ATTI

DELLA

ACCADEMIA LIGURE

DI SCIENZE E LETTERE

In continuazione degli
Atti della Reale accademia ligure di scienze e lettere
Atti Società di scienze e lettere di Genova
Atti Società ligustica di scienze e lettere
Atti Società ligustica di scienze naturali e geografiche
e delle
Memorie dell'Accademia delle scienze, lettere ed arti di Genova
Memorie dell'Accademia imperiale delle scienze e belle arti di Genova
Memorie dell'Istituto ligure di Genova

Serie VII – Volume VII/2 – 2025

Comitato scientifico:
Mario Pestarino (Presidente), Adriana Saccone, Maria Stella Rollandi,
Giulio Manuzio, Maria Linda Falcidieno, Augusta Giolito, Nicola Corradi,
Antonio Garzilli.

© Accademia Ligure di Scienze e Lettere
Palazzo Ducale – Piazza G. Matteotti 5 – 16123 Genova
Tel. 010 565570
e-mail: segreteria@accademialigurediscienzeelettere.it
www.accademialigurediscienzeelettere.it

ISSN 1122-651X

Autorizzazione del Tribunale di Genova n. 340 del 20 aprile 1955

Realizzazione editoriale: Arta, Genova, www.artastudio.it

Stampato in Italia / Printed in Italy

La pubblicazione del presente volume è stata resa possibile grazie al contributo del MiC - Direzione generale Biblioteche e istituti culturali.



INDICE

Tomo 1

Composizione dell'Accademia – Anno 2025 XI

Inaugurazione dell'anno accademico 2026

Relazione consuntiva del Presidente 3

Tornate pubbliche, conferenze e incontri culturali 15

Beppe Manzitti
In occasione della nomina ad Accademico Onorario 22

Commemorazione di Vincenzo Lorenzelli

Mario Pestarino
Ricordo di Vincenzo Lorenzelli 27

Marcella Trombetta
Il Magnifico Rettore Vincenzo Lorenzelli 33

Guido Busca
"Come andiamo, giovane Busca?". La mia vita accademica con Vincenzo Lorenzelli 45

Andrea Baldini
Vincenzo Lorenzelli ritrova le radici pontremolesi 51

Giuseppe Benelli
Le radici pontremolesi di Vincenzo Lorenzelli 55

Roby Carletta
Vincenzo Lorenzelli, un ragazzo della via Pál 61

Commemorazione di Enrico Beltrametti

Mario Pestarino
Enrico Beltrametti accademico e scienziato 65

Federico Delfino
Ricordo del prof. Enrico Beltrametti 67

Gianni Cassinelli
L'attività di ricerca di Enrico Beltrametti 71

Alberto Blasi
Ricordo di Enrico Beltrametti nel periodo dal 1964 al 1970 75

Giorgio L. Olcese
Ricordo di Enrico Beltrametti 79

SCIENZE FISICHE, MATEMATICHE, NATURALI E MEDICHE

Incontri di studio

La Liguria e il Mare

Mario Pestarino
Prefazione 93

Paolo Guidetti – Andrea Zanini
Dal presente al passato per pianificare il futuro: la piccola pesca e la sua sostenibilità ambientale, socioculturale ed economica 95

Giorgio Bavestrello – Monica Montefalcone
Impatti antropici e riscaldamento globale: effetti sulla biodiversità marina bentonica 111

Carlo Nike Bianchi – Carla Morri
A Century of Changes in the Biodiversity of the Ligurian Sea. A Tale of Two Coastal Ecosystems 129

Marzia Bo
Il Mar Ligure che cambia: vulnerabilità degli ecosistemi profondi 145

Antonio Di Natale – Tomaso Gaggero
Le nuove sfide del rumore antropico sottomarino e gli effetti sulle specie pelagiche 161

Simona Candiani
Valutazione dell'impatto del rumore marittimo su invertebrati marini di rilevanza ecologica 189

Paola Rivaro – Emanuele Magi
Monitoraggio ambientale marino, un nuovo paradigma: micro-contaminanti tradizionali ed emergenti e innovazioni tecnologiche avanzate per la raccolta e l'analisi dei dati 201

Relazioni e contributi

Andrea Bacigalupo
Terapie cellulari avanzate in ematologia e oltre 217

Tiziano Bandiera
Dal laboratorio alla farmacia: il lungo viaggio per arrivare a un nuovo farmaco 223

Alberto Birga
Energia e ambiente, fonti rinnovabili e innovazione tecnologica per la transizione energetica 235

Maria Bolla – Emanuela Drago – Patrizia Perego
Sustainable Technologies for the Valorization of Agri-Food Residues: From Waste to Resources 249

Alessandro Bonsignore
Consenso informato e disposizioni anticipate di trattamento 257

Maurizio Canepa
Dalle stelle alle (nano)piramidi 267

Daniela Caracciolo – Mariachiara Chiantore
Un meraviglioso viaggio tra sfide e opportunità 295

Georgia Cesarone
Protecting the Digital Future: Everyday Cybersecurity Challenges for Citizens, Public Bodies and Enterprises 309

Michela Chiappalone
Neuroingegneria per lo sviluppo di terapie elettroceutiche, la nuova frontiera della medicina personalizzata 321

Laura Cornara – Gabriele Ambu
La riscoperta del manoscritto "Selva Botanica" di padre Vincenzo Celesia, Cappuccino 343

Marco De Montis
La Regia Aeronautica nel decennio 1933-1943: dall'eccellenza mondiale alla tragedia della guerra. Le ragioni del declino e il confronto con gli Alleati 365

Patrizia Ginesi
Intrecci fra gli esseri umani e gli altri animali 395

Paolo Guidetti
The Mediterranean Sea: Ecology, Biodiversity Conservation, and Sustainability 415

Mario Petrillo
Dall'uomo all'uomo, storie di plastiche e microplastiche 423

Walter Riva
La cometa dei Magi. Indagine astronomica su un mistero lungo duemila anni 441

Giuseppe Rosolini
Una passeggiata tra gli infiniti 459

Stefano Vanin
Insetti: dalle teche dei musei alle aule dei tribunali, dai laboratori ai libri di scuola 473

Tomo 2

SCIENZE MORALI, LETTERARIE, STORICHE, ECONOMICHE E GIURIDICHE

Incontri di studio e anniversari

Pasquale Paoli a trecento anni dalla nascita. Un bilancio storiografico

Carlo Bitossi
Pasquale Paoli, nel tricentenario della nascita 489

Antoine-Marie Graziani
1793: l'année de la rupture entre la Convention nationale et Pasquale Paoli 501

Erick Miceli
Da una "Terza Riviera" alla nascita di una Nazione 521

Nel centenario della nascita di Marcello Venturi. La letteratura e la storia: dai racconti neorealisti al romanzo su Cefalonia

Aldo A. Mola
La resa senza condizioni del 3 settembre 1943 e le sue conseguenze 545

Francesco De Nicola
Marcello Venturi e il neorealismo: dai racconti di terza pagina al libro d'esordio 571

Pino Boero
Salpare con l'ultimo veliero: Marcello Venturi scrittore anche per ragazzi? 581

Carlo Prosperi
La generazione degli ex: Sdraiati sulla linea *di Marcello Venturi* 595

Renato Venturelli
Cefalonia, il cinema e Marcello Venturi 605

Carlo Sburlati
Da Cefalonia al Premio Acqui Storia 619

Munificenza e arte a Genova e in Liguria nell'Ottocento e nel Novecento

Piero Boccardo
Palazzo Rosso: più donatori per un museo 627

Farida Simonetti
La donazione di Paolo e Franco Spinola e la nascita della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Genova 649

Gianluca Zanelli
La collezione della Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola. Evoluzione, criteri e nuove prospettive (1958-2025) 665

Matteo Fochessati – Mitchell Wolfson, Jr.
La Wolfsoniana. Non una collezione di arte per l'arte, ma di arte in funzione delle idee 687

Anna d'Albertis
Marinaio-gentiluomo: la vita avventurosa di Enrico d'Albertis 707

Maria Camilla De Palma
Il museo dimora di Enrico d'Albertis, oggi Castello D'Albertis Museo delle culture del mondo 719

Roberto Poggi – Giuliano Doria
Dalle foreste di Borneo alla digitalizzazione delle collezioni 749

Gian Luca Porcile
Mario Labò e il Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" 761

Andrea Marmori
Il Museo Civico "Amedeo Lia" della Spezia. L'elogio della bellezza 785

Relazioni e contributi

Gabriella Airaldi
Marco Polo, il mercante e il suo libro 797

Filippo Biolé
Dalle pietre d'inciampo al contenzioso nazionale e internazionale sui crimini di guerra e contro l'umanità: quali forme di Memoria? 807

Matteo Capurro
L'impresario delle Madonne. Frate Ginepro da Pompeiana e lo sfruttamento delle immagini sacre durante la campagna d'Etiopia (1935-1936) 815

Franca Carboni
Il restauro: equilibrio fra storia, tecnica e metodo. Evoluzione nella conservazione delle opere d'arte 837

Maria Antonietta Falchi
Teologia e politica nell'Europa del Cinquecento: Martin Bucer (1491-1551) 861

Nicola Ferrari
Der Unsichtbar. *Elias Canetti, o la tragedia dell'ascolto* 879

Lucia Leporatti – Marcello Montefiori
Innovazione digitale e intelligenza artificiale in sanità: verso un nuovo paradigma 895

Roberto Limonta
Genova, ianua *violata del Mediterraneo. La teologia cartografica di Opicino de Canistris* 913

Raffaele Mellace
Una fiaba boschereccia al lume delle stelle: Falstaff*, l'ultima, imprevedibile avventura verdiana* 935

Piera Melli
La diffusione in Occidente della ceramica greca, veicolo di cultura e civiltà (VIII-IV secolo a.C.) 955

Guido Milanese
Una nuova immagine del latino nell'educazione generale 983

Federico Montaldo
Ivo Saglietti. Un fotografo in cammino 993

Francesca Pino
Raffaele Mattioli: banca, cultura e impegno civile 999

Sergio Vinciguerra
I problemi attuali in Italia dell'aiuto a morire al malato affetto da patologia irreversibile che lo chiede 1015

Note sulle raccolte librarie dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere

Maria Bibolini – Maria Stella Rollandi
La Biblioteca dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere. Il fondo Oscar de Beaux e alcune recenti donazioni 1035

COMPOSIZIONE DELL'ACCADEMIA

Anno 2025[*]

Consiglio Direttivo

Prof. Mario Pestarino	-	*Presidente*
Prof.ssa Adriana Saccone	-	*Vice Presidente e Presidente della Classe di Scienze*
Prof.ssa Maria Stella Rollandi	-	*Vice Presidente e Presidente della Classe di Lettere*
Prof. Giulio Manuzio	-	*Segretario della Classe di Scienze*
Prof.ssa Maria Linda Falcidieno	-	*Segretario della Classe di Lettere*
Prof.ssa Augusta Giolito	-	*Bibliotecario*
Prof. Nicola Corradi	-	*Segretario Generale*
Dott. Antonio Garzilli	-	*Amministratore*

[*] al 31 dicembre

SCIENZE MORALI, LETTERARIE, STORICHE, ECONOMICHE E GIURIDICHE

Incontri di studio e anniversari

PASQUALE PAOLI
A TRECENTO ANNI DALLA NASCITA.
UN BILANCIO STORIOGRAFICO

a cura di Carlo Bitossi

10 aprile 2025

Carlo Bitossi*

Pasquale Paoli, nel tricentenario della nascita

Nel 2007 in Corsica venne celebrato con convegni, conferenze e mostre il bicentenario della morte di Pasquale Paoli (o de' Paoli, visto che così si firmava), "u Babbu di a Patria", il leader della lotta per fare dell'isola uno stato indipendente, l'uomo al quale è stato intitolato l'ateneo isolano, che ha sede a Corte, la città della Corsica interna dove nel 1765 proprio Paoli istituì un embrione di università. Nel 2025 un'altra serie di iniziative congressuali ed espositive, in parte ancora in corso di pubblicazione, ha celebrato il tricentenario della nascita del personaggio.

In vista del bicentenario vennero pubblicate due biografie di Paoli ad opera di storici autorevoli, entrambi corsi, Antoine-Marie Graziani e Michel Vergé-Franceschi, fondate su approfondite ed estese ricerche documentarie condotte negli archivi di mezza Europa. Non si può però dire che l'interesse per l'argomento non fosse già vivo, e da tempo, come mostra una anche rapida rassegna bibliografica.

Tuttavia, se dagli scaffali delle librerie si volge lo sguardo ai negozi per i numerosissimi turisti che ogni anno visitano l'isola, i gadget di Paoli non reggono il confronto, per varietà e diffusione, con quelli di Napoleone, come forse è prevedibile ma anche storicamente poco giu-

---

Avverto che gli autori e i testi citati o segnalati in queste pagine sono inclusi nella bibliografia scelta sulla storia di Corsica nel Settecento in appendice a questo intervento.

* Accademico carlob1951@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.489-500

stificato: colui che viene definito "il grande Corso" per antonomasia non ebbe infatti molta attenzione né molti riguardi per la sua terra natale, una volta che ebbe legato, ventiquattrenne, i destini suoi e della sua famiglia alla Francia. E ad un convegno tenuto nel 2011 un autorevole storico anch'egli di origine corsa, Francis Pomponi, ebbe modo di commentare con distacco e scarsa simpatia la "mythification de Pascal Paoli". Un orientamento condiviso da uno dei più recenti studiosi del personaggio, Ange Rovere.

Risulta pertanto evidente che in Corsica il giudizio su Pasquale Paoli non solo è polarizzato, ma è caricato di significati che trascendono l'ambito della ricerca scientifica. Semplificando un po', ma non troppo, chi in Corsica o tra i corsi stabiliti nell'Esagono considera acquisito e positivo l'inserimento dell'isola nello stato centralizzato francese si riconosce in Napoleone, facendo propria una inclinazione nazionalistica di ascendenze giacobine. Chi invece esprime un patriottismo prima corso che francese, ed è fautore di un qualche grado di autonomia per l'isola, se non addirittura della sua indipendenza, ha caro piuttosto il ricordo di Paoli.

Ma va introdotta un'ulteriore prospettiva, stavolta italiana e non corsa. Nel nostro Ottocento Paoli poteva figurare come un antesignano periferico ma riconosciuto della nostra indipendenza nazionale. Fu Niccolò Tommaseo, originario di un'altra periferia dell'Italia, la Dalmazia a lungo veneziana, il primo a tentare l'edizione delle lettere di Paoli. In questa impresa intellettuali corsi come Salvatore Viale fecero da sponda a Tommaseo. Sino a metà Ottocento gli scambi culturali tra l'isola e l'Italia erano importanti, come hanno mostrato gli studi di Marco Cini. La vera francesizzazione della Corsica ebbe luogo dalla metà del secolo, con il Secondo impero, vale a dire di nuovo con un Bonaparte.

Nel Novecento in Italia lo studio della storia còrsa nel suo insieme, e di Pasquale Paoli in particolare, venne promosso da Gioacchino Volpe, dapprima con la fondazione dell'"Archivio Storico di Corsica" (1925-1943), e poi con il progetto di pubblicare le lettere di Paoli, raccogliendole nei numerosi archivi, italiani ed esteri, ove erano conservate. Era una ripresa dell'iniziativa di Tommaseo, ma su una scala ben più ampia (Tommaseo aveva avuto a disposizione solo un certo numero di lettere, selezionate e fornitegli da amici corsi, Viale *in primis*) e con uno spirito diverso. Avviato negli anni trenta e affidato inizialmente a Ersilio Michel, il progetto ha coinvolto nel corso dei decenni vari studiosi passati

per la Scuola di storia moderna e contemporanea annessa all'Istituto di Storia moderna e contemporanea di Roma fondato da Volpe. È stato ripreso con slancio negli anni sessanta-settanta da Armando Saitta, a lungo direttore della Scuola e poi dell'Istituto, e ha trovato in quest'ultimo quarto di secolo un avvio di sbocco editoriale a cura di Antoine-Marie Graziani e di chi scrive. Sono stati pubblicati sino a questo momento otto volumi (il nono è di uscita imminente), che raccolgono (nono volume incluso) 2.785 lettere dal 1754 al febbraio 1768: una porzione soltanto di quelle sinora note, per tacere di quelle che ancora attendono di emergere dagli archivi privati, talché il completamento dell'impresa richiederà certamente ancora parecchi anni e diversi volumi.

Nel fondare l'"Archivio Storico di Corsica" (1925-1943), casualmente (o forse no?) nel secondo centenario della nascita di Paoli, e poi nel lanciare il progetto editoriale dell'epistolario, Volpe aveva un indubbio intento irredentista: pensava la Corsica come un pezzo d'Italia che solo le vicende della grande politica internazionale avevano disgraziatamente strappato al suo alveo naturale nel 1768. Due citazioni danno il senso dell'interpretazione e dell'attitudine di Volpe.

A proposito dell'epistolario paoliano: "Il suo epistolario prende posto accanto ai migliori epistolari del '700 italiano: con in più quella passione politica, quel fervore di dedizione ad una causa propri di un uomo che aveva già trovato una patria da servire".[1]

E più in generale: "Ma collochiamo la Corsica del XVIII secolo e Paoli e i suoi compagni nel secolo del Risorgimento. E noi non faremo nessuna fatica a vedere quella 'nazione corsa' disciogliersi, come le altre 'nazioni' della penisola, nella 'nazione italiana'; a vedere Paoli e compagni perfettamente inquadrabili nella storia di quella nostra epoca, solidali e partecipi allo sforzo nostro di liberazione…".[2]

Questo interesse per la storia corsa del Settecento caratterizzato in senso apertamente nazionalista ha fatto sì che in Italia il suo studio, e di conseguenza l'interesse per Paoli, sia stato una vittima di guerra. Persino gli storici di Genova, con l'eccezione di Vito Vitale (1876-1955), che era non a caso coetaneo di Volpe oltre che idealmente vicino, hanno mostrato per decenni uno scarsissimo interesse per la storia isolana

[1] Gioacchino Volpe, *Momenti di storia italiana*, p. 172.
[2] *Ibid*., p. 175.

dell'età moderna, nonostante a Genova sia conservata una documentazione archivistica fondamentale per lo studio di questo tema.

Il ritorno di interesse per la lotta per l'indipendenza dell'isola è venuto dalla ripresa degli studi sull'Illuminismo italiano in una cornice europea, che ha visto nel dopoguerra campeggiare la figura e l'opera di Franco Venturi. Personaggio più lontano di lui, antifascista cresciuto nell'esilio parigino del padre e partigiano "azionista", dal nazionalista e monarchico Volpe, intellettuale di spicco del regime fascista, per idee e per approccio allo studio della storia è difficile immaginare. Il che spiega come sugli scritti di storia corsa dello storico abruzzese Venturi esprimesse un giudizio comprensibilmente, ma forse eccessivamente, severo. Il lungo (217 pagine) capitolo "corso" del quinto volume del capolavoro di Venturi, *Settecento riformatore*, uscito nel 1987, è ormai il punto di partenza e il termine di confronto inevitabile di ogni studio sulla Corsica settecentesca.

Tuttavia la lunga vita di Paoli (1725-1807) conobbe più fasi che vale la pena ricapitolare brevemente: l'infanzia isolana (1725-1739); l'esilio napoletano e la formazione come ufficiale al servizio del re delle Due Sicilie (1739-1755); il ritorno in Corsica e il generalato (1755-1769); il primo esilio in Inghilterra (1769-1790); il nuovo ritorno nell'isola dapprima sotto l'egida della Francia rivoluzionaria e poi, dopo la rottura con la Convenzione, l'esperienza del regno anglo-corso (1790-1795); il secondo e definitivo esilio inglese (1795-1807). In altre parole, Paoli trascorse fuori dell'isola 49 dei suoi 82 anni di vita, e soprattutto la maggior parte della vita adulta.

Di questa lunga vita occorre sottolineare gli aspetti salienti.

A differenza di altri capi ribelli corsi che lo hanno preceduto, come Ceccaldi o Giafferi, Paoli non appartiene a un lignaggio di notabili eminenti. Il padre Giacinto è il primo del suo casato a raggiungere la carica prestigiosa di Nobile XII, e appena alla vigilia dell'inizio delle insurrezioni, nel 1726-1728. L'ascesa dei Paoli è mediata dal matrimonio del padre con un'ereditiera Valentini. Anche Gian Pietro Gaffori, il Generale della Nazione che lo ha preceduto, ha un percorso analogo. Sia il padre di Paoli sia Gaffori esitano a schierarsi per i ribelli, ma quando lo fanno assumono ruoli di primo piano. Il modello di Paoli è proprio Gaffori, il primo Generale della Nazione, che ha cercato di unificare la lotta per l'indipendenza.

La formazione Paoli non avviene però in Corsica, ma nell'ambito di uno stato monarchico di impianto solido come quello delle Due Sicilie: perciò egli matura e porta al suo ritorno in patria una visione non angustamente isolana né familistica o clanica della situazione. Napoli è un centro culturale vivace. Anche senza pensare alla frequenza delle lezioni di Antonio Genovesi, Paoli arricchisce con l'attenzione alle lettere classiche e moderne una formazione da ufficiale tecnico (è artigliere).

Paoli rientra nell'isola perché, morto Gian Pietro Gaffori, il movimento insurrezionale è indebolito e diviso. Il fratello Clemente assieme ad altri gli prepara il terreno e lo chiama ad agire. Ma la prima fase della presenza di Paoli in Corsica consiste nel far accettare la sua leadership. Con la fazione di Matra, cognato di Gaffori ed esponente di una parentela antica e forte nella piana orientale dell'isola, c'è una breve guerra civile vera e propria, che Paoli vince, ma getta Matra e i matristi dalla parte di Genova. Il che segnala subito un dato sul quale la storiografia corsa in passato non ha amato insistere troppo: la guerra di indipendenza è dall'inizio alla fine una guerra civile. Il partito lealista, fedele alla Repubblica di Genova, rimane sempre forte. Paoli non viene mai accettato da tutti i corsi.

La celebrata costituzione corsa del 1755 è a sua volta un argomento di discussione. Testo arcaizzante o anticipatore? La forma è senza dubbio arcaizzante. I contenuti sono invece per più versi anticipatori, grazie soprattutto alla situazione particolare di una società, quella corsa, dall'economia monetaria limitata e dalle disuguaglianze sociali poco marcate: i notabili isolani ricchi hanno fortune modestissime secondo i parametri dell'opulenta oligarchia genovese. Grazie anche alla frequenza delle eredità indivise molti abitanti dell'isola sono proprietari. Questo apre lo spazio per una concezione grosso modo democratica della vita associata, con un diritto di voto molto largo. E tuttavia Paoli interpreta soprattutto le esigenze e le aspirazioni del ceto al quale appartiene: i notabili dell'interno del nord dell'isola. I pastori poveri, da un lato, e i feudatari del sud, dall'altro, sono tiepidi o ostili al movimento paolista. Inoltre le sole realtà urbane dell'isola, i presidi costieri (Bastia, Calvi e Ajaccio in testa), dove l'economia monetaria è più forte, restano filogenovesi e poi saranno filofrancesi, sebbene gli abitanti non siano affatto tutti immigrati dal Genovesato, ma in larga parte corsi inurbati e assimilati. Il movimento paolista riesce in sostan-

za a interpretare una sorta di democrazia rurale di piccoli proprietari dell'interno.

L'ideale politico di Paoli è una sorta di dispotismo illuminato temperato dalla necessità di rispettare i notabilati leali, non antireligioso e nemmeno anticlericale, ma giurisdizionalista. Del resto anche il clero corso è diviso: la gerarchia è genovese, ma il clero indigeno, soprattutto quello regolare, è in larga parte patriota. Paoli vecchio confesserà simpatie gianseniste, non si sa quanto profonde e reali. L'adesione di Paoli alla massoneria non va sopravvalutata, visto che all'interno del movimento massonico all'epoca coesistono sensibilità eterogenee. Senza contare che la massoneria aveva una significativa diffusione negli ambienti militari. Paoli fu probabilmente iniziato a Napoli, ma poi entrò anche a Londra, in vecchiaia, in una loggia. In entrambi i casi si tratta di massonerie poco radicali e tutt'altro che antireligiose. Non va mai dimenticato che fra i testi che Paoli ama citare sono sempre in prima fila le Sacre Scritture.

Che cosa rivela l'epistolario di Paoli? Come si sviluppa una guerra d'indipendenza rivoluzionaria giorno per giorno. Paoli deve costruire e allargare il consenso, vincere la battaglia della propaganda, mettere le basi di uno stato: il tutto partendo da condizioni di estrema debolezza e di vera e propria penuria materiale. Nel corso degli anni raggiunge numerosi obiettivi: l'opinione pubblica internazionale diventa sempre più filocorsa; le adesioni al movimento indipendentista nell'isola si allargano sino a ottenere l'appoggio del Capocorso e del sud; Paoli mette in piedi un esercito, costruisce un porto, Isola Rossa, avvia una marina e organizza la guerra di corsa, organizza un'amministrazione, leva imposte, amministra una giustizia che si vuole svincolata dalle aderenze di clan ed è perciò spesso sommaria, fonda un'università, batte moneta, crea un foglio di propaganda. Ma in questo processo deve pur sempre adattarsi a una realtà nella quale le parentele, le rivalità familiari e di clan, le relazioni di comparaggio e padrinato, le gelosie intercomunitarie e intracomunitarie sono dati reali e condizionanti. Di qui il tono spesso apparentemente meschino di molte lettere, che si occupano di minute questioni di villaggio e di parentela, di litigi di paese, su uno sfondo di carenza di mezzi che lo lascia talvolta senza la carta per scrivere.

Le lettere sono un opportuno contrappunto alla propaganda dei *Ragguagli*, strumento propagandistico efficace, che presentano le gesta dei paolisti come questi avrebbero voluto che fossero e non sempre

erano: eroiche e soprattutto immancabilmente vittoriose. La costruzione della marina paolista, ad esempio, volge inizialmente al disastro: la prima mezzagalera varata dai ribelli affonda al momento del varo. Gli assalti alle fortezze genovesi falliscono o non sono nemmeno tentati. I "banditi", cioè i corsi lealisti nel lessico indipendentista, vengono sempre sconfitti ma misteriosamente restano sempre in campo.

I documenti di parte genovese forniscono un ulteriore contrappunto. Segnalano la persistenza di simpatie lealiste anche in aree sotto apparente controllo paolista; dicono di comunità divise nelle scelte e di famiglie e personaggi attendisti e oscillanti. Quella che è stata definita in altri contesti storici conflittuali "zona grigia" esiste anche nella Corsica della ribellione antigenovese, e Paoli ne tocca con mano la consistenza. Così alle proclamazioni intransigenti e draconiane si alternano gli accomodamenti, le indulgenze suggerite dall'opportunità, le mediazioni imposte dai comparaggi e dall'esigenza di non scontentare i sostenitori già acquisiti o potenziali.

Perché Paoli alla fine fallisce? Perché gli equilibri di potenza internazionali sono del tutto al di fuori del suo controllo e gli obiettivi della Francia si rivelano incompatibili anche con le più accomodanti concessioni dei corsi. Il patto di famiglia tra le monarchie borboniche e la neutralizzazione dell'Italia alla fine della guerra dei Sette anni giocano contro il progetto di indipendenza corso: Paoli non può contare su nessun appoggio internazionale; la stessa Inghilterra, dove pure gode di larghe simpatie, ma negli ambienti di opposizione capeggiati da John Wilkes, sceglie di non intromettersi, già occupata negli anni sessanta dalla questione americana e restia a intralciare i disegni della Francia umiliata nel trattato di Versailles del 1763.

Paoli si illude, a un certo punto, di poter prevalere. Il momento di svolta è situato nel 1764, quando i paolisti sono sull'orlo del successo e il ritorno dei francesi fa sì che la partita rimanga aperta. Non solo, la presenza, prima ancora che l'atteggiamento, delle truppe del Cristianissimo è di oggettivo supporto alla Repubblica. Gli ultimi anni del generalato paolino sono da un lato quelli delle maggiori realizzazioni: è allora che la sua attività riformatrice si dispiega al meglio. Ma sono anche gli anni nei quali matura il fallimento, perché un passo dopo l'altro la Francia prende in mano la situazione, spingendo alla fine la Repubblica, davanti alla minaccia di un nuovo ritiro delle sue truppe,

a cederle l'isola, o meglio, formalmente, a depositarla nelle mani del Cristianissimo, con possibilità di restituzione alla quale sin dall'inizio nessuno crede realmente. Nei confronti di Paoli i francesi giocano al rialzo aumentando le richieste, ponendo gli indipendentisti davanti all'alternativa di accettare una subordinazione di fatto potenzialmente più gravosa della sottomissione a Genova o di continuare a combattere.

L'ultimo atto, quello della guerra con la Francia, è il più glorioso ed epico, ma ha un esito annunciato. Dopo le sconfitte iniziali, come già nel 1738, i francesi passano alla maniera forte: più truppe, comandanti migliori, una tattica più accorta e dura, promesse allettanti di impieghi e gradi, il sostegno di chi era stato in precedenza filogenovese. Pontenuovo appare, a leggere *Le Siècle de Louis XV* di Voltaire, come un combattimento epico. Nella realtà si tratta di un modesto scontro seguito da uno sbandamento. Dopo il quale Paoli, contro l'orientamento di una parte dei suoi sostenitori, sceglie (saggiamente, vista la repressione durissima che negli anni seguenti colpirà gli irriducibili insorti) di abbandonare la lotta e prende la strada dell'esilio. Dalla Toscana alla Lombardia alla Germania sino all'Olanda e all'Inghilterra il suo viaggio è un trionfo: le teste coronate lo onorano, gli intellettuali lo esaltano. In Inghilterra lo attende una generosa pensione e l'accoglienza nella società colta londinese. Un quadro che raffigura un ricevimento presso il pittore Joshua Reynolds nel 1781 vede riuniti attorno a un tavolo i membri di The Club, il sodalizio fondato da Samuel Johnson. Assieme a Reynolds scorgiamo Edmund Burke, Paoli, Boswell, il dottor Johnson, Oliver Goldsmith, il poeta e critico letterario Thomas Warton, lo storico della musica Charles Burney, il celebre attore David Garrick, e avrebbe potuto trovarsi presente anche il commediografo e politico Richard Sheridan.

Il primo, lungo esilio inglese di Paoli è però una fase poco conosciuta, nonostante i pregevoli lavori di Francis Beretti e di altri. E lo stesso si può dire per il secondo esilio. L'indagine sulle fonti conservate negli archivi e nelle biblioteche britanniche resta da approfondire.

Il periodo del ritorno di Paoli al governo in Corsica, dapprima sotto la bandiera francese e poi sotto quella britannica con il regno anglo-corso, è invece ben documentato, anche se ha attirato meno attenzione rispetto alla fase "eroica" del generalato. È la storia di una duplice delusione, ad opera della Francia rivoluzionaria prima e dell'Inghilterra poi.

I contributi che seguono, opera di studiosi corsi di generazioni diverse, toccano due temi importanti ed esemplificano l'allargamento e l'approfondimento delle conoscenze.

Erik Miceli ripercorre le vicende delle settecentesche rivoluzioni di Corsica, inquadrando Paoli nel contesto più ampio dei conflitti che opposero le élite isolane alla Repubblica di Genova sull'arco di quattro decenni: un quarantennio scandito in fasi assai diverse l'una dall'altra, del quale il generalato paoliano fu l'esito non scontato.

Antoine-Marie Graziani sviscera un punto di svolta decisivo: la rottura tra Paoli e il governo della Francia rivoluzionaria. La sua analisi circostanziata mette in luce la concretezza delle dinamiche politiche e sociali in corso nell'isola, sfasate rispetto a quelle in atto sul continente e soprattutto a Parigi, e il distacco generazionale tra l'anziano capo carismatico vissuto lontano dall'isola per un ventennio e la nuova leva di giovani e ambiziosi politici isolani (tra loro i Bonaparte), intenzionati a riconoscergli il ruolo di semplice ancorché riverito padre nobile, ma non quello di effettivo governante dell'isola.

Altri aspetti ancora della storia corsa settecentesca attendono di essere esplorati. Ma, come segnala la bibliografia che segue, il lavoro svolto negli ultimi decenni è senz'altro imponente e già permette una comprensione più articolata e sfaccettata di quella complessa vicenda che fu la rivoluzione di Corsica e l'origine dell'inserimento dell'isola nello stato francese.

Bibliografia scelta sulla Corsica del Settecento e Pasquale Paoli

Antonetti, Pierre, *Trois études sur Paoli. La drapeau, l'hymne, l'Université*, Ajaccio, Le Marge, 1991.

Arrighi, Jean-Marie et Olivier Jehasse, *Histoire de la Corse et des Corses*, Paris, Perrin/Colonna Éditions, 2008.

Arrighi, Jean-Marie, *Ponte Novu. Récits, mémoires et analyses. (XVIIIe-XIXe siècles)*, Ajaccio, Albiana, 2019.

Avon-Soletti, Marie-Thérèse, *La Corse et Pascal Paoli. Essai sur la constitution de la Corse*, Ajaccio, La Marge, 1999, 2 voll.

Bartoli, M., *Pasquale Paoli Corse des Lumières*, Ajaccio, Éditions DCL, 1999 [1866].

Bell, David A., *Il culto dei capi. Carisma e potere nell'età delle rivoluzioni*, Roma, Viella, 2023 (ed. or. *Men on Horseback. The Power of Charisma in*

the Age of Revolution, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2016. I capi carismatici trattati sono, oltre a Paoli, Washington, Toussaint Louverture, Napoleone, Bolívar).

Beretti, Francis, *Pascal Paoli et l'image de la Corse au dix-huitième siècle. Le témoignage des voyageurs britanniques*, Oxford, Voltaire Foundation, 1988.

Beretti, Francis et Frances Vivian, *Pascal Paoli en Angleterre. Trente-trois années d'exil et d'engagement*, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola/Università di Corsica, 2014.

Beri, Emiliano, *Genova e il suo Regno. Ordina militari, poteri locali e controllo del territorio in Corsica fra insurrezioni e guerre civili (1729-1768)*, Novi Ligure, Città del Silenzio, 2011.

Bordini, Carlo, *Rivoluzione corsa e illuministi italiani*, Roma, Bulzoni, 1979.

Boswell, James, *Viaggio in Corsica*, a cura di Attilio Brilli, Palermo, Sellerio, 1989.

Cini, Marco, *Une île entre Paris et Florence. Culture politique de l'élite corse dans la première moitié du XIXe siècle*, Ajaccio, Albiana, 2003.

—, *Un'integrazione nazionale imperfetta. Élite e culture politiche in Corsica nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, Viella, 2022.

La Constitution de Pascal Paoli 1755, préface de Jean-Marie Arrighi, traduction, notes, commentaires et analyse de Dorothy Carrington, Ajaccio, La Marge, 1996.

Costituzione della Corsica (1755), a cura di Pasquale Costanzo, Macerata, Liberilibri, 2008.

Dal Passo, Fabrizio, *Il Mediterraneo dei Lumi. Corsica e democrazia nella stagione delle rivoluzioni*, Napoli, Bibliopolis, 2006.

Emmanuelli, René, *Vie de Pascal Paoli*, Lumio, Accademia d'i Vagabondi, 1978 [1976].

Graziani, Antoine-Marie, *Pascal Paoli. Père de la patrie corse*, Paris, Tallandier, 2004[2] (nouvelle édition revue et augmentée).

—, *Commemorazione del bicentenario della morte di Pasquale Paoli. «L'uguaglianza non deve essere una parola vana», 1807-2207*, Conseil Général de la Haute-Corse, 2007.

—, *Les grandes dates de l'histoire de la Corse, 17 Juillet 1793. Pascal Paoli décrété hors-la-loi par la Convention*, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola, 2025.

Hall, Thadd E., *France and the Eighteenth-Century Corsican Question*, New York, New York University Press, 1971.

Histoire de la Corse, 2. Des Révolutions à nos jours. Permanences et évolutions, s.d. Antoine-Marie Graziani *et al.*, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola, 2019.

La nascita di un mito: Pasquale Paoli tra '700 e '800, a cura di Marco Cini, Pisa, Biblioteca Franco Serantini, 1998.

Miceli, Erick, *Les révolutions corses et l'idée républicaine. Pascal Paoli face à ses innovations (1755-1769), limites et contradictions*, Bordeaux, Le Bord de l'Eau, 2024.

Neuhoff, Frédéric de, *Lettre à Pascal Paoli*, Traduction, notes, prologue, postface et annexes de François de Negroni, Bastia, Materia Scritta, 2005.

Paoli, la Révolution Corse et les Lumières. Actes du colloque international organisé à Genève, le 7 décembre 2007, édités par François Quastana et Victor Monnier, Genève-Zurich-Basel, Schultess, 2008.

Pascal Paoli dans les gazettes de son temps (articoli di Francis Beretti, Ange Rovere, Francis Pomponi), "Études Corses", 67 (Décembre 2008).

Pascal Paoli à Maria Cosway. Lettres et documents, 1782-1803, édité par Francis Beretti, Oxford, Voltaire Foundation, 2003.

Pasquale de' Paoli (1725-1807). La Corse au Cœur de l'Europe des Lumières, Musée de la Corse/Albiana, 2007.

Pasquale Paoli. Aspects de son œuvre et de la Corse de son temps, Università di Corsica Pasquale Paoli/Albiana, 2008.

Paoli, Pascal, *Correspondance. I. La prise du pouvoir. 1749-1756*, Édition critique établie par Antoine-Marie Graziani et Carlo Bitossi, Traduction d'Antoine-Marie Graziani, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola/Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 2003.

—, *Correspondance. II. La construction de l'État. 1756-1758*, Édition critique établie par Antoine-Marie Graziani et Carlo Bitossi, Traduction d'Antoine-Marie Graziani, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola/Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 2005.

—, *Correspondance. III. Le visiteur apostolique. 1759-1760*, Édition critique établie par Antoine-Marie Graziani et Carlo Bitossi, Traduction d'Antoine-Marie Graziani, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola/Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 2007.

—, *Correspondance. IV. L'avenir de la Corse est sur l'eau. 1760-1762*, Édition critique établie par Antoine-Marie Graziani et Carlo Bitossi, Traduction d'Antoine-Marie Graziani, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola/Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 2010.

—, *Correspondance*, *V. Le temps des espérances. 1762-1763*, Édition critique établie par Antoine-Marie Graziani et Carlo Bitossi, Traduction d'Antoine-Marie Graziani, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola/Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 2011.

—, *Correspondance. VI. L'égalité ne doit pas être un vain mot. 1763-1764*, Édition critique établie par Antoine-Marie Graziani et Carlo Bitossi, Traduction d'Antoine-Marie Graziani, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola/Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 2015.

—, *Correspondance. VII. Nous sommes tous Corses, fils de la même patrie. 1764-1765*, Édition critique établie par Antoine-Marie Graziani et Carlo Bitossi, Traduction d'Antoine-Marie Graziani, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola/Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 2018.

—, *Correspondance*. *VIII. Jeu de dupes. 1765-1766*, Édition critique établie par Antoine-Marie Graziani et Carlo Bitossi, Traduction d'Antoine-Marie Graziani, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola/Istituto Storico Italiano per l'Età Moderna e Contemporanea, 2024.

Pellenti, Francis, *Pascal Paoli. Leçons d'un "citoyen du ciel"*, Ajaccio, Albiana, 2004.

Ragguagli dell'Isola di Corsica. Échos de l'Île de Corse. Première époque 1760-1768, Édition critique établie par Antoine-Marie Graziani et Carlo Bitossi, Ajaccio, Alain Piazzola, 2010.

Rovere, Ange, *Pascal Paoli. De Lumières et d'ombres*, Paris, Classiques Garnier, 2024.

Saliceti, Jean-Baptiste, *Pasquale Paoli. L'ultime voyage. L'ultimo viaghju*, Introduction, notes et documents présentés par Eugène Gherardi, Cervioni, ADECEC, 2007 [1890].

Silvani, Paul, *En Corse au temps de Paoli*, Ajaccio, Albiana, 2007.

Venturi, Franco, *Settecento riformatore. V/1, L'Italia dei lumi (1764-1790)*, Torino, Einaudi, 1987. Si veda il capitolo I: "Patria e libertà: la rivoluzione di Corsica", pp. 3-220.

Vergé-Franceschi, Michel, *Paoli. Un corse des Lumières*, Paris, Fayard, 2005.

Vergé-Franceschi, Michel et Anna Moretti, *Pascal Paoli et les femmes*, Alata, Colonna Éditions, 2015.

Villa, Paul-Michel, *L'autre vie de Pascal Paoli*, Ajaccio, Alain Piazzola, 1999.

Vitale, Vito, *Breviario della storia di Genova. Lineamenti storici e orientamenti bibliografici*, Genova, Società Ligure di Storia Patria, 1955, 2 voll.

Volpe, Gioacchino, *Momenti di storia italiana*, Firenze, Vallecchi, 1925. Contiene: *Europa e Mediterraneo nei secoli XVII-XVIII. (Come la Corsica divenne francese)* [ed. or. "Politica", Roma, 1923], pp. 129-176.

Antoine-Marie Graziani*

1793 : l'année de la rupture entre la Convention nationale et Pasquale Paoli

Résumé: Le 17 juillet 1793, la Convention nationale déclara Pasquale Paoli traître à la République française. Cette situation s'explique par l'évolution simultanée de la politique locale en Corse et de la politique nationale en France, alors en guerre. En Corse, le parti patriote, initialement uni au début de la Révolution, se divisa progressivement. Parallèlement, la notion de nation en France devint plus rigide et exclusive, centrée sur la défense du pays. Dans ce contexte, les éléments les plus radicaux prirent le dessus dans le processus révolutionnaire.

Mots-clés: Révolution française; Convention nationale; parti patriote; nationalisme; biens nationaux; liberté.

Sommario: *1793: l'anno della rottura tra la Convenzione nazionale e Pasquale de' Paoli*
Il 17 luglio 1793 la Convenzione nazionale dichiarò Pasquale Paoli traditore della Repubblica francese e il popolo corso in stato di ribellione. Come accadde che un uomo a lungo considerato un "eroe della libertà" e un popolo che avevano mostrato la strada in materia di rivoluzione venissero considerati controrivoluzionari? Questa situazione si spiega con l'evoluzione simultanea della politica locale in Corsica e della politica nazionale in Francia, allora in guerra. In Corsica il partito patriota, unito all'inizio della Rivoluzione, si divise progressivamente. Parallelamente, la nozione di nazione in Francia divenne più rigida, centrata sulla difesa del paese. In questo contesto gli elementi più radicali presero il sopravvento nel processo rivoluzionario.

Parole chiave: Rivoluzione francese; Convenzione nazionale; partito patriota; nazionalismo; beni nazionali; libertà.

---

* Università di Corsica Pasquale Paoli antoine.graziani@wanadoo.fr

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.501-520

Un professeur de Bastia a pris l'habitude de dire : « Pascal Paoli n'est pas mort à Ponte Novu ». Il entend par là montrer que Paoli ne se limite pas au seul généralat, mais qu'il a également participé à la Révolution française, et peut-être rappeler qu'il y a adhéré, du moins pendant un certain temps.

Pour comprendre sur quelles bases s'est constitué en Corse le parti patriote durant la Révolution française, on peut citer la lettre de Napoléon à Paoli de juin 1789 : « Je naquis lorsque la patrie périssait. 30000 Français, vomis sur nos côtes, noyant le trône de la liberté dans les flots de sang, tel fut le spectacle odieux qui vint le premier frapper mes regards. » Pour juger de son authenticité, il suffit de rapprocher ce texte de celui adressé le 6 novembre 1789 à « nos seigneurs de l'Assemblée nationale » par d'autres membres du parti patriote : « Arrachés à la liberté lorsque nous commencions à en goûter les douceurs, nous sommes depuis vingt ans incorporés à la monarchie. » Il est clair que les nouveaux patriotes corses de 1789 se réfèrent au généralat paoliste en le considérant comme précurseur de la Révolution en cours. Dans le même texte, on lit encore : « Comment le Corse qui fit quarante ans de guerre pour la défense de sa patrie, qui versa son sang pour la liberté, pourra-il refuser de marcher lorsque [la France] sera en danger, lorsqu'elle aura besoin de son assistance ? »

« Vous quittâtes notre île, écrit le jeune Napoléon à Paoli, et avec vous disparut l'espérance du bonheur ; l'esclavage fut le prix de notre soumission : accablés sous la triple chaîne du soldat, du légiste et du percepteur, nos compatriotes vivent méprisés… par ceux qui ont les forces de l'administration en main. » Et dans l'adresse à l'Assemblée nationale, on lit : « Depuis vingt ans nous vivons sans espoir, accablés sous le joug d'une administration arbitraire ».[1] Dans cette reconstruction, la Corse paoliste se trouve du bon côté de l'Histoire et les révolutions corses s'insèrent dans la chaîne de révolutions chère à Bernard Bailyn.[2] En adhérant à la Révolution française, la Corse peut reprendre sa place dans l'Europe du progrès, face à la France des privilèges et des préjugés, celle de l'autre parti, le parti monarchique, qui tente de s'opposer au retour du Général, établi à Londres depuis 1769.

---

[1] Antoine-Marie Graziani, « *Fabriquons un isthme entre Paoli et Napoléon* », in Jean-Guy Talamoni, *Héros de Plutarque*, p. 264.

[2] Bernard Baylin, *The Ideological Origins of the American Revolution*.

De retour en France, Paoli est conduit par La Fayette auprès des principales autorités ; il le présente dans les salons et le fait applaudir dans les clubs. Le 8 avril 1790, Paoli rencontre le roi. Le 22 avril, il est admis à la séance de l'Assemblée constituante, présenté par Saliceti, et y est acclamé. Il remercie les membres de l'Assemblée d'avoir rendu la liberté à la Corse. Cependant, en France, on murmurait beaucoup contre le manque de civisme des Corses.[3] Il n'est donc pas fortuit qu'une délégation ait été envoyée pour aller chercher le vieux Général. Selon l'ambassadeur de Gênes en France, Spinola, l'objectif était clairement de rétablir la tranquillité dans l'île.[4]

Paoli arrive en Corse en juillet 1790 et, à partir du 9 septembre, il participe à l'Assemblée réunie à Orezza pour choisir les administrateurs du nouveau département.[5] Paoli en est élu président et ouvre l'assemblée par un discours dans lequel il rappelle les leçons de l'Histoire : la lutte contre les oppresseurs génois, la Constitution de 1755, les succès obtenus dans tous les domaines, la capacité démontrée par les Corses à se gouverner eux-mêmes, ainsi que le souvenir du despotisme qui avait envoyé dans l'île des forces immenses. Les Corses, ajoute-t-il, ont établi un gouvernement républicain alors que le monde entier gémissait encore sous le sceptre des rois. La Révolution française en cours les a délivrés de ces horreurs. Il convient donc de se placer sous la protection d'une puissance qui assurera à l'île la protection dont elle a besoin. Mais, dans sa pensée, cela ne doit se faire qu'à la condition que la France laisse aux Corses la liberté de s'administrer selon leurs propres usages et d'établir des relations commerciales avec leurs voisins. On notera ainsi que, dès l'origine, dans l'esprit de Paoli, la Révolution française en Corse revêt un caractère « autonomiste ».[6]

Le 30 septembre, Paoli peut annoncer à Paris que l'installation des « diverses administrations est achevée dans la plus parfaite tranquillité ». Il se retire ensuite, fatigué, à Rostino. Il ne fera qu'une brève apparition au Conseil général du 11 novembre, sans prendre part active aux travaux de l'assemblée. En réalité, il n'exercera pas personnellement le

[3] Antoine-Marie Graziani, *Pascal Paoli*, pp. 299-300.
[4] Vito Vitale, *I dispacci dei diplomatici genovesi a Parigi (1787-1793*), p. 332.
[5] Barthélémy Arena, *Discours prononcé par M. Barthélémy Arena*….
[6] Graziani, *Pascal Paoli*, p. 306.

pouvoir, s'en remettant entièrement à ses partisans. La fonction de président est avant tout honorifique. La charge la plus importante est celle de procureur-syndic général : elle est obtenue par Christophe Saliceti, qui, étant déjà député, la cède à Barthélémy Arena.

Le problème est déjà une question de génération. La Révolution française est l'affaire de trentenaires : en 1789, Robespierre a 31 ans, Danton 30, Barère 34. Il en va de même en Corse : Saliceti a 32 ans, Pozzo di Borgo 25, Joseph et Napoléon Bonaparte respectivement 21 et 20 ans. Paoli, quant à lui, a 64 ans. Il en résulte une connaissance imparfaite des hommes, mais aussi des réalités en mouvement. Dans une lettre extraordinaire adressée à Gentili le 22 décembre 1789, Paoli se livre à une relecture globale de la situation de la Corse de son temps, l'assimilant à tort à celle qu'il avait connue durant la période de son généralat[7].

1. *L'éclatement du parti patriote*

En réalité, on est obligé de considérer, à l'instar de Jean Defranceschi, que « la vente des biens nationaux et plus encore la question des grandes concessions domaniales sont l'une des principales causes » de la rupture au sein du parti patriote. Il appuie son point de vue sur une étude quantitative qui révèle que seuls 507 individus, sur une population d'un peu plus de 150 000 habitants (soit 0,3 %), ont profité de ces ventes.[8] Contrairement à Paoli, qui estimait que les biens nationaux en Corse étaient de peu d'importance, le Directoire du département encourage l'application du décret de l'Assemblée nationale prévoyant des facilités pour l'acquisition de terres qu'il considère comme étant d'une quantité considérable. Lorsque se tient, en 1790, la réunion d'Orezza, Saliceti se fait nommer à Paris membre du Comité d'aliénation des biens nationaux. Comme l'écrit l'abbé Casta : « Il flaire déjà les bonnes affaires à réaliser ».

D'autres données mettent en évidence la concordance entre le parti de Saliceti et les bénéficiaires de la vente des biens nationaux : 59 des 65

---

[7] Antoine-Marie Graziani, *17 juillet 1793, Pascal Paoli décrété hors-la-loi par la Convention*, p. 25.

[8] Jean Defranceschi, *La Corse française*, p. 86.

familles qui cherchèrent refuge dans les présides au moment de l'insurrection paoliste avaient, à elles seules, procédé à 302 acquisitions, correspondant à près de 43 % de l'ensemble des biens nationaux vendus. Parmi les plus visibles figurent les Bonaparte, les Arena et Saliceti lui-même (71 % des biens nationaux de la juridiction de Corte). Saliceti apparaît également comme le principal acquéreur en Corse des biens religieux. À son sujet, l'abbé Casta va jusqu'à parler d'un véritable « cas Saliceti ».[9]

Parmi ceux-là mêmes qui lui sont proches, Paoli découvre une clique de jeunes ambitieux, prêts à tout pour s'emparer des charges : « la jeunesse inexpérimentée veut obtenir les emplois, et le peuple en souffre ensuite à cause de leur inexpérience ».[10] Il s'agit de gens devenus puissants dans les comités révolutionnaires et dans les clubs, insérés dans les réseaux nationaux, tels que Barthélémy Arena, qui, au moment de l'expédition de Sardaigne, n'hésite pas à demander rien de moins que de se rendre en Corse pour y organiser une levée en masse de volontaires !

En réalité, dès le début de l'année 1792, deux partis existent désormais et s'affrontent de manière souterraine. Paoli reproche aux membres du parti de Saliceti de manquer de modération et de provoquer des troubles. Il se méfie du caractère irascible et vindicatif de Saliceti : « il est plein de zèle », mais « il croit tout ce que les Arena lui disent ».[11] En février 1792, Giuseppe Maria Arena, devenu maire de L'Île-Rousse, s'oppose au Directoire du district en se retranchant dans sa maison avec d'autres hommes armés et en refusant de comparaître devant lui. La situation inquiète Paoli et la maison des Arena est attaquée par les troupes du Directoire et ce sont les gardes personnels de Paoli qui sont obligés de défendre la maison et le jardin des Arena ![12]

Ce que Paoli ne comprend pas, éloigné qu'il est de la réalité des mouvements en cours, c'est que ses qualités – si appréciées au début de la Révolution (modération, prudence, acceptation libérale du pluralisme) – ne sont plus en vogue dans la période qui s'ouvre. Se ju-

[9] François-J. Casta, *Les biens ecclésiastiques en Corse sous la Révolution française*.

[10] Bibliothèque Nationale de France, Paris, Fonds italiens, n° 2135, ff. 26-27, 7 février 1793, lettre de Pascal Paoli à Orazio Quenza.

[11] Copie in Bibliothèque Municipale de Bastia. Publié in Docteur Perelli, *Lettres de Pascal Paoli*, 15 mars 1792, lettre de Pascal Paoli à Colonna de Cesari Rocca.

[12] Copie in Bibliothèque Municipale de Bastia. Publié in Docteur Perelli, *Lettres de Pascal Paoli*, 2 mars 1792, lettre de Pascal Paoli à Colonna de Cesari Rocca.

geant au-dessus de la perfidie des accusations portées contre lui, il se contente d'abord de réprimander la petite clique, écrivant par exemple à Andrei, le 12 avril 1793 : « Si leurs sentiments étaient purs, ils ne devraient pas avoir de soupçons sur un homme si proche de sa fin, et qui a la conviction profonde de se croire inattaquable par les patriotes de quatre jours… ».[13] En réalité, Paoli se montre furieux tant de l'élection d'Arena que de celle de Napoléon. « Ces gardes nationales ne valent pas un sou, mais elles pourraient faire naître des désordres, parce qu'elles sont composées d'une racaille désordonnée, et n'ont pas d'officiers capables qui sachent se faire obéir ».[14] À Pâques 1792, à Ajaccio, Napoléon Bonaparte connaîtra un premier affrontement à la tête des gardes nationales, dans une affaire aux contours obscurs que, là encore, Paoli s'emploiera à étouffer.[15]

En juillet 1790, Antonio Constantini, un marchand de céréales de Bonifacio partisan de la Révolution, expose une plainte destinée à être présentée à la Cour de Turin concernant la propriété des îles situées entre la Corse et la Sardaigne, dont le roi de Sardaigne s'était emparé en 1767.[16] Plus tard, sous la Législative, il propose une intervention militaire pour s'emparer de ces îles, de la demi-galère sarde de garde et de la tour de Longosardo, afin de contrôler le passage du détroit. Puis, le 14 mai 1792, il va plus loin et propose la conquête de la Sardaigne. Il évalue les forces nécessaires à cette entreprise à douze mille hommes, pour moitié des troupes de ligne et pour moitié des volontaires, parmi lesquels deux mille Corses.[17] Le projet est approuvé par Saliceti, alors procureur général-syndic, puis par le député Mario Peraldi, pour des raisons à la fois économiques et idéologiques.

Paoli, nommé chef militaire de la Corse, ne parvient à rassembler que 1 800 hommes. Il ne pouvait faire mieux, et l'expédition prive Paoli des troupes dont il a besoin pour assurer le maintien de l'ordre en Corse. Dès le début, Paoli et l'autre chef militaire de l'expédition sont

---

[13] Graziani, *17 juillet 1793*, p. 45.

[14] Docteur Perelli, *Lettres de Pascal Paoli*, pp. 96-99, 30 mars 1792, lettre de Pascal Paoli à Colonna de Cesari Rocca.

[15] Graziani, *17 juillet 1793*, pp. 46 et sq.

[16] Archives Nationales de France, F7 4397, 16 juillet 1790, procuration faite par la communauté de Bonifacio.

[17] Archives Nationales de France, F7 4397, 14 mai 1792.

accusés de « tiédeur ». Les troupes attendues comprennent en grande partie un contingent de 6 000 volontaires que la municipalité de Marseille s'est engagée à réunir.

Étrange troupe que ces 6 000 hommes – bientôt réduits à seulement 4 500 – dont seulement 1 000, selon le même Arena, sont armés, et qui, de surcroît, sont mal nourris, mal préparés, sans moyens. Des hommes « pour la plupart âgés de 15 ou 16 ans », observe Casabianca… L'expédition de Sardaigne échoue misérablement. Malgré l'arrivée des renforts marseillais, on perd du temps devant Cagliari. À la fin janvier, Colonna de Cesari Rocca conduit un assaut à La Maddalena. Seul le bataillon des volontaires corses d'Ajaccio et de Tallano peut participer à l'opération, sous la direction de Quenza pour l'infanterie et de Napoléon Bonaparte pour l'artillerie.

De 1790 à 1792, lors des élections départementales, seuls des membres du parti patriote ont été élus. Mais en 1792, comme nous l'avons vu, ce parti se désagrège. Le 12 septembre 1792, les électeurs se réunissent pour choisir les six députés corses à la Convention. Paoli est malade. Cependant, bien qu'absent, il est élu président avec 396 suffrages sur 396 ![18] C'est le parti de Saliceti qui sort vainqueur d'une élection houleuse décrite par Volney comme pratiquement achetée par lui : les administrateurs l'emportent en promettant aux électeurs « de les payer en espèces », selon ses dires. Sur six députés, seulement deux sont clairement paolistes, un est plus neutre, et trois appartiennent au parti de Saliceti. La Corse conserve sa structure partisane originelle, sur laquelle se sont greffés les changements dus aux événements survenus dans l'île à partir de 1789.

2. *Vers la rupture*

Le succès de Saliceti est de courte durée. Au début du mois de décembre, les électeurs de Corse se réunissent et décident de renouveler complètement l'administration départementale. On assiste au grand retour en force du parti paoliste. L'élection de Pozzo di Borgo comme procureur général-syndic, Paoli le sait bien, constitue un *casus belli*.

[18] Defranceschi, *La Corse française*, p. 98.

C'est cette élection que Saliceti dénonce lorsqu'il écrit à Bonaparte, y voyant dans ce scrutin une véritable contre-révolution : il ne lui faudra pas longtemps pour mettre en œuvre son plan de dénonciation du groupe de Paoli.

Pozzo di Borgo contre-attaque en dénonçant la situation financière qu'il a trouvée en prenant la direction du département et demande une sorte d'audit. C'est précisément au moment où la Convention décide d'envoyer des commissaires en Corse que paraît le rapport de Clavière. Étienne Clavière est un banquier genevois devenu l'un des grands affairistes à la veille de la Révolution française et est désormais ministre des Finances. « L'homme, de son vivant, a suscité de sérieuses inimitiés, sa réputation demeure quelque peu douteuse », observe l'un de ses biographes.[19] « La guerre avait été une initiative politique de Brissot et de ses amis, mais l'effondrement de l'assignat et l'échec de la tentative de sauvetage du système fiscal français étaient l'œuvre de Clavière. » Proscrit en mai-juin 1793, il échappera à la guillotine en se suicidant.

Clavière convient que « la très grande majorité des Corses est fortement attachée » à la liberté et à la République française. « Mais on s'accorde aussi à représenter les Corses comme peu éclairés ; leur goût de la liberté tient plus à celui de l'indépendance qu'au sentiment réfléchi des avantages de la liberté, compagne de la civilisation. » Pour Clavière, les Corses ne sont pas assez civilisés. Ils auraient besoin « d'un journal populaire, tel qu'il convient au genre d'instruction primaire dont la Corse a besoin », ajoute-t-il avec dédain. Il va jusqu'à dénoncer le rôle d'un

> perfide intermédiaire abusant de la considération et de la confiance attachée à son nom qui sacrifie peut-être par les intrigues soit pour son intérêt personnel, soit pour servir des intérêts opposés à ceux de la République, les avantages réciproques que la France et la Corse retireraient d'une administration vraiment civique.

Cet intermédiaire qu'il ne nomme pas est évidemment Paoli. Par ailleurs, l'administration départementale envisage de faire de la Corse « une association à la charge de la France et sans nul dédommagement pour elle » ! La Corse, qui refuse les assignats, cherche à obtenir en

[19] Pierre-François Pinaud, *Clavière*, p. 362.

monnaie sonnante ce dont elle a besoin pour son développement. Il ne fallait pas que « sous ombre d'une utilité éventuelle, la Corse ne soit à notre égard qu'une sangsue ! ». Le texte reprenait le vocabulaire courant sous la monarchie.

Confronté à ce qui lui paraît être un libelle contre la Corse et les Corses, Paoli répond par un texte publié en français à Paris,[20] dans lequel il se dit offensé de voir « répandre des soupçons sur la loyauté de ses intentions et sur la sincérité de son attachement à la République ». À Clavière, qui incrimine le Département de la Corse comme l'un de ceux ayant le moins contribué au Trésor public, il rappelle les événements de la Corse: quarante ans de révolutions dans l'île, suivis de vingt ans de « régime oppressif » du gouvernement monarchique, puis l'instauration d'un nouveau système fiscal que les Corses n'ont pas su mettre en œuvre. Mais désormais, le déplorable fiasco de l'expédition de Sardaigne et surtout la déclaration de guerre de la France à l'Angleterre ont pour effet de rendre Paoli suspect aux yeux du gouvernement révolutionnaire.

Mais derrière Paoli, c'est tout le peuple corse qui est attaqué, un peuple qui a été « le premier à secouer le joug de l'oppression et à réclamer la liberté, apanage naturel des nations ». Comment pourrait-il sacrifier les avantages de sa situation actuelle « au gré d'une puissance étrangère, ou à l'ambition perfide d'un seul individu » ? Et lui, accusé d'être cet individu, pourquoi aurait-il accepté de jouer un tel rôle ? Pourquoi aurait-il quitté l'Angleterre, se serait rendu à Paris, aurait cherché à consolider l'union de la Corse à la France ? À son avis, l'Assemblée Constituante, par la « sublimité de ses principes », ne pourrait plus « refuser à la Corse l'indépendance naturelle (due) à toutes les nations, puisque sa justice même l'avait contrainte à en déclarer la conquête illégitime et tyrannique ». Une indépendance que les Corses sont désormais prêts à abandonner pour « partager la liberté avec les Français ».

Le 19 février, le Conseil général de Corse au grand complet écrit à Paoli pour lui faire connaître son soutien indéfectible. Mais dans le même temps, il perd le soutien des ministres de l'Intérieur et de la Guerre. Dans une lettre du 4 mars, Jean-Marie Roland de la Pla-

[20] *Ai corsi liberi, e francesi. Il cittadino Pasquale Paoli tenente generale comandante in capite la vigesima terza divisione militare della Repubblica*, Corte, 1793.

tière – qui, proscrit, se suicidera en novembre 1793 – informe Paoli de sa substitution à la charge de ministre de l'Intérieur. Non que le successeur de Roland, Dominique Joseph Garat, s'oppose à Paoli, mais les ministres vivent désormais sous la pression du Comité de Salut Public, et le même Garat sera arrêté à l'automne comme girondin. Quant aux ministres de la Guerre, ils se succèdent à un rythme effréné : treize en seize mois ! On comprend dès lors que Paoli ne parvienne pas à saisir que le brevet de civisme délivré par un ministre de la Guerre au lendemain de l'affaire de Sardaigne ait une valeur relative.

Dans une lettre du 2 avril, Paoli justifie par son état de santé le refus de quitter l'île. Cela ne l'a pas empêché de répondre à un ministre « qui méritait une réponse ». D'ailleurs, le Département qu'il soutient a cherché à se faire comprendre avec dignité et force, car, ajoute-t-il : « Nous sommes des frères, non des sujets ». En revanche, les députés lui paraissent « guidés par l'esprit de parti » et « semblent peu aptes à faire valoir nos affaires ». D'autant plus que les Corses n'ont pas de leçons à recevoir des Français : « Notre patriotisme de 65 ans n'est pas sujet à la censure des esclaves émancipés depuis seulement trois années ». Et de menacer : la Corse « restera fidèle à la République, mais sous la commune libre constitution ».

Le même jour, Paoli écrit à l'évêque de Corse, Ignazio Francesco Guasco : « Tant que les aboiements importants de certains intrigants malveillants ne se faisaient pas entendre, écrit-il, j'ai cru que le silence était la plus belle réponse. Mais les expressions injustes d'un ministre étaient bien dignes d'être conjurées. » D'autres calomnies sont venues du club de Marseille, soutenues par Buonarroti, Barthélémy Arena et Lucien Bonaparte, qui ont tenu des discours diffamatoires : les drapeaux britanniques flotteraient sur la Corse et la citadelle de Corte serait une « Bastille » !

Dans une lettre au ministre de la Guerre, Paoli annonce l'arrivée des commissaires de la Convention en Corse. Dès le début, les choses tournent mal, car les commissaires ne l'informent pas de leur venue sur l'île ! D'autre part, Paoli a certainement appris l'arrivée avec les commissaires de Barthélémy Arena, puisqu'il tentera de le faire arrêter dès son débarquement. Le ton devient clairement menaçant : le peuple corse est très attaché à la République, mais toujours irréconciliable avec le despotisme et l'arbitraire. Si les commissaires veulent le bien, il n'y

aura pas de problème ; sinon… Il est amusant de constater que Paoli se montre préoccupé que la lettre soit interceptée, alors qu'en réalité il ignore à qui il a vraiment écrit ! S'il a pensé s'adresser à Beurnonville, qui avait remplacé Pache en février, il s'est trompé, car celui-ci avait été remplacé à son tour par Lebrun-Tondu, resté en fonction seulement quatre jours ! Soupçonné de tiédeur et d'être lié à Dumouriez – il sera arrêté le 2 juin 1793 et exécuté à la fin de l'année – il a été remplacé par l'hébertiste Bouchotte. En somme, la lettre, envoyée au moment où la Convention opère son coup d'État contre ceux qu'on appelle les Girondins, n'aurait pas pu tomber à un moment plus défavorable.

La Société Patriotique de Toulon dénonce Paoli à la Convention avec une virulence sans précédent. Il est évident que les municipalités de Marseille et de Toulon, qui avaient préparé l'expédition en Sardaigne, étaient plus qu'heureuses de trouver un bouc émissaire pour la défaite subie, surtout si l'on considère le sort qui commençait à être réservé aux commandants militaires vaincus ! Les députés de Corse avaient présenté Barthélémy Arena comme le dénonciateur de Paoli devant la Convention dans une lettre du 9 mars 1793. Mais Paoli obtient d'autres informations et, dans une lettre à Galeazzi, met en cause Lucien Bonaparte.[21] Lucien, apparemment, a agi de sa propre initiative : ni Joseph, ni Napoléon ne semblent avoir pris part à cette affaire. En annonçant dans une lettre aux deux frères la destitution du Général, Lucien écrit : « Vous ne vous y attendiez pas… ».

3. *Le rôle de Saliceti*

Paoli révèle que c'est Saliceti qui l'a informé en secret de l'existence du décret le mettant en accusation. « Les commissaires, et particulièrement Saliceti, m'ont secrètement fait savoir cet infâme décret. Ils disent être offensés et ils écrivent pour être rappelés ». Saliceti lui confie qu'il

[21] Collection particulière. Copie in Biblioteca Nazionale di Firenze, carte Tommaseo, cassetta 76. Publ. In Francis Beretti, *Giovan Francesco Galeazzi, 1757-1829*, pp. 66-68, 9 mars 1793, lettre de Paoli à Galeazzi, "Da una lettera del fratello di Buonaparte, il quale si trova presso di Sémonville, vedesi che quello storditello è stato il redattore della rappresentanza del globbo di Tolone contro di me e Pozzodiborgo; e si gloria di aver dato un colpo fatale alli nemici del partito…".

craint d'être lui-même poursuivi.[22] Il semble toutefois que Saliceti ne lui ait parlé que de la partie du décret concernant la destitution de Paoli et de Pozzo di Borgo, ainsi que de l'obligation de se présenter devant la barre de la Convention, car, comme on le verra, c'est la partie qui prévoit leur arrestation – par l'intermédiaire des commissaires – qui provoquera le changement d'attitude dans sa correspondance de Saliceti, désormais démasqué. Il semble être resté plusieurs jours à Corte, ou s'y être rendu une seconde fois, puisqu'il était à Corte le 8 et que Paoli annonce sa présence le soir du 12, et il l'a manifestement rencontré le lendemain.

Quel jeu a joué Saliceti dans cette circonstance ? Comparons la manière dont les principaux protagonistes parlent de leur rencontre. Saliceti, dans une lettre à Andrei, proche de Paoli, écrit contre les « mauvais sujets » qui entourent Paoli. Il aurait eu « un long entretien avec lui » et lui aurait fait connaître « le précipice que lui préparaient des hommes sans caractère ». Il aurait compris la vérité « avec ce plaisir qui caractérise une grande âme » ; et aurait fini par lui dire que, si sa santé le lui permettait, il descendrait avec lui pour se joindre à la commission. Il est légitime de douter de la véracité de ces affirmations lorsqu'on les compare à la lettre-rapport de Lacombe Saint-Michel et de Delcher, restés à Bastia pendant que Saliceti se rendait à Corte, à la Convention, le 14, après son entretien avec Paoli :

> Au retour de Saliceti de Corte, nous vous annonçons que, d'après ses observations, il paraît que les intentions du département sont perfides, que Paoli est un homme très faible, sur lequel quelques membres du département ont beaucoup d'influence. On l'a persuadé que nous en voulions à sa tête. Ce n'est plus le Paoli de 1768… L'on ne peut pas juger à Paris de l'esprit qui règne en ce pays et le moral de la Corse ne ressemble en rien à celui de la France, car la Corse est ce qu'elle était avant la Révolution.

Et Paoli, comment a-t-il jugé la rencontre avec celui qui avait longtemps été considéré comme son « dauphin » ? Trois lettres nous permettent d'en savoir plus. Il semble satisfait de la rencontre. Le décret du 2 avril arrive en Corse le 14. Les commissaires, embarrassés et

[22] Copies Ambroise Ambrosi, 12 avril 1793, lettre de Paoli à Colonna Cesari Rocca, "Li commissari e particolarmente Saliceti mi hanno fatto secretamente sapere questo infame decreto. Diconsi offesi e che scrivono per essere richiamati".

incapables de l'appliquer, ne le feront publier que le 18. Saliceti, loin d'envoyer le décret d'arrestation à Paoli, le fait porter par un de ses parents proches. C'est justement ce jour-là que Paoli semble avoir appris le contenu exact du décret :

> Hier j'ai appris qu'en plus d'avoir été destitué de la commission que je n'avais ni convoitée ni cherchée, il est encore ordonné de m'arrêter et de me conduire à la barre de cette assemblée […]. Si ce pays retombe sous servitude, adieu pour toujours à toute espérance de liberté, spécialement pour les petits États. Telle est et sera toujours ma manière de penser et, en me rencontrant dans cette posture, on connaîtra toujours ma fermeté et mon inébranlable projet de chercher pour ma patrie une liberté combinée avec celle des Français…

Le 23 mai, Barère, au nom du Comité de Salut Public, présente un nouveau rapport sur la situation de la Corse. On se trouve à un moment clé pour la Convention, où apparaissent des mouvements populaires qui semblent incompréhensibles aux révolutionnaires. Les représentants du peuple ne parviennent pas à comprendre comment se produisent des soulèvements populaires contre eux. Si le peuple se soulève, c'est parce que, derrière ce soulèvement, se trouvent des agitateurs qui le détournent. Barère développe à cette occasion l'idée du « peuple égaré ». Il y est déjà habitué, d'ailleurs : n'est-ce pas lui l'auteur de la formule de « la guerre inexplicable de Vendée » ?[23] Le désordre est identifié par les autorités comme contre-révolutionnaire. Le mot « contre-révolutionnaire » apparaît seulement dans la dernière phrase : c'est Paoli qui égarerait le peuple pour le faire agir contre ceux qu'il a élus, les Conventionnels envoyés en Corse en tant que commissaires. L'emploi du terme « fanatique » a une forte valeur : pour les Conventionnels, le fanatisme religieux est considéré comme la principale cause de l'égarement du peuple. Paoli a même laissé courir le bruit que la Convention se préparait à revendre la Corse aux Génois, afin de masquer sa propre soumission à l'Angleterre, à laquelle il se préparait perfidement à la livrer. La suite est contradictoire. D'une part, le 18 mai 1793, le conseil exécutif provisoire demande au général Biron 4 000 hommes de troupe, et les

[23] Christian Alain Muller, *Du « peuple égaré » au « peuple enfant »*, pp. 93-112.

commissaires se déclarent prêts à affronter les Paolistes. D'autre part, la Convention se montre disposée à la « médiation », proposant la création de deux commissaires qui seraient mis « à la tête de nouvelles forces ».

La Convention nationale écrit ensuite aux citoyens corses. On retrouve dans ce document la même ambiguïté. Il s'ouvre sur une formule forte affirmant l'adhésion de la Corse à la Révolution : « Un roi vous avait contraints à partager notre esclavage, et nous vous avons appelés à partager notre liberté… ». Mais l'on revient ensuite à la vision paranoïaque alors dominante. L'égarement devient l'arme des contre-révolutionnaires, et plus particulièrement celle du fanatisme religieux, que l'on suppose régner sur l'île.

Toutefois, tout n'est pas encore décidé. Deux jours plus tard, l'Assemblée reçoit Constantini, qui est invité à prendre la parole. Son discours s'ouvre par un avertissement. L'envoi en Corse d'un important contingent de troupes doit être justifié, au nom de la défense nationale, auprès de populations qui ont jadis dû subir, sous les rois, l'invasion de leur territoire. Il conviendrait en outre de désigner deux nouveaux commissaires disposés à se concerter avec les autorités départementales. Il demande également aux conventionnels de revenir sur la décision d'emprisonner Paoli et Pozzo di Borgo et de suspendre le décret du 2 avril dans l'attente du point de vue des nouveaux commissaires. Cela permettrait à Paoli de justifier ses actions. Constantini présente Paoli comme un homme d'un âge avancé, dans l'impossibilité de se déplacer, mais qui conserve néanmoins l'intégralité de ses facultés. Il pourra ainsi rencontrer ces nouveaux commissaires. Enfin, Constantini répond à l'accusation que l'on pourrait porter contre Paoli de vouloir l'indépendance de l'île, en le présentant au contraire comme « le défenseur de l'Unité et de l'Indivisibilité de la République française ».

4. *Le « peuple égaré »*

L'incohérence de l'action de la Convention a frappé tous les chercheurs sérieux. On a vu que trois commissaires ont été envoyés en Corse. Or Paoli a été mis en accusation le 2 avril, alors même que les commissaires n'étaient pas encore arrivés sur l'île, et ceux-ci ont reçu pour mission de procéder à son arrestation en Corse. Les commissaires

n'ont disposé que de quelques jours de répit avant que leur mission ne devienne publique. Mais eux-mêmes ont joué, on l'a vu, un rôle partisan. Ils sont accompagnés de Barthélémy Arena, qui avait soutenu l'action des clubs de Marseille et de Toulon ; ils appuient son frère, Philippe, trésorier du département, poursuivi pour avoir pris la fuite en emportant les fonds qui lui avaient été confiés ; ils dénoncent au Comité de salut public l'administration en place sans même l'avoir entendue et sans quitter Bastia. De plus, Saliceti s'est rendu à Corte et a rencontré longuement Paoli, en tête-à-tête. C'est conférer à ce dernier, largement impliqué dans les affaires de l'île – puisqu'il est à la fois juge et partie –, un rôle décisionnel.[24]

Ce qui se produit le mois suivant dans l'île échappe désormais au contrôle de Paoli. Deux partis s'y affrontent ouvertement : le sien et celui de Saliceti. Ce dernier dispose de l'avantage de bénéficier du soutien du pouvoir central et d'agir en son nom. Saliceti a d'ailleurs fait suspendre le Directoire du département, dirigé par des membres du parti paoliste, notamment Pozzo di Borgo. Ce dernier réplique en portant à la connaissance des deux autres commissaires et de la Convention les turpitudes de Saliceti, qu'il accuse d'ambition, de cupidité et de despotisme. Mais Saliceti a anticipé cette initiative et, selon Multedo, a fait « suspendre tout courrier quittant la Corse ». Finalement, la Convention, sans désavouer ouvertement ses trois commissaires et afin de débloquer une situation qui lui échappe, décide d'envoyer deux nouveaux commissaires, habilités, en cas de nécessité, à se placer à la tête des troupes. Le choix se porte sur Antiboul et Bô.

Le 27 mai s'ouvre à Corte une Cunsulta composée de 1 009 députés venus de toute l'île. La Cunsulta déclare à l'unanimité reconnaître en Paoli « le Père de la patrie, l'ami du peuple, le vengeur des lois, le protecteur des infortunés ». Il est décidé d'adresser un appel à la Convention. Pozzo di Borgo présente un rapport sur l'action des commissaires de la Convention, et la Cunsulta décide, sur cette base, de ne plus les reconnaître comme commissaires. Dans le même temps, la Cunsulta démet de leurs fonctions trois des députés à la Convention – Saliceti, Multedo et Luzio de la Casabianca – pour avoir « conspiré contre la volonté de leurs mandants et trahi leur mandat ». Elle délibère que ces

[24] Graziani, *Pascal Paoli*, p. 334.

décisions, « émanant des mandataires d'un peuple juste qui ne sait ni ne veut supporter aucun despotisme », doivent être portées devant un congrès national. Au cours de la dernière séance de la Cunsulta, plusieurs orateurs ajoutent aux commissaires, qualifiés de « perturbateurs de la tranquille félicité dont jouissait la Corse », les familles Bonaparte d'Ajaccio et Arena de L'Île-Rousse. Mais il leur est répondu que, bien que Barthélemy Arena se soit rendu coupable, avec ses frères, de trahison, et que les frères Bonaparte aient soutenu les impostures d'Arena et des commissaires de la Convention, « il n'est pas digne de la dignité du peuple corse de s'occuper des deux familles Bonaparte et Arena. On les abandonne à leurs remords et à l'infamie publique. L'esprit de parti est tellement puissant dans le cœur humain ! ».[25]

Il ne s'agit cependant pas encore d'une rupture avec la Révolution française. La Cunsulta opère une distinction entre les commissaires envoyés par la Convention, qui auraient cherché à satisfaire leurs passions plutôt que le bien public, et la Convention elle-même, de laquelle on « attend de nouveaux ordres ». Même si cette formule paraît très formelle lorsqu'on la compare au ton des lettres de Paoli de la même période, il semble que la Cunsulta ait voulu maintenir une ouverture, dans le cas où la Convention, informée des difficultés rencontrées par les commissaires, déciderait d'en envoyer d'autres.

En réalité, l'appel de la Consulta avait peu de chances d'être favorablement accueilli par la Convention, qui pouvait voir dans cette assemblée un danger sécessionniste. Barère, au nom du Comité de salut public, fut chargé de présenter en juillet 1793 un rapport sur les troubles qui agitaient la Corse. L'île se trouvait, selon lui, dans un état de « contre-révolution ouverte ». Il revenait sur les différentes étapes de la crise ouverte entre la Convention et le parti paoliste. Il évoquait d'abord le décret de mise en accusation de Paoli et de Pozzo di Borgo, qu'il jugeait « peut-être impolitique », raison pour laquelle il avait été suspendu. Mais Paoli en aurait tiré prétexte « pour tourner les habitants en sa faveur ». Par quels arguments ? Le choix de Barère est pour le moins surprenant : Paoli aurait fait croire aux Corses qu'on voulait les livrer aux Génois ou que la Convention méditait de couronner le duc d'Orléans ! On se serait attendu à des arguments plus crédibles… Mais

[25] Graziani, *17 juillet 1793*, pp. 150-152.

les surprises ne s'arrêtent pas là. Selon Barère, c'est à la suite de plaintes que la Convention a rappelé les commissaires et en a envoyé deux autres, Antiboul et Bô, lesquels ont été arrêtés à Marseille. Barère présentait les faits comme si les Corses avaient été à l'origine de cette initiative des fédéralistes provençaux ! Ajoutons qu'Antiboul, que Barère feint ici de défendre, sera jugé et guillotiné avec les Girondins en octobre 1793.

Dans la présentation de Barère, la mission suspendue des trois commissaires s'est en réalité poursuivie. Il revient donc en arrière, sur la première mission, afin de la relier à la nouvelle situation. En mai précisément, lorsqu'ayant constaté que l'administration du département de la Corse était « l'une des plus contre-révolutionnaires qui existent dans la République », on l'a remplacée par une administration provisoire. Mais Paoli aurait répondu, selon Barère, par un système de diffamation « préparé de longue main et savamment combiné, puisqu'il a éclaté simultanément en Corse et dans toutes les autres parties de la République ». Voilà Paoli placé au centre d'un vaste complot girondin et fédéraliste dirigé contre la Convention ! Le Comité de salut public fait donc adopter un nouveau décret ordonnant l'exécution du décret d'arrestation contre Paoli et contre tous les administrateurs du département. Il prévoit également, sur l'instigation de Buonarroti, de diviser l'île en deux départements en suivant la ligne des montagnes, division qualifiée de « salutaire pour les amis de la République ».

En 1980 l'historien Jean Defranceschi concluait son ouvrage sur « La Corse française » en soulignant que « la volonté séculaire des Corses d'être français (était) scientifiquement insoutenable » en rappelant la guerre menée par les troupes françaises contre les milices corses en 1768-1769 et les opérations militaires contre les résistants corses dans les années qui suivent a Ponte Novu.[26]

Surtout, ce qui aurait pu permettre de le faire accepter par une population qui n'avait pas été consultée pour son adoption aurait été la prise en compte du long passé historique de l'île, de sa langue, de ses traditions ancestrales et surtout de sa conscience nationale. Ce à quoi Paoli se référait lorsqu'il écrivait à Gentili pour l'inviter à réfléchir à un statut particulier à accorder à l'île. Cette voie autonomiste recherchée

[26] Defranceschi, *La Corse française*.

par le Général, qui avait accepté de rentrer en Corse pour diriger son île et y développer les idées révolutionnaires dans la mesure où elles étaient compatibles avec la conception qu'il se faisait du gouvernement, l'avait conduit à prendre contact avec les Constituants avant même le 30 novembre. Et, les deux années suivantes, la Corse avait été gouvernée par le parti patriote, malgré les manifestations hostiles à la Constitution civile du clergé et à la vente des biens nationaux – des manifestations qui avaient entraîné l'éclatement de ce parti et la formation du parti de Saliceti aux côtés d'un parti paoliste.

La rupture de 1793 en Corse illustre une crise de gouvernement de la Convention. Les travaux consacrés à la Corse ne se sont pas suffisamment arrêtés sur l'idée de l'existence d'un ordre révolutionnaire dans la France de la Convention.[27] Les événements survenus au cours de l'année 1792, et en particulier la conquête de la Belgique à la suite de la bataille de Jemappes, ont incité la Convention à organiser des commissariats nombreux dans les départements et à légiférer sur le cas des « ennemis » de la Révolution au nom du devoir sacré et impérieux de « préserver le salut de la France et la sûreté des citoyens ».[28] Ces commissaires ont longtemps été considérés, à tort, comme des symboles de la Terreur.[29] Car il est évident que des limites au pouvoir des commissaires sont prévues. Ceux-ci peuvent prendre des décrets ou des délibérations « exécutés provisoirement, à la charge par lesdits commissaires d'envoyer dans les vingt-quatre heures, copie des arrêtés ou délibérations pour être informés ou confirmés par la Convention », selon le décret du 26 janvier 1793. Le problème est double. Tout d'abord, il y a l'éloignement du centre, en particulier dans les situations dites « chaudes », où la limite des vingt-quatre heures perd largement son sens ; c'est notamment le cas dans une île suffisamment éloignée pour que, en 1815, l'Empire puisse encore subsister près d'un mois après sa chute. Ensuite, se posent les conflits d'intérêts. Or, avec la présence parmi les commissaires d'un personnage directement impliqué dans les affaires de l'île, tel que l'était Saliceti, ces conflits prenaient une acuité particulière : il avait encore exercé le pouvoir quelques mois auparavant et était le seul à parler la langue corse.

---

[27] Jean D'Andlau, *Penser la loi et en débattre sous la Convention*, pp. 3-19.

[28] Laurent Brassart, *La République à l'épreuve de l'ordinaire et de l'exception*.

[29] Michel Biard, *Les pouvoirs des représentants en mission (1793-1795)*, pp. 3-24.

Mais, en définitive, les intrigues de Saliceti visant à faire condamner et arrêter Paoli sont secondaires et masquent difficilement une réalité qui transparaît dans l'affirmation même des deux autres commissaires : Paoli choisit, parmi les lois votées à Paris, celles qu'il entend réellement voir appliquées en Corse. L'idée d'autonomie – que lui-même, comme les commissaires, qualifie d'« indépendance » – affleure partout. Et son attitude conciliante à l'égard de la Toscane et du Piémont-Sardaigne montre à quel point pèse pour lui le conflit engagé par la France contre des puissances avec lesquelles la Corse a l'habitude de commercer.

Face au « nouvel ordre » révolutionnaire, les patriotes corses n'ont montré, au moment de la crise de 1793, aucun intérêt pour un retour à l'Ancien Régime. Mais ils n'ont nullement envisagé non plus de se rallier de nouveau à la France, même « libérée du jacobinisme », comme Paoli l'aurait souhaité, du moins dans un premier temps. Il n'y eut pas davantage de retour en faveur des promoteurs de l'intégration au domaine français, acceptée en 1789 au nom de l'autonomie. Ils ont au contraire manifesté un regard nostalgique tourné vers le Généralat et vers une Corse indépendante. Ils soutiendront dès lors la constitution du royaume anglo-corse.[30]

Bibliographie

Ai corsi liberi, e francesi. Il cittadino Pasquale Paoli tenente generale comandante in capite la vigesima terza divisione militare della Repubblica, Corte, 1793.

Arena, Barthélémy, *Discours prononcé par M. Barthélémy Arena… à l'ouverture de l'Assemblée générale du département de la Corse, convoquée à Orezza le 9 septembre 1790*, Bastia, 1790.

Baylin, Bernard, *The Ideological Origins of the American Revolution*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1967.

Beretti, Francis, *Giovan Francesco Galeazzi, 1757-1829*, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola, 2013.

Biard, Michel, *Les pouvoirs des représentants en mission (1793-1795)*, « Annales Historiques de la Révolution Française », 311 (1998), pp. 3-24.

Brassart, Laurent, *La République à l'épreuve de l'ordinaire et de l'exception : État-Nation, pouvoirs locaux et comportements collectifs dans le département*

[30] Jean-Clément Martin, *La Vendée et la Révolution*, p. 123.

de l'Aisne, 1792-1795, thèse de doctorat de l'Université Lille III, sous la direction de Jean-Pierre Jessenne, 2007.

Casta, François-J., *Les biens ecclésiastiques en Corse sous la Révolution française*, « Annales Historiques de la Révolution française », 218 (1974), pp. 641-671.

D'Andlau, Jean, *Penser la loi et en débattre sous la Convention : le travail du Comité de législation et la loi sur les émigrés du 28 mars 1793*, « Annales Historiques de la Révolution Française », 396.2 (2019), pp. 3-19.

Defranceschi, Jean, *La Corse française (30 novembre 1789-15 juin 1794)*, Paris, Société des études robespierristes, 1980.

Docteur Perelli, *Lettres de Pascal Paoli*, « Bulletin de la Société des Sciences Historiques et Naturelles de la Corse », Bastia, 1895.

Graziani, Antoine-Marie, *Fabriquons un isthme entre Paoli et Napoléon*, in Jean-Guy Talamoni, *Héros de Plutarque*, Ajaccio, Università di Corsica/ Éditions Alain Piazzola, s.d.

—, *Pascal Paoli*, Paris, Tallandier, 2002.

—, *17 juillet 1793, Pascal Paoli décrété hors-la-loi par la Convention*, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola, 2025.

Martin, Jean-Clément, *La Vendée et la Révolution*, Paris, Perrin, 2007.

Muller, Christian Alain, *Du « peuple égaré » au « peuple enfant ». Le discours politique révolutionnaire à l'épreuve de la révolte populaire en 1793*, « Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine », 47.1 (2000), pp. 93-112.

Pinaud, Pierre-François, *Clavière. Ministre des Contributions et revenus publics, agioteur et réformateur*, « Revue historique », 586 (avril-juin 1993), pp. 361-381.

Vitale, Vito, *I dispacci dei diplomatici genovesi a Parigi (1787-1793*), "Miscellanea di Storia Italiana", s. III, t. XXIV, 1935.

Erick Miceli*

Da una "Terza Riviera" alla nascita di una Nazione

Sommario: Le Rivoluzioni di Corsica (1729-1769) non furono solo una guerra d'indipendenza, ma anche un movimento di contestazione fondato sulla richiesta delle élite corse di una più grande integrazione nel sistema genovese, sia sull'isola che nel Dominio. L'ideale secessionista e il sentimento patriottico si svilupparono solo progressivamente, mentre il ritorno nell'orbita genovese diventava impossibile e una nuova generazione di rivoluzionari giungeva al potere. Tra il 1755 e il 1769 Pasquale de' Paoli (1725-1807), il Generale della Nazione Corsa, istituì un governo nazionale dotato degli attributi della modernità statale e altrettanto fondato sulla ricerca del "bene comune" e della "felicità pubblica". I corsi che lo seguirono in questa dinamica politica riuscirono a tenere in scacco la Repubblica di Genova per oltre un decennio.

Parole chiave: Rivoluzioni di Corsica; state-building; repubblicanesimo; Pasquale de' Paoli; nazionalismo/patriottismo.

Abstract: *From the 'Third Riviera' to the Birth of a Nation*
The Corsican Revolutions (1729-1769) were not merely a war of independence, but also a protest movement driven by the Corsican elites' demand for deeper integration into the Genoese political system, both on the island and within the broader *Dominio*. Secessionist ideals and a distinctly patriotic consciousness emerged only gradually, as a return to the Genoese sphere of influence became increasingly untenable and a new generation of revolutionaries rose to power. Between 1755 and 1769, Pasquale de' Paoli (1725-1807), General of the Corsican Nation, established a national government endowed with the attributes of a modern state and grounded in the pursuit of the "public good" and "felicità". The Corsicans who supported his political project succeeded in holding the Republic of Genoa in check for more than a decade.

Keywords: Corsican Revolutions; state-building; republicanicanism; Pasquale de' Paoli; nationalism/patriotism.

---

* Università di Corsica Pasquale Paoli miceli-erick@live.fr

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.521-542

Con l'espressione "Terza Riviera"[1] ci siamo abituati a designare, seguendo il suggerimento di Paolo Calcagno, il ruolo della Corsica nell'approvvigionamento alimentare del Dominio della Repubblica di Genova. Ma per quali ragioni una "Terza Riviera" si è impegnata in una frenetica ricerca per conquistare (o riconquistare?) la propria libertà nel XVIII secolo? Come una di queste tre Riviere ha potuto trasformarsi in una Nazione in cerca di indipendenza? Quali meccanismi conducono a un processo insurrezionale esteso per quattro decenni tra il 1729 e il 1769? E ciò mentre non si è notata alcuna rivolta globale contro la Repubblica di Genova nel secolo e mezzo precedente?

Non intendo in alcun modo negare o minimizzare l'ideale di libertà spesso invocato dagli storici, ma va riconosciuto che esso non spiega tutto. La Storia permette, a mio avviso, una comprensione più fine e sottile dei meccanismi umani rispetto a vaghi sentimenti mobilitabili superficialmente. Tiziano Bonazzi propone un parallelo utile per comprendere il comportamento delle élite corse: come nel caso dell'America prerivoluzionaria,[2] il crepuscolo della Corsica genovese è un tempo in cui gli isolani lottano per essere riconosciuti come fedeli patrioti e sudditi della Repubblica di Genova. La dimensione contestatrice della coscienza politica appare solo alla fine del XVII secolo e poi all'inizio del secolo successivo. E la ricca documentazione a nostra disposizione a Genova e in Corsica non ci induce a pensare che gli isolani abbiano represso i loro sentimenti di libertà e indipendenza durante i due secoli del Magistrato di Corsica (1562-1768); sembra piuttosto essere prevalsa una volontà di integrazione ostacolata nello spazio politico e sociale del Dominio.

Per comprendere come la Corsica si sia trasformata in una nazione in cerca di indipendenza mi sembra necessario riconsiderare il periodo

---

Queste riflessioni provengono da un mio libro già pubblicato, Erick Miceli, *Les révolutions corses et l'idée républicaine. Pascal Paoli face à ses innovations, limites et contradictions (1755-1769)*, e da un altro di prossima pubblicazione: Erick Miceli, *Le crépuscule de la Corse génoise, une impasse biographique collective?*.

[1] Paolo Calcagno, *La Corse, troisième rivière de Gênes. Le rôle de l'île dans l'approvisionnement du "continent" entre le XVIIe et le XVIIIe siècle*, in Antoine-Marie Graziani (dir.), *Corsica Genovese. La Corse à l'époque de la République de Gênes XVe-XVIIIe siècles*, pp. 69-77.

[2] Tiziano Bonazzi, *La rivoluzione americana*.

precedente. Infatti, quando la Repubblica di Genova recupera l'isola dopo una breve parentesi francese tra il 1553 e il 1559, i genovesi il 30 giugno 1562 trasferiscono la gestione dell'isola dal Banco di San Giorgio a un organismo pubblico preposto alla "governance" del territorio, il Magistrato di Corsica. La vita di questa istituzione si estende da quella data fino al 1768, quando viene firmato il trattato di Versailles (15 maggio) che orchestra il trasferimento dei diritti di sovranità di cui gode la Serenissima a vantaggio del regno di Francia.

Sebbene vi sia stata un'unità istituzionale durante l'epoca moderna, non vi fu altrettanta unità politica. Nel corso di questi due secoli di attività la politica del Magistrato riflette le divergenze ideologiche che attraversano lo spazio senatoriale della Repubblica. Per quanto plurali, queste possono essere polarizzate in due grandi correnti dottrinali. Innanzitutto, vi è l'idea che l'isola potrebbe eventualmente essere sfruttata economicamente, che potrebbe essere una specie di Eldorado mediterraneo in un tempo di espansione mondiale degli imperi europei. Alcuni non hanno esitato a confrontare le risorse naturali della Corsica con quelle dell'America! Questa affermazione esiste nei discorsi pronunciati in occasione dell'incoronazione del doge Agostino Pallavicino come re di Corsica nel 1637. Dall'altro lato, si scorge un'idea del tutto opposta, ossia quella del "non innovare", che significa letteralmente "non fare nulla" o ancor più "non toccare", che progressivamente assume la forma di una dottrina spesso associata a colui che viene designato come il "Machiavello genovese", cioè Andrea Spinola, il quale descriveva, durante il primo terzo del XVII secolo, la Corsica come un imperativo strategico per la *Libertas* (ossia l'indipendenza) della Repubblica di Genova. Per lui, più debole è l'isola, più facile sarà dominarla. Nei fatti, all'interno di questo pensiero, una Corsica non sviluppata e, per quanto possibile, svuotata dei suoi uomini validi sarà più facilmente controllabile di un territorio economicamente e politicamente strutturato. Spinola sostiene che:

> Se la Corsica fosse abitata, sarebbe difficile per noi dominarla. I corsi sono così fieri, così abili nel maneggiare le armi, e così poco propensi all'agricoltura (che rende gli uomini miti e desiderosi di pace) che, anche se la Corsica fosse moderatamente popolata, temo che sarebbe estremamente difficile sottometterla. Aggiungo che, per natura, odiano il nome

> stesso dei genovesi, indipendentemente dal fatto che ogni dominazione è, in ogni luogo, difficile per chi la subisce.[3]

Un tale approccio è conforme alle parole dell'ambasciatore spagnolo a Genova, Luís de Requesens y Zúñiga, che scriveva nel gennaio 1565:

> Chi è padrone della Corsica è padrone di Genova […]. Nessuna nave può arrivare a Genova né partire senza toccare la Corsica, che sembra Dio l'abbia posta in modo da fare fronte al dominio della Signoria, che non ha un braccio che non sia alla portata di quest'isola così vicina che una sola notte di navigazione le separa.[4]

Ma si può ridurre il ruolo e la funzione di quest'isola nello spazio repubblicano alla sola costrizione strategica che impone? Questo punto di vista mi sembra un po' limitativo. Bisogna tuttavia riconoscere che, per quanto machiavellica possa essere questa dottrina, essa traduce l'evidente pragmatismo politico di una repubblica scarsamente amministrata e poco sviluppata territorialmente.

