



ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali



Vol. XI, n.1 (2022)

**CATALOGHI:
STORIE SOLUZIONI E PROSPETTIVE**

Ricerche di S/Confine

DIRETTORE RESPONSABILE

Alberto Salarelli

COMITATO DI DIREZIONE

Alessandra Acocella, Francesca Bortoletti, Cristina Casero, Elisabetta Fadda, Roberta Gandolfi, Sara Martin, Federica Veratelli

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Avanzi (Mart), Fiorella Bulegato (IUAV Venezia), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle), Lara Conte (Università Roma Tre), Elena di Raddo (Università Cattolica del Sacro Cuore), Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari Venezia), Giulia Crippa (Università di Bologna), Fabriano Fabbri (Università di Bologna), Andrea Leonardi (Università degli Studi di Bari Aldo Moro), Federico Meschini (Università della Tuscia), Emanuele Pellegrini (IMT Lucca), Frances Pinnock (già Sapienza Università di Roma), Roberto Raieli (Sapienza Università di Roma), Luigi Carlo Schiavi (Università di Pavia), Francesca Zanella (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia), Giulio Zavatta (Università Ca' Foscari Venezia)

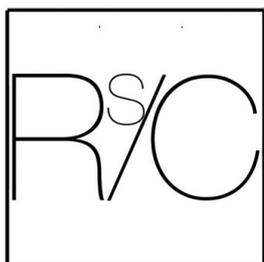
REDAZIONE

Marco Scotti – Elisabetta Modena – Valentina Rossi

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2022 – Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali (Unità di Arte, Musica e Spettacolo), Università degli Studi di Parma



I Alberto Salarelli

Editoriale

Natura dei cataloghi

1 Davide Dal Sasso

Il catalogo come struttura

22 Gianpaolo Cacciottolo,
Massimo Maiorino

*Inventar-io? Forme di soggettivazione e paradigmi
inventariali tra letteratura ed arte dopo il 2000*

37 Federica Veratelli

*Tra profitto e aneddoto. Il libro dei conti di età
moderna: da lista pratica a fonte per la storia dell'arte*

Casi di studio

57 Jasmine Habcy

*Come una fotografia. La collezione dei Gonzaga di
Novellara attraverso gli inventari settecenteschi*

81 Alice Militello

*I concorsi dell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon:
per un inventario della sezione scultura*

115 Stella Cattaneo,
Donatella Ventura

*Dall'inventario al catalogo digitalizzato: il caso della
Farmacia San Paolo di Savona (XVII-XXI secolo)*

134 Vincenzo Trombetta

*Tra valorizzazione e divulgazione: i cataloghi di
mostre delle biblioteche napoletane nell'ultimo
ventennio del Novecento*

156 Federica Boragina

*Definizione e catalogazione del libro d'artista:
esigenze, tentativi e il caso Edcat*

171 Lara De Lena

*Tra libro d'artista e pratica collettiva:
Inventario di Chiara Pergola*

Ricerche in corso

187 Pasquale Spinelli

*La pubblicazione in Wikidata dei dati bibliografici
di Ricerche di S/Confine*

www.ricerchedisconfine.info

CATALOGHI:
STORIE SOLUZIONI E PROSPETTIVE



Alberto Salarelli

Editoriale



Il nuovo numero di *Ricerche di S/Confine* che queste poche righe hanno lo scopo di introdurre, tratta di un tema quanto mai attuale non solo negli ambiti di studio più frequentemente percorsi dalla nostra rivista ma, in generale, per tutto quanto attiene alla trasmissione della conoscenza nel mondo contemporaneo.

In un'epoca come la nostra, caratterizzata da una produzione di informazioni senza precedenti nella storia dell'umanità, in una società come la nostra, frequentemente definita, per l'appunto, come *information society*, la capacità di elaborare teorie e di sviluppare soluzioni per l'organizzazione dei documenti e per la loro indicizzazione non può che rivelarsi come un'attività strategica per consentire di mettere a frutto il patrimonio potenziale di conoscenze che tali documenti recano con sé, e che saranno in grado di esplicitare solo se efficacemente reperiti ed esplorati. Si tratta, insomma, di una questione che ha a che fare con «la dimensione quotidiana di ognuno di noi» (Duncan 2022: 9) perché ognuno di noi, durante una qualsiasi giornata, in molteplici occasioni, utilizza informazioni recuperate attraverso strumenti di ricerca che, in gran parte dei casi, oggi si rendono disponibili attraverso piattaforme accessibili in Rete.

L'idea di poter possedere lo strumento totale di accesso al sapere, il grande inventario con le opportune referenze per poter padroneggiare lo scibile universale, fa parte delle ricorrenti utopie che l'umanità coltiva da tempo immemorabile e che, nei tempi recenti, ha trovato in Google un formidabile esempio di come tale illusione possa manifestarsi con un grado eccezionale di pervasività e perduranza (Jeanneney 2006). La realtà è molto più prosaica perché, di fatto, il mondo «non sta più insieme» (Tadini 1999: 19): ogni indicizzazione, ogni tassonomia, ogni forma di mediazione informativa, sia che si ragioni su piccola o su grande scala, risulta limitata (in riferimento alla porzione documentaria presa in considerazione), precaria (in ragione di un tasso di obsolescenza delle tecniche utilizzate) e parziale (per le scelte, inevitabili, alla base

dell'impianto indicizzatorio). L'informazione è per sua natura dinamica e ogni volta che ci si ingegna a fissarla in uno schema o a sintetizzarla in un indice siamo di fronte, per utilizzare la metafora di un grande autore, a un tentativo di percorrenza di un labirinto nel quale pareti e corridoi sono destinati a cambiare per l'eternità (Fowles 2000: 60). Eppure, nonostante le intrinseche limitazioni che ogni forma di mediazione reca con sé, abbiamo un'insopprimibile necessità di avvalerci dei vantaggi ad essa correlati, vantaggi compendiabili nell'idea che una qualche forma di ordinamento, per quanto traballante possa rivelarsi, sia comunque necessaria per agevolare il reperimento e l'accesso alle informazioni, per stabilire enclave arbitrarie di ordine e sistematicità (Wiener, 1964, p. 324).

Ma non è solo da queste considerazioni che è scaturita l'idea di dedicare un fascicolo di *Ricerche di S/Confine* ai cataloghi. Essi infatti non sono unicamente strumenti funzionali a un reperimento documentale ma, nelle loro distinte peculiarità, si pongono da un lato come forme di rappresentazione delle istituzioni che li hanno commissionati e, dall'altro, come esiti della dimensione intellettuale dei loro rispettivi autori. Per questo motivo lo studio dei cataloghi in quanto documenti storici si rivela foriero di scoperte di notevole interesse in merito al *milieu* culturale nel quale essi sono stati concepiti, essendo essi stessi frutto di scelte basate su interpretazioni del mondo e su scale di valori che, a volte, addirittura, comunicano in maniera più esplicita rispetto alle opere che indicizzano. Insomma: l'idea, purtroppo ancor molto inveterata, che la catalogazione sia un'attività neutra, anodina, distante dalla materia ribollente del reale, basata su regole intangibili in quanto scolpite nella dura roccia di cui sono fatte le tavole della legge, è fondamentalmente erronea: «Cataloguing is an art, not a science» affermò Charles A. Cutter (1837-1903), uno dei padri della catalogazione moderna in ambito biblioteconomico.

E allora prima di tutto, vista la ricchezza di spunti offerti dal panorama che abbiamo di fronte, sia che lo si osservi in modo sincronico, sia che si preferisca un approccio diacronico, forse sarebbe opportuno chiederci cosa un catalogo è, con quali modalità di visione possa essere interpretato un oggetto così denso di significati. È proprio ciò che hanno fatto gli autori dei contributi pubblicati nella prima sezione del fascicolo, contributi di taglio teorico, oscillanti tra il piano ontologico e quello fenomenologico, utili ad introdurre il lettore nella dimensione di complessità che caratterizza il tema in discussione. Segue una seconda sezione nella quale si troveranno esposte, in un ordine sommariamente cronologico, esperienze concrete di catalogazione, molto distanti le une dalle altre per gli oggetti presi in considerazione e le soluzioni metodologiche ad essi applicate ma che, proprio per questa difformità di approcci e di usi, si rivelano estremamente funzionali nel corroborare l'idea di un

mondo, quello della catalogazione, dall'ampio e frastagliato perimetro, la qual cosa non può che solleticare la sensibilità di una rivista trasversale come la nostra. Una rivista che – verrebbe da dire: per statuto – rifugge la staticità e si apre alla sperimentazione di nuove soluzioni: a questo proposito, nell'articolo che chiude il fascicolo potrete leggere di come e perché siamo sbarcati su Wikidata¹ grazie al prezioso lavoro di Pasquale Spinelli, con l'auspicio di rendere i nostri contenuti sempre più raggiungibili e sempre più interoperabili. Ma sappiamo anche quanto sia importante, per una rivista online, riflettere sulla preservazione dei contributi e mettere in atto strategie per garantire un accesso ad essi nel tempo. Per questo motivo, con la collaborazione di Chiara Storti, *digital librarian* presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, siamo stati inseriti nel progetto Archive-it² e quindi i saggi pubblicati su *Ricerche di S/Confine* saranno da ora in poi sottoposti ad una procedura di backup presso una delle più grandi biblioteche digitali del mondo: Internet Archive. Due passaggi importanti, ne siamo convinti. Ed altri ancora ci attendono a breve.

Riferimenti bibliografici

Duncan, D 2022, *Indice, Storia dell'*, Torino, UTET.

Jeanneney, JN 2006, *Google and the Myth of Universal Knowledge: A View from Europe*, Chicago, University of Chicago Press.

Tadini E 1999, *L'occhio della pittura*, Milano, Garzanti.

Wiener N 1964, *I am a mathematician: the later life of a prodigy*. Cambridge (MA), MIT Press.

¹ <<https://www.wikidata.org/wiki/Q50808298>>.

² <<https://archive-it.org/collections/11344?q=ricerche>>.

Natura dei cataloghi



Davide Dal Sasso

Il catalogo come struttura



Abstract

In questo articolo presento l'ipotesi secondo la quale il catalogo sarebbe essenzialmente la *condizione di possibilità* dell'archivio, proponendo di considerare quest'ultimo come una forma e il primo come la sua struttura. Dopo aver introdotto, nelle prime due sezioni, i lineamenti della relazione tra catalogo e archivio e aver considerato il ruolo dell'esperienza, nella terza mi soffermo sul rapporto tra mutevolezza e perfezionismo. Alla luce di tale nesso sviluppo l'ipotesi sostenendo che il catalogo sia l'insieme delle attività preliminari che svolgiamo per organizzarci e fare ordine prima della effettiva catalogazione, mentre l'archivio sarebbe lo stadio di stabilità che possiamo conseguire attraverso tali attività propedeutiche. Illustro le principali ragioni per sostenere questa distinzione nella quarta e nella quinta sezione. Nelle ultime due, specifico ulteriormente l'ipotesi considerando i temi delle asimmetrie e della fallibilità individuando alcuni aspetti problematici della relazione tra catalogo e archivio messi in risalto attraverso le pratiche artistiche.

In this paper I present the hypothesis according to which the catalogue is essentially the condition of the possibility of the archive, proposing to consider the latter as a form and the former as its structure. In the first two sections, I introduce the relationship between catalogue and archive, and I consider the role of experience; in the third, I focus on the relationship between mutability and perfectionism. In light of this connection, I develop the hypothesis arguing that the catalogue is the set of preliminary activities that we carry out to organize ourselves and put order before the actual cataloguing; while the archive would be the stage of stability that we can achieve through these preparatory activities. I explain the main reasons for supporting this distinction in the fourth and fifth sections. In the last two, I further specify the hypothesis considering the themes of asymmetries and fallibility by identifying some problematic aspects of the relationship between catalogue and archive highlighted through artistic practices.



Finitezza

La vita è movimento, continua trasformazione, imprevedibilità. Eppure, i modi in cui la affrontiamo rivelano spesso la nostra predilezione per la stabilità piuttosto che per i cambiamenti. Sulla prima pretendiamo di fondare le nostre certezze, con i secondi diamo adito alle nostre perplessità. I cambiamenti esigono, in un modo o in un altro, di essere affrontati. Ci coinvolgono sollevando più necessità tra le quali quella di dover prendere opportune decisioni per convivere al meglio con la mutevolezza. Ci attiviamo

per riuscirci. Ma affinché le nostre operosità possano permetterci di percorrere opportune vie, ai moti dell'imprevedibilità reagiamo anzitutto andando alla ricerca della fermezza.

Quelli in cui ci impegniamo sono tentativi per conseguire un equilibrio, stabilire un ordine, trovare una via per riuscire ad andare avanti. Spesso, quella rotta è tracciata avendo quale primo obiettivo – in modo non solo volontario ma anche spontaneo – la conservazione di qualcosa per poterlo poi ritrovare al fine di conseguire uno o più gradi di stabilità.

Abbiamo più modi per ottenere questo risultato, tra i quali vi è anche l'elaborazione di quei particolari dispositivi che chiamiamo 'archivi'. Ce ne serviamo per più ragioni, operando soprattutto in due direzioni: per ampliare gli spazi delle possibilità discorsive e differenziali, per conservare memorie e stabilirne un ordine secondo autorevolezza. Le due direzioni sintetizzano alcune delle tesi sull'archivio formulate da Michel Foucault e Jacques Derrida, attraverso le quali lo possiamo intendere non solo come un sistema di produzione discorsiva ma anche come una matrice differenziale. Oltre a determinare la generazione e la trasformazione degli enunciati, l'archivio stabilisce le regole per la loro inclusione e condivisione (cfr. Foucault 1999, pp. 174-175) e si costituisce attraverso gradi diversi di uniformità ossia secondo un principio di riunione delle tracce che le conserva preservandone la specificità (cfr. Derrida 2005, p. 13). Proprio in virtù di questi suoi tratti – possiamo chiamarli 'normativo', 'depositario', 'differenziale' – l'archivio è essenzialmente una forma. Vale a dire, è sia l'esito dei nostri modi di organizzarlo sia l'aspetto che avrà in quanto sede delle tracce che raccoglie secondo un certo ordine.

Considerare l'archivio come una forma permette di riconoscere in particolare due aspetti: siamo noi che gli diamo origine e lo sviluppiamo attraverso molteplici attività naturalmente influenzate dalla mutevolezza che alimenta il dinamismo vitale; perché possa essere ottenuta la sua forma è necessario un sistema di relazioni che permetta di conseguire gradi diversi di stabilità, ossia è fondamentale che l'archivio abbia una struttura. Il consolidamento di quest'ultima si basa sulla operosità umana, su tutto quel lavoro che è indispensabile affinché si possa giungere a un certo livello di compiutezza. Un esito conseguibile sulla base di quelle che potremmo considerare essenzialmente come due inclinazioni: resistere per rispondere alla mutevolezza, organizzarci per fare ordine. Entrambe le inclinazioni rivelano una tensione che si crea attraverso due pulsioni, l'una di annichilimento e l'altra di conservazione. Derrida la individua sviluppando la sua riflessione mantenendo sullo sfondo il discorso della psicoanalisi attorno a quello che chiama 'mal d'archivio', puntualizzando un aspetto che merita particolare attenzione: l'eventualità di perdere qualcosa reagendo all'imprevedibilità del dinamismo vitale.

Non ci sarebbe certo desiderio d'archivio senza la finitezza radicale, senza la possibilità di un oblio che non si limiti alla rimozione. Soprattutto, ed ecco la cosa più grave, di qua o di là da questo semplice limite che si chiama finitudine o finitezza, non ci sarebbe mal d'archivio senza la minaccia di questa pulsione di morte, di aggressione o di distruzione (Derrida 2005, pp. 30-31).

Ai sussulti della mutevolezza rispondiamo cercando la stabilità. Ci impegniamo a trovarla individuando i necessari riferimenti, fissando coordinate, stabilendo punti fermi. Il lavoro in cui siamo coinvolti rivela non solo il nostro desiderio di perfezione che trapelerebbe dalla graduale consapevolezza della finitezza ma anche la necessità stessa di andare avanti, di trovare una via. Quel che facciamo, infatti, consente di arrivare a un livello di stabilità che potrebbe non essere ancora quello soddisfacente. Così, anziché ottenere l'archivio, siamo richiamati continuamente all'attività. L'incidenza delle due pulsioni, di annichilimento e di conservazione, si traduce praticamente nel superamento di uno stadio di ordine per accedere a un altro, nel lasciare qualcosa da parte per scegliere qualcos'altro. Che quello dell'archivio sia un 'desiderio' significa che la sua soddisfazione è possibile mediante una dinamica che è anzitutto pratica. Naturalmente coinvolgerà anche il lavoro mentale, ma il suo svolgimento avviene soprattutto in chiave operativa, *facendo*. Che cosa vuol dire questo?

Almeno due cose. Da una parte, che in quanto forma l'archivio è un fine che necessita di essere conseguito, avendo come ambizioni di riuscire a resistere all'imprevedibilità e di trovare un equilibrio tra la dissipazione e il mantenimento. Dall'altra, che le operosità umane coinvolte in questi compiti sono essenzialmente attività di raccolta e ripartizione che anticipano quelle della successiva classificazione. Sono modi elementari di organizzarci per dare un senso agli accadimenti. Tali attività rendono possibile la graduale costituzione dell'archivio. Ossia, più precisamente, concorrono alla definizione della sua struttura. Foucault chiarisce questa condizione invocando la necessità di pensare alla discontinuità per scongiurare la finitezza, per far fronte ai limiti che continuamente si presentano nelle nostre esperienze con il mondo, portando alla luce quello che potrebbe essere considerato come il presupposto dell'archivio quale matrice differenziale: «noi siamo differenza» (Foucault 1999, pp. 175-176). Lo siamo anche perché andiamo avanti misurandoci continuamente con la nostra naturale inadeguatezza. Perché l'archivio prenda forma si compiono continui movimenti, scarti, inclusioni ed esclusioni. È necessario che si faccia ordine attraverso la differenza, ossia che si ammettano i limiti e si riconoscano le possibilità per

procedere in un modo o in un altro: «la differenza non è origine sedimentata e sepolta, ma quella dispersione che noi siamo e facciamo» (Foucault 1999, p. 176).

La finitezza si manifesta nei tentativi, nelle nostre attività. Disseminiamo per raggiungere un qualche grado di stabilità, proviamo e riproviamo così da riuscire a fronteggiare la mutevolezza.

Ma come possiamo farlo? Che cosa ci permette di disporre delle nostre operosità in questo modo? Una nostra inclinazione a organizzarci per fare ordine, per dare un senso agli accadimenti. Una disposizione che ci guida non immediatamente nella ripartizione meticolosa di soggetti e riferimenti secondo l'applicazione concettuale, ma piuttosto nella loro organizzazione preliminare. Diversamente dalla prima attività, che chiamiamo 'catalogazione', tutto quel *lavorio preparatorio* è ciò che possiamo chiamare 'catalogo': dire qualcosa di iniziale su ciò che c'è, sulla base delle esperienze che facciamo con e nel mondo, tra natura e cultura.

Bilanciamenti

Il rapporto con la mutevolezza rivela una dimensione di precarietà che appartiene originariamente alla natura. John Dewey la descrive facendo risaltare taluni aspetti proprio alla luce della relazione tra natura e cultura, osservando che la nostra esistenza implica «un gioco d'azzardo. Il mondo è una sorta di teatro del rischio; è incerto, instabile, paurosamente instabile. I suoi pericoli sono irregolari, incostanti, non possono prevedere i tempi e le stagioni. Per quanto persistenti, essi sono sporadici, episodici» (Dewey 1973, p. 49). Nel tentativo di fronteggiare tali moti di instabilità permanente prendono forma tanto i nostri singoli comportamenti quanto le diverse culture. Esse traggono origine dalla possibilità di reagire alla variabilità cercando di contrapporre alle trasformazioni le singole fasi in cui siamo in grado di coglierle, descriverle, affrontarle. Ossia, quei momenti in cui cerchiamo di conseguire la stabilità: dai nostri modi di descrivere e rappresentare situazioni ed eventi alla elaborazione di teorie e strumenti discorsivi utili a condividere pubblicamente i nostri linguaggi e agire nel mondo; arrivando ai livelli più avanzati degli ausili dei quali possiamo disporre mediante la scienza, la tecnica e le risorse tecnologiche. Pur potendo confidare in essi, il mondo, però, rimane comunque immodificabile. La natura segue il proprio corso, la realtà si articola autonomamente nei suoi innumerevoli flussi di processi e accadimenti.

Tutt'altro che sprone dai toni pessimistici, tale autonomia rivela un carattere primigenio del mondo che non si adegua in alcun modo alle nostre volontà. Della vita azzardata, scriveva ancora Dewey, non ce ne occupiamo solo in senso morale ma anche metafisico. Ossia, considerando questioni che ci riguardano in quanto abitanti

del mondo che agiscono nella realtà. Una, imprescindibile, concerne certamente le nostre esperienze. «In contrasto con questa comune identificazione della realtà con ciò che è sicuro, regolare e perfetto, l'esperienza nelle sue forme non sofisticate dà testimonianza di un mondo diverso e propende ad una diversa metafisica» (Dewey 1973, p. 52). Proprio rispetto a questa ultima possibilità è importante tenere in considerazione almeno tre aspetti dell'esperienza.

Anticipazione. All'inizio c'è confusione. In tutto quel muoversi e mutare della natura e del mondo, nel mezzo di quell'incessante attivazione e riattivazione di processi e accadimenti, l'esperienza è prossimità al disordine. Lo sentiamo e agiamo affrontandolo. Ben prima di poter classificare, pensiero e azione si fanno tutt'uno. Non è detto che l'uno preceda l'altra. Forse, non si tratta niente meno che del manifestarsi della nostra inclinazione a essere pronti a fare qualcosa (cfr. Peirce 2008, p. 440) mossi dal contatto con sostanze tangibili o intangibili, con gli oggetti del mondo o i soggetti del pensiero.

Ritenzione. Tutto quel lavoro che ci coinvolge e ci impegna nelle nostre esperienze con e nel mondo è alimentato dalla nostra sensibilità, dai nostri modi di relazionarci con la presenza e l'assenza. Le avvertiamo con il corpo, nel suo essere tutt'uno con la mente. A manifestarsi è il primato della sensazione attraverso il progressivo accumularsi di tracce che si imprimono in noi (cfr. Ferraris 1997), ci formano e riformano determinando le qualità del nostro essere nel mondo, trovando in seguito espressione nelle nostre operosità. Quelle tracce ritenute sono all'origine dei modi di interagire con il mondo, delle pratiche insieme sensibili e intelligibili che svolgiamo vivendo.

Imperfezione. Nel suo dispiegarsi, l'esperienza si compone di più momenti. In essi, benché contiguità e resistenze si manifestino continuamente, non vi è immediatezza del senso. Piuttosto, a palesarsi sono i difetti, le lacune, le trame del disordine. L'insufficienza del mondo quale insieme di presenze nella loro nudità per via di un'incidente di interazione che rivela i gradi della percepibilità: ci sono le cose e modi diversi di sentirle (cfr. Coccia 2011, p. 33). Naturalmente imperfetti, quanto lo siamo noi.

In quell'area tra noi e il mondo, nello spazio che occupiamo in quanto organismi altamente complessi ma comunque imperfetti, è lì che hanno seguito le nostre inclinazioni. Quei modi che abbiamo di cercare un ordine tra le cose, di disporci in direzione del senso. Lì si manifestano le nostre esigenze di orientarci, di dipanare matasse, di procedere in una direzione o in un'altra. Tali disposizioni sono essenzialmente modi diversi di organizzarci, che possono seguire dal pensiero o informarlo traducendosi rapidamente in operosità. Nelle nostre vite quotidiane accade di frequente. Poco prima di scendere dal tram, anche nel caso in cui si aprissero le

porte mentre ancora lentamente si sta assestando davanti alla banchina, aspettiamo che si fermi completamente prima di varcare la soglia e andarcene. Durante un pomeriggio d'estate, per lavorare al computer nella stanza dove ci troviamo abbassiamo le tende così da stare più freschi e vedere meglio; appena inizia a piovere le rialziamo e, se necessario, in base all'addensarsi delle nuvole nel cielo, accendiamo anche una luce. Prima di poter dire quanti e quali materiali sono in una scatola, dobbiamo averli riposti in essa dopo averli raccolti e in qualche modo selezionati. L'organizzazione è un presupposto operativo che ci permette di stare nel mondo, lo conosciamo in termini pratici prima ancora che attraverso le vie del pensiero. Molto spesso, infatti, organizzarsi significa fare qualcosa in modo da conseguire un primo livello di coerenza, una temporanea omogeneità che – seppure includa eventuali difformità – ci consente di andare avanti. Attraverso l'organizzazione possiamo ottenere una sorta di compattezza, bilanciamenti utili a compiere altri movimenti, ad accordarci ai flussi di processi ed eventi della realtà.

Lo stesso vale per il rapporto tra l'archivio e il catalogo. Ammettendo che sia corretto considerare il primo come una forma, in ultima analisi si sostiene che esso sia un fine: lo scopo delle nostre attività di elaborazione discorsiva, mnemonica, differenziale. Se così, che cosa sarebbe allora il catalogo? Il mezzo che rende possibile quelle elaborazioni che saranno tutte successive alla conformazione dell'archivio. Il catalogo è il mezzo che ci permette di organizzarci in modo tale da riuscire a stabilire un primo ordine funzionale, conforme tanto alle nostre necessità quanto ai moti della realtà. Solitamente lo pensiamo come un esito, qualcosa di materiale ed esterno a noi: il catalogo con cui scegliere articoli per la casa, il catalogo che raccoglie le opere esposte in una mostra, il catalogo dei pezzi di ricambio per l'automobile. È una visione parziale. Un modo per completarla è considerarlo anche per quello che è all'origine: prima di essere un raccoglitore, il catalogo è una disposizione che trova espressione nei nostri comportamenti. In particolare, quelli che ci consentono in primo luogo di organizzarci in direzione del senso, in secondo luogo di conseguire eventuali archivi. Per ottenerli quella disposizione trova definizione e supporto nelle sofisticate attività della catalogazione, il livello avanzato di specificazione della nostra organizzazione.

Quel rinnovato approccio metafisico che Dewey auspica, tenendo conto della precarietà dell'esistenza e delle disavventure sperimentabili ogni dove nel mondo, si basa sulle nostre capacità di adattamento ossia sulle nostre operosità che dovrebbero ammettere «la commistione del precario e del problematico con lo stabile e il compiuto» (Dewey 1973, p. 57). Agire in tal modo vuol dire considerare la transitorietà concedendo l'eventualità dei fallimenti. Detto altrimenti, riconoscere la fallibilità del perfezionismo al quale naturalmente tendiamo essendo mossi dalla volontà di costituire forme, convinti di ottenere attraverso di esse la più risoluta compiutezza.

Perfezionismo

Naturalmente, dapprima vi sono le forme. Possiamo farne esperienza avvertendone la presenza negli innumerevoli materiali, naturali o artificiali, modellati secondo le loro impronte: le cose sono come sono poiché hanno una certa forma. Tuttavia, attraverso le esperienze che facciamo nel mondo, possiamo conseguire un primo grado della conoscenza che si basa sulla possibilità di affrontare la confusione in modo anche non coordinato, ma secondo possibilità che sono anzitutto sensibili. Agiamo per difetto, perché siamo naturalmente imperfetti. Possiamo farlo poiché procediamo attraverso molteplici anticipazioni rispetto alle raffinate attività di ragionamento e concettualizzazione che la mente, sulla scorta delle sue funzioni e competenze cognitive, ci consente di svolgere. L'anticipazione si basa in parte sulla possibilità di trattenere tracce, frammenti, materiali di vario genere durante le nostre interazioni con i numerosi oggetti e soggetti che popolano il mondo.

Poniamo vi sia un tavolo: anzitutto si rileva la presenza di quello che c'è. Tale riscontro, come precisa Maurizio Ferraris, si compie per via di una operosità essenzialmente scrittoria che rende possibile la ritenzione delle tracce nella mente – d'accordo con Aristotele che considerava l'anima come una *tabula* sulla scorta dell'intuizione platonica – sulla quale rimangono registrate innumerevoli iscrizioni: «l'essere è scritto, per l'appunto sulla *tabula* su cui si iscrive la presenza estetica che viene dal tavolo; a questo punto, iscritta, la presenza è fondata, non scappa più, ossia è afferrata; alla base c'è dunque, e sin dall'inizio, la cosa e la sua memoria» (Ferraris 1997, p. 563).

Per quanto sia sofisticata e funzionale alle necessità di adattamento dell'organismo all'ambiente, tale pratica è comunque imperfetta. La ragione è semplice: nel suo compiersi rivela la finitezza rendendo manifesta anche la propria mutevolezza, nella misura in cui l'organismo per interagire con l'ambiente necessita continuamente di aggiornare i propri strumenti, di organizzarsi e riorganizzarsi. Tali processi non si compiono mediante una relazione tra forme, almeno non immediatamente o eventualmente solo in superficie, ma piuttosto secondo una relazione più profonda e articolata tra strutture. Quelle degli organismi e quelle dei materiali con i quali si può fare esperienza nel mondo. Ma il perfezionismo, l'insistenza sul primato delle forme, l'inclinazione per la loro adamantina e ambita compiutezza, si manifesta continuamente. In parte, come precisa Dewey, anche come espressione di una tradizione, ossia per via dell'eredità della metafisica aristotelica che rivela quanto sia problematico il rapporto con la mutevolezza.

Le cose mutevoli fanno parte di una sorta di purgatorio, nel quale vagano senza meta finché non vengono redenti dall'amore per la perfezione della forma, l'acquisizione della quale le eleva al paradiso dell'essere autosufficiente. Con un po' d'esagerazione si potrebbe dire che il metodo generale con cui Aristotele definì, separò e classificò le stasi e il movimento, il perfetto e l'imperfetto, l'attuale e il potenziale contribuì a consolidare quella tradizione, *la tradizione gentile (gentee!)* si sarebbe tentati di aggiungere, la quale identifica ciò che è fisso e regolare con la realtà dell'essere, e il mutevole e l'azzardoso con la deficienza di essere, di più di quanto non venne fatto da tutti coloro che, percorrendo il cammino più breve, affermarono che il mutamento è illusorio (Dewey 1973, p. 53).

Una posizione discutibile che ha anche il pregio di incentivare l'indagine aprendo a concezioni alternative – basti pensare alle filosofie di Alfred North Whitehead e Henri Bergson, incentrate precisamente sulla possibilità di pensare la mutevolezza e concepire la permanente mobilità di processi ed eventi tra loro collegati. Ma qui non è questione di trattati e sistemi teorici, almeno non ora. Poiché a essi vi si può arrivare solo in seguito, esattamente come alle forme. Prima vengono le strutture. Le stesse possibilità di conseguire il perfezionismo si basano su sistemi di relazioni tra più elementi: le componenti delle strutture che concorrono a determinare le successive forme.

Trovandoci in mezzo a un mondo travagliato, noi desideriamo l'essere perfetto. Noi dimentichiamo però che ciò che dà significato alla nozione di perfezione sono gli eventi che danno luogo al desiderio: dimentichiamo altresì che, tolti questi eventi, un mondo 'perfetto' costituirebbe qualcosa che sarebbe mera esistenza, senza vita e immutabile (Dewey 1973, pp. 62-63).

Staticità, omogeneità, uniformità. Sono questi i parametri che orientano il perfezionismo. Tuttavia, poiché la mutevolezza permane, esso ha quale risorsa imprescindibile l'esperienza, la quale ha a sua volta una propria struttura. Attraverso l'esperienza possiamo accedere a possibilità che sono offerte dal mondo in quanto insieme di innumerevoli relazioni tra strutture:

ogni qualvolta ci è possibile dire *se* così e così, allora qualche altra cosa, in quel caso si pone anche la necessità, poiché sono implicate delle parti in favorevole rilievo che non sono semplicemente parti-di-un-tutto. Solo un mondo di '*se*' è anche contemporaneamente un mondo di '*deve necessariamente*'; dove i '*se*' esprimono differenze reali; i '*deve necessariamente*' connessioni reali (Dewey 1973, p. 64).

Rilevare la mutevolezza è questione tanto di sensibilità quanto di organizzazione. Le nostre esperienze nel mondo offrono i presupposti per l'incessante raccolta di tracce e per la loro conservazione. Passare dal primo movimento al secondo è possibile proprio mediante il catalogo, vale a dire con i nostri svariati tentativi di gettare le basi per arrivare a una forma interagendo con la mutevolezza. «Lo stabile e l'uniforme sono necessari per la realizzazione del possibile; ciò che è problematico può essere risolto soltanto combinandolo con oggetti stabili» (Dewey 1973, p. 64).

Quel nostro modo di iniziare a fare ordine, di districarci in mezzo alla confusione, è una questione essenzialmente pratica che, in quanto tale, non può che coinvolgere il pensiero. Il catalogo è infatti considerabile come la fase di anticipazione della catalogazione, ossia è la fase di organizzazione che precede il lavoro che sarà possibile rifinire attraverso l'applicazione dei concetti e il discernimento su base categoriale. Per trattenere le tracce ci serviamo del catalogo, per ritrovarle dell'archivio. Ma, se possiamo benissimo avere un archivio vuoto, un catalogo privo di contenuti non sembra avere senso. La ragione è che il catalogo è continua compresenza di contenuti resa possibile dalle relazioni che lo compongono in quanto struttura. In quanto tale, il catalogo concorre al perfezionismo nella misura in cui è la condizione di possibilità per l'archivio, per la definizione di una forma.

Impressioni

Sembra fin troppo azzardato sostenere che il catalogo sia una struttura e l'archivio una forma, che il primo sia un mezzo, uno strumento per organizzarci, e il secondo un fine, l'esito della nostra organizzazione. Tuttavia, alcune significative ragioni per difendere tali ipotesi sono disponibili negli stessi studi che hanno offerto anzitutto preziose spiegazioni sulla natura dell'archivio. In essi sono altrettanto presenti presupposti utili per procedere con un ampliamento delle indagini.

Per spiegare il carattere auto-regolativo dell'archivio, il suo essere fonte e al contempo sistemazione degli enunciati, Foucault sottolineava la necessità di prestare attenzione alle trasformazioni e al loro diventare nuove fondamenta. Che cosa voleva dire? Per esempio, che per ragionare sulle formazioni discorsive è necessario soffermarsi sulle loro regole ossia sulle loro condizioni di esistenza: su ciò che *facciamo* per originare i discorsi. Tenendo conto, però, che questo è al tempo stesso un modo per dichiarare che l'imprevedibilità si presenta anche sul piano delle formulazioni teoriche. Infatti, avanzando nella sua dissertazione esprimeva anche la sua incertezza.

Questo è il campo che adesso bisogna sondare; queste sono le nozioni che bisogna mettere alla prova e le analisi che bisogna intraprendere. I rischi, lo so, non sono piccoli. Per una prima messa a fuoco, mi ero servito di certi raggruppamenti, abbastanza vaghi, ma abbastanza familiari: nulla mi garantisce che li ritroverò al termine dell'analisi, né che scoprirò il principio della loro delimitazione e della loro individualizzazione; non sono sicuro che le formazioni discorsive che isolerò definiranno la medicina nella sua unità globale, l'economia e la grammatica nella curva d'insieme della loro destinazione storica; non sono sicuro che non introdurranno delle fratture impreviste (Foucault 1999, p. 53).

A risaltare sono l'incertezza e l'esigenza di tenere conto della imprevedibilità anche quando, anziché trattarsi del nostro andare per tentativi nel mondo, si procede con minuziosa ponderazione nella elaborazione teorica. Lavorando al suo sviluppo si presentano più vie da percorrere, sorgono ripensamenti, si manifestano differenze attraverso quegli stessi tentativi di stabilire un ordine della riflessione. Rispetto ai discorsi – ma per estensione potremmo dire anche all'archivio – e alle scoperte che possono introdurre diventa cruciale «sapere che cosa li ha resi possibili, e come queste “scoperte” hanno potuto essere seguite da altre che le hanno riprese, rettificare, modificate, o eventualmente annullate» (Foucault 1999, p. 59). Il punto è sempre lo stesso: prima di arrivare a un certo grado di stabilità è necessario passare attraverso numerose fasi di avanzamento e aggiustamento. Sono le fasi che consentono alle forme di rendere manifesto un certo livello di fermezza sulla base di più elementi collegati tra loro, o naturalmente o volutamente, ossia di una struttura.

La stessa condizione liminare delle relazioni discorsive, Foucault la spiegava identificando il discorso con una pratica di carattere sistematico che rende possibile la generazione dei suoi oggetti e che origina all'interno di un reticolo più ampio di molteplici relazioni discorsive. Per questo, il problema della relazione tra le parole e le cose è quello della modificabilità delle forme, dell'insorgere dell'antinomia del perfezionismo. È alla luce di tale discordanza che Foucault insisteva sul dinamismo che pervade l'archivio precisando che esso è ciò che fa sì che «se ci sono delle cose dette – e soltanto quelle – non se ne debba chiedere la ragione agli uomini che le hanno dette, ma al sistema della discorsività, alle possibilità e alle impossibilità enunciate che esso predispone» (Foucault 1999, p. 173). Dunque, non sarebbe immediatamente sulla operosità che dovremmo concentrarci ma sul sistema generale delle relazioni discorsive. Tuttavia, i presupposti per provare a risalire alle sue origini, che potremmo dire siano nella disposizione a organizzarci, possono essere rinvenuti considerando in particolare il modo in cui Foucault contesta l'inevitabilità delle forme.

Da una parte, dichiarando l'indescrivibilità dell'archivio nella sua totalità non essendo mai concluso ma continuamente aggiornabile; dall'altra, tracciando la sua ipotesi di una archeologia che possa essere un efficace metodo per indagare la mutevolezza – poiché, per esempio, a essa è affidato il compito di incaricarsi delle contraddizioni e dei differenti spazi di dissenso che si manifestano nei discorsi (cfr. Foucault 1999, p. 204).

Nonostante le pretese per una autonomia della produttività discorsiva, alla luce del ruolo che hanno le pratiche che la alimentano non si può fare a meno di tornare di nuovo all'essere umano, a noi. Ai nostri modi di affrontare le cose, a come influenziamo l'originarsi di cataloghi e archivi mediante le nostre impressioni, siano le tracce che ci formano siano quelle che lasciamo. Derrida lo avevo subito segnalato: «niente archivio senza lo spazio istituito di un luogo di impressione» (Derrida 2005, p. 3). Infatti, la stessa ricerca che può essere avviata a partire da un archivio si svolge procedendo a ritroso sfogliando strati, accumuli, livelli sovrapposti con l'obiettivo di riuscire a individuare un principio¹. Raggiungere tale risultato vorrebbe dire non solo ammettere un precedente ma anche una insufficienza: perché si consegua una forma sono necessarie molte operazioni, lo svolgimento delle quali implica anche l'ausilio di risorse che sono anzitutto tecnologiche. Non possono che essere tali poiché sono complementari a noi, dal momento che servendocene concorrono a rendere possibili le forme che tanto desideriamo elaborare. Esattamente come chiarisce Derrida:

l'archivio, come stampa, scrittura, protesi o tecnica ipomnestica in generale, non è solo il luogo di stoccaggio e di conservazione di un contenuto *archiviabile passato* che esisterebbe ad ogni modo, così come, senza archivio, si crede ancora che fu o che sarà stato. No, la struttura tecnica dell'archivio *archiviante* determina anche la struttura del contenuto *archiviabile* nel suo stesso sorgere e nel suo rapporto con l'avvenire. L'archiviazione produce dal momento che registra l'evento (Derrida 2005, p. 28).

Non sarebbe azzardato riconoscere in quella struttura tecnica individuata da Derrida proprio il catalogo. Tuttavia, per sostenere tale identificazione è importante considerare un aspetto: al pari delle forme, anche le strutture sono difettose. Ma lo sono poiché, a differenza delle prime, hanno natura reticolare: sono plasmabili a seconda delle esigenze che la realtà anche repentinamente può imporre.

¹ In proposito Derrida, mantenendo quale principale riferimento la psicoanalisi di Freud, ragiona anche su qualcosa come un «archi-archivio» (Derrida 2005, p. 35) proprio per mettere in risalto la necessità permanente di scoprirne l'origine.

Adattamenti

Le strutture sono flessibili principalmente perché, come spiega Susanne K. Langer, sono i modi in cui sono tenute insieme le cose. Quei modi concorrono al conseguimento della stabilità e sono suscettibili alla variabilità.

Without adding or subtracting any of the factors in the composition of a thing, we may utterly change the character of that thing by changing the *relations* of the various factors to each other. [...] Not only in artificial devices like the letters that spell a word, but in physical things as well, the importance of relations may be seen in the very constitution of objects themselves (Langer 1937, p. 45).

Il carattere reticolare delle strutture consiste nella determinazione sistematica delle relazioni tra le loro componenti. Quelle relazioni costituiscono le cose che, spiega Langer, potrebbero essere fatte di materiali diversi pur avendo la stessa forma perché «*many different things may enter into the same relations*» (Langer 1937, p. 46). La più importante caratteristica che andrebbe considerata per riconoscere la versatilità che contraddistingue le strutture rispetto alle forme, è dunque la loro adattabilità. Tuttavia, rispetto al carattere reticolare, quest'ultimo tratto non è pacificamente approvato, come risulta dal dibattito che ascrive alle strutture anche un considerevole tratto di rigidità². All'origine di quella oscillazione tra fermezza e trasformabilità vi è ancora una volta la nostra propensione per il perfezionismo. «Il mutamento viene onestamente riconosciuto come caratteristica autentica di alcune cose, ma il significato del riconoscimento viene eliminato imputando l'alterazione a un'essenziale mancanza di essere in contrapposizione all'essere perfetto che non muta mai» (Dewey 1973, p. 53). Eppure, ci organizziamo. Per affrontare la mutevolezza della realtà i nostri comportamenti esprimono disposizioni che rivelano la necessità di adeguarci, di stabilire un ordine, di orientarci in direzione del senso.

Nella sezione precedente è emerso che le strutture concorrono alla determinazione del perfezionismo: ciò sarebbe possibile sostenerlo proprio perché ci serviamo di esse in più modi. Naturalmente, l'obiettivo è che, di qualsiasi sostanza essa sia, la struttura conceda anch'essa di conseguire uno o più gradi di stabilità: si stabiliscono relazioni tra più elementi in direzione della solidità, dell'equilibrio, della riuscita di un sistema. Non ancora del suo senso, poiché nei rapporti con la realtà, quel sistema può certamente anche vacillare e richiedere aggiornamenti, revisioni, rettifiche. A ciascuno di essi corrisponde un grado di stabilità: ogni volta che lo si

² In proposito si vedano per esempio le diverse posizioni raccolte in Bastide 1965 e la discussione svolta da Derrida 2002a incentrata sul rapporto tra genesi e struttura nella fenomenologia.

raggiunge si configura una forma della struttura. Ma se la prima è uno stadio di fermezza, la seconda è continua modellabilità. La portata adattativa delle strutture è riscontrabile già in natura: le vite degli organismi e le loro relazioni con l'ambiente si svolgono mediante disposizioni di materiali, raggruppamenti di elementi, mutamenti morfologici. L'aspetto più importante, come osserva il biologo Étienne Wolff, è che negli esseri viventi le strutture sono naturalmente legate ad altre strutture e, come risulta dal seguente passo, tale legame mostra anche quale ruolo abbia l'organizzazione per la vita.

La struttura istologica definisce la disposizione delle cellule in tessuti, dei tessuti in organi. Le cellule sono i materiali di base dell'edificio, come le pietre di una costruzione. [...] Un'osservazione più approfondita rivela la *struttura cellulare*. La cellula ha, anch'essa, un'organizzazione costante in tutti gli esseri viventi. Essa è composta da un citoplasma, da una membrana, da un nucleo e da differenti organuli cellulari, quali i mitocondri. Ciascuno di questi elementi ha a sua volta una struttura più o meno complessa (Wolff 1965, p. 20).

Il legame tra strutture diverse rende manifesto non solo la presenza di più livelli ma anche la loro appartenenza a quella che potremmo pensare come una struttura generale. Il nostro riferimento è stato quello dell'essere vivente, ma potremmo considerare un ambito diverso dalla biologia e troveremmo che tale concezione basata su più relazioni non è così peregrina come potrebbe sembrare. Per esempio, nelle scienze psicologiche una struttura è essenzialmente un insieme. In quanto tale, scrive Daniel Lagache, è descrivibile come una «unitas multiplex» (Lagache 1965, p. 88), una molteplicità nell'unità. Pensarla in questi termini permette di riconoscere che nel momento in cui la si concepisce alla luce delle relazioni che la compongono, una struttura non può che mutare continuamente essendo influenzata da rotture che determinano fasi alterne di stasi e movimento.

Alle strutture, che interpretava come riferimenti rigidi, Foucault contrapponeva la fluidità della storia: la sua era una posizione influenzata da un dibattito orientato soprattutto dalla discussione sviluppata in ambito epistemologico. Tuttavia, non limitandosi all'accezione epistemologica, che comunque ne preserva la centralità, dovremmo piuttosto considerare quella metafisica: in quanto sistema di relazioni la struttura rende possibili stadi diversi di stabilità. Infatti, nel momento in cui proviamo a considerarla quale insieme, come aveva riconosciuto Derrida, nasce l'esigenza di trovarne un centro. «Senza dubbio il centro di una struttura, orientando e organizzando la coerenza del sistema, permette il gioco degli elementi all'interno della forma totale. E ancora oggi una struttura priva di ogni centro rappresenta l'impensabile stesso»

(Derrida 2002b, p. 359). La reazione a quella impensabilità non è solo espressione di un lavoro razionale, di una coordinazione logica, ma anche effetto della mutevolezza. Per affrontarla le strutture si rinnovano, reiterano e rigenerano elementi, rivelano la loro naturale funzionalità rispetto agli accadimenti. «L'avvenimento di frattura, il dirompimento [...], si sarebbe forse prodotto nel momento in cui si è dovuto cominciare a pensare alla strutturalità della struttura, vale a dire, si è dovuto cominciare a ripetere» (Derrida 2002b, p. 361).

Spesso, non sappiamo subito come vanno le cose, ma essendo immersi nel flusso degli eventi, procediamo innanzitutto percorrendo una via che possa esserci utile per avanzare in qualche direzione. Piuttosto che pensare a come fare, facciamo pensando. Operiamo anche ripetendo comportamenti già attuati e questo oltre a portare in luce eventuali difetti delle strutture ne conferma ancora una volta la loro versatilità. Nel caso del catalogo essa risalta nella misura in cui tutto quel lavoro che svolgiamo per organizzarci, basato anzitutto sulle nostre esperienze, troverebbe un esito nella elaborazione di liste temporanee, in modi elementari di sistemare le cose al fine di iniziare a fare ordine. Quei modi sono anticipazioni di quella forma di conoscenza che Umberto Eco chiamava 'enciclopedica': «di natura scoordinata, dal formato incontrollabile» che dice innanzitutto in via descrittiva «o come qualcosa appare» «o come qualcosa può essere trovato» (Eco 1997, p. 195-196). Per quanto scoordinato, quell'insieme di modi di organizzarci che chiamiamo 'catalogo', sarebbe allora naturalmente contraddistinto da adattabilità poiché esso concorrerebbe al rilievo di proprietà che fanno parte della conoscenza del mondo e che incentivano la possibilità di prendere sempre direzioni diverse per organizzarsi (cfr. Eco 2007, pp. 12, 34).

Perché un archivio sia in un certo modo, contenga determinate tracce secondo un certo ordine, sono necessarie numerose attività. Esse determinano il sistema di relazioni che lo rende possibile, ossia la sua struttura. Il catalogo sarebbe dunque la condizione di possibilità dell'archivio nella misura in cui, in quanto disposizione, inclinazione comportamentale utile all'adattamento, si configura gradualmente attraverso le diverse fasi in cui si intraprende l'organizzazione. A quelle preliminari di individuazione, raccolta e inventariazione seguiranno quelle della classificazione vera e propria, la catalogazione. In questa serie di processi, le cose continuano a cambiare e richiedono opportuni aggiustamenti. Proprio per questo, considerando il catalogo come una «lista pratica» Eco osservava anche che «una raccolta è sempre aperta e potrebbe sempre arricchirsi di qualche altro elemento» (Eco 2019, p. 165). Una ulteriore conferma tanto della versatilità del catalogo come struttura quanto del ruolo che svolge l'organizzazione nelle nostre vite.

Asimmetrie

Ci organizziamo per convivere con la mutevolezza che ha origine negli innumerevoli processi e accadimenti in cui la realtà si articola; le trasformazioni che si compiono sul piano strutturale si traducono nel continuo rinnovamento delle forme; facciamo ordine attraverso il catalogo raggiungendo gradi diversi di stabilità con la formazione dei nostri archivi. I nostri comportamenti orientati da quelle nostre disposizioni ordinatrici che possiamo chiamare 'cataloghi' – ben prima, lo ricordo ancora una volta, del più sofisticato lavoro cognitivo che si svolge con la catalogazione – poggiano in gran parte sulla possibilità di muovere da determinate preferenze. Di procedere attraverso discernimenti compiuti anche sul piano pratico.

Invarianti della mente umana, come le chiamava Gillo Dorfles, le preferenze sono cruciali anche per l'esercizio di quelle scelte che guideranno l'elaborazione degli archivi, attraverso la formazione delle loro strutture. Quelle liste preliminari di carattere pratico che sono i nostri cataloghi, aperte e rimodellabili secondo le esigenze, prendono forma attraverso più scelte. Afferrato un significato, procediamo organizzandoci in direzione del senso. Questo avviene, però, anche sulla scorta di attriti e moti contrastanti che rivelano la centralità di uno scarto: agiamo in un modo piuttosto che in un altro, conformemente tanto agli eventi della realtà quanto alle nostre preferenze. Quello scarto è indice della differenza, dei nostri innumerevoli modi di fare le cose, non solo inclini all'ordine ma anche procedendo per tentativi. La differenza è un nostro prodotto e si contraddistingue per essere espressione di una dinamica operativa che è inevitabilmente asimmetrica. A essa si è dedicato proprio Dorfles che osservava come, da una parte, «il problema delle scelte preferenziali domina il nostro modo di essere, di giudicare, di comportarci» e, dall'altra, che da un punto di vista logico³ «la preferenza non può che portare a, o basarsi su, una condizione di asimmetria» (Dorfles 2010, pp. 17, 23).

Intrinsecamente asimmetrica e tendente all'asimmetrico, la preferenza è uno degli ingredienti del nostro direzionarci verso il senso, del nostro organizzarci per stabilire un primo grado di ordine. In quanto forma, l'archivio ne sarebbe dunque espressione ed essendo caratterizzato dai tratti individuati nelle sezioni precedenti –

³ Dorfles lo chiariva osservando che «se la condizione p è preferita alla q , necessariamente q non può essere preferita a p , dato che non è possibile ipotizzare che $p = q$ » (Dorfles 2010, p. 23). Basandosi sullo studio di Georg Henrik von Wright, *The Logic of Preference* (1963), Dorfles osserva infatti che l'asimmetria sia intrinseca alla medesima formula logica, come chiarisce di seguito. «La scelta basata sulla preferenza si chiama 'scelta preferenziale'. Se, ora, si usano le lettere p , q , r ecc. per simbolizzare generici stati, situazioni o eventi d'esistenza, e la lettera P quale simbolo del rapporto preferenziale tra gli stessi, avremo che la formula $p P q$ / significherà che la condizione p è preferita alla situazione q . Una delle essenziali proprietà formali della relazione preferenziale sarà pertanto l'asimmetria. Infatti la formula $(p P q) \rightarrow \sim (q P p)$ significa che se una condizione (un oggetto, un evento) è preferita a un'altra, necessariamente la seconda non è preferita alla prima» (Dorfles 1992, p. 95).

‘normativo’, ‘depositario’, ‘differenziale’ – esso risulta pertanto anche lo scrigno delle asimmetrie per eccellenza. Cerchiamo perlustriamo e avanziamo attraverso graduali approfondimenti e, molto spesso, a palesarsi è un ulteriore carattere dell’archivio: l’incompletezza. Seppure sufficientemente compiuto e adeguato, l’archivio non può che essere insoddisfacente. Va così perché i primi a essere naturalmente difettosi siamo noi. E quella struttura che formuliamo per ottenere gli archivi, ossia il catalogo nel suo costituirsi quale temporaneo strumento organizzativo, non fa che ridarcene continuamente notizia, insieme a molte altre. Qui si presenta allora la necessità di provare a risalire dal tratto normativo dell’archivio, dalla sua produttività differenziale basata sulla regolazione dei discorsi che può rendere accessibili, alle sue condizioni di possibilità. Diviene dunque necessario passare dalla forma alla pratica che concorre a ottenerla. Nel fare questo percorso possiamo riconoscere una dimensione asimmetrica che Dorflès ha descritto come altrettanto caratterizzante per le società le culture le arti, essendo un tratto primigenio degli esseri umani: tendiamo alle simmetrie passando però attraverso stadi di asimmetria oppure, se si preferisce, facciamo ordine anche mediante fasi di disordine.

L’inclinazione al perfezionismo, la necessità di riuscire a ottenere la stabilità, si manifesta nelle nostre pratiche in più ambiti mostrando un dettaglio importante: la tendenza asimmetrica determina che si riesca non solo a ottenere una forma, bensì che la si possa anche connettere ad altre.

Ancora con un azzardo, si potrebbe vedere lo spazio per le molteplici elaborazioni di archivi, che grazie alle loro strutture possono periodicamente aggiornarsi, anche nello scarto tra eteroglossia e omoglossia⁴, vale a dire nel divario tra la condizione delle lingue – che, richiedendo naturalmente specifiche competenze e conoscenze per essere parlate e comprese, si diversificano – e l’ambizione di poterne condividere una sola che sia accessibile a tutti. Perché il linguaggio possa funzionare correttamente sono decisive le combinazioni dei significati attraverso regole e grammatiche; perché il linguaggio sia prodotto e condiviso sono necessari tre livelli (semantico, sintattico, pragmatico) che lo rendono possibile. La nostra organizzazione si compie attraverso i modi in cui possiamo affrontare il disordine, modi in cui le pratiche che svolgiamo rivelerebbero proprio che «spetti alla asimmetria il compito differenziatore che è al tempo stesso rivelatore di senso» (Dorflès 2010, p. 161). Ma la questione non è così lineare come sembra. In quel processo consisterebbe anche la stessa dinamica costitutiva della relazione tra il catalogo in quanto struttura e l’archivio in quanto forma. Tale dinamica potrebbe essere descritta ammettendo anche che chiarirla possa voler

⁴ In proposito meritano attenzione le osservazioni di Dorflès che sviluppa le sue indagini alla luce del nesso tra possibilità razionali e libertà immaginative supponendo che gli apporti della operosità umana possano sfociare nel mito e nel rito ben più frequentemente di quanto non sembri, soprattutto nelle arti. Per approfondire si veda Dorflès 1992, in particolare i capitoli 1 e 2, pp. 17-34.

dire riconoscere che «lo stesso evolversi o involversi delle civiltà, è basato sopra un costante conflitto – talvolta dialetticamente positivo, talvolta dialetticamente negativo – tra simmetrico e asimmetrico» (Dorfles 1992, p. 61).

Fallibilità

Quel conflitto è costantemente alimentato e riverberato da quello che facciamo. Alla sua origine vi sarebbe un moto che si innesca di continuo, un impulso a cercare di ottenere le forme soddisfabili mediante modalità di adattamento rese possibili dalle loro strutture. Tra le molte altre che svolgiamo, le pratiche artistiche ne sono una vistosa dimostrazione: quell'impulso si tramuta nella possibilità di sondare combinazioni possibili, di mettere insieme più elementi, di stilare liste estemporanee. Hal Foster lo descrive chiamandolo «archival impulse», un impulso tutt'altro che nuovo proprio perché si rivela come costante possibilità operativa che attraversa fasi storiche diverse trovando espressione in più pratiche.

Che anche nel caso delle pratiche artistiche si tratti nuovamente di una serie di esiti basati sulla centralità delle strutture che rendono possibili gli archivi – ossia su ciò che in questa sede si propone di chiamare 'catalogo' – ne offre conferma anche Foster, considerando alcuni esempi di opere⁵. Inoltre, egli individua quattro aspetti che, da una parte, caratterizzano quelle pratiche che permetterebbero di riconoscere quella che propone di chiamare «archival art» e, dall'altra, rimandano nuovamente al rapporto tra catalogo e archivio. Illustro brevemente questi aspetti, proponendo per ciascuno un termine utile a sintetizzarlo. (i) La 'relazionalità connettiva': tali pratiche artistiche sono orientate dalla possibilità di stabilire e coltivare più relazioni secondo gradi diversi di connessione, per questa ragione Foster menziona i legami che possono essere stabiliti tra più forme, ossia più archivi alla luce dell'odierno sistema globale di collegamenti, Internet⁶. (ii) L'approccio 'collezionista': le pratiche procedono per raccolte, ammettendo un continuo rimando dal piano dell'elaborazione teorica a quello dell'operatività pratica che, essendo anche tipico delle attività di curatela, consente di ottenere nuovi ordini in entrambi gli ambiti⁷. (iii) L'approccio 'costitutivo': svolgendo le

⁵ Per descrivere l'opera *No Ghost Just a Shell* (1999-2002) degli artisti Pierre Huyghe e Philippe Parreno, Foster usa innanzitutto il termine «collaborative project». In seguito, riprendendo anche le parole di Parreno, scrive: «when a Japanese animation company offered to sell some of its minor manga characters, they bought one such person-sign, a girl named “AnnLee,” elaborated this glyph in various pieces, and invited other artists to do the same. Here the project became a “chain” of projects, “a dynamic structure that produce[d] forms that are part of it”; it also became “the story of a community that finds itself in an image” – in an image archive in the making» (Foster 2004, p. 4).

⁶ Foster scrive, infatti, che «the ideal medium of archival art is the mega archive of the Internet» (Foster 2004, p. 4).

⁷ «If archival art differs from database art, it is also distinct from art focused on the museum. Certainly the figure of the artist-as-archivist follows that of the artist-as-curator, and some archival artists

loro pratiche, le artiste e gli artisti non solo si possono servire di archivi, ma possono anche elaborarne altri⁸. Infine (*iv*), la ‘frammentarietà aggregativa’: tali pratiche procedono secondo necessarie rettifiche di orientamento e connessione rispetto ai possibili soggetti combinabili, incentivando il lavoro interpretativo umano attraverso l’aggregazione di più mezzi⁹.

I quattro aspetti individuati da Foster consentono di riconoscere anche nelle pratiche artistiche, al pari delle altre, la centralità del nesso tra organizzazione inclinazione verso il senso e conseguimento di stadi di stabilità, ossia tra catalogo e archivio. La mutabilità di quest’ultimo – potremmo dire, dovuta alla struttura che lo rende possibile – è riconosciuta anche da Foster che, infatti, scrive: «Perhaps all archives develop in this way, through mutations of connection and disconnection, a process that this art also serves to disclose» (Foster 2004, p. 6). Tuttavia, insieme a tracciare un utile profilo delle pratiche artistiche accomunabili secondo usi e produzioni di archivi¹⁰, il suo contributo porta alla luce una inclinazione che egli descrive come una sorta di ‘necessità di connessione’ che farebbe la differenza per talune pratiche artistiche rispetto ad altre e che darebbe adito a una proiezione progettuale utopistica e, a tratti, persino tendenziosa e incline all’assurdo (cfr. Foster 2004, pp. 21-22). Una necessità che, insomma, rivelerebbe una condizione umana e più che umana, quella della tendenza alla simmetria basata su operosità determinate dall’asimmetrico. Tendenza tutt’altro che scevra da numerose complicazioni che la caratterizzano. In modo puramente esplorativo, ne possiamo considerare alcune.

Quel moto che orienta le pratiche umane, comprese quelle artistiche, trarrebbe origine dal fatto che «solo dall’assenza d’un segmento mancante, da completare, solo dall’insoddisfazione può sorgere qualcosa di nuovo e di non ancora dato» (Dorfles 2010, p. 151). Infatti, l’impulso individuato da Foster non sarebbe solo il motore che rende possibili quelle pratiche artistiche, bensì il segno stesso dell’asimmetria che le caratterizza e che egli riconosce quale oscillazione tra stadi di pre-produzione e post-

continue to play on the category of the collection. Yet they are not as concerned with critiques of representational totality and institutional integrity: that the museum has been ruined as a coherent system in a public sphere is generally assumed, not triumphally proclaimed or melancholically pondered, and some of these artists suggest other kinds of ordering-within the museum and without» (Foster 2004, p. 5).

⁸ «[T]he work in question is archival since it not only draws on informal archives but produces them as well, and does so in a way that underscores the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private. Further, it often arranges these materials according to a quasi-archival logic, a matrix of citation and juxtaposition, and presents them in a quasi-archival architecture, a complex of texts and objects (again, platforms, stations, kiosks...)» (*Ibidem*).

⁹ «But in most archival art the actual means applied to these “relational” ends are far more tactile and face-to-face than any Web interface. The archives at issue here are not databases in this sense; they are recalcitrantly material, fragmentary rather than fungible, and as such they call out for human interpretation, not machinic reprocessing» (Foster 2004, pp. 4, 5).

¹⁰ Per approfondire si vedano in particolare le analisi svolte da Foster a proposito delle opere di Thomas Hirschhorn, Tacita Dean, Sam Durant (cfr. Foster 2004, pp. 6-20).

produzione, utilizzando per descriverlo anche il termine ‘anarchivio’ (cfr. Foster 2004, p. 5). Piuttosto che come il contrario dell’archivio, esso sarebbe da intendere come il suo naturale stadio di mutabilità determinato da oscillazioni che avvengono anzitutto sul piano operativo attraverso attivazioni e riattivazioni, oscuramenti e trasparenze semantiche, ripensamenti che concorrono al conseguimento degli archivi o alla ammissione della loro impossibilità¹¹.

Nelle arti viene dunque messo in risalto qualcosa che non è indagabile in quanto soggetto esclusivo, essendo piuttosto rivelazione della stessa condizione umana. Questo vale anche per la relazione tra catalogo e archivio. Se infatti torniamo alla dimensione originaria, quella del nostro stare nel mondo e del fare esperienze con i suoi soggetti e oggetti, non possiamo trascurare che quella condizione di associabilità, quell’impulso all’archivio, evidenziati dalle pratiche artistiche siano anche indagabili alla luce di un nesso particolare tra accumulazione, produzione di senso ed eventuale fallimento dell’operazione avviata. Da una parte, la fallibilità appartiene naturalmente all’evoluzione dei modi di elaborare l’archivio che stiamo sviluppando e rinnovando grazie alle risorse tecnologiche. Come osserva Angela Maiello, la fallibilità rimanda anche alla doverosa attenzione che dobbiamo prestare al ruolo della permanenza e dell’oblio dei materiali che destiniamo ai nuovi archivi¹². Dall’altra parte, la stessa condizione dell’archivio – ammettendo anche che la sua origine sia nelle possibilità strutturali del catalogo – è contraddistinta dal nesso tra gli stadi necessari alla collazione dei suoi componenti e il rischio permanente di fallimento. Un nesso che rivela ulteriori aspetti della condizione umana.

Secondo Rebecca Falkoff, il fallimento è naturalmente connaturato alla costituzione dell’archivio nella misura in cui la sua elaborazione si basa anzitutto su fattori di natura tanto mentale quanto economica: ossia, organizzativi e assiologici ben prima che monetari¹³. Il nodo, secondo Falkoff, starebbe nel ruolo dell’accaparramento, delle eventuali derive che si possono conseguire arrivando ad avere accumulazioni smisurate. Alterato, per ragioni che sfociano nella patologia, il lavoro che porta all’archivio incontra il proprio fallimento quando a perdurare è l’impossibilità di scartare e lasciare i suoi componenti anziché di continuare ad accumularli¹⁴.

¹¹ Per approfondire si vedano anche Adami, Ferrini (a cura di) 2014 e Baldacci 2016, in particolare il cap. 3, pp. 97-173.

¹² Maiello traccia una prospettiva in cui mette in risalto il nesso tra il rinnovamento tecnologico dei modi di archiviazione e il loro legame con il Web – considerandoli quali fonti dei significativi cambiamenti per le nostre sensibilità – e l’attuale modo di interagire nel mondo, che incentiva la centralità di esperienze basate sulla percezione optica. Per approfondire, rimando a Maiello 2015.

¹³ «The “persistent difficulty discarding or parting with possessions, regardless of their actual value” that defines hoarding disorder remains unchanged when the possessions in question are newspapers, rather than, say, books, dolls, or musical instruments; though newspapers are more manifestly impersonal, ephemeral, worthless, and dirty» (Falkoff 2021, p. 134).

¹⁴ Per approfondire, si veda Falkoff 2021.

A porsi sarebbe pertanto una tensione permanente che impone di non portare a compimento l'archivio per poterlo continuamente ricominciare. Guardata da questa prospettiva, di una evidente anomalia, quella dell'operosità che rende possibile l'archivio sarebbe ancora una volta basata sul ruolo del catalogo come strumento per la nostra organizzazione: esso potrebbe essere compromesso poiché le asimmetrie non sarebbero più fasi transitorie bensì permanenti e, in ultima analisi, coincidenti con ciascuna forma che si consegue. Ogni stadio di stabilità sarebbe un ampliamento del disordine anziché un possibile modo per conseguire un ordine. Pertanto, l'archivio fallisce per via di pervasive e incontrollabili scelte orientate da un accumulo irrefrenabile e smisurato. Una deriva che rivela un ulteriore grado di complessità anche perché, come aveva puntualmente osservato Dorfles, è ben possibile che sia una «scelta ordinata» a determinare una condizione di disarmonia o di asimmetria» ma altrettanto che «attraverso la rottura della simmetria» si possano stabilire nuovi ordini (Dorfles 1992, pp. 100-101). Aspetti che mostrano come lo studio del rapporto tra catalogo e archivio richieda di essere ulteriormente approfondito¹⁵.

L'autore

Davide Dal Sasso. Filosofo e curatore. Ha svolto attività di ricerca presso l'Università di Torino. È membro di Labont-Center for Ontology, di SIE (Società Italiana d'Estetica) e NSAE (Nordic Society for Aesthetics). I suoi studi vertono sul rapporto tra filosofia e arti contemporanee con particolare interesse per i processi creativi, le pratiche artistiche, il ruolo dell'espressione e della rappresentazione nelle arti. È l'ideatore e il curatore di "Dialoghi di Estetica", rubrica di filosofia e arti pubblicata dal 2012 sulla rivista *Artribune*. Ha scritto diversi articoli su temi di estetica, arte contemporanea e filosofia dell'arte. È l'autore dei libri *Nel segno dell'essenziale. L'arte dopo il concettualismo* (Rosenberg & Sellier, 2020) e *The Ground Zero of the Arts: Rules, Processes, Forms* (Brill, 2021). Ha curato insieme alla filosofa Elisabeth Schellekens il volume *Aesthetics, Philosophy, and Martin Creed* (Bloomsbury, 2022).

e-mail: dalsassodavide@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Adami, E, Ferrini, A 2014, a cura di, 'The Anarchival Impulse', in *Mnemoscape*, n. 1, <<https://www.mnemoscape.org/contents-c1cv2>>.

Baldacci, C 2016, *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan & Levi, Milano.

Bastide, R 1965, a cura di, *Usi e significati del termine struttura*, Bompiani, Milano.

Coccia, E 2011, *La vita sensibile*, il Mulino, Bologna.

¹⁵ Ringrazio i revisori anonimi della prima versione di questo testo per avermi saggiamente consigliato di estendere l'indagine sul ruolo del catalogo attraverso una ricognizione su temi concernenti l'archivio e le pratiche artistiche.

- Derrida, J 2002a, '«Genesi e struttura», e la fenomenologia', in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, pp. 199-218.
- Derrida, J 2002b, 'La struttura, il segno e il gioco nelle scienze umane', in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, pp. 359-376.
- Derrida, J 2005, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli.
- Dewey, J 1973, *Esperienza e natura*, Mursia, Milano.
- Dorfles, G 1992, *Elogio della disarmonia*, Garzanti, Milano.
- Dorfles, G 2010, *Dal significato alle scelte*, nuova edizione ed M Carboni, Castelvecchi, Roma.
- Eco, U 1997, *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano.
- Eco, U 2007, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- Eco, U 2019, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano.
- Falkoff, R R 2021, *Possessed: A Cultural History of Hoarding*, Cornell University Press, Ithaca and London.
- Ferraris, M 1997, *Estetica razionale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Foster, H 2004 'An Archival Impulse', *October*, Vol. 110, pp. 3-22.
- Foucault, M 1999, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano.
- Lagache, D 1965, 'Struttura in psicologia', in *Usi e significati del termine 'struttura'*, ed R Bastide, Bompiani, Milano, pp. 87-88.
- Langer, S K 1937, *An Introduction to Symbolic Logic*, George Allen & Unwind Ltd., London.
- Maiello, A 2015, *L'archivio in rete. Estetica e nuove tecnologie*, goWare, Firenze.
- Peirce, C S 2008, '[La massima pragmatica]', in *Scritti scelti*, Utet, Torino, pp. 428-443.
- Wolff, É 1965, 'L'uso e il significato della parola 'struttura' in biologia', in *Usi e significati del termine 'struttura'*, ed R Bastide, Bompiani, Milano, pp. 19-24.



