle Porte Contarine<sup>1</sup>. Il più grave scempio compiuto in quella zona fu la distruzione di palazzo Trotta-Arnhold che si trovava al limite orientale del quartiere Conciapelli, zona in cui per secoli avevano avuto sede le conchiere (Saggiori 1972, p. 265, *sub vocem* Pellatieri).

Il complesso di palazzo Trotta-Arnhold era costituito da due nuclei edilizi diversi: un edificio rinascimentale a bugnato e, addossato ad esso, un corpo più basso con cortile interno risalente probabilmente alla prima metà del XVIII secolo. Negli annessi, oltre al giardino d'ingresso, si trovava la cappella di famiglia edificata nell'Ottocento.

Il nucleo era delimitato a sud da Riviera dei Mugnai, che lambiva il giardino d'ingresso, a est dal corso d'acqua delle Porte Contarine, a ovest da via Brancaleone. Gli studiosi avevano attribuito il palazzo bugnato all'architetto Andrea Moroni, o al suo ambito, ma tale proposta va ridimensionata, vista la maggiore semplicità del disegno del bugnato e della struttura architettonica rispetto ai solidi e limpidi impianti dell'architetto bergamasco (Cessi 1960, pp. 6, 8; Puppi 1977, p. 134, nota 148). Più vicino ai modi moroniani era palazzo Gradenigo, posto di fronte a palazzo Trotta, con le ampie arcate al piano terra, la finestratura del piano nobile, le cornici di raccordo, tutti elementi che lo accostano bene a palazzo Michiel-Contarini<sup>2</sup>.

Nel 1548 il palazzo bugnato non esisteva ancora, ma nella stessa area si trovava già una preesistenza forse quattrocentesca, come attesta una mappa di Domenico dall'Abaco (Fadini 2017, p. 72). Se non è stato ancora possibile individuare il nome dei proprietari che rinnovarono il palazzo nella seconda metà del Cinquecento, la ricerca d'archivio di Vincenzo Mancini ha precisato il nome del padrone di casa nel quarto decennio del Settecento: Giovanni Battista Trotta<sup>3</sup> (Mancini 2018). Un bel disegno dell'"Isola de' Pellatieri" risalente al 1752 mostra il palazzo rinascimentale con l'indicazione dei possessori ("Ca' Trotta") (Fantini D'Onofrio 2012, p. 4), mentre le preziose notizie dell'abate Giuseppe Gennari attestano intorno al 1792 la costruzione di una "bella scuderia" nelle vicinanze (Gennari 1982-1984: II, p. 682). Gli studi novecenteschi ricordano le decorazioni costituite da "alcune grandiose stanze [...] con ricchi soffitti alla sansovina. Molti stucchi, [...] un'intera alcova, e bei camini" (Bresciani Alvarez 1987, p. 18). All'inizio del XX secolo è attestato il possesso prima del barone Massa<sup>4</sup> e poi del barone Arnhold di Dannenburg (Arnhold von Dannenberg), penultimo proprietario prima della vendita a Ivone Grassetto, il magnate dell'edilizia che avviò nel 1959 la demolizione del complesso per edificare sull'area liberata l'attuale grattacielo Conciapelli (arch. Marcello Checchi, Renato Iscra, Gaetano Luciani) che svetta possente sui cieli padovani (*Padova. Una storia* 2007, pp. 94-95, 105, 109).

Le vicende finali del palazzo sono note in particolare grazie ai contributi di Alfredo Barbacci, Elio Franzin e Giulio Bresciani Alvarez (Barbacci 1962, pp. 325-329, 346, figg. 66-67; Franzin 1979; Bresciani Alvarez 1987, pp. 14-20; Bresciani Alvarez 1999, pp. 535-540; Franzin 2004, pp. 66-76, 114-117; Giaretta, Jori 2017, pp. 148-151, figg. 68-71).

Nel maggio del 1954 il ministro della Pubblica Istruzione sottopose al vincolo di tutela tutto il complesso, compresi il giardino e gli edifici su via Brancaleone, ma l'anno successivo, su richiesta del barone Arnhold, il vincolo fu ristretto alla facciata e al portale e si permise la rimozione della cappellina. Se il progetto vincitore del bando di concorso del 1957 per il nuovo quartiere Conciapelli prevedeva ancora di salvare l'edificio, di lì a poco la speculazione edilizia avrebbe avuto la meglio. Nell'aprile del 1959 l'intenzione di demolire il complesso era palpabile tanto che nella rivista "Padova" si pubblicarono alcune fotografie come testimonianza per i posteri: "Diamo qui, per quelli che verranno dopo di noi, le immagini di questa Padova civile e tutt'altro che 'fatiscente' che si sta distruggendo a pezzo a pezzo per lasciare il posto allo scatolame di terza mano" (Farfarello 1959, pp. 26-27).

Nonostante la contrarietà del soprintendente Antonino Rusconi e di illustri storici dell'arte come Giuseppe Fiocco, gli interessi economici e le pressioni politiche erano davvero troppo forti<sup>5</sup>. A schierarsi in favore dell'abbattimento dell'immobile c'erano la Giunta capeggiata dal sindaco Cesare Crescente, il nuovo proprietario del palazzo Ivone Grassetto e le alte sfere del Ministero. Infatti, nel maggio del 1959 fu lo stesso Ministro della Pubblica Istruzione a scrivere da Roma al sindaco e alla Soprintendenza revocando il vincolo al palazzo: "il proprietario [Grassetto], allo scopo di compiere, in relazione alla autorizzazione concessa [di demolizione di palazzo Arnhold], un significativo gesto in favore del patrimonio artistico nazionale, si è offerto di eseguire a sue spese i lavori di restauro necessari all'Abbazia di S. Giustina a Padova [...]" con un contributo di cinque milioni

di lire (Franzin 2004, pp. 71-72). Si barattò, cioè, la distruzione di un bene storico-artistico con il restauro di un altro bene, il tutto in nome di esigenze fittizie d'igiene e di progresso che mascheravano una enorme speculazione immobiliare, criticata anche da Diego Valeri (Universo 1987, pp. 174-175; Comello 2007, p. 71. Per Valeri: Franzin 2004, pp. 169-170; Giaretta, Jori 2017, p. 148). Questo e altri episodi spinsero il soprintendente Rusconi a dimettersi (Russo 2011, p. 527).

Alla nefanda distruzione contribuì una perizia del professore Sergio Bettini che sostenne una irragionevole cronologia dell'edificio al XIX secolo, in contrasto con il parere di altri storici dell'arte, come Fiocco che ironizzava "sulla presenza di affreschi cinquecenteschi in un palazzo che secondo il suo illustre collega doveva essere dell'Ottocento" (Barbacci 1962, p. 327; Franzin 1979).

Una volta smontata e trasferita nel cimitero di Piove di Sacco la cappellina esterna, di proprietà della famiglia Boscolo<sup>6</sup>, e demolito tutto il complesso tra il giugno e il luglio del 1959, iniziarono i lavori per il grattacielo Conciapelli realizzato in pochi anni ("Il Gazzettino di Padova", 19/08/1959; Checchi, Gaudenzio, Grossato 1961, pp. 51-52). Pur nella qualità del grattacielo, simbolo della nuova architettura del dopoguerra, rimane l'amaro per le operazioni distruttive compiute. Come ha messo in evidenza Barbacci: "Il grattacielo è stato venduto a una banca, per un miliardo; come può un monumento, oggi, da noi, resistere alla pressione di tale somma?" (Barbacci 1962, p. 346).

Se bisogna considerare perduto il bugnato, non in pietra ma in mattoni intonacati, la Soprintendenza intervenne a demolizione già iniziata salvando "provvidenzialmente" (Carpanese 1980, pp. 195, 208, nota 157) alcuni stucchi e affreschi, menzionati per primo dal citato Barbacci<sup>7</sup>. Una serie di fotografie, che ritraggono gli ultimi istanti del palazzo, permette di comprenderne la fisionomia<sup>8</sup>. Su via Brancaleone si stagliava la facciata settecentesca caratterizzata da una trifora al piano nobile e da un timpano con lo stemma. L'ingresso del corpo rinascimentale, che avveniva dal giardino su Riviera dei Mugnai, era costituito da un portale a conci rilevati, a punta lungo gli stipiti e tondeggianti sull'arco; da lì si entrava nel cortile con al centro il pozzo in ferro battuto con le iniziali "AD" del barone Arnhold. Purtroppo, l'ala settentrionale dell'edificio settecentesco era già stata distrutta, in particolare l'alcova al piano terra tutta decorata a stucco (con sulla volta degli incensieri sbuffanti), ma le foto attestano, nelle porzioni sopravvissute, ornamenti in stucco con arabeschi, vasi colmi di fiori, busti e foglie che attorniavano ovali vuoti che un tempo contenevano dei dipinti. Il corpo occidentale del cortile racchiudeva una doppia rampa di scale che permetteva di accedere al piano nobile. Come lascia intendere la forma quadrangolare delle finestre e il confronto tra le immagini storiche, è plausibile pensare che gli stucchi e gli affreschi decorassero le stanze intorno alla corte e non il palazzo rinascimentale.

Il salone principale aveva come fulcro visivo un caminetto marmoreo (fig. 1) sovrastato da uno specchio affiancato da due figure femminili, una con un ramo d'alloro/ulivo e una con un *bouquet* di fiori e frutta (forse, la *Pace* e l'*Abbondanza*); in alto *Muzio Scevola*, esempio di fierezza romana. Sotto le finestre laterali trovavano posto due affreschi con *Cani reggi-cartiglio*, quello di destra acefalo. Le foto attestano altri affreschi: un sottofinestra con un *Cigno reggi-cartiglio* e un sovrapporta con una personificazione allegorica posta tra due figure.



Fig. 1. Padova, Palazzo Trotta-Arnhold, caminetto (FGCV, inv. 65B\_8).

In un'altra stanza, la cappa in stucco di un piccolo camino mostrava al centro un vaso affiancato da due putti, mentre altrove vari riquadri a stucco sovrapposta erano abitati da putti, vasi, arabeschi, pappagalli e busti femminili di profilo (fig. 2).

Se è probabile che non tutte le decorazioni furono salvate, si contano oggi il caminetto maggiore con tutta la parte superiore, l'ornamento in stucco del caminetto più piccolo, due sovrapposta in stucco e cinque affreschi. Questi ultimi sono costituiti dai tre animali sottofinestra (i due *Cani* e il *Cigno*) e da due figure femminili sovrapposta che decoravano due ingressi diversi: una *Figura alata con brocca*, non attestata nelle foto storiche, e la *Figura femminile* che solleva un braccio e ci guarda sorridendo<sup>9</sup>.

Il confronto tra le due figure femminili strappate e le fotografie storiche permette di individuare un altro tassello della storia. Gli sfondi architettonici con lesene doriche erano coperti dallo scialbo, pertanto si può ipotizzare che tutta la stanza conservasse un ciclo dipinto sotto la calce, ma, nella fretta di quell'estate del 1959, si salvarono soltanto le figurazioni visibili senza effettuare dei saggi sulle pareti che vennero poi distrutte. Infine, se si osserva la parte inferiore della *Figura femminile sorridente*, si notano ulteriori differenze: laddove la foto storica mostra un architrave decorato, l'affresco illustra un'architettura semplice con un triglifo; questa variante, più che essere frutto della fantasia del pittore-restauratore che si occupò dello strappo, è forse imputabile a delle ridipinture già in opera: l'architrave con triglifo, probabilmente coevo alla campagna decorativa, fu poi rinnovato nelle forme attestate dalla fotografia in bianco e nero, eliminate dopo lo strappo.

Circa due anni dopo la distruzione del palazzo, gli stucchi furono portati a Praglia, su comune intendimento del priore don Callisto Carpanese e dell'architetto Luigi Pavan della Soprintendenza, per decorare il refettorio invernale che si stava ristrutturando (*La Badia di Praglia* 1962, p. 40; Franzin 1979). Fino all'Ottocento la stanza, con soffitto a travi, pavimento in cotto, tre porte e quattro finestre, era denominata "Galleria dei quadri" poiché conteneva la raccolta di dipinti del monastero<sup>10</sup>. Purtroppo, però, la notte del 22 o 23 ottobre 1837 scoppiò un terribile incendio che distrusse molte delle pitture dell'ambiente<sup>11</sup>. Il vano mantenne i tre ingressi (ognuno al centro delle tre pareti) fino al rinnovamento del dopoguerra. Fu così che sulla parete ovest venne tamponata la porta centrale con l'apposizione del camino portato da palazzo Arnhold e si aprirono i due ingressi laterali visibili oggi (tav. XIII). Contestualmente si eseguì una nuova decorazione di tutto l'ambiente, il cui andamento si può seguire grazie ai documenti dell'archivio del monastero pratalense e dell'archivio della Soprintendenza a Venezia.

Gli stucchi arrivarono a Praglia il 21 febbraio 1961 ("in mattinata trasportati in refettorietto i diversi stucchi vecchi da porre nelle pareti e il gradino del camino") e furono montati nella stanza a partire dal mese successivo (AAAP, busta Restauri 1961, fasc. *Restauro sala stucchi*). Si occuparono del riassetto gli operai della Soprintendenza, i muratori della ditta edile "Milani-Trevisan" di Teolo, i decoratori della ditta Guido Titta, concludendo i lavori ai primi di giugno. Il pavimento in terrazzo alla veneziana fu allestito dalla ditta Aldo Canella di Abano Terme (impresa Canella&Ceccarello), mentre la decorazione in gesso del





Fig. 2. Padova, Palazzo Trotta-Arnhold, stucco sovrapporta (FGCV, inv. 65B\_17).

soffitto fu realizzata dalla ditta SADI di Vicenza (SABAPV, AL I, PD088/014/026). Alla fine, don Callisto, don Isidoro Tell e Pavan andarono il 21 giugno alla ditta Barovier&Toso a Murano per ordinare il lampadario<sup>12</sup>.

Fortunatamente è stato possibile recuperare i progetti delle quattro pareti (fig. 3), che corrispondono a quanto realizzato. I disegni, pur presentati dal Titta insieme al preventivo dei lavori, furono plausibilmente ideati da Pavan che stava curando l'allestimento<sup>13</sup>.

La *Descrizione dei lavori* del 15 settembre 1961 di Titta precisa le operazioni compiute nei mesi precedenti (AAP, busta Restauri 1961, fasc. *Restauro sala stucchi*). Utilizzando "gesso, bianco di ciottolo, polvere di marmo" gli operai della ditta effettuarono la "posa in opera dello specchio fissato con cornice in gesso", la "modifica delle due figure sopra il camino", il rifacimento "a nuovo due medaglioni sopraporta laterali al camino" e l'esecuzione della "cornice di riquadro all'affresco sovrapporta di fronte al camino", cioè la *Madonna col Bambino tra Santa Caterina d'Alessandria e Santa Giustina* proveniente dal fienile del monastero e incastonata nell'ambiente<sup>14</sup>.

Il confronto tra le fotografie storiche (figg. 1-2) e l'aspetto attuale delle figurazioni (tav. XIII) combacia con la *Descrizione dei lavori* del Titta. Le due personificazioni disinibite poste ai lati dello specchio furono abbigliate per adattare al nuovo contesto religioso e in questo modo, per dirla come Barbacci, cambiarono il loro significato: le "nude figurette femminili, pentitesi, si rivestirono mutandosi in sante o in simboli di virtù"<sup>15</sup>. Lo stuccatore, ancora, sostituì le due procaci dame settecentesche nei medaglioni sopraporta con i più consoni busti di *Santa Giustina* e di *Maria*, 'abbellì' ulteriormente la cappa del camino aggiungendo foglie e fiori qui e là e inserì lo specchio antico in una nuova cornice in gesso al posto di quella originaria in legno con decori vegetali.

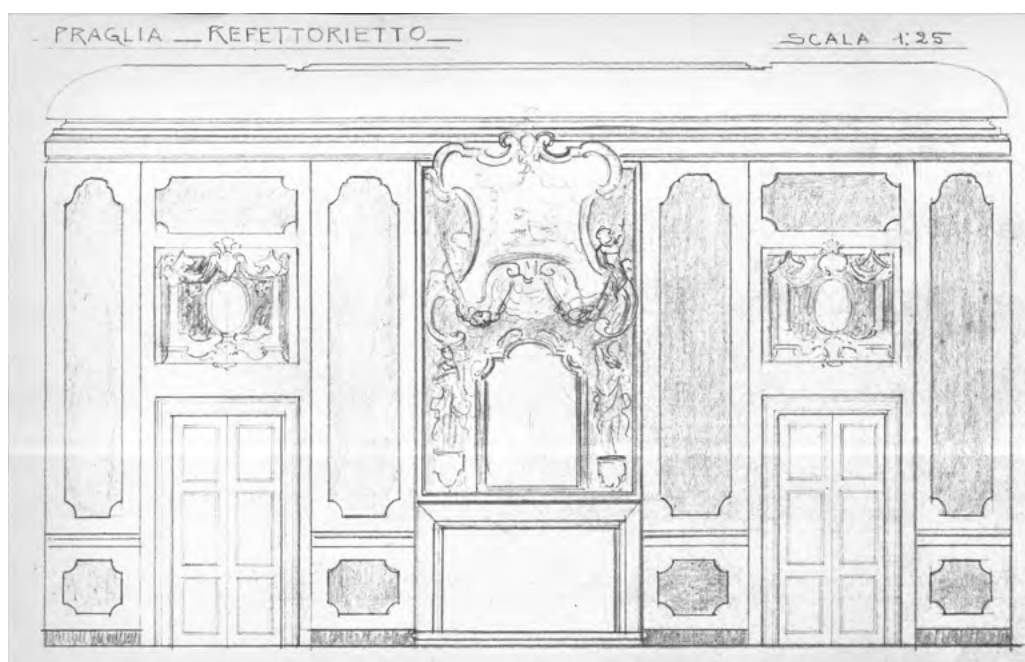


Fig. 3. Progetto di decorazione del refettorio invernale (SABAPV, AL I, PD088/014/026).

Il Titta – una figura tutta da riscoprire – è documentato almeno dagli anni Trenta, non solo a livello locale, ma anche nella provincia cremonese. Infatti, nel 1937 fu attivo in Villa Grifoni Sant’Angelo a Castel Gabbiano per conto del cavalier Bernardino Branca (Perogalli, Sandri 1973, p. 208, nota 3)<sup>16</sup>. L’anno successivo (10/08/1938) presentò il preventivo per la decorazione dell’atrio d’ingresso della scuola di Ceregnano (RO)<sup>17</sup>. Tra il 1956 e il 1962 la ditta eseguì la decorazione plastica della chiesa di Santa Giustina a Enego (VI) (Vialetto 1962)<sup>18</sup>.

Palazzo Trotta-Arnhold, in quanto non più esistente, è un caso tipico di *storia interrotta* ed è l’icona di un’intera zona di Padova cancellata per sempre. Tuttavia, gli avvenimenti successivi all’abbattimento hanno creato alcuni scenari del tutto inusuali. Le decorazioni sopravvissute hanno proseguito la loro esistenza in modo differente: se gli affreschi nel deposito della Soprintendenza giacciono in una condizione di stasi in attesa di una collocazione adeguata che ne evochi le vicissitudini subite, gli stucchi a Praglia hanno acquisito nuove forme e soggetti. Proprio gli stucchi sono portatori di valori impreveduti poiché non narrano una vicenda di interruzione e distruzione, ma piuttosto una storia di trasformazione e rinnovamento. Le operazioni condotte dalla Soprintendenza risultano stridenti alla luce delle moderne teorie del restauro, tuttavia la disinvoltura con cui si diedero agli stucchi una nuova collocazione (da palazzo a monastero) e un nuovo significato (da profano a religioso) ci racconta qualcosa del gusto estetico e della visione conservativa di sessant’anni fa. Alla fine, gli stucchi di palazzo Arnhold non sono il simbolo di un evento perduto nel passato, ma sono l’esempio del percorso in divenire dell’opera d’arte che assume significati diversi a seconda dei valori che, nel tempo, gli uomini le attribuiscono.

### *Ringraziamenti*

Desidero ringraziare don Guglielmo Scannerini dell’abbazia di Praglia, Elisaba de Leonardis e Maria Volpato della Soprintendenza per l’aiuto nella ricerca archivistica. Un sentito ringraziamento va anche ad Alessandra Pattanaro e a Monica Pregnolato che mi hanno seguito durante lo studio (2017-2018) dei beni storico-artistici conservati nel deposito della Soprintendenza di Padova, da cui ha preso avvio questo intervento.

### *Bibliografia*

- Barbacci A. 1962, *Il guasto della città antica e del paesaggio*, Firenze.
- Battaliard M. 2018, *Padova. La modernizzazione della città dopo la fine delle guerre napoleoniche*, Padova.
- Bresciani Alvarez G. 1987, *Costruzioni, restauri e manomissioni lungo il naviglio dall’età moderna al secondo dopoguerra*, in Ceschi C., Panajotti M. L., Vivianetti G. C. (a cura di), *Il naviglio “cardo” di Padova*, Catalogo della mostra (Padova 1980), Padova, pp. 14-20.
- Bresciani Alvarez G. 1999, *Costruzioni, restauri e manomissioni lungo il naviglio dall’età moderna al secondo dopoguerra*, in Lorenzoni G., Mazzi G., Vivianetti G. (a cura di), *Architettura a Padova*, Padova, pp. 535-540.

