

CULTURA
Storia
Apertivo
UNIVERSITARIO
ARTE
PAESAGGIO
GIOVANI

UNI
VERSO
SUD
EDIZIONI



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DELLA
BASILICATA**

diuss
DIPARTIMENTO PER
L'INNOVAZIONE
UMANISTICA
SCIENTIFICA E SOCIALE

not
Università, scuole e territorio
in rete per il patrimonio culturale
PIANI DI ORIENTAMENTO E TUTORATO



L'Aperitivo Universitario, AA.VV, a cura di Laura Scrano, 2026
ISBN 9791281551268

©2026 Universosud Soc.Coop

L'APERITIVO UNIVERSITARIO

UNI
VERSO
SUD
EDIZIONI

Sommario

9 Prefazione

PAOLO CONTE

15 Nella Matera d'età moderna: una città che si trasforma (e che si racconta)

ALDO CORCELLA

23 Sull'utilità e il danno della storia, e della filologia, per la vita

CHIARA MANNONI

29 La nascita dei Musei Civici dopo l'Unità d'Italia: il caso curioso di Matera.

GIUSEPPE RUSSO

39 Tra scrittura e disegno: papiri greci e graffiti romani

GIUSEPPE RUSSO

45 I Romani secondo gli altri e viceversa.... a detta dei Romani

LAURA SCRANO

53 Rompere il soffitto di cristallo: la disparità nell'arte

FRANCESCO SDAO

65 La geologia nella Commedia di Dante Alighieri

FRANCESCA SOGLIANI

75 Festivalia: l'Archeologia si racconta

FRANCESCO SPORTELLI

81 Il turismo dell'impalpabilità

CHIARA RIZZI, VINCENZO PACE, LUCA FAVIA

91 Un percorso di co-progettazione e autocostruzione:
il Giardino dei Giusti di Matera

Prefazione

Definire i concetti di “cultura” e “patrimonio culturale” entro confini rigidi è un’impresa ardua: i due termini si intersecano, si integrano e si fondono, abbracciando storia, civiltà, letteratura, arte, musica, cinema, fotografia e paesaggio. Ma la cultura è anche l’insieme vivo di tradizioni e modelli di comportamento che definiscono l’identità di un gruppo sociale: un’eredità preziosa, da custodire con cura e tramandare alle nuove generazioni.

In questo scenario, i giovani emergono come i protagonisti assoluti, architetti di un futuro sempre più eterogeneo e stimolante. È a loro che si rivolgono i workshop tematici “L’Aperitivo Universitario”, nati dall’iniziativa del Corso di Studio in Operatore dei Beni Culturali dell’Università della Basilicata. Realizzati nell’ambito dei Progetti POT (Piani per l’Orientamento e il Tutorato), istituiti dal Ministero dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca con il DM 1047 del 29 dicembre 2017, questi incontri mirano a incentivare il proseguimento degli studi e a favorire il successo accademico, valorizzando le attitudini naturali di ogni studente.

Il format è stato concepito per “stimolare l’appetito” della curiosità, motore fondamentale dell’apprendimento e del benessere personale. Per questa ragione, gli interventi hanno adottato un taglio divulgativo, svolgendosi sia nelle Scuole sia in contesti informali esterni all’Ateneo. L’obiettivo è stato quello di alleggerire il carico cognitivo degli studenti, spesso disorientati dalla frammentarietà delle attività curriculari, offrendo loro un approccio fresco, immediato e coinvolgente.

Il risultato è stato una scommessa vinta: l’Università è scesa concretamente sul territorio, consolidando un legame indissolubile con la comunità attraverso un linguaggio accessibile e contemporaneo.

I contributi raccolti in questo volume testimoniano la novità e la varietà delle informazioni offerte ai giovani in una veste non accademica ma di alto profilo.

Un sentito ringraziamento va a tutti i colleghi che hanno reso possibile

l'iniziativa, allo Studente di Architettura Sig. Donato Miglionico per la realizzazione grafica degli eventi, al Direttore del Dipartimento DICEM, Prof. Aldo Corcella, per il suo costante supporto, e al Prof. Luca Aversano dell'Università Roma Tre, capofila del progetto, per aver condiviso e approvato con entusiasmo questa visione.

LAURA SCRANO

COORDINATRICE CDS DI OPERATORE DEI BENI CULTURALI

Nella Matera d'età moderna: una città che si trasforma (e che si racconta)

Abstract. The essay traces the crucial stages of Matera's institutional evolution in the modern age, identifying 1663 as the turning point with the designation of the city as the seat of the Royal Court of Audience. This event marked the beginning of an economic and political growth that also saw the local elite engaged in lengthy ecclesiastical disputes with Acerenza over the title of Archbishop.

Nelle sue *Notizie storiche della città di Matera*, edite nei primi anni dell'Italia unita, lo storico di tendenze liberali Francesco Festa faceva risalire alla svolta avvenuta nel 1663 uno dei momenti decisivi della storia della sua città¹. In quella data, infatti, il viceré spagnolo Gaspar de Bracamonte aveva modificato i confini territoriali della provincia di Basilicata per farvi rientrare Matera (ai tempi sita in Terra d'Otranto) e così nominare quest'ultima sede del Tribunale della Regia Udienza provinciale. Secondo Festa, pertanto, l'«avvenimento del 1663 [...] dovette non poco migliorare le condizioni interne della nostra città»², in quanto da quel momento Matera aveva assunto innovative funzioni istituzionali che le avevano permesso di porre le basi per la sua crescita economica e per il suo sviluppo urbano.

Una svolta, quella del 1663, che da un punto di vista politico aveva avuto una duplice finalità. Da un lato, era servita a dare alla Basilicata una sede stabile per la Regia Udienza dopo che per oltre vent'anni tale Tribunale era stato spostato di città in città a causa dell'opposizione alla sua presenza manifestata da diverse famiglie feudali locali (fra cui i Guevara di Potenza) e dopo che l'attiva partecipazione della provincia ai fatti della rivolta napoletana del 1647-1648 aveva reso ancor più necessario un

¹ F. Festa, *Notizie storiche della città di Matera*, Matera, Conti, 1875.

² *Ivi*, p. 66.

simile presidio statale in quei territori³. Dall'altro lato, essa era servita a coronare le ambizioni istituzionali di Matera, ai tempi fra le poche città demaniali presenti nel Mezzogiorno ed anche per questo sempre più animata da un'élite locale che, ormai da decenni, non mancava di avanzare convinte richieste di promozione istituzionale, seppur concentrandosi più sul fronte ecclesiastico che su quello laico⁴.

Ne aveva dato prova la contesa che, a far data dal 1639, aveva visto opposta la chiesa cittadina a quella della vicina Acerenza in merito ai rispettivi diritti sul comune Arcivescovato. Una contesa, questa, che era stata inaugurata da una lettera pubblica, l'*Informazione del cavalier Stigliani a Papa Urbano VIII delle ragioni di Matera contro gli Acheruntini per conto dell'Arcivescovado*, redatta a sostegno di Matera dal prestigioso poeta locale Tommaso Stigliani, in passato feroce critico della poetica barocca di Giambattista Marino ed al tempo principale sostenitore delle rivendicazioni della natia Università⁵. Alla sua accusa aveva poi replicato un altro poeta quale il messinese Scipione Errico, convinto marinista già resosi protagonista anni addietro di duri scontri letterari con Stigliani: nel 1643, infatti, questi, dopo esser stato assoldato dal duca d'Acerenza Galeazzo Francesco Pinelli, aveva dato alle stampe una dura risposta all'attacco di parte materana intitolata *Discorso apologetico di Scipione Herrico per la metropoli acheruntina contra il cavalier Tomaso Stigliani*⁶. E così, una contesa nata negli anni Venti per questioni essenzialmente letterarie inerenti la poetica barocca di Marino si era protratta ancora a circa tre lustri di distanza, e lo aveva fatto connotandosi questa volta su un terreno storico che implicava più profonde questioni inerenti gli equilibri di potere locali⁷. Sul tema dell'Arcivescovato, inoltre, Matera aveva a

³ Sulle "peregrinazioni" della Regia Udienda di Basilicata a metà del XVII secolo si veda: G. Intorcchia, Problemi del governo provinciale: l'Udienda di Basilicata nel Seicento, in «Archivio storico per le Province Napoletane», n. 102, 1984, pp. 139-155; T. Pedio, La Regia Udienda Provinciale di Basilicata dalla sua istituzione alla scelta della sua sede a Matera (1642-1663), in «Bollettino storico della Basilicata», n. 7, 1991, pp. 245-253; N. De Ruggieri, Il tribunale della Regia Udienda di Basilicata in Matera. Appunti per uno studio, Matera, Giannatelli, 1994.

⁴ M. Morano, *Fazioni civiche e lotte sociali a Matera nel XVI secolo*, in A. Musi (a cura di), *Le città del Mezzogiorno nell'età moderna*, Napoli, Esi, 2000, pp. 239-273; R. Giura Longo, *Clero e borghesia nella campagna meridionale*, Matera, Basilicata editrice, 1967, pp. 34-38.

⁵ T. Stigliani, *Informazione del cavaliere F. Tomaso Stigliani a N. S. Papa Urbano VIII delle ragioni di Matera contro gli Acheruntini per conto dell'Arcivescovado*, Lecce, Micheli, 1639.

⁶ S. Errico, *Discorso apologetico di Scipione Herrico per la metropoli acheruntina contra il cavalier fra Tomaso Stigliani*, Lecce, Micheli, 1643.

⁷ Al riguardo ci si permette di rinviare a P. Conte, *Da una polemica letteraria a un conflitto politico: la contesa fra Matera ed Acerenza a metà '600, fra "antimarinismo" e rivendicazioni cittadine*, in C. Acucella - P. Conte - T. De Angelis (a cura di), *Intellettuali e potere nelle periferie del Regno: Accademie, corti e città in Italia meridionale (sec. XIII-XVIII)*, Potenza, Bup, 2023, pp. 119-140.

sua volta controreplicato solo qualche anno più tardi attraverso una memoria storica dal titolo esplicito, *Apologia o risposta antiapologetica al discorso apologetico di Scipione Errico*: a comporla era stato, nel 1646, Giovanni Francesco De Blasiis⁸, ai tempi arciprete della chiesa locale e in passato contraddistintosi per una brillante carriera tutta condotta al servizio delle istituzioni ecclesiastiche cittadine, oltre che per un costante impegno erudito volto alla valorizzazione del passato locale (impegno che, più di recente, gli è valso a giusto titolo la definizione di «personaggio fondamentale nella costruzione della memoria storica di Matera» e di «instancabile «paladino della chiesa materana, intesa come chiesa cittadina e quindi indissolubilmente legata alla celebrazione dell'insieme della comunità urbana»⁹).

Ad ogni modo, sta di fatto che il rilevante mutamento del 1663 che vide l'ingresso di Matera in Basilicata sarebbe tornato utile tanto alle esigenze della seconda quanto alle ambizioni della prima. Quella svolta, infatti, comportò per la città l'avvio di una nuova fase nella quale essa non solo si sarebbe trovata a far fronte alla necessità di integrarsi in un quadro territoriale sino ad allora sconosciuto ed a vocazione più interna, ma soprattutto si sarebbe dovuta assumere importanti responsabilità amministrative che avrebbero presto inciso nell'evoluzione della sua fisionomia urbana e nello sviluppo delle sue funzioni istituzionali. Da quel momento, infatti, Matera andò sempre più consolidando la propria centralità politico-amministrativa nella provincia, ponendo tra l'altro le basi per l'affermazione di una vera e propria classe di funzionari¹⁰. Ciò spiega, pertanto, la feroce opposizione di parte materana manifestatasi allorquando, circa un secolo e mezzo più tardi, il nuovo governo francese d'impronta napoleonica installatosi a Napoli nel 1806 decise – per questioni ancora una volta tutte politiche, che affondavano le radici nelle vicende del 1799 repubblicano, allorquando Matera aveva facilitato le operazioni delle

⁸ Archivio Diocesano di Matera, Fondo Archivio Capitolare, *Apologia o risposta Antiapologetica al discorso Apologetico di Scipione Errico per la metropoli acherontina contra del cavalier fra' Tomaso Stigliani: fatta dal dottor Giovanni Francesco De Blasiis*.

⁹ F. Panarelli, *Presentazione* a M. Pelosi - G. Lionetti (a cura di), *Riflessi storici e toponomastici di Matera. La Santa Visita di Mons Fabrizio Antinori e altre fonti inedite dal medioevo ai giorni nostri*, Matera, Antros, 2021, p. 10.

¹⁰ C. D. Fonseca - R. Demetrio - G. Guadagno, *Matera*, Laterza, Roma-Bari, 1999, pp. 50-56. Per una generale ricostruzione della storia materana si veda anche M. Morelli, *Storia di Matera*, Matera, F.lli Montemurro, 1963.

truppe realiste della Santa Fede guidate dal cardinale Fabrizio Ruffo¹¹ – di spostare la sede della Regia Udienza proprio in quella Potenza che, decenni prima, aveva invece rifiutato tale ruolo. Infatti, a seguito di quella decisione prendeva corpo il risentimento di una città, Matera, che da quel momento si sarebbe sentita ingiustamente espropriata di funzioni che pur aveva a lungo esercitato. Di fronte alla vera e propria costruzione *ex novo* di Potenza quale capoluogo della Basilicata imposta da motivazioni che erano al tempo stesso politiche e strategiche, questa si vedeva non poco limitata nella sua funzione di interlocutrice istituzionale privilegiata con Napoli ed altrettanto sminuita nel ruolo di centro di convergenza dell'area, ruolo che, appunto, aveva esercitato per circa un secolo e mezzo in virtù della presenza sul suo territorio della Regia Udienza. Non stupisce, quindi, che in quegli anni l'élite locale portasse a compimento diverse iniziative volte a sottolineare, seppur invano, tanto la storica tendenza della città ad esser fedele al sovrano regnante, quanto la sua radicata predisposizione alla fornitura di servizi statali. Fra tali iniziative, la più importante si concretizzò nell'ottobre 1808, quando il Decurionato cittadino approvò una memoria con cui si sollecitava ufficialmente il ripristino del ruolo di capoluogo per Matera¹².

Ma se gli “anni francesi” avevano imposto a quest'ultima la perdita della centralità sul piano laico a causa dell'individuazione di Potenza quale capoluogo della provincia, la stagione della Restaurazione avviatasi con il 1815 segnò il sorgere di ulteriori problemi, questa volta inerenti la sfera più propriamente ecclesiastica. Nell'estate del 1818, infatti, la città dei Sassi si vedeva ulteriormente ridimensionata a causa di una decisione pontificia che, nell'ambito della generale riorganizzazione delle diocesi meridionali innescata dal Concordato fra la Santa Sede ed il Regno delle Due Sicilie, imponeva la subordinazione materana alla diocesi acheruntina, in tal modo indirizzando a favore di quest'ultima la plurisecolare questione della titolarità dell'Arcivescovato. Così, per volontà di Pio VII si procedette alla «soppressione della Chiesa di Matera» ed alla sua conseguente annessione

¹¹ Per un approfondimento su quelle vicende e sulle loro ripercussioni politico-istituzionali si rimanda a: A. Lerra, *Le città di Matera e di Potenza nel 1799: amministrazione e ceti dirigenti*, in A. Musi (a cura di), *Le città del Mezzogiorno nell'età moderna*, cit., pp. 367-384; Id., *L'albero e la croce: istituzioni e ceti dirigenti nella Basilicata del 1799*, Napoli, Esi, 2001, pp. 83-96.

¹² A. D'Andria, *Identità svelate. La parabola dell'antico nelle storie locali del Mezzogiorno moderno*, Bari, Lacaita, 2018, pp. 236-239.

«in perpetuo» alla «Chiesa arcivescovile di Acerenza»¹³.

Si trattava di un colpo durissimo per Matera, costretta pertanto ad affrontare uno dei momenti più difficili della sua storia: dopo circa due secoli di costante ascesa politica, nello spazio di poco più di un decennio essa si vedeva sensibilmente ridimensionata nelle sue più importanti prerogative istituzionali, tanto sul piano laico quanto su quello ecclesiastico. Inoltre, non attenuava l'insoddisfazione delle sue classi dirigenti la circostanza per cui un simile colpo fosse giunto a seguito di un Concordato siglato in una fase storica, quella successiva alla stagione napoleonica, nella quale e dalla quale esse si aspettavano, dopo le forzate restrizioni della stagione napoleonica, tutt'altro trattamento. Nondimeno, anche grazie alle proteste animate dalla chiesa cittadina, la delusione di quei mesi si tramutò presto nella non scontata soddisfazione di veder nuovamente riconosciuti i propri diritti sull'Arcivescovato: nel 1819, infatti, arrivava la definitiva marcia indietro di Roma, che, con una Bolla pontificia, confermava in maniera ufficiale la situazione precedente.

Vicende, queste, che avrebbero non poco condizionato l'uscita della più importante storia materana della prima metà dell'Ottocento, ossia le *Memorie storiche, profane e religiose sulla città di Matera* del canonico locale Francesco Paolo Volpe¹⁴, testo concepito inizialmente quale strumento di lotta politica contro Potenza da far valere a Napoli nel nuovo contesto avviatosi nel 1815, ma in seguito mutato in corso d'opera proprio per il riacutizzarsi di un altro e più vecchio scontro di potere locale quale quello di natura ecclesiastica con Acerenza¹⁵. E proprio a proposito della storiografia materana va detto che, essendo tale lavoro fatto oggetto di una vera e propria collocazione editoriale, esso si caratterizzò per il non marginale requisito di segnare il superamento della sin lì dominante forma manoscritta, dando così avvio a quella significativa tendenza, tipica del XIX secolo, volta a conferire al racconto una più pronunciata funzione pubblica. Al tempo stesso, le *Memorie* di Volpe si rivelavano altresì l'ultima opera inserita in una lunga tradizione di storie locali redatte da esponenti della chiesa materana: tradizione che, per quanto riguarda l'età moderna, affondava le sue radici nella cinquecentesca *Cronica della Città di Matera*

¹³ *Giornale del Regno delle Due Sicilie*, n. 191, 12 agosto 1818.

¹⁴ F. P. Volpe, *Memorie storiche profane e religiose su la città di Matera*, Napoli, Stamperia Simoniana, 1818.

¹⁵ Su finalità e tempistiche di tale opera si rimanda a P. Conte, *Una storia della storiografia di Matera in età moderna*, in «Bollettino Storico della Basilicata», n. 38, 2022, pp. 50-56.

nel Regno di Napoli di Eustacchio Verricelli, era poi stata portata avanti con la seicentesca *Cronologia della Città di Matera* del citato Giovanni Francesco De Blasiis e si era infine protratta anche nel Settecento prima con la *Cronaca di Matera* compilata da Donato Venusio e poi con la *Descrizione della Città di Matera* redatta da Nicolò Domenico Nelli¹⁶.

Negli anni risorgimentali prima ed unitari poi, invece, prendeva sempre più corpo una storiografia cittadina emblematicamente caratterizzata da un maggiore spirito laico, con la conseguenza che a cambiare sensibilmente erano anche i principali temi trattati ed i relativi scopi. Ad esempio, fu in questo contesto che si posero le basi per le fortune storiografiche dell'eccidio del conte Giancarlo Tramontano, avvenuto nel lontano 1514 in una strada attigua alla Cattedrale che in seguito sarebbe stata non a caso rinominata via del Riscatto. Fortune, queste, che del resto molto devono proprio a quel Francesco Festa da cui queste pagine hanno preso le mosse, nonché alle sue evocate *Notizie storiche della città di Matera*, lavoro edito nel 1875 a solo sei anni di distanza dalla pubblicazione napoletana dell'opera teatrale di Giambattista Colajanni dedicata appunto all'omicidio del conte¹⁷. In un rinnovato contesto storico in cui per Matera la priorità era non più reclamare posizioni di potere negli assetti locali del Regno di Napoli, bensì legittimare la propria partecipazione alla costruzione della nazione¹⁸, Festa – sempre più deluso per gli indirizzi moderati del Regno d'Italia, ma al tempo stesso interessato a rivendicare per la città natia virtuosi precedenti di lotta per la libertà – individuava nella vittima di quelle lontane violenze il simbolo dell'autoritarismo e dell'opportunismo nobiliare, definendolo «iena in sembianze umane» ed emblema di «quella sfrontatezza e temerarietà propria degli uomini di tutti i colori»¹⁹. A suo giudizio, il seppur datato eccidio del conte attestava la giustezza dell'appena conclusasi lotta risorgimentale per l'indipendenza da monarchi dispotici, dato che egli presentava Tramontano quale «l'uomo più versipelle che mai, di tutte le bandiere, di tutti i partiti; ambizioso, superbo, crudele» per poi sostenere che la sua morte mostrava come «i tiranni finiscono tutti nell'istessa maniera!»²⁰.

¹⁶ *Ivi*, pp. 11-64.

¹⁷ G. Colajanni, *Giovan Carlo Tramontano conte di Matera: dramma*, Napoli, Accattoncelli, 1869.

¹⁸ Sulle finalità della storiografia locale meridionale in quella fase risulta fondamentale: A. Musi, *Mito e realtà della nazione napoletana*, Napoli, Guida, 2016, pp. 213-225.

¹⁹ F. Festa, *Notizie storiche della città di Matera*, cit., pp. 52-54.

²⁰ *Ivi*, p. 50.