Sono tutti questi fattori che incoraggiano il ceto patrizio ad adottare una politica di "non-governo", se non di "non-intervento" sul territorio. Questo modo di procedere ha portato a un lassismo nel cosiddetto "governo interiore" o delle "montagne", la cui responsabilità è lasciata (se non abbandonata) alle notabilità rurali, sia per la politica generale sia per l'esercizio della giustizia. Nei fatti, va riconosciuto che le élite approfittano ampiamente della loro posizione, sviluppando ciò che si è soliti definire giustamente come un doppio gioco e un doppio linguaggio: da un lato criticano aspramente la Repubblica di Genova, accusandola di tutti i mali, così che se qualcosa non funziona, si spiega, è responsabilità dei genovesi. Parallelamente, queste stesse notabilità delle "montagne" impediscono o rallentano la Repubblica ogni volta che viene preso un provvedimento, anche nell'esercizio più quotidiano della giustizia.

Aggiungiamo che le notabilità rurali, se vogliamo adoperare questo termine, non rappresentano né formano un gruppo omogeneo. Que-

---

[3] Andrea Spinola, *Scritti scelti*, p. 292.

[4] Antoine-Marie Graziani, *La Corse génoise. Économie, Société, Culture, période moderne 1453-1768*, p. 43.

ste élite sono attraversate da profonde conflittualità. Infatti, le faziose élite rurali si sorvegliano tra loro e fanno in modo che nessuna famiglia acquisisca troppo potere; perché, come suggerisce una lettera anonima della fine del XVII secolo, la "gelosia" e l'"invidia" non sarebbero il cuore pulsante del regno di Corsica? Sull'isola tutti si guardano, si spiano e si bloccano, il che conduce a politiche talvolta difficili da comprendere a prima vista. È il caso della richiesta del nobile Ottaviano de Biguglia ai Collegi, nel 1578, di fare in modo "che nessun corso né dipendente di un corso [ossia un individuo sposato con un isolano] possa servire in una cancelleria".[5] Questa misura, per quanto curiosa, non è isolata, poiché segue altre richieste simili, come quella di Pasquale Pozzo di Borgo per il Di là dai Monti nel 1584, il quale chiede che le nomine dei suddetti cancellieri siano soggette all'approvazione del Magistrato di Corsica. Nel 1597 per bocca di Lazaro Costa il paese di Ajaccio richiede una restrizione del tutto simile, e col passare degli anni l'intero territorio insulare si riempie di limitazioni simili, al punto che i Collegi decidono di uniformare i regolamenti su tutto il territorio nel 1610. Il cerchio è ormai chiuso.

Come comprendere questa politica? Questa volontà delle "montagne" può essere capita solo ponendosi nello spirito di queste notabilità rurali tradizionali, che disprezzavano sinceramente le carriere amministrative, preferendo dedicarsi alle carriere politiche. Piuttosto che rischiare che le cariche fossero ottenute da famiglie concorrenti, adottano, senza che ci sia una concertazione al riguardo, misure per chiudere loro l'accesso a impieghi che, comunque, li interessano molto poco.

Tuttavia, mentre furono le notabilità isolane a essere all'origine di questa politica di restrizioni professionali alla fine del XVI secolo, questa si ritorce contro di loro nel XVII secolo, caratterizzato dallo sviluppo dell'economia, dell'amministrazione e del diritto, che apriva la possibilità a molti individui delle classi emergenti di intraprendere carriere professionali. In questo contesto le notabilità tentano un'inversione discorsiva: con una richiesta del 16 febbraio 1659, se i Nobili XII riaffermano il loro desiderio che nessun "corso residente con la propria

[5] Carlo Bitossi, *Le gouvernement de la Corse et les carrières politiques à Gênes, 1562-1730*, in Antoine-Marie Graziani (dir.), *Corsica Genovese. La Corse à l'époque de la République de Gênes XVe-XVIIIe siècles*, pp. 104-109.

famiglia in Corsica possa essere ammesso sotto alcun pretesto a servire come sottocancelliere o giovane nelle cancellerie criminali dei luoghi e giurisdizioni dove risiede",[6] tuttavia suggeriscono che sia possibile esercitare tali funzioni altrove rispetto alla regione di residenza. Questo è, per riprendere le parole di Carlo Bitossi, un vero cambiamento per notabilità che fino ad allora si erano sempre limitate al gioco politico. Purtroppo per loro, le grandi famiglie furono troppo lente a capire che il gioco professionale costituiva una via all'ingresso nelle élite del tutto onorevole ed efficace. Peggio ancora, questa strategia si rivelò controproducente, perché rallentò l'integrazione delle notabilità rurali, portando le élite cittadine a favorire l'esogamia con individui originari delle due riviere della Terraferma o a favorire l'endogamia urbana; da qui anche la forte volontà dei rurali di ottenere le cittadinanze urbane – e in particolare quella bastiese – nella seconda metà del xvii secolo. In questo senso, i presidi si sono chiusi su sé stessi, non per volontà discriminatoria o per esclusivo disprezzo dei rurali, ma principalmente per conservare il futuro professionale delle loro giovani generazioni.

La documentazione dell'ultimo terzo o quarto del XVII secolo testimonia tuttavia la moltiplicazione delle proteste contro individui nominati a cariche amministrative relative alla Corsica: nel maggio 1676, per esempio, si critica l'elezione di un Rivarola[7] alla cancelleria del Magistrato di Corsica, mentre, si scrive, molti isolani potrebbero svolgere questo compito. Prima di lui a ricoprire questa carica dal 1667 era stato il Balanino Gio Batta Fabiani, che nel 1671 aveva chiesto di essere confermato per altri tre anni.[8] Altro caso prima del 14 dicembre 1677,

---

[6] Archivio di Stato di Genova, Corsica, 404, "Richieste de' Nob. Dodeci procuratori del Regno di Corsica", 16 febbraio 1659. ("Che alcun corso habitante con la sua famiglia in Corsica non possa esser ammesso sotto qualsivoglia pretesto à servire per sotto Canre, ò giovine nelle canre criminali de luoghi, e giurisditioni, dove sogliono habitare, mà solamente possa servire in altri luoghi del Regno, per lever l'abusi, et inconvenienti, che seguono mentre simili giovani, ò canre servono nel luogho della loro solita habitazione…")

[7] Archivio di Stato di Genova, Corsica, 405, "Lettera d'incerto contro Rivarola giovine della cancelleria del Magistrato di Corsica", ante 20 maggio 1676.

[8] Archivio di Stato di Genova, Corsica, 404, supplica di Gio Batta Fabiani, ante 26 agosto 1671. ("Corre il terzo anno che Gio Batta Fabiano de q Giacomo Notaro serve in qualità di sotto cancre questo Eccmo Magistrato. Ne ricevì l'onore da Sermi Collegi fin l'anno 1667 ad instanza del Magistrato Eccmo con forma straordinaria, e

quando diversi ufficiali genovesi ricevono la richiesta anonima: perché non potremmo anche noi impiegare degli "scrivani corsi"?[9]

Ma era già troppo tardi quando sono comparse le rivendicazioni delle élite isolane. Tutte le nuove generazioni del Dominio cercano ormai impieghi nell'amministrazione. Nel 1671, un biglietto di calice letto in una sessione dei Collegi ricorda che il divieto risale al 1584 e che ha chiuso la porta all'impiego a chiunque avesse parentela sull'isola fino al quarto grado.[10] Per l'autore del biglietto è molto difficile per i corsi contestare qualsiasi cosa, poiché sono state le loro insistenti richieste a condurre a questo quadro regolamentare. Questa situazione, per quanto criticabile, non deriva dunque dalle leggi repubblicane, ma dalla stessa costituzione corsa. Infatti, già nel 1661, la Repubblica inizia a riprendere sistematicamente l'argomentazione mobilitata nel secolo precedente dagli isolani: i candidati all'amministrazione "essendo del paese, i loro amici e parenti ne ricevono numerosi vantaggi, e questo a danno dei poveri"[11] e, al di là degli statuti del regno stesso, è il "bene pubblico" a giustificare tale misura. Gli isolani non hanno forse affermato di non essere in grado di anteporre il bene comune alle emozioni familiari?

Così, il fenomeno della non-occupazione dei corsi, oggetto di tanti discorsi storiografici che lo spiegano in termini di malgoverno della Repubblica verso gli isolani, deve essere storicizzata; si è costituita stratigraficamente e gli isolani (in particolare le loro élite) hanno un'evidente responsabilità. Detto questo, dobbiamo chiederci se, nonostante questa

---

prima del tempo di conferirla, in gradimento della servitù particolare da lui fatta nelle occupazioni, e dell'Archvio, e della cancelleria…")

[9] Archivio di Stato di Genova, Corsica, 405, "Lettera d'incerto alli ufficiali di Corsica", ante 14 dicembre 1677.

[10] Archivio di Stato di Genova, Corsica, 954, "Biglietto ritrovato oggi ne Calici officiando il gran Consiglio", 19 settembre 1671. ("Il gran Consiglio Serenissimi Collegi si ricorda come per legge dell'anno 1584 alli 9 ottobre registrato nel libro de Serenissimi Conservatori delle leggi resta proibito d'andare nel Regno di Corsica officiale e giudiscente tanto criminale quanto civile in quel Regno dove alcuno abbi parenti corsi per consanguinità o affinità in quarto grado. Qual legge per essersi qualche volta per inavvertenza non osservata ha caosato pregiudicio grande al privato et al pubblico: pertanto se ne dà avvise accioche si tenga in osservanza per l'avvenire particolarmente nella Bastia dove risiede il Governo Generale".)

[11] Archivio di Stato di Genova, Corsica, 350, "Incerti circa l'aspiranti alla cancellierie di Corsica", ante 20 dicembre 1661.

situazione, l'integrazione dei corsi nel sistema genovese fosse davvero impossibile. Nei fatti, se è vero che tale integrazione era difficile, non era però impossibile, e ciò anche se il gioco dei notabili nella seconda metà del XVI secolo ha certamente contribuito a frenare la mescolanza delle élite corse, in quanto le restrizioni professionali imposte agli isolani hanno ridotto l'ibridazione con le famiglie liguri o genovesi favorendo così l'endogamia all'interno dei presidi e persino un'esogamia verso le Riviere.

Tuttavia, nulla è impossibile, poiché, guardando bene il *Liber nobilitatis* genovese, alcune famiglie corse come i Casalta, i Banchero di Bastia, i Morelli di Lumio o persino i Colonna d'Istria del Di là, riescono a collocare una delle loro figlie presso importanti gruppi familiari genovesi stabiliti sull'isola. Se questi casi esistono, non sono tuttavia comuni e in nessun modo sistematici. L'integrazione nel sistema corso-genovese è però un po' più facile per i presidiani, che possono giocare sulle ambiguità della loro identità urbana; ne sono esempi la famiglia dei Sorba di Ajaccio, che fornisce due ambasciatori genovesi a Versailles nel XVIII secolo (Giambattista nel 1709-1711 e 1715-1738, poi suo figlio Agostino 1749-1771), oppure Francesco Canari (1613-1686) e Ariotto Benielli (1602-1689), due avvocati che alla fine del XVII secolo acquisiscono una fama e ricchezza notevoli che consentono loro di stabilirsi tra l'isola e Genova e di diventare figure imprescindibili nel rapporto con la Repubblica. Addirittura, un personaggio come Benielli si impegna tanto nell'ambiente culturale ligure da venire considerato il fondatore della "cultura giuridica genovese".[12] Il sistema genovese non è quindi stato chiuso ai talenti, siano essi corsi o originari di altrove.

Percepisco pertanto l'ultimo secolo della Corsica genovese come segnato dall'emergere di pretese e ambizioni sia professionali che politiche, e di un nuovo tipo di élite di formazione e cultura giuridica desiderose di investire nella governamentalità del territorio, se non anche di partecipare alle istituzioni della Repubblica. Il ruolo degli isolani nel Dominio è un problema, ma non insormontabile; del resto, almeno due progetti di apertura di un Libro d'oro vengono discussi prima dell'inizio della rivolta, intorno al 1680 e poi al 1710.

[12] Maura Fortunati, *La cultura giuridica ligure tra prassi, tribunali e commercio: l'età tardo medievale e moderna*, pp. 37-55.

La Repubblica aveva inoltre segnato un'inflessione della sua dottrina spinoliana moderando il "non innovare" con una politica di valorizzazione agricola avviata dal 17 febbraio 1638, la "Coltivazione universale del Regno di Corsica".[13] L'idea al centro di questa visione politica era che la selvatichezza e la barbarie ben note dei corsi non erano un fatto di natura, ma piuttosto la conseguenza dell'assenza di una politica pubblica. Con uno sviluppo adeguato, i corsi non potrebbero diventare liguri come gli altri? Questa è un'idea ben presente nello spirito di alcuni riformatori e illuministi genovesi dei secoli XVII e XVIII, che segnano, come osservava Salvatore Rotta, una mutazione paradigmatica nello spirito del patriziato repubblicano.[14] Questo è, in fondo, il tema centrale del *Discorso erudito per Migliorare e fecondare il Regno di Corsica* di Giovanni Battista Baliano, che notava come la Repubblica di Genova "doveva"[15] allo sviluppo della Corsica tanto quanto aveva il compito di "civilizzarla".[16]

Al tramonto della Corsica genovese, la problematica dominante è dunque certamente quella del ruolo delle élite corse nell'isola, ma anche più globalmente nel Dominio e nel sistema repubblicano. A questa preoccupazione delle classi più alte della società si aggiunge all'inizio del XVIII secolo una successione di eventi climatici e cattivi raccolti che perturbano l'equilibrio già precario delle popolazioni. L'inverno del 1709 fu così terribile che Francesco Maria Accinelli scrive che le colture liguri impiegheranno diversi anni a riprendersi. Secondo lo storico Gauthier Aubert la Rivoluzione francese avrebbe potuto iniziare quell'anno, tanto erano drammatiche le condizioni politiche generali.

Alla fine del XVII e all'inizio del XVIII secolo, quindi, non è del tutto giusto scrivere che tutti i corsi avevano fame, ma bisogna precisare: se le popolazioni hanno fame, le élite hanno denaro. Ne hanno così tanto che alcune zone dell'isola – come le "Cinque pievi" (Rostino, Ampugnani,

---

[13] Archivio di Stato di Genova, Corsica, 1206, Grida dell'anno 1638: 17 febraro.

[14] Salvatore Rotta, *Idee di riforma nella Genova settecentesca e la diffusione del pensiero di Montesquieu*, pp. 228-229.

[15] Archivio di Stato di Genova, Corsica, 946/1, "Ricordi per governare, e coltivare il Regno di Corsica", s.d. ("La Repubblica Serenissima di Genova deve intorno alla Corsica procurare due cose: la prima di renderla migliore, la seconda d'assicurarla dalle ingiure esterne…")

[16] *Ibid*., "In quanto alla prima, la Corsica è habitata da gente rozza, povera, et in poco numero, onde convien havere riguardo à renderla civile, ricca, e numerosa…".

Vallerustie, Orezza e Casacconi) – conoscono, per citare le parole di Marco Spesso, uno "sviluppo edilizio vertiginoso".[17] Infatti, guardando bene, il grande Barocco corso architettonico rurale risale ai decenni, se non agli anni immediatamente precedenti le rivoluzioni di Corsica, e proprio nelle regioni più impegnate nella dinamica insurrezionale. La caratteristica dominante di questa società prerivoluzionaria non è dunque un impoverimento generale, ma piuttosto un fortissimo divario di ricchezze, tra le élite rurali che dispongono di liquidità e le popolazioni molto precarie.

Ed è infine un incidente minore nella raccolta fiscale che dà fuoco alle polveri nella remota regione del Bozio alla fine di dicembre 1729. Questo episodio conduce a un incendio generale che la Repubblica non riesce a controllare. Di fronte a questa situazione, le notabilità dell'interno e in particolare del Di là si chiedono: cosa fare? Come reagire? Tanto più che la Repubblica di Genova non dispone quasi per nulla di truppe fisse per controllare il territorio, e la Serenissima sembra dover dipendere da loro per ripristinare l'ordine. Le notabilità non potrebbero così approfittare di questa situazione per imporsi come intermediari imprescindibili delle autorità? Questa è la strategia di due cognati, Andrea Ceccaldi (1692-1741) e Luigi Giafferi (1668-1745), che prendono in mano una rivolta popolare per darle una dimensione singolare: per loro, bisogna ribellarsi, certo, ma non troppo. Serve una violenza limitata e controllata. La violenza deve servire a esercitare pressione sui genovesi, ma in maniera sufficientemente contenuta da poter, più tardi, rientrare nei ranghi. L'idea di una secessione è, in questi primi anni, del tutto assente.

A ciò si aggiunge un'operazione di promozione di un discorso patriottico che conosce ormai una mutazione: se è, conformemente alla concezione dell'*Ancien Régime*, ancora un'obbedienza, essa lo è ora verso questa figura personificata di una donna che incarna la madre Patria. Ma in questa grande famiglia che sono le popolazioni i notabili fungono da fratelli maggiori a cui tutti gli altri devono obbedienza. Diverse canzonette o poesie ci sono giunte, come *Il Popolo ubbidiente alla Corsica sua madre*[18] o *La Corsica all'Eccel*^{mo} *Sig*^{ri} *Ciaffari è Ciacaldi suoi veri liberatori*. Questi pezzi sono stati o comunicati alle autorità

[17] Marco Spesso, *Architetture di Corsica dal XV al XVIII secolo*.

[18] Archivio di Stato di Genova, Archivio Segreto, 3001, "Il popolo ubbidiente alla Corsica sua madre".

genovesi da isolani refrattari, o trascritti tramite reti di spionaggio. Per ora, il patriottismo che si sta instaurando è soprattutto uno strumento politico che permette di incanalare e orientare la rabbia delle popolazioni verso una Repubblica di Genova presentata come sola responsabile della situazione. Questo discorso patriottico cresce gradualmente e acquisisce persino una sorta di autonomia, grazie alla sua diffusione. Le popolazioni diventano sempre più sensibili a questo patriottismo e si radicalizzano. Ora si tratta di un patriottismo la cui espressione non può più essere che in opposizione al genovesismo e, in un certo senso, questo patriottismo radicalizzato si rivolgerà contro i notabili quando questi vorranno ritornare nell'alveo repubblicano.

Per ora, nello spirito di questi notabili degli anni 1730-1731 esisteva ancora una sola prospettiva: per poter ristabilire l'ordine la Repubblica avrebbe dovuto, a un certo punto, cedere e finché insisteva nel rifiuto la pressione doveva essere accentuata dalla violenza. In questa configurazione emergono due problemi. Il primo deriva dal fatto che il ceto patrizio era pienamente consapevole della negoziazione informale in cui si era trovato coinvolto; così, se avessero accordato concessioni favorevoli ai ribelli sarebbe stato dare ragione a Spinola e trovarsi in una posizione del tutto sfavorevole. Il secondo, non è meno importante, è che sebbene questa strategia fosse del tutto pragmatica, derivava comunque da un errore di giudizio, perché esisteva un'altra opzione che i notabili non avevano calcolato, ossia che la Repubblica chiamasse un altro principe per ristabilire l'ordine.

È ciò che accade nel 1731, quando sbarcano le truppe imperiali che impongono, molto rapidamente, un ritorno all'ordine. Questo ritorno è tuttavia effimero, poiché la rivolta riparte rapidamente e, nei fatti, tutto il decennio 1730 si inscrive nella difficile ricerca di stabilire un rapporto di forza: nel gennaio 1735 i notabili decidono persino di spingersi un passo oltre nella violenza, sia fisica che simbolica, dichiarando un'indipendenza che però deve essere letta per ciò che è, ossia un discorso di facciata. L'operazione è più o meno la stessa l'anno successivo, quando nell'aprile 1736 si decide di portare l'avventuriero Teodoro di Neuhoff al titolo di "re di Corsica"[19] (e non "dei Corsi", come a volte è

[19] Antoine-Marie Graziani, *Le roi Théodore*; Antoine Laurent Serpentini, *Théodore de Neuhoff, roi de Corse*.

stato scritto negli ultimi anni). Questo barone vestfaliano, che avrebbe regnato pochi mesi con il nome di Teodoro I, assume, sotto molti aspetti, un ruolo di podestà modernizzato. Infatti, l'ambizione principale di coloro che lo avrebbero portato al potere era prima di tutto materializzare l'unione di questa società fortemente faziosa, poiché bisogna far credere nell'unità di questa società, nonostante le forti e terribili divisioni. L'unità della Nazione deve essere generale dietro il movimento di rivolta, che non può essere percepito come opera di pochi. In questo senso Teodoro è davvero lo strumento dei notabili che lo mettono al potere (e non il contrario!).

Ma anche in questo caso la pressione non funziona, perché nel 1737 la Repubblica di Genova fa nuovamente appello a un'altra potenza per ristabilire l'ordine. Questa volta, in eco alla concomitante rivolta di Sanremo, i genovesi non chiamano gli imperiali, ma i francesi e, due anni dopo, la prima generazione di rivoluzionari riesce a lasciare l'isola. Arrivati a Livorno, approfittano di un accordo proposto dal re di Napoli. Così, Ceccaldi, Giafferi e Giacinto Paoli (1681-1763) – un "uomo nuovo" che aveva parzialmente garantito agli altri capi il sostegno popolare e funto da oratore eccellente – raggiungono Napoli, dove entrano in un reggimento corso al servizio di questo re, il "Real Corcega", poi nel "Real Farnese", istituito nel 1739. Questo reparto istituito per compiacenza non aveva però lo scopo di fare la guerra, ma solo di depotenziare la rivolta. Lo stesso anno anche il re Cristianissimo costituisce un reggimento di corsi al suo servizio, ma questo, il "Royal Corse", a differenza di quello napoletano, combatterà effettivamente sui fronti settentrionali della guerra di Successione d'Austria (1740-1748).[20]

Tuttavia queste due misure non hanno avuto l'effetto sperato di devitalizzazione, poiché hanno come conseguenza quella di dare un'energia aggiuntiva alla rivolta, conducendo alla sostituzione della prima generazione di ribelli con una nuova, guidata dal bastiese Domenico Rivarola,[21] il quale, durante il decennio 1740, avrebbe giocato secondo la strategia della potenza opposta alla Repubblica di Genova, cioè quella

[20] Emiliano Beri, *Gênes et la Corse entre insurrection et guerre de succession d'Autriche (1741-1748)*, in Anne Brogini et Maria Ghazali (dir.), *Des marges aux frontières. Les puissances et les îles en Méditerranée à l'époque moderne*, pp. 287-341.

[21] Philippe de Rivarola, *Domenico Rivarola – Dans le tumulte des révolutions de Corse*.

della corte di Torino alleata con gli inglesi. Di fronte all'impossibilità di ottenere qualche accordo dai genovesi, l'approccio globale alle rivolte si è dunque evoluto. Si considera ora di staccare il regno di Corsica, detto convenzionato, dalla Repubblica per legarlo a un altro principe. Detto ciò, l'opzione torinese non durerà a lungo, perché si affievolirà progressivamente nel corso del conflitto fino a scomparire completamente dopo la morte di Rivarola nell'aprile 1748.

In quella fase era del tutto possibile essere un patriota corso e sostenitore di una Corsica al servizio di un'altra potenza. Il patriottismo corso allora non era affatto esclusivo. Quasi tutte le potenze mediterranee contavano, d'altronde, dei sostenitori sull'isola. Il contesto della guerra di Successione non fa che rafforzare le opposizioni e le divisioni tra i rivoluzionari diventati sostenitori di un belligerante o dell'altro; tuttavia, che si scelga l'uno o l'altro, entrambe sono scommesse rischiose e pericolose. I patrioti si trovano in una situazione più o meno simile durante il decennio successivo, quando inizia la guerra dei Sette Anni (1756-1763), cioè il conflitto che si è soliti indicare come il primo conflitto mondiale.[22]

In questo contesto rinnovato i rivoluzionari si trovano nuovamente di fronte all'indecisione sul belligerante da sostenere ed entrambi i campi contano solidi sostenitori: da una parte, se dal 1739 i francesi hanno saputo fidelizzare alcune grandi famiglie tramite l'esercito, essi sono alleati dei genovesi e sono già intervenuti sull'isola. In un certo senso, perché non puntare su questa monarchia, dal momento che il ricordo della parentesi francese della metà del XVI secolo è ancora presente? Dall'altra parte, gli inglesi sono generosi di promesse, mescolate ad aiuti discreti, ma mai ufficiali. Dopo il Trattato di Worms del 13 settembre 1743, la flotta britannica aveva bombardato le principali città del Dominio (Genova, Savona, Finale e Vado) il 6 ottobre 1745 e successivamente Bastia.[23] Se lo avesse voluto, la Corona avrebbe potuto far passare l'isola sotto dominio inglese, ma non lo ha fatto. Forse i ribelli non

[22] Daniel Baugh, *The Global Seven Years War, 1754-1763*.

[23] Antoine-Marie Graziani, *Le procès des patriotes bastiais 1746-1747. Fortune historique des événements d'une révolte*, in Bernard Barbiche, Jean-Pierre Poussou, et Alain Tallon (dir.), *Pouvoirs, contestations et comportements dans l'Europe moderne, Mélanges en l'honneur du professeur Yves-Marie Bercé*, pp. 759-772.

hanno espresso abbastanza la loro sensibilità verso l'Inghilterra? Questa è una domanda che alcuni ribelli si pongono. Il regno di Corsica non potrebbe forse passare al campo opposto ai genovesi?

L'inizio del decennio 1750 è segnato da un nuovo intervento francese sull'isola che fa svanire l'opzione britannica, e allo stesso tempo lascia presagire una mobilità della Corsica all'interno dell'asse Borbone, cioè dalla Repubblica verso la Francia. Sono i tempi di azione di Séraphin-Marie de Douilly, marchese di Cursay. Dopo il suo allontanamento, si ristabilisce a metà dello stesso decennio un vuoto politico che lascia riemergere l'idea di una conciliazione guidata da Gian Pietro Gaffori e dal partito familiare Matra del quale faceva parte. Il suo assassinio nell'ottobre 1753 ribalta le carte e reintroduce un patriottismo radicalizzante tra i ribelli.

A ciò si aggiungono altri fattori che cambiano il corso degli eventi nella seconda metà del decennio 1750. Uno dei principali è, a mio parere, il fatto che la seconda generazione di rivoluzionari aveva ormai ceduto il posto a una terza, generalmente nata nel decennio 1720. Questa generazione ha conosciuto poco la Corsica genovese, ma solo la guerra. Al di là del conflitto generazionale tra giovani e vecchi vi sono, a mio avviso, due concezioni della vita politica dovute a percorsi ed esperienze politiche differenti. Infatti, mentre la prima generazione di rivoluzionari aveva conosciuto, sperimentato e soprattutto partecipato alla Corsica genovese, e la seconda si era affaccendata a legare il regno a un'altra potenza, la terza ha, per così dire, conosciuto solo una Corsica che si governa da sé. Questi attori politici, trentenni negli anni 1750-60, sono molto più sensibili all'idea di indipendenza nazionale rispetto alle generazioni precedenti.

Infine, elemento ultimo, l'emergere di un nuovo leader politico, Pasquale de' Paoli (1725-1807), figlio del già citato Giacinto, che, grazie a una complessa congiuntura interna alle dinamiche ribelli, riesce a rientrare sull'isola nell'aprile 1755 e a farsi eleggere Generalissimo della Nazione nel luglio successivo.[24] Questo giovane aveva mostrato molto presto le sue ambizioni di costituire uno Stato attento al "bene comune" e, sempre nel novembre dello stesso anno, aveva dato una co-

[24] Antoine-Marie Graziani, *Pascal Paoli, Père de la patrie corse*; Erick Miceli, *Les révolutions corses et l'idée républicaine*.

stituzione[25] che poneva al centro dell'attività governativa la ricerca della "felicità",[26] stabilendo un modello repubblicano equilibrato tra quello di tradizione rinascimentale e il modello moderno nascente.

Per i contemporanei l'obiettivo a breve termine di Pasquale de' Paoli con questo nuovo Stato è chiaro: amministrare la giustizia e mantenere l'illusione di un'unità nazionale, indipendentemente dalle numerose e profonde divisioni interne. A medio e lungo termine, tuttavia, la sua strategia politica è meno evidente. Noi oggi possiamo leggere gli eventi con una chiarezza che i corsi dell'epoca non avevano; se sappiamo che il generale Paoli si impegna fin dalla sua elezione nella costruzione di un'entità statale chiaramente riconoscibile come moderna per noi, non era così per i contemporanei, che scoprono gli eventi in diretta; da qui le numerose resistenze al paolismo sull'intero territorio insulare.

Va inoltre ricordato che nella mente di Pasquale de' Paoli esiste un nuovo paradigma politico e internazionale, guidato da un altro modo di concepire la Nazione nel contesto del Mediterraneo. Il generale decide di giocare la carta della neutralità durante la guerra dei Sette Anni per non commettere l'errore di scegliere un campo piuttosto che un altro. Non scegliendo alcun campo si evita il rischio di schierarsi con la parte perdente. In fondo, si tratta di una scelta machiavellica, pragmatica, logica e forse anche la più strategica, che consente soprattutto di evitare di schierarsi in quella che per Paoli è solo una "partita a carte"[27] da cui è meglio stare lontani. Per molti aspetti, il generale non è pienamente consapevole dell'ampiezza del conflitto in corso.

Per questo Pasquale de' Paoli si impegna in un raffinato gioco diplomatico volto a conservare la neutralità della Nazione nella tempesta della guerra dei Sette Anni, lasciando a certi suoi sostenitori la promozione di un discorso filoinglese mentre altri diffondono posizioni filofrancesi. Tra i più accesi difensori di questa postura vi è un ricco proprietario balanino e mentore di Paoli, Don Gregorio Salvini. Quest'uomo, identificato almeno dal 1738 come sostenitore di una Corsica francese, pubblica nel 1758 un'opera intitolata *La Giustificazione della rivoluzione di*

[25] Lettera n° 97, Constitution de la Corse en date du 16-18 novembre 1755.

[26] Erick Miceli, *À propos de la felicità pubblica des révolutionnaires corses du XVIII*[e] *siècle*.

[27] Lettera n. 1379, Pascal Paoli à Don Gregorio Salvini, 22 marzo 1763.

Corsica,[28] invitando il re Cristianissimo a intervenire sull'isola in ricordo della parentesi interrotta dal trattato di Cateau-Cambrésis del 1559. Contemporaneamente il generale manda a Torino e poi a Napoli Gian Quilico Casabianca, suo fedele amico e pilastro della sua azione locale, per incontrare gli emissari inglesi. Nello stesso periodo, un altro paolista balanino, Colonna Anfriani di Montemaggiore, è inviato a Londra per incontrare il segretario di Stato Henry Fox. La Nazione gioca così entrambe le carte, quella francese e quella inglese.

In effetti, se questa strategia funziona e permette alla Nazione di non dover scegliere un campo, non risolve tuttavia il problema delle diverse aspirazioni tra i rivoluzionari. Perché sono entrati in questa serie di rivoluzioni? O, piuttosto, per quali ragioni le generazioni precedenti vi sono entrate? In molti sensi il "momento paoliano" delle crisi rivoluzionarie corse si rivela una sequenza di espressioni di volontà diverse tra i patrioti. Questa problematica, sottesa durante i primi anni del "momento paoliano", esplode alla luce del sole nella prima metà del 1761, quando il "doge enciclopedista" Agostino Lomellini[29] comprende che la crisi ha minato per troppo tempo, quasi tre decenni, le finanze della Repubblica; ecco perché decide di risolverla utilizzando il libro X del *De l'esprit des lois*.[30] L'insegnamento di Montesquieu appare chiaro: per placare i conflitti, il popolo conquistatore deve sempre integrare i vinti per formare un'unica entità. Per questo la sua strategia è di cedere su ciò che il ceto patrizio genovese aveva sempre rifiutato, cioè concedere alle più grandi famiglie isolane la possibilità di accedere alla nobiltà e alla cittadinanza genovese.[31] Tuttavia, quando i sei senatori della delegazione mandata dal

[28] [Don Gregorio Salvini], *Giustificazione della rivoluzione di Corsica e della ferma risoluzione presa da' Corsi di non sottomettersi mai più al dominio di Genova*.

[29] René Boudard, *La « Nation Corse » et sa lutte pour la Liberté entre 1744 et 1769*, dépêche du 2 février 1761. (« Lomellini est un] vrai philosophe qui, suivant les maximes de M. de Montesquieu, voudrait rendre les Corses citoyens génois et épargner tout le sang qu'on devra répandre si la République est obligée d'en venir à la voie des armes pour les soumettre. Il serait à souhaiter qu'ils eussent en lui la confiance qu'il mérite ».)

[30] Jean Terrel, Jean, *Sur le livre X de l'Esprit des lois : le problème de la conquête*, in Catherine Volpilhac-Auger et Luigi Delia (dir.), *(Re)lire l'Esprit des Lois*, pp. 107-121.

[31] Archivio di Stato di Genova, Archivio Segreto, 2132, "Capitoli che si dicono convenuti frà la Serenissima Republica, e la più parte de sudetti corsi", s.d. [ca. maggio-giugno 1761].

doge arrivano fiduciosi sull'isola, non sono ricevuti, sebbene gran parte della nobiltà rivoluzionaria sia favorevole. E davvero, tre decenni di rivoluzioni non potrebbero trovare qui una buona conclusione?

Nel maggio 1761 un'assemblea ribelle tenuta al convento di Venzolasca in Casinca[32] si divide tra i numerosi e potenti sostenitori della conciliazione e i sostenitori del Paoli, piuttosto filoindipendentisti. La situazione è tale che il Generale deve far pesare tutto il suo potere affinché la posizione intransigente prevalga nell'assemblea. Paoli vince e fissa ufficialmente l'indipendenza come obiettivo, mettendosi però contro gran parte della notabilità che lo ha sostenuto fino ad allora; ma nel 1761 il partito paolista, statale e nazionale (poiché è lo stesso), è diventato potente: può vincere da solo la prova di forza. Il panorama politico è ora cambiato. Il giovane è diventato capo di uno Stato capace di assicurare e assumersi politicamente la propria decisione.

Da allora si esprimono intorno a lui le idee del tempo: uno Stato moderno basato sull'interesse pubblico; un'idea riconducibile sia al pensiero di Ludovico Antonio Muratori o Antonio Genovesi, sia all'esperienza pratica sul territorio corso. La volontà di costituire uno Stato radicato e che amministra seriamente il territorio potrebbe inoltre essere percepita come la conseguenza diretta dell'esperienza collettiva di una Repubblica di Genova che non ha mai compiuto questa missione. Uomo dei Lumi moderati e cattolico, Paoli si impegna nella costruzione statale moderna che conosciamo: una flotta e un esercito nazionali, una gazzetta (cioè un organo di stampa e propaganda nazionale) fondata nel 1760 e intitolata *Ragguagli dell'Isola di Corsica*,[33] una moneta, un'università per formare i giovani e persino una politica metrologica nazionale per favorire il commercio.

Tuttavia, se nulla è perfetto in questa repubblica corsa dove "l'uguaglianza non deve essere una parola vana", questo democratismo è prima di tutto uno strumento contro i grandi notabili che hanno strutturato il gioco politico del regno per secoli. La repubblica e il repubblicanesimo corso si oppongono ai notabili regionali accusati di non essere interessati al "bene comune", ma solo ai propri interessi. E per ragioni evidenti le notabilità tradizionali, che per secoli hanno strutturato il gioco politico,

[32] Ragguagli dell'Isola di Corsica, per il mese di maggio 1761.

[33] *Ragguagli dell'Isola di Corsica / Échos de l'île de Corse, 1760-1768, Première époque*.

non intendono cedere il potere a favore di questo nuovo ente chiamato "Stato". In sé, ciò che accade in Corsica non è singolare e si osserva in tutte le costruzioni statali moderne: uno Stato si costruisce contro le notabilità regionali, prima in un gioco di collaborazione e partenariato che presto lascia spazio alla concorrenza e al gioco dei rapporti di forza. Le discussioni sull'apertura dell'università sono eloquenti: mentre i notabili balanini desiderano una istituzione educativa da stabilire tra loro, Paoli la vuole nella città di Corte; ne segue una prova di forza che conduce alla pressione militare del generale contro i Balanini rappresentati da Don Gregorio Salvini. La tensione è tale che Paoli arriva a minacciare l'invio dell'esercito. L'ideologia dell'Unione come la promuove Paoli acquista senso solo di fronte ai notabili, di fronte al fazionalismo.

In fondo, come hanno mostrato molti storici genovesi, come Emiliano Beri,[34] il grande nemico della costruzione dello Stato corso non è stato tanto la Repubblica di Genova, incapace di combattere una guerra contro di esso, ma altri corsi, lealisti o ex rivoluzionari che hanno preferito tornare sotto il controllo della Repubblica genovese per opporsi al progetto paoliano. Buon conoscitore della storia antica, Pasquale de' Paoli vede chiaramente in questa sequenza ciò che essa è: un momento simile a molti episodi in cui gli antichi romani si dividevano e entravano in guerra civile e, in tale contesto, solo il "bene comune" può assicurare la salvezza.

Questo "momento paoliano" si rivela dunque l'espressione di patriottismi contraddittori: fra patriottismi derivanti dall'Antico Regime, in cui la Nazione ha senso solo al servizio di un principe – chiunque esso sia –, e un altro patriottismo, che diventa nazionale. Il francescano Leonardo Grimaldi, ideologo del "momento paoliano", è il principale artefice di un patriottismo corso che non potrà più essere che "paolismo" e, oltre, indipendentismo. Ancora oggi, molti si dichiarano seguaci del paolismo; esso, però, è costruito *ex novo* dal padre Leonardo Grimaldi[35] a partire dai suoi tre discorsi pubblicati nel 1760 (*La Corsica*

[34] Emiliano Beri, *Genova e il suo Regno, ordinamenti militari poteri locali e controllo del territorio in Corsica fra insurrezioni e guerre civili (1729-1768)*.

[35] Erick Miceli, *L'invention d'un patriotisme: le cas des lettrés Leonardo Grimaldi et Giovanni Silvestri*, in Id. (dir.), *De la culture, de la politique, et de la Corse au siècle des Lumières*, pp. 205-218.

a suoi figli, *La Corsica a suoi figli sleali* e il *Ragionamento sacro-civile*[36]). Il "momento paoliano" appare così come la crisi originaria dei sentimenti patriottici corsi. Ormai, durante il decennio 1760, i corsi sono uniti intorno a una Nazione che ha acquisito senso politico; la "Terza Riviera" non è più più neppure un ricordo.

Tuttavia, nello stesso momento in cui la Nazione decide la sua indipendenza, nel 1761, un altro evento decide indirettamente il suo destino. Il duca de Choiseul, ministro francese, comprende quell'anno di aver perso l'America.[37] Così la Francia si reinventa una politica mediterranea di cui la Corsica avrebbe costituito la prima tappa. Dopo la firma nel 1763 del trattato di Parigi, che segna la fine della guerra dei Sette Anni, Genova e Francia firmano il secondo trattato di Compiègne (1764-1768), che prevede l'occupazione dei presidi costieri da parte dei Francesi. Si tratta tuttavia solo di un gioco di apparenze, che si rivelerà solo il 15 maggio 1768, con la firma del trattato di Versailles che stabilisce il trasferimento della sovranità dalla Repubblica alla Francia e porta alla guerra dall'estate dello stesso anno fino alla conquista nel 1769. Gradualmente, la Francia si reinventa un destino mediterraneo, accentuando la pressione sulle reggenze barbaresche e poi la politica nord-africana nel secolo successivo.

Va riconosciuto che è in quegli anni che l'eco di Pasquale de' Paoli si fa più forte nello spazio pubblico: beneficia innanzitutto del successo letterario di James Boswell,[38] il famoso turista scozzese giunto sull'isola su raccomandazione di Rousseau.[39] La sua opera, *Account of Corsica*, pubblicata nel 1768 in Inghilterra[40] ottiene enorme successo, che porta a paragonare i corsi agli Antichi,[41] perché impegnati in una lotta feroce

---

[36] Tutti pubblicati in Campoloro (Corsica) nel 1760.

[37] *Mémoires de M. le duc de Choiseul, ancien ministre de la marine, de la guerre et des affaires étrangères, écrits par lui-même et imprimés sous ses yeux dans son cabinet à Chanteloup*, t. 1, p. 103.

[38] Francis Beretti, *Pascal Paoli et l'image de la Corse du Dix-huitième siècle : Le témoignage des voyageurs britanniques*.

[39] Christophe Litwin et James Swenson (dir.), *Jean-Jacques Rousseau. Affaires de Corse. Textes et commentaires*.

[40] David A. Bell, *Men on Horseback, The Power of Charisma in the Age of Revolution*.

[41] Erick Miceli, *De la gloire du héros plutarquéen à la "felicità pubblica". Usages politiques de la culture dans le discours des paolistes, 1755-1769*, in Jean-Marc Olivesi (dir.), *Les Bonaparte et l'Antique, Un langage impérial*, pp. 62-71.

per la libertà. È in questo periodo e nei mesi successivi alla conquista che Paoli diventa oggetto di numerose incisioni, i cui stili, specifici per ogni paese, testimoniano il modo in cui ciascuno ha potuto appropriarsi della lotta dei corsi nella propria società. La quasi totalità dei ritratti del generale risale all'anno della sconfitta paolina. Per molti contemporanei Paoli è l'eroe sconfitto. Se oggi tendiamo a vederlo come l'uomo che costruisce uno Stato, gli uomini del XVIII secolo vi vedevano Davide contro Golia; una Nazione minuscola contro la prima potenza del mondo.

Del resto, la grande questione che la storiografia non si è mai posta veramente è: cosa significava sostenere i corsi? Infatti, molto spesso, il caso dei corsi è stato ridotto nelle gazzette a una figura letteraria molto astratta. Essi sono stati, in sostanza, solo un pretesto per parlare della società di ciascun autore e non della realtà della Corsica. È ciò che si ritrova nel riformatore veneto Alberto Fortis, che si chiedeva: perché il governo di Pasquale de' Paoli è così eccellente? Egli rispondeva che era perché "copiato quasi interamente sull'inglese"![42] Questo è in realtà completamente falso. Detto questo, Fortis sottolinea comunque qualcosa di importante: in questa Europa del XVIII secolo, dove il vento della libertà viene dal Nord, i modelli politici italiani appaiono come antiquati. La Corsica non potrebbe così diventare la prima tappa nella conversione globale dell'Italia alle nuove idee? E in particolare a quelle che vengono dall'Inghilterra? In questa Italia, sostenere la Corsica contro questa vecchia Repubblica di Genova significava sostenere l'ideale di una riforma globale, perché Genova è stato il modello assoluto di ciò che non bisognava fare, cioè rifiutare la riforma e cadere nella spirale della violenza. La grande lezione dell'Illuminismo italiano è che bisogna saper riformare gli Stati dall'interno, altrimenti crollano nel vortice rivoluzionario.

Bibliografia

Baugh, Daniel, *The Global Seven Years War, 1754-1763*, New York, Routledge, 2011.

Bell, David A., *Men on Horseback, The Power of Charisma in the Age of Revolution*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2020.

[42] Franco Venturi, *Alberto Fortis*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 46, t. VI, *Illuministi italiani, Riformatori veneti*, pp. 719-784.

Beretti, Francis, *Pascal Paoli et l'image de la Corse du Dix-huitième siècle: Le témoignage des voyageurs britanniques*, Oxford, Voltaire Foundation, 1988.

Beri, Emiliano, *Gênes et la Corse entre insurrection et guerre de succession d'Autriche (1741-1748)*, in Anne Brogini et Maria Ghazali (dir.), *Des marges aux frontières. Les puissances et les îles en Méditerranée à l'époque moderne*, Paris, Classiques Garnier, 2010, pp. 287-341.

—, *Genova e il suo Regno, ordinamenti militari poteri locali e controllo del territorio in Corsica fra insurrezioni e guerre civili (1729-1768)*, Genova, Città del Silenzio, 2011.

Bitossi, Carlo, *Le gouvernement de la Corse et les carrières politiques à Gênes, 1562-1730*, in Antoine-Marie Graziani (dir.), *Corsica Genovese. La Corse à l'époque de la République de Gênes XVe-XVIIIe siècles*, Bastia, Musée de Bastia, 2016, pp. 104-109.

Bonazzi, Tiziano, *La rivoluzione americana*, Bologna, Il Mulino, 2018.

Boudard, René, *La « Nation Corse » et sa lutte pour la Liberté entre 1744 et 1769*, Marseille, Jeanne Laffitte Éditeur, 1979.

Calcagno, Paolo, *La Corse, troisième rivière de Gênes. Le rôle de l'île dans l'approvisionnement du "continent" entre le XVIIe et le XVIIIe siècle*, in Antoine-Marie Graziani (dir.), *Corsica Genovese. La Corse à l'époque de la République de Gênes XVe-XVIIIe siècles*, Bastia, Musée de Bastia, 2016, pp. 69-77.

Fortunati, Maura, *La cultura giuridica ligure tra prassi, tribunali e commercio: l'età tardo medievale e moderna*, "Atti della Società Ligure di Storia Patria", n.s., vol. XXXXIV, fasc. 1, 2004, pp. 37-55.

Graziani, Antoine-Marie, *La Corse génoise. Économie, Société, Culture, période moderne 1453-1768*, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola, 1997, p. 43.

—, *Le roi Théodore*, Paris, Tallandier, 2005.

—, *Le procès des patriotes bastiais 1746-1747. Fortune historique des événements d'une révolte*, in Bernard Barbiche, Jean-Pierre Poussou et Alain Tallon (dir.), *Pouvoirs, contestations et comportements dans l'Europe moderne. Mélanges en l'honneur du professeur Yves-Marie Bercé*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 2005, pp. 759-772.

—, *Pascal Paoli, Père de la patrie corse*, Paris, Tallandier, 2016.

Litwin, Christophe et James Swenson (dir.), *Jean-Jacques Rousseau. Affaires de Corse. Textes et commentaires*, Paris, Vrin, 2018.

Mémoires de M. le duc de Choiseul, ancien ministre de la marine, de la guerre et des affaires étrangères, écrits par lui-même et imprimés sous ses yeux dans son cabinet à Chanteloup, Chez Buisson, 1790.

Miceli, Erick, *De la gloire du héros plutarquéen à la "felicità pubblica". Usages politiques de la culture dans le discours des paolistes, 1755-1769*, in Jean-

Marc Olivesi (dir.), *Les Bonaparte et l'Antique. Un langage impérial*, Musée national de la Maison Bonaparte d'Ajaccio, 2021, pp. 62-71.

—, *Les révolutions corses et l'idée républicaine. Pascal Paoli face à ses innovations, limites et contradictions (1755-1769)*, Bordeaux, Le Bord de l'Eau, 2024.

—, *À propos de la felicità pubblica des révolutionnaires corses du XVIIIe siècle*, «LUMI. Science Journal about the Age of Enlightenment and the Revolutions as well as their Posterity», 6 (2025), en ligne.

—, *L'invention d'un patriotisme : le cas des lettrés Leonardo Grimaldi et Giovanni Silvestri*, in Id. (dir.), *De la culture, de la politique, et de la Corse au siècle des Lumières*, Ajaccio, Albiana, 2025, pp. 205-218.

—, *Le crépuscule de la Corse génoise, une impasse biographique collective?*, in c.d.s.

Ragguagli dell'Isola di Corsica / Échos de l'île de Corse, 1760-1768, Première époque, Édition critique établie par Antoine-Marie Graziani et Carlo Bitossi, Ajaccio, Éditions Alain Piazzola, 2010.

Rivarola, Philippe de, *Domenico Rivarola – Dans le tumulte des révolutions de Corse*, Bastia, Stamp. Sammarcelli, 2019.

Rotta, Salvatore, *Idee di riforma nella Genova settecentesca e la diffusione del pensiero di Montesquieu*, "Il Movimento operaio e socialista in Liguria", VII.3-4 (luglio-dicembre 1961), pp. 205-284.

[Salvini, Don Gregorio], *Giustificazione della rivoluzione di Corsica e della ferma risoluzione presa da' Corsi di non sottomettersi mai più al dominio di Genova*, Oletta, 1758.

Serpentini, Antoine Laurent, *Théodore de Neuhoff, roi de Corse*, Ajaccio, Albiana, 2011.

Spesso, Marco, *Architetture di Corsica dal XV al XVIII secolo*, Milano, Franco Angeli, 2014.

Spinola, Andrea, *Scritti scelti*, a cura di Carlo Bitossi, Genova, Sagep, 1981.

Terrel, Jean, *Sur le livre X de l'Esprit des lois : le problème de la conquête*, in Catherine Volpilhac-Auger et Delia de Luigi (dir.), *(Re)lire l'Esprit des Lois*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014, pp. 107-121.

Venturi, Franco, *Alberto Fortis*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 46, t. VI, *Illuministi italiani, Riformatori veneti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 719-784.

NEL CENTENARIO DELLA NASCITA
DI MARCELLO VENTURI.
LA LETTERATURA E LA STORIA: DAI RACCONTI
NEOREALISTI AL ROMANZO SU CEFALONIA

a cura di Francesco De Nicola

5 maggio 2025

Marcello Venturi (Seravezza, Lucca 1925 - Molare, Alessandria 2008) è stato tra i migliori (lodato da Vittorini) scrittori del neorealismo, avendo esordito nel dopoguerra, insieme con Calvino, sulle pagine del "Politecnico" e dei giornali con coinvolgenti racconti sulla Resistenza. Il suo libro più noto fu poi *Bandiera bianca a Cefalonia* (1963), che rivelò una delle più crudeli stragi contro militari italiani compiuta dai soldati tedeschi avvenuta subito dopo l'Armistizio.

Il Convegno, affidato a studiosi di prestigio nazionale, si propone di riesaminare, a distanza ormai di molti anni, le pagine di questo importante scrittore e di richiamare su di lui l'attenzione della critica e dei lettori.

Aldo A. Mola*

La resa senza condizioni del 3 settembre 1943 e le sue conseguenze

Sommario: Tra il 25 luglio e il 13 ottobre 1943 Vittorio Emanuele III, re d'Italia dal 1900, attuò tre decisioni storiche. Revocò Benito Mussolini, capo del governo dal 1922 e duce del fascismo, e lo sostituì con il maresciallo Pietro Badoglio, che demolì il regime; autorizzò le trattative con gli angloamericani per la resa dell'Italia e dichiarò guerra alla Germania. Salvò la continuità dello Stato. Però dovette trasferirsi da Roma in Puglia mentre, prive di direttive chiare, in una Italia divisa in due le forze armate si sbandarono e furono travolte dai tedeschi.

Parole chiave: seconda guerra mondiale; re d'Italia; Mussolini; resa; conseguenze.

Abstract: *The Undiconditional Surrender of September 3, 1943 and its Consequences*
Between July 25 and October 13, 1943, Victor Emmanuel III, who had reigned over Italy since 1900, took three decisive actions that reshaped the course of the nation's history. He dismissed Benito Mussolini – head of government since 1922 and leader of Fascism – and appointed Marshal Pietro Badoglio, who proceeded to dismantle the Fascist regime. He then authorized negotiations with the Anglo-American forces that led to Italy's unconditional surrender and, subsequently, declared war on Germany. In doing so, the King ensured the continuity of the Italian state. Yet he had to move from Rome to Apulia, while the armed forces – left without clear directives and in a country now divided in two – fell into disarray and were overwhelmed by the Germans' troops.

Keywords: Second world war; Italy's king; Mussolini; surrender; consequences.

* Storico aldomola@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.545-569

1. *Un re costituzionale*

Nell'estate 1943 Vittorio Emanuele III esercitò i poteri di re costituzionale per smantellare il regime fascista, avviare trattative armistiziali con gli angloamericani e traghettare l'Italia dalla guerra a fianco della Germania di Hitler alla cobelligeranza con le Nazioni Unite. Il suo disegno riuscì solo in parte. Alla conferenza di Casablanca i vincitori avevano deciso che i vinti dovevano arrendersi "senza condizioni". L'Italia perse la guerra mentre tante sue forze armate, soprattutto di terra e di mare, erano in terre lontane dai confini patrii. Fu il caso di Cefalonia. Altre, come la 4ª armata, in quel momento in Francia, ricevettero l'ordine tempestivo di rientrare e vennero sciolte o, dopo trattative complesse (fu il caso della futura "Garibaldi" in Jugoslavia), passarono sull'altro lato della guerra.

Il 4 giugno 1943 Vittorio Emanuele III respinse il suggerimento di Dino Grandi (destituire Mussolini "con un colpo di forza") e gli fece intravvedere un'altra via: "Oggi il Parlamento tace; è imprigionato, lo so; ma c'è anche il Gran Consiglio che potrebbe costituire un surrogato del Parlamento". Dopo l'ennesimo inconcludente incontro di Mussolini con Hitler a Villa Gaggia presso Feltre lo stesso giorno del bombardamento angloamericano su Roma (19 luglio 1943), a fronte della incapacità di Mussolini di separare le sorti dell'Italia da quelle della Germania, il re decise la sua revoca da capo del governo, da tempo programmata, e la sua sostituzione con il maresciallo Pietro Badoglio.

Il 22 luglio 1943, due giorni prima che il Gran Consiglio si riunisse a Palazzo Venezia, 63 senatori "presenti in Roma, sicuri interpreti di quanti hanno a cuore le gloriose tradizioni del Senato del regno […], data la gravità della situazione"[1] chiesero al presidente Giacomo Suardo di convocare "in seduta plenaria" la Camera Alta che non si riuniva da ormai quattro anni.

Prima che fosse esaminata, la richiesta fu scavalcata dagli eventi, a cominciare dalla seduta del Gran Consiglio del fascismo, convocata da

[1] Lettera del 22 luglio 1943 con la quale 63 senatori chiedono al presidente Giacomo Suardo la convocazione del Senato in seduta plenaria, in *La nascita del Senato repubblicano*, pp. 103-107. L'odg del Gran Consiglio del fascismo in Aldo A. Mola, *Vittorio Emanuele III, il Re isolato*, p. 232. V. anche Luigi Federzoni, *Diario inedito (1943-1944)*.

Mussolini per le 17 del 24 luglio e conclusa verso le 2:30 del 25 con l'approvazione a larga maggioranza dell'ordine del giorno presentato da Dino Grandi e approvato (19 voti favorevoli, 9 contrari e un astenuto). Esso mirò a salvaguardare il Gran Consiglio, la Camera dei fasci e tutte le istituzioni del regime. Invitò "il Governo a pregare la Maestà del Re […] affinché Egli voglia per l'onore e la salvezza della Patria assumere con l'*effettivo comando* delle forze armate di terra, di mare e dell'aria, secondo l'articolo 5 dello Statuto del Regno, quella suprema iniziativa di decisione che le nostre istituzioni a Lui attribuiscono e che sono sempre state in tutta la nostra storia nazionale il retaggio della nostra Augusta Dinastia di Savoia". L'appello al re si risolveva nella richiesta dei gerarchi alla "monarchia fascista", come recitò l'odg, di accollarsi il peso della guerra, che precipitava verso l'ormai inevitabile sconfitta e quindi di addossarsi la responsabilità del loro fallimento: una proposta astuta ma irricevibile da parte della Corona, che da tempo approntava la propria netta separazione dal regime. Certo per sé stessa, ma anche per quell'Italia che era stata unificata solo dal 1918.

La mattina di domenica 25 luglio Mussolini chiese udienza al re, con un giorno di anticipo sul consueto incontro del lunedì. Alle cinque del pomeriggio il re ricevette Mussolini. Premesso che l'Italia era "in tocchi", in un brevissimo colloquio gli comunicò la revoca capo del governo e la sua sostituzione con Pietro Badoglio, a lui inviso. "Fermato" (non "arrestato", a differenza di quanto solitamente si legge), Mussolini si dichiarò pronto a collaborare. Ma Vittorio Emanuele III non ne aveva alcun bisogno.

2. *Gli antifascisti dinnanzi al "colpo di Stato"*

Su tacito impulso di Vittorio Emanuele III e di concerto con il ministro della Real Casa Pietro d'Acquarone, il capo di Stato Maggiore generale Vittorio Ambrosio aveva allestito il piano per "far sparire" Mussolini. Non per ucciderlo, come taluno interpreta, ma isolarlo e renderlo irreperibile, in modo che non potesse capitanare o fare da riferimento di movimenti fascisti eversivi. Il progetto del sovrano risultò analogo a quello il 2 giugno prospettatogli da Ivanoe Bonomi (1873-1951), già ministro della Guerra nell'ultimo governo presieduto da

Giolitti, presidente del Consiglio (luglio 1920-febbraio1922) e collare della SS. Annunziata (quindi "cugino de re").

Benché non avesse motivo di fidarsene ciecamente, il re optò per Badoglio. Lo sapeva noto e anche apprezzato all'estero, in specie dai francesi, e non ne ignorava i contatti con gli inglesi, ai quali, documenta Elena Aga Rossi,[2] il maresciallo aveva rivelato di non ritenersi più vincolato a Casa Savoia e di essere pronto a sostituire Mussolini. Il premier britannico Winston Churchill mostrò di apprezzarlo.

Il voto del Gran Consiglio colse di sorpresa gli antifascisti "moderati". Il pomeriggio stesso della seduta Bonomi venne informato dell'ordine del giorno Grandi dal massone Domenico Maiocco su incarico di Cesare Maria De Vecchi. Il 28 luglio in casa di Giuseppe Spataro gli esponenti di sei "correnti" (liberale, democratica, cattolica, di azione, socialista e comunista) incaricarono Bonomi di illustrare le "questioni" a loro avviso "urgenti" a Badoglio, capo del "governo militare del Paese, con pieni poteri". Il 29 si costituirono in comitato nazionale. Dalla mera "osservazione" passarono dunque al "colloquio" con il maresciallo, che a Bonomi parve di "molta inesperienza politica, ma molta buona volontà".[3]

3. *Badoglio al potere*

Come documentano i verbali del Consiglio dei ministri, pubblicati a cura di Aldo G. Ricci,[4] nella sua prima riunione, il 27 luglio 1943, il governo approvò schemi di decreti legge che voltarono pagina nella storia d'Italia: soppressione del Partito nazionale fascista, del Gran Consiglio del fascismo e del Tribunale speciale per la difesa dello Stato; scioglimento della Camera dei fasci e delle corporazioni; sostituzione di Giacomo Suardo con il grande ammiraglio Paolo Thaon di Revel alla presidenza del Senato; nomina del generale Quirino Armellini al comando della Milizia volontaria di sicurezza nazionale, che assunse per

[2] Elena Aga Rossi, *L'inganno reciproco. L'armistizio tra l'Italia e gli angloamericani del settembre 1943*, p. 108.

[3] Ivanoe Bonomi, *Diario di un anno, 2 giugno 1943-10 giugno 1944*, p. 45.

[4] Aldo Giovanni Ricci (a cura di), *Verbali del Consiglio dei ministri. Luglio 1943-maggio 1948*, pp. 1 e ss.

distintivo le stellette dell'esercito al posto dei fasci. Carmine Senise fu nominato capo della Polizia, militarizzata e sottoposta alla legge penale militare. Una mole di misure così ampia e di vasta portata non fu frutto di improvvisazione. Nelle settimane precedenti "la svolta", Badoglio era stato ripetutamente in udienza dal re.

Badoglio aveva due obiettivi: reprimere drasticamente prevedibili proteste a favore di Mussolini e del fascismo; mostrare all'estero di avere il controllo dell'ordine pubblico. Conseguì lo scopo e mostrò agli angloamericani che il "governo del re" era l'unico interlocutore affidabile e garante delle condizioni di resa, messe a punto dagli alleati prima ancora di sbarcare in Sicilia e di accelerare la crisi del regime.

Il 5 agosto il governo tenne la seconda seduta e varò altre importanti misure: soppressione del fascio littorio, funzionamento della giustizia e del corpo diplomatico, organico dei carabinieri, reintegrazione di docenti ingiustamente rimossi dal regime e devoluzione dei patrimoni di non giustificata provenienza, mentre i giornali (i cui direttori erano di nomina post-fascista) denunciavano i "profitti di regime".

4. *Verso la resa: armistizio o senza condizioni?*

Il 7 agosto il re autorizzò l'avvio di contatti con gli angloamericani per approdare a trattative armistiziali. Il generale Giuseppe Castellano (1893-1977), il più giovane dell'esercito italiano, si offrì di raggiungere in qualsiasi modo il comandante delle forze angloamericane, Dwight Eisenhower, "per far conoscere le nuove intenzioni dell'Italia dopo la caduta del fascismo", a cospetto della "già palese occupazione da parte dei tedeschi".[5]

La mattina del 12 agosto il comandante supremo Vittorio Ambrosio gli ordinò di partire il giorno stesso per Lisbona con il compito di prendere contatto con il comando angloamericano. In un incontro del tutto casuale, il ministro degli Esteri Raffaele Guariglia gli raccomandò di non farsi scoprire e di chiedere agli Alleati di sbarcare a nord di Roma per metterla al sicuro dai tedeschi. Guariglia riteneva che le trattative armistiziali dovessero rimanere riservato dominio del corpo diploma-

[5] Giuseppe Castellano, *Come firmai l'armistizio di Cassibile*, p. 82.

tico. Non percepiva che per gli angloamericani la resa dell'Italia non era una questione politica ma prettamente militare. Contrariamente a quanto si pensava a Roma, l'Italia non aveva nulla da "trattare". Doveva solo ricevere ed "eseguire" le condizioni che le sarebbero state dettate.

Privo di credenziali, a parte l'invito a riceverlo, scritto su un biglietto dall'ambasciatore britannico in Vaticano, Francis D'Arcy Osborne, al suo collega a Madrid, Samuel Hoare, Castellano partì con passaporto intestato a tale Raimondi, funzionario del ministero di Scambi e Valute. Poiché non conosceva l'inglese si valse quale interprete di Franco Montanari, nipote di Badoglio e console italiano a Lisbona. Il viaggio fu avventuroso. A Genova il loro vagone rischiò di essere dirottato verso Torino, donde sarebbe proseguito in direzione Bardonecchia-Modane: una linea interrotta da bombardamenti. Fortunatamente proseguì verso la Costa Azzurra. Partito da Roma il 12, Castellano giunse a Madrid il 15. Profittò di una sosta di poche ore per farsi ricevere dall'ambasciatore Hoare, conservatore e buon conoscitore dell'Italia, ove dal 1917 era stato in servizio per i servizi segreti militari britannici.

Fattosi riconoscere, Castellano fu accolto con cordialità ed espose con franchezza non solo le tragiche condizioni dell'Italia ma anche l'intento di combattere i tedeschi. Hoare gli dette un biglietto per il collega a Lisbona, Ronald Campbell, e gli assicurò che avrebbe tempestivamente informato gli Alleati del suo arrivo. Giunto a Lisbona alle 22 del 16 agosto il generale cercò il contatto con l'ambasciatore britannico. Accolto con formale cortesia, in un primo rapido colloquio ebbe la sensazione che Londra non fosse stata affatto informata. Rimase due giorni in attesa di convocazione, tramite un messaggio firmato "du Bois", che sarebbe stato recapitato a Montanari.

Alle 22.30 del 19 Castellano fu ricevuto da Campbell, nel frattempo raggiunto dal generale Walter Bedell Smith, capo di Stato Maggiore del comando alleato ad Algeri, dall'incaricato d'affari statunitense George Kennan e dal generale Kenneth Strong, capo dell'Intelligence Service angloamericano: una delegazione del massimo livello, che lo salutò con un cenno del capo. Castellano cercò di esporre il suo punto di vista, da comunicare al comandante supremo Dwight Eisenhower: gli italiani intendevano concorrere alla guerra contro i tedeschi. Smith rispose leggendogli le condizioni della resa che l'Italia era tenuta a sottoscrivere senza obiezioni né riserve di sorta entro le 24 del 30 agosto (il cosiddetto

"armistizio breve") e gli illustrò la Dichiarazione redatta da Roosevelt e da Churchill il giorno prima nel corso della conferenza di Québec.

Castellano rifiutò di commentare i documenti che era tenuto a recare a Roma, ma se ne fece illustrare ulteriormente i contenuti e perorò uno sbarco angloamericano nelle vicinanze di La Spezia e uno a Rimini per costringere i tedeschi ad arretrare per difendersi nell'Italia settentrionale, "abbandonando tutta la parte centro-meridionale". I suoi interlocutori lo ascoltarono "impassibili". Castellano aggiunse infine che "per condurre a termine i preparativi di una effettiva collaborazione" il governo italiano aveva bisogno che trascorressero almeno quindici giorni tra la firma segreta della resa e il suo annuncio. Al riguardo non ottenne alcun chiarimento. Fornito di una radio trasmittente, di cifrario e di una "parola chiave" per aprire le comunicazioni, il 23 agosto partì in treno per Roma. Vi giunse il 27, tre giorni prima della scadenza fissata all'Italia per l'accettazione della resa. Poco dopo la sua partenza, con missione identica alla sua approdarono a Lisbona i generali Francesco Rossi e Giacomo Zanussi, già addetto militare a Berlino e quindi ricevuto freddamente dagli interlocutori, che gli consegnarono sia lo strumento di resa già dato a Castellano sia clausole aggiuntive, il cosiddetto "armistizio lungo", approntato, come il "corto", molto prima che gli italiani contattassero gli Alleati. Giunto a Roma Castellano consegnò i documenti al comandante supremo Ambrosio, che li comunicò a Badoglio.

Mentre continuavano i durissimi bombardamenti "pedagogici" sulle principali città italiane (il 13 agosto Roma, poi Torino, Milano, Napoli, Foggia…, per piegare il governo), appreso che il governo Badoglio si stava avviando alla resa, il 18 agosto 1943 il presidente degli Stati Uniti d'America Franklin Delano Roosevelt e il premier britannico Winston Churchill avevano dichiarato che "la misura nella quale le condizioni [di resa] saranno modificate in favore dell'Italia dipenderà dall'entità dell'apporto dato dal Governo e dal popolo italiano alle Nazioni Unite contro la Germania durante il resto della guerra".[6] Gli italiani avrebbero ricevuto tutto l'aiuto possibile delle Nazioni Unite ovunque avessero combattuto contro i tedeschi. Al momento dell'armistizio il governo di Roma doveva ordinare alla flotta e agli aerei di

[6] *Dichiarazione di Québec*, in *Otto settembre 1943. L'armistizio italiano 40 anni dopo*, pp. 31-32.

consegnarsi agli alleati. Dai porti del Nord le navi dovevano recarsi "nei porti a sud della linea Venezia-Livorno". Roma ne dedusse che gli angloamericani si sarebbero attestati a nord di Roma e di Firenze a ovest e sulla costa romagnola a est.

Nei due giorni successivi al rientro di Castellano il maresciallo Badoglio, Ambrosio, d'Acquarone e il generale Giacomo Carboni, comandante del corpo d'armata schierato in difesa di Roma, valutarono con lui le condizioni della resa. Informato il 29 agosto dell'esito della missione a Lisbona, il re ne colse l'aspetto fondamentale: mentre comunicavano le durissime clausole "senza condizioni" gli angloamericani chiamavano a risponderne il "governo del re". La continuità istituzionale dell'Italia era quindi salva, proprio quale garante della loro esecuzione. Pertanto, nell'impossibilità assoluta di invertire il corso della storia e nell'urgenza, anzi, di rompere l'alleanza con i tedeschi, ormai dilaganti nel Paese, Vittorio Emanuele III concluse che la resa andava sottoscritta così come era imposta. Dopo la revoca di Mussolini e la decisione di avviare il contatto con gli angloamericani per l'armistizio, fu la terza decisione di fondamentale importanza per le sorti dell'Italia assunta nel volgere di 36 giorni da chi era capo supremo dello Stato in forza dell'art. 5 dello Statuto.

Il 31 agosto Castellano partì con Franco Montanari per l'aeroporto di Termini Imerese, indicatogli dagli Alleati, che ne scortarono il volo. Trasferito al loro campo presso Cassibile, illustrò il memorandum approntato dal ministro degli Esteri Raffaele Guariglia. Il governo aveva bisogno che l'annuncio della resa coincidesse con un massiccio sbarco degli Alleati (almeno quindici divisioni) a nord di Civitavecchia e con il lancio di una divisione di paracadutisti nei pressi di Roma a supporto delle divisioni italiane schierate a difesa della capitale e, implicitamente, del vulnerabilissimo Stato della Città del Vaticano.

Gli angloamericani si limitarono a promettere l'aviolancio di duemila uomini e intimarono l'accettazione immediata delle condizioni di resa senza alcuna obiezione. Rientrato in serata a Roma, il 1° settembre Castellano aggiornò Badoglio, Ambrosio e Carboni. Questi dichiarò impossibile la difesa di Roma per carenza di armi, munizioni e carburante, a differenza di quanto da lui affermato in precedenza. Nel pomeriggio il re sciolse ogni riserva. La resa era l'ineluttabile approdo del cammino intrapreso il 25 luglio.

Seguirono due giorni di confusione. Il 2 settembre, sempre affiancato da Montanari, *official Italian interpreter*, e accompagnato dal maggiore Luigi Marchesi, Castellano volò per la seconda volta a Termini Imerese per essere condotto al Fairfield angloamericano di Cassibile. Poiché, però, si presentò senza le necessarie credenziali, dovette insistere ripetutamente affinché Badoglio ufficializzasse la sua missione quale rappresentante del governo. A volte il maresciallo appariva l'ombra di sé stesso. Anche il principe Umberto di Savoia lo notò e ne rimase sfavorevolmente impressionato.

Sin dal 1° settembre il Comitato Centrale interpartitico antifascista era informato di quanto stava avvenendo tramite Luigi Rusca, amministratore delegato della casa editrice Mondadori, richiamato alle armi con il grado di tenente colonnello e addetto al Servizio Informazioni Militari. Per capire meglio, Bonomi chiese un colloquio con Badoglio, che però, giustamente allarmato dalla fuga di notizie implicita nelle sue domande, rimase silenzioso, "molto turbato e preoccupato".[7]

Alle 17.15 di venerdì 3 settembre "per il Maresciallo Pietro Badoglio, capo del governo italiano" Castellano, generale di brigata, addetto al Comando supremo italiano, e Walter B. Smith, maggior generale dell'esercito statunitense e capo di Stato Maggiore "per Dwight Eisenhower, generale dell'esercito degli USA, comandante in capo delle forze alleate", sottoscrissero le condizioni della resa (*surrender*) dell'Italia presentate per delega degli Stati Uniti e della Gran Bretagna e nell'interesse delle Nazioni Unite.[8] Esse imposero il trasferimento immediato della flotta e degli aerei nelle località designate dal comandante in capo alleato, con i dettagli di disarmo da lui fissati, la garanzia immediata del libero uso da parte degli Alleati di tutti gli aeroporti e porti navali in territorio italiano, l'immediato richiamo in Italia delle forze armate da dislocate all'estero (a proprio carico, s'intende) e la garanzia da parte del governo che, se necessario, avrebbe impegnato tutte le sue forze per assicurare la sollecita e precisa esecuzione delle condizioni della resa.

Oltre a imporre misure di disarmo, smobilitazione e smilitarizzazione, lo strumento di resa dichiarò che il comandante in capo "stabilirà un Governo militare alleato in quelle parti del territorio italiano ove

[7] Bonomi, *Diario di un anno*, p. 85.
[8] *Otto settembre 1943*, pp. 33-35.

egli lo riterrà necessario nell'interesse militare delle Nazioni alleate". La 12ª clausola avvertì che sarebbero state trasmesse in seguito "altre condizioni di carattere politico, economico e finanziario", invero già comunicate al generale Zanussi inviato a Lisbona da Roma in assenza di notizie da parte di Castellano, che prudentemente non dette informazioni per non essere intercettato dai tedeschi, dai quali si sapeva minuziosamente controllato. Alla firma della resa presenziarono Harold McMillan, ministro residente presso il quartier generale delle forze alleate, Robert Murphy, rappresentante personale del presidente degli Stati Uniti Franklin D. Roosevelt, tre altri ufficiali alleati e l'interprete Franco Montanari.

La resa sancì la sconfitta militare ma salvò lo Stato, come Vittorio Emanuele III ebbe chiaro sin da quando conobbe gli esiti della "missione Castellano". Ne fu assicurata la continuità e venne scongiurata la *debellatio*, cioè la sorte toccata nel 1945 alla Germania, frantumata in zone di occupazione, successivamente rimasta divisa in due sino al 1990 e in parte sottoposta al regime comunista filosovietico imperante anche a Berlino Est sino alla riunificazione dei tedeschi in un unico Stato. Non solo. La 2ª clausola della resa previde che l'Italia avrebbe fatto "ogni sforzo per negare ai tedeschi tutto ciò che potrebbe essere adoperato contro le Nazioni Unite": implicava il riconoscimento di un ruolo attivo a favore delle Nazioni Unite da parte dell'Italia nell'ambito della guerra in corso. Come auspicato da Castellano e antiveduto dal re, ogni parola racchiudeva il germe di storia ventura.

A margine della firma si svolse una riunione presieduta dall'inglese Harold Alexander, durata sino alle 7 mattutine del 4 settembre. Per comprenderne la portata va ricordato che nell'incontro di Lisbona, senza mandato a tale riguardo né di Badoglio né di Ambrosio, Castellano aveva prospettato l'impegno militare degli italiani a fianco degli anglo-americani. Mentre la Dichiarazione di Québec aveva precisato che "le condizioni di armistizio non contemplano l'assistenza attiva dell'Italia nel combattere i tedeschi", a Cassibile Alexander pragmaticamente affermò: "Più l'Italia può assistere le forze alleate contro il comune nemico più possono essere favorevoli i termini finali".[9] Dette quindi per scontata la collaborazione "sul terreno". Anzi, elencò le azioni indirette

[9] *Ibid.*, p. 37.

e dirette che gli italiani avrebbero potuto/dovuto compiere nell'interesse comune. Non solo informazioni e sabotaggi. Tra i compiti specifici indicò "l'occupazione di Roma, con l'oggetto di salvaguardare la capitale del paese, la vita di sua maestà, il governo del maresciallo Badoglio, l'arresto del movimento tedesco in Italia" e il dispiegamento di un cordone difensivo a nord di Roma per impedire ai germanici di mandare rinforzi verso sud. La cosa più importante a suo avviso era "paralizzare le ferrovie". Alexander e Castellano si confrontarono a lungo sui termini concreti della collaborazione. Il generale inglese si disse convinto che "i contadini italiani armati combatterebbero bravamente la guerriglia organizzata" e domandò se "giovani *leaders* più arditi" li avrebbero capitanati. Con ogni evidenza non aveva piena percezione delle effettive condizioni politiche e militari degli italiani, fiaccati da tre anni di guerra, dal razionamento dei beni di consumo e desiderosi anzitutto di pace. A sua volta il commodoro britannico Royer Dick indicò le mete delle navi italiane: da La Spezia a Bona e da Taranto a Tripoli. I grandi transatlantici dovevano far rotta verso Gibilterra e da lì verso l'America. Come già convenuto con Smith, Castellano prospettò la resa delle truppe italiane disseminate nel Dodecanneso.

Particolare attenzione fu dedicata ai tempi e ai modi della proclamazione dell'armistizio. Alexander propose che il re e Badoglio registrassero l'annuncio della resa su un disco da consegnare agli Alleati. Così, se (come prevedibile) essi fossero caduti nelle mani dei tedeschi, il capo di Stato Maggiore generale Ambrosio avrebbe dovuto parlare a loro nome da un'emittente italiana e diffondere la registrazione. È stato scritto, ma non è certificato, che tra il 7 settembre e la mattina dell'8 Ambrosio viaggiò in treno senza spiegazione alcuna da Roma a Torino e ne tornò immediatamente proprio per consegnare alla sede Eiar di Torino il disco con la registrazione della dichiarazione di resa. Quanto al giorno dell'annuncio il generale statunitense Rooks, richiesto di fornire un'indicazione precisa, nulla disse. Si limitò a descriverne i modi: esso sarebbe stato comunicato da parte italiana alle 18.30 di un giorno "X", preceduto di un quarto d'ora dal generale Eisenhower. Castellano ripeté quanto già detto a Lisbona: per gli italiani un preavviso di poche ore era del tutto insufficiente. Occorrevano parecchi giorni, affinché potessero regolarsi con i tedeschi, la cui eventuale resa agli italiani andava esclusa. Secondo Alexander "non si doveva rimandare nessuna opportunità di

uccidere i tedeschi". Incalzato da ulteriori sollecitazioni, Alexander rifiutò di precisare la data della proclamazione della resa, che comunque decorreva dal momento della firma: l'Italia era vinta dal 3 settembre, non dall'annuncio. Per loro sicurezza gli angloamericani trattennero Castellano al Fairfield a loro disposizione. Il 5 settembre consentirono invece il rientro a Roma del maggiore Marchesi e del pilota Vassallo, ai quali Castellano affidò un messaggio per Ambrosio. Vi ipotizzò che la resa sarebbe stata ufficializzata tra il 10 e il 15 settembre, più probabilmente il 12. Ma questa era una valutazione sua propria.

5. *Che fare?*

Lo stesso giorno della resa, dopo un pesantissimo bombardamento aeronavale, gli angloamericani iniziarono a sbarcare in Calabria tra Villa San Giovanni e Reggio, lasciando intendere che da lì sarebbero avanzati verso nord. In realtà l'attacco all'estremo litorale calabro fu un diversivo rispetto allo sbarco sulla costa salernitana, operazione anche questa minore rispetto alla già avviata preparazione del gigantesco sbarco in Normandia programmato per la tarda primavera del 1944 e attuato agli ordini di Eisenhower. Consapevole di aver fatto cadere gli italiani nella trappola, il comandante in capo angloamericano presenziò alla resa ma non sottoscrisse lo strumento. D'altra parte Castellano era lontanissimo dall'essere suo pari grado. Definita uno "sporco affare"[10] sotto il profilo della lealtà, l'inganno sullo sbarco principale e sulla data dell'annuncio, destinata, se ravvicinata, a mettere in grave difficoltà la Corona e il governo, rientrava nell'ottica spietata della guerra. Era stata l'Italia mussoliniana a dichiararla contro gli Stati Uniti l'11 dicembre 1941, sulla scia del Giappone e della Germania, senza alcuna probabilità di successo e contro gli interessi della vasta e influente comunità italoamericana, a lungo larga di plausi al regime mussoliniano e inorgoglita dalle sue tante imprese, come la celebre crociera atlantica capitanata da Italo Balbo. Rimane senza risposta la domanda se, mettendo l'Italia in gravissima crisi, gli Alleati abbiano fatto l'interesse loro o avrebbero avuto

[10] Secondo Harry C. Butcher (*My Three Years with Eisenhower*), il Comandante alleato non volle firmare l'atto conclusivo di quello che aveva definito uno sporco affare.

maggiori vantaggi ove essa fosse uscita dall'alleanza con la Germania in posizione di forza e di maggiore saldezza d'animo, senza il forzato trasferimento del re e del governo da Roma a Brindisi e lo sbandamento dell'8-12 settembre, per di più seguito dal prelevamento (o "liberazione") di Mussolini al Gran Sasso da parte dei tedeschi e da quanto ne derivò con l'istituzione della Repubblica sociale italiana.

Alla resa, autorizzata dal re al termine di una tempestosa riunione (Badoglio, Ambrosio, alcuni ministri, Carboni, focosamente contrario alla sua accettazione, e Marchesi che fece rompere gli indugi, mentre cinquecento aerei stavano per decollare e bombardare Roma), rimasero aperti molti e fondamentali interrogativi. Come avrebbero reagito i tedeschi? L'annuncio della resa dell'Italia, fatto da Eisenhower da Radio Algeri alle 17.30 (18.30 di Roma) dell'8 settembre, cambiò tutto. Di ora in ora la situazione divenne più critica e confusa. Il generale Paolo Puntoni, primo aiutante di campo di Vittorio Emanuele III, confidò al *Diario* che "soltanto la gravità del momento" lo spingeva a "non abbandonare il Re nei confronti del quale non tutti agiscono lealmente".[11] A giudizio del governo, condiviso dal sovrano, non rimase che lasciare Roma per un lembo d'Italia non raggiunto dagli Alleati e non occupato dai tedeschi, sorte toccata alla capitale, sotto assedio dei germanici e costretta alla capitolazione, anche su consiglio del maresciallo Enrico Caviglia, che il 10 ottenne l'incarico di assumerne il controllo "in rappresentanza del governo". "Le forze attaccanti – disse a Bonomi il maresciallo Badoglio, 'triste e accasciato' – sono prevalenti per numero e soprattutto per armamento. Una resistenza sarebbe vana: prolungherebbe di poco l'agonia della città e recherebbe inutili danni".

Come aveva insegnato Carl von Clausewitz, la ritirata nel proprio territorio non è una fuga: fa parte delle regole della guerra.

6. *In rovina, lo Stato fu salvo*

Lo scenario prospettato nelle conversazioni fra Castellano e gli angloamericani risultò del tutto diverso da quanto programmato. Men-

[11] Paolo Puntoni, *Parla Vittorio Emanuele III*, p. 164.

tre Castellano colloquiava con gli Alleati "su un'infinità di questioni"[12] (propaganda, guerriglia, politica, impiego della flotta), Vittorio Emanuele III e Badoglio miravano a scongiurare che filtrasse qualunque indizio che la resa era già stata sottoscritta. I tedeschi, che dal 6 agosto chiedevano al ministro degli Esteri Raffaele Guariglia informazioni sulla sorte di Mussolini, il 24 agosto sospettarono che gli italiani avessero avviato trattative a Lisbona. A loro volta gli italiani ritennero che i tedeschi avessero ordito un complotto con i fascisti per rovesciare Badoglio, se non tramite la Wehrmacht per mezzo delle SS, uno "Stato nello Stato". In quei frangenti Badoglio ordinò l'arresto del maresciallo Ugo Cavallero, senatore del regno, rilasciato per intervento del re ma nuovamente arrestato e destinato a tragica fine, e di Ettore Muti, ucciso dagli uomini di scorta durante la traduzione in carcere.

Il 19 agosto a Lisbona Smith aveva spiegato "con cura" a Castellano che il loro "colloquio" aveva per tema la capitolazione militare, non un accordo per la partecipazione dell'Italia nella guerra con gli alleati, né una intesa "politica". Aggiunse che il re avrebbe potuto sottrarsi alla possibile cattura trasferendosi "su una nave da guerra italiana" e che senza dubbio sarebbe stato necessario "un governo militare alleato su parte del territorio italiano". Il 30, poco prima che il generale volasse a Termini Imerese per iniziare il già illustrato triduo preparatorio alla resa, Badoglio gli disse che, a resa firmata, a Roma sarebbero rimasti il re, la regina, il principe ereditario, il governo e il corpo diplomatico e gli chiese di "sapere l'epoca pressapoco allo scopo di prepararsi".

7. *Le delusioni dei vinti*

Dopo la resa Badoglio non ebbe risposta a nessuna delle sue domande. Rimase nella convinzione che tra la firma e il suo annuncio sarebbero trascorsi almeno dieci giorni, se non le due settimane ripetutamente sollecitate da Castellano sin dai colloqui di Lisbona. Aveva comunque netta la percezione che "la tempesta deve ancora abbattersi su di noi", come il 7 settembre scrisse a Pietro Prosio, un amico astigiano,

[12] Castellano, *Come firmai l'armistizio di Cassibile*, pp. 163 ss.

in una letterina con vistosi timbri su ceralacca, giunta a destinazione quando l'Italia già era divisa in due.[13]

Il 31 agosto Smith aveva proposto a Castellano che Vittorio Emanuele III si trasferisse su una nave italiana a Palermo. Gli Alleati avrebbero evacuato la capitale della Sicilia. Lì quindi poteva essere stabilita "una certa misura di sovranità italiana". Però, poiché l'isola era ormai sotto il pieno controllo angloamericano, all'opinione pubblica e all'estero sarebbe risultato che il re cercava rifugio sotto diretto controllo del vincitore. Alternando toni ruvidi a quelli concilianti, Smith aggiunse che gli Alleati avrebbero comunque ignorato la pretesa unilaterale del governo italiano di considerare Roma "città aperta": un riconoscimento che, forti della loro superiorità aerea, non concessero mai. Benché cattolico, avvertì anzi che la Città Eterna (era difficile per i tempi distinguere i confini della Città del Vaticano) sarebbe stata bombardata "a seconda della situazione". Badoglio predispose pertanto il trasferimento dei Reali in Sardegna. Scartato l'aereo per la riluttanza della regina, ipotizzò il viaggio in nave da Civitavecchia. Sennonché la città fu occupata dai tedeschi, che ormai dilagavano da padroni.

Sic stantibus rebus il maresciallo percepì che gli angloamericani non sarebbero affatto giunti in forze sulla linea Livorno-Rimini dove, sia con la Dichiarazione di Québec del 18 agosto sia nei colloqui successivi, avevano lasciato intendere di voler approdare. Ebbe sentore che lo sbarco principale stava per avvenire – come poi accadde – sulla costa salernitana, molto a sud di Napoli. Perciò non dette peso alla missione di Maxwell Taylor che la sera del 7 settembre si presentò a Roma con il colonnello William Gardiner per verificare la fattibilità dell'aviolancio di paracadutisti alleati: una quota irrilevante rispetto alle forze tedesche attestate intorno alla città. Per giorni gli italiani avevano dato credito alle intenzioni ventilate dagli Alleati; e questi a loro volta, forse su informazioni di ambienti antifascisti, sopravvalutavano la reattività degli italiani contro i germanici. Mentre incombeva l'annuncio della resa, un militare di lunga esperienza come Badoglio e i suoi stretti collaboratori ebbero chiaro che gli angloamericani sarebbero sbarcati molto a sud della capitale, esposta non a una semplice rappresaglia ma all'offensiva dei tedeschi,

[13] Rodolfo Prosio, *Pietro Badoglio soldato e uomo politico*, p. 53. Spedita l'8 settembre, da Roma la lettera "passò la linea" e giunse a destinazione in Grazzano (Asti) il 21.

decisi a impadronirsene. In assenza di ormai improbabili massicci aiuti sul campo, una battaglia *in* Roma si sarebbe risolta in una catastrofe.

Per alcune ore il groviglio dei rapporti tra l'Italia e gli Alleati fu sul punto di sfuggire di mano a chi ne reggeva i fili da Roma senza conoscere le vere intenzioni né dell'ex nemico né dell'ex alleato. Le intese raggiunte furono sul punto di essere sconfessate dal più debole, con i rischi conseguenti. Alle 2 mattutine dell'8 settembre Badoglio scrisse a Eisenhower che "dati cambiamenti e precipitare situazione esistenza forze tedesche in zona di Roma non è più possibile accettare l'armistizio immediato".[14] Alle 11.30 il comandante delle forze angloamericane rispose da Algeri (in realtà era a Biserta) che avrebbe svergognato l'Italia agli occhi del modo pubblicando "full records of this affair". Aggiunse lapidario: "Today is X day, and I expect you to do your part". Se Badoglio si fosse tirato indietro – intimò – sarebbe stata la fine per il governo e per l'Italia. Era pronto a ordinare il massiccio bombardamento su Roma, già predisposto. Lo Stato d'Italia fu sull'orlo della rovina completa.

Alle 18.25 il segretario generale agli Esteri Prunas informò il ministro Raffaele Guariglia: la radio di New York aveva comunicato che l'Italia aveva firmato l'armistizio e che tutte le truppe italiane avevano deposto le armi. In quei minuti era in corso un consulto (erroneamente narrato come "Consiglio della Corona", istituto mai esistito) tra Badoglio, Ambrosio, Guariglia, il generale Carboni, i ministri militari, quello della Real Casa duca d'Acquarone, l'aiutante di campo del re Paolo Puntoni, il maggiore Marchesi, reduce da Cassibile e bene informato sull'orientamento degli Alleati, presente il sovrano. Carboni propose di sconfessare la resa e di continuare la guerra a fianco della Germania. Ottenne consensi. Fu il maggiore Marchesi a ricondurre alla ragione. Riferì che gli Alleati avevano fotografato e filmato la firma della resa e quindi l'Italia avrebbe perso ogni credibilità. Il re decise che essa andava quindi annunciata. Alle 19.30 Badoglio comunicò ad Eisenhower che "la (sua) proclamazione avrebbe avuto luogo come richiesto anche senza il vostro messaggio [intimidatorio, N.d.A.], essendo per noi sufficiente l'impegno preso". Un'ora dopo l'Eiar emanò l'annuncio dell'"armistizio" per bocca di Badoglio. Lo ripeté più volte. Alle 20.20 il maresciallo indirizzò a Hitler una lunga nota sui motivi della resa. La

[14] *Documenti diplomatici italiani. Nona serie, 1939-1943*, vol. X, pp. 928-929.

concluse scrivendo: "Non si può esigere da un popolo di continuare a combattere quando qualsiasi legittima speranza, non dico di vittoria, ma financo di difesa si è esaurita. L'Italia ad evitare la sua totale rovina è pertanto obbligata a rivolgere al nemico una richiesta di armistizio". Da tempo in sospetto ma ancora sino a poche ore prima verbalmente assicurati che l'Italia avrebbe continuato a battersi al loro fianco, i comandi tedeschi in Italia vennero colti di sorpresa e non furono in grado di assumere subito la linea di condotta. L'annuncio venne accolto dalla maggior parte degli italiani come fine della guerra: un'interpretazione tragicamente lontana dalla realtà.

8. *Via da Roma, ma in Italia*

In poche ore Badoglio organizzò il trasferimento dei Reali, del principe ereditario Umberto, di Ambrosio, di alcuni ministri (Vittorio Emanuele III riteneva che fossero tutti avvertiti: farlo non era compito suo ma del capo del governo) e del loro ristretto seguito da Roma alla volta della costa adriatica. Dal ministero della Guerra (più sicuro rispetto al Quirinale e ove tutti si erano raccolti la sera dell'8) alle 5.10 del mattino del 9 la Fiat 2800 del re uscì dal Palazzo e imboccò la via Tiburtina in direzione di Avezzano, seguita da altre vetture, con le rispettive insegne bene in vista, come documentano le fotografie pubblicate da Angelo Squarti Perla in *Le menzogne di chi scrive la storia.*[15]

Il re e Badoglio decisero di trasferirsi nella Puglia meridionale poiché lì non erano già arrivati gli Alleati, non vi erano acquartierati reparti germanici e i militari italiani stavano cacciando i tedeschi verso nord, come avvenne a Bari, ove essi presero il controllo del porto valorosamente guidati dal generale Nicola Bellomo.

La posta in gioco non era Roma ma lo Stato. Con la partenza dalla capitale verso un territorio nazionale libero, quale la Puglia, il re salvò la continuità dello Stato d'Italia, riconosciuto dalle Nazioni Unite, e il proprio ruolo di sovrano.

In coincidenza con la proclamazione della resa, gli Alleati iniziarono lo "sbarco principale" nella piana di Salerno, ma con forze ina-

[15] Le fotografie del convoglio reale a p. 10.

deguate e rischiarono di essere rigettati in mare. Il pomeriggio del 9 il re presiedette a Pescara la breve riunione dei vertici militari che decise la partenza per la Puglia, con imbarco la sera stessa da Ortona. Alle 21.50 il comando supremo italiano informò quello alleato: "We are moving to Taranto. We shall re-establish communications tomorrow 10 September, we repeat 10 September. Greetings".[16] Alle 16.57 del 10 Eisenhower rispose a Badoglio: "L'intero futuro ed onore dell'Italia dipendono da ciò che le sue forze armate sono ora pronte a fare. Se l'Italia, dal primo all'ultimo uomo, si alza ora prenderemo ogni tedesco per la gola. Vi propongo con urgenza a fare perciò un richiamo squillante a tutti gli italiani amanti della Patria". Il presidente degli Stati Uniti e il premier britannico Churchill lo stesso giorno si congratularono con Badoglio che l'11 assicurò da Brindisi "tutto quello che è possibile è, e sarà fatto con quello stesso spirito e con quella stessa tenacia che esplicammo insieme sui campi di battaglia d'Italia e di Francia durante la grande ultima guerra". Il 15 esortò il capo della Missione militare alleata in Italia, Noel Mason-MacFarlane, a far sapere al mondo "che gli Alleati considerano ormai l'Italia come uno Stato che collabora spontaneamente sul piano militare".

9. *In margine all'"armistizio lungo"*

Risalire la china era però un cammino ancora irto di ostacoli. Proprio perché ne ebbe cognizione diretta e gli venivano documentate le angherie degli Alleati ai danni degli italiani, il 21 settembre Vittorio Emanuele III scrisse a Roosevelt e a Giorgio VI di Gran Bretagna e Irlanda invitandoli a propiziare il suo ritorno in Roma in tempi ravvicinati: "L'esercizio del potere civile su di una notevole parte del territorio nazionale consentirebbe, fornendo una maggior scelta di uomini politici, la ricostruzione politica del Paese da completarsi col ritorno al regime parlamentare da me sempre auspicato". Il progetto del re era dunque molto diverso da quello ripetuto dalla narrazione a ottant'anni dagli eventi. A quel modo sarebbe anche stato contrastato efficacemente "il nuovo governo fascista, sia pure illegalmente costituito".

[16] *Documenti diplomatici italiani. Decima serie, 1943-1948*, vol. I, p. 3.

Come sopra accennato, da pochi giorni, infatti, prelevato il 12 settembre a Campo Imperatore sul Gran Sasso da un "commando" tedesco, trasferito in Germania e riportato in Italia sotto controllo di Hitler, Mussolini aveva proclamato la nascita dello Stato fascista repubblicano d'Italia, poi Repubblica sociale italiana. Rimane senza risposta l'interrogativo sui motivi della sua mancata efficace custodia da parte di Badoglio. È possibile che il maresciallo fosse sicuro della sua innocuità avendo in mano la lettera scrittagli il 26 luglio da Mussolini stesso. Desideroso di ritirarsi in qualsiasi momento a Rocca delle Caminate, mentre gli dichiarò "da parte mia non solo non gli verranno create difficoltà di sorta, ma sarà data ogni possibile collaborazione", l'ex duce, credendo che Badoglio volesse davvero continuare la guerra, gli augurò il successo del grave compito al quale si accingeva "per ordine ed in nome di S.M. il Re, del quale durante 21 anni sono stato leale servitore, e tale rimango".[17] Tutto ci si poteva attendere da lui tranne che proclamasse uno Stato repubblicano, il "ritorno alle origini" del movimentismo protofascista. Però quella lettera era stata scritta quando il nuovo governo aveva dichiarato: "la guerra continua"; la resa, le sue conseguenze (incluso il trasferimento da Roma al Mezzogiorno) e la sua "liberazione" per opera dei tedeschi lo avevano sciolto dall'impegno dichiarato poche ore dopo il fermo.

Alle 10.50 del 29 settembre nel quadrato della nave britannica *Nelson* ancorata a Malta Eisenhower e Badoglio sottoscrissero i 44 articoli del cosiddetto "armistizio lungo", scritto contemporaneamente a quello corto. In 65 minuti, comprensivi di una pausa per sorbire bibite, Badoglio, Ambrosio, Roatta, Sandalli e De Courten per l'Italia, Eisenhower, l'ammiraglio Cunningham e i generali Alexander, MacFarlane e John Gort, governatore di Malta, per gli angloamericani, a margine della firma, che richiese pochi minuti, si confrontarono sulle prospettive. Il comandante in capo degli Alleati esortò Badoglio a dichiarare guerra alla Germania per tutelare i militari altrimenti passibili di fucilazione quali "partigiani". Lo ribadì il maresciallo Alexander. Badoglio assicurò che ne avrebbe riferito al re, poiché la dichiarazione di guerra era sua prerogativa esclusiva, e propose il rientro in Italia di Dino Grandi, suscitando la perplessità dell'interlocutore, che a sua volta esortò ad accogliere e a valorizzare Carlo Sforza, poco gradito al sovrano per le

[17] *Ibid*., p. 743, nota 1.

sue aspre dichiarazioni antimonarchiche, ancorché fosse Collare della SS. Annunziata e senatore del regno. Alexander aggiunse "di poter ritenere che la liberazione di Roma sarà abbastanza presto". Avvenne il 5 giugno1944, molti mesi dopo lo sbarco ad Anzio e otto mesi dopo la firma di Cassibile. Badoglio chiese anche di far parlare da Londra il maresciallo Giovanni Messe, già aiutante di campo del re (e massone, anche se nessuno lo disse e probabilmente era noto solo al re, che lo aveva avuto aiutante di campo, e ad alcuni anglo-americani). Eisenhower, affiliato a una loggia del Kansas, assentì malgrado la palese contrarietà degli inglesi, di cui era prigioniero.