- Carpanese C. 1980, *La restaurazione monastica nel padovano (Sec. XIX-XX)*, in De Nicolò Salmazo A., Trolese F. G. (a cura di), *I Benedettini a Padova e nel territorio padovano attraverso i secoli*, Catalogo della mostra (Padova 1980), Treviso, pp. 171-209.
- Cessi F. 1960, *Andrea Moroni Architetto di Padova*, "Padova", VI, 11-12, pp. 4-8.
- Checchi M., Gaudenzio L., Grossato L. (a cura di) 1961, *Padova. Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia.
- Comello A. 2007, *Gli anni '50 e il culto del mattone. Cemento, interessi, disordine*, in *Padova. Una storia per immagini. Città e provincia dall'Ottocento ai giorni nostri*, vol. V, Padova, 2007, pp. 70-74.
- Fadini U. (a cura di) 2017, *Mura medievali di Padova. Guida alla scoperta delle difese comunali e carraresi*, Padova.
- Fantini D'Onofrio F. 2012, *La città di Padova nel suo Catasto storico (1815-1873)*, Treviso.
- Farfarello s. n. 1957, *Fotogrammi*, "Padova", III, 1, gennaio, p. 33.
- Farfarello s. n. 1959, *Aspetti del centro storico di Padova che stanno scomparendo*, "Padova", V, 4, pp. 26-27.
- Fatuzzo S. 2020, *Da palazzo nobiliare a collegio universitario: palazzo Contarini in via San Massimo a Padova*, in Capano F., Visone M. (a cura di), *La città palinsesto. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici*, Napoli, I, pp. 771-779.
- Fisogni F. 2011, *Bibliografia ragionata*, in D'Adda R., Fisogni F., Terraroli V., Villari G. (a cura di), *Castelli e ville della pianura tra Brescia, Cremona e Bergamo*, Brescia-Milano, pp. 295-302.
- Franzin E. 1979, *Teolo - Sfuggiti alla demolizione del palazzo Arnhold. Vestite dai frati benedettini le figure nude degli stucchi*, "L'Eco di Padova", 23/03/1979, p. 13.
- Franzin E. 1999, *La conca idraulica delle Porte Contarine e la navigazione fluviale*, "Padova e il suo territorio", XIV, 79, pp. 12-19.
- Franzin E. 2004, *Luigi Piccinato e l'antiurbanistica a Padova, 1927-1974 con alcuni scritti su Padova di Luigi Piccinato*, Padova.
- Gennari G. 1982-1984, *Notizie giornaliera di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, introduzione, note ed apparati di L. Olivato, 2 voll., Fossalta di Piave (VE).
- Giaretta P., Jori F. 2017, *La Padova del sindaco Crescente (1947-1970)*, Padova.
- La Badia di Praglia 1962 = La Badia di Praglia. Guida storico-artistica*, Padova.
- Mancini V. 2018, *Palazzo Trotta*, in Mancini V., Tomezzoli, T., Ton D. (a cura di), *Affreschi nei palazzi di Padova. Il Sei e Settecento*, Verona, pp. 209-210.
- Padova. Una storia 2007 = Padova. Una storia per immagini. Città e provincia dall'Ottocento ai giorni nostri*, 6 voll., T. Grossi (a cura di) Padova.
- Perogalli C., Sandri M. G. 1973, *Ville delle province di Cremona e Mantova. Lombardia 5*, Milano.
- Pietrobelli G. 2020, *Ricostruzioni. Ferdinando Forlati a Padova*, Padova.
- Puppi L. 1977, *Il rinnovamento tipologico del Cinquecento*, in Puppi L., Zuliani F. (a cura di), *Padova. Case e palazzi*, Vicenza, pp. 101-140.
- Russo V. 2011, *Antonino Rusconi*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti architetti (1904-1974)*, Bologna, pp. 523-528.
- Saggiori G. 1972, *Padova nella storia delle sue strade*, Padova.
- Universo M. 1987, *Le maggiori trasformazioni urbane a Padova nel periodo compreso tra la pianta del Valle (1784) e il fotopiano (1983)*, in Bevilacqua E., Puppi L. (a cura di) *Padova il volto della città. Dalla pianta del Valle al fotopiano*, Padova, pp. 167-179.
- Vialetto G. 1962, *Echi e volti religiosi di Enego 1812-1962*, Padova.

*Documenti d'archivio*

AAAP = Archivio Antico, Abbazia di Praglia, Teolo (PD)

ASP = Archivio di Stato, Padova

BCP, RIP = Biblioteca Civica di Padova, Raccolta Iconografica Padovana

FGCV = Fondazione Giorgio Cini Venezia, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte

SABAPV, AL/AF = Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'area metropolitana di Venezia e le province di Belluno, Padova e Treviso, Venezia (Palazzo Soranzo-Cappello), Archivio Lavori/ Archivio Fotografico

*Note*

<sup>1</sup> Franzin 1999, pp. 12-19; Franzin 2004. Per il tratto di mura della zona: Fadini 2017, pp. 66-75.

<sup>2</sup> Il palazzo, posto alla 'punta', venne demolito all'inizio del 1957 (Farfarello 1957, p. 33, 1959, pp. 26-27; Battaliard 2018, p. 120, nota 90, figg. 76-77). Per palazzo Michiel: Fatuzzo 2020.

<sup>3</sup> È in corso da parte di Simone Fatuzzo uno studio sull'edificio con novità documentarie.

<sup>4</sup> A inizio Novecento il complesso era di proprietà del barone Massa, come attestano una cartolina del 1905 (BCP, RIP, L, 10811.333), Franzin 2004, p. 169 e Giaretta, Jori 2017, p. 148.

<sup>5</sup> Non si è potuto rintracciare lo scambio epistolare tra Rusconi e Fiocco segnalato in Bresciani Alvarez 1987, p. 20, nota 17.

<sup>6</sup> SABAPV, AL I, 059/0027/001: Richiesta demolizione cappellina prop. Boscolo, 20/10/1058, approvata il 12/01/1959. Da un sopralluogo al cimitero di Piove di Sacco risultano presenti soltanto la tomba di famiglia di fine Ottocento e la lastra di Clementina Maj Boscolo (1839-1910).

<sup>7</sup> Barbacci, oltre a ricordare "pregevoli affreschi, stucchi barocchi, soffitti e camini", elenca anche quello che si era salvato: "alcuni affreschi cinquecenteschi e una parte degli stucchi barocchi; questi ultimi reimpiagati nel fogazzariano monastero dei benedettini di Praglia, dopo che certe nude figurine femminili, pentitesi, si rivestirono mutandosi in sante o in simboli di virtù" (Barbacci 1962, pp. 327-328).

<sup>8</sup> Gli schedoni delle fotografie (SABAPV, AF, 15762-15801) sono datati 22/06/1959 e 4/07/1959.

<sup>9</sup> *Cigno con cartiglio* (95x85x2 cm); *Cane con cartiglio* (95x121x2 cm); *Cane acefalo con cartiglio* (95x121x2 cm); *Figura alata con brocca* (120x85x2 cm); *Donna sorridente* (120x87x2 cm). Quattro affreschi sono stati per breve tempo all'Ufficio Pensioni all'ultimo piano dell'Archivio di Stato di Padova (Pietrobelli 2020, p. 25, nota 150), ma sono tornati nel deposito il 21/09/2021 ricongiungendosi con il *Cane acefalo* conservato lì.

<sup>10</sup> Le informazioni sulla situazione della camera nel Sette-Ottocento sono frutto delle ricerche di don Guglielmo Scannerini che ringrazio. Per i dipinti conservati nella stanza all'inizio del XVIII secolo: AAAP, capsella 14: Inventari, c. 223 *Appartamento del rev.mo abate rinnovato sotto li 6 febbraio 1704*. Per la disposizione di porte e finestre all'inizio del XIX secolo: ASP, Fondo Archivi Privati, Archivio Pivetta, busta XXXIX, fasc. 1025: pianta di don Benedetto Fiandrini del 1801.

<sup>11</sup> Per l'incendio: AAAP, capsella 44: Restauri, fascicolo II; "Gazzetta privilegiata", n. 201 (6 settembre 1837), Padova, 4 settembre 1837. Si veda la nota precedente.

<sup>12</sup> AAAP, *Diario dell'Abate Isidoro Tell*, 1961. Altri accenni ai lavori si ricavano da: AAAP, *Cronaca del Monastero di Praglia dal 1 maggio 1960 al 31 dicembre 1962*, pp. 90, 101, 109.

<sup>13</sup> Del resto, lo stesso Pavan schizza il disegno del pavimento, conservato in AAAP, busta Restauri 1961, fasc. *Restauro sala stucchi*. Il preventivo della ditta Titta del 10/03/1961 specifica l'intervento di uno stuccatore, di un aiutante stuccatore e di un decoratore. Il contratto è redatto il 10/06/1961 (SABAPV, AL I, PD088/014/026).

<sup>14</sup> Per l'ubicazione originaria dell'affresco: Scheda OA, 05/00015691, n. 241, compilata da Chiara Ceschi.

<sup>15</sup> Si veda nota 7.

<sup>16</sup> Per bibliografia sulla villa: Fisogni 2011, p. 298.

<sup>17</sup> Il documento è conservato in collezione privata a Torrebelvicino (VI).

<sup>18</sup> Ringrazio Andrea Nante, direttore del Museo Diocesano di Padova, per la consultazione della scheda BeWeb relativa alla chiesa di Enego.

## La voce “dimenticata” di Gino Fogolari contro gli sventramenti a Padova durante il Ventennio

Alice CUTULLÈ  
Università degli Studi di Padova  
alice.cutulle@unipd.it

### *Abstract*

This paper aims to highlight a forgotten aspect of the long career of Gino Fogolari (1875-1941), Director of the Gallerie dell'Accademia of Venice and Soprintendente of medieval and modern art of the Veneto, namely his strenuous opposition to the plan of “sventramento” promoted by the Fascist government in Padua which could, a few years later, have influenced in the decision of the Minister of Educazione Nazionale, Cesare Maria De Vecchi, to remove a too passionate official.

Durante le ricerche per la tesi di dottorato dal titolo *Gino Fogolari: una vita in difesa del patrimonio artistico*, volte a ricostruire l'intera attività professionale del Soprintendente veneziano, nel tentativo di individuare le ragioni del trasferimento “punitivo” nell'ottobre 1935 a Palermo – voluto dal ministro dell'Educazione Nazionale il quadrumviro Cesare Maria De Vecchi – è emersa, tra le possibili cause, la sua determinazione a preservare l'antico tessuto storico-artistico di Padova, in contrasto con il “piccone demolitore” mussoliniano (Universo 1979; Castelli 1988; Franzin 2003, 2004; Casetta 2019).

Com'è noto, la politica urbanistica del Duce prevedeva una serie di demolizioni dei quartieri storici delle città, con la scusa di un miglioramento delle condizioni igieniche e di un generale ammodernamento dei centri abitati (Pagano 1976; Ciucci 1989; Nicoloso 1999; Zucconi 1999; Cederna 2006; Nezzo 2013, 2019). Ciò avviene, tra gli anni Venti e Trenta, non solo a Roma, ma anche nelle città del nord, come Brescia (Treccani, Coccoli 2018) e, appunto, Padova (*Il piano regolatore edilizio* 1928). In quest'ultimo caso, i progetti di riqualificazione, elaborati tra il 1922 e il 1928, stravolgono l'assetto urbanistico della città trecentesca e interessano in particolare tre interventi: la distruzione del quartiere di Santa Lucia (fig. 1), dove oggi sorge piazza Insurrezione, la costruzione della nuova facciata municipale e l'edificazione di nuovi immobili a ridosso delle mura cinquecentesche.

Per meglio comprendere l'apporto di Fogolari in ogni frangente risulta utile affrontare singolarmente ogni operazione, nonostante queste avvengano in contemporanea.

Gli sventramenti patavini prendono avvio con la legge 1043 del 23 luglio 1922, quando viene approvato il nuovo Piano Regolatore di risanamento e sistemazione dei quartieri di Santa Lucia e del Ghetto (*Atti relativi all'approvazione del Piano regolatore edilizio* 1925), firmato dall'ingegnere Tullio Paoletti e dall'architetto Gino Peressutti (fig. 2).





Fig. 1. Il quartiere di S. Lucia prima dei lavori di demolizione. La via Borromeo. 1921 (da *Il piano regolatore edilizio per il risanamento e la sistemazione dei quartieri centrali di Padova e per la costruzione di quartiere giardino in località "Vanzo" 1928*, p. 21).

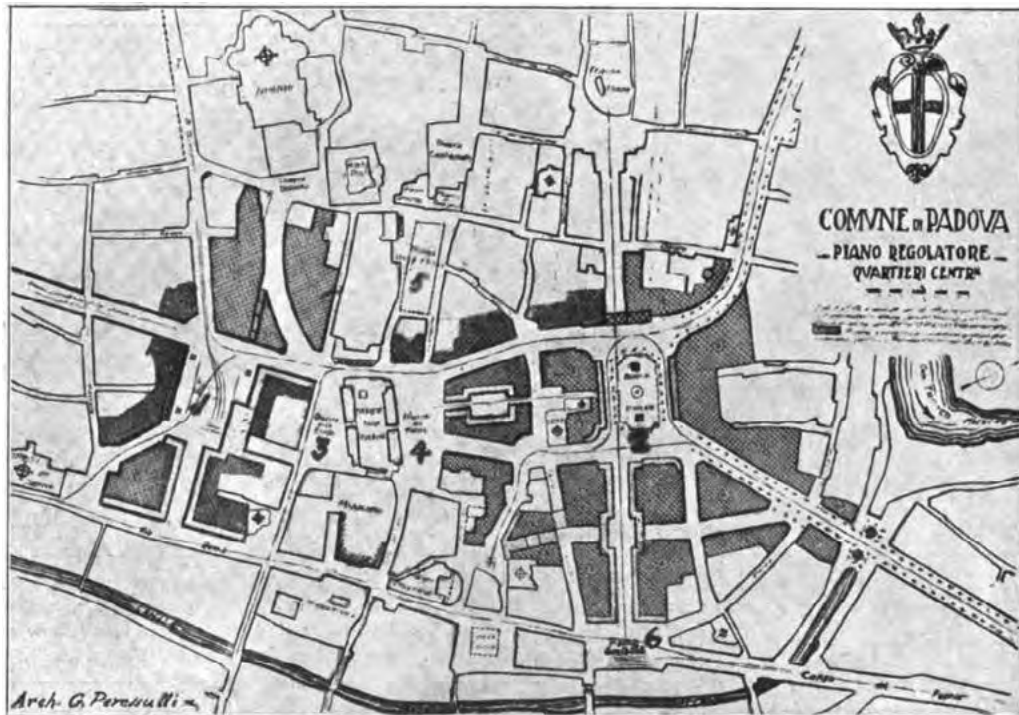


Fig. 2. Il Piano regolatore di Padova del 1922 (da Gruppo degli Urbanisti Romani 1927, p. 20).

Il Piano giunge alla ribalta nazionale, aprendo un acceso dibattito tra sostenitori e oppositori. In realtà, prima ancora dell'approvazione, il Ministero aveva dato parere contrario, ritenendo gli interventi "dannosi e deplorabili" (*Il Consiglio Superiore di Belle Arti contro lo sventramento di Padova* 1922), ma senza successo in quanto l'Amministrazione comunale ne ottiene con un regio decreto l'approvazione. Nell'ottobre 1922 Marcello Piacentini si rivolge direttamente ai cittadini di Padova perché si oppongano al piano Paoletti-Peressutti (M.P. 1922). Il suo appello sarà destinato a rimanere lettera morta. Col montare delle critiche, il Sottosegretario per le Belle Arti incarica nel 1923 il pittore Lodovico Pogliaghi e l'architetto Gustavo Giovannoni di stendere una relazione sul Piano Regolatore di Padova. Come è già stato evidenziato (Zaggia 2019) il testo, redatto dopo una visita dei due commissari tra il 7 e l'8 aprile, è suddiviso in due parti, nella prima viene valutato il progetto, nella seconda vengono presentate proposte alternative attribuibili all'architetto romano.

Risultano di particolare interesse alcuni passaggi (Antenorei Lares 1926):

Nel problema contingente della sistemazione dei quartieri centrali padovani, occorre anzitutto partire dal punto di vista della salvaguardia della integrità monumentale e del carattere storico ed artistico. Non molti invero sono i monumenti di prim'ordine che la zona suddetta contiene, ove si escludano quelli davvero mirabili che trovansi sulle tre piazze suddette. Il Palazzo di Ezelino, la chiesa di Santa Lucia e l'Oratorio di S. Rocco, le case ed i palazzi schierati su quella via Dante che è forse la più antica arteria di Padova. [...] Nei riguardi di quello che possono dirsi opere caratteristiche di archit-



tura minore, può dirsi che, se prese una per una, non presentano valore tale da escludere l'abbattimento per essenziali esigenze di sistemazione edilizia, nel loro complesso, considerato quasi come monumento collettivo di umili elementi, collegati al tracciato stesso delle vecchie vie, presentano un interesse per la tradizione artistica cittadina che non potrebbe che venir cancellata. [...] A queste esigenze assolute o relative di conservazione non sembra adeguato il presentato progetto di sventramento o di sistemazione [...] in tutto estraneo alla fibra stradale, allo stile edilizio della vecchia città.

Constatato questo, nella seconda parte, si conclude che:

Limitati allargamenti stradali senza una unità rigida di tracciato, senza preconcetti geometrici di sezione costante, apertura di piccole piazze angolari, trasformazione delle vecchie case [...], questo risanamento casa per casa, ed angolo per angolo, questo ravvivamento del carattere pittorico del vecchio quartiere, questo libero e vario *diradamento* [...] rappresentano i mezzi adeguati, la cui attuazione graduale, secondo un programma metodico, permetterà, senza gravi perturbazioni, di raggiungere vantaggi igienici ed artistici in una città che rimarrà Padova, invece di trasformarsi in una qualunque città internazionale.

Pertanto, l'idea giovannoniana del *diradamento* è da intendersi come una riqualficazione dei vecchi centri abitati senza operarne per forza la distruzione, obbedendo semplicemente a necessità igieniche e di viabilità e favorendo la costruzione di un nucleo moderno collegato al tessuto antico della città (Giovannoni 1931; Ciucci 1989, in part. pp. 17 e 22).

La Commissione Centrale per le Antichità e Belle Arti, recependone i suggerimenti, dà il via libera ai lavori nel febbraio 1924. A livello locale viene visto come una presa di posizione da parte dell'architetto romano a favore dello sventramento: costretto a difendersi, qualche anno più tardi sosterrà di aver dimostrato all'amministrazione "l'inopportunità e l'inefficacia del piano adottato" (Antenorei Lares 1926, pp. 31-32).

Tra i favorevoli alla demolizione c'è invece Andrea Moschetti, il Direttore del Museo civico cittadino, che sostiene l'azione di ammodernamento promossa dal Comune anche per questioni igieniche "di uno dei vecchi quartieri più malfamati della città" (Moschetti 1925, p. 389).

Nel frattempo, a seguito delle proteste dell'élite culturale patavina, nel gennaio 1926 la Commissione centrale per le Belle Arti chiede una revisione del piano di sventramento per tutelare alcuni edifici lungo le vie Borromeo, S. Lucia, Calatafimi, Falcone e Belle Parti (Franzin 2004, p. 27). La richiesta non sortisce alcun effetto nell'Amministrazione che prosegue imperterrita i lavori. Ciò accende ancora di più le proteste a mezzo stampa, in particolare Wart Arslan, contrario alla "furia demolitrice dei picconi" (Arslan 1926, p. 380), ribadisce l'importanza del mantenimento della fisionomia della città antica, in sintonia con l'ispettore padovano Bruno Brunelli Bonetti che condanna sul *Corriere della Sera* l'operato dell'amministrazione e dei suoi sostenitori (Brunelli Bonetti 1926). Per rispondere alle critiche di quest'ultimo, Moschetti invia una replica a Ojetti, forse in vista di una pubblicazione, in cui sembra rivedere le sue posizioni drastiche di qualche anno prima, ma ciononostante continua a sostenere la necessità del piano regolatore (B.P. 1502/14, lettera dattiloscritta s.d.):

[...] veniamo al soggetto principale della discussione: il piano regolatore di due vecchi quartieri, Ghetto e S. Lucia [...].

Dove io non sono d'accordo coll'amico Brunelli è in quel suo fantastico sogno di creazione di un quartiere pittoresco. Già, se è ammesso, come egli ammette e sta in fatto che i resti monumentali sono pochissimi (il palazzo di Ezzelino il Balbo assai guasto, ma perfettamente restaurabile e preziosissima cosa, e tre o quattro frammenti di altri edifici vicini), ricavarne gli effetti scenografici che egli si spera mi pare ben difficile. Ma poi, per mettere in luce l'antico si dovrebbe creare una Padova che non è mai esistita, con un carattere che essa non ebbe mai in nessuna sua parte, e cavarne fuori alcunché, forse di bello forse di brutto, certo di non adatto alle esigenze della vita odierna [...] Questo occorre! Che si controlli pezzo per pezzo ciò che sta per essere demolito e si salvi senza esagerati feticismi e si metta in luce ciò che merita di essere salvato e messo in luce [...] Lasciamo una buona volta riposare Padova da queste diatribe fastidiose che, sollevate ad ogni tratto, sia pure da persone di senno, non hanno altro effetto che di turbare il ritmo della mirabile ascensione, che essa è andata assumendo nel calunniato dopo guerra e in cui prosegue infaticabile. Esse fanno di lei da qualche tempo, veramente una città tormentata.