Sempre in quel rinnovato contesto unitario vedeva la luce anche il lavoro tutt'oggi considerato la più importante fonte sulla storia materana, le *Note storiche sulla città di Matera*, testo edito a Napoli nel 1882 e redatto per la penna di quel Giuseppe Gattini che fino a pochi anni prima era stato sindaco della città e che in seguito avrebbe assunto ulteriori ruoli politici in qualità di senatore del Regno²¹. Non era un caso, pertanto, se sin dall'introduzione questi non nascondesse di ambire a collocarsi in una posizione di primo piano nella ricca storiografia locale ed a tal riguardo rivendicasse non solo la sua attiva partecipazione alla «riforma delle storie delle città d'Italia» pienamente in corso in quel secolo, ma anche l'adozione di un approccio volutamente positivista che, anche allo scopo di apportare le dovute correzioni ai testi già editi, lo aveva portato a non trascurare «le varie cronache inedite, né le Carte del Municipio, o l'Archivio della Cattedrale, e principalmente le schede antiche de' notari, fonte inesplorata, autentica ed abbondevole di locali notizie»²². Si trattava, pertanto, di un lavoro con cui – portando a compimento i lunghi anni di ricerca passati negli archivi (non solo ecclesiastici) del posto allo scopo di raccogliere notizie su personaggi, luoghi ed avvenimenti inerenti il passato cittadino – egli provava a ricostruire rotture e persistenze, conquiste e delusioni di cui Matera si era resa protagonista nei lunghi secoli seguiti alla sua fondazione. Ma soprattutto, il testo gattiniano poneva le basi per un lavoro alquanto stimolante e ad oggi ancora in gran parte da realizzare, quello volto allo studio filologico ed all'approfondimento contestuale del ricco patrimonio documentario di una città, Matera, che, ben lungi dal rivelarsi immobile, nel corso del suo plurisecolare passato si è a lungo dimostrata – come qui si è cercato di ricostruire – assolutamente capace di partecipare in maniera attiva alle (e di raccontare in maniera strumentale le) contemporanee trasformazioni della più vasta storia italiana ed europea.

²¹ G. Gattini, *Note storiche sulla città di Matera*, Napoli, Perrotti, 1882.

²² Ivi, pp. V-VI.

Sull'utilità e il danno della storia, e della filologia, per la vita

Abstract. The text analyzes the role of history and philology in contemporary society, arguing that they are indispensable tools for developing critical and informed thinking.

Since “critical history” is currently in crisis and misinterpreted, philology becomes an indispensable defense tool: it allows us to distrust prepackaged data, and by questioning the algorithms and databases that generate the final results, it helps us live consciously in multicultural societies, understanding the roots and intermingling of cultures.

Philology is essential for those who want not only to “implement” the existing system, but also to have the tools to shift societal paradigms.

Nel 1874 Friedrich Nietzsche, all'epoca professore di filologia classica a Basilea, pubblicò la seconda delle *Considerazioni inattuali*, con il suggestivo titolo *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Reagendo alla cultura dominante, lanciava un affondo contro il ruolo preponderante che la storia aveva nell'insegnamento e nella cultura.

Distingueva tre tipi di approccio alla storia, e li sottoponeva a un'analisi serrata. Individuava, innanzitutto, la *storia monumentale*, caratterizzata dalla tendenza a ricercare modelli nel passato: se la grandezza fu possibile un tempo, lo sarà ancora, e in questo atteggiamento vi è qualcosa di positivo; ma esso porta a una visione del passato falsata, e a un'idealizzazione fanatica di alcuni aspetti a torto o a ragione privilegiati. La *storia antiquaria* porta per converso a una venerazione di ogni aspetto della tradizione in quanto tradizione; ci fa sentire eredi di un passato da conservare, ma porta a una «furia collezionistica» e al rifiuto della novità.

La *storia critica* si propone invece di valutare il passato, non per imitarlo ma per superarlo; il suo limite è che essa mette in opera «un tentativo di darsi per così dire a posteriori un passato da cui si vorrebbe derivare, in contrasto con quello da cui si deriva», senza che sia davvero possibile liberarsi del tutto dalla tradizione. Ma, soprattutto, Nietzsche riteneva che

la «saturazione di storia» della sua epoca fosse rischiosa: «Il senso storico, quando domina incontrollato e trae tutte le sue conseguenze, sradica il futuro, poiché distrugge le illusioni e toglie alle cose esistenti la loro atmosfera, nella quale soltanto esse possono vivere».

Ai nostri tempi, a dire il vero, sembra che dalla peste si sia passati alla carestia.

E forse proprio la «storia critica» è quella più in crisi, mentre in forme nuove sembrano tornare in auge gli altri due approcci. Da un lato la storia come repertorio di miti: appellandosi al passato ci si può sentire “padani” o “briganti”, o eredi dei greci, o dei romani, e rivendicare in modo acritico una “identità” rassicurante, quasi a difendersi dallo spaesamento globale (lo stesso pensiero cosiddetto “inclusivo”, nel nobile intento di difendere le minoranze, sembra al fondo rafforzare i meccanismi identitari). Dall’altro, si ravvisa il gusto di vagheggiare un passato anch’esso a suo modo mitizzato, recuperandone tratti pittoreschi che appaiono più umani e gentili rispetto alla modernità, e farne affascinanti “narrazioni” che si possano magari vendere al turista desideroso di intrattenersi in un luogo ameno lontano dalle tensioni del presente.

In realtà, poi, nulla è più innovativo della tradizione. Ogni generazione riprende e modifica ciò che eredita, fino a reinventarlo; e anche quando innova non può non partire, magari per contrasto, da ciò che è dato. Una parola definitiva in tal senso fu detta dal vecchio Goethe, nelle *Zahme Xenien*:

“Volentieri metterei da parte la tradizione per essere assolutamente originale;

ma l’impresa non è da poco

e può causare qualche fastidio.

Come autoctono, lo riterrei il massimo del prestigio,

se - per un caso curioso -

non fossi tradizione io stesso”

Non possiamo, insomma, illuderci di essere entità fuori della storia e “virtuali”; il problema è se vogliamo essere tradizione in maniera consapevole o inconsapevole (e magari subendo i condizionamenti di chi artatamente gestisce la creazione di identità a scopi politici). In fondo,

il segreto della «storia critica» consiste nel fatto che solo attraverso la conoscenza delle età passate possiamo capire davvero, in modo concreto e in tutti i necessari particolari, come il presente sia solo uno dei mondi possibili, non una realtà immutabile.

Ma per conoscere il passato senza idealizzarlo o venerarlo, bensì con l'intento di coglierne tutte le specifiche differenze, dobbiamo saper leggere i monumenti e i documenti, scritti o orali, che la tradizione ci consegna, decifrando i meccanismi che ce li hanno trasmessi. Questo è, in genere, il compito di quella che viene chiamata filologia, arte critica per eccellenza. In riferimento ai testi, e in particolare ai testi che ci vengono dall'antichità greco-latina, essa si propone alcuni obiettivi apparentemente semplici, in realtà piuttosto difficili:

- individuare i testimoni di un testo;
- ricostruire la storia della sua trasmissione ripercorrendo e comprendendo il suo mutare nel tempo, attraverso deformazioni casuali o intenzionali;
- costituire il testo attraverso regole che forse alla fine sono semplicemente di buon senso ma debbono comunque sposare rigore e duttilità;
- intenderlo in maniera minuta, con l'occhio e l'orecchio attenti a verificare la coerenza di ogni passaggio;
- confrontarsi, infine, con un messaggio che viene da lontano, espressione di una civiltà che non è la nostra in una lingua che nessuno più parla.

Ciò obbliga a tener conto della diversità, a interrogarsi di volta in volta su che cosa sia possibile e che cosa sia impossibile quando incontriamo un elemento che non ci è immediatamente perspicuo (e non è possibile intervistare un madrelingua per chiedere lumi, ma occorre ragionare). Anni fa, uno studioso originale e molto intelligente, di nome Martin Bernal, si lasciò scappare che lo studio delle lingue antiche educa all'asservimento perché non è possibile discutere democraticamente sulla funzione, in greco, di una particella, di una di quelle parole che marcano nessi logici. Esempio particolarmente mal scelto, per chi abbia presente che all'interpretazione

dei diversi e spesso stupefacenti valori delle particelle nei testi greci un grande studioso britannico, John Denniston, dedicò un libro di circa 650 pagine.

La filologia insegna, tra l'altro, proprio a ragionare su queste possibilità, in un continuo gioco tra analogia e anomalia. Interpretare e magari tradurre un testo antico con la consapevolezza di ciò è quindi importante attività formativa: alla pari degli esercizi di matematica o dei problemi di fisica, rischia certo, in cattive mani, di diventare attività ingessata e ripetitiva, ma altrimenti resta un ottimo modo per sviluppare capacità critiche (a patto ovviamente di non tradurre sempre *gar* con «infatti»), mentre l'eccessiva insistenza su nozioni generiche di contorno rischia di riaprire la strada ad acritiche forme di retorica o a impostazioni da catechismo.

Ora, che tutto questo non serva nel mondo contemporaneo io non mi sento di dirlo; o meglio, è una questione di scelte valoriali, e quindi anche di prese di posizioni politiche. Esaminiamo alcuni aspetti.

Viviamo in società sempre più multi- e interculturali. Venir educati, attraverso le sfide interpretative, alla comprensione minuta, aperta, problematica di quel che è diverso e di quel che è eguale (e di quel che sembra uguale ma è diverso, e viceversa) non servirà forse a qualcosa? e imparare a comprendere le radici ma anche i continui mutamenti e mescolamenti delle culture, magari seguendo l'evolversi di una tradizione attraverso diverse recensioni, non sarà in qualche modo istruttivo?

Viviamo in un mondo in cui i testi sono onnipresenti: si legge sempre, anche camminando per la strada (a rischio di essere travolti dai tram), e l'informazione è straripante. A fronte di questo, vogliamo o no che tutti abbiano delle capacità critiche, che sappiano «leggere con precisione, non accontentarsi di una comprensione per grandi linee e non farsi troppo rapidamente con- vincere da chi fa generiche chiacchiere» (che è la famosa frase di un autore antico tutt'altro che alieno dalla vita pratica, Marco Aurelio)?

Certo, le forme e i contenitori dei testi cambiano; ed la nostra è - si dice e si ripete - un'epoca di trasformazione e innovazione. Ma i filologi sono grandi esperti di trasformazione e innovazione di forme, contenitori

e contenuti, le studiano continuamente e le verificano in concreto, non avranno qualcosa da dire? L'intelligenza artificiale pone nuove sfide, ma non servirà qualche strumento, e un po' di esperienza maturata sul campo, per diffidare e sospettare di ciò che ci viene imbandito come risultato finale senza che sia sempre chiaro ed evidente a partire da quali basi di dati, per mezzo di quali algoritmi e con quali e quante selezioni ed elaborazioni vi si è giunti ?

In verità, finché prevale un'idea di innovazione meramente applicativa, della filologia e della storia possiamo anche fare a meno, e limitarci a "implementare", come oggi si dice, il già dato. Ma se invece vogliamo che i nostri figli siano anche eventualmente in grado di cambiare i paradigmi, allora di storia e filologia, per la vita, c'è bisogno. Oggi come sempre, oggi più che mai.

BIBLIOGRAFIA

M. Bernal, *Atena Nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classiche*, trad. it. Parma, Pratiche Editrice, 1991 (p. 4).

J.D. Denniston, *The Greek Particles*, Oxford, Clarendon Press, 1954.

J.W. Goethe, *Tutte le poesie*, vol. I t. II, Milano, Mondadori, 1989 (p. 1345, trad. di M.T. Giannelli).

F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, trad. it., di S. Giametta, Milano, Adelphi, 1974.

Il brano di Marco Aurelio è tradotto da *A sé stesso*, I 7,3.

La nascita dei Musei Civici dopo l'Unità d'Italia: il caso curioso di Matera.

Abstract. The text analyzes the complex nationalization of ecclesiastical heritage in post-unification Italy (1860-1867). The research focuses on the anomaly of Matera, which in 1868 approved the establishment of a civic art gallery even before the capital, Potenza. Despite the assignment of numerous assets (including eleven valuable paintings from Ferrandina), the project was marred by serious administrative inertia and delays in the removal of the works, documented by harsh ministerial warnings. The study, still ongoing, aims to reconstruct the dispersion of this heritage, given that the art gallery was never officially opened.

Tra i testi fondativi per la comprensione delle vicende che interessarono il destino del patrimonio storico-artistico negli anni immediatamente successivi all'Unità d'Italia, il volume *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia: il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione* di Antonella Gioli rappresenta la pietra d'angolo sui temi della Museologia per l'ampiezza e la sistematicità con cui vengono interpretati, tra gli altri, i dati archivistici relativi alla nascita dei musei civici nello stato appena formato¹. Parte delle appendici e alcuni brani della riflessione offerti da Gioli hanno, in particolare, costituito un input sostanziale per la ricerca – tuttora in fieri – sulla sorte, tra tutela e dispersione, dei beni lucani già appartenuti agli enti ecclesiastici soppressi a seguito dell'unificazione e destinati al nascente “museo civico” di Matera nel 1868.

Ma procediamo con ordine. La questione relativa alla demanializzazione – e aggiungerei alla conservazione e alla gestione – di monumenti e oggetti d'arte confiscati alle cessate corporazioni religiose emerse in tutta la sua complessità fin dalla fase di annessione dei nuovi territori al Regno

¹ A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia: il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei beni delle corporazioni religiose (1860-1890)*, Roma 1997. Vedi anche: S. Troilo, *La patria e la memoria: tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milano 2005.

d'Italia, anche se la liquidazione dell'asse ecclesiastico e la requisizione del relativo patrimonio non era certo una questione inconsueta nella penisola. Già l'esperienza del governo napoleonico ai primi dell'800, ad esempio, aveva reso chiaro le enormi implicazioni culturali del passaggio alla proprietà pubblica dei beni appartenenti a privati o ad enti ecclesiastici dismessi. All'alba dell'unificazione dello stato italiano, tuttavia, le problematiche relative alla gestione dell'enorme messe di opere d'arte, arredi sacri, pale d'altare, libri, come anche chiese, monasteri, chiostri, e quant'altro, espropriati agli istituti religiosi ed incamerati dal governo, si presentarono in scala decisamente nuova: non solo, infatti, mancavano le risorse economiche, ma del tutto inesistenti erano anche gli strumenti legali, amministrativi, culturali, senza contare le istituzioni e il personale qualificato, utili a salvaguardare e ridestinare un patrimonio che per "committenza, storia, valore e diffusione costituiva parte notevole della ricchezza artistica" e della specificità del Paese². In questo contesto, la celebre asserzione di Massimo D'Azeglio "abbiamo fatto l'Italia, ora dobbiamo fare gli italiani" suona ancor più profetica se si considera che per "fare l'Italia" non era certo sufficiente aggregare a livello politico un territorio frammentato: occorreva costruire da zero un pensiero e un apparato statale moderno, condiviso e efficiente – e per far ciò sarebbero dovuti passare molti altri anni.

Tra il 1860 e il 1861, ad ogni modo, in fase di annessione al Regno dei territori sottratti agli ex-Stati preunitari, l'emanazione di tre decreti straordinari – per le Marche, l'Umbria e le Province Napoletane rispettivamente – rese esplicita la volontà del governo centrale di incidere sulla cura e la gestione del patrimonio storico-artistico devoluto a proprietà pubblica³. Tre decreti fondamentali, dunque, che, al di là dell'impianto ideologico fortemente anticlericale, includevano norme volte tanto alla conservazione quanto alla conoscenza e alla messa in valore del bene, e che ancor più sottintendevano un chiaro riconoscimento della destinazione collettiva del patrimonio culturale – per utilizzare un termine contemporaneo. Fu così che il decreto Pepoli, emanato in Umbria l'11 dicembre 1860, consegnò al demanio il patrimonio storico-artistico acquisito dalle 299 corporazioni

² Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia* cit., p. 7.

³ I tre decreti si rifacevano alla legge emanata nel Regno di Sardegna il 29 maggio 1855, n. 878, detta legge Rattazzi, volta ad abrogare gli ordini religiosi e a incamerare i beni. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia* cit., in particolare capitolo I.

religiose soppresse nella regione – opere che vennero assegnate, con una forte centralizzazione, all'Accademia di Belle Arti del capoluogo della provincia unica di Perugia⁴. Ancora, il decreto Valerio, emesso nelle Marche il 3 gennaio 1861, che destinò gli oggetti d'arte confiscati dai 419 enti ecclesiastici dismessi interamente alla città di Urbino, allo scopo di fondarvi un Istituto di Belle Arti regionale⁵. Il decreto Mancini, infine, varato per le Province napoletane il 17 febbraio 1861, che dopo aver soppresso ben 1.022 corporazioni religiose individuò nel Museo di Napoli e nella Soprintendenza partenopea il fulcro unico delle attività di tutela e

conservazione del patrimonio nel vastissimo territorio del meridione⁶.

Tre decreti che, nondimeno, sollevarono fin da subito fiera resistenza e seri problemi di applicazione, anticipando ostacoli, contestazioni e ritardi destinati a ripresentarsi ancora nel 1866, quando la soppressione degli enti religiosi e la liquidazione dell'asse ecclesiastico venne estesa all'intero Regno d'Italia. Non è difficile immaginare, infatti, che la proposta di accentrare in pochi punti di raccolta – coincidenti con i capoluoghi – i beni da secoli diffusi capillarmente sul territorio fu causa di proteste da parte di numerosi comuni e amministrazioni locali: una reazione orgogliosa da parte di comunità che non solo riconoscevano la propria identità storica e culturale in quegli oggetti, ma che ancora si opponevano alla loro cessione ad altri centri urbani in nome di un diritto naturale di proprietà, reclamando a sé la facoltà di provvedere alla loro custodia. Fu così che “[...] i diversi Municipi dei Paesi ove le opere d'arte si trovavano a esistere opposero seria ed insormontabile resistenza”:

I Comuni [...] protestarono con il Ministero della Pubblica Istruzione e con quello di Grazia e Giustizia perché venisse revocato quel decreto, che essi dicevano spogliatorio [...] delle classiche opere d'arte che possedevano da tanto tempo, e che [...] potevano dirsi tesoro pubblico⁷.

4 Decreto 11 dicembre 1860, n. 205, emanato dal Regio commissario straordinario nelle provincie dell'Umbria, Gioacchino Napoleone Pepoli. Il provvedimento lasciò attive, con precise clausole, solo 11 case religiose.

5 Decreto 3 gennaio 1861, n. 705, emanato dal Regio commissario straordinario nelle provincie delle Marche, Lorenzo Valerio. Il provvedimento lasciò attive solo 9 case religiose.

6 Decreto 17 febbraio 1861, n. 251, emanato dal Luogotenente generale del Re per le Provincie Napoletane, Pasquale Stanislao Mancini. Il provvedimento lasciò attive solo 13 case religiose.

7 Per entrambe le citazioni e i relativi riferimenti archivistici vedi Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia* cit., p. 21.

La contestazione fu particolarmente accesa in Umbria e nelle Marche, dove la presenza di interlocutori forti corrispondeva alla diffusione capillare di piccole cittadine con una profonda caratterizzazione storica e culturale – in opposizione alle Province Napoletane, contraddistinte invece da un vasto territorio agricolo controllato da una capitale solida per prestigio, cultura e risorse.

A seguito delle “insormontabili resistenze”, le devoluzioni all’Accademia di Perugia e all’Istituto di Urbino vennero sospese già tra la fine del 1860 e l’inizio del 1861. Vale la pena ricordare che, nel tentativo di porre rimedio al susseguente vuoto legislativo e all’irrisolta questione che gravava sul destino dell’enorme messe di beni ex-claustrali, il ministero avviò la primissima, fondamentale campagna di catalogazione del patrimonio storico-artistico in Italia: nell’aprile 1861, Giovanni Morelli e Giovanbattista Cavalcaselle furono incaricati di redigere l’inventario “degli oggetti d’arte, qualunque siano” in Umbria e nelle Marche, al fine di poter provvedere alla loro individuazione e protezione⁸. Un’operazione simile, sebbene più lenta e frammentata, sarebbe stata intrapresa anche dalla Soprintendenza partenopea per il meridione nel marzo 1864.

Per quanto, in queste congiunture, il catalogo veniva dunque ad affermarsi quale strumento essenziale per la conoscenza e la conservazione del patrimonio statalizzato, le susseguenti esitazioni del governo, l’assenza di provvedimenti in materia, come anche la confusione e l’inesistenza di organi periferici di controllo, avrebbero fatto sì che un incalcolabile quantità di oggetti d’arte finisse distrutta o dispersa: beni trafugati, immessi nel mercato internazionale, o addirittura bruciati e abbattuti dagli stessi religiosi per evitare che cadessero nelle mani di uno Stato visto come illegittimo e usurpatore.

Con il Regio decreto n. 3036 del 7 luglio 1866 e la Legge n. 3848 del 15 agosto 1867, concernenti la soppressione degli ordini religiosi nell’intero Regno d’Italia e la confisca dei relativi beni, quanto accaduto in scala ridotta nel 1860-61 si sarebbe ampliato a livelli di complessità nazionali. Non è certo questa la sede per ripercorrere le articolate vicende relative alla

8 D. Levi, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell’arte italiana*, Torino 1988; J. Anderson, *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Milano 2000; D. Levi, *Il viaggio di Morelli e di Cavalcaselle nelle Marche e nell’Umbria*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, Atti del convegno internazionale (Bergamo, 4-7 giugno 1987), Bergamo 1993, pp. 133-148.

gestione – e agli spostamenti – del patrimonio storico-artistico italiano in questi anni. Basterà tener presente che la tensione tra capoluoghi e comuni circa l’assegnazione dei beni ex-claustrali venne in genere stemperata con un cauto accentramento: la devoluzione verso i centri maggiori fu attuata solo laddove inevitabile e in presenza di istituti museali, mentre venne tendenzialmente assecondata la conservazione in loco dei beni nei paesi che ne avessero fatto richiesta. Nella realtà dei numeri, come sottolinea ancora Gioli, se in circa metà delle province italiane le opere finirono nei musei dei capoluoghi, nell’altra metà il trasferimento dei beni dai piccoli comuni al centro maggiore trovò scarso consenso, e dunque si optò per la richiesta di mantenimento in loco⁹. Fu così, ad esempio, che – per rimanere nelle regioni già menzionate – piccoli centri come Fano, Senigallia, Fabriano, Jesi, Fermo, San Ginesio, Matelica, Sassoferrato, Camerino, Città di Castello, Foligno, Greccio, Gubbio, Narni, Otricoli, o ancora, nel sud Italia, Castelvetro, Mazara del Vallo, Alcamo e Marsala si affrettarono a far richiesta degli oggetti d’arte ex-claustrali provenienti dal territorio e a fondare un museo locale per la loro conservazione.