10. *L'ombra infinita dell'"armistizio lungo"*

Lo strumento di resa sottoscritto da Badoglio e da Eisenhower sulla *Nelson* era noto a Roma sin da quando lo aveva recato il generale Giacomo Zanussi, inviato a Lisbona di rincalzo a Castellano, che, in viaggio di ritorno in Italia, non dava notizie di sé proprio come concordato alla partenza per la complicatissima missione. Le sue clausole esplicitavano le "condizioni di carattere politico, economico e finanziario" lasciate minacciosamente intravvedere dall'"armistizio breve". Alcune, però, andarono molto oltre le peggiori previsioni. Il punto 1-A della resa prevedeva: "Le Forze italiane di terra, mare, aria, ovunque si trovino, si arrendono". Il 29 settembre si poteva ormai dire: *consummatum erat*. Quanto previsto per la flotta navale e aerea era già stato attuato. Però l'art. 29 dell'"armistizio lungo" allungò l'ombra della resa sulla storia d'Italia. Esso recitò: "Benito Mussolini, i suoi principali associati fascisti e tutte le persone sospette di aver commesso delitti di guerra o reati analoghi, i cui nomi si trovino sugli elenchi comunicati dalle Nazioni Unite e che ora o in avvenire si trovino in territorio controllato dal Comando Militare alleato o dal Governo italiano, saranno immediatamente arrestati e consegnati alle forze delle Nazioni Unite. Tutti gli ordini impartiti dalle Nazioni Unite a questo riguardo verranno osservati". A quel modo la sorte ultima (detentiva, giudiziaria e frutto di sentenza) dell'ex duce e di un numero imprecisato, ma certo vasto, di gerarchi, nonché degli indiziati di crimini di guerra (fossero pure militari agli ordini del governo del re) venne pertanto sottratta alla giurisdizione dello Stato d'Italia e riservata alle

"Nazioni Unite", comprendenti Stati Uniti, Gran Bretagna, Urss e loro alleati, a cominciare da Francia, Grecia, Jugoslavia e il restaurato impero d'Etiopia. L'obbligo di consegnare agli alleati Mussolini e i gerarchi tornò incombente nell'aprile del 1945, quando si prospettò la loro probabile cattura a opera del Corpo Volontari della Libertà (cioè delle formazioni partigiane), emanazione nell'Italia occupata del governo nazionale, a sua volta tenuto a osservare gli ordini al riguardo impartiti dalle Nazioni Unite, che, come noto, prevedevano di processare i vertici del nazi-fascismo.

La seconda parte dell'art. 30 dello strumento andò oltre gli aspetti militari della sconfitta. Dettò: "Il governo italiano si conformerà a tutte le ulteriori direttive che le Nazioni Unite potranno dare per l'abolizione delle istituzioni fasciste, il licenziamento ed internamento del personale fascista, il controllo dei fondi fascisti, la soppressione della ideologia e dell'insegnamento fascista", da sostituire con radicale epurazione del sistema scolastico, dalle elementari all'Università, e degli strumenti didattici, da approntare sotto controllo angloamericano e del PWB (Psychological Warfare Branch). Infine il secondo punto B dell'art. 32 stabilì che: "Le persone di qualsiasi nazionalità che sono state sotto sorveglianza, detenute o condannate (incluse le condanne in contumacia) in conseguenza delle loro relazioni e simpatie colle Nazioni Unite saranno rilasciate in conformità agli ordini delle Nazioni Unite e saranno sciolte da tutti gli impedimenti legali ai quali sono state sottomesse". Era il riconoscimento dell'antifascismo dell'esilio e interno e della legalità delle sue azioni, comprese quelle "terroristiche".

Come già era avvenuto a Cassibile il 3 settembre, anche a Malta il 29 a margine della "consegna" e della firma dello strumento di resa si svolse un ampio confronto tra il maresciallo Badoglio, Eisenhower, Harold Alexander e altri partecipanti all'incontro. Lo scambio di proposte, ipotesi e informazioni è consegnato a due diversi verbali, uno conservato nell'archivio storico del ministero della Difesa, l'altro in quello degli Esteri. Il primo è pubblicato nel già citato volume *Otto settembre 1943. L'armistizio italiano 40 anni dopo*; il secondo nei *Documenti diplomatici italiani*. Quest'ultimo è più articolato e lascia intravvedere qualche spiraglio di apertura angloamericana alla partecipazione di truppe italiane nella lotta contro i tedeschi, prospettata da Castellano sin dai colloqui di Lisbona, ma, come subito ruvidamente osservò Alexander, essa era subordinata alla dichiarazione di guerra dell'Italia contro la Germania.

Nelle settimane seguenti gli Alleati ostacolarono in molti modi la riscossa del regno d'Italia, lesinando gli aiuti per la riorganizzazione dell'esercito. Il 13 ottobre Vittorio Emanuele III dichiarò guerra alla Germania.[18] Come l'indomani scrisse Badoglio, così si chiuse "il periodo di armistizio e quello di cooperazione, durato complessivamente trentacinque giorni, per entrare nel terzo periodo, quello della co-belligeranza". Il maresciallo sintetizzò il quadro nel campo militare, alternanza di pagine negative (la "difesa sfortunata di Corfù e Cefalonia") e positive, e in quello politico con "il concorso alla causa dei vari partiti di patrioti nelle Nazioni invase". Non fece alcun cenno alla situazione interna. Agli occhi dei più questa risultava deludente, non solo perché il Comitato Centrale di Liberazione Nazionale presieduto da Bonomi gli negava ogni collaborazione ma soprattutto perché, come il 4 novembre scrisse il primo segretario di legazione Antonio Venturini, "la grande maggioranza della gente (militari, funzionari, uomini di governo, intellettuali, privati di ogni genere ecc.) ha l'impressione – e questa impressione va sempre più estendendosi – che il Governo sta seguendo una politica dilatoria e che, per ora, preferisca non affrontare numerosi problemi che assillano la vita del paese".[19]

Aveva veduto lungo Vittorio Emanuele III quando il 7 settembre confidò a Puntoni che l'azione di Badoglio era "indecisa e poco sincera. Non è certamente un uomo all'altezza del momento". L'aiutante di campo ne ebbe conferma la sera dell'8 allorché il re osservò: "l'armistizio è accettato, ma Badoglio che rappresenta il governo non impartisce alcuna disposizione per fronteggiare gli avvenimenti che incalzano".

Dunque, anche in regime di cobelligeranza, il futuro rimaneva fosco.

11. *Perché per anni gli italiani avevano plaudito "Lui"?*

La "responsabilità", però, non era solo di chi governava e meno ancora del capo dello Stato, re costituzionale. Investiva tutti i cittadini. Dal

[18] A p. 114 dell'"Itinerario generale dopo il 1° giugno 1896", scritto di suo pugno, dopo la serie delle "gite" a Taranto, Bari, Foggia, Lecce, Potenza, Trani e Melfi (sempre in rassegna a "truppe") Vittorio Emanuele III annotò lapidariamente "guerra alla Germania" (Archivio privato).

[19] *Ibid*., pp. 76-82.

1912 i maschi erano titolari del diritto di voto. Eleggevano la Camera, che a sua volta conferiva o negava la fiducia ai governi. Non erano "innocenti", come non lo erano i partiti nei quali molti cittadini si riconoscevano. Tutti avevano avuto le loro responsabilità e avevano esercitato i loro diritti politici nel 1913, nel 1919, nel 1921 e nel 1924 sulla base di leggi elettorali varate dalle Camere elette nel 1909, nel 1913, nel 1919 e nel 1921: prima dell'avvento del regime mussoliniano instaurato con il discorso del 3 gennaio 1925 e sino alla catastrofe dell'estate 1943. Ci rifletté Benedetto Croce confidando al Diario le sue riflessioni su Mussolini, "di corta intelligenza", privo di sensibilità morale, vanitosissimo, sempre fra il pacchiano e l'arrogante. "Ma egli – aggiunse – chiamato a rispondere del danno e dell'onta in cui ha gettato l'Italia, con le sue parole e la sua azione come con tutte le sue arti di sopraffazione e di corruzione, potrebbe rispondere agli italiani come quello sciagurato capopopolo di Firenze, di cui parla Giuseppe Villani, il qual rispose ai suoi compagni d'esilio che gli rinfacciavano di averli condotti al disastro di Montaperti: 'E voi, perché mi avete creduto?'". Le piazze stracolme di folla plaudente al duce sono motivo perenne di riflessione.

12. *Una esigua pattuglia decise le sorti dell'Italia*

Un'ultima considerazione si impone.

Dopo il 25 luglio 1943, azzerate per decreto legge o nei fatti le Camere che per statuto condividevano con lui il potere legislativo, il re risultò sovraesposto e tardò a lamentare a Puntoni che gli venissero proposte misure anticostituzionali mentre riteneva che bisognava tornare alla monarchia rappresentativa.

Badoglio tenne per sé gli Esteri e l'ormai quasi superfluo ministero dell'Africa italiana. Si trovò quindi a sciogliere con mezzi esigui i complessi nodi dei rapporti con i vincitori e i Paesi neutrali e a fronteggiare le crisi provocate dalla adesione delle rappresentanze diplomatiche nelle sedi il cui personale in parte si schierò a fianco della Repubblica sociale mussoliniana.

Molti uomini che avevano svolto un ruolo protagonistico nell'estate del 1943 risultarono emarginati o quasi in ostaggio degli angloamericani (fu il caso di Castellano, trattenuto ad Algeri) o, come Giovanni Messe, furono ostacolati nello svolgimento dell'opera di ricostruzione

dello Stato (a cominciare dalle forze armate) alla quale erano stati chiamati su indicazione personale di Vittorio Emanuele III.

Con la dichiarazione di guerra alla Germania (13 ottobre 1943) Vittorio Emanuele III completò il percorso intrapreso il 25 luglio e proseguito con le difficili decisioni del 3 e 8-9 settembre. Ma l'Italia era ormai divisa in due e si erano consumate tragedie immense, come quella di Cefalonia.[20]

Bibliografia

Aga Rossi, Elena, *L'inganno reciproco. L'armistizio tra l'Italia e gli angloamericani del settembre 1943*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1993.

Bonomi, Ivanoe, *Diario di un anno. 2 giugno 1943-10 giugno 1944*, Milano, Garzanti, 1947.

Butcher, Harry C., *My Three Years with Eisenhower*, Simon & Schuster, New York, 1946; trad. it. *Tre anni con Eisenhower*, Milano, Mondadori, 1948.

Castellano, Giuseppe, *Come firmai l'armistizio di Cassibile*, Milano, Mondadori, 1945.

Documenti diplomatici italiani. Nona serie, 1939-1943, vol. X, *7 febbraio-8 settembre 1943*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1990.

Documenti diplomatici italiani. Decima serie, 1943-1948, vol. I, *9 settembre 1943-11 dicembre 1944*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992.

Federzoni, Luigi, *Diario inedito (1943-1944)*, a cura di Erminia Ciccozzi, con saggi di Aldo A. Mola e Aldo G. Ricci, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2019.

Filippini, Massimo, *La tragedia di Cefalonia. Una verità scomoda*, IBN, Roma, 2004.

—, *I caduti di Cefalonia: fine di un mito*, IBN, Roma, 2006.

La nascita del Senato repubblicano, prefazione di Giovanni Spadolini, introduzione di Carlo Giannuzzi, coordinamento di Silvio Benvenuto, Roma, Servizio Studi del Senato della Repubblica, 1989.

Meyer, Hermann Frank, *Il massacro di Cefalonia e la 1ª Divisione da montagna tedesca*, Udine, Gaspari, 2013.

[20] V. Massimo Filippini, *La tragedia di Cefalonia. Una verità scomoda*; Id., *I caduti di Cefalonia: fine di un mito*; Hermann Frank Meyer, *Il massacro di Cefalonia e la 1ª Divisione da montagna tedesca*.

Mola, Aldo A.(lessandro), *Vittorio Emanuele III, il Re isolato*, in Id. (a cura di), *L'estate di Vittorio Emanuele III (25 luglio-13 ottobre 1943)*, Roma, BastogiLibri, 2024, pp. 227-286.

Otto settembre 1943. L'armistizio italiano 40 anni dopo. Atti del Convegno internazionale, Milano, 7-8 settembre 1983, a cura di Aldo A. Mola e Romain H. Rainero, Roma, Ministero della Difesa, 1985.

Patricelli, Marco (a cura di), *La resa, la fuga, la patria. 9 settembre 1943. Una storia italiana*, Milano, Solferino, 2025.

Prosio, Rodolfo, *Pietro Badoglio soldato e uomo politico*, Foggia, Bastogi, 1998.

Puntoni, Paolo, *Parla Vittorio Emanuele III*, Bologna, Il Mulino, 1993.

Ricci, Aldo Giovanni (a cura di), *Verbali del Consiglio dei ministri. Luglio 1943-maggio 1948. Edizione critica*, vol. I, *Governo Badoglio. 25 luglio 1943-aprile 1944*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri-Archivio Centrale dello Stato, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.

Squarti Perla, Angelo, *Le menzogne di chi scrive la storia*, Roma, BastogiLibri, 2023.

VENTURI

DALLA SIRTE A CASA MIA



Prefazione e cura di Francesco De Nicola

Gammarò
i Classici

Francesco De Nicola*

Marcello Venturi e il neorealismo: dai racconti di terza pagina al libro d'esordio

Sommario: Dopo l'esordio all'inizio del 1946 sulle pagine del prestigioso settimanale "Il Politecnico" diretto da Elio Vittorini, Marcello Venturi collaborò con altri periodici, pubblicandovi numerosi racconti neorealisti e avviando così la sua carriera letteraria contemporaneamente a Italo Calvino, poi orientato però più verso il romanzo. Venturi continuò invece ancora sino alla metà degli anni cinquanta nella sua attività di autore di racconti sulla Resistenza e sul dopoguerra di impostazione neorealista, della cui corrente egli fu uno dei migliori autori.

Parole chiave: Marcello Venturi; Elio Vittorini; "Il Politecnico"; racconti; Italo Calvino.

Abstract: *Marcello Venturi and Neorealism: From Journalist Short Stories to the First Novel*
After his debut in early 1946 in the pages of the prestigious weekly magazine "Il Politecnico", directed by Elio Vittorini, Marcello Venturi collaborated with other periodicals, publishing numerous neorealist short stories and thus beginning his literary career at the same time as Italo Calvino, who later, however, moved more toward the novel. Venturi, on the other hand, continued until the mid-1950s in his work as an author of neorealist short stories about the Resistance and the postwar period, becoming one of the best writers of that movement.

Keywords: Marcello Venturi; Elio Vittorini; "Il Politecnico"; short novels; Italo Calvino.

* Accademico fdenicola46@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.571-580

> Il tuo racconto è buono: mi sembra che tu possa e debba continuare. […] Dovrai ancora migliorarti, trovare una forma più tua, un linguaggio più efficace: ma è già notevole il racconto che mi hai inviato. Lo pubblicheremo non appena sarà possibile.

Così il 23 novembre 1945 Elio Vittorini[1] aveva risposto a un ragazzo toscano, nato nel 1925 a Seravezza ai piedi della Alpe Apuane, diplomato maestro e partigiano nel Pistoiese, che gli aveva mandato un racconto sollecitato dai ripetuti inviti apparsi sul "Politecnico"[2] per esortare i giovani a scrivere con semplicità le proprie esperienze: l'autore di quel racconto si chiamava Marcello Venturi e comincerà così il suo percorso letterario. Dopo quella lettera il giovane toscano andò a Milano per incontrare Vittorini, che in seguito, in una lettera del 12 dicembre 1945, ribadirà il suo interesse per lui elargendogli opportuni consigli e la sua simpatia umana:

> La tua lettera così sincera ed ingenua mi ha commosso e te ne ringrazio. Questi altri due racconti che mi invii sono buoni, ma vorrei sinceramente esprimerti la mia opinione. Ed è questa: insieme ad un umore simpatico di *bohème*, essi rivelano una eccessiva aderenza, nella forma e nella sintassi, a modelli italiani e stranieri di cui non starò a farti i nomi perché tu li saprai meglio di me. Mi sembra che tu abbia bisogno di non avere tanta fretta a esprimerti e di trovare piuttosto una tua forma genuina. Come consiglio ti direi che ti abbisognano delle letture tali da incitarti ad uscire dal generico "populismo" di questi racconti.[3]

In effetti Vittorini aveva ben individuato i modelli stranieri di Venturi perché il padre, sebbene fosse un capostazione, aveva interessi letterari e si era procurato numerosi romanzi di autori nordamericani, da Dos Passos a Faulkner, da Caldwell a Steinbeck (mancava Hemingway, messo all'indice dalla censura fascista per il soldato pacifista che aveva

[1] Elio Vittorini, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, p. 35.

[2] In particolare nel lungo editoriale del n. 5 del 27 ottobre 1945 l'invito fu assai motivato e convincente e, tenuto conto della data della data della lettera di Vittorini, fu questo che probabilmente spinse Venturi a mandargli un suo racconto. In particolare vi si leggeva l'esortazione ai giovani "non intaccati dai vizi della vecchia letteratura […] a far raccontare alla gente anche più umile la propria vita".

[3] Vittorini, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, p. 38.

reso protagonista di *Addio alle armi*), che il figlio Marcello aveva letto. E comunque l'autore di *Conversazioni in Sicilia* era convinto delle qualità di Venturi, tanto da avvisarlo, in una lettera del 19 dicembre 1945, che "nel numero di Natale, doppio, esce il tuo primo racconto inviatoci. Immagino sarai contento e che non ti dispiacerà se mi sono permesso di ritoccarlo un poco".[4] In realtà nel numero di Natale del "Politecnico" non comparve il racconto di Venturi che invece uscirà, presentato come opera di "un altro giovane che non ha mai pubblicato un rigo.[5] Un altro scrittore del POLITECNICO", in quello del 5 gennaio 1946 con il titolo *Una notte che non avrò sonno ne farò una nuova*: cronaca della vita povera nel dopoguerra a Porcari, un paese contadino della Toscana tra Lucca e Montecatini, dove però era diffusa la certezza di una prossima rinascita espressa dal verbo "Cambierà" che si legge verso la fine, prova dell'adesione di Venturi a uno dei principi del neorealismo: la sicurezza che, dopo gli anni terribili della guerra, sarebbero arrivati tempi migliori, espressi da quella parola "primavera" evocata nel film *Roma città aperta* e già nel titolo della poesia montaliana *Primavera hitleriana*.[6]

Dopo questo esordio con un racconto ambientato nel dopoguerra Venturi si impegnò invece nella stesura di altri che rappresentavano la Resistenza e il primo di questi uscì ancora sul "Politecnico" del 16 marzo 1946 con il titolo *Estate che mai dimenticheremo*, storia di una famiglia di contadini che nell'estate del 1944 assistono a inutili violenze compiute da soldati tedeschi e per questo decidono di appoggiare la lotta partigiana. Cominciava così la ricca produzione di racconti a tema resistenziale di Venturi che, dopo l'esordio prestigioso sul "Politecnico", trovò ospitalità sulle pagine di altri periodici e soprattutto dei giornali, dove il racconto era spesso presente nelle rinate terze pagine perché i lettori apprezzavano quelle narrazioni brevi e dirette, anche nel linguaggio come richiedeva il neorealismo, mentre lo scarso successo del romanzo *Uomini e no* (1945) di Vittorini aveva indicato che allora le trame

[4] *Ibid*., p. 39.

[5] In realtà nel marzo del 1942 aveva pubblicato *Il racconto* sul mensile degli indipendentisti corsi "Rivendicazione", seguito il 15 e il 28 giugno 1943 da due racconti usciti su "Il Ferruccio", settimanale della Federazione Fascista di Pistoia, cfr. Giovanni Capecchi, *Lo scrittore come cartografo. Saggio su Marcello Venturi*, pp. 26-27.

[6] La poesia, iniziata nel 1938 dopo la visita di Hitler a Firenze, fu ripresa a guerra conclusa e poi inserita nella raccolta *La bufera e altro* (1956).

complesse non erano troppo gradite. Ovviamente i racconti a tema resistenziale si assomigliavano spesso tra loro, nell'elogio della generosità dei giovani che avevano scelto di entrare tra i partigiani e spesso si concludevano con la loro morte esemplare. Venturi riusciva a evitare la retorica celebrativa e la prevedibile uccisione dell'eroe partigiano e nelle sue pagine piuttosto egli si rifiutava di cedere ai nazifascisti e ricorreva al suicidio; ma la qualità migliore dei suoi racconti era costituita dalla grande capacità di coinvolgimento dei lettori in situazioni imprevedibili che spesso portavano a un epilogo inatteso.

Tra i giornali che ospitavano racconti di Venturi rientrava a partire dal 5 maggio 1946 il quotidiano del PCI "l'Unità" con le sue quattro redazioni, una delle quali, quella di Genova, che il 28 agosto bandì un concorso[7] per racconti ispirati dalle recenti vicende storiche. La giuria, presieduta dalla giornalista-scrittrice Willy Dias, premiò *ex aequo* Venturi e Italo Calvino con i rispettivi racconti *Cinque minuti di tempo* e *Andato al comando*,[8] entrambi a tema resistenziale ed entrambi accomunati dalla presenza di spie fasciste.[9] Lo stesso Calvino il 5 gennaio 1947 pubblicò su quel giornale l'articolo *Abbiamo vinto in molti* nel quale inizialmente aveva sottolineato le affinità con Venturi – "Ci siamo fatti conoscere con racconti d'ambiente partigiano […], sia l'uno che l'altro prediligiamo temi drammatici che ci consentono un ritmo narrativo intenso e accelerato, sia l'uno che l'altro usiamo una lingua dura e nuda" – e aveva poi dato vita a un ritratto fortemente elogiativo dello scrittore toscano:

> Venturi è il vero scrittore partigiano, eroico e corale insieme, emotivo eppure scarno, senza pudore della propria commossa tragicità, talora trucu-

[7] Su questa vicenda cfr. Luigi Surdich, *Italo Calvino e il premio dell'"Unità"*.

[8] Fu questo uno dei racconti più noti di Calvino, tanto da scrivere a Venturi che "*Andato al comando* ha avuto un successo strepitoso, è stato la mia fortuna, ma anche la mia rovina perché ho continuato a scrivere *Andato al comando* cinque o sei volte. […] Il guaio è che devo aver attaccato l'andatocomandite anche a te perché in fondo tutti i tuoi racconti partigiani hanno la stessa tecnica", in Marcello Venturi, *Sdraiati sulla linea. Come si viveva nel PCI di Togliatti*, p. 23

[9] Su questo argomento, spesso trascurato pur nella sua spregevole importanza, cfr. Maria Teresa Caprile, *Racconti di spie nella narrativa italiana sulla Resistenza: Vittorini, Calvino, Venturi, Fenoglio e Caproni*.

> lento, ma sempre schivo da compiacimenti morbosi. È il narratore che nasce dalla lotta di resistenza e che racconta, spesso con popolaresca ingenuità, le emozioni collettive, incarnate da un eroe impersonale e unico. Anche i suoi racconti non partigiani hanno questa spinta di patimento collettivo, per cui migliaia di uomini si possono riconoscere nella sua voce.

E per concludere Calvino indicava il possibile rischio per Venturi se non fosse stato capace di rinnovarsi perché non è opportuno "abbandonarsi troppo alla spinta emotiva del risentimento collettivo e cadere in facilità melodrammatiche non poeticamente valide, né politicamente utili". Lo stesso giorno Calvino scrisse a Venturi una lettera nella quale, dopo essersi rallegrato per le comuni esperienze sino ad allora condotte – "Siamo due narratori fratelli siamesi, noi due; nati quasi insieme su Politecnico,[10] poi cresciuti insieme sulle pagine delle varie Unità, adesso premiati insieme" –, tornava ad affrontare l'argomento delle rispettive qualità e della necessità di rinnovarsi:

> Perché hai delle doti di narratore, tu? Perché la tua voce è abbastanza decisa e coerente (nonostante le stonature che ogni tanto ti lasci scappare e che, vedo, però si vanno facendo più rare nei tuoi ultimi racconti) e perché tu sei uno dei pochi giovani che sanno che cosa sia un tempo narrativo. […] Ma […] tutti i tuoi racconti partigiani hanno la stessa tecnica. Ora nei nostri buoni proponimenti per il 1947 ci dev'essere questo: di liberarci da quello che ormai non è più che uno schema per noi e usare il tempo in maniera diversa.[11]

Alcuni giorni più tardi, il 12 gennaio 1947, anche Venturi scrisse sull'"Unità" un articolo, intitolato *Per cosa scriviamo*, a seguito dell'affermazione *ex aequo* al premio organizzato da quel giornale; e qui lo scrittore toscano, senza porsi problemi di cambiamenti, aveva esposto con chiarezza le ragioni della sua attività letteraria:

---

[10] Il primo racconto di Calvino a tema partigiano uscì sul "Politecnico" n. 17 del 19 gennaio 1946 con il titolo *Andato al comando*. Così Vittorini aveva orgogliosamente presentato l'autore: "Come Mino Manerba, come Sascia Vittori, come Marcello Venturi, Italo Calvino è un semplice lettore del POLITECNICO che ci ha mandato un racconto. Non è un buon racconto? La letteratura italiana sembra destinata a diventare una letteratura di narratori".

[11] La lettera si legge in Venturi, *Sdraiati sulla linea*, pp. 22-23.

> Si scrive in un primo tempo perché non se ne può fare a meno: senza neanche rendercene bene conto. […] L'importante è di capire che il lavoro dello scrittore non deve servire soltanto al piacere di un gruppo più o meno colto di persone, ma che è effettivamente un lavoro, cioè un mezzo di costruzione, uno degli strumenti più necessari là dove l'umanità deve giungere. Non un mezzo per ricreare o distogliere dalla noia la classe che ha avuto il privilegio di ottenere un'educazione, ma un mezzo per rendere cosciente della sua miseria forza e grandezza l'uomo.

Per soddisfare la sua esigenza di cambiamento Calvino avvierà con *Il sentiero dei nidi di ragno* la sua nuova fase narrativa segnata dal superamento del neorealismo per una nuova dimensione favolistica,[12] mentre Venturi continuerà ancora a scrivere racconti neorealisti, anche se ora spesso ambientati nel dopoguerra;[13] e anche quando dopo il 1947 comincerà a lavorare come redattore nella redazione milanese dell'"Unità", dove dal 1952 sarà responsabile della pagina culturale, ricorderà:

> Contrariamente a quanto suggeriva Calvino, io continuavo a scrivere racconti – e abbozzi di romanzi – con lo sparo finale. Scrivevo nel cuore della notte, nelle ore d'insonnia, quando, spenta l'ultima eco della linotype e delle rotative, ritrovavo il silenzio di via Moscova. […] Al mattino, al riapparire dell'alba tra le stecche delle persiane, avevo il mio cadavere bell'e stecchito sulla pagina. Un cadavere da aggiungere ai tanti soldati nemici o ai tanti partigiani morti ammazzati dalla mia penna.[14]

Apprezzato per le sue decine di racconti neorealisti, legittimamente Venturi desiderava pubblicare il suo primo libro, possibilmente un romanzo, ma la strada non fu facile. Nell'immediato dopoguerra ne aveva

---

[12] Calvino raccoglierà gran parte dei suoi racconti usciti nel dopoguerra, ma anche alcuni successivi, nella raccolta *Ultimo viene il corvo* (1949), che ovviamente comprende anche *Andato al comando*.

[13] Un'ampia raccolta di racconti sarà pubblicata da Venturi nel corposo volume *Gli anni e gli inganni* (1965) che si apre proprio con il primo pubblicato sul "Politecnico" – *Estate che mai dimenticheremo* – e prosegue con quello premiato al concorso dell'edizione genovese dell'"Unità": *Cinque minuti di tempo*. Esauritasi questa raccolta, nel 1995 ne uscì una seconda a cura di Francesco De Nicola intitolata *Cinque minuti di tempo*.

[14] Venturi, *Sdraiati sulla linea*, p. 125.

scritto uno intitolato *La nostra vita*, risultato vincitore nel 1946 del premio per inediti "Darsena nuova" e inviato per la pubblicazione a Einaudi, ma il 9 dicembre per conto della casa editrice torinese Pavese gli comunicò che non era stato accettato.[15] Nel maggio del 1950 proprio il "fratello siamese" Calvino, entrato ufficialmente nello staff Einaudi, fece altrettanto con il nuovo romanzo di Venturi *Caccia al capitano* ricevuto all'inizio di gennaio, con parole piuttosto pesanti e non proprio amichevoli, ma anzi alquanto paternalistiche:

> Quattro mesi: tu sei arrabbiato con me e hai ragione. […] Ti dirò che avevo cominciato subito a leggere il romanzo e avevo visto che non mi andava. Eppure per risponderti volevo aver tempo di andare fino in fondo, perché mi interessava e perché tu ne l'avevi raccomandato. Il romanzo non mi va. […] perché tiri fuori ogni tanto *montagne incendiate dal tramonto, aria sfolgorante di luce, folto tempio dei pini*. Chi t'ha insegnato a scrivere di questa roba? Dov'è andato il tuo bel linguaggio secco e pulito dei tuoi racconti? Che letture fai? Il libro ha molti meriti, momenti in cui mi sembra si raggiunga una certa intensità, e poi è costruito abbastanza solidamente. Ma tutto ciò che vale, quando ecc. ecc.? Quindi non farti prendere dalla fregola di pubblicare; quando hai pubblicato che te ne è venuto? Ti riduci a essere un povero disgraziato come me che o deve ricominciare da capo, o deve piantar lì di scrivere, aspetta dieci, quindici anni a pubblicare, ma intanto fai delle letture ordinate, studia un po' bene, capisci un po' bene cosa vuoi fare. E non riattaccare con questo romanzo che ormai, è inutile che ce la racconti, non lo puoi più soffrire nemmeno tu. Dacci dentro che io ti aspetto sempre al varco e spero di leggere presto di te qualcosa di bellissimo.[16]

E l'occasione per leggere presto qualcosa di nuovo di Venturi a Calvino capiterà presto perché, accantonato quel romanzo seguendo il suo consiglio, lo scrittore toscano, probabilmente non sentendosi ancora maturo per quel genere di narrativa, tentò una nuova strada scrivendo due intensissimi racconti lunghi che insieme formavano un libro: nel primo, intitolato *La strada del ritorno*, un soldato italiano, dopo la sconfitta subita dagli inglesi nel nord Africa, cerca di tornare in Italia ma

[15] Notizia riportata in Capecchi, *Lo scrittore come cartografo*, p. 50.
[16] Italo Calvino, *I libri degli altri*, p. 19.

finisce prigioniero in India e nel secondo, intitolato *I fratelli*, a un altro soldato, tornato dopo l'8 settembre nella sua Toscana e diventato partigiano, viene assegnato il compito di eliminare il terribile capo delle locali camicie nere, Cagnone, che, finalmente osservato da vicino, scoprirà essere suo fratello. Mandati a Calvino i due racconti per farli pubblicare nella collana "I Gettoni" di Einaudi creata da Vittorini per scoprire nuovi talenti, neppure questa volta Venturi ebbe un giudizio positivo:

> Ho letto il manoscritto. Non ci siamo ancora. Il secondo dei due racconti è già un passo avanti. Ma proprio non ci siamo ancora. Sei pieno di letteratura; fai una fatica terribile a dire qualcosa di davvero sentito e sincero; al di fuori di quella cadenza ora sentimentale, ora violenta che ti piace troppo, ma che è logora e posticcia.[17]

Calvino proseguiva poi con una serie di consigli – "dovresti provare a cambiare sistema", "non scrivere cose troppo fantastiche e movimentate" e "dovresti evitare il più possibile di cacciarti dietro a motivi poetici" – rivelando così apertamente quanto si fossero perse in lui la stima e l'empatia per Venturi che aveva espresso nel neppure troppo lontano 1946. Venturi comunque non si arrese, propose i due racconti all'editore romano Macchia, nel cui catalogo figuravano nomi illustri come Leonida Repaci e Giacomo Debenedetti e il quasi esordiente Giuseppe Berto, che li approvò e nel 1952[18] uscì, con il titolo *Dalla Sirte*[19] *a casa mia*[20] il libro che li comprendeva, al quale in quell'anno fu assegnato il premio Viareggio opera prima per la narrativa,[21] mentre quello per la poesia venne assegnato a Giorgio Caproni.

---

[17] *Ibid*., p. 41.

[18] Nel 1952 fu pubblicato nei "Gettoni" come numero 7 anche il romanzo di Mario Tobino *Il deserto della Libia* ambientato nel Nord Africa al tempo della guerra tra inglesi e italiani come il primo dei due racconti del libro di Venturi.

[19] Il golfo della Sirte si trova in Libia, ma qui vuole indicare genericamente il Nord Africa.

[20] Il libro è stato ristampato nel 2018 nella collana "I classici" dell'editore Gammarò di Sestri Levante a cura di F. De Nicola.

[21] Nel 1951 il premio opera prima era andato a Pietro Sissa e nel 1953 a Mario Rigoni Stern, autori rispettivamente dei romanzi *La banda di Doren* e *Il sergente nella neve* pubblicati nei "Gettoni" come numeri 1 e 16, indicando così la validità delle scoperte di nuovi scrittori compiute da Vittorini.

Quando Vittorini seppe che il libro d'esordio di Venturi non era uscito da Einaudi gliene chiese la ragione, restando rammaricato per la risposta:

> Vittorini, che spesso incontravo in una libreria di Galleria Manzoni, mi chiese perché non l'avessi pubblicato con Einaudi. Quando gli spiegai che l'avevo mandato a Calvino apparve piuttosto stupito. Mi disse che avrei dovuto darlo a lui. E così feci, anni dopo, con *Il treno degli Appennini*, che Vittorini mi pubblicò nei Gettoni. Ma ancora una volta, morti i Gettoni, quando ritornai a Calvino col mio terzo libro, *Vacanza tedesca*, ne ebbi un altro rifiuto: lo pubblicai nello stesso anno da Feltrinelli.[22]

Uscito nel 1956 come numero 44 dei "Gettoni" – dopo nientemeno che *La biblioteca di Babele* di Jorge L. Borges – *Il treno degli Appennini* recava nel risvolto l'affermazione di Vittorini che Venturi "riparte […] dalla freschezza entusiasta del '45 per ripercorrere, sì, una strada risaputa, ma carica di curiosità umana, anziché di polemica […]" tornando "all'ingenuità e al lirismo che caratterizzarono nelle sue origini il neorealismo",[23] riconoscendo così di fatto in Venturi il più duraturo, e probabilmente il migliore, scrittore nato da quell'importante momento di rinascita della letteratura (e del cinema).

Cominciava così verso la fine degli anni cinquanta una nuova fase della narrativa di Venturi, sempre più orientata verso il romanzo e che avrà il suo apice nel 1963 quando scrisse *Bandiera bianca a Cefalonia*. Qui però Venturi eviterà la narrazione neorealista basata sulla narrazione diretta e vivace dei fatti, ma la articolerà su due piani: il racconto del figlio di un militare caduto che si reca vent'anni dopo sull'isola greca per capire ciò che era successo e l'esposizione di stampo cronachistico delle vicende accadute allora. Lo scrittore toscano si lascerà così alle spalle il neorealismo, come pure era accaduto in quei primi anni Sessanta ad altri autori – da Cassola a Bassani rispettivamente con *La ragazza di Bube* (1960) e *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) – che pure avevano affrontato argomenti suggeriti dalla seconda guerra mondiale, visti però ora in un'ottica che dalla storia partiva ma entrava nelle vicende private e familiari.

---

[22] Marcello Venturi, *Calvino, l'amico*, p. 70.

[23] Elio Vittorini, *I risvolti dei "Gettoni"*, p. 124.

Bibliografia

Bassani, Giorgio, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 1962.
Borges, Jorge L., *La biblioteca di Babele*, Torino, Einaudi, 1956.
Calvino, Italo, *Ultimo viene il corvo*, Torino, Einaudi, 1949.
—, *I libri degli altri*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Einaudi, 1991.
Capecchi, Giovanni, *Lo scrittore come cartografo. Saggio su Marcello Venturi*, Firenze, Le Lettere, 2007.
Caprile, Maria Teresa, *Racconti di spie nella narrativa italiana sulla Resistenza: Vittorini, Calvino, Venturi, Fenoglio e Caproni*, "Otto/Novecento", in c.d.s.
Cassola, Carlo, *La ragazza di Bube*, Torino, Einaudi, 1960.
Surdich, Luigi, *Italo Calvino e il premio dell'"Unità"*, in *Italo Calvino. La letteratura, la scienza, la città*, a cura di Giorgio Bertone, Genova, Marietti, 1988, pp. 164-172.
Tobino, Mario, *Il deserto della Libia*, Torino, Einaudi, 1952.
Venturi, Marcello, *Il treno degli Appennini*, Torino, Einaudi, 1956.
—, *Vacanza tedesca*, Milano, Feltrinelli, 1959.
—, *Bandiera bianca a Cefalonia*, Milano, Feltrinelli, 1963.
—, *Gli anni e gli inganni*, Milano, Feltrinelli, 1965.
—, *Sdraiati sulla linea. Come si viveva nel PCI di Togliatti*, Milano, Mondadori, 1991.
—, *Calvino, l'amico*, in *Atti del Seminario di studi "Italo Calvino, scrittore anche per la scuola"*, Chiavari, 2 marzo 1994, a cura di Francesco De Nicola, Lavagna, Serigraf, 1994, p. 70.
—, *Cinque minuti di tempo*, a cura di Francesco De Nicola, Milano, Greco & Greco, 1995.
—, *Dalla Sirte a casa mia*, a cura di Francesco De Nicola, Sestri Levante, Gammarò, 2018.
Vittorini, Elio, *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977.
—, *I risvolti dei "Gettoni"*, a cura di Cesare De Michelis, Milano, Scheiwiller, 1988.

Pino Boero*

Salpare con l'ultimo veliero: Marcello Venturi scrittore anche per ragazzi?

Sommario: Gianni Rodari, il più importante scrittore italiano per ragazzi del secolo scorso, sosteneva che gli adolescenti dovrebbero essere lasciati liberi di scegliere i loro libri all'interno della grande narrativa e non essere costretti a leggere romanzi scritti per loro. La produzione destinata ai giovani lettori di Marcello Venturi entra a pieno diritto nella grande narrativa perché è coerente con il resto della sua produzione e tocca importanti temi esistenziali quali il piacere della memoria e il desiderio della libertà.

Parole chiave: Marcello Venturi; breve romanzo *L'ultimo veliero*; vecchi marinai; passione per il mare; letteratura per ragazzi.

Abstract: *Setting Sail by the Last Ship: Marcello Venturi Writer for Children too?*
Gianni Rodari, the most important Italian children's writer of the last century, argued that teenagers should be free to choose their books from the wider field of literature and not be forced to read novels written specifically for them. Marcello Venturi's works aimed at young readers fully belong to this wider literature, because they are consistent with the rest of his writing and deal with important existential themes such as the pleasure of memory and the desire for freedom.

Keywords: Marcello Venturi; short novel *The Last Sailing Ship*; old sailors; passion for the sea; children's literature.

* Accademico pinoboero@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.581-593

1. *Premessa*

Uno dei criteri per affrontare i testi per ragazzi è – potrebbe apparire paradossale – quello di rifiutare una produzione "costruita" a partire da schemi pedagogico-didattici; posizione drastica confortata però dalle parole di Gianni Rodari che già nel 1977 osservava:

> Per me scrivere per i bambini equivale a fabbricare giocattoli. Dico "per me", perché non pretendo che altri si sentano a loro agio nella metafora. Dico "per i bambini" perché non penso che occorra una letteratura speciale per i ragazzi, tanto meno per i giovani: personalmente, dai dodici anni in su, li lascerei tutti liberi di avventurarsi nell'oceano delle grandi letterature di tutti i tempi e di tutti i paesi con le loro forze e la loro curiosità. Gli editori, come del resto spesso fanno, potranno aiutarli a individuare subito certi scaffali, certi nomi, a evitare perdite di tempo.[1]

Dare in pasto agli adolescenti – come spesso succede nell'editoria – testi costruiti su tematiche ritenute tipiche dell'età (crisi di rapporti in famiglia, incomprensioni con i compagni, bullismo, differenze…) e linguaggi fintamente giovanili risulta spesso operazione commerciale, priva fin dal concepimento della vera sostanza del testo letterario che è "educativo" in forza dell'originalità delle trame, della ricchezza della lingua, della specificità dello stile; sarebbe importante, insomma, leggere testi per ragazzi sprovvisti di "opportunismi" tematici, liberi da indicazioni didattiche e aperti invece a criteri di giudizio più sottilmente antiscolastici o – per dirla tutta – benevolmente ludici perché nei libri "noi troviamo una fonte di esperienze vitali che non sopporta surrogati. La parola letta non è uno spettacolo che può esser seguito distrattamente, parlando d'altro. Leggere è una attività che ci impegna, che mobilita le nostre risorse interne, che esige il nostro giudizio intimo. Leggere è razionalizzare, criticare, costruire".[2] Su questa base, lontana da "urgenze" didattiche e da classificazioni anagrafiche si potrebbero costruire a livello formativo percorsi più produttivi perché affidati a una produzione di qualità, capace di superare le barriere anagrafiche e di coinvolgere il

[1] Gianni Rodari, *Autopresentazione*, p. LVIII.
[2] Gianni Rodari, *Discorso*, [p. 5].

lettore in un'*avventura di carta*[3] destinata a restare nella memoria (e sui banchi dei librai) come è accaduto a *L'ultimo veliero* di Marcello Venturi, la cui storia merita di essere raccontata in dettaglio.

2. *Storia editoriale*

Nel 1961 Marcello Venturi inviava all'amico Italo Calvino il testo del suo romanzo:

> Caro Calvino, ti mando con un po' di ritardo il mio dattiloscritto, perché l'avevo fuori a farlo battere. Il Crovi mi ha detto che te ne aveva parlato. Mi piacerebbe sapere cosa ne pensi, e per ragioni di stima e di vecchia amicizia. (Mi sembra di essere uno di quei corridori che corrono isolati, senza squadra). Se quando l'hai letto ci potessimo vedere a Torino, io verrei su. Adesso abito in Piemonte. Ti ringrazio e saluto cordialmente […].[4]

Il 29 marzo Calvino rispondeva:

> Caro Marcello,
> […] ho letto immediatamente tutto *L'ultimo veliero*, di cui già Crovi m'aveva parlato. M'è piaciuto per la felicità e l'esattezza del piglio, che non si ferma mai, che rimbalza capitolo per capitolo per tutto il libro. E anche per quel senso della cittadina di mare, specie quando descrivi "a panoramica", con le persone una qua e una là e quello che fanno nelle varie ore.
> Il Capitano come personaggio è un po' troppo prevedibile nella sua monomania, nella sua esaltazione dei vecchi tempi, ma si muove con molta disinvoltura nei rapporti umani (con le monache; le lettere al figlio ecc.) Quello che vorrei è che si sentisse di più una vera "competenza" nelle cose marinare. È una favola, d'accordo, ma se ci fosse più sapore di realtà tutto sarebbe più gustoso. Non so, mi pare che tutte le espressioni che usa il Capitano siano quelle dei romanzi d'avventure (tutta a babordo!) mentre non trovo mai quella data parola, quel dato dettaglio tecnico che mi dà il senso d'una esperienza reale. Secondo me, varrebbe la pena che tu rivedessi il manoscritto insieme a qualcuno che sa tutto della navigazione a vela, e che ti correggesse

[3] Claudio Magris, *L'avventura di carta ci segna per la vita*, p. 151.
[4] Marcello Venturi, lettera a Italo Calvino, in Italo Calvino, *I libri degli altri*, p. 364 n. 1.

> espressioni e particolari troppo generici o magari inesatti, te ne fornisse altre da sostituire dove occorre. Ce l'hai un tipo così, sottomano? (Tra gli scrittori nostri coetanei, c'è Brignetti che è un competente proprio di navi a vela da carico). Tutto questo senza alterare il carattere un po' favoloso della storia. La contrapposizione "epoca dei velieri - epoca della tecnica" può essere accettata solo in una chiave un po' simbolica. La situazione d'un ospizio dove i vecchi marinai rimpiangono i velieri spodestati dalla navigazione a vapore era attuale cinquant'anni fa, non oggi. Già Conrad che scriveva tra la fine del secolo scorso e il principio di questo trattava quel tema: la nobiltà dei vecchi capitani dei velieri e la farabuttaggine della nuova marineria delle navi a vapore. Qui la cosa perde i suoi caratteri reali e diventa un'allegoria di evasione dalla civiltà moderna. Farò leggere qui il manoscritto e spero di farti avere un contratto per un "Corallo". Cari saluti, tuo Calvino[5]

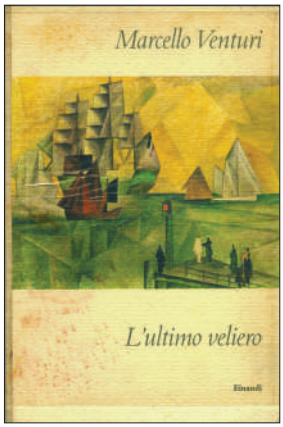
La lettera, particolarmente significativa, dà il via a una storia editoriale che vale la pena ripercorrere: il romanzo esce nel 1962 nei "Coralli" dell'editore Einaudi, nel 1966 transita nella collana "Libri per ragazzi" dello stesso editore e il passaggio non deve stupire perché la prestigiosa collana, iniziata nel '59 con *Le straordinarie avventure di Caterina* di Elsa Morante, ospitava testi di autori cui sicuramente stava strettissima la definizione "per l'infanzia", da Giovanni Arpino a Giovanni Pirelli, da Italo Calvino ad Antonio Baldini, da Felice Chilanti a Silvio d'Arzo; illustravano il romanzo di Venturi particolari di quadri di Braque, Camoin, Derain, Dufy, Marquet.

Nel 1992 Einaudi Ragazzi, ormai transitata nell'orbita delle triestine Edizioni E.Elle, ripubblica il testo nella collana per ragazzi "Narrativa" diretta da Orietta Fatucci; l'apparato iconografico è del franco-italiano Yan Nascimbene, illustratore e fotografo di moda. Nel 2007 *L'ultimo veliero* torna in edizione per adulti senza illustrazioni e senza la presenza in fondo al testo del "glossario dei termini marinari" fino ad allora presente; la postfazione è di Giovanni Capecchi e Andrea Camilleri scrive una nota introduttiva in cui racconta la sua antica ammirazione per la scrittura di Venturi e definisce *L'ultimo veliero* "uno tra i migliori romanzi italiani pubblicati nel secondo novecento".[6] Una conferma, dunque, del fatto che la "buona letteratura" non ha bisogno di indicare l'età del lettore…

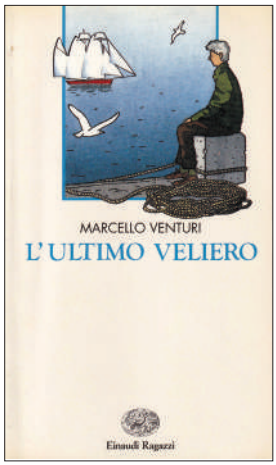
---

[5] Italo Calvino, *I libri degli altri*, pp. 363-364.

[6] Andrea Camilleri, *Nota introduttiva*, in Marcello Venturi, *L'ultimo veliero*, p. 10.









3. *Originalità di una trama*

In un ospizio gestito in economia da alcune suore un gruppo di vecchi marinai – Capitan Bernardo, Canocchiale, Sartiame, Malditerra… – trascorre i suoi giorni sognando il mare, immaginando venti e tempeste, ricordando il passato; la realtà è ben diversa visto che per integrare il magro bilancio dell'ospizio i vecchi sono costretti a chiedere l'elemosina, trasformandosi in macchiette, in fantasmi di un tempo – quello della navigazione a vela – ormai finito. Capitan Bernardo, soprattutto, appare insofferente, refrattario alla disciplina dell'istituto: "Che novità?" chiede ogni mattina all'edicolante e in quella sua quoti-

diana domanda c'è tutta la volontà di sentirsi vivo, di esistere al di fuori della divisa dell'ospizio… L'occasione di fuga finalmente si presenta: arriva in porto un vecchio veliero destinato alla demolizione e l'armatore cavalier Pinotti davanti alla richiesta dei vecchietti di acquistare la nave, riarmarla e prendere il mare, decide di accettare la sfida:

> – Una sfida! – ribatté il Capitano.
> Si guardarono negli occhi, simili a due galletti da combattimento. Il cavaliere gettò la cicca fuori dalla finestra, dimenticandosi del portacenere della scrivania.
> Ora i suoi occhi fissavano il soffitto, e al Capitano gli sembrò di vederci dentro il luccichio metallico di ordigni meccanici, forse vi ruotavano satelliti o antenne radar.
> Poi lo sguardo si abbassò dagli spazi siderali, si fermò di nuovo nell'azzurro sguardo del capitano.
> – Bene, – disse –, accetto la sfida.
> Si torse le mani, facendone scricchiolare le nocche.
> – E voglio fare di più: vi vendo il veliero allo stesso prezzo. Ma quel giorno voglio vedervi partire. Quel giorno, – aggiunse con aria trionfante, – sarò sul molo del porto.
> – E noi vi saluteremo con le vele spiegate, – disse il Capitano muovendo un passo avanti.
> – E ti faremo pernacchie –, pensò.[7]

La volontà di evasione fa crescere nei vecchietti lo spirito di iniziativa: trovano – almeno in parte – i soldi per riscattare il veliero, si procurano il prezioso aiuto di un ex calafato ora taverniere, scontento della moglie e del lavoro a terra… I vecchietti in questa disperata corsa contro il tempo pagano – con la morte di uno di loro – un tributo a una "compagna" silenziosa, ma presente:

> E così la morte era entrata nell'Ospizio poco prima dell'alba, e aveva lasciato Sartiame intirizzito sul letto.
> – È morto, – si era detto il Capitano dopo un po', seduto lì accanto.
> E poi si era chiesto stupito: – È morto? –
> La stessa domanda era affiorata alla mente degli altri, che avevano atteso tutta la notte, in silenzio, senza dormire.

[7] Venturi, *L'ultimo veliero*, pp. 101-102.

> Poi il Capitano aveva cercato la luce del sole, volgendo il capo alle finestre aperte, da cui si potevano scorgere squarci azzurri di cielo e una striscia sbilenca di pineta.
> Era la solita vista. Ma quel cielo stamani, pareva di un azzurro più azzurro che mai […].
> E ancora, oltre la strada e le sue voci, oltre la pineta e i suoi canti, sentì la presenza del mare: non la pensò, la sentì. Un mare che cominciava a muoversi lentamente, timidamente, sulla riga sottile della battima, afferrando i primi raggi del sole, trasparente ai primi raggi del sole; e che poi affonda, s'incupisce, si allarga, respira da un capo all'altro della costa, respira e fugge a riempire il vuoto della terra, si confonde col cielo; e dentro di sé tiene racchiusi milioni di cuori che battono, milioni di occhi che guardano: e questo da sempre, senza stagioni, senza tempo. Perché il mare è al di fuori delle stagioni e del tempo, perché il mare è più forte delle stagioni e del tempo. È più forte della morte stessa.[8]

È una pagina stupenda: quanto più si avvicina l'ora di varcare senza ritorno un altro mare, tanto più il mare vero è visto in tutta la sua potenza, è più forte del tempo e della stessa morte. Dire che il libro ha un lieto fine – Capitan Bernardo indossa la sua vecchia divisa e nottetempo fugge con i compagni a bordo del veliero – significa non rendere giustizia alla complessità che sta dietro a una trama "semplice", a motivi che potrebbero apparire letterariamente "deboli", crepuscolari e invece risultano intensi e profondi. *L'ultimo veliero* fa riflettere su una scrittura capace di "reggere" nei decenni: l'uso dei termini marinareschi risulta funzionale alla narrazione e non scade nel compiacimento, i dialoghi appaiono ben integrati nelle descrizioni, lo stesso sapore d'antico di alcuni particolari sembra sospendere il racconto in un'atmosfera senza tempo… insomma il mare di Venturi è protagonista del racconto quanto Capitan Bernardo e non è un caso che nella bellissima conclusione il respiro sia unico: "E poi si udì il respiro del mare, e il veliero ci entrava dentro, ne prendeva il ritmo. E anche lui, il Capitano, respirò insieme al mare…".[9] *L'ultimo veliero* prende il largo con il suo carico di anni e di sogni; l'utopia non ha età, la speranza non conosce frontiere, ma ciò che importa segnalare è la coerenza tematica dello scrittore perché

[8] *Ibid.*, pp. 139-140.
[9] *Ibid.*, p. 176.

nel libro non c'è nulla di casuale e tutto rientra per Venturi in quella sua precisa visione del mondo che, non a caso, fin da un racconto del 1950, *I fratelli*, vedeva nel vecchio marinaio Tobia il soggetto ideale per rappresentare le delusioni della contemporaneità, la "poesia" dell'andare a vela contro la "prosa" dei vaporetti a motore:

> Marina stuzzicava Tobia, perché raccontasse dei suoi viaggi, e Tobia bofonchiava guardando il mare. Anche a me sarebbe piaciuto. Tobia aveva l'aria di chi è stato nei porti del mondo e attraversato tempeste e cicloni sopra i velieri. Con le grosse mani ora raspava in cerca di stecchi da bruciare, ma ogni tanto lo vedevi volgere la testa all'orizzonte e fiutare il mare. Era stato in Marocco, ci disse, in Algeria, in Cina e nelle Indie. Il golfo più cattivo era quello di Biscaglia. "Quando si passava di là", disse Tobia aprendo le palme delle mani, "il mare buttava baionette. Allora era un navigare, col vento e con la vela. Allora si vedeva il vero marinaio. Oggi," continuò Tobia con aria di disprezzo, "questi vaporetti a motore hanno sciupato tutto. La guida anche un ragazzo, la nave".[10]

La conclusione del brano sembra già sintetizzare la posizione di tutti i vecchi dell'ospizio, scontenti della modernità, convinti che i motori avvelenino il sangue. Il rapporto vela-motore non è quindi un semplice gioco letterario, ma pare segnare in profondità tutta l'esperienza di Venturi scrittore: una diffidenza verso il mondo moderno che ha caratterizzato più di un percorso "mediterraneo" degli intellettuali del Novecento e che vediamo rappresentata in altre due descrizioni, una ripresa sempre da *I fratelli* e una da *L'ultimo veliero*. La prima scena si svolge su un camion tedesco che avvicina a casa il soldato protagonista:

> La donna mise una mano alla testa del suo bambino come per ripararlo da qualcosa. Io tornai a guardarle il seno che, mi sembrò, avere dei palpiti come un gabbiano sopra il mare.[11]

La seconda si sviluppa nell'ufficio del cavalier Pinotti, che in un primo momento non vuole vendere il veliero ai vecchietti dell'ospizio:

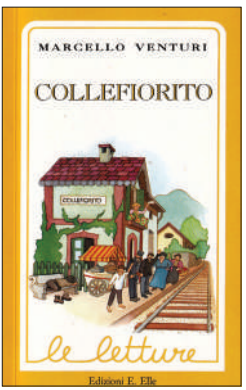
---

[10] Marcello Venturi, *I fratelli*, in *Cinque minuti di tempo*, pp. 239-240.
[11] *Ibid.*, p. 210.

> Il cavaliere schiacciò la sigaretta, fumata solo per metà, nello scintillante portacenere di vetro color acquamarina. Stette un po' a guardare l'ultimo filo di fumo azzurro, che svanì nella luce; poi prese un'altra sigaretta e l'accese. Si alzò in piedi.
> Così, sembrava ancora più piccolo, una specie di pupazzo meccanico, che camminava avanti e indietro, dalla scrivania alla finestra, dalla finestra alla scrivania, a scatti, come se una mano invisibile lo avesse caricato con la chiavetta.[12]

Non v'è dubbio che il richiamo erotico-sentimentale rappresentato dal seno della donna non possa che essere chiarito attraverso la *leggerezza* del volo del gabbiano, come non deve stupire che la *pesantezza* del cavaliere, che parla di dividendi, conosca l'acquamarina solo dal colore del portacenere e assuma i contorni di un pupazzo meccanico. Insomma siamo sul terreno del conflitto fra natura-libertà e macchina-prigione ed è un conflitto che emerge, questa volta in termini sicuramente più fiabeschi ma non meno incisivi, nell'altro libro di Venturi uscito in edizione per ragazzi, *Collefiorito*. La breve storia del testo comincia a Torino nella collana "Il cerchio" diretta da Simonetta Simonis per la Stampatori; la collana, comparsa nel 1979 e chiusa dopo tre anni, presentava testi per ragazzi di autori noti in gran parte per la loro produzione per adulti: Luigi Malerba, Alberto Moravia, Stanislao Nievo, Toti Scialoja, Lalla Romano e, appunto, Venturi; il libro è stato ristampato nel 1993 da Orietta Fatucci nella collana "le letture" di E.Elle e ha quindi conosciuto una diversa e più sostanziosa fortuna editoriale.





[12] Venturi, *L'ultimo veliero*, p. 98.

In breve la storia: nel paese di Collefiorito la vita si svolge tranquilla e monotona intorno a una piccola stazione ferroviaria destinata a ricevere solo treni poco importanti:

> Usciva dall'ufficio, pensieroso. Fuori, sul marciapiede, incontrava l'Aristide e la Gelsomina. Stavano lì, immobili, lui dietro il suo carrettino bianco dei gelati; lei col cestino dei funghi, o dei lamponi, infilato al braccio; che aspettavano l'accelerato.
> Non sarebbero riusciti a vendere niente neanche stasera, lo sapevano, per questo avevano la faccia sempre mesta e lo sguardo confuso.
> I viaggiatori degli accelerati erano gente troppo povera per permettersi il lusso di comprare i loro prodotti.
> Ma l'appuntamento quotidiano non lo volevano mancare: perché la speranza, spiegava l'Aristide, è dura a morire. E chissà? Magari poteva capitare, una volta o l'altra, il miracolo.
> La Gelsomina assentiva con lievi cenni del capo. Anche Giobatta, che non aveva niente da vendere e veniva semplicemente per guardare i treni, diceva di sì.[13]

Un giorno grazie a un ragazzo si ferma in stazione il treno del Granduca e il sovrano ha modo di provare la squisitezza del gelato locale; da allora per il piccolo paese comincia un momento di gloria perché per volere del sovrano a *Collefiorito* si fermeranno anche treni più importanti fra cui quello incaricato di portare gelati e altri prodotti a corte:

> Dentro, attraverso i finestrini, si scorgevano poltrone di velluto e specchiere, tavoli con fiori e lampadari; e, seduti nelle poltrone, uomini e donne sfarzosamente vestiti, che guardavano incuriositi la folla.
> […]
> – Ottimo gelato e ottimi lamponi, – riconobbe il Granduca, che per meglio gustarli si era seduto sulla panchina del giardinetto, accanto a Giobatta.
> – Ottimi davvero – fecero eco i cortigiani e le dame.
> – Prodotti genuini, – sentenziò Giobatta.
> – Eh sì, – ammise il Granduca. – Roba che da noi, nella capitale, è diventata irreperibile. – E cercando il nome sulla facciata: – Come si chiama, questa stazione? – chiese.

[13] Marcello Venturi, *Collefiorito*, pp. 13-14.

> – Collefiorito, – risposero pronti i paesani.
> – Collefiorito, certo, – il Granduca disse tra sé, frugando tra i tanti nomi del suo Granducato.
> Ma in realtà il nome di Collefiorito gli suonava del tutto sconosciuto, e per rimediare alla dimenticanza decise all'istante che, da ora in avanti, vi si sarebbero fermati anche i treni diretti, per caricare gelati e lamponi da spedire in fretta alla capitale.
> Altrimenti, con gli accelerati, si sarebbero sciolti, o guastati, durante il viaggio.[14]

Naturalmente al romanzo non mancano un po' di intreccio e di avventura e due episodi distinti, ma complementari, sembrano completarlo: quello della congiura – sventata – dei gelatai di città che vogliono boicottare la concorrenza e far danneggiare la linea ferroviaria e quello del macchinista innamorato per cui *Collefiorito* è di fatto un romanzo costruito su tre racconti intrecciati (*Semaforo rosso per il trenino blu*, *Il finto villeggiante*, *Il macchinista innamorato*) e Venturi vi traspone in chiave fiabesca la sua conoscenza delle cose ferroviarie e il suo amore per le stesse. I fatti si svolgono in un passato genericamente ottocentesco (la sua Toscana con un granduca regnante, l'anarchico dinamitardo, la locomotiva a vapore, il carrettino dei gelati "inventato" a fine Ottocento) con qualche concessione al blu notte dei vagoni-letto contemporanei e alla concretezza degli oggetti legati a treni e stazioni (le luci di segnalazione, la cisterna, il telegrafo) che, grazie alla bravura di Venturi, non tolgono nulla alla favola su cui, nonostante il lieto fine, aleggia una sottile malinconia dei treni in partenza:

> Verso sera il treno blu ripartì, col Granduca al finestrino che rispondeva al saluto della folla:
> – Arrivederci, arrivederci.
> Si creò il solito vuoto, sui binari. Ma questa volta c'era nell'aria una sensazione nuova di festa, e i paesani indugiarono un pezzo sul marciapiede, a chiacchierare, congratulandosi con Pino e col signor Gerolamo, col manovratore Fernando e con la signora Rosa; finché si accesero nel cielo le prime pallide stelle della notte; e, lungo la linea, le luci di segnalazione; e le selve incupirono.[15]

[14] *Ibid.*, pp. 18 e 22-24.
[15] *Ibid.*, p. 24.

C'è un legame tenace fra la produzione di Venturi uscita in collane per ragazzi e quella destinata al pubblico adulto; Francesco De Nicola nell'introduzione a *Cinque minuti di tempo* parla, ad esempio, del racconto *Il trenino* del '49 (uscito su "l'Unità" di Milano del 28 dicembre 1952)[16] e non a caso ne rileva il "lieve tono fiabesco" visto che, fra l'altro, la "bizzarra e gustosa storia d'amore […] tra un macchinista […] intraprendente e la recalcitrante Malvina [definita la Smorfiosa] che, solo dopo lungo tempo, accetta il corteggiamento e si decide […], come originalissima prova d'amore, a salire sulla locomotiva con il suo spasimante",[17] altro non è che l'episodio descritto in *Collefiorito* del macchinista Anacleto innamorato di Francesca, soprannominata Smorfiosa, figlia del cantoniere.

Ed è a questa conclusione che pare opportuno arrivare: non esiste un Venturi scrittore per adulti e un Venturi scrittore per ragazzi perché se *L'ultimo veliero* è dalla prima all'ultima edizione un "grande" romanzo per tutti, *Collefiorito* risulta straordinaria costruzione fantastica costruita sul legame tenace con luoghi e memorie dell'infanzia e trasfigurata in funzione di un'altra, nuova infanzia che può essere quella anagrafica del giovane lettore ma anche quella del lettore maturo perché tutta la narrativa di Marcello Venturi a questo obiettivo guardava: muovere il treno delle emozioni, generazione dopo generazione, verso più lontane stazioni…

Bibliografia

Calvino, Italo, *I libri degli altri*, Torino, Einaudi, 1991.

Magris, Claudio, *L'avventura di carta ci segna per la vita*, in *L'isola non-trovata. Il libro d'avventura nel grande e piccolo Ottocento*, a cura di Giorgio Cusatelli, Milano, Emme, 1982.

Rodari, Gianni, *Autopresentazione*, in *Mostra del libro italiano per l'infanzia e la gioventù. Catalogo – Italienische Kinder und Jugendbuchausstellung. Katalog*, Monaco di Baviera, Internationale Jugendbibliothek, 20 ottobre - 10 novembre 1977, a cura di Carla Poesio, p. LVIII.

[16] Marcello Venturi, *Il trenino*, in *Cinque minuti di tempo*, pp. 195-202.

[17] Francesco De Nicola, *Ascesa, trionfo e tramonto del neorealismo*, in Venturi, *Cinque minuti di tempo*, p. 26.

—, *Discorso tenuto il 18 giugno 1972 in occasione dell'inaugurazione della nuova sede della Biblioteca Civica*, Omegna, Città di Omegna, [1972].
Venturi, Marcello, *L'ultimo veliero*, "I coralli", Torino, Einaudi, 1962.
—, *L'ultimo veliero*, "Libri per ragazzi", Torino, Einaudi, 1966.
—, *L'ultimo veliero*, "Narrativa", Trieste, Einaudi Ragazzi, 1992.
—, *L'ultimo veliero*, nota introduttiva di Andrea Camilleri, postfazione di Giovanni Capecchi, Palermo, Sellerio, 2007. Nel presente lavoro tutte le citazioni del romanzo sono riprese da questa ultima edizione.
—, *Collefiorito*, Torino, Stampatori, 1979.
—, *Collefiorito*, Trieste, E.Elle, 1993. Nel presente lavoro tutte le citazioni del romanzo sono riprese da questa ultima edizione.
—, *Cinque minuti di tempo*, introduzione di Francesco De Nicola, Milano, Greco & Greco, 1995.


Marcello Venturi
SDRAIATI SULLA LINEA
COME SI VIVEVA NEL PCI DI TOGLIATTI
LE SCIE
ARNOLDO MONDADORI EDITORE

Carlo Prosperi*

La generazione degli ex: Sdraiati sulla linea *di Marcello Venturi*

Sommario: Il romanzo, ironico e accorato a un tempo, rievoca il dramma di una generazione di politici e intellettuali che, dopo aver partecipato alla Resistenza, militarono nelle file del PCI, inseguendo un'utopia di libertà e di giustizia, per ritrovarsi poi schierati dalla parte dell'oppressione e della menzogna. Alcuni continuarono ad assecondare la linea del partito; altri, dinanzi alla scelta tra rivoluzione e verità, optarono, non senza crucci, per la verità. Per Venturi fu anche l'occasione di fare i conti con una personale crisi creativa, che superò in nome di un realismo senza aggettivi, in grado di "dire qualcosa sempre di nuovo, in più della vita". Come gli aveva suggerito Italo Calvino.

Parole chiave: Marcello Venturi; racconti sulla Resistenza; comunismo in Italia nel dopoguerra; "l'Unità" giornale del PCI; abbandono del PCI.

Abstract: *Ex Generation: Marcello Venturi, "Sdraiati sulla linea"*
The novel, both ironic and heartfelt, tells the drama of a generation of politicians and intellectuals who, after participating in the Resistance, served in the ranks of the PCI, pursuing a utopia of freedom and justice, only to find themselves siding with oppression and lies. Some continued to follow the party line; others, faced with the choice between revolution and truth, opted, not without regret, for the truth. For Venturi it was also an opportunity to deal with a personal creative crisis, which he overcame in the name of a realism without adjectives, capable of "always saying something new, something more about life". As Italo Calvino had suggested to him.

Keywords: Marcello Venturi; short novels about Resistance; communism post war in Italy; "l'Unità" PCI newspaper; PCI abandonment.

---

* già professore liceale prosperi.carlo@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.595-603

"Noi – scrive Paul Ricoeur – raccontiamo delle storie perché in ultima analisi le vite umane hanno bisogno e meritano d'essere raccontate".[1] Tanto è vero – continua il filosofo francese – che vi è nelle azioni umane una sorta di simbolismo implicito o immanente che non solo è anteriore a quello – esplicito o autonomo – del testo scritto o del racconto narrato, ma che domanda, appunto, di essere liberato della sua latenza, di essere a sua volta esplicitato. La nostra vita è insomma intessuta di storie che chiedono di essere raccontate.

Credo che una considerazione di questo tipo, o poco diversa, abbia indotto Venturi a scrivere il romanzo, in buona parte autobiografico, *Sdraiati sulla linea*,[2] anche se proprio lui è il primo a rendersi conto che le vicende della vita, una volta passate attraverso il filtro della memoria e la mediazione della scrittura, sono *ipso facto* un'altra storia. Per due ordini di motivi: anzitutto la memoria non è soltanto selettiva, ma, per riprendere e precisare la metafora del filtro, ricorda quei dischetti di vetro colorato che i fotografi pongono davanti all'obiettivo per ottenere determinati effetti cromatici; in altre parole, opera una specie di sottile e inconscio straniamento che rende a volte arduo e impossibile distinguere tra realtà e invenzione.[3]

In secondo luogo, specialmente se chi scrive è un letterato, i contenuti tendono a essere composti e ordinati in un disegno organico che comporta tutta una serie estremamente soggettiva di dislocazioni spazio-temporali e, nel contempo, l'assunzione della storia o di suoi singoli momenti entro paradigmi mitici o simbolici (dell'immaginario) altrettanto soggettivi. Ha quindi ragione Calvino quando in una lettera all'autore sostiene che è compito degli scrittori "dire qualcosa sempre di

---

[1] Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, I, p. 123.

[2] Il titolo completo è: Marcello Venturi, *Sdraiati sulla linea. Come si viveva nel PCI di Togliatti*.

[3] Cfr. *ibid*., p. 84, dove, oltre che di "vuoti di memoria", si parla di "ricordi impossibili, o inventati"; a p. 7 si accenna a ricordi "del tutto improbabili"; alle pp. 117-118 ai tradimenti della memoria, anzi a una "forzatura mnemonica". Talora, dubitando di un inganno della memoria, di uno dei suoi tanti "tiri strani" (p. 20), l'autore si chiede se si tratti di "un ricordo autentico o, ancora una volta, di uno stato d'animo" (p. 201)". E a p. 244 conclude: "Fatto è che la nostra memoria – mi pare – non è più in grado, con l'accumularsi degli anni, di distribuire con sicurezza tra la realtà e l'invenzione, tra ciò che sognammo e ciò che realizzammo".

nuovo, in più della vita".[4] Ed è questo, in fondo, che ci ha detto Venturi con questo suo romanzo, nel quale non ci dà solo la storia sua personale, sì anche quella "della generazione degli ex (ex balilla, ex avanguardisti, ex partigiani, ex comunisti)",[5] la storia cioè di quanti, dopo aver preso parte attiva alla Resistenza, militarono nelle file del PCI convinti che il comunismo fosse "amore per tutti",[6] salvo poi scoprire, con triste meraviglia, di essersi ingannati e, con indignato disappunto, di essere stati ingannati e per di più strumentalizzati a pro dell'oppressione e della menzogna.

Sotto questo aspetto il libro si rivela una commossa o risentita successione di ritratti (e ritrattini) dei politici e degli intellettuali, ora vittime ora colpevoli, ora complici ora critici, che segnarono le varie fasi di un'avventura all'inizio vagheggiata e sospirata dall'autore e da altri come continuazione degli eroici e generosi entusiasmi resistenziali e poi via via vissuta con perplessa e sofferta partecipazione fino al conclusivo distacco dal partito, per ricominciare da capo, ormai "orfani"[7] e "naufraghi",[8] senz'altra certezza che quella di un amaro disincanto, il proprio viaggio esistenziale. E tuttavia, accanto all'amarezza della disillusione, è dato sentire in queste pagine così accorate eppur non meno venate d'ironia (e d'autoironia) che di *pietas*, la fierezza di chi, superando ogni doppiezza, ha saputo recuperare la propria integrità, provvisoriamente smarrita, in una ribadita fiducia nelle ragioni dell'uomo e della verità, in un rifiuto – anch'esso ribadito – di ogni "assurda disciplina",[9] di ogni acritico fideismo, di ogni spirito gregario.

Proprio il recupero delle motivazioni ideali che lo avevano spinto a aderire alla lotta contro il fascismo consentì infatti all'autore (e ad altri come lui) di imboccare la "via d'uscita" dalla soffocante e viziata

[4] *Ibid.*, p. 126.
[5] *Ibid.*, p. 244.
[6] *Ibid.*, p. 6.
[7] Questo perché il legame con il partito era stato "di tipo ombelicale" (*ibid.*, p. 220).
[8] Cfr. *ibid.*, p. 173: "Ma non ci sentivamo cospiratori, ci sentivamo piuttosto dei naufraghi in un mare in tempesta, alla ricerca di un relitto al quale aggrapparci". E a p. 237: "A lungo ci sentimmo come naufraghi aggrappati a un relitto, in attesa di una barca che ci accogliesse".
[9] *Ibid.*, p. 144.

aria che si respirava all'interno di quella sorta di "chiesa"[10] o di "caserma"[11] a cui si era ridotto il partito; eppure quel recupero fu tutt'altro che indolore, proprio perché richiese la recisione di un "cordone ombelicale" e il rinnegamento di anni di militanza e di lavoro pur vissuti con intensità, con trasporto, con impegno. Anzi, proprio la purezza di quell'impegno, che nel caso di Venturi non fu mai ideologico, ma, se mai, al servizio degli uomini (soprattutto se "povericristi") e della verità,[12] come quello che ancora lo animava spingendolo, nonostante tutto, a tener fede alla propria vocazione di scrittore, rendeva ormai problematico e sofferto il suo rapporto con un periodo della storia (sua e – giova ricordarlo – di un'intera generazione) in cui bene e male, generose intenzioni ed esiti controversi convissero, in una specie di "ossimoro permanente",[13] per dirla con Montale, e figure ricche di umanità sfilarono accanto a figure di sussiegosi conformisti, appunto "sdraiati sulla linea". Il comunismo di Venturi non aveva nulla di "scientifico", nulla di dottrinario, ma – come ebbe modo di confessarmi lui stesso – era un "comunismo sentimentale".[14]

Dal punto di vista morale mi sembra che il libro attinga al suo vertice proprio là dove, rovesciando l'assioma staliniano che "niente e nessuno è insostituibile", proclama l'infungibilità dell'uomo, il valore dell'individualità: "noi ci rendiamo conto ogni giorno di più di quanto invece niente e nessuno possa essere sostituito, anche se rimpiazzato".[15]

---

[10] Cfr. *ibid*., p. 163, "l'aria chiesastica, da sacerdoti nell'esercizio delle loro funzioni" propria di certi funzionari di partito; a p. 207 si parla di "liturgia di applausi e di consensi", nonché di "bolsa retorica".

[11] *Ibid*., p. 107.

[12] *Ibid*., p. 132: "Perché la verità esiste, si può vederla, toccarla con mano – contrariamente a quanto pensava Ponzio Pilato – la verità sono i fatti, la cronaca che se ne rende, non l'interpretazione che se ne dà".

[13] Cfr. Eugenio Montale, *Lettera a Malvolio*, v. 19, in *Diario del '71 e del '72*. Cito da Id., *Tutte le poesie*, p. 455.

[14] A proposito di Davide Lajolo, che Venturi ricorda col suo nome di comandante partigiano, Ulisse, scrive: "anche lui, come me, era digiuno di testi ideologici – mai letta una pagina di Marx o di Lenin – e […], come me, non ne sentiva per niente la mancanza" (Venturi, *Sdraiati sulla linea*, p. 96). Il loro "comunismo", così come, sul piano letterario, il loro *engagement*, derivava da "una predisposizione naturale a stare dalla parte dei povericristi", non da "ragioni ideologiche" (*ibid*., p. 128).

[15] *Ibid*., pp. 239-240.

Di qui, da questa persuasione, viene, secondo me, la poesia stessa del libro, l'elegia qua e là screziata d'ironia con cui Venturi ci restituisce o ricrea luoghi e cose, atmosfere, ambienti, persone, oscillando sapientemente tra città e provincia, tra spazi chiusi e aperti, tra passato prossimo e passato remoto. Con l'ironia, poi, non di rado egli si compiace umoristicamente di svelare quanto di ridicolo o di grottesco si celi, inavvertito, in certi seriosi rituali di partito, quali, ad esempio, l'avvicendarsi alle pareti degli uffici dei ritratti-icone di taluni personaggi emblematici (Tito, Stalin), a seconda delle loro alterne fortune.[16] In una sorta di minuetto degno di una *pochade*.

La memoria, con i suoi misteriosi sedimenti e anche i suoi tradimenti, dallo scialbo presente si apre più volte come un ventaglio su un passato che non è mai compatto, bensì stratificato: il recupero memoriale non avviene, quindi, in modo lineare, ma per intermittenze, ed è spesso affidato proustianamente alla memoria involontaria, che, sollecitata da impressioni o da sensazioni, in un odore o in un motivo di canzone condensa e cattura la temperie sentimentale di un'epoca della vita.[17] Si tratta dunque di una memoria poetica che non si differenzia granché dall'invenzione fantastica. Ma a far lievitare fantasticamente la realtà contribuiscono – come si diceva all'inizio – anche altri fattori più propriamente letterari: si pensi, ad esempio, all'atmosfera inquietante – fra cimiteriale e di malaugurio – con cui si apre il libro, atmosfera in cui peraltro si collocano, per così dire *in limine*, le figure tra presaghe e premonitorie della madre, della maestra e della superiora dell'asilo.[18] Esse preannunciano insomma la temperie sentimentale che aleggia nei momenti drammaticamente cruciali del romanzo.

Lo spessore simbolico di questa apertura non può sfuggire, ma, per fare un altro esempio, che forse meglio ancora comprova la valenza letteraria del libro di Venturi, si pensi altresì all'esplicito richiamo del *Benito Cereno* di Melville, all'immagine sinistra del *Saint Dominique*[19] che si sovrappone emblematicamente al palazzo dei giornali in cui lavorano

[16] *Ibid*., pp. 118-119, 202-203.
[17] Cfr. *ibid*., pp. 143 e 165.
[18] Cfr. *ibid*., pp. 3-6.
[19] *Ibid*., pp. 177-178: "il veliero imbiancato – come un sepolcro – fermo in mezzo all'azzurro di una baia, al comando di Babo".

Marcello e gli altri redattori dell'"Unità", fino al naufragio conclusivo che travolge i loro ideali e le loro, volontarie e involontarie, complicità. I fatti d'Ungheria, in questo senso, segnarono uno spartiacque decisivo: chi aveva ancora occhi per vedere e orecchi per udire da quel momento non poteva più far finta di niente. Se non in malafede.

Il paradigma letterario in questo caso (ma ne potrei indicare vari altri, magari meno scoperti: dall'evocazione della shakespeariana "foresta di Birnam"[20] alle suggestioni che qua e là promanano dalle idolatrate figure di Hemingway, di Pea, di Vittorini) trasvaluta miticamente la realtà, la quale si rifrange, ancora una volta, in un gioco di specchi che l'arricchisce di nuove, inedite significazioni. Malizie di un autore che, con ingiustificata modestia, seguitava a professarsi fedele a "un realismo senza aggettivi",[21] ma, nello stesso tempo, sulla scia (sarà un caso?) dell'ultimo Calvino, riusciva a scrivere pagine sapide e argute proprio sull'impossibilità di scrivere, nonché a nascondere nelle pieghe stesse di questo libro (di memorie) progetti di altri libri, di altri racconti (d'invenzione).

Il romanzo non è dunque soltanto la storia di una crisi "ideologica" e, di riflesso, esistenziale, condivisa con alcuni amici o "compagni di strada" più sensibili e meno catafratti nei "sacri principî" di un dottrinarismo astratto che, a confronto con la realtà, rivela via via tutti i suoi limiti e le sue incongruenze, bensì anche la storia di una personale crisi creativa. Voglio dire che non racconta solo il disagio crescente di alcuni militanti comunisti i quali mal s'acconciarono a adattarsi ai dettami e alle direttive del partito e di giorno in giorno presero sempre più coscienza di vivere nell'ambiguità di laceranti contraddizioni. Si trattava allora di scegliere tra i fatti e la loro palese mistificazione. E si rifiutarono, più o meno esplicitamente, ciascuno a suo modo, di "sdraiarsi sulla linea".[22] Quando non al di sotto di essa.[23] In questo, il libro è anche la storia di un'amicizia tra sodali messa a dura prova dalla realtà: di un'amicizia che non rinnegò sé stessa e seppe distinguere tra l'umanità delle persone e i compromessi cui la vita a volte le costringe.

---

[20] *Ibid*., p. 233. Il riferimento è ovviamente a William Shakespeare, *Macbeth*, atto IV, scena I, in Id., *Tutte le opere*, p. 964.

[21] Venturi, *Sdraiati sulla linea*, p. 127. Con la precisazione: "nel senso che non fu né socialista né altro".

[22] Cfr. *ibid*., pp. 205 e 227.

[23] *Ibid*., p. 150.

Esemplare in tal senso è il caso di Ulisse *alias* Davide Laiolo, uno dei pochi che capisce e sotto sotto giustifica le ragioni di quanti, come Marcello, decidono di rompere col partito, ma persevera, nonostante tutto, in una personalissima fronda interna,[24] senza imboccare con altrettanta determinazione una via d'uscita. Fors'anche per evitare la taccia di incorreggibile "voltagabbana".[25] Ebbene, Ulisse sarà uno dei pochi comunisti che continuerà a intrattenere amichevoli e quasi fraterni rapporti con Venturi. Ed è significativo che il romanzo si chiuda con le sue esequie, quasi segnassero il congedo "non di un amico soltanto, ma di un'epoca, di un pezzo di storia"[26] che, per certi versi, pertiene pure all'identità dello scrittore.

Questi, anche perché sollecitato dal "gemello" Italo Calvino,[27] con cui mantenne una regolare corrispondenza, si avvide a poco a poco di essersi appiattito in una narrativa resistenziale ormai anacronistica e stereotipata, fatta di racconti "con lo sparo finale".[28] Quasi per forza d'inerzia. Era l'astio per i nazisti che continuava inconsapevolmente ad animarlo, a gridare vendetta per gli eccidi da loro perpetrati e per le trepidazioni a causa loro sofferte. Era "lo stato d'animo del reduce".[29] Quei racconti, in fondo, erano un modo di scaricare il suo risentimento e di rivalersi sui "nemici" di un tempo. Come scrive a un certo punto ricordandone – con una certa dose di autoironia – il contenuto: "avevo

[24] *Ibid*., p. 225: Ulisse "era un direttore troppo poco allineato".

[25] Con ovvia allusione al suo "romanzo autobiografico" *Il voltagabbana*, pubblicato nel 1963 a Milano dal Saggiatore.

[26] *Ibid*., p. 244.

[27] *Ibid*., p. 126: Calvino in una delle sue lettere gli aveva infatti confidato: "Ma forse è bene che smettiamo di scrivere di partigiani, se no cadiamo nella cifra". Era stato lo stesso Calvino a scrivergli: "Siamo due narratori fratelli-siamesi, noi due" (*ibid*., p. 21). E Venturi, a p. 199, alludendo poi al divaricarsi dei loro percorsi narrativi, parlerà, a p. 199, di "due amici (o ex gemelli) […] sul punto di lasciarsi e prendere ciascuno la sua strada".

[28] *Ibid*., p. 125: Venturi mutua il sintagma da Italo Calvino (*ibid*., p. 221), il quale gli aveva riconosciuto una padronanza del "*tempo* narrativo" non dissimile alla sua, vale a dire a quella capacità di dar vita a una sequenza in *climax* "di stati d'animo sempre più angosciosi" destinata a culminare – per naturale *Spannung* – in "uno sparo, uno scoppio di mina o qualcosa di simile" (*ibid*., p. 23).

[29] *Ibid*., p. 127.

già ammazzato una dozzina di soldati nazisti".[30] Sentiva, insomma, di essersi narrativamente arenato per carenza di nuove ispirazioni.

Ma non si trattava soltanto di "mancanza di contenuti":[31] era venuto meno anche l'entusiasmo e, quello che più contava, si era verificato un "cambiamento dei tempi troppo radicale".[32] E con essi era fatalmente "cambiato anche il punto di vista. L'ottica".[33] L'Italia degli autogrill, dei ristoranti, delle sagre paesane richiedeva tutt'altro registro al narratore, che, per testimoniare sui drammi delle nuove generazioni, avrebbe dovuto ripiegare "sul leggero".[34] Non era da lui, che, se mai, sentiva forte il richiamo di più lontani ricordi, il fascino dei treni e delle stazioni,[35] ma scrivendone aveva "l'impressione di battere in ritirata", di arrendersi, "o di fuggire, di fronte al presente".[36]

Nuovi dubbi, nuovi interrogativi sulle scelte del partito andavano ad accrescere la sua perplessità, finendo per deconcentrarlo, per tarparne ogni estro creativo. Per consentirgli di tentare nuove strade, bisognava che il bubbone scoppiasse o – come egli dice – che saltasse il coperchio.[37] E il coperchio in effetti saltò quando, nel marzo del '56, si venne a conoscenza del rapporto segreto di Krusciov che denunciava al mondo le nefandezze di Stalin. Era la dimostrazione che il re era davvero nudo. I successivi fatti d'Ungheria non fecero che confermare l'irredimibilità del comunismo reale. Scriverne, sia pure a distanza di tempo, è come muoversi tra realtà e invenzione, anche perché il testimone che ne scrive ha l'impressione di rievocare la vita di un altro, "di

[30] *Ibid*., p. 14.
[31] *Ibid*., p. 28.
[32] *Ibid*., p. 30.
[33] Cfr. *ibid*., p. 41. In precedenza, a p. 27, Venturi confessava: "Una cosa è certa: ci sono venuti a mancare i punti di riferimento *sine qua non*: e cioè quelle figure – positive o negative che fossero – che a tutti i livelli, nel bene come nel male, facevano personaggio, e quindi storia. Oggi intorno a noi non abbiamo che mezze cartucce. / O è perché abbiamo smesso di sperare in qualcosa?".
[34] A mo' di esempio, con un'ironia che sconfina nel sarcasmo, spiega che, invece del racconto intitolato *Accorrere dove sono i fuochi*, avrebbe dovuto scrivere, antifrasticamente, *Accorrere dove sono i cuochi* (*ibid*., pp. 41-42).
[35] *Ibid*., pp. 107 e 197.
[36] *Ibid*., p. 200.
[37] *Ibid*.

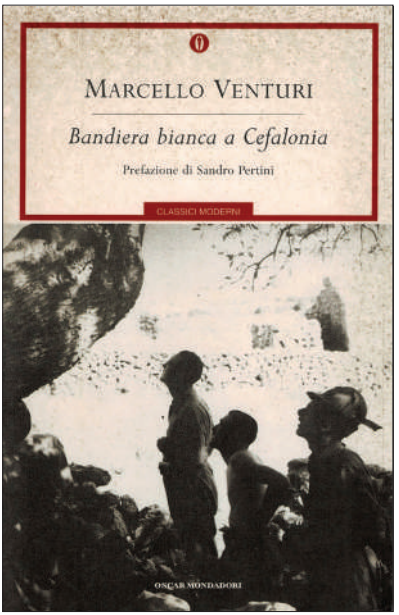
un personaggio inventato".[38] Sono gli inganni, o forse i suggestivi miracoli, della memoria, di cui ogni autentica narrazione si nutre. Proprio per non venire meno al suo compito di "dire qualcosa sempre di nuovo, in più della vita".

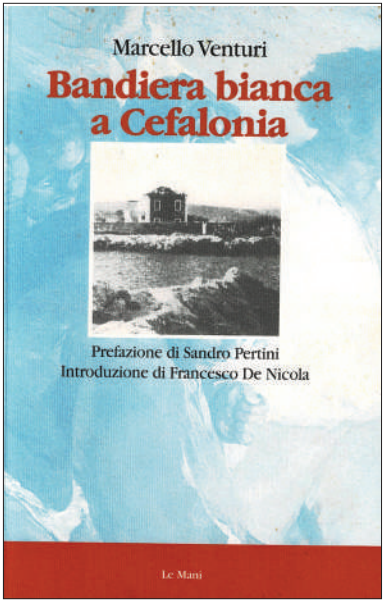
Bibliografia

Lajolo, Davide, *Il Voltagabbana*, Milano, il Saggiatore, 1963.
Montale, Eugenio, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1984.
Ricoeur, Paul, *Tempo e racconto*, I, Milano, Jaca Book, 1983.
Shakespeare, William, *Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, Firenze, Sansoni, 1973[7].
Venturi, Marcello, *Sdraiati sulla linea. Come si viveva nel PCI di Togliatti*, Milano, Mondadori, 1991.

[38] *Ibid*., p. 244.


Marcello Venturi
Bandiera bianca a Cefalonia
Feltrinelli


MARCELLO VENTURI
Bandiera bianca a Cefalonia
Prefazione di Sandro Pertini
CLASSICI MODERNI
OSCAR MONDADORI


Marcello Venturi
Bandiera bianca a Cefalonia
Prefazione di Sandro Pertini
Introduzione di Francesco De Nicola
Le Mani


OSCAR MODERNI CULT
Marcello Venturi
BANDIERA BIANCA A CEFALONIA

Renato Venturelli[*]

Cefalonia, il cinema e Marcello Venturi

Sommario: I due film sull'eccidio di Cefalonia uscirono nelle sale cinematografiche nel 2001. Ma esistono anche molti progetti non realizzati. I rapporti tra l'eccidio di Cefalonia e il cinema passano forse soprattutto attraverso i film mai girati e i motivi che impedirono la loro realizzazione.

Parole chiave: Marcello Venturi; eccidio di Cefalonia; silenzio sull'eccidio di Cefalonia; film sull'eccidio di Cefalonia; film non realizzati sull'eccidio di Cefalonia.

Abstract: *Cephalonia, Cinema and Marcello Venturi*
The two films about the massacre of Cephalonia were released in movie theatres in 2001. But there are also many unrealized projects. The relationship between the massacre of Cephalonia and cinema perhaps emerges above all through the films that were never made and the reasons that prevented their realization.

Keywords: Marcello Venturi; Cephalonia massacre; silence about Cephalonia massacre; films about the Cephalonia massacre; unrealized films about the Cephalonia massacre.

[*] Critico cinematografico renato.venturelli@libero.it

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.605-618

A quasi sessant'anni di distanza dagli eventi, due film di finzione dedicati all'eccidio di Cefalonia uscirono nel 2001 a breve distanza l'uno dall'altro, e proprio nel momento in cui il dibattito sull'argomento stava assumendo in Italia toni particolarmente accesi. Non si trattava, infatti, di un anno qualunque. A marzo c'era stato il discorso del presidente della Repubblica Azeglio Ciampi, che aveva indicato negli avvenimenti di Cefalonia il primo episodio della Resistenza e della rinascita dell'Italia. E la lunga discussione giornalistica innescata da quell'intervento aveva coinvolto anche il dibattito sulla "morte della Patria", in un clima reso ulteriormente conflittuale dalle imminenti elezioni politiche.

"I giorni dell'amore e dell'odio"

Il primo film a uscire nelle sale italiane, nel maggio 2001, fu *I giorni dell'amore e dell'odio*, diretto dall'esordiente Claver Salizzato e costato circa quattro miliardi e mezzo di vecchie lire (sul sito www.cinecittà.it veniva indicata la cifra di 4.370.000.000 lire): un budget piuttosto alto per un'opera prima, ma in fondo contenuto se pensiamo che si tratta di un film in costume, girato in esterni e piuttosto costoso per le sue necessità di ambientazione storica. Sulla carta sembrava un progetto nato nella scia della recente tendenza del giovane cinema italiano a riflettere sugli anni della Resistenza in condizioni radicalmente nuove rispetto ai decenni precedenti, quando sceneggiatori e registi avevano per lo più vissuto in prima persona quel periodo: un fenomeno che alla fine degli anni novanta portò alla realizzazione di *Porzûs* (1997) di Renzo Martinelli, *I piccoli maestri* (1998) di Daniele Luchetti (da Luigi Meneghello), *Il partigiano Johnny* (2000) di Guido Chiesa (da Fenoglio) e *I nostri anni* (2000) di Daniele Gaglianone.

Anche nel caso di *I giorni dell'amore e dell'odio*[1] si ha a che fare con un regista nato nel dopoguerra, ma fin dai titoli di testa Salizza-

[1] *I giorni dell'amore e dell'odio – Cefalonia* (Italia, 2001). Regia e sceneggiatura: Claver Salizzato; fotografia: Pino Pinori; musiche: Carlo Rustichelli; interpreti: Daniele Liotti, Liberto Rabal, Mandala Tayde, Sarah Miles, Ricky Tognazzi, Ugo Pagliai; produzione: Enzo Gallo per Metropolis Film; distribuzione: Columbia; durata: 105 minuti.

to dichiara in quale direzione intenda muoversi, dedicando il film ad Alessandro Blasetti e a Sergio Leone, due autori che ha lungamente studiato nel corso della sua attività di critico e storico del cinema. Tale dedica indica la volontà di ricollegarsi a una linea epica e spettacolare che è rimasta collocata in posizione sempre più marginale nella tradizione del cinema italiano e che ha appunto in Blasetti e Leone due tra i suoi principali esponenti. Nonostante le lodevoli intenzioni, però, il film ha avuto poi esiti fallimentari, finendo quasi totalmente ignorato dal pubblico e stroncato dai critici. L'eccidio di Cefalonia viene rievocato attraverso la storia parallela di due fratelli altoatesini, che vengono separati dall'amore per la stessa donna e al momento della guerra si schierano su fronti opposti: si ritroveranno di fronte sull'isola greca, in un campo coperto di cadaveri, l'uno con la divisa italiana l'altro con quella tedesca, puntandosi addosso la pistola alla maniera di un finale di John Woo.

Davanti a questo tentativo di rileggere la storia dalla prospettiva di un melodramma *action*, ma con un budget insufficiente e *location* inadeguate, le reazioni furono quasi irridenti. "Svarioni e sbandamenti sono elevati a regola formale, il cast è una burla (Daniele Liotti e Mandala Tayde sudtirolesi...) e la *performance* di Ricky Tognazzi, intonazione solenne e fronte imperlata del sudore dei giusti, non si dimentica facilmente" scrive Luca Bandirali su "Segnocinema",[2] mentre Paolo Mereghetti parlerà di "film antimilitarista serissimo e ridicolo", con dialoghi "da fotoromanzo", musica elettronica "fuori luogo" ed "errori addirittura marchiani (il quartier generale della – *sic* – We*rh*macht)".[3] Quanto al pubblico, girò al largo: secondo il "Giornale dello spettacolo" alla fine della stagione era stato visto da 10.399 spettatori in 48 città, portando a casa poco più di cento milioni di lire. E qualche anno dopo "L'Espresso" del 22 gennaio 2010 ricordò che il film aveva avuto anche strascichi giudiziari, con la condanna del produttore per un reato di fatture gonfiate poi caduto in prescrizione: episodio che però fa comprendere le condizioni in cui si ritrovò a lavorare il regista.

[2] Luca Bandirali, "Segnocinema" n. 111, settembre-ottobre 2001, p. 40.
[3] *Il Mereghetti – Dizionario dei film 2002*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001, p. 900.

"Il mandolino del capitano Corelli"

Tutt'altra vicenda è invece quella di *Il mandolino del capitano Corelli*,[4] un film "A" concepito con due scopi: conquistare il botteghino e vincere qualche Oscar, mescolando la tragedia storica col melodramma sentimentale. La fonte è questa volta il bestseller di Louis de Bernières (*Captain Corelli's Mandolin*, 1994, tradotto da noi *Una vita in debito*), che doveva garantire una forte attrattiva sul mercato internazionale. E tutto è chiaramente concepito in funzione dell'Oscar. Tanto per cominciare è un film dal budget altissimo, girato direttamente a Cefalonia, ricreando un intero paese da distruggersi poi sotto bombardamenti e terremoto (per risparmiare, il film di Salizzato è invece girato in Bulgaria). Quanto al cast, è imperniato sulla presenza di Nicolas Cage, star di *action movies* (*The Rock*, *Con Air*, *Face/Off*) in cerca di riconoscimenti prestigiosi, ma comprende anche John Hurt, Irene Papas e Penelope Cruz nel momento del suo grande lancio hollywoodiano. La sceneggiatura è poi affidata a Shawn Slovo, già autrice di *Un mondo a parte*, film sull'*apartheid* che a sorpresa si era aggiudicato nel 1988 un Gran Premio della Giuria a Cannes, combinando impegno e spettacolo. Ma ancor più significativo è il nome del regista: John Madden, l'inglese che aveva appena fatto incetta di Oscar con *Shakespeare in Love* e che qui si trovava a dirigere il primo film dopo quel trionfo. A dire il vero, ebbe solo cinque mesi per la preparazione, in quanto venne chiamato in tutta fretta a sostituire Roger Michell, il regista di *Notting Hill*, che all'ultimo momento aveva dovuto rinunciare per motivi di salute: ma la scelta è comunque indicativa e il fatto che un regista di successo come Madden sia saltato sul treno in corsa di una produzione già ampiamente avviata conferma il notevole credito di cui godeva l'intera operazione.