A gennaio 1927 viene eletto il primo podestà fascista di Padova, Francesco Giusti del Giardino, che tra maggio e settembre, con la collaborazione di Tullio Paoletti, fa demolire alcune abitazioni storiche del centro, come la casa di Savonarola – l'edificio del XIII secolo con un portico romanico, si trovava nelle vie Dotto e Borromeo ed era considerato l'abitazione più antica di Padova – di Pietro d'Abano e di Andrea Mantegna (Franzin 2004, pp. 30, 35). Il fatto, ritenuto gravissimo, viene denunciato sulla stampa nazionale da Roberto Papini, della Soprintendenza alle gallerie e ai musei di Roma, nell'articolo dal titolo chiaramente accusatorio, *Padova sventrata* (Papini 1927). Papini, a quanto pare, prima della pubblicazione ne discute con Fogolari, che confessa in una lettera a Ogetti alcune sue perplessità (FOR, Roma, 21 ottobre 1927):

[...] Papini mi ha parlato ieri del suo articolo per Padova. Due cose mi pare che non sarebbero giuste. L'attacco a Forlati anzitutto [...] bisogna dire che a Padova Forlati ha mantenuto il prestigio di chi può giudicare con indipendenza, e chi gli dà contro non è certo per amore dell'arte ma lo fa per screditare la nostra azione. Vi è poi la relazione Giovannoni lodata, che è un gioiello di scrittura; ma purtroppo le va aggiunta la pianta dove è segnato e firmato e bollato da Giovannoni e Pogliaghi tutto quel po' po' di sventramento che promettevano [...] Così la casetta romanica compresa nella piazza enorme segnata e approvata in quel piano, non è stata salvata perché io non ho potuto far altro che preghiere e voti e farli fare da tutte le commissioni. Ma che valgono contro un diritto acquisito! Sarebbe meglio: meno belle parole e maggior fermezza nelle decisioni, e lasciar fare a chi tocca, cioè a noi Soprintendenti, quando si sa che facciamo il nostro lavoro.

Non parlo contro Giovannoni, che io ammiro, soprattutto quando scrive, quanto te; ma perché a Padova ridono di sentire lodate quelle parole che accompagnano il misfatto, se è un misfatto aver reso possibile tutto quel che ora andranno facendo su tanta rovina, dove bastavano adattamenti e risanamenti. Del resto giustissima la battaglia.

Ne emerge che il Soprintendente veneziano, difendendo il suo ruolo istituzionale di paladino della tutela, avrebbe optato per una soluzione meno invasiva rispetto a quella poi adottata dal Comune.

Allo stesso modo il Podestà Giusti si impone per l'avvio dei lavori per la nuova facciata del Municipio, progetto che affondava le sue radici all'indomani dell'ar-

mistizio. Infatti il 5 novembre 1918 il Comune di Padova, per celebrare la vittoria nazionale, deliberava di completare il Palazzo civico con un nuovo corpo di fabbrica attraverso la demolizione di alcuni stabili di fronte all'ingresso dell'Ateneo, ritenuti una "permanente offesa al decoro cittadino" ("Padova: rivista mensile dell'attività municipale e cittadina" 1927, p. 459), e infine a ripristinare il Palazzo degli Anziani. Nel dicembre 1921 aveva vinto, a seguito di concorso, il progetto presentato dagli ingegneri Romeo Moretti e Giovanni Battista Scarpari e vennero subito demoliti i fabbricati di via VIII febbraio, rendendo nuovamente visibile la facciata del Palazzo degli Anziani. Da qui nasceva l'idea di costruire una piazza al posto del nuovo fronte del Palazzo civico firmato Moretti-Scarpari e di restaurare l'antica sede municipale. Quest'ultimo intervento era sostenuto dalla maggior parte degli intellettuali padovani, che avevano fondato nel novembre '25 l'associazione di tutela del patrimonio urbano, la "Antenorei Lares", presieduta da Vincenzo Crescini, docente universitario di filologia romanza. In questa occasione, a differenza del caso del quartiere di S. Lucia, la cittadinanza, almeno in un primo momento, ha la meglio: i lavori si interrompono e si dimette l'Amministrazione comunale. La situazione di *impasse* durerà poco. Con la delibera comunale del 24 luglio 1927 il Comune patavino prende posizione: Francesco Giusti del Giardino, dopo aver fatto approvare il progetto da Mussolini in persona (Franzin 2004, p. 34), affida nuovamente i lavori agli ingegneri Moretti e Scarpari (fig. 3). Fogolari in una lettera indirizzata a Giusti si dimostra fiducioso rispetto alle intenzioni comunali, concludendo che "quelle varianti che possono giovare a quanto resta del Palazzo degli Anziani saranno facilmente trovate e messe senz'altro in essere" (Arch. Gen. Com. Pd, categoria X, cl. 8, b. 870, Venezia 1 agosto 1927; Franzin 2004, p. 34). In realtà le sue speranze saranno disattese.

Parallelamente si apre anche il dibattito sulle mura cittadine (Franzin 1990; Tonon 1990; Benucci, Franzin 2001). Infatti nel dicembre 1926 Fogolari, aveva inviato al Comune l'elenco delle zone circostanti le mura cinquecentesche sottoposte a tutela, in applicazione della legge 11 giugno 1922 n. 778 (Tonon 1990, p. 2):

[...] Prego vivamente prendere in debita considerazione quanto prescrive l'elenco stesso e, mentre mi richiamo a quanto precedentemente abbiamo scritto sopra certe questioni edilizie padovane, su cui non a torto s'è fermata la censura di quanti hanno a cuore l'estetica di codesta illustre città, ricordo come precise disposizioni della suddetta legge impongono che il Sup. Ministero sia, a mezzo di questa Soprintendenza, sempre messo al corrente di tutto quanto interessa le zone designate che sono descritte inoltre nei mappali favoriti da cotesto Spett. Ufficio civico.

Il 26 maggio 1928 il ministro Pietro Fedele, su segnalazione proprio di Fogolari, "ritenuta l'opportunità d'impedire che con nuove costruzioni o qualsiasi nuova opera venga comunque a modificarsi l'attuale aspetto dell'antica cerchia delle mura di Padova o turbarsi la bellezza panoramica di quella località" (Franzin 1990, p. 3), sottopone a vincolo, attraverso l'emanazione di tre decreti ministeriali, l'intero circuito delle mura cinquecentesche padovane. Il primo decreto comprende il tratto di mura tra il Giardino Trieste e il bastione di S. Prosdociamo, il secondo tra il bastione Impossibile e il Portello, il terzo tra il bastione del Portello nuovo e quello di Santa Croce.

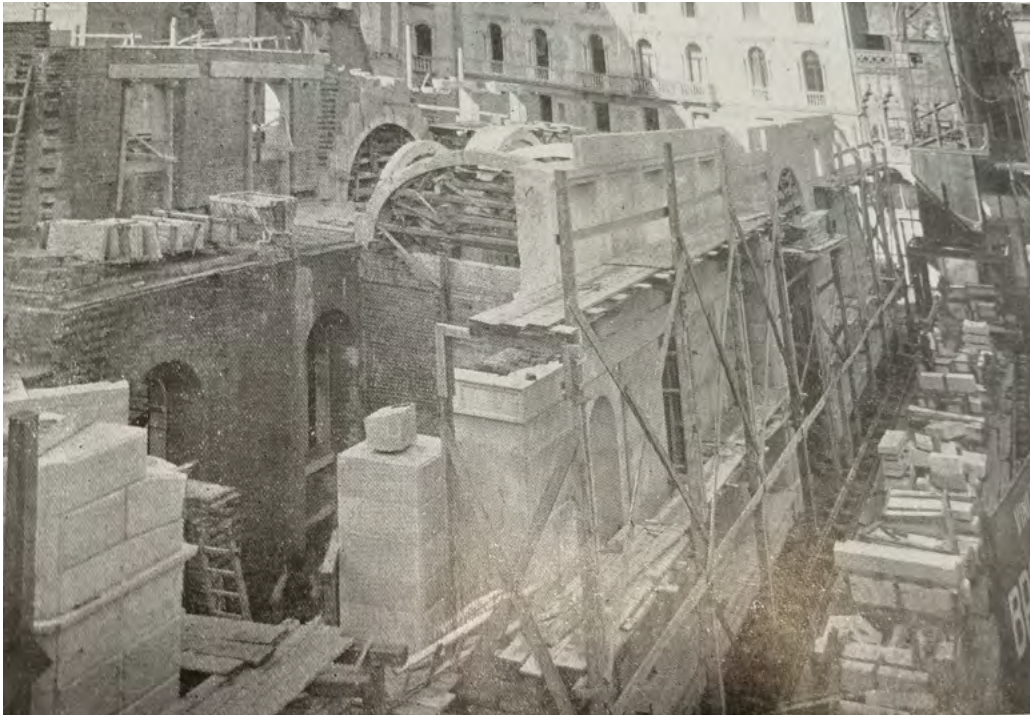


Fig. 3. Sistemazione del Palazzo civico. I lavori per la costruzione del nuovo corpo di fabbrica in via VIII febbraio. Ottobre 1928 (da *Lo stato dei lavori del nuovo Palazzo Municipale 1928*, p. 339).

Da qui parte una violenta diatriba tra Fogolari e il podestà Giusti. Quest'ultimo, nell'ottobre 1928, annuncia al Ministero della Pubblica Istruzione di voler fare ricorso, perché “fatta eccezione dei punti ove esistono i vecchi bastioni o le porte della città nessun valore hanno le mura di Padova sotto l'aspetto panoramico e per constatare ad ogni modo che la erezione nella zona interna o esterna ad esse di nuovi fabbricati in modo discontinuo e tale da non impedirne la vista, nessun danno e nessun turbamento recherebbe alla veduta degli avanzi delle mura medesime” (Tonon 1990, p. 4).

Fogolari, venutone a conoscenza, si rivolge direttamente al Prefetto di Padova il 30 novembre 1928 (Tonon 1990, p. 5):

Non è possibile quindi per la storia che una parte delle mura abbia valore, e l'altra no; che per qualche parte l'Amministrazione comunale sia materna e per qualche altra matrigna. Alcune parti o non esistono più o sono state talmente sacrificate che si sono dovute considerare come distrutte; ma dove l'antico sussiste, ivi esso parla e richiede protezione per la storia e per la bellezza. D'accordo che bisogna considerare le possibilità e le necessità; ed ecco perciò la necessità a ragion veduta, delle deroghe e degli accomodamenti, dove il nuovo possa sussistere senza soffocare l'antico, dove sacrificando una piccola parte tutto il resto forse diventa più utile e grato [...].

Contemporaneamente Giusti tenta di convincere il Prefetto, con lettera datata 10 dicembre, della necessità di non comprendere nel divieto alcuni tratti della cinta, ma con scarso successo (Tonon 1990, p. 7) ed è costretto a ritirare il ricorso (Tonon 1990, p. 12).

Alla luce delle ricerche finora condotte, la motivazione del trasferimento di Fogolari, che probabilmente è il risultato della *summa* di più fattori – non bisogna infatti dimenticare l'esposizione mediatica subita per il restauro della Pala di Castelfranco tra il 1933 e il 1935 – potrebbe affondare le sue radici proprio nella vicenda padovana.

### Bibliografia

- Antenorei Lares 1926, *Relazione del Consiglio direttivo all'assemblea generale dei soci del 3 giugno 1926 con appendice*, Padova, pp. 26-31.
- Arslan W. 1926, *Per il piano regolatore di Padova*, "Architettura e Arti decorative", 5 (8), aprile, pp. 380-381.
- Atti relativi all'approvazione del Piano regolatore edilizio 1925*, Padova.
- Benucci F., Franzin E. 2001, *In ricordo di Luigi Gaudenzio, Gino Fogolari, Luigi Piccinato*, in *La navigabilità del Piovego e la circumnavigazione di Padova. Proposte, progetti, problemi*, Padova, p. 101.
- Brunelli Bonetti B. 1926, *Una città tormentata*, "Corriere della Sera", 31 maggio.
- Casetta P. 2019, *Piazza dell'Insurrezione 28 Aprile 1945. Guida architettonica e artistica*, Padova.
- Castelli R. 1988, *Gli sviluppi urbanistici*, in *Padova tra le guerre*, Catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte, 19 novembre-18 dicembre 1988), Munari C. (a cura di), Padova, pp. 34-45.
- Cederna A. 2006, *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Roma-Bari.
- Ciucci G. 1989, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino.
- Franzin E. 1990, *Le mura di Padova e i tre decreti di tutela del 1928*, "Il Piovego", 7-8, luglio-agosto, pp. 2-6.
- Franzin E. 2003, *La piazza della Vittoria e il restauro del Palazzo degli Anziani*, "Padova e il suo territorio", VIII (102), marzo-aprile, pp. 6-10.
- Franzin E. 2004, *Luigi Piccinato e l'antiurbanistica a Padova 1927-1974*, Padova.
- Giovannoni G. 1931, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Torino.
- Gruppo degli Urbanisti Romani 1927, *Relazione al piano regolatore e di ampliamento della Città di Padova*, "Architettura e Arti decorative", 7 (1-2), pp. 17-30
- Il Consiglio Superiore di Belle Arti contro lo sventramento di Padova 1922*, "Gazzetta di Venezia", 14 giugno, p. 3.
- Il piano regolatore edilizio 1928 = Il piano regolatore edilizio per il risanamento e la sistemazione dei quartieri centrali di Padova e per la costruzione di quartiere giardino in località "Vanzo" 1928*, "Padova: rivista mensile dell'attività municipale e cittadina", II, 1, gennaio-febbraio, pp. 17-39.
- Lo stato dei lavori del nuovo Palazzo Municipale 1928*, "Padova: rivista mensile dell'attività municipale e cittadina", II, 1, settembre-ottobre, pp. 339-341.
- M.P. 1922, *Ai cittadini di Padova*, "Architettura e Arti decorative", 2, ottobre, pp. 95-96.
- Moschetti A. 1925, *Padova vecchia e Padova nuova*, "L'Illustrazione italiana", 19, 10 maggio, pp. 389-392.
- Nezzo M. 2013, *La tutela come esperienza identitaria: una campionatura fra Otto e Novecento*, in Failla M.B., Meyer S.A., Piva C., Ventra S. (a cura di), *La cultura del restauro*, Roma, pp. 279-290.
- Nezzo M. 2019, *Identità erose: episodi della discontinuità nella critica d'arte "fascista"*, in Dantini M. (a cura di), *L'entre-deux-guerres in Italia*, Perugia, pp. 109-125.

- Nicoloso P. 1999, *Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano.
- "Padova: rivista mensile dell'attività municipale e cittadina" 1927, I, 9-10, settembre-ottobre.
- Pagano G. 1976, *Architettura e città durante il fascismo*, De Seta C. (a cura di), Roma-Bari.
- Papini R. 1927, *Padova sventrata*, "Corriere della Sera", 3 novembre.
- Tonon G. P. 1990, *Le mura di Padova difese da Gino Fogolari*, "Il Piovegò", 9, settembre, pp. 1-12.
- Treccani G. P., Coccoli C. 2018, *Prima di piazza della Vittoria: lo sventramento del quartiere delle Pescherie*, in *Piazza Vittoria a Brescia: un caso italiano. Arte, architettura e politica a confronto in uno spazio urbano controverso*, Brescia, pp. 5-19.
- Universo M. 1979, *Padova negli anni Venti*, "Storia della città", 11, pp. 63-79.
- Zaggia S. 2019, *Carattere storico e città nuova: il ruolo di Giovannoni nel dibattito sul Piano regolatore di Padova (1923-1927)*, in Bonaccorso G., Moschini F. (a cura di), *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, Atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Carpegna, 25-27 novembre 2015), Roma, pp. 239-244.
- Zucconi G. 1999, *La città contesa: dagli ingegneri sanitari agli urbanisti, 1855-1942*, Milano.

#### *Documenti d'archivio*

Arch. Gen. Com. Pd = Archivio generale del Comune di Padova.

B.P. = Biblioteca civica di Padova.

FOR = Fondo Ugo Ojetti, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.



“Così le cose più sante si van miserabilmente profanando!”  
Stanislao D’Aloe, ispettore per la tutela dei monumenti artistici  
napoletani a metà Ottocento

FRANCESCA DE LUCA  
Università degli Studi di Napoli “Federico II”  
deluca.fra@virgilio.it

*Abstract*

In the middle decades of the 19th century, the conservation of the pictorial heritage preserved in the churches of Naples were entrusted to Stanislao D’Aloe, a figure yet rarely studied who had a brilliant career in the Real Museo Borbonico. Thanks to his expertise, in 1846 D’Aloe was nominated *Ispettore de’ monumenti* for the City of Naples and his province, and fulfilled his task doing an indepth supervision activity right away, which can be reconstructed – thanks to unreleased documents – through the several reports sent to the Intendant of Naples. The aim of this paper is to highlight D’Aloe’s commitment to the protection of the ecclesiastical heritage, too often forgotten, “desecrated” by restorations carried out inadequately and inevitably exposed to the negligence and to the degradation pertaining the churches themselves: a task carried out with authentic dedication and awareness, especially pursuing the objective of making fully enforceable the Bourbon legislation, which already took advantage from two decrees issued in 1822 and 1839.

“Vostra Maestà ha osservato con rincrescimento [...] che molti pregevoli monumenti antichi e di arte trovansi esposti a degradazione e deperimento, ed à comandato di prendersi le necessarie misure per la conservazione de’ medesimi” (ASNa, MPI, b. 346, fasc. 1, *Rapporto di Nicola Santangelo a Ferdinando II*; Spadaccini 2000, pp. 180-186): con questo *incipit* Nicola Santangelo, ministro dell’Interno, presentava a Ferdinando II la bozza del decreto poi promulgato il 16 settembre 1839. Constatato il sostanziale fallimento della precedente legislazione per la tutela del patrimonio storico-artistico del regno, tanto più di quello conservato nelle chiese, la nuova norma imponeva alle autorità amministrative una “immediata e speciale sorveglianza” che impedisse arbitrarie manomissioni e consentisse ai legittimi proprietari di restaurare i beni, purché a propria cura, solo dopo il rilascio dell’autorizzazione ministeriale e la valutazione dell’Accademia di Belle Arti, incaricata di stabilire le metodologie d’intervento. Tuttavia tali nuove disposizioni non ebbero immediata efficacia, né nella capitale né nel resto del regno; inoltre gli intendenti delle province, gravati da altri obblighi e poco competenti in materia, non riuscivano a portare avanti un’irrepressibile sorveglianza.

Nel 1844 il Consiglio provinciale di Napoli propose dunque di assumere “un individuo dotato di amore e di conoscenza per le belle arti” (ASNa, MPI, b. 434 II, fasc. 15-16, *Estratto dalle Deliberazioni Originali del Consiglio Provinciale di*



*Napoli riunito nel 1844*; Strazzullo 1972, pp. 353-354; Spadaccini 2000, p. 190) che comunicasse mensilmente all'Intendenza lo stato di conservazione dei monumenti della provincia, proponesse i restauri da eseguire, conciliando "economia e precisione", e ne sorvegliasse l'esecuzione; in quell'occasione si riconobbero in Stanislao D'Aloe (1814-1888) i requisiti adeguati all'esercizio di tale incarico (tav. XIV).

Studio di archeologia, numismatica, storia e storia dell'arte, conservatore del Regio Medagliere dal 1839 e segretario della direzione del Real Museo dal 1841, il nuovo Ispettore vide ufficializzato un compito che in precedenza aveva intrapreso a titolo volontario<sup>1</sup>. Le inedite relazioni sui suoi sopralluoghi mensili, documentati dal 1846 al 1856, testimoniano un'attività serrata che, per il patrimonio ecclesiastico napoletano, consta di circa duecento rapporti su pitture murali, tele e tavole, dagli affreschi delle Catacombe di San Gennaro alle tele di Luca Giordano nelle chiese di Santa Maria del Pianto e dell'Ascensione a Chiaia. Accanto alle indicazioni di veri e propri restauri non mancano suggerimenti dettati da finalità eminentemente preventive, con la proposta di piccoli ma necessari accorgimenti conservativi.

Un ulteriore tema di riflessione riguarda la concreta efficacia degli interventi realizzati e le reali competenze dell'Ispettore, messe in discussione principalmente dai pittori dell'Accademia, poiché D'Aloe – che affermò di aver aggiornato le proprie conoscenze sul restauro in occasione di un viaggio tra Germania e Fiandre compiuto nel 1843 – non era un artista, né poteva vantare una pregressa formazione tecnica<sup>2</sup>; del resto, anche la letteratura periegetica offre spunti per una cauta valutazione della sua attività: è il caso, ad esempio, degli affreschi attribuiti a Pietro Cavallini nella Cappella Brancaccio in San Domenico, nel 1849 restaurati – “con la massima diligenza”, secondo D'Aloe – dal pittore Gennaro Vitolo, per i quali pochi anni dopo Giovanni Battista Chiarini, aggiornando le *Notizie* di Carlo Celano, avrebbe invece auspicato un'integrazione pittorica più adeguata (ASNa, *IN*, b. 1118, fasc. 3747, *I versamento*; Bile 2003, p. 46; Chiarini 1856-1860, III, p. 508).