L’unico criterio posto dal ministero per l’approvazione delle istanze dei comuni riguardava l’individuazione di un locale idoneo per la creazione di un museo dove collocare le opere, e lo stanziamento minimo obbligatorio di 200 Lire annue per il suo mantenimento. Nel sorvolare sulla presenza di personale qualificato, sul bisogno di restaurare i pezzi, e molto spesso anche sulla stessa esistenza di locali idonei, il governo avrebbe dunque sostenuto la conservazione del patrimonio nei luoghi d’origine, nel rispetto del contesto e delle originarie geografie artistiche, secondo una visione propria alle moderne metodologie storico-artistiche.

In tal senso avrebbe, ancor più, finito col favorire la nascita di quell’espressione della cultura locale specificamente italiana racchiudibile sotto il nome di “museo civico”.

La Basilicata si colloca in questo quadro di eventi in maniera del tutto singolare, in quanto un museo civico, o provinciale, venne istituito non a Potenza – al tempo capoluogo della provincia unica della Basilicata –, ma a Matera. Con la seduta segreta del Consiglio municipale del 9 novembre 1868, la Città dei Sassi approvava all’unanimità l’istituzione

⁹ Gli eventi in realtà furono molto più sfaccettati, complessi e contraddittori di quanto sintetizzato in questo breve paragrafo. Vedi Gioli, *Monumenti e oggetti d’arte nel Regno d’Italia* cit., in particolare capitolo VI.

e “lo stanziamento di una somma di bilancio per il mantenimento di una pubblica Pinacoteca”¹⁰. Accanto alla dotazione annua di 200 Lire, il Comune rispondeva ai solleciti del Ministero della Pubblica Istruzione individuando “Undici quadri appartenenti al soppresso Convento dei Cappuccini in Ferrandina, assieme a tutti gli altri oggetti di arte claustrale esistenti nel Circondario non esposti al culto” quali beni degni di essere accolti nel neonato museo.

La notizia dell’apertura della “novella Pinacoteca” di Matera fece rapidamente il giro degli uffici del circondario, per passare poi alla Prefettura di Potenza e da qui direttamente alla Direzione per l’Amministrazione del Fondo Culto a Firenze. Di fatto, il 12 novembre successivo il ministero era già stato fornito di un prospetto con tutti gli istituti ecclesiastici soppressi nel materano e con le potenziali opere che la galleria civica poteva prendere in consegna: si trattava di beni, artistici e librari, per lo più appartenuti alle congregazioni religiose dei Riformati, dei Cappuccini e degli Agostiniani, provenienti da Bernalda, Craco, Grassano, Ferrandina, Grottole, Matera stessa, Miglionico, Montalbano Jonico, Montescaglioso, Pisticci, Pomarico, Salandra, Stigliano e Tricarico. Per quanto riguarda gli undici quadri di Ferrandina, in particolare, una nota del sotto-Prefetto sul prospetto riferiva che il sindaco del paese li aveva descritti come “opere di pennello distinto e di gran pregio”.

Ad una settimana di distanza, il 20 novembre, con una celerità sorprendente nel contesto del tempo, il sotto-Prefetto di Matera riceveva specifiche istruzioni da Firenze, assieme agli encomi della Direzione per l’Amministrazione del Fondo Culto:

[per la] lodevole risoluzione cui egli è venuto di raccogliere e conservare a pubblico ornamento nella sua città questi oggetti d’arte claustrali; e insieme consigli [il sindaco] a eleggere una Commissione per prendere esatta notizia di tutte le cose d’arte pregevoli che esistono negli aboliti Conventi del Circondario, e presentare la nota d’esse all’Ufficio Demaniale, che ha da portare ad effetto il suddetto Decreto di Devoluzione; il che renderà più spedita la loro consegna.

10 A tale data, i membri del Consiglio comunale erano: Salvatore Pelillo (sindaco), Nario Faey, Raffaele Viglio, Eustachio Nicoletti, Giuseppe Sorra, Capuano Giuseppe, Francesco Lombardi, Francesco Paolo Matera, Michele Manfredi, Francesco Contuzzi, con l’assistenza di F. Padovani (segretario comunale). Per tutti i documenti d’archivio citati nelle pagine a seguire vedi: Archivio Centrale dello Stato, *Ministero della Pubblica Istruzione – Direzione Generale Antichità e Belle Arti – Beni delle Corporazioni Religiose (1860-1890)*, busta 22, fasc. 61, sottofasc. 6 “Matera: opere d’arte già claustrali 1868-76”.

Per facilitare la devoluzione, pertanto, il ministero richiedeva un esatto catalogo dei beni di pregio appartenuti alle cessate congregazioni del territorio, possibilmente redatto per mano di una commissione creata *ad hoc* dal Comune di Matera. Notizia del provvedimento di assegnazione sarebbe comunque sopraggiunta, in assenza del richiesto inventario, in data 8 dicembre 1868: “I quadri degli ex Cappuccini di Ferrandina e tutte le altre opere d’arte Claustrali che trovansi nel Circondario sono state cedute al Municipio di Matera con Decreto del Guardasigilli del 30 p.p. Novembre”.

Da questo momento in poi, malgrado l’entusiasmo e la rapidità delle istanze, la storia della Pinacoteca civica di Matera inizia a sfumare tra i documenti d’archivio...

Due anni dopo, in data 21 luglio 1870, una richiesta di informazioni – rimasta senza risposta – sarebbe giunta da Firenze:

Importa a questo Ministro di sapere se cotesto Municipio, a cui furono devolute le [...] opere d’arte già claustrali del Circondario di Matera [...], ha provveduto al riporle nella sua novella Pinacoteca. Prego V.S. darmi sollecitamente questa notizia, e di mandarmi un esatto elenco di tutti gli oggetti artistici che perverranno da soppressi Conventi a cotesta Pinacoteca.

Seguirono altre due istanze dal ministero, una del 29 luglio e l’altra del 12 dicembre di quello stesso anno, relativamente a un quadro dell’*Assunzione* di scuola veneziana, rimaste di nuovo inevase.

Ancora il 26 febbraio 1872 il ministero scriveva al Prefetto di Potenza per sollecitare notizie, e richiedere copia del tanto sospirato catalogo delle opere che – supposeva – fossero ormai collocate nella Pinacoteca materana:

Certo siccome sono che quel Municipio, sollecito d’arrecare ornamento alla sua nobile Terra, avrà ben provveduto a collocare armoniosamente le dette opere d’arte, desidero di avere un elenco di esse al possibile esatto, dove sia detto che cosa rappresenta ciascuna opera, la materia in che è

dipinta o scolpita, l'autore o, se d'autore incerto, la scuola e l'epoca a cui appartiene.

La risposta stavolta sarebbe arrivata in data 2 maggio 1872, ma non del tenore atteso dal ministero. Il sottoprefetto del Circondario di Matera riportava in poche brevi righe che il sindaco gli aveva fatto sapere che "le opere d'arte già claustrali cedute a quel Comune non furono pur anco tolte [dalle rispettive sedi], perché si attendevano in proposito ulteriori determinazioni".

Sulle aspre note di rimprovero giunte di lì a pochi giorni, in data 29 maggio, dal ministero al Prefetto di Potenza, rivolte al Comune di Matera, si chiude – per ora – questa breve narrativa:

La devoluzione al Municipio di Matera di tutte gli oggetti d'arte già claustrali che si sono trovati in quel circondario non esposti al Culto, fu decretata fino dal 1868; e per via del sottoprefetto di Matera (al quale io ne scrissi una lettera del 17 dicembre di d. anno) ne fu avvisato il Sindaco di quella zona, affinché provvedesse sollecitamente a raccogliere gli oggetti d'arte che eran ceduti al Municipio per comporre una pubblica Pinacoteca, sì come egli aveva nella sua adunanza del 9 Novembre 1868, con unanime voto, deliberato. E tra quelli oggetti artistici ei sapeva bene che v'erano undici antichi dipinti, in Ferrandina, tenuti assai pregevoli, e due statuette di alabastro di buono scalpello; le quali opere d'arte volevano esser tosto levate dal Convento dove si trovavano, quali abbandonate. Toccava poi al Municipio stesso di andar ricercando senza metter tanto tempo in mezzo com'ha fatto, le altre opere artistiche lasciate in quel Circondario dai Corpi religiosi non esposte al Culto; e per tale ricerca gli conveniva eleggere una Commissione, che avesse pure preso il carico di ricevere dagli uffici demaniali dei luoghi, e trasportar con le dovute cautele e ordinare quelle opere nella sede ad esse assegnata.

Mi reca adunque gran meraviglia ciò che V.S. mi riferisce nella sua del 2 maggio, non aver ancora il Municipio di Matera preso la consegna né degli oggetti d'arte già claustrali di Ferrandina, né di quelli che appartenevano agli altri Conventi del Circondario, e addurre egli in scusa che aspettava le ulteriori determinazioni del mio Ministero. Non che gli cedettero quegli oggetti? Non gli fu partecipato il Decreto di cessione? E non fu anche sollecitato a prendere la loro consegna? Or quale altra disposizione attendeva egli? L'indugio da lui posto a far le necessarie provvisioni, non

da altro venne che dalla sua trascuranza. E veramente mi duole di vederlo sì poco sollecito del conservare ad ornamento della sua città questi stessi oggetti d'arte che egli chiese con viva istanza; i quali, se non era il Demanio che prese a custodirli, sarebbero a quest'ora o trafugati o guasti.

Al Municipio di Matera veniva dunque dato termine di tre mesi per prelevare le opere già individuate – in particolare le undici tele di Ferrandina – e porle in essere nella Pinacoteca comunale; in caso di mancato adempimento all'ordine, il decreto di concessione sarebbe stato revocato.

Con una breve lettera del 16 ottobre 1872 il Prefetto di Potenza annunciava al ministero che il Comune aveva finalmente provveduto a nominare un apposito responsabile per prelevare gli oggetti d'arte: il successivo 29 novembre sembra che almeno gli undici dipinti di Ferrandina, più volte menzionati, fossero presi in consegna dalla loro sede originaria e trasportati a Matera¹¹.

Per chiudere il cerchio con quanto menzionato in apertura, la ricerca - tuttora in corso – sul destino dei beni provenienti dagli enti ecclesiastici soppressi e destinati al museo di Matera nel 1868, si pone l'obiettivo di trovare risposta ad alcune questioni rimaste, ad oggi, sostanzialmente aperte: dal momento che la pinacoteca civica non sembra aver mai trovato apertura ufficiale, che fine hanno fatto gli undici quadri di Ferrandina? E quale sorte hanno trovato gli oggetti d'arte fuoriusciti dalle altre congregazioni liquidate nell'intero territorio materano?

Un'indagine, questa, che oltre a riguardare docenti e studenti dell'Università della Basilicata potrebbe coinvolgere – e appassionare – anche le parti in causa nell'intera circoscrizione.

¹¹ ¹¹ Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia* cit., p. 125.

Tra scrittura e disegno: papiri greci e graffiti romani

Abstract. This essay explores the interaction between text and image in a selection of Greek and Latin artefacts, aiming to assess how iconography contributes to the understanding of the text and how their combination reveals the author's intent and the sociocultural context of the artefacts.

The research demonstrates that the image is sometimes indispensable for the composition of the text, while the text is almost always necessary for the correct interpretation of the image, revealing the author's culture and mindset.

Ci si propone di esplorare i rapporti fra testo e immagine in alcuni reperti greci e latini in cui i due elementi sono compresenti, e in particolare in alcuni papiri greci e alcuni graffiti romani. Si tenterà dunque di valutare, per quanto provvisoriamente, l'utilità dell'immagine nella costituzione e nella comprensione del testo, e l'utilità del testo, nonché della combinazione di testo e immagine, nello studio della *intentio auctoris* e del contesto storico, sociale e culturale dei manufatti in esame.

Il 'fumetto'¹ – cioè, con Stramaglia, «l'associazione diretta di un enunciato alla rappresentazione iconografica del personaggio (o, al limite, dell'oggetto) che s'immagina pronunciarlo»² – ha un antico precedente in alcuni papiri (P.Oxy. XXII 2331 e P.Köln IV 179), a rigore definibili 'papiri con vignette'³, perché il testo vi predomina sull'immagine.

P.Oxy. XXII 2331 (III sec. d.C.) contiene frammenti di dialoghi tra due personaggi – un *gryllos*⁴ ed Eracle, menzionati nel testo –, alternati a tre raffigurazioni delle scene descritte nei dialoghi. Nella col. II il *gryllos*

1 Su teoria e prassi dei fumetti cfr. oggi almeno S. McCloud, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York 1993. Sul rapporto fra testo scritto e immagine nella cultura greca e latina cfr. M. Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge 2009; *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, cur. L. Belloni et al., Trento 2010.

2 A. Stramaglia, *Il fumetto e le sue potenzialità mediatiche nel mondo greco-latino*, in *Escuela y Literatura en Grecia Antigua. Actas del Simposio Internacional, Universidad de Salamanca, 17-19 Noviembre de 2004*, cur. J. A. Fernández Delgado, F. Pordomingo, A. Stramaglia, Cassino 2007, pp. 577-643.

3 F. De Martino, *A ciel sereno (fumetti senza nuvole)*, in «*Primum legere*. Annuario delle Attività della Delegazione della Valle del Sarno dell'A.I.C.C.», 2 (2003), pp. 11-76. Il testo con vignette è una delle forme brevi della letteratura greca e latina: cfr. F. De Martino, *Prototipi greci dei 'fumetti'*, in *Musici greci in occidente*, cur. F. De Martino, M. Labellarte, Bari 1996, pp. 11-114; L. Nosarti, *Forme brevi della letteratura latina*, Bologna 2010, pp. 31; 129-130 nota 183.

4 Sul *gryllos* cfr. J. Hammerstaedt, *Gryllos. Die antike Bedeutung eines modernen archäologischen Begriffs*, «ZPE», 129 (2000), pp. 29-46.

apostrofa Eracle⁵, il quale «arriva scendendo lì in mezzo» verso di lui: il semidio deve riferirgli la prima impresa da lui compiuta, per poi ascoltare la prima impresa compiuta dal *gryllos* stesso. Segue il disegno di un *gryllos* con, sullo sfondo, le montagne da cui arriva Eracle (che spiegano l'espressione «scendendo lì in mezzo»). Nella col. III Eracle risponde al *gryllos* che la sua prima impresa è stata l'uccisione del leone di Nemea, e il *gryllos* ribatte di aver catturato e ucciso, soffocandolo, un camaleonte. Ciascuna delle battute è seguita da un disegno, rispettivamente di Eracle in lotta con il leone di Nemea e del *gryllos* alle prese con un camaleonte. Nella col. I di P.Köln IV 179 (II sec. d.C.) una figura maschile che blocca con le braccia la testa di un toro precede due versi: «Da Creta trascinai tori spiranti fuoco, / mentre ciascuno emetteva il prodotto delle proprie nari»⁶. Soggetto dell'immagine e *persona loquens* nei versi sarà Eracle impegnato nella sua settima fatica (la cattura del toro di Creta e la sua consegna ad Euristeo) più probabilmente che Teseo alle prese con il Minotauro: lo fanno pensare l'iconografia del personaggio e del toro, nonché l'aggettivo πυριπν{ο}ῶς, che qualifica anche altrove il toro di Creta in rapporto a Eracle (cfr. Quint. Smyrn., VI 236-237; vd. anche Claud.(?), 2, 122-137 Hall e Serv., *Aen.*, VIII 294) e mai il Minotauro in rapporto al mito di Teseo. Segue una figura, forse di un *gryllos*, impegnata in ginocchio con altra figura (umana o no), oggi completamente caduta nella lacuna del supporto grafico. Qui la figura potrebbe giovare alla costituzione del testo, fortemente lacunoso, ma lo strappo nel papiro e l'inchiostro svanito complicano sia tale operazione sia la decifrazione stessa dell'immagine. Forse il *gryllos* si gloriava così: «Io, la tauriforme chiocciola [orgogliosa per le corna] / [avendo trafitto con] un palo, [subito la divorai]». Che l'immagine raffigurasse dunque un *gryllos* con una chiocciola? Per quanto riguarda i graffiti romani, si prende qui in esame un campione esemplificativo delle varie forme che il rapporto fra testo e immagine in essi assume⁷.

Pompei. Affresco di Porta Vesuvio: *Lararium* sulla facciata esterna di una casa, decorato con un altare, terreno erboso e due grandi serpenti (*CIL* IV 6641). Traduzione del graffito: «Defecatore (*cacator*), possa tu stare tanto

5 Per il testo greco cfr. da ultimo G. Russo, *P.Oxy. XXII 2331 e P.Köln IV 179*, «APF», 60 (2014), pp. 339-358, partic. 340-342.

6 Per il testo greco cfr. da ultimo Russo, *P.Oxy. XXII 2331 e P.Köln IV 179* cit., pp. 351-352.

7 Sul rapporto fra testo scritto e immagine nei graffiti cfr. K. Milnor, *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompeii*, Oxford 2014.

bene da passare oltre questo luogo». I serpenti apotropaici allontanano i mali, incluso quello che produrrebbe il *cacator* se, diversamente da quanto gli augura l'autore del graffito, dovesse accusare qualche problema di salute (magari proprio a carico... dell'intestino).

Roma. Palatino. *Paedagogium*. Asino che gira una mola (CIL IV 4208 = CLE 1798 = Solin - Itkonen-Kaila 289). Traduzione del graffito: «Lavora, asinello, come ho lavorato io, e ti gioverà»⁸. Un invito amaramente ironico rivolto all'asinello del graffito da una persona che dal lavoro non abbia ottenuto quanto sperava?

Pompei. *Caupona* di *Euxinus*. Facciata. Una fenice e due pavoni si stagliano sullo sfondo di un paesaggio con vegetazione, ghirlande e nastri. Nei pressi dell'insegna un 'manifesto' elettorale sostiene la candidatura di un *Felix* alla carica di duumviro (CIL IV 9852: *PHOENIX FELIX ET TU* = «La fenice è fortunata. Possa esserlo anche tu»). La fortuna della fenice, augurata al passante o al cliente della taverna, richiama quella augurata al candidato duumviro (fortunato già nel nome) in un gioco intertestuale rafforzato dalla parziale omofonia tra *phoenix* e *felix*.

Pompei. Porta di Nola (CIL IV 1595 = CLE 927). L'epigramma menziona le abili imitazioni del serpente eseguite da un certo *Sepumius*⁹: «Se qualcuno ha per caso notato i giochi del serpente / che il giovane Sepumio esegue con bravura, / sia tu spettatore a teatro o appassionato di cavalli, / possa tu avere sempre e dappertutto equilibrati i piatti della bilancia»¹⁰. I versi del graffito (due distici elegiaci) sono vergati in *scriptio continua* e disposti l'uno di seguito all'altro, a costituire un'unica, lunga linea, la cui presentazione grafica imita le spire di un serpente. La forma del graffito rappresenta dunque il suo contenuto: trattasi infatti di un carne figurato e probabilmente di un *τεχνοπαίγνιον* (un 'gioco di spirito'). Pompei. *Caupona* di *Salvius*.

8 Secondo Wilamowitz citato da F. Bücheler (*Anthologia Latina*, II: *Carmina Latina Epigraphica*, Lipsiae 1897, p. 830), il graffito sarebbe un «giambo», che Bücheler classifica come ottonario: *Lābō|r(a), āsē||lē, quō|mōd(o) ēgō| lābō|rāv(i) ēt | bēn(e) ērīt| tībī*. Ma Wilamowitz, come segnala lo stesso Bücheler, era incorso in un *lapsus memoriae* (bene erit tibi anziché proderit tibi). Non si può escludere che il testo sia da disporre in colambi (uno intero e uno parziale): *Lābō|r(a), āsē||lē, quō|mōd(o) ēgō| lābō|rāvī || ēt prō|dērit| tībī*.

9 Da correggere probabilmente in *Septunius* o *Sepunius*: cfr. H. Solin, *Iscrizioni parietali di Pompei*, in *La collezione epigrafica: Museo archeologico nazionale di Napoli*, cur. C. Capaldi, F. Zevi, Milano 2017, pp. 246-274, partic. 261, con ulteriore bibliografia.

10 I «piatti» integrati nel lacunoso v. 4 (*[lanc]es*) sono quelli della bilancia che simboleggia la sorte (*pace* Solin, *Iscrizioni parietali di Pompei* cit., *ibid.*, il quale, sulla scorta di E. Courtney, *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Atlanta 1995, pp. 328-329, ritiene che il verso inviterebbe il lettore a non farsi truffare da un commerciante che usi una bilancia truccata). Dello stesso verso si è di recente proposta una nuova integrazione e interpretazione: *sic habeas [facil] es s[emp]er ubiq[ue] deos*. Cfr. G. Bianchini - G. L. Gregori, *La réception épigraphique d'Ovide à Pompéi*: CIL, IV 1595 = CLE 927, in *Présences ovidiennes*, cur. R. Poignault, H. Vial, Clermont-Ferrand 2020, pp. 115-127. Si avrebbe così una reminiscenza di Ov., *Her.*, 16, 282: *sic habeas faciles in tua vota deos*.