Anche in questo caso, e in modo assai più marcato rispetto a *I giorni dell'amore e dell'odio*, i fatti di Cefalonia non vengono però affrontati direttamente, bensì attraverso la mediazione di una storia pas-

[4] *Il mandolino del capitano Corelli* (*Captain Corelli's Mandolin*, Usa-Francia-Gb, 2001). Regia: John Madden; sceneggiatura: Shawn Slovo (dal romanzo di Louis de Bernières); fotografia: John Toll; musiche: Stephen Warbeck; interpreti: Nicolas Cage, Penelope Cruz, John Hurt, Irene Papas, Christian Bale; produzione: Universal/Studio Canal/Miramax/Working Title/Free Range; distribuzione: Uip; durata: 126 minuti.

sionale. La vicenda è così occupata per tutta la prima ora dal rapporto tra l'ufficiale italiano (Corelli) e la figlia del medico greco presso cui viene ospitato, già promessa sposa a un giovane del posto. Dopo gli ozi, i canti e gli amori di una guerra non guerreggiata, si passa poi alla seconda parte, che comprende il massacro compiuto dai tedeschi. Ma è significativo che il racconto non si chiuda su questo episodio: all'eccidio segue infatti il terremoto che si abbatté qualche anno più tardi sull'isola, chiudendo così il film sul suo vero tema centrale, che riguarda la natura più della storia.

Nella sua mescolanza di generi – molto apprezzata da Madden – *Il mandolino del capitano Corelli* guarda soprattutto a un filone particolare: quello mediterraneo fondato sull'esotismo dell'ambientazione, sulla solarità della fotografia, sul trionfo dei corpi e della loro sensualità. Non è un film bellico, né un film storico. È semmai un melodramma divistico, dove uno degli aspetti centrali del racconto e della messinscena riguarda proprio l'impiego deliberato degli stereotipi, anche se Madden sostiene di aver usato inizialmente il mandolino senza sapere che si tratta di un *cliché* dell'italiano.

Alla fine, però, il film non ha vinto nessun Oscar e non ha incassato secondo le attese. In Italia gran parte delle critiche si è comprensibilmente incentrata sul modo in cui è stato trattato l'eccidio della Divisione Acqui e le accuse vanno dall'aver minimizzato i termini del massacro alla questione del mandolino e dell'immagine degli italiani. In Inghilterra c'è stata l'obiezione più generale di aver rappresentato il nazifascismo in termini *chic* e buonisti. In Francia "Positif" ammette che "si può prendere un piacere perverso – o innocente – davanti a questa superproduzione realizzata in modo impeccabile, se si accettano durante la proiezione tutti i *cliché*",[5] mentre Christian Berger scrive su *L'annuel 2002* che il film "s'inscrive nella grande tradizione romanzesca e romantica dei personaggi-tipo, anche archetipi, al tempo stesso portatori e vittime dei drammi che li circondano. Qui la riuscita è meno completa, forse perché certi personaggi non sono abbastanza scavati […]. In breve, *Corelli* non è forse il *Via col vento* d'inizio millennio, ma è uno spettacolo molto bello e coinvolgente".[6] E l'inglese "Sight

[5] M.C. [Michel Ciment], "Positif", n. 485-486 (luglio-agosto 2001).
[6] *L'annuel 2002*, Versailles, éd. Les Fiches du cinéma, 2001, p. 120.

and Sound" lo definisce una "trouble-in-paradise-style love story", rinvenendo analogie con il cinema classico inglese ("una sorta di risposta ellenica alle comunità idealizzate di molti film Ealing") e con film precedenti di Madden (la storia d'amore tra personaggi separati dagli schieramenti sociali), ma criticando i bruschi cambi di tono del racconto. Alla fine, il film "regge come *romance* pittoresco e divistico, ma gli autori sono così preoccupati dalla storia d'amore tra Cage e Cruz che rischiano di perdere di vista tutto il resto".[7]

In Italia, invece, l'accoglienza fu sferzante. Durante la conferenza stampa Madden dovette scusarsi per molte cose (il mandolino, i canti fascisti, i termini numerici dell'eccidio, la spettacolarizzazione del massacro ecc.) e tentò di cavarsela spostando l'attenzione su altri aspetti. "Ho cercato soprattutto di raccontare la fratellanza tra i greci e gli italiani, che arriva dopo la diffidenza e il sospetto" disse, andando così a toccare un altro argomento scottante, sostanzialmente trascurato in Italia, ma che aveva suscitato molte controversie in patria, e cioè lo sguardo benevolo del film sui partigiani greci, che invece il romanzo trattava in modo estremamente negativo. Quanto alle recensioni, le più feroci furono quelle dei quotidiani. *Per favore, non salvate il soldato Corelli*, titolò il "Corriere della Sera"; e Maurizio Porro: "È una *summa* di retorica sentimentale, furbetta, di vecchia cartolina (gli americani e il mar Egeo sono una combinazione atroce) che non commuove, non insegna, è certo antimilitarista ma fa sconto sui nostri morti che furono quasi diecimila" (10 novembre 2001). Anche Lietta Tornabuoni, su "La Stampa", s'indigna soprattutto per i luoghi comuni: si può anche sopportare il modo in cui vengono rappresentati gli italiani, ma è "più ragionevole irritarsi come spettatori" davanti a un "film mediocre", dove "l'isola di Cefalonia risulta popolata esclusivamente di macchiette" e "quel che non è macchietta è luogo comune, frase fatta, stereotipo, banalità" (11 novembre 2001). Roberto Nepoti riconduce il giudizio sul piano cinematografico e sul genere cui il film appartiene, ricordando che "non si può attribuire tutta la colpa al regista: in fondo il libro da cui il film è adattato […] non pretende di esser altro che un melodramma d'amore con accumulo di contrasti e complicazioni" ("La Repubblica", 10 novembre 2001). Ma proprio da lì parte Emanuela Martini per la sua stroncatura sul set-

[7] Geoffrey Macnab, "Sight and Sound", maggio 2001.

timanale "Film tv", citando i vecchi *mélo* hollywoodiani: "Come ha già dimostrato *Pearl Harbor*, questi film non li sanno più fare; si vergognano e perciò prendono il passo lento dell'autenticità storica e la compunzione della correttezza politica; perdono sangue e grondano maniera. John Madden […] fa l'autore e spande *flou* e banalità turistiche ad ogni inquadratura […]. I *dolly* sono esasperanti" ("Film tv", 15 novembre 2001). E Valerio Caprara, su "Il Mattino", avverte: "L'americanata stavolta non c'entra molto: il film è intimamente, smaccatamente inglese".

Circa il romanzo di Louis de Bernières, sul quale ricordiamo che Marcello Venturi si esprimeva pubblicamente in termini sprezzanti considerandolo moralmente e storicamente ignobile, va però ricordato quanto afferma Lefty Freeman (Lefteris Eleftheratos), che in *Note stonate dal mandolino del capitano Corelli* scrive: "Poco prima che cominciassero a girare a Cefalonia, ebbi un'interessante discussione con le persone coinvolte nella produzione del film: il produttore Kevin Loader, l'assistente alla produzione Susie Tasios, il regista Roger Michell (successivamente sostituito per motivi di salute), il disegnatore Stuart Craig e lo sceneggiatore Shawn Slovo. Per più di due ore spiegai la mia opposizione a *Il mandolino del Capitano Corelli*, e rimasi molto colpito dalla preoccupazione dei miei interlocutori per i fatti reali, soprattutto dalle domande da parte dello sceneggiatore e del regista. Il loro interrogatorio fu così meticoloso che a volte mi sembrava di essere in un'aula di tribunale […] sullo schermo i partigiani greci non appaiono come mostri sanguinari. Questo si deve al rispetto del regista per la verità e per i sentimenti del popolo greco".[8]

Le polemiche sul cinema italiano e Cefalonia

Fin qui il discorso relativo ai film realizzati su Cefalonia. Si potrebbe aggiungere, a puro titolo informativo, anche la successiva *fiction* italiana dal titolo *Cefalonia*:[9] andata in onda su RaiUno nell'aprile 2005, è

[8] Lefty Freeman (Lefteris Eleftheratos), *Note stonate dal mandolino del capitano Corelli. A difesa della storia di Cefalonia*, trad. it. di Clotilde Franco, Voghera, Marvia Edizioni, 2003, pp. 158-159.

[9] *Cefalonia* (Italia, 2005). Regia di Riccardo Milani; sceneggiatura: Stefano Rulli, Sandro Petraglia; consulenza storica: Elena Aga Rossi; interpreti: Luca Zingaretti,

stata diretta con corretto anonimato da Riccardo Milani su sceneggiatura di Rulli e Petraglia, con consulenza storica di Elena Aga Rossi e Luca Zingaretti protagonista. E va comunque citato anche il documentario Rai di Domenico Bernabei *La tragedia di Cefalonia* (1973): un'opera girata interamente in studio, attraverso un succedersi di interventi e testimonianze, in quanto – come viene detto – il governo greco (si era negli anni della dittatura militare) rifiutò alla produzione il permesso di girare a Cefalonia, limitandone così drasticamente le ambizioni.

Ma questa è solo una parte del discorso che investe il rapporto tra Cefalonia e il cinema, in quanto proprio nel corso delle polemiche giornalistiche del 2001 affiorò una questione più generale; e l'accusa strisciante rivolta al cinema italiano era quella di non essersi fino ad allora occupato di Cefalonia perché l'episodio non era riconducibile a nessun interesse politico né all'immagine "ufficiale" della Resistenza.

A troncare la discussione intervenne una lettera di Carlo Lizzani pubblicata da "la Repubblica" il 26 settembre 2001. Congratulandosi con Mario Pirani per aver contribuito a riportare l'attenzione su Cefalonia, Lizzani contestava l'affermazione che si trattasse di un episodio dimenticato, aggiungendo alcuni dettagli riguardanti il cinema. "Operando nel cinema – un segmento importante di quella cultura di sinistra che secondo una certa vulgata sarebbe egemone in Italia da più di mezzo secolo – mi sento di poter affermare che non è stata certo questa cultura ad aver messo in ombra quello slancio iniziale che proprio i militari diedero alla Resistenza. Dagli anni cinquanta non c'è cineasta italiano che non abbia sognato di fare un film su Cefalonia" scrive. E aggiunge: "Tutti i progetti che si riferivano all'Armata 's'agapò' (quell'esercito un po' impigrito negli ozi dell'Attica, quella gioventù in divisa magari un po' disinvolta con le donne e indifferente alla Grande Storia) si concludevano sempre con atti di ribellione alla prepotenza tedesca, che ridavano dignità alla divisa e alla patria. Vogliamo ricordare che Renzo Renzi e Guido Aristarco furono nel carcere militare per avere osato scrivere (non filmare, soltanto scrivere!) un soggetto su questo tema?".

La questione, a suo parere, è un'altra: "Nel mio primo film (*Achtung! Banditi!*) – scrive – io stesso e i miei sceneggiatori, tutti comunisti

---

Fausto Paravidino, Valerio Mastandrea, Jasmine Trinca; fiction televisiva trasmessa da RaiUno lunedì 11 e martedì 12 aprile 2005.

ed ex partigiani, e i produttori dell'Anpi, sentimmo il dovere di ricordare gli eventi che avevano vissuto in Liguria gli alpini della Monterosa accanto ai partigiani e agli scioperanti. Per cinquant'anni abbiamo ripetutamente battuto alle porte di quel Ministero della Difesa che avrebbe dovuto se non altro concorrere con un avallo morale alla produzione di opere filmiche dedicate a quel tipo di memoria. Ma si trattava di film che inevitabilmente mettevano in discussione, più o meno direttamente, il comportamento dei vertici militari in quei giorni decisivi e terribili. Un tabù. […] È stata la *Realpolitik*, poi, a mettere in ombra, almeno fino a quattro-cinque anni fa, le tante Cefalonie che hanno fatto rinascere il nostro paese".

Nel corso di un colloquio telefonico[10] Lizzani mi ha poi precisato più dettagliatamente alcuni aspetti e il suo punto di vista. "Cefalonia già dagli anni cinquanta era una delle cose alle quali tanti di noi pensarono. Ci pensò Ugo Pirro, ci pensò Rodolfo Sonego, ci pensarono tanti altri sceneggiatori… Ricordo di aver letto un trattamento scritto da Salvatore Laurani, che era un bravo sceneggiatore ma purtroppo è morto giovane, e mi pare anche da Alfredo Giannetti. Ricordo anche a quanti produttori fu proposto… L'ultima fase è stata in tempi più recenti, con Alfredo Bini, che una ventina d'anni fa aveva in mente di fare un film su Cefalonia, ma anche lui poi l'abbandonò".

Il motivo di queste difficoltà? "Fin dagli anni cinquanta si capì che in realtà non avrebbe trovato accoglienza presso enti come la Banca Nazionale del Lavoro, che indirettamente ha sempre gestito il cinema italiano con i finanziamenti. Tutti questi progetti, anche non scritti, si arenavano per la *Realpolitik* dell'epoca, anche per la posizione della Germania all'interno dell'alleanza, nella difesa dell'Occidente. E questo faceva sì che cadessero […]. Forse negli anni settanta certi ostacoli potevano essere ormai caduti, ma in quel periodo la Resistenza era per noi un argomento già ampiamente pensato e maturato, e più in generale era passata la ventata di interesse per quelle tematiche storiche. Da quanto ricordo, comunque, quello che interessava era quasi sempre questo dibattito avvenuto tra gli ufficiali, cosa che a noi sembrava bella, questo spirito democratico di votare addirittura pro o contro lo scendere in combattimento. Poi, in tutti questi soggetti c'era ovviamente sempre il

[10] La conversazione con Carlo Lizzani è avvenuta nel 2004.

tentativo di salvare una parte dei tedeschi: in uno c'era il suicidio di un ufficiale tedesco che non vuole partecipare alla strage".

Marcello Venturi e i progetti di film dal suo romanzo

Sulla base di questa testimonianza di Lizzani avevo poi ascoltato altri registi che negli anni precedenti avevano cercato di realizzare film su Cefalonia, da Giuseppe Ferrara a Giuliano Montaldo, ma in questa sede è più pertinente ricordare un lungo incontro che ebbi con Marcello Venturi nella sua abitazione.[11] Mi mostrò le varie edizioni di *Bandiera bianca a Cefalonia*, uscito nel 1963, tradotto in numerose lingue e ristampato in Italia svariate volte, in collane popolari e con alte tirature, da Garzanti a Rizzoli, a Le Mani, agli Oscar Mondadori. Com'è noto, l'edizione Bur del 1976 recava tra l'altro un'introduzione firmata da Sandro Pertini che già affrontava la questione della "tragedia dimenticata". "Una tragedia – scrive Pertini – che dopo il suo accadimento, per almeno due decenni fu trascurata se non addirittura ignorata e comunque non fu considerata nella sua fondamentale importanza: quella di primo atto del dramma della Resistenza armata e di inizio del riscatto del nostro paese" (aggiungendo poco dopo: "né le SS né la Gestapo e neppure membri del partito nazista erano coinvolti nella strage di Cefalonia, il delitto era stato commesso da militari della Wehrmacht e forze potenti hanno sempre cercato di tenere lontana la Wehrmacht dalle indagini sui crimini nazisti").

Venturi mi confermò che la pubblicazione del romanzo favorì immediatamente l'interesse da parte del cinema. Tra i progetti sicuri c'era innanzitutto quello di Gianni Puccini e Massimo Mida Puccini, che nel corso degli anni sessanta si misero in contatto con Venturi e secondo i suoi ricordi si recarono anche a Genova per parlare con padre Luigi Ghilardini, ex cappellano di Cefalonia, all'epoca alla chiesa della Consolazione. "Vennero dopo la pubblicazione del libro, intorno al 1965, ma non riuscirono a trovare i finanziamenti. Dovevano affittare un'isola, i mezzi bellici italiani e tedeschi… D'altra parte, i nostri finanziatori

[11] Le conversazioni con Marcello Venturi, Giuseppe Ferrara e Luigi Zendri sono avvenute nel 2005.

non avevano interesse a far uscire la storia di Cefalonia", mi disse, aggiungendo che a suo parere gli ostacoli, a parte i costi obiettivamente alti, venivano più dall'esercito italiano che dai rapporti internazionali con la Germania.

Tra le varie sceneggiature ce n'era anche una che veniva dall'estero: l'aveva scritta Karoly Makk, regista ungherese che vinse poi un premio a Cannes (nel 2001, per il film *Un amore*) e all'epoca aveva già diretto un film per la televisione ungherese ispirato a un altro testo di Venturi, *Vacanza tedesca*. Interessatosi all'opera di Venturi, scrisse subito dopo (secondo lo scrittore, intorno al 1967) una sceneggiatura tratta da *Bandiera bianca a Cefalonia*, che era uscito tradotto anche in Ungheria.[12] "Era convinto di poter fare il film e venne in Italia per trovare i soldi anche da Rizzoli. Ma non ce la fece nemmeno lui". I motivi, secondo Venturi, erano ancora una volta di due ordini: in parte politici e in parte strettamente economici. "C'era l'ostacolo dell'esercito italiano, perché era una pagina che non gli dava buon nome: indubbiamente, nella vicenda ci sono anche colpe da parte dell'esercito italiano. Nella sceneggiatura, Makk non ha seguito completamente il mio libro, ma il risultato era comunque soddisfacente e sarei stato felice se fosse riuscito a girarlo, perché Makk come regista era molto bravo. Ma c'era l'altro ostacolo da superare, quello economico. Mi disse di essersi messo in contatto con la Jugoslavia per prendere un'isola su cui girare il film, ma poi ci volevano anche le armi tedesche, gli Stukas e tutto il resto. Ci volevano 23 mila dollari solo per l'affitto dell'isola e non avevano i soldi. Bisogna dire, al di là di tutto, che si trattava davvero di un film costoso".

La sceneggiatura di Karoly Makk

Secondo Venturi il copione di Makk venne successivamente richiesto anche da Alberto Bevilacqua, che lo tenne un po' progettando di realizzare il film, ma poi lo restituì. Nell'insieme si tratta di una sceneggiatura che rispetta abbastanza fedelmente il romanzo, anche se comprensibilmente inserisce alcune variazioni. Come il libro, inizia comunque con l'arrivo sull'isola di Aldo Puglisi, figlio di un caduto di

[12] La sceneggiatura di Karoly Makk è inedita.

Cefalonia che nel finale si rivelerà un reporter di "L'Europeo", e presenta subito l'autista Sandrino, il cameriere Nicolino, il fotografo Lacerba. Il principale intervento di Makk nell'impostazione del racconto riguarda i flashback, che nel libro di Venturi iniziavano fin dalle prime pagine, mescolando il presente sull'isola con i ricordi casalinghi del protagonista e con i flashback sempre più ampi sulla vita dell'isola nel 1943: da questo continuo oscillare tra il presente e il passato derivavano anche alcuni momenti narrativamente fondamentali, come il confronto tra il letto di Caterina Pariotis e il ricordo del lettone di casa vuoto dopo la guerra. Ritenendo probabilmente che nel film questo meccanismo sarebbe risultato laborioso, Makk abolisce i flashback nella sceneggiatura, ma mantiene in altra forma il processo di interiorizzazione del racconto attraverso la voce di Aldo jr. che registra su un magnetofono le sue riflessioni.

Nel copione tradotto il racconto viene così nettamente diviso in due parti. La prima è tutta ambientata al presente, con le immagini dell'isola che a poco a poco mostrano come la natura abbia progressivamente inghiottito le testimonianze della storia. "Era intenzione della natura far sparire perfino le tracce della strage? Forse voleva ciò, aveva questo intento. Questo pensiero mi fece tornare il coraggio e mi voltai anche per vedere le rovine. La casetta rossa non esisteva più, come non esistevano altre parti di Cefalonia…" dice la voce di Puglisi al magnetofono (pp. 50-51). E quando si trova davanti al punto in cui suo padre venne fucilato, è proprio nella natura e non nella storia o nei segni di presenza umana che è possibile rintracciare ancora un collegamento: "Pensavo che se [i soldati italiani fucilati] volgevano le spalle a questo muro, dovevano vedere lo stesso tratto di mare, lo stesso orizzonte, fra i due tamarischi. Guardavano il mare, questo libero fenomeno della natura che non è immobile e rigido come la terra e non ha radici… Se invece volgevano la schiena al plotone, allora il loro sguardo si era posato su questo muro che non esiste più, forse su questo pezzo di muro che giace qui tra l'erba, su questa pietra o su questo gradino avvolto da muschio verde" (pp. 51-52).

Gli episodi del 1943, che nel romanzo affiorano a poco a poco fin dalle prime pagine, vengono invece concentrati tutti nella seconda parte, evocati dalle fotografie ristampate dal protagonista nella sua camera d'albergo. "Aldo pone nella soluzione chimica i pezzi di carta prima uno ad uno e poi in massa. I volti dei soldati italiani cominciano ad affiorare…

Aldo li guarda a lungo nella luce rossastra. Tra le foto che presentano i matrimoni, le comunioni e le ragazze di una volta affiorano le immagini sbiadite degli ufficiali e dei soldati della divisione Acqui. Alcune foto sono state scattate dagli ufficiali stessi. Pian piano sono riconoscibili…" (p. 76). Prende così il via quasi in blocco la rievocazione dei giorni dell'eccidio, anche se la conclusione della sceneggiatura riportava bruscamente al presente, culminando nel suicidio del fotografo Lacerba, schiacciato dai sensi di colpa.

Il caso "L'armata s'agapò"

La sceneggiatura, i ricordi personali di Venturi e quelli di registi come Lizzani e altri concordano nel confermare come si sia tentato più volte di portare sullo schermo l'eccidio di Cefalonia. Me ne parlarono dettagliatamente anche Giuseppe Ferrara e Giuliano Montaldo: il primo ricordava addirittura due progetti, uno negli anni sessanta e uno nei primi anni ottanta, con la Rai e il produttore Alfredo Bini; Montaldo ricordava invece un progetto Rai di inizio anni novanta, con la presenza tra gli sceneggiatori di un giovane Paolo Virzì. Si potrebbe forse osservare che le produzioni italiane, sia al cinema sia in televisione, sono state realizzate solo quando è stato possibile eliminare gli ostacoli principali che riguardavano l'esercito tedesco e quello italiano, da una parte con la caduta dei muri e dall'altra con la chiave interpretativa di una Resistenza "militare" più ampiamente condivisa. È peraltro vero che i progetti precedenti si erano comunque arenati anche davanti ai costi di produzione, e che i due film recenti (sia *I giorni dell'amore e dell'odio*, sia il *Cefalonia* televisivo) soffrono entrambi del fatto di essere stati realizzati con budget limitati.

Ma c'è un ultimo, notissimo episodio che vorrei ricordare. Nel febbraio del 1953 uscì su "Cinema Nuovo" un celebre articolo di Renzo Renzi intitolato *L'armata s'agapò*,[13] in cui lo sceneggiatore avanzava

[13] Sulla questione dell'"armata s'agapò", cfr. il volume *Il processo s'agapò. Dall'Arcadia a Peschiera* (Bari, Laterza, 1954), dove sono vengono riportati anche altri accenni al dibattito su Cefalonia sviluppatosi in margine alle discussioni sul progetto di Renzi e sul processo.

il progetto di un suo film sull'occupazione in Grecia. Il film, scriveva Renzi, "potrebbe essere un esame di coscienza, una condanna della guerra e insieme un atto di fratellanza verso un popolo come quello greco, nei confronti del quale abbiamo molti debiti. Il titolo: *L'armata s'agapò* (*s'agapò* in greco significa 'ti amo'; la definizione, felicissima per la verità, veniva usata dalla propaganda inglese nei confronti delle nostre truppe d'occupazione, tutte intente a sedurre le donne del luogo, prese per fame)". Dopo aver spiegato che l'argomento sarebbe stato trattato in forma di commedia (ma con "un inizio e una inevitabile conclusione tragica"), Renzi passava a considerare la condizione degli italiani in Grecia: "I nostri soldati – scrive – per mancanza di una sufficiente organizzazione non andavano in licenza: moltissimi, fin dai tempi della campagna di Francia. Avevano rischiato la morte in Francia, poi in Albania, senza vedere, per anni, le loro famiglie, i loro figli. Così cominciarono a verificarsi casi di suicidio. Nella mia zona, in pochi mesi, si contarono otto suicidi. I soldati, nonostante gli amori, erano esasperati. Nella mia compagnia spararono due volte contro gli ufficiali. Naturalmente i Tribunali militari li condannavano a morte e sarebbero, forse, stati fucilati se la guerra non fosse finita all'improvviso, con una conclusione logica. L'8 settembre il reggimento del quale facevo parte fu catturato, senza combattere, da una compagnia di tedeschi, proprio mentre a Cefalonia accadeva l'unico episodio dignitoso ed eroico di quelle giornate".

Altro che tragedia dimenticata e occultata dal cinema italiano: Renzi parlava di Cefalonia nel 1953 come dell'*unico episodio dignitoso ed eroico di quelle giornate*. Solo che è ben noto come andò a finire. Per quell'articolo Renzi[14] venne arrestato e rinchiuso nel carcere militare di Peschiera, insieme al direttore della rivista Guido Aristarco: furono entrambi condannati dal tribunale militare di Milano per vilipendio delle forze armate, Renzi a sette mesi di carcere e Aristarco a sei.

[14] L'articolo di Renzo Renzi è ora raccolto in Id., *Il cinema è stato la mia vita – Scritti scelti 1948-1986*, Recco, Le Mani, 2003.

Carlo Sburlati[*]

Da Cefalonia al Premio Acqui Storia

Sommario: Nominato nel 2007 assessore alla Cultura del Comune di Acqui Terme, Carlo Sburlati, primario ospedaliero e giornalista, conobbe Venturi e dal novembre di quell'anno cominciò a frequentarlo, stringendo con lui una solida amicizia fino al giorno della sua scomparsa (2008). Discorrendo soprattutto sulle vicende esposte nel suo più noto romanzo, *Bandiera bianca a Cefalonia*, rispetto al tempo della sua stesura (1963), Venturi – che aveva lasciato il PCI nel 1956 dopo i fatti di Ungheria – appariva a Sburlati sempre più lontano e deluso dalla sinistra, assumendo posizioni vicine al centro-destra.

Parole chiave: Marcello Venturi; romanzo *Bandiera bianca a Cefalonia*; amicizia con Venturi; nuovi documenti sull'eccidio di Cefalonia; mutato indirizzo politico di Venturi.

Abstract: *From Cephalonia to Acqui History Prize*
Appointed in 2007 as Councillor for Culture of the Municipality of Acqui Terme, Carlo Sburlati, a hospital chief physician and journalist, met Venturi and, from November of that year, began to see him regularly, forging a strong friendship with him that lasted until the day of his death (2008). Discussing above all the events described in his most famous novel, *White Flag at Cephalonia*, in relation to the time of its writing (1963), Venturi – who had left the Italian Communist Party in 1956 after the events in Hungary – appeared to Sburlati increasingly distant from and disillusioned with the left, gradually adopting positions closer to the centre-right.

Keywords: Marcello Venturi; novel *White Flag at Cephalonia*; friendship with Venturi; new documents about Cefalonia's massacre; Venturi's changed political ideas.

---

[*] Primario ospedaliero e giornalista, già assessore alla Cultura del Comune di Acqui
carlo.sburlati@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.619-624

Laureatomi in Medicina a ventiquattro anni, per decenni ho affiancato l'attività di primario ospedaliero a quella di relatore in congressi internazionali: già da studente liceale la mia firma appariva su quotidiani, settimanali e rotocalchi. Nel 2007 a tutto ciò si aggiunge la nomina ad assessore alla Cultura di Acqui Terme, città di radicate tradizioni operaie e di sinistra. È la prima volta dal 1945 che viene nominata una giunta con esponenti di Alleanza Nazionale.

Fra i vari compiti dell'assessorato c'è quello di organizzare annualmente i prestigiosi premi Acqui Ambiente e Acqui Storia. Quest'ultimo era nato nel 1968 in seguito al clamore suscitato dal romanzo *Bandiera bianca a Cefalonia* di Marcello Venturi, pubblicato nel 1963 da Feltrinelli, negli anni tradotto in quattordici diverse lingue estere. Raccontava la tragedia della sfortunata Divisione "Acqui", sterminata dai tedeschi nel settembre 1943 in una lontana isola greca; quella divisione, nonostante il nome, non aveva fra i suoi oltre novemila effettivi nessun cittadino acquese.

Due le sezioni del premio, storico scientifico e storico divulgativo, dotate ciascuna di 6.500 euro per il vincitore. Due anche le giurie, di cui facevano parte nomi importanti della cultura e della storiografia italiana, quasi tutti di sinistra, compreso Venturi che ne aveva fatto parte per diciotto anni. Non conoscevo di persona Marcello, ma avevo apprezzato gran parte della sua produzione di romanzi e saggi. Venturi mi conosceva come medico e aveva letto miei saggi e volumi storici e si era interessato a miei articoli e interventi pubblicati su quotidiani e riviste.

A pochi giorni dalla nomina Marcello mi viene a trovare, proponendomi di presentare sotto l'egida dell'Acqui Storia il volume dello scrittore ebreo Gabriele Nissim *Una bambina contro Stalin*, edito da Mondadori. Il libro raccontava, attraverso le struggenti e toccanti parole della figlia, l'odissea di Luciano De Marchi, un comunista piemontese emigrato nel 1921 in Russia per servire la causa marxista e qui fucilato nel 1938 come presunta spia fascista durante le purghe di Stalin, similmente ad altre decine di comunisti italiani fuggiti nella patria del socialismo. Fui ben lieto di accettare la proposta, anzi lo pregai di estendere l'invito alla traduttrice Julija Dobrovol'skaja, alla quale lui aveva dedicato nel 1996 il romanzo *Via Gorki, 8 interno 106*. Lei stessa nel 1944 in Russia era stata condannata a tre anni di colonia penale per presunte attività antisovietiche.

L'incontro si tenne martedì 13 novembre 2007 nei blasonati saloni di Palazzo Robellini. Al tavolo dei relatori, oltre a Gabriele Nissim, Marcello Venturi, Julija Dobrovol'skaja, Carlo Prosperi e il sottoscritto. Numeroso il pubblico presente e interessante il dibattito successivo. Mi colpì questa frase di Venturi, sottolineata e sviluppata da Nissim: "Certamente questo libro sarebbe stato molto più diffuso, commentato dalla grande stampa, letto e distribuito nelle scuole se avesse avuto come titolo o come argomento *Una bambina contro Hitler*".

Cominciammo così a frequentarci. Sapevo che insieme a Italo Calvino, come lui partigiano durante la Resistenza, aveva vinto *ex aequo* nel 1946 il premio bandito dal quotidiano comunista "l'Unità" e che la critica lo considerava uno dei due Dioscuri del neorealismo italiano di quegli anni, insieme al grande sanremese. Poi le collaborazioni al "Politecnico" di Elio Vittorini, all'"Unità" e alle sue pagine culturali, alla Feltrinelli.

Dopo la sanguinosa repressione e le stragi comuniste a Budapest nel 1956, con altri intellettuali aveva lasciato "l'Unità" e stracciato la tessera del partito comunista, continuando con successo la sua attività di romanziere, fine letterato e saggista. Mi era noto altresì che a soli 17 anni aveva pubblicato il suo primo racconto su "Rivendicazione", un mensile dei gruppi indipendentisti corsi, che auspicavano addirittura un ritorno della Corsica all'Italia. Due altri racconti, incisivi, surreali e fantastici – *Sotto la luna* e *Morte della speranza* – erano usciti il 15 marzo e il 28 giugno 1943 su "Il Ferruccio", settimanale della federazione fascista di Pistoia, a nemmeno un mese dalla caduta del regime il 25 luglio 1943. Solo dopo l'8 settembre, in seguito ai bandi di arruolamento per fasce d'età del neonato esercito della Repubblica Sociale Italiana, non ritenendo possibile una riscossa delle forze dell'Asse Venturi era fuggito in montagna, unendosi ai partigiani, anche su suggerimento di suo padre Ugolino, capostazione mazziniano e antifascista.

Avevo recensito tempo prima *La tragedia di Cefalonia. Una verità scomoda* e *I caduti di Cefalonia, fine di un mito*, editi da IBN rispettivamente nel 2004 e 2006, scritti da Massimo Filippini, figlio del maggiore Federico, fucilato dai tedeschi il 25 settembre a Cefalonia. Con un'attenta e precisa ricerca e documentazione, Filippini dava di quella strage cifre decisamente più basse di quelle indicate da Venturi nel suo fortunato romanzo: 335, in gran parte ufficiali, fucilati e 1292 italiani caduti nei combattimenti del settembre 1943 in quella lontana isola dello Ionio.

Venturi, nella prefazione all'edizione del 1972 del suo *Bandiera bianca a Cefalonia* uscito da Rizzoli, a p. 11 aveva dichiarato che, pur trattandosi di un romanzo e quindi in parte opera di fantasia, aveva rispettato scrupolosamente gli avvenimenti, i fatti militari e storici, le cifre di fucilati e deceduti. Chiesi a Marcello come mai allora egli nella sua narrazione desse delle cifre molto inverosimili e ballerine: alle pp. 7 e 13 parlava di 9.000 italiani trucidati, a p. 51 "tutti o quasi tutti fucilati" e a p. 245 "146 ufficiali e 4.000 soldati catturati vivi e uccisi nelle esecuzioni sommarie". Con un certo imbarazzo, quasi scusandosi, mi rispose che, prima della stesura del romanzo, era stato incuriosito da un testo, pubblicato sulla rivista "Il Ponte", a firma di Amos Pampaloni, ex capitano d'artiglieria della Divisione, fra i primi ad attaccare e ad aprire il fuoco contro i tedeschi, uno dei pochi ufficiali sopravvissuti alla strage. Lo aveva incontrato e si era basato in gran parte sulla sua ricostruzione di quei tragici eventi. D'altronde storici blasonati, anche universitari, continuavano a riportare cifre di migliaia di fucilati e di deceduti, a volte in numero superiore agli effettivi dell'intera Divisione. Col passare degli anni si era accorto anche lui che le cifre riportate nel suo libro erano esagerate, non veritiere, frutto di una "vulgata" che non si riusciva più a correggere.

Mi confidò che avrebbe partecipato volentieri ad un incontro-dibattito per chiarire quei tragici eventi con Filippini e altri storici seri come Elena Aga Rossi.

Aveva saputo che, nominato assessore, aveva apportato alcune modifiche alle giurie, per decenni pesantemente sbilanciate a sinistra, e si era detto favorevole a questo, seppur tardivo, riequilibrio. In uno dei nostri ultimi incontri, presente il prof. Prosperi, mi confidò di essere più volte rimasto a disagio nelle riunioni del Premio Acqui Storia. Alcuni giurati, molto politicizzati, erano apodittici e prevaricanti nel voler imporre le proprie scelte sui libri da premiare.

Vantavano spesso rodomontesche gesta contro tedeschi e fascisti mentre Venturi, per la sua indole riflessiva, mite e pacifica, quando si profilavano scontri con i nemici preferiva sottrarsi e fuggire. La mia Resistenza, come quella di moltissimi altri partigiani, è stata più di fughe che di assalti, concludeva.

Era soprattutto amareggiato che, dopo l'uscita del suo saggio del 1991 *Sdraiati sulla linea. Come si viveva nel PCI di Togliatti* edito da

Mondadori, si fosse vieppiù intensificata, da parte di molti ambienti giornalistici, letterari e del *mainstream*, una forma di accresciuto e velenoso silenziamento, ostracismo e odio verso di lui e verso i suoi libri. I miei vecchi compagni comunisti, aggiungeva, lo riterranno blasfemo e paradossale ma, oltre a essere sinceramente e motivatamente anticomunista da cinquant'anni, varcati gli ottanta oggi mi sento più vicino alle suggestioni e alle proposte di Alleanza Nazionale e Forza Italia che ad altri raggruppamenti politici.

A detta di chi lo conosceva bene, Venturi era sempre stato una persona affascinante, brillante, ironica, raffinata, a volte coinvolgente ed entusiasta, sempre disponibile. I nostri incontri in quel fine 2007 e inizio 2008 lo mostravano dolce, estremamente cortese, ma in alcuni momenti il suo atteggiamento, compresi i suoi occhi azzurri, mi davano l'impressione di un uomo stanco e rassegnato e da medico ebbi qualche brutto presentimento.

Il 21 aprile 2008, proprio il giorno del suo ottantatreesimo compleanno, Marcello Venturi lasciava questa vita terrena nella residenza del Campale a Molare, dimora amata e avita di sua moglie Camilla Salvago Raggi. In ricordo di Marcello, da una mia idea e da un mio progetto, il Premio Acqui Storia ha istituito una terza sezione, dedicata al romanzo storico e intitolata a Venturi. I 6.500 euro per il vincitore vengono messi a disposizione quell'anno dalla scrittrice Camilla Salvago Raggi, nominata Presidente di quella nuova giuria. Ad aggiudicarsi il Premio sarà Antonio Pennacchi con il suo capolavoro *Canale Mussolini*, che dopo poco si affermerà anche allo Strega.

Ho tenuto fede a quanto vagheggiato con Venturi prima della sua dipartita. Domenica 30 novembre 2014 ad Acqui Terme a Palazzo Robellini si è svolto un affollato incontro dibattito sui libri di Filippini, che ha evidenziato le molte falsità e disinformazioni sulla tragedia di Cefalonia. Relatori il romano Massimo Filippini, Aldo A. Mola, Carlo Prosperi e Carlo Sburlati. Interessantissimo e molto chiarificatore il dibattito successivo, che ridimensionava, con prove documentali, il numero dei caduti nei combattimenti o passati per le armi dopo la resa.

L'8 settembre 2018 si è tenuto ad Acqui un convegno scientifico, incentrato sul saggio di Elena Aga Rossi *Cefalonia. La resistenza, l'eccidio, il mito*, edito dal Mulino, più volte ristampato e accolto da recensioni lusinghiere su quasi tutti i più importanti quotidiani e perio-

dici italiani. Questo saggio era entrato nella cinquina del Premio Acqui Storia ed era risultato il più votato dalla Giuria dei Lettori.

Nonostante le chiare risultanze della Giuria togata e di quella dei Lettori, il testo era stato oggetto di una violenta presa di posizione da parte dell'Associazione Reduci Acqui e dell'ANPI, che hanno definito un oltraggio alla Resistenza l'eventuale premiazione di quel libro.

Elena Aga Rossi che, con il marito Victor Zaslavsky, aveva già vinto nel 1998 la sezione scientifica dell'Acqui Storia con *Togliatti e Stalin*, edito dal Mulino, ha ridimensionato ampiamente la "vulgata resistenziale" di Cefalonia, il numero dei morti in combattimento e dei fucilati dopo la resa. La prestigiosa cattedratica romana ha evidenziato doppiezze, gravi contraddizioni e inadempienze nel comportamento del capitano d'artiglieria Amos Pampaloni, proprio colui che aveva ispirato alcuni avvenimenti e dati storico-militari del romanzo di Venturi, e del tenente Renzo Apollonio, altro personaggio molto controverso di quei fatti nell'isola dello Ionio.

Per Elena Aga Rossi è difficile stabilire se Cefalonia sia stata "un eroico atto di resistenza, un sacrificio inutile o una decisione irresponsabile". Penso che il Marcello Venturi che ho conosciuto e apprezzato nel suo ultimo anno di vita avrebbe condiviso questi dubbi e questa documentata ricostruzione storica e militare.

Bibliografia

Aga Rossi, Elena, *Cefalonia. La resistenza, l'eccidio, il mito*, Bologna, Il Mulino, 2016, nuova ed. riveduta e ampliata 2021.

Aga Rossi, Elena e Victor Zaslavsky, *Togliatti e Stalin*, Bologna, Il Mulino, 1997.

Filippini, Massimo, *La vera storia dell'eccidio di Cefalonia*, 2 voll., Pavia, MA.RO editrice, 2001-2002.

—, *La tragedia di Cefalonia. Una verità scomoda*, Roma, IBN, 2004.

—, *I caduti di Cefalonia: fine di un mito*, Roma, IBN, 2006.

Nissim, Gabriele, *Una bambina contro Stalin*, Milano, Mondadori, 2007.

Pennacchi, Antonio, *Canale Mussolini*, Milano, Mondadori, 2010.

Venturi, Marcello, *Bandiera bianca a Cefalonia*, Milano, Feltrinelli, 1963.

—, *Sdraiati sulla linea. Come si viveva nel PCI di Togliatti*, Milano, Mondadori, 1991.

—, *Via Gorki, 8 interno 106*, Torino, SEI, 1996.

MUNIFICENZA E ARTE A GENOVA E IN LIGURIA NELL'OTTOCENTO E NEL NOVECENTO

marzo-novembre 2025

In questa sezione sono raccolti i testi delle conferenze svolte in Accademia Ligure di Scienze e Lettere sul tema "Munificenza e arte a Genova e in Liguria nell'Ottocento e nel Novecento". Gli autori illustrano gli interventi di singoli individui o di famiglie che hanno donato dipinti, sculture, oggetti di notevole significato, e anche intere raccolte ed edifici, legati all'arte e alle scienze.

Lo spirito di tali azioni rientra appieno in una concezione elevata del bene comune volta a mettere a disposizione dell'intera società, e non soltanto del singolo, elementi di pregio e di cospicuo valore. Si tratta di gesti con i quali viene interpretato compiutamente il significato del termine "munificenza", dal latino *munus* (dono), e che hanno quale elemento comune l'interesse per il bene della collettività.

Piero Boccardo*

Palazzo Rosso: più donatori per un museo

Sommario: Nel gennaio del 1874 il cosiddetto Palazzo Rosso di Genova, con la sua importante collezione di dipinti, fu donato alla città. A Maria Brignole-Sale de Ferrari, duchessa di Galliera, è attribuito il merito esclusivo della donazione, ma in realtà la storia è più complessa e fu più determinante la volontà della sorella minore Luisa. Il mancato rispetto delle ultime volontà di quest'ultima, infatti, portò a un processo contro Maria, che riuscì a uscirne indenne solo grazie alla donazione della sua dimora avita.

Parole chiave: Palazzo Rosso a Genova; donazione del 1874; Maria Brignole-Sale de Ferrari; Luisa Brignole-Sale Melzi d'Eryl; Filippo de Ferrari.

Abstract: *Palazzo Rosso: More Donors for a Museum*
In January 1874 the so-called Palazzo Rosso in Genoa, with its important collection of paintings, was donated to the City. Maria Brignole-Sale de Ferrari, duchess of Galliera, is credited with the donation, but in reality the story is more complex, and the will of her younger sister Luisa was more decisive. The failure to comply the latter's will, in fact, led to a trial against Maria who managed to escape unscathed only through the donation of her ancestral home.

Keywords: Palazzo Rosso in Genoa; donation of 1874; Maria Brignole-Sale de Ferrari; Luisa Brignole-Sale Melzi d'Eryl; Filippo de Ferrari.

* Storico dell'arte pieroboccardo@hotmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.627-648

Maria Brignole-Sale de Ferrari (Genova, 1811 - Parigi, 1888), più nota come "Duchessa di Galliera", è ricordata in patria soprattutto come esempio impareggiabile di carità e munificenza perché dalla sua volontà hanno avuto origine ospedali, ricoveri, opere pie e istituzioni culturali. Primo atto della sua vasta azione filantropica è stato di sovente considerato il dono alla propria città, sottoscritto nel gennaio 1874, dell'avita residenza di famiglia in Strada Nuova – l'attuale via Garibaldi – cioè il cosiddetto Palazzo Rosso con "le entrostanti Galleria di Quadri e Biblioteca". Ma a dire il vero, non solo in quell'occasione autore a pieno titolo della donazione risulta sia stato anche il di lei figlio Filippo de Ferrari, ma per di più, verificando tutte le carte che costituiscono i prodromi di quel gesto, emerge piuttosto chiaramente che se Palazzo Rosso è diventato di proprietà pubblica lo si deve anche alle volontà, più o meno esplicitamente espresse, del padre e soprattutto della sorella minore della Duchessa, cioè Antonio Brignole-Sale e la figlia Luisa, e da questa circostanza viene appunto il titolo di questo testo.

1. *I Brignole-Sale*

Maria Brignole-Sale e la più giovane sorella Luisa hanno rappresentato l'ultima generazione della loro stirpe, che fu tra le più prestigiose del patriziato genovese di Antico Regime, in particolare della cosiddetta nobiltà nuova, considerando che, pur non essendo stata particolarmente prolifica – come dimostra il fatto stesso che con le due sorelle si estinse – da essa uscirono, fra Sei e Settecento, tre dogi della Repubblica.

L'affermazione di questo ramo dei Brignole alla fine del Cinquecento passa attraverso l'imparentamento con la famiglia Sale, in particolare quando Gio. Francesco (1573-1637) sposa la cugina Geronima, ultima erede di quest'altra casata, che oltre a un cospicuo patrimonio, a un palazzo cittadino di un certo prestigio e a una villa nel sobborgo di Albaro, vantava anche un titolo marchionale dall'investitura ottenuta dal granduca di Toscana del feudo di Groppoli in Lunigiana. Da Gio. Francesco e Geronima nasce solo un figlio maschio, Anton Giulio (1605-1662), unico erede quindi dei due patrimoni e primo a portare il cognome doppio Brignole-Sale, che distinse d'ora in poi questo ramo da quello dei cugini cui fa capo quell'Emanuele Brignole fondatore della più celebre

istituzione caritativa genovese, l'Albergo dei Poveri. A Gio. Francesco e ad Anton Giulio si deve per altro il nucleo originale della collezione di quadri comprendente opere di apprezzati artisti locali come Bernardo Strozzi e Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, e di forestieri di gran nome come Anton van Dyck e Guido Reni.

Ai due figli di Anton Giulio, Ridolfo (1631-1683) e Gio. Francesco I (1643-1694), si deve la costruzione di Palazzo Rosso, che per via della doppia committenza è caratterizzato da due piani nobili, ma solo il cadetto, cui spetta l'iniziativa della decorazione del secondo piano nobile, ebbe dalla moglie Maria Durazzo – a sua volta unica erede del patrimonio e della collezione di suo padre Giuseppe – quel figlio maschio cui doveva spettare la proprietà di tutti i beni fedecommissari della casata e della quadreria paterna, ulteriormente implementata anche con tele di Mattia Preti e del Guercino.

È ancora Maria Durazzo, morto prematuramente il figlio Anton Giulio II (1673-1710), a provvedere alla divisione ereditaria tra i ben quattro nipoti, ed è in questo passaggio che per il secondogenito si acquista una dimora già Grimaldi e poi de Franchi, edificata in salita San Francesco, e la si riconfigura nell'attuale Palazzo Bianco, con accesso su Strada Nuova. Palazzo Rosso, assegnato per intero al primogenito Gio. Francesco II (1695-1760), conosce così una nuova stagione edilizia e la sua quadreria viene arricchita di pezzi capitali di Rubens, Van Dyck, Procaccini e Maratti, come documenta il catalogo a stampa – evidentemente destinato ai visitatori – di cui il proprietario lo dota nel 1756. Ma solo all'ultimo dei quattro fratelli, Ridolfo (1708-1774), sopravvive discendenza maschile incarnata da un nuovo Anton Giulio (1762-1802), che è il terzo nella casata con questo nome e che dal matrimonio con la senese Anna Pieri ha ancora un Ridolfo, che prende i voti, e Antonio (1786-1863) che con la moglie Artemisia Negrone genera appunto, Maria (1811-1888) e Luisa (1822-1868). Ad Antonio spettano gli ultimi interventi decorativi in Palazzo Rosso e la stampa di ben tre edizioni del catalogo della quadreria.[1]

Attraverso queste vicende famigliari e quelle storiche contingenti, dalle leggi dei Lorena sui feudi alla Rivoluzione e all'età napoleonica, il patrimonio pervenuto agli ultimi Brignole-Sale è comunque piuttosto

[1] Pubblicati rispettivamente negli anni 1813, 1829 e 1861.

consistente, annoverando tra l'altro diversi immobili prestigiosi: il complesso di Palazzo Rosso, con le raccolte di dipinti e di libri che costituiscono di fatto un ragguardevole valore aggiunto, Palazzo Bianco, il palazzo già Sale in piazza Embriaci, e le grandi ville nei sobborghi di Albaro e di Voltri con annesse cospicue proprietà fondiarie. L'elevata condizione sociale consentì per altro alle due sorelle prestigiosi matrimoni: Maria sposa Raffaele de Ferrari (1803-1876), unico maschio di una famiglia genovese di minor fama rispetto ai Brignole-Sale, ma pure illustrata da un doge e dotata per di più di un consistente patrimonio; Luisa sposa il duca Ludovico Melzi d'Eryl (1820-1886), membro di una famiglia della nobiltà lombarda tra le più in vista, dato che il padre di Ludovico, Francesco, sotto Napoleone era stato prima Vice-Presidente della Repubblica Italiana nel 1802, e poi Gran Cancelliere del Regno d'Italia dal 1805.

2. *Contesto famigliare ristretto e prodromi della donazione di Palazzo Rosso: il ruolo di Luisa*

Per via della carriera diplomatica del padre e delle fruttuosissime attività economiche del marito, Maria Brignole-Sale de Ferrari, allevata a contatto con l'aristocrazia di mezza Europa, dalla fine del 1834 scelse Parigi quale sua principale residenza ivi crescendo il primo figlio Andrea (1831-1847), educato a contatto con la famiglia reale francese, ma morto ancora ragazzo lasciando un vuoto incolmabile, e il secondo, Filippo (1850-1917), che nella capitale d'oltralpe nacque e diventò adulto, ma che non corrispose alle aspettative che nei suoi confronti avevano nutrito i genitori. Proprio gli atteggiamenti di Filippo, letti esclusivamente in termini di opposizione alla famiglia, sono stati finora presentati come la principale ragione per cui Maria, che dal 1838 con l'acquisizione fatta dal marito di una grande proprietà agricola nel Bolognese aveva assunto il titolo di duchessa di Galliera, nel 1874 decise di donare l'avito Palazzo Rosso, nell'intento di assicurare alla dimora quel futuro che il figlio non le sembrava garantire.

In realtà la vicenda è meno ovvia rispetto a quanto solitamente divulgato, e se già Laura Tagliaferro l'ha meglio presentata,[2] in questo

[2] Cfr. L. Tagliaferro, *I musei della Duchessa*.

contesto è opportuno riprenderla per narrarne i retroscena alla luce di documenti inediti e nella prospettiva dei successivi sviluppi.

Quando nel 1863 Antonio Brignole-Sale morì *ab intestato* i suoi beni vennero spartiti tra le due figlie, ma Palazzo Rosso rimase proprietà indivisa. Come Maria e Luisa intendessero procedere nei confronti di quella residenza non è dato sapere, ma va registrato che se da un lato in data 24 gennaio 1867 il pittore Giuseppe Isola, che da tempo svolgeva la funzione di curatore della quadreria, procedeva a dividere in due lotti cinquantacinque quadri "ritirati da diverse camere" secondarie del palazzo, dall'altro, come attesta l'inedito "Inventario dei mobili restanti nel Palazzo Rosso dopo fatta la divisione 1 Aprile 1867", le sale della residenza ancora in uso da parte dei proprietari e in particolare quelle del secondo piano nobile – le stesse che poi la Duchessa avrebbe destinato a museo e biblioteca – si dovevano presentare ancora compiutamente arredate: oltre ai quadri "come da catalogo", e a tavoli da muro e specchiere, vi risultavano non solo torciere – in numero doppio rispetto a quelle successivamente donate – ma anche lampadari e "bracci" ovvero *appliques* in legno dorato o bronzo, letti, cantonali, *étagères*, comò e un *bureau* pieni di suppellettili inerenti la vita quotidiana, arredi e paramenti sacri per la cappella, "sgabelletti", orologi, tende alle finestre, guardaroba contenenti copriletti e lenzuola, coperte e livree, credenze con casseruole e pentole e perfino "2 bandiere di cotone una italiana l'altra francese".[3]

In questo stesso inventario, però, una precisazione relativa a quanto conservato in quella che era detta "Stanza delle Sibille" al secondo piano nobile – oggi attraversata verticalmente dalla scala ottagonale progettata da Franco Albini – documenta un ulteriore movimento di dipinti giacché recita: "17 Quadri a Olio come da catalogo, 5 dei quali trasportati a Parigi il 25 gennaio restandovi solo le 5 cornici". Poiché quest'ultima data corrisponde a quella della divisione operata da Isola sopra ricordata, parrebbe che mentre si stava procedendo alla divisione tra le due sorelle dei quadri "ritirati da diverse camere" del palazzo, ne siano stati prelevati altri cinque da una delle sale della vera e propria galleria, e quindi non compresi nei lotti formati da Isola, per conto della

[3] Di tutti i documenti citati, anche di seguito, sono copie nell'ambito dell'Archivio dei Musei di Strada Nuova, in Palazzo Bianco.

sola Maria, visto che risultano inviati oltralpe dove lei risiedeva. Come attesta una dichiarazione sottoscritta da Raffaele de Ferrari il giorno dopo, cioè il 26 gennaio 1867, e già resa nota da Laura Tagliaferro,[4] i cinque dipinti in questione erano le quattro *Sibille* che Anton Giulio I Brignole-Sale aveva acquistato da Guido Reni per tramite di Giovan Battista Manzini nel 1641,[5] e il *Ritratto di Anna Pieri Brignole-Sale*, nonna della Duchessa, eseguito da Anton von Maron nel 1792.[6] Ma il fatto che nella stessa presa in carico il Duca si impegnasse altresì "a rimetterli a suo [*sic*] posto ogni qualvolta ciò venisse richiesto da mia cognata la duchessa Melzi", implicitamente denunzia che Luisa, probabilmente disponibile alla divisione nei confronti di opere d'arte non collocate nell'appartamento del secondo piano nobile di Palazzo Rosso, lo fosse molto meno per quelle che invece costituivano il vanto delle sale di rappresentanza comprese nel percorso di visita documentato nei cataloghi di cui si è detto. E se l'impegno sottoscritto dal cognato, ovvero dalla sorella maggiore, costituiva già una garanzia per un futuro recupero, Luisa di fatto ne impose senza mezzi termini la reintegrazione attraverso il testamento segreto redatto il 29 gennaio 1868, consegnato al notaio genovese Luigi Bosello il seguente 26 febbraio, e che venne pubblicato il 23 settembre successivo, dato che la gentildonna era morta a Ginevra sei giorni prima, cioè il 17 settembre 1869.

Il testamento della duchessa Melzi, che non aveva avuto prole, prevedeva infatti per ciò che riguarda "la parte che mi spetta pro indiviso nel così detto Palazzo Rosso in Genova" l'usufrutto alla sorella Maria e la proprietà al nipote Filippo a due precise condizioni: che Filippo aggiungesse ai propri il cognome e lo stemma Brignole-Sale; e che, "in omaggio alle intenzioni del venerato mio padre, almeno in alcuni determinati giorni di ogni settimana [fossero] accessibili al pubblico" la Galleria e la Biblioteca di Palazzo Rosso, ma aggiungendo: "dalle quali mai si possano quindi trasportare, e tanto meno in terra straniera, verun dei quadri, libri ed oggetti che la compongono".

---

[4] Tagliaferro, *I musei della Duchessa*, p. 886.

[5] Cfr. la scheda di P. Boccardo in *I Brignole-Sale prima di Palazzo Rosso. Dimore e dipinti (1573-1662*.

[6] Cfr. P. Boccardo, *Intrigo internazionale. I protagonisti di due ritratti di Anton von Maron: Anna Pieri Brignole-Sale e Georg Gustav Wrangel*, con bibliografia.

E laddove i dettagli di quest'ultima condizione – in particolare il riferimento alla terra straniera – potessero ancora risultare astratti, nonostante il precedente del 1867, la frase successiva toglie qualunque dubbio relativamente al fatto che Luisa fosse stata decisamente contrariata dal trasferimento a Parigi dei cinque quadri di cui si è detto e si valesse della forza impositiva del testamento per ristabilire la situazione, in un'ottica che pare pienamente museale: "E qualora all'epoca della mia morte fosse all'estero per opera di qualcuno della famiglia del Duca di Galliera o di quella cui io appartengo, uno o più di questi oggetti voglio che venga tosto restituito alla Galleria o Biblioteca…". Che non si trattasse di una mera raccomandazione lo dimostra il fatto che di seguito il testamento specifica che mancando queste condizioni, eredi della "parte indivisa degli oggetti componenti la detta Galleria e Biblioteca" sarebbero stati l'Accademia Ligustica "per quanto concerne gli oggetti della Galleria ed ogni altro quadro" e la città di Genova, ovvero il Comune, "per quanto concerne gli oggetti componenti la Biblioteca", impegnando entrambi gli enti a destinarli "al pubblico lustro, decoro ed istruzione".

In ultimo, a ulteriore garanzia delle proprie volontà, e tradendo una certa diffidenza nei confronti della sorella, la duchessa Melzi volle nominare quale esecutore testamentario – dichiaratamente risparmiando dell'onere il marito – "il Sindaco *pro tempore* della città di Genova, conferendogli in proposito i più ampi poteri".

Pur facendo riferimento a "intenzioni" di Antonio Brignole-Sale, a quanto risulta esplicitate esclusivamente nell'essersi fatto carico della stampa dei citati cataloghi della quadreria, è dunque Luisa Brignole-Sale a sancire col suo testamento il destino museale di Palazzo Rosso. Ella dispose infatti la conservazione integrale e la pubblica fruizione del patrimonio artistico e bibliografico contenuto al suo interno in termini tali che i due eredi designati erano costretti o ad accettare le sue condizioni o a devolvere la metà dei quadri e dei libri alle istituzioni cittadine che allora svolgevano un ruolo pubblico in quei campi, ovvero l'Accademia e la Biblioteca Berio.

Per quanto le carte d'archivio reperite non consentano di seguire nel dettaglio il corso degli eventi, da un atto successivo si deduce che, al fine di vigilare sull'applicazione delle ultime volontà di Luisa Brignole-Sale, il Sindaco allora in carica, il barone Andrea Podestà, entro breve tempo dalla morte della gentildonna invitò gli eredi a proce-

dere all'inventariazione dei beni pertinenti la Galleria e la Biblioteca, e dato che questa richiesta non venne soddisfatta, il 23 dicembre 1869, ovvero tre mesi dopo, insieme al Presidente dell'Accademia Ligustica citò in giudizio Maria Brignole-Sale De Ferrari e il figlio Filippo, a quella data per altro ancora minorenne, reclamando che venisse dichiarata la loro decadenza dal legato testamentario. Ovviamente madre e figlio diedero battaglia, ed è proprio dall'arringa del collegio di difesa – costituito da due celebri avvocati del tempo, Tito Orsini e Pasquale Stanislao Mancini – pubblicata a stampa nell'aprile 1871 che si sono ricavate le notizie sopra riportate.[7]

Per quanto non sia stata rintracciata l'eventuale sentenza, restando ignota anche la data in cui sarebbe stata pronunciata, sono poi i fatti e altri documenti ad attestare cosa deve essere accaduto, laddove nel frattempo già la prima delle due condizioni imposta dalla duchessa Melzi, l'adozione da parte di Filippo insieme al cognome e allo stemma paterno anche di quelli Brignole-Sale, risultò di lì a poco ardua a essere soddisfatta avendo il giovane, che dall'11 gennaio di quell'anno era ormai maggiorenne, dichiarato per iscritto nel settembre seguente di optare per la cittadinanza francese, di cui aveva diritto essendo nato come si è detto a Parigi, a scapito di quella italiana, che gli derivava dai genitori. Il gesto, che angustiò il padre, e credibilmente anche la madre, ben più di quanto Filippo si era immaginato, costituisce la prima presa di distanze del giovane dalla famiglia giacché implicava la rinuncia a quei titoli nobiliari che rappresentavano ad un tempo la storia secolare e i successi recenti dei casati de Ferrari e Brignole-Sale, e attesta di conseguenza quanto lui fosse poco propenso ad assumere il ruolo di erede che già la zia aveva iniziato a configurargli.

Fatto sta che nel giro di nemmeno due anni la Duchessa di Galliera, certo alla luce della scelta del figlio ma credibilmente anche delle implicazioni connesse all'esito negativo della citazione in giudizio, giacché avrebbe esposto lei e la sua famiglia alla pubblica riprovazione per non aver adempiuto al dettato testamentario della sorella che mirava a destinare Quadreria e Biblioteca – come la stessa aveva scritto – "al

[7] *Per la Marchesa Maria Brignole Sale Consorte del Marchese Raffaele de Ferrari Duca di Galliera ed il Marchese Filippo de Ferrari contro il Sindaco della Città di Genova ed il Presidente dell'Accademia Ligustica di Belle Arti*.

pubblico lustro, decoro ed istruzione", per perseguirne invece un possesso esclusivo e scevro da ogni tipo di vincolo, si risolse a procedere diversamente, trasformandosi in una munifica donatrice, e determinando così l'estinzione del procedimento giudiziario.

La minuta di un documento, purtroppo senza data, attesta che in un primo tempo si era previsto che Filippo "per accordi presi con sua madre, e in corrispettivo di altre e diverse intelligenze corse fra essi" rinunciasse all'eredità della zia in favore di sua madre che, in questo modo, sarebbe diventata unica proprietaria di Palazzo Rosso e di quanto vi era ancora contenuto, e ne avrebbe potuto stabilire il destino da sola. Ma alla fine di giugno del 1873 quando, presso il Consolato d'Italia a Parigi, Angelo Ferrari, che già dal 1845 risulta impiegato nell'amministrazione degli affari genovesi del Duca di Galliera, venne nominato procuratore speciale allo scopo di stipulare col Sindaco di Genova – sempre il barone Andrea Podestà – l'atto di donazione di Palazzo Rosso, l'incarico risulta affidato dalla "Marchesa Maria Brignole Sale del fu Marchese Antonio, Duchessa di Galliera, debitamente assistita ed autorizzata dal qui presente Marchese Raffaele De Ferrari Duca di Galliera" e dal "signor Filippo De Ferrari figlio dei prefati Duchi di Galliera", e di seguito Maria e Filippo vengono dichiarati nelle rispettive qualità entrambi proprietari dell'immobile.

3. *L'atto di donazione: "lustro e vantaggio della Città di Genova"*

Con i retroscena fin qui narrati, nel primo pomeriggio di lunedì 12 gennaio 1874 – cioè a poco più di due anni e mezzo dall'arringa degli avvocati Orsini e Mancini volta a confutare le richieste del Sindaco e del Presidente dell'Accademia Ligustica – a Genova, in una sala non meglio precisata del palazzo avito e davanti al notaio Giuseppe Balbi, Maria Brignole-Sale, assistita dal marito Raffaele de Ferrari, mentre del figlio Filippo faceva le veci un procuratore, e alla presenza di quello stesso Sindaco che l'aveva citata in giudizio, sottoscrisse a nome suo e del figlio l'atto di donazione al Comune di Palazzo Rosso "colle entrostanti Galleria di Quadri e Biblioteca". Senza alcun riferimento a presunte "intenzioni" di Antonio Brignole-Sale e alle ultime volontà di Luisa, la munifica elargizione di Maria e Filippo viene motivata nel documento

in questi termini un po' magniloquenti: "per attestare pubblicamente i loro sentimenti d'amore alla Città di Genova, e di zelo per tutto ciò che può accrescere il decoro e l'utile dei suoi abitanti, e la sua fama presso i forestieri" e al fine che "siffatta nuova destinazione sua [= del Palazzo] ridondi a lustro e vantaggio della Città di Genova".

Se, rispetto alla più sintetica espressione della sorella, ritornano pari pari i concetti di "lustro" e "decoro", pur diversamente contestualizzati, va rimarcato che Luisa aveva indicato tra le finalità dell'eventuale destinazione a pubbliche istituzioni della sua quota di dipinti e libri anche quella dell'"istruzione", cogliendo significativamente – anche se forse in termini inconsapevoli – quello che è tuttora uno dei compiti fondamentali del museo. Ma qui, anche in una analisi meramente lessicale, è ancor più interessante riscontrare che le motivazioni espresse riprendono ancor più puntualmente quanto scritto nel 1737 da Anna Ludovica de' Medici, ultima della sua stirpe, per individuare quello che oggi chiameremmo il "patrimonio culturale" nel cosiddetto "Patto di famiglia". Questo atto, destinato a regolare la devoluzione del Granducato di Toscana a Francesco Stefano di Lorena, all'articolo terzo contiene delle prescrizioni relativamente alle collezioni d'arte della famiglia Medici la cui proprietà veniva sì trasferita al nuovo sovrano ma con l'imposizione che non potesse essere trasferito lontano da Firenze "quello [che] è per ornamento dello stato, per utilità del pubblico e per attirare la curiosità dei forestieri". La corrispondenza tra le espressioni utilizzate nei due documenti, rogati a quasi centocinquant'anni l'uno dall'altro, risulterà ancora più evidente ricorrendo a un confronto visuale diretto, rispettoso anche della sequenza in cui sono esposte:

1737	1874
ornamento dello stato	decoro [di Genova]
utilità del pubblico	utile dei suoi abitanti
curiosità dei forestieri	fama presso i forestieri

Un'analisi semantica dei termini utilizzati nel documento fiorentino è già stata condotta da Cristina Acidini e di fatto, data la sostanziale identità, essa torna utile anche per l'atto genovese, con tuttavia un importante distinguo: Anna Ludovica de' Medici era una sovrana, Maria Brignole-Sale no, ancorché in questo come negli altri gesti di

munificenza che contraddistinsero gli ultimi anni della vita della gentildonna – ospedali, scuole, ricoveri e altri musei – il ruolo del sovrano illuminato che provvede alle necessità del suo popolo pare quasi averlo assunto. Ma c'è anche un questione per ora irrisolta: data la natura del "Patto di famiglia", sembra di poter escludere che la Duchessa di Galliera ne conoscesse il tenore, e altrettanto viene da pensare riguardo al notaio Balbi o ad altri eventuali uomini di legge che la Duchessa possa aver consultato in vista della stesura dell'atto di donazione, e tuttavia resta al momento priva di spiegazioni una così marcata corrispondenza nella definizione delle funzioni del patrimonio culturale, non lontane per altro da quelle odierne.

4. *L'atto di donazione: le norme, le risorse previste e le loro finalità*

L'atto di donazione non si limita a sancire il passaggio di proprietà di Palazzo Rosso dai de Ferrari Brignole-Sale al Comune di Genova, ma contiene anche norme e disposizioni volte a regolare la gestione e il funzionamento della Galleria e della Biblioteca che venivano contestualmente istituite. A questo riguardo, prima di analizzarne alcune, rimandando alla prima appendice apposta a questo testo la trascrizione degli stralci più significativi, va presa in considerazione quale fosse allora la situazione genovese in fatto di musei. Nel capoluogo ligure, infatti, né in Antico Regime, né sotto l'Impero francese, né sotto il Regno Sardo le amministrazioni statali o cittadine erano riuscite a istituire un pur auspicato museo pubblico, limitandosi a demandare diversi aspetti della conservazione del patrimonio artistico genovese alla locale Accademia, che di fatto è stata fino a tempi recentissimi un'istituzione privata, ancorché allora patrocinata dallo quello stesso ceto che governava la città. Nell'edificio appositamente eretto dal Comune ove dal 1830 l'Accademia Ligustica è ospitata si era venuta via via concentrando negli anni una serie di opere di varia provenienza e natura che solo con buona volontà oggi si potrebbe chiamare museo, mancando di fatto un ordinamento, un curatore, un inventario.

Si direbbe quindi che vadano lette alla luce di questa situazione le precise indicazioni di Maria Brignole-Sale volte regolare il funzionamento del museo che con la donazione veniva istituito, e se alcune pa-

iono recepire le volontà della sorella – regolamentazione dell'apertura e inamovibilità delle opere – altre, molto pragmatiche, relative al ruolo del Direttore e all'utilizzo degli spazi, sembrano proprio ispirate dal timore che la città, ancora del tutto inesperta della gestione di un museo, potesse farne un uso improprio o inadeguato.

A fronte di comprensibili ma nel contempo stretti vincoli su quello che oggi si chiamerebbe allestimento – impossibili da rispettare integralmente in una logica museale moderna volta alla valorizzazione del patrimonio e ispirata ai criteri della conservazione – scelte del tutto illuminate appaiono in compenso quelle relative alla finalità reddituale di tutti gli spazi del complesso di Palazzo Rosso non occupati dalla Galleria e dalla Biblioteca. I canoni di locazione avrebbero fornito le risorse economiche necessarie al funzionamento dei due istituti e alla manutenzione dell'edificio e, in seconda istanza, a stanziare sussidi a favore degli artisti, dei cultori delle lingue classiche e, ove avanzassero, nella commissione di un'opera d'arte, ma con la sensata avvertenza "prima d'intraprenderne l'esecuzione, [verificare] che i fondi siano sufficienti a darle compimento".

Per quanto già nel giro di qualche decennio gli introiti derivati dagli affitti siano risultati insufficienti alle destinazioni previste, e oggi tali proventi siano del tutto cessati risultando inappropriata rispetto alle attuali norme di sicurezza la locazione abitativa degli spazi non occupati dalla Galleria, alcuni dei quali per altro rivelatisi altresì di gran pregio;[8] e per quanto sia presto risultata superata dai tempi la destinazione di sussidi a giovani artisti "perchè studino in Genova o altrove in Italia, preferibilmente dopo Genova, a Roma e Firenze", l'idea di prevedere

[8] Una prima parte degli spazi che la Duchessa aveva destinato a locazione erano già stati adibiti a museo in occasione dei lavori condotti tra 1953 e 1960, cioè in vista della riapertura di Palazzo Rosso dopo la Seconda guerra mondiale, e già in quell'occasione la Biblioteca Brignole-Sale andò soppressa e il suo patrimonio librario incamerato dalla Biblioteca Berio; ma una più radicale riforma delle destinazioni d'uso dell'edificio, proprio a motivo delle norme di sicurezza, venne attuata al momento dell'intervento attuato tra il 1999 e il 2004: da allora il complesso di Palazzo Rosso è occupato esclusivamente dal museo e dalle tre sezioni del Centro di Documentazione per la storia, l'arte e l'immagine di Genova (Biblioteca, Collezione Topografica e Archivio Fotografico). A riguardo si rimanda agli specifici capitoli del volume *I Musei di Strada Nuova a Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Tursi*, a cura di Piero Boccardo e Clario Di Fabio.

una fonte di reddito con quelle finalità è di per sé d'avanguardia e non solo per quei tempi, dato che tuttora una pur generosa donazione priva di una dote è destinata a risultare immediatamente un onere per la società. E tuttavia questa illuminata scelta va credibilmente interpretata come la garanzia, per la donatrice, di aver assicurato un futuro alle sue creazioni in una città dove l'istituzione del museo era stata di tempo in tempo rimandata sempre nell'attesa di una non meglio precisata "*amélioration des finances municipales*" e dove, ancora nel 1867, i proposti restauri dei portali della Cattedrale erano stati bocciati in Consiglio Comunale giacché – come recitano i Verbali – bisogna "pensare a spendere del pubblico denaro il meno possibile e solo quando trattasi di spese necessarie".[9]

Ma a fronte di disposizioni intelligenti e quasi d'avanguardia, un'altra, destinata a essere reiterata nelle altre opere di larghissima munificenza attuate dalla Duchessa di Galliera negli ultimi anni di vita, palesa le posizioni decisamente conservatrici della gentildonna: dei sussidi da lei previsti per l'incoraggiamento degli artisti avrebbero potuto godere infatti solo "i giovani nativi di Genova o dei paesi che componevano lo Stato dell'antica Repubblica Ligure, quando cessò per la sua aggregaziune all'Impero francese". È evidente infatti da queste parole che, nel 1874, rimandano alla situazione geo-politica di settant'anni prima che la Duchessa non avallava tutti i cambiamenti amministrativi e sociali intervenuti nel frattempo ovvero essenzialmente disconosceva il nuovo Regno d'Italia e quanto connesso alla sua proclamazione. Ne consegue che agli occhi della Duchessa non poteva essere lo Stato un'eventuale alternativa al Comune nel recepire il dono o nel subentrarvi, tanto è vero che previde, in caso di impossibilità o inadempienza, eventuali eredi o, in difetto, la Città di Parigi.

5. *"40 colli [di] mobilia, quadri ed altro spediti a Parigi il 21 gennaio 1874"*

Fermo restando che attraverso l'atto di donazione il Comune di Genova entrò in possesso di un immobile vasto e di grandissimo presti-

[9] Sulla faticata vicenda dell'istituzione del museo a Genova nel corso del XIX secolo cfr. Laura Tagliaferro, *1888-1892: riferimenti alla Galleria di Palazzo Bianco*.

gio, non ultimo per l'ampio affaccio su quella che a quella data era non solo la più celebre, ma anche la più importante via cittadina, di una ricca biblioteca e di una straordinaria collezione d'arte che sotto bellissime volte affrescate e accanto ad alcuni pregevolissimi arredi settecenteschi schierava una collezione di pittura con tuttora indiscussi capolavori di Albrecht Dürer, Paolo Veronese, Giulio Cesare Procaccini, Ludovico Carracci, Guido Reni, Guercino, Mattia Preti, Bernardo Strozzi, Grechetto e Anton van Dyck, è già stato segnalato in più occasioni che alcune delle opere ancora documentate nella Galleria negli anni sessanta dell'Ottocento "erano state ritirate per venir trasferite in quel palazzo di Parigi che la Duchessa sembrava veramente voler considerare la sua vera casa". Questo aspetto della vicenda, tuttavia, forse nel timore di offuscare l'immagine della benefattrice non è stato adeguatamente illustrato e approfondito nel passato, ma ora, anche attraverso nuovi documenti, si è in grado di fare pienamente luce sulla questione.

Fra le non molte carte conservate relative alla donazione si è rintracciato un foglio in cui è trascritto quello che è titolato *Parere dell'Avvocato Bixio*, che, pur senza riferimenti temporali, è il primo a fornire indicazioni sul fatto che Maria Brignole-Sale, in linea con quanto attuato nel gennaio 1867, intendeva trattenere per sé un certo numero di opere storicamente pertinenti Palazzo Rosso. La data del documento deve essere comunque fissata al 1873 dato che il legale fa precedere le sue considerazioni giuridiche, da "i sensi della più schietta ammirazione pella [*sic*] generosità e amore patrio", riferendo altresì che il Sindaco, quando venne informato delle intenzioni della nobildonna, "ne fu commosso". In questa carta, dunque, dove Filippo è citato, come poi sarà nell'atto ufficiale, "coproprietario e condonante", l'avvocato suggerisce esplicitamente alla Duchessa: "Quanto agli oggetti che intende riservare per sé ed escludere dalla donazione, parrebbe assai opportuno di toglierli dal palazzo prima, onde semplificare la cosa: in tal modo si dona il Palazzo nella condizione in cui è, senza nulla escludere".

In effetti nessun riferimento alla questione si rintraccia nell'atto, ma in compenso reca la data di nove giorni dopo la firma dell'atto di donazione la *Distinta di n. 40 colli mobilia, quadri ed altro spediti a Parigi il 21 gennaio 1874*, qui pubblicata nella Appendice II, che fornisce un quadro preciso e puntuale, e anche un poco sconcertante, di quanto venne asportato da Palazzo Rosso e trasferito a Parigi del patrimonio

storico dei Brignole-Sale. Un secondo elenco, coerente al primo ancorché di quindici giorni più tardo, dettaglia poi i dipinti selezionati. A questo riguardo colpisce non poco la scelta che vede accanto a grandi capolavori come il *Cristo della moneta* di Van Dyck e il *Padre Eterno* di Guercino opere di minor pregio come le *Marine* di Vernet o il *Giovinetto che prega* allora attribuito a Paolo Veronese, e l'unica spiegazione possibile, considerando che in un caso viene addirittura scissa una coppia, è che la cernita sia stata fatta tenendo in conto anche le dimensioni dei quadri, ovvero degli spazi disponibili sulle pareti della residenza di rue de Varenne.

Certo, sebbene ciò che la Duchessa volle trattenere per sé corrisponde a ben meno che alla metà delle collezioni di Palazzo Rosso, verrebbe comunque da osservare che agendo in questo modo lei abbia quasi ribaltato le disposizioni della sorella: Luisa aveva previsto che laddove la residenza avita non fosse diventato museo, la sua quota di opere avrebbe avuto un destino pubblico, Maria di fatto, destinando la dimora al pubblico, trattenne per sé una quota comunque significativa di beni.

L'eventuale ombra che questo episodio getta sulla figura della Duchessa risulta comunque presto fugata dagli eventi successivi. Come si può in parte arguire dal fatto che le opere citate in quanto trasferite a Parigi oggi appartengono ai Musei di Strada Nuova, va esplicitato che, per effetto delle scelte testamentarie della gentildonna, quasi tutti i dipinti e il più prezioso dei tavoli da muro rientrarono in patria in quanto da lei destinati a Palazzo Bianco. Quella di questo secondo museo, nato dalla volontà della stessa persona, è un'altra storia, impossibile a essere tracciata negli spazi qui a disposizione, ma va segnalato che quanto vi è arrivato da Parigi, ma in origine proveniva da Palazzo Rosso, oggi figura di nuovo nella splendida residenza dei Brignole-Sale[10] non solo nell'intento di restituire un'immagine fedele della loro storica quadreria, ma anche in quello di meglio far corrispondere il museo all'idea di monumento alla sua stirpe che Maria Brignole-Sale gli volle affidare.

[10] Unica eccezione è costituita dal dipinto di Pieter Paul Rubens raffigurante *Venere e Marte* che, come si è detto precedentemente nel testo, era stato acquistato nella prima metà del XVIII secolo da Gio. Francesco II Brignole-Sale: essendo su un sottile e fragile supporto ligneo, si è preferito non metterne a rischio la conservazione spostandolo dalla sala di Palazzo Bianco dove è esposto da decenni.

Appendice I

ATTO DI CESSIONE

a favore del MUNICIPIO DELLA CITTÀ DI GENOVA fatta da S. E. la Marchesa MARIA BRIGNOLE SALE Duchessa di Galliera, moglie di S. E. il Marchese RAFFAELE DE FERRARI Duca di Galliera, e dal Signor Marchese FILIPPO DE FERRARI loro figlio, del Palazzo co' suoi annessi e dipendenze, situato in Genova in Via Nuova, detto comunemente *Il Palazzo Rosso* e colle entrostanti Galleria di Quadri e Biblioteca.

L'anno mille ottocento settantaquattro giorno di Lunedì dodici del mese di Gennaio verso le ore tre pomeridiane in Genova, in una delle sale del Palazzo Brignole Sale De Ferrari, comunemente detto *Il Palazzo Rosso*; posto in Via Nuova al Numero Civico 18.

Avanti di Noi Cavaliere GIUSEPPE BALBI Uffiziale dell'Ordine Mauriziano, Regio Notaro Collegiato residente in Genova, ed in presenza degl'infrascritti testimoni;

Sono comparsi

Da una Parte

S. E. la Marchesa MARIA BRIGNOLE SALE Duchessa di Galliera, figlia del fu Eccellentissimo Marchese Antonio, moglie di S. E. il Marchese RAFFAELE DE FERRARI Duca di Galliera, Senatore del Regno, figlio del fu Marchese Andrea, e dallo stesso di lei marito, qui pure comparso, debitamente autorizzata, nativi entrambi di questa Città, e residenti promiscuamente in Genova e a Parigi;

E il Signor Marchese FILIPPO DE FERRARI figlio dei prefati Duchi di Galliera, nato e residente a Parigi, comparso però in persona del Signor Cavaliere ANGELO FERRARI fu Bartolomeo, nativo di Genova, ivi domiciliato e dimorante, di lui procuratore con speciali poteri a quanto in appresso, in virtù di Mandato di Procura delli ventotto Giugno Mille ottocento settantrè passato a Parigi nanti il Signor Avvocato Commendatore Luigi Cerruti Console Italiano colà residente, quale Mandato si unisce al presente Instromento per farne parte integrante;

E dall'altra parte

L'Illustrissimo Signor Barone Commendatore ANDREA PODESTA' fu Signor Gio. Luca, Grand'Uffiziale della Corona d'Italia, Deputato al Parlamento Nazionale, stipulante nella sua qualità di Assessore Anziano del Municipio di Genova, nativo di questa Città, ivi domiciliato e dimorante;

I quali premettono

Che la Marchesa Maria Brignole Sale Duchessa di Galliera, e il Signor Marchese Filippo De Ferrari suo figlio, possedono, la Signora Duchessa come erede dei furono suoi genitori gli Eccellentissimi Marchesi Antonio Brignole Sale e Artemisia Negrone coniugi, e come legataria, quanto all'usufrutto, di sua sorella la fu Marchesa Luisa Duchessa Melzi d'Heryl dipendentemente dal di costei Testamento consegnato al Notaio Luigi Paolo Bosello di questa Città li ventisei Febbraio Mille ottocento sessantotto, aperto e pubblicato li ventitre Settembre Mille ottocento sessanta nove; e il Signor Marchese Filippo De Ferrari suo figlio, pure come legatario della fu sua zia la Duches-

sa Melzi d'Heryl anzidetta, il Palazzo sito in Genova nella Via Nuova, e conosciuto sotto la denominazione di *Palazzo Rosso* e la Galleria di Quadri e Biblioteca che nel medesimo si trovano.

Che per attestare pubblicamente i loro sentimenti d'amore alla Città di Genova, e di zelo per tutto ciò che può accrescere il decoro e l'utile dei suoi abitanti e la sua fama presso i forestieri, la Duchessa di Galliera e il Marchese Filippo De Ferrari suo figlio, sono venuti nella determinazione di cedere al Municipio di questa Città il cosidetto *Palazzo Rosso*, colle entrostanti Galleria di Quadri e Biblioteca, affinchè questo Palazzo colle opere d'arte che racchiude, culla e già residenza per secoli della Famiglia Brignole Sale, che nella Duchessa di Galliera si estingue, diventi proprietà cittadina, e siffatta nuova destinazione sua ridondi a lustro e vantaggio della Città di Genova.

Il Sindaco della Città di Genova pel Municipio, e salva ratifica del Consiglio Municipale, questa Cessione accettava con grato e riconoscente animo,

Quindi hanno stipulato e stipulano:

Primo.

La Marchesa Maria Brignole Sale Duchessa di Galliera, moglie al Marchese Raffaele De Ferrari Duca di Galliera, e da questi debitamente autorizzata.

E il Signor Marchese Filippo De Ferrari loro figlio, in persona questo del Signor Cavaliere Angelo Ferrari suo speciale Procuratore in virtù del detto e qui unito Mandato

ASSEGNANO E CEDONO AL MUNICIPIO DI GENOVA

Il Palazzo di loro proprietà situato in Genova nella Via Nuova, detto comunemente IL PALAZZO ROSSO co' suoi annessi e dipendenze, Galleria di Quadri e Biblioteca nello stato in cui verranno consegnati, e come consterà dallo stato di luogo a rilevarsi, come infra all'articolo Quarto. […]

Secondo.

Tale assegnazione e cessione è vincolata alle condizioni seguenti tutte di rigore, e senza delle quali considerate tanto complessivamente che isolatamente non si sarebbe addivenuto alla presente Cessione

a) Il Palazzo porterà sempre il nome di PALAZZO BRIGNOLE SALE DE FERRARI, e verranno denominate sempre GALLERIA E BIBLIOTECA BRIGNOLE SALE DE FERRARI la Galleria dei Quadri e la Biblioteca.

b) La Galleria dei Quadri e il contiguo appartamento ove viene collocata la Biblioteca, nella quale rimane compresa la Collezione del *Moniteur* o *Giornale Ufficiale di Francia* dal Millesettecento ottantanove al Milleottocento sessantanove inclusivamente, conserveranno sempre la forma e destinazione e distribuzione attuale, anche per quanto riflette la collocazione attuale dei quadri e degli scaffali e dei libri.

La Galleria resterà aperta agli studiosi ed ai visitatori in determinate ore e giorni da fissarsi per Decreto del Sindaco di Genova; e la Biblioteca lo sarà soltanto due o al più tre giorni della settimana ed in quelle ore da fissarsi dal Sindaco come sopra col concorso del Bibliotecario.

Durante i mesi delle vacanze scolastiche la Biblioteca resterà chiusa.

Non si permetterà mai che alcun quadro o libro sia esportato dalla Galleria e dalla Biblioteca.

In detti appartamenti o locali non potranno mai sotto verun pretesto od occasione nemmeno di beneficenza, darsi ricevimenti, feste, pranzi o praticarsi fiere o simiglianti cose.

Destinati allo studio dell'arte e delle lettere, detti Locali non potranno, nè anche temporaneamente, avere una destinazione diversa.

I Marchesi cedenti si riservano per sè, loro famiglia e discendenti in linea retta il diritto di accedere in qualunque siasi giorno ed ora negli appartamenti ove esistono la Galleria e la Biblioteca.

La Città di Genova si obbliga di mantenere nel migliore stato la Galleria dei quadri, e la Biblioteca, valendosi a tale effetto dell'opera di un Direttore della Galleria, e di un Bibliotecario.

Il Direttore della Galleria dovrà essere scelto fra i più riputati Professori di pittura di questa Città, il quale goda la stima della cittadinanza, e come artista e come uomo probo.

Esso avrà studio in un determinato locale del Palazzo, ed oltre al dover curare sotto la sua risponsabilità la conservazione dei quadri, sarà tenuto altresì a prestare il proprio magistero ed assistenza a quei giovani studiosi, che abbracciata la carriera artistica, frequenteranno la Galleria e dimostreranno speciale attitudine all'arte della pittura.

Il Bibliotecario sarà scelto fra i Sacerdoti della Diocesi di Genova più idonei a coprire una tal carica.

Lo stipendio sì dell'uno che dell'altro sarà fissato dalla Giunta Municipale.

c) Il rimanente del Palazzo ed annessi sarà sempre affittato in modo da trarne il maggior reddito possibile, e perciò col sistema degl'incanti.

Detto reddito sarà impiegato dalla Città di Genova a soddisfare gli annui legati ed altri oneri temporanei di pensioni che la fu duchessa Melzi d'Heryl imponeva coll'anzidetto finale suo Testamento, soddisfarsi coi redditi di detto Palazzo Rosso […].

La eccedenza attuale, e quella maggiore, che per la cessazione di detti legati pii e pensioni per la morte dei beneficati, verrà a verificarsi gradualmente, e a suo tempo l'intiero reddito, dopo rimborsate tutte le spese, comprese quelle sia ordinarie che straordinarie che occorressero per la Galleria e la Biblioteca, sarà erogato:

I. In pensioni e sussidii per istudii a giovani artisti di marcata vocazione per l'arte e di condizione poco agiata dedicantisi allo studio della pittura, scultura, architettura e studii affini dello incidere e dello scolpire tanto in legno che in marmo, con preferenza alla classe dei pittori perchè studino in Genova o altrove in Italia, preferibilmente dopo Genova, a Roma e Firenze. […]

II. In assegnamento da accordarsi a giovani artisti che abbiano dato luminose prove di ingegno e capacità onde metterli in grado di visitare le varie città della Penisola per vedere e studiare le opere dei Grandi Maestri che vi si trovano, e prendere cognizione delle condizioni dell'arte moderna.

La scelta dei meritevoli sarà fatta per concorso nelle classi di pittura, scultura e architettura, e il giudizio devoluto ai professori accademici come sopra.

III. Nello incoraggiare gli artisti più degni di riguardo, acquistando dei lavori da essi eseguiti, o commettendone loro dei nuovi, ai quali la Giunta Municipale darà quella destinazione che crederà più conveniente.

IV. Allo scopo di promuovere ed incoraggiare gli studi classici è instituito un premio di lire tremila ogni tre anni da conferirsi a quel giovane non maggiore di trent'anni, il quale, concorrendovi, sarà trovato avere scritto il migliore componimento in lingua latina o greca, e sarà riconosciuto meritevole del premio. […]

V. Essendovi fondi disponibili, questi s'impiegheranno a giudizio dell'Amministrazione per cumulare un capitale da destinarsi ad un'opera d'arte a decoro della città, quando se ne offra l'occasione, esclusi i monumenti nel Cimitero, avvertendo, prima d'intraprenderne l'esecuzione, che i fondi siano sufficienti a darle compimento. […]

Non potranno aspirare ai sussidi di cui ai paragrafi I, II, III, IV, che i giovani nativi di Genova o dei paesi che componevano lo Stato dell'antica Repubblica Ligure, quando cessò per la sua aggregaziune all'Impero francese. […]

Terzo.

In qualunque caso preveduto od impreveduto, sia pel fatto del Municipio, sia pel fatto del Governo, o di altra qualsiasi autorità, le condizioni tutte di cui nel presente Atto o anche una sola di esse, non potessero eseguirsi, o non lo fossero volontariamente, e così in qualunque caso si volesse da chicchessia incamerare tutti o parte dei Beni di cui sopra, o variare la destinazione datavi, o contrariare altrimenti alle sue espresse condizioni, in allora tutti i beni mobili ed immobili contemplati nel presente Instromento passeranno e si devolveranno coi medesimi oneri e condizioni nell'interesse ed a vantaggio del pubblico e per pubblica utilità imposti, ai Signori Cedenti, loro Eredi e successori in linea discendentale diretta, e in difetto alla Città di Parigi, sempre ben inteso coi medesimi oneri e pesi. […]

Quinto.

Le spese tutte a cui darà luogo questo Atto sono a carico del Municipio di Genova, che se ne rimborserà coi redditi del *Palazzo Rosso*.

Appendice II

Distinta di n. 40 colli mobilia, quadri ed altro spediti a Parigi il 21 gennaio 1874

Numero	Colli	Contenuto	Peso
1/3	C. 3	Contenenti n. 19 quadri antichi, come da distinta, unita, fatta dal cav. Isola (altra distinta deve averla Baptiste)	158 49 58
4/7	" 4	Cristallo (di rocca) vecchio di lumiere smontate	106 70 110 68
8/9	" 2	Lastre due marmi (Porfido)	90 94
10	" 1	Lastre due marmi diversi	188
11	" 1	Lastra una impellicciata d'ametista	280
12/13	Gabbie	2 Busti quattro in legno dorato sopra piedi pure di legno	74 79

14	" 1	Due consoles dorate ed intagliate, e due cornici dorate per quadri	143
15	" 1	Una grande console dorata ed intagliata (quella della lastra d'ametista)	112
16	" 1	Un comod impellicciato noce d'India con bronzi dorati	108
17	C. 1	Un comod come sopra senza piedi	73
18	C. 1	Otto sedie braccia dorate e coperte di stoffa di seta color rosa	116
19	C. 1	Quattro cabriolets	117
20	C. 1	Quattro detti	118
21	C. 1	Quattro cabriolets come retro	118
22	C. 1	Un sofà grande idem idem	95
23	C. 1	Quattro cabriolets, quattro sedie ed una cornice da quadro, tutto dorato, con N° 19 cuscini imbottiti in seta	213
24	C. 1	Un sofà, due cabriolets e due sedie, come sopra, con n. 5 cuscini idem	198
25	C. 1	Lastre tre marmi diversi	238
26	C. 1	Una console intagliata ed un cabriolet tutto dorato	106
27	C. 1	Quattro cabriolets intagliati antichi e vecchi	95
28			
29			
30	C. 1	Contenenti un grande pendolo in bronzo dorato in diversi pezzi; guarnizione in bronzo dorato per due camini; due lampadi pure in bronzo in diversi pezzi	94 27 45
31	C. 1	Una serratura di modello antico in bronzo	20
32	C. 1	Pendolo bronzo stile antico	19
33	C. 1	Detto id. id.	9
34	C. 1	" " "	41
35	C. 1	" " "	50
36	C. 1	Quattro piccoli quadri antichi sopra tela (che formano i 23, coi 19)	
		Diverse tazze del Giapone (da Bologna)	14
37	C. 1	Effetti di dosso usati e libri (appartenenti al Sig. Bonomi)	62
38	C. 1	Fotografie	27
39/40	C. 2	Due sofà intagliati e dorati imbottiti con stoffa seta rossa	

In queste due casse si trovano diversi pacchi di fascie, tendine e cortinaggi di diverse stoffe di seta antiche ed usate, come dalla distinta che pure si unisce e di cui deve avere l'originale Madame Paolinne Rivet 231 236

Colli n. 40 4.159

Si uniscono le distinte dei n. 19 quadri, i quali insieme coi 4 piccoli, sopra seta, giunti da Bologna, formano i n° 23 indicati; distinta delle stoffe e drapperie, quali si credette superfluo inviare colla distinta dei 40 colli già rimessa, perché dovevano esistere la prima a mani di Baptiste, e la seconda a mani di Paolinne

Nota dei quadri del Palazzo Rosso trasportati a Parigi

4. Sibille di Guido Reni
1. Ritratto della Sig.ra Marchesa Anna Pieri Brignole Sale di Maron
1. Ritratto di P.P. Rubens e famiglia di lui stesso
1. Cristo della Moneta di A. van Dick
1. Padre Eterno del Guercino
1. Carro d'Amore dell'Albani
1. Noli me tangere Detto
1. Gesù nell'orto di Carlo Dolci
1. Assunzione di Maria Vergine di L. Sabattini
1. Tobia che restituisce la vista al padre, di N. Poussin
1. S. Orsola, di Pellegro Piola
1. La B.V. che porge il cibo al bambino di Emmelinck [= Memling]
2. Marine, di G. Vernet
1. Ritratto di giovine Dama di H. Holbein
1. Giovinetto che prega, di Paolo Veronese

19

N.B. Il cav. Isola osserva come altri due quadretti, cioè:
1. Piccolo Presepio su rame, di Rotenammer
1. Flagellazione di G.C., miniatura di G.B. Castello

furono dalla Signora Duchessa negli ultimi giorni, ritirati con intenzione di metterli nella propria camera nel Palazzo da S. Domenico. Se poi Baptiste, per altro ordine ricevuto, li avesse incassati cogli altri per Parigi, sarebbero allora 21 invece di 19 nelle tre casse, ed insieme coi 4 di Bologna, 25 in tutto, anziché 29.

Genova, 5 Febbraio 1874

Bibliografia

Boccardo, Piero, scheda in *I Brignole-Sale prima di Palazzo Rosso. Dimore e dipinti (1573-1662)*, a cura di Piero Boccardo, Cinisello Balsamo, Amilcare Pizzi, 2012, pp. 46-49.

—, *Intrigo internazionale. I protagonisti di due ritratti di Anton von Maron: Anna Pieri Brignole-Sale e Georg Gustav Wrangel*, in *Anton von Maron a Genova. Ritrattistica e cultura figurativa al tramonto della Repubblica*, a cura di Daniele Sanguineti e Gianluca Zanelli, Genova, Sagep, 2024, pp. 62-83.

Boccardo, Piero e Di Fabio, Clario (a cura di), *I Musei di Strada Nuova a Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Tursi*, Torino, Allemandi, 2004.

Per la Marchesa Maria Brignole Sale Consorte del Marchese Raffaele de Ferrari Duca di Galliera ed il Marchese Filippo de Ferrari contro il Sindaco della Città di Genova ed il Presidente dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, Genova, Tipografia della Società della gazzetta dei Tribunali, 1871.

Tagliaferro, Laura, *1888-1892: riferimenti alla Galleria di Palazzo Bianco*, "Bollettino dei Musei Civici Genovesi", VIII, 22-23-24, 1986, pp. 49-88.

—, *I musei della Duchessa*, in *I Duchi di Galliera. Alta finanza, arte e filantropia tra Genova e l'Europa nell'Ottocento*, a cura di Giovanni Assereto, Giorgio Doria, Paola Massa Piergiovanni, Liana Saginati, Laura Tagliaferro, Genova, Marietti, 1991, II, pp. 879-903.

Farida Simonetti[*]

La donazione di Paolo e Franco Spinola e la nascita della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Genova

Sommario: Il 31 maggio 1958 i fratelli Franco e Paolo marchesi Spinola firmano l'atto di donazione grazie al quale diventa un nuovo museo dello Stato l'attuale "Galleria Nazionale di Palazzo Spinola" di Genova, loro secolare dimora di famiglia a Pellicceria. La minuziosa lettura del documento evidenzia nella volontà dei due fratelli la visione della dimora-museo come una realtà articolata in due parti: una realtà "chiusa" in cui prioritaria sarà la conservazione dello *status quo* secondo una visione d'avanguardia per la sua valorizzazione del contesto abitativo, e, accanto a questa, nei piani resi privi del loro aspetto storico per i danni della guerra e grazie al suggerimento di Pasquale Rotondi, la creazione della Galleria Nazionale della Liguria vetrina delle attività della Soprintendenza, nuove acquisizioni e restauri.