Gianpaolo Cacciottolo, Massimo Maiorino¹

Inventar-io? Forme di soggettivazione e paradigmi inventariali tra letteratura e arte dopo il 2000



Abstract

«Oggi il mondo si svuota riducendosi a informazioni spettrali quanto delle voci incorporee. La digitalizzazione derealizza, disincarna il mondo. E bandisce anche i ricordi», ha gelidamente osservato Byung-Chul Han. Eppure il processo eccessivo e ossessivo di catalogazione/digitalizzazione procede in modo onnivoro, offrendo attraverso il paradigma inventariale un modello epistemologico post-storico di lettura del presente e messa in forma del mondo (Eco, 2009). Un "metodo scientifico" segnato però da una doppia contraddizione «quella di censire tutto e quella di dimenticare comunque qualcosa» (Perec, 1978) che apre a destabilizzanti forme di soggettivazione, tra archivi personali e memorie collettive, tra inventari improbabili e oggetti dispersi. Un'ipotesi inquieta di *détournement*, di cui il contributo intende approfondire gli effetti e le prospettive, trovando nutrimento nell'arcipelago letterario del nuovo secolo, in opere di autori come Judith Schalansky (*Inventario di alcune cose perdute*, 2020) Massimo Mantellini (*Dieci splendidi oggetti morti*, 2020), Paolo Ruffilli (*Le cose del mondo*, 2020), e forma nella ricerca di artisti come George Legrady (*Pockets Full of Memories*, 2001), Sissel Tolaas (*Re_Search Lab*, 2004), Tatiana Trouvè (*Les indéfinis*, 2017), Barbara Iweins (*Katalog*, 2018) e Patricia Lagarde (*Moon Archive*, 2022; *Melancholy I/Inventory*, 2014).

«Today the world empties itself as it is reduced to ghostly information as much as incorporeal voices. Digitization derealizes, disembodies the world. It also banishes memories» Byung-Chul Han observed coldly. Yet the excessive and obsessive process of cataloging / digitization proceeds in an omnivorous way, offering through the inventory paradigm a post-historical epistemological model of reading the present and shaping the world (Eco, 2009). A "scientific method", however, marked by a double contradiction "that of taking a census of everything and that of forgetting something in any case" (Perec, 1978) which opens up to destabilizing forms of subjectivation, between personal archives and collective memories, improbable inventories and scattered objects. An unquiet hypothesis of *détournement*, of which the contribution intends to deepen the effects and perspectives, finding nourishment in the literary archipelago of the new century, in works by authors such as Judith Schalansky (*Inventario di alcune cose perdute*, 2020) Massimo Mantellini (*Dieci splendidi oggetti morti*, 2020), Paolo Ruffilli (*Le cose del mondo*, 2020), and form in the research of artists such as George Legrady (*Pockets Full of Memories*, 2001), Sissel Tolaas (*Re_Search Lab*, 2004), Tatiana Trouvè (*Les indéfinis*, 2017), Barbara Iweins (*Katalog*, 2018), and Patricia Lagarde (*Moon Archive*, 2022; *Melancholy I / Inventory*, 2014).



¹ Il presente saggio è stato discusso e progettato congiuntamente dai due autori. Gianpaolo Cacciottolo ha redatto i paragrafi 1, 4. Massimo Maiorino ha redatto i paragrafi 2, 3.

1. Dalla cosa alla non-cosa

«Le non-cose stanno penetrando nel nostro ambiente da tutte le direzioni, e scacciano le cose. Queste non-cose si chiamano informazioni» (Flusser 1993). Byung-Chul Han recupera questo asserto quasi profetico, datato 1993, per avviare la sua riflessione sul concetto di “non-cosa” e, a raggio più ampio, per proseguire la sua analisi della società contemporanea registrandone il carico mutazionale, analizzando in particolare il passaggio a quell’ordine digitale che, per l’appunto, «*derealizza* il mondo *informatizzandolo*» (Han 2022, p. 6). Questa svolta epocale ha modificato il rapporto tra l’umanità e le cose, travolte quest’ultime dallo «tsunami delle informazioni» (Han 2022, p. 7) che nel frattempo hanno, con la loro natura illusoria e seducente, calamitato sempre di più la nostra attenzione. Un ordine digitale che, se da un lato consente di «protocollare l’intera vita» (Han 2016, p. 73), da un altro con la sua «massa di informazioni e di comunicazione multimediale è un *dis-ordine*» (Han 2014, p. 70). La tesi di Han secondo cui l’inondazione di dati e informazioni ci ha privato, senza violenza apparente, della libertà fa scaturire automaticamente una ricerca di antidoti, di «una ricetta della felicità» che potrebbe risiedere nell’arte di indugiare sulle cose (Han 2017), di ricalibrare certi ritmi, di provare a restituire alle cose, come insegna Hannah Arendt, il compito «di stabilizzare la vita umana» (Han 2022, p. 6). Il ricorso continuo, nei domini di arte e letteratura, a paradigmi archivistici, alla grammatica dell’inventario e del catalogo è un chiaro riflesso di questo nuovo ordine/disordine, di questa ennesima transizione, di questa frenetica evoluzione. I poli della questione sembrano essere, almeno inizialmente, due: da un lato la traduzione di procedure e materiali dall’ordine fisico, della vita reale, a quello digitale; dall’altro l’allestimento di un piano riflessivo che si innesta sui circuiti ad alta tensione di memoria e oblio, ricordo e sparizione. Alla fine del secolo scorso Paul Virilio, nel rilevare gli smottamenti causati dallo scoppio della “bomba informatica”, ci aveva avvertito della svolta verso «una *scienza della sparizione* [...] grazie all’avvento di un sapere cibernetico più che enciclopedico, il quale nega ogni realtà oggettiva» e verso una conseguente compilazione di un «inventario delle sparizioni sensoriali» (Virilio 2000, p. 36). In questo senso assume fattezze simboliche, vessillari anche per la sua cadenza cronologica di inizio millennio, l’opera di George Legrady, *Pockets Full of Memories*, un’installazione esposta per la prima volta al Centre Georges Pompidou di Parigi nel 2001, fortemente sintomatica di questa condizione di passaggio, di trasferimento dal mondo delle cose a quello immateriale, digitale; e della necessità di adottare quei sistemi classificatori, ordinatori, quelle operazioni di archiviazione che secondo Paul Ricoeur conservano sempre un certo grado di originarietà rispetto al riconoscimento del luogo-archivio, come momento «di rottura su un percorso di continuità [...] una

rottura rispetto al sentito dire della testimonianza orale» che, nel caso specifico dell'archivio, pone la testimonianza scritta (o la cosa) in uno stato di sospensione, in bilico tra «rimedio e veleno» (Ricoeur 2003, p. 234). Le procedure di inventariazione, catalogazione e archiviazione trovano sintesi formale proprio nel progetto di Legrady, la trasmigrazione dall'ordine fisico a quello digitale avveniva, al tempo della mostra, mediante uno scanner dinanzi al quale i visitatori venivano invitati a vuotare le tasche. Le immagini degli oggetti scansionati e le informazioni a essi relativi, inserite dagli stessi visitatori tramite questionario, riempivano un database dinamico dominato da un algoritmo costruttore di relazioni e collegamenti atti a stabilire la posizione su mappa 2D dei vari documenti; una rete di immagini interconnesse proiettata nello spazio del museo. Ma l'archivio ha resistito alla lunga vita espositiva dell'installazione², ed esiste ancora oggi sotto forma di sito internet, in uno spazio digitale aperto che ha continuato a crescere nel tempo, che presenta e mantiene tutti i tecnicismi dell'inventario, la discorsività del catalogo e la possibilità di cercare, aggiungere commenti e informazioni sugli oggetti o, semplicemente, di “surfare” tra i contenuti del database. Il «deposito» di memorie personali grazie alle sue capacità interattive e alla sua vita digitale diventa «un magazzino del sapere collettivo», per usare un gergo caro ad Aleida Assmann (2002, p. 382), dove la funzione fondamentale dell'accessibilità viene rispettata, mentre quella della conservazione fa i conti con l'assenza dell'oggetto e la sua mutazione genetica in immagine e dati. *Pockets Full of Memories* segna un'apertura della dimensione della memoria e del ricordo a un orizzonte collettivo, dopo che l'«impulso archivistico» (Foster 2004) di Legrady si era già manifestato nel 1993 in *An Anecdoted Archive from the Cold War*, un'altra installazione in cui le potenzialità del medium digitale incrociavano i destini di una collezione (oggetti, libri, documenti di famiglia, propaganda socialista, denaro, registrazioni sonore, rapporti di notizie, carte d'identità, resoconti dei media occidentali, ecc.); l'allestimento di una piattaforma dove il portato simbolico delle cose carica una storia personale che viene messa a reagire, attraverso le pratiche dell'arte, con la storia ufficiale della Guerra Fredda. Se, come ha scritto Ursula K. Le Guin recuperando il pensiero dell'antropologa Elizabeth Fisher secondo cui «The first cultural device was probably a recipient», il segreto della narrazione sta nel contenitore delle cose, nella “borsa da trasporto” (Le Guin 1986), l'archivio, con le sue procedure di inventariazione e catalogazione, si presta perfettamente, nella sua natura bipolare di «entità paradigmatica astratta» e «istituzione concreta» (Sekula 1996/1997, p. 26), di spazio fisico e digitale, a traduzioni in termini artistici, letterari e metaforici. D'altronde è proprio da un contenitore che ha inizio *L'isola dei senza memoria* [Il Saggiatore 2018] di Yōko Ogawa, una distopia nella

² Al Dutch Electronic Art Festival (DEAF) di Rotterdam nel 2003 è stata presentata all'interno della mostra *From Wunderkammern to metadata*.

quale è la sparizione delle cose, degli oggetti prima, e dei corpi poi, a ritmare un'esistenza umana che viene privata anche del rifugio del ricordo. Un vecchio mobile a cassetti dove la madre della protagonista, prima di essere arrestata per il reato di esercizio della memoria, nascondeva tutti gli oggetti e le cose travolte dalla «tempesta che spira dall'oblio» (Benjamin 2004, VI, p. 151). Una distopia che, non a caso, dà l'abbrivio alla riflessione di Byung-Chul Han sullo spazio di tensione tra reale e virtuale, cose e informazioni, oggetti e non-cose, memoria e oblio.

*Hisoyaka na kesshō*³ si presta a un'analogia con il nostro presente. Anche oggi le cose scompaiono costantemente senza che noi ce ne accorgiamo. L'inflazione oggettuale ci inganna simulando l'esatto opposto. Al contrario della distopia immaginata da Yōko Ogawa, noi non viviamo in un regime totalitario dotato di una polizia del pensiero che ci sottrae brutalmente gli oggetti e i ricordi. È piuttosto la nostra ebbrezza comunicativa e informativa a farli sparire. Le informazioni, quindi le non-cose, si piazzano davanti alle cose facendole sbiadire. (Han 2022, p. 4)

Nell'isola in cui tutto è destinato a sparire, un po' come “nel paese delle ultime cose” di austeriana memoria, è possibile ancora per poco mettere al riparo i ricordi nei romanzi, e le cose, una volta svuotato il vecchio mobile, nelle sculture-contenitori che la madre della protagonista ha realizzato per tutta la sua vita da artista, fino a poco prima di scomparire.

2. Per coprire un vuoto?

Riflettendo sul destino e il significato delle “cose”, tracciandone il confine poroso con gli “oggetti”, Remo Bodei ha individuato un nodo ineludibile nella relazione tra la presenza e l'assenza che esse testimoniano – «si possono togliere o aggiungere significati alle cose, ma le si può anche caricare di valore in misura eccessiva, quasi a ipercompensare altre perdite, analogamente a quanto avviene nel freudiano “lavoro del lutto”» – e ha lasciato risuonare una domanda perturbante sul nostro presente: «Cosa abbiamo perduto nella nostra civiltà e nella nostra vita per riversarci con tanta foga sulle merci? Quale vuoto, eventualmente, esse ricoprono?» (Bodei 2011, pp. 61-62). Muovendo da quest'ipotesi inquieta, da questa “elaborazione” del vuoto si apre un varco che “esponde” ad uno sguardo diversamente orientato la proliferazione di significati e “cose” che connota il mondo di oggi che, ha osservato Byung-Chul Han, «si svuota riducendosi a informazioni spettrali quanto delle voci incorporee. La

³ Titolo in lingua originale del romanzo di Ogawa.

digitalizzazione derealizza, disincarna il mondo. [...] Invece di metterci alla loro ricerca, noi salviamo quantità immani di dati» (Han 2022, p. 4). Scatta dunque un paradosso: lo svuotamento, la sparizione e la perdita del reale – stretto nell’evanescente interspazio generatosi tra «l’estetizzazione totale del mondo», come ha suggerito per tempo Jean Baudrillard (2012, p. 28), e la sua digitalizzazione – sono all’origine di un modello epistemologico che produce numerazioni ed elenchi trovando nel paradigma inventariale la sua forma più efficace. Alle cose, che riecheggiano sempre anche una “causa” – come l’etimologia denota –, si sovrappone il dato che le identifica, le circonda, le “inchioda” ad una realtà post-storica disegnata da nuovi confini spazio-temporali e da una libera “navigazione”. Di fatto, ricorda Bodei, quest’accrescimento sul vuoto ha le fondamenta nel carrello e nella vetrina, emblemi della civiltà iperproduttiva segnata dall’accumulo e dall’esposizione, che ritroviamo con accresciuta e iconica efficacia nell’impalpabile spazio virtuale di internet. Dunque accumulo ed esposizione, insieme ad inventario e catalogazione, come pratiche “artistiche” di organizzazione del vuoto, proprio come ha mostrato Lacan indicandone un caso addirittura esemplare nella collezione di scatole di fiammiferi del poeta Jacques Prévert: «si infilavano così le une nelle altre, formando una specie di striscia uniforme che correva lungo il bordo del caminetto, saliva sul muro, passava sulle cimase e ridiscendeva lungo la porta» (Lacan 1994, p. 144). Una costruzione che annoda l’oggetto ad un differente valore d’uso ed elabora un *display* visivo – un’installazione *ante litteram* – che secondo Lacan è un modo «di bordare il vuoto». Riflessioni che affiorano non casualmente di fronte alla *mise en scène* di una collezione che esprime, insieme con una precisa *Kunstwollen*, una sistematica disciplina organizzativa che ritrova nel catalogo il luogo d’avvio e di conclusione.

Un affascinante cortocircuito tra collezione e accumulo, tra elenco ed esposizione, che proprio nella scrittura “catalogatrice” di Prévert trova una felice metafora come svela *Lo sforzo umano* che, in «un mondo in cui tutto s’incatena», accumula

i ciondoli divini, le reliquie sacre, le croci al merito, le croci uncinata, le scimmiette portafortuna, le medaglie dei vecchi servitori, i ninnoli della sfortuna, e il gran pezzo da museo, il gran ritratto equestre, il gran ritratto in piedi, il gran ritratto di faccia, di profilo su un sol piede, il gran ritratto dorato, il gran ritratto del grande indovino, il gran ritratto del grande imperatore, il gran ritratto del grande pensatore, del gran camaleonte, del grande moralizzatore, del dignitoso e triste buffone (Prévert 1960, p. 35).

Si designa così una galleria, un catalogo-mondo, che intreccia parole e cose, e «nella misura in cui una lista caratterizza una serie per quanto difforme di oggetti come appartenenti allo stesso contesto o visti dallo stesso punto di vista, [...] conferisce ordine, e dunque un accenno di forma, a un insieme altrimenti disordinato» (Eco 2012, p. 131). Dunque, la “scrittura” del catalogo – «la storia della letteratura è piena di collezioni ossessive di oggetti» ha ricordato ancora Eco (2012, p. 67) – come principio di spazializzazione, come vertiginosa visione astorica del mondo, ma anche come interminabile nomenclatura della sua in-finitezza e del suo “vuoto”. Un itinerario perseguito negli ultimi anni con acribia e dolcezza da Paolo Ruffilli che, nel volume *Le cose del mondo* (2020), costruisce un catalogo fittissimo di cose, di “nomi delle cose”, così da anello ad armadio, da bambola a barca, da cappello a cartella, da tacco a vocabolario, sfilano, pagina dopo pagina, in ordine alfabetico gli oggetti insignificanti che abitano le nostre vite. Un inventario privato che perimetra il vuoto scorrendo tra il visibile e l’invisibile, e disegna una particolare collezione che risponde ad «un solo scopo», come ha annotato Pomian, «accumulare oggetti per esporli allo sguardo» (Pomian 2007, p. 16), al quale Ruffilli fa seguire – nella seconda sezione del volume – un *Atlante Anatomico*, proprio a rinforzare attraverso l’intima congiuntura tra inventario e soggetto/corpo, l’inquieto processo di soggettivazione che ogni elencazione determina: «Ogni parte del corpo chiede di essere, stanata e nominata, scaldata, sottratta al vuoto, [...] attraverso la parola, viene amplificato non solo il loro esistere ma ogni senso che li riguarda» (Ruffilli 2020, p. 170). Dalla “catalogazione” del poeta italiano riaffiora il rimosso, ciò che la storia respinge, quindi l’intimità e con essa il corpo del soggetto, la dimensione voyeuristica dello sguardo sulle “cose del mondo”, una condizione che appare ancora più evidente in alcuni transiti delle arti visive del nuovo millennio, dove incrociamo l’urgenza di numerare, di elencare, di fotografare, come nel caso dell’artista belga Barbara Iweins che, con il progetto *Katalog* (2018-2022), ha dato forma ad uno stupefacente complesso espositivo delle sue ossessioni. 12.795 oggetti catalogati e fotografati, come attesta lo scorrere implacabile del contatore che accoglie i visitatori nell’*home-page* del sito dedicato al progetto (<https://katalog-barbaraiweins.com/#home>), una vertiginosa enumerazione di ben 12 minuti per dar conto del lavoro realizzato in circa due anni in cui l’artista ha catalogato, classificato e fotografato quotidianamente, procedendo, stanza dopo stanza – «il futuro dei musei è nelle nostre case» annotava, appena qualche anno fa, Orhan Pamuk (2012, p. 57) –, tutti gli oggetti della propria casa. Se Susan Sontag avvertiva in un saggio seminale del 1973 che «il fotografare ha instaurato un rapporto voyeuristico cronico che livella il significato di tutti gli eventi» (2004), dalla pratica fotografica-catalogatrice di Iweins traspira un *souffle de vie*, che attraverso gli oggetti che abitano le stanze della sua

casa restituisce una “soggettiva” della sua vita. Un *Katalog*⁴ che non manca di esporre dei criteri di classificazione e organizzazione ben precisi – colore, materiale, frequenza di utilizzo, stanza in cui sono collocati, per indicarne solo alcuni – che si differenzia però dal modello creato dell’“ars catalogatoria” dell’*Atlas* richteriano perché «in una certa misura, offre imprevedibili indizi anche per una diversa visione di sé stessi e consente di scoprire cose inaspettate del proprio intimo» (Trincia 2022). Un’avventura, quella disegnata dall’opera di Iweins, che oltre il rigore dei protocolli autoimposti dall’artista porta al parossismo la forma catalogo, sublimando in tal modo il vuoto “che sta attorno” e ricavando una mappa statistica che offre una logica – non priva d’ironia alle eterogenee tassonomie elaborate –, sintetizzata in osservazioni aforistiche come: «I have the weakness to believe that I am the only person in the world who knows that the dominant color in her house is blue (16%)» o «90% of gloves are lost within two weeks of purchase». A progetto concluso, l’artista – aggiornando una fulminante domanda-risposta di Jean Cocteau: «Si votre maison brûlait, qu’emporteriez-vous? J’emporterais le feu!» – confessa che «My house can now catch fire, I can find myself on the street... as long as I have my 3 children in my pocket and my KATALOG under my arm, I think I will manage» (Iweins 2022). Si verifica così uno speciale *transfert* che gradualmente alle cose sostituisce la loro indicizzazione, la “sola” presenza del catalogo esorcizza la dispersione di sé, della propria intimità, divenendo riflesso del “fuoco” di Cocteau.

3. Le voci del catalogo

Riordinando la sua scrivania Georges Perec, che già aveva sondato le trame ambigue prodotte da *Les choses* (1965), redige un affascinante catalogo delle cose che ne contraddistinguono il paesaggio. Si tratta di una puntuale e dettagliata nomenclatura dello spazio della scrittura, un’elencazione che non si sottrae ad una scrupolosa metodologia inventariale che nel ri-chiamare le cose tratteggia una mappa del suo *modus operandi*, dei suoi accadimenti esistenziali, divenendo propaggine del lavoro e della vita. «Allineare, classificare, metter ordine [...] raramente vengono fatte a caso», osserva Perec (2012, pp. 16-17), ma sono pratiche che seguono le fasi del lavoro, ne preparano/disfano il campo, ne riflettono le battute d’arresto e le improvvise accelerazioni, provocando una continua trasformazione del “piano di lavoro”: «potrei dire che gli oggetti che si trovano sul mio tavolo da lavoro sono lì perché mi preme che

⁴ Il *Katalog* è stato esposto per la prima volta nell’aprile del 2022, in occasione de *Les Rencontres de la photographie d’Arles*, ed ha poi trovato forma cartacea nel volume Iweins, B 2022, *Katalog*, Delpire&Co, Paris.

ci siano. [...] In certo qual modo, questi oggetti sono scelti, preferiti ad altri» (Perec 2012, p. 18), appunta lo scrittore francese approntando il suo catalogo in cui elenca:

una lampada, un cofanetto portasisgarette, un piccolo vaso per un solo fiore, un accendino automatico, una scatola di cartone che contiene piccole schede multicolori, un portamatite in vetro, diverse pietre. Tre scatole di legno tornito, una sveglia, un calendario con bottoncino segnadata, un pezzetto di piombo, una grande scatola di sigari (senza sigari, ma piena di bagattelle e carabattole), una spirale d'acciaio, il manico di un pugnale di pietra levigata, registri, quaderni, fogli volanti, diversi strumenti ed accessori per la scrittura (Perec 2012, pp. 21-22).

Se una lista è scopertamente incompleta, Perec ne rimarca la difficoltà, l'impossibilità di compilarne concretamente una, perché sempre in bilico tra il tempo della scrittura e la tentazione dell'omissione prodotti dalla mobilità del contesto: «Ho cominciato a scriverla, questa storia, quasi tre anni fa, e, rileggendola, mi accorgo che, dei sette oggetti di cui parlavo, quattro sono ancora sul mio tavolo [...] due li ho cambiati; il terzo oggetto è sparito» (Perec 2012, p. 23). E allora l'incompletezza di ogni esercizio catalogatorio, di ogni pratica inventariale, si rivela raffinato gioco di specchi, infatti, in esso si

iscriverà una certa storia delle mie inclinazioni (la loro costanza, la loro evoluzione, le loro fasi). Più precisamente, sarà, ancora una volta, un modo di segnare il mio spazio, un approccio un po' obliquo alla mia pratica quotidiana, un modo per parlare del mio lavoro, delle mie apprensioni, un tentativo di cogliere qualcosa che appartiene alla mia esperienza, e non già a livello di riflessioni peregrine, ma nel cuore del suo manifestarsi (Perec 2012, p. 24).

Il catalogo, nelle parole di Perec, "espone" l'autore, ancor più delle cose e diventa un autoritratto *en travesti*, uno strumento di deragianti forme di soggettivazione che apre, da una prospettiva "obliqua", alla pratica quotidiana, al tessuto vitale ed emotivo, al tempo dei ricordi e al campo dei progetti. Una curvatura verso l'interno condivisa recentemente da Massimo Mantellini che, adempiendo alla compilazione del suo catalogo-mappa di "oggetti morti", ha scritto: «gli oggetti collegano tempi differenti. Disegnano la traiettoria della bellezza. Ogni tanto muoiono. Ci rimangono accanto per anni: improvvisamente scompaiono dalla nostra vita. [...] Forse quegli oggetti sono noi qualche decennio fa» (Mantellini 2020, p. VII). Dunque i cataloghi, gli inventari, come proiezioni spazio-temporali del proprio io: un terreno sondato con affascinati risultati anche dall'artista messicana Patricia Lagarde che negli ultimi anni si è mossa tra

caleidoscopici diorami e collezioni antiquariali, archivi privati e *cabinet de curiosités*, realizzando dei preziosi libri d'artista fotografici. Lagarde a proposito della sua ricerca afferma: «my work has to do with the object as symbol. I am interested in the relationships established between things and the subject that sees, describes, analyzes and names them» (Lagarde 2022). Una vera e propria dichiarazione di poetica che coglie e fa brillare il sottile ordito esistente tra le “cose” e la loro nominazione, cosicché la “messa in catalogo” restituisce lo sguardo e la voce del suo autore. Un procedimento *à rebours* che nutre i cataloghi di *collections* – così l'artista chiama le sue serie –, dove

insects, toys, maps and spheres, ancient instruments, clothes, reproductions of works of art, other photographs and other texts are then taken to a ranking ground where the colossal and the tiny are confused, where the imaginary and the real hierarchies are reversed and the meaning of usefulness loses relevance» (Molina 2022).

Una suggestiva declinazione di questa poetica è nel polittico *Melancholy I / Inventory* (2015) che attraversa il capolavoro di Dürer, complice la rilettura dell'esegesi panofskyana, ed elabora un quadrato magico (4x4) le cui caselle sono occupate da fotografie degli oggetti che costellano l'apparato iconografico düreriano. Una forma di catalogazione che pur osservando dei criteri attribuibili alle metodologie della storia dell'arte, restituisce un personale “inventario della malinconia”, un misterioso *tableux* costituito da un elenco di simboli e segni, strumenti e cose da interpretate. L'inventario malinconico di Lagarde, come hanno suggerito anche Perec e Mantellini, rimanda al suo redattore, riflette lo «stato d'animo nient'affatto elegiaco [...] di un autentico collezionista» (Benjamin 2017, p. 19) e con esso lo spazio di una pratica che se per lo scrittore francese era quello della scrivania/scrittura, per l'artista messicana è quello dell'*atelier*, *locus* düreriano della contemplazione e della noia. Ultima stazione di quest'itinerario che attraversa “l'ordine delle cose”, che «parlano tanto più di noi, di ciò che ci costituisce, quanto più le lasciamo esprimere nel loro linguaggio» (Bodei 2009, p. 115) che è appunto quello che risale i rivoli dell'inventario e si in-forma nel catalogo, è l'opera *Les Indéfinis* (2018) di Tatiana Trouvé. Parte di una strategia più ampia di classificazione e mappatura, che declina un enciclopedismo passato al filtro delle micro-avventure che costellano le nostre storie personali – come denota anche la recente esposizione *Le grand atlas de la désorientation* (2022) al Centre Pompidou di Parigi –, *Les Indéfinis* appare come “lista tutta per sé” che «oscilla tra una poetica del ‘tutto è qui’ a una poetica dello ‘eccetera’» (Eco 2012, p. 7). *Les Indéfinis* è lo spazio disegnato da una grande installazione composta da una riproduzione in plexiglass di

una cassa per spedizioni e da un gruppo di piedistalli vuoti da cui pendono etichette inventariali con i dati di opere dell'artista, già esistenti o ancora da realizzare. Topografia immaginaria della memoria – «le opere sono arricchite dalla nostra memoria di esse, sia di una forma, di una materia, sia di un'intuizione», coerentemente sottolinea Trouvé (2018) – l'opera è al contempo un inventario figurato, uno stratificato archivio privato dell'artista, ma anche un dispositivo di auto-narrazione e di progettazione delle ricerche future. Gli "indefiniti" di Trouvé assurgono a metafora delle funzioni inventariali e coniugano l'oscillazione poetica, tra il tutto e l'eccezione, suggerita da Umberto Eco come una personale categoria temporale, facendo dell'inventario un'architettura emotiva, una dilazione tra passato, presente e futuro. Così *Les Indéfinis*, inventario chiuso e aperto, realizzato e irrealizzabile, diviene ulteriore indizio di una graduale e ineludibile adesione tra il soggetto e l'elenco, tra la parola e la cosa, che riformula nel tempo presente il mozartiano "il catalogo è questo", in un più flaubertiano, e l'autore francese era stato tra i primi ostensori del fascino vertiginoso del catalogo⁵, "le catalogue c'est moi".

4. Un libro contiene le parole. Le parole contengono le cose

Se la grammatica dell'inventario di *Les Indéfinis* collega e mette a reagire i vari piani temporali – d'altronde, dice Trouvé, «Time is the theme underlying all my work» (2022) – in *Desire Lines* (2012-2015) l'artista recupera la procedura inventariale anche per un intervento destinato allo spazio pubblico di Central Park a New York. Interrogata dal critico Richard Shusterman sulla possibilità che la sua opera abbia come obiettivo primario «to save ordinary experiences from oblivion», Trouvé, da ammiratrice dichiarata di Perec, risponde che ciò che conta non è soltanto salvare l'ordinario⁶, «everyday experiences», ma conservare ciò che queste esperienze producono (2022, p. 20). Gli effetti dell'inventario dei duecentododici percorsi percorribili all'interno del parco newyorkese che l'artista realizza attraverso un'installazione scultorea composta dallo stesso numero di bobine, dopo una ragionata e meticolosa operazione di mappatura e misurazione, risuonano nell'appendice espositiva (Gagosian New York 2015) che ne svela il materiale e la procedura preparatoria. In particolare sulle mappe verticali in tela grezza i tracciati cuciti a mano con fili di seta o di cotone restituiscono un groviglio multicolore che è immagine geolocalizzata, con tanto di etichetta

⁵ Insieme con l'inconcluso ed enciclopedico *Bouvard e Pécuchet* (1881), dell'autore francese è opportuno richiamare il *Dizionario dei luoghi comuni* e il *Catalogo delle idee chic*, che del romanzo sono origine e appendice.

⁶ A titolo di esempio si segnalano anche il *Re_Search Lab* (2004 – in corso), archivio dell'olfatto di Sissel Tolaas, e il *Museum of Endangered Sounds* di Brendan Chilcutt (2012 – in corso); progetti nei quali le procedure di inventariazione e catalogazione risultano essere strategie contro la sparizione.

inventariale il cui codice alfanumerico riporta alla lista delle misurazioni effettive, e nel contempo «fantasioso “atlante” della storia e della cultura del camminare»⁷. L'utilizzo ripetuto dei contenitori metaforici dell'inventario e dell'atlante scandisce la traiettoria operativa di Tatiana Trouvé tanto quanto, in una simbolica rispondenza giocata sul campo tematico della memoria e delle sue forme, l'esperienza letteraria di Judith Schalansky. Il suo *Inventario di alcune cose perdute* (nottetempo 2020) e *Atlante delle isole remote* (Bompiani 2013) sono testimoni di una linea espressiva che impiega la scrittura come mezzo principale per scandagliare gli anfratti della memoria, per stanare i soliti conflitti tra presenza e assenza, tra ricordo e sparizione. Una linea che è anche estetica se si tiene nella giusta considerazione la consuetudine di Schalansky, laureata in Storia dell'Arte e Design e esperta di tipografia, di curare la veste grafica delle sue pubblicazioni. Un'architettura professionale che è progetto di vita, se si tiene conto, anche qui, della misura ampia di vissuto personale con cui l'autrice marca le sue creazioni, siano ora saggi o romanzi. Il ricordo⁸, del resto, ce lo dice Benjamin, «fonda la catena della tradizione che trasmette l'accaduto di generazione in generazione. Esso è l'elemento musico dell'epica in senso ampio. Esso comprende le specie particolari dell'epico. Tra queste occupa il primo posto quella incarnata dal narratore» (Benjamin 2004), e quella di Schalansky è senz'altro una scrittura fondata sul ricordo – «Vivere significa fare esperienza della perdita» (2020, p. 14), ma è anche il suo modo di riattivare quella tensione inesausta tra memoria e oblio che si nutre anche di elementi immaginifici, come ha notato Luigi Grazioli:

Nella parola inventario c'è invenzione, inventare. La radice è la stessa, in fondo anche il significato e le azioni che essa comporta: trovare, assegnare un luogo, dare una collocazione, colmare le lacune, cucire gli strappi, creare una serie, una storia in cui inserire ciò che si è trovato, un senso per la cosa e per la ricerca e il ritrovamento che ne è conseguito (Grazioli 2020).

⁷ Dal comunicato stampa della mostra: “As so many of the paths are unnamed, Trouvé then decided to invent an imaginative “atlas” of the history and culture of walking. And so began a second phase of research on the vast historical narrative to which Desire Lines is now dedicated: the social, political and cultural evolution of the march, from the mass activism of Mohandas Gandhi, Martin Luther King, and the suffragette movement to the diverse artistic gestures of Richard Long, Janet Cardiff/George Bures Miller, Francis Alÿs, Frank Zappa, and Charles Baudelaire. Visitors to Desire Lines can choose a path by name then undertake the walk it describes, tracing the march of history in collective memory while discovering Central Park anew”. <https://gagosian.com/exhibitions/2015/tatiana-trouve-studies-for-desire-lines/>

⁸ A proposito di forme di soggettivazione letterarie basate sul dispositivo del ricordo è opportuno citare almeno *Mi ricordo* di Joe Brainard pubblicato nel 1970 e nel 1975 (tradotto e pubblicato in Italia da Lindau nel 2014), riferimento imprescindibile anche per Perec; e *Atlante di un uomo irrequieto* di Christoph Ransmayr (Feltrinelli 2015).

In premessa al suo *Inventario* l'autrice dichiara «Una memoria che tutto conserva in fondo non conserva nulla [...] Di certo dimenticare tutto è grave. Ma ancor più grave è non dimenticare nulla, dato che produrre conoscenza è possibile solo grazie all'oblio» (2020, pp. 15-16), una posizione questa, e una concezione attiva dell'oblio, che, su suggerimento di Harald Weinrich (2010), scopriamo dichiaratrici di una discendenza borghese: «...e quanto ancora. / Posso infine scordare. / Giungo al centro, / alla mia algebra, al mio codice, / al mio specchio. / Presto saprò chi sono» (Borges 1996). Proprio lo scrittore argentino nella sua screziata produzione letteraria si è preoccupato di «mantenere l'equilibrio, sempre precario, tra ricordo e oblio», tra *La Biblioteca di Babele*, *Funes o del ricordo* e, per l'appunto, le liriche tarde; spazi di scrittura e di pensiero in cui «l'oblio è una forma della memoria, il suo luogo sotterraneo (*su vago sótano*), l'altra faccia segreta della moneta» (Weinrich 2010, p. 293). Questa atmosfera permea i libri di Schalansky, così come la convinzione che «la cronologia [...] nella sua logica impotente, rappresenta, come ogni archivistica sa, il meno originale di tutti i principi organizzativi, dato che si limita a simulare l'ordine» e che

Il mondo in sé è, per così dire, l'immenso archivio di se stesso – e tutta la materia animata e inanimata sulla Terra è il documento di un immane e oltremodo laborioso sistema di scrittura, pieno di tentativi di trarre insegnamenti e conclusioni alle esperienze passate, e la tassonomia non è che il tentativo a posteriori di classificare l'intero archivio della biodiversità in un insieme di voci e di conferire una struttura apparentemente oggettiva al caos inesauribile di tutto ciò che l'evoluzione ci tramanda. In fondo nulla si può perdere in questo archivio, perché la sua quantità energetica è costante e ogni cosa sembra lasciare una traccia da qualche parte (Schalansky 2020, p. 21).

L'*Inventario* diventa quindi il luogo e il sistema per “immemorare” «storie smarrite, mondi alternativi, memorie ritrovate o inventate» (Grazioli 2020), se dell'immemorare ci si serve nella sua accezione benjaminiana, quella in cui «il ricordo è trama e l'oblio ordito» (Bloch, Benjamin 2017, p. 51), e quella secondo cui, come ha scritto Stefano Marchesoni, affiora una potenzialità che attende ancora di essere realizzata, irrompe nel presente qualcosa che viene dal passato facendo saltare il *continuum* temporale, dischiudendo un accesso al futuro che si nasconde nel passato (Bloch, Benjamin 2017, pp. 7-27). L'*Inventario* è il contenitore nel quale “le cose perdute” trovano nuova origine, ricominciano. Dove il sentiero per il porto di Greifswald si scopre ancora segnato sulla mappa dei ricordi; lo spettro di Armand Schultess ritorna nel bosco della Valle Onsernone, teatro del suo vortice accumulatorio e della sua ossessione enciclopedica; dove le rovine di Villa Sacchetti, l'unicorno di Guericke, la tigre del

Caspio, i carmi d'amore di Saffo, il Palazzo della Repubblica di Berlino Est sono balenii caleidoscopici la cui riconoscibilità è data da un'assenza, una sparizione, una scomparsa. E poco importa se a "immemorare" sia Hubert Robert, Armand Schultess, Gottfried Adolf Kinau o Judith Schalansky: «il presente non è che un passato che riemerge nel futuro» (2020, p. 90). L'*Inventario* è composto da dodici racconti, tutti della lunghezza di sedici pagine e tutti introdotti da una raffinatissima illustrazione, la prima delle quali raffigura lo spazio di una cartografia, quella delle Isole Cook del Sud, dove una volta si ergeva Tuanaki, un atollo sparito a metà Ottocento e cancellato da tutte le carte nautiche nel 1875. Tuanaki fa da gancio tra l'*Inventario* (2020) e le cinquanta isole remote dell'*Atlante* (2013) di Schalansky, un'opera immaginata, scritta e disegnata con il rigore dello scienziato, l'ambizione del navigatore e la fantasia dello scrittore; un libro che è insieme mappa, inventario e catalogo dove la storia abbraccia il mito e cede la destra all'immaginazione. Il libro, l'unico «splendido oggetto vivo» nella lista dei *Dieci splendidi oggetti morti* di Mantellini, «il migliore di tutti i mezzi di comunicazione» secondo Schalansky, un oggetto anch'esso che grazie

alla completezza della sua realtà fisica, in cui testo, immagine e fattura si fondono perfettamente, promette di ordinare il mondo come nessun altro, e a volte perfino di rimpiazzarlo [...] mosso dal desiderio di far sopravvivere qualcosa, di far rivivere il passato, rievocare le cose dimenticate, dare la parola a quelle ammutolite e rimpiangere quelle che abbiamo mancato di fare (Schalansky 2020, p. 26).

Gli autori

Gianpaolo Cacciottolo è dottorando in Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica e Storico-Artistica presso l'Università degli Studi di Salerno. Cultore di materia in Teoria della Critica d'Arte, Teoria del Museo e delle Esposizioni in età contemporanea e in Museologia. Coordinatore delle attività culturali della sede salernitana della Fondazione Filiberto e Bianca Menna. Selezionato dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino per "Campo. Corso per giovani curatori italiani" nel 2015. Tra le pubblicazioni più recenti il saggio *Le riviste d'arte contemporanea in Italia oltre il 2000* e le schede *Maurizio Calvesi, Le due avanguardie e Tommaso Trini, Mezzo secolo di arte intera* per il volume di Angelo Trimarco *Italia 1960 / Oltre il 2000. Teoria e critica d'arte*, curato da Stefania Zuliani e pubblicato da Paparo Edizioni (2022); il testo *Artisti e archivio: declinazioni italiane in Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea*, a cura di M. Maiorino, M. G. Mancini, F. Zanella, pubblicato da Quodlibet (2022).

Massimo Maiorino è docente di Museologia all'Università degli Studi di Salerno. PhD in Metodi e metodologie della ricerca archeologica, storico-artistica e dei sistemi territoriali, ha conseguito nel 2020 l'Abilitazione Scientifica Nazionale a professore di II fascia nel settore 10/B1 (Storia dell'arte). Ha collaborato con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma ed ha pubblicato saggi e contributi studiando con particolare attenzione il rapporto che intercorre tra arte, critica d'arte e sistemi espositivi. Tra i suoi ultimi libri: *La pianta dal fiore giallo. Beuys a Napoli* (Artem, 2022), *L'artista come*

archeologo. *Uno scavo nell'arte italiana del XXI secolo* (Arshake, 2020), *Il dispositivo Morandi. Arte e critica in Italia 1934-2018* (Quodlibet, 2019). Tra le recenti curatele il volume *Archivi esposti. Teorie e pratiche dell'arte contemporanea* (Quodlibet, 2022). Nel 2019 ha curato la mostra *Astrazione povera* presso l'Archivio Menna-Binga di Roma. È socio della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte.

e-mail: gcacciottolo@unisa.it mmaiorino@unisa.it

Riferimenti bibliografici

Arendt, H 2017, *Vita activa*, Bompiani, Milano.

Assmann, A 2002, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna.

Baudrillard, J 2012, *La sparizione dell'arte*, a cura di E. Grazioli, Abscondita, Milano.

Benjamin, W 2004, *Opere complete. Vol. 6: Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino.

Benjamin, W 2017, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, Electa, Milano.

Bloch, E & Benjamin, W 2017, *Ricordare il Futuro. Scritti sull'Eingedenken*, a cura di Stefano Marchesoni, Mimesis, Milano-Udine.

Bodei, R 2011, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari.

Borges, J L 1996, *Elogio dell'ombra. Seguito da Abbozzo di autobiografia*, Einaudi, Torino

Eco, U 2012, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano.

Flusser, V 1993, *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, Hanser, Monaco.

Foster, H 2004, *An Archival Impulse*, «October», 110, New York-Boston.

Grazioli, L 2020, *Mondi scomparsi / Judith Schalansky, Inventari, perdite e scoperte*. Available at: <<https://www.doppiozero.com/judith-schalansky-inventari-perdite-e-scoperte>>

Han, B-C 2014, *La società della trasparenza*, nottetempo, Roma.

Han, B-C 2016, *Psicopolitica*, nottetempo, Roma.

Han, B-C 2017, *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose*, Vita e Pensiero, Milano.

Han, B-C 2022, *Le non cose*, Einaudi, Torino.

Iwens, B 2022, *Katalog*. Available at: <<https://katalog-barbaraiweins.com/>>.

Iwens, B 2022, *Katalog*, Delpire&Co, Paris.

Lacan, J 1994, *Il seminario. Libro VII, L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino.

Lagarde, P 2022, *Statement*. Available at: <<https://www.patricialagarde.com/bio>>.

- Le Guin, U K, *The Carrier Bag Theory of Fiction*.
<Available at: <https://otherfutures.nl/uploads/documents/le-guin-the-carrier-bag-theory-of-fiction.pdf>>
- Mantellini, M 2020, *Dieci splendidi oggetti morti*, Einaudi, Torino.
- Molina, J. A 2022, *Arqueologías de Patricia Lagarde*.
Available at: <<https://www.paginaenblando.com/arqueologias>>.
- Pamuk, O 2012, *L'innocenza degli oggetti. Il Museo dell'Innocenza, Istanbul*, Einaudi, Torino.
- Perec, G 2012, *Appunti sugli oggetti che si trovano sul mio tavolo da lavoro*, in Kafka, F, Perec, G, Praz, M, *Scrivanie*, Henry Beyle, Milano.
- Pomian, K 2007, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Il Saggiatore, Milano.
- Prévert, J 1960, *Poesie*, a cura di G. D. Giagni, Guanda, Parma.
- Ricoeur, P 2003, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano.
- Ruffilli, P 2020, *Le cose del mondo*, Mondadori, Milano.
- Schalansky, J 2013, *Atlante delle isole remote. Cinquanta isole dove non sono mai stata e mai andrò*, Bompiani, Milano.
- Schalansky, J 2020, *Inventario di alcune cose perdute*, notteteempo, Milano.
- Sekula, A 1996/1997, *Il corpo e l'archivio*, «Il Corpo», IV, 6/7, Milano.
- Sontag, S 2004, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino.
- Trincia, D 2022, 'Osessioni, il "katalog" è questo. Almeno secondo Barbara Iweins', *Exibart on line*, 11 ottobre.
- Trouvè, T 2018, *Les Indéfinis*. Available at: <<https://archivioraam.org/opera/les-indefinis>>.
- Trouvé, T 2022, *The Great Atlas of Disorientation*, Centre Pompidou, Paris.
- Virilio, P 2000, *La bomba informatica*, Raffaello Cortina, Milano.
- Weinrich, H 2010, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Il Mulino, Bologna.



Federica Veratelli

Tra profitto e aneddoto. Il libro dei conti di età moderna: da lista pratica a fonte per la storia dell'arte



Abstract

Al pari dell'antenato dei moderni sistemi di catalogazione per eccellenza, ovvero l'inventario, il libro dei conti, un esempio più raro di *lista pratica*, ha saputo precocemente attirare su di sé l'attenzione degli storici dell'arte in quanto preziosa sorgente di informazioni sull'artista e il suo mestiere. Prodotto del sistema contabile a partita doppia e strumento commerciale di un pittore e della sua bottega, il libro contabile è in grado di raccogliere e catalogare importanti informazioni sulle opere e i loro committenti, sul loro valore, sui tempi di lavorazione e sui materiali impiegati, offrendo, a volte, gustosi aneddoti sulla vita dell'artista e sulle sue relazioni sociali e professionali. Scopo del contributo è quello di ripercorrere brevemente la storia critica del libro dei conti da lista pratica a fonte per gli storici dell'arte, attraverso alcuni casi di studio noti, con una particolare attenzione per la fortuna editoriale di alcuni di essi.

As the descendant of modern cataloging systems, the collection inventory, a rarer example of a *practical list* as the account book have increasingly attracted the attention of art historians as a valuable source of information on the artist and his work. Product of the double-entry accounting system and commercial tool of a painter and his workshop, the account book can collect and catalog important information on works of art and their patrons, their value, the processing times, and the material used, offering, sometime, enjoyable anecdotes related to the artist's life and his social and professional relationships. Aim of this contribution is to briefly track the account book critical history, from a practical list to a source for art historians, through some well-known case studies, with particular attention to the publishing history of some of them.



Al pari dell'inventario della collezione, il libro dei conti ha saputo attirare precocemente l'attenzione degli storici dell'arte, in quanto sorgente di informazioni sull'artista e il suo mestiere. Prodotto del sistema contabile a partita doppia e strumento commerciale di un pittore e della sua bottega, questa fonte preziosa è infatti in grado di raccogliere e catalogare informazioni sostanziali sulle opere e i loro committenti, sul loro valore, sui tempi di lavorazione e sui materiali impiegati, offrendo, a volte, gustosi aneddoti sulla vita dell'artista e sulle sue relazioni sociali e professionali. Come i

cataloghi più strutturati di un museo o di una biblioteca di età moderna, con la funzione di raccogliere opere e volumi, il libro dei conti in quanto elenco provvisto di voci in entrata e in uscita composte da parole e cifre, costituisce un esempio, interessante e raro, di «lista pratica». Quest'ultima, secondo il celebre distinguo di Umberto Eco, differirebbe da quella «poetica» per il suo riferirsi a oggetti realmente esistenti, nominati ed elencati e dal numero definito, rispondendo inoltre ad una «pressione contestuale» e ad un «criterio di assemblaggio», in quanto gli oggetti che raccolgono e catalogano per quanto diversi tra loro «sono apparentati per l'essere o per l'essere attesi tutti nello stesso luogo, o per il costituire il fine di un certo progetto» (Eco 2019, pp. 113-114).

È il caso dei lunghi elenchi contabili di entrata e uscita, che assemblando e catalogando oggetti anche i più disparati, ci comunicano il loro valore al momento dei vari passaggi di proprietà. Il libro dei conti, in particolare, ha il pregio di fornire svariate informazioni sull'artista come mercante, venditore e acquirente di beni, ma anche aneddoti che molto ci rivelano sul suo carattere e le sue abitudini, sul suo lavoro con le sue fasi, sui materiali utilizzati, sul valore delle opere, nonché sul suo *network* sociale (servitori, garzoni, clienti, colleghi e concorrenti, ecc.), oltre a offrire, ad un livello più ampio, ulteriori dati sulle condizioni di vita nelle varie epoche e contesti di riferimento. Oltre a godere di una discreta storia iconografica, il libro dei conti in Italia vanta una propria fortuna editoriale, che affonda le radici tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento. Pubblicati come postille alle vite dei maestri, i libri dei conti a questa altezza cronologica non possiedono ancora una propria autonomia 'editoriale', ma vengono considerati come fonti preziose per la vita quotidiana dell'artista, grazie all'interessamento di eruditi, letterati, storici dell'arte e storiografi. Partendo da queste premesse, scopo del presente contributo è quello di ripercorrere brevemente la storia critica del libro dei conti, da *lista pratica* manoscritta a edizione commentata e concepita per servire come fonte per la vita di un artista nel contesto sociale e professionale del suo tempo.

«Sempre scrivere ogni cosa [...] entrata e uscita fuori di bottega». La contabilità dell'artista come *lista pratica* e il libro dei conti come strumento

Il rapporto tra arte e denaro, tra il valore artistico e quello commerciale delle opere d'arte, è tema di antichi e accesi dibattiti, più volentieri trattato, soprattutto negli ultimi decenni, all'interno degli ambiti della storia sociale dell'arte e della storia economica,

nella declinazione dei cosiddetti *consumption cultural studies*¹. La prospettiva di un 'altro' Rinascimento, ad esempio, vede gli artisti italiani e i prodotti di lusso *made in Italy* diventare gli agenti di un processo di vero e proprio «contagio culturale» (o di «conquista pacifica») che si svilupperà nelle grandi corti europee a partire dall'inizio del Cinquecento (Belfanti & Fontana 2005, pp. 620-621; Belfanti 2019). Attingendo da fonti diverse, altri studiosi sono stati in grado di fornire modelli di analisi della cultura materiale delle classi meno abbienti, ricomponendo un panorama ricco e multiforme che, per certi versi, attende ancora di essere indagato².

In tempi non sospetti, già uno storico dell'economia come Basil S. Yamey (1919-2020) nei suoi saggi su arte e contabilità, rilevava come il tema economico fosse, sin dal Medioevo, strettamente connesso all'esercizio della pittura tanto da venire spesso rappresentato secondo formule iconografiche note e intelleggibili e come anche la contabilità stessa potesse essere considerata una forma d'arte (Yamey 1986). Michael Baxandall (1933-2008) da storico dell'arte attento al contesto sociale delle opere del Quattrocento si spingeva più in là, osservando la «profonda incidenza sullo stile dei dipinti come li vediamo noi oggi» sia dei criteri adottati per stabilire il prezzo dei manufatti, sia delle diverse forme di pagamento, arrivando a definire i dipinti stessi come «dei fossili della vita economica» (Baxandall 2001, p. 4). Sempre quest'ultimo ci ricorda, che la contabilità stessa faceva parte della formazione intellettuale e del bagaglio culturale degli uomini del Rinascimento, appresa attraverso l'insegnamento della matematica commerciale, le cui «principali nozioni sono profondamente inserite nella pittura del Quattrocento», a partire dalla nozione della misurazione (Baxandall 2001, pp. 85-95). I conti erano parte della visione stessa del mondo dell'artista quattrocentesco e dunque delle sue opere.

È opportuno qui evidenziare che l'apparente conflittualità tra valore artistico e valore commerciale di un'opera d'arte è quasi sempre generata dall'uso non contestuale delle fonti. Se scarsa attenzione viene dedicata alle caratteristiche intrinseche di queste ultime – come il loro potenziale informativo su un determinato argomento o la loro eccellenza e prestigio –, il rischio è quello di paragonare le *Vite* di Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) a «ogni lista della lavanderia artistica» (Montanari 2013, p. 74). Si tratta beninteso di eccessi interpretativi, anche se è fuor di dubbio che le fonti economiche, soprattutto in età moderna, siano da considerare strettamente connesse alla letteratura artistica. Già nel corso del Seicento in opere come la *Felsina pittrice* (1678) di Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) – fonte letteraria preziosa sull'arte e gli artisti di Bologna –, emerge la mal celata critica alle ragioni del mercato, la quale, però al contempo, ci fornisce dati, numeri e informazioni utili sul valore

¹ A titolo esemplificativo (e non esaustivo), si vedano, tra gli altri: Jardine 2001; ed. Perry 2001; ed. O'Malley & Welch 2007; Guerzoni 2006.

² Si vedano, più di recente: ed. Duits 2020 e Hohti Erichsen 2020.

commerciale delle opere d'arte. Bersaglio del Malvasia è la vita sregolata del geniale pittore Guido Reni (1575-1642) di cui ci regala un racconto spietato, ma, al contempo, molto interessante perché tutto costruito sul sottile legame tra creazione artistica e affari. La fonte del Malvasia è, infatti, nientemeno che il libro dei conti dell'illustre pittore bolognese, oggi perduto, che il biografo aveva tra le mani mentre ne ricomponeva la vita (Morselli 2007, p. 73)³. Grazie alla sua fonte economica primaria il Malvasia è dunque in grado di fornirci informazioni sugli sperperi del pittore – sempre alla drammatica ricerca di soldi per finanziare tavoli da gioco notturni – ma anche sui prezzi delle opere. Dalle parole di Malvasia apprendiamo, infatti, che una testa – di solito sibille, evangelisti, Cristi coronati – firmata da Reni nella Bologna barocca valeva cinquanta scudi, ma che rivenduta, soprattutto sul mercato straniero poteva fruttarne almeno duecento. Lo sapeva bene l'astuto orefice fiammingo Jan Jacobs, fondatore del collegio dei fiamminghi di Bologna (Bertoli Barsotti 2014), che mise il Reni a paga oraria per quaranta scudi al giorno per permettergli una realizzazione in serie senza togliere troppo tempo alle attività svolte per la propria bottega (Malvasia, II, 1678, p. 35; Morselli 2007, p. 92). Un guadagno all'ora veloce e sicuro per il Reni, che otteneva quotidianamente un'entrata garantita da sperperare al gioco la notte stessa. Allo stesso tempo, un affare lucroso per il fiammingo, il quale però – a differenza di altri «trafficcanti» i quali si arricchivano giocando al rialzo sulla vendita delle opere di Guido – lasciava libero l'artista di dipingere le teste in casa sua e di dedicarsi anche alle altre committenze (Morselli 2007, p. 92).

Solo uno studio comparato della letteratura artistica, che coinvolga altre tipologie di fonti, come i libri o registri contabili e le ricevute, da integrare con lettere, contratti, inventari, testamenti, è in grado di segnalare la profonda consapevolezza che già in età moderna si aveva della complessa macchina del mercato dell'arte. Queste fonti, che all'occhio dello storico dell'arte appaiono poco affascinanti perché affastellate di numeri e simboli, spesso redatte velocemente e difficili da interpretare, contengono in realtà vere e proprie tracce della 'vita economica' di artisti, committenti, collezionisti e mediatori, oltre a preziosi aneddoti utili a definire il contesto sociale e professionale di riferimento (Gozzano 2007; Spear 2016).

Diverse e disparate sono le forme di contabilità prodotte da un artista o dal suo atelier. Libri dei conti e libri di memorie, registri, taccuini e diari, ricevute, conti bancari e investimenti, ci informano sulla quotidianità dei maestri, dagli acquisti dei colori e del materiale necessario all'esercizio del mestiere, fino al procacciamento dei viveri di prima necessità, o, più in generale, sul loro patrimonio. Raffaella Morselli, nell'ambito delle sue ricerche sulla professione del pittore nella Bologna tra Cinque e Seicento, ci

³ Vicenda più ampiamente trattata ora in Morselli 2022, pp. 300-318, dedicata all'analisi del registro della contabilità del pittore compilato durante il soggiorno romano (25 ottobre 1609-15 maggio 1612), conservato presso la Pierpoint Morgan Library (MA 2694) e scoperto da Pepper 1971a-b.

invita a classificare con correttezza e a distinguere, ad esempio, *libri dei conti* dai *libri di casa*. Alla luce del ritrovamento delle *Memorie* di Marcantonio Franceschini (Ghelfi 2017) e del riscontro su un *Libro di casa* del Guercino (Morselli 2020), ovvero due compilazioni diverse dai libri dei conti delle due relative botteghe, Morselli ci invita a considerarli come due strumenti amministrativi differenti, così come diverse appaiono anche modalità della loro compilazione e le informazioni raccolte. Il libro dei conti, anche se non era obbligatorio per gli statuti della Compagnia dei pittori, afferiva all'attività dell'atelier, mentre il libro di casa, era più simile ad un'agenda, in cui venivano catalogati incontri, incombenze domestiche, assieme a tutto ciò che riguardava la gestione della casa (Morselli 2022, pp. 297-299, con bibl. prec.).

Ci troviamo nell'universo delle *liste pratiche*, che, sin dal Quattrocento, hanno la funzione di elencare creditori, debitori, ma anche i beni necessari al lavoro dell'artista e alla sua sopravvivenza. Una celebre dichiarazione resa a scopo fiscale niente meno che da Michelozzo (1396-1472) l'11 luglio del 1427 per il catasto fiorentino ci fornisce alcune informazioni su di lui e soprattutto sul compagno Donatello (1386-1466), del quale apprendiamo l'indirizzo della bottega, le sue «sustanzie» e la lista dei creditori. Tra questi compaiono due opere per le quali risultava ancora creditore, tra cui il famoso rilievo bronzeo del *Convito di Erode*, eseguito per l'Opera del Duomo di Siena nel 1427 e valutato 187 fiorini⁴. Di tutt'altra tipologia (e intenti) è invece la celebre 'lista della spesa' di Michelangelo (1475-1564), che l'artista redigeva a Firenze esattamente un secolo dopo, nel 1518. Destinato probabilmente ad un servitore analfabeta, l'elenco – stilato sul retro di una lettera – presenta sia in forma scritta che schizzata, i beni di prima necessità da acquistare, tra cui pane, aringhe e alici, salame, spinaci e vino. Nessun prezzo è indicato, ma la preziosa lista ha la peculiarità di fotografare la routine dell'artista, attraverso il catalogo dei beni di consumo destinati a sfamare il suo appetito⁵.

Sempre a Firenze, patria di mercanti-banchieri, appena qualche decennio più tardi, Jacopo Carucci detto il Pontormo (1494-1557) tracciava nel suo famoso taccuino – iniziato il 7 gennaio 1554 dopo una rovinosa caduta – le sue giornate. Strumento difficilmente classificabile, a metà tra diario privato e libro dei conti, *Il libro mio* – oggi ammirabile nell'esemplare autografo conservato alla Biblioteca nazionale di Firenze – costituisce una fonte straordinaria sulla vita quotidiana di un pittore nella Firenze del Cinquecento⁶. In questa preziosa testimonianza le parole si fondono con le immagini in un continuo flusso di informazioni, che includono gli incontri con amici e colleghi, i

⁴ Si veda Graves Mather 1937, pp. 186ss.; Gilbert 1988, doc. 19, p. 50 e la recente scheda di Gabriele Fattorini in ed. Caglioti, Cavazzini, Galli & Rowley 2022, cat. n. 4.8, pp. 184-185 (con bibl. prec).

⁵ La lista è visibile al link: <https://www.casabuonarroti.it/ricerca/archivio/>.

⁶ Pontormo 1554-1556. Per altre edizioni del diario del Pontormo, si rimanda a: Pellegrini 2021, p. 125n69.

dati alimentari e lo stato di salute dell'artista, ma anche lo sviluppo del proprio lavoro. Steso in concomitanza con la realizzazione degli affreschi del coro della chiesa di San Lorenzo a Firenze, il diario del Pontormo si trasforma in taccuino quando il pittore, descrivendo la propria giornata, interrompe il flusso delle parole e continua graficamente a tracciare le parti d'affresco eseguite proprio durante quel giorno, fonte unica per la ricostruzione del perduto ciclo di affreschi (Pellegrini 2021, pp. 117-120 con bibl. prec.). Fenomeno tutto cinquecentesco, l'ibridazione del libro dei conti con il diario di viaggio si spinge oltre, innestandosi sulla pratica dell'uso del taccuino di disegni come compagno di viaggio (Pellegrini 2021, in part. cap. II e III).

Come il taccuino, strumento ibrido dalle diverse potenzialità informative, il libro dei conti di un maestro o di una bottega è fonte rara, e, per quanto riguarda la sua redazione, l'artista può essere accostato al mercante medievale, dal quale apprende il sistema della partita doppia – così come viene descritto dal matematico Luca Pacioli (1445 circa-1517) –, ovvero una tecnica contabile, basata sul dare e avere, secondo il principio della duplice rilevazione simultanea a sezioni contrapposte e accostate nella medesima pagina (Pacioli 1494). Pratica del tutto italiana detta “alla veneziana” e, forse, una delle espressioni più creative dell'arte della mercatura, è utilizzata dai mercanti italiani sin dal Medioevo per amministrare la contabilità dell'azienda di famiglia e compilare i propri libri mastri, che costituiscono, ancora oggi, un patrimonio documentario eccezionale (Guidi Bruscoli 2007). Si tratta di uno strumento contabile che gli abili e ingegnosi mercanti italiani furono in grado di esportare in altri paesi e addirittura adattare ad altri sistemi monetari. Celebre il caso del mercante veneziano Giacomo Badoer (1403-1445) e del suo libro dei conti redatto a Costantinopoli nella prima metà del Quattrocento, nel quale attraverso operazioni registrate quotidianamente si adegua al sistema in monete bizantine e, nel frattempo, ci fornisce dettagliate informazioni sul suo giro d'affari, sulle merci commerciate e la vita nella Costantinopoli dell'epoca (Badoer 1436-1440). Prossimo, per certi versi, ai cosiddetti *libri di mestiere* – genere nel quale anche molti artisti si cimentarono, da Piero della Francesca al Filarete, il libro dei conti se ne distacca, principalmente per la sua matrice economica, che troviamo spesso legata alla ‘ragion di famiglia’.

Non a caso, il potenziale espressivo e addirittura sociale di questa tecnica contabile è già colto da Leon Battista Alberti (1404-1472), che ne *I libri della famiglia* scrive: «Dimostrava essere officio del mercante, e di ogni mestiere, quale abbia a tramare con più persone, sempre scrivere ogni cosa, ogni contratto, ogni cosa entrata e uscita fuori di bottega; e così spesso tutto rivedere, che quasi sempre avesse la penna in mano: e quanto a me, questo precetto pare troppo utilissimo» (Alberti 1433-1440, p. 251). Parole che riflettono in pieno la cultura mercantile rinascimentale, fatta di libri mastri, carteggi d'affari, scritture commerciali di aziende e imprese o di botteghe,

che, a volte, si intrecciano a memorie private raccolte nei *libri di famiglia* di cui ancora oggi si apprezza la lingua (ed. Branca 1986). Non è dunque un caso che il libro dei conti, ad un certo punto, venga assimilato al *libro dei ricordi* di umanistica memoria, anche se la sua matrice linguistica ha, innanzitutto, a che fare con il denaro, come ci ricorda la lessicografia della lingua italiana⁷. Spesso indicato come *libro del dare e dell'avere* o *registro delle entrate e delle uscite*, con un chiaro riferimento alla tecnica della partita doppia, le prime testimonianze della definizione sono sempre originate dall'atto del contare, e rientrano nell'ambito delle espressioni tipiche della scrittura commerciale medievale⁸. Del resto, relativa al mondo della contabilità è anche in altre lingue la terminologia che non si discosta di molto dall'espressione italiana. L'*account book* inglese, si avvicina al *livre des comptes* e al *journal comptable* francese, al *libro contable* spagnolo, al *livro contador* portoghese, al tedesco *Rechnungsbücher*.

***Mercator sapiens*: l'iconografia del libro dei conti e la nascita di un genere pittorico**

Sempre al mondo contabile è riconducibile anche la vicenda iconografica del libro dei conti, che vanta una propria tradizione, la quale raggiunge il suo pieno compimento durante il Cinquecento, con la nascita del ritratto del *mercator sapiens* (Yamey 1986, pp. 17-41). A questa altezza cronologica, infatti, l'uomo d'affari non viene più confuso con altri 'tipi' iconografici, come l'esattore, l'usuraio o il cambiavalute, come succedeva sin dal tardo Medioevo, quando, la rappresentazione della mercatura si prestava a numerosi equivoci di natura iconografica, soprattutto per le difficoltà derivanti dall'impossibilità di dare una fisionomia precisa ad un mestiere, che, seppur antico, veniva spesso confuso o assimilato ad altri. La presenza costante del denaro come attributo era fonte di imbarazzo, e la descrizione impietosa che Erasmo (1466/1469-1536) nel suo *Elogio della Follia* (1509) ci trasmette del mercante non lascia alcun dubbio sulla ricezione negativa della sua immagine: «Ma la categoria in assoluto più stolta e deplorabile è quella dei commercianti, che si occupa, nei modi più meschini, degli affari più sporchi che esistano; costoro, nonostante passino il tempo a mentire, spergiurare, rubare, frodare e ingannare, tuttavia si considerano i primi della classe, per il fatto di avere le dita fasciate d'oro» (Da Rotterdam 2004, p. 226). È probabilmente a questo monito erasmiano che si collegano quelle rappresentazioni nordiche

⁷ *Lessicografia della Crusca in Rete*: <http://www.lessicografia.it/index.jsp>.

⁸ Per una ricerca sui libri contabili, si veda il patrimonio dell'Archivio Datini (Archivio di Stato di Prato): <http://datini.archiviodistato.prato.it/la-ricerca/libri-contabili>. Numerosi i progetti di digitalizzazione di libri contabili, tra cui si segnala il The Borromei Bank Research project, a cura di J.L. Bolton e F. Guidi Bruscoli, <http://www.queenmaryhistoricalresearch.org/roundhouse/default.html>, su cui cfr. Guidi Bruscoli 2016.

estremamente critiche nei confronti dell'immagine del mercante-banchiere come nella celebre invenzione di Marinus van Reymerswale (1490 circa-1546 circa) che rappresenta due esattori imbruttiti da vili operazioni, quali il conteggio e la pesa del denaro⁹. Anche in altre interpretazioni, più tenere e positive, come quella del cambiavalute di Quentin Metsys (1466-1530) - oggi al Louvre e all'origine di una serie di infinite repliche e copie – si intravede comunque un intento moralizzante¹⁰. I due coniugi sono assorti nei propri compiti: il marito pesa le monete; la donna sfoglia un breviario miniato. Le preoccupazioni della coppia sono antitetiche: alla scaltrezza mercantile fa riscontro l'umiltà della fede e l'opposizione tra sacro e profano è ribadita da alcuni dettagli, come lo specchio convesso sul tavolo che riflette l'immagine di un uomo seduto accanto a una finestra a forma di croce. Anche in questo ultimo la scena è inserita in un ambiente commerciale, che pare discendere da un prototipo di Jan van Eyck (1390 circa-1441) in cui era rappresentato un regolamento di conti¹¹. Anche se i personaggi ai quali ci troviamo davanti in questi primi dipinti non sono in realtà dei veri e propri mercanti, la loro storia attributiva ce li consegna come tali. Si tratta di una confusione che ci rimanda alla stabilità del modello aristocratico, costruito sulla progressiva svalutazione parallela di quello mercantile, ottenuta anche attraverso un deprezzamento dell'atto della tesaurizzazione e delle sue rappresentazioni, in linea con i principi controriformistici, che di lì a poco avrebbero cambiato completamente il volto dell'Europa (Hamon 2015, p. 126).

Considerato questo progresso, nel momento della affermazione del ritratto come genere, per distinguersi ed emergere al mercante non restava che imparare a gestire correttamente la propria reputazione iconografica. Si tratta di un'operazione già molto chiara a quei mercanti-banchieri italiani, soprattutto toscani, che tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento operano nelle Fiandre. I ritratti commissionati presso le botteghe dei più rinomati artisti fiamminghi dell'epoca, così innovativi e perfettamente in grado di armonizzare tra loro elementi del Rinascimento italiano e quello nordico, ci consegnano un nuovo modello di mercante. Tale nuova consapevolezza delle cose del mondo e della propria statura emerge chiaramente nella serie di ritratti dei membri della famiglia Portinari realizzati da Hans Memling sul finire del Quattrocento (Veratelli 2014). È però durante la prima metà del Cinquecento

⁹ A titolo d'esempio si veda: Bottega di Marinus van Reymerswale (1490 circa-1546 circa), *Due esattori delle imposte*, 1540 circa, Londra, National Gallery (<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/marinus-van-reymerswale>).

¹⁰ <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061690>.

¹¹ Si tratta di una formula nordica nota attraverso copie, tra cui si può annoverare anche quella vista da Marcantonio Michiel (1484-1552) nella collezione Lampognano a Milano nel 1520, nella quale Van Eyck è confuso con Hans Memling: «*El quadretto a mezze figure, del patron che fa conto cun el fattor fo de man de Zuan Heic, credo Memelino, Ponentino, fatto nel 1440*», una formula iconografica che ritroviamo in altre composizioni fiamminghe (Panofsky 1969, pp. 80-81).

che nei ritratti mercantili, oltre al denaro, si preferiscono far risaltare altri dettagli che alludono alla ricchezza e al benessere raggiunto dall'uomo d'affari grazie allo svolgimento delle proprie attività commerciali, come lettere, libri contabili o ricevute, ovvero altri oggetti distintivi del mestiere, tra i quali le monete tendono a confondersi (Hamon 2015, p. 122). È il caso, tra i tanti, del fiero ritratto dell'uomo d'affari Jan Snoeck del pittore nordico Jan Gossaert (1478 circa-1532) della National Gallery of Art di Washington, dove il tipico ambiente commerciale, discendente dalla già menzionata formula nordica vaneyckiana, si trasforma nell'affollato, ma ordinatissimo, cabinet di lavoro, in cui tutti gli strumenti dall'alto valore simbolico trovano una loro collocazione. Nulla è lasciato al caso. Vediamo un contenitore per miscelare il talco che serviva ad asciugare l'inchiostro, un altro per l'inchiostro stesso, una forbice, una lente, strumenti per verificare qualità e peso delle monete, lettere, e, immancabile, il libro dei conti, sul quale il mercante è intento a scrivere¹².