Affresco (dopo il 50 d.C.). Napoli, Museo Archeologico, Inv. 111482. In una scena dell'affresco due avventori della taverna litigano sull'esito di una partita a dadi (*CIL* IV 3494): «“E vai! (*Exsi*)”¹¹. “Non è un tre! È un due!”». In un'altra scena essi vengono alle mani, e un terzo personaggio ingiunge loro di andare ad azzuffarsi fuori dalla taverna: «“Mascalzone, io ho fatto tre: ho vinto io! (*Eco fui*)”¹². “Ma per favore, pervertito (*Orte* [= *Oro te*], *fellator*)”¹³! Ho vinto io! (*Eco fui*)””. “Andate a picchiarvi fuori!”¹⁴». Un'altra scena del medesimo affresco mostra un servizio di vino, con una cameriera che regge una *lagona* con la mano sinistra e porge agli avventori un boccale con la destra. Uno degli avventori esclamerebbe: «Qui! (*Hoc* = *Huc*)¹⁵», cioè «Porta qui!». Ma un secondo avventore dissentirebbe: «No. È mia (sott. la *lagona*)». Per spegnere la disputa sul nascere, la cameriera taglia corto: «Chi vuole prenda. Oceano, vieni a bere!». Sia o no «Oceano» l'omonimo gladiatore pompeiano (*CIL* IV 1422; 8055a; 8634), il nome si addice perfettamente a un accanito beone¹⁶: forse un terzo avventore 'fuori campo'. Qui disegni e dialoghi si capiscono solo se considerati insieme. Pompei. Casa di Ercole. Graffito (*CIL* IV 1410) con serpente avvolto intorno a un candelabro. Napoli, Museo Archeologico, Inv. 4694. Possibile traduzione del problematico testo del graffito: «Certo, Venere è tessitrice di inganni (*plagiaria*)¹⁷. Poiché va in cerca del sangue del mio sangue, disporrà tentazioni lungo le strade. Si auguri di fare buon viaggio, ciò

11 Così A. E. Todd, *Three Pompeian Wall-Inscriptions, and Petronius*, «CR», 53 (1939), pp. 5-9, partic. 6-7. Altrimenti, secondo Solin, *Iscrizioni parietali di Pompei* cit., p. 265, *Exsi* sarebbe contrazione di *Exsii* (= «Sono uscito dalla gara!», cioè «Ho vinto!»). Altre interpretazioni («I'm out», cioè «sono riuscito a togliere tutti i pezzi dalla tavola da gioco», come nel moderno *backgammon*): così R. C. Bell, *Board and Table Games from Many Civilizations*, London 1979, p. 33; oppure «Ho estratto il pezzo vincente»: così J. Clackson, *The Language of a Pompeian Tavern: Submerged Latin?*, in *Early and Late Latin: Continuity or Change?*, cur. J. Adams, N. Vincent, V. Knight, Cambridge 2016, pp. 69-86, partic. 76) sono pure possibili, ma presuppongono comunque che il personaggio parlante proclami la propria vittoria.

12 Qui, come poi nella battuta dell'interlocutore, *Eco fui* = *Ego fui* varrà «Sono stato io (sc. a fare tre)». Così Todd, *Three Pompeian Wall-Inscriptions* cit., p. 7. Solin, *Iscrizioni parietali di Pompei* cit., p. 265, legge invece: *Noxsia me. Trias. Eco fui*, cioè «Che colpo a me! Il numero è tre. Io sono stato presente alla gara», che dovrebbe però sottintendere un difficile «ma ho perso».

13 Così anche Clackson, *The Language of a Pompeian Tavern* cit., pp. 79-80. Ma, secondo Solin, *Iscrizioni parietali* cit., *ibid.*, *Orte* potrebbe essere vocativo dell'antroponimo *Ortus* (*CIL* IV 2960).

14 Qui, come in altri graffiti pompeiani, si trascrivono forse con *itis* e *rixsatis* le forme in *-te* dell'imperativo (lett. «andate, fate a botte fuori»). Secondo un'interpretazione più fedele alla grafia trådita, benché sostanzialmente equivalente («State andando fuori: state facendo a botte»), l'indicativo sarebbe invece funzionale a una precisa strategia comunicativa: il personaggio parlante intenderebbe cioè che il suo ordine è talmente perentorio che i suoi interlocutori non possono in alcun modo contestarlo, anzi lo stanno già eseguendo: cfr. Clackson, *The Language of a Pompeian Tavern* cit., pp. 80-81, con discussione sull'uso di *foras* anziché del *foris* che ci si attenderebbe se l'avverbio fosse vincolato non a *itis* ma a *rixsatis*.

15 Secondo l'interpretazione di Todd, *Three Pompeian Wall-Inscriptions* cit., p. 5.

16 Così J. F. Clarke, *Art in the Lives of Ordinary Romans: Visual Representation and Non-Elite Viewers in Italy, 100 B.C.-A.D. 315*, Berkeley et al. 2003, pp. 165-166.

17 L'epiteto vale 'ladra' e 'seduttrice' secondo A. Maiuri, *Note d'epigrafia pompeiana*, «PP», 3 (1948), pp. 152-164. Sulle implicazioni giuridiche di *plagiaria* cfr. A. Guarino, *Ineptiae iuris Romani*, IV, «AAP», 29 (1980), pp. 93-104.

che anche la sua Arione desidera». Il personaggio parlante, temendo che un suo caro (probabilmente il figlio: *exsanguni meum* = «il sangue del mio sangue») sia irretito dalle lusinghe di Venere e non compia il viaggio che deve intraprendere o ha intrapreso, gli consiglia di augurarsi un viaggio felice. Perciò, il serpente sarà qui un'immagine apotropaica e il componimento un *propemptikon*. Ammesso, però, che la *persona loquens* sia la madre del dedicatario, difficilmente essa si presenterebbe come *Ario sua*: questa sarà piuttosto una donna amata dal viaggiatore¹⁸.

Conclusioni. Ai fini della costituzione del testo, l'immagine è perlopiù poco utile, ma talvolta indispensabile (cfr. affreschi della *Caupona* di *Salvius*).

Ai fini della comprensione del testo, l'immagine è talvolta indispensabile (cfr. P.Oxy. XXII 2331, II 3; P.Köln IV 179; affresco di Porta Vesuvio; graffito del *Paedagogium*; affresco della *caupona* di *Euxinus*; affreschi della *caupona* di *Salvius*), talaltra superflua. Ai fini della comprensione dell'immagine, il testo è quasi sempre indispensabile (cfr. P.Oxy. XXII 2331; P.Köln IV 179; affreschi della *caupona* di *Salvius*), talvolta solo supplementare (cfr. affresco di Porta Vesuvio; graffito del *Paedagogium*; graffito della Casa di Eracle).

Per comprendere l'*intentio auctoris*, e più in generale il contesto in cui il manufatto è concepito e fruito, lo studio del testo di fumetti e graffiti è spesso indispensabile, e rivela per es. la cultura letteraria dell'autore (cfr. papiri; graffito di Porta di Nola; graffito della Casa di Ercole), la fortuna letteraria di un autore antico (cfr. graffito di Porta di Nola), l'identità e la mentalità dell'autore del manufatto (cfr. graffito della Casa di Ercole). Allo stesso scopo, lo studio della combinazione di testo e immagine è sempre indispensabile e rivela per es. il tipo di pubblico al quale il manufatto è destinato, il rapporto di continuità tra scena rappresentata e ambiente in cui essa è esposta (cfr. affreschi di Porta Vesuvio; *Paedagogium*; *cauponae*), interazioni tra forma, contenuto, presentazione grafica (cfr. graffito di Porta di Nola), identità e mentalità dell'autore (cfr. graffiti del *Paedagogium* e della Casa di Ercole).

¹⁸ Per Solin, *Iscrizioni parietali di Pompei* cit., p. 273, Ario è la *persona loquens* del graffito, nonché la madre (o meno probabilmente, altra parente) del destinatario del testo. Se non è la madre, *exsanguni meum* andrebbe inteso, seppur dubitativamente, come generico «consanguineo».

I Romani secondo gli altri e viceversa.... a detta dei Romani

Abstract. This essay analyses how Latin literature depicted the mutual perception between the Romans and foreign populations. The study demonstrates that the description of 'the others' was often influenced by Rome's own conceptual and political categories, thus making the boundary between praise and denigration of the stranger extremely fluid.

Si prenderà qui in esame una selezione dei numerosi testi latini il cui studio è utile per chi si chiede: 1) come i Romani percepissero altri popoli (e sé stessi); 2) come altri popoli percepissero i Romani; 3) se le fonti letterarie latine consentano di rispondere alle domande 1) e 2) in modo affidabile ed esaustivo.

Cato, *Ad fil.*, fr. 1, 2 Jordan = 1, 2 Cugusi - Sblendorio Cugusi = 5 Manuwald testimonia la diffidenza verso i Greci nutrita dalla parte conservatrice e reazionaria dei Romani del II sec. a.C. Secondo Catone, la cultura greca era pericolosa non solo per i Romani, ma anche per tutti gli altri barbari, che i medici greci avrebbero giurato di uccidere con la medicina, per giunta a pagamento, per capirne la fiducia e sterminarli senza resistenze¹. Nel definire i Romani e gli altri non-Greci come 'barbari', Catone mutua deliberatamente l'uso greco², ma il notorio disprezzo dei barbari da parte dei Greci non implica certo che questi avessero deciso di sterminare quelli. Anche quando nemico, lo straniero poteva svolgere una funzione giovevole ai Romani. Secondo Sall., *Iug.*, 41, 1-3, per es., il timore che i Romani provavano per i Cartaginesi garantiva nel Senato e nel popolo di Roma serenità e moderazione; una volta distrutta Cartagine, i Romani furono invece pervasi da sfrenatezza ed arroganza, atteggiamenti da Sallustio

1 Cfr. P. Cugusi - M. T. Sblendorio Cugusi (intr./ed./tr./comm.), *Catone. Opere*, I, Torino 2001, pp. 422-425. Sulla eventuale estrazione enciclopedica e le finalità di propaganda anti ellenica dei *Libri ad Marcum filium* di Catone cfr. F. Della Corte, *Catone Maggiore e i Libri ad Marcum filium*, «RFIC», 19 (1941), pp. 81-98. Per una contestualizzazione storica, sociale e culturale dell'opera cfr. M. Calabretta, *La dedica nel mondo latino arcaico: il caso dell'Ad Marcum filium di Catone*,

«RFIC», 144 (2016), pp. 300-309. Per G. Manuwald (ed./tr./ann.), *Cato. Orations. Other Fragments*, Cambridge (Mass.) - London 2023, p. 277, lo scritto di Catone può essere considerato «the seed for technical writing directed toward an addressee».

2 Sull'origine e il valore fortemente derogatorio del vocabolo 'barbaro', detto dai Greci dei non-Greci ma mai viceversa, cfr. M. Lentano, *Straniero*, Roma 2021, pp. 22-31.

imputati alla prosperità dai Romani appena conosciuta³.

I Romani tendevano a integrare e assimilare i non-Romani nella propria società, anche nei suoi ranghi più alti, senza temere la contaminazione, ma anzi vantandola come fattore di forza del popolo romano. Lo dice chiaramente il tribuno Canuleio, che in Liv., IV 3, 13-14 sostiene la proposta di ammettere i plebei al consolato con un argomento *a fortiori*: non si possono escludere i plebei da questa magistratura se i Romani del passato ammisero alla loro massima carica (la monarchia) addirittura «re stranieri, e nemmeno dopo la cacciata dei re la città fu chiusa al valore straniero»; infatti, nella nascente Repubblica, la *gens Claudia* fu accolta non solo nella cittadinanza, ma anche nell'ordine dei patrizi. Tutto ciò dimostra, per Canuleio, che «mentre... non disdegnava alcuna stirpe in cui risplendesse il valore, il potere romano crebbe»⁴. La cooptazione dei Sabini nella nobiltà romana sarà poi invocata anche dal principe Claudio per avallare l'estensione di un diritto (lo *ius adipiscendorum in Urbe honorum*) ad una platea più ampia (i *primores* della Gallia Comata) in Tac., *Ann.*, XI 24, 1, in un discorso tenuto al Senato nel 48 d. C., tramandato anche, nella sua versione 'ufficiale', dalla celebre *Tabula Lugdunensis* (o *Tabula Claudiana* o *Oratio Claudii*: cfr. *Corpus Inscriptionum Latinarum*, XIII 1668, 8-24 = *Inscriptiones Latinae Selectae*, 212, 1, 8-24), nel quale, riprendendo forse proprio il luogo liviano, si ribadisce il concetto generale che l'unione di popoli diversi sotto il nome romano rafforza i Romani stessi⁵.

Ciò non esclude che la categoria della 'purezza' di un popolo fosse ignota ai Romani. Nel descrivere i Germani, per es., Tacito dichiara che, a parere suo e di altri, essi sarebbero un popolo a sé stante e incontaminato, e perciò dotato di tratti somatici distintivi e relativamente costanti: «occhi truci e azzurri, chiome rosse, corporature imponenti e adatte solo all'assalto» (Tac., *Germ.*, 4)⁶. Si può qui intravedere il tentativo di spiegare un tratto dei Germani quale l'invincibilità, fino allora dolorosamente nota ai Romani, con elementi che esimano da colpe i Romani senza peraltro essere ascrivibili a merito dei Germani stessi.

Rispetto ai Germani, i Galli erano un tempo anche più forti; ma, conosciute le ricchezze e le comodità delle province e dalle terre d'oltremare, si erano

3 Cfr. G. M. Paul, *A Historical Commentary on Sallust's Bellum Jugurthinum*, Liverpool 1984, pp. 123-125; M. Comber - C. Balmaceda (intr./tr./comm.), *Sallust. The War Against Jugurtha*, Liverpool 2009, pp. 215-216.

4 Cfr. R. M. Ogilvie, *A Commentary on Livy. Books 1-5*, Oxford 1965, pp. 533-535.

5 Cfr. S. J. V. Malloch (intr./ed./comm.), *The Annals of Tacitus. Book 11*, Cambridge et al. 2013, pp. 358-367.

6 Cfr. S. Audano (intr./tr./comm.), *Tacito. Germania*, Santarcangelo di Romagna 2020, pp. 88-90 nota 13.

progressivamente infiacchiti, fino a rinunciare a qualunque confronto con quelli (Caes., *Gall.*, VI 24, 1; 4-6)⁷. Per Cesare, il valore morale e militare di un popolo è infatti inversamente proporzionale al grado di interazioni culturali e commerciali che esso intrattiene con altri popoli civili e raffinati.

Non a caso, i Galli più temibili in guerra sarebbero i Belgi, non solo perché i continui scontri con i Germani li costringono a una costante pratica militare, ma anche perché sono i più lontani dalla civile e raffinata Gallia Narbonese, i cui mercanti, perciò, «coltivano con loro rarissimi rapporti e non importano quasi per nulla merci che possano sortire l'effetto di rammollire gli animi» (Caes., *Gall.*, I 1, 3-4)⁸.

Un popolo è tanto più civile quanto più conosce e frequenta popoli diversi, cosa che riesce più agevole a quanti abitino sul mare, come i Britanni del Canzio: i più civili tra i Britanni, per Cesare, perché occupano una regione interamente marittima (Caes., *Gall.*, V 14, 1)⁹.

Il Romano rileva, spesso con meraviglia, le differenze tra i costumi dei non-Romani e i propri. Per es., a proposito dei Britanni, Caes., *Gall.*, V 14, 4-5 osserva che «le loro mogli sono condivise tra 10 e in alcuni casi 12 uomini, specialmente tra fratelli e tra genitori e figli»¹⁰. Per un monogamo come un Romano, già questo doveva essere stupefacente; ma la poligamia 'condivisa' dei Britanni avrà comportato un problema ancora più grave per un uomo formato al diritto romano: di chi sono eredi gli eventuali figli di tali promiscue relazioni? Forse proprio per questo motivo Cesare precisa che essi «sono ritenuti figli di coloro ai quali la donna per la prima volta è stata data in sposa». Un cittadino romano doveva certo stupirsi anche del fatto che i Galli non solo non praticassero l'agricoltura – una delle fondamentali attività economiche romane, generalmente ritenuta depositaria dei valori tradizionali della società di Roma –, ma non concepissero neanche la proprietà privata della terra. Di qui la necessità sia del minuzioso resoconto cesariano delle procedure con cui lo Stato assegnava in usufrutto annuale una certa estensione di terra a famiglie ed altri nuclei sociali, sia della spiegazione delle ragioni storiche e sociali con

7 Cfr. F. Kraner - W. Dittenberger - H. Meusel (comm.), *C. Iulii Caesaris Commentarii de bello Gallico*, I-III, Berlin 1913-1920¹⁷, II, pp. 189-192. Cfr. anche Tac., *Agr.*, II, 4, con S. Audano (intr./tr./comm.), *Tacito. Agricola*, Santarcangelo di Romagna 2017, p. 109 nota 63.

8 Cfr. Kraner - Dittenberger - Meusel cit., I, pp. 80-82.

9 Cfr. Kraner - Dittenberger - Meusel cit., II, p. 33.

10 Cfr. Kraner - Dittenberger - Meusel cit., II, p. 34.

cui questo sistema era dai Galli giustificato (cfr. Caes., *Gall.*, VI 22, 1-4)¹¹. Alcune di tali ragioni – evitare l’accentramento delle terre nelle mani di pochi latifondisti e il conseguente fallimento dei piccoli proprietari terrieri; controllare la plebe illudendola di non possedere meno dei più potenti – rivelano forse la consapevolezza della contraddizione tra la propria fede – nei Romani radicata – nella proprietà privata e i mali che la società romana aveva tratto dal latifondismo incontrollato, combattuti con tentativi di riforma rivoluzionari (quali quelli dei Gracchi), a loro volta dolorosamente repressi.

Il Romano era certo avvezzo a lotte fra parti politiche e sociali; ma non può non rilevare che in Gallia sussistono fazioni persino nelle singole case e che i loro capi possono avocare a sé il giudizio su ogni forma di contenzioso (Caes., *Gall.*, VI 11, 2-5)¹². Evidentemente, tale esercizio locale e personalistico della giurisdizione doveva impressionare non poco un Romano come Cesare, il quale, nel fornirne una motivazione storico-sociale (evitare che un qualunque membro della *plebs* fosse inerme contro un *potentior*), sembra assimilare la funzione di quei potentati locali a quella dei tribuni della plebe a lui ben noti, menzionando categorie sociali (*plebs*, *potentiores*) che si direbbero rinviare alla divisione romana tra plebei e patrizi.

Il popolo dei cui costumi i Romani più sottolineano la peculiarità è quello ebraico, le cui caratteristiche Tacito, come già Cesare con Galli e Britanni, descrive confrontandole con quelle dei Romani: «Lì sono profane tutte le cose che noi consideriamo sacre, e viceversa sono loro consentite quelle che noi consideriamo immorali» (Tac., *Hist.*, V 4, 1)¹³. Non mancano però fraintendimenti: per es., la circoncisione, da essere un segno di appartenenza al popolo eletto (cfr. *Vulg.*, *Gen.*, 7, 10-11), diventa una pratica che gli Ebrei avrebbero introdotto «per distinguersi dagli altri» (Tac., *Hist.*, V 5, 2)¹⁴, così come, quando afferma che «la prima cosa che imparano [...] è quella di disprezzare gli dèi, di rinnegare la propria patria, di non tenere in alcun conto genitori, figli, fratelli» (Tac., *Hist.*, *loc. cit.*)¹⁵, Tacito deforma il divieto di adorare dèi diversi da Jahvè (cfr. *Vulg.*, *Exod.*, 20, 3; *Deut.*, 5, 7) e l’espressione iperbolica con cui Mosè riconosce a Levi il merito di

11 Cfr. Kraner - Dittenberger - Meusel cit., II, pp. 183-185.

12 Cfr. Kraner - Dittenberger - Meusel cit., II, pp. 151-152.

13 Cfr. H. Heubner - W. Fauth (comm.), *P. Cornelius Tacitus, Die Historien*, V, Heidelberg 1982, pp. 43-46.

14 Cfr. Heubner - Fauth, *P. Cornelius Tacitus* cit., pp. 68-70.

15 Cfr. Heubner - Fauth, *P. Cornelius Tacitus* cit., p. 73

aver anteposto Dio a genitori, fratelli e figli (cfr. *Vulg., Deut.*, 33, 9).

Tacito attribuisce i singolari usi degli Ebrei ora all'ambizione di un legisla- tore («*Allo scopo di legare a sé il suo popolo per l'avvenire, Mosè introdusse riti singolari e contrari a quelli di tutti gli altri uomini*»: Tac., *Hist.*, V 4, 1)¹⁶, ora a vizi del popolo stesso («Si dice che abbiano stabilito di riposare nel settimo giorno, perché ricordava la fine delle loro pene; a questo aggiunsero anche il riposo del settimo anno, *spinti dalla loro inerzia*»: Tac., *Hist.*, V 4, 3)¹⁷, denigrandone al tempo stesso le virtù come incoerenti («Consumano i pasti tra loro, dormono separatamente, e pur essendo un popolo assai incline al sesso, si astengono dalle donne straniere, mentre tra loro nulla è proibito»: Tac., *Hist.*, V 5, 2)¹⁸.

Evidentemente, nell'attribuire il riposo del settimo anno all'inerzia degli Ebrei, Tacito mostra di ignorarne le ragioni teologiche.

Più corrette sono le informazioni tacitiane sul monoteismo degli Ebrei e sul loro rifiuto di rappresentare il dio unico con immagini antropomorfe: secondo gli Ebrei – spiega Tacito –, una raffigurazione materiale, e perciò finita, di un dio puramente spirituale e infinito non può non essere blasfema (cfr. Tac., *Hist.*, V 5, 4)¹⁹.

Ma, con l'avversione degli Ebrei alle immagini del dio unico, Tacito impropriamente spiega l'assenza di «simulacri di dèi nelle loro città» e «nei loro templi», nonché il rifiuto di impiegare statue per adorare gli dèi e onorare i Cesari (Tac., *Hist.*, V 5, 4)²⁰ – assenza e rifiuto dovuti invece già solo al monoteismo (o almeno alla monolatria) degli Ebrei (cfr. *Vulg., Exod.*, 20, 3; *Deut.*, 5, 7) e comunque alla proibizione di raffigurare non solo il dio unico, ma anche qualsiasi potenza celeste, terrestre o infera, e di adorarne idoli e immagini (cfr. *Vulg., Exod.*, 20, 4-5; *Deut.*, 5, 8-9).