Peraltro, e pur con i limiti imposti in questa sede, occorre considerare anche che, indipendentemente dai giudizi di merito sulla qualità delle operazioni condotte con la sua supervisione, D'Aloe, consapevole del rilievo delle funzioni ispettive assegnategli, diede avvio a una serie di contromisure a suo parere necessarie per sottrarre dal “deperimento” molte opere, purtuttavia senza riuscire a registrare l'efficacia delle attività di vigilanza condotte in passato da Anton Maria Zanetti e Pietro Edwards a Venezia, o di quelle promosse da Vincenzo Camuccini nell'ambito dell'*Ispettorato alle Pubbliche Pitture* dello Stato Pontificio, ove si poté programmare ed eseguire interventi regolari, che nel secondo caso si avvalevano anche dello stanziamento di fondi annuali<sup>3</sup>. Entro i confini della provincia napoletana, non tutte le richieste dell'Ispettore furono evase, dovendo confrontarsi soprattutto con le carenze finanziarie degli enti ecclesiastici e i continui restauri abusivi, per giunta in assenza di un catalogo generale, strumento che per D'Aloe rappresentava la premessa programmatica di ogni corretta azione di tutela. Purtroppo, però, proprio le sue dettagliate proposte – tanto più indispensabili in quanto i due inventari realizzati durante il Decen-

“Così le cose più sante si van miserabilmente profanando!”

nio francese e dopo il 1839 risultavano irreperibili – per molteplici ragioni non trovarono concreta attuazione: una *Statistica de' monumenti del Regno* (1847), che avrebbe dovuto censire l'intero patrimonio archeologico e storico-artistico, e un *Catalogo generale ragionato* delle opere di pertinenza ecclesiastica e pubblica (1853), dai dipinti agli “oggetti miscellanei”, corredato di esatte descrizioni storiche e tecniche stilate con “linguaggio artistico” (ASNa, MPI, b. 434 II, fasc. 13).

### Bibliografia

- Bile U. 2003, *Stanislao D'Aloe, ispettore dei monumenti. Tutela e restauro a Napoli fra il 1840 e il 1848*, in Catalano M.I., Prisco G. (a cura di), *Storia del restauro dei dipinti a Napoli e nel Regno nel XIX secolo*, Atti del convegno (Napoli, 14-16 novembre 1999), “Bollettino d'arte”, vol. spec., pp. 43-47.
- Chiarini G.B. 1856-1860, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli raccolte dal can.° Carlo Celano [...] con aggiunzioni de' più notabili miglioramenti posteriori fino al presente estratti dalla storia de' monumenti e dalle memorie di eruditi scrittori napoletani per cura del cav. Giovanni Battista Chiarini*, 5 voll., Napoli.
- D'Alconzo P. 2020, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia: da patrimonio disponibile a raccolte museali*, in D'Alconzo P., Rocco di Torrepadula L.P. (a cura di), *Pio Monte della Misericordia. Il patrimonio storico-artistico*, vol. II, Napoli, p. 275-321.
- Giacomini F. 2007, “per reale vantaggio delle arti e della storia”: *Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma.
- Giucci G. 1845, *Degli scienziati italiani formanti parte del VII Congresso in Napoli nell'autunno del MDCCCXLV*, Napoli.
- Mazzaferro G. 2018, *Fra Repubblica, Napoleone e Impero Austriaco. Pietro Edwards Ispettore Generale alle Belle Arti di Venezia*, in Cassani A.G. (a cura di), *Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia. Annuario 2015*, Bari, pp. 201-216.
- Piva C. 2014, *Anton Maria Zanetti e la tradizione della tutela delle opere d'arte a Venezia: dalla critica d'arte all'attività sul campo*, in Ead. (a cura di), *Il restauro come atto critico. Venezia e il suo territorio*, Atti della giornata di studi (Venezia, Ca' Foscari, 27 marzo 2012), pp. 83-114.
- Spadaccini R. 2000, *Gli «Atti di consegna dei monumenti di storia e di arte» del Regno*, in Ascione I. (a cura di), *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, Atti del convegno (Napoli, 5-6 novembre 1997), Roma, pp. 177-213.
- Strazzullo F. 1972, *Tutela del patrimonio artistico nel Regno di Napoli sotto i Borboni*, in “Atti dell'Accademia Pontaniana”, XXI (1972), pp. 329-369.
- Treccozi D. 2017, *Paesaggio archeologico e urbano nella guidistica campana dell'Ottocento: il contributo di Stanislao d'Aloe*, in Aveta A., Marino B.G., Amore R. (a cura di), *La Baia di Napoli. Strategie integrate per la conservazione e la fruizione del paesaggio culturale*, vol. I, Napoli, pp. 133-138.

### Documenti d'archivio

ASNa, IN = Archivio di Stato di Napoli, *Intendenza di Napoli*.

ASNa, MPI = Archivio di Stato di Napoli, *Ministero della Pubblica Istruzione*.

*Note*

<sup>1</sup> Su D'Aloe si vedano Giucci 1845, pp. 84-85; Strazzullo 1972, p. 353; Spadaccini 2000, pp. 186-192, 200-206; Bile 2003. Per un quadro sintetico delle sue pubblicazioni, con particolare riguardo alle guide di Napoli e Pompei, si veda da ultimo Treccozi 2017.

<sup>2</sup> Ad esempio, sui restauri delle tele della chiesa del Pio Monte della Misericordia, proposti da D'Aloe e criticati dal pittore Giuseppe Simonetti subito dopo la loro esecuzione (D'Alconzo 2020, pp. 300-303).

<sup>3</sup> Per Venezia si vedano Piva 2014 e Mazzaferro 2018; per lo Stato Pontificio, Giacomini 2007.

La vicenda del circolo “Il Pozzetto” di Padova  
e della mostra “La nuova concezione artistica”:  
un caso di interruzione forzata

MARTA PREVITI  
Università degli Studi di Padova  
marta.previti@phd.unipd.it

*Abstract*

From 1956 to 1960, the intellectual Ettore Luccini organized the cultural program of the circle “Il Pozzetto”, a place founded in Padua on the initiative of the Italian Communist Party. This social club, due to the forced and painful closure, could be considered one of the most emblematic cases of “interrupted stories”. The pretext for the censorship of the circle’s activities is the exhibition *La nuova concezione artistica* (*The New Artistic Conception*), which was transferred from the Azimut Gallery in Milan to Padua in April 1960. The decision was taken by the executive group of the Padua federation of the PCI, which did not approve of the involvement of the bourgeois class and the openness towards Avant-Garde artistic initiatives. The accusations directly hit the person in charge, Ettore Luccini, who was guilty of welcoming the bold works of Piero Manzoni, Enrico Castellani, Heinz Mack, Alberto Biasi and Manfredo Massironi.

This contribution intends to propose a reinterpretation of the history of the circle “Il Pozzetto” to enhance and give back a voice to this place of exchange and sharing. Starting from previous studies, it will be reconstructed, through archive documents, the reason why the exhibition arrived in Padua, being part of the cultural operation promoted by Luccini.

Il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi, comportano, colla necessità di nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure: non ci si stacca dalla terra correndo o saltando; occorrono le ali; le modificazioni non bastano: la trasformazione dev'essere integrale (Manzoni 1960, s.p.).

Con tali presupposti il 4 gennaio 1960 viene inaugurata alla Galleria Azimut di Milano *La nuova concezione artistica*, una delle mostre più importanti della seconda metà del Novecento, che ha contribuito in modo significativo a cambiare le sorti delle ricerche artistiche contemporanee. La rassegna milanese propone opere di giovani esponenti attivi della nuova scena artistica europea: Kilian Breier, Enrico Castellani, Oscar Holweck, Yves Klein, Heinz Mack, Piero Manzoni e Almir Mavignier. Destinata a ricevere grande attenzione dalla critica, questa mostra è certamente più nota rispetto a quella omonima allestita nell'aprile dello stesso anno al circolo “Il Pozzetto” di Padova.

*La nuova concezione artistica* è infatti l'ultimo appuntamento culturale del circolo padovano, che chiude i battenti poco tempo dopo l'esposizione. Questa dolorosa vicenda si configura come un caso emblematico di “storia interrotta” che, tuttavia, può essere nuovamente riletto e analizzato attraverso materiali

d'archivio. La corrispondenza intercorsa tra gli artisti, la documentazione fotografica, così come gli articoli pubblicati in occasione dell'esposizione, sono fonti fondamentali per comprendere non solo le dinamiche con cui tale rassegna è stata trasferita dalla galleria milanese Azimut a questo circolo culturale del Partito Comunista Italiano, ma anche le ragioni che hanno portato alla definitiva chiusura di tale spazio.

Sul circolo "Il Pozzetto" esistono pubblicazioni che dal 1978 ad oggi hanno condotto un'operazione di valorizzazione e tutela della memoria di questo luogo che sorge in città nel 1956 e tramonta, tra le polemiche, nel 1960 (Gaffuri 1978; Baldo Ceolin *et alii* 1992; Lenci 1993, pp. 12-14; Baradel 2011). In questi contributi la meritata e doverosa considerazione è confluita principalmente su Ettore Luccini, colui che ha saputo animare con le proprie idee politiche e culturali una parte considerevole della società patavina (Loperfido *et alii* 1984; Bianchi, Manzato 1997; Negrello 2000; Tessari 2011; Naccarato 2020). Chiamato dal segretario della Federazione del Partito Comunista padovano, allora Franco Busetto, Luccini viene scelto per la sua appassionata e vivace militanza nel contesto politico trevigiano, dove aveva fondato l'associazione "Italia-URSS". Trasferitosi a Padova, dove insegna Storia e Filosofia al liceo classico Tito Livio, riesce a guadagnarsi l'appoggio di alcuni docenti universitari che lo introducono nel ceto medio progressista padovano. Tra entusiasmo e qualche difficoltà, il 20 ottobre 1956 apre "Il Pozzetto", denominazione che deriva dal precedente nome di via Nazario Sauro, dove si trova la prima sede del circolo, poi traslocata in via Emanuele Filiberto.

La mostra inaugurale è di Tono Zancanaro, artista comunista, politicamente impegnato, amico di Luccini e vicino alla cerchia intellettuale di sinistra. Le successive attività inserite all'interno del programma culturale si concentrano su pittori del Neorealismo come Ernesto Treccani e Giuseppe Zigaina, su iniziative relative alla cultura dell'est Europa, come la *Mostra di cartelloni cinematografici polacchi* del 1956 e su conferenze-dibattito riguardo ad alcuni aspetti della cultura cinese.

Dall'apertura del circolo si articola un fitto calendario di esposizioni, conferenze, incontri ed esibizioni musicali che si rivela di volta in volta un'occasione di confronto e dibattito, pur esulando, talvolta, dalla linea tracciata dal Partito Comunista Italiano (Misler 1973)<sup>1</sup>. Animato dalla forte spinta ideologica del suo fondatore, "Il Pozzetto" avvia corsi di formazione per insegnanti e si contraddistingue nel tessuto sociale padovano per la sua apertura nei confronti di ogni iniziativa antesignana della nuova cultura d'avanguardia, divenendo punto di riferimento per molti giovani artisti italiani e stranieri. Ma la volontà di "aprire il dialogo con la sinistra intellettuale superando chiusure e settarismi" (Negrello 2000, p. 116) all'insegna di un libero confronto, viene recepita dal PCI come un cambio di direzione rispetto alle premesse iniziali sulle quali era stato fondato il circolo. Sospetto e diffidenza verso la novità – come vedremo in seguito – sono le cause della fine della stagione de "Il Pozzetto", che secondo i quadri del PCI avrebbe dovuto consolidare i legami fra intellettuali e operai piuttosto che promuovere le avanguardie artistiche, ritenute vicine ad un ambiente troppo elitario.

Nel ricco programma di mostre e incontri, è possibile rilevare infatti almeno tre eventi che sconfinano verso ricerche sperimentali: nel 1959 la conferenza di

Heinz Klaus Metzger dal titolo *Progresso musicale da Schönberg a Cage* e il concerto di John Cage con la collaborazione pianistica di Teresa Rampazzi, Heinz Klaus Metzger e Sylvano Bussotti, mentre, nel 1960 viene organizzata la mostra *La nuova concezione artistica*, collettiva alla quale partecipano Alberto Biasi, Enrico Castellani, Heinz Mack, Piero Manzoni e Manfredo Massironi.

Le prime due manifestazioni rientrano nel ciclo di musica di avanguardia e dimostrano come il circolo “Il Pozzetto” sia aggiornato sulle ultime ricerche sonore, ospitando performance di “musica sperimentale” di livello internazionale. Assai rilevante è che il concerto di Cage a Padova sia una delle prime apparizioni in Italia del musicista statunitense (Zattra 2011, pp. 47-62); la più famosa ha luogo sempre nel 1959 all’interno del programma televisivo condotto da Mike Bongiorno *Lascia o raddoppia*, al quale il compositore partecipa come concorrente in qualità di micologo, ma viene invitato ad esibirsi di fronte agli spettatori, dimostrando l’originalità e la fecondità della sua ricerca sonora.

Il presente studio intende però focalizzarsi sull’ultima esposizione, *La nuova concezione artistica*, inaugurata il 9 aprile 1960.

Questa mostra rappresenta oggi l’apice dell’operazione di sprovvincializzazione messa in atto da Luccini, perché apre la città a un panorama internazionale fino a quel momento guardato con sospetto. Ancora poco indagate dalla critica sono le ragioni che hanno mosso gli artisti milanesi Manzoni e Castellani e il tedesco Mack a partecipare al programma di arti visive del circolo “Il Pozzetto” insieme ai giovani padovani Biasi e Massironi.

Guidata dalla “capacità formidabile [di Piero Manzoni] di intercettare umori e persone” (Gualdoni 2013, p. 63), nei primi mesi del 1960 la Galleria Azimut si trova a essere già “l’epicentro di un terremoto creativo” (Pola 2014, pp. 123-142) che nell’arco di soli due anni ha intrecciato una considerevole rete di contatti e collaborazioni in tutta Europa. Manfredo Massironi viene coinvolto nella stagione espositiva della galleria nel dicembre 1959, ma il primo vero confronto con l’ambiente artistico milanese avviene nel novembre dello stesso anno, anche se non sotto i migliori auspici. Studente padovano allora iscritto alla Facoltà di Architettura a Venezia, l’artista partecipa al “Premio San Fedele per giovani pittori” indetto dal Centro Culturale San Fedele di Milano. La giuria del Premio è composta dal suo ideatore, padre Arcangelo Favaro, dall’assessore alla Pubblica Istruzione del Comune di Milano, Lino Montagna, dai galleristi Carlo Cardazzo e Stefano Cairola, dagli artisti Lucio Fontana, Ennio Morlotti ed Emilio Scanavino e dal critico d’arte Giorgio Kaiserlian. I commenti della stampa del tempo permettono di effettuare una ricostruzione dettagliata di come si sia svolto l’iter di selezione degli artisti da candidare al premio. Come racconta un articolo pubblicato su *La settimana INCOM Illustrata* dal titolo *Scandalo a Milano per un pezzo di cartone* (Serra 1959, pp. 18-19), le novecento opere provenienti da tutta Italia sono giudicate per alzata di mano, fino a quando non giungono sul tavolo della giuria tre opere inviate da Massironi. Tra queste, ammessa con sei voti favorevoli e due contrari è *Momento n. 2*, un oggetto che viene descritto dal giornalista della rivista con queste parole: “[...] si tratta di un normale cartone ondulato di colore paglierino, lasciato dall’artista assolutamente pulito e intatto, così come è uscito dalla fabbrica di imballaggi che lo ha prodotto” (Serra 1959, p. 19).

Effettivamente l'opera, oggi facente parte della collezione Holler, è costituita da un frammento di cartone ondulato su una tavola di legno che l'artista ha semplicemente assemblato, senza intervenire in alcun modo sui materiali, né sul supporto né tantomeno sul cartone (fig. 1).

Non tutta la commissione apprezza questo lavoro di Massironi, tanto che il gallerista Stefano Cairola decide di dimettersi in seguito all'ammissione dell'opera. Riportando la frase pronunciata da Cairola nell'atto di allontanarsi dal tavolo della giuria, l'articolo de *La settimana INCOM Illustrata* ne testimonia il suo disappunto: "Io vi lascio perché mi rifiuto di ammettere che *quel cosa* [*Momento n. 2*] esprima un qualsiasi messaggio artistico" (Serra 1959, p. 19).

La "storia del cartone ondulato" prosegue sulle pagine della medesima rivista, dove intervengono gli stessi protagonisti della disputa. Lo scandalo suscita l'interesse di Piero Manzoni, artista che all'età di ventisei anni è già sulla scena internazionale e che trova nell'opera di Massironi un punto di contatto con le coeve ricerche sull'azzeramento in corso in tutta Europa:

Caro Massironi,  
ho apprezzato molto il suo quadro esposto al S. Fedele: mi interesserebbe molto poterne vedere altri per farmi un'opinione più chiara del suo lavoro.  
Se le capita di passare da Milano, si faccia vivo o con me, o col mio collega Castellani, o con Boriani [...] (ASAB, CM, lettera di Manzoni a Massironi, s.d. [novembre 1959]).

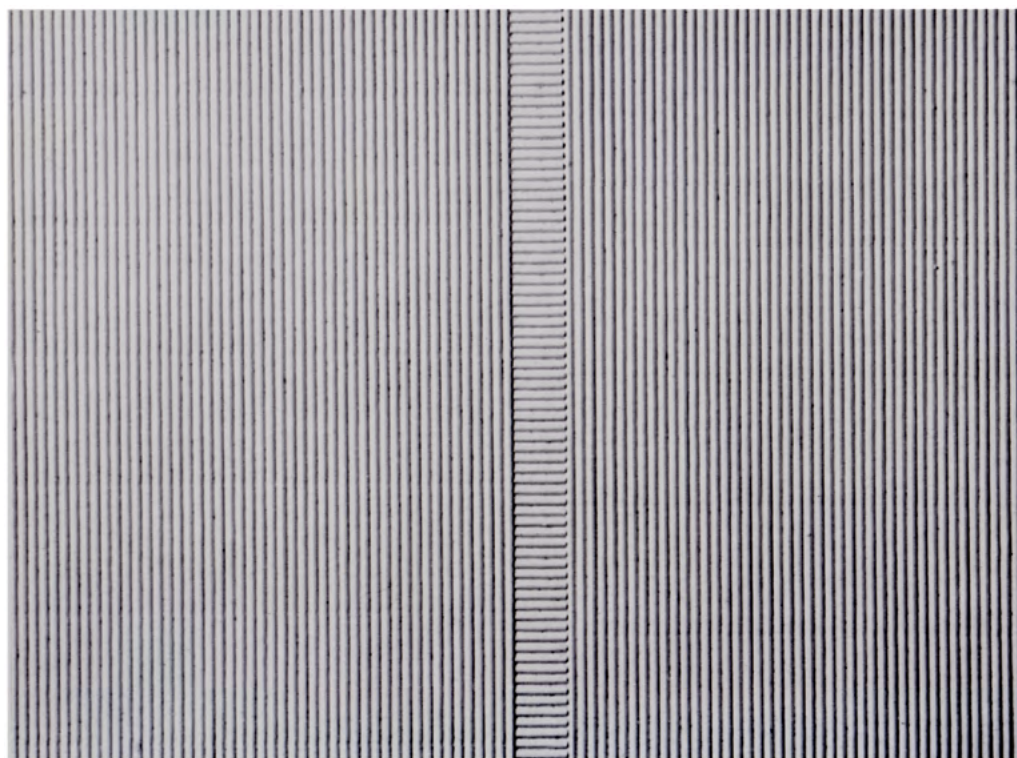


Fig. 1. M. Massironi, *Momento n. 2*, 1959, cartone ondulato su telaio in legno, esposto al Premio S. Fedele del 1959, cm 113x93x4,5. Collezione Holler, Padova.

Questa lettera è l'*incipit* di una collaborazione costante tra Massironi e Manzoni, instancabile organizzatore di mostre e coordinatore di una rete di artisti d'avanguardia. La propensione di Manzoni nell'intercettare affinità e analogie tra i vari artisti è ben delineata nel carteggio tra i due, soprattutto in un passo in cui, per invitare Massironi a esporre all'Azimut, egli scrive: "Le ho mandato una copia della nostra rivista: i quadri di Mack sono di alluminio ondulato (come il suo cartone)" (ASAB, *CM, lettera di Manzoni a Massironi*, s.d. [dicembre 1959]).

Dopo alcune mostre collettive, il 4 gennaio 1960 la Galleria Azimut presenta *La nuova concezione artistica*, l'evento cardine organizzato dallo spazio milanese. Accompagnata dal secondo numero della rivista *Azimuth* – che per problemi organizzativi viene pubblicato alcuni mesi dopo la fine della mostra – questa manifestazione promuove una nuova concezione dell'arte, attraverso elementi come il bianco, il vuoto, l'assenza, per creare una *tabula rasa* da cui ripartire da zero.