Amministrare la bottega: da libro dei conti a libro d'impresa

Il rapporto degli artisti del Rinascimento maturo con i conti è sempre più serrato, e gli esempi di questa pratica contabile in relazione alle botteghe permettono il tracciamento di una vicenda critica di tutto rispetto. Alcuni artisti ci hanno lasciato resoconti straordinariamente dettagliati delle proprie imprese di famiglia, come quella fondata a Bassano del Grappa da Francesco (1470/1473-1539) e dal figlio Jacopo dal Ponte (1510 circa-1592), un atelier straordinariamente attivo situato nella 'periferia' veneta. Dal *Libro secondo* dei Dal Ponte è possibile ricostruire commissioni perdute, misure e prezzi delle opere in un arco compreso tra il 1511 e il 1580 (Dal Ponte 1511-1580). La sua importanza per la cultura e la società del tempo è già colta dallo storico dell'arte e insigne studioso della civiltà veneta Michelangelo Muraro (1913-1991), il quale ne curò l'edizione critica e vi dedicò una serie di lezioni all'Università di Padova (Muraro 1982/1983). Jacopo, tormentato e geniale maestro, dopo un soggiorno giovanile a Venezia, sceglierà la provincia rifugiandosi nella bottega di famiglia sul Brenta, dove si specializzerà nella produzione di stimati ritratti con una media di 25 lire per ritratto. Si tratta di una cifra tutto sommato modesta se la si confronta con quelle percepite dai colleghi più quotati in laguna. Negli stessi anni, Tiziano (1488/1490-1576), pittore ufficiale della Serenissima, ottiene dalla Repubblica per ogni ritratto di nuovo doge da collocarsi nella sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale almeno sette volte più: 25 ducati, pari a 155 lire, da aggiungere al vitalizio di 100 ducati annui

¹² Cfr. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50722.html>. Sul ritratto si veda: Colebrander 2010.

concessi grazie all'ottenimento della *sansaria* (senseria) del Fondaco dei Tedeschi, goduta da Giovanni Bellini, che dava diritto, oltre all'esenzione delle tasse annuali, al pagamento di due assistenti e all'occorrenza per dipingere¹³.

Il pittore veronese Paolo Farinati (1524-1606) ci lascia, invece, un interessante *Giornale*, rinvenuto all'inizio del Novecento nell'Archivio di Stato di Verona dallo storico Luigi Simeoni (1875-1952), che ha permesso a storici dell'arte come Lionello Puppi (1931-2018) di ovviare alle scarse informazioni biografiche ricavabili da *Le Vite* di Giorgio Vasari (1511-1574), e di attribuirgli numerose opere, pale d'altare dentro e fuori Verona e affreschi nelle ville del territorio, grazie alla precisione quasi chirurgica delle annotazioni dell'artista sulle committenze e le numerose attività della propria bottega (Farinati 1573-1606). L'introduzione di Puppi all'edizione del *Giornale* di Farinati (1968) inaugura un decisivo cambio di passo metodologico che sembra seguire quello che investe, sempre negli anni Sessanta del Novecento, anche le edizioni dei registri aziendali delle compagnie mercantili toscane del Basso Medioevo (Tognetti 2012, con bibl. prec.). Puppi dedica uno spazio insolito alla storia della tecnica contabile della partita doppia e lamenta, allo stesso tempo, lo scarso interesse degli storici dell'arte per la lettura delle fonti contabili: un interesse che, se fondato sull'interdisciplinarietà, sul dialogo tra storia dell'arte, storia economica e storia sociale, era in grado di rivoluzionare in maniera prepotente non solo il catalogo di un artista ma anche l'intera composizione della sua clientela¹⁴. È dalle note del *Giornale* che apprendiamo, infatti, che la committenza di Farinati era piuttosto variegata e composita e comprendeva oltre ai tipici esponenti della *upper class* anche i ceti più umili, artigiani compresi, e non escludeva il compenso in natura generato dalle loro stesse opere (Zavatta 2019, p. 164). Grazie alle note del diario contabile, inoltre, apprendiamo che Farinati si distinse per una certa versatilità in varie forme artistiche, tra cui l'arte incisoria, la scultura, l'architettura. È proprio il *Giornale*, ancora, che ci informa del suo impegno nella realizzazione di miniature, di dorature di mobili, di decorazioni su cuoio, e della realizzazione di costumi per il carnevale. Le pagine del *Giornale* permettono, inoltre, di ricostruire, sullo scadere del secolo, come avvenne il passaggio di consegne tra il Farinati e i figli, soprattutto Orazio, il quale registrò di proprio pugno alcune commissioni nel libro, ad indicare che la gestione della bottega era ormai nelle sue mani e in quelle del fratello Giambattista.

Non solo nelle botteghe di artisti osserviamo la stesura di libri contabili, che costituivano una pratica comune per altre tipologie di imprese. È il caso di libri contabili di mediatori che assumono però un valore documentario eccezionale per il mercato dell'arte di età moderna, come quello del «rivenditore di quadri» genovese Pellegrino

¹³ Il documento è noto agli storici dell'arte e pubblicato in Lorenzi 1868, pp. 157-158, doc. 337.

¹⁴ Lionello Puppi, *Introduzione*, in Farinati 1573-1606, pp. XI-LIV; su Puppi e Farinati, si veda Zavatta 2019, pp. 162-166.

Peri (1625 circa-1699). Le pagine del libro dei conti del Peri, rinvenuto da Loredana Lorizzo, sono in grado di ridare vita letteralmente alla sua bottega romana in piazza Pasquino a Roma, avviata dalla prima metà del Seicento, teatro di compravendite di un certo rilievo e frequentata da artisti come Girolamo Troppa (1637-1733), committenti e collezionisti come i Chigi, i Rospigliosi, gli Altieri. Rispetto ad altri libri contabili simili prodotti dagli artisti e dalle loro botteghe, il libro presenta delle differenze sostanziali basate sul diverso approccio verso l'opera d'arte che, in questo caso, non è il frutto del proprio lavoro, ma un manufatto prodotto da altri al quale si attribuisce un distintivo valore commerciale. Il registro presenta una partita doppia in cui sono registrate a sinistra le uscite, ovvero i beni che escono dalla bottega e il loro prezzo, e a destra le entrate, cioè i pagamenti ricevuti, talvolta molto tempo dopo la vendita del bene. L'indicazione dell'acquirente è sempre indicata e reca, a volte, commenti autografi di Peri, generalmente vergati alla fine della registrazione contabile in un tempo successivo alla transazione. Tra questi commenti si segnalano quelli riferiti ai suoi debitori insolventi, tra cui il pittore Le Gard che, per non pagare, si rende irreperibile, costringendo il Peri a scrivere: «è come fuggito avere pazienza che chi negozia non si po' fare di meno di così» (Lorizzo 2010, p. 88).

A partire da un'altra prospettiva il *Libro delli Dinari* del mastro stuccatore seicentesco Giovanni Domenico Lucchese (1612-1686/1687), ci fornisce molte informazioni sulla rete di artigiani-artisti del lago di Lugano e sul loro modello di migrazione artistica (Lucchese 2021). Originario di Melide, Giovanni Domenico è sempre in movimento, a piedi, in barca o a cavallo, Como, Varese, Milano, Berna e Vienna, e tutto annota nel suo *Libro* dalle spese alle vicissitudini familiari, i regali alla giovane moglie, l'arrivo dei figli. Anche se il *Libro*, nulla contiene riguardo i suoi incarichi a Vienna e in altri luoghi a fianco del fratello, ingegnere e architetto della corte imperiale, Filiberto Lucchese (1606-1666), il «prisma della contabilità» permette di ricostruire la gestione dei denari guadagnati attraverso i prestigiosi cantieri nelle dimore principesche d'oltralpe (Zapletalová 2021, pp. 14-20).

Altre imprese di età moderna hanno prodotto libri contabili oggetto di edizioni critiche o studi approfonditi, che hanno proposto letture avvincenti della vita economica e sociale di alcuni maestri. Tra questi si possono citare quelli della famiglia Tiepolo per la cappella di San Saba in Sant'Antonin a Venezia, quelli del pittore veneziano Tiberio Tinelli (1586-1638), del bolognese Marcantonio Franceschini (1648-1729), del veronese settecentesco Saverio Dalla Rosa (1745-1821) (Mason Rinaldi 1977; Tinelli 1618-1633; Franceschini 2014; Dalla Rosa), mentre per i colleghi europei si possono annoverare almeno i casi del pittore francese Hyacinthe Rigaud (1659-1743), dell'inglese Joseph Wright of Derby [1734-1797] (Rigaud 1919; Barker 2009).

Da appendice alla vita dell'artista a fonte autonoma. Fortuna critica delle prime edizioni di libri dei conti

Nel 1808 a Bologna, presso la casa editrice di Jacopo Marsigli a spese del principe Filippo Hercolani (1736-1810) appassionato bibliofilo e collezionista, veniva pubblicata la prima biografia moderna di Giovanni Francesco Barbieri, detto il Guercino (1591-1666) (Calvi 1808). Altre biografie del celebre pittore centese erano già state pubblicate, tuttavia, la biografia composta da Jacopo Alessandro Calvi (1740-1815), si distingueva per una particolarità che la rendeva un unicum nel suo genere: in calce compariva la prima trascrizione del libro dei conti della bottega dell'artista, oggi ancora conservato presso la Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna¹⁵. Fonte preziosa per l'approfondimento del carattere dell'artista e i suoi rapporti con i committenti il libro dei conti del Guercino costituisce di fatto un documento eccezionale, in grado di 'catalogare' almeno un trentennio di attività del fiorentissimo atelier bolognese portato avanti dal pittore e dai suoi stretti collaboratori e parenti (ivi, pp. 19-26). Redatto prevalentemente dal socio del Guercino, ovvero il fratello, non è il libro dei conti di un artista, bensì di un'impresa familiare, e come tale continuerà a essere compilato, anche quel settembre 1665 durante il quale, forse a causa delle precarie condizioni di salute del Guercino, le registrazioni verranno effettuate dal nipote, Benedetto Gennari (1633-1715), assieme al fratello Cesare (1637-1688), eredi del grande maestro emiliano. La morte improvvisa del fratello del Guercino, Paolo Antonio (1603-1649), getta il maestro nello sconforto più totale, e «la regolarità, la precisione e la capacità di sintesi» che contraddistinguevano i conti della prima mano, quella di Paolo, «restano solo un ricordo», lasciando spazio a evidenti difficoltà nella gestione delle registrazioni delle entrate e delle uscite e una certa superficialità della seconda mano, probabilmente del Guercino stesso (ivi, p. 25). Compilato tra il 1629 e il 1666, il libro dei conti venne acquistato negli anni Settanta del Settecento dal principe Hercolani presso gli eredi del pittore, assieme ad alcune opere d'arte. La vicenda, ricostruita da Barbara Ghelfi sulla base di una serie di lettere inedite dall'archivio privato della famiglia Hercolani, ci permette di misurare il grado di celebrità del manoscritto al momento della sua scoperta presso gli intellettuali dell'epoca. Molti di loro, infatti, richiedono (e ottengono) «la vacchetta» o «il Giornale» del Guercino in prestito, o richiedono direttamente al principe informazioni sul costo e la destinazione di alcuni dipinti registrati nel *Libro dei conti*. Altri, tra cui Luigi Lanzi e Angelo Gaetano Vianelli, corrispondente di Ugo Foscolo, si spingono più in là celebrandone il grande interesse e caldeggiandone la pubblicazione (Ghelfi 2020). Il progetto editoriale che

¹⁵ B 331. Sulle vicende critiche del documento, si veda Barbara Ghelfi, *Introduzione al Libro dei conti*, in Barbieri 1629-1666, pp. 17-19.

Hercolani affiderà al pittore Jacopo Alessandro Calvi, già autore della descrizione in prosa e in versi della sua prestigiosa collezione (1780) (Perini Folesani 2014), vedrà la pubblicazione solo nel 1808. Si dovrà attendere poi gli anni Novanta del Novecento per l'edizione moderna e autonoma del *Libro*, presentata da Sir Denis Mahon e curata da Barbara Ghelfi (Barbieri 1629-1666 [ed. 1997]).

Un'altra storia travagliata, che ci fornisce ancora un esempio di immediato riconoscimento del valore del registro contabile dell'artista come fonte ma di una lenta realizzazione di un progetto editoriale autonomo, è quella che riguarda i *Libri dei conti* di Giovanni Ricamatore detto da Udine (1487-1561), allievo e collaboratore di Raffaello (1483-1520), compilati tra il 1524 e il 1560. Scoperti e utilizzati da Fabio di Maniago (1774-1842) e oggi patrimonio della Biblioteca Civica Joppi a Udine, i *Libri* registrano i continui movimenti del pittore tra Roma – dove svolgeva attività di decoratore di grottesche per il Vaticano come testimoniano i vari pagamenti da parte della Camera apostolica – e Udine, dove l'artista sceglie di rientrare e dove lo vediamo alle prese con la propria personale ambizione di ricostituire l'antico patrimonio fondiario familiare, impegnando i soldi guadagnati con il proprio lavoro (Di Maniago 1819 e 1823; Cargnelutti 2001; Cargnelutti 2014). Entrambi di proprietà della famiglia Moroldi, erede dei Ricamatori, i manoscritti passarono ai Lovaria, ma mentre il primo libro (1524-1557) fu donato da quest'ultimi a Luigi Frangipane (1851-1927), che nel 1925 lo donò a sua volta alla Biblioteca Joppi, il secondo fu ritrovato dallo storico dell'arte Hans Tietze (1880-1954), allora responsabile del gruppo austro-ungarico della *Kunstschutzgruppe*, dedito al salvataggio del patrimonio artistico nei territori occupati durante la Prima guerra mondiale¹⁶. Anche nel caso di Giovanni da Udine sarà necessario attendere gli anni Ottanta del Novecento per vedere la prima edizione moderna di entrambi i libri (Da Udine 1524-1560 [ed. 1987]).

In questa breve (e incompleta) carrellata sulla fortuna editoriale del libro dei conti, è opportuno concludere accennando alla nota vicenda del *Il libro di spese diverse* del celebre pittore Lorenzo Lotto (1480-1556/1557). Il manoscritto autografo, oggi conservato a Loreto, si presenta come un tipico prodotto della cultura mercantile rinascimentale nella forma della partita doppia: i crediti e i debiti sono scrupolosamente annotati assieme a brevi commenti dell'artista stesso, dai quali emergono informazioni fondamentali per definire il carattere dell'artista, il suo lavoro e la sua rete sociale e professionale. Nel registro, strutturato come una moderna rubrica, i conti sono infatti disposti facendo riferimento alla lettera del nome di battesimo dei personaggi con il quale il Lotto si relazionava, incontrati durante i viaggi che contraddistinsero l'ultimo periodo della sua vita tra Venezia e le Marche: religiosi, allievi, mercanti, artigiani e amici. Attraverso la scrupolosa registrazione della sua vita economica, è possibile

¹⁶ Liliana Cargnelutti in Da Udine 1524-1560, pp. X-XV.

entrare letteralmente anche nella vita artistica del maestro, fino alla celebre lotteria, organizzata ad Ancona tra il 1550 e il 1551, dove l'abbinamento di alcuni suoi dipinti a numeri estratti a sorte costituì una opportunità di vendita, anche se con esiti non del tutto soddisfacenti (Lotto 1540-1556 [ed. 2017], p. 206)¹⁷. Dei 46 dipinti del valore complessivo di 400 scudi se ne vendettero solo 7 per un totale di 38 scudi e 29 bolognini, tra cui il dipinto con *Cristo e l'adultera*, oggi conservato, come il suo libro dei conti, a Loreto. Scoperto dall'archivista Guido Levi a Loreto, dove l'artista morì, durante le operazioni di sistemazione dell'archivio della Basilica negli anni Ottanta dell'Ottocento, la sua importanza viene riconosciuta immediatamente, nonostante gli studi del pittore fossero ad uno stadio iniziale¹⁸. Levi morì improvvisamente durante la trascrizione e la copia in parte eseguita del manoscritto fu ceduta al Ministero della Pubblica Istruzione e pubblicata da Adolfo Venturi nel 1894 nel periodico curato dal Ministero, *Le Gallerie Nazionali Italiane*, al quale va aggiunta però la versione postuma a cura di Pietro Gianuzzi, eclissata da quella venturiana (Venturi 1893/4; Levi G, Gianuzzi P 1895]). La trascrizione del Venturi che non si atteneva alla stesura originale, allineando cioè le partite del dare con a fronte quelle dell'avere, ma che seguiva l'ordine cronologico traendo le informazioni sui rapporti tra il Lotto e i vari committenti da varie pagine e raggruppandole in colonna, ne snaturava, paradossalmente, il valore contabile, e venne, anche per questo, criticata da Pietro Zampetti, che nel 1969 ne realizzava una versione autonoma, corrispondente all'originale e corredata di lettere e altri documenti (Lotto 1540-1556 [ed. 1969]). Secondo Zampetti la versione di Venturi «uscita quando gli studi sull'artista erano allo stato iniziale» non rispondeva più «alle esigenze attuali» (ivi, p. IX). A quella di Zampetti seguiranno altre edizioni – fino a quella modernissima di Francesco de Carolis (2017)¹⁹ –, ma è forse proprio a partire da questa versione, quella di Zampetti, prodotta nell'ambito di un rinnovato clima per l'avanzamento degli studi sull'artista, che assistiamo al riconoscimento del valore 'autonomo' del libro dei conti come fonte storico-artistica. Siamo alle fine degli anni Sessanta del Novecento, e come nel caso dell'edizione del *Giornale* di Paolo Farinati di Puppi del 1968 il libro dei conti di un artista o di una bottega non è più un 'corredo' alla vita del maestro, ma diventa il fulcro dell'interesse dello storico dell'arte, 'corredato' a sua volta da documenti che ne contribuiscono ad esprimere meglio lo straordinario potenziale di fonte contabile e 'catalogo' di opere d'arte, fondamentale e insostituibile, per l'avanzamento delle nostre conoscenze nell'ambito delle discipline storico-artistiche.

¹⁷ Sulla pratica della lotteria in età moderna, cfr. Loricchio 2011.

¹⁸ La vicenda critica è ricostruita da De Carolis 2013.

¹⁹ Lotto 1540-1556. Per l'importanza di questa fonte storico-artistica per l'avanzamento degli studi sul pittore si veda da ultimo De Carolis 2022.

L'autrice

Professore associato all'Università di Parma dal 2019. Laureata in Storia dell'arte (2000) e Dottore di Ricerca (2004) dell'Università di Ferrara, è stata *research fellow* alla Katholieke Universiteit Leuven (2004-2008), *post-doc* all'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis (2008-2011; 2013-2015) e all'Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne (2011-2013), assegnista di ricerca presso l'Università Ca' Foscari di Venezia (2016) e Ricercatrice TDb all'Università di Parma (2016-2019). Titolare di numerose borse di studio e finanziamenti nazionali e internazionali per le sue ricerche sul collezionismo e il mercato dell'arte tra l'Italia e gli antichi Paesi Bassi in epoca moderna, ha ricevuto il *Prix Rogier van der Weyden 2006* per la tesi di dottorato, e il *Prix Henri Pirenne 2015 (Commission Royale d'Histoire de la Belgique)* per il volume *À la mode italienne. Commerce du luxe et diplomatie dans les Payx-Bas méridionaux, 1477-1530*, Lille, Septentrion/Archives départementales du Nord (2013), dedicato alla trascrizione e allo studio della documentazione contabile della Camera dei Conti delle corti borgognone-asburgiche, relativa ai mercanti e agli uomini d'affari italiani nelle Fiandre (<https://www.septentrion.com/EN/livre/?GCOI=27574100857190&language=fr>).

e-mail: federica.veratelli@unipr.it

Edizioni dei libri dei conti citati

Badoer G 1436-1440, *Il libro dei conti di Giacomo Badoer (Costantinopoli 1436-1440)*, ed. G Bertelè, Esedra Ed., Padova [ed. cons. 2002].

Barbieri GF 1629-1666, *Il libro dei conti del Guercino, 1629-1666*, ed. B Ghelfi, Nuova Alfa Editoriale, Bologna [ed. cons. 1997].

Dalla Rosa S 2011, *Esatta nota distinta di tutti li quadri da me Saverio Dalla Rosa dipinti, col preciso prezzo che ne ho fatto, e memoria delle persone, o luoghi, per dove li ho eseguiti*, ed. B Chiappa, con un saggio di P Marini, Istituto Salesiano "San Zeno" Scuola Grafica, Verona.

Dal Ponte F & J 1511-1580, *Il Libro secondo di Francesco e Jacopo Dal Ponte*, ed. M Muraro, commento e note di D Puppulin, Verci editrice, Bassano [ed. cons. 1992].

Da Udine G 1524-1560, *I Libri dei conti*, eds. E Bartolini, N Dacos, C Furlan & L Cargnelutti, 3 voll., Casamassima, Udine [ed. cons. 1987].

Farinati P 1573-1606, *Giornale 1573-1606*, ed. L Puppi, Olschki, Firenze [ed. cons. 1968].

Franceschini M 2014, *Il libro dei conti di Marcantonio Franceschini*, eds. D C Miller & F Chiodini, Grafiche dell'Artiere, Bologna.

Levi G, Gianuzzi P 1895, *Il libro dei conti di Lorenzo Lotto*, Ministero della Pubblica Istruzione, Coi Tipi dell'Unione Cooperativa Editrice, Roma.

Lorizzo L 2010, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, De Luca Editori d'Arte, Roma.

Lotto L 1540-1556, *Il "Libro di spese diverse" [1538-1556]*, con aggiunta di lettere e d'altri documenti, ed. P Zampetti, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia [ed. cons. 1969].

Lotto L 1540-1556, *Il libro di spese diverse*, ed. F De Carolis, EUT, Trieste [ed. cons. 2017].

Lucchese D 2021, *"Libro delli Dinari". Viaggi e affari di Giovanni Domenico Lucchese mastro stuccatore da Melide all'Europa 1648-1670*, eds. J Zapletalová & M Viganò, Salvioni edizioni, Bellinzona.

Mason Rinaldi S 1977, 'Il libro dei conti della famiglia Tiepolo per la cappella di S. Saba in S. Antonin', *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti*, 135, 1976/77 (1977), pp. 193-212.

Pepper S D 1971a, 'Guido Reni's Roman Account Book I: the Account Book', *The Burlington Magazine*, CXIII, 819, pp. 309-317.

Pepper S D 1971b, 'Guido Reni's Roman Account Book II: the Commissions', *The Burlington Magazine*, CXIII, 820, pp. 372-386.

Pontormo J 1554-1556, *Diario*, ed. S Fanucci, Mandragora, Firenze [ed. cons. 2014].

Rigaud H 1919, *Le livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*, ed. J H Roman, Laurens, Paris.

Tinelli T 1618-1633, *Libretto dei conti del pittore Tiberio Tinelli (1618-1633)*, eds. B Lanfranchi Strina, A Mozzato, RC Mueller & G Nepi Scirè, Comitato per la pubblicazione delle fonti relative alla storia di Venezia, Venezia [ed. cons. 2000].

Venturi A 1893/4, 'Libro dei conti di Lorenzo Lotto (1538-1556)', *Le Gallerie nazionali italiane*, 1, pp. 115-224.

Riferimenti bibliografici

Alberti, L B 1433-1440, *I libri della famiglia*, eds. R Romano & A Tenenti, Torino, Einaudi [ed. cons. 1969].

Barker EE 2009, 'Documents Relating to Joseph Wright 'of Derby' (1734-97)', *Walpole Society*, 71, pp. 9-61.

Baxandall M 2001, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino [1° ed. Einaudi: 1978; ed. orig. *Painting and Experience in 15th Century Italy. A Primer in the Social History of the Pictorial Style*, Oxford University Press, Oxford, 1972].

Bertoli Barsotti AM 2014, *Joannes Jacobs Bruxellensis 1575-1650. Orefice a Bologna, fondatore del Collegio dei Fiamminghi*, Bononia University Press, Bologna.

Belfanti CM 2019, *Storia culturale del made in Italy*, Il Mulino, Bologna.

Belfanti CM & Fontana GL 2005, 'Rinascimento e made in Italy', in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, vol. I: Storia e storiografia, eds. Marcello Fantoni, Angelo Colla, Costabissara (Vicenza), pp. 617-636.

Benati D & Stone DM (eds.) 2020, *Nuovi studi sul Guercino. Da Cento a Roma, da Piacenza a Bologna, in onore di Sir Denis Mahon*, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Piacenza.

Branca V (ed.) 1986, *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Rusconi, Milano, 1986.

Caglioti F, Cavazzini L, Galli A & Rowley N (eds.) 2022, *Donatello. Il Rinascimento*, cat. della mostra (Fondazione Palazzo Strozzi, Museo del Bargello, 19 marzo-31 luglio 2022), Marsilio, Venezia.

Calvi JA 1808, *Notizie della vita, e delle opere del Cavalier Gioan Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento, celebre pittore*, Jacopo Marsigli, Bologna.

Cargnelutti L 2001, 'Le fonti documentarie di Fabio di Maniago', in *Fabio di Maniago e la storiografia artistica in Italia e in Europa tra Sette e Ottocento*, eds. C Furlan, M Grattoni d'Arcano, Forum, Udine, pp. 39-47.

- Cargnelutti L 2014, 'Pubblico e privato nei Libri dei conti di Giovanni da Udine', in *Per Furio, Studi in onore di Furio Bianco*, eds. A Fornasin, C Povoio, Forum, Udine, pp. 143-149.
- Colenbrander HT 2010, 'The sitter in Jan Gossaert's 'Portrait of a merchant' in the National Gallery of Art, Washington: Jan Snoeck (c. 1510-85)', *The Burlington Magazine*, 152, pp. 82-85.
- Da Rotterdam E 2004, *Elogio della Follia. Corrispondenza Dorp-Erasmo-Moro*, ed. S Cavallotto, traduzione della Comunità di San Leolino, Paoline Editoriale Libri, Milano.
- De Carolis F 2013, 'Il Libro di Spese Diverse. Le vicende critiche e la sua funzione', in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Un maestro del Rinascimento*, cat. della mostra (Reggia di Venaria Reale, 9 marzo-7 luglio 2013), eds. G Barrucca & F De Carolis, MondoMostre, Roma, pp. 47-53.
- De Carolis F 2022, 'Aspetti teorici e dimensione pratica nell'attività di Lorenzo Lotto', *Predella*, 51, pp. 75-86.
- Di Maniago F 1819, *Storia delle belle arti friulane*, Picotti, Venezia.
- Di Maniago F 1823, *Storia delle belle arti friulane*, Mattiuzzi, Udine.
- Duits R (ed.) 2020, *The art of the poor. The aesthetic material culture of the lower classes in Europe, 1300-1600*, ed. R Duits, Bloomsbury Academic, London-New York-Oxford-New Delhi-Sydney.
- Eco U 2019, *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano.
- Ghelfi B 2017, 'Le Memorie di Marcantonio Franceschini: Ricerche d'Archivio', *Paragone.Arte*, serie III, LXVIII, 135-136, pp. 80-104.
- Ghelfi B 2020, 'Filippo Herculani, Jacopo Alessandro Calvi e la riscoperta del Guercino', in Benati D & Stone DM (eds.) 2020, pp. 149-155.
- Gilbert CE 1988, *L'arte del Quattrocento nelle testimonianze coeve*, IRSA, Firenze, 1988 [ed. or. *Italian Art, 1400-1500. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice Hall, 1980].
- Graves Mather R 1937, 'Appunti d'archivio. Donatello debitore oltre la tomba', *Rivista d'Arte*, XIX, pp. 181-192.
- Gozzano N 2007, 'La vita economica di Claude Lorrain: conti bancari, investimenti in luoghi di monte e pagamenti inediti', *Studiolo*, 5, pp. 149-172, 285-286.
- Gozzano N 2015, *Lo specchio della corte, il maestro di casa. Gentiluomini al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento*, Campisano, Roma.
- Guerzoni G 2006, *Apollo e Vulcano. I mercati artistici in Italia, 1400-1700*, Marsilio, Venezia.
- Guidi Bruscoli F 2007, 'Le tecniche bancarie', in *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, vol. IV: *Commercio e cultura mercantile*, eds. F Franceschi, RA Goldthwaite & RC Mueller, Angelo Colla, Costabissara (Vicenza), pp. 543-566.
- Guidi Bruscoli F 2016, 'Un progetto di digitalizzazione di libri contabili: il Borromei Bank Research Project', in *Innovare nella Storia economica: temi, metodi, fonti* (Roma, 10-11 Ottobre 2016, Fondazione Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini"), 2016, pp. 571-589.
- Hamon P 2015, 'Le portrait avec monnaies: l'échec d'une tentative d'imposition (XVI^e-XVII^e siècles)', in *La storia e le immagini della storia. Prospettive, metodi, ricerche*, eds. M Provasi, C Vicentini, Viella, Roma, pp. 117-131.
- Hohti Erichsen P 2020, *Artisans, objects, and everyday life in Renaissance Italy. The material culture of the middling class*, Amsterdam University Press, Amsterdam,.

- Jardine L 2001, *Affari di genio. Una storia del Rinascimento europeo*, Carocci, Roma [ed. or. *Wordly goods. A New History of the Renaissance*, Macmillan, London, 1998].
- Lorenzi GB 1868, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797 che variamente lo riguardano*, Visentini, Venezia.
- Lorizzo L 2011, 'Per una storia delle lotterie e delle vendite all'incanto di opere d'arte in Italia tra Cinque e Seicento', in *Fare e disfare. Studi sulla dispersione delle opere d'arte in Italia tra XVI e XIX secolo*, ed. L Lorizzo, Campisano, Roma, pp. 75-85.
- Malvasia CC 1678, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, Davico, Bologna 1678, [ed. cons. 184, rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 2004]
- Montanari T 2013, *L'età barocca. Le fonti per la storia dell'arte (1600-1750)*, Carocci, Roma.
- Morselli R 2007, '«lo Guido Reni Bologna». Profitti e sperperi nella carriera di un pittore «poco straordinario»', in *Vivere d'arte. Carriere e finanze nell'Italia moderna*, ed. R Morselli, Carocci, Roma, pp. 71-134.
- Morselli R 2020, *Dalla bottega di Cento allo studio di Bologna. L'azienda di Giovan Francesco e Paolo Antonio Barbieri*, in Benati D & Stone DM (eds.) 2020, pp. 99-106.
- Morselli R 2022, *Professione pittore. Il caso Bologna tra Cinque e Seicento*, Marsilio, Venezia.
- Muraro M 1982/1983, *Cultura e società. Il libro dei conti e la bottega dei Bassano*, lezioni di storia dell'arte, a.a. 1982/83, eds. S Colla & D Puppulin, Università di Padova, Padova.
- O' Malley & Welch (eds) 2007, *The Material Renaissance*, eds. Me O' Malley & E S. Welch, Manchester University Press, Manchester and New York.
- Pacioli L 1494, *Trattato di Partita Doppia*, ed A Conterio, introduzione e commento di BS Yamey, Albrizzi, Venezia [ed. cons. 1994].
- Panofsky E 1969, *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, University Press, New York.
- Pellegrini E 2021, *La memoria in tasca. Taccuini, immagini, parole*, De Luca Editori d'Arte, Roma.
- Perini Folesani G 2014, 'La collezione di Filippo di Marcantonio Hercolani. Una tipologia della documentazione disponibile per la sua ricostruzione', in *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, ed. CM Sicca, Pisa Univ. Press, Pisa, pp. 277-293.
- Perry C (ed.) 2001, *Material culture and cultural materialisms in the Middle Ages and Renaissance*, Brepols, Turnhout.
- Spear RE 2016, *Dipingere per profitto. Le vite economiche dei pittori nella Roma del Seicento*, Campisano, Roma [ed. or. *Painting for Profit: The Economic Lives of Seventeenth-century Italian Painters*, Yale University Press, New Haven, 2010].
- Tognetti S 2012, 'Mercanti e libri di conto nella Toscana del basso medioevo. Le edizioni dei registri aziendali dagli anni '60 del Novecento a oggi', *Anuario de estudios medievales*, vol. 42, n. 2, pp. 867-880.
- Veratelli F 2014, 'I tratti del potere. I clienti italiani di Hans Memling', in *Memling. Rinascimento fiammingo*, catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 11 ottobre 2014-18 gennaio 2015, ed TH Borchert, Skira, Milano, pp. 53-65.
- Yamey BS 1986, *Arte contabilità*, Credito Romagnolo, Bologna [ed. ingl. *Art & Accounting*, Yale University Press, New Haven 1989].

Zapletalová J 2021, *Giovanni Domenico Lucchese: la migrazione artistica attraverso il prisma di un libro contabile*, in Lucchese D, *"Libro delli Dinari". Viaggi e affari di Giovanni Domenico Lucchese mastro stuccatore da Melide all'Europa 1648-1670*, eds. J Zapletalová & M Viganò, Salvioni edizioni, Bellinzona, pp. 13-20.

Zavatta G 2019, 'Lionello Puppi per Verona', *Studi veronesi*, 4, pp. 151-176.

Casi di studio



Jasmine Habcy

Come una fotografia. La collezione dei Gonzaga di Novellara attraverso gli inventari settecenteschi*



Abstract

I Gonzaga di Novellara, distaccatisi precocemente dal potente ramo di Mantova, governarono ininterrottamente dal 1371 al 1728. I suoi esponenti furono protagonisti nei secoli di una fervida stagione di mecenatismo e collezionismo, che raggiunse il suo apice con il conte Alfonso II (1616-1678). Quest'ultimo determinò il rapido incremento di un'importante raccolta di dipinti e disegni che elevò Novellara al rango delle corti maggiori del territorio padano. Le stanze della Rocca, dimora della famiglia Gonzaga, nonché quelle del Casino di Sotto e di Sopra, residenze di campagna, ospitarono nel corso dei secoli lussuosi oggetti e preziose opere d'arte. Queste ultime appaiono registrate in numerosi inventari, conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Novellara e l'Archivio di Stato di Modena, attraverso i quali è possibile tracciare passo per passo l'evoluzione della raccolta. Spiccano in particolare gli inventari settecenteschi, estremamente dettagliati ed oggetto del presente contributo. Essi si presentano come veri e propri cataloghi moderni redatti in seguito alle complesse vicende ereditarie e patrimoniali che interessarono la famiglia a partire dal 1727, capaci di restituire una fotografia dell'evoluzione di questa prestigiosa collezione e dei suoi allestimenti.

The Gonzaga of Novellara, who detached early from the powerful branch of Mantua, ruled continuously from 1371 to 1728. Over the centuries, its exponents were protagonists of a fervent season of patronage and collecting, which reached its climax with the count Alfonso II (1616-1678). He contributed to the rapid increase of an important collection of paintings and drawings that elevated Novellara to the rank of the major courts of the Po valley area. The rooms of the Rocca, home of the Gonzaga family, as well as those of the Casino di Sotto and Casino di Sopra, country residences, housed luxurious objects and precious artworks for centuries. The latter were recorded in many inventories, preserved at the Historic Archive of Novellara and the State Archive of Modena, through which it is possible to trace, step by step, the evolution of the collection. Among these, quite important are the eighteenth-century inventories, which are extremely detailed and the subject of this paper. They can be considered as real modern catalogues drawn up following the complicated inheritance and patrimonial events that involved the family since 1727, and able to give a photograph of the evolution of this prestigious collection and its set-up.



* Questo articolo è parte di una tesi di dottorato dal titolo *Carriere di artisti, network di agenti in una corte cadetta di età barocca. Acquisti e committenze di Alfonso II Gonzaga conte di Novellara (1650-1678)*, in Scienze Filologico-Letterarie, Storico-Filosofiche e Artistiche, curriculum Storia dell'arte, S.S.D. L-ART/04 Museologia e critica artistica e del restauro, Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali (DUSIC), Università di Parma, dottoranda dott.ssa Jasmine Habcy, tutor prof.ssa Federica Veratelli, a.a. 2020-2023.

La lista di oggetti che compone un inventario nasce innanzitutto dalla volontà di registrare la realtà in precise condizioni spazio-temporali. Laddove il documento sopravvive, è possibile in tal modo esplorare contesti oggi scomparsi, dalle semplici abitazioni di persone comuni ai sontuosi palazzi di aristocratici. Numerose campagne di ricerca, soprattutto negli ultimi decenni, hanno permesso di registrare gli inventari delle collezioni formate in epoca moderna all'interno di queste dimore, sottolineando l'importanza di una fonte che può essere identificata come l'antenata dei moderni procedimenti di catalogazione del patrimonio. Celebri, ad esempio, i casi di Venezia (ed. Borean, Mason 2002; Id. 2007; ed. Hochmann, Lauber & Mason 2008; ed. Borean, Mason 2009), Ferrara (ed. Mazzei Traina, Scardino 2002; Cappelletti, Ghelfi & Vicentini 2013), Modena (ed. Bentini 1998a; ed. Bentini 1998b; ed. Cavicchioli 2010) e Bologna (Morselli 1998). In particolare, nel corso della sua storia assume una certa rilevanza la registrazione degli oggetti d'arte, che in virtù del loro valore simbolico ed artistico richiedono una competenza specifica per comprenderne la particolarità. La consistenza sempre maggiore delle opere collezionate e la relativa suddivisione e disposizione in appositi ambienti della casa portano l'inventario ad arricchirsi di ulteriori dettagli. Questi, oltre al soggetto, alle dimensioni e alla collocazione, evidenziano l'autore, la tecnica, il materiale e la datazione dell'opera quali elementi di una diversa consapevolezza della trattazione dell'oggetto artistico nella stesura dell'inventario (Rossi 2014).

Questa fonte si rileva dunque di fondamentale importanza per la storia del collezionismo e della provenienza delle opere, e può costituire una solida base di partenza per tentare di ricostruire l'immagine delle collezioni dinastiche. È il caso della corte padana dei Gonzaga di Mantova, per la quale è stato utilizzato l'elenco dei beni del 1626-1627 stilato alla morte del duca Ferdinando (1587-1626) e che fotografa la situazione prima del tracollo della dinastia. La mentalità del Gonzaga, incline alla catalogazione, portò ad attuare un'opera di ordinamento dei numerosi oggetti contenuti nel Palazzo Ducale, frutto di sei generazioni di sfrenato collezionismo, in una serie percorribile in senso museale. La volontà di compilare un inventario legale dei beni di famiglia, l'esigenza dunque di catalogare, nasceva in Ferdinando dal desiderio di tramandare alla memoria futura tutto ciò che era stato acquistato prima di lui (ed. Morselli 2002a; ed. Morselli 2002b). Si può probabilmente affermare che la stessa ambizione governò anche i Gonzaga di Novellara, se dopo la morte dell'ultimo conte Filippo Alfonso (1700-1728) (Fig. 1) fu redatto un dettagliato strumento giuridico per valutare l'entità del patrimonio lasciato. Proprio questo inventario settecentesco, che restituisce l'immagine della raccolta conservata in Rocca appena prima il declino della dinastia, sarà l'oggetto di questo contributo al fine di dimostrare come le parole concorrono ad illustrare la collezione, aprendo la strada ai moderni cataloghi scientifici.

Inoltre, l'utilizzo dell'attuale planimetria dell'edificio gonzaghese unitamente alla mappa di Prospero Siliprandi (1754), sua antenata, ci permette oggi di definire e seguire il *display* della galleria camera per camera, alla stregua della piantina di un museo odierno.



Fig. 1: Antonio Santi, *Ritratto di Filippo Alfonso Gonzaga*, 1725-1728, olio su tela, 80 x 59 cm, Novellara, Museo Gonzaga (Ciroldi 2000, p. 32).



Fig. 2: Cesare Gennari, *Ritratto di Alfonso II Gonzaga*, 1666, olio su tela, 139,5 x 110 cm, Modena, Galleria Estense. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi – Foto Carlo Vannini (Bagni 1986, p. 38, n. 20).

Sovrani 'periferici' e mecenatismo artistico: breve storia dei Gonzaga di Novellara

Tra il XV e il XVI secolo, il territorio padano fu caratterizzato dall'assenza di un forte stato di dimensioni regionali in grado di conferire un'organizzazione politica unitaria. Dalla mancanza di una chiara definizione di sovranità territoriale, derivarono molteplici tensioni e radicati particolarismi signorili che si diffusero in tutta l'area emiliana (Chittolini 1979). Le fortune dinastiche dei Gonzaga di Novellara, distaccatisi precocemente dal potente ramo di Mantova, trovarono giustificazione in tali condizioni di debolezza politica. Le vicende della famiglia, assieme a quelle dei da Correggio, dei Pio di Carpi e dei Pico della Mirandola, si inserirono in una realtà caratterizzata da un precario equilibrio tra le aspirazioni delle autonomie cittadine, le volontà di espansione delle casate signorili dell'Italia settentrionale e le strategie di sopravvivenza dei sovrani

periferici. Questi ultimi, infatti, si appellarono a forme distinte di legittimazione dell'autorità, «in cui all'acclamazione popolare o alla supremazia militare si affianca, ma più spesso si sovrappone, la legittimazione papale o imperiale» (Frigo 1997, p. 99). Investiti direttamente dall'imperatore, tale condizione di vassallaggio assicurò ai piccoli signori la protezione necessaria dalle ambizioni delle grandi potenze, nei confronti delle quali mantennero un rapporto intermedio tra sovranità feudale e gestione privata che consentì loro di condurre un'esistenza autonoma, nonché di diventare veri e propri sovrani indipendenti dotati di una corte e della facoltà di coniare moneta (Spagnoletti 2003, p. 23).

I Gonzaga di Novellara furono una dinastia lombarda la cui presenza in terra emiliana si concretizzò grazie a Feltrino (1302-1374), figlio terzogenito di Luigi I (1268-1360), colui che, spodestando i Bonacolsi, divenne primo signore di Mantova. Nel 1356 Feltrino si proclamò signore di Reggio, che cedette poi nel 1371 a Bernabò Visconti (1323-1385). Egli però tenne per sé le due località di Novellara e Bagnolo con i relativi distretti e questa scelta non fu casuale: il piccolo feudo confinava con la signoria dei parenti mantovani e si trovava su una importante via di comunicazione tra il Po e la via Emilia. I conti di Novellara furono dunque un ramo cadetto della dinastia dei Gonzaga poiché non discendenti dalla linea primogenita, ma non per questo furono un «ramo secondario, ramo minore, casata di poca importanza» [...], «nobili intenti a condurre il loro piccolo Stato come un'azienda agricola», insomma dei cugini di campagna di quelli di Mantova e Sabbioneta» (Barilli 1997, p. 41). A fronte di una fortunata posizione geografica, altri sono i fattori da considerare per comprendere la loro importanza. In primo luogo, l'investitura imperiale ricevuta nel 1501 da Massimiliano I (1459-1519), che legittimò Novellara a contea e concesse il diritto di amministrare la giustizia e di battere moneta. Inoltre, la dinastia novellarese fu la seconda, in ordine di antichità, originatasi da quella mantovana, governando ininterrottamente dal 1371 fino al 1728, per un totale di 357 anni di governo, eguagliando quasi quelli passati al potere dai Gonzaga di Mantova (379).

I signori di Novellara conquistarono un posto di rilievo nel panorama italiano ed europeo. Essi furono consiglieri di papi, condottieri, diplomatici e, al pari di tanti altri principi del tempo, si distinsero ugualmente per buon governo, astuzia, valore, nonché nell'interesse per la musica, la pittura, l'architettura, la letteratura e il teatro. La cultura in ogni sua espressione fu strettamente intrecciata alla politica, poiché il consolidamento del potere e del prestigio familiare venne raggiunto anche attraverso la volontà di conferire al piccolo centro un aspetto cittadino. A partire dall'inizio del Cinquecento, la contea si presentava prosperosa per le opere eseguite dai Gonzaga. Essi bonificarono i terreni e li resero coltivabili, innalzarono argini, appianarono strade, aumentarono i fabbricati, eressero chiese e conventi, costruirono i due Casini di

campagna e ampliarono la Rocca, impreziosendone gli ambienti con affreschi, arazzi e quadri di grande valore. Gli interessi artistici della famiglia si concretizzarono dunque in importanti interventi urbanistici e decorativi. In particolare, l'inizio dell'attività collezionistica risale alla seconda metà del XVI secolo, grazie a Camillo I (1521-1595) e a suo fratello Alfonso I (1529-1589), mentre l'apice e la massima consistenza della collezione si deve a Camillo II (1581-1650) e a suo figlio Alfonso II (1616-1678) (Fig. 2). Quest'ultimo determinò il rapido incremento di un'importante raccolta di dipinti e disegni, frutto di un energico mecenatismo che elevò Novellara al rango delle corti maggiori del territorio padano.



Fig. 3: Marc Antonio Donzelli, *Ritratto di Camillo III Gonzaga*, 1694, olio su tela, 125 x 92 cm, Novellara, Museo Gonzaga (Barilli 2017, pp. 56-58).



Fig. 4: Francesco Chiocchi, *Ritratto di Ricciarda Gonzaga*, 1750-1767 circa, olio su tela, 125 x 92 cm, Novellara, Museo Gonzaga (Garuti 1997, p. 54).

Da Veronese a Zuccari, da Carpioni a Poussin. La collezione Gonzaga a Novellara negli inventari del Cinque e Seicento

Le stanze della Rocca, dimora della famiglia Gonzaga, nonché quelle del Casino di Sotto e del Casino di Sopra, residenze di campagna, ospitarono i numerosi oggetti artistici, i quali furono registrati in diversi inventari attualmente conservati presso l'Archivio Storico Comunale di Novellara e l'Archivio di Stato di Modena. La scarsità delle fonti documentarie a disposizione per il Cinquecento testimonia un'attività collezionistica relegata in secondo piano rispetto agli interventi urbanistici e decorativi

sopra citati. In particolare, scorrendo le pagine dei due inventari cinquecenteschi conservati a Novellara troviamo un'esigua quantità di quadri, genericamente descritti e privi di attribuzione: mentre il *Libro dell'Inventario del Signor Conte Camillo Gonzaga Illustrissimo* (1577. Conservato in: AGNo, Amministrazione II serie, b. 5) si limita ad una sommaria descrizione di «quadri di più sorte», l'*Inventario del denaro e crediti del fu Conte Camillo primo ed amministrazione* (1595-1599. Conservato in: AGNo, Amministrazione II serie, b. 127) è corredato di una valutazione economica delle opere, trattandosi di un documento notarile redatto in occasione della morte di Camillo I. Il Seicento, al contrario, risulta caratterizzato da una ricca documentazione relativa al collezionismo di Camillo II, di Alfonso Carlo arcivescovo di Rodi (1586-1649) e di Alfonso II. Da una parte, i carteggi della corrispondenza ci informano sul gusto dei conti novellaresi, sul rapporto instaurato con i loro agenti ed intermediari in diverse città italiane, sulle modalità di acquisto e sui criteri di acquisizione delle opere, questi ultimi dettati talvolta dal soggetto e dalle misure di un dipinto talaltra dalla volontà di arricchire la collezione con una o più opere di un determinato artista (Turri XIX; Campori 1855; Campori 1866). Dall'altra parte, la stesura degli inventari documenta di pari passo la crescita di una raccolta sempre più consistente. Ad esempio, un documento del 1640, redatto da Giberto Trentini – segretario di Camillo II – allorché il conte cedette il governo di Novellara al figlio Alessandro II (1611-1644), testimonia la «quantità di gioie, di quadri e di altri effetti preziosi, che questa casa [Gonzaga] possedeva» (Davolio 1825, vol. II, p. 106). Al 1635-1642 risale invece l'inventario del Casino di Sopra (*Inventario delli mobili del Casino*. Conservato in: AGNo, Amministrazione II serie, b. 691), dove per la prima volta viene precisata la collocazione dei quadri nelle diverse stanze. Probabilmente, questo apparteneva ad una serie di documenti, databile tra il 1641 e il 1651, relativa alla controversia patrimoniale che vide contrapposti i fratelli Camillo II e Alfonso Carlo arcivescovo di Rodi e che fu quindi risolta da Alfonso II (Fabbrici 1977-1978, p. 44; Bodo 1988-1989, vol. I, p. 43).

Con quest'ultimo, cresciuto ed educato nella Roma dei Barberini, degli *amateurs* e dei grandi collezionisti, dei mercanti e delle mostre d'arte, la collezione raggiunse il suo massimo splendore (Davolio 1825, vol. II, pp. 137-155). L'analisi della copiosa corrispondenza interna ed esterna prodotta durante gli anni del suo governo (1650-1678) e conservata nell'archivio novellarese, documenta l'appassionata attività collezionistica e la volontà di rimanere costantemente aggiornato sulle novità del contemporaneo mercato artistico in territorio emiliano, in particolare a Bologna, nel ducato estense e in area ferrarese e romagnola. Risalgono inoltre a questi anni i primi inventari nei quali sono indicati gli autori delle opere presenti nella collezione. Datati 1675-1676 (*Inventario beni mobili*, parzialmente pubblicato in Campori 1870, p. 204 e

conservato in AGNo, Amministrazione II serie, b. 11) e 1677 (*Inventario generale dei beni di Giulio Cesare di Camillo II*. Conservato in: AGNo, Amministrazione II serie, b. 223), furono redatti in occasione della morte di Giulio Cesare Gonzaga (1618-1676), fratello di Alfonso II. Essi forniscono un'immagine della collezione assai eterogenea: dai grandi maestri veneti del Cinquecento – originali e copie di Tiziano, Veronese e Tintoretto – agli artisti veneti contemporanei – quali Pietro Liberi e Giulio Carpioni –, dalle opere di scuola romana e genovese – Federico Zuccari e Giovanni Benedetto Castiglione – a quelle di provenienza franco-fiamminga – il Borgognone, Nicolas Régnier, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet, copie di Antoon van Dyck. L'inserimento del nome dell'artista in corrispondenza del dipinto segna un passaggio importante nella storia degli inventari, poiché tale associazione comporta il riconoscimento delle mani dei singoli pittori e questo, a sua volta, può avere un riflesso sulla valutazione economica dell'opera. All'interno della quadreria Gonzaga i grandi maestri del Rinascimento trovarono dunque collocazione accanto alle principali correnti pittoriche coeve, sia italiane che europee, presentando particolari analogie con le raccolte d'arte estensi oltre che con la *Celeste Galeria* dei cugini mantovani. Discostandosi infatti dal modello del collezionismo bolognese, che avvalorava l'egemonia esercitata in città dalla scuola pittorica locale, i Gonzaga di Novellara alternarono all'acquisizione di opere di illustri autori antichi quella di artisti forestieri contemporanei, come ad esempio Jean Boulanger e Mattia Preti, o di importanti esponenti della scuola di Guido Reni, quali Flaminio Torri, Pier Francesco Cittadini, Giovanni Andrea ed Elisabetta Sirani. Un altro inventario, datato 1685 (*Inventario generale della guardaroba*. Conservato in AGNo, Amministrazione II serie, b. 89), permette di verificare l'entità della quadreria alla fine del secolo, anche se non riporta né gli artisti né la collocazione.

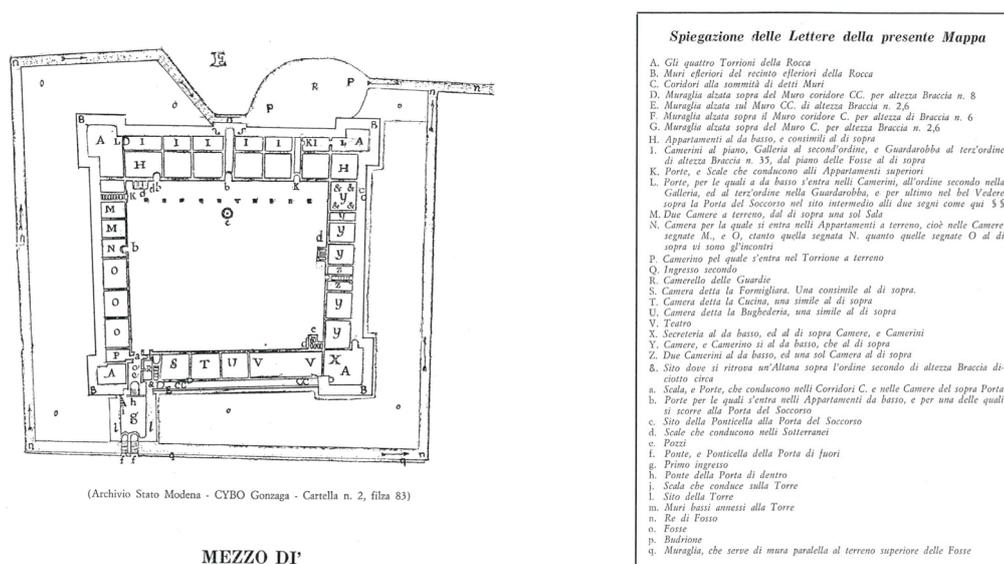


Fig. 5, 6: Mappa e legenda della Rocca di Novellara di Prospero Siliprandi, 1754.

Display di una raccolta dinastica perduta: la ricostruzione della galleria Gonzaga attraverso la comparazione degli inventari del Settecento (1727 e 1729)

Solo nel Settecento è possibile avere un quadro completo della raccolta. In particolare, dopo la morte di Alfonso II e con il governo del figlio Camillo III (1649-1727) (Fig. 3), l'attività collezionistica rallentò notevolmente, per fermarsi in modo definitivo con la morte dell'ultimo conte Filippo Alfonso e l'estinzione della dinastia Gonzaga. Il carteggio relativo ai nuovi acquisti diventò sempre più raro, mentre conobbe un notevole incremento la produzione di inventari, in concomitanza con le vicende ereditarie e patrimoniali che interessarono la famiglia. Essi permettono di colmare le lacune degli inventari precedenti, grazie alle numerose attribuzioni e stime delle opere, nonché di seguire le vicende della collezione nella sua progressiva dispersione. Il primo degli inventari settecenteschi venne redatto nel 1727, in seguito alla morte di Camillo III, con l'obiettivo di definire con precisione il patrimonio da lui lasciato (*Inventario de' beni mobili nella rocca di Novellara dell'eredità del fu Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Don Camillo III Gonzaga Conte di Novellara*. Conservato in: ASMo, Archivio Cybo Gonzaga, b. 34. Pubblicato quasi integralmente in: Bodo, Tonini 1997, pp. 25-184). Esso presenta un elenco dettagliato dei beni esistenti nella Rocca e nel Casino di Sopra, corredato della stima economica di ogni singolo pezzo. Tuttavia, manca completamente di qualsiasi indicazione relativa agli autori dei numerosi dipinti inventariati, di cui però viene riportata la precisa localizzazione nelle stanze delle due dimore. L'interesse di questo inventario risiede dunque nel criterio topografico seguito nella descrizione, che permette di visualizzare, stanza per stanza, la collocazione degli oggetti e la sontuosità degli arredi. Le voci inventariali sono inoltre arricchite da indicazioni sullo stato di conservazione dei mobili, delle suppellettili, dei tessuti e talvolta dei quadri. Per completare l'analisi di questo documento è utile unire lo studio di un altro importante inventario, databile agli anni immediatamente successivi alla morte di Filippo Alfonso, ovvero l'*Inventario dei Mobili dell'Eredità Gonzaga, datato 5 Agosto 1729, dopo la morte dell'ultimo Conte di Novellara e Bagnolo, Don Filippo Gonzaga* (AGNo, Amministrazione II serie, b. 95). Essi risultano fondamentali in quanto, dopo la morte dell'ultimo conte e appena prima il declino della dinastia Gonzaga, ci offrono una fotografia, un'istantanea degli ambienti della Rocca nei quali, unitamente a quelli dei Casini di campagna, si potevano contare «mille e sei quadri d'ogni sorta, senza computare le statue e busti di marmo fini, e senza i disegni de' Primi Pittori d'Italia, che riempivano due gabinetti, fra i quali ve n'erano cinquanta del Correggio e cento di Lelio Orsi» (Davolio 1825, vol. II, p. 196). Per questa ragione si approfondirà la descrizione di una parte della galleria nel documento del 1729, al fine di tentare una ricostruzione della disposizione degli oggetti ivi conservati ed

un'identificazione dei dipinti descritti, anche attraverso la consultazione di altre fonti, tra cui l'inventario di Camillo III, le stime effettuate dai periti, la mappa settecentesca di Prospero Siliprandi e la planimetria attuale della Rocca.

La scrittura notarile utilizzata nell'introduzione ci descrive ciò che avvenne subito dopo la scomparsa dell'ultimo conte Gonzaga. Egli lasciò la sua eredità alla sorella e duchessa di Massa e Carrara Ricciarda (1698-1768) (Fig. 4), moglie di Alderano Cybo Malaspina (1690-1731). Quest'ultima, alla morte prematura del fratello, chiese all'imperatore Carlo VI (1685-1740) l'investitura della contea. La stessa richiesta fu però avanzata anche dal duca di Guastalla Antonio Ferdinando Gonzaga (1687-1729), in quanto «collaterali mascolo» nella linea di successione gonzaghesca (Inventario 1729, c. 2). Con il rescritto cesareo datato 5 aprile 1729, citato più volte nella parte introduttiva, l'imperatore ordinò a Cristoforo di Werth – fiscale imperiale e subdelegato di Carlo Borromeo Arese (1657-1734), commissario imperiale plenipotenziario in Italia – di stabilirsi a Novellara, di porre sotto sequestro i beni e di redigerne l'inventario, poi vagliato dal conte Cesare Mattioli, procuratore di Ricciarda. Sospesa dunque l'investitura, solamente nel 1732 il Consiglio Aulico di Vienna decretò la restituzione a Ricciarda di tutti i beni allodiali, mentre il feudo fu ceduto al duca di Modena Rinaldo d'Este (1655-1737) per ricompensarlo delle spese e dei danni subiti nell'ultima guerra tra la Francia e l'Impero (Rombaldi 1967, p. 248). Dopo le prime quattro pagine in latino segue in italiano il dialogo tra Cesare Mattioli e Cristoforo di Werth riguardante le procedure da seguire per il rilascio dell'eredità. Relativamente alla stima dei beni ereditati, Ricciarda scelse personalmente i periti: Angelo Moretti e Antonio Carretti per i paramenti, i damaschi, gli arazzi, le gioie, i libri, i mobili, le biancherie, gli strumenti scientifici e musicali, le armi e altre suppellettili simili; a Giuseppe Verona e Tommaso Daoglio gli orologi; a Scipione e Giacinto Baragalli le carrozze e le lettighe; a Giuseppe Fiorelli e Alfonso Galloni la cantina; al canonico Giovanni Battista Quattrini e al servita Giacinto Stancari le pitture e i disegni. A quest'ultima scelta Ricciarda sembrò tenere più delle altre, poiché fu l'unica che venne argomentata: essi erano ritenuti i più esperti della zona. Dopo il giuramento alla presenza di Cristoforo di Werth e di cinque testimoni, i periti procedettero alla registrazione, descrizione e stima dei singoli oggetti.

Innanzitutto, è importante sottolineare che esistono numerose congruenze tra l'inventario stilato nel 1729 dopo la morte di Filippo Alfonso e quello compilato a seguito della scomparsa del padre. Da qui è possibile ipotizzare che il primo sia stato fatto partendo dal secondo. Questi due documenti, che sanciscono la ripartizione dell'eredità, descrivono i beni appartenuti al defunto ed appare quindi significativo che il percorso del procuratore e dei testimoni nell'inventario di Camillo III parta proprio dal «primo camerino del torrione, solita habitatione del detto fu Signor Conte Camillo, nel quale rese l'anima al Signore» (Inventario 1727, c. 6v). Lo stesso incipit in quello di

Filippo Alfonso («Qua respectivè descriptio, et estimatio Bonorum mobilium, incipiendo a Cubiculo nuncupato il Torrione, ubi degere solebat Excellentissimus Dominus Comes Camillus Gonzaga, est ut sequitur, videlicet». Inventario 1729, c. 9v), trova giustificazione nell'accurato inventario dell'eredità paterna stilato pochi mesi prima, al quale sarebbe bastato aggiungere i beni di proprietà del figlio. L'incrocio tra i due documenti risulta perciò utile al fine di immaginare le possibili configurazioni della galleria di Novellara alla vigilia del suo smembramento, considerato che quello del 1727 risulta più dettagliato nella descrizione degli oggetti mentre una maggiore precisione sulla loro collocazione caratterizza quello del 1729. Relativamente ai non menzionati autori delle opere un riferimento importante è costituito dalle stime dei periti, in particolare quelle raccolte nei *Cinque cataloghi de' quadri e disegni della casa Gonzaga di Novellara* (Campori 1870, pp. 636-676), dove la prima lista comprendente i principali dipinti e disegni della galleria, con i prezzi loro attribuiti dai già citati Quattrini e Stancari, fu compilata appena dopo la morte di Filippo Alfonso (AGNo, Amministrazione II serie, b. 314). Seguono due inventari dei dipinti e disegni conservati nel Casino di Sotto e nel Casino di Sopra, stilati nel 1770 dall'abate bolognese Carlo Bianconi (1732-1802) dopo la morte della duchessa Ricciarda e su istanza della figlia Maria Teresa Cybo d'Este (1725-1790) (AGNo, Amministrazione II serie, bb. 315, 316). Infine, chiude il gruppo una nota di quadri acquistati dalla società di Biagio Manfredi, Giambattista Panelli e Consiglio Levi tra il 1796 e il 1799, anni di confusione segnati dall'occupazione napoleonica e dall'instaurazione del governo repubblicano a Modena, durante i quali i quadri della collezione Gonzaga furono acquistati per pochi denari (ASMò, Archivio per materie – Istruzione, b. 9, fasc. 4632/91).

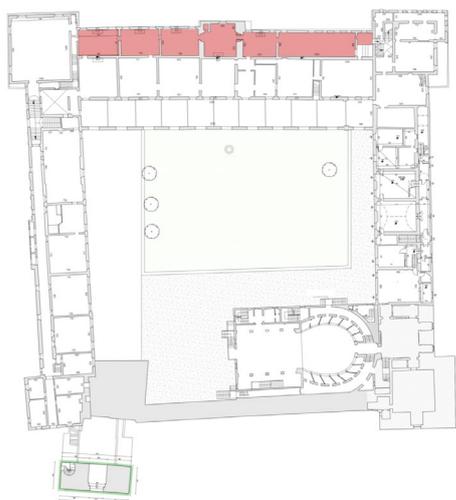


Fig. 7: Planimetria attuale del primo piano della Rocca di Novellara. In rosso la posizione della galleria Gonzaga.

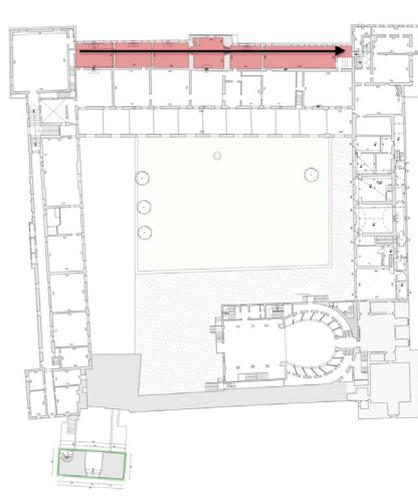


Fig. 8: Ipotesi del percorso dei periti e dell'ordine delle stanze della galleria Gonzaga. Planimetria attuale del primo piano della Rocca di Novellara.

Topografia della galleria Gonzaga di Novellara: la mappa di Prospero Siliprandi (1754)

La Rocca di Novellara fu invece acquisita dalla Comunità nel 1754. A questa data risale la mappa disegnata da Prospero Siliprandi (ASMo, Archivio Cybo Gonzaga, b. 83) e corredata da preziose indicazioni che aiutano a comprendere la ripartizione interna degli ambienti e la relativa funzione (Figg. 5, 6). Il percorso è scandito da una successione di sale concatenate, la cui suddivisione è simmetrica e ripetuta in maniera simile su tre livelli, definiti nella legenda ordini: il primo è il pianterreno, seguito dai due livelli soprastanti. La lettera *I* segna sei stanze che guardano a nord definendo, nel secondo ordine, la galleria. Dal nostro inventario, così come da quello del 1727, sappiamo che quest'ultima si sviluppava in sei camere e due camerini. Considerato che in diverse stanze viene specificato il dettaglio delle finestre orientate verso settentrione e che il numero dei locali corrisponde, si può confermare che la galleria era collocata nel secondo ordine dell'edificio (Fig. 7). Questi spazi situati al primo piano della Rocca ospitano attualmente il Museo Gonzaga, che si estende anche negli ambienti che fungevano da appartamenti destinati a rappresentanza e agli usi di corte, indicati con la lettera *H*. Al limite est e ovest della galleria sono segnate due porte, *L*, «per le quali a da basso s'entra nelli Camerini, all'ordine secondo nella Galleria, e al terz'ordine nella Guardarobba». Lungo il perimetro delle mura si sviluppano i corridoi, *CC*. A nord-est è collocata la scala, *K*, che collegava la galleria al guardaroba e agli appartamenti del pianterreno. Nell'inventario del 1729 il percorso è così scandito: «Nella Galleria»; «Nella seconda stanza di essa Galleria»; «Nella Terza Camera»; «Nella quarta Camera»; «Nella Quinta Camera»; «Nell'ultima Camera bislunga di detto Appartamento»; «Nel Camerino ultimo in capo alla camera bislunga della Galleria», «Nel Camerino, che corrisponde alla Galleria, nel entrare alla parte della scala lunga». Nell'inventario del 1727, invece, la successione è: «Nella prima camera dell'appartamento della torretta, ora detta la Galleria», «Nella seconda camera di detto appartamento», «Nella terza camera susseguente», «Nella quarta camera detta la Torretta con una finestra sola», «Nella quinta camera di detto appartamento», «Nell'ultima camera bislunga di detto appartamento», «Nel camerino ultimo detto de' Disegni, doppio detta camera lunga», «Nel piccol camerino dell'ingresso dalla parte de i corridoi». Confrontando la successione e la morfologia delle sale con la planimetria attuale del primo piano della Rocca, possiamo immaginare che il percorso dei periti sia partito da nord-ovest, per proseguire verso nord-est (Fig. 8) (Buonocore 2020-2021, p. 32).

Dalla prima all'ultima sala cresceva l'intreccio di immagini che avvolgeva il visitatore. Marmi bianchi e neri, verdi e rossi, tessuti damascati, aquile dorate alla base

dei tavolini, attorno alle cornici e alla sommità degli studioli. Busti e teste in marmo di Carrara di imperatori, filosofi e condottieri, accanto ai membri della famiglia Gonzaga ritratti entro cornici dorate e intagliate. Figure mitologiche, piccole statue di divinità pagane, assieme ai santi e alle virtù cristiane. Oggetti antropomorfi, gusci di lumache, calchi di piedi umani e animali, ossa di pesce, meraviglie naturali. Nella disposizione meticolosa degli oggetti si dispiegavano molteplici significati che il visitatore coglieva camminando attraverso le stanze (ed. Feigenbaum 2014). La simmetria collegava le singole unità del racconto visivo: i quadri sono spesso descritti a coppie o a multipli, in molti casi di autori diversi al fine di originare confronti sui vari stili e stimolare la conversazione, e gli elementi d'arredo posizionati simmetricamente rispetto ad un punto centrale, ad esempio ai lati delle finestre o al centro delle pareti, uno di fronte all'altro. In ogni stanza sono registrati prima gli arredi con i relativi oggetti soprastanti, poi i dipinti appesi alle pareti. La descrizione di ogni sala si chiude con la "portiera", una sorta di tendaggio montato sopra l'uscio, che divideva una stanza dall'altra. A margine dell'inventario alcune note specificano la diversa destinazione dei beni ereditati da Ricciarda: «Sua Altezza» (probabilmente Alderano Cybo Malaspina), «Signor Fiscale Imperiale», un certo «Rioli» e «Sua Eccellenza Signor Marchese di Lanzo» (Carlo Filiberto II d'Este (1678-1752), zio di Filippo Alfonso).

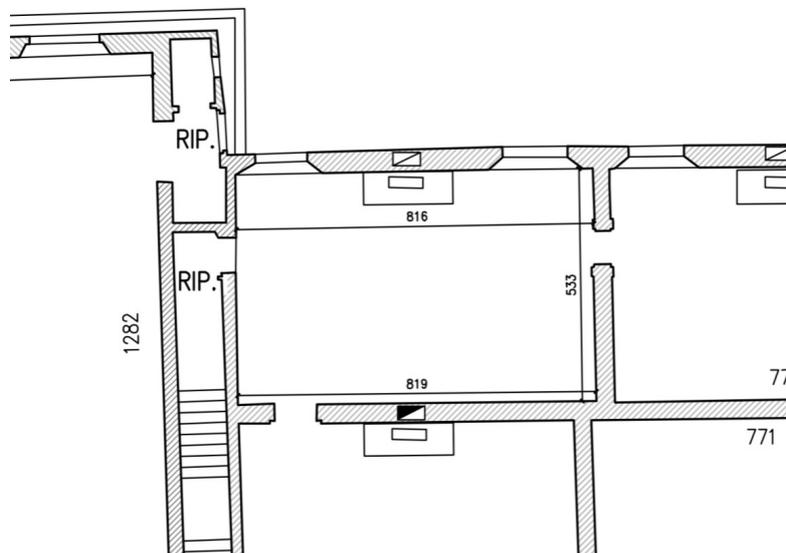


Fig. 9: Prima camera della galleria. Planimetria attuale del primo piano della Rocca di Novellara.