Ai non-Romani sono talora attribuiti giudizi anche severi sui Romani. Il capo alverno Critognato, per es., esorta il suo popolo alla resistenza a oltranza descrivendo i Romani come invasori desiderosi solo di espandere il proprio potere, imponendo sui popoli sconfitti il giogo della schiavitù (cfr. Caes., *Gall.*, VII 77, 3-16)²¹. Nel suo celebre discorso, il capo britanno Calgaco accusa i Romani di prepotenza, non arginabile nemmeno con la

16 Cfr. Heubner - Fauth, *P. Cornelius Tacitus* cit., pp. 43-45.

17 Cfr. Heubner - Fauth, *P. Cornelius Tacitus* cit., pp. 54-58.

18 Cfr. Lentano, *Straniero* cit., pp. 100-108, partic. 104-106. Cfr. anche Heubner - Fauth, *P. Cornelius Tacitus* cit., pp. 65-67.

19 Cfr. Heubner - Fauth, *P. Cornelius Tacitus* cit., pp. 80-82.

20 Cfr. Heubner - Fauth, *P. Cornelius Tacitus* cit., pp. 82-84.

21 Cfr. Kraner - Dittenberger - Meusel cit., II, pp. 420-424.

sottomissione e l'umiltà, di avidità, che li indurrebbe a cercare ricchezze anche oltremare, e di arroganza nei confronti dei nemici poveri: «con falsi nomi, chiamano impero il trafugare, massacrare, rapinare, e, dove fanno il deserto, lo chiamano pace» (Tac., *Agr.*, 30, 5)²². La prevaricazione dei Romani si esercita sulle persone (con l'arruolamento coatto, con i lavori forzati e con la violenza sulle donne) e sulle cose (con l'imposizione di tributi esosi), fino al paradosso che «la Britannia compra la propria schiavitù ogni giorno, e ogni giorno la nutre» (Tac., *Agr.*, 31, 2). Nel discorso di Critognato e in quello di Calgaco è notevole che l'avidità imperialistica dei Romani sia denunciata, seppure per bocca di un non-Romano, da autori romani che del potere di Roma sono ampiamente partecipi e che quella potenza attivamente promuovono: Cesare, in particolare, rappresenta proprio l'espansionismo imperialista rimproverato da Critognato; Tacito, in quanto senatore romano, ben conosce i retroscena di tante decisioni politiche ed è peraltro ben consapevole che proprio uno dei principali elementi di forza dei Romani – l'introduzione nell'esercito di personale attinto dai luoghi conquistati – finirà per minare quella forza quando Galli, Germani e Britanni dimostreranno di non essere realmente attaccati ai Romani e li abbandoneranno in nome della libertà (cfr. Tac., *Agr.*, 32, 1-4²³; cfr. anche 30, 1).

ALCUNE CONCLUSIONI NECESSARIAMENTE PARZIALI E PROVVISORIE.

La caratterizzazione dei non-Romani da parte dei Romani appare ora più precisa e attendibile (come per es. nel caso dei Galli e dei Britanni secondo Cesare) ora meno (come per es. nel caso degli Ebrei secondo Tacito). Non sorprende che, come e talvolta più che nella rappresentazione di sé stessi, i Romani raffigurino i non-Romani sotto l'influenza di propri convincimenti e pregiudizi. Nella descrizione degli altri popoli, gli autori latini ricorrono a *proprie* categorie concettuali, sociali e politiche, e dunque al lessico non sempre perfettamente appropriato. Il nemico, però, non è sempre denigrato, ma talvolta anche lodato, e persino assunto a portavoce delle

22 Cfr. A. Mehl, «Ubi solitudinem faciunt, pacem appellant». Ein antikes Zitat über römischen, englischen und deutschen Imperialismus, «Gymnasium», 83 (1976), pp. 281-288; H. W. Benario, *Tacitus in America*, in *Étre romain. Hommages in memoriam C. M. Ternes*, cur. R. Bedon, M. Polfer, Remshalden 2007, pp. 57-67; A. R. Birley, *The Agricola*, in *The Cambridge Companion to Tacitus*, cur. A. J. Woodman, Cambridge 2009, pp. 47-58; A. Bonandini, Ubi solitudinem faciunt, pacem appellant. Percorsi, rifrazioni e mutazioni di una sententia tacitiana divenuta slogan, «Classico Contemporaneo», 3 (2017), pp. 36-77; Audano, *Tacito. Agricola* cit., p. 130 nota 112.

23 Cfr. Audano, *Tacito. Agricola* cit., p. 131 nota 116.

critiche ai Romani.

Ovviamente, la caratterizzazione dei Romani da parte dei Romani è spesso viziata dal carattere partigiano delle singole fonti. Non mancano però fonti in cui i Romani criticano sé stessi: non solo Romani che vivono un rapporto problematico con la loro realtà storico-politica (Tacito), ma anche Romani che hanno conseguito il successo (Cesare), e lo hanno conseguito proprio con i mezzi, le procedure e i comportamenti che essi stessi nei loro testi criticano o, più spesso, fanno criticare ai non-Romani (Cesare e Tacito).

Alla domanda se le fonti latine che mettiamo a frutto in questa indagine siano affidabili, non si può dare, come si è visto, una risposta generalizzante e definitiva. Anzi, la domanda è almeno ingenua, se non addirittura mal posta. Inoltre, la stessa decisione di limitare il campo di indagine alle sole fonti letterarie latine è arbitraria: per capire come i Romani percepissero i non-Romani e viceversa, occorre studiare anche fonti letterarie (pur minoritarie) scritte in lingue diverse dal latino, nonché fonti documentarie di vario tipo: un'ulteriore conferma, se mai ve ne fosse bisogno, del carattere necessariamente interdisciplinare delle scienze dell'antichità.

Rompere il soffitto di cristallo: la disparità nell'arte

Abstract. The text examines gender inequality in the history of art, reconstructing how for centuries women were relegated to the role of silent muses or passive subjects, while access to professional creation remained an “exclusive club” reserved for men. Through a chronological analysis spanning sculpture and painting, the paper demonstrates that female invisibility was not a coincidence, but a system codified by legal barriers and social prejudices.

From the rigid canons of Ancient Greece to the revolution of Frida Kahlo, who transformed her body into an act of political rebellion, the exhibition highlights the stories of those who have shattered this “glass ceiling.”

The conclusion reflects on contemporary reality: although women today hold prestigious roles as directors and curators, profound gaps remain in the

market value and historical recognition of works. The work concludes with an invitation to observe art with a new and critical gaze, capable of giving voice to stories that have been silenced for too long and definitively breaking down the barriers that still limit our view of the world.

Entrando in un museo e camminando tra statue di marmo che sembrano respirare e tele che vibrano di colori impossibili ci si rende conto che sono esposte solo opere maschili: per secoli, l'arte è stata un club esclusivo con una regola non scritta: le donne potevano essere il soggetto, ma raramente l'autore.

Questo è il soffitto di cristallo dell'arte: una barriera invisibile, fatta di pregiudizi e leggi non scritte, che ha confinato il talento femminile nell'ombra.

Dalla scultura, dove scalpelli e martelli erano considerati “troppo pesanti” per mani femminili, alla pittura, dove alle donne era proibito studiare l'anatomia dal vivo, la disparità non è stata una coincidenza, ma un sistema. Non è che le donne non creassero; è che le loro opere venivano firmate dai padri, vendute a nome dei mariti o, peggio, relegate al rango di “hobby domestico.”

In questo percorso, non guarderemo solo a ciò che manca, ma celebreremo chi ha avuto il coraggio di colpire quel cristallo fino a incrinarlo. Dalle dita sporche di creta di chi ha sfidato la pietra, ai pennelli ribelli che hanno ridisegnato il mondo, scopriremo come l'arte sia stata, e sia ancora, il campo di battaglia più affascinante per la conquista dell'uguaglianza.

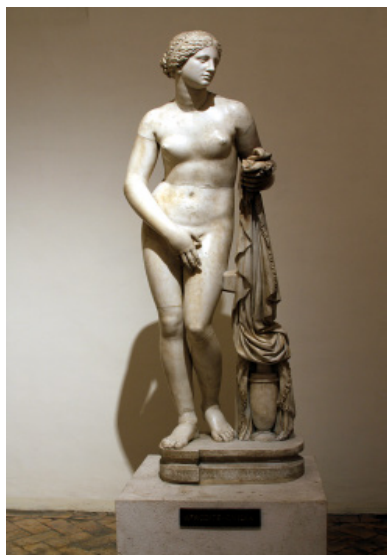


Figura 1.
Afrodite Cnidia di Prassitele, IV sec. a.C.

ANTICHITÀ E MEDIOEVO

In questo periodo, l'arte serve a stabilire gerarchie divine e politiche.

Scultura: Nell'Antica Grecia, il nudo maschile celebrava la perfezione morale e atletica, mentre le figure femminili erano inizialmente sempre vestite. La disuguaglianza è nel movimento: l'uomo è l'atleta o il guerriero attivo, la donna è la dea o la sacerdotessa statica.

Quando appare il nudo femminile (Figura 1) si rappresenta la Dea Afrodite colta in un momento di intimità, mentre cerca di coprirsi: nasce il concetto di pudicizia, che rende la donna un oggetto da “spiare”(Boardman, J. 1995)

Pittura Vascolare: I vasi greci mostrano una netta divisione: l'uomo è nel simposio o in guerra; la donna è nel gineceo, confinata in attività

domestiche. La disuguaglianza è spaziale: l'esterno è maschile, l'interno è femminile.

Sui vasi, la gerarchia tra uomo e donna non è solo suggerita, ma è codificata attraverso il colore, la posizione e l'azione. Nello stile a figure



Figura 2.
Esempi di pittura Vascolare

nere (periodo arcaico), esiste una convenzione cromatica immediata per distinguere i sessi:

Uomini: Dipinti in nero (o bruno scuro), simbolo di una vita passata all'aperto, sotto il sole, tra guerra, sport e politica (Figura 2) .

Donne: Dipinte con sovrapposizioni di bianco, a indicare una pelle pallida. Il pallore era uno status symbol: significava che la donna era una "buona cittadina" che restava protetta tra le mura domestiche. Se una donna era dipinta con la pelle scura, spesso era una schiava o una straniera che lavorava nei campi

Nelle scene di vita sociale, come il simposio (il banchetto), la disuguaglianza è brutale:

Gli uomini sono i padroni di casa e gli ospiti, distesi sui letti conviviali a bere e discutere.

Le donne presenti sono cortigiane o suonatrici di flauto. Sono rappresentate in piedi o mentre servono, sottolineando la loro funzione di intrattenimento e non di partecipazione paritaria.

Una rara eccezione sono le rappresentazioni delle scene del bagno in cui

sono mostrate gruppi di donne che si lavano o si acconciano. In questi rari momenti, l'arte vascolare ci mostra un mondo femminile solidale e autonomo, lontano dallo sguardo maschile, dove le donne potevano interagire liberamente tra loro.

Mentre i nomi dei grandi scultori maschi (Fidia, Policletto, Lisippo) sono passati alla storia, conosciamo pochissime artiste donne. Una delle rare menzioni è Elena d'Egitto, che secondo Plinio il Vecchio fu la pittrice che realizzò il dipinto originale da cui il mosaico di Pompei, conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli e proveniente dalla Casa del Fauno (Gaio Plinio Secondo, 2024)

MEDIOEVO

Nel Medioevo, la figura femminile è polarizzata tra la Vergine Maria (purezza) ed Eva (peccato). La donna non ha un'identità individuale, ma simbolica.

L'arte medievale non cerca il realismo, ma la gerarchia simbolica. Ecco come si manifestava la disparità:

Accesso all'arte: la produzione artistica era quasi esclusivamente maschile o legata a conventi femminili (miniature), ma i nomi delle autrici sono stati raramente tramandati.

Prospettiva Gerarchica: in pittura e nei mosaici, la disuguaglianza era visiva e dimensionale. In molte opere, infatti, il committente maschio o il santo sono raffigurati in proporzioni molto più grandi rispetto alle figure femminili.

Posizionamento: Nelle raffigurazioni di coppie o famiglie reali, l'uomo occupa quasi sempre la destra dello spettatore (il lato d'onore), mentre la donna è a sinistra, in posizione subordinata.

Il corpo coperto e il peccato: a differenza dell'antichità greca, dove il nudo era eroico (maschile) o pudico (femminile), nel Medioevo il nudo è quasi esclusivamente sinonimo di peccato e vergogna. Le donne "virtuose" sono invece letteralmente sommerse da strati di stoffa, che ne annullano le forme per enfatizzare la purezza spirituale.

La "Donna Invisibile": per secoli si è pensato che l'arte medievale

fosse un dominio puramente maschile (monaci e artigiani). In realtà, la disuguaglianza stava nella mancata firma. Molte donne, specialmente monache, lavoravano negli scriptoria (Frugoni, 1990). Un esempio raro è Guda (XII secolo), che inserì un suo autoritratto in una lettera miniata scrivendo: “*Guda, peccatrice, ha scritto e dipinto questo libro*”.

Con la nascita dell’amor cortese (XII-XIII secolo), l’arte profana (avori, cofanetti, canzonieri) inizia a mostrare la donna come un oggetto di adorazione.

Tuttavia, questa non è parità: la donna è un “trofeo” passivo o una figura idealizzata su un piedistallo, priva di azione propria. Nei castelli, le scene di caccia e torneo mostrano gli uomini in azione, mentre le donne osservano dai balconi, segregate in una zona d’onore che è anche una prigione dorata. *La rappresentazione dell’intelletto*: Gli uomini sono dipinti come studiosi, padri della chiesa con libri e penne. Le donne, anche le colte, sono rappresentate in scene di preghiera o attività domestiche. Un’eccezione straordinaria è Ildegarda di Bingen, che nei suoi codici (come lo Scivias) si fa ritrarre mentre riceve visioni divine, ma deve sempre specificare di essere una “povera e debole creatura” per giustificare la sua autorità. (Ildegarda di Bingen, 1995)



Figura 3.
Antonio Pollaiuolo, Ritratto di nobildonna

RINASCIMENTO

È l'era della prospettiva, ma anche della definizione rigorosa degli spazi: l'uomo nel pubblico, la donna nel privato.

L'arte diventa il campo di battaglia dove alcune donne iniziano a rivendicare il proprio ruolo, non più solo come muse, ma come professioniste.

Nel Rinascimento, la disuguaglianza si manifesta attraverso la canonizzazione della bellezza. La donna è un soggetto passivo, creato per il piacere estetico dello spettatore

Il Ritratto di Profilo: All'inizio del Rinascimento, le nobildonne venivano ritratte quasi solo di profilo. Questo serviva a mostrare i gioielli, i tessuti e l'acconciatura (simboli della ricchezza del marito), annullando lo sguardo e la personalità della donna (Figura 3).

La Venere come Modello: Con la riscoperta del mito, il nudo femminile torna protagonista. Tuttavia, non è una celebrazione dell'autonomia, ma un'allegoria neoplatonica della virtù o del piacere, controllata da una mano maschile.

L'accesso alla formazione: la pittura e la scultura erano considerate professioni meccaniche e pubbliche, ambiti preclusi alle donne "per bene". Alle donne era rigorosamente vietato studiare o ritrarre corpi nudi (specialmente maschili). Questo limitava la loro capacità di produrre le prestigiose "pitture di storia" o grandi sculture monumentali. In aggiunta per una donna, era socialmente inaccettabile frequentare le "botteghe" di apprendistato. Di conseguenza, quasi tutte le artiste rinascimentali erano figlie d'arte (come Artemisia Gentileschi, sebbene già verso il Barocco, o Marietta Robusti, figlia del Tintoretto) che imparavano tra le mura domestiche.

Se la pittura era difficile, la scultura era quasi impossibile. La scultura era vista come un lavoro "sporco", faticoso e maschile, che richiedeva forza fisica e polvere di marmo.

Properzia de' Rossi è l'unica donna a cui Vasari dedica una biografia nelle sue Vite. Riuscì a vincere l'appalto per le formelle della Basilica di San Petronio a Bologna, ma fu ostacolata dalle gelosie dei colleghi maschi e pagata meno dei suoi pari.

A causa delle limitazioni sociali, le donne venivano spinte verso generi considerati secondari quali la Natura Morta e Miniature.

Le donne hanno sempre dovuto lottare contro il pregiudizio che la loro arte fosse un passatempo o una dote decorativa, piuttosto che una professione

intellettuale.

Nonostante tutto, figure come Plautilla Nelli (monaca pittrice che gestì una bottega tutta femminile in convento) dimostrano che le donne trovarono spazi creativi anche nelle pieghe di una società che cercava di silenziarle.

BAROCCO

Nel Seicento nascono le grandi Accademie in cui le donne anche se ammesse non potevano frequentare le sessioni di disegno dal vero. Questo continuava a precludere loro la comprensione profonda della muscolatura, fondamentale per la pittura eroica e sacra del Barocco.



Figura 4.
Artemisia Gentileschi,
Giuditta decapita Oloferne

Inoltre una donna non poteva legalmente riscuotere pagamenti o firmare contratti senza l'autorizzazione di un padre, marito o fratello. Questo rendeva l'indipendenza economica un miraggio.

In questo periodo Artemisia Gentileschi rompe il silenzio. Nella sua Giuditta che decapita Oloferne, la donna non è una bellezza eterea, ma un essere umano che esercita una forza fisica brutale e necessaria, ribaltando l'iconografia classica della "fanciulla indifesa" (Figura 4). (Banti, 1947)

Fu la prima donna ammessa all'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, riuscendo a imporsi in commissioni di grande formato, solitamente riservate agli uomini.

Nella scultura barocca, la disuguaglianza è ancora più netta che nella pittura. L'eccezione barocca è rappresentata da Lucrezia Quistelli o figure attive nelle corti, ma raramente troviamo nomi di donne legati alle grandi statue monumentali che adornano le piazze o le chiese dell'epoca.

Come già riportato spesso le opere delle donne venivano "riattribuite" ai loro padri o maestri dai collezionisti successivi per aumentarne il valore di mercato, cancellando di fatto l'identità dell'autrice.

L'OTTOCENTO

Con l'ascesa della borghesia, la disuguaglianza viene "cristallizzata" nelle scene di genere.

Le donne sono dipinte nei loro "interni": salotti, camere da letto, giardini recintati. Sono parte dell'arredamento. L'impressionismo inizia a cambiare le cose: Berthe Morisot e Mary Cassatt mostrano la vita femminile non come un nido idilliaco, ma come uno spazio di noia o riflessione psicologica profonda.

Si diffonde la statuaria pubblica, ma è quasi interamente dedicata a "Grandi Uomini" mentre le donne appaiono solo come allegorie nude (la Libertà, la Giustizia, la Vittoria).

Mentre nel Rinascimento l'esclusione era dettata dal costume, nell'Ottocento diventa norma accademica:

L'École des Beaux-Arts di Parigi: La più importante scuola d'arte del mondo vietò l'ingresso alle donne fino al 1897. Le donne potevano studiare solo in scuole private (come l'Académie Julian), pagando rette molto più alte degli uomini.

Il Disegno dal Vero: L'accesso ai modelli maschili nudi rimase il grande tabù. Senza questa competenza, le donne non potevano partecipare ai concorsi per il Prix de Rome, il "passaporto" per la fama internazionale. Se una donna veniva ammessa a una sessione di nudo, il modello doveva essere parzialmente coperto (il cosiddetto "nudo castigato").

La Scultura: Se la pittura era tollerata come "passatempo decorativo", la scultura era attivamente scoraggiata. Lavorare il marmo o la creta richiedeva l'uso di pantaloni, forza fisica e l'abitudine a sporcarsi andando in contrasto con l'ideale della "donna angelo del focolare".

Anche in questo periodo le donne sono spinte verso l'acquerello, la miniatura, i fiori e i ritratti di bambini. Temi considerati "graziosi" ma privi



Figura 5.
Frida Kahlo, *Autoritratto con il ritratto del Dottor Faril*

di spessore intellettuale mentre agli uomini era riservata la pittura storica, mitologica e monumentale, l'unica che garantiva l'acquisto da parte dello Stato o dei grandi musei.

Nell'Ottocento nasce la critica d'arte moderna. Molti critici lodavano le artiste dicendo che dipingevano "come un uomo", intendendo questo come il massimo complimento possibile. Se lo stile era delicato, veniva liquidato come "femminile" (sinonimo di debole); se era energico, veniva considerato "innaturale" per il sesso femminile.

Nota di riflessione: Molte opere di scultrici dell'Ottocento sono andate perdute perché, non avendo uno studio proprio o fondi per la fusione in bronzo, le artiste lasciavano le opere in gesso o creta, materiali che col tempo si sono deteriorati.

IL NOVECENTO

È il secolo della rottura. Le donne iniziano a riappropriarsi della propria immagine.

Mentre le donne ottengono il diritto di voto e di istruzione, nel mondo dell'arte devono combattere per non essere relegate al ruolo di "muse" o "compagne di".

Nelle avanguardie (Cubismo, Futurismo, Surrealismo), le donne erano presenti e attive, ma spesso oscurate dai loro partner famosi.

Per decenni si è creduto che l'astrattismo fosse un'invenzione maschile (Kandinsky). Solo di recente la storia dell'arte ha riconosciuto che Hilma af Klint aveva dipinto opere astratte anni prima dei colleghi maschi, ma le aveva tenute nascoste temendo di non essere capita (Vergine, 1980)..

Frida Kahlo ha incrinato il soffitto di cristallo: lo ha preso a martellate, lo ha colorato di sangue e fiori, ribaltando completamente il concetto di

“donna come oggetto dell’arte” (Herrera, 1983).