Parole chiave: donazione; dimora storica; museologia; Spinola; Pasquale Rotondi.

Abstract: *The Donation of Paolo and Franco Spinola and the Origin of Galleria Nazionale di Palazzo Spinola in Genoa*
On 31 May 1958, brothers Franco and Paolo Marchesi Spinola signed a deed of donation whereby their centuries-old family residence in Pellicceria became a new state museum, now known as the National Gallery of Palazzo Spinola in Genoa. A careful reading of the document reveals the brothers' vision of the residence-museum as a two-part entity: a closed entity in which the priority would be to preserve the status quo according to a vision that was avant-garde in its enhancement of the living environment, and, alongside this, in the floors that had been stripped of their historical appearance due to war damage and thanks to the suggestion of Pasquale Rotondi, the creation of the National Gallery of Liguria, a showcase for the activities of the Soprintendenza, new acquisitions and restorations.

Keywords: donation; historic home; museology; Spinola; Pasquale Rotondi.

---

[*] Storica dell'arte, già Direttore della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola
faridasimonetti@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.649-663




Figure 1 e 2. *Ritratto fotografico di Franco Spinola (a sin.) e di Paolo Spinola (a ds.).*

Il 31 maggio 1958 i fratelli Franco (27 giugno 1878 - 20 giugno 1958) e Paolo (12 dicembre 1880 - 3 agosto 1969), marchesi Spinola (figg. 1-2), si ritrovano presso lo studio del notaio genovese Antonio Cassanello per firmare l'atto di donazione[1] grazie al quale la loro secolare dimora di famiglia a Pellicceria diventava un nuovo museo dello Stato, la attuale Galleria Nazionale di Palazzo Spinola di Genova (fig. 3).[2]

Franco[3] morirà ottantenne proprio pochi giorni dopo, il 20 giugno, per cui Paolo, che visse ancora per undici anni, si trovò solo, nonostante la sua personalità schiva, ritirata,[4] a seguire sia l'attuazione della

[1] Archivio Notarile Distrettuale di Genova, *Atto di donazione*, notaio Antonio Cassanello, 31 maggio 1958, n. 53868, registrato a Genova il 6 giugno 1958, n. 28181, vol. 795..Vedi anche nota 12.

[2] Farida Simonetti, *I. L'eredità donata: Palazzo Spinola di Pellicceria allo Stato Italiano*, pp. 12-21; Ead., *Due fratelli e un patrimonio*, pp. 7-13.

[3] Franco, dopo essere stato allievo dell'Accademia Navale di Livorno, fece una brillante carriera nella Marina Militare, fu cavaliere di Malta dal 1912 e per tutta la vita un appassionato velista. Cfr. Matteo Moretti, *L'Ammiraglio*, pp. 41-59; Caterina Olcese Spingardi, *Ufficiale e gentiluomo*, pp. 17-39. Sulla carriera militare di Franco, si veda anche Maurizio Brescia, *Le foto navali di Franco Spinola*, pp. n.n.

[4] La sua vita era stata segnata dal fallimento del matrimonio che nel 1910 lo unì, all'età di trenta anni, con Virginia Peirano, una italo-rumena che dopo tredici anni

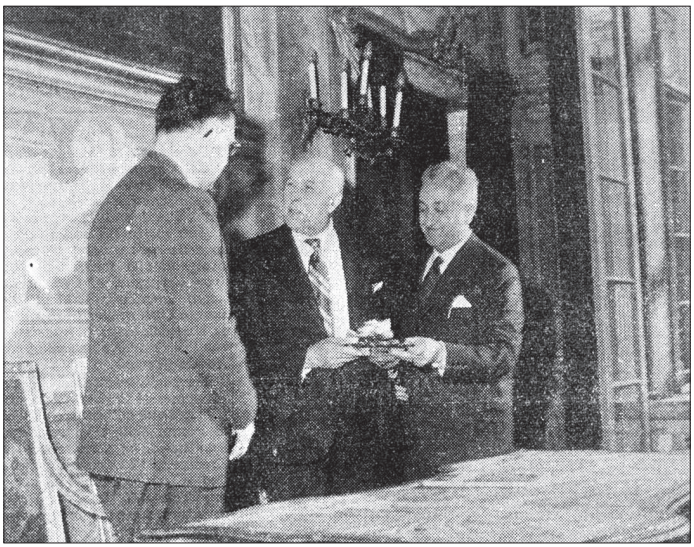


Figura 3. *Paolo Spinola consegna le chiavi di Palazzo Spinola al Soprintendente Pasquale Rotondi.*

donazione allo Stato fino all'apertura al pubblico del palazzo di città come museo, sia il passaggio, voluto da Franco, della villa di famiglia a San Michele di Pagana all'Ordine di Malta (fig. 4).[5] A sua volta, con il proprio testamento, nominerà poi erede universale l'ospedale Galliera di Genova definendo così la destinazione dell'ultima parte di un patrimonio che era stato valutato nel 1958 un miliardo e mezzo di lire.[6]

L'atto di donazione allo Stato italiano appare come il risultato di una decisione comune presa dai due fratelli nella consapevolezza di essere vicini alla fine della vita, di non avere eredi diretti e di dover decidere un futuro per il patrimonio di cui sono proprietari, immenso non solo per il valore economico, ma soprattutto per la straordinarietà della rilevanza

lo lasciò avendo conosciuto a Courmayeur Stephen Courtauld, che sposerà nel 1923 trasferendosi ad Eltham House e poi in Zimbawe. Cfr. Caterina Olcese Spingardi, *Paolo, l'età dell'innocenza*, pp. 11-71.

[5] Farida Simonetti, *II. L'eredità donata: la villa Pagana al Sovrano Militare Ordine di Malta*. La villa, essendo parte del patrimonio intestato a Franco nella divisione dei beni con il fratello Paolo, era stata destinata da lui all'Ordine di Malta cui apparteneva come cavaliere.

[6] Simonetti, *Due fratelli e un patrimonio*, pp. 7-13.



Figura 4. *Veduta di Villa Pagana a San Michele di Pagana, cartolina d'epoca.*

artistica e dello spessore storico. È infatti un patrimonio che risulta dalla plurisecolare confluenza di beni che i due fratelli hanno ricevuto dal padre Ugo (1853-1925) "in comune e in parti uguali" e che è derivato dai patrimoni delle famiglie succedutesi per via ereditaria come proprietarie del palazzo di Pellicceria – Grimaldi, Pallavicino, Doria, Spinola – cui si erano aggiunti i beni pervenuti a questi attraverso altri legami di parentela e assi ereditari: dai Durazzo, i Balbi, i Fieschi, i Serra.[7]

Solo nel 1949, morta ormai la madre, finita la guerra, i due fratelli, già settantenni, avevano formalizzato la divisione del patrimonio immobiliare lasciando indiviso il resto: un primo lotto, comprendente il palazzo di città e la villa "del Trattato" a Rapallo, era divenuto "di piena e assoluta proprietà" di Paolo, il secondo lotto con "tutto il complesso di beni urbani e rustici che formano la villa Pagana" era stato intestato a Franco che per testamento la destinerà al Sovrano Militare Ordine di Malta.[8]

[7] Per la ricostruzione delle diverse provenienze di quanto costituisce il patrimonio donato dagli Spinola nel 1958 cfr. *L'eredità donata*, a cura di Farida Simonetti.

[8] La villa fu costruita nel parco di Villa Spinola a San Michele per la coppia di sposi Paolo Spinola e Virginia Peirano che non vi risiedettero mai; è detta "del Trattato" essendo stato firmato nel 1920 nelle sue sale il trattato fra Italia e Jugoslavia. Olcese

Sono dunque trascorsi meno di dieci anni dalla divisione dei beni quando decidono di donare il palazzo di Genova allo Stato italiano perché divenga un museo, spinti dal desiderio di non voler essere proprio loro, dopo secoli di accumulo, i responsabili di una irreparabile dispersione. La consapevolezza che fosse un patrimonio "di rilevante interesse storico artistico" per il patrimonio nazionale era stata evidenziata già dal 1911 quando, in base alla legge del 20 luglio 1909, era stato notificato al padre Ugo dall'allora Soprintendenza alle Gallerie il particolare interesse di decine di sue opere d'arte. Anche per questa consapevolezza di possedere beni espressione di un patrimonio culturale nazionale, e non semplicemente beni materiali personali, seguendo le orme del padre Ugo, saranno sempre prestatori disponibili e partecipi delle proprie opere a tutte le grandi mostre organizzate a Genova nella prima metà del secolo, sia di pittura che di arti decorative.[9]

A queste considerazioni si aggiunge, dopo la guerra, l'urgenza di una decisione sullo stato di conservazione dell'edificio considerate le gravi condizioni in cui ormai si trovava dopo il bombardamento della città nella seconda guerra mondiale (fig. 5) quando uno spezzone incendiario colpì il palazzo di Pellicceria trapassando i due ultimi piani, quello degli appartamenti privati e il sottotetto della servitù, fino a danneggiare l'affresco della volta del salone del secondo piano nobile la cui lacuna si è scelto di lasciare in vista per ricordare il drammatico evento subito.[10]

Deve essere stato questo il motivo che crea l'occasione dell'incontro con il Soprintendente Pasquale Rotondi, arrivato a Genova nel 1949 a ricoprire il nuovo incarico dopo quello che lo aveva visto eroico protettore dei capolavori del nostro patrimonio artistico durante la guerra.[11] È evidente che egli riesce a conquistare la fiducia dei due fratelli Spinola che

---

Spingardi, *Paolo, l'età dell'innocenza*, pp. 57-59; Simonetti, *II. L'eredità donata: la villa Pagana al Sovrano Militare Ordine di Malta*, pp. 22-29.

[9] Simonetti, *I. L'eredità donata: Palazzo Spinola di Pellicceria allo Stato Italiano*, p. 13; Gianluca Zanelli, *Giacomo Spinola (1780-1858) e Francesco Gaetano Spinola (1819-1905)*, pp. 19-55.

[10] Carlo Ceschi, *I monumenti della Liguria e la guerra 1940-45*, p. 210; Giovanna Rotondi Terminiello, *Gli affreschi del salone d'onore del secondo piano nobile di Palazzo Spinola*, pp. 13-35.

[11] Giovanna Rotondi Terminiello, *Pasquale Rotondi*, pp. 548-554, in particolare le pp. 548-549. Pasquale Rotondi fu Soprintendente della Liguria dal 1949 al 1961.



Figura 5. *Palazzo Spinola di Pellicceria, dopo la guerra.*

in lui troveranno consigli e supporto per arrivare a una precisa espressione delle proprie volontà circa il futuro del palazzo e del patrimonio che vi si conserva, volontà espresse con chiarezza e determinazione nel testo che dunque arrivano a firmare nel maggio del 1958.[12]

Per la precisione, sulla base della divisione registrata nel 1949, il palazzo viene donato allo Stato italiano da Paolo, e da entrambi, essendo beni lasciati indivisi, vengono donati "quadri, mobili, tappeti, porcellane ed oggetti di ammobigliamento ed arredamento e altri beni mobili" che si trovano nel palazzo.[13]

Nell'atto notarile i fratelli non si limitano a definire un passaggio di proprietà, ma indicano con chiarezza le condizioni cui lo Stato italiano,

[12] Si veda la nota 1. L'*Atto per accettazione di donazione* è redatto il 17 luglio 1959 e l'*Accettazione* viene pubblicata, con Decreto del Presidente della Repubblica del 27 dicembre 1958, sulla Gazzetta Ufficiale del 3 aprile 1959. Per una trascrizione parziale dell'Atto di Donazione si veda Simonetti, *I. L'eredità donata: Palazzo Spinola di Pellicceria allo Stato Italiano*, pp. 12-21.

[13] L'inventario dei beni donati è riportato integralmente in Pasquale Rotondi, *La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Genova* (1967), pp. 183-191.

come nuovo proprietario, dovrà attenersi e dichiarano scopo e finalità della donazione e cioè: "[si dovrà] mantenere custodito e riunito in detto Palazzo Spinola quanto di detti Marchesi Spinola trovasi sistemato nel palazzo stesso […] ed assicurarne la conservazione avvenire dato che detto palazzo e quanto in esso trovasi rappresenta un complesso di indubbia importanza artistica atto a dare notevole lustro alla nostra città di Genova ed offrire attrattiva per i visitatori italiani e stranieri".

Definire la motivazione e la finalità della donazione, in relazione alla nuova destinazione pubblica che si va a creare, è preoccupazione comune nel momento di gesti di donazione così rilevanti che determinano l'istituzione di musei d'arte come evidenzia il confronto con due illustri precedenti storici lontani nel tempo: l'atto di donazione di Palazzo Rosso firmato nel 1874 dalla Duchessa di Galliera e, ancor più lontano, il "Patto di famiglia" con il quale, nel 1737, Anna Maria Luisa de' Medici, al momento della fine della dinastia dei Medici e del passaggio del governo fiorentino ai Lorena, aveva vincolato le opere d'arte alla città di Firenze.

In quest'ultimo Anna Maria de' Medici designa Francesco Stefano di Lorena come erede dei beni di famiglia "a condizione espressa che di quello [che] è per ornamento dello Stato, e per utilità del Pubblico, e per attirare la curiosità dei Forestieri non ne sarà nulla trasportato, o levato fuori dalla Capitale, e dello Stato del Gran Ducato". Parole per le quali Cristina Acidini sottolinea come tale documento rappresenti un caso raro in cui "l'espressione di una volontà individuale avente valore legale vada ad incrociare il percorso della museologia moderna e ne divenga una pietra miliare".[14]

Oltre un secolo dopo, il 12 gennaio 1874, sarà la Duchessa di Galliera, Maria Brignole-Sale, assistita dal marito Raffaele de Ferrari, a sottoscrivere a nome suo e del figlio Filippo l'atto di donazione al Comune di Genova di Palazzo Rosso "per attestare pubblicamente i loro sentimenti d'amore alla Città di Genova, e di zelo per tutto ciò che può accrescere il decoro e l'utile dei suoi abitanti, e la sua fama presso i forestieri" al fine che "siffatta destinazione sua ridondi a lustro e vantaggio della città di Genova".[15]

[14] Cristina Acidini, *Nella luce del "Patto di famiglia"*, pp. 18-23.

[15] Si veda il contributo di Piero Boccardo in questa sede.

A circa un secolo di distanza uno dall'altro, i tre diversi documenti ribadiscono immutata, pur variando i termini, la *mission* della realtà museale che vanno a creare: offrire ornamento, lustro, decoro alla città di appartenenza; determinare una realtà utile per abitanti e studiosi; suscitare curiosità, fama, attrattiva per stranieri e turisti.

L'espressione della volontà degli Spinola aggiunge però una precisazione che si rivelerà particolarmente lungimirante rispetto all'evoluzione della museologia moderna. Infatti si afferma che l'Ente donatario dovrà "mantenere all'arredamento ed alle sistemazioni del palazzo Spinola l'attuale carattere che ne fa il tipo dell'antico palazzo genovese, anche se tutto ciò non concorda con i moderni criteri di postazione dei quadri per metterli in migliore evidenza".

È questa certo la frase più illuminante rispetto allo spirito della donazione fatta per mantenere la dimora di famiglia, esempio della qualità e del prestigio delle abitazioni dell'aristocrazia genovese, nel suo aspetto di residenza che ritengono sia da ritenersi non solo prioritario e dominante, ma esclusivo rispetto a qualsiasi criterio scientifico museografico.

Facile supporre che possa esserci, nella preoccupazione di difendersi da innovative scelte di allestimento, un atteggiamento critico verso interventi allora attuali e dibattuti, in particolare quello di Caterina Marcenaro e dell'architetto Franco Albini a Palazzo Rosso e Palazzo Bianco,[16] e che ci sia un dominante valore dato alla conservazione non solo delle singole opere, ma del contesto abitativo riconoscendolo come documento della civiltà aristocratica genovese, della sua storia, del suo modo di vivere. Certamente dunque la frase, anche se nata soprattutto dall'intento di difendere l'immagine della propria dimora familiare, indica un riconoscimento di valore all'insieme storico più, o per lo meno oltre, quello della singola opera secondo una concezione definibile, a confronto con le idee del momento, anticipatrice dell'attenzione per la dimora che si sarebbe sviluppata decenni dopo.

Tale vincolo alla conservazione della condizione di dimora non poteva essere esteso ai due piani superiori del palazzo ormai privati delle loro caratteristiche storiche dopo la necessaria ricostruzione post bellica

[16] Piero Boccardo, *Palazzo Rosso dai Brignole-Sale a Caterina Marcenaro*, pp. 103-114; Alessandro Canziani e Alberto Giorgi, *Evoluzione e conservazione di un allestimento*, pp. 95-99.

del Genio Civile, e pertanto per loro si indica una seconda finalità della donazione probabilmente suggerita dalla lunga frequentazione con il Soprintendente Rotondi. La nuova realtà dovrà "mettere lo Stato Italiano in condizione di poter iniziare la realizzazione della lodevolissima aspirazione di costruire in Genova la 'Galleria Nazionale della Liguria' (la cui mancanza, indubbia menomazione della nostra Regione, è molto sentita e il cui successo avvenire può ritenersi assicurato dall'abbondanza di opere d'arte di cui è ricca la nostra zona) offrendo la possibilità di un'iniziale sistemazione nei due piani superiori del detto palazzo Spinola completamente liberi da ogni mobilio" che si vuole dunque disposto solo nei due piani nobili.

A ribadire questi intenti affermano poi che il palazzo, nei suoi settantatré vani "da terra a tetto" è donato "ai seguenti patti, vincoli e condizioni: a) al palazzo suddetto deve essere data e mantenuta da parte dello Stato donatario la denominazione di Palazzo e Galleria Spinola b) qualora venisse decisa la costituzione della Galleria Nazionale della Liguria e venisse giudicata soddisfacente una sua eventuale sistemazione in detto palazzo Spinola, tale galleria dovrà essere sistemata limitatamente nei due piani superiori del palazzo completamente liberi da ogni mobilio e dovrà essere sempre e solamente considerata 'ospite' nel palazzo Spinola il quale, come detto, dovrà continuare ad essere chiamato 'Palazzo e Galleria Spinola'".

Il ribadire più volte l'intitolazione che si richiede abbia il museo rivela come l'indicazione della qualità architettonica di palazzo e la raccolta di quadri che contiene, insieme al nome della propria famiglia, siano ritenuti i tre elementi identificativi prioritari del museo.

Molto precise, inoltre, sono le esclusioni di un uso diverso da quello museale, definite con chiarezza a garantire che unico scopo perseguito non sarà lo sfruttamento economico a fini diversi dalla conservazione e presentazione del patrimonio artistico: "il palazzo dovrà essere destinato esclusivamente ad ospitare quadri, mobili, opere d'arte e non dovrà mai essere adibito a scopi di sfruttamento mediante affitti ed usato per abitazioni (eccezione fatta per i custodi) o per uffici (eccezione fatta per gli Uffici della Galleria stessa) o per riunioni, convegni, ricevimenti, sale di ricreazione, industrie, commerci e simili".

Infine, entrambi i fratelli si riservano, pur non vivendo più a Pellicceria, la possibilità di usare, anche dopo la donazione, spazi del palazzo

per la propria amministrazione e per sé stessi "in vita natural durante" (ma di fatto non utilizzarono mai questa possibilità).[17]

Per quanto concerne invece gli arredi e quanto degli interni indicato come patrimonio mobile indiviso, scopo della donazione è "assicurare ai beni mobili, oggetto della donazione stessa, la loro conservazione presente e futura in considerazione dell'importante interesse che detto complesso offre agli amatori e studiosi di arte antica" e anche per questa parte sono precisati "i seguenti patti, vincoli e condizioni: a) lo Stato donatario non potrà asportare o permettere che si asportino dal palazzo suddetto quadri, mobili e tappeti, porcellane e quanto altro forma oggetto di questa donazione ad eccezione del caso di […] invio a mostre od esposizioni o per restauro o per […] momentanea emergenza".

È lo stesso Pasquale Rotondi a illustrare lo spirito della diversa destinazione delle due parti del palazzo, quella integra e quella danneggiata dalla guerra: la prima, la Galleria di Palazzo Spinola, "essendo costituita da un insieme ben determinato e concluso di dipinti e di altri oggetti, avrà una sua fisionomia fissa", la seconda, la Galleria Nazionale della Liguria, "sarà caratterizzata dall'avvicendarsi delle opere che di continuo la Soprintendenza alle Gallerie raccoglie dalle varie cittadine liguri per poterne curare il restauro. Poiché avviene spesso che, ultimati i lavori, sia necessario trattenere per qualche tempo in osservazione i restauri effettuati, se ne approfitterà per esporre gli oggetti di maggiore interesse perché gli studiosi e i turisti possano prenderne visione con incalcolabile vantaggio non solo della cultura specialistica, ma soprattutto della valorizzazione della regione che a Genova troverà in tal modo un centro dove, a turno, saranno poste in risalto le bellezze artistiche esistenti nei suoi spesso remoti ed ignorati paesi. Queste opere occasionalmente disponibili ruoteranno intorno a quelle divenute per acquisti o per doni, di proprietà demaniale".[18]

Rotondi quindi delinea due distinte realtà, quella "chiusa" della dimora-museo in cui prioritaria sarà la conservazione dello *status quo* e una seconda, caratterizzata da forte dinamismo, fondamentale vetrina

[17] Simonetti, *I. L'eredità donata: Palazzo Spinola di Pellicceria allo Stato Italiano*, p. 20, nota 17.

[18] Pasquale Rotondi, *La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Genova* (1960), pp. 20-22.

per l'attività della Soprintendenza: la prima corrisponde a una visione d'avanguardia per la sua valorizzazione del contesto abitativo e non solo delle singole opere, che è oggi condivisa e sostenuta; la seconda invece è stata interrotta dalla trasformazione del ministero del Beni e attività culturali, oggi ministero della Cultura, a seguito della Riforma Franceschini del 2014 con la quale si è dato inizio all'autonomia dei musei e al riconoscimento di un loro stato giuridico separandoli dalle Soprintendenze di cui fino a quel momento erano parte e quindi dal rapporto diretto con il loro lavoro di tutela e restauro sul territorio.[19]

Dunque, il palazzo viene aperto nel 1959 come museo limitatamente ai due piani storici, dopo un semplice riordino delle opere, senza nessun radicale intervento strutturale di adeguamento alla nuova identità e si escludono per il momento dal percorso pubblico i due piani superiori, senza però rinunciare a presentare comunque anche le opere che lo Stato ha già acquisito per la futura Galleria Nazionale della Liguria,[20] e inserendo opere ritirate per motivi di tutela dal territorio. Inoltre, come prefigurato da Rotondi, soprattutto nel corso degli anni ottanta si susseguono le mostre di presentazione, prima della restituzione ai luoghi di origine, di opere del territorio restaurate dalla Soprintendenza.[21]

Una svolta decisiva verso la piena attuazione del progetto delineato dall'atto di donazione dei fratelli Spinola si avrà solo alla fine del decennio grazie alla Soprintendente Giovanna Rotondi Terminiello, motore dell'intervento degli architetti Mario Semino e Guido Rosato la cui scelta progettuale per la riapertura dei due ultimi piani fu quella di creare una forte differenziazione con i piani nobili rendendo visivamente ed emozionalmente evidente il trauma che ha interrotto la storia unitaria del palazzo.[22]

---

[19] DPCM 29 agosto 2014, n. 171; Alessandra Guerrini, *Nuove luci per la Galleria Nazionale della Liguria*, pp. 13-17.

[20] Si veda il contributo di Gianluca Zanelli in questa sede.

[21] Sono dedicate alla presentazione dei restauri della Soprintendenza nelle sale della Galleria le pubblicazioni dei "Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola", n. 1, 1979; n. 2, 1980; n. 4, 1981; n. 6, 1983; n. 7, 1984; n. 9, 1986.

[22] Giovanna Rotondi Terminiello, *La Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola: un museo da istituire*, pp. 9-15; Mario Semino e Guido Rosato, *Metodologie progettuali*, pp. 127-135.

Si giunge così, il 4 dicembre 1993, all'apertura dell'intero palazzo con le sale dedicate alla Galleria Nazionale della Liguria,[23] dopo un primo utilizzo degli spazi, a fine lavori, come sede della mostra *Genova nell'età barocca* nel 1992.[24] È quello il momento anche per un nuovo ordinamento dei due piani nobili e dei loro arredi che tenga conto delle novità emerse dalle ricerche archivistiche, ma anche della necessità di offrire al pubblico la migliore leggibilità delle vicende abitative del palazzo. A tal fine non si è interpretato il vincolo della donazione come un obbligo all'immobilismo, ma si è ritenuto fosse da perseguire quanto espresso dalle parole stesse dei donatori che parlano di "conservazione dell'attuale carattere", quello di casa appunto, ma con l'assetto più significativo per assolvere al dovere di un museo, e quindi anche di una dimora quando diventa tale, di permettere al visitatore un percorso conoscitivo il più ricco e chiaro possibile.

È dunque nel 1993, trentacinque anni dopo la firma della donazione, che quanto delineato dalla volontà dei due fratelli giunge a pieno compimento: due diversi musei in un'unica dimora storica, e da quel momento per anni le due realtà sono state proposte in dialogo fra loro, l'una sviluppo e approfondimento dell'altra, attraverso i criteri di restauro, acquisizioni, mostre e attività. Nel 2024 l'acquisizione da parte del ministero della Cultura di Palazzo Raggi permette di immaginare che presto, al termine dei necessari restauri, questo possa divenire la sede autonoma della Galleria Nazionale della Liguria e possa così concludersi quella che gli Spinola definivano "l'ospitalità" offerta dalla Galleria di Palazzo Spinola arrivando infine alla piena e totale attuazione delle volontà dei due fratelli.[25]

---

[23] *Due musei in una dimora storica. Palazzo Spinola a Pellicceria. Un progetto realizzato*, a cura di Giovanna Rotondi Terminiello; *Galleria Nazionale della Liguria*, a cura di Farida Simonetti e Gianluca Zanelli.

[24] *Genova nell'età barocca*, a cura di Ezia Gavazza e Giovanna Rotondi Terminiello.

[25] Gianluca Zanelli, *Origini e vicende di un nuovo museo*, pp. 11-17; Id., *Acquisizioni per la Galleria Nazionale della Liguria*, pp. 5-13.

Bibliografia

Documenti

ANDG (Archivio Notarile Distrettuale, Genova), *Atto di donazione*, notaio Antonio Cassanello, 31 maggio 1958, n. 53868, registrato a Genova il 6 giugno 1958, n. 28181, vol. 795.

Testi a stampa

Acidini, Cristina, *Nella luce del "Patto di famiglia"*, in *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*. Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 22 dicembre 2006-15 aprile 2007, Livorno, Sillabe, 2006, pp. 18-23.

Acquisizioni e aggiornamenti critici per Palazzo Spinola a Pellicceria, "Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola", n. 11, a cura di Giovanna Rotondi Terminiello, Genova 1988.

Boccardo, Piero, *Palazzo Rosso dai Brignole-Sale a Caterina Marcenaro: luci e ombre di un caposaldo della museologia italiana*, in *Abitare la storia. Le dimore storiche-museo. Restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*. Atti del convegno, Genova, Palazzo Reale, Salone da ballo, 20-22 novembre 1997, a cura di Luca Leoncini e Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 1998, pp. 103-114.

Brescia, Maurizio, *Le foto navali di Franco Spinola*, "Storia Militare", 195 (dicembre 2009) (estratto), pp. n.n.

Canziani, Alessandro e Alberto Giorgi, *Evoluzione e conservazione di un allestimento*, in *I Musei di Strada Nuova a Genova. Palazzo Rosso, Palazzo Bianco e Palazzo Tursi*, Torino, Allemandi, 2004, pp. 95-99.

Ceschi, Carlo, *I monumenti della Liguria e la guerra 1940-45*, Genova, 1949.

Due musei in una dimora storica. Palazzo Spinola a Pellicceria. Un progetto realizzato, "Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola", n. 14, a cura di Giovanna Rotondi Terminiello, Genova, Tormena, 1994.

Galleria Nazionale della Liguria. Catalogo generale, a cura di Gianluca Zanelli, Genova, Sagep, 2024.

Genova nell'età barocca. Catalogo della mostra, Genova, 2 maggio-26 luglio 1992, a cura di Ezia Gavazza e Giovanna Rotondi Terminiello, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992.

Guerrini, Alessandra, *Nuove luci per la Galleria Nazionale della Liguria*, in *Nuove luci. Acquisizioni, donazioni e restauri. Galleria Nazionale della Liguria 1958-2021*, a cura di Alessandra Guerrini e Gianluca Zanelli, Genova, Sagep, 2022, pp. 13-17.

L'eredità donata. Franco e Paolo Spinola e la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Catalogo della mostra, Genova, 5 febbraio-24 maggio 2009, a cura di Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 2009.

Moretti, Matteo, *L'Ammiraglio. La carriera militare e le onorificenze di Franco Spinola*, in *Franco Spinola e il mare*, a cura di Farida Simonetti e Carola Morozzo della Rocca, Genova, Sagep, 2019, pp. 41-59.

Olcese Spingardi, Caterina, *Paolo, l'età dell'innocenza*, in *Virginia, un mondo perduto*, Genova, Sagep, 2017, pp. 11-71.

—, *Ufficiale e gentiluomo: tracce per una biografia privata di Franco Spinola*, in *Franco Spinola e il mare*, a cura di Farida Simonetti e Carola Morozzo della Rocca, Genova, Sagep, 2019, pp. 17-39.

Palazzo Spinola a Pellicceria. Due musei in una dimora storica, "Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola", n. 10, a cura di Giovanna Rotondi Terminiello, Genova, Tormena, 1987.

Rotondi, Pasquale, *La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Genova*, Milano, Sigla Effe, 1960.

—, *La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Genova*, Milano, Cassa di Risparmio di Genova, 1967.

Rotondi Terminiello, Giovanna, *Gli affreschi del salone d'onore del secondo piano nobile di Palazzo Spinola*, in *Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Interventi di restauro*, "Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola", n. 1, a cura di Giovanna Rotondi Terminiello, Genova, 1979, pp. 13-35.

—, *La Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola: un museo da istituire*, in *Palazzo Spinola a Pellicceria. Due Musei in una dimora storica*, "Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola", n. 10, a cura di Giovanna Rotondi Terminiello, Genova, Tormena, 1987, pp. 9-15.

—, *Pasquale Rotondi*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, pp. 548-554.

Semino, Mario e Guido Rosato, *Metodologie progettuali*, in *Palazzo Spinola a Pellicceria. Due musei in una dimora storica*, "Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola", n. 10, a cura di Giovanna Rotondi Terminiello, Genova, Tormena, 1987, pp. 127-135.

Simonetti, Farida, *I. L'eredità donata: Palazzo Spinola di Pellicceria allo Stato Italiano*, in *L'eredità donata. Franco e Paolo Spinola e la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola*. Catalogo della mostra, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 5 febbraio-24 maggio 2009, a cura di Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 2009, pp. 12-21.

—, *II. L'eredità donata: la villa Pagana al Sovrano Militare Ordine di Malta*, in *L'eredità donata. Franco e Paolo Spinola e la Galleria Nazionale di Palazzo*

Spinola. Catalogo della mostra, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 5 febbraio-24 maggio 2009, a cura di Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 2009, pp. 22-29.

—, *Due fratelli e un patrimonio: l'accordo tra Franco e Paolo Spinola*, in *Franco Spinola e il mare*, a cura di Farida Simonetti e Carola Morozzo della Rocca, Genova, Sagep, 2019, pp. 7-13.

Zanelli, Gianluca, *Acquisizioni per la Galleria Nazionale della Liguria. Evoluzioni della logica di incremento dal 1959 a oggi*, in *Galleria Nazionale della Liguria*, a cura di Farida Simonetti e Gianluca Zanelli, Genova, Sagep, 2002, pp. 5-13.

—, *Giacomo Spinola (1780-1858) e Francesco Gaetano Spinola (1819-1905). Mecenatismo a Genova nell'Ottocento tra pubblico e privato*, in *I Monumenti Spinola*. Catalogo della mostra, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 31 maggio 2018-31 marzo 2019, a cura di Farida Simonetti e Gianluca Zanelli, Genova, Sagep, 2018, pp. 19-55.

—, *Origini e vicende di un nuovo museo. La creazione della Galleria Nazionale della Liguria*, in *Galleria Nazionale della Liguria*. Catalogo generale, a cura di Gianluca Zanelli, Genova, Sagep, 2024, pp. 11-17.

Gianluca Zanelli[*]

La collezione della Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola. Evoluzione, criteri e nuove prospettive (1958-2025)

Sommario: L'apertura al pubblico nel 1959 della dimora donata l'anno prima dai marchesi Franco e Paolo Spinola determinò anche la necessità di destinare alla fruizione alcune opere che sin dal 1954 l'allora Soprintendenza alle Antichità e Belle Arti aveva acquistato nell'ottica della creazione della Galleria Nazionale della Liguria, una nuova realtà museale fortemente voluta dai marchesi Spinola. Furono loro a suggerire di destinare i piani superiori del palazzo avito di Pellicceria quale sede per allestire tale collezione. Questo contributo ripercorre le tappe della creazione della Galleria Nazionale della Liguria per poi soffermarsi sui criteri che determinano il costante incremento delle sue raccolte.

Parole chiave: Galleria Nazionale della Liguria; donazione marchesi Spinola 1958; Pasquale Rotondi; criteri acquisizioni museali; Peter Paul Rubens.

Abstract: *The Collection of the National Gallery of Liguria at Palazzo Spinola. Evolution, Criteria, and New Perspectives (1958-2025)*
The opening to the public in 1959 of the residence – donated the year before by the marquises Franco and Paolo Spinola – also made it necessary to allocate certain works for public display. These works had been acquired as early as 1954 by the then Superintendency for Antiquities and Fine Arts, with the aim of establishing the National Gallery of Liguria. This new museum institution was strongly supported by the the Spinola marquises, who suggested to designate the upper floors of their ancestral palace in Pellicceria as the venue to house this collection. This contribution retraces the early stages of the creation of the National Gallery of Liguria and then focuses on the criteria behind the steady yet remarkable growth of its collections.

Keywords: National Gallery of Liguria; Marchesi Spinola donation 1958; Pasquale Rotondi; museum acquisition criteria; Peter Paul Rubens.

---

[*] Direttore Palazzo Spinola e Galleria Nazionale della Liguria
gianluca.zanelli@cultura.gov.it

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.665-686

In relazione alla nascita della Galleria Nazionale della Liguria,[1] quanto esplicitato in una delle clausole inserite dai marchesi Franco e Paolo Spinola nell'atto con cui i fratelli donarono il 31 maggio 1958 allo Stato italiano la dimora sita in Piazza Pellicceria fornì, come richiamato anche da Farida Simonetti,[2] le indicazioni necessarie per la destinazione d'uso degli ultimi due piani del palazzo avito, concepiti in origine per ospitare vari ambienti destinati alla famiglia e al personale di servizio ma profondamente modificati a seguito dei ripristini resisi necessari in seguito ai danni provocati dai bombardamenti del secondo conflitto mondiale. Per i sottostanti piani nobili, conservatisi nella loro *facies* antica, i donatori vollero che fosse preservato l'aspetto di dimora storica, "anche se tutto ciò non concorda con i moderni criteri di postazione dei quadri per metterli in migliore evidenza", mentre per quelli superiori, oramai completamente privi di connotazioni storiche, ravvisarono la possibilità di destinarli a ospitare, almeno nelle sue prime fasi di vita, la "Galleria Nazionale della Liguria la cui mancanza è molto sentita e il cui successo è assicurato dall'abbondanza di opere d'arte di cui è ricca la nostra regione".[3]

Alla fine degli anni cinquanta del Novecento furono avviati i primi sforzi necessari per dare forma a questa nuova entità museale, all'interno della quale si decise di ospitare, a fianco del patrimonio derivato dalla donazione, sia alcune testimonianze figurative provenienti dal territorio ligure sottoposte dall'allora Soprintendenza alle Antichità e Belle arti ad intervento di restauro, sia "quelle divenute, per acquisti o per doni, di proprietà demaniale", testimonianze, quest'ultime, intorno alle

[1] Si desidera riproporre in questa occasione, apportando alcune modifiche e aggiunte, il contributo edito in occasione della recente pubblicazione del nuovo catalogo generale delle collezioni della Galleria Nazionale della Liguria: Gianluca Zanelli, *Origini e vicende*, pp. 11-17.

[2] Cfr. il saggio di Farida Simonetti in questa stessa sede.

[3] Sulle vicende che portarono alla creazione della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola e della Galleria Nazionale della Liguria, con specifico riferimento alle volontà degli Spinola: Farida Simonetti *La Galleria Nazionale*, pp. 17-38. Sulla nascita della Galleria Nazionale della Liguria: Giovanna Rotondi Terminiello, *La Galleria Nazionale*, pp. 9-15; Ead., *Considerazioni sulla genesi*, pp. 7-12; Farida Simonetti, *Acquisizioni per la Galleria*, pp. 5-13, con altra bibl. prec.; Ead., I. *L'eredità donata*, pp. 12-21; Gianluca Zanelli, *Palazzo Spinola*, pp. 17-22; Id., *Origini e vicende*, pp. 11-17; Marie Luce Repetto e Gianluca Zanelli, *Magnifici musei*, pp. 18-25.

quali si concentrerà la nostra attenzione.[4] A partire dai primi anni del sesto decennio del XX secolo, Pasquale Rotondi, Soprintendente della Liguria dal 1949 al 1961, promosse un'iniziale attività di incremento del patrimonio artistico statale, prima praticamente inesistente.[5] Nel 1954 il Ministero per la Pubblica Istruzione acquisì attraverso l'attività dell'Ufficio Esportazione dipendente dalla Soprintendenza ligure, di cui Rotondi era direttore,[6] un insieme di opere. Fu in questo modo che venne a costituirsi il primo nucleo della futura Galleria Nazionale della Liguria, composto da testimonianze figurative eterogenee per ambito e datazione, tra cui la *Lavanda dei piedi* del Maestro di Resina, il *Martirio di santa Caterina* di Domenico Antonio Vaccaro, il *San Gerolamo penitente* attribuito allo Pseudo-Tommaso Salini e il *Lohan assiso* realizzato da uno scultore cinese nei secoli XIV-XV – beni comprati nel giugno del 1958 – oltreché i dipinti di Mattia Preti dedicati all'*Incontro di san Domenico e san Francesco d'Assisi* e alla *Resurrezione di Lazzaro* e, ancora, l'intimo *Noli me tangere*, accostato in occasione dell'ultima lettura critica fornita nel 2024 ai modi di Fra Paolino da Pistoia.[7]

Le scelte attuate in quel periodo attestano, valutata la disparata tipologia degli incrementi, una possibile idea di costituire in relazione alla Galleria Nazionale della Liguria una raccolta che potesse documentare al suo interno, assieme alle auspicabili vicende caratterizzanti la produzione regionale, anche tasselli connessi ad altri contesti culturali non collegabili neppure alle vicende relative al collezionismo locale an-

[4] Pasquale Rotondi, *La Galleria Nazionale* (1960), p. 22.

[5] Nel corso del secondo quarto del Novecento si registra l'acquisizione di due opere, un frammento di *Testa femminile* quattrocentesca e un altorilievo tardo gotico raffigurante le *Esequie di un vescovo*, non annesse al patrimonio della Galleria Nazionale della Liguria e oggi conservate in alcuni ambienti della Soprintendenza. Probabile frutto di acquisti coattivi all'esportazione, di tali incrementi non sono state rinvenute tracce documentarie negli archivi della Soprintendenza (a cui allora afferiva la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola) nel momento in cui venne redatto il primo inventario della Galleria Nazionale della Liguria (marzo 2002), se non unicamente la registrazione della presa in carico dei beni da parte dell'Ufficio periferico.

[6] Per una breve storia dell'attività dell'Ufficio Esportazione di Genova: Angela Acordon, *Metodo e scelte*, pp. 14-17.

[7] Per la vicenda critica di tutte le opere citate nel testo si rimanda alle schede pubblicate nell'aggiornato catalogo generale della Galleria Nazionale della Liguria: *Galleria Nazionale della Liguria* (2024).

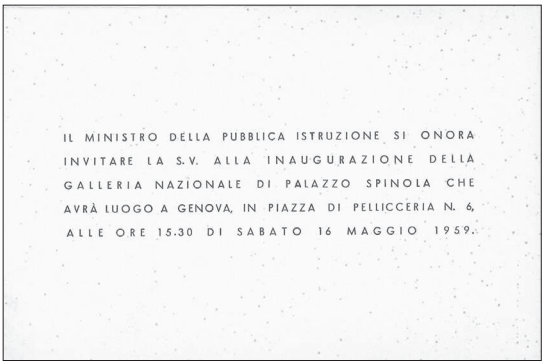

IL MINISTRO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE SI ONORA
INVITARE LA S.V. ALLA INAUGURAZIONE DELLA
GALLERIA NAZIONALE DI PALAZZO SPINOLA CHE
AVRÀ LUOGO A GENOVA, IN PIAZZA DI PELLICCERIA N. 6,
ALLE ORE 15.30 DI SABATO 16 MAGGIO 1959.

Figura 1. *Invito del Ministro della Pubblica istruzione all'inaugurazione della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 16 maggio 1959. Genova, Musei Nazionali di Genova – Palazzo Spinola.*

tico o novecentesco, come nel caso della citata scultura cinese o di due pannelli dipinti cinesi su seta con *Scene di corte* o, ancora, della *Liberazione di san Pietro* di Juan de Valdés Leal, del quale il recente restauro ha svelato la presenza della firma abbinata alla data d'esecuzione. Una parte di tali acquisizioni destinate alla Galleria Nazionale della Liguria risulta inserita in un'apposita sezione, intitolata "Alcuni acquisti recenti", all'interno del primo catalogo scientifico dedicato alla Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, edito a cura di Rotondi nel 1967.[8]

L'*input* iniziale, condiviso anche da Gian Vittorio Castelnovi che dal 1961 subentrò a Rotondi nel ruolo di soprintendente, appare dunque, quantomeno alle prime battute, quella di percepire la collezione della Galleria Nazionale della Liguria richiamata nell'atto di donazione degli Spinola alla stregua di un raffinato contenitore nel quale presentare una variegata rassegna di opere contraddistinte da evidenti qualità esecutive e, in alcuni casi, da un riferimento attributivo di livello. In seguito alla donazione dei marchesi si ebbe la possibilità di innestare dunque nella quadreria storica della residenza storica alcune di queste testimonianze, in attesa di avere a disposizione gli spazi ubicati nei piani superiori.

Per molti anni le difficoltà operative incontrate nel trasformare la dimora in un museo, inaugurato il 16 maggio 1959 (figg. 1-3), la necessità di adeguare la struttura all'esigenza di accogliere il pubblico e di

[8] Pasquale Rotondi, *La Galleria Nazionale*.

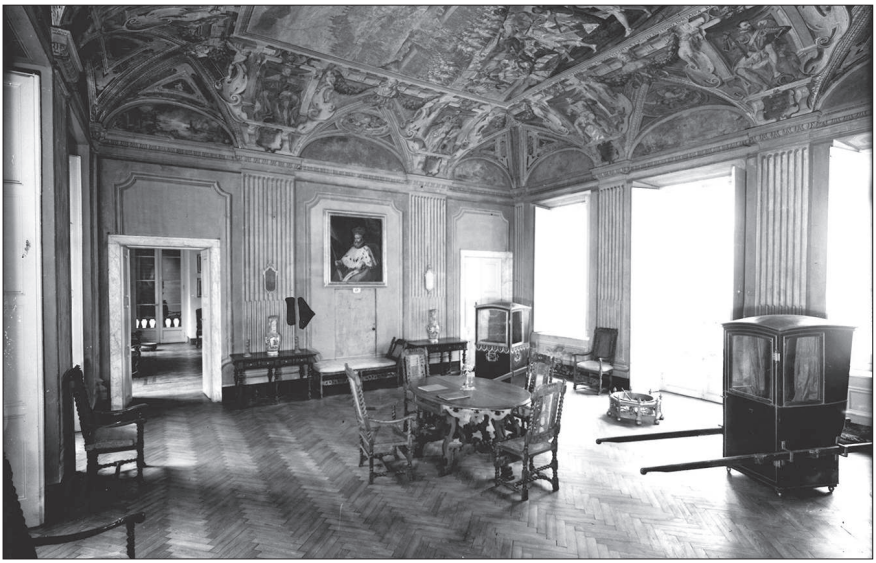


Figura 2. *Allestimento del salone del primo piano nobile della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola nel 1959. Genova, Musei Nazionali di Genova – Palazzo Spinola.*

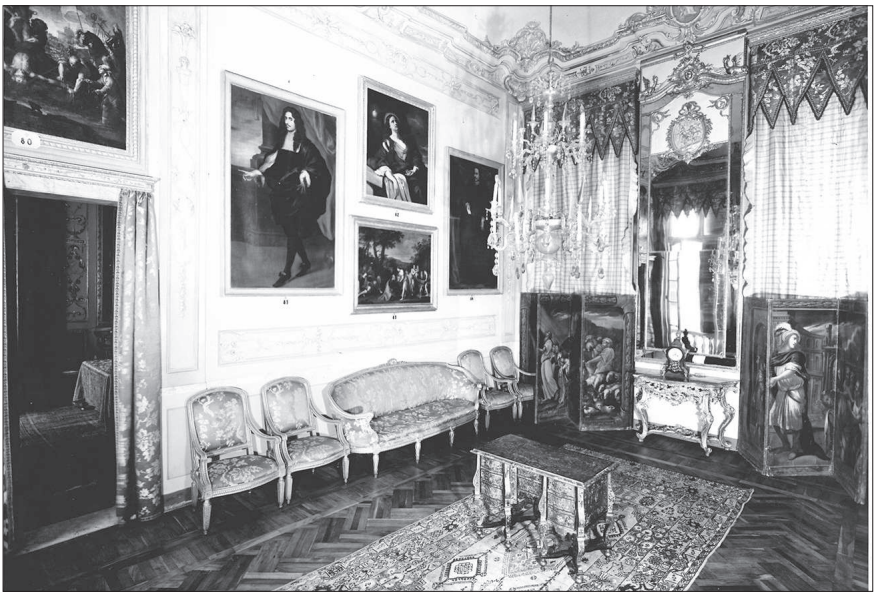


Figura 3. *Allestimento del quinto salotto del secondo piano nobile della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola nel 1959. Genova, Musei Nazionali di Genova – Palazzo Spinola.*

recuperare gli spazi non utilizzabili, non permisero in realtà di esporre le due raccolte nell'ambito di un'unica sede dando forma a due distinti percorsi espositivi. Il traguardo fu raggiunto solo molti anni dopo,



Figura 4. *Allestimento del primo salotto del secondo piano nobile della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola negli anni sessanta del Novecento con l'inserimento dei dipinti di Mattia Preti raffiguranti l'*Incontro di san Domenico e san Francesco d'Assisi *e la* Resurrezione di Lazzaro. *Genova, Musei Nazionali di Genova – Palazzo Spinola.*

come sottolineato nei "Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola", per anni strumento di conoscenza degli interventi che progressivamente interessarono spazi e opere della dimora di Pellicceria,



Figura 5. *Allestimento del secondo salotto del secondo piano nobile della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola negli anni sessanta del Novecento con l'inserimento del dipinto attribuito a Jerónimo Jacinto de Espinosa raffigurante la* Sacra Famiglia con san Giovannino e i santi Elisabetta e Zaccaria. *Genova, Musei Nazionali di Genova – Palazzo Spinola.*

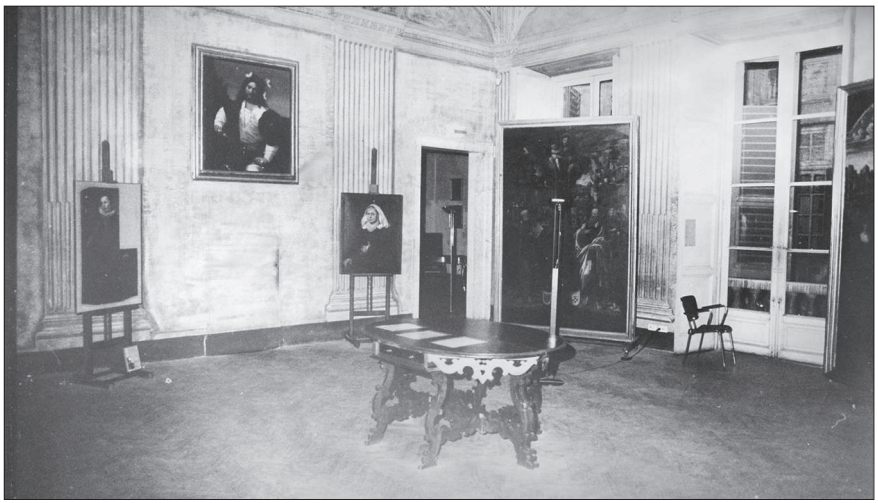


Figura 6. *Allestimento del salone del primo piano nobile della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola negli anni ottanta del Novecento con l'inserimento di dipinti appartenenti alla collezione storica della dimora e del trittico fiammingo proveniente dalla chiesa di San Pancrazio di Genova. Genova, Musei Nazionali di Genova – Palazzo Spinola.*

con alcuni approfondimenti connessi agli incrementi.[9] Sulla base di quanto documentato ad esempio da alcune immagini pubblicate nel catalogo del 1967,[10] alcuni dei dipinti acquisiti negli anni cinquanta risultano collocati all'interno della collezione allestita nel secondo piano nobile, sostituendo temporaneamente le tele appartenenti alla quadreria degli Spinola, sottoposte nel frattempo a recupero conservativo (figg. 4-5).[11] L'inserimento delle nuove acquisizioni all'interno delle sale di rappresentanza della dimora degli Spinola divenne da quel momento una prassi abituale per renderne possibile la loro fruizione, abbinate in molti casi a opere restaurate provenienti dal territorio regionale e alle stesse tele di pertinenza della quadreria storica (figg. 6-7), cui furono eliminati nel frattempo gli antichi ingrandimenti che erano stati realizzati *ab antiquo* per adattarle alle quadrature presenti negli ambienti del

[9] Cfr. Rotondi Terminiello, *La Galleria Nazionale*, pp. 9-15; *Due musei in una dimora storica*, con saggi di Giovanna Rotondi Terminiello, Guido Rosato e Farida Simonetti.
[10] Rotondi, *La Galleria Nazionale*.
[11] Gianluca Zanelli, *III. Francesco e Tommaso Grimaldi*, pp. 80-84.

secondo piano nobile, operazione che portò a una conseguente modifica della collocazione rispetto alla situazione fotografata nel 1958.

Tra la fine degli anni cinquanta e l'avvio del decennio successivo il nucleo della Galleria Nazionale della Liguria – che, occorre ricordare, risulta sin dall'inizio del tutto svincolato dalle opere appartenenti alla donazione Spinola, come dimostra l'esistenza di due inventari di collezione distinti (quello relativo alla donazione curato da Rotondi, il secondo impostato solo nel 2002 e in costante aggiornamento in base ai nuovi acquisti del Ministero della Cultura) – fu arricchito anche da alcuni oggetti derivati da elargizioni spontanee: il 21 novembre 1959 venne donato un *Autoritratto* del pittore Lorenzo Massa, mentre l'anno successivo Margherita Short Guaita destinò alla Galleria Nazionale della Liguria la *Vergine Annunciata* oggi riferita a Francesco Capella, due manufatti orientali e altrettanti piatti in ottone. A tutto questo si aggiunse nel febbraio del 1960 l'assegnazione di una *Moiana da galea* della prima metà del XVIII secolo recuperata nel porto di Genova nell'aprile precedente.



Figura 7. *Allestimento del primo salotto del secondo piano nobile della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola nel 1959. Genova, Musei Nazionali di Genova – Palazzo Spinola.*

Se da una parte questi ultimi incrementi permettono di evidenziare l'attenzione che la Galleria genovese ottenne in ambito cittadino, dall'altra l'ingresso di oggetti così difformi rese problematica la loro disposizione nelle sale: difatti, di tutti i manufatti appena ricordati, solo il cannone venne collocato nell'atrio dell'edificio – dove si trova tuttora – mentre il resto fu ricoverato in alcune stanze adibite a deposito. Nonostante l'emersione di tali problematiche, nel giugno del 1961 vennero comprati, avvalendosi dell'acquisto coattivo all'esportazione, il *Supplizio di Marsia* e il *Giudizio di Mida* di Gian Paolo Panini. Nel febbraio di due anni dopo pervenne alla Galleria della Liguria un corposo nucleo di quattro opere composto dalla copia della *Madonna dei garofani* di Raffaello, dal *Venditore di caldarroste* di Monsù Bernardo, dalla tela raffigurante *Chioccia con pulcini infastiditi da un cane* allora riferita a Melchior d'Hondecoeter e dal *Ritratto d'uomo* ritenuto di ambito tedesco ma oggetto nel recente catalogo scientifico di nuovi riferimenti.

Nel corso del settimo decennio del Novecento Castelnovi riuscì ad arricchire le raccolte della Galleria Nazionale della Liguria con alcuni rilevanti documenti figurativi strettamente legati alle vicende artistiche cittadine, ovvero il *Ritratto di dama con bambino* di Antoon van Dyck proveniente dalla quadreria del Palazzo Cambiaso di Via Garibaldi, la scultura lignea raffigurante la *Madonna con Gesù Bambino* in precedenza collocata in un'edicola di piazza Santa Maria degli Angeli, e la *Giustizia* di Giovanni Pisano appartenente al monumento funebre di Margherita di Brabante costruito nella chiesa di San Francesco di Castelletto. Come negli anni pregressi, anche alcune di queste opere vennero inserite nel percorso di visita dei piani nobili della dimora (fig. 8), scelta che, se da un lato arricchiva ancor più i preziosi spazi sei-settecenteschi, dall'altro creava negli stessi spazi netti contrasti con l'arredo e i dipinti preesistenti.

La mancanza di un'area "incontaminata" dove accogliere le opere che stavano progressivamente ampliando la Galleria della Liguria non frenò Castelnovi nel proporre al Ministero ancora nuovi acquisti. Nel 1967 venne difatti comprata la tavola fiamminga con *Venere disarma Amore* e, nel marzo seguente, entrò nella raccolta una *Sacra Famiglia con san Giovannino* di ambito cambiasesco, a cui si affiancò nello stesso mese l'arazzo raffigurante il *Mese di Maggio* di Stephen de May e, nel dicembre del medesimo anno, la *Madonna con Gesù Bambino e san Giovannino* di Jacopo Foschi. Prima di lasciare nel 1973 l'incarico di



Figura 8. *Allestimento del salone del primo piano nobile della Galleria Nazionale della Liguria negli anni ottanta del Novecento con l'inserimento della* Giustizia *di Giovanni Pisano. Genova, Musei Nazionali di Genova – Palazzo Spinola.*

soprintendente, Castelnovi promosse infine l'arrivo nella collezione anche di un prezioso tavolo parietale con specchiera eseguiti da botteghe genovesi alla fine del Seicento, documentando un non secondario interesse per le arti decorative.

Dopo questa serie di arrivi, per circa un decennio non venne proposto all'Amministrazione centrale alcun incremento, probabilmente in attesa di disporre di spazi idonei. Seguendo le iniziali indicazioni di Rotondi, per il quale la Galleria Nazionale della Liguria doveva essere "caratterizzata dall'avvicendarsi delle opere che di continuo la Soprintendenza alle Gallerie raccoglie dalle varie cittadine liguri per poterne curare il restauro",[12] furono accolti nei due piani nobili alcuni dipinti

[12] Rotondi, *La Galleria Nazionale*, p. 22.

sacri provenienti dalle chiese genovesi. L'allestimento di alcuni salotti negli anni ottanta appare dunque contraddistinto, rispetto alla *facies* determinata immediatamente dopo la donazione, dalla compresenza di opere appartenenti all'originaria collezione, di cui in vari casi venne modificata la precedente collocazione, abbinate a voluminosi dipinti sacri.[13]

La consapevolezza delle difficoltà che il pubblico doveva incontrare percorrendo le sale della dimora fu uno dei tanti motivi che portarono all'attuazione del progetto di ristrutturazione degli ultimi piani dell'edificio affinché potesse essere raggiunto l'obiettivo di creare uno spazio specifico per Galleria Nazionale della Liguria, assecondando in questo modo il suggerimento formulato dai donatori al momento del loro lascito. Questo cantiere venne concluso nel 1992, allorquando tali ambienti furono aperti al pubblico, prima quale sede di una sezione della mostra *Genova nell'età barocca*,[14] poi, dal 4 dicembre 1993, come luogo deputato a ospitare le acquisizioni del Ministero che, nel frattempo, erano state attuate avvalendosi di scelte tendenzialmente più mirate. Fu infatti proposto l'acquisto di opere che avessero un effettivo collegamento con le vicende artistiche della città o, in alcuni casi, con quelle dello stesso palazzo di Pellicceria. Nel 1982 pervenne la tela con la *Congiura di Catilina*, il cui acquisto era stato motivato da un'iniziale attribuzione al pittore Giovanni Battista Langetti, poi corretta a favore di una paternità a Paolo Pagani. Due anni dopo fu comprato un raffinato *Scaldavivande* della manifattura di Giacomo Boselli, ampliando così il settore delle arti decorative, fino ad allora non particolarmente ricco.

A partire dai primi anni novanta l'esposizione di questi incrementi negli ultimi piani dell'edificio rese possibile anche la creazione di un sottile dialogo tra il nuovo patrimonio museale della Galleria Nazionale della Liguria e quello derivato dalla donazione degli Spinola esposto nei piani inferiori. Una più diligente politica degli acquisti, finalizzata all'individuazione di tasselli che ben documentassero sia l'evoluzione della cultura artistica regionale sia la presenza nelle quadrerie aristocra-

[13] L'allestimento dei due piani nobili con l'inserimento di queste opere è documentato da una preziosa serie di immagini fotografiche risalenti agli ottanta del Novecento che ben evidenziano in certi casi la difficoltà di lettura di tali manufatti all'interno degli ambienti storici della dimora. Per queste immagini si veda in particolare Simonetti, *Acquisizioni per la Galleria Nazionale*, pp. 7-8.

[14] *Genova nell'età barocca*. Catalogo della mostra.



Figura 9. *Allestimento del quinto salotto del secondo piano nobile della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola negli anni ottanta del Novecento (post 1987) con l'inserimento della* Flagellazione *di Giovanni Battista Paggi e della Croce dipinta sagomata proveniente dalla chiesa di Nostra Signora della Consolazione di Genova. Genova, Musei Nazionali di Genova – Palazzo Spinola.*

tiche di significative personalità non autoctone, permise di recuperare manufatti che completarono il patrimonio lasciato dai marchesi Spinola, come quello già richiamato di Boselli. Seguendo analoghi obiettivi fu acquisito nel 1986 il *Sacrificio di Isacco* di Orazio Gentileschi, proveniente dal palazzo Cattaneo Adorno di Via Garibaldi e, l'anno seguente, la *Flagellazione di Cristo* di Giovanni Battista Paggi, che già impreziosiva una delle cappelle edificate all'interno del palazzo Doria di Fassolo, tela che ad un certo momento si trovò a dialogare con la monumentale croce ricoverata dalla chiesa genovese di Nostra Signora della Consolazione (fig. 9), già abbinata in un momento precedente al dipinto con l'*Amor sacro e Amor profano* di Guido Reni appartenente alla donazione (fig. 10). Non mancano in questi anni alcuni acquisti svincolati dall'ambiente regionale, come il *Vaso di fiori con uva e pesche* ritenuto di Jan van Huysum, conservato a metà del Novecento nella collezione Thompson di Genova, oppure il *Piatto* di manifattura padana del XVII secolo destinato nel 1992 all'Ashmolean Museum di

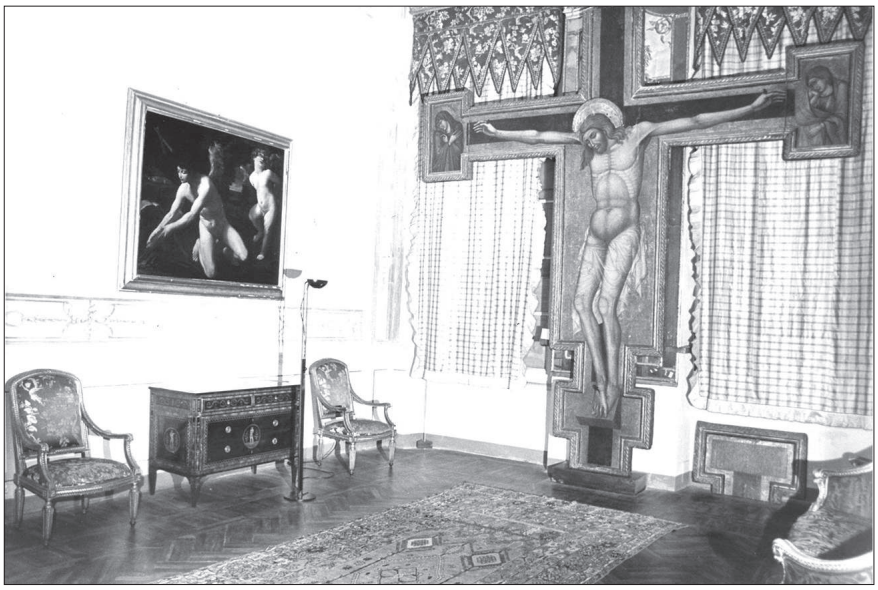


Figura 10. *Allestimento del quinto salotto del secondo piano nobile della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola negli anni ottanta del Novecento (ante 1987) con l'inserimento dell'*Amor sacro e Amor profano *di Guido Reni e della Croce dipinta sagomata proveniente dalla chiesa di Nostra Signora della Consolazione di Genova. Genova, Musei Nazionali di Genova – Palazzo Spinola.*

Oxford, e di cui fu negata l'esportazione proponendone l'acquisto, attuato nel gennaio successivo.

Nel 1988 vennero assegnati dal Ministero alla Galleria Nazionale della Liguria il *Ritratto di Scipione Clusone con un paggio* del Tintoretto e il *Ritratto di Giovan Carlo Doria* di Pieter Paul Rubens.[15] Questo costituì senza dubbio uno degli incrementi più rilevanti per la storia della giovane realtà museale, divenuta sede di uno dei testi pittorici più significativi di tutto il Seicento europeo e di una delle più prestigiose commissioni originate dagli interessi culturali di un mecenate genovese. Tale avvenimento rese ancora più manifesto il forte interesse nei confronti della Galleria Nazionale della Liguria, documentato anche dall'arrivo nello stesso periodo delle tele con *Rinaldo e Armida*, *Tancredi e Clorinda* e

[15] Circa le vicende di queste due tele, recuperate da Rodolfo Siviero: Gianluca Zanelli, *"Un'esperienza singolare"*, pp. 7-27.

Diana e Endimione, che ricerche effettuate presso l'archivio della dimora di Pellicceria (in quel momento in fase di riordino e studio) risultarono pagati a Domenico Fiasella da Agostino Pallavicino, il cui figlio Ansaldo dal 1650 divenne proprietario del palazzo di Pellicceria.

Dall'inizio dell'ultimo decennio del XX secolo si riscontra, dunque, un buon incremento delle raccolte appartenenti alla Galleria Nazionale della Liguria, sia attraverso alcune donazioni, come nel caso dell'affresco raffigurante un *Putto con attributi marinareschi*, considerato in origine un frammento della perduta decorazione approntata da Lazzaro Tavarone in corrispondenza della facciata a mare di Palazzo San Giorgio, oppure del nucleo di *Livree* esposto in occasione della mostra *Farsi portare in carega* allestita presso la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola nel 1995. In quel periodo entrarono a far parte della collezione anche la scultura di Filippo Parodi con *Adone e Amore* (vincolata nel 1992, poi concessa in deposito alla realtà museale nazionale l'anno successivo e in seguito comprata esercitando il diritto di prelazione nel 1995).

Come auspicato da Rotondi, la Galleria Nazionale della Liguria stava effettivamente diventando un "vitale ed attivo organismo".[16] Seguendo questo prioritario spunto, a partire dall'alba del nuovo secolo è stata promossa una rilevante campagna di acquisizioni che ha portato da quel momento all'ingresso di più di un centinaio di opere, tra cui numerose legate all'attività dei principali maestri liguri o allo straordinario fenomeno del collezionismo cittadino. Assieme alla costante ricerca di documenti figurativi collegati alla storia del palazzo e alle famiglie che vi dimorarono – affiancata alla costante indagine dell'archivio storico con l'individuazione di documenti che hanno consentito di ripristinare nel contempo la corretta funzione di alcuni spazi ubicati nei piani nobili, a partire dalla sala da pranzo, riallestita nell'ambiente che era stato scelto per tale scopo nel XIX dagli Spinola (figg. 11-12) –, è stato promosso l'acquisto di rilevanti opere pittoriche estendendo le ricerche a periodi, come il Medioevo e il Rinascimento, in precedenza trascurati, con affondi che raggiungono episodi legati alla cultura figurativa novecentesca. Risale invero a questo iniziale frangente l'ingresso del *Ritratto di Stefano Raggio* di Joos van Cleve e della *Santa Caterina in trono con devoti* di Barnaba da Modena, iniziali testimonianze di un nucleo de-

[16] Rotondi, *La Galleria Nazionale*, p. 22.

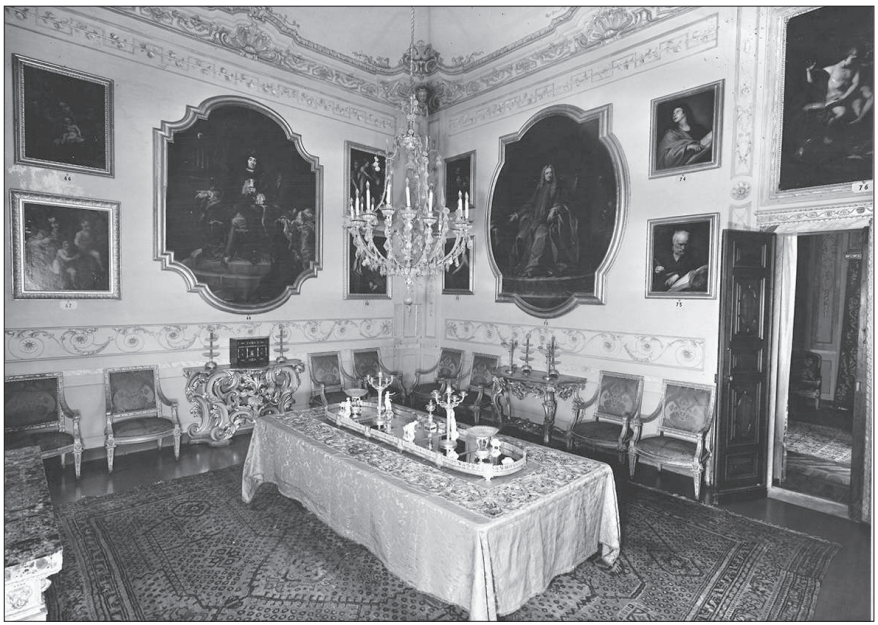


Figura 11. *Allestimento del quarto salotto del secondo piano nobile della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola nel 1959. Genova, Musei Nazionali di Genova – Palazzo Spinola.*

dicato alla pittura antica ora in continua espansione. Si colloca in questo momento anche la pubblicazione del primo catalogo dedicato alla collezione, edito nel 2002, in cui è stato fornito un primo approfondimento dedicato alla storia della collezione.[17] Un racconto *in fieri* grazie a un insieme di iniziative riguardanti tanto il percorso espositivo – attualmente in questa fase di riallestimento anche in considerazione del consistente ingresso di nuovi incrementi posto in essere negli ultimi anni –,[18] quanto la valorizzazione delle opere acquisite, accompagnata da specifiche pubblicazioni scientifiche.[19] La Galleria Nazionale della Liguria ha iniziato in questa fase un nuovo percorso, configurandosi, grazie soprattutto alla sua continua evoluzione, come una realtà profon-

[17] Simonetti, *Acquisizioni per la Galleria Nazionale*, pp. 5-13.

[18] Cfr. *Nuove luci*.

[19] Si rimanda a riguardo alla bibliografia richiamata nelle schede delle singole opere acquisite tra il 2000 e il 2024 pubblicate nel catalogo della Galleria Nazionale della Liguria: *Galleria Nazionale della Liguria*.



Figura 12. *Allestimento del quinto salotto del secondo piano nobile della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola destinato dal XIX secolo a ospitare la sala da pranzo. Genova, Musei Nazionali di Genova – Palazzo Spinola.*

damente viva. Lo attestano i numerosi recenti ingressi, a testimonianza di un programma di recupero e valorizzazione del disperso patrimonio culturale ligure sostenuto, *in primis*, dagli uffici centrali del Ministero grazie alla costante collaborazione delle realtà periferiche.[20] Si tratta di

[20] Appare utile a riguardo richiamare i seguenti volumi: *Acquisizioni e donazioni* (1999); *Acquisizioni e donazioni* (2002). La pubblicazione di questi testi palesa la volontà di promuovere e valorizzare con sempre maggiore rilevanza questo fondamentale compito dell'attività amministrativa. Negli anni cinquanta e sessanta del Novecento gli acquisti venivano segnalati prevalentemente all'interno di un'apposita sezione del "Bollettino d'Arte" intitolata *Acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato* (si vedano ad esempio i numeri XLIII, pp. 372-388; XLVIII, pp. 356-373 contenenti anche le schede relative ad alcune delle opere pervenute alla Galleria Nazionale della Liguria). Questa rubrica è stata opportunamente riproposta all'interno della stessa rivista dal 2020 (cfr. Anna Melograni, *Acquisizioni*, p. 243), con la presentazione di specifici contributi dedicati agli incrementi più significativi, uno dei quali vede protagonista il noto "Orologio Spinola" pervenuto alla Galleria Nazionale della Liguria (cfr. Daniele Sanguineti, *L'Orologio Spinola "ritrovato"*, pp. 129-143). Si inserisce in questo contesto la fondamentale mostra organizzata dal Ministero della Cultura nel 2015:

un'attività che contribuisce a definire con maggiore precisione e forza la fisionomia stessa della Galleria Nazionale della Liguria e i suoi obiettivi, sia dal punto di vista espositivo, sia nei contenuti, con la presentazione di un numero sempre più considerevole di testimonianze collegate all'arte regionale e ad alcuni suoi specifici momenti figurativi. Una ricerca finalizzata anche ad ampliare gli stessi limiti cronologici che connotavano un tempo la collezione, nell'ottica di un sempre più stretto legame con la realtà territoriale ligure (pertanto non solo strettamente genovese), del resto esplicitata nella stessa denominazione.

Gli importanti acquisti che negli ultimi lustri hanno arricchito la Galleria Nazionale della Liguria sono scaturiti proprio da tali scelte operative, partendo dalla necessità di recuperare tasselli primari che era stati allontanati dal loro contesto di appartenenza oppure custoditi in collezioni private, seguendo le linee portanti della politica di incremento del patrimonio che privilegia "le opere d'arte antica, la programmazione di acquisti mirati all'integrazione e al completamente di collezioni, all'arredo di palazzi storici con destinazione museale, al potenziamento delle raccolte esistenti con opere rare o importanti per la conoscenza della cultura figurativa legata ad una determinata area territoriale o di un determinato settore tipologico".[21] Un'attività resa possibile negli ultimi anni in relazione alla Galleria Nazionale della Liguria anche attraverso l'utilizzo, insieme agli strumenti inerenti all'incremento del patrimonio più volte ricordati – l'acquisto coattivo all'esportazione, il diritto di prelazione, la trattativa privata, le donazioni e di recente anche l'assegnazione di beni oggetto di confisca –, di ulteriori possibilità, come ad esempio, la cessione allo Stato da parte di privati di opere d'arte in conto pagamento di imposte, il deposito e il comodato. Come dunque ripercorso in questo *excursus*, la Galleria Nazionale della Liguria annovera oggi, secondo criteri espositivi in continuo aggiornamento, un'ampia e dinamica sezione di opere di ogni epoca e di diverse scuole artistiche, non solo genovesi, acquisite grazie ai finanziamenti statali, a specifici

Lo stato dell'arte 2015. I saggi pubblicati nel catalogo costituiscono un fondamentale strumento operativo, a partire dai numerosi spunti forniti in: Marica Mercalli, *La legislazione di tutela*, pp. 47-54.

[21] Si rimanda, al riguardo, alle indicazioni fornite da Mario Serio: *Introduzione*, pp. 5-6; Id., *1996-1998: tre anni di incremento*, p. 8.

fondi dei Musei Nazionali di Genova e attraverso vari comodati e numerose elargizioni, tra cui si segnalano il lascito testamentario connesso alla tavola di Tuccio d'Andria raffigurante la *Madonna con Gesù Bambino* e la donazione dell'*Apoteosi di Ercole* di Gregorio De Ferrari.

Attraverso ogni nuovo ingresso sembrano sempre più realizzarsi le indicazioni annotate nel lascito dei marchesi Spinola, con la loro sentita necessità di creare a Genova una nuova realtà museale che fosse strettamente legata al territorio di appartenenza al fine di ricostruire la storia artistica ligure e i suoi collegamenti italiani ed europei. Un percorso fondato ora su solide basi che troverà nuova linfa vitale grazie alla recente acquisizione di Palazzo Balduino Raggio, presso cui, al termine di articolati lavori, sarà esposta l'intera collezione della Galleria Nazionale della Liguria con l'eccezione di quelle testimonianze legate alle arti decorative connesse al decoro di una dimora aristocratica. Tali manufatti troveranno spazio, invero, insieme ai tanti analoghi oggetti appartenenti alla donazione Spinola non ancora adeguatamente valorizzati, negli ambienti dei piani superiori, nell'ottica di un corretto prolungamento del percorso di visita tra gli spazi storici e i sovrastanti ambienti museali privi, a seguito delle vicende illustrate, di specifiche connotazioni architettoniche e temporali.

Bibliografia

Acordon, Angela, *Metodo e scelte operative dell'Ufficio Esportazione di Genova*, in *Galleria Nazionale della Liguria*, a cura di Farida Simonetti e Gianluca Zanelli, Genova, Sagep, 2002, pp. 14-17.

Acquisizioni e donazioni. Arte dal Medioevo al Novecento (1996-1998), a cura di Caterina Bon Valsassina, Laura D'Agostino, Rosaria Mencarelli e Rossella Vodret, Roma, Gangemi, 1999.

Acquisizioni e Donazioni. Archeologia, Arte Orientale, Arte dal Medioevo al Novecento, Architettura, a cura di Laura D'Agostino, Laura Donelli, Rosaria Mencarelli, Marica Mercalli, Jeannette Papadopoulos, Roma, Gangemi, 2002.

Acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato (1958), "Bollettino d'arte", XLIII, 1958, pp. 372-388.

Acquisti dei Musei e Gallerie dello Stato (1963), "Bollettino d'Arte", XLVIII, 1963, pp. 356-373.

Due musei in una dimora storica. Palazzo Spinola a Pellicceria. Un progetto realizzato, "Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola", n. 14, a cura di Giovanna Rotondi Terminiello, Genova, Tormena, 1994.

Galleria Nazionale della Liguria. Catalogo generale, a cura di Gianluca Zanelli, Genova, Sagep, 2024.

Genova nell'età barocca. Catalogo della mostra, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio-26 luglio 1992, a cura di Ezia Gavazza e Giovanna Rotondi Terminiello, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992.

L'Eredità donata. Franco e Paolo Spinola e la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Catalogo della mostra, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 5 febbraio-24 maggio 2009, a cura di Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 2009.

Lo stato dell'arte. L'arte dello Stato. Le acquisizioni del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Colmare le lacune - ricucine la Storia. Catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 26 maggio-29 novembre 2015, a cura di Maria Grazia Bernardini e Mario Lolli Ghetti, Roma, Gangemi, 2015.

Melograni, Anna, *Acquisizioni*, "Bollettino d'Arte", 47-48, luglio-dicembre 2020, p. 243.

Mercalli, Marica, *La legislazione di tutela e le diverse forme di acquisizioni*, in *L'arte dello Stato. Le acquisizioni del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Colmare le lacune - ricucire la Storia*. Catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 26 maggio-29 novembre 2015, a cura di Maria Grazia Bernardini e Mario Lolli Ghetti, Roma, Gangemi, 2015, pp. 47-54.

Nuove luci. Acquisizioni, donazioni e restauri. Galleria Nazionale della Liguria 1958-2021, a cura di Alessandra Guerrini e Gianluca Zanelli, Genova, Sagep, 2022.

Repetto, Marie Luce e Gianluca Zanelli, *Magnifici musei. Palazzo Spinola e la Galleria Nazionale della Liguria*, in *Magnifiche collezioni. Arte e potere nella Genova dei Dogi*. Catalogo della mostra, Reggia di Venaria, Sala delle Arti, 10 aprile-7 settembre 2025, a cura di Gianluca Zanelli, Marie Luce Repetto, Andrea Merlotti, Clara Goria, Genova, Sagep, 2025, pp. 18-25.

Rotondi, Pasquale, *La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Genova*, Milano, Sigla Effe, 1960.

—, *La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola a Genova*, Milano, Cassa di Risparmio di Genova, 1967.

Rotondi Terminiello, Giovanna, *La Galleria Nazionale della Liguria a Palazzo Spinola: un museo da istituire*, in *Palazzo Spinola a Pellicceria. Due musei in una dimora storica*, "Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola", n. 10, a cura di Giovanna Rotondi Terminiello, Genova, Tormena, 1987, pp. 9-15.

—, *Considerazioni sulla genesi di una nuova realtà museale*, in *Due musei in una dimora storica. Palazzo Spinola a Pellicceria. Un progetto realizzato*, "Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola", n. 14, a cura di Giovanna Rotondi Terminiello, Genova, Tormena, 1994, pp. 7-12.

Sanguineti, Daniele, *L'Orologio Spinola "ritrovato": un capolavoro della scultura d'arredo d'età barocca per la Galleria Nazionale della Liguria*, "Bollettino d'Arte", VII, 58, 2023, pp. 129-143.

Serio, Mario, *1996-1998: tre anni di incremento del patrimonio artistico e storico*, in *Acquisizioni e donazioni. Arte dal Medioevo al Novecento (1996-1998)*, a cura di Caterina Bon Valsassina, Laura D'Agostino, Rosaria Mencarelli e Rossella Vodret, Roma, Gangemi, 1999, pp. 6-8.

—, *Introduzione*, in *Acquisizioni e Donazioni. Archeologia, Arte Orientale, Arte dal Medioevo al Novecento, Architettura*, a cura di Laura D'Agostino, Laura Donelli, Rosaria Mencarelli, Marica Mercalli, Jeannette Papadopoulos, Roma, Gangemi, 2002, pp. 5-6.

Simonetti, Farida, *La Galleria Nazionale di Palazzo Spinola: un museo dimora per la storia della civiltà dell'abitare genovese*, in *Palazzo Spinola a Pellicceria. Due musei in una dimora storica*, "Quaderni della Galleria Nazionale di Palazzo Spinola", n. 10, a cura di Giovanna Rotondi Terminiello, Genova, Tormena, 1987, pp. 17-38.

—, *Acquisizioni per la Galleria Nazionale della Liguria evoluzione della logica di incremento dal 1959 ad oggi*, in *Galleria Nazionale della Liguria*, a cura di Farida Simonetti e Gianluca Zanelli, Genova, Sagep, 2002, pp. 5-13.

—, *I. L'eredità donata: Palazzo Spinola di Pellicceria allo Stato italiano*, in *L'eredità donata. Franco e Paolo Spinola e la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola*. Catalogo della mostra, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 5 febbraio-24 maggio 2009, a cura di Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 2009, pp. 12-21.

Zanelli, Gianluca, *III. Francesco e Tommaso Grimaldi*, in *L'eredità donata. Franco e Paolo Spinola e la Galleria Nazionale di Palazzo Spinola*. Catalogo della mostra, Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 5 febbraio-24 maggio 2009, a cura di Farida Simonetti, Torino, Allemandi, 2009, pp. 80-84.

—, *"Un'esperienza singolare": il* Ritratto di Scipione Clusone *di Jacopo Tintoretto*, in *Tintoretto. Il ritratto di Scipione Clusone*, a cura di Gianluca Zanelli, Milano, Scalpendi, 2019, pp. 7-27.
—, *Palazzo Spinola e la Galleria Nazionale della Liguria*, in *Highlights. Maestri dai Musei Nazionali di Genova*, a cura di Alessandra Guerrini, Luca Leoncini, Anna Manzitti e Gianluca Zanelli, Genova, Sagep, 2023, pp. 17-23.
—, *Origini e vicende di un nuovo museo. La creazione della Galleria Nazionale della Liguria*, in *Galleria Nazionale della Liguria. Catalogo generale*, a cura di Gianluca Zanelli, Genova, Sagep, 2024, pp. 11-17.

Matteo Fochessati* – Mitchell Wolfson, Jr.**

La Wolfsoniana. Non una collezione di arte per l'arte, ma di arte in funzione delle idee

Sommario: La poliedricità della collezione della Wolfsoniana e l'impostazione culturale con cui è stata concepita da Mitchell (Micky) Wolfson e gestita dai suoi curatori hanno contribuito a un'azione di promozione delle arti del Novecento che rappresenta un vero e proprio unicum nel panorama museale italiano. "Non l'arte per l'arte, ma l'arte in funzione delle idee" è stato il principio guida a cui Wolfson si è ispirato in tutti questi anni. E in questa definizione, assunta dai suoi collaboratori come modello di azione intellettuale si enucleano le principali tensioni di un'ampia e variegata opera di salvaguardia e conoscenza della complessa storia artistica del Novecento.

Parole chiave: museografia; arte del Novecento; design; arte di propaganda; esposizioni.

Abstract: *The Wolfsoniana. Not a Collection of Art for Art's Sake, but of Art in Function of Ideas*
The complex nature of the Wolfsoniana collection and the cultural approach with which it was conceived by Mitchell (Micky) Wolfson and managed by its curators have contributed to the promotion of 20th-century arts, which is truly unique in the Italian museum scene. "Not art for art's sake, but art in function of ideas" has been the guiding principle that has inspired Wolfson throughout the years. This definition, adopted by his collaborators as a model for intellectual action, encapsulates the main tensions of a wide-ranging and varied effort to preserve and understand the complex artistic history of the 20th century.

Keywords: museography; art of 20th century; design; propaganda art; exhibition.

---

* Curatore Wolfsoniana - Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura, Genova
MFochessati@palazzoducale.genova.it
** Founder della Wolfsoniana di Genova e della Wolfsonian-FIU di Miami

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.687-706

La Wolfsoniana di Genova rappresenta, sotto molti aspetti, un unicum nel panorama museale italiano, rispetto al quale sembra già volersi differenziare a partire dalla stessa terminologia adoperata per definire la propria attività. La Wolfsoniana non si qualifica infatti come un museo, inteso nella tradizionale accezione di mero luogo di conservazione di manufatti artistici o di interesse storico-scientifico, etno-antropologico e culturale, ma si propone piuttosto come un dinamico laboratorio di ricerca, promozione e valorizzazione di oggetti e immagini atti a documentare la complessità sociale, politica ed economica di una precisa epoca storica.[1]

La pluralità espressiva delle opere che costituiscono la collezione, attraverso una vasta gamma di tecniche e materiali (dipinti, sculture, mobili, vetri, ceramiche, ferri battuti, argenti, tessuti, disegni di architettura, grafica, manifesti e materiali pubblicitari, bozzetti e disegni, libri e riviste), si prefigge di costruire, in un suggestivo mosaico di tasselli narrativi, un'articolata rilettura della storia e della cultura negli anni a cavallo tra la fine del XIX secolo e la conclusione della seconda guerra mondiale: un cruciale periodo, denso di avvenimenti e di trasformazioni, che è stato determinante per l'evoluzione dell'epoca contemporanea.

Anche rispetto il proprio ambito temporale la Wolfsoniana appare tuttavia libera di svincolarsi da prestabiliti limiti cronologici. Col tempo si è iniziato infatti a esplorare i due decenni successivi al periodo attorno a cui si era costituita in origine la collezione (gli anni dal 1880 al 1950): un'estensione determinata dall'esigenza di documentare l'obbiettiva continuità di alcuni tra i fenomeni investigati. Come nel caso della storia dei transatlantici, riguardo alla quale, a fianco di suggestive testimonianze dell'epopea delle regine del mare negli anni tra le due guerre (rappresentate, all'interno della collezione, dagli spettacolari studi di interni dello Studio Coppedè, dai suggestivi dettagli delle sezioni navali e dalla varietà grafica delle brochures e dei dépliant promozionali), si è ritenuto necessario e fondamentale analizzare anche la successiva fase postbellica, destinata a culminare in Italia nel 1965 con il varo della *Michelangelo* e della *Raffaello*.[2]

---

[1] Sulla Wolfsoniana si rimanda a *La Collezione Wolfson di Genova*, 2005 e *La Wolfsoniana. Immagini e storie del Novecento*, 2016.

[2] Si vedano le seguenti mostre organizzate dalla Wolfsoniana: *Six Wonderful Days. Un invito al viaggio sulle grandi navi italiane*, Palazzo della Nuova Borsa - Museo



Figura 1. Tessuti d'artista. Arte e design nella produzione della MITA 1926-1976*, Palazzo Ducale, Genova 2016.*

L'esigenza di superare una prefissata soglia cronologica è emersa inoltre per la valorizzazione e lo studio di quelle manifatture che, attive prima del 1945, continuarono a essere produttive anche dopo il termine della Seconda guerra mondiale: ad esempio la MITA (Manifattura Italiana Tappeti Artistici, acronimo mutato dopo il conflitto in Manifattura Italiana Tessuti Artistici), fondata a Nervi nell'ottobre del 1926 da Mario Alberto Ponis e il cui ricco e prezioso archivio è stato concesso dai suoi eredi in comodato alla Wolfsoniana alla fine degli anni novanta.[3] Nel dopoguerra la MITA, che cessò la propria attività

dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, Genova 2002-2003 (cfr. *Six Wonderful Days*, 2002) e *Stelle sul mare. Immagini e immaginario della vita sui transatlantici*, Palazzina delle Arti, La Spezia - Castello Doria, Portovenere 2004 (cfr. *Stelle sul mare*, 2004). La Wolfsoniana ha partecipato anche all'organizzazione e alla curatela della mostra *Transatlantici. Scenari e sogni di mare*, GALATA-Museo del Mare, Genova 2004 (cfr. *Transatlantici*, 2004).

[3] Cfr. *GE 900. 1926-2006. Ottant'anni della Grande Genova. La MITA tessuti d'arte a Nervi*, Ex Municipio, Genova Nervi 2006-2007; *Tessuti d'artista. Arte e design nella produzione della MITA 1926-1976*, Palazzo Ducale, Genova 2016 (cfr. *La trama dell'arte*, 2016); *Tessuti d'autore. Arte e design nella produzione della MITA 1926-1976*, Forte di Santa Tecla, Sanremo 2016; *Arte e design nella produzione della MITA*, Mu-

nel 1976, sviluppò infatti inedite e innovative linee di produzione:[4] in particolare con i "pannelli per arredamento" stampati su tessuto in tiratura limitata, per la cui realizzazione attivò intense e fruttuose collaborazioni con artisti come Gio (1930-2002) e Arnaldo Pomodoro (1926-2025), Enrico Paulucci (1901-1999), Emilio Scanavino (1922-1986), Eugenio Carmi (1920-2016), Oscar Saccorotti (1898-1987), Emanuele Rambaldi (1903-1968), Lele Luzzati (1921-2007) e Flavio Costantini (1926-2013), artista al quale la Wolfsoniana ha dedicato nel 2024 una mostra incentrata sulla sua personale interpretazione di alcuni tra i più drammatici eventi del XX secolo: dalle dinamiche sovversive del movimento anarchico all'affondamento del *Titanic*, sino all'eccidio della famiglia dello Zar.[5]

Lo stesso tema della propaganda – centrale nell'ambito della Wolfsoniana assieme alla storia delle arti decorative e del design – è stato affrontato, rispetto ai fenomeni politici più recenti, adoperando i medesimi criteri di lettura degli avvenimenti storici e di esegesi dei linguaggi artistici, adottati per lo studio delle strategie di persuasione di cui si servirono i regimi dittatoriali attivi nella prima metà del Novecento.

Tale modalità di ricerca e di approfondimento storico e culturale è emersa ad esempio in occasione della mostra *Dittatura di partito e vita quotidiana nella DDR* che – tenutasi presso la Wolfsoniana dal novembre 2008 al marzo del 2009 e dedicata, attraverso l'esposizione di cimeli, oggetti d'uso, dipinti, sculture, grafiche e fotografie, alla storia della Repubblica Democratica Tedesca – fu organizzata in collaborazione con il Deutsches Historisches Museum di Berlino. Il rapporto con la prestigiosa istituzione tedesca si era peraltro instaurato qualche tempo prima grazie alla collaborazione scientifica e organizzativa della Wolfsoniana all'esposizione *Kunst und Propaganda im Streit der Natio-*

---

seo MURATS, Samugheo 2017; *Made in Italy: Mita Textile Design 1926-1976*, The Wolfsonian-FIU, Miami Beach, Florida 2018-2019 (cfr. *Made in Italy: Mita Textile Design*, 2018); *Italian Threads. Mita Textile Design 1926-1976*, Estorick Collection of Modern Italian Art, Londra 2020-2021 (cfr. *Mita Textile Design 1926-1976*, 2020); *Brioni x MITA*, Brioni flagship store, Milano 2024.

[4] Cfr. Matteo Fochessati, *La produzione della MITA nel contesto del design tessile degli anni Cinquanta*, pp. 202-209.

[5] *Attraversando la Storia. Il mondo artistico di Flavio Costantini (1926-2013)*, Wolfsoniana, Genova Nervi 2024.



Figura 2. L'esercito di porcellana*, Palazzo Ducale, Genova 2018.*

nen 1930-1945,[6] inaugurata nel 2007 a coronamento del convegno internazionale *Kunst und Propaganda* del 2006.[7] E sempre con lo stesso obbiettivo di indagare i fenomeni politici contemporanei la Wolfsoniana ha organizzato a Palazzo Ducale, all'interno del programma di eventi collaterali alla *Storia in piazza* 2018, la mostra *L'esercito di porcellana*,[8] una suggestiva installazione delle piccole statuette che, a partire dagli anni sessanta, furono prodotte in Cina per glorificare il culto di Mao e i principi rivoluzionari che improntarono la violenta azione politica delle Guardie Rosse.

Ironicamente *bandita* la parola museo (sostituita recentemente con il termine *documentarium*), l'attività della Wolfsoniana si è quindi sviluppata nel corso degli anni attraverso una fitta rete di rapporti e scambi istituzionali, prestiti e collaborazioni scientifiche per mostre nazionali e internazionali, partecipazione a convegni, offerta di servizi bibliotecari e di consultazione degli archivi e della collezione, pubblicazione di

[6] *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*, Deutsches Historisches Museum, Berlino 2007.

[7] Matteo Fochessati tenne in tale occasione l'intervento *The ambiguous relationships between Fascism and Futurism*, confluito poi in Matteo Fochessati, *Die zwiespältigen Beziehungen zwischen Faschismus und Futurismus*, pp. 64-77.

[8] *L'esercito di porcellana*, Palazzo Ducale, Genova 2018.

articoli, monografie, cataloghi e periodici, tra cui si devono ricordare i "Quaderni della Wolfsoniana", rivista di studi sull'arte, l'architettura e il design 1870-1950 pubblicata con cadenza annuale (da poco è stato presentato il secondo numero) in connessione con la Borsa di studio promossa e finanziata dall'Associazione Gianni Franzone. Fondata nel 2023 in memoria dello storico dell'arte del Novecento e curatore della Wolfsoniana,[9] la rivista ha come suo principale obbiettivo quello di ospitare gli elaborati relativi alle ricerche condotte dai borsisti selezionati dal bando del concorso internazionale riservato a dottorandi e a ricercatori under 35. I loro testi, frutto del periodo di studio presso il Centro Studi Wolfsoniana, sono accompagnati, grazie al coordinamento svolto dal comitato editoriale, da quelli di studiosi, curatori di museo e accademici italiani e stranieri su temi pertinenti alla collezione, con particolare attenzione alle arti decorative e di propaganda del Novecento.

Prima di analizzare adesso più nel dettaglio la peculiare fisionomia della collezione e le scelte curatoriali che, in stretta sinergia con il pensiero del collezionista, ne hanno guidato l'ordinamento e la valorizzazione, si ritiene qui opportuno riportare sinteticamente la storia della Wolfsoniana.

Dopo aver fondato nel 1986 la Wolfsonian, la cui sede museale nello storico edificio del Washington Storage nel cuore del Déco District di Miami Beach fu inaugurata nel 1995, Micky Wolfson – che ironicamente ricorda di essere per caso "naufragato" a Genova alla fine degli anni sessanta, a causa di un'inaspettata assegnazione al corpo consolare americano del capoluogo ligure – decise nel 1987 di costituirvi la sede italiana della sua istituzione. Il legame amministrativo con la sede centrale di Miami si interruppe tuttavia nel 1997, quando il museo americano fu offerto in dono, assieme alle collezioni, alla Florida International University di Miami.

Sancita così la separazione tra le due istituzioni, cominciarono a Genova le febbrili e intense trattative per l'affidamento gestionale della raccolta italiana alle amministrazioni civiche e solo nel 1999 la collezione genovese fu data in gestione attraverso un Trust alla Fondazione Regionale Cristoforo Colombo, incaricata di gestirla e amministrarla con i

[9] Cfr. "Quaderni della Wolfsoniana", I.1 (2024) e II.2 (2025).

contributi di Regione Liguria e Comune di Genova. La visibilità della Wolfsoniana, all'epoca ancora priva di una sede espositiva e alloggiata in un deposito e centro studi nel ponente genovese, fu garantita da due significativi eventi espositivi: la mostra *La Collezione Wolfson. Aspetti dell'arte italiana tra le due guerre*, ospitata nel 1996 a Genova nelle sale di Palazzo Ducale (un'anticipazione del futuro inquadramento dell'istituzione che, a ritroso, suona come un segno del destino),[10] e la grande esposizione *La visione del prisma. La Collezione Wolfson* che, inaugurata il 20 novembre 1999 nel Palazzo della Pilotta di Parma e promossa dall'amministrazione comunale (in particolare dall'allora Assessore alla Cultura Stefano Spagnoli),[11] rappresentò il primo significativo riconoscimento pubblico, a livello nazionale, della qualità e del valore storico artistico della raccolta italiana di Wolfson. La mostra rappresentò inoltre, come documentato in catalogo dai testi dei curatori e dalle schede delle opere, il primo articolato e puntuale inquadramento critico della collezione.[12]

Ancora priva di un proprio museo, la Wolfsoniana nei primi anni di gestione della Fondazione Regionale continuò a sviluppare un intenso programma di mostre in ambito nazionale e internazionale.[13] In particolare, si deve citare l'esposizione itinerante *Parole e immagini futuriste dalla Collezione Wolfson*, che nel corso del 2001 fece tappa alla New York University-Casa Italiana Zerilli Marimò di New York, al Museo Italo Americano di San Francisco e a Palazzo Ducale, rappresentando l'occasione per studiare e inventariare in un completo regesto tutto il materiale artistico, documentario e bibliografico del movimento di Marinetti conservato presso la Wolfsoniana.[14] Altrettanto importante per l'esegesi di un altro fondamentale settore di interesse della collezione, quello della propaganda, fu l'esposizione *Under Mussolini. Decorative*

[10] *La Collezione Wolfson. Aspetti dell'arte italiana tra le due guerre*, Palazzo Ducale, Genova 1996 (cfr. *La Collezione Wolfson. Aspetti dell'arte italiana tra le due guerre*, 1996).
[11] *La visione del prisma. La Collezione Wolfson*, Palazzo della Pilotta, Parma 1999-2000.
[12] Cfr. *La visione del prisma. La Collezione Wolfson*, 1999.
[13] Tra esse si ricordano a Genova nel 2004, anno in cui il capoluogo ligure fu Capitale Europea della Cultura, *Architetture in Liguria dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, Palazzo della Borsa Nuova 2004 (cfr. *Architetture in Liguria dagli anni Venti agli anni Cinquanta*, 2004) e *Guido Galletti. La scultura in Liguria tra le due guerre*, Palazzo San Giorgio 2004 (cfr. *Guido Galletti. La scultura in Liguria tra le due guerre*, 2004).
[14] Cfr. *Parole e immagini futuriste dalla Collezione Wolfson*, 2001.