Ritratti di famiglia: nella prima camera della galleria (Fig. 9)

La prima stanza ha le finestre che guardano a settentrione, un camino e tre porte. Lungo il perimetro troviamo sei busti di imperatori romani in marmo bianco di Carrara,

due tavolini sostenuti da aquile dorate, quattro amorini reggi vivande in legno, quattro studioli – due in ebano rivestiti di tartaruga e due in pero –, due divani di damasco verde ed una valigetta da viaggio in cuoio. Sul camino, in mezzo alle due finestre (parete nord), vi è una marittima, sopra la quale è collocato un ritratto femminile a mezzo busto, mentre sulle finestre due piccoli dipinti raffigurano vasi con fiori. In corrispondenza delle stesse, due quadri ovati in tela rappresentano l'*Assunta della Beata Vergine* e la *Fuga in Egitto*, sui quali l'inventario di Camillo III fornisce maggiori dettagli (Inventario 1727, c. 37v). Queste due opere risultano tra quelle consegnate a «Sua Altezza» e di esse, infatti, non vi è traccia nelle stime eseguite dal Bianconi. Sulla parete di fronte (parete sud), in particolare sopra l'uscio che viene dalla sala – probabilmente quella da cui sono entrati i periti –, troviamo un'*Osteria con un ballo di montanari*, che potrebbe corrispondere al sopruscio in tela, *Bambocciata con persone che ballano vicino ad un'osteria*, giudicato dal Bianconi copia di Jan Miel (1599-1663) (Campori 1870, p. 655). Sopra la seconda porta (parete ovest), una grande tela con cornice ad intaglio bianca ritrae la moglie di Alfonso II, Ricciarda Cybo Gonzaga (1622-1683) con un paggio, corrispondente al «Quadro all'impiedi senza cornice» citato dal Bianconi nel Casino di Sopra come dipinto di Benedetto Gennari (1633-1715) e attualmente conservato alla Galleria Estense di Modena (Fig. 10) (Campori 1870, p. 674; Bagni 1986, p. 37, n. 19).



Fig. 10: Benedetto Gennari il Giovane, *Ritratto di Ricciarda Cybo Gonzaga*, 1666, olio su tela, 136 x 108 cm, Modena, Galleria Estense. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi – Foto Carlo Vannini (Bagni 1986, p. 37, n. 19).

A seguito della vendita della Rocca alla Comunità nel 1754, Ricciarda fece trasportare gli oggetti che vi si trovavano al Casino di Sotto, al Casino di Sopra e al secondo piano dell'Ospedale degli Infermi in Contrada Cappuccini, motivo per cui il suddetto quadro ha nel 1770 una diversa collocazione. Sopra la porta attraverso cui si entra nella seconda camera (parete est), di fronte a quello della madre è collocato il *Ritratto di Caterina Gonzaga Giustiniani*, sorella di Camillo III e moglie del principe Carlo Benedetto Giustiniani (1649-1679), mentre cinque tele occupano i muri laterali, ovvero *Iole con la clava in mano*, *Ercole che fila con Iole*, *La morte di Sisara*, *Giuseppe che fugge dalla moglie di Putifarre* ed un *Ortolano con frutti diversi*, quest'ultimo tra quelli usciti dalla collezione appena dopo la morte di Filippo Alfonso poiché preso da «Sua Altezza». Il Bianconi documenta «il casto Giuseppe con la moglie di Putifarre» come copia di Carlo Cignani (1628-1719) (Campori 1870, p. 650; Bodo 1988-1989, vol. I, pp. 202-204), nello studio del quale il 6 febbraio 1671 Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) vide «due mezze figure grandi del naturale» di un «Gioseffo tentato dalla Regina», destinato al «Conte di Novelara, Maestro di Camera del Serenissimo Granduca» di Toscana, ovvero Giulio Cesare Gonzaga (ed. Arfelli 1961, pp. 44, 46). Nel già citato inventario del 1677, tale opera «del Cigniani» risulta inviata come dono in Germania, assieme ad una «Rachele con due figure», al cognato Otto Friedrich von Harrach (AGNo, Amministrazione II serie, b. 223, c. 121v). Sulla base di quanto indicato, è possibile segnalare almeno due note versioni dell'opera conservate alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda e al Statens Museum for Kunst di Copenaghen (Fig. 11) (Buscaroli Fabbri 2004, pp. 132-134, n. 21).



Fig. 11: Carlo Cignani, *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, seconda metà del XVII secolo/primi anni del XVIII secolo, olio su tela, 262 x 192 cm, Copenaghen, Statens Museum for Kunst (Buscaroli Fabbri 2004, pp. 132-134, n. 21).

Tra la Pace e la Carità: nella seconda camera della galleria (Fig. 12)

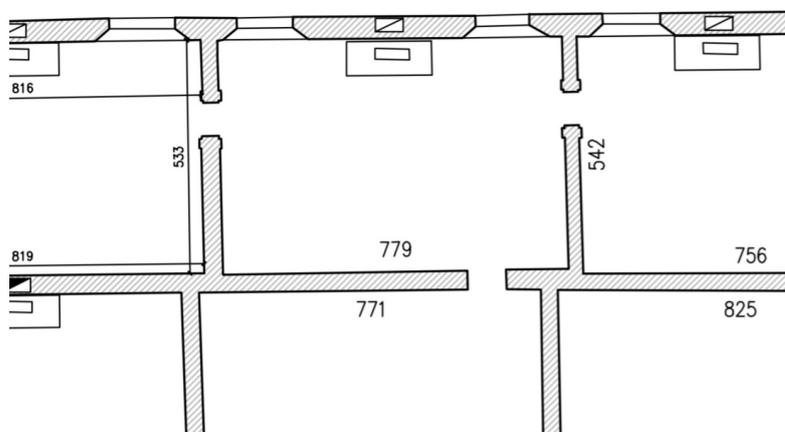


Fig. 12: Seconda camera della galleria. Planimetria attuale del primo piano della Rocca di Novellara.

Lungo il perimetro della seconda stanza troviamo altri sei busti di imperatori romani in marmo bianco, due sculture raffiguranti il *Bambino Gesù che dorme sul letto* ed *Ercole bambino che dorme con la clava* poggianti su due tavole in marmo scuro, uno scacchiere e due studioli d'ebano rivestiti di tartaruga sopra due tavole di marmo bianco, il busto del conte Alfonso Gonzaga al centro della stanza, quattro sculture lignee che servono per illuminare la sala e due sedie in legno intagliate e dorate. Sulla parete ovest sono disposti sei quadri. Partendo da sinistra, sopra la porta, un dipinto di grandi dimensioni, stimato 680 lire, raffigura la *Pace*. Una tela di grandezza simile e con cornice dorata a basso rilievo rappresenta il mito di Sansone e Dalila, mentre un quadro valutato 1110 lire, tra i più costosi della galleria, figura *Sansone con la mascella* ed è indicato come proprietà del fiscale imperiale Cristoforo di Werth. Al centro della parete ovest vi è il *Figliol prodigo* in cornice dorata a basso rilievo e proseguendo troviamo la *Sibilla che va all'inferno*, anch'essa stimata 1110 lire e acquisita dal fiscale imperiale. Chiude la sequenza una *Maddalena* in cornice dorata a basso rilievo. Sopra l'uscio che porta alla terza camera (parete est), probabilmente posizionata di fronte alla *Pace*, è collocata la *Carità*. Nell'inventario di Camillo III esse sono descritte assieme (Inventario 1727, c. 38r), mentre nella stima di Quattrini e Stancari troviamo «Una Carità e una Pietà, prima mano del Guercino» e «La Pace, del Guercino da Cento» (Campori 1870, pp. 643-644). La documentazione archivistica smentisce l'attribuzione dei periti, poiché rivela che i due quadri furono realizzati da Cesare Gennari (1637-1688), nipote del Guercino e fratello del citato Benedetto, per il conte Alfonso II (Turri XIX, n. XXXIX; Campori 1855, p. 236; Bagni 1986, p. 343, n. XVII;

Bodo 1988-1989, vol. II, pp. 317-320). Segnati entrambi tra quelli dati in eredità a «Sua Altezza», di questi non vi è traccia nell'inventario del 1770 e sono attualmente conservati alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma (Figg. 13, 14). Sul camino, in mezzo alle due finestre, si trova un piccolo ritratto di *Signora*, descritto nell'inventario di Camillo III come «un busto d'una donna vedova antica» (Inventario 1727, c. 38v). Sotto è collocato un *San Girolamo* con crocifisso e libri, che corrisponde probabilmente al «S. Girolamo sedente che legge un libro», giudicato copia di Lionello Spada (1576-1622) nell'inventario del 1770 (Campori 1870, p. 648). Di quest'opera esistono diverse versioni con significative varianti, di cui quella attualmente conservata nella sagrestia della chiesa bolognese di San Domenico sembra essere la più vicina al quadro descritto dal Bianconi (Negro, Roio 2002, pp. 122-125, nn. 54-56). Segue la descrizione di altri cinque quadri, che nell'inventario di Camillo III sono indicati sopra gli usci, mentre in quello di Filippo Alfonso continuano sopra il camino: il *Ritratto di una signora in atto di scrivere* di media grandezza e due paesi con *Boscarecce* in cornici dorate. Al centro della parete, un *San Sebastiano* e il *Ritratto di una regina coronata* con fazzoletto al collo.



Fig. 13: Cesare Gennari, *Allegoria della Pace*, 1661, olio su tela, 116 x 96,5 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (Bagni 1986, p. 303, n. 165).



Fig. 14: Cesare Gennari, *Allegoria della Carità*, 1661, olio su tela, 117 x 90 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica (Bagni 1986, p. 304, n. 166).

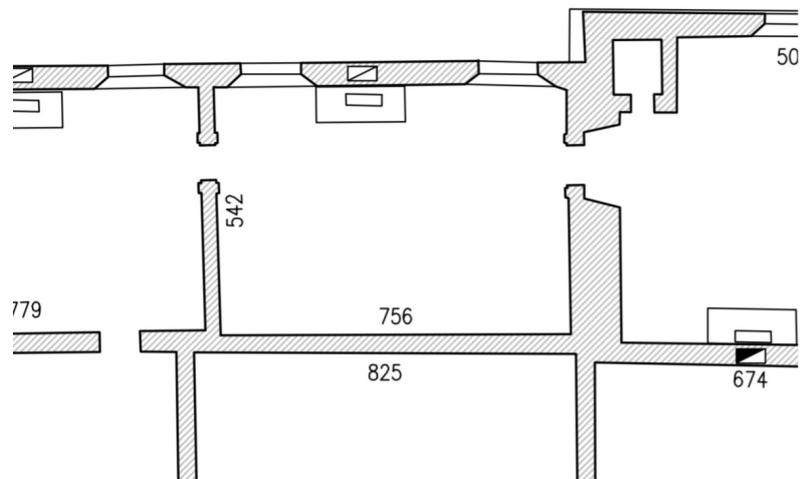


Fig. 15: Terza camera della galleria. Planimetria attuale del primo piano della Rocca di Novellara.

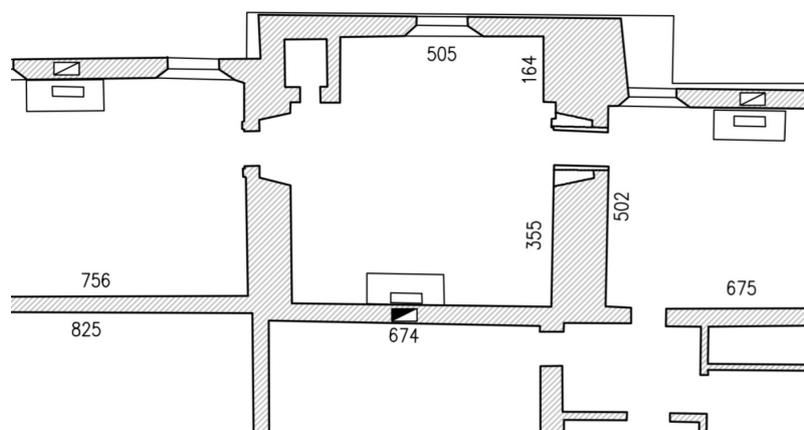


Fig. 16: Quarta camera della galleria. Planimetria attuale del primo piano della Rocca di Novellara.

Il trionfo di allegorie, baccanali e disegni: nella terza e quarta camera della galleria (Figg. 15, 16)

La descrizione prosegue con la terza camera, dove troviamo sopra i due usci il ciclo allegorico delle *Quattro stagioni* commissionato da Alfonso II tra il 1659 e il 1661 a Pier Francesco Cittadini, detto il Milanese (1616-1681) (Bodo 1988-1989, vol. I, pp. 209-212). Segnate nella stima di Quattrini e Stancari come opera di «Franc. detto il Vivarese», probabilmente un errore da interpretare come Milanese, le tele figurano tra quelle consegnate a «Sua Altezza» dopo la morte di Filippo Alfonso. Infatti, di esse non vi è traccia negli inventari successivi e potrebbero essere accostate alle *Quattro stagioni* già Legnani oggi conservate nella Galleria Estense di Modena (*Primavera ed Estate*) e nelle Collezioni Comunali d'Arte di Bologna (*Autunno ed Inverno*) (Benati 2000). Sopra il camino un quadro raffigura *Alessandro Magno e Diogene con libri*, che potrebbe identificarsi con l'«Alessandro e Diogene nella botte» segnato nella lista dei quadri acquistati dalla società del Manfredi e attribuito a Gian Domenico Cerrini, detto il cavalier Perugino (1609-1681) (Campori 1870, p. 674). L'inventario del 1729 prosegue descrivendo quattro boscarecce, segnate sopra gli usci in quello del 1727. Considerando lo spazio limitato tra le due finestre, la collocazione sopra il camino non sembra infatti possibile. Probabilmente i quattro paesaggi stavano sulle pareti est e ovest, sotto le *Quattro stagioni* del Cittadini, e potrebbero corrispondere alle opere attribuite dal Bianconi a Salvator Rosa, ovvero «Quattro quadri mezzani all'impiedi in tela con cornici intagliate e dorate, rappresentano boscareccie, e paesi con varie figurine» (Campori 1870, p. 654) (Buonocore 2020-2021, p. 56). La quarta camera, detta della Torretta, ha una sola finestra e due camerini scavati nel muro a settentrione, luoghi riservati ed esclusivi che nel nostro caso contengono disegni di importanti artisti. L'arredo di questa stanza si distingue leggermente da quello delle altre per la presenza di una piccola mostra di *naturalia*, poi acquisita da un certo Rioli, e sette grandi specchi appoggiati alle pareti, con cornici ad intaglio traforate e dorate, che risultano di grande effetto in questa tipologia di ambiente, diffondendo la luce e moltiplicando le immagini dipinte. Fuori dai camerini troviamo dodici grandi quadri con le *Storie di Bacco* descritti dal Bianconi come copie di Jean Boulanger (1606-1660) (Campori 1870, p. 654). Riportati dalla documentazione d'archivio all'opera del nipote e allievo Olivier Dauphin (1634 circa-1683) (Bodo 1988-1989, vol. I, pp. 164-167), essi dimostrano la fortuna di cui godette il ciclo di Bacco terminato dallo zio nel 1651 per l'omonima Galleria del Palazzo Ducale di Sassuolo (Mazza 2004; Candi 2010). Nel 1967 sono stati attribuiti al nipote due dipinti con il *Trionfo di un Sileno ebbro* e *Sileno addormentato*, attualmente conservati nella Sala dei Medaglioni del palazzo sassolese, ritenendoli ripresi con varianti da due degli ovati della Galleria di Bacco (Ghidiglia Quintavalle

1967, p. 106). Nel primo camerino di destra vi sono trenta disegni su carta di varie dimensioni con cornici intagliate e dorate, oltre che un quadretto dipinto su pietra con preziosissimi dettagli in lapislazzuli, raffigurante la *Crocifissione di San Pietro Apostolo* ed attribuito dall'abate bolognese ad Antonio Tempesta (1555-1630) (Campori 1870, p. 665; Lohff 2018, p. 201). Nel camerino di sinistra troviamo una miniatura in carta pecora, *Fiori dentro un canestro*, «con cornice assai bella dorata» ad otto angoli (Campori 1870, p. 665), ed altri tredici disegni incorniciati di diverse grandezze. È possibile dunque vedere che anche i disegni, come i dipinti, furono una parte consistente della collezione Gonzaga, tanto da occupare spazi separati dal resto, come questi due camerini e quello posto alla fine del percorso.

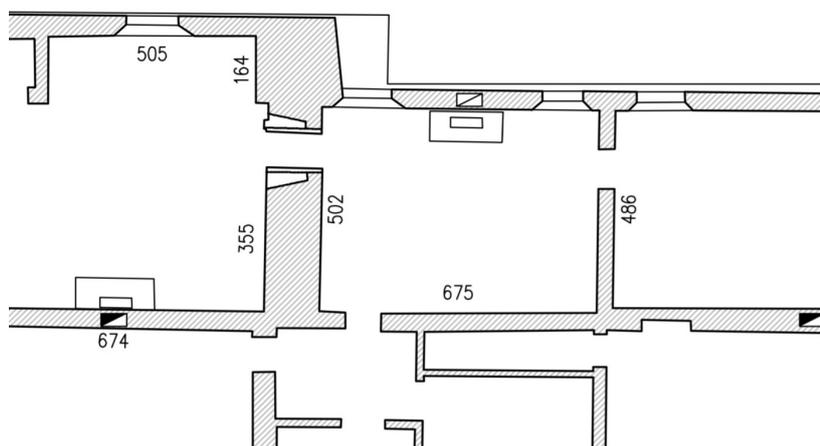


Fig. 17: Quinta camera della galleria. Planimetria attuale del primo piano della Rocca di Novellara.

Tra fiamminghi ed emiliani: nella quinta camera della galleria (Fig. 17)

Lungo le pareti della quinta camera, quattro figure di satiri dorati ed argentati sostengono altrettanti busti di imperatori in marmo bianco, mentre sopra due tavole di marmo nero venato sveltano due studioli, di cui uno viene meticolosamente descritto nell'inventario di Camillo III (Inventario 1727, c. 41v). Si tratta di uno scrigno d'ebano composto da tre livelli, che si apre con quattro maniglie d'argento e mostra all'interno le virtù figurate su lastre d'oro. Tra gli oggetti poggiati sopra di esso vi è un piccolo paese su rame di Paul Bril (1554-1626), preso da «Sua Altezza» alla morte di Filippo Alfonso. Nella parte di inventario esaminata, quest'opera è l'unica di cui si menziona l'autore, ovvero «del Brile». Il fatto che sia scritto con diversa grafia induce ad

ipotizzare che sia un appunto successivo alla stesura dell'inventario. Seguono quattro lumiere, una tavola di marmo rosso venato di bianco con sopra diversi oggetti, una tavola d'ebano intarsiata d'avorio su cui poggia un altro studiolo e, sotto le finestre, due busti di marmo sopra piedestalli e due urne di marmo bianco. Sopra gli usci troviamo *Seneca svenato* e *San Sebastiano*, posti probabilmente uno di fronte all'altro, attribuiti a Cesare Gennari e successivamente a Benedetto (Campori 1870, pp. 656, 675). Relativamente a *Seneca svenato* la critica propende verso quest'ultimo nome (Roio 2004, p. 139), anche se rimane incerta la sua identificazione con il quadro oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, mentre risulta perduto o non rintracciato il *San Sebastiano*. Campeggia invece nel mezzo della parete sud *Dorinda, Silvio e Linco* del Guercino, commissionato nel 1647 dal conte Alfonso II (Salerno 1988, p. 314, n. 240; Bodo 1988-1989, vol. I, pp. 144-147). Tra i più grandi e costosi della galleria, poiché valutato 1500 lire, viene acquisito da Cristoforo di Werth dopo la morte di Filippo Alfonso e si trova attualmente alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda. Completano l'insieme un *Baccanale* orizzontale con varie figure, sei paesaggi boschivi di cui quattro orizzontali e due verticali, altri quattro paesi orizzontali e due piccoli paesini su rame, forse della scuola di Paul Bril (Campori 1870, p. 653). Sulle due finestre della parete nord si trovano due tele orizzontali con cesti di fiori, mentre in mezzo ad esse sono collocati due tondi con bambocciate, probabilmente quelle giudicate dal Bianconi come opera di Jan Miel (Campori 1870, p. 648), ed un grande dipinto raffigurante un vecchio che suona la viola da gamba ed un'altra figura che scrive. Quest'ultimo risulta tra quelli assegnati a «Sua Altezza» e compare nell'inventario di Quattrini e Stancari come opera di Mattia Preti, detto il cavalier Calabrese (1613-1699) (Bodo 1988-1989, vol. I, pp. 348-349).

Dall'analisi della galleria emerge che i generi maggiormente rappresentati non si discostano in maniera significativa da quelli che godevano di maggior successo nelle coeve collezioni di area emiliana, quali la pittura da stanza di soggetto sacro, profano e allegorico, i ritratti, i dipinti devozionali o le favole profane di piccole dimensioni (Benati 1989; Roli 1989). Inoltre, assume particolare interesse la frequenza con cui opere raffiguranti paesaggi – dalle vedute architettoniche, alle marittime, alle boscarecce –, nature morte e bambocciate ricorrono negli inventari gonzagheschi. Numerose sono poi le opere descritte come «copia di», «scuola di», «viene da», «sembra di», «dicesi di», elemento che permette di riflettere sull'importanza della pratica della copia e della sua ricezione nell'ambito del collezionismo (ed. Mazzarelli 2010). L'analisi degli inventari corredati di indicazioni topografiche sembra infine avallare l'ipotesi che negli ambienti della Rocca le opere fossero disposte secondo quell'allestimento a incrostazione che caratterizzò le quadrerie seicentesche italiane

(Gozzano 2004), fenomeno evidenziato per la prima volta da Vincenzo Giustiniani (1564-1637) commentando il nuovo uso di «parare compitamente i palazzi cò quadri» (Bottari 1754-1773, vol. VI, pp. 247-253) e testimoniato visivamente nelle rappresentazioni di Giovanni Paolo Pannini (1691-1765) (ed. Morselli, Vodret 2005). A giudicare dalla descrizione di stanze, gallerie e camerini, la visibilità dei singoli pezzi doveva essere sacrificata all'effetto di insieme e al rapporto armonico con il resto dell'arredo (suppellettili preziose, mobilia, sculture e reperti antichi, libri e manoscritti, curiosità naturali). Tuttavia, nel valore autonomo attribuito ai disegni si può riscontrare a Novellara un elemento insolito rispetto agli allestimenti coevi. Le opere di grafica figurano infatti incorniciate e appese alle pareti alla stregua dei dipinti, invece che rilegate in volumi articolati per cronologia, soggetto e artista come era uso dell'epoca (Bernini Pezzini 2001).

L'autrice

Jasmine Habcy è dottoranda presso il Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali dell'Università di Parma (SSD L-ART/04), dove svolge una tesi sulle carriere degli artisti e degli agenti alla corte dei Gonzaga di Novellara in età barocca. Con una borsa Erasmus, ha svolto attività di ricerca e di Assistant Curator per le mostre storico-artistiche curate da *Illuminare – Centre for the Study of Medieval Art* (KULeuven). È stata borsista di ricerca (Davines) presso l'Università di Parma, nell'ambito di un progetto finalizzato a recuperare testimonianze d'archivio riguardanti la storia della cosmesi, attraverso lo studio di "icone di bellezza" italiane in epoca moderna, con particolare attenzione alle pratiche di acquisto.

e-mail: jasmine.habcy@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Arfelli, A (ed.) 1961, *Carlo Cesare Malvasia. Vite di Pittori Bolognesi (Appunti inediti)*, Commissione per i testi di lingua, Bologna.

Bagni, P 1986, *Benedetto Gennari e la bottega del Guercino*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna.

Barilli, GP 1997, 'Nel mondo dei Gonzaga di Novellara e Bagnolo', in *I Gonzaga e Novellara. Geografia e Storia di una Signoria Padana*, conference proceedings (Novellara, 28 ottobre 1995), AGE, Reggio Emilia, pp. 41-58.

Barilli, MG 2017, *Due Donzelli per Camillo III Gonzaga: Marc Antonio e Pietro Donzelli pittori*, Comune di Novellara, Novellara.

Benati, D 1989, 'La pittura nella prima metà del Seicento in Emilia e in Romagna', in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, vol. I, eds. M Gregori & E Schleier, Electa, Milano, pp. 216-247.

Benati, D 2000, 'Pier Francesco Cittadini, detto "il Milanese"', in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, eds. D Benati & L Peruzzi, Skira, Milano, pp. 84-97.

Bentini, J (ed.) 1998a, *Sovrane passioni. Le raccolte d'arte della Ducale Galleria Estense*, exhibition catalogue (Modena, Galleria Estense – Palazzo dei Musei, 3 ottobre – 13 dicembre 1998), Motta, Milano.

Bentini, J (ed.) 1998b, *Sovrane passioni. Studi sul collezionismo estense*, Motta, Milano.

Bernini Pezzini, G 2001, 'La collezione di disegni e stampe Corsini nell'ambito del collezionismo di grafica del XVIII secolo', in *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe: storia e collezioni 1875-1975*, ed. G Mariani, De Luca, Roma, pp. 65-100.

Bodo, S 1988-1989, *La collezione Gonzaga di Novellara: analisi di un caso di collezionismo «minore» in area emiliana attraverso gli inventari e i carteggi del XVIII secolo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Lettere Moderne, relatore prof. Pierluigi De Vecchi.

Bodo, S, Tonini, C 1997, *Archivi per il collezionismo dei Gonzaga di Novellara*, Franco Cosimo Panini Editore, Modena.

Borean, L, Mason, S (eds.) 2002, *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, Forum, Udine.

Borean, L, Mason, S (eds.) 2007, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, Marsilio, Venezia.

Borean, L, Mason, S (eds.) 2009, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, Marsilio, Venezia.

Bottari, GG 1754-1773, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura e architettura scritte dal più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, 7 voll., Roma.

Buonocore, C 2020-2021, *I Gonzaga e la Galleria di Novellara, istantanee prima della dispersione (1729). L'inventario dei beni di Filippo Alfonso, ultimo conte di Novellara. Dalle parole alle immagini*, tesi di laurea, Università di Parma, Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali, Corso di Laurea magistrale in Storia e Critica delle Arti e dello Spettacolo, relatrice prof.ssa Federica Veratelli.

Buscaroli Fabbri, B 2004, *Carlo Cignani. Affreschi, dipinti, disegni*, Mondadori Electa, Milano.

Campori, G 1855, *Artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Tipografia della R. D. Camera, Modena.

Campori, G 1866, *Lettere artistiche inedite*, Tipografia dell'erede Soliani, Modena.

Campori, G 1870, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc., dal secolo XV al secolo XIX*, Tipografia di Carlo Vincenzi, Modena.

Candi, F 2010, 'L'immagine di Francesco I nella Galleria di Bacco a Sassuolo: una proposta di interpretazione politica degli affreschi', in *Il principe e le cose. Studi sulla corte estense e le arti nel Seicento*, ed. S Cavicchioli, CLUEB, Bologna, pp. 1-15.

Cappelletti, F, Ghelfi, B & Vicentini, C 2013, *Una storia silenziosa. Il collezionismo privato a Ferrara nel Seicento*, Marsilio, Venezia.

Cavicchioli, S (ed.) 2010, *Il principe e le cose. Studi sulla corte estense e le arti nel Seicento*, CLUEB, Bologna.

Chittolini, G 1979, *La formazione dello Stato regionale e le istituzioni del contado. Secoli XIV e XV*, Einaudi, Torino.

Cioldi, S 2000, *La fine della dinastia dei Gonzaga di Novellara e di Bagnolo: una tra le cento più nobili famiglie d'Europa*, s.l., s.e.

Davolio, V 1825, *Memorie storiche di Novellara e de' suoi principi*, 3 voll., Novellara.

Fabbrici, G 1977-1978, *L'archivio dei Gonzaga di Novellara*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Storia, relatore prof. Filippo Valenti.

Feigenbaum, G (ed.) 2014, *Display of Art in the Roman Palace, 1550-1750*, The Getty Research Institute, Los Angeles.

Frigo, D 1997, 'I Gonzaga di Novellara e le relazioni tra gli Stati padani', in *I Gonzaga e Novellara. Geografia e Storia di una Signoria Padana*, conference proceedings (Novellara, 28 ottobre 1995), AGE, Reggio Emilia, pp. 97-118.

Garuti, A 1997, *Novellara. La Rocca e il Museo Gonzaga*, Edizioni Calderini, Bologna.

Ghidiglia Quintavalle, A 1967, *Arte in Emilia terza. Gli affreschi del Duomo di Modena e reperti d'arte dal Medioevo al Barocco*, Artioli, Modena-Milano.

Gozzano, N 2004, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna: prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Bulzoni, Roma.

Hochmann, M, Lauber, R & Mason, S (eds.) 2008, *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, Marsilio, Venezia.

Lohff, JB 2018, 'Antonio Tempesta's Paintings on Stone and the Development of a Genre in 17th-Century Italy', in *Almost Eternal: Painting on Stone and Material Innovation in Early Modern Europe*, eds. P Baker-Bates & E Calvillo, Brill, Boston, 2018, pp. 180-219.

Mazza, A 2004, '“In questa bella compagnia d'Amore e di Fortuna”. La decorazione pittorica', in *Il Palazzo di Sassuolo. Delizia dei Duchi d'Este*, ed. F Trevisani, Grafiche Step, Parma, pp. 57-76.

Mazzarelli, C (ed.) 2010, *La Copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione* (Giornate di Studio, Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme, 17 – 18 maggio 2007), Libro Co. Italia, San Casciano V.P.

Mazzei Traina, M, Scardino, L (eds.) 2002, *Fughe e arrivi. Per una storia del collezionismo d'arte a Ferrara nel Seicento*, Liberty House, Ferrara.

Morselli, R 1998, *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento: inventari 1640-1707*, The Provenance Index of the Getty Information Institute, Los Angeles – Fondazione dell'Istituto bancario San Paolo, Torino.

Morselli, R (ed.) 2002a, *Gonzaga. La Celeste Galeria. Le raccolte*, exhibition catalogue (Mantova, Palazzo Te – Palazzo Ducale, 2 settembre – 8 dicembre 2002), Skira, Milano.

Morselli, R (ed.) 2002b, *Gonzaga. La Celeste Galeria. L'esercizio del collezionismo*, exhibition catalogue (Mantova, Palazzo Te – Palazzo Ducale, 2 settembre – 8 dicembre 2002), Skira, Milano.

Morselli, R, Vodret, R (eds.) 2005, *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, exhibition catalogue (Mantova, Palazzo Te, 6 marzo – 15 maggio 2005), Skira, Milano.

Negro, E, Roio, N 2002, 'Le Opere', in *Leonello Spada (1576-1622)*, Merigo Art Books, Reggio Emilia-Manerba, pp. 77-217.

Roio, N 2004, 'Benedetto Gennari', in *La scuola del Guercino*, eds. E Negro, M Pirondini & N Roio, Artioli, Modena, pp. 135-206.

Roli, R 1989, 'La pittura del secondo Seicento in Emilia', in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, vol. I, eds. M Gregori & E Schleier, Electa, Milano, pp. 248-278.

Rombaldi, O 1967, *Storia di Novellara*, AGE, Reggio Emilia.

Rossi, M 2014, 'De inventario faciendo. Teoria e prassi inventariale a Pisa in età moderna', in *Inventari e cataloghi. Collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, ed. CM Sicca, Pisa University Press, Pisa, pp. 35-42.

Salerno, L 1988, *I dipinti del Guercino*, Ugo Bozzi Editore, Roma.

Turri, G XIX sec., *Carteggio pittorico tratto dagli originali esistenti nell'Archivio segreto di Novellara, di Correggio, ed in altri luoghi*, Reggio Emilia, Biblioteca Municipale, ms. C 127.

Spagnoletti, A 2003, *Le dinastie italiane nella prima età moderna*, Il Mulino, Bologna.



Alice Militello

I concorsi dell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon: per un inventario della sezione scultura



Abstract

I concorsi dell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon, denominati bimestrali o d'esercizio e gregoriani o biennali, scandiscono la vita della stessa istituzione a partire dal 1837, quando viene istituita una rendita annua per bandire competizioni per giovani artisti e architetti.

La documentazione presente in archivio e le opere lasciate dai concorrenti rappresentano, nonostante le lacune e la qualità discontinua, un nucleo significativo e sostanzialmente inedito del patrimonio accademico. Essi, inoltre, offrono l'occasione di verificare i cambiamenti culturali e artistici all'interno dell'istituzione e in relazione al più ampio ambiente romano e non solo.

Recentemente l'accademia ha inventariato e catalogato il patrimonio documentale e grafico della sezione di architettura. Seguendo e provando a implementare i criteri metodologici già utilizzati, questo studio si focalizza sulla parte documentale dell'area scultura, cercando di metterla in relazione con il corredo derivato dai medesimi concorsi, conservato in un deposito della galleria dei Virtuosi. L'obiettivo è di stilare un primo inventario e di catalogare i reperti, al fine di continuare a definire i lineamenti dell'attività didattica dell'accademia e della sua collezione.

Starting in 1837, the competitions of the Accademia dei Virtuosi al Pantheon marked the life of the institution itself. Called bi-monthly or exercise and Gregorian or biennial, they began thanks to the establishment of an annual income to announce competitions for young artists and architects.

Despite the gaps and the discontinuous quality, the archival papers and the works left by the competitors represent a significant and substantially unpublished core of the academic heritage. They also offer the opportunity to verify the cultural and artistic changes within the institute and in relation to the wider Roman environment and beyond.

Recently the Accademia has inventoried and cataloged the documentary and graphic heritage of the architecture section. By following and trying to implement the methodological criteria already used, this paper focuses on the documentary part of the sculpture area, trying to relate it to the sculpture sketches derived from the same competitions, kept in a deposit in the gallery of Virtuosos.

The goal is to draw up an initial inventory and catalog the archive material, in order to continue to define the features of the Accademia's didactic work and its collection.



Premesse storiche e metodologie della ricerca

È il 1837¹ quando il Reggente perpetuo della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon, lo scultore Giuseppe de Fabris, riferisce ai suoi colleghi del progetto di costituire concorsi bimestrali e biennali, autorizzati «*ora per allora*» dal Cardinale Camerlengo, Giacomo Giustiniani, e confermati da un rescritto di Papa Gregorio XVI, da sempre benevolo nei confronti del Sodalizio.

La decisione deriva ufficialmente dalla volontà di incrementare le arti per «*questa nostra Roma perenne museo*», come recitano i verbali. La scelta si lega anche al desiderio di ampliare il prestigio di cui gode la Congregazione in quegli anni, per avere aperto la tomba di Raffaello Sanzio nel 1833. Azione a seguito della quale i Virtuosi si costruiscono una nuova linea di discendenza, raccontandosi come espressione diretta della volontà dell'Urbinato, e non più come iniziativa autonoma del monaco cistercense Desiderio D'Adiutorio². Non a caso, in apertura della pubblicazione sugli esiti del primo Concorso Gregoriano (1841), nell'ode al Pontefice si legge:

La Insigne Congregazione de' Virtuosi al Pantheon nacque da un generoso e pio desiderio di Raffaello da Urbino, ma non venne in luce che Lui morto, perché fondolla il d'Adjutorio Canonico di S. Maria ad Martyres, vero amatore delle arti, il quale volle rendere efficace quanto avea divisato l'Urbinato, che non si ristava finché dall'eccitare gli artisti a dar opera assidua e solerte per l'incremento delle arti belle e per il maggior lustro della santissima Religione Cattolica. [...] Sotto Vostri nobilissimi auspicj la Corporazione Artistica rinvenne le spoglie del Sanzio, istituì i bimestrali concorsi in Pittura Scultura ed Architettura, ed il concorso biennale, cui, per Vostra generosa bontà, le fu dato d'imporgli il nome di

¹ Le prime indicazioni sui concorsi sono riferibili al 1837 poiché, tra il 1834 e la fine del 1837, l'attività della Congregazione di San Giuseppe di Terrasanta è identificabile esclusivamente grazie ad appunti sporadici conservati presso l'Archivio della Pontificia Accademia dei Virtuosi al Pantheon, d'ora in poi APAVP. Le cause di questa intermittenza nelle testimonianze probabilmente sono imputabili alla diffusione del colera, che colpisce anche il segretario del Sodalizio, Pietro Mazzocchi, causandone la morte. È altrettanto plausibile che la documentazione relativa a quell'intervallo di tempo sia andata distrutta nella casa del Virtuoso, prima di poterla trascrivere in bella copia nei libri ufficiali dei verbali, come da consuetudine. (Gianfranceschi 2015, p. 343)

² La Pontificia Accademia dei Virtuosi al Pantheon, originariamente denominata Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta, è stata fondata nel 1543 dal monaco cistercense Desiderio D'Adiutorio, con la volontà di dare vita ad «*una confraternita di huominj excellentissimi tanto in Architettura, scoltura, et pittura, quanto in ogni altro exercitio degno di altri ingegni, parendoli conveniente, che come il Tempio detto (Pantheon) è mirabile al iuditio di ogni savio, anzi forse unico di belleze, et artificio, cosi vi fusse una Confraternita di huomini rarissimj et prestantissimi, quali appresso alla bellezza di detto Tempio, fussino in veneratione a tutti quelli, et Romani et forestieri, che venissino a vedere, et pigliarsi piacere di detto Tempio*», come riporta il primo Statuto. Fino all'apertura della tomba di Raffaello Sanzio nel 1833 non si registrano nei verbali del Sodalizio menzioni sull'artista o testimonianze di altra provenienza.

GREGORIANO; grande concorso che ora fa parte dei fasti più durevoli delle arti belle³.

La sfida dei concorsi andrebbe considerata altresì nell'ambito del rapporto con la vicina Accademia di San Luca, spesso non esente da contese, impegnata in attività didattiche e competizioni artistiche già dalla seconda metà del '600. Nelle sue attestazioni, infatti, la Congregazione manifestava apertamente di istituire la propria prassi concorsuale come attività complementare per i giovani che si formavano proprio a San Luca⁴.

Al di là delle possibili congetture sulle ragioni che spingono il Sodalizio a immettersi in un contesto storico ormai maturo e a tratti stanco in materia di gare accademiche, i suoi concorsi dedicati alla pittura, scultura e architettura, nominati d'esercizio (o bimestrali) e gregoriani (o biennali), i secondi in onore del Papa dell'epoca, destinati ad artisti cattolici di qualsiasi nazionalità, prendono il via ufficialmente nel 1838⁵.

Il presente studio si focalizza sui concorsi sopradetti relativi alle arti plastiche, prendendo in esame sia la parte documentale, conservata in archivio; sia il corredo dei bozzetti custodito nel deposito della galleria dei Virtuosi, al piano attico del Pantheon; con l'obiettivo di predisporre un primo inventario ragionato e tentare di stabilire reciproci rapporti tra le due componenti, anche in funzione di una prossima campagna fotografica, di restauro e digitalizzazione.

Nell'archivio dei Virtuosi, il primo inventario storico che dà conto delle opere dei concorsi conservate nel *Camerino appresso la sesta Camera* e nel *Secondo Camerino per la scala* è l'elenco compilato nel 1862 da Filippo Martinucci, soprintendente dal 1850 (figg. 1-2). Non essendo evidenziata alcuna datazione è difficile definirlo come

³ Si tratta delle parole pronunciate dal Segretario perpetuo Gaspare Servi nel corso della Premiazione del Primo Grande Concorso Biennale Gregoriano solennizzata sul Campidoglio il dì V febbraio MDCCCXXXI, cfr. APAVP, serie Concorsi, Faldone 1, Concorsi Gregoriani 1838-1846.

⁴ Nel 1846, nel suo discorso pubblicato negli atti del III Concorso Gregoriano, Giuseppe de Fabris descrive la Congregazione come «*coadiutrice della veneranda Pontificia Accademia Romana denominata di S. Luca*» nell'attività di formazione di giovani artisti. Specifica, inoltre, che l'istituzione dei Concorsi nasce con il duplice obiettivo: «che la gioventù dedicata alle belle arti, finiti ch'abbia gli studi nell'Accademia di San Luca possa [...] avere dischiusa altra via a potere maggiormente esercitarsi [...]»; nonché, possa «meglio ammaestrare il giovane artista cattolico in ciò che ha di più essenziale la nostra Santissima Religione» (De Fabris, 1846, pp. 23-26).

⁵ In virtù di un nuovo regolamento statutario e nonostante le poche risorse disponibili, i Congregati stanziarono per l'iniziativa una copertura originaria di 38 scudi, pari alle doti assegnate annualmente al Reggente *pro tempore* e al congregato con più presenze nelle riunioni. Ulteriori ricavi destinati allo scopo derivarono dall'acquisto da parte dei sodali e amici dei *cahiers* con le incisioni delle opere vincitrici dei concorsi. Solo dopo il 1842 il Sodalizio ottenne un'entrata fissa dall'Erario Pontificio di circa 100 scudi, per sostenere le spese dei concorsi e le premiazioni; e di 300 per quelli d'esercizio, elargiti dal Camerlengo. Altre sovvenzioni furono messe a disposizione anche dal Ministero del Commercio e Belle Arti, il quale era chiamato a esprimere la sua approvazione sia sui temi da bandire sia sugli esiti delle prove.

un registro d'ingresso, si tratta più che altro di una lista basata sulla collocazione dei manufatti in cui è indicato il soggetto di massima, con assegnazione numerica in progressione rispetto all'elenco complessivo:

Camerino appresso la sesta Camera

[...]

163. Tre busti in gesso

[...]

Secondo Camerino per la Scala

178. Un bassorilievo rappresentante il sacrificio (sic!) di Abele

179. Altro, Cristo in casa di Maddalena

180. Altro, Cristo all'orto con S. Maria Maddalena

181. Altro, Incontro di S. Pietro con Gesù Cristo

182. Altro, la fuga in Egitto

183. Altro, David che gli presentano la corona e il bracciale

184. Due, rappresentanti l'unzione di un Re

185. Uno, il Sacerdote che presenta la spada a David

186. Una donna che prega avanti Cristo con gli Apostoli

187. Un Sansone che gli vengono tagliati capelli

188. Tre donne che portano il cadavere di un decapitato

Confrontando i titoli con quelli inseriti nel database odierno di cui si parlerà a breve, la registrazione si riferisce a opere databili tra il 1842 e il 1862 circa, la cui classificazione però non è disposta in sequenza cronologica.

Tra il 1892 e il 1895 viene redatto un altro inventario denominato Gagliardi, che contempla anche il cosiddetto *Catalogo della Galleria dei quadri del Pantheon* di poco precedente e le nuove acquisizioni, a eccezione dei quadri conservati nell'oratorio. In questa registrazione, le notizie sulle prove di scultura relative alle competizioni si trovano sotto la voce *Saletta dei Saggi di scultura*. L'inventario di Giovanni Gagliardi introduce un formulario apparentemente più organizzato del precedente, strutturato secondo un criterio prima riconducibile alla divisione delle sale del luogo di conservazione; poi suddiviso per *numero d'ordine*, *soggetto* (anche se mai dichiarato), *anno*, *autore* e *aggiornamento 6 maggio 1895* (figg. 3-4-5). Diversamente dall'inventario Martinucci, qui la numerazione non è in continuità ma riparte a ogni passaggio da una stanza all'altra; i temi non vengono specificati, ma il ragguaglio è basato sugli autori premiati tra il 1839-40 e il 1850. I due documenti sembrano

dialogare almeno in un punto: ne *L'incontro di San Pietro e il redentore sull'Appia, vicino Roma* (nell'inventario Martinucci: *Incontro di S. Pietro con Gesù Cristo*) di Leandro Marconi. Va aggiunto, infine, che in nessuno dei due inventari le numerazioni assegnate corrispondono a qualche annotazione apposta sui lavori conservati nell'attico.

Saletta dei saggi scultura				
Numero	Soggetto	Anno	Autore	Aggiornamento 6 maggio 1895
1	Bozzetto in terracotta		Concorso Gregoriano	Bozzetto in terracotta gruppo
2	Bozzetti in gesso premiati		Concorso sud. o eseguito da Ippolito Lepri romano	
3			Concorso sud. o del sig. Marconi	
4			Concorso sud. o eseguito da Antonio Tempra Milanese	
5			Concorso Gregoriano eseguito da Antonio Tempra Milanese	
6			Concorso suddetto	
7			Concorso suddetto	
8		1844	Concorso suddetto eseguito da Domenico Morani da Polisterna (<i>sic</i>)	
9			Concorso Gregoriano	
10	Bassorilievi in gesso		Concorso suddetto eseguito da Gian Domenico Nunzi di Corsica	Se ne sono trovati 35 invece di 11
11			Concorso suddetto eseguito da Antonio Tempra Milanese	

12	Concorso suddetto eseguito da Ignazio Villa Milanese
13	Concorso Gregoriano eseguito da Tommaso Saraceni romano
14	Concorso suddetto eseguito da Antonio Delabitta (fu l'autore della Fontana verso Via delle 5 Lune al Circo Agonale)
15	Concorso suddetto eseguito da Giovanni Fontana Carrara
16	Concorso suddetto eseguito da Ignazio Iacometti romano (l'autore, fra l'altro del Bacio di Giuda alla Scala Santa Presso San Giovanni)
17	Concorso suddetto eseguito da Antonio Delabitta
18	Concorso Gregoriano eseguito da Pietro Tortori romano
19	Concorso suddetto eseguito da Liguori Crivelli di Rimini

L'attività editoriale dei decenni scorsi non ha dato risalto alle competizioni sul piano archivistico, seppure qualche tentativo di riordino dei documenti è visibile nelle tracce di appunti lasciati sulle carte durante le varie reggenze; né a un organico processo di inventariazione di tutto il comparto di opere prodotto dalle tornate concorsuali.

La ricerca qui presentata si colloca nell'ottica della nuova impostazione che l'Accademia dei Virtuosi al Pantheon ha avviato in questo ultimo quinquennio, improntata sulla riscoperta del suo patrimonio storico-artistico, in senso conoscitivo e conservativo. A tal fine, tra il 2020 e il 2021, è stata avviata una prima campagna ricognitiva⁶ riguardante il fondo archivistico di tutti i concorsi banditi dai Virtuosi e l'inventariazione dei disegni di architettura, compresi gli Stanzani e Agostini⁷. La priorità a questo campo disciplinare è stata dettata dalla fragilità del supporto cartaceo del materiale grafico e dall'esigenza di movimentarlo dall'attico del Pantheon alla sede operativa dell'Accademia, per preservarlo e avviare le dovute attività di restauro. Nel complesso sono stati schedati oltre 317 disegni che portano la firma, tra gli altri, di: Cesare Bazzani (Concorso Agostini); Italo Gismondi (Concorso Agostini); Osvaldo Armani (Concorso Stanzani); Pietro Aschieri (Concorso Stanzani); Edoardo Collamarini (Concorso Gregoriano).

Questa ricognizione è stata tradotta in due database, realizzati con Microsoft Access: uno relativo alla parte documentale, ripartita in otto unità conservative organizzate per concorso; e l'altro dedicato all'inventariazione dei disegni. La prima banca dati contiene i seguenti campi: *Unità conservativa* (o busta/faldone); *fascicolo*; *estremi cronologici* (rispondente alla cronologia dei fascicoli); *collocazione*; *titolo* (frontespizio dei vari fascicoli); *descrizione contenuto e allegati* (con la sintesi dei dati presenti in ogni fascicolo); *relazioni* (soggetti dei concorsi in architettura, nominativi, motti) e *note*. La seconda è prettamente settoriale e riferita alla parte grafica.

L'iter del percorso d'indagine relativo alle prove concorsuali del settore scultura, circoscritte a quelle d'esercizio e gregoriane, che qui si propone, risente di alcune griglie strutturali derivate dal lavoro sull'architettura, nonché di criticità riscontrate in fase perlustrativa. Si sono individuate, infatti, diverse carte fuori posto o,

⁶ Il lavoro è stato svolto da una studentessa nell'ambito di un progetto formativo per il *Master Biennale Il livello in Culture del Patrimonio. Conoscenza, tutela, valorizzazione, gestione* dell'Università Roma Tre.

⁷ Il pensionato prende il nome dal suo benefattore Ludovico Stanzani, architetto e filantropo, il quale lascia in eredità i suoi beni alla Congregazione. A partire dal 1875 egli mette a disposizione una rendita per realizzare concorsi dedicati a giovani artisti e architetti. I Concorsi Agostini, invece, vengono istituiti nel 1884 per disposizioni testamentarie di Giovanni Battista Agostini con cadenza triennale e sono dedicati esclusivamente all'architettura.

probabilmente, di difficile attribuzione per chi vi ha operato in precedenza (anche nei decenni passati), che possono essere state interpretate in maniera erranea e non immediatamente ricondotte al loro contesto di origine. Inoltre alcuni fascicoli, pur riportando una titolazione in copertina, non sempre rispondono all'interno al materiale dichiarato.

Ad ogni modo, nell'impostazione di questa ricerca si è scelto di non alterare l'ordine fisico della documentazione già incasellata nel database costruito per il fondo generale, si è proceduto solo a integrare nel campo delle *note* eventuali segnalazioni di materiale rinvenuto al di fuori del fascicolo cronologicamente di pertinenza e a inserire nelle *relazioni* una descrizione degli elementi funzionali a inquadrare la scultura, in conformità con quanto già elaborato per l'architettura: cioè le informazioni sulle opere partecipanti a una determinata tornata e i motti.

Date queste premesse, il database riguardante la parte documentale sulle arti plastiche è stato configurato sulla base dello spoglio di 4 unità di conservazione (o faldoni), cioè quelle relative ai concorsi d'esercizio e gregoriani, suddivise secondo i seguenti estremi cronologici: dal 1838 al 1845; dal 1846 al 1864; dal 1865 al 1898; dal 1899 al 1920; per un totale di 34 fascicoli, articolati in modo progressivo.

Entrando nello specifico, il materiale d'archivio passato in rassegna è stato il seguente:

- manifesti dei programmi dei concorsi, sia d'esercizio sia gregoriani, dal 1838 al 1920;
- verbali di consegna delle opere concorrenti nella disciplina scultorea per le diverse tornate, normalmente firmati dal segretario e/o dal soprintendente che le prendeva in carico;
- verbali dei giudizi concernenti le sculture pervenute per entrambe le tornate concorsuali, in alcuni di essi è dichiarato l'autore vincitore, in altri solo il motto e/o l'assegnazione numerica delle opere;
- atti delle premiazioni e *cahiers*;
- lettere e comunicazioni relative alle proposte dei temi da trattare avanzate periodicamente da parte dei Virtuosi;
- lettere relative alle richieste di sovvenzioni, approvazioni dei temi e vincitori dei concorsi;
- buste con motto all'esterno e dati anagrafici del vincitore all'interno;
- sinossi delle opere;
- copie di alcuni giornali sui quali venivano pubblicati i bandi di concorsi e i vincitori («Diario di Roma», «Tiberino», «Notizie di Roma»).

Diversamente dall'indagine sull'architettura, qui si è optato per integrare e incrociare la lettura delle carte con quella dei verbali delle congregazioni, dove puntualmente i Sodali registravano la loro attività, per colmare eventuali omissioni e per la scarsa leggibilità di alcuni documenti.

Dal punto di vista metodologico nella costruzione della banca dati, trattandosi di materiale sostanzialmente inedito, con una sovrabbondanza di documentazione burocratica, normativa e amministrativa, si è dovuto procedere a una scarnificazione della massa informativa e, dunque, a una selezione piuttosto stringente delle memorie da classificare nella svariata pluralità del patrimonio cartaceo.

In linea con il lavoro pregresso e il software adoperato per l'architettura, è stato creato un database specifico per la componente archivistica riferita alla scultura utilizzando appunto Microsoft Access, sia per dare una strutturazione comune all'interrogazione del fondo concorsuale, sia per la gestione veloce e semplificata degli elementi da vagliare, inserire e fruire.

Per non appesantire il modello, il foglio è stato suddiviso in pochi campi relativi ai nodi che si intendevano sciogliere in prima istanza: *anno*; *tipologia di concorso*; *soggetto*; *autore*; *motto/matricola*; *relazioni*; *note*.

Il campo cronologico conferisce all'inventario un ordinamento diacronico, consentendo di verificare la regolarità e la quantità delle competizioni. Dato che quelle d'esercizio si svolgevano a rotazione tra le discipline ogni due mesi, si è scelto di inserire l'anno, preceduto dall'indicazione del primo o del secondo ciclo di concorso, normalmente le prove di scultura venivano bandite a marzo e a settembre⁸.

ANNO	TIPOLOGIA DI CONCORSO
1/1838	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.
2/1838	Concorso d'esercizio
Anno 1839- 1840	I Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.

I Gregoriani, invece, sono indicati per annualità, cioè per l'arco di tempo tra la pubblicazione del manifesto che ne annunciava l'avvio e la sua conclusione. I Biennali prevedevano una gestione organizzativa più lunga che si svolgeva secondo precise

⁸ Il premio consisteva in una medaglia d'argento del valore di 5 onche, raffigurante sul dritto il ritratto di Raffaello e sul rovescio lo stemma della Congregazione con il motto: *Florent in Domo Domini*, ideato da Federico Zuccari, il quale entrò a far parte della Congregazione dei Virtuosi al Pantheon nel 1574.

dinamiche: otto mesi prima della data dell'evento, il Consiglio congregazionale si riuniva per stabilire i soggetti per le tre arti. Le opere, di norma consegnate dai concorrenti nella penultima settimana precedente la festa di San Giuseppe, venivano esposte in Santa Maria ad Martyres dal giorno precedente fino quello della festa per circa otto giorni e per altrettanti successivi al giudizio e all'acclamazione del vincitore in ciascuna delle materie, deliberato dalla commissione interna ai Virtuosi al Pantheon⁹.

L'indicazione temporale mette in luce, al netto di alcuni rallentamenti o cesure causate da congiunture interne ed eventi di portata storica generale, un andamento piuttosto regolare delle competizioni, almeno fino 1873-1874. Successivamente le notizie dei concorsi, che per quasi un trentennio scandiscono il dibattito interno al Sodalizio, si fanno più rarefatte. In particolare, la documentazione e i carteggi rispetto alle competizioni d'esercizio spariscono del tutto per lasciare più ampio spazio alle opportunità del pensionato Stanzani. Lo stesso calo di attenzione si riflette anche sul Concorso Gregoriano che, dopo il 1880, per la scultura torna a svolgersi a intervalli di circa dieci anni.

In generale, comunque, il protocollo della struttura concorsuale subisce poche variazioni nel corso degli anni. Tra di esse si deve segnalare l'introduzione nel 1863 della prova estemporanea nei Concorsi biennali, seguendo le medesime regole adottate da San Luca. Quando è stato possibile attestare il tema della prova estemporanea, questo è stato segnalato anche nel database in *note*.

Il campo *tipologia di concorso* ha messo in chiaro non solo lo scarto tra le prove d'esercizio e gregoriane, ma anche le differenze tecniche dovute per i due bandi. Infatti, per la prima era richiesto normalmente un bassorilievo in gesso o creta cotta con determinate misure; per la seconda, invece, un gruppo di tutto rilievo sempre in gesso o in creta cotta.

L'area destinata al *soggetto* è stata riportata esattamente così come è stata riscontrata nelle pubblicazioni dei manifesti programmatici delle competizioni. Per lo più si tratta di temi a soggetto sacro e biblico, di stampo classicista, con poche eccezioni come *Beatrice conforta Dante* (Allegato 1).

Le sezioni *autore* e *motto/matricola* sono strettamente correlate, poiché ogni opera doveva essere contraddistinta da un motto riportato su una epigrafe e ripetuto sull'esterno della lettera suggellata che l'accompagnava, contenente i dati anagrafici per accertare l'autore, che sarebbe stata aperta solo dopo decisione unanime di assegnare il premio.

⁹ Il riconoscimento consisteva in una medaglia d'oro di venticinque zecchini, raffigurante da un lato l'effigie del Pontefice (*recto*), e dall'altra il Pantheon (*verso*), realizzata da Nicola Cerbera.

La casella delle *relazioni*, dove sono stati inseriti i riferimenti d'archivio, i numeri delle opere partecipanti e i motti, è stata creata sia per avere riferimenti immediati al fondo e sia perché andrà a integrare il medesimo campo nel database generale del fondo, prodotto tra il 2020 e il 2021, come detto sopra.

RELAZIONI

4 opere presentate>motto: 1. Faciamus hominum ad imaginem, et similitudinem nostram; 2. Factus Est Homo in Animam Viventem: 3. Quando l'amor divino mosse di prima a quelle cose belle; 4. Americhe (sic!) e Colombo vivranno immortali. Faldone 1, fascicolo 1: Concorsi d'esercizio 1838-1839.

In questa prima fase d'indagine si è cercato di estrapolare in chiave ermeneutica gli elementi descrittivi e le relazioni possibili tra di essi, per determinare le parti di un contesto più ampio e tracciare un prossimo percorso di conoscenza storico-critica del tema, che potrà essere esplorato in maniera più profonda in altre sedi.

Da opere mute a opere parlanti: il confronto con i bozzetti e alcune considerazioni a margine

Lo studio della documentazione d'archivio e la sua segmentazione in determinati parametri lessicali ha posto le coordinate entro cui sviluppare il lavoro successivo, cioè la redazione delle schede di repertorio per l'inventariazione delle opere, il cui tracciato di base è stato di poco integrato con alcuni elementi aggiuntivi, secondo il seguente schema: *n. inventario; anno; concorso; soggetto; autore; motto/matricola; materiali e misure; stato di conservazione; collocazione; relazioni; note* (Allegato 2). La ripartizione è stata determinata dai fini che si volevano raggiungere in questa prima fase: stabilire un dialogo tra il corredo plastico e la sua documentazione; e fissare una struttura utile per inquadrare l'oggetto, le sue caratteristiche e lo stato attuale.

A differenza di altre strutture museali con fondi numerosi e particolarmente complessi sul piano formale, nel caso di questa frazione di patrimonio dell'Accademia le informazioni incasellate mostrano un numero piuttosto contenuto di esemplari, con poche variabili tecniche. Si parla essenzialmente di gessi, con solo due tipologie di volume: bassorilievo o gruppo scultoreo, dove la provenienza fa capo a un unico grande motore, quello dei concorsi, la cui diversa immissione in collezione è solo di natura temporale.

Tradotto in termini numerici, il database della parte documentale ha messo in evidenza 83 bandi di concorso per le arti plastiche, di cui 22 gregoriani, che nel totale

coprono oltre 80 anni di storia e attività del Sodalizio (Allegato 1). Solo 63/83, però, possono dirsi conclusi con assegnazione del premio o menzione d'onore, poiché non sempre è corrisposto un vincitore: i cicli potevano andare deserti; o, talvolta, la commissione non ne approvava l'operato; o, ancora, eventi storico-sociali ne impedivano la formalizzazione, come segnalato tra il 1849 e il 1850. Questa contrazione si riflette anche sulla stima delle opere conservate, che risulta ovviamente inferiore rispetto al numero complessivo dei cicli concorsuali. In questo senso, nella compilazione delle schede sono state mantenute quelle riferibili a tornate per le quali persiste ancora un dubbio sull'effettiva conclusione con esito, per assenza di materiale d'archivio che possa estinguere qualsiasi perplessità. Al contrario, sono stati eliminati i moduli relativi alle competizioni che - con comprovata sicurezza - non hanno prodotto alcun lascito concreto.

Compilando il modello e cercando in parallelo di dare un'identità al corredo delle sculture, rispetto alla ricognizione documentale, è stato aggiunto il campo: *numero di inventario*, apposto anche sulle sculture. Trattandosi di un *corpus* di lavori mai ispezionato e disposto in maniera non organica, la numerazione non è progressiva ma in base al rinvenimento. Al numero è stato accostato anche l'anno, visto che, al momento, non è possibile integrare l'indice della collezione generale.

Le aree *concorso* e *materiali* richiesti dalle due diverse tornate concorsuali sono stati i criteri sulla base dei quali è stata formulata una selezione naturale tra le prove d'esercizio, per le quali era dovuto un bassorilievo; e le gregoriane che esigevano un gruppo a tutto rilievo, come accennato anche sopra. Questo aspetto ha facilitato, anche visivamente, una ripartizione piuttosto definita nella disarticolata presenza delle opere in deposito.

Le voci *soggetto* e *motto*, quest'ultimo nei casi più fortunati si trova inciso sul gesso, insieme alle *caratteristiche tecniche*, oltre al supporto della tradizione iconografica, sono stati gli elementi chiave utilizzati per potere restituire una voce alle prove altrimenti mute.

Oltre al numero di inventario, sono stati aggiunti altri due campi: la *collocazione*, poiché in futuro le sculture potrebbero essere soggette a movimentazione o riallestimento, integrandosi con la collezione esposta al pubblico, ad esempio; e lo *stato di conservazione*, significativo e prioritario non solo per l'accessibilità al materiale ma anche per una sua idea di valorizzazione.

Il campo delle *relazioni* riporta i riferimenti archivistici essenziali, utili per definire il contesto storiografico e archivistico della prova; essendo in questa fase di studio anche gli unici estremi bibliografici a disposizione.

Venendo ai risultati ottenuti, allo stato attuale sono state identificate con buona dose di certezza e inventariate 20 prove concorsuali, compresa la prima dedicata a *La*

creazione del primo uomo del 1838 (fig. 6; fig. 8), grazie al ritrovamento di un *cahier* con l'incisione su carta che ne ha reso immediato il riconoscimento visivo; e dell'ultima del 1920, grazie al fatto che la scultura richiamava il titolo del soggetto esposto in primo piano. Sfortunatamente l'attività di identificazione non è stata portata a termine, in quanto la fragilità del materiale ne ha interrotto temporaneamente la movimentazione e l'analisi. Si sta provvedendo, quindi, a una messa in sicurezza dei manufatti al fine di proseguire e potere estendere il numero delle opere schedate. La conclusione del lavoro aggiungerebbe ulteriori livelli d'informazione, e potrebbe spiegare ancora alcuni aspetti non del tutto chiari, ad esempio l'acquisizione o meno in collezione delle prove menzionate per merito, dato che alcune carte sono state conservate anche per esse.

Se l'attività di inventariazione deve riflettere il modo in cui una istituzione organizza il proprio patrimonio e l'obiettivo che essa si prospetta, anche in funzione di rispondere a un'utenza diversificata, i processi decisionali in questo studio sono stati impostati su un ordinamento semplice, ma con un tentativo di definizione netta, di una serie di dati grezzi da considerare in funzione sinergica con un patrimonio fisico altrettanto in fase di scoperta.

Il percorso di conoscenza avviato in questo contesto, dunque, oltre a seguire una prassi identificativa del materiale, rappresenta un tracciato basico aperto che andrà ulteriormente riempito di senso attraverso una campagna fotografica e l'implementazione di schede descrittive, contenenti dati biografici e bibliografici relativi agli artisti; innescando processi trasversali di dialogo con il sito web e con altre banche dati sia interne all'Accademia sia esterne, come San Luca. D'altronde se gli esiti dei programmi dei concorsi incarnano una delle fonti principali di approvvigionamento della collezione; al di là del giudizio formale, essi rappresentano anche una testimonianza vivace non solo dei trascorsi dell'Accademia e degli artisti che vi sono transitati, ma anche dei rapporti con il contesto storico artistico romano e nazionale.

Inventario Martinucci (estratto)

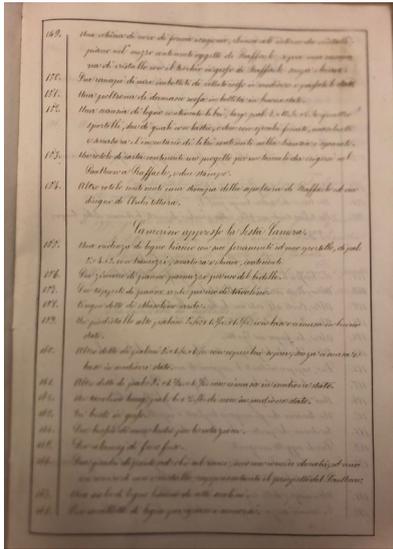


Fig. 1

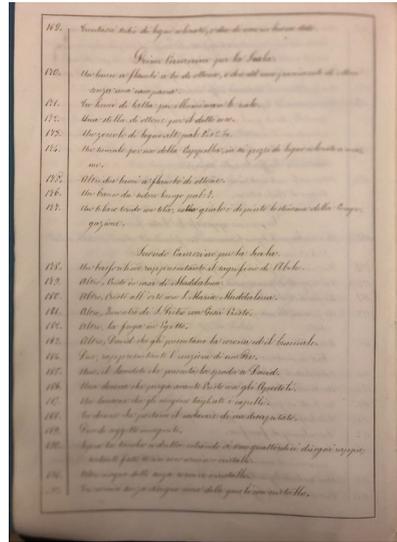


Fig. 2

Inventario Gagliardi (estratto)

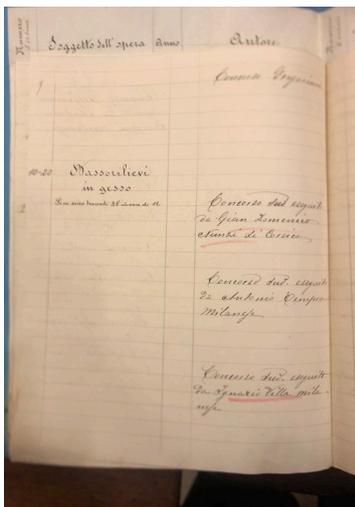


Fig. 3

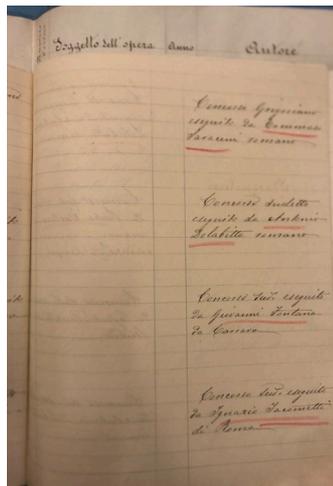


Fig. 4

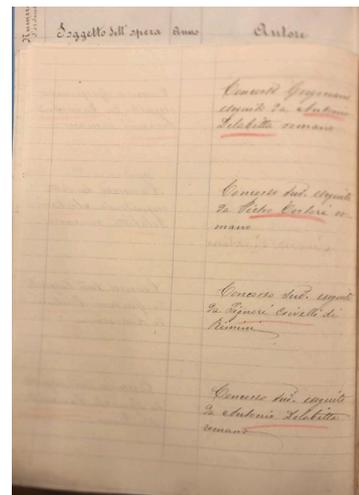


Fig. 5

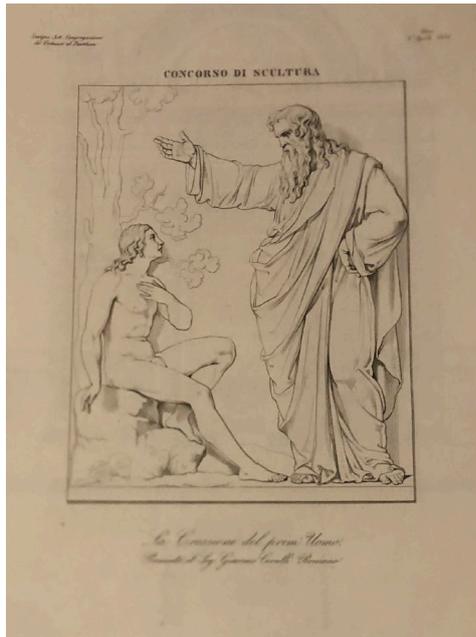


Fig. 6: Giacomo Cerulli, *La Creazione del primo uomo*, 1838. (estratto dal *cahier* dei Concorsi di quell'anno).



Fig. 7: Edmondo Noel, *La lotta di Giacobbe con l'Angelo*, 1839. (estratto dal *cahier* dei Concorsi di quell'anno).



Fig. 8 Giacomo Cerulli, *La Creazione del primo uomo*, 1838.