Massironi non fa parte della schiera di artisti che espongono in questa mostra, ma sarà accolto in altri appuntamenti della galleria; nel frattempo, il vivace *milieu* culturale milanese infonde in lui e nell'amico e collega Alberto Biasi – con il quale di lì a poco costituirà il Gruppo Enne insieme ad Ennio Chiggio, Toni Costa e Edoardo Landi – l'idea di portare anche a Padova questa ventata di novità, per veicolare il linguaggio dell'arte più attuale.

Dalla corrispondenza tra Manzoni e i due giovani veneti si evince la volontà di trasferire *La nuova concezione artistica* in uno spazio padovano, nonostante sia sorta qualche preoccupazione sul numero di quadri disponibili a Milano. Altre imminenti mostre, infatti, limitano la Galleria Azimut a poter mandare solo lavori di Castellani, Mack e Manzoni, assicurando tuttavia che "ad ogni modo, linee e sculture pneumatiche possiamo darvene fin che volete" (ASAB, *CM, lettera di Manzoni a Massironi*, s.d. [1960]).

Biasi e Massironi, vicini alle idee politiche di sinistra, conoscono le iniziative controcorrente di Ettore Luccini a Padova e gli propongono di realizzare la mostra all'interno del circolo "Il Pozzetto". Luccini accoglie con entusiasmo la richiesta dei due artisti, come ricorda Biasi in una testimonianza:

Quando lo conobbi [Ettore Luccini], immediatamente al primo incontro, gli proposi di ospitare al Circolo del Pozzetto una mostra d'avanguardia. Non solo accettò, ma anche collaborò calorosamente con me e Massironi alla stesura del manifesto. E quel testo, "La nuova concezione artistica", che, a distanza di oltre un quarto di secolo ancora viene letto e commentato dagli appassionati d'arte, fu appunto redatto a tre mani (Segato 1992, p. 45).

La mostra viene presentata attraverso un manifesto (fig. 2), in cui si legge:

La «nuova concezione artistica» è essenzialmente ricerca, si pone al di fuori di qualsiasi tendenza schematizzabile: nasce dalla struttura molteplice della vita moderna.

La «nuova concezione artistica» deriva dal superamento dell'«arte per l'arte» e «l'arte attraverso l'arte» perché supera l'individualismo sentimentale.

La «nuova concezione artistica» respinge il determinismo causale e l'indeterminato casuale per una ricerca di verità, che risulta da una adesione collettiva sempre più estesa.

La «nuova concezione artistica» abbandona lo spazio limitato delle due dimensioni per uno spazio più vasto di cui la luce è l'elemento determinante.

La «nuova concezione artistica» supera l'estetica tradizionale per difendere un'etica di vita collettiva.



Si tratta di un documento programmatico, che riprende la poetica già tracciata dalla Galleria Azimut: una vera e propria dichiarazione, in cui si fissano i principi di una nuova concezione dell'arte, che supera l'individualismo per promuovere la ricerca collettiva.

Una lettera di Piero Manzoni elenca alcune delle opere provenienti dalla Galleria Azimut e inviate a Padova: due *Rilievi* di Heinz Mack, una *Superficie* di Enrico Castellani, un *Achrome* e delle *Linee* di Manzoni per le quali si racco-



Fig. 2. Manifesto della mostra *La nuova concezione artistica*, circolo "Il Pozzetto", Padova 1960.

manda: "Non aprire quella chiusa se possibile!" (ASAB, *CM*, lettera di Manzoni a Massironi, s.d. [marzo 1960]).

A quattro giorni dall'inaugurazione della mostra, un breve trafiletto de *Il Gazzettino* ne annuncia l'apertura sottolineando la componente avanguardistica dell'esposizione e registrando la presenza di disegni e costruzioni trasparenti di Biasi e Massironi, di tele bianche e composizioni in gesso realizzate da Castellani e Manzoni e infine, di pitture luminose di Mack (*Una Mostra collettiva al Circolo del Pozzetto* 1960).

Attraverso preziose fotografie si possono scorgere parziali vedute dell'allestimento delle stanze de "Il Pozzetto", in cui si riconoscono chiaramente *Strutture trasparenti* e *Strutture con filo* di Massironi, *Rilievi* con elementi ripetuti realizzati da Biasi (fig. 3), *Rilievi luminosi* di Mack e *Superfici* di Castellani.

L'azione intrapresa da questa schiera di artisti in direzione del superamento dell'Informale, si risolve nell'azzeramento dell'immagine, verso una ri-configurazione dello statuto dell'opera d'arte.

Condizionato dalla condanna togliattiana dell'astrazione (Togliatti [Roderigo di Castiglia] 1948) e insofferente verso l'arte del proprio tempo, il pubblico del circolo comunista padovano non riesce a comprendere il ruolo sociale e "politico" di queste ricerche (Dorfles 1958 e 2016, p. 252; Crispolti 1997, p. 27).

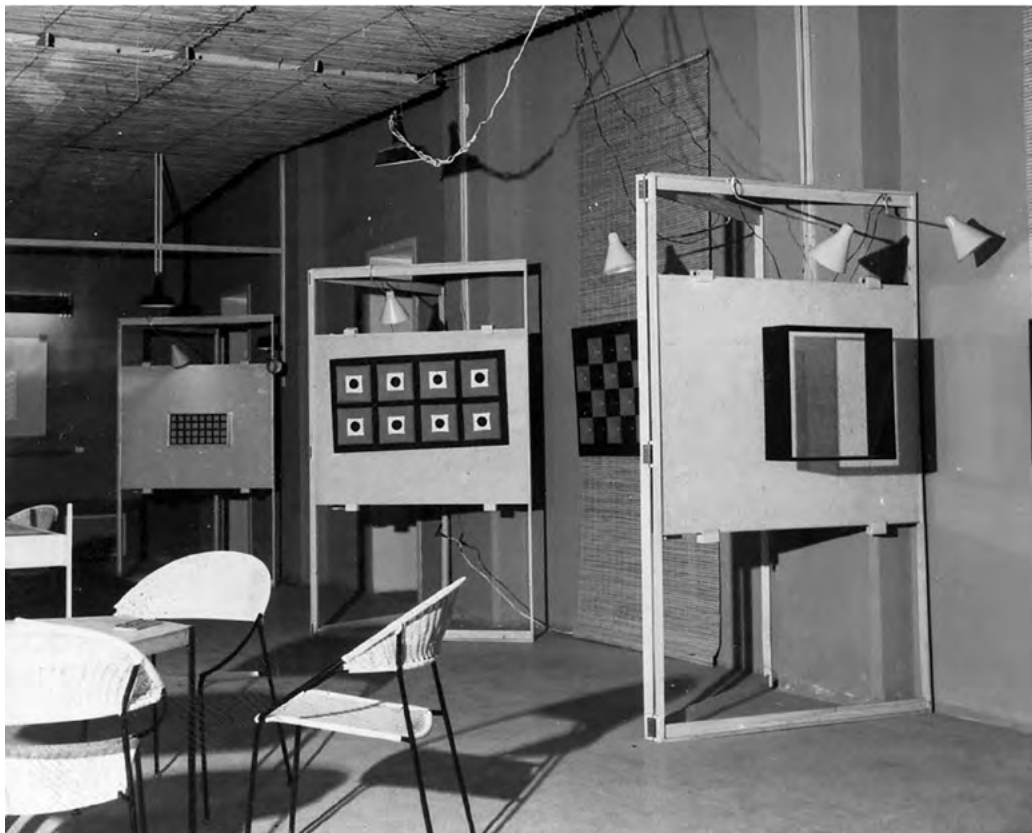


Fig. 3. Opere di Alberto Biasi e Manfredo Massironi, veduta della mostra *La nuova concezione artistica*, circolo "Il Pozzetto", Padova 1960.



Fig. 4. Artisti al circolo “Il Pozzetto” durante la mostra *La nuova concezione artistica*.  
Da sx: Toni Costa, Ennio Chiggio, Gaetano Pesce e Alberto Biasi.

L'allontanamento dalla figurazione e l'apparente assenza di valori politici sono le critiche sollevate l'ultimo giorno di apertura della mostra, quando viene tenuta una conferenza dal titolo *Dibattito sull'arte non figurativa*. A presiedere l'incontro è il critico veneziano Luigi Ferrante, nome strettamente connesso all'Arco, un'altra realtà antifascista sorta a Venezia nel 1945 (Bianchi 2010). Il resoconto del discorso pronunciato da Ferrante è riportato in un breve articolo pubblicato su *Il Gazzettino* all'indomani del dibattito, in cui si legge il giudizio del critico: “se di arte dobbiamo parlare, questa è arte applicata o decorazione, arte d'accademia, e vecchio è anche il contenuto di tutti i lavori esposti” (*Il dibattito al Pozzetto sull'arte contemporanea* 1960).

Nelle considerazioni di Ferrante si ravvisa una certa intolleranza nei confronti delle forme d'arte d'avanguardia, oltre alla discrepanza che ancora agli inizi degli anni Sessanta allontana il PCI dalle nascenti tendenze artistiche internazionali. In una città definita culturalmente “sorda” (Loperfido 1992, p. 11)

i labili tentativi di valorizzare l'esposizione falliscono. Tra questi c'è anche un articolo "riparatore" di Orio Vidolin (1960) che appare su *Il Gazzettino* con il titolo *Rassegna «d'estrema punta» al Circolo del Pozzetto*. Nel pezzo, Vidolin loda gli artisti e riporta alcune precisazioni che conferiscono prestigio all'evento, come la collaborazione con la Galleria Azimut e le caratteristiche tipologiche delle opere di ogni artista.

Dopo questa mostra il circolo "Il Pozzetto" viene chiuso e Luccini indotto a dimettersi, oscurando quell'"orizzonte aperto" che aveva caratterizzato questa breve stagione culturale in città. Sopraffatto da conflittualità e incomprensioni, questo luogo ci appare oggi come un raro esempio di realtà civile e morale grazie alla lungimiranza e alla caparbità di Luccini, sempre proteso verso l'arricchimento culturale. A intercettare la connotazione formativa delle attività del circolo sono però i giovani artisti che lo frequentano, alcuni dei quali sono ritratti in una fotografia all'interno della sede di via Emanuele Filiberto: sullo sfondo figurano le opere de *La nuova concezione artistica*, mentre in primo piano sono seduti attorno a un tavolo Toni Costa, Ennio Chiggio, Gaetano Pesce e Alberto Biasi, alcuni dei protagonisti, insieme a Manfredo Massironi e Edoardo Landi, della nuova stagione culturale dello Studio Enne<sup>2</sup> (fig. 4).

#### Ringraziamenti

L'autrice desidera ringraziare l'artista Alberto Biasi e il notaio Maurizio Holler.

#### Bibliografia

- Baldo Ceolin M. et alii 1992, *Il Pozzetto. Un orizzonte aperto. Ettore Luccini e la sua lotta contro l'isolamento politico e culturale della sinistra*, Padova.
- Baradel V. 2011 (a cura di), *Ettore Luccini. L'arte, gli artisti e l'esperienza del Pozzetto. Opere dal lascito Luccini dal Museo Civico "L. Bailo" di Treviso*, Catalogo della mostra (Padova, Centro Culturale Altinate / San Gaetano, 26 ottobre-22 novembre 2010), Padova.
- Bianchi G., Manzato E. (a cura di) 1997, *Artisti veneti del '900. Il lascito Luccini*, Catalogo della mostra (Treviso, Museo Civico "Luigi Bailo", 29 novembre 1997-1 marzo 1998), Dosson di Casier.
- Bianchi G. 2010, *Gallerie d'arte a Venezia: 1938-1948. Un decennio di fermenti innovativi*, Venezia.
- Crispolti E. 1997, *Frammenti di una nuova ricerca sul Fronte Nuovo*, in Crispolti E., Caramel L., Barbero L.M. (a cura di), *Il Fronte Nuovo delle Arti: nascita di una avanguardia*, Catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 13 settembre-16 novembre 1997), Vicenza, pp. 12-33.
- Dorfles G. 1958, *Le oscillazioni del gusto e l'arte moderna*, in Id. 2016, *Estetica senza dialettica. Scritti dal 1933 al 2014*, Milano, pp. 217-316.
- Gaffuri P. 1977, *Il Pozzetto: un circolo culturale cosmopolita*, "Dialettica", 2, pp. 3-4.
- Gualdoni F. 2013, *Piero Manzoni. Vita d'artista*, Milano.
- Lenci G. 1993, *La stagione del Pozzetto*, "Padova e il suo territorio", VIII, 41, pp. 12-14.
- Loperfido F. et alii 1984, *Ettore Luccini. Umanità, cultura, politica*, Vicenza.
- Loperfido F. 1992, *Prefazione*, in Baldo Ceolin et alii 1992, pp. 11-37.
- Manzoni P. 1960, *Libera dimensione*, "Azimuth", II, 2, Milano, s.p.

- Misler N. 1973, *La via italiana al realismo. La politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Milano.
- Naccarato A. 2020, *Conquistare la libertà, organizzare la democrazia. Storia del Pci di Padova (1921-1991)*, Padova.
- Negrello D. 2000, *A pugno chiuso. Il Partito comunista padovano dal biennio rosso alla stagione dei movimenti*, Milano.
- Pola F. 2014, *La costellazione della "nuova concezione artistica"*, in Barbero L.M. (a cura di), *Azimet/h. Continuità e nuovo*, Catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 20 settembre 2014-19 gennaio 2015), Venezia, pp. 123-142.
- s.a. 1960, *Una Mostra collettiva al Circolo del Pozzetto*, "Il Gazzettino", 5 aprile.
- s.a. 1960, *Il dibattito al Pozzetto sull'arte contemporanea*, "Il Gazzettino", 23 aprile.
- Segato G. 1992, *Il Pozzetto e le arti visive*, in Baldo Ceolin et alii 1992, pp. 43-48.
- Serra F. 1959, *Scandalo a Milano per un pezzo di cartone*, "La settimana INCOM Illustrata", XII, 47, pp. 18-19.
- Tessari F. (a cura di) 2011, *Ettore Luccini*, Atti del convegno (Padova, Centro Culturale Altinate / San Gaetano, 26 ottobre 2010), Rubano.
- Togliatti P. (Roderigo di Castiglia) 1948, *Segnalazione*, "Rinascita", V, 11 novembre.
- Vidolin O. 1960, *Rassegna «d'estrema punta» al Circolo del Pozzetto*, "Il Gazzettino", 24 aprile.
- Zattra L. 2011, *Il "Ciclo sulla musica d'avanguardia" al Circolo del Pozzetto di Padova (1959)*, in Baradel 2011, pp. 47-62.

### *Documenti d'archivio*

ASAB, CM = Archivio Storico Alberto Biasi (Padova), *Corrispondenza con Piero Manzoni*, b. 2, fasc. 2.

### *Note*

<sup>1</sup> Il volume di Nicoletta Misler propone una rilettura dell'esperienza italiana del realismo, analizzando la politica culturale del PCI e riportando il dibattito critico che ha interessato gli anni tra il 1944 e il 1956.

<sup>2</sup> Lo Studio Enne viene inaugurato a Padova il 23 novembre 1960. Fattori dell'iniziativa sono giovani artisti che collaborano insieme per l'organizzazione di mostre ed eventi culturali volti a far dialogare Padova con i maggiori centri europei per l'arte d'avanguardia. Dal 1961 questa piccola galleria ospita le cosiddette "mostre a puntate" di Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi, che costituiscono la formazione definitiva del Gruppo Enne. Nel corso del loro sodalizio, terminato nel 1964, questi artisti contribuiscono a rendere la città un luogo di riferimento a livello internazionale per le ricerche cinevisuali.

## Gli autoriduttori dei Circoli del proletariato giovanile: ripercorrere una storia dimenticata

ANDREA CAPRIOLO  
Università degli Studi di Udine  
capriolo.andrea@spes.uniud.it

### *Abstract*

This paper aims to analyze the phenomenon of “autoriduttori” as an expression of the cultural policy of the Circoli del proletariato giovanile of Milan. In particular, we would like to study this movement in light of Hungarian philosopher Ágnes Heller’s ideas, who, following the intuitions of Marx, embodied a policy of “bisogni radicali”, moving the consciousness of the new generation of the late seventies towards the re-appropriation of the cultural phenomenon: in this sense, the “autoriduttori’s” challenging of Antonello Venditti on 30 November 1976 will merit particular investigation.

Al principio del 1976 la condizione giovanile milanese viveva una fase di “stanchezza” dopo gli anni delle rivolte studentesche del Sessantotto e delle contestazioni del carovita dilagante del biennio 1973/1974. I grandi industriali del settentrione, dopo i pesanti anni di stagflazione, recepirono la possibilità di ammodernare e automatizzare – secondo le potenzialità del tempo – i loro impianti di produzione nel tentativo – per altro fallito – di poter tornare a produrre beni di consumo come se si fosse durante il periodo del boom economico. A proposito di queste volontà, i quartieri-ghetto, già sorti nell’immediato dopoguerra per sopperire alle mancanze residenziali, subirono un forte incremento volumetrico, così che gli hinterland delle grandi città si ampliarono a dismisura. Lorenteggio, Baggio, Quarto Oggiaro, Bovisa, San Giuliano, divennero i nuovi centri di raccolta della popolazione emarginata milanese, dove “l’impossibilità di vivere” diventava “manifesta” e il “diritto all’odio” – come dal titolo di un fortunato volume “antagonista” del 1977 – dilagava non solo tra chi viveva da tempo una situazione di emarginazione socio-culturale, ma anche tra coloro che vedevano lentamente degradarsi le proprie possibilità di poter accedere agli ozi del tempo libero. La ribellione per uscire da questo stato di subalternità sociale, propria della realtà quotidiana in cui si trovavano costoro, innescò un processo in cui, come sostenuto da Martignoni e Morandini in *Il diritto all’odio. Dentro/fuori/ai bordi dell’area dell’autonomia* (fig. 1), l’emarginazione si era rovesciata “in autonomia capace di ricomporre su un terreno diverso quei bisogni/comportamenti/desideri, accatastati e stratificati in modo tale da diventare movimento” (Martignoni, Morandini 1977, p. 45).