Frida Kahlo ha fatto qualcosa di rivoluzionario: ha ripreso il possesso del proprio corpo. In un mondo dell’arte dominato da uomini che dipingevano “il bello”, Frida ha dipinto il dolore, l’aborto, il tradimento e la colonna vertebrale spezzata. Non ha chiesto il permesso per essere sgradevole o ferocemente onesta.

Proprio “capolavoro”, ha distrutto l’idea che una donna debba aspettare di essere scelta da un pittore per esistere sulla tela. Frida ha dimostrato che la disparità si combatte occupando lo spazio, rendendo visibile ciò che la società voleva nascondere sotto strati di pizzo e buone maniere (Figura 5).

Nel Novecento la scultura rompe con il marmo tradizionale e abbraccia materiali industriali (tessuti, fibra di vetro o materiali di scarto), ma la disuguaglianza rimane legata alla scala delle opere. La critica dell’epoca tendeva a etichettare queste opere come “arte tessile” o “artigianato” (considerati minori) anziché “scultura” (considerata arte alta).

CONCLUSIONI

Abbiamo attraversato secoli di silenzi, dai marmi bianchi dell’Antica Grecia, dove la donna era una musa senza voce, fino ai colori feroci di Frida Kahlo, che ha trasformato il proprio dolore in un grido di libertà. Abbiamo visto che la disuguaglianza nell’arte non è stata un caso, ma un recinto costruito con leggi, divieti e pregiudizi.

Oggi, quel soffitto di cristallo non è più intatto. È pieno di crepe.

Le donne non sono più solo “l’oggetto” dello sguardo maschile, ma sono le registe, le scultrici, le curatrici e le direttrici che decidono cosa merita di stare in un museo. Tuttavia, la sfida non è finita: finché un’opera firmata da una donna varrà meno di una firmata da un uomo, o finché dovremo ancora chiederci “dove sono le artiste?”, il nostro sguardo rimarrà parziale.

Rompere il soffitto nell’arte non serve solo a dare giustizia alle donne: serve a restituire alle donne una visione del mondo intera, non più dimezzata. Perché l’arte, per essere davvero lo specchio dell’umanità, deve poter parlare con tutte le
tutte le voci, senza distinzioni di genere.

“ La prossima volta che entrerete in un museo, non guardate solo la

bellezza. Cercate il nome dell'autore. Chiedetevi quale storia vi sta raccontando e, soprattutto, quale storia è stata taciuta per troppo tempo.... Il soffitto è incrinato. Ora sta a noi finire di abbatterlo”.

Bibliografia

- Banti, A. (1947). *Artemisia*. Sansoni
- Boardman, J. (1995). *Arte Classica* , . Rusconi. ISBN-10↑: ↑8818910337
- Gaio Plinio Secondo (2024) Plinio il Vecchio (I sec. d.C.). *Naturalis Historia* (Libro XXXV)
- Frugoni, C. (1990). *La donna nelle immagini del Medioevo*. Saggi Einaudi.
- Ildegarda di Bingen (XII sec.) (1995) . *Scivias (Conosci le vie)*. Edizione italiana a cura di L. Ghiringhelli, Arkeios, .
- Herrera, H. (1983). *Frida: Una biografia di Frida Kahlo*. Baldini & Castoldi.ISBN: 9788854511651
- Vergine, L. (1980). *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940: Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*. Mazzotta.ISBN-10↑: ↑8820204312

La geologia nella Commedia di Dante Alighieri

Abstract. In the past centuries, very famous Italian scientists and poets have dealt with Earth Science topics in their works: the most famous is undoubtedly Leonardo da Vinci, recognized as the precursor of geology. Even Dante Alighieri, in his immortal works, first of all his Comedy, has described, using metaphors and superb scenography, some of the most significant geological phenomena, descriptions often enclosed in a few sublime verses. In the present work, through the reading and interpretation of some Cantos of the Inferno and Purgatory, some natural phenomena and significant geological elements described by Dante with correct and innovative scientific foundations for the era in which he lived, were highlighted. Often, these geological phenomena and natural elements have been described in a few sublime verses without useless words.

Nei secoli scorsi, celeberrimi scienziati e scrittori italiani hanno scritto di Scienze Naturali e in particolare di Scienze della Terra, il più famoso dei quali è senza dubbio alcuno Leonardo da Vinci, universalmente riconosciuto come il precursore della Geologia. Un ruolo importante in tale ambito va riconosciuto anche al Sommo Poeta Dante Alighieri, il padre della lingua italiana, e alla sua Commedia. Infatti, come ebbe a dire Ossola, la Divina Commedia rappresenta un compendio olistico della conoscenza umana che fa della stessa Commedia la più gremita Enciclopedia del Medioevo, con particolare riferimento ai fenomeni della natura. Nei paesaggi danteschi sono spesso evocate immagini, metafore e scenografie immaginarie che ricorrono ad elementi e fenomeni prettamente geologici e geomorfologici e racchiusi in pochi sublimi versi (Figura 1):

Vassi in Sanleo e discendesi in Noli, montasi su in Bismantova e'n Cacume con esso i piè; ma qui convien ch'om voli. Purgatorio. IV, 25 - 27

In molti Canti si trovano chiari riferimenti a rocce, a terribili terremoti, a manifestazioni idrotermali, a sorgenti e fiumi, a cascate, a frane imponenti e



Figura 1. La Pietra di Bismantova: un esempio di Mesa, un altopiano tabulare con versanti verticali: ...montasi su in Bismantova e 'n Cacume /con esso i piè; ma qui convien ch'om voli.

a *ruine* scoscese, alla struttura della Terra e al modellamento del paesaggio, le cui descrizioni hanno fondamento scientifico e sono abilmente utilizzate da Dante per le immaginarie e superbe scenografie che accompagnano il suo viaggio nel mondo ultraterreno.

Dante, per la descrizione dei fenomeni e degli elementi geologici sparsi nelle sue opere, fa continuo riferimento alle idee filosofiche di Aristotele e in particolare alla sua opera *Meteorologia*, alla filosofia scolastica e alla cosmologia tolemaica. Dante partecipa consapevolmente al complesso tentativo di integrare la filosofia di Aristotele con le basi razionali del pensiero scolastico e cristiano. E quindi per Dante è naturale che i terremoti siano causati da venti interni:

*Finito questo, la buia campagna
tremò sì forte, che de lo spavento
la mente di sudore ancor mi bagna.
La terra lagrimosa diede vento,*

*che balenò una luce vermiglia,
la qual mi vinse ciascun sentimento;
e caddi come l'uomo cui sonno piglia.*
Inferno, III, 130 - 136

Così come è altrettanto naturale per Dante pensare che l'Universo sia stato interamente creato da Dio e che l'età della Terra sia molto limitata, a soli 6500 anni, in una combinazione fra il sistema Aristotelico-Tolemaico e la verità rivelata dai sacri testi.

Dante è autore della più poetica descrizione di una frana: trattasi dei



Figura 2. Veduta panoramica della grande frana di Lavini di Marco. In alto, il liscione lungo il quale si è mossa la frana, mentre in basso il grande accumulo detritico (foto di A. Carton).

Lavini di Marco, uno dei più imponenti e complessi scivolamenti di roccia presenti lungo il fianco meridionale delle Alpi Orientali (Figura 2), che ha deformato, con il suo accumulo detritico, l'alveo del Fiume Adige. La grande frana, che ha coinvolto rocce carbonatiche giurassiche, ha dimensioni molto significative – un volume di circa 200 milioni di m³ sparso per un'area di circa 7 km² - e un'età di prima attivazione di circa

3500 anni.

Nel canto XII, I due pellegrini entrati nel cerchio dei violenti, scendono lungo un versante acclive e franoso, dove giace il Minotauro e alla cui base scorre il Fiume Flegetonte. Questo paesaggio infernale evoca in Dante la valle del Fiume Adige e una grande frana, i *Lavini di Marco*:

*Era lo loco ov' a scender la riva
venimmo, alpestro e, per quel che v'er'anco,
tal, ch'ogne vista ne sarebbe schiva.
Qual è quella ruina che nel fianco
di qua da Trento l'Adice percosse,
o per tremoto o per sostegno manco,
che da cima del monte, onde si mosse,
al piano è sì la roccia discosciosa,
ch'alcuna via darebbe a chi su fosse:
cotal di quel burrato era la scesa;
e 'n su la punta della lacca rotta
l'infamia di Creta era distesa.
Inferno, XII, 1 - 12*

Come è possibile notare, Dante si avventura nell'indicazione delle possibili cause della frana: un terremoto – *per tremoto* – o l'erosione fluviale al piede



Figura 3 Miniatura rappresentante l'accumulo di frana attraversato da uno dei Centauri (Miniatura di M. V. Imperatorum, 1440).

del versante – *per sostegno manco* - entrambe cause riconosciute di frana.

Non è escluso che Dante abbia visitato la zona dei *Lavini di Marco*, ma certamente per l'indicazione delle cause della frana si è ispirato ad Alberto Magno, e alla sua opera principale *De Meteoris*. In quest'opera, nel III libro, infatti l'autore discorre di cause delle frane (erosione, terremoti, ecc.), richiamando nella trattazione la grande frana di *Lavini di Marco*.



Figura 4 Tracciati di impronte di dinosauri lungo il liscione di frana (foto di A. Carton).

Alla base del versante franoso, Dante e Virgilio incontrano i Centauri, mostruose creature mitologiche, che presidiano il Fiume Flegetonte. Nella Figura 3 è riportata una miniatura medievale in cui è rappresentato un accumulo detritico, che ricorda quello della grande frana, attraversato e calpestato da uno dei centauri che presidiano il Flegetonte.

La scena riportata nella miniatura, sorprendentemente, non è molto lontana dalla realtà: infatti, sul liscione di frana dei *Lavini di Marco* si ritrovano evidenti testimonianze di *mostri* che hanno calcato l'area franata, riconducibili a chiare orme di dinosauri giurassici, impresse in antichi fanghi carbonatici di spiaggia oggi litificati (Figura 4).

In alcuni passi dell'*Inferno*, la *Cantica* con più riferimenti geologici dell'intera *Divina Commedia*, il Poeta fa esplicito riferimento ad alcuni tipi di rocce particolarmente presenti nel territorio italiano. Per esempio, secondo il celebre naturalista Targioni Tozzetti, Dante Alighieri, nella sua invettiva lanciata, davanti a Brunetto Latini, contro Firenze e i Fiorentini, cuore del XV Canto, cita per primo il termine *Macigno*, una roccia arenacea di età cenozoica, particolarmente presente nell'Appennino centro-settentrionale:



Figura 5 Affioramento della Formazione geologica del Macigno.

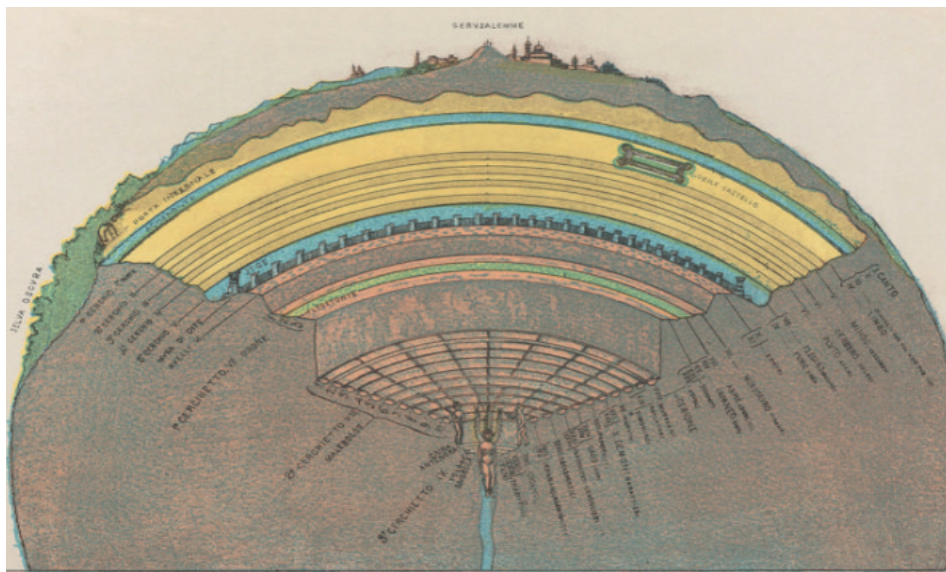
*Ma quello ingrato popolo maligno
che discese di Fiesole ab antico,
e tien ancor del monte e del macigno
ti si farà, per tuo ben far, nimico.
Inf., XV, 61 – 64*

Tale tipo di roccia è così nota che la ritroviamo anche rappresentata in alcune opere pittoriche di Leonardo da Vinci.

Nella quarta bolgia, dove sono puniti gli indovini, Dante, descrivendo il suggestivo paesaggio, in cui, ispirandosi ad uno scarno suggerimento di Lucano, colloca l'aruspice Arunte, richiama i bianchi marmi di Carrara e il paesaggio delle Alpi Apuane:

*Aronta è quel ch'al ventre li s'atterga,
che ne' monti di Luni, dove ronca
lo Carrarese che di sotto alberga,
ebbe tra ' bianchi marmi la spelonca
per sua dimora; onde a guardar le stelle
e 'l mar non li era la veduta tronca.
Inferno, XX, 46 – 51.*

Dante fa spesso riferimento a fiumi, a piene fluviali, a reticoli idrografici immaginari. L'Inferno, in particolare, è caratterizzato da un complesso



reticolo idrografico sviluppato in un unico bacino idrografico: la *voragine infernale*. I fiumi infernali hanno tutti un'unica origine, una stessa sorgente, descritta da Virgilio nel XIV Canto: le continue lacrime versate dal Veglio di Creta, una grande statua con la testa d'oro e il corpo di ferro che dimora in una caverna sul Monte Ida, nell'Isola greca di Creta. Le lacrime attraversano la voragine generando via via: l'Acheronte, il fiume che delimita l'entrata dell'Inferno, lo Stige, lurido e paludoso, che circonda la Città di Dite e in cui sono immersi gli iracondi, il Flegetonte, un fiume di sangue bollente che attraversa tutto il cerchio dei violenti, per poi

precipitare, fra il settimo e l'ottavo cerchio, con una rumorosa cascata, che a Dante ricorda la cascata formata dal Torrente Acquacheta ubicata presso San Benedetto dell'Alpe, ed infine il ghiacciato Cocito, dove scontano la loro pena eterna i traditori. Nel Paradiso terrestre è invece ubicato un bacino fluviale dove scorrono i fiumi Lete, che genera l'oblio del male, ed Eunoè, che ravviva il ricordo del bene compiuto in vita.

Dante fa spesso riferimento, per costruire metafore, similitudini, paesaggi, alla dinamica fluviale e ai suoi principali elementi geomorfologici: infatti, con solo tre versi descrive la piana fluviale del Fiume Po:

*...rimembriti di Pier da Medicina
se mai torni a veder lo dolce piano
che da Vercelli a Marcabò dichina.
Inferno, XXVIII, 73 – 75.*

Raffigura la foce del Po con gli affluenti, evidenziando la diminuzione dell'energia fluviale dei corsi d'acqua dopo che sono sfociati nel mare:

*siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po scende
per avere pace co' seguaci sui.
Inferno, V, 97 – 99.*

CONCLUSIONI

Nel lavoro, attraverso la lettura e l'interpretazione di Canti dell'Inferno e del Purgatorio, sono stati evidenziati alcuni fenomeni naturali e significativi elementi geologici, descritti da Dante con fondamenti scientifici corretti ed innovativi per l'epoca in cui ha vissuto. Spesso questi fenomeni geologici, questi elementi naturali sono stati descritti in pochi sublimi versi, senza inutili parole.

In conclusione, Quintino Sella, noto politico, geologo ed alpinista, nell'osservare estasiato un paesaggio alpino affermò, pensando alla descrizione dei paesaggi danteschi:

... ma è inutile che io tenti di adimbrarti spettacoli di tal fatta. Una sola penna avrebbe potuto dipingerli: quella di Dante! Gran peccato che il Poeta fiorentino, invece delle microscopiche accidentalità degli Appennini,

non abbia conosciuto i colossali e sublimi orrori delle Alpi! Che immagini e che pennellate ne avrebbe tratto quel finissimo osservatore della natura, il quale così profondamente ne sentiva tutte le più recondite bellezze.

RIFERIMENTI

- Dante Alighieri. “La questio de aqua et terra”. A cura di Michele Rinaldi. Opere di Dante, Salerno ed., 2016.
- C. Ossola. “Introduzione alla Divina Commedia”. Venezia, Marsilio. 157 pp, 2012.
- M. Romano. “Per terremoto o per sostegno manco”: the Geology of Dante Alighieri’s Inferno. Italian Journal of Geoscience, vol. 1 (2016), 95 – 108. Roma, 2016
- N. Sapegno. “La Divina Commedia”. Voll. I, II, III, Nuova Italia
- F. Sdao. “Leonardo da Vinci: la Geologia prima della Geologia”. Atti e Relazioni dell’Accademia Pugliese delle Scienze, vol. LVI (2021), 193 – 204, ISSN: 2704-7512, Bari, 2021.
- F. Sdao. “Dante Alighieri scienziato: la geologia nella Divina Commedia. Atti e Relazioni dell’Accademia Pugliese delle Scienze, vol. LVIII 309-329, ISSN: 2704-7512, Bari, 2023.

FRANCESCA SOGLIANI

Festivalia: l'Archeologia si racconta

FRANCESCA SOGLIANI

Festivalia: l'Archeologia si racconta

Abstract. The paper presents “Festivalia,” an innovative model of public archaeology applied to the medieval site of Satrianum (loc. Torre di Satriano, Tito - PZ). The format transforms scientific research into a public engagement experience, where the public is not passive recipients but co-producers of meaning.

The Satrianum experience demonstrates how archaeology can transcend its specialized scope to become a tool for social cohesion and territorial regeneration in inland areas, transforming heritage into a dynamic resource for local identity and development.

Il format “Festivalia. L'archeologia si racconta” costituisce un modello avanzato e innovativo di archeologia pubblica applicato al contesto delle aree interne della Basilicata, con particolare riferimento al sito archeologico di *Satrianum* (loc. Torre di Satriano, Tito – PZ), evidenziando come la disciplina archeologica, oltre alla sua funzione primaria di ricostruzione storica attraverso le testimonianze materiali, possa assumere un ruolo strategico nei processi di valorizzazione culturale, sviluppo territoriale e coesione sociale. L'archeologia viene infatti interpretata non solo come strumento di conoscenza del passato, ma anche come dispositivo di lettura del presente e di costruzione di identità condivise, capace di integrare patrimonio materiale e immateriale, paesaggio, memoria, pratiche culturali e dinamiche sociali in una prospettiva interdisciplinare che coinvolge attivamente le comunità locali. In questo quadro teorico e operativo, l'archeologia pubblica si configura come un ambito di sperimentazione metodologica e progettuale fondato sulla collaborazione tra università, istituzioni, enti territoriali e cittadini, sull'adozione di strumenti innovativi di comunicazione e sulla valorizzazione partecipata dei patrimoni, in

linea con i principi espressi dalla Convenzione di Faro e con le più recenti riflessioni sul ruolo delle *heritage communities*, sottolineando come il coinvolgimento diretto del pubblico nei processi di ricerca, interpretazione e narrazione possa generare nuove forme di consapevolezza, appartenenza e responsabilità nei confronti del patrimonio culturale. In tale prospettiva, la relazione tra archeologia e società si articola in una dimensione dinamica e reciproca, nella quale il pubblico non è più destinatario passivo della conoscenza, ma diventa interlocutore attivo e co-produttore di significati, contribuendo alla costruzione di nuove modalità di fruizione e interpretazione del passato e stimolando, al contempo, gli stessi archeologi a rivedere e ampliare i propri paradigmi interpretativi, anche attraverso l'integrazione di strumenti digitali, pratiche partecipative e linguaggi comunicativi diversificati. Il caso studio di *Satrianum* rappresenta un contesto particolarmente significativo per l'applicazione di tali approcci, grazie a una lunga e continuativa stagione di ricerche archeologiche avviate a partire dagli anni Duemila e affiancate da interventi sistematici di valorizzazione e musealizzazione, che hanno trasformato il sito in un vero e proprio laboratorio territoriale di archeologia pubblica, in cui ricerca, tutela e comunicazione si intrecciano in modo organico. L'insediamento di *Satrianum*, fondato in età normanna nell'XI secolo e sviluppatosi come centro di potere politico e religioso fino al XV secolo, rappresenta un nodo strategico nel sistema insediativo della Basilicata medievale, sia per la sua posizione lungo importanti assi di collegamento sia per la presenza di strutture monumentali di rilievo, quali la torre fortificata, la cattedrale dedicata a S. Stefano e il complesso episcopale, elementi che testimoniano il ruolo centrale del sito nella gestione del territorio e nelle dinamiche di potere del Mezzogiorno medievale. Le attività di valorizzazione hanno portato alla realizzazione di un percorso museale integrato, che comprende sia un open air museum sviluppato lungo l'area dell'insediamento medievale sia un museo multimediale allestito all'interno della torre, concepito come spazio narrativo immersivo in grado di restituire al pubblico la complessità storica del sito e del territorio circostante attraverso un racconto che abbraccia un arco cronologico ampio, dall'età arcaica al basso Medioevo, utilizzando strumenti interattivi, applicazioni digitali, contenuti multimediali e ricostruzioni tridimensionali che favoriscono una fruizione accessibile, coinvolgente e inclusiva. In questo contesto, il format "Festivalia. L'archeologia si racconta", ideato nel 2017, si inserisce