Allegato 1

ANNO	TIPOLOGIA DI CONCORSO	SOGGETTO	AUTORE	MOTTO-MATRICOLA	RELAZIONI	NOTE
1/1838	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	La creazione del primo uomo	Giacomo Cerulli di Roma	Faciamus hominum ad imaninem, et similitudinem nostram (opera n.1)	4 opere presentate>motto: 1. Faciamus hominum ad imaginem, et similitudinem nostram; 2. Factus Est Homo in Animam Viventem; 3. Quando l'amor divino mosse di prima a quelle cose belle; 4. Americhe (sic!) e Colombo vivranno immortali. Faldone 1, fascicolo 1: Concorsi d'esercizio 1838-1839.	Degna di menzione anche opera n. 2 con motto: Factus est homo in animam viventem.
2/1838	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Mosè salvato dalle acque per comando della figlia di Faraone	Raffaele Tuccimei di Roma	Spero e temo, ma il timor prevale (opera n. 2)	6 opere presentate>motto: 1. Et vocavit nomen eius Moyes; 2. Spero e temo ma il timor prevale; 3. Sebben crudo e spietato è il genitore, molle ha la figlia e pietoso il core; 4. Venerdi con una serie di linee e punti; 5. L'esempio è bello quando che è imitato, ripetuto, etc (creta cruda); 6. Faraon, contro il tuo decreto empio e rio della stessa tua figlia vien salvato. Faldone 1, fascicolo 1: Concorsi d'esercizio 1838-1839.	
1/1839	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	La lotta di Giacobbe con l'angelo	Edmondo Noel	Forte in petto di Dio chi non vincerai sulla guerra? (opera n. 1)	2 opere presentate>motto: 1. Forte in petto di Dio chi non vincerai sulla terra?; 2. Et ecce vir luctabatur cu meo usque mane. Faldone 1, fascicolo 1: Concorsi d'esercizio 1838-1839.	
2/1839	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Tobia istruito dall'angelo tocca (...) gli occhi del padre e gli restituisce la vista	Ippolito Lepri	Cumque adorassent Deum et gratias egissent (opera n. 3)	3 opere presentate>motto: 1. Tutto finisce; 2. Il vecchio Tobia che riacquista la luce; 3. Cumque adorassent Deum et gratias egissent. Faldone 1, Concorsi d'esercizio e Gregoriano 1838-1845, fascicolo 1: Concorsi d'esercizio 1838-1839.	
Anno 1839-1840	I Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	Il Figliuol Prodigo nell'atto che viene riabbracciato dal padre	Ippolito Lepri	Che contro il Ciel non val difesa alcuna (opera n. 2)	2 opere presentate. Faldone 1, fascicolo 2: Concorso Gregoriano 1839.	
1/1840	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e	Giacobbe in atto di vedere la veste insanguinata di Giuseppe	Lorenzo Malatesta	Virtù e onore (opera n.2)	2 opere presentate>motto: 1. Amaramente pianse; 2. Virtù e onore. Faldone 1, Fascicolo 3: Concorsi d'esercizio 1840-1842.	

	mezzo, alto palmi due.					
2/1840	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Aronne muore fra le braccia di Mosè e d'Eleazzaro	Giacomo Cerulli	Doctrine veritas (n. 2)	5 opere presentate>motto: 1. Il tentare non mi fa sperare; 2. Doctrine veritas; 3. Aqua Contradictionis; 4. O padre, ultimo bacio imprimo; 5. Aron (sic) sul monte Orsispoglia in breve (...) per divin consiglio, poi muore ed Eleazzaro (sic), suo figlio, il sacerdozio da Mosè riceve. Faldone 1, Fascicolo 3: Concorsi d'esercizio 1840-1842; Faldone 1, Fascicolo 5: 1842.	
1/1841	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Adamo ed Eva rinvengono l'estinto Abele	Antonio della Bitta	Il motto è noto e cognito abbastanza a che la disgrazia sott'ha nell'ossa refrigerante impiastro è la speranza (opera n. 1)	2 opere presentate>motto: 1. Il motto è noto e cognito abbastanza a che la disgrazia sott'ha nell'ossa refrigerante impiastro è la speranza; 2. Ei per invidia poi mutato in angue Eva deluse, e misero preludio fu d'Adamo il sudor, d'Abele il sangue. Faldone 1, Fascicolo 3: Concorsi d'esercizio 1840-1842; Faldone 1, Fascicolo 4: 1841; Faldone 1, Fascicolo 5: 1842.	
2/1841	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Giuseppe che conduce i suoi due fratelli (figli) Efraim e Manasse a Giacobbe acciò li benedica	Ignazio Giacometti	E qui che fu primier ora è secondo (opera n. 4)	4 opere presentate>motto: 1. Mai non mi arride fortuna; 2. Tutto è vanità; 3. Tutto si ottiene con la pazienza e l'arte; 4. E qui che fu primier ora è secondo. Faldone 1, Fascicolo 3: Concorsi d'esercizio 1840-1842; Faldone 1, Fascicolo 5: 1842.	1. Imbussolato al premio col medesimo Antonio della Bitta (opera n. 1); 2. premiazione 13 febbraio 1842.
1/1842	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Un fuggitivo Isdraelita presenta a Davide la corona ed il braccialetto di Saul ucciso	Giovanni Fontana di Canova	Tacque e la coppa fra le man gli pose (opera n. 1)	2 opere presentate>motto: 1. Tacque e la coppa fra le man gli pose; 2. A l'ombra sempre viva del sospirato alloro. Faldone 1, Fascicolo 3: Concorsi d'esercizio 1840-1842; Faldone 1, Fascicolo 5: 1842.	
Anno 1842-1843	Il Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architetonici romani tre non compresa la pianta.	Adamo che trasporta Abele al sepolcro	Domenico Morani da Polistena	Un bel contegno è una tacita raccomandazione (opera n. 3)	3 opere presentate>motto: 1. Adamo che trasporta Abele al Sepolcro; 2. Pria di seppellir l'amato figlio: di lacrime il bagno baciollo in fronte; 3. Un bel contegno è una tacita raccomandazione. Faldone 1, Fascicolo 6: Concorso gregoriano 1842-1843; faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fasc. 20: Concorso gregoriano 1846-1849.	Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 20: Concorso gregoriano 1846-1849, rintracciata spiegazione riferibile a opera n. 1 e 2.
1/1843	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga	L'amplesso ed il bacio di pace fra S. Pietro e S. Paolo nella via Ostiense,	Antonio della Bitta	Se stessa affina la virtù ne' travagli (opera n.2)	4 opere presentate>motto: 1. Tutto finisce, l'Eternità non finisce mai; 2. Se stessa affina la virtù ne' travagli; 3. D'amistà ultimo	

	palmo uno e mezzo, alto palmi due.	allorché si divisero per andare in separato luogo al martirio			pegno; 4. Pax tectum. Faldone 1, Fascicolo 5: 1842; Faldone 1, Fascicolo 7: Concorsi d'esercizio 1843.	
2/1843	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Sisara ucciso per mano di Giaele	Tommaso Saraceni	Non fidarti giammai del debil sesso (opera n. 4)	11 opere presentate>motto: 1. la gola, il sonno e le oziose hanno dal mondo ogni virtù bandita; 2. Tu che guidasti lo scalpel di Lidia Genio divino i voti miei seconda; 3. Quanto è bella la speranza; 4. Non fidarti giammai del debil sesso; 5. Dell'ucciso Sisara il ciel ringrazia; 6. Insigni Artisti Virtuosi del Pantheon (ZNE); 7. Speranza; 8. Le arti hanno sempre il virtuoso protettore; 9. Così allegro fanciul; 10. Allora la gioia è intera quando s'ottiene ciò che si spera; 11. e conficcò Sisara sulla terra. Faldone 1, fascicolo n. 9: Concorso d'esercizio 1844.	
Anno 1844 - 1845	III Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	Agar ristora il figlio Ismaele con quell'acqua che venne indicata dall'Angelo	Ignazio Villa di Milano Pensionato di S.A. I. il Vice-re del Regno Lombardo Veneto	E la sete d'onor avrà ristoro (n. 7)	7 opere presentate. Faldone 1, fascicolo 8: terzo Concorso Gregoriano 1844; Faldone 1, fascicolo 19: Concorso Gregoriano 1845; Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fasc. 20: Concorso gregoriano 1846-1849 (carta fuori posto).	Manifesto pubblicato il 28 aprile 1844, premiazione 1846. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 20: Concorso Gregoriano 1846-1849, rintracciata spiegazione dell'opera.
1/1844	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Mosè ottiene la vittoria su'i Maleciti tenendo innalzate le mani verso il cielo sostenute da Aronne e da Hur (Erodo Cap. XVII)	Ignazio Villa di Milano	Oh grande! Che col mezzo del Ciel vincesti (opera n. 6)	6 opere presentate>motto: 1. L'amor di patria sol m'è guida; 2. Tento; 3. Amen; 4. Son la forza di Dio nessun mi tocchi; 5. Contro il ciel non val difesa alcuna; 6. Oh grande che col mezzo del Ciel vincesti. Faldone 1, fascicolo n. 9: Concorso d'esercizio 1844; Faldone 1, fascicolo 11: soggetti proposti per i concorsi d'esercizio.	
1/1845	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Filippo uno de' sette diaconi per la strada che conduce da Gerusalemme a Gazza distrutta, dopo essere disceso dal carro battezza l'Eunuco etiope di nazione abissina uno de' principali ministri di Candace Regina d'Etiopia (Atti degli Apostoli)	Antonio Tempera di Milano	Onore mi guida (opera n. 2)	4 opere presentate>motto: 1. battesimo a me ch'ogni mia colpa lava; 2. Onore mi guida; 3. Io ti battezerò; 4. Se anche perdo avrò sempre guadagnato lo studio. Faldone 1, fascicolo 8: terzo Concorso Gregoriano 1844; faldone 1, fascicolo 18: Concorsi d'esercizio 1845.	

2/1845	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Un episodio della Strage degl'Innocenti	Giovanni Domenico Nunzi, Corsica	Herodes iratus est valde, et misit occidere omnes pueros (opera n. 6)	6 opere presentate>motto: 1. Oppresso dal dolor restai sospeso; 2. Raffrena il tuo furore; 3. Estremo dolor di madre, 4. Domando molto, poco spero, e nulla chiedo; 5. Innocenti pargoletti; Herodes iratus est valde, et misit occidere omnes pueros. Faldone 1, fascicolo 16: Concorsi d'esercizio 1845; faldone 1, fascicolo 18: Concorsi d'esercizio 1845.	Carta riferibile a concorso presente nel Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 20: Concorso Gregoriano 1846-1849.
1/1846	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	La deposizione delle spoglie di Mosè nella Valle di Moabbo (Calmet. Bib. S. nel Deut. Cap. 34)	Antonio della Bitta	L'onorata spoglia (opera n. 6)	6 opere presentate>motto: 1. Il signore esaudi la sua orazione; 2. Ordine è il mio, ed a ragione il dico. Disarmato sfidar forte nemico; 3. Qual fortuna; 4. Provvido condottier salve sottrassi al durissimo giogo amiche genti; 5. Sperar mi giova; 6. L'onorata spoglia. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 20: Concorso gregoriano 1846-1849; fasc. 23: Concorsi 1851-1864.	
2/1846	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Raquel avendo accolto nella propria casa Mosè profugo e ramingo, gli offre la sua figlia Sefora in isposa (Esodo cap. 2)	Liquori Trivalli di Rimini	Ecco un segno di ospitalità (opera n. 2)	5 opere presentate>motto: 1. Degna di un tal dono era quell'opera; 2. Ecco un segno di ospitalità; 3. Spero; 4. Felicità; 5. Chi non può quel che vuole, quel che può voglia. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 20: concorso Gregoriano 1846-1864; fasc. 23: Concorsi 1851-1864.	
1/1847	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Le tre Marie vanno al sepolcro del Salvatore	Pietro Tortori, di Roma	Amor per lo studio, fedeltà per il sovrano (opera n. 3)	8 opere presentate>motto: 1. Chi ci torrà (sic!) la pietra che chiude il monumento?; 2. Et vidi lapidem sublatam a monumento; 3. Amor per lo studio, fedeltà per il Sovrano; 4. Evviva l'Italia, Evviva il Grande Pio IX; 5. Del Salvator la tomba; 6. Varcò il tempo in che tanto m'illudeva; 7. Giovano le Marie col core afflitto, Veri la tomba dell'ultimo Dio trafitto; 8. Vano folle sarei tropp'io, se premio sperare osassi al merto mio. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 20: Concorso gregoriano 1846-1849.	Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo Concorso Gregoriano 1846-1849, n. 20, presente la spiegazione dell'opera.
Anno 1846 - 1847	IV Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi	Giuditta con la Fante mostra la testa di Oloferne	Nessuna assegnazione	-	3 opere presentate>motto: 1. IPI; 2. Il nuovo edificio di nuove basi abbisogna; 3. Ecco la testa del generale dell'armata. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 20: Concorso gregoriano 1846-1849.	-

	architettonici romani tre non compresa la pianta.					
2/1847	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	David in presenza di Abigail perdona a Semei le offese ricevute	Giuseppe Stuard di Torino	Tu non morrai, alzati che ti perdono (opera n. 2)	4 opere presentate>motto: 1. Gloria a Pio IX; 2. Tu non morrai alzati che ti perdono; 3. Felice chi trova un vero amico; 4. Alzati ch'io ti perdono. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo Concorso gregoriano 1846-1849, n. 20; fasc. 23: Concorsi 1851-1864.	Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo Concorso Gregoriano 1846-1849, n. 20, presente biglietto con relazione sull'opera n. 2., foglio n. 43.
1/1848	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Samuele unge Re David	Nessuna assegnazione	Presente la sua famiglia fu unto Re (opera n. 1)	1 opera presentata. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 20: Concorso gregoriano 1846-1849.	
2/1848	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	L'angelo comandava ad Agar di tornare alla sua padrona ed umiliarsi a lei	Giovanni Fontana di Carrara	Sorgi, bella Italia (opera n. 1)	presentate 4 opere>motto: 1. Sorgi, bella Italia; 2. va ad umiliarti a essa; 3. Si scommette la mole e ricomponi; 4. S. R. M. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 20: Concorso gregoriano 1846-1849.	
Anno 1849-1850	V Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	Il Re Assuero sostiene la svenuta Ester sua Consorte	Concorso non costituito, solo programma	-	-	Il concorso non fu realmente costituito, anche per incerta situazione politica.
1/1849	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Gesù Cristo difende Maria Maddalena dai rimproveri di Marta (S. Luca, Cap. X. V. 38 e segg.)	Francesco Nadorp di Anholt, Germania	Labor Oratio est necessarium (opera n. 4)	5 opere presentate>motto: Amor che muovi tua Virtù dal Cielo, come il Sol lo splendore; 2. Iddio vede tutto; 3. Il primo dovere di un cristiano è di pensare alla salute dell'anima; 4. Labor Oratio est necessarium; 5. Porro unum est necessarium. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 20: Concorso gregoriano 1846-1849; fasc. 22: Concorsi 1850; fasc. 23: Concorsi 1851-1864.	

1/1850	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	S. Pietro che risana lo storpio alla porta del tempio di Gerusalemme	Tommaso Perez, Messico	E presolo per la man destra lo alzò, e in un attimo se gli consolidarono gli stinchi, e le piante dei piedi e si rizzò di un salto (opera n. 4)	4 opere presentate>motto: Del pensier di Dio candida figlia; 2. In nomine Domini Surgi (scil. Surge) et Abula; 3. L'uomo il più giusto, fu ancora più sapiente; E presolo per la man destra lo alzò, e in un attimo se gli consolidarono gli stinchi, e le piante dei piedi e si rizzò di un salto. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fasc. 22: Concorsi 1850; Fasc. 23: Concorsi 1851-1864.	
2/1850	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Innocenzo III riceve il giuramento di fedeltà dal Prefetto di Roma, e dal Senato romano nel 1199. (Hurter, Storia d'Innocenzo III. Tom. I. pag. 196 e seg.-Milano, Resnati 1840 in 8)	Non furono presentate opere	-	Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 22: Concorso gregoriano 1846-1849.	-
1/1851	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Un episodio del diluvio universale	Gaspere Castoldi, di Roma	Tentare non nocet (opera n.1)	2 opere presentate>motto: 1. Tentare non nocet; 2. Disperato dolor che il cuor mi strazia. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo Concorso gregoriano 1846-1849, fasc. 21: Temi concorsi d'esercizio; fasc. 23: Concorsi 1851-1864.	
Anno 1850-1851	VI Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	Giacobbe abbraccia e benedice il figlio Beniamino che partir doveva per l'Egitto	Antonio Tempera di Milano	Qualunque sia l'evento (opera n. 1, presentata solo un'opera)	Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo Concorso gregoriano 1846-1849, n. 20 (spiegazione fuori posto); fasc. 22: Concorsi 1850; fasc. 23: Concorsi 1851-1864.	Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 20: Concorso Gregoriano 1846-1849, rintracciata spiegazione opera vincitrice. Giudicato nel 1852.
2/1851	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Sulla porta di mezzo del nuovo portico della Basilica di San Paolo dovendosi collocare un bassorilievo, se ne propone per argomento S. Lucina che fa depositare il corpo di S. Paolo nel suo predio (proprietà n.d.r.) su cui fu innalzata la basilica ostiense	Michele Capri	Fide sine operibus mortua est (opera n.1)	Presentata una sola opera. Libri Verbal delle Congregazioni dal 1852 al 1857.	

1/1852	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	La figlia del Faraone presenta al re suo padre il fanciullo Mosè trovato sul fiume Nilo	Giuseppe Capolino, di Trieste	Vera gloria sol con virtù si inarca (merca) (n. 2)	2 opere presentate>motto: 1. Compatimento; 2. Vera gloria sol con virtù si inarca; 3. La pace stia con tutti; Libri delle Congregazioni dal 1852 al 1857.	Giudicato a novembre. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 20: Concorso Gregoriano 1846-1849 rintracciata spiegazione dell'opera.
Anno 1852-1853	VII Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	Il Re Assuero sostiene la regina Ester sua Consorte, la quale era venuta meno alla sua presenza	Medaglia di merito (no oro) a Antonio Tempera (Tempra).	eh fosse compatibile! (opera n. 1)	1 opera presentata. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 24: Concorso gregoriano 1846-1849.	
1/1853	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	San Sebastiano essendo stato martirizzato a colpi di frecce (sic) per ordine di Diocleziano Imperatore è liberato e sanato per opera di alcune sante donne	Emanuele Marcetti	Irene (opera n. 1)	3 opere>motto: 1. Irene; 2. Fede; Costanza. Libri delle Congregazioni dal 1852 al 1857.	
2/1853	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Giuseppe ebreo nel carcere, spiegando il sogno al coppiere ed al panettiere	Giulio Torrigiotti	Giuseppe (opera n. 1)	3 opere presentate>motto. 1. Giuseppe; 2. La ricchezza dell'uomo è nello studio; Protege domine. Libri delle Congregazioni dal 1852 al 1857.	Giudicato 1854.
1/1854	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Samuele prende il corno dell'olio e unge Saul re d'Israele	Giovanni Battista Lombardi	Chis (opera n. 2)	3 opere presentate: 1. Speranza e timore; Chis; Abula. Libri delle Congregazioni dal 1852 al 1857.	
Anno 1854-1855	VIII Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	Tobiolo spaventato alla vista del pesce smisurato, viene incoraggiato dall'angelo a pigliarlo	Stefano Galletti	Il gambero della padule (sic.) (opera n. 1, presentata una sola opera)	1 opera presentata.	
1/1855	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Lot fugge da Sodoma insieme alla sua famiglia rimanendo statua di sale la di lui consorte	Enrico Amadori di Roma (solo medaglia di merito)	Speranza e timor mi contrastano (opera n. 1, presentata una sola opera)	1 opera presentata. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fasc. 23: Concorsi 1851-1864.	

1/1856	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Ufficialmente: "Noli me tangere" La Maddalena riconosce Gesù Cristo risorto (S. Giovanni Cap. 20) La Maddalena ai piedi di Gesù Cristo	Emilio Dies di Roma	Errando discitur (opera n. 3)	3 opere presentate>motto: 1. Amore e meraviglia e dolce sguardo (...); 2. Previo il voler di chi comanda; 3. Errando discitur. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fasc. 23: Concorsi 1851-1864.	Giudicato a maggio.
2/1856	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Caino dopo l'uccisione di Abele	Achille della Bitta (info solo verbali)	Sotto altro aspetto, or di quanti Caini è pieno il suolo (opera n. 2)	4 opere presentate>motto: 1. Morte di Abele; 2. Sotto altro aspetto, or di quanti Caini è pieno il suolo; 3. Ubi est Abele frater tuus?; 4. La virtù è premio di se stessa. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fasc. 23: Concorsi 1851-1864.	
1/1857	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Maria S.ma e S. Giuseppe si presentano al Magistrato romano, onde soddisfare al diritto del censo intimato da Cesare	Paolo Biamonti, di Genova; meritevoli anche Giuseppe Rossitto e Achille della Bitta (info solo su verbali)	Vogliami il grande amore (opera n. 3)	8 opere presentate>motto: 1. La vita è breve, l'arte lunga; 2. Ecce Ancilla Domini; 3. Vogliami il grande amore; 4. Dominus mihi adjutor non (...); 5. Qualem primo qui surgere mense aut videt aut vidisse putat per nubila lunam. 6. Bozzetto non finito per malattia; 7. Esempio d'obbedienza e d'umiltà; La ricchezza dell'uomo è nello studio. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fasc. 23: Concorsi 1851-1864.	
Anno 1856-1857	IX Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	Un gruppo composto di Maria Vergine, S. Giuseppe e il Bambino	Nessuna assegnazione e	-	Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 23: Concorso gregoriano 1846-1849.	-
2/1857	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Dalila recide i capelli a Sansone addormentato (Giudici, Cap. XVI)	Achille della Bitta	Amor vince chi fugge (opera n. 4)	7 opere presentate>motto: 1. Fortitudo ejus amore devicta; 2. Dalila offre Sanson la chiama; 3. La donna e la forza, 4. Amor vince chi fugge, 5. Sanson; 6. At illa dormire eum fecit super genua; 7. l' non so s'i mi fui troppo folle. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 23: Concorso gregoriano 1846-1849.	Giudicato 1858

1/1858	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Alchimedech consegna a Davide la spada di Golia	Achille della Bitta	Contra il voler di Dio nulla puote (opera n. 2)	7 opere presentate>motto: 1. Amor dell'arte è bello; 2. Contra il voler di Dio nulla puote; 3. David riceve la spada di Golia; 4. Desio ed onore fu mio pensiero; 5. audaces fortuna juvat; 6. Costanzia; 7. null'altro che pianto al mondo dura. Libri delle Congregazioni dal 1858 al 1863.	Faldone 1, Fascicolo 2: Concorso Gregoriano 1839 (giudizio carta fuori posto).
Anno 1858-1859	X Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	S. Pietro nel carcere mamertino viene liberato miracolosament e dall'angelo	Nessuna assegnazion e, solo merito: autore non identificato	Omnia Vincit opus (opera n. 2)	4 opere presentate>motto: 1. et sciens (sic!) sequebatur eum; 2. omnia vincit opus; 3. speranza 4. chi fatica nel ben non muor se muore. Libri delle Congregazioni dal 1858 al 1863.	
1/1859	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Il profeta propone a Davide la scelta fra i tre castighi di Dio	Nessuna assegnazion e, solo merito: autore non identificato	-		
2/1859	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	L'incontro di San Pietro e il redentore sull'Appia, vicino Roma	Leandro Marconi, polacco	Virtus (opera n. 3)	3 opere presentate: 1. La virtù corona le arti; 2. Speranza; 3. Virtus. Libri delle Congregazioni dal 1858 al 1863.	
Anno 1859 - 1860	XI Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	La separazione dei principi degli apostoli, avanti d'esser condotti al martirio	Leandro Marconi, polacco	Sine qua non (opera n. 2)	2 opere presentate>motto: 1. Ci rivedremo in ciel; 2. Sine qua non. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fasc. 23: Concorsi 1851-1864.	La busta conservata in Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fasc. 23: Concorsi 1851-1864.
1/1860	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Anna consacra al Signore il fanciullo Samuele e lo consegna al grande sacerdote Eli (Rè, lib. 1 Cap. 1)	Filippo Matteini, di Civitavecchia	Al Signore consacro questa amata prole (opera n. 1)	Presentata una sola opera. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fasc. 23: Concorsi 1851-1864.	
2/1860	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	La Cananea in premio della sua fede ottiene da Gesù Cristo la liberazione della sua figlia invasa dal demonio (S. Matteo Cap. XV. Ver. 22 e seg. - Sa. Marco Cap. VII. Ver. 25 e seg.)	Augusto Pieruzzi	Un prodigo scolpir volli di Dio (opera n. 2)	Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fasc. 23: Concorsi 1851-1864.	Ritenuta lodevole anche l'opera n. 1 di Domenico Venturini.

1/1861	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Un fuggitivo Amalecita reca a Davide il braccialetto e la corona di Saulle ucciso (Libro dei Re, Cap. 1)	Giuseppe Venturini	David (opera n. 2)	3 opere presentate>motto: 1. Le prime cose non furono mai buone; 2. David; 3. Modestia. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 23: Concorso gregoriano 1846-1849.	Spiegazione presente in Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo Concorso Gregoriano 1846-1849, n. 23.
2/1861	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	La fuga in Egitto (S. Matteo Cap. III vers. 15 e seg.)	Guglielmo Troschel	Giovane nell'età, giovane in arte (opera n. 2)	5 opere presentate>motto: La redenzione; 2. Giovane nell'età, giovane in arte; 3. Pater; 4. Timore e speranza; 5. Noster. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 23: Concorso gregoriano 1846-1849.	Busta con motto in faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo Concorso Gregoriano 1846-1849, n. 23; presente anche busta con motto La redenzione. Menzione di merito anche per n. 1 Giuseppe Venturini.
1/1862	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Abramo in atto di adorare i tre angeli comparsigli dinanzi alla sua casa	Ludovico Seitz, di Baviera	Fiat Voluntas tua (opera n 5). Fu giudicata degna di menzione anche opera n. 2	6 opere presentate>motto: 1. Amore alle Belle Arti; 2. Corre incontro ad essi (...); 3. Audaces fortuna juvat; 4. Motto; 5. Fiat voluntas tua; 6. Di laude sebbene degno non sia (...). Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 24: Carte spettanti - Concorsi d'esercizio e gregoriani 1862-1864.	Fu giudicata degna di menzione anche opera n. 2. In archivio presente busta n. 1 in Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 24: Carte spettanti - Concorsi d'esercizio e gregoriani 1862-1864.
2/1862	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Il redentore dopo la resurrezione apparisce alla Maddalena in forma di giardiniere (S. Giovanni, Cap. XX. E v. 14 e seg.)	Alberto Galli	Noli me tangere (opera n. 1)	4 opere presentate tutte con lo stesso motto, tranne la quarta: col meno si ottiene il più. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 24: Carte spettanti - Concorsi d'esercizio e gregoriani 1862-1864.	Spiegazione presente in Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 24: Carte spettanti - Concorsi d'esercizio e gregoriani 1862-1864. Nello stesso sono conservate tutte le buste con i motti di tutti i concorrenti.

Anno 1862-1863	XII Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	Il Battesimo di Gesù Cristo	Guglielmo Troschel (solo medaglia di merito e sussidio pecuniario in forma privata)	Negli anni molti e nelle molte prove, cercando il saggio al buon concetto arriva d'una immagine viva. (opera n. 1)	Presentata una sola opera. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 24: Carte spettanti - Concorsi d'esercizio e gregoriani 1862-1864.	Prova estemporanea: L'angelo libera San Pietro dalla Prigione. Busta e spiegazione presenti in faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 24: Carte spettanti - Concorsi d'esercizio e gregoriani 1862-1864.
1/1863	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Il Samaritano medica pietosamente il ferito da lui ritrovato per via (S. Luca, Cap. X, ver 10 e seg.)	Forse Guglielmo Troschel	-	Pervenuta una sola opera di scultura. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 24: Carte spettanti - Concorsi d'esercizio e gregoriani 1862-1864.	-
2/1863	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Felice preside in Cesarea, con Drusilla sua moglie, chiamò S. Paolo e lo udi parlare della fede di Gesù Cristo (Atti degli Apostoli Cap. XXIV. Vers. 24)	Nessuna assegnazione e	Presentata una sola opera>motto: Atterrite (...)	Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 24: Carte spettanti - Concorsi d'esercizio e gregoriani 1862-1864.	-
Anno 1863-1864	XIII Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	Dalila recide i capelli a Sansone addormentato (Giudici, Cap. XVI v. 19. N.B. quantunque nelle sacre pagine si abbia che Dalila si servi di un tonsore per radere a Sansone le sette ciocche, pure nella composizione di questo gruppo dovranno i concorrenti)	Crispino Lardani	Recise i capelli poi lo risvegliò (opera n.2) (giudicata degna di menzione anche l'opera n. 1 di Achille Albacini)	3 opere presentate: 1. E la natura si malvagia e ria; 2. Recise i capelli a sansone; 3. Vogliami il lungo studio e il grande amore. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 24: Carte spettanti - Concorsi d'esercizio e gregoriani 1862-1864.	Prova estemporanea: Sansone con una mascella d'asino uccide i Filistei. Busta con motto del vincitore e n. 1 presenti in Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fasc. 24: Carte spettanti - Concorsi d'esercizio e gregoriani 1862-1864.

1/1864	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Sansone in atto di squarciare il leone	Giuseppe Santini ma menzione anche per Attilio Francescang eli (n.1) e Antonio Marzoli (n. 6)	Dilaceravit leonem, quasi haedum (opera n. 3)	6 opere presentate>motto: 1. Timor domini est fortitut; 2. Chi più forte di Dio?; 3.Dilaceravit leonem, quasi haedum; 4. Audaces fortuna juvat; 5. Virtù; 6. Speranza. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fascicolo 24: Carte spettanti - Concorsi d'esercizio e gregoriani 1862-1864.	Trovato bozzetto con motto Speranza. Faldone 2 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1846-1864, fasc. 24: Carte spettanti - Concorsi d'esercizio e gregoriani 1862-1864. Degne di menzione anche la n. 1 di Attilio Francescang eli; e n. 6 di Antonio Marzoli.
2/1864	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Marta riceve Gesù Cristo in casa sua (S. Luca Cap. X v. 38 e seg.)	Nessuna assegnazione	-	-	-
1/1865	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	La partenza del giovane Tobia dalla sua famiglia (Tobia Cap. V vers. 5 e seg.)	Nessuna opera presentata per la sezione scultura	-	-	-
2/1865	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Riproposizione: La partenza del giovane Tobia dalla sua famiglia (Tobia Cap. V vers. 5 e seg.)	Francesco Merenda di Roma	Roma (opera n. 2)	2 opere presentate, motto: 1. La Speranza è un (...), 2. Roma. Faldone 3 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1865-1920, fascicolo 25: Concorso gregoriano e d'es. 1865-1866.	Busta presente in Faldone 3 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1865-1920, fascicolo 25: Concorso Gregoriano e d'es. 1865-1866.
Anno 1865-1866	XIV Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	David si fa sopra all'estinto Golia per recidergli il capo (Lib. 1 dei Re Cap XVII, vers. 41 e seg.)	Nessuna assegnazione	La ricchezza dell'uomo è nello studio (opera n. 1)	Presentata una sola opera. Faldone 3 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1865-1920, fascicolo 25: Concorso gregoriano e d'es. 1865-1866.	Prova estemporanea: Eliezer dopo essere stato dissestato da Rebecca le offre dei doni.
1/1866	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Davide suona l'arpa alla presenza di Saulle (Re Cap. XVI. v. 23)	Nessuna assegnazione	Costanza (opera n.1)	Presentata una sola opera. Faldone 3 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1865-1920, fascicolo 25: Concorso gregoriano e d'es. 1865-1866.	

2/1866	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Il profeta Elia fuggendo la persecuzione di Jezabella si addormenta sotto di un albero, e quivi è visitato e provveduto da un Angelo (Re lib. III. Cap. XIX. V. 5, 6, 7)	Nessuna assegnazione e	La Speranza (opera n. 1)	Presentata una sola opera. Faldone 3 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1865-1920, fascicolo 25: Concorso gregoriano e d'es. 1865-1866.	
1/1867	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Giona viene gettato fuori dalla balena (Giona Cap. II) (soggetto riproposto)	Vincenzo Sangeni (sorteggiato) ex aequo con Giorgio Brutos (ateniese)	Opera n. 2	Faldone 3 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1865-1920, Fasc. 26: Concorsi d'esercizio 1867 -1872.	
Anno 1867-1868	XV Concorso Gregoriano	Gionata si porta a David nel deserto di Ziph e rinnova seco lui l'alleanza (Lib. I dei Re, Cap. XXIII, vers. 15 e seg.)	Nessuna opera presentata in scultura	-	Faldone 3 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1865-1920, fasc. 26: Concorsi d'esercizio 1867 -1872.	-
1/1868	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Mosè uccide l'egiziano che percuoteva un ebreo (Esodo cap. II vers 11 e 12)	Nessuna menzione tra i documenti, oltre al programma di concorso	-	Faldone 3 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1865-1920, Fasc. 26: Concorsi d'esercizio 1867 -1872.	Il giornale di Roma riporta solo menzione del Concorso Gregoriano e D'esercizio riferito alle altre discipline.
2/1868	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	La risurrezione del Redentore (Evangelio di San Marco, Cap. XXVIII)	Nessuna assegnazione e	-	Faldone 3 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1865-1920, Fasc. 26: Concorsi d'esercizio 1867 -1872.	
1/1869	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	L'Annunziazione di Maria Vergine	Nessuna menzione tra i documenti, oltre al programma di concorso	-	-	-
2/1869	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	L'esposizione di Mosè nelle acque del Nilo (Esodo cap. 44 v. 7 e seg.)	Sisto Galavolti di S. Arcangelo	Opera n. 1	Faldone 3 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1865-1920, Fasc. 26: Concorsi d'esercizio 1867 -1872.	Motto non rintracciato.
Anno 1869 - 1870	XVI Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	Giuditta assistita dall'ancella presenta al popolo il reciso capo di Oloferne (Libro di Giuditta Cap. XII. V. 12 e seg.)	Sisto Galavolti di S. Arcangelo	Motto non rintracciato - Opera n. 1	Unica opera consegnata. Faldone 3 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1865-1920, Fasc. 26: Concorsi d'esercizio 1867 -1872.	Prova estemporanea: Noemi bacia la nuora Orpha congedandola da lei.

1/1870	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Il Sogno di San Giuseppe	Nessuna assegnazione e o nessuna opera pervenuta	-	-	Nei libri delle Congregazioni viene riportato che il titolo fu poi cambiato (1869-1876).
2/1870	Concorso d'esercizio: Bassorilievo in gesso, o creta cotta, lungo m 0,50, alto m. 0,36, ovvero lungo m 0,36, e alto m 0,50	David consegna ad Uria la lettera fatale (Lib. II. Dei Re, Cap. X, v. 19 e seg.)	Augusto Felici	A. P. M. (opera n. 1, presentata una sola opera)	Presentata una sola opera	Giudicato 1871.
1/1871	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Beatrice conforta Dante a non piangere per la partenza di Virgilio (Dante, Divina Commedia, Purgatorio, Canto XXX)	Augusto Felici	Opera n. 2	Fasc. 26: Concorsi d'esercizio 1867 -1872.	
Anno 1871-1872	XVII Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	Un cavaliere di S. Lazzaro in Terra Santa soccorre un lebbroso	probabile nessuna assegnazione	-	-	-
1/1872	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Sansone giovinetto squarcia un leone (Lib. II dei Re, Cap. X, v. 19 e seg)	Nessuna assegnazione	-	-	-
2/1872	Concorso d'esercizio: bassorilievo in gesso in creta cotta lunga palmo uno e mezzo, alto palmi due.	Il Profeta Giona nell'atto che viene gettato fuori dalla balena	Giuseppe Baldini	Opera n. 1, presentata un'unica opera	-	-
Anno 1873-1874	XVIII Concorso Gregoriano: Gruppo di tutto rilievo in gesso, o in terra cotta, dell'altezza di metri 0,66 non compresa la pianta	La desolazione di Adamo ed Eva dopo cacciati dal Paradiso terrestre	Paolo Bartolini (opera n. 2) e Camillo Grilli (opera n.1) ex aequo	Nessun maggior dolore che ricordarci del tempo felice nella miseria (opera n. 2); la bella guancia, il cui parlato a tutto il mondo costa (opera n.1)	2 opere presentate>motto: 1. la bella guancia, il cui parlato a tutto il mondo costa; 2. Nessun maggior dolore che ricordarci del tempo felice nella miseria	Prova estemporanea: Il giovane Tobia in atto di rendere la vista al suo genitore. Verbale in Faldone 3 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1865-1920, Fasc. 26: Concorsi d'esercizio 1867 -1982.

Anno1888-1889	XIX Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	Cornelio centurione che chiede a Simon Pietro di essere iniziato nella religione cristiana (Atti degli Apostoli Cap. X)	Luciano Campisi	Ortigia (opera n. 3)	Faldone 3 Concorsi d'esercizio e gregoriani 1865-1920, fasc. 27: Concorso gregoriano 1889.	Prova estemporanea: Elia rifugiato nel deserto, stanco si addormenta. Iddio per consolarlo gli manda un angelo, il quale posogli accanto pane ed acqua, lo svegliò dicendogli: alzati e mangia. Prova estemporanea: Il centurione Quadrato porta sulle braccia il moribondo Tarcisio.
Anno 1899-1900	XX Concorso Gregoriano: gruppo di tutto rilievo in gesso o in terra cotta con figure della proporzione di palmi architettonici romani tre non compresa la pianta.	Noli me tangere (Vangelo di S. Giovanni Cap XX v. 17)	Ezio Ceccarelli	Vir dolorum (opera n. 3)	Faldone 4 Concorsi Gregoriani 1899-1920, fasc. 29: Concorso gregoriano in scultura 1899.	
Anno 1909-1910	XXI Concorso Gregoriano: Gruppo di tutto rilievo in gesso, o in terra cotta, colle figure alte, se ritte in piedi, m 0,70	S. Pietro nega Cristo nel Pretorio di Pilato	Forse Giulio Cozzoli	Dama io non la conosco (opera n. 1)	Faldone 4 Concorsi Gregoriani 1899-1920, fasc. 32: Concorso gregoriano in scultura 1909.	
Anno 1920	XXII Concorso Gregoriano: Svolgere il seguente tema in bassorilievo in gesso colle figure alte se ritte in piedi metri 0,50	Justitia et pax oscultate sunt (IV centenario Raffaello)	Francesco Vagni	Arcionello (matricola n. 6)	Faldone 4 Concorsi Gregoriani 1899-1920, fasc. 34: Concorso gregoriano in scultura 1909.	

Allegato 2

SCULTURA - CONCORSI D'ESERCIZIO E GREGORIANI: 1838-1920	
INVENTARIO	1.2023
ANNO	1/1838
CONCORSO	Concorso d'esercizio
SOGGETTO	La creazione del primo uomo
AUTORE	Giacomo Cerulli di Roma
MOTTO/MATRICOLA	Faciamus hominum ad imaninem, et similitudinem nostram (opera n.1)
MATERIALI E MISURE	Bassorilievo in gesso; cm 37,5x48,5x5,5
STATO DI CONSERVAZION	Discreto
COLLOCAZIONE	Deposito Pantheon
RELAZIONI	Faldone 1, fascicolo 1: Concorsi d'esercizio 1838-1839.
NOTE	Degna di mezione anche opera n. 2 con motto: Factus est homo in animam viventem.

L'autrice

Alice Militello. Dottore di ricerca in Storia dell'arte con una tesi sul caso editoriale di *Art International*, dal 2017 lavora per la Pontificia Accademia dei Virtuosi al Pantheon, come responsabile della collezione e delle attività culturali.

Ha lavorato per musei, amministrazioni pubbliche e gallerie private nell'organizzazione di progetti e mostre d'arte. Ha pubblicato: *L'apertura della Tomba di Raffaello nel 1833: cronache di un anno singolare*, in AA. VV., *L'Enigma Raffaello. Fortuna, rivalità, contrasti: il mistero della morte del Sanzio*, P. Baldi, A. Militello (a cura di), Skira, 2021; *Presa diretta: il contributo di Franco Simongini all'indagine sull'arte*, in *Ricerche di S/Confine* vol. IX, n.1, prevista 2018-2019; *Sonic Youth: Celebrity DIY*, in *Zone Moda Journal*, Bologna, Pendragon, n. 7, 2017-2018; *L'editoria a supporto del mercato: la circolazione dell'arte italiana tra le pagine di Art International*, in «*Ricerche di S/confine*, Vol. 8, 2017-2018.

e-mail: alice.m83@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Amaturo, M & Castellani, P 2004 (eds), *Catalogare le opere d'arte*, ICCD, Roma.

Brunello, M, De Martino, V & Speranza Storace, M 2020 (eds), *Oltre le mostre*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia.

Capriotti, A, Castellani, P & Tiberia, V 2016 (eds), *La Collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e sculture*, Scripta Manent edizioni, Bologna.

Corti, L 1999, *I beni culturali e la loro catalogazione*, B. Mondadori, Torino.

De Fabris, G 1846, *Atti della Premiazione del III Grande Concorso Biennale Gregoriano*, 12 marzo 1846, Monaldi tipografo, Roma, pp. 23-26.

Genovese, A 2015, *Diario 1852 – 1875*, in *La Congregazione dei Virtuosi al Pantheon: da Pio VII a Pio IX*, ed V Tiberia, Mario Congedo Editore, Galatina (Le), pp. 343-672.

Gianfranceschi, M 2015, *Diario 1837-1851*, in *La Congregazione dei Virtuosi al Pantheon: da Pio VII a Pio IX*, ed V Tiberia, Mario Congedo Editore, Galatina (Le), pp. 343-672.

Giuva, L, Guercio, M 2014 (eds), *Archivistica. Teorie, metodi e pratiche*, Carocci, Roma.

Leon, A F, Plances, E 2007 (ed), *Osservazione, studio e analisi dei processi della catalogazione: verso un osservatorio per lo Stato e le regioni*, Roma, 2007.

Marconi, P, Cipriani, A & Valeriani, E 1974, *I Disegni Di Architettura Dell'archivio Storico Dell'accademia Di San Luca-2 Voll*, De Luca, Roma.

Racioppi, PP, Picardi, P, Cipriani, A & Dalai Emiliani, M 2002, *Le scuole mute e le scuole parlanti: studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, De Luca, Roma.

Vasco Rocca, S 2003, *Beni culturali e catalogazione: principi teorici e percorsi di analisi*, Gangemi Editore, Roma.

Documenti d'archivio

APAVP: Archivio della Pontificia Accademia dei Virtuosi al Pantheon

- *Libri delle Congregazioni 1837-1920*
- *Concorsi bb. 1-4 1838-1920*

Sitografia

<https://www.iccd.beniculturali.it>
www.catalogo.beniculturali.it



Stella Cattaneo, Donatella Ventura

Dall'inventario al catalogo digitalizzato: il caso della Farmacia San Paolo di Savona (XVII-XXI secolo)



Abstract

L'articolo si concentra sul percorso del corredo di vasi da farmacia dell'Ospedale San Paolo di Savona (1666), nucleo di 171 pezzi in maiolica bianco-blu esposto al Museo della Ceramica di Savona. Attraverso fonti documentarie e bibliografiche (XIX-XX secolo), si ricostruiscono storicamente le tracce di questa collezione, di prima importanza per l'identità del museo stesso e punto di avvio per l'aggiornamento e la digitalizzazione del catalogo delle collezioni attualmente in atto. Questo processo, invece di interessare esclusivamente gli addetti ai lavori, vedrà il coinvolgimento dei pubblici in un percorso partecipativo che potrà arricchire le schede catalografiche di ulteriori sentieri di approfondimento.

The article focuses on the journey of the kit of pharmacy jars from the San Paolo Hospital in Savona (1666), a nucleus of 171 pieces in white-blue majolica exhibited at the Museum of Ceramics in Savona. Through documentary and bibliographic sources (19th-20th century), the traces of this collection are historically reconstructed. Furthermore the collection of primary importance for the identity of the museum is the starting point for the currently in progress updating and digitizing of the catalog of collections. This process, instead of involving only professionals, will see the involvement of the public in a participatory process that will be able to enrich the cataloging files with further paths of study.



Introduzione

La spinta alla digitalizzazione, sostenuta dal Ministero della Cultura attraverso linee guida e piani d'investimento, rappresenta per le istituzioni culturali un tema di estremo interesse. Se applicata alle collezioni museali la digitalizzazione attiva e sollecita infatti la ricerca di rinnovate prospettive per la tutela e la valorizzazione del patrimonio. Le opportunità - recenti, nuove o nuovissime – offerte dalla tecnologia nel contesto museale sono, del resto, oggetto di studio da diverso tempo e si legano anche alle letture critiche della cosiddetta “umanistica digitale” (in inglese *Digital Humanities*).

Quest'ultima, «nuova definizione dell'umanistica» si trova infatti al centro di un dibattito che vede posizioni contrastanti, ribadite peraltro tra le righe del Piano Nazionale di Digitalizzazione del patrimonio culturale (PND), di cui si parlerà in seguito, quando si avverte il lettore che gli strumenti e le metodologie informatiche rappresentano un fattore valoriale e di crescita solo «se correttamente impiegate» (Burdick et al. 2014; Ministero della Cultura 2022).

Tra i poli entro cui si muove questo dibattito vale la pena di menzionare chi, come Lorenzo Tomasin, docente di Storia della lingua italiana, offre un'agile lettura «disincantata e non puramente celebrativa, da cui emergono contraddizioni, e, forse, qualche pericolo di cui è bene essere avvisati» sul rapporto tra cultura umanistica e tecnologia nell'ambito dell'istruzione, della ricerca scientifica e delle politiche culturali. Il suo sguardo, quello di «un autore che di mestiere fa il filologo» e che corre quindi il rischio di essere accusato «di aver parlato di ciò di cui avrebbe forse potuto tacere», sembra infatti arricchire la discussione sui temi della digitalizzazione (Tomasin 2017). Partendo dalle posizioni radicali di Rafael Ball, direttore della Biblioteca federale di Zurigo, sul possibile ruolo delle biblioteche oggi e sulla loro costante e inevitabile inferiorità rispetto alle disponibilità di risorse online (Furger 2016), Tomasin parla dei processi di digitalizzazione come «la chiave del successo per qualsiasi proposta che ambisca non solo ad apparire innovativa e feconda, ma anche solo ad ottenere un finanziamento pubblico» (Tomasin 2017). Questo approccio fortemente critico e accusatorio è scatenato da posizioni altrettanto forti, come quelle piuttosto allarmanti di Ball, che in un'intervista ha dichiarato di immaginare le biblioteche finalmente liberate dai libri (Furger 2016). Inoltre, la situazione descritta da Tomasin probabilmente troverà riscontro fattivo in alcune circostanze, ma solamente in quelle in cui la tecnologia venga di fatto subita, in maniera acritica, e non governata e articolata in un piano strategico più ampio all'interno delle istituzioni culturali. Ecco perché le sue argomentazioni, pur inscritte in un panorama che talvolta sembra annunciare svolte preoccupanti per i principali luoghi della cultura, possono essere mitigate con l'apporto di chi sostiene e lavora in un campo, quello delle *digital humanities* appunto, cercando di metterne in luce le potenzialità, senza lasciare spazio a toni di tipo aprioristicamente celebrativo.

Il gruppo di lavoro autore del saggio *Umanistica_Digitale*, ad esempio, propone una «mappa dei metodi innovativi e dei diversi modelli di conoscenza in via di sviluppo», premettendo qualcosa che a tratti potrebbe sembrare scontato ma che evidentemente non lo è (Burdick et al. 2014). Mentre Tomasin puntualizza dunque che «arrivare a pensare che il sapere digitalizzato possa semplicemente e del tutto

rimpiazzare quello anteriore, rendendo inutili le biblioteche tradizionali, è un po' come illudersi che l'esistenza della plastica rende per sempre superati legno, metallo, vetro e altri arcaici materiali», i *digital humanist* riferiscono che «i media digitali non sono più evoluti dei libri stampati e i libri non sono obsoleti» ma che, più semplicemente, l'avvento del digitale richiede attenzione da parte degli umanisti affinché possa diventare strumento di amplificazione del sapere (Burdick et al. 2014; Tomasin 2017). È in questo senso che la riflessione sulle biblioteche e sulla funzione del libro può essere traslata e applicata in campo museale e alle collezioni. In questa dimensione la sfida all'aggiornamento del catalogo museale e il suo passaggio al digitale non diventano operazioni meramente meccaniche o riscritture di saperi consolidati bensì occasione per un ripensamento strutturale di quello strumento che da secoli descrive il patrimonio, pur con le debite differenze e sotto forme standardizzate. Oggi, la guida scientifica per eccellenza allo studio e alla tutela del patrimonio, grazie all'apporto della tecnologia e secondo l'evoluzione del concetto di bene culturale e di museo, si offre come nuovo campo di studio, sperimentazione, integrazione e condivisione dei saperi.

Nella volontà di procedere secondo la visione strategica con la quale il Ministero della Cultura intende «promuovere e organizzare il processo di trasformazione digitale nel quinquennio 2022-2026, rivolgendosi in prima istanza ai musei, agli archivi, alle biblioteche, agli istituti centrali e ai luoghi della cultura statali che possiedono, tutelano, gestiscono e valorizzano beni culturali», il Museo della Ceramica di Savona farà coincidere la transizione al digitale con un programma articolato e complessivo che, partendo da un'unica collezione pilota, si estenderà negli anni a tutto il patrimonio museale e confluirà poi in prodotti digitali disponibili al pubblico e arricchirà l'esperienza all'interno della sede museale (Ministero della Cultura 2022).

Di seguito si proverà ad illustrare quali interrogativi, quali problematiche e quali prospettive si presentano per il museo savonese, inaugurato solamente nel 2014 ma investito di un ruolo fondamentale per l'identità culturale di un'intera area, storicamente legata alla produzione della ceramica, che comprende le Albisole (Albissola Marina e Albisola Superiore), Vado Ligure e Celle Ligure. Si procederà dunque fornendo una panoramica sul museo e sulle collezioni che preserva al fine di rendere evidenti peculiarità differenti per la catalogazione di opere appartenenti ad epoche diverse che all'interno dei precedenti documenti ad uso interno non avevano trovato ostacolo ma che ora, proprio nel passaggio al digitale, richiedono una pianificazione più analitica e attenta. Si concentrerà poi l'attenzione sulla collezione dei vasi dell'antico ospedale San Paolo che costituirà il perno di avvio per l'intera operazione. Su questo nucleo è stato infatti avviato un processo partecipativo che sosterrà il lavoro dei conservatori,

arricchendolo di una pluralità multidisciplinare di sguardi, quelli dei pubblici e di studiosi di altre discipline.

Il Museo della Ceramica di Savona

Il Museo della Ceramica di Savona è stato istituito nel 2014 con l'intento di raccogliere le collezioni ceramiche della Fondazione Agostino De Mari e quelle del Comune di Savona, prima parzialmente esposte nella Pinacoteca civica. Il museo della Fondazione Museo della Ceramica di Savona¹ copre uno spettro cronologico di cinque secoli, offrendo al visitatore una panoramica completa dell'uso, del cambiamento del gusto e della tecnologia della ceramica nell'area del savonese, storicamente connotata da questo tipo di produzione e interessata da continui scambi internazionali². In museo, pregiate ceramiche da parata, di uso quotidiano, prestate alla decorazione architettonica, attestano gli scambi culturali ed economici del centro savonese nel corso della storia, tra il XVI e il XIX secolo. Anche il XX e il XXI secolo sono documentati nelle collezioni che raccolgono rispettivamente per il Novecento un ricco patrimonio in grado di raccontare gli snodi principali della produzione artistica albisoiese (dallo stile Decò a quello Futurista, fino all'Informale della seconda metà del secolo) e per gli anni Duemila una raccolta di opere eterogenee, realizzate sul territorio nell'ambito delle tre edizioni di Biennali di Ceramica nell'arte contemporanea da artisti internazionali³ [Fig. 1-2].

¹ La Fondazione Museo della Ceramica di Savona Onlus è ente strumentale della Fondazione Agostino De Mari di Savona. Tra i soci fondatori della Fondazione ci sono i Comuni di Savona, Albissola Marina, Albisola Superiore e la Camera di Commercio Riviera di Liguria.

² L'area savonese a partire dal XII secolo rappresenta uno dei più importanti centri produttori di ceramica in Liguria. Il Civico Museo Archeologico e della Città di Savona documenta le produzioni locali, da quelle prive di rivestimento a quelle ingobbiate e ancora dalle prime esperienze di maiolica arcaica fino alle produzioni in maiolica ligure nel Cinquecento. Per un esaustivo approfondimento sulla produzione ceramica a Savona si rimanda al volume *Ceramiche della tradizione ligure* a cura di Cecilia Chilosì (Chilosì 2011).

³ Per approfondire l'esperienza delle Biennali di Ceramica nell'arte contemporanea si veda www.attesedizioni.org e i tre volumi curati da Tiziana Casapietra e Roberto Costantino (Casapietra, Costantino 2001, 2003, 2006).



Fig. 1: Sala del Barocco, Museo della Ceramica di Savona, ph. Fulvio Rosso.



Fig. 2: Sala del Contemporaneo in occasione della mostra Sandro Lorenzini Scultore della Terra da Savona al Mondo, Museo della Ceramica di Savona, 2022-2023, ph. Jorge Felix Diaz Urquiza.

La collezione, tra le più ricche del Nord Italia, può vantare anche un ulteriore aspetto di pregio: l'edificio nel quale è stata allestita a partire dalla sua inaugurazione è esso stesso parte del patrimonio cittadino. Al suo interno alcuni pregevoli affreschi del Cinquecento e del Seicento e alcune iscrizioni precedenti sono in grado di raccontarne il passato e le destinazioni d'uso delle diverse epoche: da abitazioni private medievali a sede del Monte di Pietà, istituito nel 1479 da Papa Sisto IV, e poi ancora dimore private, sede bancaria, fino all'attuale sistemazione, realizzata su progetto di Armellino & Poggio Architetti Associati, lo Studio di Architettura Fallucca e l'Architetto Marco Ricchebono per ospitare l'importante patrimonio ceramico.

Venendo alle questioni legate al catalogo delle collezioni, allo stato attuale, le opere custodite al Museo della Ceramica sono elencate all'interno di un catalogo redatto e aggiornato nel tempo⁴. Questo documento è il risultato dell'unione di diversi elenchi che descrivevano collezioni eterogenee per quantità e cronologia. Si pensi ad esempio all'integrazione della collezione Boncompagni Ludovisi⁵, costituita da opere sei e settecentesche, con quelle prodotte nell'ambito delle suddette Biennali o più in generale da artisti attualmente attivi, in cui la ceramica assume dimensione installativa e si corredda anche di altri *media* (come il video).

Questa situazione di eterogeneità nei cataloghi riflette del resto la formazione dello stesso Museo della Ceramica che, come si accennava, mette insieme pezzi precedentemente esposti (e dunque schedati, inventariati e pubblicati) ad altri di più recente acquisizione o produzione. L'attuale catalogo ha accolto questa moltitudine di informazioni senza che sia stato modo di uniformarle adeguatamente.

Per questo, probabilmente, la sfida della digitalizzazione potrà essere per il museo motivo e luogo dove adeguare la metodologia interna di descrizione del patrimonio. Il catalogo in uso consta di una tabella senza campi vincolati e obbligatori e questo non agevola l'omogeneità delle informazioni e non permette una ricerca informatizzata pratica e veloce. Ogni opera, accanto alla fotografia, presenta le seguenti informazioni: autore, quando noto, titolo o descrizione dell'oggetto con eventuale riferimento al soggetto della decorazione, secolo o anno di produzione,

⁴ Si specifica che d'ora in avanti non sarà più fatta distinzione rispetto alla proprietà delle opere custodite e esposte al Museo della Ceramica di Savona, fermo restando che, come si è detto in precedenza, esse sono per massima parte di proprietà del Comune di Savona e della Fondazione Agostino De Mari. Si segnala poi la presenza di un nucleo di opere di recente produzione, di proprietà della Fondazione Museo della Ceramica di Savona, e ancora la presenza di diversi comodati da parte di artisti viventi e privati.

⁵ Il Principe Arimberto Boncompagni Ludovisi e la consorte, Principessa Rosella, appassionati collezionisti della maiolica savonese, hanno donato in tre diverse occasioni (1990; 1995; 2000) straordinari pezzi che valorizzano l'attuale esposizione del Museo della Ceramica.

tecnica esecutiva, dimensioni, eventuale presenza di marchi legati a manifatture o a firme di artisti, numero d'inventario, eventuale collezione di provenienza e proprietario attuale, collocazione all'interno del museo.

Tra i diversi nuclei collezionistici che costituiscono il patrimonio del museo savonese, i vasi da farmacia dell'antico Ospedale San Paolo sono forse l'esempio più unitario che potesse essere individuato e, proprio per questa ragione, è stato selezionato per fare da pilota nei processi di aggiornamento del catalogo. La loro storia inventariale rappresenta, peraltro, un caso studio particolarmente interessante. Non solo questo nucleo di opere, così connesso a una delle istituzioni più longeve e care alla città di Savona, rappresenta uno dei cardini identitari del museo, ma soprattutto consente in questa sede di ripercorrere quattro secoli di utilizzo di uno strumento, quello dell'inventario, concepito dapprima come registro di controllo patrimoniale, e divenuto poi, in ambito museale, catalogo delle collezioni, e portarlo fino alle soglie della sua transizione al digitale.

La storia inventariale della collezione dei vasi da farmacia dell'antico Ospedale San Paolo di Savona

L'Ospedale San Paolo rappresenta a Savona l'unica istituzione assistenziale sopravvissuta dal Medioevo sino ai giorni nostri⁶ e costituisce in particolare un *unicum* per l'importante fornitura di vasi da farmacia, commissionati dal Comune di Savona nel 1666⁷ e giunti fino ai nostri giorni in una collezione pressoché completa.

La raccolta è costituita da sette tipologie di contenitori, suddivisi sulla base del contenuto a cui erano destinati e ripartiti come segue, in ordine di grandezza: 34 fiaschette alte 27 cm utilizzate per i semi, 22 pillolieri alti da 17 a 30 cm, per la conservazione di pillole o spezie, 19 vasi tronco-conici alti 27 cm circa, forma peculiare realizzata per questa farmacia destinata a contenere sostanze grasse quali unguenti e impiastri, 39 boccali con beccuccio a "cannone", alti 26 cm circa, per i liquidi, 33

⁶ Dalla Compagnia, istituzione religiosa laica che opera sotto la vigilanza della pubblica amministrazione, nasce l'Ospedale dedicato agli incurabili. Sulla complessa vicenda inerente la fondazione dell'Ospedale e le diverse sedi nel corso dei secoli si rimanda a Tongiani 1994 e Sanguineti, Varaldo 1981.

⁷ È ignota l'originaria consistenza della dotazione, probabilmente più ampia di quanto conservatosi. È plausibile che nel corso dei secoli alcuni vasi abbiano subito rotture e sostituzioni. Dall'esame dei contenitori si può desumere che la fornitura originaria possa essere stata reintegrata, nel corso del tempo, con successivi manufatti (Chilosi, Mattiauda 2011).

albarelli alti tra i 24 e i 27 cm, 16 vasi da elettuari, alti tra i 27 e i 30 cm, 8 stagnoni o idrie alti 51-52 cm, per le acque.

Tutti i vasi sono in maiolica, caratterizzati da una decorazione “orientalizzante a tappezzeria” in blu su fondo bianco. Il corpo è interrotto al centro dal cartiglio recante la tipologia del contenuto, scritto in caratteri gotici con abbreviazioni, mentre, sul lato anteriore, al centro, campeggia la figura di San Paolo con i riferimenti iconografici che lo identificano: nella mano sinistra regge il libro delle *Epistolae ad romanos* e con la destra impugna la spada con la punta rivolta verso il basso [Fig. 3].



Fig. 3: Vaso da unguenti, maiolica decorata a tappezzeria, 1666, (h. 26 cm; diametro orlo 26 cm, piede 15 cm) Collezione Farmacia San Paolo, proprietà Comune di Savona in comodato al Museo della Ceramica.

Dall'analisi stilistica è possibile individuare differenti esecutori della decorazione, ma risulta evidente l'utilizzo della medesima fonte iconografica non solo per la riproduzione della figura del santo ma anche, in alcuni casi, per l'apparato di contorno.

Gli esemplari sono contrassegnati dalla marca “Stemma di Savona” che all’epoca, fino al primo decennio del Settecento, era utilizzato da diverse manifatture savonesi, identificabili solo in presenza delle relative marche. Unica fabbrica identificabile su due stagnoni è la fabbrica Salamone, riconoscibile per la presenza della stella a cinque punte e della sigla GS [Fig. 4]. Questi ultimi si distinguono dal resto della forniture anche per la qualità e accuratezza della decorazione, caratterizzata da uno sfondo fittamente animato da nuvolette, uccelli, insetti, castelli e angioletti, e l’intensità della colorazione blu⁸.



Fig. 4: Dettaglio stagnone, maiolica decorata a tappezzeria, 1666, Collezione Farmacia San Paolo, proprietà Comune di Savona in comodato al Museo della Ceramica.

Giovanni Verzellino è la prima fonte, ottocentesca, per i vasi da farmacia del San Paolo. Nel 1885 scrive: «Nel mese d’aprile (1666) restò perfezionata la spezieria dell’ospitale di S. Paolo di Savona, con spesa di L. 4.000 in circa, intendendosi solamente de’ vasi e fornimenti di tavole di noce, essendo riuscita d’ogni bellezza e soddisfazione» (Verzellino 1885).

⁸ Risulta attendibile l’attribuzione di questi ultimi stagnoni alla manifattura Salamone per la presenza delle iniziali riferibili a Giuliano e al fratello Francesco del quale, all’epoca, era socio. Alcuni studiosi hanno ipotizzato l’intervento su questi vasi di Gio Antonio Guidobono, all’epoca operante presso la manifattura Salamone, per l’accuratezza nella realizzazione della figura del Santo (Chilosi 2011).

Si apprende dalle sue parole l'anno di realizzazione del corredo ceramico ma è possibile risalire alle prime notizie inerenti all'esistenza della farmacia annessa all'Ospedale dai *Capitoli del Ven. Ospitale di S. Paolo di Savona*, redatti nel 1513, in cui si cita esclusivamente l'utilizzo di recipienti in vetro. I Capitoli, riformulati nel 1606, riportano le nuove regole in merito all'elezione dello Speziale (farmacista) e i suoi compiti ed è in questa occasione che viene inoltre sottoscritta l'urgenza di realizzare una nuova Spezieria che verrà completata nel 1666, comprensiva di nuovi arredi e della fornitura di vasi, oggetto di questo approfondimento⁹.

Purtroppo, non si ha successiva documentazione d'archivio fino al 1860, anno a cui risale un regolamento dell'Ospedale, governato dalla Commissione degli Ospizi, da cui si deduce che la nuova farmacia viene data in affitto a uno speziale; questi dovrà, prima di entrare in servizio, inventariare tutti i mobili e gli utensili. L'inventario avrebbe dovuto essere ripetuto ogni anno, ma nessuna documentazione in merito è mai stata rintracciata (Chilosi, Mattiauda 1995).

Le notizie sulla raccolta documentano che nel 1902 la Commissione della Pinacoteca Civica effettua un sopralluogo per visionare le ceramiche conservate presso la farmacia dell'Ospedale, decretando che sono molte e che necessitano di un locale idoneo; ma il primo e sistematico inventario viene redatto solo nel 1906 da Giovanni Marinoni, esperto studioso di ceramica, e sottoscritto dal Presidente dell'Ospedale. Si tratta di un documento essenziale in cui vengono esclusivamente indicati 208 manufatti suddivisi tipologicamente e indicati con i numeri da 1 a 4 identificati con «Vasi di maiolica antica di cui grandi del n.1 N. 8 – grandi del n. 2 N. 37 – grandi del n. 3 N. 94 – grandi del n. 4 N. 69 – Totale 208, valore non precisato» (Aiolfi 1990).

Nello stesso anno, l'appello della Pinacoteca alla sistemazione di queste ceramiche in un luogo più consono trova un primo riscontro. Un nucleo di otto vasi viene infatti depositato presso il museo cittadino. Lo spostamento di ulteriori 192 vasi al Museo Civico prosegue nel 1914, a causa di alcuni lavori strutturali effettuati nella farmacia dell'ospedale. È in questa occasione che viene redatto quello che si può considerare il primo inventario relativo alla collezione [Fig. 5]. L'importanza di questo documento risiede nel tentativo di descrivere morfologicamente i singoli gruppi:

⁹ ASS, Comune di Savona, Serie I, cart. 1191. I Capitoli saranno ancora rivisti nel 1615 e infine approvati e trascritti nel 1749 (ASS, Archivio Opere Sociali, filza dei conti, 1657)

I vasi da depositarsi nel detto Museo sono in numero di 192 ripartiti come segue:

n. 41 vasi piccoli, forma di fiasco, a collo corto, alti cm 22

10 vasi forma ad anfora con maniglie a testa di animale alti cm 31

6 di uguale forma dei precedenti, da 29 a 30 cm di altezza

25 stessa forma dei precedenti alti cm 18 dei quali 4 hanno una sola maniglia e 2 non ne hanno nessuna

46 vasi forma a boccale con manico, alti cm 25, uno di questi ha il boccale rotto

45 vasi senza boccale e senza manico forma pressoché cilindrica con due gonfiamenti alla base e alla sommità alti cm 25

19 vasi forma conica capovolta, alti cm 24, dei quali 2 gravemente rotti rattoppati, un terzo cui manca buon pezzo della cima e parecchi lesionati all'orlo¹⁰

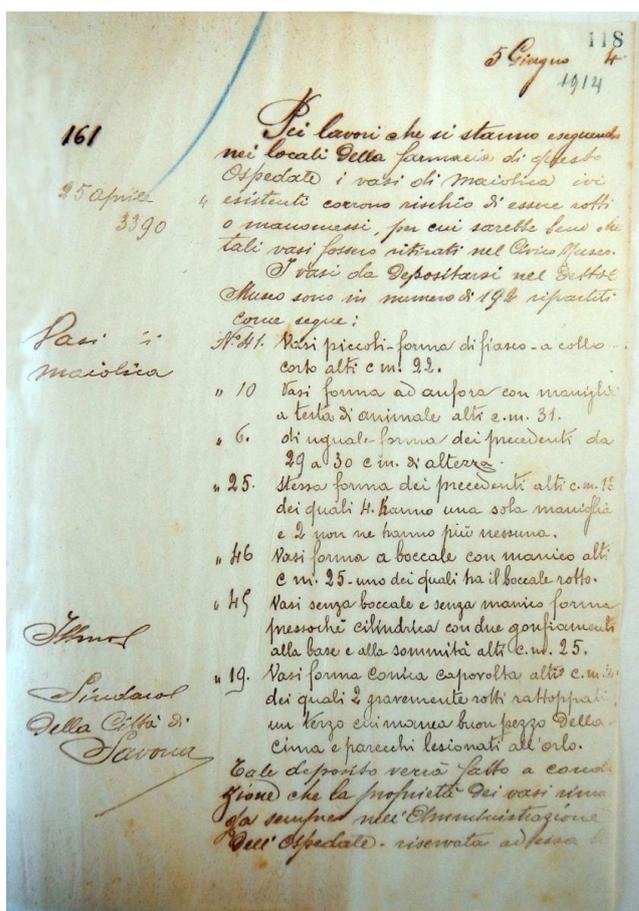


Fig. 5: Inventario dei vasi da farmacia del San Paolo, Lettera del 15 giugno 1914, Archivio di Stato di Savona.

¹⁰ Lettera del 15 giugno 1914 (ASS, Ospedale San Paolo, cartella n. 26, registro 25A, copialettera 1914-1915); il 13 giugno dello stesso anno il Direttore del Museo aveva scritto al Sindaco per documentare la consegna dei 192 vasi e in una postilla specifica che 5 furono giudicati falsi e 5 dubbi da Giuseppe Marinoni, ma che in realtà alcuni di quelli erano da ritenersi autentici (Aiolfi 1990).

Accanto alla quantità di vasi, vengono evidenziate alcune caratteristiche proprie di una catalogazione: si vedano ad esempio le misure dei manufatti, l'attribuzione ad una fabbrica savonese o la presenza di note sullo stato di conservazione. Benché si tratti di un semplice inventario, senz'altro il documento mostra aspetti di attenzione al patrimonio che, in questa sede, viene descritto affinché le ceramiche possano ritornare, nelle stesse condizioni, alla struttura ospedaliera.

Sul fronte museale, il primo inventario della Pinacoteca Civica che documenta la presenza dei vasi da farmacia viene redatto a partire dal 1914 e aggiornato fino alla metà degli anni Trenta. L'ingresso di duecento vasi della Farmacia dell'Ospedale Civico, attribuiti erroneamente alla bottega di Giovanni Antonio Guidobono e valutati ai fini assicurativi, in questi stessi anni, per un importo complessivo di L. 30.000 (Aiolfi 1990), viene infatti registrato nel *Catalogo Inventario Sculture - Gessi - Ceramiche Preistoria - Oggetti vari fino al 1936* redatto dal 1905 al 1936 dal Direttore della Pinacoteca Niccolò Mezzana e fino al 1940 dal suo successore Poggio Poggi¹¹.

Ciò che più risulta interessante è annotato sotto la voce "Provenienza". Qui vengono ricostruite le movimentazioni di alcuni vasi avvenute tra il 1930 e il 1936. In questi anni intercorre infatti un fitto scambio epistolare che documenta da una parte il desiderio del Presidente dell'Ospedale San Paolo di riavere i vasi della farmacia per ricollocarli nella sede originaria, dall'altra la volontà dell'Amministrazione Comunale di tenere i vasi presso il Museo Civico per favorirne la fruizione pubblica. Al termine delle trattative tra i due enti, solo 34 vasi faranno ritorno presso l'originaria farmacia ospedaliera mentre il restante nucleo di 166 opere resterà in deposito al museo.

Successivamente la raccolta subisce una serie di perdite: prima due furti nel 1937, poi il disastroso bombardamento aereo che nel 1943 causa il crollo di parte di Palazzo Gavotti, dove si trovava il museo, con la conseguente distruzione di un numero imprecisato di maioliche. Altre ceramiche lasciano la collezione quando nel 1950 il sindaco Andrea Aglietto dona al Museo della Ceramica di Faenza, distrutto durante la guerra, una selezione di vasi della farmacia.

Nel 1964 il direttore del Museo Civico elenca ciò che resta dell'antica farmacia: «in tutto 116 pezzi così suddivisi: Idrie grandi n. 2 - Idrie medie 3 - Idrie piccole 16 - Bottiglie 26 - Albarelli 24 - Boccali 30 - Vasi unguentari» (Aiolfi 1990).

¹¹ Una copia del Registro è conservata presso la Pinacoteca Civica di Savona; l'originale risulta essere presso la Società di Storia Patria di Savona (Aiolfi, Buscaglia 1990)

Questi stessi 116 vasi confluiscono poi nel successivo inventario realizzato in occasione dell'allestimento dell'intera collezione nella Sala detta della Ceramica, inaugurata nel 1978, nella nuova sede della Pinacoteca all'interno di Palazzo Pozzo Bonello. A questo momento risale pure il catalogo dell'intero patrimonio ceramico di proprietà comunale che sarà pubblicato solo nel 1990, a cura di Renzo Aiolfi con la schedatura dei manufatti ad opera di Giuseppe Buscaglia (Aiolfi, Buscaglia 1990). L'avvertenza che introduce il lettore alle schede critiche specifica che la numerazione d'inventario non è riportata, in quanto considerata dispersa nel corso degli avvenimenti legati alla Seconda guerra mondiale. Gli studiosi attribuiscono dunque una nuova numerazione ai pezzi inseriti nel catalogo. Rispetto ai vasi dell'ospedale San Paolo, Buscaglia, autore delle singole schede, annota per ogni manufatto la tipologia di contenitore, la sua descrizione morfologica e il decoro, la scritta presente sul cartiglio relativo al medicamento, le misure, lo stato di conservazione e la bibliografia specifica relativa al pezzo in oggetto.