La teoria dei bisogni, del resto – come si evince anche dal testo di Martignoni e Morandini, pubblicato nel 1977 – non venne categorizzata a posteriori, ma fu



Fig. 1. *Il diritto all'odio*, Bertani Editore, 1977.

già teorizzata in concomitanza degli eventi dei secondi anni Settanta. La filosofa ungherese Ágnes Heller, nel suo volume *La teoria dei bisogni in Marx* – pubblicato per la prima volta in italiano nel 1974 per Feltrinelli con una prefazione di Pier Aldo Rovatti, protagonista di primo piano della politica culturale dei Circoli – delineava marxisticamente una derivazione del bisogno da uno scontro fra due sistemi materiali di produzione, nel quale “gli oggetti fanno esistere i bisogni e viceversa i bisogni gli oggetti” (Heller 1974, p. 43), ma dove il bisogno stesso veniva a declinarsi anche nei rapporti sociali, quale oggettivazione stessa dell’essere umano. Per Heller, in particolare, in quanto il lavoratore non vendeva al capitalista il proprio lavoro ma la propria forza-lavoro mediante il plusvalore, che consentiva la maturazione di un valore d’uso della merce in grado di soddisfare un bisogno – sia esso di natura “naturale” o “socialmente prodotto”, dunque “elevato” e “necessario” e, infine, “libero” (Heller 1974, p. 23) – ricevendo in contropartita un “valore di scambio” determinato storicamente dai “bisogni del lavoratore”, l’operaio esisteva solo – e qua la Heller recuperava Marx dal primo libro de *Il capitale* – “per i bisogni di valorizzazione di valori esistenti” (Heller 1974, p. 24). Tale necessità di dover ridare valore a un bene materiale già prodotto, sviluppando la proprietà privata e, di conseguenza, la divisione del lavoro, si poneva in grado di creare e di moltiplicare i bisogni, che potevano determinare al tempo stesso “la struttura del bisogno o, almeno, i suoi limiti” (Heller



1974, p. 25) all'interno della divisione stessa del lavoro. Questa necessità, tuttavia, non poteva essere meramente ridotta al "bisogno economico" quale espressione dell'estraniamento capitalistico dei desideri, ma diventava espressione di un "bisogno radicale" e "libero" tipico della società dei "produttori associati" e del "regno della libertà", che non trovava le proprie esigenze sul mercato e che non poteva essere messa in atto all'interno della società capitalista per una questione di principio: la soddisfazione di questi bisogni trascendeva, di necessità, la società capitalista nella sua primaria struttura, compresa quella dei medesimi bisogni (Heller 1973, p. 30). Tali bisogni radicali, infatti, come ricordava Heller, erano diretti agli altri uomini intesi non come mezzo, ma come fine: proprio a causa di questo, essi si dimostravano in grado di creare un "sistema di valori non estraniati" la cui completa realizzazione doveva essere subordinata a un "sistema di bisogni umano" (Heller 1974, p. 28), sintomo di un arricchimento intellettuale dell'uomo stesso e di un'esigenza di universalità (Heller 1974, p. 94). Questi bisogni radicali, che seguendo Marx erano esplicitazione di momenti inerenti alla struttura capitalista delle necessità – senza le quali la struttura stessa della società attuale non sarebbe potuta esistere – erano continuamente prodotti in un surplus in grado di far "marciare" il capitalismo; il loro soddisfacimento, di conseguenza, avrebbe potuto essere la causa possibile della cessazione di tale tipo di società. Come ricordava Heller, infatti, "quegli individui nei quali sorgono i 'bisogni radicali' già nel capitalismo, sono portatori del 'dovere collettivo'" (Heller 1974, p. 84). Ma, come poteva tale teoria, si chiedeva Heller recuperando Marx, diventare prassi, per riuscire a penetrare nelle masse sociali diventando dovere collettivo? "La teoria si realizza in un popolo soltanto nella misura in cui essa costituisce la realizzazione dei bisogni di tale popolo [...] Una rivoluzione radicale non può essere che la rivoluzione dei bisogni radicali" (Heller 1974, p. 97, recuperando da Marx 1971, p. 64), trovando nella soddisfazione di questa esigenza la classe operaia, che in quanto detentrica del mezzo di produzione in grado di concepire plusvalore era abile di generare la divisione del lavoro, si poneva come l'unica "classe" che non aveva fini particolari ma solo generali. La convinzione, infatti, che i bisogni radicali nascessero dalla divisione del lavoro, è stata uno dei fili conduttori dell'intera opera di Marx e, dunque, della Heller: come ricordato precedentemente, infatti il pluslavoro generava la necessità del "bisogno" che poteva eventualmente essere declinato o come "tempo libero" – quale necessità elementare perché oltrepassava i limiti della estraniamento – o quale urgenza di "universalità" non soddisfacibile all'interno del sistema capitalista in quanto elemento cardine della produzione di massa. Per questo, ricordava la filosofa ungherese, nel primo libro del *Il capitale* Marx sosteneva che la lotta per l'aumento del tempo libero rientrava all'interno dell'ottica di lotta della classe proletaria (Heller 1974, p. 100). In questo modo, mentre il conflitto di classe veniva ad essere espressione degli interessi particolari del proletariato, la contesa per il tempo libero li avrebbe trascesi in quanto contenente la "conformità al genere" della "società dei produttori associati", unica in grado di poter soddisfare i bisogni radicali; solo in questa società si sarebbe potuto superare la filosofia e le teorie radicali stesse, nonché creare un sistema di lavoro dove la produzione materiale sarebbe diventata minima e avrebbe perfino cessato di esistere. L'accadimento



di tale procedimento, in un'ottica marxista, era dovuto al fatto che nella "società di produttori associati" il lavoro poteva essere interamente eseguito dalle macchine. In tale contesto, dunque, all'interno del processo di produzione materiale, avrebbe predominato il capitale fisso, mentre la forza-lavoro sarebbe stata impiegata solo come "sorvegliante e regolatore" del funzionamento delle macchine: ecco, allora, nascere da qui il "lavoro scientifico" o, come presupposto da Marx, il "lavoro generale", che avrebbe potuto consentire il predominio del lavoro intellettuale su quello fisico. Da tale supposizione, si evinceva che la ricchezza della società non poteva essere determinata dalla produzione, ma dalla libera manifestazione sociale dei singoli individui, in altre parole dal tempo libero a loro disposizione (Marx 1954, p. 287). Solo in questo modo ogni uomo poteva prendere parte "all'interazione tra natura e società" e avrebbe potuto eseguire "un lavoro altamente sviluppato e puramente intellettuale" che lo avrebbe condotto non a svolgere l'attività di pittore, ma ad essere un uomo che dipinge.

Nonostante il dibattito sui "desideri" della cultura giovanile dovette interessare tutta la "galassia" della sinistra extraparlamentare del tempo, interessante notare come furono i Circoli del proletariato giovanile a esser ricordati – ancora oggi – come "l'organizzazione" che più si era interessata alla cultura delle nuove generazioni. Nell'aprile del 1977, come prima pubblicazione della casa editrice milanese Squi/libri Edizioni, veniva pubblicato un esile – tanto quanto fondamentale – volume intitolato *Sarà un risotto che vi seppellirà. Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano* (tav. XV) che è tutt'oggi l'unico testo a stampa che ci consente di studiare tale fenomeno all'interno del contesto meneghino. Come ricordato nella prefazione al testo, tale pubblicazione non si caratterizzava per essere un semplice libro, ma si poneva l'obiettivo di essere "una raccolta documentaria di materiale [...], fatta da un compagno che ha vissuto questa 'storia' ma che non vuole assumersi il diritto di rappresentarla", di un anno di esperienze dei Circoli. Questa raccolta presentava le varie voci del nuovo proletariato urbano – definito come "l'appendice della macchina di produzione capitalistica" – e esplicitava le necessità che avevano portato alla sua formazione e organizzazione – alla loro "urgenza di vivere" – in quello che veniva definito come "movimento dell'impossibile", non solo in quanto inafferrabile, ma in quanto inestricabile nelle sue caratteristiche etiche, estetiche e culturali (*Sarà un risotto che vi seppellirà* 1977, pp. 3-4).

I problemi di questi nuovi ragazzi, non solo si distaccavano dalle correnti dei partiti, ma mettevano in discussione nelle fondamenta il loro operato quotidiano: l'ozio, il viaggio, la sessualità libera, la cultura, venivano rivendicati non solo come elementi di contrasto con i partiti extraparlamentari "ufficiali" ma come rivendicazione necessaria per poter vivere una vita più umana e liberata dalla schiavitù capitalista;

Di mattina ci alziamo, che palle, vorremmo stare a letto a oziare. L'ozio è una bella cosa: è il piacere del riposo, e poi è il padre dei conclamati vizi. Chissà poi perché li chiamano vizi: penso piaccia a tutti avere tempo libero per pensare a sé stessi e agli altri; e per mangiare bene, viaggiare, fare meglio l'amore, bere del buon vino, avere molte relazioni umane, pescare, pitturare e altri vizi simili. [...] mi metto molto in malattia perché lavorare stanca. E poi, essere sfruttati da quel pirla del padrone che ho io! (*Sarà un risotto che vi seppellirà* 1977, p. 4).

Nel volume, in particolare, duri attacchi erano mossi all'ideologia del lavoro, vista come etica alienante della quotidianità umana, che sfociava sovente in atti di assenteismo per motivi puerili. In questo contesto, famiglia, televisione, partita di calcio e fede, venivano ad essere le droghe anestetizzanti che consentivano al lavoratore di non sopperire di fronte alla durezza della vita in fabbrica ma che, senza che esso se ne accorgesse, venivano ad essere nuove ideologie della "mitologia" borghese. Per questo il mito della "disaffezione" alle logiche del lavoro diventava l'unico baluardo al quale il proletario urbano avrebbe potuto aggrapparsi per riappropriarsi dei propri bisogni e delle proprie necessità radicali e per svincolarsi dal "regno delle necessità" delle "bollette da pagare e dalla casa che non trovi". Creare, fantasticare e giocare, sabotare la macchina di lavoro, dovevano essere esperiti come atti ludici e creativi non solo finalizzati alla sopravvivenza dell'individuo nella società dei consumi, ma che fossero proficui alla creazione di momenti di socialità partecipativa e socializzante (*Sarà un risotto che vi seppellirà* 1977, p. 129). In questo "clima intellettuale", la ricerca del lusso era anch'essa momento creativo e ludico al medesimo tempo, atto in grado di mettere in crisi la società consumistica:

va bene che rifiutiamo i prodotti del consumismo, l'auto più grossa, la TV a colori, ma anche se hai un momento di debolezza ti è ormai concesso di usufruirne. Rifiutiamo di lavorare di più per avere l'auto nuova o la moto più grossa, ma oggi anche se lavori di più non puoi cedere a questi lussi. Che poi, perché i proletari non hanno diritto al lusso e i padroni sì? Rubare 1 kg di carne in un supermercato è giusto quanto rubare 1 bottiglia di whisky. O no? O il whisky è un privilegio concesso solo ai padroni? E da chi? (*Sarà un risotto che vi seppellirà* 1977, p. 8).

Ma, del resto, si chiedevano i giovani autori del volume: che senso aveva riappropriarsi del lusso quando si viveva a Quarto Oggiaro, dove non vi erano posti dove potersi ritrovare e dove poter socializzare questo "privilegio"?

Per rispondere a questo interrogativo gli autori del libello erigevano la triade Marx-Mao-Dioniso, mediante la quale l'uomo avrebbe potuto riappropriarsi della propria vita e dei propri bisogni. Il primo, Marx, si poneva al proletariato urbano come "insieme di utopia e socialismo scientifico", che fosse stato in grado di descrivere la società comunista come "il regno della libertà al suo stadio avanzato". Dal marxismo, infatti, come dichiarato dagli autori del volume, i proletari avevano imparato l'importanza di trasformare scientificamente la realtà, attraverso la militanza rivoluzionaria, e ad avere un metodo e punto di vista dialettico e materialistico della società. Mao, quale secondo tassello di questa ideale triade, era considerato come espressione "più evoluta della filosofia della vita" – dimostrato, secondo gli autori, dagli scritti filosofici e dalle lettere che il Presidente aveva inviato alla moglie – colui che era stato in grado di parlare, tra l'altro, "come la giovinezza sia un'età mentale e non generazionale". Mao, inoltre, era letto come colui che riuscì a portare nel proletariato mondiale il concetto di serenità davanti alla realtà e davanti alla morte: non, tuttavia, la serenità dei mistici, che essendo sereni di per sé, "gli va bene lo stato di cose presente", ma la serenità della persona che ha appreso i segreti del comunismo quale movimento che abolisce tale situazione in essere, ma che al tempo stesso

si sarebbe manifestato come movimento delle contraddizioni (*Sarà un risotto che vi seppellirà* 1977, p. 10). Con la diade Marx-Dioniso si era riuscito a plasmare la crisi tra metodo materialista e dialettico (Marx) con militanza come ruolo storico e sociale (Mao); ma, si chiedevano ancora gli autori del volume, “Dioniso cosa c’entra?”: Dioniso, spiegavano, era “una divinità greca (come Bacco) che rappresenta il rito del piacere”. Al contrario delle volontà di Dioniso, tuttavia, i giovani avevano mortificato il piacere, apponendo a questa “ideologia” la struttura “del lavoro e dei sacrifici”: per questo, di necessità, si poneva come fondamentale il recupero della sua figura. Concludevano, infine, dopo aver costruito l’impalcatura di questa triade “libertaria” che: “È giusto il diritto all’ozio, e pure anche al piacere: è ora che l’uomo pensi un po’ più a sé stesso!” ma, rimarcavano, poco più avanti, che per mettere in moto questo processo “ci sarà bisogno di un esercito di utopisti, abituati a vivere col terremoto, con le contraddizioni permanenti” (*Sarà un risotto che vi seppellirà* 1977, p. 13).

L’accesso al piacere, del resto, passava anche attraverso la riappropriazione/autoriduzione della manifestazione culturale: “Rifiutiamo di rimanere emarginati e privi” – ricordavano i Circoli – “della possibilità di trasformare le cose, la realtà, il futuro a partire dai nostri bisogni radicali” (*Sarà un risotto che vi seppellirà* 1977, p. 89). In tale contesto numerose furono le manifestazioni musicali “pop” che trovarono contestazione all’interno del panorama della contro-cultura giovanile – da De Gregori a Lucio Dalla, da Santana a Lou Reed, fino al francese Alan Stivell – rei di aver partecipato allo “spettacolo” istituzionale offerto dai “mercanti” della musica quali David Zard e Francesco Mamone. In particolare, proficuo in questa sede dovrebbe essere discutere del “processo” che fu fatto ad Antonello Venditti il 30 novembre 1976 durante il concerto che il cantautore tenne al Palalido di Milano, i quali momenti vennero registrati in presa diretta da Alberto Grifi, coadiuvato da Claudio Caligari e Franco Barbero (Grifi 1976).

Le riprese iniziano all’esterno del palazzetto, prima ancora del concerto, dove un centinaio di contestatori si erano ritrovati per volantinare e urlare agli avventori le loro rimostranze e per gridare insulti al cantautore romano, apostrofato a più riprese come “borghese!”. Il tema di fondo delle proteste – come palesava una giovane contestatrice dal palco, dopo che la telecamera di Grifi si era “spostata” all’interno della struttura – era di verificare “le opinioni politiche di Venditti”: tale accertamento doveva essere messo in atto attraverso una discussione assembleare da tenere sul luogo, prima ancora che il cantautore potesse esprimersi mediante la sua musica. In questo modo, Venditti avrebbe potuto avere un “confronto” – come dichiarava un secondo intervento – “sulla cultura, sul cosa vuol dire raccogliere i soldi per un’organizzazione rivoluzionaria” e avere chiarimenti su cosa fosse tale organizzazione e “sulla politica dal basso” mossa da essi, in antagonismo “a quella musica di merda di Venditti”. La scelta di proporre il cantautore romano da parte di Canale 96, radio di Avanguardia Operaia che si era fatta promotrice dell’evento, infatti, veniva considerata come “ibrida” e “opportunistica”, che non avrebbe potuto presentare nessuna innovazione culturale se non riproporre la consueta divisione tra cantante e i suoi contenuti cultural-musicali. Per di più, lo stesso cantautore veniva vi-

sto come un nuovo Rockefeller che, proveniente dai bassifondi della società, era riuscito a scalare i gradini dell'industria musical-capitalista, arrivando in questo modo a snaturare i suoi legami con il "movimento". Per questo, concludevano i Circoli in un trafiletto presente in *Sarà un risotto che vi seppellirà*: "forse che AO/C.96 stanno cambiando mettendosi in riga con le scelte di DP come gruppo di opinione? Abbiamo il sospetto che sia così, e che la scelta di fare Venditti non sia casuale" (*Sarà un risotto che vi seppellirà* 1977, p. 104). A questo punto del filmato di Grifi, interveniva direttamente il cantautore romano, il quale, dal palco, rivendicando il suo diritto a "non essere processato", poiché artista "democratico", reclamava di essere venuto a suonare al Palalido "per loro", intendendo per la massa giovanile spoliticizzata lì presente, e non per i contestatori dei Circoli. S'intrometteva, a questo punto, uno degli organizzatori dell'evento, il quale, rimarcando quanto detto da Venditti, portava ancor maggiormente una divisione all'interno della platea presente, dichiarando come se pur si sarebbe potuto parlare del caro biglietti e delle tendenze politiche del cantautore, questo si sarebbe dovuto fare dopo il concerto, in quanto lì presenti c'erano "quattromila persone che vi sopportano", rivolgendosi ai contestatori. Per l'organizzatore, infatti, l'obiettivo ultimo che si doveva porre il proletariato giovanile, era di "avere un seguito di massa e non andare in cento a spaccare le vetrine". Dopo queste prime schermaglie, Venditti riprendeva a suonare, principiando il suo ritorno sul palco chiarendo come "le parole sono inutili, perché il linguaggio è diventato veramente sterile... al massimo bisognerebbe solo suonare in questo concerto, perché di parole se ne sono dette molte, troppe". Seppur l'esibizione riprese – con il cantautore che riuscì a portare a termine *Lo stambecco ferito*, metafora della violenza politica di metà anni Settanta – questo accadde solo per pochi minuti, in quanto esso venne interrotto definitivamente, dopo che un membro della band del cantautore venne ferito da un laccio di oggetti sul palco, mentre il resto del palazzetto inveiva contro i contestatori al grido di "via via la nuova polizia". Dopo questi non brevi spezzoni, il video di Grifi continuava nel retropalco, dove veniva fatta un'intervista direttamente a Venditti inerente alla contraddizione dell'artista impegnato, da una parte catalizzatore delle istanze politiche di una frangia della gioventù di sinistra non radicale, dall'altra quale emblema delle rimostranze dei nuclei di contestatori che chiedevano il libero accesso alla cultura materiale. Rispondeva Venditti all'intervistatore: "sono io che mi sono voluto mettere in mezzo [...] io mi sono prestato a far scoppiare le mie contraddizioni e le contraddizioni del movimento" riconoscendo altresì come la contestazione dei Circoli non venne portata contro di lui, ma contro ciò che "Venditti rappresenta. Io sono solo il pretesto, e questo pretesto gliel'ho dato io".

*Bibliografia*

Heller Á. 1973, *La teoria, la prassi e i bisogni umani*, "Aut-Aut", 135, pp. 29-43.

Heller Á. 1974, *La teoria dei bisogni in Marx*, Milano.

Martignoni G., Morandini S. 1977, *Il diritto all'odio. Dentro, fuori, ai bordi dell'autonomia*, Verona.

Marx K. 1954, *Storia delle teorie economiche*, Torino.

Marx K. 1971, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel*, in *Opere Scelte*, Roma.

*Sarà un risotto che vi seppellirà 1977 = Sarà un risotto che vi seppellirà. Materiali di lotta dei circoli proletari giovanili di Milano 1977*, Circoli del proletariato giovanile (a cura di), Milano.

*Videografia*

Grifi A. 1976, *Autoriduttori al concerto di Antonello Venditti*, 30 novembre, Cineteca Nazionale di Roma.

## Carmelo Cappello a Venezia: una storia (quasi) dimenticata della scultura italiana

AMBRA CASCONI  
Università degli Studi di Padova  
ambracascone@live.it

### *Abstract*

The contribution examines the work of the Sicilian sculptor Carmelo Cappello in the light of the critical fortune and adversity that accompanied the evolution of his artistic language. Analyzing his creative path from the archaic beginnings, up to the turning point towards research influenced by spatialism and constructivism, the essay intends to bring attention to the historiographical void in which the voice of this protagonist of the Italian sculpture of the 1940s and 1950s has faded. A focus will then be dedicated to the exhibition history of Cappello in Venice through the research carried out on his presence at the Biennale (1940, 1948, 1950, 1952, 1954, 1958). A season that represents not only a fundamental piece in his artistic development but a significant episode of Italian sculpture from the twentieth century.

“Fa che io non sia un oggetto  
ma un'estensione”.

A. Martini

Riflettere oggi sull'opera e sul percorso dello scultore siciliano Carmelo Cappello (Ragusa, 1912 – Milano, 1996), e nel contesto particolare di questo convegno, significa innanzitutto interrogarsi sul lascito della sua opera, sulla sua proiezione e ricezione nel tempo.

In tal senso una prima valutazione della “fortuna critica” di Cappello evidenzia subito, se non la cesura d'una interruzione netta, il segno di una forte discontinuità. Alla viva attenzione suscitata nella critica sin dagli esordi, sul finire degli anni Trenta, e all'ampio sostegno goduto nel corso degli anni Quaranta e Cinquanta, quando era guardato a tutti gli effetti come un artista di punta tra la giovane generazione di scultori italiani, fanno infatti seguito – proprio nella fase di maggior affermazione all'estero e di definizione d'un suo specifico e maturo linguaggio plastico-spaziale – anni di più incerto pronunciamento sul piano nazionale; mentre la storiografia più recente sembra sempre più relegarlo ai margini di una vicenda che egli pure visse e dove agì da comprimario<sup>1</sup>.

Osservare un tratto del suo percorso attraverso il focus sulle Biennali veneziane consente allora di riportare l'attenzione su una stagione che appare dirimente per le sue ricerche e, per molti aspetti, anche emblematica di quanto finora evidenziato. Una vicenda che inizia nel 1940, quando, non ancora trentenne, Cappello partecipa alla sua prima edizione, e s'interrompe bruscamente nel 1958 dopo l'onore d'una sala personale tributatogli dalla XXIX Biennale.

In questo lasso di tempo lo stile dell'artista evolve visibilmente per impulso dei nuovi linguaggi plastici sbarcati in laguna, e più per il precisarsi di una linea di sviluppo che era pur leggibile nella sua ricerca sin da principio, che per il vistoso trapasso da figurativo ad astratto.

Ma prima di seguirne le vicende veneziane occorre fare un passo indietro. Carmelo Cappello, abbiamo detto, nasce a Ragusa nel 1912, appartiene dunque per ragioni anagrafiche alla cosiddetta "generazione di mezzo", quella cresciuta tra le due guerre e maturata in pieno clima Novecento; clima di cui inevitabilmente risente agli esordi, come dimostrano certe opere superstiti del periodo 1927-1936, tra cui la serie delle *Vittorie* (1932-1936), l'*Aquila* realizzata per la Casa del Fascio di Ragusa (1936) e la scultura *È risorto l'Impero*, dello stesso anno. A fianco a questo filone più ufficiale e celebrativo dell'Italia Imperiale, l'artista intreccia però anche altri percorsi: prove più accademiche, come nelle cere rappresentanti il busto della *Bagnante* (1937) e il *Ritratto del poeta Carlo Ceruti* (1939); inflessioni neogiottesche, evidenti ad esempio nel bassorilievo del 1937 intitolato *L'ultima ora di mia madre*, nei *Pastori addormentati* e in una serie di testine databili agli stessi anni; persino ammiccamenti metafisici (*Composizione* 1932).