Figura 3. *Sala* L'arte decorativa moderna*, Wolfsoniana, Genova Nervi.*



Figura 4. *Sala* Duilio Cambellotti e l'ambiente romano degli anni venti*, Wolfsoniana, Genova Nervi.*



Figura 5. *Sala* Anni trenta*, Wolfsoniana, Genova Nervi.*



Figura 6. *Sala* Futurismo e Razionalismo*, Wolfsoniana, Genova Nervi.*

and Propaganda Arts of Twenties and Thirties, tenutasi alla Estorick Collection di Londra nel 2002 e destinata a proporre a un'audience internazionale un tema così critico e controverso.[15] Prima dell'apertura della sede espositiva della Wolfsoniana a Nervi non mancarono, inoltre, le occasioni per presentare la collezione su territorio locale, come testimoniato dalle mostre *Arte a Palazzo. La Collezione Wolfson 1880-1945* (Genova, Palazzo della Regione Liguria e Palazzo Ducale, 2003)[16] e *La Collezione Wolfson. Testimonianze dell'arte italiana tra le due guerre* (La Spezia, Palazzina delle Arti, 2004).

Nel dicembre del 2005 la Wolfsoniana fu finalmente inaugurata, all'interno del polo museale di Nervi dedicato all'arte dell'Otto e Novecento, in un edificio progettato nel 1957 per uso scolastico dall'Ufficio Tecnico del Comune di Genova e la cui struttura architettonica fu sottoposta, su progetto del Settore Progettazione ed Espropri dell'Assessorato Opere e Lavori Pubblici, a un intervento di riadeguamento funzionale, dotandola di condizioni microclimatiche e di sicurezza conformi agli standard qualitativi richiesti per la gestione e il funzionamento di un museo in linea con le norme internazionali.

Disposta su tre livelli, la Wolfsoniana al piano terreno ospita, oltre alla reception e agli uffici della direzione scientifica, una sala di accoglienza per il pubblico che preannuncia, attraverso un selezionato gruppo di opere, i principali temi della collezione. L'allestimento espositivo prosegue quindi al primo e al secondo piano, dove si trova l'area dedicata alle mostre temporanee, utilizzata anche per presentazioni, conferenze e concerti.

All'interno di tale struttura il percorso espositivo è stato studiato in funzione di un allestimento flessibile, in grado di garantire una sostituzione periodica delle opere esposte e di offrire, attraverso un approccio cronologico-tematico, una fruizione complessiva degli stili e degli argomenti rappresentati all'interno della collezione.

Il percorso proposto, partendo dalla multidisciplinarietà della raccolta e dalla peculiarità della sua ampia gamma tipologica, documenta infatti, in maniera completa e esaustiva, la varietà stilistica di quegli anni: dall'eclettismo tardo ottocentesco all'affermazione del moderni-

[15] Cfr. *Under Mussolini. Decorative and Propaganda Arts of Twenties and Thirties*, 2002.
[16] Cfr. *Arte a Palazzo. La Collezione Wolfson 1880-1945*, 2003.



Figura 7. 20 X 20. Venti opere per i vent'anni della Wolfsoniana. *2005-2025, Wolfsoniana, Genova 2025-2026.*

smo; dalle caratteristiche formali del gusto déco alla reinterpretazione nazionale proposta in Italia dalle esperienze novecentiste; dalle sperimentazioni linguistiche del Futurismo al richiamo all'ordine espresso dal contesto figurativo di quegli anni; sino ad arrivare alle innovazioni progettuali del razionalismo e del protodesign. Alcuni specifici allestimenti che mantengono un carattere permanente – come nel caso della stanza neoegizia realizzata da Tommaso Aroldi (Martignano di Po, Cremona 1870 - Solarolo Rainerio, Cremona 1928) su disegno del pittore orientalista Fabio Fabbi (Bologna 1861 - Casalecchio di Reno, Bologna 1946); del salotto liberty della Luigi Fontana & C. di Milano o della cameretta per bambini del celebre illustratore Antonio Rubino (Sanremo 1880 - Bajardo 1964) – propongono inoltre l'approfondimento di particolari problematiche storiche e stilistiche.

Nelle sale destinate alle esposizioni temporanee diverse sono state le mostre realizzate interamente con opere della collezione,[17] tra cui *20 X 20. Venti opere per i vent'anni della Wolfsoniana*, inaugurata nel maggio del 2025 per festeggiare i vent'anni di apertura della Wolfsoniana.[18]

[17] *Momenti della decorazione murale in Italia*, 2005-2006; *Novecento a tavola*, 2010-2011; *Meraviglie da collezione*, 2014; *La nascita di Cinecittà. Fotografie dal Fondo di Luigi Freddi*, 2014; *Dar corpo al corpo. Motivi iconografici del Novecento nella Collezione Wolfson*, 2021; *Nuove acquisizioni alla Wolfsoniana*, 2022, 2024, 2025 e *Ponti e pontili. Intorno al progetto di Armando Brasini per il Ponte sullo Stretto di Messina*, 2023-2024.
[18] Cfr. *20 x 20. Venti opere per i vent'anni della Wolfsoniana*, 2025.

Con tali esposizioni si sono alternate mostre su temi prettamente "wolfsoniani" che integravano le opere della collezione con prestiti esterni – come per *Garibaldi. Il Mito. Manifesti e propaganda* (2007-2008);[19] *Pubblicità e propaganda. Ceramica e grafiche futuriste* (2009-2010)[20] e *Da D'Annunzio all'aeropittura. Arte e aviazione in Italia dalla Grande Guerra agli anni Trenta* (2013-2014) – o che, attraverso tale formula, documentavano la produzione di specifiche manifatture: *Ivos Pacetti imprenditore futurista ceramiche fotografie dipinti* (2019-2020)[21] e *La Cristalleria Nason & Moretti. Il vetro da tavola dal Déco al Compasso d'Oro* (2024-2025).[22]

Diverse mostre sono state infine concepite come indagini monografiche su pittori, illustratori e designer,[23] con talune sporadiche incursioni nel contemporaneo, come nel caso di *Antonia Campi. Ceramica e design* (2008); *Enrico Davide Bona. Il design dagli esordi a EDB Studio* (2013); *Farhad Ostovani. Suite n° 1. Homage to Yves Bonnefoy* (2016); *Le stanze delle meraviglie. I vetri dipinti di Dady Orsi* (2022-2023)[24] e la citata *Attraversando la Storia. Il mondo artistico di Flavio Costantini 1926-2013* (2024).

Altre esposizioni sono state infine dedicate a valorizzare opere e materiali acquisiti in comodato in questi anni, come nel caso di *Filippo*

---

[19] Cfr. *Garibaldi. Il Mito. Manifesti e propaganda*, 2007.

[20] Cfr. *Pubblicità e propaganda. Ceramica e grafica futuriste*, 2009.

[21] Cfr. *Ivos Pacetti imprenditore futurista ceramiche fotografie dipinti*, 2020.

[22] Cfr. *La Cristalleria Nason & Moretti. Il vetro da tavola dal Déco al Compasso d'Oro*, 2024.

[23] *Galileo Chini e i cicli decorativi per la Biennale di Venezia*, 2006-2007; *Il déco termale. Galileo Chini e le terme Berzieri di Salsomaggiore*, 2009 (cfr. *Il déco termale. Galileo Chini e le terme Berzieri di Salsomaggiore*, 2009); *Tranquillo Marangoni. Arte sotto torchio. La carriera di uno xilografo scultore del Novecento*, 2012 (cfr. *Tranquillo Marangoni. Arte sotto torchio. La carriera di uno xilografo scultore del Novecento*, 2012); *Le stanze della fantasia. Antonio Rubino e il mondo dell'infanzia*, 2014-2015; *Mucha: alle origini della pubblicità*, 2016; *L'universo artistico di Oscar Saccorotti*, 2016-2017 (cfr. *L'universo artistico di Oscar Saccorotti. Dipinti, incisioni, arti decorative*, 2016); *Professione reporter. I pannelli di Oscar Saccorotti per "Il Lavoro" di Genova*, 2017-2018; *Achille Funi e Mimì Quilici Buzzacchi da Ferrara alla Libia*, 2018-2019 (cfr. *Achille Funi e Mimì Quilici Buzzacchi da Ferrara alla Libia*, 2018); *L'opera grafica di Giuseppe e Gian Maria Cominetti: i disegni di guerra*, 2023.

[24] Cfr. *Le stanze delle meraviglie. I vetri dipinti di Dady Orsi*, 2022.



Figura 8. L'Italia farà da sé. Propaganda moda e società negli anni dell'autarchia*, Palazzo Ducale, Genova 2014-2015.*

Romoli grafico e cartellonista (2012-2013) e *La Collezione Tacchini. Atto primo. Sculture e opere su carta* (2022).[25]

Nel 2007 – due anni dopo l'apertura della Wolfsoniana a Nervi – la donazione fu siglata con gli enti locali e la raccolta fu affidata alla Fondazione Regionale Cristoforo Colombo che, divenuta nel frattempo Fondazione Regionale per la Cultura e lo Spettacolo, nel 2014 è stata assorbita da Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura di Genova.

Con la nuova fase gestionale della collezione si è aperta l'opportunità di usufruire delle sale espositive di Palazzo Ducale per mostre organizzate interamente o in larga misura con materiali provenienti della collezione.[26] Allo stesso tempo il Ducale ha ospitato in questi anni

[25] Cfr. *La Collezione Tacchini Atto primo. Sculture e opere su carta*, 2022.

[26] *Fascismo ultimo atto. L'immagine della Repubblica Sociale Italiana*, Munizioniere, 2014 (cfr. *Fascismo ultimo atto. L'immagine della Repubblica Sociale Italiana*, 2014); *La cucina futurista. Contro la pastasciutta passatista: pranzo oltranzista-dinamico-aeropittorico in carlinga*, Cortile Maggiore 46 rosso, 2014; *L'Italia farà da sé. Propaganda moda e società negli anni dell'autarchia*, Loggia degli Abati, 2014-2015 (cfr *L'Italia farà da sé. Propaganda moda e società negli anni dell'autarchia*, 2014); *La Wolfsoniana per La storia in piazza*, Cortile Maggiore 46 rosso, 2015; *Alberto Helios Gagliardo. Guerra alla guerra. Opere 1923-1940*, Sala Liguria, 2015; *Tessuti d'artista. Arte e design nella produzione della MITA 1926-1976*, Loggia degli Abati, 2016; *Tipi Indigeni. Fotografie dal fondo della rivista "L'Azione Coloniale"*, Spazio 46 rosso, 2017; *Architetture del*

esposizioni di più ampio respiro che, partendo da nuclei di opere della Wolfsoniana e con un taglio critico tangente ai modelli di ordinamento della collezione, hanno offerto inedite analisi critiche di epoche, correnti stilistiche o fenomeni culturali tangenti al contesto storico e artistico da noi indagato, come nel caso delle mostre *Rubaldo Merello tra divisionismo e simbolismo* (2017-2018);[27] *Anni venti in Italia. L'età dell'incertezza* (2019-2020);[28] *Giuseppe Cominetti. Divisionismo e Futurismo tra Genova e Parigi* (2023)[29] e *Nostalgia. Modernità di un sentimento dal Rinascimento al contemporaneo* (2024).[30]

L'attività della Wolfsoniana – sviluppata in questi anni anche al di fuori dei suoi istituzionali spazi espositivi, sia in Italia[31] sia all'estero[32] – si distingue dunque per una spiccata tendenza a impostare network con altre istituzioni museali e culturali e per la sua peculiare vocazione internazionale, che non esclude tuttavia una propensione a documentare, all'interno della collezione, realtà produttive locali e regionalistiche.

Ogni oggetto della collezione (dalla cartolina al set d'arredo composto da più elementi; dal dipinto alla scultura; dal prezioso manufatto artigianale all'oggetto d'uso di produzione seriale) contribuisce infatti

---

Novecento a Genova dalle collezioni della Wolfsoniana, Piano Nobile, 2020; *Maledetti Architetti*, Casa Luzzati, 2021 e 2022.

[27] Cfr. *Rubaldo Merello tra divisionismo e simbolismo*, 2017.

[28] Cfr. *Anni venti in Italia. L'età dell'incertezza*, 2019.

[29] Cfr. *Giuseppe Cominetti. Divisionismo e Futurismo tra Genova e Parigi*, 2023.

[30] Cfr. *Nostalgia. Modernità di un sentimento dal Rinascimento al contemporaneo*, 2024.

[31] *Le forme "intelligenti". Ceramiche in dialogo tra XVII e XX secolo*, Musei di Strada Nuova, Palazzo Tursi, Genova 2011; *La memoria della guerra. Antonio Santagata e la pittura murale del Novecento*, Palazzo Reale, Teatro del Falcone, Genova, 2019 (cfr. *La memoria della guerra. Antonio Santagata e la pittura murale del Novecento*, 2019); *La contemporaneità del classico. Dialogo sui modelli tra Museo Lia e Wolfsoniana*, Museo Civico Amedeo Lia, La Spezia, 2022-2023; *Dante Conte (1885-1919). "Tutto in natura è armonia…". Un artista nella Sampierdarena tra Ottocento e Novecento*, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, Genova, 2023 (cfr. *Dante Conte (1885-1919). "Tutto in natura è armonia…"*, 2023); *Salvatore Gagliardo. Una retrospettiva*, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, Genova, 2023-2024 (cfr. *Salvatore Gagliardo. Una retrospettiva*, 2023); *Rubaldo Merello tra paesaggio e figure*, Galleria d'arte Moderna, Genova, 2023-2024 (cfr. *Rubaldo Merello. Paesaggio e figure*, 2023).

[32] *Antonio G. Santagata. Rappresentare la guerra. Rendering the War*, The Wolfsonian-FIU, Miami Beach, Florida, 2013-2014 (cfr. *Antonio G. Santagata. Rappresentare la guerra. Rendering the War*, 2014).



Figura 9. Nostalgia. Modernità di un sentimento dal Rinascimento al contemporaneo*, Palazzo Ducale, Genova 2024.*

in pari misura a promuovere – escludendo (in controtendenza con un pensiero critico dominante in Italia) ogni ordine gerarchico tra le opere – la conoscenza della complessa e variegata storia del Novecento.

"Non l'arte per l'arte, ma l'arte in funzione delle idee" è stato il principio guida a cui il collezionista si è ispirato in tutti questi anni, nel vorace accrescimento della sua immensa raccolta. E attraverso questa definizione, assunta dai suoi collaboratori come modello di azione intellettuale, è stata impostata l'azione di salvaguardia dei reperti di un'epoca che fu segnata dai profondi legami intercorrenti fra arte e ideologie politiche; dalla dialettica fra pressioni avanguardistiche e richiami alla tradizione; da profondi mutamenti del gusto nel campo dell'arredo; dalla scoperta di nuovi strumenti tecnologici; dall'utilizzo di materiali inediti nel campo del design; dal forte impatto impresso sulla società del tempo dai nuovi mezzi di trasporto; dalle inedite forme espressive del linguaggio pubblicitario e dalla loro tangenza con gli strumenti del comunicare adoperati dalla propaganda politica; dall'interazione fra le grandi trasformazioni urbanistiche e la crescita di una nuova civiltà industriale.



Figura 10. *Sexto Canegallo,* La folla*, 1920, Wolfsoniana - Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura, Genova (GX1993.500).*

La collezione della Wolfsoniana non si limita pertanto a individuare le valenze estetiche degli oggetti, ma pone innanzitutto in evidenza i significati storici e sociali che essi sono in grado di trasmettere. Ogni tassello di questa raccolta – al di là della sua intrinseca specificità linguistica e indipendentemente dal fatto che si tratti di un pezzo unico o di un multiplo, di una preziosa testimonianza della concezione estetica del tempo o di un documento comune e corrente in quel periodo – contribuisce in ogni caso a ricomporre, in una fitta rete di rimandi e di contrappunti storici e artistici, l'affresco di un'epoca che rapidamente e in maniera radicale ha dato forma alla complessa realtà del mondo contemporaneo.

Più che un museo la Wolfsoniana rappresenta quindi un archivio della memoria che, attraverso la propria azione di studio, ricerca e conservazione, mette in dialogo i ricordi collettivi con la dimensione introspettiva di quelli individuali. Come nel dipinto *La folla* di Sexto Canegallo (1920), icona della Wolfsoniana, in cui dall'anonimato delle masse metropolitane emergono con forte evidenza le specificità espressive dei singoli caratteri, così attraverso la nostra collezione ognuno può ritrovare i propri personali ricordi confrontandosi con i reperti e le immagini di una memoria collettiva di cui si cura la salvaguardia e la conservazione. Un'azione che si sviluppa anche, concretamente, come salvaguardia dall'oblio di opere artistiche soggette ai cambiamenti del gusto e delle mode o di oggetti per i quali si è perso interesse una volta cessata la loro primaria funzione d'uso. Più volte, infatti, si è ribadito che questa raccolta non è stata creata da

un collezionista, ma da una sorta di archeologo, animato dalla volontà di strappare dall'abbandono e dalla dimenticanza i reperti del passato.

Tutte le opere che compongono la Wolfsoniana raccontano inoltre una storia e in tal senso svolgono una fondamentale funzione didattica, poiché questa narrazione visiva ridimensiona il ruolo della mediazione culturale e dell'individuale formazione culturale. Gli oggetti assumono dunque la stessa autorità della parola scritta (conoscitiva e didattica) e offrono una trasmissione democratica e universale, sviluppando una funzione etica e educativa. La loro stessa concretezza comunicativa li trasforma in lemmi di un vocabolario universale, in grado di superare confini nazionali e barriere culturali.

Gli oggetti, nonostante siano per loro stessa natura "oggettivi", propongono infatti un loro punto di vista (raccontano la loro storia) e l'insieme di queste storie (individuali o collettive; pubbliche o private; famigliari o di specifici gruppi sociali; locali o internazionali; ordinarie o straordinarie) contribuiscono alla restituzione della narrazione collettiva che appartiene alla grande storia. E quindi a tutti noi.

Allo stesso tempo il cortocircuito che si crea tra l'oggetto e le storie che questi oggetti raccontano permette di comprendere attraverso il passato il nostro presente. E di prepararci così al futuro.

Bibliografia

La Collezione Wolfson. Aspetti dell'arte italiana tra le due guerre. Catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale, a cura di Silvia Barisione, Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Tormena Editore, 1996.

La visione del prisma. La Collezione Wolfson. Catalogo della mostra, Parma, Palazzo della Pilotta, 1999-2000, a cura di Silvia Barisione, Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1999.

Parole e immagini futuriste dalla Collezione Wolfson. Catalogo della mostra, New York, New York University-Casa Italiana Zerilli Marimò, 2001; San Francisco, Museo Italo Americano, 2001; Genova Palazzo Ducale, 2001, a cura di Silvia Barisione, Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2001.

Six Wonderful Days. Catalogo della mostra, Genova, Palazzo della Nuova Borsa-Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, 2002-2003, Genova, Tormena Editore, 2002.

Under Mussolini. Decorative and Propaganda Arts of Twenties and Thirties. Catalogo della mostra, Londra, Estorick Collection, 2002, a cura di Silvia Barisione, Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 2002.

Arte a Palazzo. La Collezione Wolfson 1880-1945. Catalogo della mostra, Genova, Palazzo della Regione Liguria - Palazzo Ducale, 2003, a cura di Silvia Barisione, Matteo Fochessati, Gianni Franzone e Maria Teresa Orengo, Genova, Sagep, 2003.

Architetture in Liguria dagli anni Venti agli anni Cinquanta. Catalogo della mostra, Genova, Palazzo della Borsa Nuova, 2004, a cura di Silvia Barisione, Matteo Fochessati, Gianni Franzone e Andrea Canziani, Milano, Editrice Abitare Segesta, 2004.

Guido Galletti. La scultura in Liguria tra le due guerre. Catalogo della mostra, Genova, Palazzo San Giorgio, 2004, a cura di Matteo Fochessati, Caterina Olcese Spingardi, Maria Teresa Orengo e Franco Sborgi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004.

Stelle sul mare. Immagini e immaginario della vita sui transatlantici. Catalogo della mostra, La Spezia, Palazzina delle Arti "L.R. Rosaia", 2004, a cura di Silvia Barisione, Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Edizioni Corigraf, 2004.

Transatlantici. Scenari e sogni di mare. Catalogo della mostra, Genova, GALATA-Museo del Mare, 2004, a cura di Pierangelo Campodonico, Matteo Fochessati e Paolo Piccione, Milano, Skira Editore, 2004.

La Collezione Wolfson di Genova, a cura di Silvia Barisione, Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Milano, Skira Editore, 2005.

Fochessati, Matteo, *Die zwiespältigen Beziehungen zwischen Faschismus und Futurismus*, in *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930-1945*. Catalogo della mostra, Berlino, Deutsches Historisches Museum, 2007, a cura di Hans-Jörg Czech e Nicola Doll, Dresda, Sanstein Verlag, 2007, pp. 64-77.

Garibaldi. Il Mito. Manifesti e propaganda. Catalogo della mostra, Genova, Wolfsoniana, 2007-2008, a cura di Silvia Barisione, Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Firenze, Giunti, 2007.

Pubblicità e propaganda. Ceramica e grafica futuriste. Catalogo della mostra, Genova, Wolfsoniana, 2009-2010, a cura di Silvia Barisione, Matteo Fochessati, Gianni Franzone e Maria Teresa Orengo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009.

Il déco termale. Galileo Chini e le terme Berzieri di Salsomaggiore. Catalogo della mostra, Genova, Wolfsoniana, 2009, a cura di Silvia Barisione, Maurizia

Bonatti Bacchini, Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Salsomaggiore, Terme di Salsomaggiore e di Tabiano, 2009.

Tranquillo Marangoni. Arte sotto torchio. La carriera di uno xilografo scultore del Novecento. Catalogo della mostra, Genova, Wolfsoniana - Raccolte Frugone, 2012, a cura di Matteo Fochessati e Maria Flora Giubilei, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2012.

Antonio G. Santagata. Rappresentare la guerra. Rendering the War, a cura di Silvia Barisione, Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Sagep, 2014.

Fascismo ultimo atto. L'immagine della Repubblica Sociale Italiana. Catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale, 2014, a cura di Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Il Canneto Editore, 2014.

L'Italia farà da sé. Propaganda moda e società negli anni dell'autarchia. Catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale, 2014-2015, a cura di Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Il Canneto Editore, 2014.

La trama dell'arte. Arte e design nella produzione della MITA, a cura di Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Sagep Editori, 2016.

La Wolfsoniana. Immagini e storie del Novecento, a cura di Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Sagep Editori, 2016.

L'universo artistico di Oscar Saccorotti. Dipinti, incisioni, arti decorative. Catalogo della mostra, Genova, Wolfsoniana, 2016-2017, a cura di Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Sagep, 2016.

Rubaldo Merello tra divisionismo e simbolismo. Catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale, 2017-2018, a cura di Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Sagep Editori, 2017.

Achille Funi e Mimì Quilici Buzzacchi da Ferrara alla Libia. Catalogo della mostra, Genova, Wolfsoniana, Genova, 2018-2019, a cura di Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, 2018.

Made in Italy: Mita Textile Design 1926-1976. Catalogo della mostra, Miami Beach, Florida, The Wolfsonian-FIU, 2018, a cura di Silvia Barisione, Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Sagep Editori, 2018.

Anni venti in Italia. L'età dell'incertezza. Catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale, 2019-2020, a cura di Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Sagep Editori, 2019.

La memoria della guerra. Antonio Santagata e la pittura murale del Novecento. Catalogo della mostra, Genova, Palazzo Reale, 2019, a cura di Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Sagep Editori, 2019.

Mita Textile Design 1926-1976. Catalogo della mostra, Londra, Estorick Collection, 2020, a cura di Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Sagep Editori, 2020.

Ivos Pacetti imprenditore futurista ceramiche fotografie dipinti, a cura di Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Sagep Editori, 2020.

La Collezione Tacchini Atto primo. Sculture e opere su carta. Catalogo della mostra, Genova, Wolfsoniana, 2022, a cura di Matteo Fochessati e Gianni Franzone, Genova, Palazzo Ducale Fondazione per la Cultura, 2022.

Le stanze delle meraviglie. I vetri dipinti di Dady Orsi. Catalogo della mostra, Genova, Wolfsoniana, 2022-2023, a cura di Maria Teresa Chirico e Matteo Fochessati, Milano, Edizioni Esseblu, 2022.

Giuseppe Cominetti. Divisionismo e Futurismo tra Genova e Parigi. Catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale-Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti-Wolfsoniana, 2023, a cura di Matteo Fochessati, Alessandra Gagliano Candela, Daniela Magnetti, Giulio Sommariva e Filippo Timo, Genova, Sagep Editori, 2023.

Dante Conte (1885-1919). "Tutto in natura è armonia…". Un artista nella Sampierdarena tra Ottocento e Novecento). Catalogo della mostra, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, 2023, a cura di Matteo Fochessati (in collaborazione con Anna Vyazemtseva), Genova, Sagep Editori, 2023.

Fochessati, Matteo, *La produzione della MITA nel contesto del design tessile degli anni Cinquanta*, in *Italia Cinquanta moda e design. Nascita di uno stile*. Catalogo della mostra, Gorizia, Palazzo Attems, 2023, a cura di Carla Cerutti, Enrico Minio Capucci e Raffaella Sgubin, Crocetta del Montello (Treviso), Antiga Edizioni, 2023, pp. 202-209.

Rubaldo Merello. Paesaggio e figure. Catalogo della mostra, Genova, Galleria d'arte Moderna, 2023-2024, a cura di Matteo Fochessati e Francesca Serrati, Genova, Sagep, 2023.

Salvatore Gagliardo. Una retrospettiva. Catalogo della mostra, Genova, Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, 2023-2024, a cura di Matteo Fochessati e Valeria Leoncini, Genova, Sagep Editori, 2023.

La Cristalleria Nason & Moretti. Il vetro da tavola dal Déco al Compasso d'Oro. Catalogo della mostra, Genova, Wolfsoniana, 2024-2025, a cura di Cristina Beltrami, Matteo Fochessati e Anna Vyazemtseva, Genova, Sagep Editori, 2024.

Nostalgia. Modernità di un sentimento dal Rinascimento al contemporaneo. Catalogo della mostra, Genova, Palazzo Ducale, 2024, a cura di Matteo Fochessati (in collaborazione con Anna Vyazemtseva), Milano, Electa, 2024.

"Quaderni della Wolfsoniana", I.1 (2024).

"Quaderni della Wolfsoniana", II.2 (2025).

20 x 20. Venti opere per i vent'anni della Wolfsoniana. Catalogo della mostra, Genova, 2025, a cura di Matteo Fochessati e Anna Vyazemtseva, Wolfsoniana, Genova, Sagep Editori, 2025.

Anna d'Albertis*

Marinaio-gentiluomo: la vita avventurosa di Enrico d'Albertis

Sommario: Enrico d'Albertis nasce a Genova nel 1846 da una ricca famiglia. Dopo una breve carriera in Marina, si dedica alle sue passioni e ai viaggi. Compie campagne oceanografiche nel Mediterraneo e attraversa l'Atlantico seguendo la rotta di Colombo. Fa tre volte il giro del mondo, visita l'Europa, la Terra Santa e principalmente l'Africa, con particolare attenzione all'Egitto, dove segue gli scavi archeologici a Luxor e ad Assuan. Progetta più di cento orologi solari. Muore a Genova nel 1932 nel suo castello-museo dove ha radunato oggetti raccolti durante una vita di viaggi.

Parole chiave: Enrico d'Albertis; campagne oceanografiche; Egitto; scavi archeologici; orologi solari.

Abstract: *Gentleman and Sailor: The Adventurous Life of Enrico d'Albertis*
Enrico d'Albertis, born in Genoa in 1846 to a rich family, after a brief career in the Navy fully devoted himself to his passions and travels. He carried out oceanographic campaigns in the Mediterranean and then crossed the Atlantic following Columbus' route. He will travel around the world three times, visiting Europe, the Holy Land and mainly Africa, with particular attention to Egypt, where he followed the archaeological excavations in Luxor and Aswan. He designed around 100 sundials. He died in Genoa in 1932 in his castle-museum where he had gathered objects collected during a lifetime of travel.

Keywords: Enrico d'Albertis; oceanographic campaigns; Egypt; archaeological excavations; sundials.

* Pronipote del Capitano d'Albertis annadalbertis@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.707-718

Enrico d'Albertis (fig. 1) nasce a Voltri (Genova) il 23 aprile 1846 da una famiglia di facoltosi industriali. Mentre i suoi fratelli più grandi sono costretti a lavorare nella fabbrica o ad occuparsi dei beni di famiglia, lui è libero di vivere come meglio crede. La sua passione è da sem-



Figura 1. *Ritratto di Enrico d'Albertis.*

pre il mare, e si iscrive alla Regia Scuola di Marina, dove impara l'arte della navigazione e diventa Guardiamarina. Partecipa alla Terza guerra d'indipendenza e alla disastrosa battaglia di Lissa, ma rassegna poi le sue dimissioni e passa alla Marina Mercantile.

Compie alcuni viaggi commerciali verso l'India ed è al comando della nave *Emilia* quando questa è in testa al convoglio di navi italiane che attraversano per la prima volta il canale di Suez nel 1871. Si stanca però anche della Marina Mercantile e si dimette. Grazie alle agiate condizioni economiche della sua famiglia il venticinquenne Capitano può quindi ritirarsi a vita privata e seguire i suoi multiformi interessi.

A bordo del suo cutter *Violante* incrocia il Mediterraneo compiendo ricerche scientifiche assieme ai suoi fedeli amici Giacomo Doria, Raffaello Gestro e Alberto Issel (fig. 2), un gruppetto di scienziati naturalisti che erano scherzosamente chiamati "Cavalieri della Galita" in onore della piccola isola di fronte alle coste della Tunisia che era spesso meta delle loro crociere. È uno degli ispiratori e fondatori del primo "Regio Yacht Club Italiano", diffondendo la pratica della navigazione da diporto. Fino ad allora infatti chi andava per mare nel Mediterraneo lo faceva esclusivamente per pescare o per commerciare, nessuno era sfiorato dall'idea di farlo per divertimento. Gli Inglesi invece già da tempo coltivavano questa passione, e d'Albertis si avvicina all'idea dello yachting durante i suoi viaggi in Nord Europa.

Compie numerose crociere nel Mediterraneo spingendosi fino a Costantinopoli, sempre con l'idea che chi ha il privilegio di non essere costretto a lavorare, grazie ad agiate condizioni economiche, deve ripagare questa fortuna compiendo azioni utili alla comunità, come per esempio studiare le correnti, sondare le profondità marine, studiare i pesci e le alghe. Non a caso il motto del *Violante* è "Utile Dulci". Successivamente, con un cutter di maggiori dimensioni, il *Corsaro*, ripercorre la rotta di Colombo fino a San Salvador, usando gli stessi strumenti utilizzati dal grande navigatore. Se il viaggio di andata si svolge tranquillamente, quello di ritorno rischia di finire in tragedia. Si fa infatti allettare dell'idea di tornare in Europa con il convoglio delle navi della Marina Militare che si trovavano là per celebrare il quarto centenario della scoperta dell'America. Gli viene offerto un traino da parte del *Flavio Gioia* e questo gli avrebbe consentito un ritorno più comodo e più veloce perché queste navi erano provviste di macchine a motore. Purtroppo



Figura 2. *Da sinistra: Alberto Issel, Giacomo Doria, Enrico d'Albertis, Raffaello Gestro.*

scoppia uno spaventoso uragano e l'Atlantico è flagellato da onde terrificanti, cosicché i cavi di traino devono essere tagliati per questioni di sicurezza e il piccolo *Corsaro* (fig. 3) viene abbandonato al suo destino, con poche speranze di rivederlo al di là dell'oceano. Con grande abilità e, bisogna riconoscerlo, molta fortuna, riesce però ad arrivare incolume o quasi all'appuntamento a Tangeri, salutato dai calorosi applausi dei marinai delle altre navi che ormai disperavano di rivederlo. Questa traversata ardimentosa gli procura il titolo di "Capitano di Corvetta" della



Figura 3. *Il cutter* Corsaro.

Riserva della Marina Militare, che si aggiunge a quello di Capitano della Marina Mercantile. Il *Corsaro* sarà però purtroppo demolito poco dopo per aver subito danni irreparabili in un incidente sulla Manica, quando d'Albertis però non si trovava a bordo. Anzi, legge su un giornale la notizia della sua morte in un incidente nella Manica!

I suoi viaggi quindi d'ora in poi sono effettuati su "mezzi pubblici" come carrozze, treni, navi, cammelli… Mai più, infatti, si farà costruire uno yacht.

Nel 1886 acquista un bastione tardomedievale sulle alture di Genova che era destinato alla demolizione per la costruzione della nuova circonvallazione, e sulle sue fondamenta edifica un fantasioso castello che diventa la sua abitazione e nel quale raccoglie i cimeli dei suoi viaggi.

Il viaggio infatti diventa una sua passione: gira incessantemente per l'Italia e per l'Europa, si reca in Terra Santa e fa tre giri del mondo, ma soprattutto trascorre molto tempo in Africa, che circumnaviga e dove si reca innumerevoli volte, soprattutto in Egitto. Infatti, agli inizi del Novecento iniziano gli scavi dei monumenti dell'antico Egitto, condot-



Figura 4. *Una visita al tempio di File ad Assuan.*

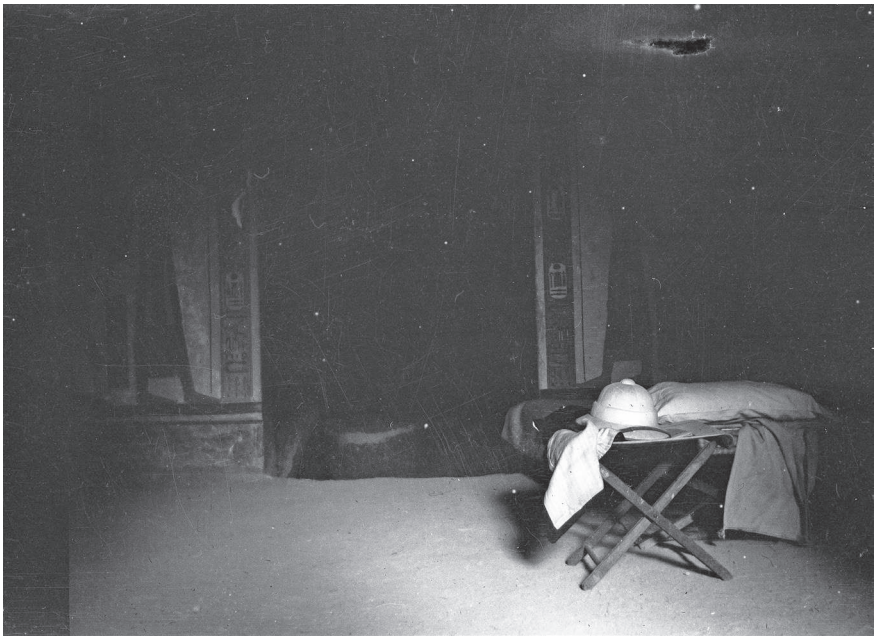


Figura 5. *Il lettino da campo nella tomba del figlio di Ramses III.*

ti fra gli altri dall'archeologo Ernesto Schiaparelli, con il quale stringe un legame di amicizia. Grande era quindi l'interesse culturale, unito alla bellezza del paesaggio e non ultimo al clima secco, ideale per gli acciacchi che lo tormentavano senza sosta.

La "vecchia diga inglese" non riusciva a contenere le piene del Nilo, e di conseguenza i monumenti si visitano in barca (fig. 4).

Ha persino la ventura di dormire nella tomba del figlio di Ramses III, ovviamente con il permesso di Schiaparelli (fig. 5). Nella sua tenda, infatti, la temperatura superava i 55 °C, mentre nella tomba non arrivava ai 35 °C.

A testimonianza della popolarità dell'Egitto incontra spesso le "pecore di Cook", cioè quei viaggiatori, soprattutto inglesi, che si affidavano alla prima agenzia di viaggio, la James Cook appunto, per poter visitare in sicurezza luoghi al di fuori dell'Europa (fig. 6). Inutile dire che li disprezza e preferisce non unirsi a loro e spostarsi da solo, o al massimo con un paio di amici, anche se sicuramente con maggiori difficoltà.

In America visita le grandi città degli Stati Uniti, dove apprezza le modernità e le grandi opere ancora in costruzione: il ponte di Brooklyn



Figura 6. *Le "pecore di Cook".*



Figura 7. *Un villaggio Hopi in Arizona.*

non è ancora operativo e la Statua della Libertà è ancora adagiata a terra. In Arizona visita i villaggi degli indiani Hopi (fig. 7), raggiunge il Messico e il Sud America, l'Argentina, il Cile.

Naviga fino all'Australia – che visita da est a ovest – e la Nuova Zelanda, sbarca sulle isole dell'Oceano Pacifico, visita le Canarie, la cui economia era ancora basata sulla coltivazione della cocciniglia.

In ogni paese acquista oggetti, anche molto voluminosi, che porta a Genova (fig. 8) e sistema nel Castello, già in parte adibito a casa-museo.

Ama molto la montagna, e trascorre lunghi periodi sulle Alpi, principalmente in Val d'Aosta, dove conosce e stringe amicizia con Edmondo De Amicis.

Molti sono infatti i personaggi che incontra: Gabriele D'Annunzio, Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini e non ultima Margaret Brooke, la moglie del Rajah Bianco di Sarawak, con la quale era in rapporti di sincera amicizia. Verrà infatti a trovarlo a Genova, e la sua firma si può ancora vedere fra le tante altre su un pezzo di muro conservato al Ca-

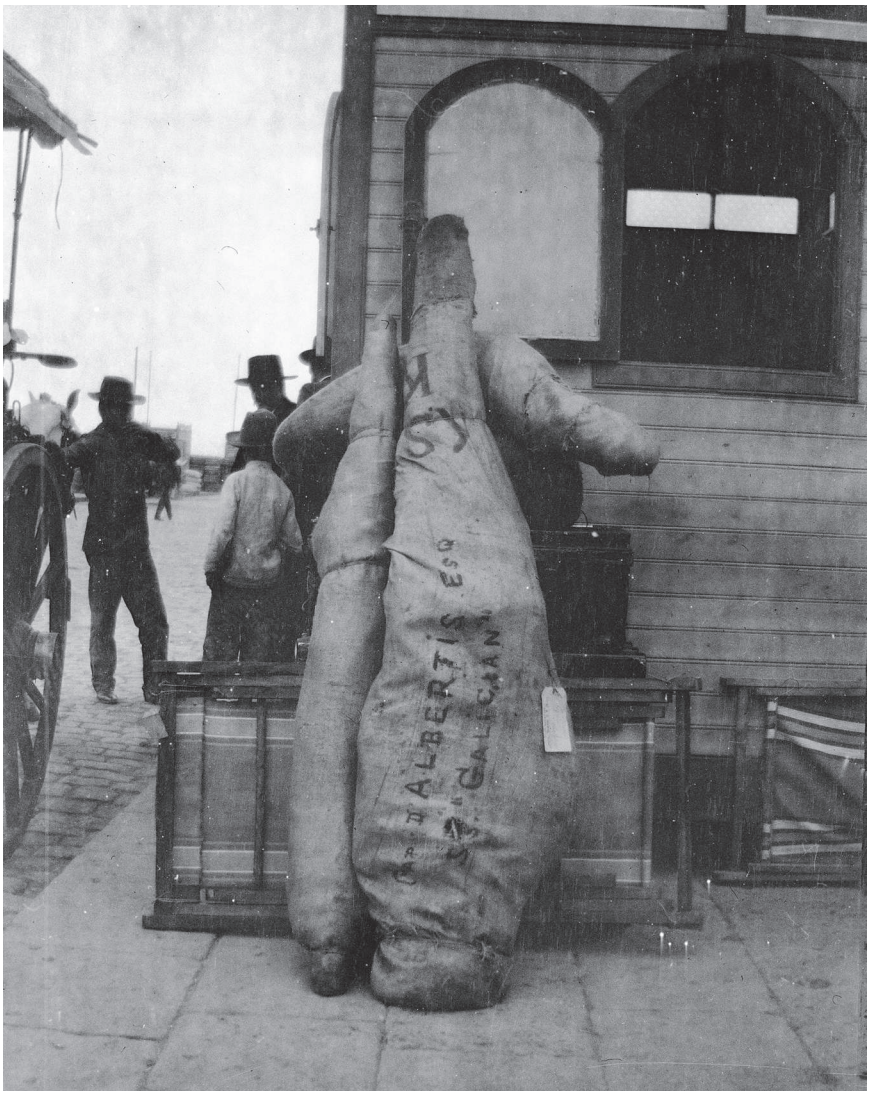


Figura 8. *Il "bagagliume" si imbarca dalle Canarie.*

stello. Anche Giuseppe Verdi, che trascorreva lunghi periodi a Genova, visita il Castello due volte. Per ricambiare queste visite il Capitano va a trovarlo nella sua villa di Sant'Agata di Busseto e in quell'occasione scatta una fotografia che risulterà poi essere l'ultimo ritratto in vita del Maestro (fig. 9), che morirà infatti pochi mesi dopo a Milano.

Già in età matura si unisce in matrimonio con una vedova che aveva frequentato per lunghissimi anni, ma purtroppo l'unione durerà pochissimo, pare per la gelosia della signora che non apprezzava il fat-

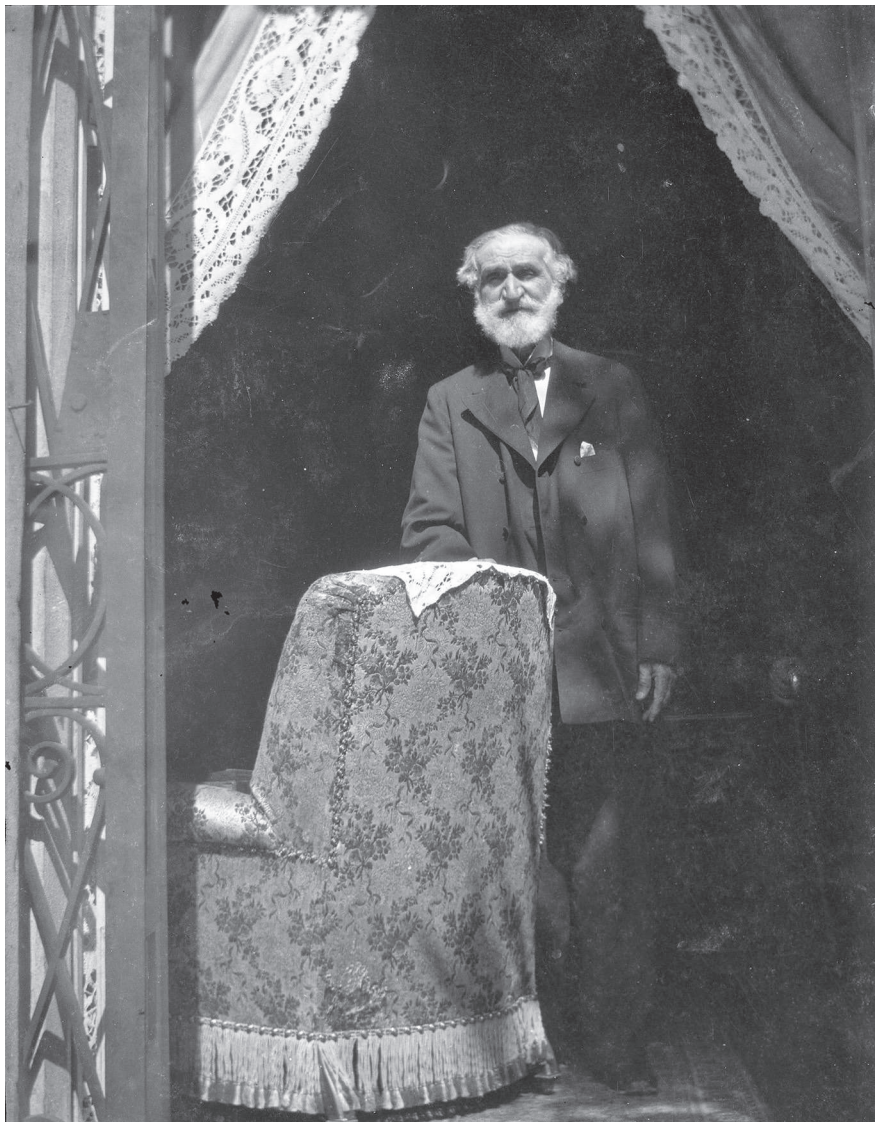


Figura 9. *L'ultima fotografia in vita di Giuseppe Verdi nella sua casa di Sant'Agata di Busseto, settembre 1900.*

to di essere lasciata sola mentre lui si dedicava ai viaggi. Rimane però molto legato alla di lei figlia che lo accompagnerà spesso nei suoi viaggi, soprattutto in Egitto.

Allo scoppio della Prima guerra mondiale vorrebbe arruolarsi, ma ha quasi settanta anni e non gli è possibile. Organizza allora una rete di avvistamento per i sommergibili nemici, che gli varrà una Croce al Merito di Guerra. Grazie all'amicizia con alcuni alti ufficiali della Marina, come per esempio Paolo Thaon de Revel, Umberto Cagni e Luigi Rizzo, può avvicinarsi al fronte e scattare centinaia di fotografie delle zone di guerra.

La fotografia è infatti un'altra delle sue passioni e, non appena la tecnica fotografica glielo permette, viaggia sempre con la sua fedele macchina Kodak con la quale immortala monumenti, paesaggi, personaggi illustri e persone comuni, avvenimenti storici e scene di vita familiare.

Prende persino lezioni di volo sugli idrovolanti (fig. 10) e successivamente seguirà il viaggio della salma del Milite Ignoto da Aquileia fino a Roma.

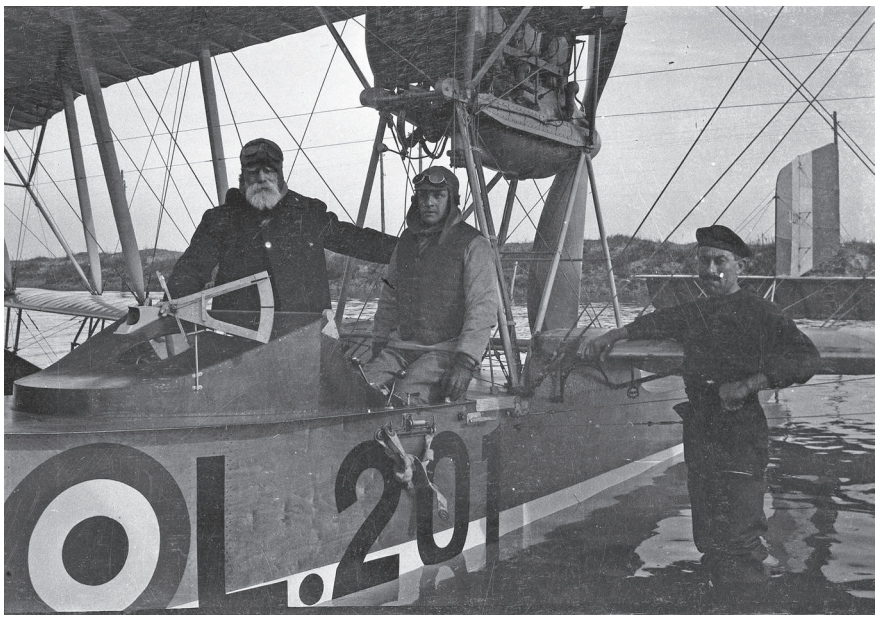


Figura 10. *Il Capitano sull'idrovolante* Coelum ipsum petimus.

Un'altra delle sue passioni è quella per gli orologi solari: ne progetta più di cento, distribuiti principalmente in Italia, che verranno installati soprattutto nelle zone di guerra, negli edifici pubblici, negli alberghi o negli stabilimenti termali, nelle case degli amici o nelle sue.

Acquista molte proprietà: una torre saracena a Santo Stefano al Mare, in provincia di Imperia, che destinerà a casa di riposo per i marinai, la Torre del Campese all'Isola del Giglio, dove ama trascorrere lunghi periodi, e il piccolo eremo a Capo Noli, una casetta in legno a picco sul mare, il ritiro ideale per scrivere senza essere disturbato. Infatti, sulla facciata c'era la scritta "Noli me tangere".

Muore nel suo Castello di Montegalletto nel 1932, a ottantasei anni, dopo una vita intensamente vissuta.

Bibliografia

d'Albertis, Anna, *Marinaio e Gentiluomo*. *La vita avventurosa di Enrico d'Albertis, un moderno viaggiatore di altri tempi*, Genova, Il Golfo, 2025.

Fornaroli, Livia Albertina, *Enrico Alberto d'Albertis (1846-1932)*, Genova, Bozzo & Coccarello, 1935.

Maria Camilla De Palma*

Il museo dimora di Enrico d'Albertis, oggi Castello D'Albertis Museo delle culture del mondo

Sommario: Il contributo illustra il percorso all'interno di Castello D'Albertis evidenziando l'eredità storica della dimora privata del Capitano d'Albertis e le trasformazioni architettoniche che hanno visto la sua riapertura come museo pubblico nel 2004 con il nome Museo delle culture del mondo. Vengono illustrate le collezioni, le narrazioni, le diverse sezioni di cui si è arricchito e la sua missione che affronta le sfide di un museo contemporaneo in una società profondamente cambiata dai tempi della sua costruzione e in continua trasformazione.

Parole chiave: dimora; trasformazione; missione; narrazioni; eredità; sfide; contemporaneità.

Abstract: *The Home-Museum of Enrico d'Albertis, Today D'Albertis Castle Museum of World Cultures*
The paper describes the itinerary in D'Albertis Castle pointing out the historical heritage of the private residence of Capt. d'Albertis and the architectural transformations for its reopening in 2004 under the name Museum of World Cultures. Collections, narratives and the various sections grown each year are illustrated, together with its mission that faces the challenges of a contemporary museum in a society that has deeply changed since the times of its construction and that is in continuous transformation in order to be representative for its citizens.

Keywords: residence; transformation; mission; narratives; inheritance; challenges; modernity.

---

* Conservatore responsabile Castello D'Albertis Museo delle culture del mondo
mcdepalma@comune.genova.it

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.719-747

Castello D'Albertis è stato eretto in posizione dominante sul mare tra il 1886 e il 1892 su una collina della città di Genova, denominata Montegalletto, che ospitava resti di fortificazioni tardomedievali e cinquecentesche, destinati a scomparire sotto la minaccia dell'espansione urbanistica dell'epoca (fig. 1). Il Capitano Enrico Alberto d'Albertis lo realizza con lo scopo di restituire le tracce del glorioso passato cittadino, rendere omaggio a Cristoforo Colombo, suo concittadino e amato navigatore genovese e, ovviamente, lasciare traccia di sé. Il complesso racchiude elementi di palazzi fiorentini e castelli valdostani, insieme a evocazioni della Genova medievale e influssi moreschi e arabeggianti, secondo il gusto dell'epoca per il collage architettonico e il revival neogotico. Il progetto è di M. Graziani, F.M. Parodi, G. Campora e M.A. Crotta, con il coordinamento di Alfredo D'Andrade.

Viaggiando per mare e per terra fra Ottocento e Novecento (fig. 2) il Capitano d'Albertis ha racchiuso il mondo nella sua dimora, in una cornice romantica a cavallo tra "camere delle meraviglie" e trofei coloniali. Il suo castello, donato alla città natale alla sua morte nel 1932, testimonia il fascino che i mondi lontani da lui visitati hanno esercitato sul suo spirito, impregnato di "genovesità" e amore per il mare e di



Figura 1. *Il Castello di Montegalletto in costruzione (1886-1892).*



Figura 2. *Enrico d'Albertis immortalato durante il suo secondo giro del mondo (1896).*

altrettanta curiosità verso l'ignoto e l'intentato, come testimoniano le parole di Giuseppe Pessagno:

> Più che un'abitazione privata si direbbe un museo. Gli ambienti sono quasi tutti appropriati, dedicati a collezioni artistiche e scientifiche. E vi è pure una quantità enorme di ricordi personali. […] Le collezioni artistiche e storiche occupano sale e sale: l'arredamento è di per sé stesso opera d'arte come nella superba camera da pranzo in forma di antica caminata genovese col focolare monumentale, coi fregi araldici e simbolici, con gli affreschi navali in stile arcaico. […] Le collezioni scientifiche occupano i piani terreni. Nel grande atrio sono disposte piroghe e pagaie degli arcipelaghi australiani, accanto a colubrine e cannoncini del nostro cinquecento, e ossami giganteschi di balenottere, gusci mostruosi di tartarughe, archi e zagaglie e mazzi di freccie neozelandesi dalle punte di ossidiana. Nelle sale, oltre l'atrio, sta classificata in ordine di museo l'immensa raccolta dell'esploratore Luigi Maria D'Albertis, cugino del Capitano: il busto marmoreo, le armi personali dell'illustre viaggiatore e la bandiera che sventolò i colori italiani in un punto fin'ora inaccessibile agli europei, nella Nuova Guinea. In questi ultimi anni una quantità di cimeli di guerra, orientali e europei s'è aggiunta ed ingombra con artistico disordine i viali, le loggie e i corridoi del Castello. É meraviglioso tutto quello che ha saputo radunare in tutte le parti del mondo, ma è mirabile soprattutto lo spirito di eclettismo sicuro e signorile che lo ha guidato nelle sue raccolte. In quella massa di oggetti della provenienza e dell'indole più disparata si sente, viva, l'anima aperta a ogni sentimento di bellezza, a ogni manifestazione della scienza.[1]

Il Capitano ha abitato dal 1890 fino alla sua morte nel Castello di Montegalletto, che è stato inaugurato nell'ottobre del 1892, in occasione del quarto centenario dell'impresa di Cristoforo Colombo.

Dopo un accurato restauro dell'immobile a partire dal 1991 – a firma dell'ing. Luciano Grossi Bianchi e dell'arch. Roberto Melai – la dimora e i suoi arredi dai rimandi neomedievali sono stati ricollocati e filologicamente riproposti nelle sale storiche, insieme ai trofei coloniali e di caccia, che ci restituiscono la visione del mondo attraverso la lente ottocentesca affascinata dall'esotico di un erudito uomo di

[1] Giuseppe Pessagno, *Le memorie del Corsaro*, p. 1.

mare vissuto in un'epoca di piena espansione industriale e commerciale della sua città. La copertura del tetto è stata sostituita con una struttura in vetro e il bastione cinquecentesco è stato svuotato dal riempimento di terra su cui poggiava il castello dell'Ottocento. Sono state portate alla luce le mura cinquecentesche, recuperando non solo un nuovo spazio espositivo, ma anche le diverse componenti architettoniche dell'intero complesso. Sono state inserite nel percorso museale le "cannoniere" del bastione cinquecentesco, un tempo abitazioni della servitù. Questo permette, inoltre, di afferrare in un solo colpo d'occhio i resti trecenteschi, la sobria spazialità dell'architettura rinascimentale e, in alto, contro il cielo, gli anacronistici merli e la torre dell'invenzione ottocentesca.

Insieme alle collezioni etnografiche, archeologiche e marinaresche che il Capitano aveva raccolto durante i suoi numerosi viaggi per mare e per terra in Africa, nelle Americhe, in Oceania e in Asia sudorientale, è visibile anche la raccolta etnografica del cugino Luigi Maria, primo esploratore del fiume Fly in Nuova Guinea (1872-1878).

Fa oggi parte delle collezioni del museo il materiale etnografico e archeologico che le Missioni Cattoliche Americane hanno esposto a Genova in occasione delle celebrazioni colombiane ottocentesche e che hanno donato alla città nel 1893. Il Comune di Genova ha in seguito acquisito materiale archeologico peruviano precolombiano e collezioni etnografiche africane integrandoli al fondo del Capitano.

Le collezioni archeologiche preispaniche del Civico Istituto Colombiano esposte nel 1992 a Palazzo Doria per le celebrazioni colombiane novecentesche sono state unite al nucleo del museo per la sua riapertura nel 2004, come anche una selezione delle collezioni archeologiche del Museo Americanistico Lunardi. Diverse donazioni si sono succedute da quel momento, l'ultima delle quali nel 2025 porterà alla creazione di una nuova area espositiva dedicata agli Yoruba della Nigeria, in corso di progettazione insieme alle comunità di interesse di cittadini di origini Yoruba.

Dal 2004 la visita di Castello D'Albertis si snoda su tre piani; dopo un primo percorso nella dimora del Capitano attraverso la Sala Colombiana, la Sala Gotica, il Salotto Turco e la Cabina Nautica, con l'ingresso nel bastione cinquecentesco su cui è stato costruito il castello si apre un secondo percorso di visita nel quale il materiale archeologico

ed etnografico viene svelato attraverso il dialogo e lo scambio con le popolazioni da cui proviene, per dar voce a prospettive multiple e relativizzare le nostre certezze, grazie a un allestimento sorprendente, curato dallo scultore Massimo Chiappetta.

Le due sezioni, recentemente rinnovate, dedicate l'una a Musiche, Mediterraneo e Musicoterapie, curata da Echo Art, e l'altra alle Medicine tradizionali dei popoli, curata da CELSO Istituto di Studi Orientali, chiudono il percorso circolare del museo che ci riporta nella dimora del Capitano d'Albertis, dove un tempo si trovava quello che lui considerava il suo "museo" (fig. 3), dedicato al tempo libero e agli amici, come allude la scritta musiva "Otio et Amicis".

L'intero complesso costituisce uno straordinario punto panoramico sulla città, godibile dalle logge, dalle torri e dai cortili interni, oltre che da una terrazza tra le palme dove, con i lavori di ristrutturazione, è stata creata un'area ristoro in stile neomedievale, secondo le volontà testamentarie del Capitano. Il complesso è immerso in un giardino punteggiato da false rovine, orologi solari e una grotta artificiale ed è

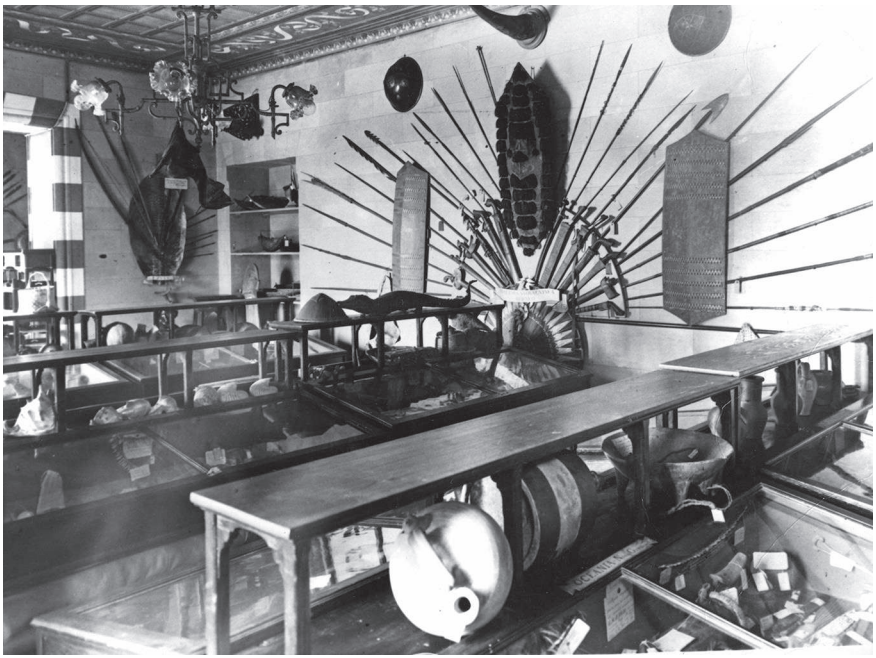


Figura 3. *L'esposizione curata dal Capitano d'Albertis nel suo "museo".*



Figura 4. *Schizzi prospettici del tratto di muro di cinta, verso Sant'Ugo, con piccola porta e ponte levatoio, visto da nord (M.A. Crotta, 20 maggio 1891).*

attraversato da passaggi segreti sotterranei collegati a percorsi aerei con viste mozzafiato sul mare, l'elemento più amato dal suo ideatore. È circondato da un anello più ampio di mura merlate che racchiudono un parco romantico – ancora da recuperare e rendere accessibile – che, tra ponte levatoio con garitte, cascata, lago maggiore e lago minore, grazie ai diversi disegni firmati da M.A. Crotta (fig. 4) testimonia l'esistenza di un percorso esterno inscindibile da quello interno, progettato con cura contestualmente alla costruzione del castello stesso.

A partire della sua riapertura il parco pubblico ospita, nella galleria di passaggio ricavata dal Capitano d'Albertis nel bastione per accedere al piazzale di accesso al castello, una denuncia contro i maltrattamenti verso l'infanzia espressa dall'Associazione Terre des Hommes Italia attraverso il mural *El grito de los Excluidos* del maestro ecuadoriano Pavel Egüez, realizzato con finanziamenti di Genova Città Europea della Cultura 2004.

1. *Intrecciare mondi e visioni*

La visita del museo prende avvio dallo scalone marmoreo a piano terra, sotto il quale, in posizione originaria nell'atrio, è stato ricollocato il velocipede con cui, intorno al 1870, il Capitano d'Albertis andò da Voltri a Moncalieri stabilendo un record di velocità. Il velocipede è pesantissimo, molto alto e privo di catena, con luce a petrolio e ruote cerchiate di ferro, senza pneumatici e con raggi di legno: per le fastidiose vibrazioni prodotte dalle ruote di legno è la prova concreta delle doti sportive dell'ideatore del castello. Ma un'ulteriore testimonianza ci fa incontrare il Capitano e i suoi amici: una porzione di muro della casetta che si trovava sulla collina di Montegalletto che nel 1886 il Capitano d'Albertis ha acquistato per erigervi il suo castello, da lui stesso conservato e incorniciato con il titolo "Cronache di Montegalletto" (fig. 5), ancora oggi mostra le firme e le dediche di ospiti e amici in visita, disposte artisticamente intorno a uno scritto da lui composto per ricordare le diverse tappe della costruzione e della vita al suo interno, che qui riportiamo come testimonianza di una vita, di un'epoca, di una città. Introdotti dal titolo *Non omnis moriar*, i versi di Heinrich Heine "Io morrò / morrà meco il nome mio / ma su quest'opra / non potrà l'oblio" chiariscono l'intenzione del Capitano che la costruzione del castello funga da ricordo per la memoria di sé e introducono la scansione delle date significative per la sua edificazione, a partire dal terremoto del 2 febbraio 1887: il primo alzabandiera sulla merlatura dell'edificio medievale alle ore 8 del 1° gennaio 1889, la prima visita del maestro Giuseppe Verdi il 7 febbraio 1889, la morte dello scultore Agostino Allegro il 19 marzo 1889, la bandiera italiana che sventola sulla torre dal 20 settembre 1889. In seguito alla prima notte in cui ha dormito nel suo nuovo appartamento il 1° gennaio 1890, già il 9 gennaio è segnata a mezz'asta la bandiera per la morte del principe Amedeo di Savoia, ma baldanzosa giungeva sul piazzale di Montegalletto, a m 105 dal mare, la prima vettura il 15 febbraio. Dopo il trasloco definitivo il 23 maggio 1890 nel suo nuovo appartamento e la distruzione dell'antica casetta sud-ovest alla quale apparteneva quel muro, merita riportare alcune voci e firme dell'epoca che avvolgono il canovaccio centrale della narrazione del padrone di casa quali "Oggi 24 marzo 1894 Giuseppe Verdi felicissimo di avere visto e ammirato le meraviglie di Montegalletto" o

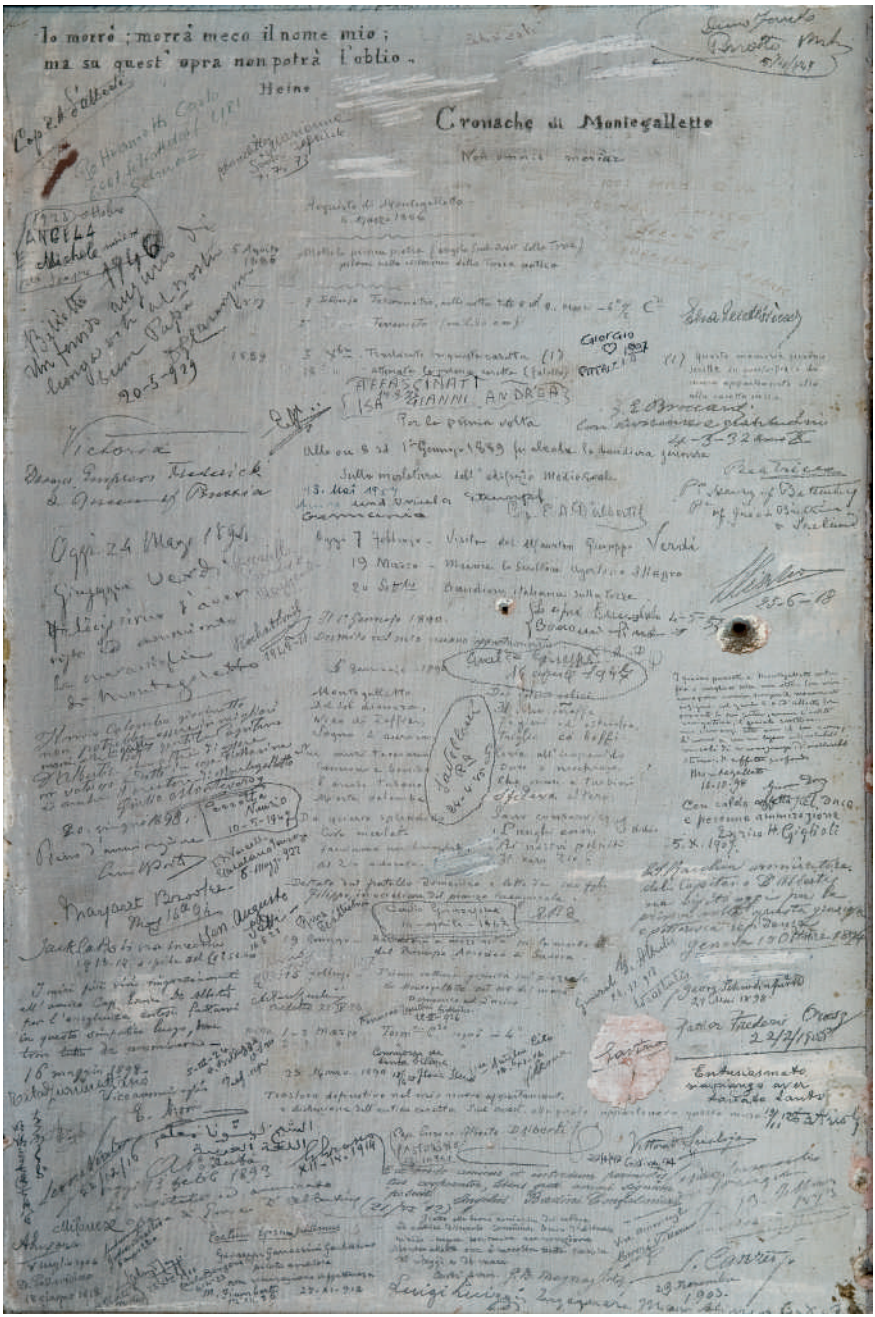


Figura 5. *Le cronache di Montegalletto.*

"Pieno di ammirazione. 20 giugno 1898 - Camillo Boito", "I miei più vivi ringraziamenti / all'amico Capitano Enrico D'Albertis / per l'accoglienza cortese fattami / in questo simpatico luogo, dove / trovo tutto da ammirare. / Vice Ammiraglio E. Morin", "Grato alla buona amicizia del collega ed antico discepolo Comandante Enrico d'Albertis rivedo sempre con nuova ammirazione Montegalletto ove è raccolta tanta poesia di viaggi e di mare. Com. Ammir. G.B. Magnaghi".

L'amico e fondatore del Museo di Storia Naturale – oggi a lui intestato – Giacomo Doria riserva alle Cronache un ricordo molto intenso: "I giorni passati a Montegalletto contano fra i migliori della mia vita. Con viva emozione ammiro sempre il monumento insigne nel quale E.A. D'Albertis ha onorato la sua patria, ammiro l'ardito navigatore, il geniale scrittore… ma innanzi tutto amo il suo cuore, l'uomo a cui mi legano indissolubili vincoli di riconoscenza, di inalterabile stima, di affetto profondo. Montegalletto 16-10-98". L'antropologo Enrico H. Giglioli prosegue: "Con caldo affetto e perenne ammirazione. 5.X.1909", per arrivare a "Coelum ipsum petimus. 27-XI-912. Giuseppe Garassini Garbarino, pilota aviatore, con venerazione affettuosa", senza tralasciare "Commossa da tanta bellezza. 12/6/25. Flavia Steno". Delle firme e delle date che si alternano alle dediche segnaliamo ancora, tra quelle che oggi risultano ancora decifrabili, Stefano Canzio, Vittorio Scialoja, Georg Schweinfurth, l'imperatrice Victoria Federico, la Ranee di Sarawak Margaret Brooke… E infine, a chiudere le dediche di coloro che hanno visitato il castello durante la vita del Capitano, è interessante segnalare quella del senatore Broccardi, podestà di Genova, che, il 4 marzo 1932, il giorno successivo la morte del Capitano, non può esimersi dal lasciare traccia nelle Cronache tra gli amici, scrivendo "con devozione e gratitudine", dopo aver letto il testamento in cui il castello viene legato alla città.

Seguendo i trofei di armi africane e orientali, collocati sotto le volte dorate di ispirazione islamica dello scalone, raggiungiamo il primo piano. Qui attraverso la porta intarsiata con un cartiglio medievale entriamo in quello che era l'appartamento privato del Capitano d'Albertis: quattro sale di medie dimensioni si succedono l'una interna all'altra, offrendo la prima splendida vista sul porto e sulla lanterna, nello specifico proprio da quella che era la sua camera da letto, dove grazie all'inventario, insieme a un letto a baldacchino, un inginocchiatoio,

una poltrona, un paravento, un appendiabiti, scrigni, tavolini, seggioloni, ventagli e una toilette di legno intagliata con lastra in marmo di Pietralavezzara, sappiamo appese alle pareti fotografie che immortalavano ricordi personali e storici. Si tratta, tra le altre, delle fotografie dell'Ammiraglio Thaon di Ravel, della regia nave *Regina Margherita*, del prof. Arturo Issel, del generale Cerri, degli amici Decio Vinciguerra e Raffaele Gestro, del fratello Domenico. Questi muri, che per le loro proporzioni rimandano a un appartamento borghese di fine Ottocento, sono stati danneggiati da un tizzone ardente durante la Seconda guerra mondiale; nuovamente eretti intorno al 1950 senza alcuna ripresa dell'originario *décor* ottocentesco, tali sono rimasti anche dopo i lavori di ristrutturazione degli anni novanta, poiché questo luogo di intimità domestica è stato poco documentato attraverso fotografie: oggi, con la sua neutralità, ben accoglie nuovi allestimenti ed esplorazioni durante le mostre temporanee che si succedono ogni anno numerose.

Superata l'area orientale decorata da alabarde da parata e sedili da giardino cinesi, una statua cinese del Bodhisattva e uno straordinario stipo a intarsio giapponese, arriviamo al secondo piano, dove un gruppo di alabarde europee rievoca l'ambiente cavalleresco cui il castello si ispira. Le pareti sotto il lucernario sono decorate dagli stemmi dei quartieri della Genova medievale. Il piano nobile, con le sue alabarde europee alle pareti, può essere letto come l'arrivo di un percorso che materializza il pensiero evoluzionistico ottocentesco: infatti le panoplie africane collocate a piano terra e quelle orientali al primo piano sembrano alludere al posto occupato dalle rispettive popolazioni nella scala evolutiva vigente all'epoca, al di sotto del livello di civiltà considerato superiore della "nobile Europa".

Tra le sale Colombiana e delle Meridiane, cuore della dimora ottocentesca del Capitano d'Albertis, due bacheche storiche ospitano, ora come allora, il materiale raccolto durante le esplorazioni lungo il fiume Fly in Nuova Guinea dal cugino Luigi Maria d'Albertis. Con questa esposizione abbiamo voluto ripresentare queste collezioni nell'allestimento originario del Capitano stesso: con il busto marmoreo di Luigi Maria, la panoplia di frecce alla parete, i fucili e le borracce da lui usati. Tra il 1872 e il 1878 Luigi Maria d'Albertis fece cinque spedizioni in Nuova Guinea, la più remota, inesplorata e selvaggia delle destinazioni, che prometteva incontri con uomini e donne "primitivi", a un tempo

innocenti e brutali secondo l'ideale romantico del tempo. Luigi Maria è passato alla storia come il primo occidentale a penetrare all'interno della Nuova Guinea e per le notevoli collezioni naturalistiche ed etnologiche accumulate e poi vendute a musei italiani, inglesi e australiani. In Nuova Guinea però il suo nome è soprattutto ricordato per la spregiudicatezza nei rapporti con gli indigeni, tanto da poter dire che gli oggetti in questa collezione sono stati protagonisti di un incontro/scontro epocale tra membri di due culture completamente differenti.

Dal soffitto a cassettoni di questo spazio di distribuzione pende un lampadario in ferro battuto raffigurante draghi. Uno simile si trova al Castello del Valentino di Torino, dove ha operato lo stesso Alfredo D'Andrade, supervisore della costruzione del castello genovese.

Da qui si entra nella Sala Colombiana che prende il nome dalla scultura marmorea della loggia a ponente, *Colombo Giovinetto*, eseguita da Giulio Monteverde nel 1872: raffigura un giovane e pensieroso Cristoforo Colombo ottocentesco seduto su una bitta del porto con lo sguardo rivolto verso San Salvador, terra del primo approdo.

Negli anni dall'apertura del museo abbiamo affiancato intorno alla scultura la presenza di altre voci, attraverso installazioni di artisti indigeni, performance o incontri in cui abbiamo problematizzato la costruzione del sapere più che riprodurre assetti di conoscenze consolidate che fino a oggi hanno rischiato di anestetizzare la violenza della storia perpetrata con la cosiddetta "scoperta". Da sempre affianchiamo infatti alla celebrazione del 12 ottobre l'*Indigenous Peoples Day*, la celebrazione delle popolazioni indigene, portatrici di saperi e civiltà millenari precedenti all'arrivo di Colombo e alla sua conquista, con lo scopo di lasciare visibile la ferita coloniale e decostruire la storia raccontata finora, a partire dal genocidio della popolazione dei Taïnos per arrivare alle politiche di spoliazione, sfruttamento e deculturazione perpetrate con le deportazioni di massa e le pratiche nei confronti di alunni e alunne delle *American Indian boarding schools* fino ai primi decenni del Novecento.

Principale area di rappresentanza della dimora, la Sala Colombiana accoglie anche la biblioteca del Capitano d'Albertis, costituita da più di 1.300 volumi. Oltre ai libri scritti da lui stesso, a conferma del suo carattere eclettico ci sono volumi di ogni genere, che spaziano dalla marineria all'esplorazione, dalla letteratura alla caccia, dalla cartografia all'archeologia, alle scienze naturali… Numerosi sono anche i libri di

astronomia e di gnomonica (l'arte di costruire meridiane), ma ci sono anche trattati di architettura o medicina, romanzi, e persino volumi di occultismo. La grande vetrina di questa sala è stata allestita nello stile del "gabinetto di curiosità" o "camera delle meraviglie" con cui le collezioni extraeuropee erano esposte nel suo museo a piano terra del castello: campioni del regno vegetale affiancavano materiali etnografici, insieme a esemplari di minerali o animali, documentando un approccio ancora indistinto tra le scienze naturali, la geologia e l'antropologia e una propensione istintiva verso lo stupore e la meraviglia. Qui si trovano per esempio fanoni di balena, frammenti della Muraglia cinese, un ornitorinco essiccato, un cartoccio di sabbia di San Salvador, clave da ballo micronesiane, pipe cinesi, fiori di loto da un sarcofago egizio, un uovo di struzzo africano, come indicano i cartellini o i contenitori originali dei reperti, che riportano le voci dell'inventario, per trasmettere lo sguardo affascinato da mondi lontani del Capitano.

Recente donazione, ha subito trovato spazio nella Sala Colombiana l'opera *Fulgur* dell'artista contemporaneo Mauro Panichella, realizzata a partire da un cranio di capodoglio e da un "bastone luminoso" al neon: si pone in dialogo con il Capitano per il richiamo a una meridiana orizzontale che evoca la passione per gli orologi solari del Capitano come anche per il comune uso di ossa di balena, dal Capitano utilizzate sulla facciata del castello e come arredo per il giardino.

La seconda sala del piano nobile della dimora del Capitano d'Albertis è la Sala delle Meridiane, Sala del Camino o Sala Gotica. La denominazione che le dà Edmondo De Amicis elimina ogni equivoco, assegnandole il nome di "studio di un girovago pintor di meridiane". In questa sala, infatti, costruita seguendo un orientamento dettato dal sole, il Capitano progettava le meridiane che ha realizzato in tutto il mondo (oltre cento, di cui dieci al Castello) e di cui si sono conservati spolveri e fotografie.

Le pareti della sala sono decorate su tre diversi registri: nella parte superiore con dipinti che svolgono l'impresa di Cristoforo Colombo e nella parte inferiore con mattonelle moresche che rivisitano quelle dell'Alhambra a Granada, originaria sede del sultanato arabo dal 1238; la fascia centrale è totalmente rivestita dalla riproduzione pittorica, in rilievo, delle catene argentee a croce di Sant'Andrea che riproducono lo stemma della famiglia d'Albertis, richiamando il motivo a diaman-

te con stella centrale tipico della decorazione moresca dell'Alhambra (fig. 6). Lo stemma campeggia anche sul fronte del grande camino, accompagnato dal motto della famiglia *Tenacior catenis* – più tenace delle catene, mentre, sulle due colonnine che lo sorreggono, sono ricordate Firenze e Genova con i rispettivi simboli. In questo modo la genealogia del Capitano è incorporata in una storia più ampia, quella colombiana, ma non solo: la rivisitazione delle mattonelle e dello stemma della famiglia in chiave "alhambresca" è inserita nella narrazione dell'impresa colombiana compiuta nel 1492, quando l'Alhambra era ormai diventato il palazzo dei re di Spagna, e assume così anche il ruolo di simbolo della riconquista del mondo cristiano.

Una sala speciale conclude il percorso nella dimora, il Salotto Turco (fig. 7), che rappresenta il fascino per l'esotico di fine Ottocento, cui mirabilmente anche il Capitano soggiace, attraverso una creazione unica, rievocazione fantastica di un mondo nomadico medio-orientale che ammaliava l'Occidente dell'epoca, come documentano molti salotti "arabi", "moreschi", "indiani" o "turchi" che vengono allestiti in Italia, in Europa o in Nordamerica. Dal soffitto a vela che simula una tenda pendono lampade e lampadari in ottone, attraverso la cui fioca luce ci



Figura 6. *La Sala delle Meridiane ai tempi del Capitano.*



Figura 7. *Il Salotto Turco oggi.*

appaiono trofei di armi, scimitarre e coltelli, morbide sedute, tavolini dipinti e a traforo, stipi dorati, tessuti variegati, sandali ricamati in filo di seta, porta messaggi, faretre in pelle e gioielli luccicanti, tra vasi giapponesi, uova di struzzo, narghileh e bruciaprofumi. Questo arredo contaminato da cineserie e oggetti africani è in parte originale e acquistato sul luogo e in parte abilmente immaginato e ricostruito dal Capitano, che, secondo la moda orientalista, accosta il vero e la copia, senza voler pretendere o fingere l'assoluta veridicità e purezza, ma facendosi anzi un vezzo delle ibridazioni che costituiscono un intrigante contrappunto tra loro. Lo stesso uso dei tessuti per modellare gli ambienti e l'affaccio di questo salotto su uno spazio esterno rivela la familiarità del Capitano con il linguaggio architettonico dei mondi arabi che qui vengono evocati, in continuo bilico tra neogotico ed esotico, tra copie e originali.

Questo mondo affascinava anche il Capitano, almeno dal 1869, quando, su invito del Khedivè dell'Egitto e del Sudan, ha partecipato alle celebrazioni per l'inaugurazione del Canale di Suez, dove, come egli stesso riporta,[2] "un mondo di gente, dai più svariati costumi, si ur-

[2] Enrico Alberto d'Albertis, *Periplo dell'Africa*, p. 116.

tava, si pigiava negli stretti meandri, tra tende e tendali", e dove "tube, turbanti, fez e tarbush, stifelius e kaftan, bournous e galabie si sfioravano, si confondevano in comune reciproca armonia". In seguito, a soli 25 anni lui stesso sarà il primo comandante italiano a condurre un'imbarcazione italiana attraverso il Canale di Suez e sarà presente nel 1871 alla prima rappresentazione italiana dell'Aida al Cairo, in Egitto, dove si recherà circa una dozzina di volte nella sua vita. L'altissimo numero di foto scattate in Egitto nei suoi aspetti moderni e in quelli archeologici (circa 5.000 su un totale di 21.000 scattate in tutto il mondo) e la sua monografia *Una crociera sul Nilo* confermano la sua predilezione per questo paese, a cui attinge per arredare questa sala, a partire dalle tende che incorniciano le porte e le finestre realizzate con un lavoro in *appliqué* tipico delle tende *khayamiya* del periodo khedivale e vendute al Mercato del Cairo, all'epoca come tutt'oggi.[3] Dopo anni di ricerche sull'autore degli arredi, solo recentemente abbiamo avuto le prove della pista che ci ha condotto all'ebanista Giuseppe Parvis, titolare al Cairo di un laboratorio per la produzione di mobili e oggetti di pregio improntati a un gusto orientalista (neomoresco e neoegizio) ispirato dai luoghi e dagli stili antichi, ma abilmente ideati e adattati per rispondere ai desideri di decoro e di esotismo delle classi agiate europee ed extraeuropee.[4]

Rastrelliere di fucili da caccia e da collezione collocati all'uscita del Salotto Turco fungono da ultima roccaforte della dimora del Capitano: qui termina il primo percorso nel castello ottocentesco, dove non solo abbiamo guardato alla sua vita, ma abbiamo guardato al mondo attraverso i suoi occhi e il suo tempo. Un'area contenente armi africane non più inchiodate alla parete come nelle panoplie, ma libere nella loro tridimensionalità, segna il passaggio a una nuova narrazione che trova spazio con l'ingresso nel bastione cinquecentesco, nelle cannoniere che ai tempi del Capitano costituivano le camere della servitù. Con il restauro sono state trasformate in singole piccole e avvolgenti sale dal soffitto curvo in cui ci troviamo davanti non a oggetti di uso quotidiano, ma a offerte funerarie in ceramica provenienti da alcune

[3] Olga Bush, *Bringing the 'Other' Home: The Islamicate Residential Space of the Castello D'Albertis in Genoa, Italy, 1890-1830*, pp. 63-85.

[4] Maria Camilla De Palma, *Il fascino per l'esotico del Castello D'Albertis attraverso i viaggi del Capitano d'Albertis tra architettura, arredi, scatti fotografici e scritti*, pp. 109-116.

culture preispaniche (da duemila a cinquecento anni fa) e dalla civiltà Inca (1250-1455 d.C.), acquisizioni fatte dal Comune di Genova nel primo Novecento, che in seguito alla donazione del Castello nel 1932 vi ha raccolto ogni materiale extraeuropeo.

In questa sobria costruzione militare del Cinquecento, che assai si scosta dalla ridondanza decorativa della dimora del Capitano, è subito evocata, grazie alle installazioni *site specific* di Massimo Chiappetta (fig. 8) nelle nicchie di questo piano, la dimensione sacra del nuovo contesto espositivo. È inoltre visibile il congiungimento della torre dell'invenzione ottocentesca con quella tardomedievale su cui essa poggia sia strutturalmente sia storicamente e che è stata portata alla luce con la ristrutturazione, liberandola dalla sabbia di riempimento che il Capitano aveva voluto per rinforzare le fondamenta del suo castello.

L'affaccio dalla ringhiera di evocazione marinara che accompagna questo piano dopo il restauro permette inoltre di scoprire al piano sot-

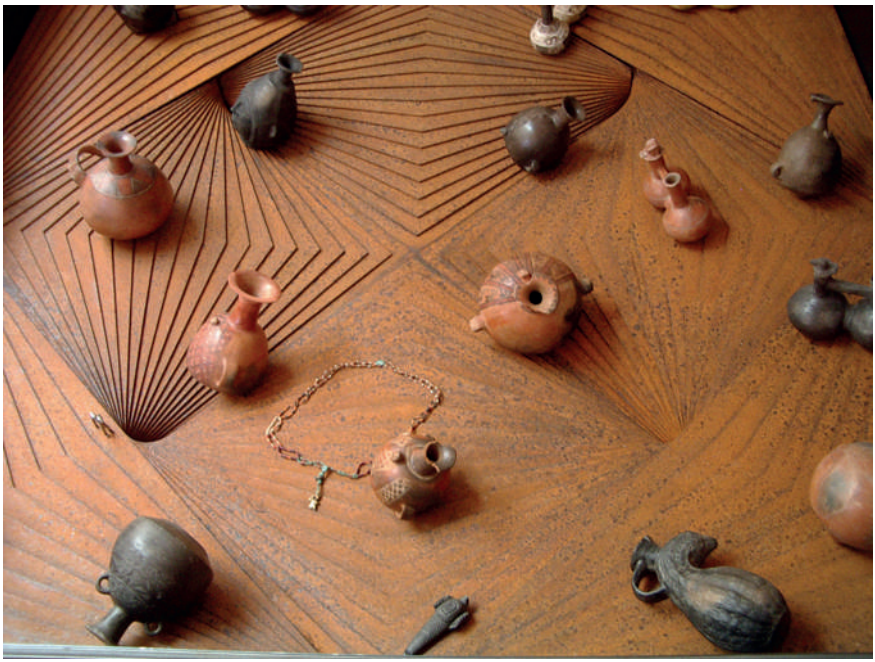


Figura 8. *L'installazione a cura di Massimo Chiappetta delle collezioni preispaniche peruviane della civiltà Inka.*

tostante il nuovo spazio espositivo ricavato dallo svuotamento del bastione, che fascinosamente rivela la struttura cinquecentesca e amplia il percorso di visita.

Un video che, intercalato a immagini del Perù, proietta la realizzazione di diversi manufatti in ceramica per mano di un artigiano peruviano nell'odierna Trujillo ci segnala la continuità delle tecniche precolombiane nella società contemporanea e il rapporto che la popolazione odierna intrattiene con il passato. Mette inoltre in evidenza la ricchezza culturale di un popolo che, numeroso, da qualche anno emigra in Italia, in particolare a Genova, ma che raramente si mette in relazione con il suo patrimonio archeologico, di cui peraltro si conosce poco. Ciò permette inoltre di offrire percorsi di riconoscimento identitario ai numerosi alunni peruviani e latinoamericani della città, in visita con le scuole o durante gli eventi organizzati in museo dalle loro comunità.

Sospese nel vuoto dello spazio a doppia altezza che attraversa longitudinalmente il bastione cinquecentesco e che rimane a contatto con la luce del sole come con le tenebre notturne, sono appese al lucernario undici immagini scattate in Nordamerica da Douglas Beasley, fotografo la cui generosa donazione ci ha permesso di aprire una nuova sezione permanente del museo dedicata al paesaggio sacro nordamericano. La maggior parte delle immagini esposte fanno parte del progetto *Sacred Sites of the Lakota Indians in the Blackhills and Badlands of South Dakota*, siamo cioè tra i siti che hanno ospitato le battaglie più cruente nelle guerre tra indigeni e angloamericani o dinnanzi a Bear Butte, la montagna riconosciuta sacra da più di sessanta diversi gruppi indigeni, dove ancora oggi ci si reca per pregare, digiunare e ricevere e offrire doni e preghiere al Creatore. Queste immagini, che dialogano con le collezioni etnologiche delle First Nations nordamericane e degli Hopi dell'Arizona esposte al primo piano del bastione, avvolgono chi percorre lo spazio, permeandone l'ambiente a livello fisico e spirituale.

Con l'affaccio sul giardino pensile compare la Cabina Nautica: un piccolo ambiente accogliente e rassicurante all'interno del bastione con arredi realizzati da Alberto Issel[5] sembra alludere al castello stesso come

[5] Come da me documentato (vedi Memorandum datato 7 giugno 1892 e saldato il 19 settembre 1892) in occasione della mostra *Mogano, Ebano e Oro! Interni d'arte a Genova nell'Ottocento da Peters al Liberty*, Milano, Palazzo Reale, febbraio-novembre 2020.

a una nave, pronta a salpare, con il nome di Montegalletto sul salvagente. Ai tempi del Capitano era l'ultima area percorribile del castello ottocentesco: lo spazio che si apre scendendo queste scale è stato ricavato dal restauro del 1991, che ha portato alla luce le preesistenze architettoniche trovate dal Capitano sulla collina di Montegalletto, la struttura cinquecentesca del bastione e la torre tardomedievale.

Scendendo nel piano ricavato dallo svuotamento del bastione troviamo i tessili funerari che avvolgevano il corpo del defunto nelle sepolture delle Ande centrali, di cui al secondo piano sono esposte le offerte in ceramica: per questo li abbiamo restituiti al terreno, da dove provengono, e li abbiamo destinati in questa area nel cuore del bastione per motivi di preservazione dalla luce eccessiva che filtra attraverso la copertura in vetro del secondo piano. L'arte tessile è una tra le manifestazioni culturali più importanti dell'area andina. Le decorazioni dei tessuti, realizzati in cotone e fibre di camelidi (lana di alpaca e lama), erano tinte con coloranti naturali e venivano eseguite su semplici telai alla cintura. Nella tradizione il tessile è carico di significati simbolici e religiosi e rappresenta molto più che un semplice indumento: usato in ambito sia quotidiano che rituale, scandisce le tappe principali della vita umana e dell'individuo, rivela la sua identità etnica, il sesso, l'età e la posizione sociale, oltre a essere veicolo di comunicazione politica e religiosa.

Materiali archeologici dalle civiltà preispaniche mesoamericane (le messicane azteca e di Teotihuacán, quelle mayoidi del Costa Rica e maya dell'Honduras) sono stati raccolti in Messico dal Capitano d'Albertis nel suo secondo viaggio intorno al mondo nel 1896, e nelle Americhe dalle Missioni Cattoliche Americane. Accolti in un'unica vetrina a semicerchio a diverse altezze, tutti questi reperti hanno lo scopo di spaesare e ribaltare il normale relazionamento tra oggetto visitato e visitatore, collocando quest'ultimo al centro di una vetrina ottagonale all'interno della quale altri volti lo osservano e lo trasformano in oggetto di osservazione. Si capovolge così il consueto stereotipo dello sguardo appropriatore e indagatore dell'Occidente e dell'onnivoro visitatore del museo che priva le cose esposte della loro natura sacra, del loro senso e del loro contesto di provenienza per chi le ha prodotte.

Con il materiale maya proveniente dal sito di Copán (Honduras), importante città-stato che ebbe il suo apogeo tra il 435 e l'805 d.C., siamo introdotti al delicato tema della riproduzione di copie e calchi

insieme alla scottante questione della restituzione (*repatriation*). I tre pezzi in tufo vulcanico si trovano a Genova dal 1892, quando le Missioni Cattoliche Americane, partecipando alle celebrazioni colombiane del secolo scorso, inviarono all'Esposizione Internazionale di Genova manufatti etnografici e reperti archeologici delle Americhe che, a conclusione della mostra, donarono alla città. Dopo essere stati asportati dal sito cento anni prima, nel 1998 sono stati protagonisti di una formidabile avventura di rimpatrio attraverso i loro calchi, che ora si trovano nel Museo de la Escultura di Copán Ruinas, grazie alla nostra collaborazione con l'Università di Harvard e il laboratorio dell'Instituto Hondureño de Antropología e Historia di Copán.

2. *Voci indigene*

La rappresentazione della cultura dei popoli indigeni nordamericani è stata affidata alla voce dei loro discendenti. Le collezioni sono state usate rispettivamente come spunto per raccontare storie e memorie, nel caso degli indigeni delle First Nations di Stati Uniti e Canada (fig. 9), e per riprendere il dialogo aperto dal Capitano d'Albertis nel 1896 con l'intera comunità, nel caso degli Hopi dell'Arizona.

Gerald McMaster, artista Cree delle Pianure del Canada, curatore di Arte Canadese all'Art Gallery di Toronto e, all'epoca dell'apertura del museo nel 2004, assistente al direttore del National Museum of the American Indian di Washington, ha accettato il nostro invito a interpretare le collezioni del museo che provengono dal suo popolo e che sono a Genova dal 1892, anch'esse parte del materiale inviato dalle Missioni Cattoliche Americane.

Dal momento stesso in cui è entrato nel deposito del museo, la sua collaborazione con noi ha determinato un cambiamento nel nostro modo di percepire e rapportarci con le collezioni nordamericane. La visione dei manufatti ha immediatamente spinto Gerald a riconoscere la presenza dei suoi antenati e ad esprimere il bisogno di onorarli con un'offerta di tabacco. Egli non ha solo fornito informazioni che esulano dalle nozioni che ci riportano i libri, ma ci ha anche stimolato nell'uso dei cinque sensi relazionandoci con gli oggetti, per esempio l'olfatto per odorare i mocassini di pelle affumicata (secondo la tecnica originaria



Figura 9. *L'installazione a cura di Massimo Chiappetta delle collezioni delle First Nations nordamericane.*

propria degli Indiani) o l'udito nell'ascoltare il fruscio delle frange della giacca in pelle o delle penne del copricapo ondeggianti al vento della prateria. È importante evidenziare come sia fondamentale incorporare la voce indigena nella trasmissione delle collezioni, affiancando più voci e più prospettive per ampliarne sia la visione sia l'interpretazione. Si riportano qui le parole conclusive dei suoi due giorni di lavoro nei depositi del museo:

> Rintracciare la storia della vita degli oggetti dopo la loro asportazione dal contesto originario e recuperarne le diverse identità acquisite dalle varie collocazioni nei nuovi contesti mette in evidenza le diverse chiavi di lettura possibili di un oggetto, la loro natura strumentale all'interno dei nostri discorsi, delle nostre discipline e delle appropriazioni dei loro significati.

L'assegnazione agli Hopi dell'Arizona dell'area successiva del museo dedicata alle culture nordamericane è frutto della collaborazione con gli indigeni Hopi, che dal 1998 hanno individuato in questa area a doppia altezza (ricavata nel bastione e visibile dall'affaccio al secondo piano) una somiglianza con le loro camere cerimoniali semi-sotterranee accessibili con una scala dall'alto attraverso una apertura del tetto. Infatti, su loro suggerimento, le anonime vetrine che avevamo loro destinato in

un'area confinante sono state sostituite da un nuovo ambiente: le pareti sono state ricoperte da uno strato di sabbia di una tinta che evocasse le loro tecniche di costruzione, le vetrine sono state collocate su un muretto-panca che correva lungo tutto il perimetro esterno, l'accesso all'area è stato delimitato da un muro a gradoni curvilinei che restringesse l'ingresso. In questo modo si sono evocate le sedute delle camere cerimoniali ed è stata suggerita una fruibilità ristretta dell'area per la sua dimensione sacrale. Le parole degli Hopi stessi che hanno descritto nelle didascalie le collezioni qui esposte e che si possono sentire nel video sono frutto del loro coinvolgimento nella riserva Hopi e a Genova, dove nel 2004 hanno inaugurato il museo e hanno visto personalmente le collezioni. Per questo, a fianco alle bambole katsinam esposte, sono le parole del Sacerdote dei Serpenti Alph Secakuku a dirci:

> Noi Hopi non percepiamo le bambole katsinam semplicemente come figure intagliate dai colori brillanti, per noi hanno un grande significato: noi crediamo che siano la personificazione degli spiriti katsinam, la manifestazione della loro forma corporea. I Katsinam sono esseri spirituali benevoli che vivono tra noi Hopi per circa sei mesi all'anno, da gennaio a luglio. Noi Hopi intagliamo le bambole katsinam che vengono regalate alle bambine dagli spiriti come doni personalizzati per premiare un comportamento virtuoso e per riconoscere pubblicamente persone specifiche: le spose o le donne durante le loro diverse fasi ed età della vita, dalla nascita all'iniziazione al matrimonio.