Riprendendo da questo lavoro, nel 1994, con un progetto sostenuto dalla Regione Liguria, viene realizzata la compilazione e informatizzazione delle schede OA a cura di Eliana Mattiauda e Cecilia Chilosì, aggiornate in seguito ancora nei primi anni Duemila.

Nel 2014, in occasione dell'inaugurazione del Museo della Ceramica di Savona, viene infine sottoscritto tra il Comune e la Fondazione Museo un accordo di comodato per la consegna delle collezioni ceramiche comunali, corredato di un inventario che consta, tra gli altri oggetti, di 171 vasi facenti parte dell'antica farmacia savonese¹².

Prospettive per la digitalizzazione del catalogo delle collezioni del Museo della Ceramica di Savona

Come si è visto, l'exkursus storico ha permesso, salvo alcuni salti dovuti alla carenza di documentazione, soprattutto settecentesca, di seguire il percorso dei vasi da farmacia a partire dalla loro commissione nel 1666 fino ai giorni nostri. Le fonti citate e reperite nel corso degli anni da studiosi quali Aiolfi, Buscaglia, Mattiauda e Chilosì, si mostrano dapprima come forme di inventario, funzionali non tanto alla conoscenza

¹² La collezione attualmente conservata è il frutto di ulteriori acquisizioni, rispetto a quelle già documentate da Aiolfi 1990. Alla metà degli anni Novanta confluiscono infatti nella raccolta civica i vasi conservati nella Farmacia dell'Ospedale, nel frattempo chiusa, quelli allestiti negli uffici USL e ulteriori 13 vasi donati dal Principe Arimberto Boncompagni Ludovisi (Mattiauda 1995)

storico artistica del patrimonio quanto ad un conteggio meramente quantitativo dei pezzi, al fine di preservare intatto tale nucleo di manufatti pregiati.

Gli esempi documentari di stampo catalografico sono invece senz'altro quelli novecenteschi che iniziano a distinguere le tipologie dei vasi già nel 1906 e subito dopo, dal 1914 nel *Catalogo Inventario Sculture - Gessi - Ceramiche - Preistoria - Oggetti vari fino al 1936*, a riportare anche le misure dei singoli oggetti, tentativi di attribuzioni, stato di conservazione e spostamenti dei pezzi. È poi lo studio di Aiolfi e Buscaglia a raggiungere lo standard che tuttora, a distanza di trent'anni dalla sua creazione e secondo gli aggiustamenti e aggiornamenti fatti fino ai primi anni Duemila, il Museo della Ceramica di Savona segue. Questo tipo di catalogo risponde in prima battuta alle esigenze di studio e conservazione dei professionisti e dei ricercatori. Non è pensato per un diverso tipo di fruizione da parte di altri soggetti.

Come si diceva, però, nelle operazioni di verifica, aggiornamento e nel passaggio a forme di gestione delle collezioni del patrimonio informatizzate, tramite software CMS (Collections Management System), il museo savonese ha deciso di avviare un progetto che, proprio a partire dalla collezione di vasi da Farmacia del San Paolo, coinvolga i diversi dipartimenti, dalla ricerca alla mediazione fino alla comunicazione, in un percorso sperimentale che, accanto al lavoro dei conservatori, possa includere i pubblici all'interno della progettazione di nuove forme di valorizzazione e condivisione dei saperi. Non si tratta pertanto unicamente di interrogare e ripensare lo strumento del catalogo delle collezioni ma anche di sperimentare sistemi che possano dare nuovo slancio anche al rapporto con i pubblici, traguardando l'obiettivo di una maggiore accessibilità al patrimonio, proprio a partire dal cuore del museo: le opere.

Del resto, da diversi decenni, il ruolo dei fruitori della cultura ha assunto sempre maggior peso all'interno delle istituzioni, dando vita a pratiche quali l'*audience development* e l'*audience engagement*. Questo, come non manca di sottolineare Valentina Gensini, curatrice del volume *Musei, pubblici, tecnologie*, è diventato un tema stringente al pari dell'introduzione della tecnologia al servizio del patrimonio: da un lato la maggior attenzione rivolta verso i visitatori ha «finalmente costretto generazioni di studiosi ossessivamente concentrati sulle opere e poco attenti alla loro fruizione» ad ampliare lo sguardo su chi è destinatario ultimo tanto dell'azione di tutela quanto della valorizzazione; dall'altro ha in taluni casi indotto a perdere di vista la *mission* del museo eccedendo in semplificazioni o banalizzazione dei contenuti offerti (Gensini 2021). Riprendendo quanto detto in introduzione, l'apporto dei pubblici, così come quello delle nuove proposte tecnologiche, deve essere considerato all'interno

del museo non un nuovo esclusivo e risolutivo punto di vista, bensì tenuto a mente per amplificare l'azione dell'istituzione culturale su più livelli. Sarebbe del resto difficile negare il fatto che oggi anche la cultura possa essere pensata e prodotta «in forma collaborativa», coinvolgendo «comunità che prima d'ora non avevano contribuito alla ricerca accademica» o alla co-progettazione dell'offerta museale (Burdick et al. 2014).

A partire dal 2022, in concomitanza con la pubblicazione del Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale del MIC, il museo ha dunque individuato alcuni target di pubblico che, stimolati attraverso incontri con i conservatori, possano fornire nuovi interrogativi sulle collezioni. L'idea è quella che la digitalizzazione delle collezioni e del catalogo possa passare attraverso il coinvolgimento dei pubblici e tornare a disposizione degli stessi, nell'allestimento o sulle piattaforme web del museo. Queste potranno finalmente essere arricchite tramite collegamenti ipertestuali di nuove informazioni relative ai pezzi esposti in museo. Accanto, dunque, alla ricerca svolta internamente sulle ceramiche, su input dei visitatori saranno messi in luce nuovi sentieri di ricerca che mettano al centro non tanto l'oggetto con i suoi aspetti materiali e di produzione ma piuttosto tutto ciò che riguarda la loro funzionalità nella storia.



Fig. 6: Sala della Farmacia dell'Ospedale San Paolo, Museo della Ceramica di Savona, ph. Fulvio Rosso.

La farmacia dell'antico Ospedale San Paolo, più di altri nuclei collezionistici, si presta a questo tipo di attività per diverse ragioni: approfondita la valenza storica di questi vasi nel contesto savonese, si aggiunga il fatto che essi sono allestiti in una sala conchiusa e appositamente creata per mimare un'immaginaria scaffalatura moderna da farmacia [Fig. 6]. Questo fatto favorisce la percezione da parte dei visitatori di trovarsi in presenza di ricchissimi e pregiatissimi contenitori, realizzati per accogliere medicinali di varia natura.

Attraverso alcune domande guidate, il pubblico viene invitato a condividere prima con un solo interlocutore per favorire lo scambio di idee e suggestioni e poi con l'intero gruppo quali elementi o aspetti hanno attratto maggiormente la sua attenzione e quali siano le curiosità emerse che non trovano adeguata risposta all'interno dei pannelli di sala [Fig. 7]. Poco sorprendentemente le domande che rispondono al *claim Ampliamo le conoscenze! Stimola la ricerca e il racconto del museo con le tue curiosità* travalicano i confini e le competenze di una sola disciplina, quella storico-artistica, e toccano temi trasversali e contestuali che più efficacemente possono trovare risposta negli studi di settori più o meno affini.



Fig. 7: Attività con il pubblico *Ampliamo le conoscenze! Stimola la ricerca e il racconto del museo con le tue curiosità*, Museo della Ceramica di Savona, 2022.

Gli incontri, al momento svolti unicamente con due dei target individuati¹³, hanno già rilevato alcuni interessanti interrogativi. A titolo d'esempio se ne riportano alcuni: quali delle preparazioni realizzate fin dal Seicento trovano tuttora corrispondenza nella moderna medicina? In che dosaggi venivano prescritti i diversi medicinali contenuti e quale era il loro grado di efficacia? C'è corrispondenza tra il tipo di flora che si ritrova nella decorazione dei vasi e gli ingredienti effettivamente usati nel recipiente? Si tratta per l'appunto di esemplificazioni dei temi emersi e di un lavoro ancora *in itinere* che suggerisce tuttavia nuovi fronti di approfondimento che incrociano le traiettorie di ricerca di altri studiosi, quali storici della medicina, botanici, farmacisti, e di studi certamente esistenti oppure che potranno nascere *ex novo*, proprio sulla base del confronto con il pubblico e con le opere della collezione.

Questo tipo di prospettiva, che accompagna un lavoro svolto solitamente nel *backstage* del museo, diventa dunque un processo di tipo partecipativo che coinvolge il personale dei diversi dipartimenti nell'operatività quotidiana dell'istituto savonese e stimola diversi settori di pubblico ad essere presenti attivamente in un processo che seguirà, riprendendoli, i lavori svolti dai conservatori degli anni Trenta e ancora da quelli degli anni Novanta, accompagnandoli nella transizione al digitale.

Se dunque «le tecnologie digitali hanno determinato [...] la configurazione di inediti scenari di comunicazione, condivisione e scambio, impattando direttamente sulle capacità e le percezioni individuali» e ridisegnando «i bisogni delle comunità nella creazione di nuovi scenari valoriali e di nuove forme di fruizione del patrimonio culturale» (Ministero della Cultura, 2022), allora il museo savonese intende innescare un flusso di azioni che in maniera trasversale tra la mediazione, la comunicazione e la curatela di progetti espositivi temporanei attivi nuove voci, nuovi sguardi per un patrimonio che possa continuare a essere testimonianza dell'identità culturale locale ma anche stimolo per la costruzione di nuovi patti e nuove relazioni tra museo e cittadinanza locale e globale. In questo senso, tra i musei virtuosi, un'esperienza di particolare interesse è quella del *Rijksstudio* del Rijksmuseum di Amsterdam: un gigantesco portale di oltre mezzo milione di immagini dove il visitatore¹⁴ può consultare ed esplorare migliaia di opere custodite in alta risoluzione e, eventualmente, ordinare *gadget* a partire dalle stesse. Benché proprio per quest'ultimo aspetto e dunque per i

¹³ Nel 2022 il Museo della Ceramica di Savona ha individuato alcuni target prioritari su cui intervenire con offerte e azioni di diversa natura. Al momento, tra questa selezione, sono stati coinvolti pubblici dei segmenti "Teens", liceali della provincia di Savona, e "Senior", pensionati savonesi interessati alle attività culturali della loro provincia.

¹⁴ Nell'ultimo trimestre del 2012 quando *Rijksstudio* è stato lanciato si contavano già oltre 27 mila utenti registrati sul portale, con la possibilità non solo di fruire dei materiali ma anche di poter interagire, creando proprie gallerie da condividere pubblicamente (Rühse 2017).

risvolti commerciali dell'iniziativa, siano state date letture anche molto critiche del progetto¹⁵, è per questo tipo di coinvolgimento che la digitalizzazione del catalogo e poi delle collezioni può essere un valido alleato del museo nell'aprire nuove vie di dialogo con i pubblici e con i ricercatori internazionali.

Il *Rijksstudio* non si cita qui come modello a cui il Museo della Ceramica aspira. Rappresenta piuttosto un caso vincente nel quale, a partire dal lavoro sulle collezioni, sono stati innescati nuovi servizi e iniziative¹⁶. Progetti di questo tipo portano infatti con loro la possibilità di dar vita a diverse azioni che possono ulteriormente affermare il ruolo del museo nelle sue funzioni all'interno della società. Si parla certamente di creazione di offerte culturali scientificamente valide ed in linea con la missione principale della tutela ma pure, andando incontro al pilastro della valorizzazione, offerte «finalizzate alla condivisione di esperienze culturali», in uno spazio «dinamico, accogliente e familiare» (Vanni 2018). A questo, la digitalizzazione del catalogo e delle collezioni del Museo della Ceramica di Savona, mira, in una visione strategica che nel corso dei prossimi anni sarà in grado di fornire i primi risultati tangibili.

Le autrici

Stella Cattaneo (1993) è storica dell'arte e curatrice. Dal 2016 si occupa di gestione museale e valorizzazione del patrimonio storico-artistico. In particolare, è responsabile della gestione di Casa Museo Jorn (MuDA Museo Diffuso Albisola, Albissola Marina). Attualmente dottoranda all'Università di Genova, ricopre il ruolo di curatrice del settore moderno e contemporaneo al Museo della Ceramica di Savona.

Donatella Ventura (1965) è archeologa e ceramologa. Dal 1995 si occupa di gestione museale e valorizzazione del patrimonio storico-artistico. In particolare, è responsabile della gestione del Museo Arturo Martini (Villa Groppallo, Vado Ligure) e del Centro Esposizioni MuDA Museo Diffuso Albisola (Albissola Marina). Attualmente ricopre il ruolo di conservatore delle collezioni antiche e moderne del Museo della Ceramica di Savona.

e-mail: stella.cattaneo@edu.unige.it

donatellaventura@libero.it

Riferimenti bibliografici

Aiolfi, R, Buscaglia, G 1990, *La ceramica savonese nella raccolta civica*, Comune di Savona, Savona.

Burdick, A, Drucker, J, Lunenfeld, P, Presner, T, Schnapp, J 2014, *Umanistica_Digitale*, Oscar Mondadori, Trento.

¹⁵ Si è parlato per esempio di «cautionary tale of the commercialization of a museum and the abandonment of a governmental responsibility for public goods such and culture and education» piuttosto che di un modello (Rühse 2017).

¹⁶ Si pensi anche al Rijksmuseum Award, premio annuale per chi riutilizza opere della collezione in nuove creazioni di design che il museo si cura di realizzare donando un premio in denaro ai vincitori.

Casapietra, T, Costantino, R (ed.) 2001, *Biennale di Ceramica nell'arte contemporanea. Il volto felice della globalizzazione*, I edizione, Attese edizioni, Savona.

Casapietra, T, Costantino, R (ed.) 2003, *Biennale di Ceramica nell'arte contemporanea, II edizione*, Attese edizioni, Savona.

Casapietra, T, Costantino, R (ed.) 2006, *Biennale di Ceramica nell'arte contemporanea: Indisciplinata*, III edizione, Attese edizioni, Savona.

Chilosi, C, Mattiauda, E, Zencovich, A 1995, *Cultura farmaceutica e antiche farmacie nella Liguria occidentale*, Regione Liguria, Genova.

Chilosi, C (ed.) 2011, *Ceramiche della tradizione ligure. Thesaurus di opere dal Medio Evo al primo Novecento*, Silvana Editoriale, Milano.

Furger, M 2016, *Bibliotheken: Weg damit!*, Neuen Zürcher Zeitung. Available from: <https://magazin.nzz.ch/hintergrund/bibliotheken-und-buecher-weg-damit-meint-rafael-ball-id.147683?reduced=true>.

Gensini, V 2021, *Questione di Accessibilità in Musei, pubblici, tecnologie*, Pisa University Press, Pisa, pp. 17-21.

Mattiauda, E 1995, *Decorati e modelli iconografici per la vaseria del S. Paolo* in *Nuove acquisizioni per il Museo della Ceramica*, Coop Tipograf, Savona, pp. 49-55.

Ministero della Cultura, *Piano Nazionale di Digitalizzazione del patrimonio culturale*, available from: <https://digitallibrary.cultura.gov.it/il-piano/>.

Rühse V 2017, *The digital collection of the Rijksmuseum. Open content and the commercialization of a National Museum in Museum and archive on the move. Changing cultural institutions in the digital era*, Walter De Gruyter GmbH, Berlino, Boston, pp. 37-56.

Tomasin, L 2017, *L'impronta digitale. Cultura umanistica*, Carocci, Roma.

Tongiani, E 1994, *Savona degli ospedali. La sanità savonese nella sua evoluzione storica, sociale e di costume*, EL, Savona.

Tongiani, E 2005, *Il San Paolo di Savona. Un ospedale in fotografia*, Savona 2005.

Vanni, M (ed.) 2018, *Il museo diventa impresa. Il marketing museale per il break even di un luogo da vivere quotidianamente*, Celid, Torino.

Verzellino, GV 1885, *Delle Memorie particolari e specialmente degli uomini illustri della Città de Savona*, curate e documentate da Andrea Astengo, Bertolotto&Isotta, Savona

Fonti documentarie

Archivio di Stato, Savona

Comune di Savona, Capitoli del Ven. Ospitale di S. Paolo di Savona, serie I, cart. 1191

Comune di Savona, Archivio Opere Sociali, filza dei conti, 1657

Comune di Savona, Lettera del 15 giugno 1914, Ospedale San Paolo, cartella n. 26, registro 25A, copialettera 1914-1915.



Vincenzo Trombetta

Tra valorizzazione e divulgazione: i cataloghi di mostre delle biblioteche napoletane nell'ultimo ventennio del Novecento



Abstract

L'esposizione di libri antichi, cimeli e rarità bibliografiche, estrapolati dai fondi di appartenenza e aggregati in base a specifiche tematiche, connotano l'attività bibliotecaria volta alla valorizzazione e alla divulgazione del proprio patrimonio. In percorsi espositivi temporanei, organizzati in occasione di ricorrenze e commemorazioni, si dispongono materiali a stampa secondo metodi e criteri che, nei cataloghi, trovano, ma non sempre, una fedele corrispondenza, trasformandosi in una utile guida per i visitatori. Ogni edizione si arricchisce di saluti istituzionali, introduzioni, saggi, che introducono gli apparati bibliografici con l'intento di facilitarne la ricezione. Il contributo propone l'inedita campionatura di questa produzione dalle differenziate tipologie catalografiche, limitandosi, per la vastità dell'argomento, all'area napoletana – Biblioteca Nazionale, Biblioteca Universitaria – tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, con alcuni riferimenti ad altre realtà italiane.

The display of old books, relics and bibliographical rarities, extrapolated from the funds to which they belong and aggregated according to specific themes, connote the library's activity aimed at the valorization and popularization of its heritage. In temporary exhibition routes, organized on the occasion of anniversaries and commemorations, printed materials are arranged according to methods and criteria that, in the catalogs, find, but not always, a faithful correspondence, turning into a useful guide for visitors. Each edition is enriched with institutional greetings, introductions, and essays, which introduce the bibliographical appendages with the intention of facilitating their reception. The contribution proposes the unpublished sampling of this production from the differentiated catalographic typologies, limiting itself, due to the vastness of the subject, to the Neapolitan area - National Library, University Library - between the 1980s and 1990s, with some references to other Italian realities.



La vita degli istituti bibliotecari italiani, negli ultimi due decenni del Novecento, è stata ravvivata da un'intensa e proficua attività promozionale volta, nel quadro di una mirata strategia culturale, alla conoscenza, alla valorizzazione e alla divulgazione del patrimonio librario. Una politica che pure a Napoli ha registrato esiti d'indubbio rilievo: la Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III" e la Biblioteca Universitaria – come pure l'Archivio di Stato di Napoli e la Soprintendenza Archivistica per la Campania –

si sono distinte con esposizioni capaci di richiamare, per la varietà e il pregio dei materiali, un eterogeneo pubblico di visitatori e di attirare i riflettori dei media locali e, in qualche caso, nazionali. Una fitta sequenza di iniziative che, nello scandire la recente storia bibliotecaria, ha moltiplicato la produzione dei corredi editoriali, proiettando il polo partenopeo tra i più virtuosi d'Italia¹. Il filone dei cataloghi di mostre bibliografiche napoletane, che rappresenta un genere dalle specifiche connotazioni, non è mai stato repertoriato con la dovuta sistematicità, né esaminato nelle differenti articolazioni: a colmare una macroscopica lacuna, qui, se ne propone una campionatura, unitamente a taluni riferimenti ad altre realtà italiane, introdotta da una breve panoramica storica, con l'obiettivo di restituire un non trascurabile segmento del più ampio scenario italiano.

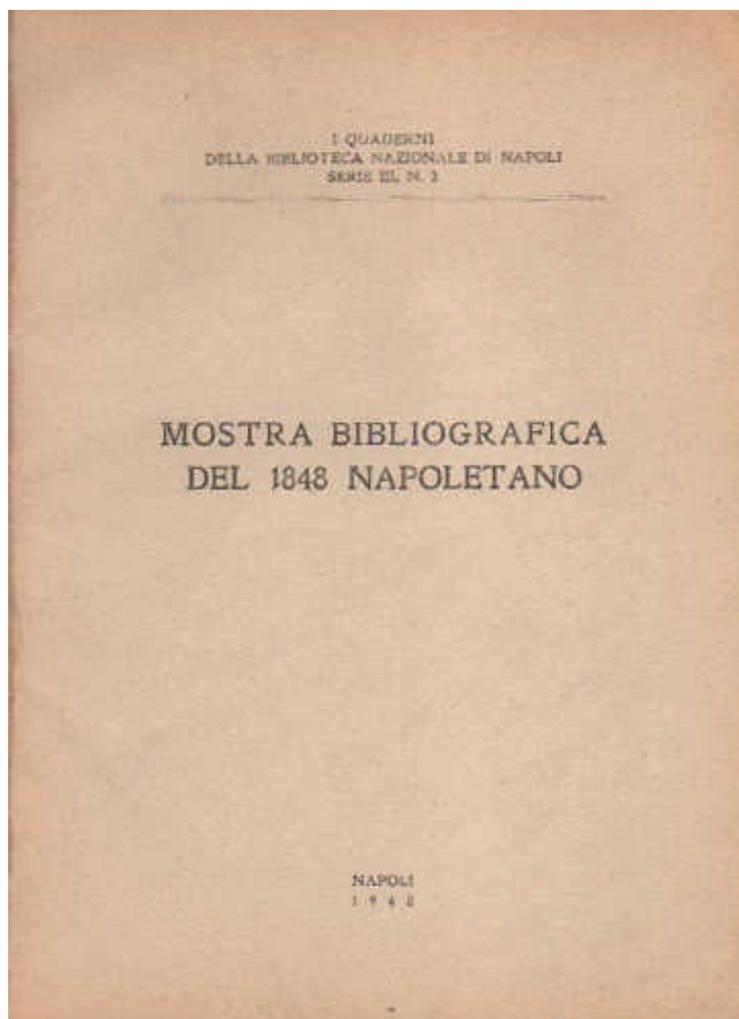


Fig. 1: Biblioteca Nazionale di Napoli, *Mostra bibliografica del 1848 napoletano*, Napoli, s.e., 1948.

¹ Utile il raffronto con la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia la cui attività è stata riepilogata da Bruni 2008, pp. 267-272.

Gli antecedenti

L'allestimento di esposizioni, al di là di sporadici episodi, rimonta al Congresso Mondiale delle Biblioteche e di Bibliografia, svoltosi tra Roma e Venezia dal 15 al 30 giugno del 1929. I partecipanti, in rappresentanza di biblioteche e associazioni di categoria provenienti da trentacinque paesi, dibattono su modelli catalografici e sistemi di classificazione, illustrano tecniche per la conservazione e il restauro, valutano nuove attrezzature per migliorare l'accoglienza dei lettori. Il regime coglie l'evento di risonanza internazionale per ostentare le secolari tradizioni culturali del paese e demanda alla Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche del Ministero della Pubblica Istruzione la programmazione di una serie di mostre, che riscuotono perfino l'«alto interessamento del Capo del Governo». Le tappe a Roma, Montecassino, Firenze, Bologna, Modena, Trieste, Milano e Venezia offrono, alle delegazioni straniere, l'opportunità di visionare codici miniati, rarissime tirature del primo secolo della stampa, pregiate legature, impressioni di rinomati tipografi, autografi di insigni personalità fino ai più recenti prodotti della moderna editoria italiana².

La Biblioteca Nazionale di Napoli, diretta da Gaetano Burgada, partecipa alle manifestazioni del Congresso con l'inaugurazione, il 21 giugno, della *Mostra bibliografica dell'Italia Meridionale e della Sicilia*. Nelle bacheche si dispongono reperti di assoluta rarità, dal *Codex Purpureus* di Rossano Calabro all'*Exultet* di Salerno, dai papiri dissotterrati a Ercolano ai codici in scrittura beneventana, dagli incunaboli napoletani, tra cui alcuni impressi su pergamena, alle più antiche tirature siciliane fino alle lettere di Giacomo Leopardi. Il direttore, nell'introduzione al *Catalogo* edito a spese del Municipio e stampato dagli eredi di Francesco Giannini a via Cisterna dell'Olio, non nasconde le difficoltà occorse alla realizzazione del progetto espositivo per la comprensibile riluttanza degli enti a trasferire cimeli d'inestimabile valore storico ed economico, e loda il personale, tra cui la giovane volontaria Guerriera Guerrieri, che, pur senza un'idonea preparazione, aveva saputo superare i gravosi compiti connessi all'organizzazione della mostra e alla redazione del catalogo.

Nella seconda giornata napoletana i congressisti visitano l'Archivio di Stato, il Museo Nazionale e la Biblioteca Oratoriana dei Girolamini dove ammirano preziosi codici esemplati tra il Dodicesimo e il Sedicesimo secolo, e una superba collezione di legature, tra cui le Canevari, le Groiler fino a quelle appositamente confezionate per la biblioteca del viceré spagnolo Núñez de Guzmán duca di Medina de las Torres. Nelle pagine dedicate alla mostra, il padre filippino Antonio Bellucci – che sarà

² Cfr. Parlavecchia 2021, pp. 203-216; Barbieri 2021, pp. 21-24.

nominato prefetto nel 1945 – non si esime dal sottolineare l'apporto fornito alle mostre di Napoli e Venezia con l'invio di rarissime testimonianze della cultura dell'umanesimo.

Alla Nazionale, nel 1936, la Guerrieri, per le sue comprovate capacità viene coinvolta nei lavori della *Mostra storica e bibliografica dei Grandi Campani* per le Celebrazioni Campane, e, nel 1938, su insistenza di Gino Tamburini da poco nominato nuovo direttore, alla *Mostra dei Cimeli Bibliografici*, il cui catalogo apre la collana dei «Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli» – poi interrotta nel 1941 a causa delle vicende belliche, ripresa nel 1948 e, oggi, alla sua IXa Serie – che costituisce il naturale approdo non solo della produzione catalogografica inerente a tante altre mostre, ma anche di studi, ricerche e rassegne condotte dai suoi funzionari, talvolta, con il coinvolgimento di autorevoli docenti³.

Nel 1948, a pochi anni dalla fine del conflitto, la Biblioteca Nazionale e la Biblioteca Universitaria allestiscono due importanti eventi culturali. La Nazionale con la *Mostra Bibliografica del 1848 napoletano* ne commemora il centenario: 240 i pezzi esposti tra volumi, opuscoli, giornali, autografi, documenti e ritratti che, come si legge nella presentazione al *Catalogo*, ripercorrono «il susseguirsi ininterrotto di ansie, esultanze, disillusioni, insurrezioni gloriose e cruente, sofferenze di martiri» [Fig. 1]. Nel salone della Universitaria e alla presenza di Guido Gonella, ministro della Pubblica Istruzione, s'inaugura la *Mostra Bibliografica della Stamperia Reale di Napoli e Pompeiana* poi visitata, con la curiosità del bibliofilo, anche da Benedetto Croce – nominato presidente del Comitato d'onore costituito per le celebrazioni del bicentenario degli scavi di Pompei – nel suo ultimo incontro con la direttrice Maria Giuseppina Castellano Lanzara, che ne lascerà un affettuoso ricordo a stampa⁴. Nelle teche vengono disposte non solo le edizioni scampate ai disastri della guerra, ma pure quelle prestate dalla Nazionale, dal Museo Nazionale, dalla Società Napoletana di Storia Patria e dall'Archivio di Stato a rimarcare la cooperazione delle istituzioni di una città che, pur impegnata nella ricostruzione, intende riaffermare il suo luminoso passato di civiltà e cultura. Non sfugge la portata politica delle due

³ Vedi tra gli altri: *Cenno storico-bibliografico della Biblioteca* (Serie II, 1, 1940); Guerriera Guerrieri, *Il Fondo farnesiano* (Serie II, 2, 1941); G. Guerrieri, *Ripresa ed ampliamento della "Biblioteca Nazionale" nel dopoguerra* (Serie III, 1, 1948); *Le Biblioteche della Campania e della Calabria. Elenco e consistenza* (Serie III, 3, 1950); *L'opera di Guerriera Guerrieri* (Serie IV, 3, 1976); Felicia Napolitano, Maria Luisa Nardelli, Luigi Tartaglia, *Manoscritti greci non compresi in cataloghi a stampa* (Serie IV, 8, 1977); Elena Scuotto, Immacolata Azzaro, *Manoscritti latini non compresi nel catalogo Iannelli*, introduzione di Francesco Sbordone (Serie V, 3, 1980); G. Guerrieri, *Vicende della Biblioteca Nazionale di Napoli. Diario di guerra 1943-1945* (Serie V, 4, 1980); *Le Secentine Napoletane della Biblioteca Nazionale di Napoli*, a cura di Marco Santoro (Serie VI, 2, 1986); *La Sezione di Biblioteconomia nelle Sale di Consultazione* (Serie VIII, 3, 1994); *La Biblioteca Nazionale di Napoli. Memoria e orizzonti virtuali* (Serie IX, 1, 1997); *La Stamperia Reale di Napoli*, a cura di Maria Gabriella Mansi, Agnese Travagione (Serie IX, 3, 2002); *Leggere per immagini. Edizioni napoletane illustrate nella Biblioteca Nazionale di Napoli. Secoli XVI XVII* (Serie IX, 7, 2005).

⁴ Cfr. Castellano Lanzara 1952, pp. 330-333.

iniziative: proprio nella salvaguardia della memoria storica sedimentata nei materiali bibliografici e nella loro più ampia fruizione si radica la rinascita civile e democratica della Nazione⁵.

Confortata dai positivi riscontri la Guerrieri, negli anni successivi, affianca al lavoro ordinario una serie di manifestazioni, perseguendo differenti obiettivi: far conoscere ai cittadini, e soprattutto ai giovani, momenti e aspetti della storia e della cultura napoletana; attrarre un gran numero di visitatori per trasformarli in utenti dell'immediato futuro; proiettare la Nazionale nella vita intellettuale della città, stringendo rapporti con altri poli culturali, anche esteri. Una progettualità, dunque, profondamente diversa da quella che aveva improntato gli allestimenti per il Congresso mondiale con materiali selezionati solo in base al pregio e alla rarità ed esibiti a un circoscritto pubblico di addetti ed estimatori.

Negli anni Cinquanta, riparati i danni materiali, riordinate le collezioni, ripristinati e potenziati i servizi, le biblioteche italiane riaffermano il proprio ruolo culturale, allestendo eventi di straordinaria rilevanza bibliografica, come: *Mostra del libro e della stampa romana nel Seicento* della Biblioteca Casanatense con il catalogo a cura di Maddalena Ceresi e Luciano Morrica (1950); *Il Quattrocento negli autografi e negli incunaboli della Biblioteca Nazionale di Roma*, con il catalogo curato da Egle Colombi edito dai Fratelli Palombi (1950); *Prima mostra dei disegni italiani* (1950) e *Mostra dei disegni di maestri stranieri della Biblioteca Reale di Torino* (1951), messe a stampa da Aldo Bertini; *Catalogo della mostra manzoniana* allestita nella Biblioteca Nazionale Braidense, a cura e con note illustrative di Fausto Ghisalberti (1951); *Il Libro figurato a stampa nel Rinascimento a Venezia* (1954) e il *Libro illustrato nel Settecento a Venezia* (1955) mostre organizzate dalla Biblioteca Marciana con i cataloghi coordinati da Tullia Gasperrini Leporace. A Napoli vanno ricordati: *Nel Cinquantenario anniversario della morte di Giuseppe Verdi* (1951) con gli esemplari della sezione Lucchesi Palli e gli acquarelli dei costumi della prima rappresentazione dell'Aida al Cairo; *I Papiri Ercolanesi* (1952) – i libri “antiquiores” posseduti dalla biblioteca – con un'introduzione storica sull'Officina dei Papiri, aggregata alla Nazionale dal 1910, a firma della stessa Guerrieri⁶; *Mostra bibliografica Agostiniana* (1954) per il Sedicesimo Centenario della nascita di Sant'Agostino d'Ippona⁷; *Cento*

⁵ Sempre nel 1948, in ambito meridionale, si segnala la Biblioteca Nazionale di Palermo, che pubblica il catalogo della mostra bibliografica *La Sicilia nella documentazione delle biblioteche italiane in occasione della inaugurazione dei locali rinnovati della Biblioteca*, con introduzione di Alberto Giraldo.

⁶ Il tema conoscerà ulteriori contributi: *I Papiri Ercolanesi*. I («I Quaderni», III, 5, 1954); *I Papiri Ercolanesi*. II. *Indice topografico e sistematico*, a cura di Vincenzo Litta con prefazione di Antonio Guarino («I Quaderni», IV, 7, 1977); *Contributi alla storia dell'Officina dei Papiri Ercolanesi*, con introduzione di Marcello Gigante («I Quaderni», V, 2, 1980); gli atti del convegno, editi nel 1993, su *Epicuro e l'Epicureismo nei Papiri Ercolanesi*, in collaborazione con il Centro Internazionale per lo studio dei Papiri Ercolanesi e l'Istituto per gli Studi Filosofici.

⁷ Da ricordare il successivo catalogo della mostra *L'opera e la personalità di S. Agostino nei fondi della [Biblioteca] Angelica*, stampato dal Poligrafico dello Stato nel 1986.

libri illustrati (1957) nella cornice degli “Incontri col libro” patrocinati dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri; *Mostra di libri cervantini* per le onoranze a Miguel de Cervantes (1959). Seguono negli anni Sessanta: *Guida alla Mostra della stampa periodica napoletana dal 1799 al 1860*, nel Centenario dell’Unità d’Italia (1960), celebrato pure a Torino con la *Mostra dell’antico libro piemontese* nella Biblioteca Reale con catalogo a cura di Marina Bersano Begey; *Mostra per il IV Centenario del Concilio di Trento* (1963); *Mostra dantesca. Manoscritti e libri a stampa posseduti dalle biblioteche napoletane* per il Congresso di studi sull’Alighieri promosso dal Comitato Nazionale in occasione del Settimo Centenario della nascita (1965); a Venezia, per la medesima ricorrenza, e in concomitanza con il V° Centenario dell’introduzione della stampa in Italia, si organizza, nel maestoso salone sansovianiano, la *Mostra di 110 edizioni rare della Biblioteca Nazionale Marciana*.

La Guerrieri, in parallelo, coopera alacramente con altre biblioteche napoletane, come l’Oratoriana per gli *Archivi Ecclesiastici* (1962) e per le *Onoranze a Vico nel III Centenario della nascita* (1968), senza enumerare le mostre concepite, promosse, organizzate, curate e presentate in qualità di soprintendente bibliografico⁸.

La Biblioteca, dopo un lungo intervallo, prosegue con *Tommaso d’Aquino nei fondi della Biblioteca Nazionale di Napoli* (1974); *Codici liturgici della Biblioteca Nazionale* (1975). Il focus, poi, si sposta su alcuni protagonisti della vita letteraria partenopea: nell’anno in cui la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze espone le opere restaurate nel decennale della tragica alluvione, la Nazionale di Napoli organizza la mostra intitolata *Luigi Settembrini 1813-1876. Autografi e documenti* (1976); e *Matilde Serao 1856-1927. Mostra bibliografica e documentaria* (1977). E ancora: *Cimeli di Napoli aragonese* (1978) per la “Semana de la Corona de Aragon” su invito dell’istituto Cultural Español de Santiago; *Civiltà del ‘700 a Napoli. Arte della stampa 1734-1799* con l’introduzione di Francesco Barberi (1978) il cui catalogo, dedicato all’ex direttore Alberto Guarino, principia la Va Serie de «I Quaderni». A quelle tradizionalmente bibliografiche, nella seconda metà degli anni Settanta, si affiancano le nuove tematiche sulla tutela del paesaggio: *Monumenti e paesaggio nel tempo in Campania* per la Settimana dei Beni Culturali (1976) e *Pozzuoli e i Campi Flegrei. Estraneazione di un patrimonio prezioso*, mostra bibliografica, iconografica e fotografica (1978), i cui cataloghi riportano una nota dell’architetto Roberto Pane.

⁸ Tra le tante, vedi: *Per la storia della Chiesa in Campania e in Calabria* in occasione dell’Anno Santo (1950); *I Periodici della Biblioteca Civica di Cosenza* (1954); *Il Risorgimento in Terra di Lavoro* (1962); *I fondi della Biblioteca Provinciale di Benevento* (1966).

Gli anni Ottanta

L'istituzione, nel 1974, del Ministero per i Beni culturali e l'ambiente decretata dal quarto governo Moro, e la successiva legge 285 del 1977 per l'impiego straordinario di giovani riconfigurano il mondo delle biblioteche, registrando positive ricadute a partire dagli anni Ottanta. Il riassetto legislativo favorisce il varo di numerose iniziative in tutt'Italia, che rappresentano momenti di crescita professionale e, soprattutto, di pratico addestramento del nuovo personale – assorbito dopo aver frequentato corsi di formazione dalla troppo breve durata e, in qualche caso, erogati con contenuti tanto sommersi da risultare di discutibile efficacia – chiamato, di volta in volta, a mirate perlustrazioni dei depositi librari e ad accurate ricerche bibliografiche per individuare quelle edizioni che, prelevate da differenti fondi, raccolte e collezioni, o provenienti da prestiti concessi da altri istituti, si tramutano in altrettanti tasselli di un mosaico, che, nel percorso espositivo, prende senso e forma compiuta. Aumenta, contestualmente, la produzione dei cataloghi, che, sostenuta da una propizia congiuntura politica e da robusti finanziamenti, restituisce la “memoria” della mostra – unica e temporanea – proponendo ai frequentatori un'indispensabile guida per una visita più metodica e consapevole.

Nel 1984 – a distanza di più di trent'anni dalla *Opere di Anatomia esposte dalla Biblioteca Universitaria di Napoli in occasione del XIV Congresso Nazionale di Anatomia*⁹ – l'Universitaria pubblica, in mille esemplari non venali, la *Mostra Bibliografica Pompei Ercolano Stabiae Oplontis LXXIX-MCMLXXIX* inaugurata l'11 novembre 1979 per corroborare il convegno internazionale sul diciannovesimo centenario dell'eruzione vesuviana, che, idealmente, si ricollega a quella del 1948. Il catalogo, dopo la premessa del direttore Nicola Scafati, si articola in cinque sezioni: I. *Pompei, Ercolano, Stabiae: le testimonianze classiche*; II. *Storia degli scavi*; III. *Storia degli studi*; IV. *Sguardi di viaggiatori e voci di poeti*; V. *Amedeo Maiuri: vita e contatti di archeologo* con l'Indice dei Luoghi e l'Indice Onomastico. Alle dettagliate schede bibliografiche di quanto esibito in mostra, i bibliotecari abbinano la riproduzione di lunghi brani di autori classici, illustrano e commentano opere, approntano agili profili biografici di illustri archeologi, enumerano testate, introducono documenti inediti, licenziando una miscellanea, che, ancor oggi, si dimostra un valido supporto agli studi dell'archeologia campana¹⁰. Seguono, nel 1986, *L'eredità culturale di Vittorio Imbriani nel centenario della morte*, con opuscoli e

⁹ «Un saggio eloquente dell'importanza e del pregio delle raccolte scientifiche della Biblioteca Universitaria di Napoli, anche nel campo dell'anatomia», che, tra i suoi cultori, annovera «due illustri meridionali: Marco Aurelio Severino e Domenico Cotugno». Cfr. Castellano Lanzara 1952, pp. 295-296.

¹⁰ Oltre allo stesso Scafati, vi partecipano: Benito Iezzi, Giuseppina Zappella, Maria Cristina di Martino, Mauro Giancaspro.

volumi raccolti dal letterato pomiglianese, che la vedova aveva meritoriamente donato all'allora Biblioteca dei Regi Studi¹¹; e *La satira politica nei giornali napoletani 1860-1899*, catalogo della mostra sulla caricatura con la premessa della direttrice Stefania Guardati – la grafica convertita in strumento di lotta politica nell'età postunitaria – così ripartita: *Gli anni eroici (1860-1861)*; *Fucili e diplomazia (1862-1870)*; *Una lenta trasformazione (1871-1899)*¹².

Ma è la Biblioteca Nazionale a primeggiare nell'attività espositiva con il supporto dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali. Nel 1981, ricorrendo il bimillenario virgiliano, l'Industria Tipografica Artistica stampa *Virgilio. Mostra di manoscritti e libri a stampa* («I Quaderni», Serie V, 5). Il *Catalogo*, aperto dalla premessa della direttrice Maria Cecaro, dall'introduzione della curatrice Silvana Acanfora Quintavalle e dalla nutrita bibliografia, si suddivide in: *Manoscritti*, con 54 esemplari, di cui taluni di eccezionale pregio per datazione e decorazioni; *Libri a stampa*, con 145 edizioni, dai primordi della stampa a caratteri mobili fino alle edizioni novecentesche. Il testo, con numerose illustrazioni di codici miniati su carta patinata, si conclude con l'Indice dei Tipografi, Editori, Incisori, Disegnatori, Copisti, Miniatori, e degli Autori, Commentatori, Traduttori, Dedicatari.

Il successivo «Quaderno» costituisce l'opportuna integrazione del Convegno su *Gli intellettuali napoletani dall'Illuminismo riformatore alla rivoluzione del 1799* congiuntamente promosso dall'Istituto Italiano per gli Studi Storici e dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, diretto dall'avvocato Gerardo Marotta, svoltosi dal 21 al 22 maggio del 1982. Il catalogo de *La Repubblica Napoletana del 1799. Mostra di documenti, manoscritti e libri a stampa*, con la premessa di Giovanni Pugliese Carratelli e l'introduzione di Fiorella Romano, raccoglie documenti, fogli volanti, opuscoli e opere su: la Massoneria (nn. 1-21); i rapporti tra Regno di Napoli e Francia rivoluzionaria (nn. 22-49); gli editti e i proclami del governo giacobino (nn. 50-76); la vita e la disfatta della Repubblica (nn. 98-118); la repressione borbonica (nn. 119-141); la storiografia (nn. 142-175); la letteratura e i martiri repubblicani (nn. 176-187). L'Appendice elenca i documenti in riproduzione fotografica montati su pannelli posizionati lungo l'itinerario della mostra.

Nel 1983, aderendo alla proposta del Comitato desanctisiano istituito per il centenario della scomparsa, viene allestita *Francesco De Sanctis. Documenti per*

¹¹ La mostra ammaglia tre cardini tematici: *L'arcipelago Imbriani* (Benito lezzi); *Imbriani dantista* (Aniello Fratta); *Amici e corrispondenti di Imbriani* (Ettore Pisano).

¹² Questi gli autori e i titoli dei saggi: Alfonso Scirocco, *Napoli nella vita unitaria*; Marta Boursier Niutta, *Perché una mostra*; Gabriella de Feo, *Metodologia di una ricerca*; Mauro Giancaspro, *La caricatura napoletana della seconda metà dell'Ottocento*; Maria Cristina Di Martino, *Per una lettura dei luoghi storici*; Ferruccio Diozzi, *I giornali satirici e la politica*; Raffaele De Magistris, *"Giornalisti" e pubblico*. Per la cronaca, sempre nel 1986, la Biblioteca Nazionale di Cosenza pubblica il catalogo della mostra bibliografica *1945-1985 quarant'anni di editoria calabrese: contributo alla storia politica, economica e sociale della Calabria*.

una biografia intellettuale. Mostra di autografi e libri a stampa che, curata di Fabiana Cacciapuoti con la competente assistenza di Carlo Muscettola e Michele Cataudella, delinea la figura del critico letterario e politico irpino. Il *Catalogo*, stampato dall'Arte Tipografica dei fratelli Angelo e Ruggero Rossi a Palazzo Marignano, si sviluppa cronologicamente: *La prima scuola* (nn. 1-34); *1848-1859. La rivoluzione, il carcere, l'esilio* (nn. 35-73); *Il 1860. Primi anni dello Stato Unitario. L'AUC [Associazione Costituzionale Italiana] e l'Italia* (nn. 74-107); *1868-1871. Il periodo fiorentino* (nn. 108-119); *1871-1876. Le lezioni universitarie della «Seconda Scuola» e l'attività politica* (nn. 120-130); *1876-1883. L'Ultimo De Sanctis* (nn. 131-150).

Tra letteratura e filosofia s'incanala il successivo programma espositivo: dopo aver pubblicato, nel 1984, il catalogo su *Salvatore Di Giacomo* – drammaturgo, saggista, poeta e bibliotecario del Conservatorio di San Pietro a Majella, poi della Universitaria, dopo della Nazionale e infine direttore della Sezione autonoma Lucchesi-Palli – la Biblioteca Nazionale, in sinergia con l'Istituto per gli Studi Filosofici, la Biblioteca Marciana e la Nazionale Centrale di Roma, allestisce *Gli hegeliani di Napoli e la costruzione dello Stato unitario*, mostra ospitata nel Palazzo Reale dal 4 giugno 1986 al 15 febbraio 1987. Il nuovo appuntamento culturale s'incentra su quel manipolo d'intellettuali che, nutriti dal severo studio delle opere di Hegel, rivitalizza il sapere filosofico in chiave politica per sostanziare la legittima aspirazione del popolo meridionale, colpevolmente segregato dal contesto italiano ed europeo dalla monarchia borbonica, a partecipare, con piena responsabilità, alla costruzione del nuovo Stato e a svolgere un ruolo più consono alle sue potenzialità. La proficua intesa dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici con la Biblioteca Marciana proseguirà con la mostra *Bessarione e l'Umanesimo* con il catalogo edito nel 1994 dalla Vivarium di Napoli a cura di Gianfranco Fiaccadori, con la collaborazione di Andrea Cuna, Andrea Gatti e Saverio Ricci, la presentazione di Marino Zorzi e la prefazione di Giovanni Pugliese Carratelli.

L'ordinamento e lo studio delle carte di Antonio Ranieri, una delle più cospicue raccolte di autografi possedute dalla Nazionale, costituiscono le premesse per l'edizione del monumentale *Giacomo Leopardi*. La mostra, approntata durante la direzione di Maria Grazia Malatesta Pasqualitti, e il relativo catalogo, stampato nel 1987 da Gaetano Macchiaroli con il contributo del Banco di Napoli e ristampato nel 1989, si distribuisce in cinque sezioni: 1. *Biografia*; 2. *Autografi*; 3. *Antonio Ranieri*; 4. *La cultura napoletana*; 5. *La critica*. Il volume, arricchito da un'inedita documentazione e dai testi di accreditati studiosi, si rivela una pietra miliare per la conoscenza del poeta di Recanati¹³.

¹³ Le singole sezioni si avvalgono delle introduzioni di 1. Fiorella Romano, *Le ragioni di una biografia per immagini*; 2. Marcello Andria, Paola Zito, *Appunti su progettualità e scrittura in Leopardi*; 3. Maria Rascaglia, *Antonio Ranieri*; 4. Fabiana Cacciapuoti, *Napoli tra il 1830 e il 1840. Note per un'ideologia*

Dopo quella realizzata dalla Biblioteca Civica di Cosenza per il Quarto Centenario della morte, la direttrice Maria Rosaria Romano Vincenzo presenta *Bernardino Telesio e l'idea di Natura «luxta propria principia»*. Mostra bibliografica documentaria e iconografica, il cui catalogo, curato da Fiorella Romano, viene stampato dall'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato nel 1989. Ben differente dai precedenti l'impostazione del nuovo catalogo, che raggruppa i materiali secondo nuclei tematici assegnati a diversi funzionari, autori dei rispettivi saggi introduttivi¹⁴; il volume, in questo caso, più che una guida per il visitatore, si propone come un'approfondita riflessione sul contesto culturale e scientifico in cui matura il pensiero e l'opera di Telesio. Da ricordare che, nel corso dell'anno, si stampa *L'Artista e il Libro. Breve indagine fra i fondi della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, in occasione della mostra *Far libro*, a cura di Valeria Ronzani; mentre, per celebrare il 25° anniversario della Scuola speciale per Archivisti e Bibliotecari, la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma "Vittorio Emanuele II" apre i battenti della mostra *Il libro italiano del Cinquecento: produzione e commercio*, con il catalogo pubblicato dal Poligrafico dello Stato.

Gli anni Novanta

I funzionari incaricati della redazione dei cataloghi, e nell'ultimo decennio del Novecento in particolare, non si limitano a fornire la *notitia librorum* – la descrizione tecnica di documenti, manoscritti ed edizioni a stampa nel duplice aspetto testuale e materiale, compresi i segni del loro uso e consumo, come *ex libris*, note di possesso, glosse, postille¹⁵ – ma, travalicando il pertinente settore bibliografico, si confrontano

del progresso; 5. Fulvio Tuccillo, *Gli esordi della critica leopardiana*. La figura e l'opera di Leopardi costituisce un solido filone di studi e allestimenti tra i quali si ricordano pure: *Giacomo Leopardi: la vita, i luoghi, le opere* (1996); *Giacomo Leopardi da Recanati a Napoli* (1998); *I libri di Leopardi* pubblicato nel 2000 da Elio de Rosa editore («I Quaderni», Serie IX, 2). Circa novecento le edizioni repertorate nel *Catalogo del Fondo Leopardiano* della Biblioteca Alessandrina di Roma, a cura di Fiorella De Simone e Adriano Santemma, stampato dalle Edizioni De Luca nel 1998.

¹⁴ Questi i contributi: Margherita D'Alessandro, *Giano Parrasio e la fondazione dell'Accademia Cosentina* (nn. 1-4); Maria Gabriella Mansi, *Antonio Telesio umanista e poeta* (nn. 5-8); Paola Zito, *Il contesto degli studi sulla Philosophia naturalis nella prima metà del '500* (nn. 9-30); Emila Ambra, *Gli opuscoli telesiani e la loro complessa redazione* (nn. 31-34); M.G. Mansi, *La stesura del De rerum natura: il testo e l'iter editoriale* (nn. 35-38); Fulvio Tuccillo, *Il dibattito intorno alle dottrine telesiane sul finire del secolo. Antonio Persio e Francesco Patrizi* (nn. 39-44); Rosa Rossi, *La diffusione delle dottrine telesiane nell'Italia meridionale fra consensi e polemiche. L'intervento della censura ecclesiastica* (nn. 45-49); Gennaro Alifuoco, *Tradizione classica, sapere scientifico e fantasmi dell'immaginario nella illustrazione del libro a stampa del Cinquecento. Spunti per un itinerario iconografico* (tavv. 1-20); Fabiana Cacciapuoti, *Gli studi sulla Rinascenza di Francesco Fiorentino e la genesi del Telesio* (nn. 50-65).

¹⁵ Su questi aspetti vedi: *Animali fantastici e reali. Mostra di ex libris antichi e moderni* (Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, 1989); *In margine. Autografi e postille nelle Raccolte Casanatensi* (Biblioteca Casanatense, 1999).

con questioni di carattere letterario, filologico, scientifico o storiografico. L'indicizzazione bibliografica, in altre parole, viene contornata da solidi apparati storico-critici, frutto di lunghe e impegnative ricerche, predisposti con l'intento di facilitarne la ricezione. Un fenomeno che, stemperando l'identità propria del catalogo, lo converte in una monografia di taglio saggistico per soddisfare esigenti categorie di lettori e in grado di ospitare un maggiore numero di pezzi rispetto a quelli effettivamente esibiti in mostra, la cui quantità resta vincolata alla capienza degli spazi espositivi. Le pubblicazioni dei cataloghi, pertanto, quasi mai corrispondono all'effettiva dimensione delle mostre e le loro uscite, per i comprensibili motivi "fisiologici" legati ai tempi della messa a punto, difficilmente coincidono con le inaugurazioni ufficiali per essere così distribuite almeno agli ospiti di riguardo. La trasformazione del genere, inoltre, si riflette nel ricorso a quotati editori, capaci di assicurare una migliore qualità editoriale e una più incisiva distribuzione, ma anche a benemerite istituzioni per garantire le coperture finanziarie, fino ai costi delle eventuali assicurazioni dei prestiti. L'intensificazione – e, per certi versi, la concorrenza – delle manifestazioni culturali, d'altronde, impone il rinnovamento delle forme espositive con il sapiente impiego di attrezzature e di tecnologie (pannelli, totem, luci, vetrine mobili, scenografie, audiovisivi) affidate a specializzati architetti allestitori. Per ogni evento, poi, si rende indispensabile l'adozione di efficaci misure di sicurezza.

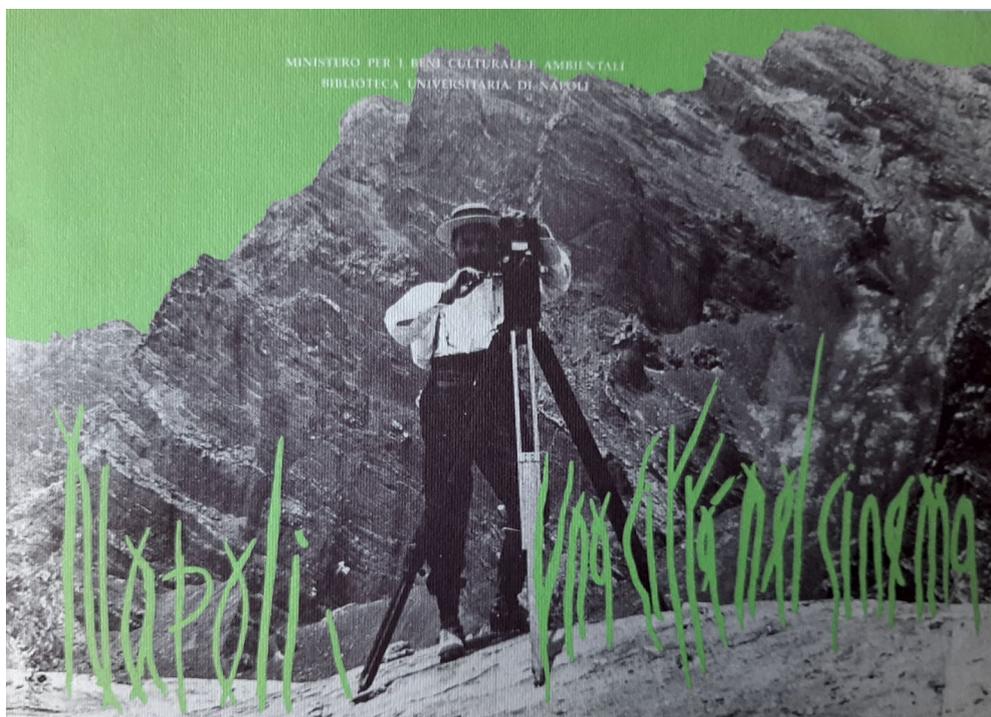


Fig. 2: Biblioteca Universitaria di Napoli, *Napoli, una città nel cinema*, Napoli, Biblioteca Universitaria, 1995.

Per il centenario dell'invenzione di August e Louis Lumière, caduto nel 1995, la Biblioteca Universitaria, con *Napoli, una città nel cinema*, analizza i legami che fin dagli esordi hanno congiunto il capoluogo campano alla settima arte. La città, tra le prime d'Italia a realizzare sale cinematografiche, è presto divenuta un vitale centro di produzione filmica. I contributi del catalogo, presentato dalla direttrice Maria Sicco e da Renato Nicolini assessore all'Identità del Comune di Napoli, ripercorrono i primordi del muto, le fasciose dive, il tormentato ventennio fascista, il dopoguerra, i difficili anni della ricostruzione fino al cinema napoletano d'autore, con foto di attori, scenografie, manifesti, locandine provenienti da collezioni private [Fig. 2]¹⁶. L'edizione, esaurita in poco tempo, viene riproposta dalla Libreria Dante & Descartes, con aggiornamenti e integrazioni, nel 2009.



Fig. 3: Biblioteca Universitaria di Napoli, *Le Cinquecentine della Biblioteca Universitaria di Napoli*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1997.

¹⁶ I saggi a firma di storici del cinema, critici e giornalisti (Mario Franco, Pasquale Iaccio, Mino Argentieri, Valerio Caprara e altri) sono preceduti dai contributi dei curatori: Chiara Masiello, *Prima di Cinecittà*; Antonio Lucadamo, *1930-1945: la fascizzazione del cinema*; Maria Cristina De Crescenzo, *Dal dopoguerra agli anni Ottanta; appunti per una filmografia della città, da Roberto Amoroso a Giuseppe Tornatore*; Adriana Muti, *Le nuove tendenze del cinema napoletano*.

Chiusa l'apprezzata parentesi rappresentata dallo scostamento dai consueti canoni bibliografici – improponibile, appena pochi anni prima, l'esibizione di materiale "grigio", a torto ritenuto di scarsa rilevanza – la Universitaria presenta *Le legature pregiate della Biblioteca Universitaria di Napoli dal 1770 al 1860*, mostra allestita per "Napoli porte Aperte" del 7 e 8 maggio 1994, con il catalogo a cura di Maria Lucia Siragusa uscito nel 1998, che riprende il filone già intrapreso dalla Biblioteca Nazionale, che dimostra come la qualità dei materiali, l'eleganza delle decorazioni, la finezza delle lavorazioni rivestano un intrinseco valore storico e documentario. Le 137 schede, arricchite da 65 tavole a colori, restituiscono uno spaccato di notevole interesse bibliologico, che permette di approfondire la conoscenza dei fondi storici della Biblioteca nata nel Decennio francese a beneficio della «gioventù studiosa»¹⁷.

Nel 1997 si appronta la mostra delle *Cinquecentine Napoletane*, una minuscola percentuale delle edizioni del Sedicesimo secolo principalmente confluite dai monasteri soppressi in epoca napoleonica. L'edizione, apparsa per la curatela di Giuseppina Zappella e di Elvira Alone Improta, con le premesse della direttrice Vera Valitutto e dell'uscente Maria Sicco, cataloga 137 edizioni, con una completa scansione descrittiva, integrata dai riferimenti bibliografici e da una rigorosa e coerente griglia di note, che spaziano dall'area dell'edizione, nei suoi aspetti filologici, a quella dell'esemplare, esaminato nelle caratteristiche tipografiche, senza trascurare la loro circolazione. Particolare attenzione viene dedicata agli stampatori, ai mecenati, ai proprietari, individuati tramite gli ex libris e le note di possesso, e all'iconografia con puntuali analisi degli ornamenti – marche, iniziali, testate, ritratti, emblemi, stemmi araldici – nell'intento di fornire ulteriori conoscenze alla storia del libro e della illustrazione [Fig. 3]¹⁸.

I funzionari dell'Universitaria salutano il terzo millennio, dando alle stampe, con il patrocinio del Comune, *I Mari di Napoli. Mostra bibliografica, documentaria e iconografica*, che, con l'esposizione di libri, incisioni, documenti d'archivio, reperti, ex voto, calchi galvanoplastici, *guaches*, cartoline d'epoca, riviste, carte nautiche, portolani e modellini di imbarcazioni, attira un'inattesa folla di visitatori. La rassegna,

¹⁷ Questo il sommario: *Excursus Artistico e Storico; Materiali e Colori; Ferri; Le parti della legatura; Risguardie; Legatori per la Biblioteca della Regia Università degli Studi di Napoli; «Ligatori» napoletani dal 1854 al 1859*.

¹⁸ Il volume, che, in copertina, presenta l'emblema allegorico della nuda verità riprodotto nelle opere di Telesio stampate da Orazio Salviani e Giuseppe Cacchi, comprende: Giuseppina Zappella, *Saggio introduttivo* (suddiviso nei paragrafi *Memorie per una cultura tipografica napoletana del Cinquecento; Introduzione metodologica e criteri di catalogazione; Iconografie partenopee; Le marche tipografiche; Illustrazione e ornamentazione; Peculiarità tipologiche e tipografiche delle cinquecentine napoletane*); Elvira Alone Improta, *Le tipografie napoletane nel tessuto urbano*; Vincenzo Trombetta, *Ex libris e note di possesso: per una storia delle origini del fondo*. Un articolato apparato di indici completa l'edizione. Non può essere sottaciuto, per dovere di cronaca, il furto di diverse edizioni, compiuto a chiusura della mostra, facilitato proprio dalle segnature riportare dalle rispettive schede catalografiche. Fortunatamente, nel corso di anni, sono state in gran parte recuperate grazie all'intervento del Comando dei Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale.

ispirandosi a un breve racconto di Matilde Serao ammaliata dallo struggente incanto del litorale partenopeo, illustra le trasformazioni sociali e urbane dell'area costiera, ma pure le attività economiche e turistiche, le scoperte naturalistiche, come le espressioni artistiche legate al mare. I numerosi interventi, in sostanza, esplorano il complesso rapporto dei napoletani con l'elemento naturale, che ha influenzato i costumi, la storia e la cultura della città. L'edizione dell'Istituto Poligrafico raccoglie, in cofanetto, il volume cartaceo e il contenitore, nell'identico formato, del relativo cd-rom¹⁹. Il grande successo dell'iniziativa, meticolosamente coordinata con enti, associazioni, istituti di ricerca e collezionisti privati, stimola il varo di altre manifestazioni, come *La cultura scientifica e le sue istituzioni. Napoli 1860-1915* (2001) e *La relatività e l'editoria italiana. Cento anni di storia* (2005).

La Biblioteca Nazionale di Napoli nel 1991 – quando la Nazionale di Roma inaugura quella su *Giuseppe Gioacchino Belli* nel bicentenario della nascita – apre il ciclo di mostre bibliografiche e documentarie con il catalogo *La legatura artistica nell'Italia meridionale (sec. XV-XVI)* per la curatela di Maria Rosaria Grizzuti – strumento di studio capace di schiudere nuovi orizzonti alla storia del libro e alla sua circolazione – che, tirato in mille copie numerate, definisce le coordinate geografiche, economiche e tecniche della fabbricazione dei rivestimenti: dal libro medioevale a quelle confezionate per la corte aragonese, dalle legature per Carlo di Borbone fino a quelle artistiche, tardo ottocentesche, fabbricate in Sicilia e a Napoli. Il *Catalogo* prosegue il tema avviato *Dalla bottega allo scaffale. Biblioteche, legature e legatorie nell'Italia meridionale dal XV al XIX secolo* ospitato nella serie de «I Quaderni» dell'anno prima (Serie VIII, 1, 1990)²⁰. Nel corso dello stesso anno la collana s'implementa con la mostra *Croce e la sua Biblioteca Nazionale. Documenti inediti di un itinerario intellettuale* (Serie VIII, 2) esposizione occasionata dall'acquisto, in

¹⁹ Dopo gli scritti di Guido D'Agostino, *Napoli e il mare nella storia*; Roberto Gianni, *Progetti per un recupero delle aree costiere*; Christiane Groeben, *La Stazione Zoologica «Anton Dohrn»*; Giuseppe Merlino, *Un mare di libri*; Vladimiro Valerio, *Napoli, il mare, le mappe*, il Catalogo annovera: Antonio Borrelli, Maria Cristina De Crescenzo, Ezio Giannattasio, *Miti, leggende e feste* (nn. 1-38); Adriana Muti, *Campi Flegrei* (nn. 1-49); Maria Antonietta Tagliatela, *Mare di Fumosa* (nn. 1-7); Chiara Masiello, A. Muti, *Posillipo* (nn. 1-26); E. Giannattasio, *Mergellina* (nn. 1-21); *Santa Lucia* (nn. 1-29); M.C. De Crescenzo, *Porto* (nn. 1-45); *La Marina Borbonica* (nn. 1-8); Antonio Formicola, Claudio Romano, *Il Bacino di Raddobbo* (nn. 1-4); Anna Esposito, *La Stazione Marittima*; C. Masiello, *Il Miglio d'oro* (1-37); V. Valerio, *Cartografia* (nn. 1-14); A. Borrelli, *Le Scienze*; Flegrea Bentivenga, *L'Acquario della Stazione Zoologica «Anton Dohrn»* (nn. 1-49); Giuseppe Saracino, Maria Casella, *Nautica* (nn. 1-18); Armando Savio, *Modellismo* (nn. 1-19).

²⁰ Nel sommario: Angela Pinto, «*Ministerium legendi et coperiendi libros*». *Dalla raccolta di frate Giovanni alla biblioteca di Re d'Aragona*; Vincenzo Boni, *Di alcune legature meridionali del XVI secolo della Biblioteca Nazionale di Napoli*; Maria Gabriella Mansi, *Libri per il Re: legature a teatro e a corte*; Agnese Travaglione, *Dalla Biblioteca Privata del Re: legature e legatori del XIX secolo*; Sofia Maresca, *Legare per la Borbonica*; S. Maresca, A. Travaglione, *Catalogo dei legatori napoletani del XIX secolo*. Tra le mostre di legature si ricordano pure: Biblioteca Universitaria di Torino, *Armi e monogrammi dei Savoia. Mostra di legature dal XV al XVIII secolo*, a cura di Maria Letizia Sebastiani e Angelo Giaccara (1992); Biblioteca Universitaria di Pisa, *Medicea Volumina. Legature e Libri dei Medici*, a cura di Mauro Bernardini, presentazione di Marco Paoli (2001).

antiquariato, di alcuni importanti autografi del filosofo di Pescasseroli: un fortunato recupero di cui si era personalmente occupato Giovanni Spadolini, allora Presidente del Senato [Fig. 4]²¹.

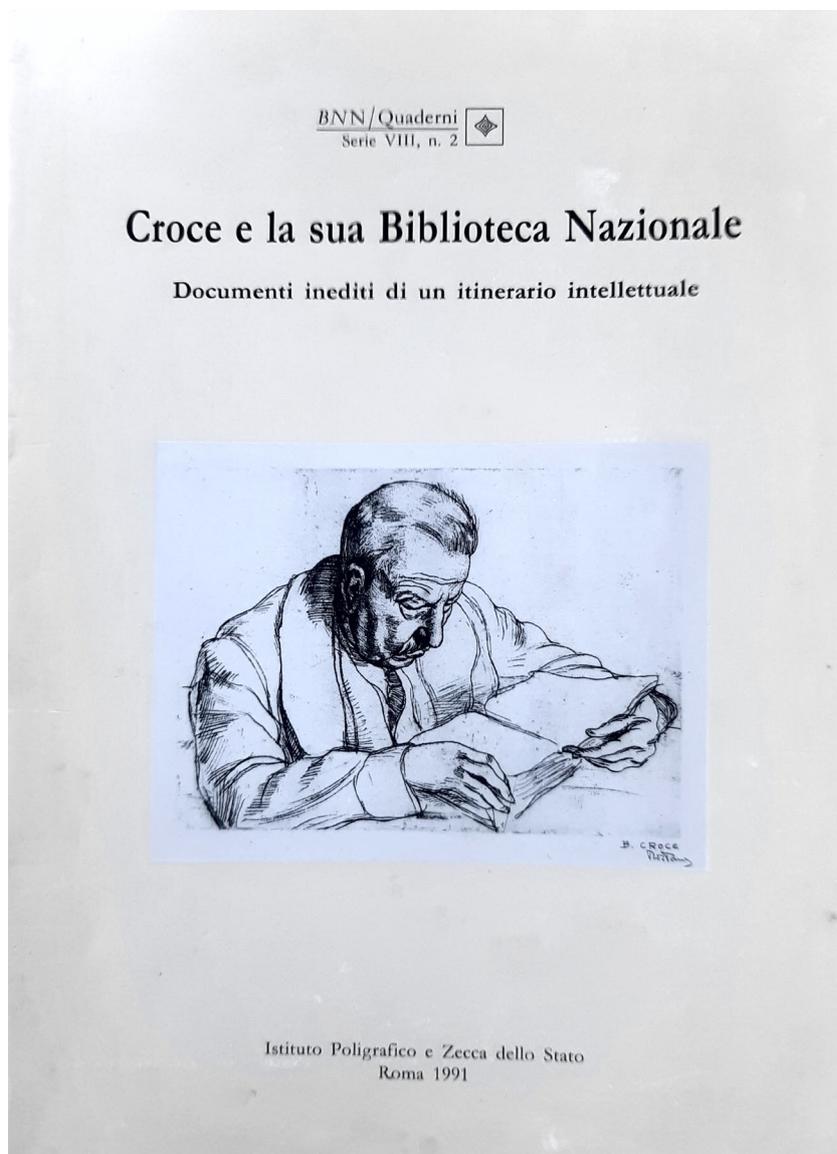


Fig. 4: Biblioteca Nazionale di Napoli, *Croce e la sua Biblioteca Nazionale. Documenti inediti di un itinerario intellettuale*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991.

²¹ La presentazione di Fiorella Romano e l'introduzione di Maria Rascaglia precedono i saggi della stessa Rascaglia, *Forme e tempi dell'autografia crociana*; Fabiana Cacciapuoti, *Fra Storia e memoria: un itinerario attraverso i fondi manoscritti donati da Benedetto Croce alla Biblioteca Nazionale*; Emilia Ambra, *Il percorso della memoria: dalla scrittura di sé all'epistolario*; Fulvio Tuccillo, *Croce e Di Giacomo: la memoria, il sogno, l'interpretazione*; Maria Iannotti, *Croce e la «sua» Biblioteca Nazionale: le speranze, l'impegno, i risultati. Lettere inedite di Benedetto Croce*; Alba Lenzi, *La 'Sala Croce'*; Maria Angarano Moscarelli, *Per una bibliografia crociana automatizzata*. Nel 2002 l'Arte Tipografica stamperà il catalogo della mostra di autografi, documenti e testi a stampa allestita dalla Nazionale dal titolo *Benedetto Croce i percorsi della scrittura*.