Sono questi gli anni in cui l'artista frequenta dapprima la Scuola d'arte di Comiso (dal 1928 al 1929), e poi, dopo circa un anno trascorso a Roma lavorando nello studio di Ettore Colla, si trasferisce a Milano, dove già dal 1930 segue contemporaneamente i corsi della Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria, con sede nel Castello Sforzesco, e quelli dell'Istituto Superiore per le Industrie Artistiche (ISIA) di Monza (Ruggieri 1994, pp. 25-30). Proprio all'istituto monzese, in quello stesso anno, si avvicendavano alla cattedra di Arti Plastiche, Arturo Martini e Marino Marini, nel cui solco può essere iscritta la parte più vitale e interessante dell'opera di Cappello in questa prima fase della sua produzione. Pezzi che escono dall'anonimato manieristico novecentesco, così come dagli esercizi di scuola, per affermare una prima, matura, elaborazione degli stimoli ricevuti.

*Il freddoloso* (1938) che l'artista espone alle prime personali da Bragaglia e Gian Ferrari è già un'opera pienamente risolta nella volontà di esprimere, attraverso una plasticità raccolta e come bloccata, l'intenzione opposta d'un brivido, di una vibrazione implicita che pare sul punto di scuotere il corpo intirizzito del giovane rappresentato. Stasi e dinamismo, sin da questo momento, si configurano come due componenti dialetticamente compresenti nella sua ricerca, mentre il respiro arcaizzante accolto dalla lezione di Martini e Marini si traduce qui in una composizione di solennità egizia, priva d'ogni intento di caratterizzazione espressiva e fisionomica, per astrarne piuttosto un'immagine archetipale, non aulica né celebrativa.

Questa sincerità e semplicità di racconto, paga e persuasa del puro scandirsi d'una massa unita e compatta, si ritrova anche nelle figure di giovani adolescenti che ricorrono in opere coeve o poco più tarde come *Giovinetta* (1937), *David* (1938), *Il richiamo* (1940), *Susanna* (1940), *Lo sgambetto* (1941), che mostrano inoltre l'attenzione con cui Cappello guarda ai più giovani esponenti della nuova cultura plastica lombarda: Brogini, Manzù, Fontana.

Siamo intanto arrivati alle soglie del nuovo decennio, e il 1940, come anticipato, inaugura una stagione che vedrà Cappello tra gli espositori più assidui

della Biennale di Venezia. Alla XXII edizione risulta tra i 23 scultori ammessi al Concorso per una statua da giardino, l'unico che lasciasse piena libertà circa il soggetto delle opere (ASAC, *Attività 1894-1944 'scatole nere'*, b. 130, *Verbale della seduta del 22 novembre 1939 e Regolamento*)<sup>2</sup>. La scultura selezionata, *Contemplazione* (1940) (fig. 1), è un bronzo d'ispirazione martiniana che rifonde alcune delle soluzioni stilistiche e compositive adottate dal maestro in opere come il *Pastore* in terracotta (1930, Roma, Galleria d'Arte Moderna) e il personaggio in basso a sinistra nell'altorilievo de *La Giustizia corporativa*, realizzato per il Palazzo di Giustizia a Milano nel 1937; ma dialoga bene – nella struttura del basamento e nella ritmica scansione dei pieni e dei vuoti, giocata sul reiterarsi di forme triangolari – anche con *I morti di Bligny* (1935, Milano, Museo del Novecento) e con il bozzetto bronzeo che Martini avrebbe realizzato per il *Palinuro* (1945).

Il fatto che Cappello scegliesse di partecipare proprio a questo concorso appare significativo sotto diversi aspetti, che risultano in qualche modo connessi tra loro, ma anche con le nuove inquietudini che andavano turbando le ricerche di Martini dopo un periodo di molteplici e monumentali commesse pubbliche. Non a caso si colgono nella flessione verso la pittura di quest'anno le prime avvisaglie di quella crisi che ispirerà allo scultore trevigiano il celebre volumetto *La scultura lingua morta* (Martini 1945)<sup>3</sup>. Quanto a Cappello, va notato che mentre cessano le opere volte alla celebrazione littoria, già sembra prefigurarsi quella volontà d'interazione con lo spazio circostante che porterà Herta Wescher a individuare nell'esposizione all'aperto la dimensione più congeniale per le sue sculture in termini di risonanza con l'ambiente e vocazione verso una smaterializzazione antimonumentalista (Wescher 1958, s.p.); una tendenza che però andrà precisandosi con maggior consapevolezza solo a partire dal secondo dopoguerra. Intanto le opere degli anni Quaranta oscillano tra questa "chiarezza d'impostazione data dal gesto essenziale e riassuntivo" (Crispoliti 1994, p. 15), per cui si vedano emblematicamente anche *Capriola* (1943) o il *Ragazzo al bagno* (1946, Milano, Galleria d'Arte Moderna), e una flessione espressionista che si registra dalla metà del decennio in pezzi come *Il Ratto delle Sabine* (1945), *Prostituta* (1945), *Deposizione* (1947), dove una plastica più tormentata e vibrante suggerisce una rimediazione di certo impressionismo romantico ancora circolante a Milano per lascito di Medardo Rosso.

Al suo ritorno alla Biennale nel 1948, dopo l'interruzione che l'aveva sospesa negli anni di guerra, Cappello presenta però – questa volta su invito della Commissione arti figurative – tre opere di quello stesso anno in cui l'eco di certi modi mariniani s'è fatta più viva. Oltre alla scultura in pietra *Contemplazione* (con titolo *Contemplazione II* in ACC, *Opere 1930/40*; online in sito *Carmelo Cappello*), e a una *Figura* in bronzo di difficile individuazione, il *Nudo* in terracotta menzionato in catalogo (*XXIV Biennale di Venezia 1948*, p. 165) è probabilmente da identificarsi per prossimità stilistica con l'esemplare rappresentato nella Fototeca Ragghianti (FR, *FCLR*; scheda online nel sito *Fondazione Ragghianti*). Alla essenzialità lineare dell'opera esposta nel 1940 si sostituiscono ora forme decisamente più piene, compatte, scandite da volumi sintetici che richiamano la sensualità arcaica delle *Pomone* mariniane e la loro gioiosa esplorazione del corpo femminile attraverso ritmi curvilinei.





Fig. 1. C. Cappello, *Contemplazione*, 1940, collezione privata.

La XXIV Biennale fu un'occasione importante per l'aggiornamento della plastica italiana e offrì all'artista la possibilità di ammirare opere di Brancusi, Arp, Lipchitz, Pevsner, tra i pezzi della Collezione Guggenheim, ma soprattutto la grande retrospettiva dedicata a Henry Moore nel Padiglione della Gran Bretagna. E proprio l'impatto con la scultura di Moore risulta fondamentale per Cappello: "La sua opera

colpì la mia immaginazione e da allora, per qualche tempo, seguii la strada che lui aveva aperto”, ricorderà in un’intervista successiva (Pancera 1969, p. 76). I pezzi che espone nell’aprile 1950 alla Galleria del Cavallino di Venezia, tra cui *Il Filosofo* (1949), *Nudo* (1950), *Contemplazione* (1950) mostrano infatti, nella politezza delle superfici e nell’andamento fluido e curvilineo delle forme, un chiaro orientamento verso la scultura biomorfica e a matrice organica dell’artista britannico.

Questa conquistata pienezza e levigatezza di forme connota la produzione di Cappello almeno fino alla metà degli anni Cinquanta, e infatti alle Biennali successive opere come *I figli della luna* (1950) (tav. XVI) – esposta al Padiglione Italia della XXV Biennale –, o *Le gemelle* (1952), *Le prime stelle* (1952), *Gli Alluvionati* (1952) – presentate alla Biennale del 1952 –, riconfermano, anche attraverso una nuova attenzione per la qualità e la valenza cromatica dei materiali (marmo rosa di Verona, marmo bardiglio), la meditazione che l’artista andava operando sui principi del *direct carving* e del *truth to material*, così come sul tema della *reclining figure*, desunti da Moore.

Il confronto con la nuova avanguardia plastica si arricchisce grazie alle Biennali anche delle ricerche di Hepworth, Arp, Laurens e Zadkine nel 1950, e di quelle di Chadwick, Butler e Armitage esposte all’edizione del 1952. E mentre la tendenza a una fluidità volumetrica ritorna invariata in *La pecora e l’agnello* (1954) (fig. 2), esposta ai Giardini durante la XXVII Biennale<sup>4</sup>, un nuovo impulso dinamico sembra ora animarne lo sviluppo plastico, enfatizzando anche i vuoti, prima pressoché assenti, come componenti coesenziali dell’articolazione spaziale<sup>5</sup>.

Tutta la produzione fino al 1958 testimonia questa ricerca di dinamismo e d’estensione nello spazio, anche attraverso la scelta di soggetti che la legittimino graficamente; nascono così i gruppi degli *Acrobati* (1953-55), degli *Scoiattoli* (1953), *L’uomo nello spazio* (1954), nei quali il ritmo curvilineo si estende dai contorni delle figure alle traiettorie immaginate del loro moto.

Alla Biennale del 1958 Cappello può allora dispiegare il suo nuovo immaginario, forte d’una sala personale dove espone 21 sculture e 4 disegni (XXIX Biennale di Venezia 1958, pp. 97-98) di un arco cronologico che dalle opere di quell’anno rimonta al 1955 di *Cristo e i due ladroni* (fig. 3)<sup>6</sup>, e se qui è ancora la presenza di elementi figurali a motivare la circuitazione spaziale, in altri pezzi esposti, come *La tempesta* (1956), *L’ibis* (1957), *L’imbeccata* (1958), *Volo stratosferico* (1958), quelle stesse traiettorie o intenzioni di moto si autosostanziano e affermano come evento grafico valido a visualizzare plasticamente l’energia nello spazio, arrivando talvolta a celare il referente figurativo.

Per Dino Formaggio, che lo presenta in catalogo, egli si mostra così tra i pochissimi artisti riusciti ad attraversare la falsa antinomia tra naturalismo realistico ed astrattismo, ricavandone un proprio mondo poetico “colto sugli scatti felici del reale e inarcato in ritmi, in rapidi voli di gesti conchiusi, di linee sprizzate dove è sempre presente, in aria e in luce, la intuizione di un significato” (Formaggio 1958, p. 97). Mentre Crispolti vi vede il configurarsi di una “concezione ritmica danzante” che sarà l’opzione spazialista tipica della sua produzione successiva per l’“assottigliamento lineare plastico estremo, appunto di forte impressività dinamica, quale modo di scrittura spaziale” (Crispolti 1994, p. 16).



Fig. 2. C. Cappello, *La pecora e l'agnello*, 1954, Ragusa, Civica Raccolta Carmelo Cappello.  
Ph. Giulio Bellomia.

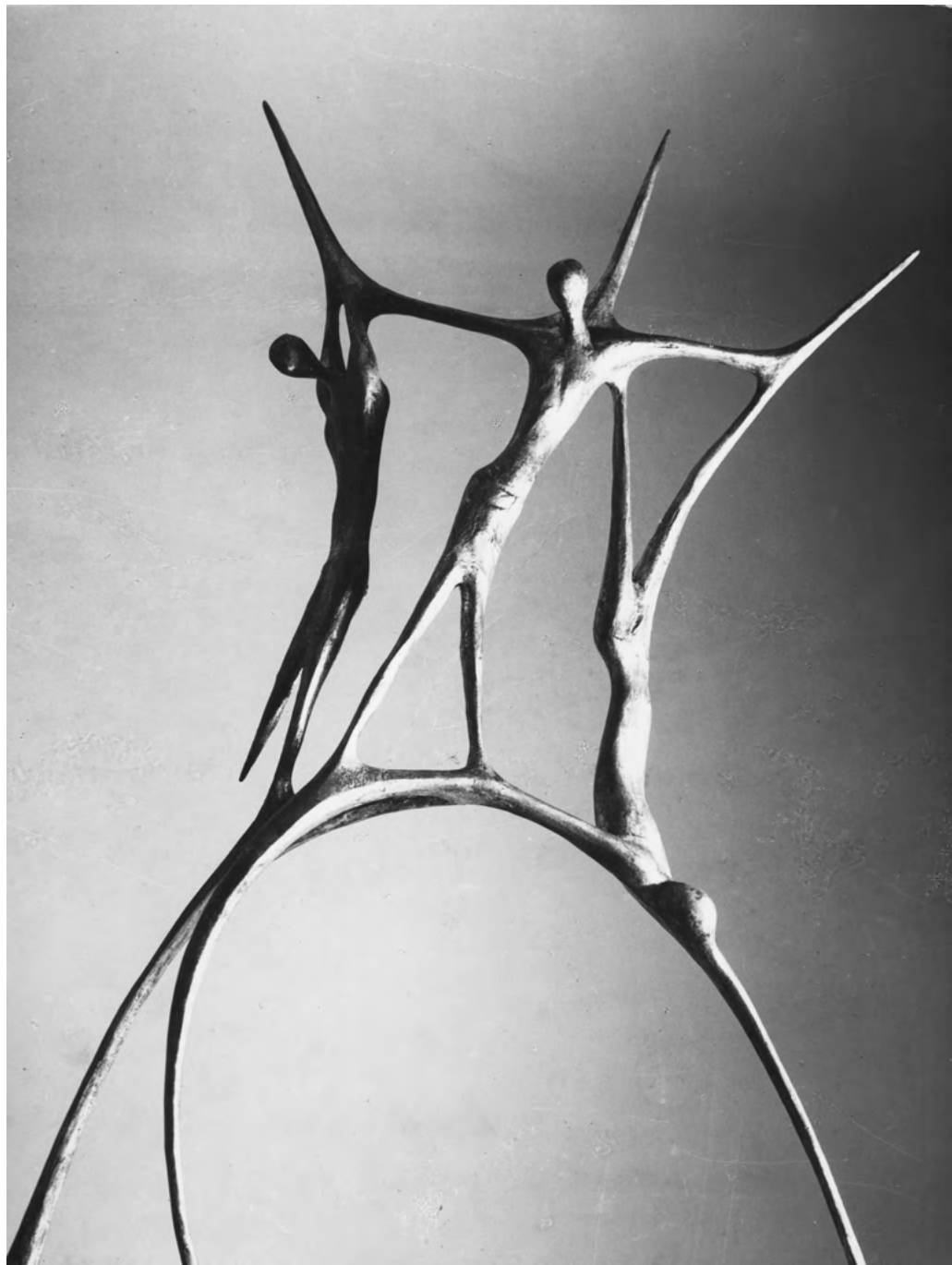


Fig. 3. C. Cappello, *Cristo e i due ladroni*, 1955, collezione privata.

È in effetti dalle conquiste di questo decennio che Cappello andrà sviluppando le proprie ricerche future, esplorando ora il ritmo rotatorio delle forme circolari, ora quello verticale-ascensionale; arrivando anche a incorporare il movimento nell'opera stessa attraverso meccanismi meccanici ed elettromeccanici, lungo il filone dell'arte cinetica. A questa seconda stagione della sua opera, pur nel clamore dei successi internazionali, la Biennale rimarrà tuttavia sorda, e le due schede di notificazione che Cappello inviò nel 1965 e nel 1989 (ASAC, 8027, *Fascicolo Carmelo Cappello*) per proporre le sue opere all'ente veneziano restano oggi a testimoniare d'un tentativo che pure ci fu, da parte dell'artista, di riaprire un dialogo destinato a rimanere interrotto.

### Ringraziamenti

Ringrazio l'Archivio Carmelo Cappello – Galleria Spaziotemporaneo di Milano e la Civica Raccolta Carmelo Cappello di Ragusa per la concessione delle immagini.

### Bibliografia

- Apollonio U., Crispolti E. 1980, *Carmelo Cappello*, Milano.
- Cappello 2006 = Cappello: sculture dal 1956 al 1962*, Catalogo della mostra (Milano, Galleria Spaziotemporaneo, 22 novembre 2006-13 gennaio 2007), Cerritelli C. (a cura di), Milano.
- Carmelo Cappello 1973 = Carmelo Cappello*, Catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, aprile-maggio 1973), Masini L.V. (a cura di), Milano.
- Carmelo Cappello 1978 = Carmelo Cappello: forme nel verde*, Catalogo della mostra (San Quirico d'Orcia, Horti Leonini, 24 giugno-2 luglio 1978; Caprese Michelangelo 15-23 luglio 1978), Guidotti M., Masini L.V. (a cura di), Siena.
- Carmelo Cappello 1981 = Carmelo Cappello: opere 1960-1981*, Catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 28 giugno-6 settembre 1981), Ferrara.
- Carmelo Cappello 1990 = Carmelo Cappello: opere dal 1938 al 1990*, Catalogo della mostra (Milano, Galleria Gian Ferrari - Spaziotemporaneo, 22 maggio-30 giugno 1990), Gallo F. (a cura di), Milano.
- Carmelo Cappello 1994 = Carmelo Cappello*, Catalogo donazione Cappello [Ragusa], Crispolti E. (a cura di), Milano.
- Carmelo Cappello 1997 = Carmelo Cappello nel tempo e nello spazio*, Catalogo della mostra (Torino, Galleria d'arte Narciso, 16 ottobre-29 novembre 1997), Torino.
- Carmelo Cappello 1999 = Carmelo Cappello o del volume come assenza*, Catalogo della mostra (Milano, Galleria Arte 92, 6 maggio-16 luglio 1999), Corgnati M. (a cura di), Milano.
- Carmelo Cappello 2006 = Carmelo Cappello: il corpo e lo spazio*, Catalogo della mostra (Teglio, Palazzo Besta, 15 luglio-1 ottobre 2006), Gualdoni F. (a cura di), Milano.
- Crispolti E. 1994, *Uno scultore solare*, in *Carmelo Cappello 1994*, pp. 9-23.
- De Micheli M. 1981, *La scultura del Novecento*, Torino.
- Formaggio D. 1953, *Cappello*, Milano.
- Formaggio D. 1958, *Carmelo Cappello*, in *XXIX Biennale di Venezia 1958*, pp. 96-97.
- Formaggio D. 1967, *Cappello opera grafica*, Macerata.
- Ginesi A. 1976, *Cappello*, Pollenza.

- Giolli F. 1944, *Cappello*, Milano.
- Martini A. 1945, *La scultura lingua morta*, in Pontiggia 2001, pp. 23-53.
- Pancera M. 1969, *Intervista con Carmelo Cappello*, "Oggi", 7 maggio, pp. 73-76, in Pancera 2013, s.p.
- Pancera M. 2013, *Carmelo Cappello e la fantasia (1912-1998)*, Milano.
- Percorso della scultura 1988 = Percorso della scultura: Carmelo Cappello*, Catalogo della mostra (Milano, corso Vittorio Emanuele, marzo-maggio 1988), Milano.
- Perilli A. 1954, *Gabo e Pevsner*, "Civiltà delle macchine", novembre, pp. 73-74.
- Pirovano C. (a cura di) 1991, *Scultura italiana del Novecento*, Milano.
- Pontiggia E. (a cura di) 2001, *Arturo Martini. La scultura lingua morta e altri scritti*, Carte d'artisti, 15, Milano.
- Ruggieri C., *Gli anni della formazione*, in *Carmelo Cappello* 1994, pp. 25-30.
- Sottsass E. Jr 1953, *Antoine Pevsner*, "Domus", 281, aprile, pp. 27-29.
- Wescher H. 1958, *Cappello*, Milano.
- XXIV Biennale di Venezia 1948, Catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 1 maggio-30 settembre 1948), Venezia.
- XXIX Biennale di Venezia 1958, Catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, 14 giugno-19 ottobre 1948), Venezia.

#### Documenti d'archivio

- ACC = Archivio Carmelo Cappello, Galleria Spaziotemporaneo, Milano.
- ASAC = Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Venezia.
- FR, FCLR = Fondazione Ragghianti, Fototeca Carlo Ludovico Ragghianti, Lucca, *Serie Arte contemporanea*, b. 59, *Italia - Sec. XX, Cappellini-Caputo*, fascicolo Cappello, n. scheda 11166.

#### Sitografia

- Carmelo Cappello* = <https://www.carmelocappello.com>
- Fondazione Ragghianti* = <https://fototeca.fondazioneragghianti.it/scheda/OA/11166/Cappello,%20Carmelo%20,%20Nudo>

#### Note

<sup>1</sup> È in particolare il biennio 1938-1939 a segnare l'esordio di Cappello con le prime personali da Bragaglia a Roma, da Gian Ferrari a Milano, e la partecipazione alla III Quadriennale romana. Il ventennio successivo ne consacra il successo con personali in gallerie prestigiose e l'assidua presenza alle principali rassegne nazionali: alle Biennali veneziane (sulle quali ritorneremo in seguito); alla Quadriennale di Roma, a cui partecipa in maniera pressoché continuativa dal 1939 al 1955 (ma dove tornerà ad esporre anche nel 1965 e nel 1986); e alla Triennale di Milano dal 1951 al 1957. Oltre ai numerosi premi e riconoscimenti conseguiti, testimoniano della fortuna critica di Cappello in questo periodo anche le prime monografie a lui dedicate (Giolli 1944; Formaggio 1953; Wescher 1958); mentre a partire dagli anni Sessanta, quando s'intensificano il mercato e l'attività espositiva sul fronte internazionale, la presenza nei maggiori circuiti espositivi italiani diviene più sporadica, affidando soprattutto alle esposizioni in gallerie private la presentazione delle sue nuove ricerche. Occorrerà peraltro attendere gli anni Settanta – con significativo ritardo rispetto alla media internazionale – per vedere le prime mostre a lui dedicate in spazi pubblici (*Carmelo Cappello* 1973; *Carmelo Cappello* 1978; *Carmelo Cappello* 1981; *Percorso della scultura* 1988; *Carmelo Cappello* 1990), e se pure non sono mancati contributi significativi da parte accorta della critica italiana anche per l'ultima stagione della sua produzione (Formaggio 1967; Ginesi 1976; Apollonio, Crispolti 1980; Crispolti 1994), uno sguardo alle occasioni critiche ed espositive postume sembra invece indicare un tendenziale affievolirsi dell'interesse nei confronti dell'artista. Se si esclude la ristampa delle interviste rilasciate a Mario Pancera (Pancera 2013), le ultime pubblicazioni a lui dedicate risalgono al primo decennale della morte (*Cappello*

2006; *Carmelo Cappello* 2006) e in questo intervallo cronologico si contano solo altre piccole personali (*Carmelo Cappello* 1997; *Carmelo Cappello* 1999; *Carmelo Cappello 1912-1996: Opere nelle collezioni biellesi* al Museo del territorio di Biella, nel 2013; e *Carmelo Cappello: gli anni Sessanta*, organizzata dalla Galleria Spaziotemporaneo di Milano nel 2015); oltre alla presenza di qualche pezzo in mostre collettive. Del resto assai esigui appaiono anche i riferimenti alla sua opera nei testi di più ampio respiro dedicati alla scultura novecentesca (De Micheli 1981 pp. 199-200; Pirovano 1991 pp. 235-237). Per un elenco delle esposizioni e ulteriori approfondimenti si veda anche il portale dell'Archivio Carmelo Cappello curato dalla Galleria Spaziotemporaneo di Milano, online nel sito *Carmelo Cappello*.