come espressione particolarmente significativa e innovativa di archeologia pubblica e di public engagement, configurandosi non come una semplice rievocazione storica o come un evento spettacolare, ma come un'esperienza immersiva fondata su solide basi scientifiche e costruita a partire dai dati archeologici e dalle fonti storiche, che attraverso la combinazione di narrazione teatrale, archeologia sperimentale, ricostruzione filologica e partecipazione comunitaria consente di restituire al pubblico la dimensione concreta e quotidiana della vita nel Medioevo, rendendo tangibili aspetti quali le pratiche artigianali, l'organizzazione degli spazi abitativi, le abitudini alimentari, i sistemi produttivi e le dinamiche sociali e rituali. Le diverse edizioni del festival, sviluppate nel corso degli anni dal 2017 al 2025, hanno progressivamente ampliato e articolato i contenuti e le modalità di coinvolgimento, proponendo ogni volta una narrazione tematica specifica, basata su evidenze archeologiche e documentarie, che ha permesso di esplorare diversi momenti della storia di Satrianum e del territorio circostante, dalla rappresentazione di un banchetto aristocratico normanno alla ricostruzione di un matrimonio medievale

con i suoi complessi rituali simbolici, dalla messa in scena delle dinamiche di potere e delle vicende storiche in età angioina fino alla rielaborazione di figure storiche locali e di tradizioni e leggende tramandate dalla memoria collettiva, reinterpretate alla luce dei dati archeologici e integrate in un racconto condiviso che mette in relazione passato e presente. Un elemento centrale del progetto è rappresentato dalla partecipazione attiva della comunità locale, che non si limita a fruire passivamente dell'evento ma è coinvolta in tutte le fasi della sua realizzazione, dalla progettazione alla messa in scena, attraverso laboratori, workshop, attività di archeologia sperimentale e ricostruzione di manufatti, coinvolgendo cittadini, associazioni, studenti, operatori culturali e professionisti, e favorendo al contempo la creazione di reti di collaborazione e la valorizzazione delle competenze locali. Tale coinvolgimento contribuisce a rafforzare il senso di appartenenza e di identificazione con il patrimonio, trasformando il sito archeologico in uno spazio condiviso e vissuto, capace di generare valore culturale e sociale e di stimolare processi di rigenerazione territoriale, anche in termini di attrattività turistica e sviluppo economico. Particolare attenzione è inoltre rivolta alle nuove generazioni, attraverso iniziative specifiche quali campus archeologici, laboratori didattici e attività educative che consentono ai più giovani di avvicinarsi concretamente

al lavoro dell'archeologo e di sviluppare una relazione diretta e consapevole con il patrimonio culturale, contribuendo alla formazione di una cittadinanza attiva e responsabile. L'esperienza di "Festivalia" dimostra come l'archeologia pubblica possa configurarsi come un efficace strumento di trasferimento della conoscenza scientifica alla società, capace di rendere accessibili e comprensibili i risultati della ricerca e di inserirli in un processo di narrazione condivisa che valorizza il patrimonio non solo come oggetto di tutela, ma come risorsa dinamica per la costruzione di identità, memoria e sviluppo. Il successo del format, testimoniato dalla continuità delle edizioni, dall'ampia partecipazione di pubblico e dal coinvolgimento di istituzioni e realtà locali, evidenzia la validità di un modello che integra ricerca, comunicazione e partecipazione, proponendosi come replicabile in altri contesti e contribuendo alla definizione di nuove strategie di valorizzazione dei beni culturali, in particolare nelle aree interne, spesso caratterizzate da fragilità strutturali ma anche da un forte potenziale in termini di patrimonio e identità culturale. In conclusione, il caso di Satrianum e l'esperienza di "Festivalia" dimostrano come l'archeologia pubblica possa assumere un ruolo centrale nei processi di innovazione sociale e culturale, trasformando il patrimonio archeologico da oggetto di studio specialistico a bene condiviso e vissuto, capace di attivare relazioni, generare conoscenza e contribuire in modo significativo alla crescita dei territori e al benessere delle comunità, in una prospettiva che vede nella sinergia tra ricerca universitaria, istituzioni e società civile una delle chiavi principali per una gestione sostenibile e partecipata del patrimonio culturale.

Bibliografia

Sogliani F. 2026, *Castelli e villaggi fortificati in Basilicata in età normanna*, in A. Di Muro (a cura di), *Castelli e Società nel Mezzogiorno medievale (secoli IX-XIII)*, Convegno Internazionale di Studi (Contursi, 4-5 luglio 2024), Basilicata University Press, Potenza, pp. 251-282.

Sogliani F. 2025, "Festivalia. L'Archeologia si racconta": *Un modello di archeologia pubblica per la valorizzazione delle aree interne della Basilicata*, Pre-Atti X Congresso Nazionale di Archeologia Medievale SAMI – Società Archeologi Medievisti Italiani (Udine, Cividale del Friuli 9-13 settembre 2025), Firenze 2025.

Sogliani F., Gargiulo B., Macchioni N., Todaro L. 2022, *L'insediamento medievale di Satrianum (Tito, PZ): analisi multidisciplinare di un incendio di XV secolo. Crisi e "resilienza" di un contesto fortificato in Basilicata*, in M. MILANESE (a c. di), IX Congresso Nazionale di Archeologia Medievale, SAMI – Società Archeologi Medievisti

Italiani, (Alghero, 28/9-2/10), Volume: 1, 2022, pp. 461-468.

Dato G, Saccà E. Spadaro A., Sogliani F. 2021, *Un ecosistema digitale per la conoscenza, la conservazione e la valorizzazione del sito archeologico medievale di Satrianum (Tito, PZ)*, in D. D'Erasmus, C. Gonzalez Esteban, P. Rosati, M. Serpetti, L. Tirabassi, (a c. di), ArcheoFOSS, 2021, 15t Conference's pre-Acts, "Archeomatica International", XIII, issue n. 3 special supplement, 2021, pp. 20-21 (<https://www.yumpu.com/en/document/view/65978476/archeomatica-international-2021-archeofoss>)

Sogliani F. 2018, *Raccontare l'archeologia in Basilicata: alcuni progetti di valorizzazione e di musealizzazione del territorio (Progetto Archeo-Bradano PIT Bradanica; Progetto Satrianum)*, "FORMA URBIS", vol. Collana Basilicata antica, 3, pp. 47-56.

Sogliani F., Patriziano M.S. 2018, *Studio antropologico dei contesti funerari dell'insediamento fortificato di Satrianum (Tito, PZ)*, in Sogliani F. Gargiulo B., Annunziata E.M., Vitale V. (a cura di), *VIII Congresso Nazionale della SAMI - Società Archeologi Medievisti Italiani*, Matera (12-15 settembre 2018), III, Firenze 2018, pp. 103-109.

Sogliani F. 2011, *L'insediamento fortificato di Satrianum in età angioina. Fonti, strutture materiali e documenti archeologici di un centro di potere nella Valle del Melandro (PZ)*, in Sogliani F. Osanna M., Colangelo L., Parente A., *Gli spazi del potere civile e religioso dell'insediamento fortificato di Torre di Satriano in età angioina*, in Peduto P., Santoro A.M. (a cura di), *Archeologia dei castelli nell'Europa angioina (secoli XIII-XV)*, Atti del Convegno Internazionale (Salerno novembre 2008), Firenze 2011, pp. 234-241.

Il turismo dell'impalpabilità

Abstract. Impalpable Tourism is a segment of experiential tourism that aims to foster inner well-being. It relies on non-material and psychological factors, where the primary “product” is the creation of a lasting memory.

The focus

is not on places, but on people and the relationships they establish with the territory. In short, impalpability transforms travel into a journey of introspection and connection, where “places do not make people, but people make places.”

INTRODUZIONE

Fra le premesse necessarie credo che al primo posto debba essere collocata quella riguardante la declinazione al plurale del termine turismo, esistono i turismi, quello balneare, termale, scolastico, montano, verde, enogastronomico e del vino, dei cimiteri di guerra, sportivo, fotografico, crocieristico e molti altri, tanto da rimarcare che sono stati studiati 68 tipi di turismo.

Inoltre, non bisogna sottacere che la storia ha un peso specifico enorme nelle varie declinazioni del turismo; i luoghi e le comunità hanno una memoria, nulla e nessuno è senza storia.

Infine, mi permetto di ricordare che fino all'Anno Accademico 2017/18 l'Università degli studi della Basilicata aveva a Matera un Corso di laurea Magistrale in Scienze del turismo, un luogo specifico e individuabile di ricerca e di trasmissione del sapere in una città che il turismo lo vive e lo pratica a tutti i livelli e con tutte le interconnessioni.

IL TURISMO IMPALPABILE

Il turismo impalpabile è una delle frontiere del turismo, uno dei turismi. Si colloca nella domanda di turismo esperienziale, impalpabile, leggero, percepibile non al tatto ma alle emozioni, è un turismo che fa stare bene interiormente. C'è stata una profonda evoluzione del consumo turistico a partire dallo sviluppo economico che parte dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, in Italia dal boom economico degli anni Sessanta, con

ferie pagate più lunghe, ampio uso di automobili e un aumento del potere d'acquisto delle persone. Questo tipo di turismo rappresentava il turismo di massa. Dopo le prime crisi petrolifere e l'avvento della globalizzazione, insieme all'affermarsi delle nuove tecnologie, emergono nuovi segmenti di turisti, in possesso non solo di potere economico, ma soprattutto di potere culturale e di tempo a disposizione. In questo orizzonte si rilevano una nuova categoria di turisti alla ricerca di prodotti unici, differenziati, che vogliono mescolare fattori materiali a fattori impalpabili, esperienziali, interiori. Il turismo diventa turismi, deve necessariamente essere declinato al plurale e si assiste alla transizione dal turista al post-turista che evidenzia una forte personalizzazione del turismo unita ad una maggiore capacità critica. Il turismo non è più quello del dopoguerra "fisico-materiale" (ombrellone, pranzo, letto), ma passa ad esaltare la dimensione impalpabile, esperienziale della vacanza dove pesano le componenti psicologiche e percettive.

ESPERIENZE DI TURISMO IMPALPABILE

Il **turismo del silenzio**. In Europa fioriscono le "silent spa", centri di meditazione per disintossicarsi dai rumori. Se è vero che il lusso è quella componente che in pochi si possono permettere, allora il silenzio è senza alcun dubbio un bene di lusso. Sarà perché le città in cui viviamo ci bombardano in ogni istante di rumori, sarà perché tv, radio, smartphone hanno abituato il nostro orecchio a rimanere in costante attività, fatto sta che i momenti di silenzio sono sempre più rari nelle nostre vite. In un Centro della Scozia vengono periodicamente organizzati ritiri settimanali durante i quali le lezioni di meditazione si alternano a lunghe sedute di massaggi shiatsu, per rigenerare mente e corpo. Il tutto, ovviamente, con smartphone e computer lasciati fuori, per far fronte alla necessità di una disconnessione digitale. Un altro esempio è quello delle Therme Laa di Laa, nell'Austria settentrionale, un hotel con silent spa riservata agli over 16, dove è possibile godersi massaggi, sauna e bagno turco nella pace più assoluta.

Il **turismo emozionale** ha come obiettivo far vivere emozioni intense e durature al viaggiatore, creando una esperienza di viaggio talmente arricchita da creare un ricordo duraturo a tal punto da voler far avere voglia al turista di rivivere nuovamente quelle emozioni. Il viaggiatore emozionale è un viaggiatore generalmente sensibile alle emozioni e ai

sentimenti. È una persona che non si accontenta facilmente e predilige i viaggi di introspezione, in solitaria, rispetto ai tradizionali viaggi di massa. La ricerca di nuove emozioni è la motivazione di viaggio per questo tipo di viaggiatore. Esiste un marketing emozionale che consiste nello studio delle emozioni, degli effetti emozionali dei colori e di come far vivere emozioni alle persone quando entrano in contatto con un marchio turistico o una destinazione turistica. Capire come emozionare il viaggiatore e quale emozione lo guida è uno studio del neuromarketing associato alle emozioni o anche al “neuroturismo”.

Il **turismo esperienziale** offre al viaggiatore la capacità di creare una relazione con la gente del posto, con la cultura e le sue tradizioni. Viene offerto un pacchetto esperienziale in grado di raccontare una storia e di trasmettere al

viaggiatore le emozioni legate a quella storia. Un conto è bere un buon bicchiere di vino, altro conto è scoprire in prima persona come quella bottiglia di vino rosso è stata prodotta, dalla vendemmia all’imbottigliamento. Raccogliere i grappoli, pigiare l’uva con i piedi, veder scorrere il liquido rosso nella botte, tutto questo darà molto più gusto al bicchiere di vino. Nel turismo esperienziale l’aspetto delle relazioni è centrale. Non si tratta solo di uno scambio di informazioni, come fanno le guide turistiche tradizionali, ma di entrare nella vita delle persone che offrono il servizio. Una gita in barca sarà tanto più autentica se a condurre la barca è uno del posto che vive da anni il territorio e le sue storie. Il Turismo esperienziale vale 40 miliardi in Europa, si vedano i dati TTG Travel Experience 2018, una delle fiere più importanti del settore turistico che si tiene a Rimini.

Il **turismo dei cimiteri di guerra** trova molta rispondenza tra i visitatori. In generale, il 60% delle visite è effettuato da turisti individuali, seguiti dalle scuole con il 24% e da militari e vecchi combattenti (4%). Questi cimiteri sono spesso contenitori di beni culturali, di arte e di artigianato. Esempi possono essere rappresentati dal Cimitero di guerra inglese a Coriano, il Cimitero militare germanico sul Passo della Futa, un valico naturale dell’Appennino tosco-emiliano, amministrativamente nel comune di Firenzuola, ma vicino anche a Barberino del Mugello, il Cimitero del Commonwealth a 3 km da Siracusa e molti altri. A questo va collegato anche il turismo sui campi di battaglia finalizzato a creare una costruzione della memoria collettiva a base identitaria, fondata sui significati simbolici dello spazio, dei riti civili e delle pratiche turistiche. Esiste anche il turismo dei

piccoli cimiteri e una apposita guida illustrata curata da Claudio Visentin, a cui si deve il neologismo “cimiturismo”, cioè scoprire e visitare cimiteri “con garbo e grazia”.

Il **turismo naturalistico** è una tipologia di turismo volta a valorizzare un determinato territorio facendo conoscere le bellezze naturali ai visitatori. Una vacanza naturalistica consente di staccare definitivamente dalla quotidianità per lasciarsi andare in un abbraccio completo con la natura alla scoperta di luoghi incontaminati e lontani dal caos cittadino. Il turismo naturalistico in Italia sta avendo un grande successo, perché l’Italia nasconde molti tesori naturali, ma anche perché soprattutto i giovani stanno riscoprendo l’amore per la natura da salvaguardare e tutelare.

Il **turismo dei binari d’epoca**, un’esperienza attraverso la rete ferroviaria italiana alla scoperta di paesaggi visti da angolature particolari; si parte a bordo di treni d’epoca lungo linee abbandonate con treni a vapore che attraversano i paesaggi della Toscana o della Magna Grecia in Sicilia o di altri territori.

Il **turismo religioso** è un turismo che suscita emozioni dello spirito più interiore degli uomini e delle donne, fra cultura, natura, storia e non solo e non

necessariamente negli uomini e nelle donne con un credo religioso, perché questo si identifica nel turismo della fede fondamentalmente attraverso i pellegrinaggi. Al turismo religioso c’è un accostamento plurale, laico e credente. Questo turismo è inclusivo, non risulta essere impermeabile a nessuno che voglia rafforzare il proprio benessere interiore, qualunque benessere sia. Il turismo religioso offre soluzioni che soddisfano bisogni plurali, è un turismo con una identità a stella. Il turismo religioso, fortemente unito al turismo culturale e al turismo delle emozioni, rientra nella grande categoria del turismo dell’impalpabilità, una forma di turismo che, però, non risulta essere estranea al muovere economie e rivitalizzare territori. Il solo turismo religioso in Italia ha sviluppato un business di 5 miliardi di dollari nel 2014 [dati Coldiretti] e sono 5,6 milioni le presenze annue in Italia [3,3 milioni di presenze straniere e 2,3 milioni di presenze legate al mercato italiano - fonte Isnart - Istituto Nazionale Ricerche Turistiche - *Rapporto sul turismo in Italia* 2013]. I viaggiatori religiosi nel mondo sono 300/330 milioni l’anno, con un fatturato di 18 miliardi di dollari [dati Coldiretti] e un potenziale di crescita per persone che destagionalizzano e riscoprono anche mete secondarie. Nei 32 itinerari culturali individuati

dal Consiglio d'Europa e legati alla memoria e alle religioni si stima che ogni anno transitano non meno di 250 milioni di viaggiatori. Il turismo dello spirito è uno dei settori economici che, secondo l'Organizzazione Mondiale per il Turismo, cresce più rapidamente e dove le motivazioni spirituali si mescolano a nuove forme laiche di viaggio.

Tanti in Italia e all'estero provano una *vacanza in convento*, all'insegna della spiritualità e della meditazione, lontani dal caos e alla ricerca della propria interiorità, fra i quali molti atei o indifferenti a qualunque religione. Numerosi sono i conventi che offrono soluzioni di ospitalità. Le strutture sono solitamente molto spartane e semplici, per questo sono ideali per concentrare il proprio spirito verso la ricerca della propria serenità interiore. Ne fruiscono prevalentemente i giovani. È una «nicchia» che in Toscana, per esempio, è piuttosto capiente se è vero che, ogni anno, scelgono di trascorrere qualche giorno in queste sedi oltre 150 mila persone.

Ma ci sono anche i *monasteri trasformati in alberghi di lusso* con Spa, per esempio ad Amalfi l'hotel Convento. Il convento dell'Annunziata a Massa Lubrense; l'Eremito Hotel, un ex monastero immerso nei boschi di Tarina a Parrano in provincia di Terni, in Umbria, restaurato sull'originaria struttura del Trecento secondo i canoni della bioarchitettura, a cui sono stati aggiunti un ristorante vegetariano, un bar e una Spa. Sempre in Umbria il resort San Faustino, a Pietralunga, lungo la via Francigena, dove sorgeva un'antica abbazia medievale benedettina; abbandonata e utilizzata come rifugio dai partigiani durante la Seconda guerra mondiale, oggi è una residenza di lusso con 16 camere.

Nelle Marche, altra terra ricca di luoghi sacri, si può alloggiare nell'Hotel Montecònero, che sorge su una abbazia camaldolese del XII secolo, immersa in un parco a picco sul mare. In Garfagnana, in Toscana, c'è un ex monastero agostiniano del XIII secolo, I Romiti del Torrente, scelto soprattutto da artisti e creativi. Sul golfo di Napoli c'è l'hotel San Francesco al Monte, albergo di charme ricavato da un monastero del Trecento; le celle dei monaci sono diventate 45 eleganti camere che, con vista mozzafiato sulla città e sul Vesuvio. Uno slogan creato per uno di questi luoghi recita: "Dove finisce il silenzio inizia a parlare la natura, con il ronzio di insetti tra le pietre del monastero".

Le prospettive di un ulteriore sviluppo di questo turismo costringono a non trarre conclusioni che sarebbero inevitabilmente insufficienti e transitorie, ma è però possibile esplicitare solo una considerazione per mettere in

evidenza una inversione di priorità. Il turismo dell'impalpabilità fabbrica prima di ogni cosa ricordi, questo vuol dire che non sono i luoghi a essere protagonisti, ma le persone, perché "non sono i luoghi a fare le persone, ma le persone a fare i luoghi" (Arturo Montieri, poeta).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

SUL TURISMO IMPALPABILE

J. Urry, *Lo sguardo del turista. Il tempo libero e il viaggio nelle società contemporanee*, Edizioni Seam Roma 1995.

M. Cestari, *Genius Loci. La Radice del Turismo Sostenibile*, Maschietto Editore Firenze 2007.

F. Sportelli, *Il turismo dell'impalpabilità*, in "Mondo Basilicata. Rivista di storia e storie dell'emigrazione", 28-2016, pp. 22-25.

R. Luongo, *Lo spazio e la persona. L'Alto Basento: dalla storia dei luoghi al turismo culturale e del benessere interiore*, Tesi di laurea magistrale in Turismo Religioso e dei Patrimoni Culturali, relatore prof. Francesco Sportelli, Università degli Studi della Basilicata, Dipartimento delle Culture Europee e del Mediterraneo, Corso di laurea in Scienze del Turismo e dei Patrimoni Culturali, A. A. 2014 – 2015.

R. Borghi, F. Celata, (a cura), *Turismo critico: turismo alternative immaginari geografici, performance e paradossi sulle rotte del turismo alternativo*, Unicopli, Milano 2009.

SUL TURISMO DEL SILENZIO

S. Rivadossi, C. Franchini, B. Ruperti (a cura), *L'estetica del vuoto Suoni, silenzi, vuoti, pieni, presenze, assenze*, Edizioni Cà Foscari - Venice University Press Venezia 2023.

<https://findtheslow.com/silent-travel-cose-il-turismo-del-silenzio-e-perche-e-il-nuovo-lusso-del-viaggiare-slow/>

<https://www.thermalia.org/blog/blog/equilibrio-interiore-tra-terme-e-terapia-del-silenzio/>

<https://www.therme-laa.at/silent-spa/>

<https://www.amica.it/2025/09/17/sleep-retrat-silent-retreat-eremito-indirizzi-mete/>

SUL TURISMO EMOZIONALE ED ESPERIENZIALE

E. Croci, *Nuovo turismo culturale: il marketing delle emozioni*, FrancoAngeli Milano 2024.

B. Joseph Pine II, James H. Gilmore, *L'economia delle esperienze: oltre il servizio*, Etas Milano 2000.

S. Stefanini, *Ricominciamo dal Turismo emotivo: creare emozioni per attrarre viaggiatori*, Forever Italy Edizioni - Editore Mondadori Store 2021.

Forlani F., *Il marketing turistico nella prospettiva dell'economia delle esperienze*, Tesi di laurea, A.A. 2000-2001, Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo", Facoltà di Economia, Corso di laurea in Economia e commercio.

SUL TURISMO DEI CIMITERI

Privitera D.S. (2016), *Cimiteri e Turismo. Potenzialità e Valorizzazione di un fenomeno in crescita*, "in-bo. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l'architettura", 10, pp. 265-273, <https://in-bo.unibo.it/article/view/6475>

M. Ferruzzi, *Il turismo nei cimiteri. Il fenomeno della seconda vita dei cimiteri*, in "I Servizi Funerari", 4-2014, pp. 19-24.