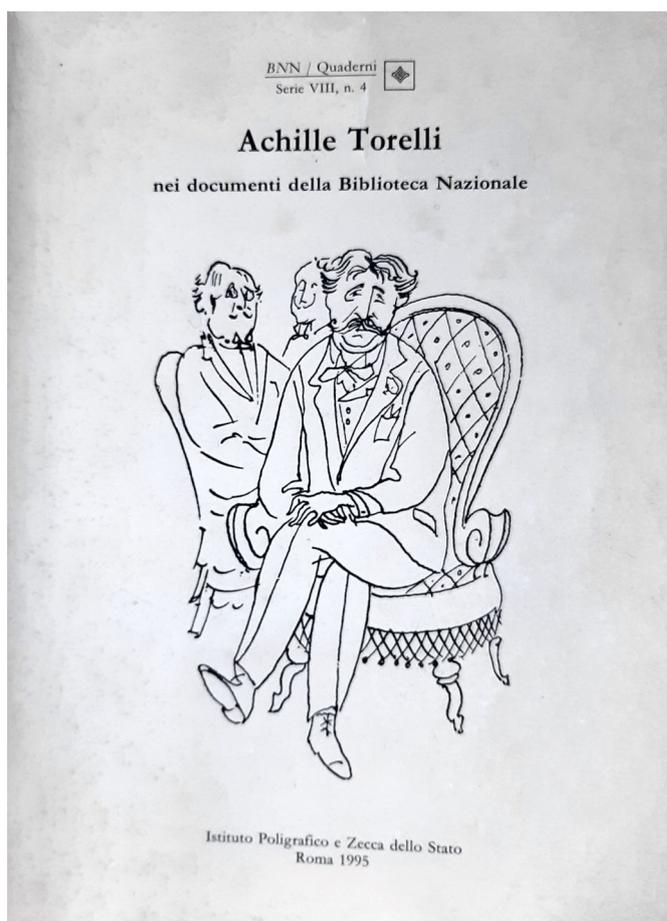


Fig. 5: Biblioteca Nazionale di Napoli, *Achille Torelli nei documenti della Biblioteca Nazionale*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995.

Alla casa editrice Bibliopolis di Francesco del Franco viene affidata la stampa del catalogo della mostra *Domus-Viridaria Horti Picti* esposta in contemporanea nella Casina dell'Aquila a Pompei e nella Biblioteca Nazionale dal 5 luglio al 12 settembre 1992. Il volume, con le introduzioni di Baldassarre Conticello, direttore della Soprintendenza Archeologica di Pompei e di Fiorella Romano, presenta *Il giardino romano tra finzione e realtà* e *Historia Plantarum*. Gli interventi dei bibliotecari, concentrati nella seconda parte, si soffermano sullo sviluppo della cultura botanica e sull'iconografia dall'antichità classica al diciannovesimo secolo²². Sempre nel 1992 la Nazionale Centrale di Roma organizza la mostra *Trent'anni di acquisizioni*, selezionando, come informa nella presentazione il direttore Paolo Veneziani, i più pregiati materiali oculatamente rastrellati sul mercato antiquario. La

²² Questi i contributi: I. Agnese Travaglione, *La botanica nell'antichità classica* (nn. 1-9); II. Margherita D'Alessandro, *Applicazioni botaniche in età medioevale* (nn. 10-19); III. A. Travaglione, *Erbario e libro a stampa nel 400* (nn. 20-23); IV. Maria Gabriella Mansi, *Da Dioscoride alla nuova enciclopedia della natura. Le piante nei libri* (nn.24-28); M.G. Mansi, *La ricerca naturalistica a Napoli fra Cinque e Seicento* (nn. 29-33); VI. Maria Rosaria Grizzuti, *Il nascere della scienza botanica* (34-43); VII. Patrizia Nocera, *'Orti sicci' ed erbari figurati nel secolo XVIII* (nn. 44-49); VIII. Sofia Maresca, *Di alcuni botanici napoletani, sec. XVIII-XIX* (nn. 50-61); IX. P. Nocera, *Nuovi mondi* (nn. 62-68).

stampa del relativo catalogo viene commessa alla casa editrice Il Geroglifico di Gaeta.

Nel 1995, ricorrendo il 150° anniversario della nascita di Achille Torelli, fecondo giornalista, brillante commediografo e primo bibliotecario della sezione Lucchesi Palli, la Nazionale organizza la mostra delle lettere e dei manoscritti teatrali e letterari con il catalogo, curato da Rosaria Borrelli, destinato ad arricchire «I Quaderni» (Serie VIII, 4) [Fig. 5]. Tra il 1995 e il 1996 vengono realizzati i cataloghi: *Al campo d'oro con gli azzurri gigli... Libri di casa Farnese* (Elio de Rosa); *Il sogno mediterraneo. Tedeschi a Napoli al tempo di Goethe e di Leopardi* (Gaetano Macchiaroli) in collaborazione con la Deutsche Leopardi-Gesellschaft e l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. I saggi si propongono di riannodare i legami, troppo spesso trascurati, tra le due aree geografiche e culturali, che vivono la transizione artistica e culturale dal neoclassicismo e romanticismo: un legame testimoniato dalla biblioteca "tedesca" di Maria Carolina, figlia di Maria Teresa d'Austria e consorte di re Ferdinando IV di Borbone, incorporata nella Nazionale²³. Ma ad attirare un ancor maggior numero di visitatori, nello stesso anno, è la mostra *Io canto l'arme e 'l cavalier sovrano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni tassiane (secoli XVI-XIX) nella Biblioteca Nazionale di Napoli* che costituisce uno dei significativi apporti alla bibliografia dell'autore sorrentino. Con il coordinamento scientifico di Paola Zito, l'esposizione bibliografica e iconografica, inaugurata il 23 ottobre 1996 – in concomitanza con il convegno *L'ultimo Tasso e la cultura napoletana* (Napoli, Caserta, Sorrento, 23-27 ottobre 1996) – e aperta fino al 10 gennaio 1997, espone manoscritti ed edizioni stampate dal XVI al XIX secolo. Numerosi i saggi del catalogo, a cura di Silvana Acanfora, che, dopo la rassegna bibliografica e i relativi indici, compongono la sezione critica, esegetica e storica del volume [Fig. 6]²⁴.

²³ Il *Catalogo* delle opere viene anticipato da tre distinte introduzioni e dai saggi di Alfred Behrmann, *Scrittori tedeschi a Napoli all'epoca di Goethe*; Fabiana Cacciapuoti, *Da Eleonora a Dadapolis; il viaggio a Napoli*; Jole Massarese, *I pittori tedeschi a Napoli e il segno del classico*; Christiane Groeben, *Naturalisti a Napoli nella prima metà del'800*.

²⁴ A *Il forestiero napoletano* di Paola Zito seguono i contributi: Marcello Andria, «*Ardite sì, ma pur felici carte*»; Silvana Acanfora, «*Così mal trattato da gli stampatori*»; P. Zito, *La biblioteca di Bellerofonte. In margine al catalogo delle letture tassiane*; Maria Gabriella Mansi, «*Napoli, a lo splendor gran tempo avvezza*»; Gennaro Alifuoco, «*La sua pittura sarà corpo de la vostra poesia*». *Alle origini della iconografia della Gerusalemme liberata*; Simona Pignalosa, «*Il fiore delle moderne stampe italiane*». *L'edizione Albrizzi e l'illustrazione settecentesca*; Piera Russo, *La Gerusalemme liberata dell'Ottocento, Dal neoclassico alla riscoperta del Medioevo; Il Tasso o del genio pigro*. E le finali *Tessere leopardiane* di autori vari.



Fig. 6: Biblioteca Nazionale di Napoli, *Io canto l'arme e 'l cavalier sovrano*, Napoli, s.e., 1996.

Fig. 7: Biblioteca Nazionale di Napoli - Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, *Dalla scienza mirabile alla scienza nuova. Napoli e Cartesio*, Napoli, nella sede dell'Istituto italiano per gli studi filosofici, 1997.



Gli albori della scienza moderna vengono esplorati dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici che, nel 1997, pubblica, in grande formato e con un ricco apparato d'illustrazioni, il catalogo della mostra bibliografica e iconografica, allestita nella Biblioteca Nazionale dal titolo *Dalla scienza mirabile alla scienza nuova. Napoli e Cartesio*, con la presentazione del direttore Mauro Giancaspro e la premessa di Eugenio Garin. Il volume, nel ripercorrere la biografia intellettuale del filosofo francese, ricorda quei *novatores* napoletani che, alimentati dalla lettura delle sue opere, avevano condotto una fiera battaglia in difesa della libertà di pensiero [Fig. 7]²⁵. Nello stesso anno, la Paparo Edizioni, con il contributo della Telecom Italia, pubblica *Libri a Corte. Testi e immagini nella Napoli aragonese*, catalogo della mostra realizzata dalla Nazionale nell'ambito del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona, con l'esposizione di 45 codici miniati e otto legature di epoca aragonese [Fig. 8]²⁶.



Fig. 8: Biblioteca Nazionale di Napoli, *Libri a corte. Testo e immagini nella Napoli aragonese*, Napoli, Paparo Edizioni, 1997.

²⁵ Dopo i saluti istituzionali e le introduzioni, il Catalogo, aperto da Maria Rascaglia, *L'itinerario dei cartesiani napoletani dal «cogito» alla «fable du monde»*, elenca: I. M. Rascaglia, Saverio Ricci; *La vita di Cartesio per documenti e immagini*; II. Paola Zito, *Circa mundi constitutionem: L'orizzonte sperimentale degli Investiganti*; III. Fabiana Cacciapuoti, *Il processo agli ateisti: dalle discussioni teologiche al giusnaturalismo*; IV. M. Rascaglia, *La lezione cartesiana al tempo dell'Accademia di Medinacoeli: alla scuola del «gran filosofo renatista»*; Fulvio Tuccillo, *L'eredità cartesiana in Gravina e Vico: immagini dell'antico e forme nuove della ragione*; VI. M. Rascaglia, «L'Europa è obbligata molto a Renato»; *Momenti essenziali della diffusione di Cartesio e dei 'moderni' a Napoli*, a cura di S. Ricci.

²⁶ Dall'Indice: Antonella Putaturo Donati Murano, *Libri miniati per Alfonso e Ferrante*; Emilia Ambra, *La "libreria" dei re d'Aragona. Note sul percorso costitutivo*; Fabiana Cacciapuoti, *Il testo e l'immagine: frammenti di un discorso umanistico*; Alma Serena Lucianelli, *Alfonso e Ferrante dalle dediche di alcuni incunaboli napoletani*; Angela Pinto, *"Coverti di seda et d'oro,,," Legature per la corte aragonese*; *Appendice*, a cura di Vincenzo Boni.

Il fruttuoso rapporto tra la Biblioteca Nazionale e l'Archivio di Stato – istituto capace, grazie al suo immenso patrimonio documentario, di realizzare manifestazioni di eccezionale valore culturale – è alla base della mostra *Vedute, ritratti, scene popolari gli esordi della litografia a Napoli*. Il catalogo, edito nel 1999 dalla Electa Napoli, ragiona sull'introduzione nella capitale del Regno delle Due Sicilie della nuova tecnica, che progressivamente soppianta quella calcografica, di migliore resa qualitativa, ma più costosa per i materiali e per i tempi d'esecuzione. Un'invenzione che, alimentando la massiccia produzione di album pittoreschi, di raccolte di costumi, di immagini e di vignette da inserire nei fogli dei giornali e nelle pagine di riviste, segna una svolta nella secolare storia dell'editoria [Fig. 9]²⁷.



Fig. 9: Biblioteca Nazionale di Napoli; Archivio di Stato di Napoli, *Vedute, ritratti, scene popolari. Gli esordi della litografia a Napoli*, Napoli, Electa Napoli, 1999.

²⁷ Dopo le presentazioni di Mauro Giancaspro e di Felicita De Negri figurano: Vladimiro Valerio, *L'introduzione della litografia a Napoli*; Gennaro Alifuoco, *L'invenzione di Senefelder*; Marcello Andria, *Gli esordi italiani della nuova tecnica*; Rossana Spadaccini, *La controversia Patrelli-Müller: «la storia dei fatti»*; Achille Di Salle, *L'Ufficio Topografico del Regno di Napoli. Prerogative e organizzazione*; Maria Gabriella Mansi, *I primi tempi dell'impresa Cuciniello e Bianchi*; Piera Russo, *Litografia e stampa periodica a Napoli*; Paola Zito, *Immagini di pietra*; Simona Pignalosa, *Profili biografici*. Il Catalogo accoglie le immagini di volumi, di giornali, piante geografiche e carte topografiche (nn. 1-83, I-VIII).

Suntuosa l'edizione del *Viviani immagini di scena* – catalogo curato da Marcello Andria con la consulenza redazionale di Patrizia Antignani e stampato da Tullio Pironti nel 2001 – la cui mostra, aperta dal 29 maggio al 15 ottobre, si deve al raffinato allestimento di Arcangela Di Lorenzo. I 250 pezzi in mostra illustrano l'esperienza professionale dello scrittore, drammaturgo e musicista che, nei primi anni del Novecento, ha saputo rappresentare, sulle scene, la vita degli ultimi e dei diseredati. Foto, programmi, caricature, lettere, sceneggiature, costumi, quaderni di appunti, accompagnati da scritti di storici del teatro, critici, antropologi, giornalisti, artisti, attori, registi, musicisti, bibliotecari, raccontano una storia singolarmente intrisa di napoletanità.

Conclusioni

Traendo un bilancio dall'*excursus* qui proposto si evince che i cataloghi delle biblioteche ammagliano una pluralità di funzioni. Infatti, oltre a fissare stabilmente un'esposizione che, altrimenti, rischierebbe di restare un episodio effimero e transitorio, e a contribuire alla sua più capillare pubblicizzazione, essi si trasformano in strumenti di conoscenza delle raccolte librerie, permettendo una fruizione estesa a quel pubblico remoto, esterno alla cerchia dei visitatori. Ma, oltre a ciò, i cataloghi – preziose testimonianze anche dei differenziati criteri bibliografici adottati – riflettono quel tenace lavoro svolto da generazioni di bibliotecari, che, spesso con il coinvolgimento di esperti e studiosi, hanno contribuito allo sviluppo culturale e civile del paese, valorizzando l'inestimabile patrimonio sedimentato nei propri istituti.

L'autore

Vincenzo Trombetta ha insegnato Storia del libro e dell'editoria all'Università degli Studi di Salerno. È socio ordinario dell'Accademia Pontaniana e dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli, e socio corrispondente dell'Accademia Etrusca di Cortona. È membro del Comitato scientifico della Fondazione Ranieri di Sorbello di Perugia e di «Paratesto. Rivista internazionale», componente della redazione di «Rara Volumina» e consulente scientifico di «Culture del Testo». Suoi contributi sono apparsi in volumi collettivi, riviste specializzate, atti di convegno nazionali e internazionali. Tra le ultime monografie: *Il rinascimento meridionale nell'editoria napoletana dell'Ottocento* (2014), *Collezionismo e bibliofilia a Napoli tra Sette e Ottocento: un ritratto epistolare* (2020), *La Stampa a Napoli nell'Ottocento. Una storia per generi editoriali* (2022). Tra le curatele: *Indice delle pubblicazioni dell'Accademia di Archeologia Lettere e belle Arti in Napoli, 1757-2011* (2014), *Baldassarre Orsini tra arte e scienza* (2017).

e-mail: trolen@alice.it

Riferimenti bibliografici

Barbieri, E 2021, *Tra le glorie della nazione: Fascismo e mostre bibliografiche*, in *A libro aperto: le esposizioni bibliografiche tra passato e futuro*, mostra-laboratorio e convegno internazionale, Milano, Castello Sforzesco e Università Cattolica del Sacro Cuore, 21-24 settembre, in corso di stampa.

Bruni, A 2008, *1989-2007. Diciotto anni di mostre*, in *Humanistica Marciana. Saggi offerti a Marino Zorzi*, a cura di S. Pelusi e A. Scarsella, Bibliion Edizioni, Milano, pp. 267-272.

Castellano Lanzara, MG 1952, 'Napoli - Biblioteca Universitaria: mostra di opere anatomiche' *Accademie e Biblioteche d'Italia*, 20 (5), pp. 295-296.

Parlavecchia, R 2021, *Le mostre bibliografiche durante il primo Congresso mondiale delle biblioteche e di bibliografia (1929)*, in *La Biblioteca: crocevia e connessione di mondi*, a cura di C. Del Grazia e L. Fiasconi, ETS, Pisa, pp. 203-216.



Federica Boragina

Definizione e catalogazione del libro d'artista: limiti, tentativi e il caso Edcat



Abstract

«C'è forse bisogno, ancora una volta, di definire il libro d'artista? [...] è come se [...] ad ogni mostra, ad ogni articolo, bisogna ricominciare incessantemente a dire ciò che il libro d'artista non è, piuttosto che dire ciò che è». Con queste parole Anne Moeglin-Delcroix introduceva *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, un importante lavoro espositivo e di catalogazione presentato a Mantova nel 2004.

A partire dall'inevitabilità di una definizione esaustiva, il contributo prende in rassegna alcuni tentativi di catalogazione di questa tipologia editoriale, con riferimento a parametri e strumenti universalmente condivisi, come lo standard ISBD, e propone come caso studio Edcat, il database on line, dedicato all'editoria d'artista e d'arte, selezionato per ragioni strumentali, di funzionamento e finalità. La pluralità di servizi che Edcat fornisce permette di ripensare il concetto di catalogazione del libro d'artista e dunque sulla sua complessa definizione, sulla scia delle istanze artistiche e critiche degli anni Sessanta e Settanta in cui è radicato.

«Do we need, once again, to define the artist's book? [...] it is as if [...] to every exhibition, to every article, you have to incessantly start saying what the artist's book is not, rather than saying what it is». With these words Anne Moeglin-Delcroix introduced *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, an important exhibition and cataloguing work presented in Mantua in 2004.

Starting from the inevitability of a exhaustive definition, the contribution takes a look at some attempts to catalog this editorial type, with reference to universally parameters and tools, as the standard ISBD, and it proposes as case study Edcat, the online database, dedicated to the publishing of artist and art, selected for instrumental reasons, operation and purpose. The plurality of services that Edcat provides allows us to rethink the concept of cataloguing the artist's book and therefore its complex definition, in the wake of the artistic and critic instances of the sixties and seventies in which it is rooted.



«C'è forse bisogno, ancora una volta, di definire il "libro d'artista"? Sono ormai vent'anni che mi sforzo di farlo, con scarso successo. Non che sia difficile elaborare una definizione soddisfacente [...] ma è come se il risultato non fosse mai stato acquisito, anche nel mondo stesso dell'arte contemporanea, in linea di principio già esperto. Ad ogni mostra, ad ogni articolo, bisogna ricominciare incessantemente a dire ciò che il libro d'artista non è, piuttosto che dire ciò che il libro è»

Dal 1962 in poi un'altra idea dell'arte (Moeglin-Delcroix 2003, p. 10).

Con solida consapevolezza, nell'autunno del 2004, in occasione della mostra di libri d'artista presso la Casa del Mantegna a Mantova, Anne Moeglin-Delcroix proponeva lo *status quaestionis* rispetto il plurale e multiforme mondo del libro d'artista. Si tratta di un groviglio critico alimentato da questioni lessicali, cronologiche, estetiche e critiche che, a distanza di decenni, rivela ancora una prominente attualità, al punto tale da spingere a dubitare della possibilità di una definizione.

L'ipotesi di un'astensione non equivale a una resa, ma dichiara l'esigenza di un ripensamento metodologico volto a focalizzare l'attenzione sui libri, più che sulle parole, rivelando come tale genericità lessicale – per la quale la medesima etichetta sembra poter adeguarsi a ogni sperimentazione editoriale che vede coinvolto un artista – sia ancorata, in prima battuta, alla difficoltà, reiterata nei decenni, di individuare un univoco atto di nascita per il libro d'artista.

Possibili atti di nascita del libro d'artista

Una prima ipotetica genesi del libro d'artista si trova nella tradizione francese dei cosiddetti "livres d'artiste" o "livre de peintre", ossia libri illustrati che vedono la collaborazione fra scrittori e pittori (Pallottino 1988, p. 9). I primi esemplari, risalenti alla prima metà del XIX secolo e realizzati tramite il ricorso alla litografia e alla xilografia, sono proposti come forma di editoria popolare poi convertiti, mediante un graduale miglioramento tecnico, in edizioni di pregio con tirature limitate. A questa tipologia risalgono le proposte degli editori novecenteschi delle avanguardie storiche come Ambroise Vollard, Daniel-Henry Kahnweiler, Tériade, i quali promuovono collaborazioni fra letterati e artisti visivi, talvolta riservando grande autonomia agli artisti, come nel celebre caso di *Jazz* di Henri Matisse (edito da Tériade nel 1947). In questo esemplare il testo, stampato nella riconoscibilissima calligrafia dell'artista francese, è parte integrante dell'impianto decorativo del libro e crea un *unicum* visivo fra immagini e parole. Questo genere di pubblicazioni è stato lungamente prediletto dai bibliofili e dai collezionisti d'arte e, anche quando il mercato dell'editoria d'arte ha accolto libri più sperimentali o i libri oggetto, la denominazione di "livres d'artiste" è sopravvissuta divenendo un'abitudine lessicale e lasciando germinare alcuni fraintendimenti¹.

¹ È il caso di una delle più importanti raccolte di libri d'artista italiane, quella di Lorian Bertini, ora conservata alla Biblioteca Nazionale di Firenze. Lo stesso Bertini, con lo pseudonimo Vincenzo Filacavai, nell'introduzione della monografia dedicata alla sua collezione, ricorre alla dicitura "libro d'artista" in maniera indistinta, senza identificare alcuna categoria, cfr. ed. Jentsch, 1993, pp. 9-17.

Un altro esordio del libro d'artista è datato 1897², anno di pubblicazione di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Stéphane Mallarmé, un libro nel quale il formato, la composizione tipografica e gli spazi bianchi fra le parole non sono considerati meri aspetti grafici, ma dettagli che rafforzano e amplificano il contenuto, nell'intento di sancire un indivisibile connubio fra significato e significante. Il portato innovativo della sperimentazione di Mallarmé è presto colto da Filippo Tommaso Marinetti, il quale, sull'onda entusiasta del rinnovamento futurista, muove profonde critiche nei confronti dei libri illustrati e delle raffinate edizioni per bibliofili³. La critica futurista è rivolta tanto alle regole compositive dell'editoria tradizionale⁴, alle quali Marinetti contrappone una nuova ortografia e tipografia espressiva, (si pensi al celebre *Zang Tumb Tuuum Adrianopoli Ottobre 1912*, del 1914, e a *Les mots en liberté futuriste* (1919)); quanto alla forma stessa del libro⁵, come suggerisce Corrado Govoni in una lettera inviata a Marinetti: «[...] Perché non fare dei libri che aprano come organetti macchine fotografiche ombrellini ventagli?» (Salaris 1988, p. 17).

In questa curiosità verso una diversa forma del libro si riconosce un altro possibile atto di nascita del libro d'artista, invero nei cosiddetti libri-oggetto⁶, inaugurati dal *Libro imbullonato* di Fortunato Depero del 1927 e *Anguria lirica* di Tullio D'Albisola e Bruno Munari del 1934, *exempla* per numerose sperimentazioni maturate nei decenni a seguire, caratterizzate dall'accentuazione della dimensione materica dell'oggetto e da una fruizione sinestetica. Si dirama da qui un itinerario a cui possono essere ricondotti oggetti molto diversi per forma, materiale, tiratura, al punto tale da raccogliere sotto la stessa definizione di libri-oggetto, pubblicazioni come il catalogo della *Exposition Internationale du Surréalisme* del 1947, un libro tradizionale la cui copertina, progettata da Marcel Duchamp, ospita un seno in gommapiuma con la scritta 'Prière de toucher', invito provocatorio rispetto l'impossibilità di toccare le opere d'arte nei musei; ma anche le scatole contenenti poesie tridimensionali di Maurizio Nannucci realizzate due decenni dopo.

² Pubblicato in via sperimentale nel 1897, l'edizione definitiva risale al 1914 per le Editions de la Nouvelle Revue Française, Parigi.

³ «[...] lo inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse a ghirigori, ortaggi, mitologici nastri da messale, epigrafi e numero romani» (Marinetti 1913).

⁴ Marinetti proclama una vera e propria «rivoluzione tipografica» sia nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) sia sulle pagine de *Lacerba* con *Distruzione della sintassi / Immaginazione senza fili / Parole in libertà* (11 maggio 1913).

⁵ La trasformazione del libro tradizionale è teorizzata da Marinetti in *Gli indomabili*, Edizioni futuriste di Poesia, Soc. Tip. Edit. Porta – Piacenza, 1922.

⁶ Per approfondire il tema dei libri-oggetto si veda: *Livres d'Artistes - Livres-Objet*, 1985; ed. Bentivoglio, 1985; ed. Moeglin-Delcroix, 1997; Picone Petrusa 2003, pp. 31-36.

Le differenti ipotesi relative alla nascita del libro d'artista conducono alla difficoltà di condividere un'univoca definizione: ogni declinazione della generica dicitura "libro d'artista" appare legittima all'interno del proprio contesto d'origine ma al contempo descrive oggetti profondamente diversi.

In che modo diradare tale confusione? La risposta di Anne Moeglin-Delcroix è pragmaticamente metodologica: se è vero che l'ambiguità risiede nella molteplicità di storie a cui è riconducibile la genesi del libro d'artista, occorre riconoscere il valore dell'oggetto non come fattore determinato da una priorità temporale, ma come sintesi del carattere innovativo e della potenzialità di condizionare gli eventi successivi. Così operando, la studiosa francese identifica all'inizio degli anni Sessanta - dunque un secolo dopo i primi "livres d'artiste" - un momento cruciale per la storia del libro d'artista: «mi sembra di poter dire che il 1962 sia l'anno di un avvento, e vorrei dimostrarlo attraverso la pubblicazione simultanea di quattro libri, assolutamente originali, visivamente molto diversi, eppure simili nel loro progettare, nell'idea che si fanno del mezzo del libro» *Dal 1962 in poi un'altra idea dell'arte* (Moeglin-Delcroix 2003, p. 11).

I libri in questione sono ormai capisaldi della storia dell'editoria d'artista: *Twenty-six Gasoline Stations* dell'artista statunitense Ed Ruscha, realizzato nel 1962 e pubblicato l'anno successivo; *Topographie anecdotée * du hasard* di Daniel Spoerri, edito a Parigi nel 1962, *Dagblegt Bull* dello svizzero tedesco Dieter Roth, pubblicato in Belgio da André Balthazar, e *Moi, Ben je signe* dell'artista Fluxus Ben Vautier, entrambi nello stesso anno. Si tratta di libri molto diversi, sia a livello fisico, sia per il contesto in cui hanno preso forma. La pubblicazione di Ruscha ha un formato piuttosto piccolo (18x14 cm), è stampata su carta ordinaria e raccoglie ventisei scatti in bianco e nero di stazioni di servizio, senza alcun testo a commento. La produzione è gestita dall'artista in ogni dettaglio, dall'ideazione alla distribuzione, avvenuta in quattrocento copie⁷ e affidata per pochi dollari allo stesso distributore di benzina, riprodotto nelle fotografie. Antitetico a questo primo esempio è *Topographie anecdotée* du hasard*, un libro composto principalmente da testo: Spoerri descrive con metodica perizia tutti gli oggetti presenti nella propria camera d'albergo in Rue Mouffetard, arricchendo le note con i ricordi che tali oggetti suscitano nella sua mente. La sola immagine presente è uno schema numerato che restituisce il posizionamento degli oggetti nella stanza. Opposte al libro di Ruscha anche le condizioni di pubblicazione: l'artista convinse la galleria a destinare il denaro previsto per il materiale promozionale della propria mostra del febbraio 1962 alla stampa di mille copie⁸ di questi libretti, poi spediti per posta

⁷ Le prime quattrocento copie numerate furono poi seguite da una seconda tiratura non numerata di cinquecento pezzi e infine nel 1967 da un'ulteriore ristampa di tremila copie (Coplans 1965, p. 25).

⁸ Quattro anni dopo fu pubblicata la versione inglese per la Something Else Press, la casa editrice di Dick Higgins. Questa versione fu arricchita da alcuni commenti dell'artista fluxus Robert Fillou, il

come invito alla mostra (ed. Donguy 1993, p. 472). Decisamente più artigianale, sebbene si avvalga del sostegno di un editore, è il terzo libro, *Dagblegt Bull*, un quadrato di soli 3 cm composto con frammenti di giornali popolari. Roth produce questi micro-libri dalla metà degli anni Cinquanta e nel 1962 li invia a André Balthazar, il quale realizza le fascette e le scatole per confezionare ogni singolo esemplare. Il titolo, scelto dallo stesso Roth, è l'approssimativa traduzione in islandese della testata *Daily Bull* e allude al flusso di informazioni che ogni giorno sono generate dalla stampa. Infine, *Moi, Ben je signe*, un libro non rilegato ma composto da foglietti ciclostilati, realizzato in un centinaio di copie⁹ dichiaratamente “NON numerate” e “NON firmate”, declinazione editoriale del proclama di Ben, proprio del 1962, per cui “tutto è arte”. L'auspicata fusione fra arte e vita è restituita dall'impiego di carte alimentari (carta da macellai per l'interno e carta di mais per la copertina), dichiarazioni di poetica, proclami, frammenti di autobiografia e descrizione di opere nonché oggetti reali incollati sulla carta, fra cui un disco, la lama di un rasoio, l'etichetta di un vino.

La breve ricognizione delle peculiarità di questi quattro libri ci riporta alla questione posta in apertura: nella loro totale diversità questi oggetti come possono legittimamente rispondere alla definizione di libro d'artista?

Abbandonate le pretese di un primato cronologico, le specificità di questi libri sono da leggersi come risposte alle necessità di cambiamento, emerse a inizio anni Sessanta, relative alla natura dell'opera d'arte, al rapporto con il pubblico e al ruolo dell'artista. A ben vedere, infatti, i quattro esempi considerati sono accomunati dall'esigenza di minare il concetto di opera unica (anche nel caso di Roth i cui libri sono diversi l'uno dall'altro ma sono fabbricati con oggetti esistenti in molteplici copie), di garantire maggiore circolazione delle opere, e dunque renderle più accessibili, nonché dalla possibilità per l'artista di operare senza mediazioni e condizionamenti. In altre parole, le ragioni del fare sono comuni, sebbene le forme, i contenuti e i contesti appaiano lontani.

Con queste argomentazioni Moeglin-Delcroix giunge a circoscrivere la dicitura “libri d'artista” agli esemplari prodotti negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, con tirature limitate e i cui contenuti, testi, immagini o fotografie, siano esclusivamente elaborati dell'artista stesso.

Tale circoscrizione critica ha una sua legittimità ma non è scevra di un'evidente parzialità: come denominare tutti i libri che sono stati realizzati nei decenni successivi? Come spiegare l'esistenza, in quegli stessi anni, dei libri-oggetto o di libri realizzati in copia unica, oltre ai multipli?

traduttore Emmett Williams e piccoli disegni a vignetta di Topor. Seguiranno altre due versioni, ogni volta con interventi ulteriori: una in tedesco, con il contributo di Dieter Roth nel 1968, e una in inglese nel 1995.

⁹ Nel 1975 le Édition Lebeer-Hossmann producono una tiratura più ampia.

Tentativi di catalogazione

Una possibile risposta può essere ricercata nei tentativi, seppur nebulosi, di catalogazione dei libri d'artista.

Se la ragione della difficoltà di una definizione è da imputarsi a una mancata chiarezza in merito alle origini, la conseguenza di tale condizione è stata l'assenza, per decenni, di una catalogazione programmatica dei libri d'artista. Le cause sono lapalissiane: se si fatica a circoscrivere i confini di un soggetto è quasi impossibile individuare gli strumenti adeguati ed esaustivi per renderne possibile la catalogazione.

Per tutti gli anni Settanta e Ottanta, infatti, la produzione editoriale d'artista continua a proliferare senza indurre organici sforzi di sistematizzazione, pur generando, soprattutto in ambito americano, una sensibile attenzione da parte dei musei e delle istituzioni¹⁰. Tranne poche eccezioni (fra cui la mostra *I denti del drago. Le trasformazioni della pagina del libro*, avvenuta a Milano nel 1972¹¹, in cui Daniela Palazzoli e Gianni Emilio Simonetti accennano a due categorie di libro d'artista, il segno-libro, nel quale la pagina ha il predominio sull'oggetto, e l'oggetto-libro, caratterizzato viceversa dalla fisicità dell'oggetto (ed. Palazzoli & Simonetti 1972, p.n.n.) si assiste solamente a una mappatura del pubblicato, restituita da corpose liste di titoli nelle pubblicazioni monografiche¹².

Solo nel corso degli anni Novanta prendono forma alcuni primi tentativi di catalogazione, seppur abbastanza disomogenei. Non si tratta, infatti, dell'individuazione di un processo organico volto alla definizione di criteri di classificazione, ma piuttosto di inventari e schedature essenziali, maturati in occasioni di mostre, in alcuni casi molto ricche, come *The Artist and the Book in Twentieth-Century Italy* e *A Century of Artists Books*, entrambe promosse dal Museum of Modern Art di New York rispettivamente nel 1992 e 1995.

¹⁰ La produzione editoriale d'artista intorno alla metà degli anni Settanta è così fertile da motivare la nascita di librerie specializzate e artist-run space dedicati all'editoria d'artista, come già accaduto, a Ginevra nel 1968, con Ecart, a cui seguono Art Metropol, fondato dal collettivo General Idea nel 1974 a Toronto, Other Books and So di Ulisse Carrion ad Amsterdam nel 1975 e l'ormai celebre Printed Matter di New York, avviato da un gruppo di artisti e critici, fra i quali Sol LeWitt e Lucy Lippard, nel 1976. Negli stessi anni a New York nasce il The Center for Book Arts (1974) per iniziativa di Richard Minsky; prendono forma alcune collezioni, come la Franklin Furnace, fondata nel 1976 dall'artista Martha Wilson a partire dalla propria collezione di libri d'artista e alcune istituzioni museali, fra cui il Chelsea College of Art e il Museum of Modern Art, dedicano nelle proprie biblioteche sezioni dedicate al libro d'artista.

¹¹ La mostra avviene alla galleria di Palazzoli L'uomo e l'arte, Milano.

¹² Mi riferisco innanzitutto al celebre articolo di Celant comparso sul primo numero di «Data» nel 1971, in cui la definizione di «medium autosignificante» è declinata in numerosi esempi, principalmente circoscritti all'area concettuale, nonché alle monografie pubblicate sul finire degli Settanta come Celant, 1977; Crispolti, 1978 e ai cataloghi delle mostre realizzate nel corso degli anni Ottanta, fra cui *Liber/pratica internazionale del libro d'artista*, 1980; la sezione dedicata ai libri d'artista, a cura di Pier Luigi Tazzi, nella mostra *Identité Italienne / L'art en Italie depuis 1959* al Centre Pompidou di Parigi; *Transbook / La trasgressione e trasformazione del libro*, 1982.

Accanto alle mostre, un contributo importante verso una possibile catalogazione è fornito dalla pubblicazione delle prime monografie dedicate alla storia del libro d'artista. Fondante, in questo senso, *The Century of Artist's Books* di Johanna Drucker (edito da Granary Books, 1995): prendendo in considerazione oltre duecento esemplari, la studiosa restituisce per ognuno il contesto storico-artistico di origine e ne sottolinea l'unicità, evidenziandone la peculiare natura ibrida in bilico fra opera d'arte e prodotto editoriale. A partire dal riconoscimento di queste specificità, suggerisce una possibile e non convenzionale classificazione, determinata dal portato simbolico e poetico di ogni singolo libro, piuttosto che dall'aderenza a criteri prestabiliti. Drucker, infatti, non distingue fra libro oggetto, libro illustrato o libro concettuale bensì identifica delle tipologie poetiche. Riconosce quindi il libro d'artista come spazio di un accadimento artistico / come spazio fisico / come mostra / come multiplo democratico / come forma visiva e visuale / come elaborazione verbale / come strumento politico / come spazio concettuale / come documento autobiografico, facendo convergere l'intento classificatorio con l'interpretazione critica.

Nel contesto italiano alcuni importanti sforzi di archiviazione e catalogazione sono compiuti da artisti come Luciano Caruso, Gino Gini e Fernanda Fedi, Maurizio Nannucci¹³, artefici essi stessi di libri d'artista, detentori di collezioni e promotori di dibattiti intorno a questi oggetti.

Pionieristica, nello specifico, è l'impresa avviata dalla coppia Fedi-Gini nel 1983 a Milano¹⁴ con la fondazione dell'Archivio Libri d'artista, tutt'ora attivo e composto da più di mille esemplari. La rilevanza della loro operazione risiede nella volontà di creare un luogo fisico, permanente, dove raccogliere libri d'artista e promuovere iniziative di divulgazione e conoscenza, mediante mostre, rassegne e conferenze. La natura privata, autonoma da sostegni istituzionali, ha portato infatti i due artisti ad essere al contempo depositari e curatori della collezione che si è andata formando, interrogandosi solo in corso d'opera, soprattutto con l'accrescersi del patrimonio, sui criteri di ordinamento. Sebbene nelle molteplici esposizioni promosse hanno fatto ricorso a scelte curatoriali diverse, talvolta tematiche, altre poetiche, Fedi e Gini hanno prediletto il criterio tecnico come strumento di catalogazione dell'intera collezione, individuando molteplici modelli di «messa in forma» del libro d'artista (ed. Gini & Fedi 2014, p.n.n.). Ne è derivata una catalogazione che riconosce: “libri stampati”, caratterizzati dal ricorso alla tecnica di stampa industriale e tirature variabili, “esemplari unici”, ossia realizzati in copia unica, libro-oggetto, libri xerox, cioè stampati con macchine fotocopiatrici, “minimalia”, “libri preziosi”, ossia autoprodotti dall'artista in

¹³ Pionieristico, in questo senso, il lavoro avviato da Maurizio Nannucci con Zona Archive a Firenze fin dalla metà degli anni Sessanta. Cfr. ed. Nannucci, 2016 e ed. Hapkemeyer, 2017.

¹⁴ L'Archivio ha sede a Palazzo Galloni, Naviglio Grande 66, Milano.

ogni suo aspetto e “minilibri”. Ognuna di queste tipologie è sotto-ordinata secondo la provenienza.

Benché sia innegabile la rilevanza culturale di questa operazione, soprattutto in termini di valorizzazione e diffusione del libro d’artista, l’attività di catalogazione svolta resta permeata di un certo soggettivismo e non ha condotto a una risposta concreta in termini di procedure e metodologia.

Caratterizzata da un approccio pragmatico, invece, è l’impresa avviata da Liliana Dematteis e Giorgio Maffei per la Regione Piemonte sul finire del decennio e destinata a catalogare i libri d’artista italiani pubblicati nel corso di quaranta anni, dal 1960 al 1998. Il lavoro pluriennale, convogliato in una pubblicazione (ed. Dematteis & Maffei 1998) e in una mostra allestita alla Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Torino nel 1999¹⁵, è ambizioso sia per la mole di dati considerati, quanto per lo sforzo di identificare categorie classificatorie (autori / editore / data di pubblicazione / tiratura / dimensioni / firma / legatura / contributi) proprie del libro e non dell’opera d’arte. Il risultato però si rivela, nelle parole stesse dei curatori (ed. Dematteis & Maffei 1998, p. 27), discontinuo, per molteplici ragioni: la ricostruzione del patrimonio pubblicato non è sempre agevole per consentire una panoramica esaustiva, molti dati sono mancanti e la schedatura, in parte delegata agli artisti stessi, non è sempre completa e uniforme.

Pur nella sua parzialità questo lavoro è un termine di riferimento indispensabile per problematizzare, almeno nel contesto italiano, la modalità di catalogazione del libro d’artista mediante gli strumenti della biblioteconomia: fino a che punto essi possono essere efficaci e opportuni?

Tale aspetto è stato affrontato, all’inizio degli anni duemila, da una commissione di studio¹⁶ composta da bibliotecari, esperti del settore, curatori di musei, motivata dall’esigenza di una più corretta delimitazione del campo d’intervento e dalla possibilità di applicare lo standard ISBD¹⁷ (sia nella versione M che NBM) al libro d’artista.

¹⁵ La mostra si è svolta presso la Galleria d’arte moderna e contemporanea di Torino, dal 23 settembre al 31 ottobre 1999.

¹⁶ La commissione risale al 2003 e partecipano ai lavori: Carla Barbieri della Biblioteca Civica d’Arte “Luigi Poletti” di Modena, Chiara Panizzi e Aurora Loy della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Claudia Pertile dell’Università Ca’ Foscari di Venezia, Giorgio Maffei del Centro di Documentazione Libri d’Artista di Torino, Sergio Graffi della Biblioteca comunale centrale “Sormani” di Milano, Barbara Nesticò e Umberto Massarini della Biblioteca Civica di Merano, Archivio Oplà, Roberto Antolini dell’Archivio ‘900, Museo d’arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto; Lucia Chimirri della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Marco Bazzini e Annalisa Benedetti della Biblioteca del Centro per l’Arte contemporanea “Luigi Pecci” di Prato, lo Studio Bibliografico Marini di Bari, Carlo Alberto Sitta del Laboratorio di Poesia di Modena, Erica de Luigi dell’ASAC, Biennale di Venezia. È stato possibile consultare il verbale dei lavori grazie alla tesi di dottorato di Lia Pasqualina Cerrone, dal titolo *La catalogazione informatica del libro d’artista*, Università degli studi di Napoli “Federico II”, ciclo XIX, 2004.

¹⁷ La International Standard Bibliographic Description o ISBD è un insieme di regole prodotte dalla International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) per rendere universalmente e facilmente disponibili, in una forma accettabile in ambito internazionale, i dati

Il primo passo è stata la condivisione di una terminologia specifica, identificando tre macrocategorie: libri figurati d'autore, libri oggetto, libri d'artista, ognuna di esse ricondotta a una definizione. Con la dicitura libri figurati d'autore si indicano volumi nei quali si registra la collaborazione fra un poeta-scrittore e un artista; i libri-oggetto sono "opere d'arte che si ispirano all'oggetto libro pur non avendone necessariamente le sembianze e che del libro non conservano le caratteristiche di leggibilità e di uso" (Cerrone 2004, p.n.n.); infine i libri d'artista sono opere che conservano le caratteristiche del libro, ma declinate dall'intenzione dell'artista di produrre un'opera d'arte.

È evidente, ancora una volta, una certa genericità delle definizioni, in soccorso della quale però intervengono precisazioni descrittive ai quali si tenta di far corrispondere strumenti di catalogazione. Nel caso del libro figurato d'autore non si presentano particolari ambiguità e dunque è lineare il rimando, da parte della commissione, all'adozione delle RICA (Regole italiane di catalogazione per autori), dove è possibile catalogare contributi multipli all'interno della stessa opera, o al Sistema bibliotecario nazionale nel caso in cui si reputi necessario decretare una parità di responsabilità tra lo scrittore e l'artista nella realizzazione dell'opera.

Più complessa, invece, la descrizione delle altre due categorie per le quali, è importante sottolinearlo, si ondeggia fra la dicitura "libro" e "opera d'arte". Il libro oggetto, nel quale la dimensione testuale è sostituita, in parte o totalmente, da quella oggettuale ed è accentuata la dimensione plastica, è considerato più scultura che libro; mentre il libro d'artista, che conserva la modalità di fruizione del libro, pur potendo avere forme non tradizionali, resta libro. Come si categorizzano queste differenze? La commissione rimanda a due strumenti: una prima classificazione è determinata dalla

bibliografici di base relativi a tutti i tipi di risorse pubblicati in ogni paese. Esso esiste in due versioni: la prima risale al 1971 ed è dedicata ai libri tradizionali, mentre la seconda NBM, stilata nella prima versione nel 1973, si riferisce ai Non-Book Materials. Lo scopo principale dell'ISBD è fornire criteri uniformi per la condivisione delle informazioni bibliografiche tra le istituzioni bibliografiche nazionali, da una parte, e l'intera comunità bibliotecaria e informativa dall'altra. L'ISBD stabilisce un formato di registrazione suddiviso in 9 aree, per le quali è fissato il contenuto, l'ordine e la punteggiatura. Questo standard è stato adottato dai codici nazionali di catalogazione e utilizzato dalla gran parte delle bibliografie nazionali. Per l'Italia il codice di riferimento sono le Regole italiane di Catalogazione (REICAT), che fanno riferimento all'edizione consolidata preliminare dell'ISBD del 2007.

Le aree descrittive sono: Area 0 / forma del contenuto e del tipo di supporto; Area 1 / titolo e formulazione di responsabilità (es. autore, curatore, traduttore); Area 2: edizione (indica quale edizione dell'opera sia presente in biblioteca); Area 3: materiale o del tipo di risorsa (es. scala e coordinate per materiali cartografici); Area 4: pubblicazione, produzione, distribuzione, etc.; Area 5: descrizione materiale o collazione (es. numero di tomi se l'opera è in più volumi, numero di pagine e formato); Area 6: formulazione di serie (es. le informazioni sulla collana editoriale); Area 7: note; Area 8: identificazione della risorsa e delle condizioni di disponibilità (es. ISBN, ISSN). L'ordine è rigorosamente sequenziale, ma alcune parti possono essere eliminate, mantenendo però intatta la sequenza, così da comunicare le informazioni bibliografiche in una maniera chiara, concisa, flessibile e facilmente identificabile anche se non si conosce la lingua utilizzata.

“designazione generica del materiale”, distinguendo “la classe generale di materiale cui il documento appartiene”, ossia libro oggetto o libro d’artista; e a seguire “l’indicazione specifica del materiale e estensione fisica del documento” (Cerrone 2004, p.n.n.), descrivendo quindi il materiale e il numero dei pezzi che lo compongono. Qui il nodo della questione: il primo passaggio definisce automaticamente il ventaglio di possibilità del secondo. In termini concreti, se l’esemplare viene catalogato come libro-oggetto i materiali di cui può essere composto sono definiti dallo standard NBM, dunque non è compresa la carta. Se, invece, un libro oggetto fosse fatto di carta? O viceversa: se un libro d’artista fosse fatto di materiali diversi dalla carta, pur mantenendo la possibilità di sfogliarlo? Come considerare, ad esempio, il libro di Luciano Caruso, *Il cerchio dell’evocazione demoniaca*, a forma di libro ma costituito da materiali scultorei?

Il limite è lampante. Le inadeguatezze del sistema di catalogazione non si esauriscono in merito ai materiali ma si rintracciano anche nella definizione della tecnica, spesso troppo schematica, o rispetto alla tiratura, per la quale non è possibile indicare una distinzione tra opera unica e multipli da essi derivati.

Ulteriore riprova della parzialità di questa modalità è una certa ambiguità lessicale nella definizione dei libri oggetto: è infatti riconosciuto che “la sua appartenenza alla dimensione libro si può rilevare solo in diversi casi in cui è l’artista stesso a dichiararlo” (Cerrone 2004, p.n.n.), introducendo un dato soggettivo che difficilmente è compatibile con qualsivoglia sistema di catalogazione scientifica.

Edcat: la catalogazione digitale come luogo di ricerca

Un’opportunità per sanare l’inadeguatezza dei criteri bibliotecari tradizionali nella catalogazione dei libri d’artista è rappresentata dall’iniziativa di musei o realtà private che nell’ultimo decennio hanno implementato in maniera considerevole le campagne di digitalizzazione dei libri d’artista presenti nelle loro collezioni (James 2013).

Si tratta di operazioni molto onerose e dunque lunghe da compiere, ma non mancano alcuni esempi virtuosi, come il cospicuo catalogo della Joan Flasch Collection, promosso dalla School of Art di Chicago, composto da oltre 6000 libri, ognuno con un’immagine e numerose indicizzazioni per la ricerca o il prezioso archivio digitale dei libri d’artista di Johanna Drucker nel quale la catalogazione di più di duecento libri è molto accurata¹⁸ ed è completata dalla possibilità di accedere a testi

¹⁸ ABsOnline è un progetto promosso dall’Università della Virginia, sotto la direzione di Johanna Drucker. A differenza di quanto avvenuto nella monografia citata del 1995, nell’archiviazione digitale l’autrice ha prediletto categorie oggettive: titolo, autori coinvolti (ampliando alla professionalità di editori, rilegatori, stampatori ecc.), provenienza. Le informazioni sono gestite secondo una struttura gerarchica: la macro categoria di partenza è denominata “work” e descrive il progetto nella sua

critici sul tema¹⁹. Altrettanto interessante, seppur più circoscritto, l'archivio on line di un centinaio di libri di Erica Van Horn, curato dalla Beinecke Library di Yale, con immagini di alta qualità, descrizioni esaustive e alcuni esemplari scaricabili in formato PDF.

Nel contesto italiano²⁰ le preziose operazioni volte alla digitalizzazione di materiali inerenti al libro d'artista, fra cui l'archivio di Maurizio Spatola e il sito della Collezione Bonotto, nella quale sono presenti molti libri d'artista Fluxus e di Poesia Visiva, difficilmente sono supportate da strumenti di catalogazione organici o specificatamente pensati per le problematiche del libro d'artista.

Nell'ambito della catalogazione digitale un caso studio interessante è rappresentato da Edcat, un database nato per iniziativa di Joe Steinbach²¹ nel 2009.

Il punto di partenza è stata la volontà di Steinbach di pubblicare libri d'artista, motivandolo a documentarsi sulla storia del libro d'artista e sulle esistenti possibilità di archiviazione. La mancanza di strumenti esaustivi lo ha spinto a tentare una catalogazione *ex novo*, applicando, alla propria piccola collezione, i criteri suggeriti da uno dei più recenti manuali sul tema (Thurman-Jajes Vögtle 2010). Ciò ha generato un primo database, progressivamente ampliato con più campi e reso maggiormente flessibile. Nel 2017, a seguito di un lungo lavoro con ingegneri e sviluppatori, il database è stato reso disponibile on line e oggi contiene oltre 18.000 di voci, 30.000 elementi, coinvolge 13.300 di artisti ed è visitato da 200 utenti ogni giorno.

Dotato di un'interfaccia particolarmente facile da comprendere e utilizzare, a partire dal completamento di quattro campi base, declinabili in ulteriori dettagli, si rivolge a un target ampio e plurale: è efficace per ricerche compiute da ricercatori, artisti, collezionisti, editori, ma al contempo è fruibile per un pubblico generico che può imbattersi casualmente in una pubblicazione d'artista. Tale accessibilità si riflette nella modalità attraverso cui i libri entrano a far parte del database: la candidatura può essere compiuta tanto da istituzioni quanto da artisti, editori o collezionisti. I dati ricevuti vengono esaminati dai redattori e declinati in informazioni navigabili che comprendono i criteri generici²², come il formato o il numero delle pagine, ma anche dettagli

complessità, non solo nell'aspetto editoriale, quest'ultimo approfondito nelle categorie "edition", descrizione delle caratteristiche editoriali, "object", relativo all'esemplare archiviato e quindi anche allo stato di conservazione e "images", documentazione visiva del libro.

¹⁹ Il sito propone testi di approfondimento e mostre digitali con i libri presenti nell'archivio.

²⁰ Molto esaustivo, sebbene legato a finalità commerciali, è l'archivio dello Studio Bibliografico L'Arengario di Bruno e Paolo Tonini. L'attività commerciale dello studio è basata su un'archiviazione molto precisa degli oggetti proposti, restituita in periodiche pubblicazioni e consultabile sul sito attraverso due categorie di ordinamento, autori e argomenti oppure mediante la ricerca di parole chiave.

²¹ Le informazioni relative a Edcat derivano da un'intervista svolta da chi scrive a Joe Steinbach il 21 dicembre 2022.

²² Edcat mira a costruire un protocollo di scambio con sistemi standard e connettersi con database esistenti, ma non ha ancora avviato alcun progetto in questa direzione.

minuziosi, indicando ad esempio il tipo di carta, la tecnica di stampa e addirittura il nome della stampante utilizzata. Oltre ad una raffinata catalogazione, Edcat offre altri servizi: accanto al completamento di campi prestabiliti, è concessa la possibilità di caricare sul sito approfondimenti narrativi in formato di testo, di immagini o video; la ricerca di un titolo comporta la selezione di titoli affini e, infine, il sito propone l'opportunità di vedere e acquistare i libri catalogati.

Questi aspetti potrebbero sembrare secondari rispetto all'ambito della catalogazione, ma a ben vedere introducono un ripensamento metodologico del concetto di catalogazione del libro d'artista. L'eccezionalità di questi oggetti, ampiamente dimostrata, fa sì che rifuggano qualsivoglia schematismo e dunque le uniche possibilità per rendere possibile una sistematizzazione risiede nell'accettazione di tale straordinarietà. Ciò necessita certamente di una descrizione minuziosa, ma anche, o forse soprattutto, dell'ibridazione delle pratiche di catalogazione per consentire la reale valorizzazione. Non basta dunque una catalogazione tradizionale, per quanto minuziosa sia: lo scarto di valore è rappresentato dalla possibilità di raccontare la genesi di un libro, il suo significato, riflettere la stretta correlazione fra forma e contenuto, esplicitare il carattere innovativo, il portato poetico e le reazioni che ha saputo generare. Al contempo, la possibilità di acquisto e vendita non è un mero servizio commerciale, ma il concreto riflesso della natura di multiplo di molti libri d'artista, nati dall'ambizione degli artisti di produrre oggetti accessibili e di democratica diffusione.

Una riprova? Basti cercare su Edcat *Twentysix Gasoline Stations*. Il sito restituisce ventuno ricorrenze, prima fra tutte la catalogazione della prima edizione, completa di data, luogo di pubblicazione, formato, tipologia di carta, tecnica di stampa, tiratura, iscrizioni e costo originale. Le restanti, ad eccezione della schedatura dell'edizione del 1969 e due testi antologici dedicati a Ed Ruscha, sono progetti editoriali e fotografici nati a partire dal libro del 1963. In un caso le stazioni di benzina non sono più quelle americane, ma quelle della ex Repubblica Popolare Tedesca (Michalis Pichler, *Twentysix Gasoline Stations*, 2009), in un altro sono sostituite con fotografie di bagni pubblici (Franck Landron, *Twentysix Ceramic Fountains*, 2021), in un altro ancora diventano fotografie di case e negozi abbandonati lungo la Weldeggstrasse (Otto Hainzl, *Twentysix Houses along Waldeggstrasse*, 2022).

Stiamo ancora parlando di catalogazione? Sì, per certi versi, ma ponendo in discussione il concetto di catalogazione come ordinamento, come all'applicazione di un *nomos*, per lasciare spazio all'ipotesi di un criterio d'ordine "creativo", capace non tanto di sistematizzare il libro d'artista, ma di valorizzarne la natura, per quanto ibrida sia, e la sua divulgazione. Reinterpretando una felice e profetica definizione dedicata al libro d'artista degli anni Settanta (Accame 1973, p. 90), potremmo dire: "la

catalogazione, nei suoi aspetti più creativi, deve intendersi ormai come luogo di ricerca”.

L'autrice

Federica Boragina (1986), dottore in ricerca in Storia dell'arte contemporanea all'Università di Torino, è attualmente impegnata come professore a contratto di Storia della Video Arte all'Università Cattolica (BS), come editor presso Electa e nella ricerca accademica.

Ha insegnato presso NABA e IED, ha svolto il ruolo di assistente curatore per il Padiglione Italia alla 55 Biennale d'arte di Venezia (2017) e ha lavorato come assistente curatore per la collezione d'arte del Novecento di Intesa Sanpaolo (2011-2017).

È co-fondatrice di Studio Boite, studio di ricerca e produzione editoriale legata all'arte contemporanea. I suoi studi sono dedicati alla scena artistica italiana del secondo dopoguerra, la cultura underground culture e l'editoria d'artista.

e-mail: federica.boragina@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Accame, V 1973, 'Della ricerca poetica e del libro come luogo di ricerca', *Il Verri*, giugno, pp. 90-95.

Bentivoglio, M (ed.) 1982, *Transbooks: la trasgressione e trasformazione del libro*, Arte Duchamp libreria, Cagliari.

Bentivoglio, M (ed.) 1985, *Il non libro. Bibliofollia ieri e oggi in Italia*, De Luca Editore, Roma.

Caruso, L, Nannucci, M & Miccini, E (ed.) 1978, *Formato lib(&)ro*, Fortezza da Basso, Comune di Firenze.

Castelman, R 1994, *A Century of Artists Books*, The Museum of Modern Art, Harry N. Abrams, Inc, New York.

Celant, G 1971, 'Book as artwork 1960/1970', *Data*, n. 1, pp. 36-49.

Celant, G 1977, *Off media, Nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Dedalo Libri, Torino.

Celant, G (ed.) 1981, *Identité Italienne / L'art en Italie depuis 1959*, Centro di, Firenze, 1981.

Coplans, J 1965, 'Concerning Various Small Fires. Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications', *Artforum*, vol. III, n. 5, febbraio, pp. 24-25.

Crispolti, E 1978, *Extra Media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Studio Forma, Roma.

Dematteis, L & Maffei, G (ed.) 1998, *Libri d'Artista in Italia 1960-1998*, Regione Piemonte, Torino.

Donguy, J (ed) 1993, *Poésure et peinture: d'un art, l'autre*, Musées de Marseille.

Drucker, J 1995, *The Century of Artists' Books*, Granary Books, New York.

Hapkemeyer, A (ed.) 2017, *Maurizio Nannucci "Top Hundred"*, edizioni Museion, Bolzano.

Gini, G & Fedi, F (ed) 2014 *Ipotesi per una metodologia del Libro d'Artista*, Quaderni di grafica G1. Pubblicazione didattica AABB di Brera Milano.

James, E 2013, 'Artist Books Beyond the Library Catalogue: Transforming Discovery', *Tate Research Publication*, 2013.

Available at: <<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/reflections/artist-books-beyond-the-library-catalogue>>.

Jentsch, R (ed.) 1993, *I libri d'artista italiani del Novecento*, Allemandi, Torino.

Cerrone, L P 2004, *Libri figurati d'autore, Libri oggetto, Libri d'artista. Problemi di catalogazione in La catalogazione informatica del libro d'artista*, Tesi di dottorato in Conservazione integrata dei beni culturali ed ambientali, Università degli studi di Napoli "Federico II", ciclo XIX.

Livres d'Artistes - Livres-Objet 1985, Editions CERPM, Parigi.

Marinetti, F T 1913, *Distruzione della sintassi / Immaginazione senza fili / Parole in libertà*, eds F.T. Marinetti et al., Lacerba, Firenze 1914, pp. 133-146.

Moeglin-Delcroix, A (ed.) 1997, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France.

Moeglin-Delcroix, A 2003, 'Dal 1962 in poi un'altra idea dell'arte' in *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, eds A. Moeglin-Delcroix et. al., Corraini, Mantova, pp. 10-25.

Nannucci, M & Salvadori, F (ed) 1978/79, *Artists' books, cento libri d'artista*, Biennale della grafica, Palazzo Strozzi, Firenze.

Nannucci, M (ed.) 2016, *ED / MN, Editions and Multiples 1967/2016*, Viaindustriae, Foligno.

Palazzoli, D & Simonetti, G E (ed.) 1972, *I denti del drago. Le trasformazioni della pagina del libro*, Edizioni L'uomo e l'arte, Milano.

Pallottino, P 1988, *Storia dell'illustrazione italiana*, Zanichelli, Bologna.

Phillpot, C 2013, *Booktrek*, JPR Editions, Ginevra.

Salaris, C 1988, *Bibliografia del Futurismo*, Stampa Alternativa, Roma.

Sarenco, Miccini, E & Verdi, F (ed.) 1980, *Liber/pratica internazionale del libro d'artista*, Edizioni Factotum, Verona.

Thurman-Jajes, A & Vögtle, S 2010, *Manual for Artists' Publications (MAP) Cataloging Rules, Definitions, and Description*, Research Centre for Artists' Publications, Weserburg.

Sitografia

<http://www.edcat.net>

<http://www.archiviomauriziospatola.com/>

<http://www.arengario.it/>

<http://www.artistsbooksonline.org/index.html>

<https://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/erica-van-horn>

<https://digitalcollections.saic.edu/jfabrc>

<https://www.fondazionebonotto.org/>

<https://www.memofonte.it/ricerche/futurismo/archivio-manifesti-futuristi/>

<https://theartistsbook.org.za/>



Lara De Lena

Tra libro d'artista e pratica collettiva: *Inventario* di Chiara Pergola



Abstract

Inventario, realizzato dall'artista emiliana Chiara Pergola, è una coppia di libri d'artista composti da schede di catalogo. L'opera fa parte della collezione del Museo Civico Medievale di Bologna dal 2012 ed è un inventario di parte dei reperti custoditi nella sala che ospita OHM, comò di legno del XIX secolo, dimora e archivio intimo di simboli, ricordi e affetti, un «punto di vista contemporaneo all'interno del cuore della tradizione» (Dehò et al. 2019, p. 3), come lo ha definito l'artista stessa.

Ponte tra le pratiche contemporanee e la tradizione, *Inventario* segue una processualità artistica tesa a protrarsi nel tempo e opera una singolare intersezione tra la dimensione istituzionale dell'archivio e la pratica artistica. Dietro la struttura apparentemente compiuta dell'inventario di oggetti esposti, il lavoro rivela un contenuto in-progress e uno sguardo nuovo e diverso che regala nuova vita agli oggetti-opere esposte in vetrina, che si riscoprono colme di inedite suggestioni.

Inventario, created by Emilian artist Chiara Pergola, is a pair of artist's books composed of catalogue index cards. The work has been part of the collection of the Museo Civico Medievale in Bologna since 2012 and is an index of part of the artefacts kept in the room that houses OHM, a 19th-century wooden dresser, an intimate residence and archive of symbols, memories and affections, a «contemporary point of view into in the heart of tradition» (Dehò et al. 2019, p. 3), as the artist herself described it.

As a bridge between contemporary practices and tradition, *Inventario* follows an artistic process intended to extend over time and operates a singular intersection between the institutional dimension of the archive and artistic practice. Behind the apparently accomplished structure of the inventory of exhibited objects, it reveals an in-progress content and a new and different gaze that gives new life to the object-works displayed in the showcase, which are rediscovered to be full of unusual suggestions.



Le collezioni e i loro archivi, tradizionalmente, nascono e crescono con l'obiettivo di mantenere la memoria storica e costruire e trasmettere conoscenza. Ragione per la quale – non dico nulla di nuovo – si tende a mantenere una coerenza di metodologie di classificazione e adottare ordini rigorosi e sistemi tassonomici. Le cose però si complicano quando ad archiviare sono le artiste e gli artisti. Anche per loro la conoscenza è un obiettivo ma è inevitabile che, insieme, vi sia una finalità più

soggettiva e un metodo più personale e a volte anche inconsueto. Se dietro l'archivio c'è un artista, la classificazione non potrà essere scrupolosamente sistematica ma sarà necessariamente atipica, soggettiva e mobile.

Come ha osservato Cristina Baldacci:

Più che archivi in senso stretto, i sistemi ideati dagli artisti sono metafore della memoria e della documentalità, displays archivistici che sovvertono i tradizionali criteri di classificazione delle nostre conoscenze e che si precisano come dispositivi processuali e partecipativi, come strumenti strategici di resistenza esistenziale e sociopolitica (Baldacci, 2016, p. 10).

È per questa ragione, continua Baldacci, che più che archivi in questi casi si può parlare di “anarchivi” nell'accezione che dà al termine Jacques Derrida che, riprendendo a sua volta Freud, parla di una tensione a cancellare le tracce del passato non per distruggere la memoria quanto per auspicare un futuro per l'archivio stesso.¹

Archivi generatori di disordine

L'atipicità degli archivi riletti dall'arte contemporanea mette in luce il loro aspetto imperfetto e fallace ma allo stesso tempo li spinge verso una perenne evoluzione, un cambiamento continuo perché, come ha rilevato Stefania Zuliani:

l'archivio non è certamente [...] il catalogo generale dei dati e delle date, l'elencazione pedante (vanamente totalizzante) delle presenze e delle assenze, ciò che in apparenza salva dall'oblio il documento per cancellarlo poi nell'uniformità della tradizione, ma è la condizione [...] che fa sì che i documenti possano ad un tempo sopravvivere e trasformarsi regolarmente secondo movimenti che non sono segreti ma che si possono, anzi, si devono interrogare e modificare, agire anche con gli strumenti dell'arte (Zuliani, 2014, p. 86).

¹ Jacques Derrida è considerato il padre dell'“archivologia” ovvero del filone interdisciplinare che indaga l'archivio in chiave post-strutturalista. Nel 1994 il filosofo è invitato a partecipare a una conferenza dal titolo *Memory: The Question of Archives* e in quell'occasione presenta il suo scritto *Le concept d'archive. Une impression freudienne*, titolo che verrà poi modificato in *Mal D'Archive. Une impression freudienne*. Nella sua definizione di archivio presente nel saggio, Derrida parte dall'origine etimologica della parola, rivelando da subito la sua ambiguità. “Archivio” deriva dal termine greco “Arché”, che ha un doppio significato: luogo dell'inizio ma anche luogo dal quale si istituisce l'ordine, il principio della legge. L'*archeion* greco era il domicilio dei magistrati supremi, gli arconti. Presso di loro venivano depositati i documenti ufficiali, che non erano solo da conservare ma anche da interpretare. Divenendone custodi e insieme esegeti, a loro spettava dunque il compito di farne materia viva e pulsante, poiché è esattamente questo – contrariamente alle apparenze – che deve fare un archivio.

È questo spirito di work-in-progress che ha guidato l'artista modenese Chiara Pergola ad approcciarsi ai libri come materia prima da manipolare.

Proprio dai libri parte il suo percorso espositivo nel 2005: l'installazione *Clausura* ha luogo nella sua casa d'origine a Modena, in cui con una serie di volumi prelevati dalla biblioteca di famiglia, composta in larga parte da letteratura "maschile" legata ai movimenti politici degli anni Sessanta e Settanta, crea un muro semicircolare con cui chiude parte dell'appartamento. «Una struttura insediata all'interno dello spazio privato dell'artista» spiega il curatore, che «nasce dalla necessità di abitare l'arte iniettando l'eccezionale nelle vene del quotidiano» (Cioschi, 2005).

Dalla propria abitazione i libri sconfineranno in luoghi pubblici nei lavori successivi, divenendo ancora sculture originate da azioni collettive o da un processo di rimaneggiamento individuale seguito da una pratica partecipativa. Presso la Libreria delle Donne di Milano l'artista realizza nel 2006 *Epifania* (fig. 1), una sorta di "corpo a corpo" con la biblioteca del padre in cui le pagine di parte degli stessi libri diventano materia di utilizzo per un'azione collettiva realizzata da un gruppo di donne, le sculture che ne derivano, fatte di pesi riempiti con la carta dei libri, furono esposte al pubblico. Come racconta la curatrice, l'artista

[d]ispone in cerchio sul pavimento i libri. Alcuni di essi racchiudono il pensiero maschile più significativo e rivoluzionario per la storia della generazione di molte donne presenti, quelle che erano giovani nel '68 e negli anni '70, come i genitori di Chiara, e le invita a strappare ed accartocciare le pagine dei libri. Con le pagine così trasformate viene creata una imbottitura per riempire l'involucro sottile di calze nylon, con cui Chiara darà forma al corpo di tre pupazze.

Sono apparizioni, autoritratti, dove il corpo-libro lacerato e manipolato ha metamorfosato in un altro corpo.

È un'esperienza che Chiara ha sentito la necessità di vivere collettivamente, e dove affiora e si rivela quello che ciascuna mette in gioco nel suo rapporto con il libro [...]. Quello che si percepisce intensamente da questa azione [...] è il rapporto tra il proprio corpo e il libro vissuto come parte di esso, intimamente legato ai nostri percorsi interiori, come testo nel senso di tessuto di relazioni, ma a volte anche come corpo estraneo (Franchi 2006, p. 1).

È invece un processo individuale di scavo delle pagine dei volumi che caratterizza *sCulture*, altra installazione/azione partecipativa svolta nel 2007 presso Melbookstore a Bologna e riproposta l'anno successivo alla biblioteca Delfini e alla Galleria Civica di Modena. Trentanove volumi già oggetto dei precedenti lavori

vengono scolpiti dall'artista all'interno e nascosti tra i best seller contemporanei, dove i visitatori potevano trovarli. Nei "buchi" sono collocati reperti del mondo: immagini, piccoli oggetti, fotografie, testimonianze della vita sociale attraverso cui ogni libro è scritto, oggetti che generalmente nelle case fungono da "prendi polvere" negli stessi scaffali dove ci sono anche i libri.



Fig. 1: Chiara Pergola, installazione da cui parte l'azione partecipativa di Epifania, in cui le pagine dei libri vengono utilizzati per riempire gli abiti, 2006, Libreria delle Donne, Milano.

L'appartamento modenese che ha ospitato *Clausura*, oltre a essere la casa di famiglia di Chiara Pergola, è stata anche la sede della prima redazione di *Potere Operaio*. Il cliché originale della prima testata uscita il 20 maggio 1967 appartiene alla sua famiglia, in particolare al padre militante e da questo nasce nel 2012 *Potere Operaio (1967-2012)*, che chiude (per ora) il ciclo di operazioni condotte dall'artista a partire da libri legati alle lotte politiche del Sessantotto italiano.

Come ha osservato Roberto Daolio, i libri per Chiara Pergola sono:

la materia prima (e primaria) per disegnare percorsi autobiografici, per attivare rapporti e relazioni interpersonali, nonché per erigere e costruire cellule abitative e paradigmatici laboratori di produzioni intertestuali. Costituiscono in fondo un continuum e un forte collante di mediazione tra l'atto individuale e concentrato della lettura e l'assimilazione di un processo attivo per la comprensione del mondo e della realtà (Daolio, 2007, p. 187).