<sup>2</sup> Sappiamo che vi parteciparono in tutto 76 scultori, e che tra i vari concorsi banditi, oltre a quelli che già indicavano un soggetto nella stessa titolazione (come il Concorso Venezia e quello per Ritratti in pittura e in scultura), quelli per le incisioni, per il bassorilievo e l'affresco proponevano temi legati alla mitologia fascista.

<sup>3</sup> Lo scritto contiene una drammatica sconfessione della statuaria, in particolare nella sua dimensione monumentale e celebrativa, avvertita ormai dall'artista come sterile e preclusiva d'una autentica dimensione poetica.

<sup>4</sup> Contrariamente alle edizioni immediatamente precedenti, a cui Cappello aveva preso parte per invito diretto della Commissione, la partecipazione a questa edizione avviene per concorso. Dalla Scheda di notificazione delle opere, sappiamo che il pezzo venne selezionato tra una rosa di tre bronzi che includevano anche *L'uomo col gallo* e *I brilli*, entrambe di quello stesso anno (ASAC, 8027, *Fascicolo Carmelo Cappello*).

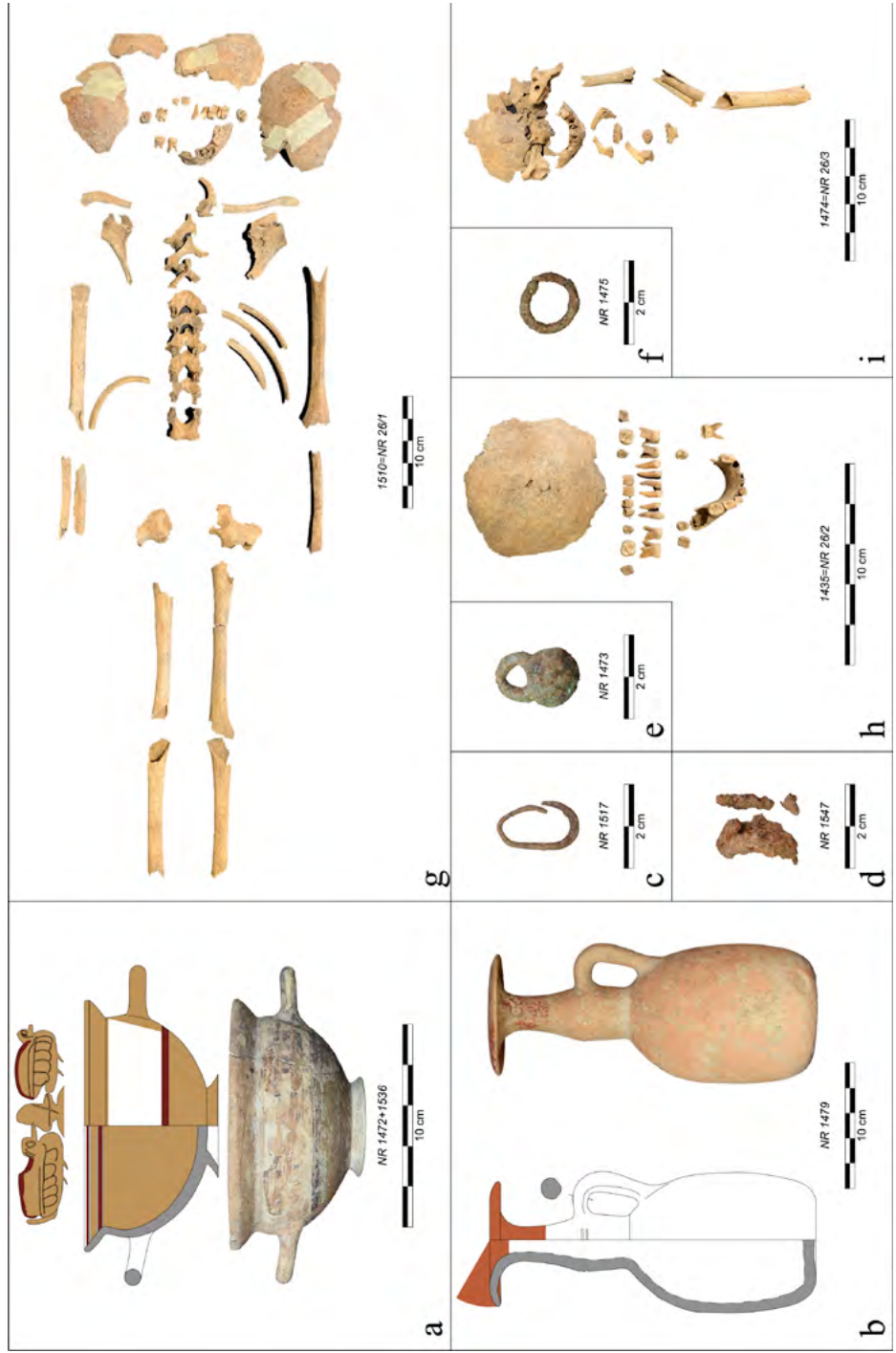
<sup>5</sup> Dovette valere come stimolo in tal senso anche la nuova circolazione che ebbero in Italia tra 1953 e 1954 le teorie di Pevsner, grazie agli articoli pubblicati su "Domus" (Sottsass 1953) e "Civiltà delle Macchine" (Perilli 1954).

<sup>6</sup> L'opera gli valse peraltro il Premio Internazionale d'Arte Liturgica. Tra gli artisti da invitare con sala personale, il nome di Cappello fu proposto, in sede di commissione, da Gian Alberto Dell'Acqua sin dalla seduta del 29 e 30 dicembre 1957 (ASAC, b. 83, *Verballi delle riunioni della Sottocommissione per l'arte figurativa*).

# TAVOLE



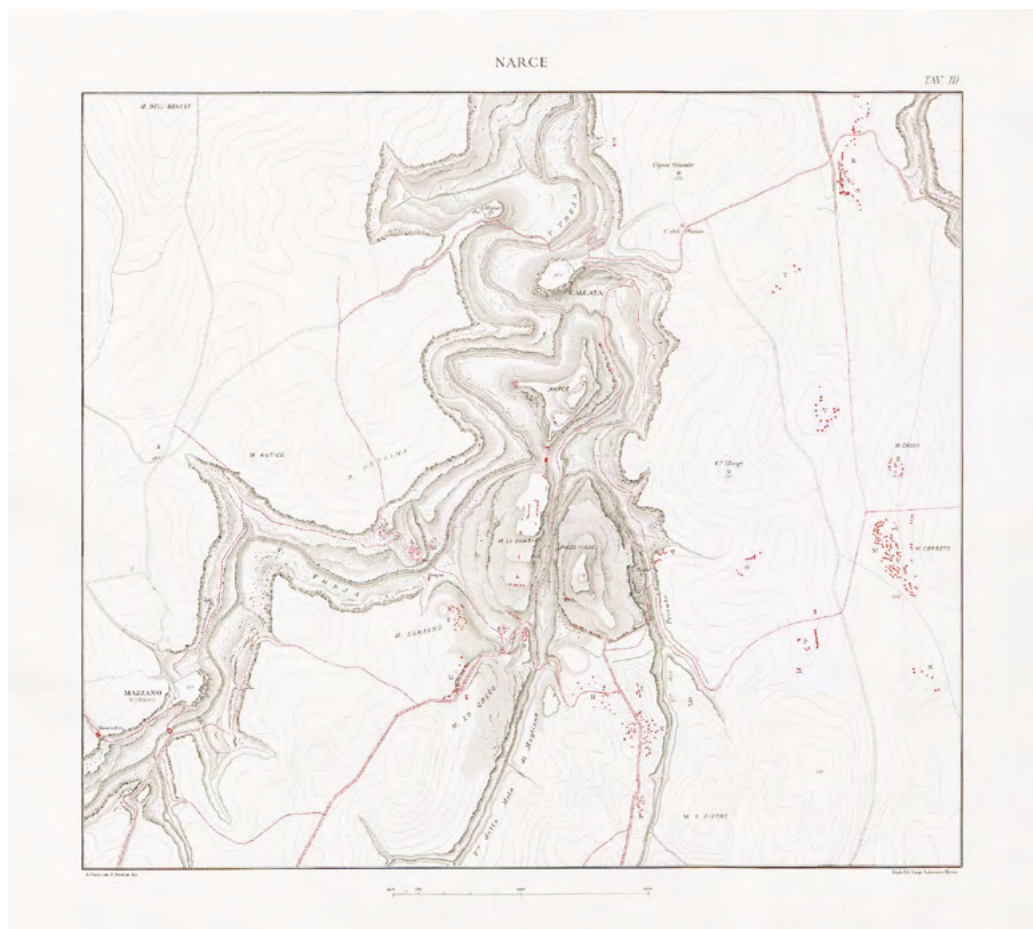




Tav. I. A. *Kylīx*; B. Brocca con orlo espanso; C. Orecchino “a sanguisuga”; D. Anello con castone (?); E. Pendente; F. Anello; G. Inumato 1510=NR 26/1; H. Inumato 1435=NR 26/2; I. Inumato 1474=NR 26/3.



Tav. II. Localizzazione dei saggi condotti da F. Soranzo (da Soranzo 1885) e georeferenziazione della planimetria elaborata da A. Bondini con posizionamento dei saggi condotti nelle campagne Nazari e Capodaglio su base catastale (Bondini 2004). Nel riquadro rosso, lo scavo in *Località I*.

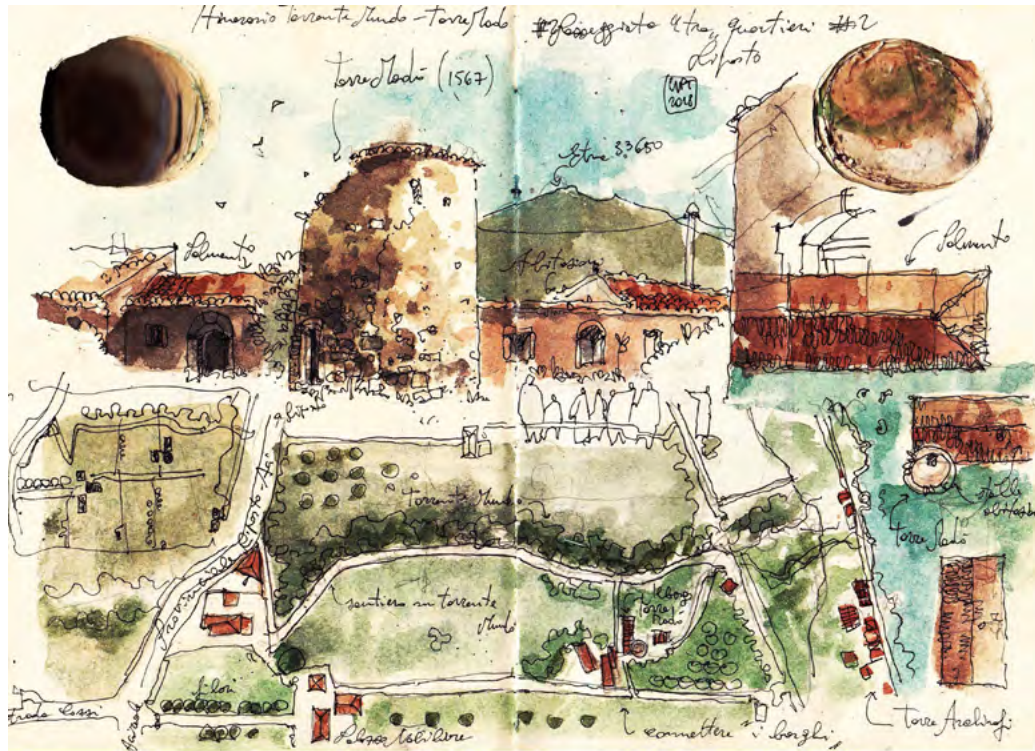


Tav. III. Pianta dell'abitato di Narce (articolato sull'altura omonima e su quelle di Monte Li Santi e Pizzo Piede) e dei sepolcreti indagati alla fine dell'800 (da *Narce* 1894).





Tav. IV. Le necropoli ostiensi (rielaborazione grafica dell'Autore da Google Earth).



Tav. V. Riposto (Catania). Restituzione grafica dei rilevamenti effettuati in modalità analogica e digitale. Disegno ad acqua con scenario strategico di valorizzazione di una torre in territorio agricolo dell'antica Conte di Mascali.





Tav. VI. Antienne *Petrus apostolus et Paulus doctor* : à gauche, Paris, Musée Marmottan Monet, Girolamo da Cremona, *San Prodocime baptisant Vitalien*, inv. M-6072 © Musée Marmottan Monet, Paris ; à droite, Padoue, Bibliothèque de Sainte-Justine, ms. 1, f. 40r. © Biblioteca Statale annessa al Monumento Nazionale dell'Abbazia di S. Giustina, Padova. Tutti i diritti riservati. Foto di Michele Barollo e Simone Citon, Dipartimento dei Beni Culturali : archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica, Università degli Studi di Padova, 2018.

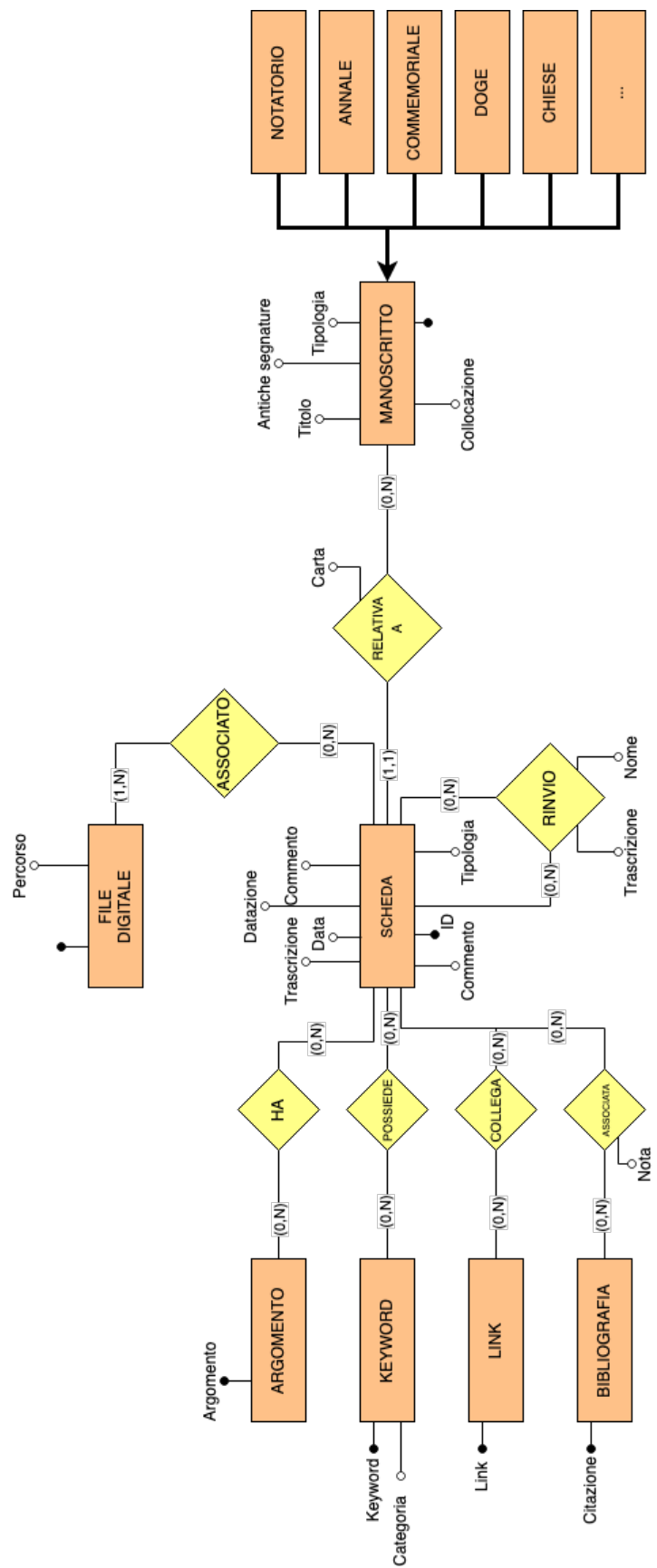


Tav. VII. Castiglione a Casauria, S. Clemente a Casauria, interno (da Gandolfo 2004, p. 134).





Tav. VIII. Rab, Museo di Santa Giustina, già Chiesa cattedrale di Santa Maria Assunta, Rab (Croazia). Paolo Veneziano e bottega. *Pala ribaltabile con Crocifissione e Santi*, 1345 ca.



Tav. IX. Schema Entità-Relazione del database.



Tav. X. Napoli, Chiesa di Sant'Alfonso de' Liguori all'Arenaccia. Maestro di Santa Patrizia, *Madonna del Carmine tra San Giovanni Battista e San Pietro*.





Tav. XI. Torino, Duomo. Giacomo Rossignolo, *Resurrezione di Cristo* (© Giorgio Olivero, Cuneo).



Tav. XII. Venezia, Museo Correr (inv. Cl. XI n. 1144). Bottega di Limoges, riccio di pastorale.  
2022 © Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia.



Tav. XIII. Teolo (PD), Monastero dell'abbazia di Praglia, refettorio invernale.



3.<sup>o</sup> Ripartimento ~~715~~ 623.  
1.<sup>o</sup> Cancro, ~~Alc...~~  
N. 4  
vol. 2.<sup>o</sup>

Nomina del Cav.<sup>o</sup> Aloe ad Ispettore de' monu-  
menti di antichità e belle arti della provincia  
di Napoli

Incaricamento, del 2.<sup>o</sup> Ripartimento del disciolto Ministero degli  
Affari Interni, Ufficio de' Consigli Provinciali, passato al  
Ministero dell' Istruzione Pubblica nell' agosto 1848 -

Sovrana risoluzione del 4 agosto 1848, con cui provvisoria-  
mente si affida il detto incarico al sig. Aloe sino alla prosse-  
ma riunione del Consiglio provinciale, con la mensual gratifica-  
zione di L. 15 dal di 1.<sup>o</sup> gennaio 1848, e dal di 26 febbraio  
1846 a tutto dicembre 1847 di L. 12 -

Tav. XIV. Napoli, Archivio di Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, b. 434 II, fasc. 16.

SARÀ  
UN RISOTTO  
CHE VI  
SEPELLIRÀ

materiali di lotta  
dei  
circoli proletari  
giovani  
di Milano

**squi**libri





Tav. XVI. C. Cappello, *I figli della luna*, 1950, Roma, Galleria d'Arte Moderna.

Il presente volume accoglie i contributi di dottorande e dottorandi europei che hanno affrontato un tema di indiscussa centralità e diffusamente presente nella ricerca per la valorizzazione dei beni culturali: il vuoto documentario, la discontinuità della narrazione di "storie interrotte".

I venticinque casi di studio qui presentati declinano tale aspetto dalla prospettiva di diverse aree disciplinari: archeologia, musica e storia dell'arte. Con l'obiettivo di portare all'attenzione problemi teorici e metodologie di ricerca, questa miscellanea è l'esito di un'iniziativa organizzata dal Corso di Dottorato in Storia, Critica e Conservazione dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova.

The volume includes contributions from European PhD students who have approached a topic of undisputed centrality that is broadly found in research regarding the valorisation of cultural heritage: the documentary void, the discontinuity of the narration of "interrupted stories".

The twenty-five case studies presented address this aspect from the perspective of different disciplinary areas: archaeology, music and art history. With an aim to focus attention on theoretical problems and research methodologies, this assortment is the outcome of an initiative organised by the PhD Course in History, Criticism and Conservation of Cultural Heritage at the University of Padua.

ISBN 978-88-6938-320-5



9 788869 383205

€ 40,00