3. *Un mare di isole*

L'area che si apre nel bastione dopo le Americhe ci permette di tornare al mare e al Capitano d'Albertis poiché le collezioni ivi ospitate provengono dall'Oceania e sono state raccolte durante i suoi tre giri del mondo dal 1878 al 1910 in Australia, Nuova Zelanda, nell'arcipelago delle Figi e in Polinesia Orientale, tra gli arcipelaghi polinesiani delle Cook e delle Samoa, dove la comunicazione e la pesca via mare hanno garantito la sussistenza e la sopravvivenza a queste popolazioni dell'Oceania che, dai tempi delle migrazioni preistoriche, grazie alla loro perizia nautica, si sono insediate nelle isole disperse nell'Oceano Pacifico. Attraverso questo allestimento si è inteso suggerire l'esistenza

di un "mare di isole", in una prospettiva olistica in cui ciascuna isola è vista nella totalità delle sue relazioni con il contesto, visto che la vita sociale in Oceania è imperniata sulle dinamiche della reciprocità sostenute da scambi di beni, di persone e di servizi.

Preme soffermarsi qui sulle immagini del nostro archivio fotografico che ritraggono gli Aborigeni australiani, che recentemente, attraverso la collaborazione nel 2021 con la ricercatrice italiana a Sydney Monica Galassi per il suo progetto dottorale *Archivi Aborigeni in Italia. Uno spazio per collaborazioni reciproche*,[6] sono diventate uno spazio d'incontro per stabilire una relazione inedita con popolazioni stigmatizzate da sempre dallo sguardo dei bianchi, dalle aspettative e dagli stereotipi, oltre che dallo sfruttamento e dalla appropriazione di terre.[7] Gli scatti di J.W. Lindt a Aborigeni australiani (fig. 10) costruiti nel suo studio a Melbourne[8] nel 1873 e acquistati dal Capitano nel suo primo

[6] Il progetto di Monica Galassi ha visto la creazione di una piattaforma digitale co-partecipata con professionisti aborigeni impiegati nel settore culturale, membri delle comunità e istituzioni culturali australiane per rendere accessibili ai soggetti fotografati le immagini di Aborigeni australiani conservate da tre archivi italiani (Museo Podenzana della Spezia, MUCIV di Roma e Castello D'Albertis museo delle culture del mondo di Genova) con lo scopo di promuovere il dialogo e facilitare la ricerca collaborativa sui documenti d'archivio conservati da istituzioni che si trovano dall'altra parte del mondo e sul loro utilizzo in modo culturalmente rispettoso.

[7] Espropriati dalle loro terre e relegati in riserve, gli Aborigeni australiani sono stati considerati dai colonizzatori inglesi una razza inferiore e sin dal 1788 non è stato loro riconosciuto alcun diritto sulle risorse, né la possibilità di condurre liberamente la loro esistenza o di parlare le proprie lingue. Emarginati da una politica segregazionista, sono stati considerati "una razza al tramonto", destinata a essere "assimilata", ridotta numericamente e culturalmente. Al contrario, dagli anni cinquanta del Novecento i movimenti di protesta aborigeni hanno provocato cambiamenti nella politica australiana, sino a culminare nel 2008 con le scuse del primo ministro Kevin Rudd, il cosiddetto *Sorry Day*, in cui il governo federale si scusò pubblicamente con le famiglie aborigene per l'allontanamento forzato dei loro figli e le ingiustizie subite dalle *stolen generations* o generazioni rubate (1869-1970). Dall'ottobre 2019 la montagna sacra per gli Aborigeni Uluru/Ayers Rock non può più essere scalata indiscriminatamente dai turisti, anche se al referendum del 2023 ha ancora vinto il no alla "concessione" agli Aborigeni del riconoscimento costituzionale e maggiori diritti.

[8] Le immagini di *staged photography* di Lindt sono create artificialmente in studio con sfondo dipinto, piante finte e accessori presunti aborigeni: il riparo in corteccia, il bastone da scavo e le borse intrecciate fungevano da elementi tipici che fornivano, all'occhio europeo, una rappresentazione stereotipata, fissa e inoffensiva della vita

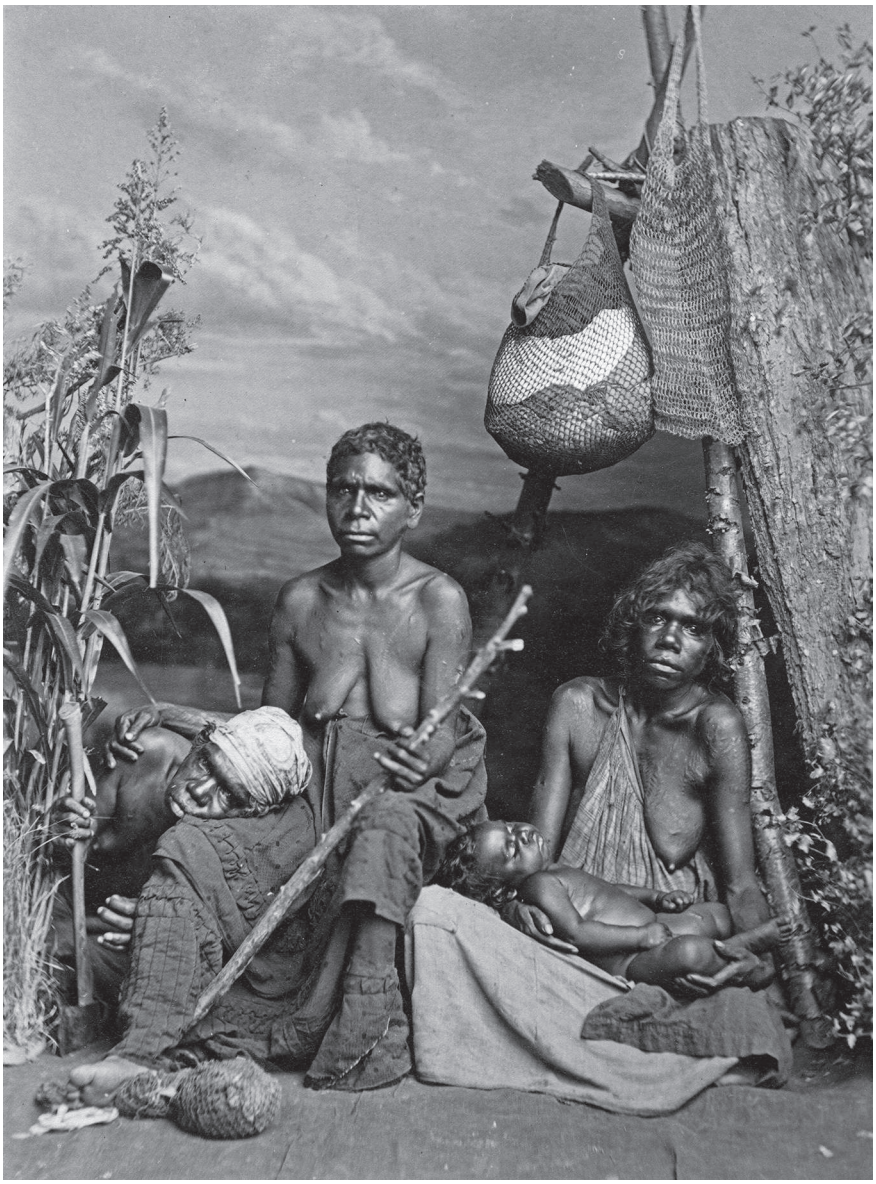


Figura 10. *J.W. Lindt,* Four Generations*, 1873-74.*

aborigena, tradita nella sua finzione dallo sguardo pietrificato delle donne che guardano dirette nell'obiettivo.

giro intorno al mondo (1877-78), uniti ai suoi successivi scatti dal terzo giro intorno al mondo (1910) a persone aborigene in diverse località australiane, hanno costituito lo strumento per sfuggire al racconto gerarchico della fotografia coloniale e volgere un pensiero critico sulle collezioni storiche del nostro archivio fotografico, per tentare di ricucire le ferite inflitte a popolazioni che rappresentano alcune delle culture più antiche del mondo, che hanno abitato da tempo immemorabile le terre che oggi chiamiamo Australia.[9] Questo tipo di progetto fa parte delle attività che il museo svolge per instaurare un dialogo con le popolazioni native e mettere le collezioni in relazione con chi le ha prodotte, allo scopo di far luce su dati nascosti o sconosciuti e di favorirne un uso reciproco nell'ottica di un rapporto a lungo termine tra museo e comunità.

4. *Le Musiche dei Popoli*

Nel ventennale del museo (2024) e nel quarantennale della nascita dell'Associazione Echo Art, nasce MMM Musiche Musicoterapie Mediterraneo, un nuovo allestimento dell'area musiche, più spazioso, interattivo e fruibile, sempre rivolto alla musica del mondo e al benessere. Si può usufruire di Sitos - Sit On Sound, una poltrona sonora, e di "Sensoriale", una pedana vibrante, entrambe pensate per il rilassamento, oggetti sonori tradizionali e contemporanei di libera fruizione e di due esposizioni: una di strumenti e una fotografica su musiche, riti e contaminazioni del Mediterraneo.

L'area si rivolge a tutti i visitatori, alle scuole, a persone con disabilità cognitiva, ipovedenti, sordi e con algesie dovute a diverse forme patologiche. L'Associazione Ets Echo Art, fondata nel 1984, documenta e rappresenta le musiche, le danze, i teatri e la musicoterapia dei popoli dei cinque continenti, trasmessi attraverso attività didattica, concerti, formazione e workshop su tecniche e teorie etnomusicali e di musicote-

[9] Oltre ad avere inserito le video-interviste di Monica Galassi e della consulente aborigena Marika Duczinski con relativi testi, immagini e flyer di approfondimento, l'esposizione permanente ha incorporato il *land acknowledgement*, che riconosce i diritti sulle terre degli Aborigeni australiani, come atto di rispetto verso i Primi abitanti che per millenni si sono presi cura dei territori ancestrali e hanno una relazione ininterrotta con la terra, l'acqua e la comunità.

rapia (in collaborazione con il Master di Musicoterapia in Oncologia e la Scuola Triennale di Musicoterapia APIM), oltre a esperienze proposte in area "Sensoriale".

5. *Le Medicine tradizionali*

La Sezione delle Medicine tradizionali di Cina, India, Tibet e mondo arabo-islamico, a cura del CELSO Istituto di Studi Orientali, è sorta per accogliere nuove prospettive sul concetto di malattia e benessere, in una dimensione olistica in armonia tra macro e microcosmo. Offre un ampio e articolato programma di conferenze, seminari di approfondimento, visite guidate tematiche e laboratori didattici, costanti proposte di approfondimento e riflessione.

Rinnovata nel 2025 con un progetto espositivo innovativo di ampia ricaduta pubblica, nell'ambito delle celebrazioni del ventennale del museo e in occasione dei trenta anni di attività del CELSO Istituto di Studi Orientali - Dipartimento Studi Asiatici, fa parte del piano di valorizzazione delle collaborazioni istituzionali con Musei, Enti e Istituzioni culturali a livello nazionale e internazionale, attivate e sviluppate dal 1993 a oggi per la realizzazione di sezioni espositive, mostre e programmi culturali.

6. *Il post museo*

Attraverso i diversi allestimenti del nuovo piano espositivo scavato nel bastione su cui si affacciano le "bocche" delle cannoniere invitiamo a vivere il museo come incrocio di sguardi, come comunicazione a più voci, come luogo in cui, attraverso una autorità condivisa e non più etnocentrica – rappresentata invece dalla torre ottocentesca che svetta solitaria – possono emergere nuove chiavi di lettura e interpretazione del mondo.

Un museo delle culture, dichiarando questi diversi punti di vista, può smettere di essere istituzione coloniale dalla univoca voce autoritaria e detentrice della verità ponendosi al servizio della comunità locale e delle comunità indigene sulla loro terra o immigrate. Se va oltre le

ormai scontate funzioni di conservazione e raccolta delle collezioni, se accoglie la prospettiva indigena e rende trasparente l'intero processo allestitivo alla luce della storia e della inevitabile *fiction* museale, se coinvolge maggiormente il pubblico nell'azione museale rendendolo consapevole dell'artificialità e relatività della sua natura, il museo può essere ancora utile come luogo di perduranti connessioni storiche, morali e politiche fra passato e presente e operare come agente di trasformazione sociale e dialogo culturale piuttosto che come tempio elitario avulso dalla società.

Accogliendo sguardi incrociati, a partire da quelli che, ormai come prassi consolidata, giungono dalle popolazioni indigene con le loro ontologie, a quelli diasporici urbani, dove i flussi globali vedono convivenze ormai pluriennali nelle nostre società, alle prospettive di artisti contemporanei, anch'essi ormai appartenenti a un mondo globalizzato interculturale, e giustapponendo visioni e letture multiple sui complessi strati di cui gli oggetti sono fatti e di cui sono imbevuti, riusciamo a farli parlare alla società contemporanea in tutta la loro storia, a un pubblico dislocato che ormai non appartiene alla società che lo ha prodotto come istituzione.

Dialogo, inclusione, accessibilità, progettazione partecipata, voci multiple sono lentamente diventate parole d'ordine alla base della pratica museale. Concludo pertanto sintetizzando gli obiettivi del museo oggi:

- far conoscere la casa di un uomo di mare genovese di fine Ottocento, testimonianza del revival neogotico e del fascino per l'esotico dell'epoca, con lo scopo di mettere sotto la lente d'ingrandimento anche noi stessi e storicizzare un punto di vista che oggi, fra trofei di caccia e commemorazione di Cristoforo Colombo, può apparire frutto di una visione imperialista e coloniale;
- offrire una visione del mondo più contemporanea nelle nuove aree ricavate nel bastione cinquecentesco. Grazie al dialogo tra curatore del museo, artista e popolazioni indigene di provenienza, le collezioni sono allestite a partire dallo scambio e da una autorità condivisa offrendo diversi livelli di lettura;
- dar vita a uno spazio accogliente per le popolazioni indigene del mondo e per le popolazioni migranti di Genova, città passata dai tempi del Capitano d'Albertis a oggi da terra di emigrazione a terra di immigrazione.

Affiancare queste visioni ci permette di dar voce ai diversi protagonisti della storia, in due percorsi che invitano a vivere il museo come luogo in cui narrare le storie multiple che stanno dietro gli oggetti, a concepire gli oggetti come simbolo di complesse relazioni storiche e sociali, a vedere nel museo un luogo in cui sollevare problematiche e generare processi.

Ci impegniamo quotidianamente in progetti curatoriali condivisi, esposizioni dialogiche, uso congiunto delle collezioni e pratiche fondate sulla rivisitazione continua della loro inevitabile natura etnocentrica connotata dall'epoca della loro nascita e dalla disciplina dell'antropologia a essi collegata fin dalle origini.

Nello specifico, oltre alle operazioni di restituzione iniziate dal 1998, stiamo lavorando per rendere trasparente l'acquisizione delle nostre collezioni extraeuropee attraverso studi sulla loro provenienza che ci permettano di evidenziare il percorso che le ha condotte a noi.

Sempre di più saranno benvenute strategie espositive ibride e sperimentali, per smantellare il ruolo elitario del museo tradizionale e trasformarlo giorno dopo giorno nella casa di tutti, in cui ciascuno possa sentirsi rappresentato e possa cogliere nuove chiavi di lettura e di interpretazione del mondo.

Bibliografia

Bush, Olga, *Bringing the 'Other' Home: The Islamicate Residential Space of the Castello D'Albertis in Genoa, Italy, 1890-1830*, in *Visualizing Otherness in Modern Italy (XIX-XX Century)*, a cura di Eva-Maria Troelenberg in collaborazione con Melania Savino, "Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz", 49.1 (2017), pp. 63-85.

d'Albertis, Enrico Alberto, *Crociera del Corsaro alle isole Madeira e Canarie*, Genova, R. Istituto Sordomuti, 1884.

—, *A zonzo per l'Africa*, in "Caffaro", Genova, 1896-1912.

—, *Le costruzioni navali e l'arte della navigazione ai tempi di Cristoforo Colombo*, in "Raccolta di documenti e studi, pubblicata dalla R. Commissione Colombiana per il IV centenario della scoperta dell'America", parte IV, vol. 1, Roma, 1893.

—, *Crociera del Corsaro a San Salvador*, Milano, Treves, 1898.

—, *Come un semplice touriste diventa dilettante archeologo*, manoscritto datato Tripoli 14 aprile 1902.

—, *Una crociera sul Nilo*, Torino, Paravia, 1904.
—, *In Africa. Victoria Nyanza e Benadir*, Bergamo, Istituto Arti Grafiche, 1906.
—, *Una gita all'Harrar*, Milano, Treves, 1906.
—, *Una gita alle rovine di Zimbabui*, Roma, 1908.
—, *Periplo d'Africa*, Milano, Treves, 1910.
—, *Crociera del Corsaro a San Salvador*, Torino, Paravia, 1920.
d'Albertis, Anna, *Marinaio gentiluomo. La vita avventurosa di Enrico d'Albertis, un moderno viaggiatore d'altri tempi*, Il Golfo, Genova, 2005.
De Palma, Maria Camilla, *Salpare o non salpare*?, in *Genova Mia. La città come non è mai stata raccontata*, a cura di Elda Cerchiari Necchi e Chiara Rosati, Ed. Polaris, Milano, 2017, pp. 80-85.
—, Schede di opere e arredi di Castello D'Albertis, in *Mogano, Ebano e Oro! Interni d'arte a Genova nell'Ottocento da Peters al Liberty*. Catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, febbraio-novembre 2020, a cura di Luca Leoncini, Caterina Olcese Spingardi e Sergio Rebora, Scalpendi editore, Milano, 2020, pp. 269-273.
—, *Rimettersi in gioco in un museo italiano nel XXI secolo*, "Roots & Routes – Research on Visual Culture", 12.39 (maggio-agosto 2022), *§* "Restituire, lenire, ridistribuire".
—, *Musei etnografici/musei delle culture*, "AM Antropologia museale, Etnografia, Patrimoni, Culture visive", 20.45 (2023), "Nebbia fitta. Il futuro dei musei etnografici".
—, *Il fascino per l'esotico del Castello D'Albertis attraverso i viaggi del Capitano d'Albertis tra architettura, arredi, scatti fotografici e scritti*, in *Giuseppe Parvis, Ebanista e designer tra Egitto ed Europa nel secondo Ottocento*, a cura di Manfredo Lapi Gatteschi, Pisa, Edizioni ETS, 2024, pp. 109-116.
—, *La Narrazione del '900 in un museo delle culture: Castello D'Albertis, Genova*, in *Novecento di tanti, Novecento di tutti. La narrazione partecipata dei musei*. Atti del convegno, Ferrara, Museo Nazionale dell'Ebraismo e della Shoah-MEIS, 5 novembre 2024, Panozzo Editore, Rimini, 2025, pp. 75-93.
—, *Sguardi a Oriente del Cap. E.A. d'Albertis, erudito viaggiatore e mecenate*, in *Splendidi intrecci sulle Vie della Seta. Arte tessile dall'Asia centrale e dalla Cina, Passato di moda*, a cura di Andrea De Pascale, Quaderni delle Civiche Collezioni Tessili, De Ferrari Editore, Genova, 2025, pp. 63-72.
De Palma, Maria Camilla e Donatella Failla (a cura di), *Il kazaridana D'Albertis, uno scaffale giapponese nel Museo delle culture del mondo di Genova*, Sagep, Genova, 2020.
Pessagno, Giuseppe, *Le memorie del Corsaro*, "Gazzetta di Genova", 31 gennaio 1921, pp. 1-5.

Roberto Poggi[*] **– Giuliano Doria**[**]

Dalle foreste di Borneo alla digitalizzazione delle collezioni

Sommario: L'idea di istituire un Museo Civico di Storia Naturale a Genova maturò per la prima volta in Giacomo Doria (1840-1913) nel 1865, mentre si trovava con Odoardo Beccari (1843-1920) sull'isola del Borneo per una spedizione scientifica. Si concretizzò due anni dopo, nel 1867, con la fondazione del Museo a lui oggi dedicato. Da allora l'afflusso di collezioni di storia naturale è proseguito ininterrotto, e continua ancora oggi. Nel tempo, le esigenze di studio dei materiali e di diffusione della conoscenza si sono evolute e affinate con l'adozione delle più recenti tecniche di digitalizzazione. Il presente articolo riassume questi aspetti della museologia e fornisce informazioni su quanto già realizzato o in programma presso il Museo di Genova.

Parole chiave: Museo Doria; collezioni naturalistiche; spedizioni scientifiche; museologia; digitalizzazione.

Abstract: *From the Forests of Borneo to the Digitization of Collections*
The idea of establishing a Civic Museum of Natural History in Genoa first dawned on Giacomo Doria (1840-1913) in 1865 while he was with Odoardo Beccari (1843-1920) on the island of Borneo on a scientific expedition. It materialized two years later, in 1867, with the founding of the Museum now dedicated to him. Since then, the arrive of natural history collections has continued unabated, and continues to this day. Over time, the need for studying materials and disseminating knowledge have changed and been refined with the adoption of the most recent digitization techniques. The paper summarizes these aspects of museology and provides information on what has already been accomplished or planned at the Genoa Museum.

Keywords: Doria Museum; naturalistic collections; scientific expeditions; museology; digitization.

---

[*] Conservatore onorario a vita del Museo Civico di Storia Naturale "Giacomo Doria"
rpoggi@comune.genova.it
[**] Conservatore responsabile del Museo Civico di Storia Naturale "Giacomo Doria"
gdoria@comune.genova.it

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.749-759

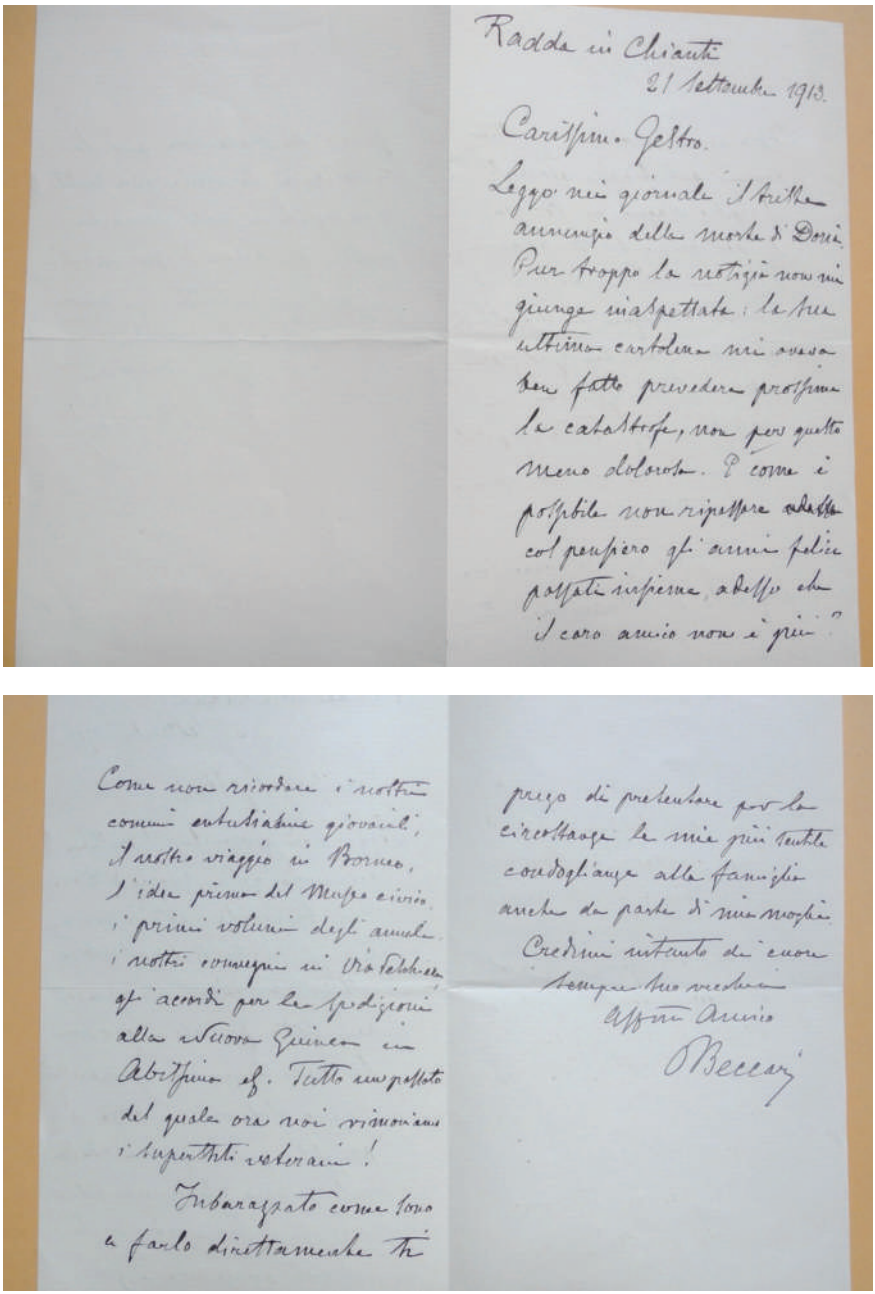
Il 19 settembre 1913, nella sua villa di Genova Borzoli (oggi Casa dell'Angelo, Opera Don Guanella), muore a 73 anni il Marchese Giacomo Doria, fondatore (1867) e primo Direttore del Museo Civico di Storia Naturale di Genova che porta il suo nome.

La notizia ovviamente non passa inosservata e finisce sui giornali nazionali, dove viene letta da amici ed estimatori del defunto. Non sfugge in particolare al fiorentino Odoardo Beccari (1843-1920), naturalista a tutto campo, ma soprattutto botanico, che era stato compagno di Doria nell'esplorazione di Borneo (iniziata a giugno 1865), isola dove egli era poi rimasto a continuare le raccolte sino al gennaio 1868, anche quando Doria, per ragioni di salute, nel febbraio 1866 dovette anticipare il proprio rientro in patria.

Il 21 settembre 1913 Beccari si mette subito in contatto con Raffaello Gestro (1845-1936), il più stretto collaboratore di Doria dai tempi della fondazione del Museo e poi suo successore come Direttore, inviandogli una lettera (conservata nell'Archivio del Museo) che vale la pena di trascrivere:

> Carissimo Gestro,
> leggo sui giornali il triste annunzio della morte di Doria.
> Pur troppo la notizia non mi giunge inaspettata: la tua ultima cartolina mi aveva ben fatto prevedere prossima la catastrofe, non per questo meno dolorosa. E come è possibile non ripassare adesso col pensiero gli anni felici passati insieme, adesso che il caro amico non è più?
> Come non ricordare i nostri comuni entusiasmi giovanili, il nostro viaggio in Borneo, l'idea prima del Museo civico, i primi volumi degli Annali, i nostri convegni in Via Peschiera, gli accordi per le spedizioni alla Nuova Guinea, in Abissinia, etc. Tutto un passato del quale ora noi rimaniamo i superstiti veterani!
> Imbarazzato come sono a farlo direttamente ti prego di presentare per la circostanza le mie più sentite condoglianze alla famiglia anche da parte di mia moglie.
> Credimi intanto di cuore sempre tuo vecchio aff.mo Amico
> O. Beccari

In questo scritto, che costituisce un po' una sintesi dei decenni di collaborazione tra Doria e Beccari, vanno messe in evidenza le parole "l'idea prima del Museo civico", che non a caso sono collegate a "il



Radda in Chianti
21 Settembre 1913.

Carissimo Gestro.

Leggo nel giornale l'Orizzonte annuncio della morte di Doria. Pur troppo la notizia non mi giunge inaspettata: la sua ultima cartolina mi aveva ben fatto prevedere prossima la catastrofe, non per questo meno dolorosa. E come è possibile non ripensare adesso col pensiero gli anni felici passati insieme adesso che il caro amico non è più?

Come non ricordare i nostri comuni entusiasmi giovanili, il nostro viaggio in Borneo, l'idea primo del Museo civico, i primi volumi degli annali, i nostri convegni in Via Balbi, gli accordi per la spedizione alla Nuova Guinea ed Abissinia ecc. Tutto un passato del quale ora noi rivolgiamo i superstiti volentieri!

Imbarazzato come sono a farlo direttamente da Te prego di presentare per la circostanza le mie più sentite condoglianze alla famiglia anche da parte di mia moglie.

Credimi intanto di cuore sempre tuo vecchio affmo Amico
O. Beccari

Figure 1 e 2. *Lettera di Beccari a Gestro del 21 settembre 1913 (Archivio del Museo Civico di Storia Naturale "Giacomo Doria", Genova).*

nostro viaggio in Borneo" perché evidentemente è proprio nel corso della permanenza nella grande isola asiatica che Doria maturò l'idea di donare le proprie raccolte al Comune di Genova per formare un museo naturalistico e di questo progetto chiaramente discusse a lungo con Beccari, magari proprio in uno di quei giorni in cui, per le avverse condizioni climatiche e per il suo stato di salute, era costretto all'inazione operativa ("Io sono nel paradiso per un naturalista e soffro le pene di Tantalo per essere condannato al riposo"; cfr. Poggi 2020).

Beccari sostenne in pieno il progetto di Doria e in seguito donò al Museo di Genova tutte le eccezionali raccolte zoologiche da lui radunate in anni di esplorazioni in Nuova Guinea, nell'Arcipelago malese, in Eritrea ecc., diventando così per il Museo una vera "fata benefica", come ebbe a definirlo Gestro, perché col suo esempio diede la stura a una gara di emulazione tra altri naturalisti ed esploratori che destinarono a Genova il frutto delle loro ricerche (Gestro 1921).

Il nucleo iniziale del Museo si costituì nel 1867 con le collezioni formate da Doria in Italia, in Persia (1862-63) e a Borneo o da lui acquistate in Europa e con le raccolte paleontologiche di Lorenzo Pareto (1800-1865) e malacologiche del Principe Odone di Savoia (1846-1866); il tutto fu collocato negli spazi piuttosto ridotti di Villetta Di Negro, che inizialmente sembravano adeguati alle necessità ma che ben presto si saturarono per il continuo afflusso di numerosi reperti da tutto il mondo, tanto da far progettare al Comune la costruzione di un nuovo ampio edificio, quello attuale di Via Brigata Liguria, che, dopo le inevitabili lungaggini burocratiche, venne infine completato e inaugurato il 17 ottobre 1912, purtroppo, per una beffarda e amara sorte, non alla presenza di Doria, le cui condizioni di salute, all'epoca già compromesse, non gli permisero di partecipare alla cerimonia.

Tra i personaggi di maggiore spicco che, con le loro esplorazioni, contribuirono alle raccolte confluite in Museo possiamo ricordare almeno Orazio Antinori (1811-1882), Luigi Balzan (1865-1893), Enrico Bayon (1876-1952), Guido Boggiani (1861-1901), Vittorio Bottego (1860-1897), Giacomo Bove (1852-1887), Carlo Citerni (1873-1918), Enrico D'Albertis (1846-1932), Luigi Maria D'Albertis (1841-1901), Leonardo Fea (1852-1903), Raimondo Franchetti (1889-1935), Lamberto Loria (1855-1913), Elio Modigliani (1860-1932), Saverio Patrizi (1902-1957), Vincenzo Ragazzi (1856-1929), Luigi Robecchi Bricchetti

(1855-1926), Gaetano Rovereto (1870-1952), Eugenio Ruspoli (1866-1893), Luigi Amedeo di Savoia (1873-1933), Giuseppe Scortecci (1898-1973), Filippo Silvestri (1873-1949), Carlo Spegazzini (1858-1926), Decio Vinciguerra (1856-1934) e Edoardo Zavattari (1883-1972).

Alcuni di loro soggiornarono per anni in regioni remote delle aree indo-australiane, africane e sudamericane e qualcuno pagò con la vita il desiderio di avventura e di conoscenza; molte spedizioni si svolsero sotto l'egida della Società Geografica Italiana, che dal 1891 al 1900 ebbe come presidente proprio Giacomo Doria, che con il suo carisma indusse molti esploratori a trasformarsi in naturalisti e a radunare materiali scientifici per il Museo di Genova.

I campioni raccolti, soprattutto zoologici, una volta pervenuti a destinazione, venivano smistati, preparati, etichettati e poi inviati in studio ai migliori specialisti italiani e stranieri di volta in volta disponibili per i vari settori tassonomici, i quali poi resero noti i risultati dei loro studi con articoli e monografie pubblicate sulle pagine degli "Annali" stampati dal Museo.

Allo straordinario incremento del patrimonio realizzatosi in quasi 160 anni di ininterrotta attività scientifica hanno poi ovviamente contribuito acquisti e soprattutto doni di intere collezioni, pervenute in Museo già assemblate e ordinate da studiosi e appassionati cultori di scienze naturali (in particolare entomologi).

Tra le principali e più ricche di reperti possiamo segnalare almeno quelle di Fernando Angelini (1948-2021) (*pars*), Baccio Baccetti (1931-2010), Francesco Baglietto (1826-1916), Armando Baliani (1874-1945), Lillo Barbera (1910-1975), Bruno Bari (1912-1993) (*pars*), Giorgio Bartoli (1906-1984), Elvira Biancheri (1927-1990), Ferdinando Bin (1941-2014), Giovanni Binaghi (1907-1975), Rosetta Bombrini Doria (1890-1968), Paolo Cabella (1939-2011), Felice Capra (1896-1991), Ferdinando Carrozza (1923-2005), Cesare Conci (1920-2011) (*pars*), Giulio De Boccard (1846-1908), Agostino Dodero (1864-1937), Mauro Dogliotti (1939-2016), Clelia Durazzo Grimaldi (1760-1837), Carlo Emery (1848-1925), Pietro Mansueto Ferrari (1823-1893), Giorgio Ferro (1937-2013), Giorgio Fiori (1923-1983), Mario Enrico Franciscolo (1923-2003), Domenico Gianasso (1943-2022), Giovanni Gribodo (1846-1924), Nunzio Grillo (1921-2006), Antonio Hornung (18xx-1936?), Fabio Invrea (1884-1968), Arturo Is-

sel (1842-1922), Francesco Izzillo (1950-2022), François-Louis Laporte de Castelnau (1802-1880) (*pars*), Paolo Magretti (1854-1913), Cesare Mancini (1881-1967), Giorgio Marcuzzi (1919-2010), Luigi Masi (1879-1961), Carlo Meloni (1950-2009), Italo Mercati (1914-1992), Giovanni Mineo (1935-2018), Armando Monastra (1921-1989), Giovanni Battista Moro (1899-1971), Massimo Olmi (1942-2024), Gustavo Pulitzer-Finali (1915-2006), Sergio Riese (1945-2020), Francesco Paolo Romano (1921-2001), Gianpaolo Ruzzante (1960-2022), Giovanni Salamanna (1938-2020), Nino Sanfilippo (1922-1994), Camillo Sbarbaro (1888-1967), Filippo Silvestri (1873-1949) (*pars*), Angelo Solari (1874-1932), Luciano Storace (1921-2001), Giorgio Roberto Sulliotti (1859-1925), Paolo Onofrio Tiragallo (1905-1987), Giovanni Guido Toso (1945-1987), Giovanni Battista Traverso (1843-1914), Augusto Vigna Taglianti (1943-2019).

Infine, alcuni colleghi viventi hanno già ceduto o depositato in Museo parte delle loro raccolte, come Giovanni Diviacco, Enrico Gallo, Maurizio Lupi, Bruno Massa, Sławomir Mazur, Guido Pagliano, Fabio Penati, Daniela Pessani, Helio Pierotti, Antonio Scupola ecc.

L'immane opera di smistamento e coordinamento di collezioni, studiosi e testi venne svolta per decenni da Raffaello Gestro, sopra citato, che operò in Museo per ben 67 anni di servizio effettivo ponendo le basi per l'assetto sistematico delle collezioni ancor oggi esistente. Fu lui tra l'altro a impostare i primi cataloghi e i primi schedari, all'epoca ovviamente cartacei, per inventariare i materiali che pervenivano in Museo. Personalmente compilò ad esempio le prime 32.224 registrazioni del Catalogo generale dei Vertebrati (che oggi, 90 anni dopo Gestro, è arrivato al numero 62.870) e creò uno schedario delle specie di Coleotteri presenti in collezione composto da 6.153 schede (volontariamente interrotto il 26 maggio 1896 "per non andare alle calende greche nell'ordinamento [della collezione entomologica]", come lasciò scritto egli stesso).

L'opera di schedatura è poi proseguita ovviamente a cura del personale scientifico che si è succeduto nel corso dei decenni; tra i più prolifici va ricordato Luigi Masi, che impostò gli schedari di tutti gli Invertebrati non Insetti.

La disponibilità di mezzi informatici, sorta negli ultimi decenni del secolo scorso, ha quindi trovato in Museo un terreno fertile e ben presto

si è dato inizio alla trascrizione su supporto informatico delle schede cartacee già esistenti.

La capacità di evolversi del Museo si è manifestata anche nelle varie modalità di dialogo con un pubblico sempre più diversificato; infatti esso è stato istituito nell'epoca in cui i musei naturalistici europei abbandonano il modello del collezionismo privato per diventare istituzioni pubbliche, veri e propri depositi di conoscenza collettiva: non più raccolte esclusive di un proprietario facoltoso, ma patrimonio condiviso e strumento di istruzione. In questa transizione si sviluppa una duplice vocazione: da un lato quella educativa e divulgativa, rivolta a cittadini, scuole e famiglie, dall'altro quella di centro di ricerca e di documentazione scientifica, capace di mettere in rete studiosi di tutto il mondo.

Il cuore della fruizione pubblica del Museo è costituito dalle sue 23 sale dell'esposizione permanente, distribuite per 5.000 metri quadrati su due piani e organizzate secondo criteri tassonomici: i mammiferi e i fossili al piano terra, gli altri vertebrati, gli invertebrati e una sezione dedicata ai minerali e alle rocce al piano superiore.

L'allestimento non è mai rimasto statico: nel corso dei decenni le sale sono state periodicamente aggiornate per rispecchiare nuovi modelli espositivi, più sensibili all'esperienza del visitatore, alla leggibilità dei contenuti e alla dimensione immersiva. Un esempio è la recente Sala dei Cetacei, realizzata con il contributo dell'Associazione Amici del Museo, che da quasi un secolo affianca l'istituzione nell'arricchimento delle collezioni e nella valorizzazione culturale del suo patrimonio.

Accanto all'esposizione permanente il Museo dispone di un grande salone dedicato alle mostre temporanee, strumento indispensabile per approfondire temi naturalistici e scientifici di attualità. Nel corso degli ultimi vent'anni queste esposizioni si sono susseguite con grande frequenza, contribuendo ad ampliare l'offerta culturale e ad attirare pubblici diversi.

La funzione educativa del Museo è sostenuta da un'intensa attività rivolta alle scuole di ogni ordine e grado. Da un paio di decenni una collaborazione stabile con l'Associazione Didattica Museale consente di offrire percorsi guidati, laboratori, esperienze sensoriali e progetti interdisciplinari, calibrati sulle esigenze di bambini in età prescolare, studenti delle scuole secondarie e gruppi di adulti. I "pacchetti" didattici

propongono modalità di apprendimento che combinano osservazione diretta, sperimentazione, narrazione e gioco educativo.

Parallelamente, il Museo è anche un luogo di dibattito scientifico: un auditorium interamente ligneo ospita cicli di conferenze, convegni e congressi, spesso in collaborazione con associazioni naturalistiche cittadine.

Alla dimensione formativa tradizionale si affianca una comunicazione aggiornata alle necessità del pubblico contemporaneo. Materiali cartacei come guide e cataloghi convivono con strumenti digitali quali app per smartphone, social media e una sezione dedicata nel portale dei Musei Civici di Genova.

Ciò che il visitatore vede nelle sale del Museo rappresenta però soltanto una piccola parte del patrimonio complessivo. Infatti, a fronte dei 6.000 reperti esposti, le collezioni di studio comprendono circa 5 milioni di campioni, conservati nei piani non aperti al pubblico: nel seminterrato il materiale in alcol, all'ultimo piano le collezioni a secco.

Questa distinzione riflette la duplice natura del Museo: luogo di cultura accessibile a tutti, ma anche archivio scientifico di primaria importanza. Qui, nelle sale delle collezioni e nei laboratori, si svolgono le attività meno visibili ma essenziali: il riordinamento, l'incremento e lo studio dei materiali e l'interazione con ricercatori provenienti da ogni parte del mondo.

Il dialogo con la comunità scientifica risale alla fondazione stessa del Museo. Nel 1870 Giacomo Doria istituì gli "Annali", periodico destinato a illustrare il patrimonio naturalistico, documentare le spedizioni e scambiare pubblicazioni con istituti internazionali, arricchendo così la biblioteca interna. Dal 1949 gli "Annali" sono affiancati da "Doriana", rivista pensata per lavori brevi e comunicazioni più rapide.

Accanto alle pubblicazioni, un ruolo fondamentale è svolto dalla pratica dei prestiti scientifici, che consente agli specialisti di studiare reperti inviati per posta o consultati direttamente nei laboratori del Museo.

Negli ultimi anni le richieste si sono sempre più orientate verso l'invio di immagini digitali ad alta definizione, spesso ottenute con tecniche di macrofotografia e focus stacking, che permettono di combinare più scatti a diverse profondità di campo per ottenere immagini perfettamente nitide. Utilizzando tale metodica, in poche ore un ricercatore dall'altra parte del mondo può ricevere materiali iconografici sufficienti a condurre analisi morfologiche e tassonomiche dettagliate.

La digitalizzazione è oggi una delle sfide cruciali dei musei scientifici: rendere accessibili i dati contenuti in milioni di campioni e relative etichette, affinché scienziati, cittadini e analisti possano utilizzarli per ricerche sulla biodiversità, sulla salute, sul clima e sulle risorse naturali. Le collezioni di storia naturale rappresentano infatti una memoria biologica del pianeta, indispensabile per affrontare emergenze ambientali e scenari futuri.

Il Museo di Genova ha partecipato al progetto internazionale AntWeb, il più grande database mondiale dedicato alla documentazione delle formiche. Per alcuni mesi ha ospitato tre ricercatori della California Academy of Sciences, impegnati nella digitalizzazione di migliaia di esemplari. Il contributo genovese comprende 12 sottofamiglie, 199 generi, 1.689 specie e 195 sottospecie, per un totale di 2.472 esemplari fotografati e 10.275 immagini ad altissima qualità.

Emblema del Museo, e uno dei reperti più impressionanti per il pubblico, è il grande scheletro di Balenottera comune (*Balaenoptera physalus*), lungo circa 20 metri. L'esemplare fu rinvenuto morto al largo di Monterosso nel 1878; le ossa, dal peso complessivo di circa tre tonnellate, furono ripulite e montate inizialmente presso l'Università di Genova, per poi essere trasferite nel 1932 nell'attuale sede del Museo, dove vennero allestite da Carlo Confalonieri. In anni recenti lo scheletro è stato smontato, ripulito e scansionato in 3D. Questo intervento ha permesso non soltanto un nuovo e spettacolare allestimento, ma anche la creazione di un modello digitale completamente navigabile, utile per studi biometrici, misurazioni e attività didattiche. Le ossa possono essere ruotate virtualmente, analizzate in dettaglio e impiegate come riferimento in ricerche comparative.

Un altro tassello importante del processo di digitalizzazione riguarda collezioni di altissimo valore scientifico, come quelle lepidotterologiche Barbera e Gallo (quest'ultima per la sola parte relativa alle Zigene), inserite nel portale digitalizzato del Comune di Genova, realizzato grazie alla Fondazione Compagnia di San Paolo. La collezione di Lillo Barbera (1910-1975) comprende oltre 23.400 esemplari di Lepidotteri, raccolti e preparati in gran parte dallo stesso naturalista. Suddivisa in 230 scatole, costituisce una testimonianza fondamentale della fauna lepidotterologica italiana del Novecento. Invece la parte, già donata nel 2018, della collezione di Enrico Gallo è quella che contiene

3.730 esemplari di falene del genere *Zygaena* provenienti da diverse regioni del Paleartico occidentale; tali lepidotteri, noti per la loro colorazione aposematica, costituiscono un gruppo particolarmente rilevante per gli studi evolutivi e biogeografici; la precisione dei dati di raccolta e la meticolosa preparazione rendono questa serie un riferimento di valore per la comunità scientifica internazionale.

Tra gli interventi più significativi si colloca la digitalizzazione dei 760 esemplari tipici della collezione ornitologica, cioè gli esemplari utilizzati per descrivere nuove specie. Ciascuno è stato oggetto di una schedatura completa e corredato da quattro fotografie in alta definizione, rendendo così accessibile un patrimonio irrinunciabile per la nomenclatura e la tassonomia ornitologica.

Il Museo di Storia Naturale di Genova è oggi un organismo complesso, in cui tradizione storica e innovazione tecnologica coesistono. Alle pratiche secolari della ricerca naturalistica si affiancano strumenti digitali che ampliano esponenzialmente l'accesso al sapere, mettendo in rete studiosi, studenti e cittadini.

L'istituzione continua a svolgere il suo ruolo originario – custodire e raccontare la natura – ma lo fa con una sensibilità contemporanea, consapevole che il valore di un museo non risiede soltanto nei reperti che conserva, ma anche nella capacità di generare conoscenza, condividerla e trasformarla in uno strumento di consapevolezza ambientale.

Il Museo "Doria" è dunque un archivio della biodiversità, un luogo dove passato e futuro dialogano, dove la scienza incontra il pubblico e dove ogni reperto, pure il più piccolo, contribuisce a ricostruire la storia naturale del pianeta.

Il percorso lungo 140 anni, dalle foreste di Borneo esplorate da Giacomo Doria alla digitalizzazione delle collezioni, unisce eredità storiche e innovazione digitale e dimostra come la continuità nella trasmissione della conoscenza, tutto sommato tra poche generazioni di conservatori, possa trasformarsi in un motore indispensabile per affrontare le sfide future della ricerca e della conservazione.

Bibliografia

Gestro, Raffaello, *Odoardo Beccari*, "Annali del Museo civico di Storia naturale «Giacomo Doria»", Genova, 49 (= ser. 3, 9) (1921), pp. 242-297, 10 figg. e 1 tav. f.t.

Poggi, Roberto, *150 anni di attività scientifica. Note su nascita e sviluppo del Museo Civico di Storia Naturale "Giacomo Doria" di Genova (1867-2017) / 150 years of scientific activity. Notes on the foundation and development of the Museo Civico di Storia Naturale "Giacomo Doria" of Genoa (1867-2017)*, "Annali del Museo civico di Storia naturale «Giacomo Doria»", Genova, 109 (2017), pp. 1-276, 524 figg.

—, *Il diario inedito di Giacomo Doria tenuto a Borneo (1865-1866), con note e commenti*, "Annali del Museo civico di Storia naturale «Giacomo Doria»", Genova, 113 (2020), pp. 1-110, 7 figg.

Gian Luca Porcile*

Mario Labò e il Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone"

Sommario: La trasformazione di Villetta Di Negro da bastione cinquecentesco a polo culturale e museale vede il suo culmine nella realizzazione del Museo d'Arte Orientale, progettato da Mario Labò. Superando la ricostruzione filologica, l'architetto elabora un organismo moderno, evolvendo dal razionalismo verso suggestioni organiche mediate da un complesso rapporto con la storia e con il contesto. Il percorso a doppia spirale, la relazione con il parco e l'uso simbolico della luce definiscono un'esperienza che rappresenta la sintesi dell'opera sia progettuale che teorica di Mario Labò.

Parole chiave: Mario Labò; arte orientale; Edoardo Chiossone; museo; storia.

Abstract: *Mario Labò and the Museum of Oriental Art "Edoardo Chiossone"*
The transformation of Villetta Di Negro from a sixteenth-century bastion into a cultural and museum complex culminated in the construction of the Museum of Oriental Art, designed by Mario Labò. Rather than pursuing a philological reconstruction, the architect conceived a modern organism that moved beyond Rationalism toward organic solutions, mediated by a complex relationship with history and context. The double-spiral circulation, the dialogue with the park, and the symbolic use of light shape an experience that synthesizes both Mario Labò's design practice and theoretical reflection.

Keywords: Mario Labò; Oriental art; Edoardo Chiossone; museum; history.

* Storico dell'architettura gianlucaporcile@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.761-784

La storia dell'area di Villetta Di Negro si inserisce in un processo di trasformazione urbana che vede il superamento della funzione strategica e militare dei bastioni cinquecenteschi a favore di una nuova destinazione civile che fosse in grado di assolvere anche a una funzione di carattere culturale e scientifico. Nel 1802 il sito fu ceduto dal Comune al marchese Gian Carlo Di Negro con l'obbligo contrattuale di istituire e sovvenzionare una cattedra di Botanica per un periodo di sei anni, favorendo così la nascita di un luogo dove l'interesse per le arti e le lettere potesse convivere con l'attenzione per le scienze naturali. Durante la prima metà del XIX secolo la residenza divenne un punto di riferimento per la vita culturale cittadina, ospitando personalità illustri come Lord Byron, Charles Dickens, Madame de Staël, George Sand e Washington Irving.



Figura 1. *Villetta Di Negro, esterno (© Centro di documentazione DocSAI - Archivio fotografico, Genova).*

In seguito alla riacquisizione della proprietà da parte del Comune di Genova nel 1863, l'edificio fu destinato a diverse funzioni museali, iniziando con una fase prevalentemente scientifica che vide l'insediamento del Museo di Storia Naturale tra il 1873 e il 1912, seguito dal Museo Geologico fino al 1926 (fig. 1).

Sotto la direzione di Giacomo Doria[1] la palazzina subì un importante intervento di allestimento interno caratterizzato dalla creazione di un vasto salone centrale, strutturato su tre ordini di ballatoi con scaffalature illuminate da un ampio lucernario (fig. 2). Successivamente la struttura ospitò il Museo di Archeologia Ligure dal 1929 al 1934,[2] per poi trovare una nuova funzione come Museo di Etnografia e del Costume Ligure, inaugurato il 10 giugno 1934.[3]

Questa sistemazione si distingueva per un'impostazione marcatamente locale e nostalgica, tesa a raccogliere materiali eterogenei volti a illustrare lo sviluppo di una città in rapida trasformazione. L'allestimento proponeva una documentazione pittorica e oggetti della vita quotidiana, tra cui spiccavano, secondo le cronache del tempo, statue con tipici abbigliamenti d'epoca come la cosiddetta Signora, ornata di trine e pizzi, e la Paesana, la celebre venditrice di noccioline il cui originale si trova nel cimitero di Staglieno. Tale approccio, vagamente crepuscolare, mirava a creare uno scrigno di memorie intime della Genova che non è più, riflettendo un carattere localistico che contrastava con il dinamismo della città moderna.

L'edificio ottocentesco non sorgeva al centro del parco bensì in una posizione marginale rispetto ai bastioni, verosimilmente studiata per stabilire un rapporto visivo diretto con il tessuto urbano sottostante. La palazzina e il suo parco, a seguito di profonde trasformazioni urbane, costituivano lo sfondo prospettico di via Carlo Felice, l'attuale

[1] Giacomo Doria e stato un naturalista italiano, senatore del Regno d'Italia nella XVII legislatura e sindaco di Genova per un breve periodo. Ha fondato, e diretto per oltre quarant'anni, il Museo di Storia Naturale di Genova che oggi porta il suo nome.

[2] La nuova sede del Museo Civico di Storia Naturale, posta di fronte alla spianata del Bisagno (nell'attuale via Brigata Liguria), fu costruita su un progetto di Clodoveo Cordoni e inaugurata il 17 ottobre 1912. Il Museo di Archeologia Ligure si trasferì nel 1936 in Villa Pallavicini a Genova Pegli. Il Museo di Etnografia e del Costume Ligure, reso inagibile a seguito delle distruzioni belliche, non trovò una nuova collocazione.

[3] Cesare Marchisio, *Il nuovo Museo della Villetta*, pp. 651-654.

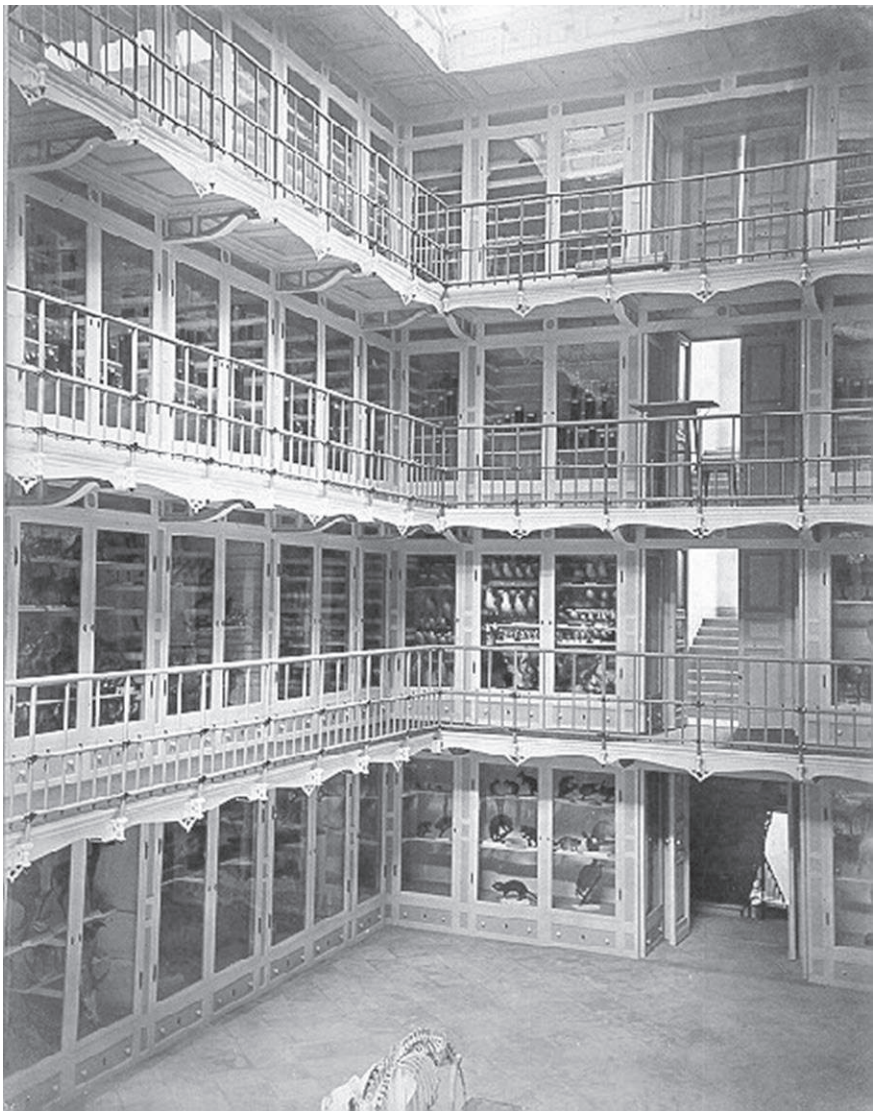


Figura 2. *Villetta Di Negro nella sistemazione a Museo di Storia Naturale (© Centro di documentazione DocSAI - Archivio fotografico, Genova).*

via XXV Aprile, ed erano chiaramente visibili dalla centrale piazza De Ferrari. Un elemento distintivo dell'edificio era poi l'accesso laterale situato in un piccolo avancorpo, che ne celava le reali dimensioni per chi si trovasse in prossimità del suo ingresso. Sebbene la tradizione ne attri-

buisse spesso il progetto a Carlo Barabino, gli studi condotti da Mario Labò smentivano tale paternità diretta,[4] pur non essendo da escludere la possibilità di influenze della scuola dell'architetto neoclassico. Questa complessa stratificazione di funzioni museali e significati civili si interruppe a causa dei bombardamenti della seconda guerra mondiale, che distrussero parzialmente la struttura.

Il processo di rinnovamento dei musei genovesi nel secondo dopoguerra rappresenta una delle stagioni più significative della cultura architettonica e museologica italiana, segnando il passaggio da una visione più tradizionale del patrimonio a un approccio critico e all'epoca avanzato. In una fase iniziale la revisione delle collezioni cittadine fu affidata a Orlando Grosso, il quale si trovò a gestire la ridistribuzione dei nuclei espositivi in un contesto urbano in trasformazione, affrontando la sfida di organizzare nuovi poli anche in aree periferiche per evitare sovrapposizioni con le realtà esistenti come quella della Villetta Di Negro. Sotto la sua influenza la sistemazione della Villetta negli anni trenta mantenne tuttavia un carattere marcatamente locale e conservatore, configurandosi come un museo del costume e della storia cittadina volto a raccogliere le memorie di una Genova che andava scomparendo.

La vera svolta verso una concezione internazionale e organica del sistema museale avvenne con l'ascesa di Caterina Marcenaro[5] alla direzione dell'ufficio delle Belle Arti del Comune di Genova. Ella promosse un programma ambizioso che non intendeva limitarsi alla semplice riparazione dei danni bellici, ma aspirava a integrare i musei in un profondo e organico rinnovamento urbano e culturale. Determinata a trasformare le istituzioni cittadine in moderni poli di studio, Marcenaro si allontanò dalla concezione pre-bellica, maggiormente incline a mantenere l'aspet-

[4] Malgrado molte fonti attribuiscano all'opera di Carlo Barabino, o perlomeno ad alcuni suoi disegni, il progetto iniziale della residenza di Gian Carlo Di Negro, negli scritti che Mario Labò dedica all'opera dell'architetto neoclassico questa attribuzione non viene confermata. Mario Labò, *Commemorazione di Carlo Barabino al teatro Carlo Felice*, pp. 245-255.

[5] Per l'approfondimento del ruolo rivestito da Caterina Marcenaro nell'ammodernamento dei musei genovesi si rimanda a: Marco Spesso, *Caterina Marcenaro, Musei a Genova 1949-1971*; Raffaella Fontanarossa, *La capostipite di sé. Caterina Marcenaro: una donna alla guida dei musei a Genova 1948-'71*.

to delle diverse dimore storiche in cui erano conservate molte collezioni cittadine, per favorire un dialogo serrato fra la modernità degli allestimenti e selezionate preesistenze storiche. Questa visione si concretizzò nelle celebri collaborazioni con Franco Albini (Palazzo Bianco, 1949-1951) e di quest'ultimo con Franca Helg (Palazzo Rosso, 1952-1962). In questo contesto si inserisce l'incarico affidato a Mario Labò per la costruzione del nuovo Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone", l'unica struttura interamente nuova nel quadro dei restauri post-bellici.

Le vicende di Labò e Marcenaro si erano già intrecciate, sia sul piano professionale che su quello culturale: prima ancora che quest'ultima venisse assunta all'ufficio delle Belle Arti, l'architetto aveva realizzato per lei un lavoro di ridisegno su una "palazzina" familiare in via Somalia, nel quartiere di Albaro.[6]

Il fondamento teorico dell'operato di Marcenaro come committente risiedeva in una particolare lettura della storicità, che, tra l'altro, trovava nel barocco genovese una fonte diretta per l'architettura organica moderna. Secondo questa prospettiva, l'architettura storica di Genova, esemplificata da Palazzo Rosso, si distingueva dal barocco romano per la sua capacità di far fluire lo spazio attraverso schemi rettilinei e per un rapporto di costante permeabilità fra interno ed esterno. Tale concezione spaziale veniva intesa come un paradigma di modernità, capace di accogliere le nuove funzioni civili senza ricorrere a falsificazioni storicistiche.

In questo clima culturale il museo assumeva un ruolo sociale e politico fondamentale. Riguardo a questo argomento un testo di Cesare Fera, pubblicato nel 1954, fornisce una lettura critica particolarmente interessante per le specificità del caso genovese. L'articolo, intitolato *La cultura delle città*, è un'attenta e informata analisi del pensiero di Lewis Mumford, con particolare attenzione al libro da cui questo testo prende il titolo. Viene posta in evidenza la centralità delle varie fasi dello sviluppo della macchina per comprendere le trasformazioni urbane. Nota Fera che secondo Mumford la città va pensata come un organismo vivente "che non si preserva mediante una imbalsamazione ma con una evoluzione che protegga e sviluppi gli organi a cui deve la sua vita".

Centrali sono quindi le riflessioni circa il destino dei "vecchi" nuclei urbani:

[6] Valter Scelsi, *Luigi Vietti e la scena architettonica ligure degli anni Trenta*, pp. 37-47.

> Occorrerà sviluppare una architettura che abbia come suo fine preminente l'uomo e sia libera da scopi puramente retorici (monumentalità, solidità istituzionale, folcloristico, espressione di potere economico, ecc.). […] Occorrerà, oltre che rinnovare alla città, tenere aperte le porte al suo rinnovamento. Per far questo occorre cambiare mentalità circa i monumenti. Non distruggere gli antichi culturalmente vivi ma evitare di crearne di nuovi.

È nella pagina conclusiva che viene esplicitato il ruolo fondamentale del museo nel contesto dello sviluppo di una moderna metropoli:

> L'uomo non può più creare pesanti fardelli da portarsi dietro perché le trasformazioni oggi sono troppo veloci. Per sfuggire al monumento c'è un mezzo efficace: il museo. Esso "ci dà il mezzo di affrontare il passato, di avere significativi contatti con altri periodi ed altri sistemi di vita, senza ridurre le nostre attività agli schemi creati nel passato". Noi gli affidiamo il compito di conservare documenti della vita del passato liberando spazio nel resto della città per il suo rinnovarsi.[7]

L'intervento alla Villetta Di Negro divenne il luogo simbolico di questo rinnovamento, dove la distruzione portata dai bombardamenti offrì l'occasione per superare definitivamente la precedente sistemazione. Marcenaro sostenne la scelta di non ricostruire la palazzina ottocentesca nelle sue forme originali, preferendo un edificio moderno che trovasse una sintonia profonda con la tradizione architettonica cittadina attraverso un linguaggio contemporaneo. Il progetto di Labò per il Museo Chiossone con il suo percorso a doppia spirale tradusse in forme architettoniche la complessità di questo dibattito, mediando tra le esigenze funzionali di conservazione e la volontà di creare uno spazio di eccezionale valenza civile.

Se da un lato l'architettura di Mario Labò è contraddistinta da un evidente rigore, dall'altro complessa e contraddittoria appare la sua opera come intellettuale ed esponente di rilievo della cultura architettonica, sia a livello cittadino che a livello nazionale. Tra i suoi scritti si possono annoverare molti testi di storia locale, generalmente focalizzati sullo studio dettagliato di singoli edifici: l'intento, oltre che

[7] Cesare Fera, *La cultura delle città*, pp. 14-15.

di chiarire la questione delle attribuzioni,[8] è quello di ottenere una conoscenza approfondita degli stessi anche ai fini di eventuali restauri. A corredo della sua attività di progettista vi è un ingentissimo numero di articoli che vanno dalle arti applicate ai repertori di progetti raggruppati per tipologia.[9]

Il percorso di Labò fu profondamente segnato dal trauma della seconda guerra mondiale e dalla perdita del figlio Giorgio, studente di architettura e partigiano, un evento che gli precluse ogni visione consolatoria della disciplina e che lo portò a ricercare un'architettura onesta, libera dalle retoriche monumentali del passato regime. Significativo in questo contesto è il ruolo di Mario Labò come autore della prima monografia sull'opera di Giuseppe Terragni[10] e come curatore, nella stessa collana, del libro dedicato alle architetture di Alvar Aalto[11] a nome del figlio Giorgio.[12] In questo ambito si possono collocare le sue traduzioni,[13] elaborate insieme alla moglie Enrica Morpurgo Labò,[14] di testi

[8] Oltre a un numero molto elevato di articoli, si segnalano le piccole monografie sulle chiese di Genova, tra cui: *SS. Vittore e Carlo*, 1931; *Il Gesù (SS. Andrea e Ambrogio)*, 1932; *San Siro (i XII Apostoli)*, 1943.

[9] A titolo di esempio si segnalano: *Architettura arredamento del negozio*, 1936; *Alberghi di tutto il mondo*, 1940; *L'architettura delle colonie marine*, 1941; *Le colonie montane*, 1941; *Le colonie elioterapiche,* 1941.

[10] Mario Labò, *Giuseppe Terragni*.

[11] Giorgio Labò, *Alvar Aalto*.

[12] Giorgio Labò (1919-1944), studente di architettura presso il Politecnico di Milano e collaboratore della redazione di "Costruzioni-Casabella", dopo l'armistizio dell'8 settembre 1943 entrò a far parte della resistenza con il nome di battaglia di Lamberto. Nei primi giorni di marzo 1944 fu arrestato dalle SS, rinchiuso nel carcere di via Tasso a Roma e poi fucilato. Per la vicenda di Giorgio Labò si rimanda a *Un sabotatore: Giorgio Labò*, pubblicato il 7 marzo 1946, in occasione del secondo anniversario; Pietro Boragina, *Vita di Giorgio Labò*.

[13] I testi curati e tradotti da Mario ed Enrica Labò sono: Lewis Mumford, *La cultura delle città*, 1953; Sigfried Giedion, *Spazio, tempo, architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*, 1954; Nikolaus Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, 1959; Lewis Mumford, *Arte e tecnica*, 1961.

[14] Fra i testi tradotti dalla sola Enrica Labò figurano alcuni titoli fondamentali per la storiografia del movimento moderno, tra i quali si citano: Sigfried Giedion, *Breviario di architettura*, 1961; Nikolaus Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*, 1963; Frank Lloyd Wright, *La città vivente*, 1966; Sigfried Giedion, *L'era della meccanizzazione*, 1967; Reyner Banham, *Architettura della prima età della macchina*, 1970.

fondamentali per lo sviluppo della cultura architettonica e la formazione dei giovani architetti nel secondo dopoguerra.

Proprio questo vissuto personale sembra riflettersi nella sua analisi critica del manierismo, da lui definito come il primo stile occidentale della coscienza turbata, capace di tradurre in forme l'angoscia e le contraddizioni dell'uomo moderno. Labò sostenne con lucidità la necessità di superare l'eredità architettonica fascista, criticandone l'enfasi scenografica e il nazionalismo Se è vero che il modernismo non è stato completamente rifiutato dal regime, egli individua una serie di elementi "nettamente contrari ad un vero indirizzo razionalistico".[15] All'architettura, durante il fascismo, era mancata "l'onesta umiltà",[16] ma anche la capacità di entrare in una relazione organica e armonica con la natura e con il paesaggio.[17]

Nella Genova della ricostruzione Labò operò con un senso pragmatico e civile, promuovendo un'architettura che non cercasse la visibilità monumentale ma rispondesse alle urgenti necessità sociali, come la creazione di alloggi funzionali per affrontare un'emergenza abitativa causata dalle distruzioni belliche e aggravate dalla migrazione interna dovuta allo spostamento di molti lavoratori dalle regioni meridionali alle città del triangolo industriale.[18]

Eppure, il pensiero di Labò attraversa contraddizioni che richiedono un'immersione nel contesto culturale in cui autore si è trovato ad operare. Nella traduzione italiana del saggio di Mumford[19] leggiamo un

---

[15] Mario Labò, *Architettura*, p. 57.

[16] "Niente rivela una politica, un regime quanto l'architettura che esso promuove; e difatti la natura realmente antisociale di quello fascista da niente è forse perspicuamente chiarita quanto dalla sua architettura. […] è mancato [in Italia] il generalizzarsi di quell'onesta umiltà che da una buona architettura moderna è inseparabile. Quel che Venturi definiva e Pagano predicava: *l'orgoglio della modestia*" (Mario Labò. *Architettura*, p. 58).

[17] "Nessun architetto italiano è riuscito a far diventare architettura un vivaio rinchiuso, come Aalto all'Expo del 1937; né ad inserire architettura in un paesaggio, come fece molte volte Wright" (*ibid*.).

[18] Francesco Saverio Fera, *Mario Labò. L'architettura del silenzio*, pp. 153-169.

[19] Nell'edizione italiana del libro di Mumford si trova il seguente passaggio: "In due modi questi danni si risolvettero in un valore positivo. In ambedue le città le bombe demolirono opportunamente più catapecchie, in poche settimane, di tutte quante le riforme edilizie e le amministrazioni municipali fossero state capaci di demolirne in un secolo: quartieri malsani furono sgomberati e si crearono spazi aperti: tutto quanto

passaggio sui bombardamenti di Londra e Varsavia che oggi ci appare brutale: l'idea che le bombe abbiano "opportunamente" demolito in poche settimane più catapecchie di quanto avrebbero potuto fare le amministrazioni in un secolo. Un procedimento violento, i cui risultati venivano però letti, nel complesso, come benefici per il rinnovamento urbano.

È interessante notare come queste riflessioni, quasi provocatorie, compaiano nell'edizione italiana di Mumford, forse frutto dello stretto dialogo fra l'autore e il curatore, o forse della volontà di fornire una chiave di lettura operativa nel particolare contesto in cui la traduzione sarebbe stata letta. Tuttavia, ciò sembra contraddire altri scritti dello stesso Labò, nei quali egli ribadisce con forza la necessità di preservare il centro storico, evitando interventi drastici su un tessuto urbano che considera un organismo vivo e vitale.

Questa complessità emerge chiaramente nell'attività professionale del suo studio tra la fine degli anni quaranta e i cinquanta. Labò realizzò moltissimi edifici che incrociamo ogni giorno nel centro di Genova, che però spesso non notiamo. Si tratta di una scelta deliberata: un'architettura pensata per non essere appariscente, scientemente priva di velleità formali o monumentali, in anni in cui la priorità assoluta era dare un tetto ai troppi sfollati nel minor tempo possibile. Siamo nell'epoca raccontata dal film *Le mura di Malapaga*,[20] che mostrava la durissima realtà di chi viveva tra i ruderi dei bombardamenti.

In quel contesto il senso dell'operare di Labò era pragmatico e civile: costruire case in fretta e in modo tale che non vi fossero rimpianti nel demolirle, qualora le future trasformazioni urbane lo avessero reso necessario. Un'architettura "a termine", nata per servire l'uomo e non per celebrare l'architetto.

Per comprendere l'intervento alla Villetta dobbiamo infatti guardare al ruolo di Mario Labò oltre i confini genovesi. Egli fu una figura

---

era stato respinto quale proposta impensabile per una politica da tempo di pace, con lo scopo di formare quartieri urbani sani e decenti, fu accettato per forza quale risultato della guerra: benefici involontari. […] Il procedimento fu brutale, ma i risultati furono nel complesso benefici: non soltanto nello spazzare il terreno, ma anche nel liberare gli spiriti dei cittadini dall'accettazione passiva di mali familiari, che costituisce uno dei principali ostacoli ad ogni riforma razionale ed utile" (Lewis Mumford, *La cultura delle città*, 2007, p. 294).

[20] *Le mura di Malapaga* (*Au-delà des grilles*) è un film del 1949 diretto da René Clément.

centrale nel ridefinire il rapporto fra architettura moderna e storia, un tema che in quegli anni stava infiammando la cultura italiana.

Il Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" rappresenta la sintesi suprema della sua attività critica e progettuale, configurandosi come un'elaborazione operativa dei suoi studi storici oltre che una testimonianza dell'evoluzione del suo pensiero in anno cruciali per lo sviluppo della cultura architettonica italiana.

Il primo progetto elaborato da Mario Labò per il Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone", datato 1948, si configura come un'opera di transizione, situata al crocevia tra la rigorosa eredità del razionalismo italiano e le prime aperture verso le istanze dell'architettura organica. In questa fase iniziale della ricostruzione post-bellica Labò propose una struttura che appariva ancora profondamente legata alla matrice linguistica dei decenni precedenti, riflettendo la concezione di un'architettura fatta di volumi puri, geometrie rigorose e un'assoluta assenza di apparati decorativi. L'impianto generale dell'edificio manteneva sostanzialmente una localizzazione quasi coincidente con distrutta palazzina ottocentesca, situata in una posizione marginale rispetto al parco della Villetta Di Negro ma privilegiata per l'affaccio panoramico sul centro storico genovese.

Dal punto di vista distributivo il progetto prevedeva la suddivisione tra un avancorpo di dimensioni contenute con funzione di ingresso e un corpo principale, caratterizzato da un uso evidente del cemento armato con i pilastri portanti portati in superficie e ampie superfici vetrate.

La peculiarità di questa proposta risiedeva nell'originale trattamento dei prospetti, dove le bucature in lunghezza presentavano ampiezze variabili e una distribuzione irregolare sui lati nord e sud. Tale scelta non era dettata da una mera volontà estetica, ma rispondeva a una precisa necessità funzionale legata alla variazione dell'illuminazione interna per le opere esposte, introducendo un principio di asimmetria che segnava una discontinuità rispetto alla regolarità geometrica tipica del razionalismo degli anni trenta.

In questo dettaglio è possibile rintracciare l'eco del dibattito contemporaneo sul rapporto fra modernità e organicismo,[21] promosso in quegli anni da figure come Bruno Zevi, con cui Labò era in stret-

[21] Marco Spesso, *Genova 1946-1962: intersezioni tra razionalismo e organicismo*, pp. 27-79.

to contatto culturale. Il progetto del 1948[22] rappresentava dunque il tentativo di Labò di declinare l'onesta umiltà richiesta all'architettura post-fascista, cercando una sintonia con il paesaggio e la natura che superasse la retorica monumentale del passato regime.

Tuttavia, nonostante l'equilibrio formale e la coerenza con le opere precedenti dell'architetto, come il ristorante San Pietro alla Foce, questa versione iniziale non includeva ancora i complessi riferimenti simbolici e spaziali che avrebbero caratterizzato la successiva stesura del 1952 poi affinata negli anni seguenti.

Mancavano infatti il percorso a doppia spirale, i richiami espliciti all'estetica giapponese e quella meditazione profonda sul manierismo inteso come stile della coscienza turbata[23] che Labò avrebbe maturato negli anni seguenti. Il primo progetto del Chiossone rimane quindi una testimonianza preziosa di una stagione di ricerca in cui Labò, pur rimanendo fedele alla propria formazione razionalista, iniziava a esplorare una maggiore libertà formale, preparando il terreno per quello che sarebbe diventato l'unico edificio di nuova costruzione nel quadro del rinnovamento museale coordinato da Caterina Marcenaro. In sintesi, la proposta del 1948 incarna l'impegno civile di un architetto che vedeva nella ricostruzione non una semplice riparazione dei danni bellici, ma l'opportunità per definire i caratteri di un'architettura moderna, democratica e culturalmente aperta alle esperienze internazionali.

L'evoluzione tra il primo progetto del 1948 e la seconda stesura del 1952 per il Museo Chiossone riflette il complesso passaggio di Mario Labò dal rigore del razionalismo italiano verso le istanze dell'architettura organica internazionale. La versione del 1948 appariva ancora profondamente radicata nel linguaggio architettonico degli anni trenta, caratterizzata da volumi puri, assenza di cornicioni e dall'uso evidente del cemento armato con i pilastri portanti portati in superficie. Questo orientamento trovava un riscontro diretto nell'attività di Labò come curatore della monografia su Giuseppe Terragni, figura emblematica del razionalismo e autore della Casa del Fascio di Como, le cui opere rappresentavano una stagione ormai conclusa, il periodo tra le due guerre.

---

[22] Ilaria Forno, *"Impresa ardua è anche costruire un museo nuovo": note per la storia del Museo d'Arte orientale Edoardo Chiossone di Mario Labò*, pp. 183-205.

[23] Gian Luca Porcile, *L'architettura della coscienza turbata*, pp. 111-196.

Tuttavia, nello stesso periodo, Labò curò anche la pubblicazione dedicata ad Alvar Aalto, frutto delle ricerche del figlio Giorgio, riconoscendo nel maestro finlandese il principale interprete europeo di una nuova tendenza organica che avrebbe dovuto caratterizzare l'architettura delle generazioni future. Se il primo progetto rimaneva stilisticamente legato alla matrice razionalista, la proposta del 1952 segnò un deciso mutamento verso un sistema di riferimenti più articolato. In questa seconda fase l'influenza di Aalto e dell'organicismo manifestò in una maggiore libertà formale e in una più stretta integrazione dell'edificio con il paesaggio del parco della Villetta Di Negro.

In questo secondo progetto riferimenti come il cornicione aggettante, l'uso del legno e il tetto a falde evidenziarono un allontanamento dal purismo volumetrico razionalista per abbracciare una concezione dell'edificio come organismo complesso capace di mediare tra la memoria del luogo e la modernità dei flussi spaziali interni. L'attenzione al presente si fonde con una profonda consapevolezza del dibattito sul rapporto fra modernità e storicità che in quegli stessi anni stava trovando vasta risonanza negli scritti dei maggiori storici e critici d'architettura.

Nonostante gli esterni del nuovo edificio si discostino da quelli della palazzina ottocentesca un riferimento all'architettura neoclassica genovese può essere letto negli interni. Chiaramente il "salone" centrale, distribuito su più livelli, conserva memoria della precedente sistemazione museale della Villetta, voluta da Giacomo Doria per il Museo di Storia Naturale e articolata su tre ordini di ballatoi aggettanti.

Al di là di questi possibili riferimenti ottocenteschi, riverberati dalla scenografica complessità spaziale della sala principale del museo, il progetto di Mario Labò dimostra di essere pienamente consapevole di alcune delle sperimentazioni più interessanti promosse dalla modernità in architettura. Il percorso interno segue una doppia spirale, che porta il visitatore a salire per poi ridiscendere, attraversando – in uno spontaneo flusso continuo – tutti gli spazi del museo.

Sull'utilizzo della forma a spirale all'interno di un percorso espositivo si possono citare, come ispirazioni precedenti, le proposte che Le Corbusier, negli anni trenta, suggerisce per un museo a crescita illimitata; o, ancor più forte, è il richiamo al modello di Frank Lloyd Wright per il Guggenheim Museum di New York, che proprio in quegli anni era in corso di progettazione; infine, è fondamentale ricordare la

scala elicoidale a doppia spirale disegnata per l'ingresso dei Musei Vaticani da Giuseppe Momo, inaugurata nel dicembre 1932.

Il sistema di riferimenti storici su cui possono essersi fondate le scelte progettuali del Museo Chiossone si estendono a un arco temporale più vasto.[24] Labò era profondamente coinvolto nel dibattito contemporaneo sull'architettura manierista, come testimoniato da un suo saggio inserito come prefazione all'edizione italiana della *Storia dell'architettura europea* di Nikolaus Pevsner.[25] Dal lato della committenza, invece, Caterina Marcenaro era interessata al rapporto fra architettura barocca e architettura organica, come successivamente approfondito in un articolo dal titolo *Una fonte barocca per l'architettura organica: Il Palazzo Rosso di Genova*.[26] In questo testo Marcenaro indaga i caratteri specifici del "barocco di Genova" e la loro relazione con l'architettura moderna.

A essere messo in particolare risalto è il carattere peculiare di una concezione spaziale dove, a differenza del barocco romano, lo spazio non modifica la struttura incurvandola, ma la permea permettendo il libero fluire dello sguardo tra interno ed esterno. Tale definizione rappresenta efficacemente il carattere del Museo e in particolare del piano terreno e del rapporto privilegiato che esso gode con il panorama – si potrebbe dire con i tetti – della città.

La realizzazione dell'opera fu segnata da notevoli rallentamenti burocratici che ne dilatarono il completamento per oltre due decenni. Alla morte di Mario Labò, avvenuta nel 1961, la direzione dei lavori passò agli ingegneri Giorgio Olcese e Renato Toninelli, mentre l'allestimento interno fu curato da Luciano Grossi Bianchi. Durante la fase esecutiva furono introdotte alcune modifiche materiche, tra cui la sostituzione del previsto rivestimento in granitello spaccato con un grès ceramico color viola prugna, scelta operata dall'ingegner Olcese per rendere il volume dell'edificio meno severo e favorirne l'integrazione cromatica con la vegetazione circostante.

Il museo fu finalmente inaugurato il 7 maggio 1971, ventitré anni dopo la prima redazione del progetto. Tale sfasatura temporale influen-

[24] *Ibid*.

[25] Mario Labò, *Prefazione*, in Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, pp. VII-XI.

[26] Caterina Marcenaro, *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, pp. 24-50.

zò significativamente la ricezione critica dell'opera: se l'edificio fosse stato completato negli anni cinquanta avrebbe certamente avuto maggiore copertura da parte della stampa specializzata. La ricezione critica del Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone" è stata quindi profondamente condizionata da fattori contingenti, tra i quali spiccano la lunghissima vicenda realizzativa e la complessa transizione autoriale seguita alla scomparsa del suo principale progettista.

È interessante notare che la presentazione di Fabrizio Oliva[27] del luglio 1972 ricostruisce opportunamente la complessa vicenda del museo invitando il lettore a considerare che "il progetto di Labò risale al 1948 – e di ciò va tenuto conto – ma conferma, pur realizzato ventitré anni dopo, il contributo impegnato di Mario Labò al movimento moderno in Italia".[28] L'articolo prosegue riprendendo in diversi punti le parole di Luciano Grossi Bianchi che permettono di definire il rapporto di continuità fra l'impostazione iniziale data dal progettista (Mario Labò) e le ultime fasi relativa all'allestimento delle collezioni degli spazi espositivi. Viene così posta in evidenza la volontà di mantenere "la suggestione di un fluire di spazio unitario ottenuta, data la natura del lotto, con un discorso espositivo-critico unidirezionale" che si articola su una serie di ballatoi.

Un articolo pubblicato su "BolaffiArte" nell'ottobre del 1971[29] si concentra, com'è naturale data la natura della pubblicazione, soprattutto sulle collezioni. Il nuovo edificio viene definito come "una costruzione lineare, quasi dimessa, con rivestimento in color cotto, che si cela nel fitto della vegetazione, adorna di cespi d'azalee".[30] Il carattere innovativo dello spazio espositivo emerge da una certa difficoltà nel trovare un lessico aderente agli elementi che costituiscono l'edificio.[31]

---

[27] Fabrizio Oliva, *Museo d'arte orientale a Genova, architetto Mario Labò*, pp. 162-166.

[28] *Ibid*., p. 163.

[29] Gianni Vianello, *Dalla collezione di un italiano a Tokio. Il museo orientale di Genova*, pp. 14-19.

[30] *Ibid*., p. 17.

[31] "Le raccolte sono costituite da circa 15.000 pezzi, di cui soltanto una parte, oculatamente selezionata, ha potuto trovare ideale collocazione nelle sale, anzi 'corsie' (nel catalogo sono indicate come 'gallerie': ma noi preferiamo meglio dire ballatoi), che si sviluppano in un digradato sovrapporsi verticale da ambo i lati, entro questo illusoriamente profondo scatolone rettangolare" (*ibid*.).

Nel testo viene comunque sottolineata la felice fusione tra il "concetto di allestimento" e quello architettonico:

> non fa una grinza lo spazio interno così plasmato dall'inserimento di tante forme ed elementi di diversa natura. Percorrendo questi spaziosi ballatoi, che ci permettono di abbracciare da qualsiasi posizione all'intero spazio interno e di poter, senza sforzo alcuno, inquadrare le opere esposte nella "galleria" che ci sta di fronte o al di sotto, si ha l'impressione di costruire a nostra volta un punto fermo di questa lucida ed equilibrata prospettiva. Una prospettiva che si lascia sorprendere tutte insieme nel vario succedersi di piani, giusto come quella raffigurata nelle pitture giapponesi e colta nella visione di sintesi a "volo d'uccello".[32]

Più avanti l'articolo prosegue mettendo in evidenza il carattere poetico e non prettamente funzionale dell'architettura.[33] Nello sviluppo dei paragrafi dedicati all'architettura è come se l'autore si rendesse conto che l'apparente semplicità della concezione spaziale nascondesse una concezione che progressivamente disvela un complesso gioco di rimandi formali e visuali capaci di legare strettamente l'edificio con le opere d'arte che esso è destinato a contenere e a proteggere.

In un articolo di Agnoldomenico Pica, pubblicato sul numero di "Domus" dell'agosto 1972,[34] la descrizione dell'edificio viene introdotta da una notazione paesaggistica di carattere quasi lirico: "A Genova, appollaiato sugli antichi spalti in vista del golfo marezzato come un immenso drappo di seta, risplende di un verde intenso trapunto di fiori una sorta di piccolo giardino di Armida".[35] Viene quindi rilevato fin dalle prime parole lo strettissimo rapporto che l'architettura voleva instaurare con il parco della Villetta. Nella sua semplicità e nella sua stretta aderenza a un programma funzionale chiaramente definite nella sua essenzialità l'edificio integra un carattere non alieno a quell'estetica del pittoresco che così fortemente caratterizza i viali tortuosi, la cascata e le

---

[32] *Ibid*.

[33] "L'essenzialità delle forme domina sovrana e il meditato e diffuso impiego di materiali trasparenti al potere il trasfigurare ogni riferimento fisico in una presenza più allusiva che tangibile, quasi una nota astratta che fa parte del medesimo gioco spaziale" (*ibid*.).

[34] Agnoldomenico Pica, *Nuova architettura genovese per l'arte nipponica*, pp. 54-55.

[35] *Ibid*., p. 54.

grotte del giardino circostante.[36] Nella sua apparente semplicità l'edificio si dimostra capace di incorporare numerosi riferimenti all'architettura giapponese senza tuttavia indulgere in un esotismo superficiale. Nel complesso l'articolo nota come il progetto di Labò fosse riuscito a conciliare le suggestioni del luogo e della collezione esposta senza alcuna rinuncia rispetto alle istanze di carattere funzionale. Viene infatti esplicitamente elogiata "la flagrante funzionalità del brillante partito strutturale" mentre gli ampi magazzini alloggiati nel seminterrato del museo vengono definiti come un "una limpida sacrestia" e un "tesoro".[37]

L'architettura del Museo Chiossone rende esplicita la sua molteplice natura di percorso espositivo, destinato a mostrare al pubblico la collezione di arte orientale del Comune di Genova, ma anche di scrigno, destinato a conservare e proteggere uno dei tesori della città.

La relativa scarsità di letture critiche contemporanee spinge ad affiancare la ricostruzione della storia di questo edificio a una lettura complessiva dei valori sia spaziali che simbolici in esso espressi.

Osservando la Villetta emerge subito un tratto tipicamente genovese: il suo complesso rapporto con il territorio. Per un forestiero Genova è una città difficile da interpretare con gli strumenti urbanistici convenzionali. Guardando un'immagine del sito si potrebbe pensare a un importante edificio preceduto da una via che ne costituisce l'asse d'accesso (via Carlo Felice, oggi via XXV Aprile), composto da un grande basamento bugnato e un corpo superiore. In realtà, la via non conduce direttamente alla Villetta, e il grande porticato che vediamo non fa nemmeno parte del complesso. L'edificio non sorge al centro di un lotto, ma ai suoi margini, in un sistema di rapporti visuali che non si intuiscono semplicemente osservando da un determinato punto della città, ma che vanno scoperti raggiungendo il luogo fisicamente.

Penso innanzitutto al saggio di Caterina Marcenaro pubblicato su "Paragone", dove le origini di Palazzo Rosso diventano l'occasione per un confronto audace tra la spazialità barocca e le istanze dell'architettu-

[36] "Le sostrutture esterne, sul lato a valle, l'esuberante invadenza della vegetazione che riveste e avviluppa l'edificio, e largo impiego del legno (i grigliati delle finestre e del controsoffitto), mentre accentuano il carattere pittoresco della costruzione, rimandano a talune costanti della tradizionale villa giapponese: discreta e legittima allusione al contenuto che l'ampio scrigno edilizio custodisce" (*ibid.*).

[37] *Ibid.*

ra organica. È un filo rosso che Labò riprende e approfondisce, sia nel suo commento critico all'opera di Nikolaus Pevsner, sia nella prestigiosa voce *Barocco Architettura* redatta per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*.[38]

In questi scritti Labò non guarda al passato con occhio nostalgico o puramente catalogatorio. Al contrario, egli rintraccia nel barocco – e in particolare nel barocco genovese – una lezione di dinamismo e di gestione dello spazio che è profondamente moderna. Per Labò il barocco è l'architettura che più di ogni altra ha saputo "organizzare" la complessità, proprio come il nuovo museo della Villetta avrebbe dovuto fare: porsi come un organismo vitale, capace di mediare tra la memoria storica del contenitore e la nuova funzione civile e culturale della città.

Questo ragionamento lo porta a un'operazione intellettuale audace nella sua voce per l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*. Labò sostiene che a Genova l'architettura barocca inizi già nel 1562. Si tratta di una datazione provocatoria: sebbene egli riconosca il primato del barocco romano, sceglie di anticiparne le origini genovesi per stabilire un legame diretto e inscindibile fra la stagione manierista e quella barocca. Per Labò Genova è il laboratorio dove questa "coscienza turbata" si trasforma in una spazialità nuova, capace di rompere gli schemi classici per farsi interprete della modernità.

Nel progetto elaborato fra il 1952 e il 1953 per la Villetta Mario Labò compie una scelta singolare: conservato, salvo un moderato scostamento, il sedime originale, non al centro del parco, ma al suo estremo confine, anche l'ingresso avviene attraverso un piccolo avancorpo laterale che quasi nasconde il corpo principale (fig. 3). L'effetto è magistrale: entrando da quello che appare come l'ingresso di un modesto padiglione il visitatore vive la sorpresa di trovarsi improvvisamente in uno spazio che assume, anche in virtù di questa sorpresa, un carattere di sobria monumentalità. È un edificio che, con dieci anni d'anticipo, incarna la sintesi che la Marcenaro avrebbe descritto solo nel 1961: un organismo architettonico basato sulla forzatura estrema dell'asse longitudinale, dove lo spazio non è statico, ma fluisce e guida l'occhio e il passo.

L'edificio rivela la sua vera natura solo quando lo si attraversa, poiché la sua spazialità non è pienamente leggibile nel rigore bidimensio-

[38] Mario Labò, *Barocco Architettura*, pp. 359-402.



Figura 3. *Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone", esterno (foto di Gian Luca Porcile).*

nale della pianta. Ciò che dall'alto potrebbe apparire come uno stretto corridoio centrale, in volume si trasforma in una sorta di serpentina ondulata che si dispiega attraverso lo sfalsamento dei ballatoi, creando un'esperienza spaziale assolutamente unica e sotto molti punti di vista sorprendente. Se pensiamo alla proporzione aurea come al canone del "rettangolo perfetto", qui ci troviamo di fronte al suo estremo opposto: un vuoto strettissimo e lunghissimo che crea una tensione spaziale unica.

Questa ricerca di una forma dinamica emerge già nel progetto del 1952[39] che originariamente prevedeva una copertura a pagoda, idea poi scartata forse per allontanarsi da un orientalismo troppo didascalico. Un riferimento fondamentale, forse meno noto ma profondamente genovese, è quello al Palazzo dell'Accademia, dove la collezione era originariamente ospitata. Labò sembra guardare al grande scalone monumentale di quell'edificio: un grande vuoto (che nell'attuale configurazione è illuminato da un lucernario centrale) dove le rampe, parzialmente nascoste, creano uno strano gioco di percorsi non direttamente percepibili dal vano centrale.

Questa complessa gestione del percorso viene trasposta nella Villetta, dove il grande vano è servito da un sistema di scale che gioca con la rottura della simmetria (fig. 4). Qui ritroviamo la sintesi perfetta delle riflessioni di Labò: l'assenza di estroflessione e l'uso di perimetri rettilinei che, tuttavia, non chiudono l'architettura ma la aprono al fluire dello spazio. Il piano terreno, nelle intenzioni originali, doveva rappresentare una totale fusione tra interno ed esterno, mediata da grandi elementi a griglia che avrebbero potuto sparire nelle giornate di sole. In questo gioco di scale, solo apparentemente semplici ma in realtà straordinariamente ricercate, rivive infine la lezione del manierismo: l'esasperazione della direzione spaziale e il superamento della regola classica, elementi che inseriscono a pieno titolo la Villetta in quel sistema di riferimenti internazionali e storici che Labò ha voluto tessere con così tanta cura.

Nemmeno Bruno Zevi, con il suo linguaggio talvolta eccessivamente enfatico, riesce a scalfirne del tutto il mistero, pur cogliendone la natura di "percorso continuo ma differenziato", di doppia spirale che si avvolge su sé stessa, potenzialmente più complessa di quella singola del Guggenheim di Wright. Forse, paradossalmente, l'analisi critica più accurata non ci è stata consegnata dalle parole, ma dall'obiettivo di Paolo Monti. Le sue fotografie – di cui purtroppo conserviamo solo negativi e stampe di prova – avrebbero potuto restituire una luce diversa all'opera. Monti, che aveva seguito l'intero rinnovamento dei

[39] Per il ruolo di Mario Labò nel contesto della progettazione dei nuovi poli museali si rimanda a: Tomaso Lanteri Minet, *Mario Labò. La produzione architettonica e il ruolo di promotore culturale nella prima metà del XX Sec.*, pp. 320 ss.



Figura 4. *Museo d'Arte Orientale "Edoardo Chiossone", interno (foto di Gian Luca Porcile).*

musei genovesi, scelse di porre l'enfasi, oltre che sui depositi e sugli spazi per gli studiosi, sulla complessità spaziale e visiva del sistema dei collegamenti verticali.

Dall'occhio di Monti emergono i due elementi nodali del progetto. Il primo è l'apparente semplicità che nasconde una complessità straordinaria: Labò avrebbe potuto disegnare sei rampe di scale identiche, e invece ogni scala è diversa dall'altra, pensata per offrire una prospettiva e una "processione" unica sull'intero volume. Il secondo aspetto, quello

forse più rivoluzionario, è un ribaltamento simbolico che porta al massimo grado la riflessione di Labò sul manierismo.

Nella storia dell'architettura l'immagine più consueta e simbolicamente rassicurante è quella del percorso verso la luce zenitale: si entra nell'ombra per salire verso il chiarore, come accade nelle chiese coperte da una cupola o nello stesso Guggenheim. Labò inverte radicalmente questa relazione: si entra in uno spazio inondato di luce e si sale verso il buio, verso le tenebre che richiedono concentrazione e attenzione. È un gesto architettonico di una modernità sconvolgente, che trasforma la visita in un'esperienza introspettiva e quasi sacrale. Lungo questo percorso il gioco delle scale apre scorci sempre diversi, offrendo una varietà architettonica sorprendente per un edificio di dimensioni tutto sommato contenute.

Questa salita verso le tenebre risponde, in realtà, a una funzione precisa: proteggere i capolavori più fragili della collezione, che verrebbero irrimediabilmente danneggiati dalla luce solare diretta. È un percorso che si compie nel cuore dell'edificio e che dopo l'ascesa verso l'oscurità trova compimento nel ritorno verso il grande spazio inondato di luce del piano terreno. Labò rielabora così uno dei temi più antichi dell'architettura, rendendolo più complesso e, forse, più coerente con la sua stessa vicenda umana.

Bibliografia

Banham, Reyner, *Architettura della prima età della macchina*, Bologna, Calderini, 1970 (ed. or. *Theory and Design in the First Machine Age*, Kidlington, Elsevier, 1960).

Boragina, Pietro, *Vita di Giorgio Labò*, Torino, Nino Aragno Editore, 2011.

Fera, Cesare, *La cultura delle città*, estratto dalla rivista "Studium", 11 (novembre 1954).

Fera, Francesco Saverio, *Mario Labò. L'architettura del silenzio*, in *Mario e Giorgio Labò. Architetti del moderno*, a cura di Andrea Canziani, Francesco Saverio Fera, Paola Gambaro, Luigi Lagomarsino e Annarita Bruno, Genova, Sagep Editori, 2024, pp. 153-169.

Fontanarossa, Raffaella, *La capostipite di sé. Caterina Marcenaro: una donna alla guida dei musei a Genova 1948-'71*, Roma, Etgraphiae, 2015.

Forno, Ilaria, *"Impresa ardua è anche costruire un museo nuovo": note per la storia del Museo d'Arte orientale Edoardo Chiossone di Mario Labò*, in *Mario*

e Giorgio Labò. Architetti del moderno, a cura di Andrea Canziani, Francesco Saverio Fera, Paola Gambaro, Luigi Lagomarsino e Annarita Bruno, Genova, Sagep Editori, 2024, pp. 183-205.

Giedion, Sigfried, *Spazio, tempo, architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*, Milano, Hoepli, 1954 (ed. or. *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1941).