Tra *naturalia* e *mirabilia*

Inventario è un'opera del 2010 – o meglio iniziata nel 2010 – composta da una coppia di libri d'artista (A e B) le cui pagine corrispondono a schede di inventario di parte dei reperti custoditi dal Museo Civico Medievale di Bologna, nello specifico di ceramiche dipinte Chimù, terrecotte peruviane realizzate tra l'XXI e il XV secolo. Questi manufatti appartengono alle collezioni civiche e provengono dal lascito alla città dell'architetto e scultore bolognese Pelagio Palagi, avvenuta nel 1860 e conservata in due vetrine (A e B) realizzate dallo stesso architetto per lo specifico scopo di contenere la sua collezione.² La scelta di inserire nel proprio inventario solo questi oggetti e non tutto ciò che è ospitato all'interno delle raccolte civiche nasce per Chiara Pergola dalla suggestione evocata dalle vetrine stesse, coeve e stilisticamente affini al comò in cui è nato e ha trovato corpo OHM, opera/museo a cui *Inventario* è collegata e di cui conserva anche traccia dei processi che hanno portato alla sua donazione all'Istituzione Bologna Musei.³

Inventario segue una processualità artistica tesa a protrarsi nel tempo: dietro la struttura apparentemente compiuta di classificazione di oggetti rivela un contenuto,

² Le raccolte civiche del Museo Civico medievale di Bologna comprendono – tra le altre cose – i reperti delle collezioni Aldrovandi, Cospi, Marsili e Palagi, oggetti che vanno da ceramiche precolombiane a calzature veneziane, animali imbalsamati, uova di struzzo e lapidi romane, raccolti fino all'affastellamento e posti – in un'alternanza di *naturalia* e *mirabilia* – nelle vetrine delle prime due sale del museo.

³ Musée de l'OHM, noto più semplicemente come OHM (acronimo di 'Opening Here Museum') è stato fondato da Chiara Pergola nel 2009 all'interno di un comò del XIX secolo ed è attualmente ospitato nella Sala Cospiana, la seconda sala al piano terra del Museo Civico Medievale di Bologna, davanti alle vetrine in cui sono depositati gli oggetti appartenenti al fondo Palagi che riempiono le pagine dei due libri di *Inventario*. Grazie a una convenzione con la GAM sottoscritta nell'ottobre del 2010, OHM è stato una sorta di succursale nomade del MAMbo all'interno del Museo Civico Medievale. Dopo sei anni di attività nella quale si sono svolte al suo interno mostre temporanee, attività collaterali e si è arricchita la sua collezione attraverso i lasciti di opere di artiste e artisti che vi hanno collaborato, nel 2015 il rapporto di comodato con l'Istituzione Bologna Musei si è trasformato in donazione. Chiara Pergola ha scelto di donare OHM al Museo per suggellare la natura essenzialmente pubblica della sua creazione; il delicato passaggio, se da un lato ne ha sancito la natura giuridica di "opera" chiudendo la possibilità di proseguire con le acquisizioni, dall'altro ne ha confermato la possibilità di ospitare opere e renderle fruibili attraverso i propri spazi, consentendo a OHM di continuare la sua attività espositiva, riproponendo in scala ridotta le dinamiche del museo 'vero'.

come si è detto, in-progress perché aperto ad artiste e artisti invitati a intervenire su una scheda a scelta, secondo la propria poetica. Tutti coloro che raccolgono l'invito sono registrati in una lista con il numero di pagina che hanno scelto e compaiono come autori dell'iniziativa in uno schedario, conservato assieme ai due libri all'interno di un cofanetto (fig. 2) presso la biblioteca dei Musei Civici d'Arte Antica di Bologna, ospitata al primo piano del lapidario del Museo Civico Medievale.



Fig. 2: Chiara Pergola, *Inventario*, 2010 (particolare del cofanetto, di uno dei volumi e delle schede), Biblioteca del Museo Civico Medievale di Bologna.

La prima inversione di rotta che *Inventario* fa nei confronti degli oggetti che popolano le sue pagine (e le vetrine di Palagi) consiste nel ribaltamento del rapporto "coloniale" dei viaggi di appropriazione di manufatti provenienti da altre culture. Gli artisti, infatti, quando invitati a intervenire sui libri, realizzano il proprio lavoro all'interno del museo stesso ed esattamente sul ripiano di OHM davanti alle vetrine. In questo modo l'inventario di oggetti diventa l'inventario degli artisti in residenza a Bologna, i quali utilizzano i medium più disparati per fornire la propria descrizione/rilettura personale degli oggetti delle vetrine: matite, pennarelli, frammenti di fotografie, stoffa. Ecco, quindi, che laddove ci si aspetterebbe una rigida schedatura di antiche terrecotte

si intervallano immagini e testi – in bianco e nero e a colori – con persone, foglie, capelli, aerei, grattacieli e cartoon. L'ordine e l'equilibrio sistematico – insomma – scompaiono a vantaggio di quel disordine creativo così a lungo auspicato da Wolfgang Ernst:

Invece di pensare all'archivio secondo un ordine classificatorio, dovremmo pensare in modo entropico, ovvero permettere il massimo grado di disordine che, nella teoria della comunicazione, contiene il massimo grado di (possibili) informazioni (Ernst, 2010, p. 69).

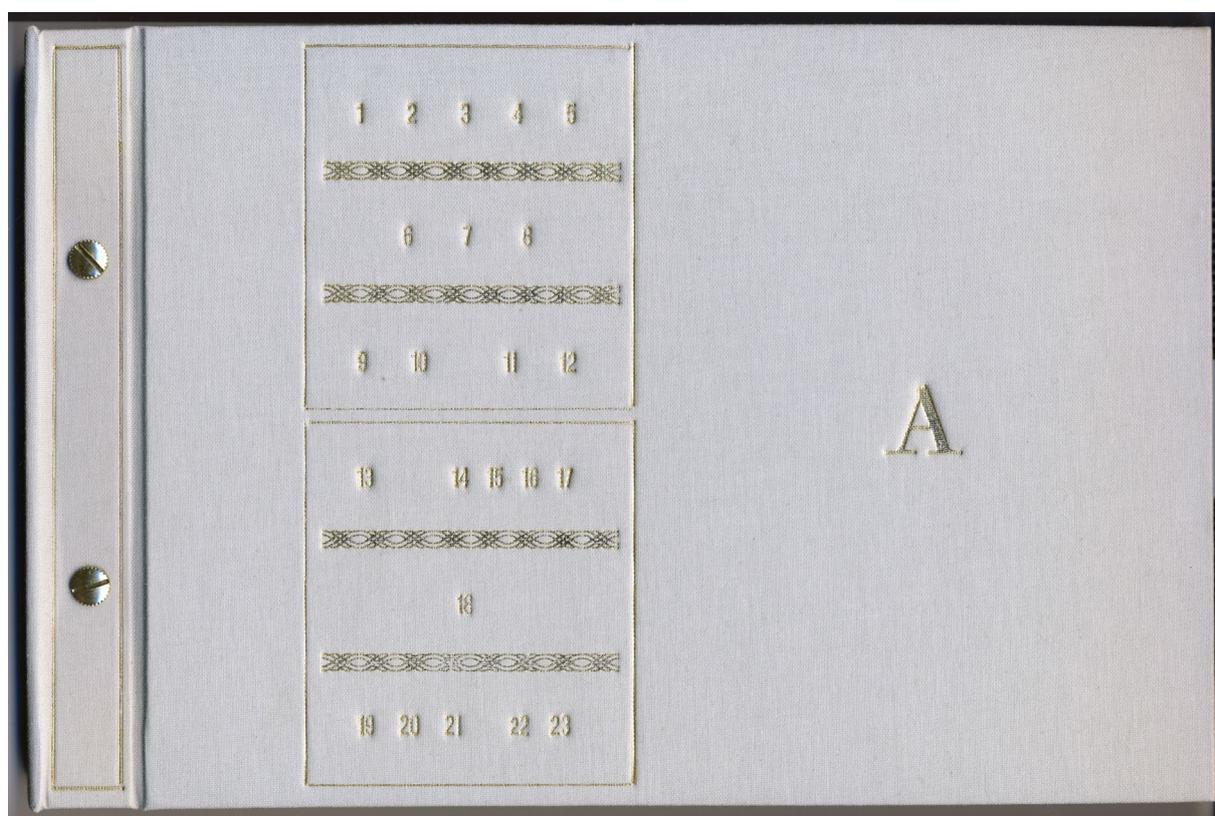


Fig. 3: Chiara Pergola, *Inventario*, 2010 (particolare del libro A), Biblioteca del Museo Civico Medievale di Bologna

Un'altra operazione di "spostamento" compiuta dall'artista con *Inventario* è quella relativa all'elemento decorativo. Le schede di inventario del Museo Civico medievale di Bologna sono state rilegate riprendendo lo stile degli album fotografici del primo Novecento ma gli elementi tipografici in questo caso non hanno più una funzione meramente decorativa quanto strutturale: nelle copertine dei due volumi di *Inventario* le greche dorate intervallate dalle sequenze di numeri richiamano lo schema delle vetrine A e B di Palagi all'interno della Sala Cospiana e la disposizione degli oggetti

all'interno (fig. 3). Attenzione però perché in questa riproduzione pedissequa c'è un intruso: l'immagine di un drago di Komodo in terracotta che appare nelle schede di catalogo ma che non appartiene alla collezione Palagi: è un'opera di Francesco Santoro che quando l'ha realizzata lavorava nel museo e che ha donato la sua opera a OHM. Per tale ragione, sulla pagina del libro B su cui ha lavorato e sulla scheda B, all'intervento non corrisponde un numero ma il simbolo Ω , scelto dall'artista come simbolo stesso di OHM.⁴

Nonostante il nome evocativo, va specificato che il drago di Komodo non è una creatura fantastica bensì un animale realmente esistente, nello specifico un rettile (*Varanus komodoensis*). La sua presenza all'interno degli oggetti da censire/raccontare allarga il campo di indagine di *Inventario* a un altro aspetto del Rinascimento italiano spesso ritenuto secondario, quello del risveglio delle scienze naturali al quale ancora oggi dobbiamo il nostro immaginario visivo della natura.⁵

In ogni intervento nelle pagine di *Inventario*, immagini e testo si accompagnano e si specchiano, a volte l'uno è a corredo delle altre, altre volte il rapporto non è immediatamente codificabile. Per Chiara Pergola testo e immagine sono entrambi essenziali. Ciò che le interessa e su cui fa ruotare il suo lavoro è la coincidenza tra il contenuto verbale e la sua forma visiva, tra la forma esteriore, la forma interiore e la forma percepita.

La complessità di questi rapporti si replica, in piccola scala, negli interventi degli artisti chiamati a popolare le pagine di *Inventario* per raccontare, con i propri medium, uno degli oggetti mirabili appartenuti a Palagi: per quanto differenti tutti questi piccoli interventi sono accomunati tra loro da un utilizzo strutturale degli elementi decorativi, laddove la decorazione è data tanto dalle immagini quanto dalla scrittura.

L'uso strutturale degli elementi decorativi è – non a caso – un'altra costante del lavoro di Chiara Pergola, la troviamo ad esempio in *Passanti/InDoor*, installazione site-specific realizzata con 152 specchi di diverse dimensioni alla Fondazione San Carlo di Modena nel 2016 che, avendo a elemento di origine uno specchio sottile, costringe lo spettatore a uno sguardo fortemente convergente che porta alla rottura dell'immagine riflessa. L'installazione, nel porsi in stretto dialogo con il luogo che la ospita, mira ad amplificare a livello ambientale il risultato della percezione soggettiva. Come ha osservato il curatore dell'esposizione modenese:

⁴ Ω è stato scelto da Chiara Pergola per rappresentare OHM in assonanza con il suono di omega, ultima lettera dell'alfabeto greco. Come accade in *Inventario* per l'opera di Francesco Santoro, Ω è il simbolo che l'artista utilizza per la classificazione delle opere della collezione *secreta*.

⁵ Si veda a tale proposito la mostra in corso a Bologna *L'altro Rinascimento. Ulisse Aldrovandi e Le meraviglie del mondo al Museo di Palazzo Poggi* (<<https://site.unibo.it/aldrovandi500/it/mostra-altro-rinascimento-ulisse-aldrovandi>>).

Lo spazio, ci dice Chiara Pergola, non è una specie di etere nel quale sono immerse tutte le cose, bensì una potenza di connessione, che assume lo stile di uno spazio vissuto, che ciascuno di noi arricchisce, e nuovamente interpreta, con il proprio sguardo. Spazi, dunque, da descrivere, senza che tale descrizione sia frantumazione del senso dello spazio stesso della rappresentazione, ma solo messa in rilievo di alcuni elementi del suo senso, che concorrono a delinearne una essenza che solo attraverso la nostra esperienza può manifestarsi (Franzini, 2017, p. 2).

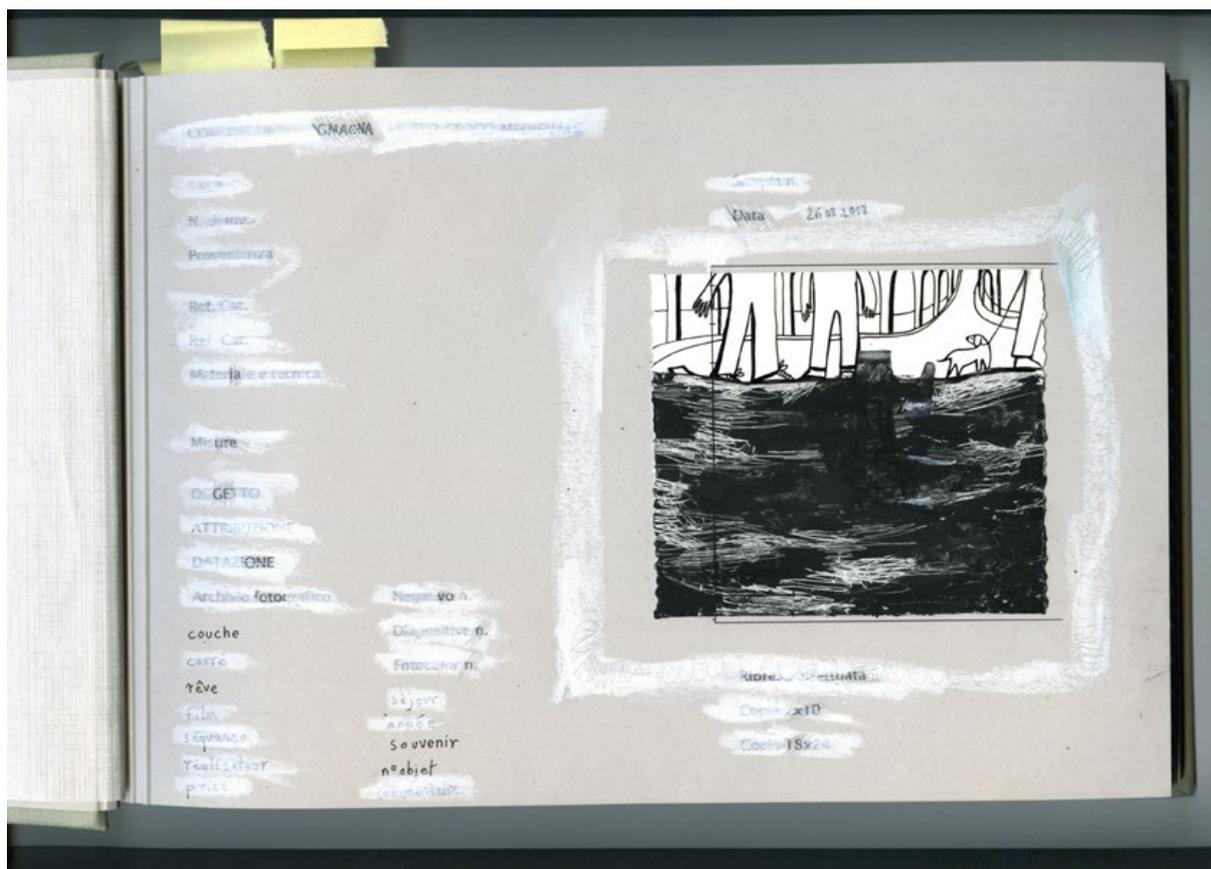


Fig. 4: Clémentine Pace, Intervento sul libro A (particolare), 2013, Biblioteca del Museo Civico Medievale di Bologna.

Lascia una traccia del tuo passaggio

Dalla sua inaugurazione, avvenuta al Nosadella.due nel 2010 e fino a oggi gli interventi su *Inventario* sono stati nove, realizzati fino al 2019. Essendo liberi di scegliere la scheda/manufatto su cui lavorare, viene da sé che gli interventi non seguono un ordine cronologico e consequenziale.⁶

⁶ L'ordine che seguono gli interventi degli artisti all'interno delle pagine è il seguente: 02. Clementine Pace (2013), 03. Hiroki Makino (2014), 06. Cristina Pancini (2013), 13. Kyla Davis (2013) per il libro A e 29. Caterine Biocca (2019), 32. Sungo Kosugi (2014), 40. Dina Danish e Jean Baptiste Bull (2018),

Le artiste e gli artisti che finora hanno lavorato a *Inventario* lo hanno fatto in occasione di soggiorni temporanei in residenze d'artista. L'illustratrice francese Clémentine Pace, ad esempio vi interviene nel marzo del 2013 inserendo con una vignetta in bianco e nero e tocchi di scolorina (fig. 4) in occasione del Nosadella.due Independent Residency for Public Art finalizzato alla realizzazione del progetto *La fabuleuse histoire du cinema. A la decouverte du 7ème art*⁷ e più recentemente il duo Dina Danish & Jean Baptiste Maitre e Catherine Biocca hanno partecipato al programma Residenza ROSE, in occasione del quale hanno poi realizzato mostre negli spazi di Villa delle Rose: *Whatever They Do May It All Turn Out Wrong* è stata la mostra di Dina Danish & Jean-Baptiste Maitre mentre Catherine Biocca ha realizzato *You're hired*, entrambe a cura di Giulia Pezzoli, curatrice del programma di residenza del MAMbo.⁸

Partendo da un'antica maledizione (richiamata nel titolo) Dina Danish & Jean Baptiste Maitre hanno giocato sulla linea dell'equivoco interpretativo e posto l'attenzione sull'ambiguità dei codici linguistici, creando nuove associazioni di significati e nuove connessioni con il presente. L'intervento che il duo ha realizzato per *Inventario* nel novembre del 2018 è un'ideale appendice della mostra poiché consiste in un frammento di velluto nero lavorato a sbalzo su cui è tracciata la sagoma di una mano che indica che richiama fortemente parte delle opere in mostra, oltre a essere un'icona ricorrente per Dina Danish.⁹

Catherine Biocca ha una modalità espressiva basata sull'interazione di elementi audio-visivi, grafico-pittorici e scultorei che animano gli ambienti espositivi attraverso installazioni complesse composte da suoni, animazioni, sipari grafici, opere murarie. Nella personale presentata a Villa delle Rose *You're hired* è presente la serie *Steli I-III* che combina interventi pittorici con sculture lapidee che evocano simbolicamente il periodo in cui Villa delle Rose fu adibita a struttura ospedaliera della Croce Rossa durante gli anni della Seconda Guerra Mondiale. Il ricordo della sofferenza degli ospiti ricoverati si scontra con il sentimento di sarcasmo incarnato da un personaggio cartoonesco: si tratta di un dispositivo emotivo ricorrente nel lavoro di Biocca che

42. Katherine Bull (2015), Ω. Francesco Santoro (2010) e 44. Aleksandra Stratimirovic (2013) per il libro B.

⁷ Clémentine Pace nel 2013 è stata vincitrice del concorso annuale promosso dal portale dedicato al fumetto Flashfumetto del Comune di Bologna – Progetto Giovani. Il progetto che ha sviluppato in residenza a Bologna ha portato a una pubblicazione sulla storia del cinema dedicato all'infanzia dal titolo *La favolosa storia del cinema* edito da Mama Josefa.

⁸ Il programma Residenza ROSE nasce dalla donazione di dodici anni fa della professoressa bolognese Sandra Natali del proprio appartamento di Via Turati (a due passi dal museo Villa delle Rose). Insegnante di geografia all'Istituto tecnico professionale Manfredi Tanari, Sandra Natali, prematuramente scomparsa nel 2010, ha posto come unico vincolo al suo lascito che venisse assegnato un contributo economico annuale a giovani artisti meritevoli.

⁹ Si veda a tale proposito il sito web di Dina Danish (<<https://dinadanish.com/>>).

rimanda al senso di sottile piacere che deriva dai fallimenti e sfortune altrui, definito dal termine tedesco *Schadenfreude*, spesso utilizzato nell'industria dell'intrattenimento per generare un effetto di perfida comicità. Lo stesso dispositivo è adottato dall'artista nel suo intervento per *Inventario*, realizzato tra il 30 aprile e il 1° maggio 2019 in cui raffigura un Pinocchio ferito a morte vegliato dal suo grillo (fig. 5) e scrive a penna «Pinocchio muore, ma risorge».

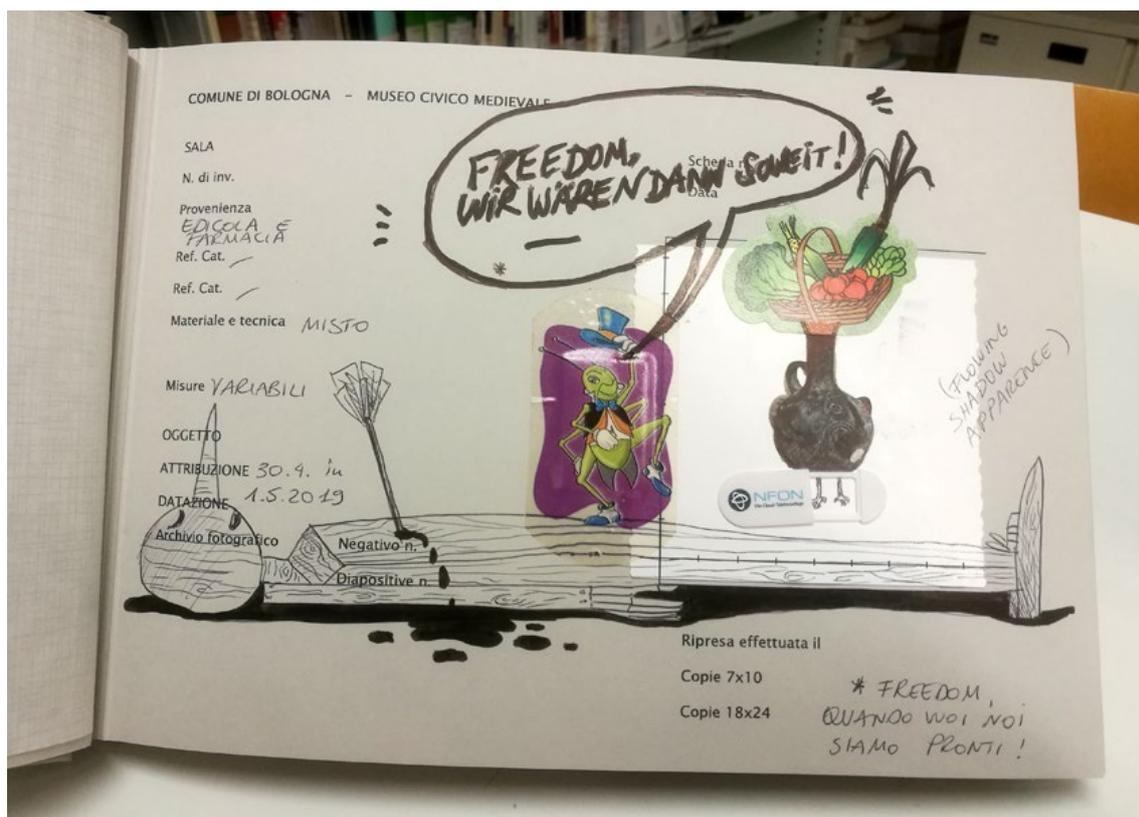


Fig. 5: Catherine Biocca, Intervento sul libro B, (particolare), 2019, Biblioteca del Museo Civico Medievale di Bologna.

La dimensione partecipativa

Sono diversi gli interventi in cui Chiara Pergola come accade per *Inventario* si confronta con il problema del valore semantico della traccia: accade ad esempio per l'omonimo lavoro – altro *Inventario* – realizzato alla Biblioteca d'Arte Poletti di Modena per la notte europea dei Musei del 14 maggio del 2011, a cura di Emanuele De Donno e Giorgio Maffei. L'azione consisteva nella messa a disposizione dei visitatori dell'ultimo volume dei libri d'ingresso della biblioteca, in uso dal 1872 per la catalogazione dei periodici e su cui – riportando ciò che era scritto nella locandina

predisposta per l'evento «è leggibile la storia della biblioteca nell'alternanza delle grafie e delle modalità di registrazione dei diversi impiegati».

Archiviare oggi significa essenzialmente condividere. La pratica partecipativa è dunque quanto di più attuale e pertinente per una conservazione attiva della memoria. Tornando all'analisi di Baldacci:

Così come quello burocratico, anche l'archivio artistico ha bisogno di essere costantemente attivato e, per di più, messo in scena. La memoria che esso contiene è infatti all'inizio soltanto potenziale. Necessita perciò di un agente che la evochi e la ripristini. L'artista è senz'altro il primo agente, colui che raccoglie, seleziona, ordina e dà significato ai materiali; ma il suo lavoro rimarrebbe pressoché vano se non ci fosse l'intervento di un secondo agente, lo spettatore, che alle volte si limita a osservare e a mettere insieme i tasselli visivi creando proprie connessioni di senso e di memoria, alle altre collabora direttamente al processo di raccolta, selezione e ordinamento (Baldacci, 2016, p. 10).

Attraverso l'azione *Madeleine* realizzata il 14 marzo 2012 a Varese presso lo studio di Ermanno Cristini per 'riss(e), spazio conflittuale aperto', con la partecipazione di Antonella Huber, Chiara Pergola sceglie di mettere in scena la realizzazione di un ritratto attraverso un'azione di rispecchiamento.

Nel testo di presentazione dell'azione l'artista mette in luce la ragione per la quale emerge la volontà di mettere in scena un setting d'esame fittizio (fig. 6) in cui, come accadeva alla Biblioteca d'Arte Luigi Poletti, i ruoli di oggetti e personaggi si azzerano mediante inversioni di senso che durano il tempo della pratica collettiva ma le cui implicazioni "sociologiche" necessariamente permangono:

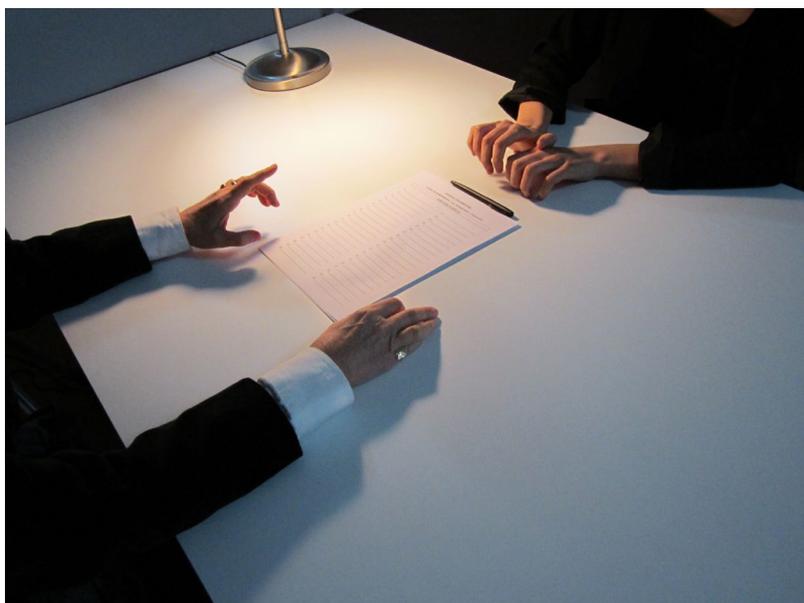


Fig. 6: Chiara Pergola, Antonella Huber, *Madeleine* (particolare del setting d'esame), 2011, Ermanno Cristini Studio, Varese.

A quanto pare, risulta sempre più difficile, in un'epoca di atomizzazione individualistica, riconoscere come proprio un tracciato comune. Ammesso che fosse tale; può essere che il sospetto di una "cultura di parte" sia giustificato. E che questo sospetto sia la causa di fondo della sostanziale amnesia contemporanea. Può darsi che nessuno abbia voglia veramente di ricordare, finché tutti, fino all'ultimo individuo che popola la terra non avrà messo al mondo il proprio segno personale, la propria scrittura, la propria traccia (e qui si intende esattamente "la sua"), e l'avrà vista riconosciuta da tutti. Tutti gli altri che pure chiedono lo stesso riconoscimento. Ma come è possibile ricordarsi di tutti? Potrà mai il segno di ognuno, formare un linguaggio? E che forma deve avere, questa lingua, perché possa essere parlata? Da qui prende avvio un esperimento volto a sondare il grado di preparazione al riconoscimento reciproco: un insolito setting d'esame in cui la distanza tra i ruoli viene azzerata attraverso un'azione di rispecchiamento; al candidato, introdotto da solo nella stanza, l'insegnante rivolge un'unica domanda: chi ti ricordo? (Cristini, 2012)

Le risposte, registrate sul modulo che veniva normalmente utilizzato per la lista di iscrizione agli esami universitari prima della digitalizzazione di questi processi, forniscono un testo che si costituisce alla lettera come "struttura d'appello" e che letto apre un mondo di differenti grafie e soggettività.

Grafie individuali e crittografie

Inventario appartiene alle pubblicazioni, opere testuali e interventi grafici su riviste di Chiara Pergola riuniti nell'adozione del logo X/? che raccoglie il simbolo della moltiplicazione e anche la ventiduesima lettera dell'alfabeto greco e che rimanda alle iniziali del suo nome. Si tratta di un corpus di opere che rappresentano una parte importante del lavoro di Chiara Pergola perché fungono per lei da laboratori di produzioni intertestuali.

Come accadeva in *sCulture*, anche i due libri che compongono *Inventario* appaiono normali ma, una volta aperti, rivelano all'interno delle sorprese che incuriosiscono il lettore e ne catalizzano l'attenzione verso «un cortocircuito di senso in grado di sollecitare l'assunzione di un rapporto attivo e partecipe nella trasformazione del reale» (Daolio, 2007, p. 187).

È ciò che avviene anche con un'altra opera dell'artista, *Proposta di dialogo. Crittografia enigmistica*, in cui si rielabora un ipertesto appartenente al corredo informativo e promozionale del museo.

Acquisita recentemente dal MAMbo, l'opera era stata realizzata nel 2013 per la collettiva *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte contemporanea italiana* e consiste in un testo crittografato in cui ad alcune lettere dell'alfabeto sono stati sostituiti marchi di note aziende e multinazionali. Il testo decifrato fornisce l'accesso a un'altra crittografia in cui si cela una frase che a sua volta è un'altra chiave di lettura del lavoro, per ricordarci sempre che ogni racconto può essere letto e introiettato a più livelli.

Le rade e irregolari incursioni nelle schede dei due libri di *Inventario* ci rivelano una versione imprevedibile dell'archivio, tutt'altro che ordinata e prevedibile. *Inventario* è una singolare intersezione tra la dimensione istituzionale dell'archivio e la pratica artistica, tra il manufatto in sé e il modo di raccontarlo e interpretarlo. Il processo attraverso cui un oggetto può identificarsi come linguaggio è elemento essenziale nella ricerca dell'artista. Nei suoi lavori spesso gli elementi scritti e verbali si accostano all'elemento visivo, articolandosi su diversi registri allo scopo di evidenziare la natura semantica di ogni forma espressiva e l'azione del segno sulla realtà.

Trovo che il modo più efficace per concludere questa disamina sia affidarci alle stesse riflessioni dell'artista, la quale, chiamata alcuni anni fa a riflettere sull'opportunità o meno di riaffermare una centralità dell'impegno e della valenza politica del lavoro artistico affermava:

Forse è ancora possibile, a partire da frammenti "poveri", articolare altri termini di qualità e ricostruire una grammatica efficace per comunicare e ricordare anche semplicemente questo: che stabilire un rapporto significativo con le cose è difficile e richiede lavoro, ma questa possibilità, che ci rende contemporaneamente autori e spettatori, contiene piacere e deve restare aperta per tutti, in ogni situazione (Pergola, 2013b).

L'autrice

Laureata in Lettere moderne, si specializza in Beni storico artistici con una tesi in arte contemporanea. Partecipa ai lavori di ricerca per la progettazione e l'allestimento della mostra *Sessanta/Ottanta* presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna al progetto di studio legato alla figura di Roberto Daolio, seguendo le attività di catalogazione delle opere, la curatela della raccolta e selezione degli scritti e la consulenza scientifica per la progettazione e realizzazione della mostra *Roberto Daolio. Vita e incontri di un critico dell'arte attraverso le opere di una collezione non intenzionale*, a cura di Uliana Zanetti, presso il MAMbo. Cura schede di catalogo per la mostra *Vedere l'invisibile: Lucrezio nell'arte*

contemporanea, presso la Biblioteca Universitaria di Bologna e di Palazzo Poggi e schede di voci enciclopediche di gallerie d'arte bolognesi per il progetto internazionale ADM - Art Market Dictionary. È impegnata nella realizzazione dell'Archivio digitale Roberto Daolio e nel progetto dare_SPAZI del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna.

e-mail: lara.delena@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Ardilli, D, Farioli 2018 'Crisi dell'emancipazionismo e critica del modello emiliano: Lotta Femminista a Modena' in *Modena e la stagione dei movimenti. Politica, lotta e militanza negli anni Settanta*, eds M Molinari, Editrice Socialmente, Bologna, pp. 77-100.

Beard, M 2018, 'A Bolognese surprise', *the TLS*, CXVI, 4th January 2018. Available from: <<https://www.the-tls.co.uk/articles/a-bolognese-surprise/>>.

Biocca, C 2019 *Catherine Biocca. You're Hired*, MAMbo Edizioni, Bologna.

Bordignon, E 2019, '#ATPreplica 9 Nuova selezione di REPLICA, l'archivio italiano del libro d'artista: takecare collective, Sebastiano Impellizzeri, Chiara Pergola ed Ettore Pinelli', *ATPDIARY blog*, 19 Agosto 2019. Available from: <https://atpdiary.com/atpreplica-9/#_ftn1>.

Cioschi, A 2005, 'senza titolo', *Exibart*, testo per la rassegna stampa per l'inaugurazione della mostra *Chiara Pergola – Clausura*, 15 June 2005, Available from: <<https://www.exibart.com/evento-arte/chiara-pergola-clausura/>>.

Collu, C, De Cecco, E, Iamurri, L, Natalini, A, Pasini, F, Ragaglia, L, Trasforini, MA & Zanetti, U 2013, *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*, Corraini, Mantova.

Cristini, E 2012, 'DOPPIO APPELLO. Giannetto Bravi, Chiara Pergola con Antonella Huber', *Riss(e)*, blog. Available from: <<http://risse-art.blogspot.com/2012/02/doppio-appello-giannetto-bravi-chiara.html>>.

Daolio, R 2007, 'Chiara Pergola, sCulture' in *Roberto Daolio. Aggregati per differenze*, eds D Da Pieve et al., Postmedia, Milano, 2017, pp. 187-188.

De Donno, E & Maffei, G 2011, *INbookOUTbookIFbook*, ed Viaindustriae Publishing, A+M Bookstore, Foligno, PG.

Dehò, V, Francucci, C, Samorì, S & Zanetti, U 2019, *Esercizi di stile a cura di Tatiana Basso 17.06-14.07.2019 Museo Civico Medievale di Bologna*, Accademia Belle Arti di Bologna, MAMbo, Musei Civici d'Arte Antica, Bologna.

Derrida, J 2005, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli [or. edn. Derrida, J 1995, *Design & Crime*, Éditions Galilée, Paris 1995].

Ernst, W 2010, 'Cultural Archive versus Technomathematical Storage' in *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, eds E Røssaak, Novus Press, Oslo, pp. 53-73.

Foster, H 2004, 'An Archival Impluse', *October*, CX, 2004, pp. 3-22.

Franchi, D 2006, 'Epifania'. X/?, blog. Available from: <https://pergolaxchiara.files.wordpress.com/2015/04/chiara-pergola_df.pdf>.

Franzini, E 2017, *Riflessione sulla complessità dell'immagine attraverso un'opera di Chiara Pergola*, Fondazione Collegio San Carlo, Modena, dal 26 febbraio al 29 aprile 2016. Available from: <<http://www.fondazioneancarolo.it/wp-content/uploads/2017/02/passanti-indoor-elio-franzini.pdf>>.

Grazioli E, 2012, *La collezione come forma d'arte*, Johan & Levi, Monza.

Marchetti, M 2014, *Coda finale – Orlando Tignatello, Bolivar*, Musée de l'OHM, Museo Civico Medievale di Bologna, dal 24 gennaio al 2 febbraio 2014. Available from: <<http://atpdiary.com/orlando-tignatello-bolivar/>>.

Molinari, A 2018 *Modena e la stagione dei movimenti. Politica, lotta e militanza negli anni Settanta*, Editrice Socialmente, Bologna.

Montanari, L 2015, 'Volumi o sculture? I libri d'artista entrano al museo', *La Repubblica*, 20 febbraio 2015. Available from <https://firenze.repubblica.it/tempolibero/articoli/cultura/2015/02/20/news/volumi_o_sculture_i_libri_dar_tista_entrano_al_museo-107819025/>.

Yee, L & Dexter, L 2015, *Magnificent Obsessions. The Artist as Collector*, Prestel, Munich-New York.

Pergola, C 2011 'Musée de L'OHM. Opening Here Museum' in *Architetture del desiderio*, eds B Bottero, A Di Salvo, I Faré, Liguori, Napoli, pp. 65-66.

Pergola, C 2013a 'Operazione museo' in *Arte italiana del terzo millennio*, eds F Chimento, Mimesis, Milano, pp. 103-107.

Pergola, C 2013b 'Voglia di '68?', *Undo.Net*, 5 dicembre 2013. Available from: <<http://1995-2015.undo.net/it/argomenti/1386354262#>>.

Pergola, C 2019a 'La forza fisica. Per un'arte femminista globale', *Manastabal Femminismo materialista*. 27 ottobre 2019. Available from: <<https://manastabalblog.wordpress.com/2019/10/27/la-forza-fisica-per-un-arte-femminista-globale/>>.

Pergola, C 2019b, *aDieu – proposta per un addio al celibato*, Rotomail Italia S.P.A., Vignate.

Pezzoli, G, Danish, D & Maitre, JB 2019 *Whatever They Do May It All Turn Out Wrong*, MAMbo Edizioni, Bologna;

Pirazzoli, E 2014, 'Que reste-t-il? Le vite nei comò', *I Martedì*, XXXIX, settembre-ottobre 2014, n. 324, p. 64.

Sala, F 2012, 'Lotta dura senza paura. Con Chiara Pergola la parabola di Potere Operaio si chiude, ad Artelibro, in uno stuolo di pagine bianche', *Artribune*, 23 settembre 2012. Available from: <<https://www.artribune.com/tribnews/2012/09/lotta-dura-senza-paura-con-chiara-pergola-la-parabola-di-potere-operaio-si-chiude-ad-artelibro-in-uno-stuolo-di-pagine-bianche/>>.

Trotta, G & Milana F 2008, *L'operaismo degli anni Sessanta. Da "Quaderni rossi" a "Classe operaia"*, Derive Approdi, Roma.

'*Whatever They Do May It All Turn Out Wrong*', *James Magazine*, 29 novembre 2018. Available from: <<https://www.jamesmagazine.it/art/whatever-they-do-may-it-all-turn-out-wrong/>>.

Zamboni, C 2009, *Pensare in presenza. Conversazioni, luoghi, improvvisazioni*, Liguori, Napoli.

Zuliani, S 2014, 'Là dove le cose cominciano. Archivi e musei del tempo presente', *Ricerche di s/confine*, Dossier 3, pp. 81-89.

Ricerche in corso



Pasquale Spinelli

La pubblicazione in Wikidata dei dati bibliografici di *Ricerche di S/Confine*



Abstract

Il contributo illustra il progetto di pubblicazione su Wikidata dei dati bibliografici relativi allo spoglio dei contributi apparsi sulla rivista *Ricerche di S/Confine* edita dall'Università di Parma dal 2010, anno della sua creazione, al 2020. Vengono discussi le ragioni e gli obiettivi del progetto nel contesto applicativo dei Linked Open Data in ambito bibliografico e in particolare per l'editoria di ambito accademico. Da ultimo, vengono descritte le fasi operative della sua realizzazione che ha avuto luogo tra il 2021 e il 2022. In appendice, sono forniti i tracciati utilizzati per la descrizione delle tre entità bibliografiche modellate nel Wikibase Data Model; vengono inoltre forniti i link per la visualizzazione dei dati ad oggi consultabili in Wikidata.

The article reports the project of publishing on Wikidata of the bibliographic data about the contributions appeared on the journal *Ricerche di S/Confine* published by the University of Parma from its creation in 2010 till 2020. Reasons and goals of the project are presented in the practical context of Linked Open Data for the bibliographic domain and particularly regarding academic publishing. At last, each operational step of its realization is described as it was executed through the years 2021 and 2022. The reader may find in appendix all the templates adopted for the three bibliographic entities modelled on the Wikibase Data Model. Direct links to the visualization of all available data on Wikidata are provided as well.



Dai suoi esordi nel 2010, la rivista *Ricerche di S/Confine* ha visto ormai la pubblicazione di oltre duecento contributi in sedici volumi di taglio monografico. Tale produzione è stata possibile grazie al coinvolgimento di decine di studiosi italiani e stranieri, raccolti attorno agli interessi di ricerca dell'*Unità di arte, musica e spettacolo* presso il *Dipartimento di discipline umanistiche, sociali e delle imprese culturali (DUSIC)* dell'Università di Parma.

In linea con il suo orientamento aperto a influenze e a competenze multidisciplinari, la rivista ha fatto propri i principi della libera diffusione dei risultati della ricerca, riconosciuti internazionalmente anche dalla Dichiarazione di Berlino sulla scienza aperta (Berlin Declaration 2003). Nella sua qualità di pubblicazione periodica

ad accesso aperto, *Ricerche di S/Confine* ha finora reso liberamente disponibili i contributi pubblicati e li ha indicizzati, prima sul proprio sito web e sul repository istituzionale dell'Ateneo parmense, successivamente in alcune fra le basi dati bibliografiche e i repertori specialistici, sia proprietari sia aperti, più rilevanti nel settore dell'editoria scientifica¹.

In continuità con questa politica editoriale e culturale, la rivista ha inteso procedere alla pubblicazione dei propri dati bibliografici anche sulla piattaforma aperta Wikidata. Con il presente contributo si intende dare ragione di tale scelta, collocandola nell'adeguato contesto e illustrando le modalità, i risultati e le prospettive del lavoro svolto.

Cos'è Wikidata

Wikidata è una base di conoscenza aperta, secondaria, collaborativa e multilingua, nata nel 2012 allo scopo di consentire la gestione coordinata delle centinaia di progetti mantenuti dalla Wikimedia Foundation. In particolare, la funzione primaria che essa è chiamata ad assolvere è quella di garantire il collegamento delle voci presenti nelle differenti versioni linguistiche di Wikipedia. Questa sua funzione, più che mai attuale a dieci anni dalla sua nascita, rende di fatto Wikidata l'archivio di autorità centrale dell'infosfera wikimediana e, di conseguenza, uno strumento di fondamentale importanza per il controllo, la coerenza, l'uniformità e un'interconnessione efficace dei contenuti².

Al pari di altri progetti Wikimedia, anche Wikidata adotta un approccio enciclopedico, basato sulla partecipazione libera degli utenti. Questi rappresentano una comunità internazionale che quotidianamente, e in via del tutto spontanea e gratuita, contribuisce alla costruzione e allo sviluppo del progetto sia alimentando la

¹ Il repository istituzionale che ospita gli spogli della rivista, fra le varie collezioni digitali prodotte dalle comunità di ricerca dell'Università di Parma, è Dspace@UniPr, consultabile all'indirizzo <<https://www.repository.unipr.it/>>, a sua volta indicizzato in svariati strumenti bibliografici online quali Google Scholar, Bielefeld Academic Search Engine, Cybertheses, OAlster, Open Directory of Open Access Repositories, PLEIADI, Scientific Commons, WorldCat. Inoltre, gli spogli di *Ricerche di S/Confine* sono reperibili, oltre che in Dspace@UniPr, anche in accesso aperto sulla Directory of Open Access Journals (DOAJ). La rivista è indicizzata infine anche da uno dei principali database proprietari, l'Emerging Source Citation Index, uno dei database bibliografici della multinazionale Clarivate che compongono Web of Science, il principale servizio di indicizzazione di citazioni scientifiche.

² Per una introduzione a Wikidata, alla sua genesi e al suo sviluppo cfr. Martinelli 2016. Ulteriori informazioni di carattere ufficiale sono ovviamente recuperabili dalla pagina web principale del progetto, all'indirizzo <https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Main_Page/Content/it>. Ulteriori approfondimenti sul funzionamento della piattaforma e sulla struttura relazionale dei dati registrati, si veda all'indirizzo <<https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Introduction/it>>.

base di conoscenza con il collegamento a dati di terze parti sia ampliandone l'ontologia formale (Wikibase/DataModel - MediaWiki s.d.). La crescita continua ed esponenziale delle informazioni aggregate dai progetti Wikimedia ha fatto sì che ad oggi Wikidata registri quasi 102 miliardi di voci – più propriamente dette “elementi” – che descrivono entità di ogni tipo, senza restrizioni in base alla natura, alla provenienza o al grado di astrattezza, con l'obiettivo di mettere gratuitamente a disposizione del pubblico una forma di conoscenza improntata a principi di neutralità, trasparenza, accessibilità e linguisticamente agnostica.

Rispetto agli altri progetti Wikimedia, la caratteristica che realmente fa di Wikidata una base di conoscenza ‘secondaria’ – la sua cifra distintiva – è il fatto che essa consente la registrazione tanto dei singoli dati quanto delle fonti di provenienza sul web *per ciascuno* di essi. Questa caratteristica ha fatto sì che, oltre alla sua funzione istituzionale e originaria – tuttora attuale – di impalcatura portante dei progetti Wiki, cui si è fatto cenno, Wikidata abbia assunto una posizione di rilevanza, ormai riconosciuta a livello internazionale, come un ‘hub di dati’, ovvero un punto di identificazione, raggruppamento e rinvio dei dati al centro del web semantico. Una posizione oramai difficilmente ignorabile, considerata la quantità di informazione disponibile, grazie alla possibilità di puntare stabilmente verso qualsiasi fonte oggi disponibile sul web. Inoltre – e in maniera altrettanto decisiva, tutta l'informazione registrata al suo interno può essere letta e interpretata sia dall'uomo sia dalla macchina, grazie alla strutturazione dei dati secondo lo standard *Resource Description Framework*, alla base del così detto web semantico e di quei *Linked (Open) Data* la cui estrema granularità, espressività e semplicità sono alla base dell'alto grado di automazione dei processi di gestione, modifica e recupero dei dati implementabile proprio grazie a questa tecnologia (RDF - Semantic Web Standards 2004).

Per questi motivi, nel corso del decennio passato Wikidata ha attratto un interesse via via crescente e infine anche il contributo di diverse comunità settoriali, non ultime quelle degli istituti culturali e quella bibliotecaria in particolare; una collaborazione che si è concretizzata in diversi progetti, anche nel nostro paese, prendendo l'abbrivio da forme più o meno occasionali a forme e soluzioni via via più strutturati³.

³ Fra i diversi contributi a Wikidata provenienti dal mondo dei professionisti dell'informazione a vario titolo si ricordano – solo per il panorama nazionale – gli interventi di Bozzarelli, Mandrile & Marangoni 2017; Bergamin & Bacchi 2018; Boccone & Rivelli 2019; Bianchini 2021; Maio 2021. Il recente contributo di Bianchini e Sardo 2022 fa il punto sulle potenzialità di Wikidata come strumento per il controllo bibliografico. Una lista dettagliata delle riviste spogliate in Wikidata è disponibile alla pagina di discussione e presentazione del Gruppo Wikidata per Musei, Archivi e Biblioteche/Riviste di biblioteconomia - Wikidata» all'indirizzo https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Gruppo_Wikidata_per_Musei,_Archivi_e_Biblioteche.

Perché lo “spoglio” delle riviste accademiche in Wikidata

In linea di massima, è possibile individuare almeno tre argomenti a favore della pubblicazione di dati bibliografici in Wikidata. Il primo obiettivo dei riversamenti come quello qui descritto è molto semplice: aumentare la visibilità della produzione espressa da una determinata comunità di ricerca, esponendo i dati bibliografici – e, assieme ad essi, il collegamento alla loro fonte di provenienza – direttamente su un punto nodale del web, strutturandoli in un formato che ne massimizza l’apertura e le possibilità di riuso. Wikidata offre la possibilità a qualsiasi ente o privato del settore culturale di avvalersi gratuitamente della sua struttura tecnologica e – tramite quella – di sfruttare il potenziale espressivo del modello RDF.

Di norma e ancora troppo frequentemente, infatti, i dati relativi al patrimonio materiale o immateriale di una istituzione culturale, pur se digitalmente nativi, sono pubblicati su supporti e in sistemi di gestione in tutto e per tutto analoghi a dei “silos” informativi. Quando non vengono indicizzati da servizi proprietari che richiedano un costo di sottoscrizione per l’accesso ai dati e limitano di fatto la riutilizzabilità degli stessi, accade di trovarli negli archivi digitali delle singole Istituzioni le quali, pur avvalendosi di infrastrutture e interfacce tecnologiche anche molto diverse (siti web, repository istituzionali o altri sistemi di gestione), per loro stessa natura tendono a rimanere confinati a un ambito specialistico e, in ultima istanza, a risultare poco visibili nell’oceano del web.

Il primo e ovvio vantaggio dei “linked open data” consiste nel collegamento e nell’apertura dei dati, cioè nel consentire all’utente finale – sia esso il pubblico degli spettacoli, il ricercatore, il professionista o qualsiasi altro stakeholder – di navigare attraverso il web fino a raggiungere direttamente i dati e i contenuti multimediali rilevanti posseduti dall’Istituzione – in questo caso il sito web della rivista.

Pubblicare i propri dati in formato “linked open data” significa tradurre l’informazione relativa alla produzione di *Ricerche di S/Confine* nell’architettura fondamentale del web, ovvero i protocolli URI e HTTP. Questa caratteristica apre a diverse possibilità di comunicare risultati attraverso i dati, immaginando e poi realizzando percorsi di visualizzazione, interrogazione e ricerca che superano le possibilità di una pagina web statica o di un catalogo ad accesso aperto di tipo convenzionale. Il formato “linked open data” consente alla macchina di comprendere la semantica del dato e di gestirla per ricavare estrazioni complesse e potenzialmente più informative tanto per l’utenza di riferimento della rivista, quanto per l’istituzione di cui essa è espressione. Appoggiarsi all’infrastruttura Wikidata consente inoltre di avvalersi di numerosi strumenti gratuiti di visualizzazione che consentono di rendere

più semplice, diretta e accattivante la consultazione da parte del pubblico, mettendo in evidenza le connessioni significative tra eventi, luoghi, date e persone, come ormai dimostrato dall'esperienza di numerosi progetti realizzati nell'ambito così dette *digital humanities*⁴.

Occorre infine accennare alla prospettiva di medio-lungo periodo, che vede nei "linked open data" la possibilità di collegare e confrontare i propri dati con quelli provenienti da istituzioni ed enti terzi, pubblici e privati, integrandoli nel così detto data-cloud del web semantico, un ecosistema informativo ("linked data cloud") in cui l'utente è messo in condizione di seguire il filo dei propri interessi riguardo entità quali un autore, un argomento o un oggetto/evento culturale, a prescindere dal soggetto che li ha prodotti o dal fornitore dell'informazione. Per tornare al caso di specie, si tratta di favorire la scoperta e il riutilizzo dell'informazione di e su *Ricerche di S/Confine* da parte della comunità generalista del web, facendo leva sulla natura collaborativa di Wikidata come progetto aperto al contributo di tutti. La condizione affinché questa possibilità si concretizzi è che i dati culturali posseduti in quanto prodotti o acquisiti nel tempo da un'Istituzione siano connessi a quelli di altre Istituzioni. Il dato in formato aperto è tradotto in collegamenti ipertestuali (URI) che consentono: [1] di identificarlo stabilmente nel web; [2] di rappresentarne tutte le connessioni semantiche significative per l'utente umano; [3] di connettere grazie alle URI (ai punti 1 e 2) il singolo dato a dati di altre comunità di ricerca sparse per il mondo⁵.

Si è visto dunque quali siano i diversi aspetti strategici sui quali un prodotto culturale, quale una rivista accademica, può valutare in maniera funzionale ai propri interessi di contribuire a un progetto Wikimedia, esponendo il proprio patrimonio informativo in Wikidata e collegandolo ad altre fonti aperte. In ambito accademico, il contributo può tradursi con più ampio respiro nella pubblicazione dei dati bibliografici relativi, ad esempio, a un gruppo di pubblicazioni seriali su un determinato soggetto; nel caso di *Ricerche di S/Confine* ci si è limitati alla pubblicazione dei dati strutturati disponibili, ovvero a quelli relativi allo spoglio di questa rivista. A questo riguardo è opportuno ricordare che la conversione dell'informazione scientifica veicolata dalle registrazioni bibliografiche dai formati di scambio tradizionali in "linked open data" è oltretutto una prassi pienamente in linea con i principi FAIR per la corretta gestione dei

⁴ Si tratta di strumenti web interattivi e integrabili in siti web personalizzati come mappe, linee del tempo, alberi genealogici o grafi concettuali. Fra i vari si segnalano due aggregatori costruiti su Wikidata, il primo generalista e il secondo specificamente rivolto alla comunità accademica: [Reasonator](#) e [Scholia](#) Per una vetrina non esaustiva, ma ben esemplificativa delle diverse soluzioni oggi liberamente disponibili per la visualizzazione dei dati da Wikidata, cfr. https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Tools/Visualize_data.

⁵ Ad esempio, la pubblicazione in "linked open data" dei dati relativi agli interpreti permetterebbe di creare ricerche in grado di incrociare e recuperare dati da diversi servizi allineati a Wikidata.

dati della ricerca⁶. Sul piano economico, il vantaggio dell'utilizzo di Wikidata come piattaforma di pubblicazione e hosting dei dati è ovvio, dal momento che essa è completamente gratuita, ovvero non prevede la sottoscrizione di abbonamenti per usufruire dell'accesso ai dati e ai servizi costruiti a partire da quelli.

A fronte di quanto appena ricordato, gli unici vincoli per la pubblicazione e la modifica dei dati restano essenzialmente due. In primo luogo, l'inserimento dei dati impone l'attivazione di almeno un profilo personale, agganciato a un indirizzo di posta elettronica, in modo da ricondurre la responsabilità di chi inserisce e modifica dati sulla piattaforma a un utente identificabile. La cronologia delle modifiche apportate a tutti gli elementi Wikidata è pubblicamente visibile, in qualsiasi momento, assieme al profilo utente responsabile dell'inserimento, senza necessità di autenticazione; una caratteristica questa di fondamentale importanza in termini di trasparenza, verificabilità e, non ultimo, per la prevenzione nei confronti di fenomeni di vandalismo. Tutti i dati sono ricercabili singolarmente tramite maschera di ricerca da home page, oppure massivamente e in vari formati di visualizzazione e serializzazione – disponibili anche per lo scaricamento – tramite il servizio di end point SPARQL di Wikidata⁷.

Infine, tutti i dati e i contenuti multimediali devono essere pubblicati sotto licenza Creative Commons Universal (CC0 1.0), ovvero devono essere esposti in pubblico dominio per poter essere riutilizzabili da chiunque in qualsiasi luogo e momento – un requisito comune a tutti i progetti Wikimedia⁸.

Processo di caricamento e dati pubblicati

Il popolamento di Wikidata con i record bibliografici di *Ricerche di S/Confine* ha previsto quindi la creazione di un nuovo elemento per ciascuno degli spogli della rivista. Inoltre, dal momento che ciascun elemento descrittivo per gli spogli della rivista avrebbe richiesto il legame con l'elemento del rispettivo autore e del volume/fascicolo in cui è stato pubblicato, è stato necessario provvedere in via preliminare al controllo e alla creazione di tutti gli elementi 'autore' e 'fascicolo' mancanti (Wikiprogetto Libri 2016). Nel complesso, dunque, l'operazione di pubblicazione dei dati bibliografici in Wikidata è avvenuta in tre fasi, una per ciascuna delle tipologie di elementi da creare: per ciascuna di queste tipologie è stato preliminarmente preparato un modello descrittivo ('template') contenente il tracciato delle 'dichiarazioni' da creare in ciascun

⁶ Cfr. FAIR Principles s.d. Per una presentazione dei principi nel contesto in cui sono stati definiti, si veda Wilkinson et al. 2016.

⁷ Interrogabile all'indirizzo <https://query.wikidata.org/>. Dal 2022 è disponibile anche un'interfaccia semplificata di interrogazione SPARQL all'indirizzo <https://query.wikidata.org/querybuilder/>.

⁸ Licenza Creative Commons Pubblico Dominio, cfr. <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/deed.it> (consultato il 12/07/2022).

elemento, nel quale ogni dato bibliografico è stato associato a una precisa ‘proprietà’ dell’ontologia formale di Wikidata⁹.

In un primo momento, si è provveduto alla creazione di elementi descrittivi per i singoli numeri della rivista (fascicoli o dossier monografici), ovvero i contenitori dei futuri elementi descrittivi per gli articoli pubblicati in ciascuno di questi. Il tracciato descrittivo dei dati riportati per ciascuno di questi elementi è mostrato in appendice alla Tabella 2. Tutti gli elementi relativi ai fascicoli sono stati legati all’elemento descrittivo della rivista (Q50808298).

Successivamente si è reso necessario verificare la presenza di elementi Wikidata per gli autori dei contributi da creare, un’operazione che nel gergo tecnico viene definita “riconciliazione”. Lo scopo della riconciliazione è duplice: in primo luogo, quando si pianifica la creazione di nuovi elementi in Wikidata – come in qualsiasi altro catalogo o database bibliografico – occorre evitare la duplicazione di elementi già esistenti, ovvero controllare preventivamente la presenza di elementi che descrivano la stessa entità; d’altro canto – là dove invece siano già presenti più elementi con la stessa etichetta, ma relativi a entità diverse – è pure necessario disambiguare, assegnando a ciascun elemento/articolo il corretto elemento/autore. In questa fase è stato svolto quindi un lavoro di controllo di autorità che, trattando di autori di pubblicazioni in ambito accademico, si è avvalso proficuamente dei servizi consultabili direttamente online quali l’Open Researcher and Contributor ID e il Virtual International Authority File, oltre alle voci di autorità reperibili tramite l’Indice del Servizio Bibliotecario Nazionale. Al termine di questo controllo è stato possibile creare dei nuovi elementi Wikidata per tutti gli autori mancanti e successivamente organizzare i dati bibliografici esportati dal repository Dspace UniPr su un foglio di calcolo strutturato secondo il tracciato succitato, associando a ciascun record di spoglio gli elementi Wikidata dei corrispettivi autori identificati.

Risultati e sviluppo del progetto

La fase finale del lavoro è consistita nel vero e proprio caricamento dei dati e ha portato alla creazione in Wikidata di centottanta elementi relativi a registrazioni bibliografiche di spoglio, successivamente legati a quindici registrazioni bibliografiche relative ai singoli fascicoli della rivista (numeri I-X, dossier 1-5 della rivista). Le registrazioni di autorità create con dati minimi sono state centocinque per un totale di

⁹I traccati utilizzati per la descrizione delle entità ‘articolo’ e ‘fascicolo’ di *Ricerche di S/Confine* sono riportati in appendice al presente contributo.

trecento nuovi elementi Wikidata. Singole correzioni, aggiunte o aggiornamenti sono stati inseriti ove necessario in momenti successivi.

Le operazioni di popolamento in Wikidata descritte nel precedente paragrafo sono avvenute a dicembre 2021 e sono state effettuate in parte manualmente e in buona parte attraverso procedure automatiche di importazione massiva, avvalendosi del software per la normalizzazione, la riconciliazione e l'arricchimento dei dati *Open Refine* (OpenRefine s.d.).

Su tutti gli elementi relativi a notizie bibliografiche sono stati riportati gli identificativi univoci *handle* e gli URL permanenti delle corrispettive notizie sul repository Dspace. Gli elementi "articolo" sono stati legati gerarchicamente ai rispettivi elementi "fascicolo", a loro volta legati all'elemento descrittivo per la rivista. In appendice, alla voce *Estrazioni dati*, sono pubblicati gli indirizzi stabili all'interrogazione dell'end point SPARQL di Wikidata che consentono di visualizzare in diversi formati gli elementi creati.

Come già ricordato, tutti i dati registrati su Wikidata sono liberamente aggiornabili; tanto i dati quanto le modifiche registrate sono consultabili in tempo reale. L'aggiornamento e l'arricchimento dei dati fin qui pubblicati, con particolare riferimento agli elementi per gli articoli pubblicati sui numeri apparsi dal 2022, potrà essere oggetto di futuri interventi, secondo il metodo descritto o tramite altre procedure manuali e semi-automatiche.

Il lavoro fin qui descritto può essere inteso come la fase preliminare e necessaria di un progetto di più ampio respiro sulla valorizzazione dei contenuti della rivista, per il quale sono individuabili almeno due obiettivi operativi:

1. l'arricchimento dei dati bibliografici descrittivi registrati su Wikidata con i dati semantici oggi disponibili solo su Dspace (parole chiave);
2. l'arricchimento delle notizie bibliografiche in Wikidata con i dati relativi alle citazioni ricevute da ciascun articolo, eventualmente recuperabili da servizi esterni quali Open Citations o Semantic Scholar.

Il raggiungimento di questi obiettivi, qui esposti in ordine di complessità, rappresenta un salto di qualità per il progetto dedicato a *Ricerche di S/Confine*, in quanto consentirebbe di sfruttare appieno i servizi open-source di aggregazione, elaborazione e restituzione automatica dei dati costruiti su Wikidata, iniziando a mostrare attraverso di essi la rete semantica (*knowledge graph*) composta dei collegamenti fra tutte le entità rilevanti per la rivista: autori, contenuti, oggetti e temi di ricerca, istituzioni...

Appendici

Tabella 1: Template per la descrizione degli elementi “articolo scientifico”.

Proprietà (etichetta)	Proprietà (URI)	Categoria oggetto di questa proprietà	Riferimento	Esempio (Q109854335)
[Etichetta]	--	Literal: titolo dell'articolo		Dentro, fuori, sulla soglia. Itinerari dello sguardo in Tableau de Paris (1852-1853)
[Descrizione]	--	Literal: descrizione verbale dell'elemento corrente		Articolo pubblicato sulla rivista Ricerche di S/Confine edita dall'Università degli Studi di Parma
[Alias]	--	Literal: forma variante del titolo dell'articolo	--	--
Istanza di	P31	Elemento: articolo scientifico	P248:Q50808298	Q13442814 (articolo scientifico)
Parte di	P361	Elemento: fascicolo / dossier	P248:Q50808298	Q109853282 (Dentro/Fuori)
Titolo	P1476	Literal: titolo dell'articolo	P248:Q50808298	Dentro, fuori, sulla soglia. Itinerari dello sguardo in Tableau de Paris (1852-1853) [qualificatore P407:italiano]
Autore	P50	Persona, ricercatore accademico	P248:Q50808298	Q110066782 (Vanja Strukelj)
Editore	P123	Elemento: soggetto responsabile per la pubblicazione della risorsa	P248:Q50808298	Q1758474 (Università di Parma)

Lingua dell'opera o del nome	P407	Elemento: lingua in cui il testo dell'articolo viene pubblicato	P248:Q109853817	Q652 (italiano)
Data di pubblicazione	P577	Literal: data nel formato gg/mm/aaaa	P248:Q50808298	25 giu 2012
URL	P2699	URI handle	--	https://hdl.handle.net/1889/1850
Pubblicato in	P1433	Elemento: periodico scientifico	--	Q50808298 (Ricerche di S/Confine)
Identificativo Handle	P1184	Handle ID	P248:Q109853817	1889/1850

Proprietà (etichetta)	Proprietà (URI)	Categoria oggetto di questa proprietà	Riferimento	Esempio (Q109853282)
[Etichetta]	--	Literal: titolo del fascicolo		Dentro / Fuori
[Descrizione]	--	Literal: descrizione verbale dell'elemento corrente		Numero monografico della rivista "Ricerche di S/Confine" edita dall'Università degli Studi di Parma
[Alias]	--	Literal: forma variante del titolo del fascicolo	--	--
Istanza di	P31	Elemento: fascicolo o volume monografico	P248:Q50808298	Q28869365 (uscita)

URL	P2699	URI handle	--	https://www.repository.unipr.it/handle/1889/4201
Pubblicato in	P1433	Elemento: periodico scientifico	P248:Q50808298	
Consiste di	P527	Elemento: articolo scientifico (ripetibile)	P248:Q50808298	Q109854335 etc.
Identificativo Handle	P1184	Handle ID	P248:Q109853817	1889/4201

Tabella 2: Template per la modellazione degli elementi “fascicolo/volume”.

Estrazioni dati

Elenco di tutti gli elementi creati (articoli e fascicoli) per la rivista *Ricerche di S/confine*.

URL stabile alla query: <https://w.wiki/6Lhe>

(mostra *titolo, autore, fascicolo, data di pubblicazione, identificativo handle*)

Elenco di tutti gli elementi relativi ad autori della rivista, con i rispettivi articoli.

URL stabile alla query <https://w.wiki/6MhA>

L'autore

Pasquale Spinelli ha prestato servizio come bibliotecario presso l'Università di Parma dal 2020 al 2022. Attualmente è bibliotecario in forza all'Area ricerca, Sistema bibliotecario e documentale dell'Università luav di Venezia, dove è responsabile per i servizi al pubblico e la gestione delle collezioni della biblioteca.

e-mail: pasqualespinelli@live.it

Riferimenti bibliografici

Bergamin, G & Bacchi, C 2018, 'New Ways of Creating and Sharing Bibliographic Information: An Experiment of Using the Wikibase Data Model for UNIMARC Data', *JLIS.it*, 9 (3), pp. 35–74, <<https://doi.org/10.4403/jlis.it-12458>>.

Berlin Declaration 2003. Available from: <<https://openaccess.mpg.de/Berlin-Declaration>>.

Bianchini, C 2021, 'Wikidata for JLIS.It. A New Step Forward Mapping Italian Library and Information Science Journals', *JLIS.it*, 12 (1), pp. 29–38, <<https://doi.org/10.4403/jlis.it-12680>>.

Ricerche di S/Confine, Vol. XI, n. 1 (2022) - www.ricerchedisconfine.info - ISSN: 2038-8411 - CC BY-NC-ND 4.0

Bianchini, C & Sardo, L 2022. 'Wikidata: a new perspective towards universal bibliographic control', *JLIS.it*, 13 (1), pp. 291–311, <<https://doi.org/10.4403/jlis.it-12725>>.

Boccone, A & Rivelli R 2019, 'I metadati bibliografici in Wikidata: Wikicite e il case study di "Bibliothecae.it"', *Bibliothecae.it*, 8 (1), pp. 227–48, <<https://doi.org/10.6092/issn.2283-9364/9503>>.

Bozzarelli, O, Mandrile V & Marangoni E. 2017, 'Quale futuro per i dati di biblioteche e musei? Linked Open Data e Open Data protagonisti al Pubblico dominio #open festival di Torino', *Bibliotime*, 20 (1-2-3), Available from: <<https://www.aib.it/aib/sezioni/emr/bibtime/num-xx-1-2-3/bozzarelli.htm>>.

FAIR Principles s.d. Available from: <<https://www.go-fair.org/fair-principles/>>.

Maio, T 2021, 'La descrizione delle risorse bibliografiche in linked data', *Biblioteche Oggi*, 39 (7), pp. 49–64, <<https://doi.org/10.3302/0392-8586-202107-049-1>>.

Martinelli, L 2016, 'Wikidata: la soluzione wikimediana ai linked open data', *AIB studi*, 56 (2), pp. 75–85, <<https://doi.org/10.2426/aibstudi-11434>>.

OpenRefine s.d. Available from: <<https://openrefine.org/>>.

RDF - Semantic Web Standards 2004. Available from: <<https://www.w3.org/RDF/>>.

Wikibase/DataModel - MediaWiki s.d. Available from: <<https://www.mediawiki.org/wiki/Wikibase/DataModel>>.

Wikidata:Gruppo Wikidata per Musei, Archivi e Biblioteche/Riviste di biblioteconomia – Wikidata s.d. Available from: <https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Gruppo_Wikidata_per_Musei,_Archivi_e_Biblioteche/Riviste_di_biblioteconomia>.

Wikidata:Main Page/Content/it - Wikidata s.d. Available from: <https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:Main_Page/Content/it>.

Wikiprogetto Libri 2016. Available from: <https://www.wikidata.org/wiki/Wikidata:WikiProject_Books/it>.

Wilkinson, MD et al. 2016, 'The FAIR Guiding Principles for Scientific Data Management and Stewardship', *Scientific Data*, 3 (1), 160018, <<https://doi.org/10.1038/sdata.2016.18>>.