M. Zago, *I cimiteri come spazi memoriali: il caso del turismo dei cimiteri di guerra*, 2020, disponibile in ArTS - Università degli Studi di Trieste.

I. Balena – E. Deaglio, *Ci resta il nome. Viaggio nei cimiteri di guerra in Italia*. Baldini Castoldi Dalai Edizioni, Milano 2004.

C. Molaro, *Dark Tourism al Cimitero Monumentale di Torino: progetto*

per un centro d'interpretazione museale, Politecnico di Torino, Corso di Laurea Magistrale in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione del Patrimonio, Tesi di Laurea Magistrale, Relatrice Prof.ssa Annalisa Dameri, A. A. 2018-2019

SUL TURISMO NATURALISTICO

A. Montanari, *Ecoturismo principi, metodi e pratiche*, Mondadori, Milano 2009.

Turismo naturalistico: cosa significa oggi, in Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale - ISPRA, "Reticula" n.37/2024, numero monografico, 2025.

SUL TURISMO DEI BINARI D'EPOCA

C. Stival, *Turismo ferroviario: un viaggio esperienziale tra Greenways, Fondazione FS e Binari senza tempo*, Università Cà Foscari Venezia, Dipartimento di Economia, Corso di studio Sviluppo interculturale dei sistemi turistici, Tesi di laurea magistrale, Relatore prof. M. Giannasi, A. A. 2024/2025

A. Giuntini, *Il turismo ferroviario in Italia dalle origini all'istituzione dei "treni popolari"*, 2002, paper presentato al XIII Economic History Congress, Buenos Aires 22-26 luglio 2002, <https://www.trenidicarta.it/pdf/11/11669.pdf>

S. Pupillo, *111 luoghi delle ferrovie turistiche*, Fondazione FS italiane, Emons Edizioni Roma 2025.

SUL TURISMO RELIGIOSO

C. Mazza, *Turismo religioso. Un approccio storico-culturale*, EDB Bologna 2007.

S. Baldin, M. Zago (a cura), *Luoghi dell'anima, anime in cammino Riflessioni su eredità culturale e turismo religioso*, FrancoAngeli, Milano 2017.

L. S. Rizzo, *Turismo culturale e turismo religioso*, Editrice QuiEdit, Verona 2016.

G. Boatti, *Sulle strade del silenzio. Viaggio per monasteri d'Italia e spaesati dintorni*, Laterza, Roma-Bari 2012

G. Ritzer, *La religione dei consumi. Cattedrali, pellegrinaggi e riti dell'iperconsumismo*, Il Mulino, Bologna 2012.

M. Nuzzo, *Turismo religioso: percorsi culturali- religiosi come leva di sviluppo territoriale*, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Dipartimento di Scienze Economiche, Tesi di Dottorato in Geografia Economico-Politica, relatore prof. Anna Trono, A. A. 2008-2009.

CHIARA RIZZI, VINCENZO PACE, LUCA FAVIA

Un percorso di co-progettazione e autocostruzione: il Giardino dei Giusti di Matera

Abstract. The “Giardino dei Giusti” project is a co-design and self-construction workshop held between March and October 2025. The initiative involved over 80 students from the “T. Stigliani” High School and more than 30 architecture students from the University of Basilicata (Unibas). The goal was to redevelop a school green space into a place of memory and social interaction.

The key elements of the project were:

Educational and civic objectives

Participatory process,

Self-construction.

The entire process transformed the physical space while promoting environmental sustainability and collective learning.

Il Giardino dei Giusti è stato ideato come un workshop di co-progettazione e autocostruzione, sviluppato tra marzo e ottobre 2025, che ha coinvolto, in una prima fase, otto classi del Liceo T. Stigliani, e in una seconda fase, oltre ottanta studenti del Liceo T. Stigliani (4A, 4B, 4I, 4Q) e più di trenta studenti del Laboratorio IV: Costruzione dell’Architettura del Corso di Studi in Architettura. L’obiettivo del workshop era progettare un Giardino dei Giusti per la città di Matera, dedicato alla memoria di alcune figure emblematiche, creando uno spazio fruibile sia dagli studenti sia dagli abitanti della città.

Il progetto si inserisce pienamente nel quadro delle missioni dell’università, interpretandole in modo integrato e complementare. In primo luogo, esso risponde alla missione formativa, configurandosi come un’esperienza didattica avanzata che coinvolge gli studenti del quarto anno del Corso di Studi in Architettura dell’A.A. 2024-2025 in un processo progettuale complesso, capace di coniugare conoscenze teoriche, competenze tecniche

e pratiche. In secondo luogo, il progetto contribuisce in modo significativo alla missione di ricerca, attraverso il lavoro svolto dal NatureCity LAB e dal La[b]nera¹ che, utilizzando il caso studio del Giardino dei Giusti come ambito di sperimentazione, ha potuto approfondire i temi della rigenerazione urbana partendo da un processo di cooperazione e dal basso. Infine, l'attività svolge in modo esplicito la terza missione dell'università, promuovendo un dialogo aperto con il territorio e con la comunità educante, in particolare attraverso il coinvolgimento degli studenti del Liceo T. Stigliani. L'iniziativa si configura come un'azione di disseminazione e di impegno civico, volta a trasferire conoscenze, valori e competenze al di fuori dell'ambito accademico per la costruzione di una comunità educante. Il progetto coordinato dalla professoressa Chiara Rizzi, docente Unibas, e dal professore Alessandro Monitillo, docente Liceo Stigliani, ha visto la partecipazione nell'organizzazione e nello sviluppo delle attività di



Figura1. Il gruppo degli studenti partecipanti al progetto Il Giardino dei Giusti. Matera. Foto di Michele D'Auria. 2025

Vincenzo Pace, dottorando Unibas, e di Luca Favia, borsista Unibas e il coinvolgimento della Fondazione Gariwo, della Fondazione Matera-Basilicata 2019, dell'associazione Quartiere Lanera e dell'associazione Matera Olistica.

Il metodo del workshop Il Giardino dei Giusti riprende l'impostazione

¹ Il La[b]nera è un laboratorio urbano appartenente al NatureCity Lab dell'Università degli Studi della Basilicata, ispirato alla giustizia multispecie, che concepisce la rigenerazione come costruzione di relazioni tra comunità, ecosistemi e spazio costruito. Opera come Living Lab, integrando co-produzione, open innovation e progettazione adattiva attraverso cicli di sperimentazione e apprendimento. Il La[b]nera si configura come un processo aperto di transizione urbana, orientato a modelli di città più equi, inclusivi e sostenibili. Per il La[b]nera il quartiere di Lanera a Matera diventa un contesto di ricerca-azione e innovazione situata, in cui la conoscenza nasce dal confronto tra saperi diversi.

teorica proposta da Ricci e Ferretti in *Custom Made*² e la sviluppa come pratica progettuale capace di generare qualità ecologica, partecipazione e nuovi significati per i luoghi. Il progetto viene inteso come strumento di trasformazione che orienta l'innovazione ambientale, promuove dinamiche collaborative e attribuisce valore simbolico e culturale agli spazi. Il percorso si articola attraverso cinque ambiti tra loro interdipendenti — contesto, programma, concetto, visione e processo — che accompagnano lo sviluppo del progetto in modo continuo (Brawne, 2003). Al centro si colloca il contesto, assunto come lettura dei caratteri storici, sociali e ambientali del luogo e come riferimento costante per le scelte progettuali. Da questa base prendono forma gli obiettivi dell'intervento, il concept come sintesi orientativa, la visione come traduzione spaziale dei valori progettuali e il processo come dimensione di fattibilità e partecipazione. Nel workshop questi elementi vengono rielaborati attraverso una lettura multisensoriale del luogo, un metaprogetto aperto all'evoluzione, una definizione chiara del sistema spaziale e una visione espressa nella forma del manifesto. La costruzione assume così il valore di esperienza condivisa, capace di unire progetto, apprendimento e azione collettiva.

IL PROCESSO PARTECIPATO

Il workshop ha assunto la forma di un processo di cooperazione multilivello, nel quale la progettazione dello spazio si è sviluppata attraverso il contributo congiunto di studenti universitari, studenti del liceo, docenti e ricercatori. Il Giardino dei Giusti è diventato così un'esperienza di partecipazione attiva e di apprendimento collettivo, capace di unire dimensione educativa, ricerca progettuale e responsabilità condivisa. L'organizzazione delle attività in quindici gruppi di lavoro, composti ciascuno da cinque studenti del liceo e affiancati da due tutor universitari del Corso di Studi in Architettura, ha favorito uno scambio continuo di competenze, linguaggi e punti di vista, rendendo la collaborazione tra scuola e università uno degli elementi strutturanti dell'intero percorso.

La fase di co-progettazione ha occupato una posizione centrale all'interno del workshop, configurandosi come un dispositivo didattico orientato alla costruzione condivisa delle proposte. Attraverso revisioni collettive,

² Mosè Ricci, Maddalena Ferretti, *Custom made. Senso e metodo nel progetto di architettura, città e paesaggio*, ListLab, Trento/Barcellona, 2022.



Figura 2. (in alto) Attività di conoscenza del contesto dello spazio di progetto. Matera. Foto di Luca Favia. 2025

Figura 3. (in basso) Attività di workshop presso il Campus Unibas. Matera. Foto di Alessandro Monitillo. 2025





Figura 4. Cerimonia di premiazione dei tre gruppi vincitori. Matera. Foto di Michele D'Auria. 2025

discussioni pubbliche e momenti di valutazione partecipata, gli studenti hanno sviluppato progressivamente le proprie idee, sperimentando forme di confronto aperto e di elaborazione condivisa. Anche la definizione del concept del Giardino dei Giusti è emersa da questo lavoro condiviso: le biografie dei Giusti, selezionate e studiate dagli studenti del liceo, sono state reinterpretate insieme agli studenti universitari come materiali narrativi e simbolici da tradurre in dispositivi spaziali. Il progetto ha così assunto un carattere capace di tenere insieme memoria collettiva, valore educativo e trasformazione fisica del luogo.

Dopo la conclusione del concorso di idee, la selezione dei tre progetti vincitori da parte di una commissione di esperti ha aperto la fase dell'autocostruzione, che ha rappresentato il momento di maggiore intensità del percorso partecipativo. Il cantiere didattico ha coinvolto direttamente gli studenti nella realizzazione degli elementi progettati, rendendo il progetto un'esperienza concreta di cooperazione operativa. In questa fase i partecipanti hanno misurato le proprie idee con materiali, tecniche, tempi di esecuzione e condizioni reali del sito, sviluppando



Fig. 5. Attività workshop di autocostruzione. Matera. (Foto di Alessandro Monitillo. 2025)



Figura 6. I manufatti realizzati. Matera. (Foto di Luca Favia. 2025)



Figura 7. Inaugurazione del Giardino dei Giusti. Matera.

capacità organizzative, adattamento e consapevolezza costruttiva. La necessità di coordinare il lavoro, distribuire i compiti, affrontare le complessità operative e rispondere agli imprevisti ha rafforzato il senso di responsabilità collettiva e il valore del lavoro condiviso.

L'autocostruzione ha assunto quindi un ruolo che unisce dimensione esecutiva, pedagogica e sociale, poiché ha offerto agli studenti la possibilità di sperimentare in modo diretto la traduzione del progetto in azione. Il workshop ha inoltre promosso un ambiente di apprendimento multidisciplinare³, nel quale gli studenti universitari si sono confrontati con studenti e docenti provenienti da indirizzi scolastici differenti, integrando approcci, sensibilità e strumenti diversi. L'intero processo ha mostrato come cooperazione e partecipazione possano agire come veri dispositivi progettuali, capaci di orientare la rigenerazione dello spazio, produrre apprendimento collettivo e costruire nuove relazioni tra istituzioni educative e territorio.

TRE GIUSTI PER TRE SPAZI: DAL PROGETTO CONCETTUALE A QUELLO ESECUTIVO

Il progetto per il Giardino dei Giusti si configura come un sistema integrato di interventi paesaggistici e installativi che uniscono memoria, sostenibilità e partecipazione, trasformando lo spazio verde di pertinenza del Liceo

³ Vincenzo Pace, Luca Favia, *Progettare per e con la comunità: pratiche didattico-sperimentali di rigenerazione urbana*, in (a cura di) Claudia Battaino, Claudia Sansò, "Il progetto al centro. Forme, ruolo e comunicazione del progetto di architettura per la trasformazione dei luoghi", Società Scientifica ProArch, 2025.

Tommaso Stigliani di Matera in un luogo di esperienza sensoriale, incontro e consapevolezza ambientale.

Il primo intervento, *Luce nell'ombra - Il rifugio dell'anima*, propone la realizzazione di un'area di sosta immersa nel verde, dove sedute lignee sinuose si integrano con le alberature esistenti, generando piccoli spazi di raccoglimento e socialità. L'ombra degli alberi diventa elemento progettuale centrale: non semplice condizione ambientale, ma occasione di ascolto, riflessione e benessere. Il sistema continuo di sedute e percorsi invita alla permanenza e alla condivisione, creando un ambiente accogliente e protetto in cui sostare, incontrarsi e vivere il giardino come spazio di equilibrio tra individuo e comunità. Durante la fase di cantierizzazione del progetto, alcune scelte progettuali sono state adattate per garantire la realizzabilità dell'intervento in relazione alle risorse economiche disponibili. In particolare, le originarie forme sinuose delle sedute, concepite come elementi circolari continui, sono state semplificate attraverso una geometria ottagonale, soluzione che ha consentito di mantenere l'intenzione compositiva iniziale riducendo al contempo complessità costruttiva, tempi di realizzazione e costi di lavorazione. Inoltre, il numero complessivo degli elementi costruiti è stato ridimensionato per adeguarsi al

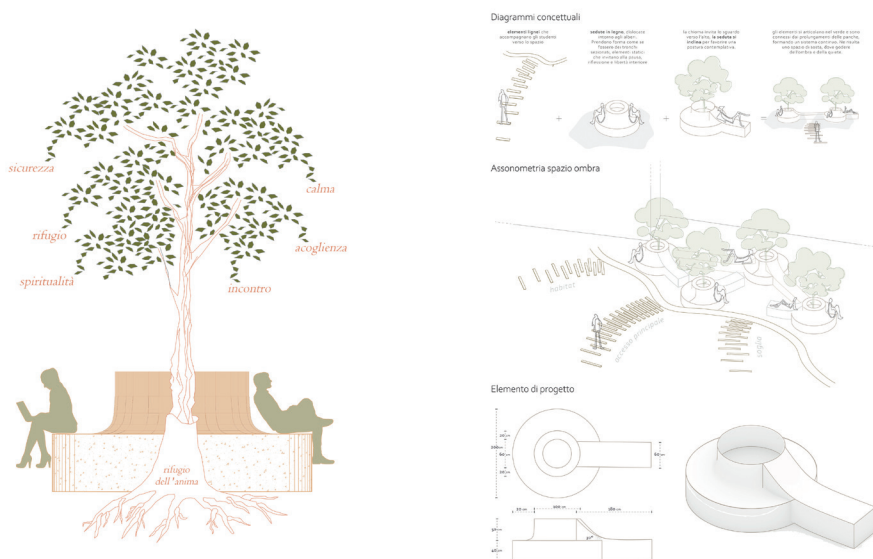


Figura 8. Progetto “*Luce nell'ombra - Il rifugio dell'anima*” a cura di Marco Buzzella, Raffaella Casamassima, Antonio Ciardiello, Andrea Raffaele Esposito, Tiziana Pistone con Cristian Ciccardi e Vanessa Nicolle Vera Maya. 2025

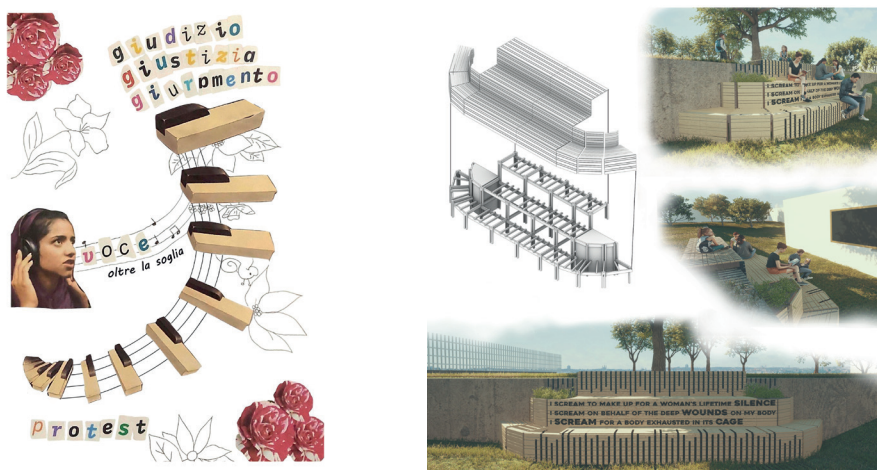


Figura 9. Progetto “Voce oltre la soglia” a cura di Evelyn Lapacciana, Sabrina Malvani, Michela Porpora, Alessia Priano, Gabriella Ripullone con Alessandra Lotito e Alessandro Peluso. 2025

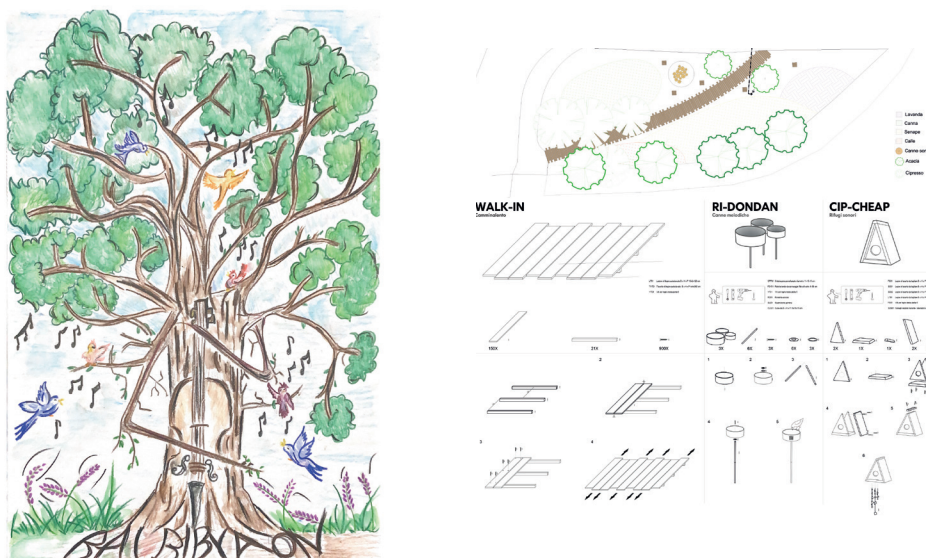


Figura 10. Progetto “ArchiTreefonia - La forma del suono” a cura di Annamaria Fiore, Giorgia Giasi, Michele Tatarann, Francesco Ragone, Aurora Gurrado con Leonardo Antonio Carmine Faliero e Francesco Malvasi. 2025

budget limitato, privilegiando la qualità degli spazi di sosta e la loro integrazione con il sistema delle alberature esistenti rispetto alla quantità delle installazioni previste. Il secondo intervento, Voce oltre la soglia, consiste nella realizzazione di una scala-gradonata in legno che, oltre a risolvere la differenza di quota, definisce uno spazio di sosta e incontro configurato come aula all'aperto. I gradoni, progettati anche come sedute, permettono di ospitare attività didattiche, letture e momenti di confronto collettivo, trasformando un semplice passaggio in un luogo di permanenza e partecipazione. La struttura appare come un sistema lineare integrato nel terreno, sostenuto da una sottostruttura leggera che segue l'andamento del pendio. L'intervento è stato realizzato come previsto dal progetto proposto senza grandi stravolgimenti. Il terzo intervento, ArchiTrefonia - La forma del suono e il respiro della terra, completa il sistema progettuale attraverso una serie di dispositivi modulari autocostruiti: la passerella lignea "Walk-in", che consente un attraversamento leggero e accessibile delle aree verdi; le canne melodiche "Ri-Dondan", che amplificano l'esperienza sonora del luogo; e i piccoli rifugi per avifauna "Cip-Cheap", pensati per incrementare la presenza di specie animali e rafforzare l'equilibrio ecologico. Questi elementi, semplici da realizzare e replicabili, rappresentano un'infrastruttura minima ma significativa che stimola la partecipazione attiva degli studenti e promuove pratiche di autocostruzione sostenibile. Nel corso della definizione esecutiva del progetto alcune scelte sono state riconsiderate per garantire maggiore sostenibilità gestionale e coerenza con le risorse disponibili. In particolare, le installazioni sonore "Ri-Dondan" originariamente previste sono state sostituite con bug house dedicate agli insetti impollinatori, dispositivi ecologici capaci di favorire la biodiversità e rafforzare il ruolo educativo dell'intervento.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DELLA
BASILICATA

L'Università della Basilicata, l'Ordine dei Dottori Agronomi e il Rotary di Matera, condividendo quanto riportato nella Convenzione UNESCO del 1972, hanno deciso di avviare, a partire dal 9 luglio 2024, un ciclo di workshop tematici volti a promuovere la conoscenza del patrimonio culturale e ad assicurare le migliori condizioni di utilizzazione e fruizione del patrimonio stesso a ogni tipo di pubblico, al fine di incentivare lo sviluppo della cultura.

Il titolo "L'aperitivo universitario" ha infatti lo scopo di "stimolare l'appetito", ossia la curiosità, che è uno degli aspetti motivazionali che influenzano maggiormente l'apprendimento, l'acquisizione di nuove conoscenze, la soddisfazione e il benessere delle persone.

ISBN 9791281551268



9 791281 551268

DISTRIBUZIONE GRATUITA