—, *Breviario di architettura*, Milano, Garzanti, 1961 (ed. or. *Architektur und Gemeinschaft: Tagebuch einer Entwicklung*, Hamburg, Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, 1956).

—, *L'era della meccanizzazione*, Milano, Feltrinelli, 1967 (ed. or. *Mechanization Takes Command*, New York, NY, Oxford University Press, 1948).

Labò, Giorgio, *Alvar Aalto*, Milano, Il Balcone, 1948.

Labò, Mario, *Un architetto neo-classico: Carlo Barabino*, "Emporium", 8 (1921), pp. 207-223.

—, *SS. Vittore e Carlo*, Genova, Tipografia Arcivescovile, 1931.

—, *Il Gesù (SS. Andrea e Ambrogio)*, Genova, Tipografia Arcivescovile, 1932.

—, *Architettura arredamento del negozio*, Milano, Hoepli, 1936.

—, *Alberghi di tutto il mondo*, Milano, Editoriale Domus, 1940.

—, *L'architettura delle colonie marine*, "Costruzioni-Casabella", XIV.167 (1941), pp. 2-6.

—, *Le colonie montane*, "Costruzioni-Casabella", XIV.168 (1941), pp. 2-4.

—, *Le colonie elioterapiche*, "Costruzioni-Casabella", XIV.168 (1941), pp. 24-25.

—, *San Siro (i XII Apostoli)*, Genova, Stabilimento grafico "Buona Stampa", 1943.

—, *Architettura*, in *L'Italia e gli Italiani di oggi*, a cura di Arturo Codignola, Genova, Il nuovo mondo, 1947.

—, *Giuseppe Terragni*, Milano, Il Balcone, 1947.

—, *Prefazione*, in Nikolaus Pevsner, *Storia dell'architettura europea*, trad. it. di Enrica Labò, Bari, Laterza, 1959, pp. VII-XI.

—, *Barocco Architettura*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, II, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1959, pp. 359-402.

—, *Commemorazione di Carlo Barabino al teatro Carlo Felice, lezione pubblica tenuta il 22 marzo 1936*, in Id., *I palazzi di Genova di P.P. Rubens e altri scritti d'architettura*, Genova, Nuova Editrice Genovese, 2003, pp. 245-255.

Lanteri Minet, Tomaso, *Mario Labò. La produzione architettonica e il ruolo di promotore culturale nella prima metà del XX Sec.*, tesi di dottorato di ricerca in Architettura, relatore prof. Francesco Saverio Fera, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2017, pp. 320 e ss.

Marcenaro, Caterina, *Una fonte barocca per l'architettura organica: il Palazzo Rosso di Genova*, estratto da "Paragone", 139 (1961), pp. 24-50.

Marchisio, Cesare, *Il nuovo Museo della Villetta*, "Genova", XIV.8 (1934), pp. 651-654.

Mumford, Lewis, *La cultura delle città*, Milano, Edizioni di Comunità, 1953 (ed. or. *The Culture of Cities*, New York, NY, Harcourt Brace & Co., 1938).

—, *La cultura delle città*, traduzione di Enrica e Mario Labò, Torino, Einaudi, 2007.

—, *Arte e tecnica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1961 (ed. or. *Art and Technics*, New York, NY, Columbia University Press, 1952).

Oliva, Fabrizio, *Museo d'arte orientale a Genova*, *architetto Mario Labò [presentazione di Fabrizio Oliva]*, "L'Architettura cronache e storia", XVIII.3 (luglio 1972), pp. 162-166.

Pevsner, Nikolaus, *Storia dell'architettura europea*, Bari, Laterza, 1959 (ed. or. *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1943).

—, *I pionieri dell'architettura moderna*, Bologna, Calderini, 1963 (ed. or. *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, London, Faber & Faber, 1936).

Pica, Agnoldomenico, *Nuova architettura genovese per l'arte nipponica*, "Domus", 513 (agosto 1972), pp. 54-55.

Porcile, Gian Luca, *L'architettura della coscienza turbata*, in Marco Spesso e Gian Luca Porcile, *Da Zevi a Labò, Albini e tra razionalismo e organicismo*, in Marco Spesso e Gian Luca Porcile, *Da Zevi a Labò, Albini e Marcenaro. Musei a Genova 1948-1962: intersezioni tra razionalismo e organicismo*, Genova, Genova University Press, 2022, pp. 111-196.

—, *Museo d'Arte Orientale E. Chiossone. Mario Labò*, Genova, Sagep Editori, 2022.

Scelsi, Valter, *Luigi Vietti e la scena architettonica ligure degli anni Trenta*, "FA-Magazine", 48/49 (2019), pp. 37-47.

Spesso, Marco, *Caterina Marcenaro, Musei a Genova 1949-1971*, Pisa, Edizioni ETS, 2011.

—, *Genova 1946-1962: intersezioni tra razionalismo e organicismo*, in Marco Spesso e Gian Luca Porcile, *Da Zevi a Labò, Albini e Marcenaro. Musei a Genova 1948-1962: intersezioni tra razionalismo e organicismo*, Genova, Genova University Press, 2019, pp. 27-79.

Un sabotatore: Giorgio Labò, Milano, Tipi de La Stampa Moderna, 1946.

Vianello, Gianni, *Dalla collezione di un italiano a Tokio. Il museo orientale di Genova*, "BolaffiArte", II.13 (ottobre 1971), pp. 14-19.

Wright, Frank Lloyd, *La città vivente*, Torino, Einaudi, 1966 (ed. or. *The Living City*, New York, NY, Horizon Press, 1958).

Andrea Marmori*

Il Museo Civico "Amedeo Lia" della Spezia. L'elogio della bellezza

Sommario: Il Museo Civico "Amedeo Lia" della Spezia nasce dal favorevole incontro del collezionista Amedeo Lia e il Comune della Spezia, che, accettando la donazione, ha saputo realizzare il Museo secondo i modi e i tempi espressi nell'atto di donazione. Inaugurato nel dicembre del 1996, il Museo espone oreficerie, smalti, bronzi, vetri, oltre al sostanzioso corpo delle miniature. La pinacoteca è formata da dipinti su tavola due, tre e quattrocenteschi, da opere di Tiziano, Tintoretto, Paolo Veronese, Giovanni Battista Moroni, Pontormo, i paesaggisti di ambito romano e di cultura veneziana con le limpide vedute di Canaletto, Francesco Guardi, Michele Marieschi, Bernardo Bellotto.

Parole chiave: collezione; donazione; pinacoteca; Rinascimento; autoritratto.

Abstract: *The Museo Civico "Amedeo Lia" of La Spezia. In Praise of Beauty*
The Museo Civico "Amedeo Lia" of La Spezia grew out of the favourable relationship between the collector Amedeo Lia and the Municipality of La Spezia which, having accepting the donation, then managed to create the Museum according to the methods and times expressed in the actual act of donation. Inaugurated in December 1996, the Museum exhibits jewellery, glazed pottery, bronzes, glassware, as well as the substantial body of miniatures. The picture gallery consists of 13th, 14th and 15th century panel paintings, as well as works by Titian, Tintoretto, Paolo Veronese, Giovanni Battista Moroni, Pontormo, the landscape painters of the Roman and Venetian schools with the limpid views of Canaletto, Francesco Guardi, Michele Marieschi, Bernardo Bellotto.

Keywords: collection; donation; picture gallery; Renaissance; self-portrait.

* Direttore Museo Civico "Amedeo Lia" andrea.marmori@comune.sp.it

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.785-794

Il 6 giugno 1995 il notaio Leonardo Milone di Roma redige l'atto di donazione unilaterale a favore del Comune della Spezia con il quale Amedeo Lia assegna la sua fenomenale raccolta d'arte alla sua città d'adozione, nell'intento di dotarla di un "museo da istituire, e possa costituire un nucleo che rappresenti uno stimolo per una raccolta d'arte sempre più prestigiosa ed un luogo d'incontro per una vita culturale sempre più intensa", così come esplicitato nella premessa dell'atto di donazione.[1]

Nato in Puglia nel 1913, già ufficiale di Marina, ingegnere, industriale, uomo di fervido ingegno, Amedeo Lia aveva formato una considerevole quanto raffinata raccolta d'arte a partire dal dopoguerra, fomentata e ampliata al principio degli anni Sessanta del secolo scorso quando l'avvio di una parte importantissima della sua esistenza, coincidente con il matrimonio, l'acquisto e la sistemazione di una nuova grande casa eminente sul centro storico della Spezia, ridisegnata da Andrea Busiri Vici tra il 1960 e il 1961, l'avevano spinto a dare sistemazione ragionata e organica al patrimonio d'arte che stava formando e sempre più alimentando (fig. 1).

Interessato dapprima ai dipinti e agli arredi, anche e innanzitutto in virtù di necessità domestiche, semplicemente sollecitato da Busiri Vici all'acquisto di oggetti utili a corredare la grande casa spezzina in principio del tutto vuota, resta singolarmente attratto, fin da subito, dai cosiddetti "primitivi" italiani, che ancora oggi costituiscono il fondamento migliore della collezione. Scelta spregiudicata e, in certo modo, pionieristica, che d'acchito lo mette in contatto, per affinità di gusto e intesa di ricerca, con Federico Zeri, che nel 1964 spontaneamente l'os-

[1] Per quanto riguarda la vicenda di formazione e studio della collezione e del Museo si rimanda ai cataloghi compilati con il conforto di Federico Zeri, Charles Avery, Filippo Todini, Cristina De Benedictis, Giancarlo Gentilini, per dirne alcuni. La pubblicazione dei cataloghi è avvenuta immediatamente a ridosso dell'inaugurazione, e la suddivisione editoriale ha corrisposto alla complessità ed eterogeneità della raccolta, seguendo anche in questo caso i desideri di Amedeo Lia. Charles Avery, *Sculture. Bronzetti, placchette, medaglie*; Filippo Todini (a cura di), *La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia. Miniature*; Federico Zeri e Andrea G. De Marchi, *La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia. Dipinti*; Giancarlo Gentilini, *La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia. Sculture. Terracotta, legno, marmo*; Andrea Marmori e Francesca Giorgi (a cura di), *L'elogio della Bellezza. 20 capolavori, 20 Musei, per i 20 anni del Lia*; Andrea Marmori, *I vetri del Museo Amedeo Lia*.



Figura 1. *Rocco Normanno,* Amedeo Lia*, olio su tela, collezione privata, in deposito al Museo Civico "Amedeo Lia", La Spezia.*

sequia per lettera per l'avventurato acquisto, a Londra, di una tavoletta di Lippo di Benivieni, considerata giustamente una mossa intellettuale di alta levatura e segno di indubbia raffinatezza collezionistica (fig. 2). In particolare Zeri elogia Lia per aver sottratto questo minuto prodigio figurativo agli appetiti di voraci collezionisti stranieri, che avrebbero sottratto il dipinto conducendolo oltreoceano: Lia, al contrario, con certosino metodo riconduce in Italia opere emigrate altrove e candidate a ulteriori allontanamenti.

Da quel gesto nasce un sodalizio proficuo e duraturo, che porta a uno scambio di vivida immediatezza tra storico e collezionista: era



Figura 2. *Lippo di Benivieni,* Compianto sul corpo di Cristo*, tempera su tavola, Museo Civico "Amedeo Lia", La Spezia.*

consuetudine che Lia, dopo ogni acquisto, inviasse all'amico Zeri una foto del dipinto neonato alla sua raccolta, ricevendo puntualmente in cambio l'autorevole parere, spesso coincidente con il meritato plauso. E, in concomitanza, Zeri forniva a Lia consigli e indicazioni su possibili acquisti, come nel caso della anomala tavoletta ricondotta al rarefatto catalogo del lucchese Ansano di Michele Ciampanti, già detto Maestro di Stratonice per via di due pannelli di cassone con storie di Antioco e Stratonice oggi conservati in California, nome convenzionale che riuni-

va opere definite da una pluralità linguistica fiorentina, senese e lucchese e che oggi si tende a riferire al padre Michele. Scelta eccentrica, questa, differente da quanto già in precedenza sollecitato da Zeri, che tra le prime esortazioni aveva suggerito l'acquisto della tavola figurante un santo barbato, probabilmente l'Evangelista Giovanni, oggi tra i vertici della collezione, riferita al catalogo di Pietro Lorenzetti e proveniente da un polittico di notevoli dimensioni e complessità, di cui lo stesso Zeri rintraccia erratici frammenti oggi divisi tra il Metropolitan di New York, Palazzo Vecchio a Firenze, il Museo Frederick Mason Perkins di Assisi, a cui, in seguito, vengono aggiunte le tavole custodite a Fontainebleau, in Collezione Noailles, e a Praga, nella Galleria Nazionale.

Con l'incremento della collezione sono molti, negli anni, gli storici dell'arte che conoscono e frequentano la collezione, e nonostante Zeri ne restasse sempre il nume tutelare, Boskovits, Mina Gregori, Filippo Todini, Cristina De Benedictis, Charles Avery, solo per citare alcuni sodali, si lasciano coinvolgere dalla travolgente acutezza di raccolta di Lia e ne seguono, spesso con sincera partecipazione, le fortunate e spesso precipitose incursioni nel mercato dell'arte. Nel tempo ai dipinti, primo amore, si assommano difatti sculture, miniature, oggetti, in particolar modo avori, smalti, oreficerie e bronzi, raccolti con sicurezza e, pur senza un progetto organico a monte, in maniera sistematica.

L'intera raccolta, frequentemente alimentata con ulteriori acquisti, trova luogo nella casa spezzina, vissuta quotidianamente dal collezionista e dalla sua famiglia. Normalmente. Gli amati fondi oro destinati, in esclusiva, alla camera da letto, così come l'ampia sezione delle nature morte alla stanza da pranzo, o ancora i ritratti rinascimentali assommati alle teste e ai busti archeologici lungo le pareti dello scalone di collegamento tra i piani, in un anomalo ma ben stabile equilibrio tra raffinata passione antiquaria e vita feriale, attuale e concreta.

Raggiunta una consistenza qualitativa e quantitativa di indubbio rilievo, Amedeo Lia matura la decisione di donare alla Spezia la sua cospicua raccolta, in quanto desidera che il patrimonio artistico oggetto della donazione "che è stato parte ed è parte della sua vita sia gelosamente custodito dalla città della Spezia in un museo da istituire, e possa costituire un nucleo che rappresenti uno stimolo per una raccolta d'arte sempre più prestigiosa ed un luogo d'incontro per una vita culturale sempre più intensa", così come premesso nell'atto di donazione.

E ancora "l'ingegnere Amedeo Lia premette di essere stato indotto alla donazione unilaterale oggetto di quest'atto – le cui valutazioni sono state condivise dai suoi familiari – dall'affetto che nutre nei confronti della Spezia, sua città adottiva, dalla risposta entusiasta e culturalmente positiva alla sua iniziativa da parte degli attuali rappresentanti della stessa città e dall'intento di offrire un contributo culturale allo sviluppo della città".

Sono queste le parole contenute in premessa all'atto di donazione, che ne spiegano, senza equivoco, le motivazioni, e illustrano l'*animus donandi*.

La donazione è vincolata da alcune clausole, che paiono indispensabili e tassative. La prima di queste è che la collezione sia mantenuta integra e che vada a costituire il nucleo di un museo che del Donante recherà il nome. Inoltre il museo sarà amministrato da un consiglio direttivo, la cui composizione prevede l'azione congiunta del sindaco della città, del direttore del museo e dello stesso ingegner Lia, o un suo familiare da lui nominato o dai suoi discendenti in linea retta.

Viene quindi individuata la sede del costituendo museo, che sarà ospitato nell'ex convento di San Francesco di Paola, nel centro cittadino, dove i necessari interventi utili a ospitare le opere oggetto della donazione, oltre a rispondere alle corrette norme di sicurezza e conservazione, dovranno essere ultimati il 30 novembre dell'anno successivo, 1996, pena il decadimento della donazione stessa.

Il Comune della Spezia, beneficiario, dovrà garantire a tempo indeterminato:

- la continua efficienza del museo e di tutti gli impianti relativi;
- l'apertura al pubblico di almeno sei giorni alla settimana e di tutte le opere donate;
- la perfetta custodia e conservazione delle opere stesse.

Inoltre nell'atto viene previsto il contratto di idonea assicurazione con primaria compagnia, la compilazione dei cataloghi scientifici e la loro relativa pubblicazione coincidente con l'inaugurazione del museo, e l'istituzione di una borsa di studio con cadenza biennale, da assegnarsi secondo l'insindacabile giudizio del consiglio direttivo.

Oggetto della donazione sono circa millecento opere, il cui elenco è allegato all'atto diviso in capitoli secondo tipologia e cronologia, alle quali se ne aggiungono altre settantotto concesse in diritto d'uso gra-



Figura 3. *Gentile Bellini,* Ritratto di procuratore*, tempera su tavola, Museo Civico "Amedeo Lia", La Spezia.*

tuito, con atto separato ma conseguente, dai tre figli di Amedeo Lia. Sono questi i vertici della raccolta, dove emergono la preziosa tavoletta di Sassetta, il *Ritratto* di Gentile Bellini (fig. 3), le favole mitologiche di Sebastiano del Piombo, la natura morta immobile e immanente di Fede Galizia, le vedute di Canaletto e Vanvitelli.

È questo un ulteriore gesto di grande significato per l'erigendo museo e, nello stesso tempo, un vero capolavoro di tutela, in previsione, del Museo che stava nascendo.

In tale atto Marina, Andrea e Riccardo Lia affermano "di aver preso visione e conoscenza integrale dell'atto di donazione unilaterale" di loro padre e "di condivider(n)e tutte le motivazioni" e "di voler assicurare all'istituendo Museo Amedeo Lia […] una ricchezza maggiore che ne

accresca il prestigio e costituisca una manifestazione di continuità con lo spirito liberale del padre che ne ha voluto l'istituzione".

L'utilizzo delle opere è fissato in quindici anni, allo scadere dei quali "i concedenti avranno diritto alla immediata restituzione delle opere concesse in uso, salva la riserva di acquisto" di cui in seguito: "allo scadere del termine il Comune della Spezia avrà la facoltà di richiedere entro 120 giorni l'acquisto dei singoli beni concessi in uso". In tal caso saranno due periti, scelti tra coloro che collaborano con case d'asta di primaria importanza, a stabilire il prezzo, sul quale al Comune sarà applicato uno sconto del 25%. La somma necessaria all'ipotetico e auspicabile acquisto da parte dell'Amministrazione Comunale spezzina dovrebbe derivare, almeno in parte, da un fondo di dotazione, che è previsto si vada formando nei quindici anni previsti grazie all'introito del 50% degli incassi complessivi del museo.

Tanto la donazione che la concessione d'uso sono accettate con deliberazione del Consiglio Comunale dell'11 luglio 1996. Il 30 novembre 1996 il museo, concluso, è stato presentato alla Giunta, ai Consiglieri comunali e quindi alla stampa. Il 3 dicembre viene aperto al pubblico.

A questi atti ne sono seguiti altri, con i quali Amedeo Lia è andato implementando la raccolta. Esclusi dal primo atto di donazione, perché non ancora pervenuti nella collezione ma acquistati nel corso del cantiere del museo, sono stati l'*Autoritratto* di Pontormo (fig. 4) e l'acquarello di Turner, poi integrati, e ancora nel 1999 Lia e sua moglie Ariella Moretti donano altre ventisei opere, nello specifico vetri e oreficeria archeologica e rinascimentale, che vanno a integrare i già copiosi relativi nuclei. Nel 2003 il Consiglio Comunale, dopo un annoso iter che ha rischiato di scoraggiare il Donante, approva la convenzione per la progettazione e la realizzazione di una struttura espositiva, la cui realizzazione lo stesso Lia intende addossarsi, facendosi carico di ogni spesa. L'ampliamento della superficie espositiva è occasione dunque di ulteriore incremento del Museo, anche a seguito della possibilità di ricevere opere in prestito e programmare così mostre che siano di stimolo per approfondire i numerosi segmenti della raccolta permanente.

L'ordinamento della collezione, del quale è stato principale regista Amedeo Lia, non ha subito significative variazioni in questi decenni di vita, e nonostante le sale abbiano avuto modifiche strutturali e croma-



Figura 4. *Jacopo da Pontormo,* Autoritratto*, olio su embrice di terracotta, La Spezia, Museo Civico "Amedeo Lia", inv. 325.*

tiche, la disposizione delle opere è stata quasi interamente conservata, anche in memoria dei desiderata del Donatore.

La donazione della biblioteca privata di settore da parte di Amedeo Lia, forte di numerosi cataloghi d'asta scalati dagli anni sessanta del Novecento fino ai primi decenni del XXI secolo, rappresenta un ulteriore capitolo, ancora in itinere, di questo lungo percorso donativo, che ha dotato la città della Spezia e la comunità degli storici e degli amanti di cose d'arte di un luogo nuovo e insospettabile, dove la grande, bruciante passione privata è divenuta, per tutti, gesto pubblico e condiviso.

Bibliografia

Avery, Charles, *Sculture. Bronzetti, placchette, medaglie*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 1998.

Gentilini, Giancarlo, *La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia. Sculture. Terracotta, legno, marmo*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 1997.

Marmori, Andrea, *I vetri del Museo Amedeo Lia*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 1998.

Marmori, Andrea e Francesca Giorgi (a cura di), *L'elogio della Bellezza. 20 capolavori, 20 Musei, per i 20 anni del Lia*. Catalogo della mostra, La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia, marzo-giugno 2017, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2017.

Todini, Filippo (a cura di), *La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia. Miniature*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 1997.

Zeri, Federico e Andrea G. De Marchi, *La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia. Dipinti*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 1997.

Relazioni e contributi

Gabriella Airaldi[*]

Marco Polo, il mercante e il suo libro

Sommario: Alla fine del Duecento gli uomini d'affari italiani non hanno confini. Ne è prova l'esperienza orientale del mercante veneziano Marco Polo; lo testimoniano i viaggi genovesi nell'Atlantico, che aprono la via all'esperienza americana di Cristoforo Colombo. Colombo conosce bene il *Milione*, un testo dettato dal veneziano Marco Polo al romanziere Rustichello da Pisa in una prigione genovese. E Genova, Venezia e Pisa si propongono come un trinomio interessante per la costruzione di un testo che, fra molte meraviglie, raccoglie informazioni preziose, tali da far pensare che alle sue origini ci sia in verità un manuale per mercanti. In realtà il *Milione* è la celebrazione del vero protagonista della storia nell'età egli "orizzonti aperti", l'uomo d'affari, l'unico personaggio che, veramente curioso del mondo, sia in grado di superare ogni confine.

Parole chiave: *Milione*; Marco Polo; Cristoforo Colombo; uomini d'affari.

Abstract: *Marco Polo, the Merchant and his Book*
At the end of the thirteenth century, Italian businessmen knew no boundaries. Proof of this is the eastern experience of the Venetian merchant Marco Polo; it is also evidenced by the Genoese voyages in the Atlantic, which paved the way for the American experience of Christopher Columbus. Columbus was well acquainted with *Il Milione*, a text dictated by the Venetian Marco Polo to the writer Rustichello da Pisa in a Genoese prison. Genoa, Venice, and Pisa thus emerge as an intriguing trio in the creation of a work that, among many marvels, gathers valuable information – so much so that one might think that at its origins there was in fact a merchants' manual. In reality, *Il Milione* is a celebration of the true protagonist of history in the age of "open horizons": the businessman, the only figure who, genuinely curious about the world, is capable of overcoming every boundary.

Keywords: *Milione*; Marco Polo; Christopher Columbus; businessmen.

[*] Accademica gabriellaairaldi@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.797-805

"Non è detto che Kublai Kan creda a quel che dice Marco Polo quando gli descrive le città visitate nelle sue ambascerie…" scrive Italo Calvino nell'incipit del suo *Le città invisibili* (Torino, Einaudi, 1972). L'immaginario dialogo che si svolge tra questi due personaggi – il Gran Khan dei Mongoli, che nel secondo Duecento domina dal Catai (l'odierna Cina) un grande impero, e un mercante veneziano che ha appena compiuto un lunghissimo viaggio da Occidente a Oriente – trova la sua origine, secondo la tradizione, in un testo steso fra le mura di un carcere genovese, dove in ragione di una disfatta subita in guerra si incontrano il mercante veneziano Marco Polo, imprigionato dopo la battaglia di Curzola del 1298, e il romanziere pisano Rustichello, preso dopo la battaglia della Meloria del 1284, scontri ambedue vinti dai Genovesi.

Raccontare, ascoltare, scrivere: un trinomio essenziale per la conservazione della memoria. Duecento anni più tardi il genovese Colombo, che vuole "buscar el Levante por el Poniente" (arrivare in Oriente passando da Occidente) annoterà con cura le pagine del *Milione* portando con sé nel Nuovo Mondo la memoria di un testo giunto a codificare quanto è successo due secoli prima, quando, alla fine dell'XI secolo, il mondo ha aperto definitivamente le sue porte agli intraprendenti figli di alcune città – Genova e Venezia soprattutto – che hanno avviato una politica di orizzonti aperti, decretando la definitiva affermazione del mercato come elemento innovatore e creatore di una nuova società e di una nuova cultura e del denaro come elemento sovvertitore di un'Europa della conservazione e del diritto del sangue. Un momento nel quale i Genovesi, tra Oriente e Occidente, e i Veneziani, più decisamente proiettati a Oriente, svolgono un ruolo essenziale nella costruzione di una rete di scambi destinata a ridisegnare il panorama delle relazioni internazionali e ad innescare un'inarrestabile spinta verso la globalizzazione.

Per ubicumque mundi partes. È questa la formula usata dai notai genovesi nei contratti stipulati tra chi, andando alla ricerca di fruttuosi investimenti, decide di affidare le sorti del suo denaro a qualcuno che si accinge a percorrere le strade del mondo. Gli uomini di affari, che guidano città-stato tra le Alpi e il Tevere, non hanno confini. Lo prova anche l'esperienza del veneziano Marco Polo che, a fine Duecento, muove verso Oriente dove, fra Due e Trecento, i Mongoli rendono accessibili i diversi itinerari della "via della seta". Anche l'Oceano ha aperto da tempo le sue porte agli ammiragli genovesi, titolari di una cultura ma-

rittima e navale nota per la sua eccellenza e richiesti dappertutto perché portano con sé uomini, navi e denaro. Portoghesi e Genovesi guardano entrambi a una colonizzazione delle isole atlantiche esplorando le rotte trasversali dell'Atlantico mentre allo stesso tempo cercano una via per le Indie costeggiando l'Africa come fanno i genovesi Ugolino e Vadino Vivaldi negli anni nei quali Marco Polo e qualche loro conterraneo vanno in Oriente. Il *Devisement du monde*, più noto come il *Milione*, vede la luce in questo momento.

> Signori imperadori, re e duci e tutte le altre genti che volete sapere le diverse generazioni delle genti e le diversità delle regioni del mondo, leggete questo libro dove le troverete tutte le grandissime maraviglie e gran diversità delle genti d'Erminia, di Persia e di Tarteria, d'India e di molte altre province. E questo vi conterà il libro ordinatamente siccome messere Marco Polo, savio e nobile cittadino di Vinegia, le conta in questo libro ed egli medesimo le vide. Ma ancora v'à di quelle cose le quali elli non vide, ma udille da persone degne di fede, e però le cose vedute dirà di veduta l'altre per udita, acciò che'l nostro libro sia veritieri e sanza niuna menzogna. […]
>
> E sì vi dico che d'egli dimorò in que' paesi ben trentasei anni; lo quale poi, stando nella prigione di Genova, fece mettere in iscritto tutte queste cose a messere Rustico da Pisa, lo quale era preso in quelle medesime carcere negli anni di Cristo 1298 […].

Soltanto Marco, figlio di Nicolò, ha potuto vedere e udire le meraviglie e le "diversità" di tante genti e di tanti paesi. Alla fine del Duecento, nel corso dei suoi viaggi, l'uomo d'affari riveste spesso importanti ruoli diplomatici, come accade nel caso del mercante veneziano che vive per un lungo periodo nel più grande impero di tutti i tempi, quello mongolo. Anche per i genovesi restano una serie di testimonianze interessanti, che li vedono coinvolti in ruoli analoghi a quelli svolti dai Polo, come testimoniano i viaggi di Buscarello Ghisolfi e Andalò di Savignone. La *Pratica di mercatura* di Francesco di Balduccio Pegolotti e il *Decameron* di Giovanni Boccaccio non fanno mistero del fatto che i genovesi siano i maggiori esperti di cose cinesi; e proprio in atti notarili genovesi si trova la prima citazione dell'arrivo di "seta catuya" e cioè cinese.

Ma non si parte solo da Occidente. Legati mongoli arrivano al concilio di Lione del 1274; e, nel 1287-88, proprio dal viaggio del nesto-

riano Rabban Sauma che, accompagnato dal genovese Tomaso Anfossi, incontra Filippo il Bello e Edoardo d'Inghilterra, risiedendo per brevi periodi a Genova, scaturisce un bel testo, che a sua volta descrive il mondo attraversato.

Aperti a un'ampia tolleranza religiosa e a una collaborazione senza limiti di carattere etnico, i Mongoli hanno un eccellente rapporto con le potenze occidentali e con la Chiesa romana, che li considerano utili alleati in funzione antiturca. Fra Due e Trecento molti si muovono sui diversi itinerari della "via della seta". Tra loro ci sono religiosi, che fondano chiese e diocesi, e ci sono uomini d'affari che, come capita al veneziano Marco Polo e al genovese Andalò di Savignone, entrano anch'essi in quel mondo lontano e ne parlano.

Risalgono a quel tempo anche due lapidi sepolcrali, oggi scomparse, rinvenute nel secolo scorso presso la porta meridionale della città cinese di Yangzhou. Vi figuravano i nomi di Caterina e di Antonio, figli del mercante genovese Domenico Illione, scomparsi nel 1342 e nel 1344. Forse la figlia di Domenico de Illione è tra le molte donne che hanno seguito padri, fratelli, mariti sulle vie del mondo.

Come scrive Francesco di Balduccio Pegolotti nella sua *Pratica di mercatura* a proposito del "Viaggio al Gattaio":

> E se il mercatante vuole menare dalla Tana niuna femmina con seco, sì puote, e se non la vuole menare non fa forza, ma pure se la menasse sarà tenuto di migliore condizione che se non la menasse, e però se la mena conviene che sappia la lingua cumanesca.

L'unica prova della presenza di una donna occidentale in Estremo Oriente è dunque la lapide che, in poche parole, resta a testimoniare l'intreccio di culture in cui è vissuta Caterina:

> † *In nomine Domini amen. Hic iacet Katerina filia quondam domini Dominici de Yllionis que obiit in anno Domini Milleximo CCCXXXXII de mense Junii* †

Stesa nello stile gotico lapidario che riconduce alle forme proprie dell'Occidente, essa rivela tuttavia il deciso intervento di una mano cinese, leggibile nella prospettiva multipla della rappresentazione, nella cornice ornamentale e nella stessa proposta iconografica: la Vergine, che

compare con il Bambino in braccio ed è seduta su un tipico panchetto tondo di matrice locale, ha gli occhi a mandorla. Al suo fianco i due angeli, che portano in cielo il corpo della martire Caterina d'Alessandria, hanno ali piumate di ispirazione occidentalizzante che tuttavia richiamano gli spiriti volanti degli *apsara* e *gandhara* buddisti. Più in basso, nelle scene del martirio, Caterina appare inginocchiata a mani giunte secondo il canone occidentale, ma indossa il *dhoti*, la stoffa rettangolare bianca tipica dell'abbigliamento diffuso in India; inoltre porta la corona a cinque punte propria delle figure buddiste. Sulla sinistra della lapide un fulmine spezza la ruota gettando a terra i due carnefici, anch'essi d'ispirazione buddhista, mentre il boia veste il tipico costume militare *yuan* e il copricapo mongolo. Segue la decollazione di Caterina e, più in alto, il suo transito verso la sepoltura sul monte Sinai, dove è portata da due angeli. Nella scena, un monaco inginocchiato presenta l'anima della Santa in forma d'infante: indossa la veste a larghe maniche dei monaci buddisti cinesi. Testimonianza del tradizionale sincretismo mongolo degli Yuan, per i quali l'accoglienza dello straniero è un principio saldo e costante, la lapide di Caterina ci racconta la storia di una donna che vive una realtà globale.

Nato a Genova da un incontro fra due reclusi, il *Milione* è un testo complesso, un libro ricco di infinite suggestioni che, tra molte notizie di merci e di uomini, tra descrizioni di città meravigliose e di preziose gioie, descrive anche l'uomo che ne è protagonista. Affiora qui per la prima volta l'immagine-simbolo del mercante quale figura essenziale alla conoscenza del mondo. Occorre dunque addentrarsi ancora una volta nel cuore dell'Occidente europeo e nelle sue variegate identità; riesaminarne il rapporto con la restante parte dell'Eurasia; seguire le vicende di uomini che, pieni di curiosità e di dinamismo, abitano alcune delle sue città. Sono loro i protagonisti di quella storia; individui attivi in realtà precise, che non corrispondono all'astrazione per modelli cara alla nostra cultura ma rispondono a ogni domanda sulla base della loro diretta esperienza.

La complessa natura del *Milione* ha suggerito letture diverse, oscillanti tra il *livre des merveilles*, la letteratura didattica e gli *Specula principis* consueti alla cultura occidentale, ma l'alta percentuale di capitoli dedicati alla parte mercantile – 109 su 234 – segnala chiaramente quale possa essere stata l'origine di un testo che, come ogni "pratica di mer-

catura", sembra costruito sulla raccolta di notizie derivate non solo da indagini dirette ma anche da analoghi testi arabi e cinesi, precedenti e contemporanei. Le coincidenze con questi testi sono molto interessanti.

Marco Polo comincia i suoi viaggi nel 1276. Prima si dirige nello ShanXi, a Sichuan e nello Yunnan, dove raccoglie molte notizie sulle regioni prossime al Tibet, fino ad allora sconosciute, nonché sulla Birmania e sul Bengala. Successivamente visita l'area orientale della Cina, da Cambaluc a Zaitun. In realtà i suoi spostamenti sono molti. Ma non visita il Cipango né Bagdad e Mossul né si spinge oltre le coste indiane; non vede Giava e non sono di prima mano le notizie relative all'Insulindia; è invece originale la descrizione dell'Indocina e del regno di Champa.

Per la prima volta agli occhi di una platea di lettori curiosa e interessata appare l'Estremo Oriente con le sue favolose città, con la sua imponente rete di canali e l'immagine unica e preziosa della città-palazzo di Shangdu. Per la prima volta si fa menzione del petrolio, dell'uso di una moneta cartacea, dell'ambiente e delle genti che lo abitano, della fauna e della flora, fornendo anche un elenco dei centri di distribuzione di quelle spezie che trovano in Venezia un centro intermediario di prima grandezza. Marco Polo guarda alla natura con l'occhio indagatore di chi possiede conoscenze e tecniche di "misurazione" del mondo utili a percepirne le reali valenze. Tocca invece a Rustichello aggiungere il "meraviglioso" che accresce il fascino di un mondo fantastico eppure tangibile, di una realtà che da allora in poi sedurrà l'Occidente, arricchendo la trama di leggende e notizie singolari come la comparsa di uomini dalla testa di cane, di coppe che si alzano da sé dal pavimento della Corte e di storie come quelle sul Vecchio della Montagna, sulla Setta degli Assassini, sul Prete Gianni.

Marco Polo sa affidarsi alla comunicazione, strumento naturale per i figli delle più importanti società urbane e mercantili di quei tempi e Rustichello è uno scrittore d'esperienza in grado di mettere a punto un prodotto adatto a molte e polivalenti letture. Comunque il testo non dà adito a dubbi. Che parli in prima o in terza persona, vada con i suoi parenti o agisca per conto suo, l'eroe al centro di questa operazione è uno solo: Marco. Lo si dice esplicitamente all'inizio e alla fine di un'opera che non esisterebbe senza il ritratto del suo protagonista e di quello del coprotagonista, il Gran Khan Kubilai, che per primo ammette nel-

la classe governativa i "se-mu-jen", gli stranieri asiatici o occidentali ai quali viene attribuito un ruolo speciale.

La scelta di leggere all'ombra del canone cavalleresco – asse della cultura europea di ogni tempo – la discussa figura del mercante è decisiva per la fortuna del *Milione*. Il mercante è come il cavaliere o meglio è il nuovo cavaliere, protagonista di un'epopea che all'epoca sua può parlare ormai senza alcun timore a quell'Occidente europeo, dove duecento anni prima è nata la "rivoluzione commerciale".

Così, in un testo pensato da un veneziano e steso da un pisano in una prigione genovese, si coglie il filo rosso della celebrazione del mercato e del mercante che, proprio mentre guarda a Oriente, si autocelebra nelle vesti di uomo dell'Occidente. Solo il mercante possiede le chiavi della conoscenza del mondo per penetrarne e conquistarne le meraviglie. Solo il mercante è l'uomo di ogni possibile incontro. L'Europa parla al signore orientale attraverso le parole del padre di Marco: "Egli è vostro uomo e mio figliolo". L'uomo che, come un fedele vassallo, si inchina al Kubilai Khan è figlio di una grande cultura urbana. Nella figura di Marco si legge l'elogio del mercante, forza vincente di una storia mondiale e, insieme, la preziosa autobiografia di un testimone.

Due secoli più tardi Cristoforo Colombo, che vuole raggiungere il Levante attraverso il Ponente, postilla con cura la sua copia del *Milione*. Senza sapere che tocca proprio a lui portare per primo la memoria dell'uomo e del suo libro nel Nuovo Mondo.

Bibliografia essenziale

Airaldi, Gabriella, *La casa e il viaggio*, prefazione a Giovanni Meriana, *Andalò di Savignone. Un genovese alla corte del Gran Khan*, Genova, De Ferrari, 2001, pp. 7-12.

—, *La città come simbolo*, in Ead., *Guerrieri e mercanti. Storie del Medioevo genovese*, Torino, Nino Aragno editore, 2004, parte prima, cap. 2, pp. 19-36.

—, *La casa e il viaggio. Il veneziano Marco Polo e la sua autobiografia. Da Genova alla Cina nell'età degli Yuan*, in Ead., *Dall'Eurasia al Nuovo Mondo. Una storia italiana (secc. XI-XVI)*, Genova, Frilli, 2007.

—, *Elogio del mercante*, in Ead., *L'occhio del mercante. Commercio e cultura nel Medioevo italiano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023.

Airaldi, Gabriella, Paola Mortari Vergara Caffarelli e Laura Emilia Parodi (a cura di), *I Mongoli dal Pacifico al Mediterraneo*. Atti del Convegno internazionale, Genova, 7-8 maggio 2002, Genova, Ecig, 2004.

Balard, Michel, *Precursori di Cristoforo Colombo. I genovesi in Estremo Oriente nel XIV secolo*, in *Atti del Convegno Internazionale di studi colombiani*, Genova, 13-14 ottobre 1973, Genova, Civico Istituto Colombiano, 1974, pp. 147-164.

Borbone, Pier Giorgio, *Storia di Mar Yahballaha e di Rabban Sauma. Un orientale in Occidente ai tempi di Marco Polo*, Torino, Silvio Zamorani editore, 2000.

Borlandi, Franco, *Alle origini del libro di Marco Polo*, in *Studi in onore di Amintore Fanfani*, I, Milano, Giuffrè, 1962, pp. 105-147.

Desimoni, Cornelio, *I conti dell'ambasciata al Chan di Persia nel 1292*, "Atti della Società Ligure di Storia patria", XIII, Genova, 1879, pp. 537-698.

Lopez, Roberto Sabatino, *Nuove luci sugli italiani in Estremo Oriente prima di Colombo*, in *Studi Colombiani*, III, Genova, Civico Istituto Colombiano, 1952, pp. 337-398 (ora in Id., *Su e giù per la storia di Genova*, Genova, Università di Genova, Istituto di paleografia e storia medievale, 1975, pp. 83-136).

—, *"Trafegando in partibus Catagii": altri genovesi in Cina nel Trecento*, in Id., *Su e giù per la storia di Genova*, cit., pp. 171-186.

—, *La rivoluzione commerciale del medioevo*, Einaudi, Torino, 1975 (ed. or. *The Commercial Revolution of the Middle Ages, 950-1350*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1971).

—, *Nouveaux documents sur le marchands italiens en Chine à l'époque mongole*, "Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres", 121.2 (1977), pp. 445-458.

Mortari Vergara Caffarelli, Paola, *Le due lapidi degli Illioni di Yang-Chou, testimonianza di un sincretismo figurativo tra la repubblica di Genova e l'impero mongolo di Cina nel Trecento*, "Studi di Storia delle Arti", 7 (1991-94), pp. 363-393.

Paviot, Jacques, *Buscarello de' Ghisolfi marchand génois intermédiaire entre la Perse mongole et la Chrétienté latine fin du XIIIe-début du XIVe siècle*, in *La storia dei Genovesi*. Atti del Convegno di Studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova, Genova, 29-31 maggio - 1 giugno 1990, Genova, Centro internazionale di studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova, 1991, pp. 107-117.

Pistarino, Geo, *Genovesi d'Oriente*, Genova, Civico Istituto Colombiano, 1990, pp. 145-236.

Rossabi, Morris, *Qubilay Khan Imperatore dei Mongoli*, Milano, Garzanti, 1990 (ed. or. *Khubilai Khan: His Life and Times*, Berkeley, CA, University of California Press, 1988).

Rouleau, Francis A., S.J., *The Yangchow Latin Tombstone as a Landmark of Medieval Christianity in China*, "Harvard Journal of Asiatic Studies", 17 (1954), pp. 346-364.

Ruiz-Domènec, José Enrique, *La novela y el espíritu de la caballería*, Barcelona, Mondadori, 1993.

Filippo Biolé[*]

Dalle pietre d'inciampo al contenzioso nazionale e internazionale sui crimini di guerra e contro l'umanità: quali forme di Memoria?

Sommario: Dalle pietre d'inciampo, ai memoriali, ai pellegrinaggi nei campi di sterminio sino alla riproclamazione dello stato di diritto e dell'accesso alla giustizia attraverso le vertenze di risarcimento danni per crimini contro l'umanità: quali forme di Memoria?
L'intervento si propone di offrire una disamina degli strumenti cui dal secondo dopoguerra si è fatto ricorso per la valorizzazione e preservazione dell'ordine democratico e dei principi della Carta Costituzionale italiana e, dal 2000, per dare attuazione alla norma istitutiva del Giorno della Memoria (L. n. 211 del 20/7/2000).

Parole chiave: crimini di guerra; risarcimento danni; principio d'immunità; accesso alla giustizia; stato di diritto.

Abstract: *From Stumbling Stones to National and International Litigation on War Crimes and Crimes Against Humanity: Which Forms of Remembrance?*
From stumbling stones to memorials, pilgrimages to extermination camps, and the reestablishment of the rule of law and access to justice through compensation claims for crimes against humanity: what forms of remembrance?
This paper aims to offer an examination of the tools that have been used since the Second World War to promote and preserve the democratic order and the principles of the Italian Constitution and, since 2000, to implement the law establishing Remembrance Day (Law No. 211 of 20/7/2000).

Keywords: war crimes; compensation; immunity principle; access to justice; rule of law.

---

[*] Avvocato civilista giuslavorista, senior partner dello Studio Legale Associato Biolé Baessato Arisi in Genova filippo.biole@biolex.it

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.807-814

Dopo anni dedicati alla diffusione nelle scuole d'ogni ordine e grado dei valori che discendono dall'esercizio della Memoria della Shoah e dei crimini commessi dal regime nazifascista contro l'umanità prima e durante la Seconda guerra mondiale, ho iniziato a mettere in discussione l'idea che gli strumenti tradizionali che utilizziamo da decenni per mantenere saldo l'ordine democratico siano sufficienti.

Come Comitato posa Pietre d'Inciampo di Genova Città Metropolitana ne abbiamo posate 15 sul suolo cittadino solo negli ultimi due anni, dedicandole a deportati razziali (famiglia Sonnino, famiglia Valabrega, De Benedetti, Ortona ecc.) o politici (Pompilio). Aned Genova organizza almeno due pellegrinaggi l'anno nei campi di concentramento per studenti, accompagnatori e adulti. Partecipiamo altresì alle attività di selezione dei vincitori del concorso per la Memoria indetto ogni anno da Regione Liguria e accompagniamo gli studenti vincitori in Polonia, a visitare le città che più hanno subito gli orrori della guerra (Varsavia, Cracovia) per poi visitare Oświęcim, il campo di concentramento di Auschwitz-Birkenau. Non si contano le cerimonie cui Aned partecipa ogni anno per commemorare i caduti partigiani della resistenza, le vittime di eccidi o crimini contro l'umanità, nei luoghi in cui questi si sono consumati, presso le tante targhe o i numerosi cippi elevati in memoria dei caduti, nei templi cristiani e nei cimiteri.

Le derive neofasciste che connotano la politica, la costituzione di associazioni di estrema destra e la continua produzione di simboli nostalgici o dediche a personaggi del ventennio fascista, per non parlare di cerimonie provocatorie come le marce per commemorare i caduti di Salò in concomitanza con le principali festività nazionali come il giorno della Liberazione, mostrano che tutte queste attività evidentemente non contribuiscono con sufficiente efficacia ad arginare questi fenomeni, a contenerli, a curarli.

Ho maturato la convinzione che accanto a questi strumenti tradizionali ben debbano e possano coesistere nuove forme di esercizio della Memoria, anche con l'utilizzo dei nuovi strumenti di comunicazione via social, se occorre, soprattutto per tentare di parlare il linguaggio delle nuove generazioni e raggiungerle e persuaderle con maggior agio.

Da ultimo, per una serie di ragioni in parte fortuite, ho concepito l'idea che uno degli strumenti più efficaci possa essere la Memoria fatta presso le aule dei tribunali.

L'Italia, in questo, rappresenta un caso unico al mondo per quanto riguarda il diritto dei singoli cittadini di ottenere dai tribunali italiani sentenze di condanna di uno Stato estero al risarcimento dei danni per violazioni dei diritti umani e crimini contro l'umanità.

Nemmeno in Italia è ancora ben noto, ma ritengo sia importante sottolineare che attualmente nel nostro Paese ci sono 1652 nuovi procedimenti pendenti recentemente avviati davanti ai tribunali italiani da cittadini italiani contro la Germania per cause relative a crimini contro l'umanità. Si tratta di un numero enorme e si stima che questi nuovi ricorrenti ammontino a circa 10-15.000 persone – molte di queste vertenze sono stati avviate come *class action* – soprattutto per massacri e altri crimini di massa commessi durante la Seconda guerra mondiale.

Per molti, a tutta prima, ciò potrebbe sembrare anacronistico, ma cercherò di dimostrare che così non è.

Uno dei motivi per cui solo negli ultimi due o tre anni si è potuto promuovere così tanti processi (principalmente da parte di eredi di vittime di crimini commessi ottant'anni prima) è perché solo molto recentemente l'Italia ha dato il suo prezioso contributo a una concezione più moderna del diritto internazionale e dei suoi principi consuetudinari.

È qualcosa di cui vado molto fiero e credo profondamente che debba essere un modello virtuoso da seguire proprio quale ottimo strumento per fare Memoria e salvaguardare lo stato di diritto.

Dobbiamo essere grati a un gruppo di coraggiosi cittadini italiani e greci e ai loro avvocati che, quasi trent'anni fa, hanno concepito l'idea che i valori costituzionali, come l'accesso alla giustizia e la dignità delle persone, debbano sempre prevalere.

Ebbero l'ardire di credere che il diritto delle vittime di questi crimini e dei loro eredi a essere risarciti non potesse andare prescritto, ma anche che il principio consuetudinario dell'immunità giurisdizionale, che regola i limiti della giurisdizione nei rapporti internazionali tra Stati, dovesse essere accantonato. Fu ritenuto anacronistico!

Il principio di cui parlo (dal brocardo latino "par in parem non habet iudicium") deriva dal principio di uguaglianza sovrana degli Stati, che risale al XVII secolo (al trattato della pace di Westfalia del 1648 che pose formalmente fine alla Guerra dei trent'anni in Europa) e che ha sempre regolato le relazioni internazionali fra gli Stati. Questi trattati sono significativi per aver stabilito il concetto di sovranità statale,

gettando le basi del moderno sistema statale. Da allora è vietato alla magistratura di uno Stato condannare uno Stato straniero per crimini contro l'umanità.

Ebbene, i cittadini italiani – principalmente eredi di coloro che erano stati deportati, torturati e/o ridotti in schiavitù nei campi di concentramento per motivi razziali, militari o politici – furono tra i pionieri, insieme ai cittadini greci e ai loro avvocati prima di loro, a decidere che era giunto il momento di provare a superare il principio di immunità e intentare cause civili presso i tribunali competenti in tutta Italia. E ci riuscirono!

È significativo sottolineare che negli ultimi due decenni, a partire dal noto caso Ferrini[1] e dalla decisione presa dalla Corte di Cassazione italiana (la massima autorità giudiziaria) nel 2004 – seguita da molte altre sentenze coerenti con quel precedente[2] – l'Italia ha fatto qualcosa che in precedenza era stato considerato inconcepibile: i giudici italiani hanno condiviso queste nuove prospettive e hanno iniziato a divergere dall'opinione che il principio di immunità giurisdizionale per gli *acta iure imperii*, come gli atti delle forze armate straniere, fosse ineludibile.

Pertanto, molti tribunali italiani hanno iniziato a disapplicare questo principio in ogni controversia riguardante i c.d. *crimina juris gentium*, e più precisamente le richieste di risarcimento danni derivanti da crimini di guerra (come l'omicidio, i maltrattamenti, la deportazione per lavori forzati o per qualsiasi altro scopo e altri atti inumani contro qualsiasi popolazione civile) commessi dal Terzo Reich in violazione del diritto internazionale umanitario, e hanno continuato a prendere decisioni favorevoli nei confronti della Repubblica Federale di Germania…

Finché la Germania non decise di citare in giudizio l'Italia davanti alla Corte Internazionale di Giustizia (CIG) nel 2008, in particolare dopo che l'Italia aveva consentito ai ricorrenti greci del caso Distomo di adottare misure coercitive nel 2007 contro la proprietà statale tedesca in Italia (denominata Villa Vigoni, vicino a Como), avendo dichiarato esecutive in Italia le decisioni dei tribunali civili greci emesse contro la

[1] Corte di Cassazione – Sezioni unite civili – sentenza 6 novembre 2003 - 11 marzo 2004, n. 5044.

[2] Corte di Cass. Sez. Un. ordd. nn. 14201 e 14202 del 2008, Corte di Cass. n. 1072/2008; Corte di Cass. n. 11163/2011.

Germania sulla base di atti simili a quelli che avevano dato origine alle rivendicazioni presentate davanti ai tribunali italiani.

In questa controversia la Germania ha pienamente ammesso le proprie responsabilità e la natura di questi crimini come *crimina contra gentium*, ma ha chiesto alla Corte di stabilire che l'Italia non aveva rispettato l'immunità giurisdizionale di cui la Germania gode in base al diritto internazionale.

Il 3 febbraio 2012[3] la Corte Internazionale di Giustizia ha emesso una sentenza favorevole alla Germania, affermando che tale sistematica negazione dell'immunità alla Germania da parte dei tribunali italiani "costituisce una violazione degli obblighi dello Stato italiano nei confronti della Germania".

Sorprendentemente, solo due anni dopo, nel 2014, la Corte Costituzionale italiana, con la sentenza n. 238/2014[4] firmata da uno dei più brillanti giuristi del nostro Paese, il prof. Giuseppe Tesauro, scomparso il 7 luglio 2021 lasciando questa preziosa eredità, ha letteralmente ribaltato la situazione. Ha affermato che i tribunali italiani non erano tenuti a conformarsi e ad attenersi alla decisione della Corte Internazionale di Giustizia, in virtù di quella che sarebbe stata poi denominata "eccezione umanitaria".

La Corte Costituzionale ha di fatto giudicato inammissibile che i principi supremi e inderogabili dell'ordinamento costituzionale italiano e in particolare – tra i diritti fondamentali della persona – la dignità della persona umana, sancita dall'art. 2 della Costituzione italiana, e soprattutto l'accesso alla giustizia e in particolare il diritto di ottenere la tutela giurisdizionale dei diritti inviolabili della persona, previsto dall'art. 24 della stessa Carta Costituzionale, possano essere sacrificati dal principio di immunità; come la stessa Corte Internazionale di Giustizia aveva in qualche modo previsto e riconosciuto, incoraggiando Germania e Italia a negoziare una soluzione… e ha confermato che i giudici italiani hanno giurisdizione, il che significa che è stato loro consentito di continuare a condannare la Germania per quei crimini.

Nel frattempo, nuove controversie sono state portate davanti ai tribunali italiani da altri ricorrenti privati, e molti di essi sono giunti alla

[3] Caso Germany/Italy, 3 febbraio 2012.
[4] Corte Costituzionale, 22/10/2014, n. 238.

conclusione che il più delle volte ha visto la Germania ripetutamente condannata dai giudici italiani, di recente anche per quei crimini che hanno segnato in modo indelebile la storia italiana, come le stragi disumane di Sant'Anna di Stazzema e Marzabotto,[5] quest'ultima con la sentenza del Tribunale di Bologna del giugno 2022.

Inoltre, alla suddetta sentenza della nostra Corte Costituzionale è seguita di recente un'altra importante decisione del Tribunale Federale Supremo del Brasile del 24 settembre 2021, e prima di questa la pronuncia della Corea del gennaio dello stesso anno, sentenze che hanno citato il precedente italiano.

Di conseguenza, poiché nel 2022 le decisioni sopra menzionate sono state eseguite dai ricorrenti con provvedimenti di sequestro su proprietà tedesche (come il Goethe Institut, la Deutsche Schule, l'Istituto Storico Tedesco e l'Istituto Archeologico Germanico) a Roma, la Repubblica Federale di Germania ha immediatamente citato in giudizio l'Italia per la seconda volta dinanzi alla Corte Internazionale di Giustizia. Lo ha fatto per gli stessi motivi (violazione della sua immunità e ora della citata sentenza della Corte Internazionale di Giustizia del 2012) e la Corte ha fissato il termine per il deposito delle memorie per la Germania (entro il 12 giugno 2023) e per l'Italia (12 giugno 2024). Questo procedimento è attualmente sospeso.

Allo stesso tempo, al fine di evitare le misure provvisorie che la Germania aveva chiesto alla Corte Internazionale di Giustizia, nell'aprile 2022 l'Italia ha approvato un decreto legge d'urgenza[6] per evitare le suddette esecuzioni forzate sui beni romani della Germania. Questo decreto legge ha dichiarato l'estinzione di tutti i procedimenti esecutivi predetti, ma soprattutto ha istituito un'alternativa: un fondo di 55.000.000,00 € a favore di coloro che avevano già vinto le loro cause contro la Germania o avrebbero intentato un procedimento analogo contro la Germania entro determinati termini. Questo fondo è stato collegato agli Accordi di Bonn del 1961 con cui la Germania aveva riconosciuto un risarcimento ai cittadini italiani per i crimini commessi durante la guerra.

---

[5] Trib. Bologna, 8/6/2022, n. 1516.

[6] Decreto legge convertito con modificazioni dalla L. 29 giugno 2022, n. 79 (in G.U. 29/06/2022, n. 150).

Nel frattempo alcuni di questi processi sono già giunti a conclusione e moltissimi hanno condannato la Germania a riconoscere tali pretese, talvolta con condanna di somme di denaro ingenti.[7]

È significativo, inoltre, evidenziare che la Corte Costituzionale italiana con sentenza n. 159/2023[8] ha respinto una questione di legittimità costituzionale relativa alla suddetta estinzione delle procedure esecutive sui beni tedeschi; la Corte ha ritenuto il fondo, nel frattempo considerevolmente incrementato fino a 61.000.000,00 €, una valida alternativa per garantire pari tutela ai creditori a condizione che i relativi crediti siano integralmente soddisfatti. Ma ha anche confermato che i principi come l'accesso alla giustizia prevarranno sul principio di immunità, come già affermato nella precedente decisione del 2014. Ha solo aggiunto che le proprietà sottoposte a esecuzione coattiva dovevano essere considerate immuni in virtù del loro ambito istituzionale pubblico.

In conclusione, è importante delineare quali siano le motivazioni di coloro che dopo ottant'anni hanno deciso di fare causa alla Germania.

Come avvocato, incaricato di molti di questi procedimenti, posso confermare che tutti i miei clienti, ma anche quelli di molti colleghi in tutto il Paese con cui sono in contatto nell'ambito di un coordinamento appositamente istituito, sono interessati a raggiungere un unico obiettivo. Non sono interessati al denaro. Non è mai una questione di denaro. Tutto ciò che vogliono è mantenere viva la memoria dei loro antenati che sono stati vittime di quei crimini e hanno pagato con le loro sofferenze o con la loro vita la difesa dei valori del nostro ordine democratico. Sentono questa urgenza soprattutto ora, più che mai, con altre guerre scoppiate nel cuore dell'Europa e in Medio Oriente, con nuovi massacri, nuove deportazioni, nuovi crimini contro l'umanità.

Sono convinto che tali procedimenti abbiano l'effetto di mantenere viva l'attenzione e l'interesse delle persone sul nostro passato recente, sulle nostre responsabilità e radici, ma soprattutto sull'origine dei nostri valori democratici, sulla loro importanza ma anche sulla loro fragilità.

---

[7] Vedi Trib. Roma, 3/3/2024, n. cron. 3450/24, n. rg. 65012/2022 che condannava la Germania al pagamento di circa 700.000 € agli eredi per la deportazione e l'assassinio di un uomo nel 1943.

[8] Corte Costituzionale, 4/7/2023, n. 159.

Tutte queste decisioni favorevoli dimostrano che la giustizia, quando accessibile, può essere inesorabile anche ottant'anni dopo quei crimini. Hanno permesso alle persone di rendersi conto che le loro iniziative individuali sono una parte cruciale di tale esercizio democratico.

Considerati i numerosi procedimenti avviati negli ultimi dieci anni e che si sono conclusi con la messa in discussione dell'immunità giurisdizionale degli Stati, ma anche le nuove prassi e i precedenti giurisprudenziali, ritengo che il procedimento recentemente avviato dalla Germania contro l'Italia dinanzi alla Corte Internazionale di Giustizia potrebbe avere una conclusione sorprendentemente diversa.

Sono però convinto che, anziché aspettare che una Corte prenda una decisione, questo potrebbe essere il momento giusto per dare un segnale di evoluzione che nasce dalla speranza e dal desiderio di cittadini che non sono rimasti indifferenti e non hanno mai dimenticato il loro passato e il prezzo pagato per la libertà e la democrazia.

In tutto questo troviamo l'importanza della cooperazione fra gli Stati che vogliono mantenere la pace preferendo il dialogo internazionale ad atti di violenza e prevaricazione.

A mio avviso sarebbe giunto il momento di valutare la promozione di una risoluzione o di una nuova convenzione internazionale in cui gli Stati accettino preventivamente di rinunciare al diritto di invocare il principio di immunità per i crimini commessi durante i conflitti da forze armate straniere. È esattamente ciò che ho proposto al Consiglio d'Europa, alla conferenza di Westminster, a Belgrado, ad Atene all'EPLO.

Potrebbe rappresentare, soprattutto oggi, la giusta e moderna evoluzione del Diritto Internazionale e dei principi consuetudinari. Credo che ciò costituirebbe un fortissimo deterrente per nuovi conflitti e un incentivo a risolvere le controversie con il negoziato anziché con la violenza, in nome di tutte quelle migliaia di persone che sono morte per la nostra libertà e a cui sono dedicati i procedimenti menzionati, sotto gli auspici e l'egida di quelle Istituzioni Internazionali sorte dopo la Seconda guerra mondiale, tra cui le Nazioni Unite e il Consiglio d'Europa, per proteggere il mantenimento della pace e l'ordine democratico europeo.

Matteo Capurro*

L'impresario delle Madonne. Frate Ginepro da Pompeiana e lo sfruttamento delle immagini sacre durante la campagna d'Etiopia (1935-1936)

Sommario: Il saggio ricostruisce il ruolo avuto da frate Ginepro da Pompeiana durante la campagna d'Etiopia (1935-1936). A partire da un'analisi della complessa commistione tra nazionalismo, religione e propaganda, la ricerca ripercorre gli sforzi compiuti dal cappuccino per catalizzare il consenso tra i soldati e le comunità locali, incentivando l'invio di immagini sacre in colonia e sfruttandone le potenzialità comunicative.

Parole chiave: Fra Ginepro da Pompeiana; guerra d'Etiopia; propaganda; devozione mariana; cappellani militari; immagini sacre; colonialismo; fascismo; Chiesa cattolica.

Abstract: *The Sculpture Contractor. Ginepro da Pompeiana and the Exploitation of Sacred Images during the Second Italo-Ethiopian War (1935-1936)*
The essay aims to reconstruct the role played by brother Ginepro da Pompeiana during the Second Italo-Ethiopian War (1935-1936). Starting from an analysis of the complex mixture of nationalism, religion and propaganda, the research traces the Capuchin's efforts to catalyse consensus among soldiers and local communities, encouraging the sending of sacred images to the colony and exploiting their communicative potential.

Keywords: Friar Ginepro da Pompeiana; Ethiopian war; propaganda; Marian devotion; military chaplains; sacred images; colonialism; fascism; Catholic Church.

* Università di Genova, Università di Torino matteocapurro1992@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.815-835

Parigi, primavera 1935. Don Luigi Sturzo monitora con apprensione il clima di crescente tensione che agita le cancellerie europee in concomitanza con il progressivo degenerare dei rapporti italo-etiopici: l'incidente ai pozzi di Ual Ual (5 dicembre 1934) aveva infatti inaugurato una preoccupante *escalation*, fornendo a Mussolini il *casus belli* a lungo cercato per sottoporre agli organi internazionali l'inevitabilità di un intervento militare che il duce poteva ormai giustificare invocando la legittima difesa.[1] Pur nutrendo ancora una flebile speranza nei confronti della soluzione diplomatica, il fondatore del Partito Popolare intuisce quanto il ricorso alle armi sia ormai imminente e, il 31 marzo 1935, pubblica sulla prima pagina de "l'aube" una ponderata riflessione, che vuole essere nel contempo una mozione di sentimento e un appello rivolto ai propri connazionali. Dalle colonne del quotidiano francese Sturzo esorta gli italiani a meditare attentamente sul concetto di "guerra giusta" e propone diverse chiavi di lettura per accendere il pensiero critico: partendo dai fatti analizza lo scacchiere politico, paventa le conseguenze sullo scenario europeo di un'aggressione a un paese membro della Società delle Nazioni, si appoggia al magistero di Tommaso d'Aquino e infine cita esempi tratti dalla storia remota. Riga dopo riga, dall'intervento del sacerdote affiora un'intensa preoccupazione per l'atteggiamento defilato tenuto dal mondo cattolico del bel paese nei riguardi di una questione di "moralité publique", un "problème de conscience" che, avendo ricadute sulla collettività, non poteva essere relegato "dans les coins d'une sacristie".[2] Sebbene si renda conto che "dans les États totalitaires modernes toute voix libre, toute discussion franche, toute possibilité de divergence sont supprimées; ainsi le problème de conscience concernant la justice d'une guerre demeurera confiné dans la pensée de chacun", don Luigi non può fare a meno di allarmarsi di fronte a un sostanziale silenzio che, se da un lato poteva essere interpretato come timore di ritorsioni, dall'altro poteva nascondere un ben più grave allineamento alla narrazione propinata dal regime.[3]

---

[1] Per un inquadramento storico generale cfr. Renzo De Felice, *Mussolini il duce I. Gli anni del consenso 1929-1936*, pp. 597-757.

[2] Luigi Sturzo, *Un problème de conscience*.

[3] *Ibid*. Carlo Rosselli considerava troppo morbida l'analisi di Sturzo e, più che di silenzio del mondo cattolico, parlava – già per la fase precedente allo scoppio delle ostilità – di pieno appoggio alle istanze belliciste del regime (Carlo Rosselli, *Sturzo e la guerra d'Africa*).

Il sospetto che il mondo cattolico italiano potesse condividere gli entusiasmi del fascismo per il conflitto coloniale era tutt'altro che infondato. Per quanto la normalizzazione dei rapporti fra Stato e Chiesa culminata con il Concordato avesse consolidato le simpatie per il regime e accresciuto il prestigio personale del duce tra le fila del clero, dimostrando l'efficacia di una strategia di conciliazione che prevedeva la legittimazione come contropartita alla concessione di consistenti privilegi, è stupefacente lo slancio con cui, all'indomani dello scoppio delle ostilità (2 ottobre 1935), numerosi prelati di alto rango offrono pieno sostegno all'impresa etiopica attraverso accesi interventi pubblici.[4]

Celebrando il tredicesimo anniversario della marcia su Roma, l'arcivescovo di Milano Ildefonso Schuster, dopo aver benedetto il gagliardetto di un battaglione di Arditi pronto a partire per l'Africa Orientale, si rivolge alla folla riunita sotto le volte e sul sagrato della cattedrale meneghina e, richiamandosi proprio al clima di cooperazione sancito dai patti lateranensi, interpreta l'intervento oltremare come una proficua occasione per testare la ritrovata concordia fra "dottrina cattolica e vita italiana":

> Cooperiamo intanto con Dio in questa missione nazionale e cattolica di bene, soprattutto in questo momento in cui sui campi d'Etiopia il vessillo d'Italia reca in trionfo la Croce di Cristo, spezza le catene degli schiavi, spiana le strade ai missionari del Vangelo. […]. Pace e protezione all'Esercito valoroso, che, in ubbidienza e intrepido al comando della Patria, a prezzo di sangue apre le porte di Etiopia alla Fede cattolica ed alla civiltà romana.[5]

L'appoggio concesso dal personale ecclesiastico si rafforza dopo l'emanazione delle sanzioni, comminate dalla Società delle Nazioni

---

[4] Lucia Ceci, *La chiesa e la questione coloniale: guerra e missione nell'impresa d'Etiopia*; Ead., *Il papa non deve parlare. Chiesa, fascismo e guerra d'Etiopia*, pp. 67-107; Ead., *L'interesse superiore. Il Vaticano e l'Italia di Mussolini*, pp. 182-194; Mimmo Franzinelli, *Il clero del duce, il duce del clero. Il consenso ecclesiastico nelle lettere a Mussolini (1922-1945)*, pp. 13-15, 144-145; Renato Moro, *Il mito dell'Italia cattolica. Nazione, religione e cattolicesimo negli anni del fascismo*, pp. 268-291.

[5] Ildefonso Schuster, *Dio protegge l'esercito italiano*, p. 28. Per la posizione del cardinale in relazione all'impresa etiopica cfr. Elena Nobili, *Vescovi lombardi e consenso alla guerra: il cardinale Schuster*. Sul mito dell'impero, che fa capolino in diversi punti del discorso, cfr. Renato Moro, *Il mito dell'impero in Italia tra universalismo cristiano e totalitarismo*.

per punire lo stato invasore ed entrate in vigore il 18 novembre 1935. Durante la *Giornata della Fede* – l'imponente rituale laico escogitato dal regime per corresponsabilizzare il corpo sociale alle sorti della patria in armi – sono molti i vescovi che sotto gli occhi della folla si spogliano delle insegne episcopali – anelli e croci pettorali – e non mancano gli ordinari diocesani che si spingono fino a forzare le norme del diritto canonico, sollecitando i santuari posti sotto la propria giurisdizione a consegnare alle autorità una parte del ricco patrimonio di *ex voto* in metallo prezioso da loro custodito, al fine di partecipare – come comunicava Amedeo Casabona, vescovo di Chiavari, in una circolare – "allo sforzo di resistenza della patria impegnata in una grandiosa impresa nell'Africa Orientale per la sicurezza delle sue colonie e per estendere i suoi possessi, al fine di procurare lavoro e pane alla sua esuberante popolazione".[6]

Alla concretezza dei fatti gli ecclesiastici accompagnano spesso una retorica stracolma di accenti nazionalistici. Se da un lato il martellante riecheggiare nelle loro dichiarazioni di slogan incentrati sulla responsabilità civilizzatrice dell'Italia, sul diritto alla legittima difesa, sulla necessità dell'espansione per un paese povero di risorse, testimonia l'assorbimento delle parole d'ordine forgiate dalla *fabbrica del consenso* sotto l'attenta regia del neonato Ministero per la Stampa e per la Propaganda, dall'altro la propensione a trasfigurare la guerra di conquista in ottica missionaria attesta la convinzione – o, meglio, l'illusione – che, su suolo africano, la Chiesa e il regime intendessero conseguire analoghi obiettivi di "redenzione".[7] Per chiarire il concetto può essere utile

[6] *Registro 30*, Rapallo, santuario di Nostra Signora di Montallegro, archivio. Nel liber tertius, titulus XXIX *De contractibus* del *Codex Iuris Canonici* del 1917, al can. 1530 c.2, si legge esplicitamente che l'alienazione degli ex voto può avvenire soltanto "Iusta causa, idest urgens necessitas, vel evidens utilitas Ecclesiae vel pietas". Difficilmente la cessione di metallo prezioso finalizzata a sostenere uno Stato impegnato nell'invasione militare di un paese sovrano poteva rientrare nelle condizioni previste dal legislatore. Su tale questione e sulla partecipazione dell'episcopato alla *Giornata della fede* cfr. Ceci, *Il papa non deve parlare*, pp. 94-106; Petra Terhoeven, *Oro alla patria. Donne, guerra e propaganda nella giornata della Fede fascista*, pp. 97-108.

[7] *Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936*; Simonetta Falasca Zamponi, *Lo spettacolo del fascismo*, pp. 251-270; Christian Carnevale, *Legittimare la guerra d'Etiopia. La missione civilizzatrice nella diplomazia fascista*.

riportare, a mero titolo esemplificativo, alcuni passaggi tratti dalla lettera promulgata da Nicola Cola, vescovo di Nocera Umbra:

> A loro [Dio e la Vergine] chiediamo l'aiuto per questa impresa che quali cittadini italiani riteniamo giusta e santa oltre che necessaria, per la difesa di una parte vitale della Patria, quali sono le nostre Colonie, per la pressante improrogabile espansione delle nostre energie, per l'affermazione del nostro diritto di civilizzazione, riconosciutoci da una tradizione secolare di poeti, di artisti, di eroi, di santi, di navigatori, di esploratori, di trasmigratori. […]. L'Italia è chiamata a compiere un'impresa di elevato valore spirituale: l'Italia cattolica e romana ha il compito di portare tra le popolazioni che ne sono prive i suoi beni più sacri, di portarvi i suoi principi di equità, di carità e di fratellanza cristiana, e i diritti su cui si basano la sicurezza delle Nazioni e il benessere spirituale e temporale dei popoli.[8]

Ovviamente non tutto il ceto dirigente della Chiesa cattolica si era schierato dalla parte del regime, ma le note di dissenso – quelle del papa *in primis* – erano state prudentemente relegate fuori dai confini del discorso pubblico, inverando quella regressione della questione morale nella sfera privata preannunciata da Sturzo.[9]

Monsignor Domenico Tardini, sottosegretario agli Affari Ecclesiastici Straordinari della Santa Sede, è nello stesso tempo una delle personalità più pragmatiche e una delle menti più lucide. Mentre si presta a dissimulare le posizioni di Pio XI, edulcorando, per renderle pubblicabili sulle pagine dell'"Osservatore Romano", la portata dirompente delle affermazioni antibelliciste pronunciate alle infermiere francesi,[10] nella cornice protetta delle note personali stese per preparare le sue udienze con il pontefice il prelato si esprime senza riserbo, ricostruendo con implacabile puntualità prima e stigmatizzando poi il clima di infatuazione drasticamente diffuso tra i propri confratelli:

> E il clero? Questo è il disastro più grande. Il clero deve essere calmo, disciplinato, obbediente ai richiami della Patria; è chiaro. Ma invece

[8] *Una pastorale del vescovo di Nocera a esaltazione dell'impresa africana*.
[9] Ceci, *Il papa non deve parlare*.
[10] *Ibid.*, pp. 43-65.

> questa volta è tumultuoso, esaltato, guerrafondaio. Almeno si salvassero i Vescovi. Niente affatto. Più verbosi, più eccitati, più… squilibrati di tutti. Offrono oro, argento puri: anelli, catene, croci, orologi, sterline. E parlano di civiltà, di religione, di missione dell'Italia in Africa… E intanto l'Italia si prepara a mitragliare, a cannoneggiare migliaia e migliaia di Etiopi, rei di difendere casa loro… Difficilmente poteva compiersi nelle file del clero un confusionismo, uno sbandamento, un disquilibrio più gravi e più pericolosi.[11]

In linea generale, per rumore ed evidenza, ciò che le masse potevano percepire osservando la reazione della Chiesa cattolica era quindi un atteggiamento che oscillava tra la condiscendenza e il pieno appoggio. Ed è contro questa condotta che si scaglia Gaetano Salvemini, inchiodando alla sbarra le prese di posizione delle autorità ecclesiastiche nei confronti della guerra d'Etiopia in una serie di articoli usciti sulle colonne di "Giustizia e Libertà" tra il 18 settembre e il 20 novembre 1936. L'intellettuale pugliese, dopo aver constatato la partecipazione tutt'altro che defilata alle manifestazioni organizzate dal PNF, dopo aver collazionato gli *exploit* di sentore nazionalista che costellavano l'omiletica e i pezzi apparsi sulla stampa confessionale e dopo aver preso atto della consacrazione dell'esercito invasore al Sacro Cuore di Gesù, non poteva fare altro che mettere nero su bianco un'amara conclusione: "La verità è che l'episcopato italiano accoppiò religione e fascismo, prostituendo la religione al fascismo".[12]

Se l'impresa etiopica conquista il favore dei quadri della Chiesa, coinvolge in maniera assai più pervasiva gli esponenti del basso clero e soprattutto il nutrito contingente di sacerdoti mobilitato dall'Ordinariato Militare per offrire assistenza ai soldati schierati in Africa Orientale.[13] Più sensibile agli echi della propaganda e meno soggetto a pre-

---

[11] Lucia Ceci, *"Il Fascismo manda l'Italia in rovina". Le note inedite di monsignor Domenico Tardini (23 settembre-13 dicembre 1935)*, p. 309.

[12] Gaetano Salvemini, *Il Vaticano e la guerra etiopica*. Per l'atteggiamento della stampa cattolica cfr. Sabrina Sambaldi, *Dalla preparazione dell'intervento alla conquista dell'impero. L'"Osservatore romano" e la guerra d'Etiopia, settembre 1935-maggio 1936*; Daniele Saresella, *Le riviste cattoliche italiane di fronte alla guerra d'Etiopia*.

[13] Mimmo Franzinelli, *Stellette, croce e fascio littorio. L'assistenza religiosa a militari, balilla e camicie nere (1919-1939)*, pp. 210-222; Id., *Il clero del duce, il duce del clero*, p. 7; Id., *Il clero italiano e la "grande mobilitazione*.

occupazioni di carattere diplomatico, questo segmento del personale ecclesiastico non solo esterna senza remore la propria adesione alle politiche del regime ma diventa spesso l'ideatore di originali iniziative volte a catalizzare il consenso.

Da questo punto di vista quello di frate Ginepro da Pompeiana è un caso paradigmatico. Nato il 7 aprile 1903 in un piccolo paese dell'entroterra imperiese da una famiglia di modesti commercianti, il cappuccino, all'epoca dell'impresa etiopica, aveva raggiunto una certa fama grazie alle sue indubbie doti comunicative.[14] Particolarmente a suo agio nel maneggiare la penna, si era distinto come giornalista fin dal principio degli anni trenta, quando aveva cominciato a collaborare con alcuni tra i principali quotidiani genovesi – "Il Giornale di Genova", "Il Nuovo Cittadino, "Il Secolo XIX" – occupandosi di temi legati alla storia locale, al folklore e alla cronaca religiosa.[15] Alla scioltezza come scrittore accoppiava una spigliata *verve* oratoria. La capacità di esaltare in chiave immaginifica gli episodi più aridi, l'efficace utilizzo di una collaudata retorica delle emozioni, l'abilità nel galvanizzare gli animi dell'uditorio facendo leva sui valori fondanti della cultura popolare, insieme a un eloquio alla portata di ogni orecchio, lo avevano reso uno *speaker* particolarmente ricercato. Pellegrinando in tutta la Liguria per predicare in occasione di novene o festività, aveva intessuto un ramificato *network* di conoscenze ed era diventato una delle figure di riferimento per il cosiddetto "popolo dei santuari", con il quale manteneva un assiduo contatto grazie ai contributi che regolarmente comparivano sulle pagine dei bollettini. Come si evince compiendo un rapido scandaglio dei contenuti che si dipanano nelle sue precoci imprese editoriali, il frate era un convinto nazionalista. Nella sua prosa l'elemento religioso e il sentimento patriottico si fondono senza soluzione di continuità, certificando una sostanziale vicinanza alle ideologie del regime.[16] Fautore di un interventismo missionario che

[14] Per un profilo biografico cfr. Alessandro Acito, *Fra Ginepro da Pompeiana. Storia di un frate fascista*.

[15] I contenuti di quegli articoli confluiscono in parte nel volume *Riviera d'Oro*, pubblicato nel 1932.

[16] Le sue convinzioni e la sua fascinazione per la figura di Mussolini lo spingono a condividere senza tentennamenti l'intera epopea del regime. Allo scoppio della Seconda guerra mondiale parte per il fronte greco-albanese, dove viene catturato e deportato

lo spingeva a definire l'evangelizzatore in terre lontane una "sentinella avanzata di fede e civiltà, che insegna a coltivare la terra e a pregare il vero Dio"[17] nonché pienamente persuaso della sinergia tra la croce e la spada, nel settembre 1935 il sacerdote si arruola con entusiasmo tra le file del clero castrense e si imbarca per l'Africa Orientale come cappellano della Divisione Cosseria.[18]

Pendolando tra la linea del fronte e le retrovie, Ginepro si prodiga con instancabile attivismo per garantire l'assistenza spirituale alle truppe. Armato di una semplice valigia – nella quale custodisce l'altare da campo e la suppellettile sacra essenziale – interrompe la routine della vita militare per celebrare la messa e, quando non ha a disposizione un tavolo da impiegare come piano di appoggio, approfitta dei veicoli. Tramutando in improvvisata mensa eucaristica la cappotta del camion, la carrozzeria del carro armato o il cofano della Balilla di tipo coloniale che lo accompagna nei suoi spostamenti, il frate fa di necessità virtù ma si presta anche a santificare gli strumenti meccanici della conquista, elevando infine a mistica catarsi l'accostamento tra la macchina, la liturgia e l'animo dei fedeli:

> Il motore tace. La bianca tovaglia fascia di purezza i parafanghi. Non si sente più odore di benzina, né frastuono di meccanica. Si sente solo la parola eterna del perdono, la fragranza del Sangue Divino. Gli altri l'ascoltano; parecchi si accostano alla Santa Comunione. Ognuno sente il cuore lontano. […] Quando il sacerdote parla, negli occhi trema una lacrima. E questa lacrima lava, purifica, rasserena gli occhi, dà una grande serenità all'anima.[19]

---

in un campo di prigionia britannico nel Sud-est asiatico. Dopo la scarcerazione nel 1943 aderisce alla Repubblica Sociale e, su mandato del duce, partecipa ad alcune missioni in Germania per concordare il trattamento dei prigionieri di guerra. Nel libro *Ho confessato il Duce* (1988) si dichiarerà responsabile del riavvicinamento del leader del fascismo alla religione cattolica. Dopo la liberazione il suo collaborazionismo lo conduce dietro alle sbarre del carcere genovese di Marassi, dove trascorre alcuni mesi: un'esperienza che racconterà in un altro volume, *Convento e Galera*. Muore nell'ospedale di Pieve Ligure il 2 luglio 1962 (Acito, *Fra Ginepro da Pompeiana*).

[17] Ginepro da Pompeiana, *La Palma più alta della Riviera*, p. 21.

[18] Ginepro da Pompeiana, *Il mio saio: una bandiera*, pp. 20-22.

[19] *Benedici i tuoi giovani o Maria!*, p. 6.

Ma, accanto al rito, sono le immagini ad acquisire un ruolo cardine nella pastorale del religioso.[20]

Conscio che avrebbe esercitato il proprio magistero presso una divisione composta in prevalenza da liguri, Ginepro era partito ben equipaggiato.[21] Le tasche del saio sono quotidianamente munite di santini di diverso tipo, che vengono distribuiti tenendo conto della devozione dell'interlocutore. Al soldato che spesso lo riconosce, avendolo sentito predicare alla festa del paese, il cappuccino è in grado di donare non una cartolina qualunque, ma quella raffigurante il santo patrono – o più spesso la Vergine – venerato nella terra d'origine.[22]

Il sacerdote si dimostra consapevole non solo della natura identitaria del culto ma anche di ciò che il culto identitario, se adeguatamente pungolato, è in grado di innescare a livello mnemonico ed emotivo. Il santino ha un potere evocativo: se incentiva una fede minacciata dalle condizioni di vita avversa, placa anche la nostalgia del soldato al fronte, che, osservando un'immagine famigliare, rinnova il legame con gli affetti rimasti a casa. Per assicurare continuità alla sua azione, Ginepro sollecita – tramite la corrispondenza inoltrata in Italia – il costante invio di "approvvigionamenti". In questo modo non solo compartecipa le comunità locali all'assistenza spirituale ma, per inevitabile traslato, le coinvolge ideologicamente, sensibilizzandole alle sorti del conflitto, grazie alla connessione fornita dai concittadini, dagli amici, dai congiunti, attivi sul teatro delle operazioni.

Questa dinamica segna un certo scarto rispetto agli usi pregressi. Santini e medagliette facevano parte da tempo immemore della dotazione del soldato ma, creando una solida catena fra le truppe al fronte e le comunità in patria, frate Ginepro annette all'immagine un marcato

[20] Che il rito e l'immagine siano i pilastri intorno ai quali ruota l'iniziativa religiosa di frate Ginepro in Etiopia lo dimostra l'attenzione che il cappuccino dedica a questi elementi tra loro interagenti, che saranno aggetto di due pubblicazioni distinte, edite all'indomani del suo rimpatrio: *L'altare da campo in Africa Orientale* (1937) e *La strada delle Madonne in A.O.* (1938).

[21] Già nell'ottobre del 1935 il bollettino della Madonna della Guardia ricorda l'ottima accoglienza delle medagliette raffiguranti la patrona genovese distribuite dal cappuccino in Africa Orientale (*I nostri soldati e la Madonna della Guardia*).

[22] Per i santini realizzati in occasione del conflitto coloniale cfr. Sebastiano Micheli, *La spada e la croce. La guerra e la religione nelle stampe popolari (1935-1970)*, pp. 57-88.

risvolto propagandistico, destinato a deflagrare nel momento in cui il cappuccino non si accontenta più di oggetti da tasca ma comincia a chiedere la spedizione di manufatti di grandi dimensioni.

Rintracciare il movente che spinge il religioso a compiere questo salto di qualità non è affatto semplice, anche perché l'unica fonte da cui è possibile attingere dati pregnanti sono i racconti che lo stesso sacerdote avrebbe affidato alla stampa dopo la fine della parentesi coloniale. Qualora si voglia estrarre da queste ricostruzioni notizie storiche attendibili occorre spolparle delle iperboli e dei ritocchi narrativi di cui sono costellate. Senza contare che numerosi episodi marginali, con il senno di poi, vengono caricati di significati simbolici aggiuntivi.

Altrettanto difficile è stabilire se frate Ginepro sia stato il pioniere, il protagonista sul campo o l'abile diffusore di un fenomeno policentrico, nato spontaneamente per iniziativa del popolo che gravitava intorno ai più celebri santuari italiani. Occorre premettere che il regime si era prodigato con larghezza di mezzi per dotare questi luoghi di culto di infrastrutture atte a facilitare la logistica e a favorire il pellegrinaggio, con l'obiettivo di fidelizzare un bacino di utenza che destava interesse per la sua forza di attrazione sulle masse.[23] Molti santuari – soprattutto al Sud – si erano posti in prima linea fin dallo scoppio delle ostilità, ospitando celebrazioni dedicate ai battaglioni in partenza e avviando veglie di preghiera per sostenere spiritualmente i soldati e auspicare una rapida vittoria.[24] Se a tutto questo si unisce l'infatuazione imperiale del clero, risulta chiaro che questi centri di devozione costituiscono un terreno fertile per la nascita di iniziative a sostegno della campagna militare. Spesso basta che la proposta di trasferire in colonia un simulacro raffigurante il patrono venerato sia ventilata da un gerarca, da un fedele o dall'autorità ecclesiastica, per elettrizzare un'intera città e tradurre l'idea in realtà.

La prima iniziativa di questo genere che finisce sotto i riflettori coinvolge la Madonna delle Grazie venerata a Faenza. Il 26 dicembre 1935 una replica dell'effigie custodita nel santuario romagnolo si mette in marcia alla volta di Napoli, da dove sarebbe salpata per

[23] Maria Paiano, *Devozione e politica: dai santuari alle Madonne Pellegrine*, p. 306.
[24] Roberto Paolo Violi, *Religiosità e identità collettive. I santuari del Sud tra fascismo, guerra e democrazia*, pp. 78-88.

l'Africa Orientale.[25] L'opera si muove per le strade della città immersa in una coreografia trionfale, nella quale lo slancio devozionale e la fibrillazione patriottica si coniugano in un connubio difficilmente districabile. L'immagine, fissata su un camion militare scoperto e affiancata dal tricolore, è scortata da militi con le baionette inastate e da carabinieri in alta uniforme.[26] Un simile apparato solennizza la partenza dal capoluogo partenopeo del quadro raffigurante la Madonna di Pompei.[27] Benedetto il 23 febbraio 1936, il quadro parte con un mandato ben preciso:

> Madonna di questa valle pompeiana, Tu hai portato qui e sparso qui tanti sorrisi, portali e effondili anche nell'Eritrea e nella Somalia. [...]. Tu Vergine, Madonna Regina di Pompei, va ai figli d'Italia, ai nostri valorosi fratelli e fa che colla tua protezione attraverso i loro cuori buoni, attraverso i loro muscoli forti, attraverso i loro eroismi, e poiché è inevitabile, anche attraverso le loro armi, la civiltà cristiana cattolica che è anima e gloria di Italia, come nuovo sole, penetri e si irradii nelle Terre Etiopiche e fa, Madonna cara, che presto siano Italiane.[28]

Questi primi episodi, opportunamente valorizzati sia dalla "buona stampa" sia dalle testate nazionali, causano un effetto domino difficilmente prevedibile, avviando un esodo iconico di dimensioni massificate: "[c]ontemporaneamente ai soldati ed ai legionari e con gli stessi mezzi" – annotava il vescovo dei balilla Antonio Giordani – "partivano le Madonne da ogni regione. Non vi fu terra che non mandasse la sua".[29]

In che misura frate Ginepro fosse a conoscenza di questi avvenimenti, allo stato attuale degli studi, rimane nel campo delle congetture. Tuttavia, se si osservano le coordinate all'interno delle quali il cappuccino promuove la sua personale mobilitazione iconica, non è improbabile che agisse in sostanziale autonomia, seguendo il filo di un programma catechetico già avviato e costantemente adattato agli *input* che provenivano dall'attività sul campo.

---

[25] *Sacra immagine della Vergine destinata all'Africa Orientale*.
[26] Franzinelli, *Stellette, croce e fascio littorio*, p. 218.
[27] Violi, *Religiosità e identità collettive*, pp. 82-85.
[28] *Ibid*., p. 84.
[29] Cit. in Franzinelli, *Stellette, croce e fascio littorio*, p. 222.

Infatti, ben prima che i simulacri mariani già citati veleggiassero verso l'Africa Orientale, il sacerdote aveva attivato i suoi corrispondenti genovesi, chiedendo il sollecito trasferimento in colonia di un'effigie raffigurante la Madonna della Guardia. Finanziato da una colletta effettuata fra i soldati, il manufatto avrebbe dovuto essere consegnato alla piccola comunità cattolica indigena di Adi Genu.[30] Suona comunque strana l'urgenza con cui il cappellano caldeggia l'invio, tanto che il santuario è costretto a reperire in fretta e furia un oggetto già pronto, acquistandolo dalla Ditta Morasso. Nel marzo 1936, mentre l'opera è in viaggio, sulle pagine del bollettino del luogo di culto genovese emerge il rammarico per un invio repentino che aveva impedito di dare il giusto risalto alla partenza.[31]

Questa prima spedizione funge da apripista e consente di raccogliere il denaro sufficiente per finanziare un ulteriore progetto voluto da frate Ginepro: la costruzione di una scultura di identico soggetto da posizionare in una cappella da edificarsi presso il cimitero di Passo Uarieu.[32] In questo caso l'operazione viene pianificata con la massima cura. Agli scalpelli dell'artista altoatesino Mansueto Stuffer si affida il compito di intagliare una statua che riproduca le fattezze del celebre prototipo creato da Antonio Canepa.[33] Benedetta il 21 maggio 1936, l'opera, portata a spalla, discende dal santuario sul monte Figogna e si dirige verso il mare percorrendo le strade parate a festa, in una processione a tappe che dura diversi giorni. Giunta a Genova viene ricoverata nella basilica dell'Annunziata, dove i fedeli la adornano di fiori, collane e bracciali; infine, il 29 maggio, scortata dal clero, dalla banda, dalle forze dell'ordine, dalle associazioni facenti capo al Partito fascista, dalle congregazioni religiose e da una folla numerosa, viene imbarcata sul piroscafo *Conte Verde*. Issata su un altare a poppa, circondata da lumini accesi, prima di cominciare il viaggio marittimo si offre per tutta la notte alla vista dei fedeli.[34]

---

[30] Ginepro da Pompeiana, *La strada delle Madonne in A.O.*, pp. 13-23.

[31] *I nostri soldati han voluto in Africa la Madonna della Guardia*.

[32] *Un secondo gruppo di N.S. della Guardia sarà mandato in Abissinia*. In realtà non è possibile stabilire quale dei due gruppi scultorei sia stato effettivamente collocato nella chiesa di Adi Genu. Se si mettono a confronto gli articoli comparsi sulle pagine del bollettino della Madonna della Guardia e i resoconti di frate Ginepro si rintracciano infatti varie discrepanze.

[33] *La benedizione del nuovo gruppo della Madonna che partirà per l'Abissinia*.

[34] *Il Trionfo della Madonna*.

Pungolati da queste iniziative e spesso incentivati dagli scambi epistolari con frate Ginepro, nei primi mesi del 1936 i principali santuari della Liguria si organizzano e, per non rimanere indietro rispetto ai vicini, si affrettano a commissionare una o più effigi da spedire oltremare.[35] Dipinti, sculture in legno, arazzi, ceramiche, stampe vengono offerti con slancio al cappuccino, che si impegna per trovare una collocazione adeguata non solo ai manufatti che gli vengono indirizzati direttamente ma anche a quelli che, sulla scia dell'emulazione, cominciano a giungere da ogni parte d'Italia. Quando altri cappellani sono coinvolti, il nostro si limita a fornire supporto logistico, mentre si accaparra gli oggetti privi di una specifica destinazione.

Le operazioni di movimentazione del "contingente sacro" presto si standardizzano. Alla fine della traversata i simulacri sono stivati nei locali della missione cattolica di Massawa e, appena possibile, sono trasferiti ad Asmara, dove sostano in attesa di essere prelevati dal cappuccino. Per il trasporto frate Ginepro ha a sua disposizione quattro automezzi, due forniti dal Vicariato Apostolico della capitale eritrea, due dal comando del IV Corpo d'Armata. Alla testa di questa "autocolonna mistica", che ha come avanguardia un camion sul cui muso è fissato un arazzo raffigurante la Vergine Maria, l'"impresario delle statue" – come viene acutamente soprannominato – effettua un bizzarro pellegrinaggio lungo le strade "dell'impero".[36]

Abilissimo nel cogliere le potenzialità di luoghi o situazioni per galvanizzare le truppe e porre le immagini al centro di un rituale appassionante, con spiccata maestria registica il frate trasforma l'insediamento di ogni esemplare in una coinvolgente cerimonia di "intronizzazione".

A Enda Michael la casuale scoperta di una fotografia erotica nel portafoglio di un soldato è l'occasione per un momento di espiazione collettiva, durante il quale viene installato nel tronco di un sicomoro secolare un dipinto raffigurante la Madonna del Boschetto di Camogli;[37] mentre

[35] Immagini partono sicuramente dal santuario di Nostra Signora del Boschetto (Camogli), Nostra Signora della Misericordia (Savona) e, con qualche ritardo, Nostra Signora di Montallegro (Rapallo) e Nostra Signora dell'Orto (Chiavari). Uno spoglio sistematico della documentazione conservata negli archivi, effettuata prendendo come linea guida le pubblicazioni di frate Ginepro, permetterà sicuramente di ampliare l'elenco.

[36] Ginepro da Pompeiana, *La strada delle Madonne in A.O.*, pp. 22, 66, 72.

[37] Ginepro da Pompeiana, *La Madonna del Boschetto di Camogli ora Madonna del Sicomoro tigrino*; Id., *L'altare da campo in Africa Orientale*, p. 115. Un'altra effigie della

a Enda Maryam lo scoppio senza conseguenze letali di una granata fornisce l'opportunità di impiantare nella roccia spaccata dall'ordigno una riproduzione del quadretto della Madonna di Montallegro.[38] In altri casi è il corredo che spunta dalle casse a consentire a frate Ginepro di giocare la carta delle emozioni:

> Aperta la cassa, si vide che il bel gruppo [della Madonna della Guardia] era circondato da palme e da garofani, ancora freschi. […]. Ma ciò che più sorprese e meravigliò, fu il vedere la statua inghirlandata da un numero straordinario di […] ornamenti preziosi. […]. Tolti dalle pieghe del manto i molti oggetti che lo coprivano, mi ebbi un'altra meravigliosa sorpresa. La statua della Madonna portava nelle mani delle lettere. Le presi. Le lessi, a voce alta, perché anche i soldati più lontani potessero udire il messaggio che la Vergine recava. Episodi delicati e commoventi si verificarono allora, perché non poche mamme e fanciulle […] avevano scritto per questa via, più celeste che aerea.[39]

Non sempre le autorità militari accolgono con favore questa presenza invasiva del sacro, anche perché frate Ginepro non esita a sfruttare la manodopera dei soldati per edificare edicole di fortuna. In ogni caso la critica sarcastica con cui un anonimo ufficiale rimprovera il sacerdote – "Troppe Madonne. Adesso mi trasformate la strada in una *via crucis* e il campo in un convento" – coglie nel segno, visto che l'obiettivo del cappuccino era proprio quello di costruire in colonia una "strada della Madonne".[40] Frate Ginepro segue infatti le truppe impegnate nella costruzione delle nuove arterie di comunicazione e distribuisce le sue immagini lungo questi tracciati, posizionandole in cappelle in muratura, ricetti rudimentali, cimiteri militari, luoghi che erano stati teatro di battaglie cruente e suggestivi scenari naturali.[41]

---

patrona di Camogli era stata precedentemente intronizzata nel tronco di un baobab (Dario Umberto Razeto, *La Madonna del Boschetto in Africa Orientale*).

[38] *La Madonna di Montallegro in A.O.*; Ginepro da Pompeiana, *L'altare da campo in Africa Orientale*, p. 120.

[39] Ginepro da Pompeiana, *La strada delle Madonne in A.O.*, p. 76; il racconto viene poi ripreso in Id., *Convento e Galera*, p. 258.

[40] Ginepro da Pompeiana, *L'altare da campo in Africa Orientale*, p. 25.

[41] Peraltro, frate Ginepro non è l'unico a compiere questo tipo di colonizzazione. Anche i cappellani in servizio presso la Divisione Gavinana erano impegnati nella do-

L'immissione massiccia di questi supporti iconici nella cornice di un conflitto ancora in corso, accanto a una dissonante sacralizzazione del fatto bellico connessa ai riti di "intronizzazione", provoca un impiego decisamente poco ortodosso dei simulacri. Se nella conca di Macallé gli operai affiggono su un compressore una stampa della Madonna della Vittoria per incentivare le prestazioni del mezzo – guadagnandosi il plauso di frate Ginepro – talvolta dipinti e sculture sono posti in testa alle colonne in movimento per garantire al corpo di spedizione l'appoggio divino, quasi a rievocare le gesta di Costantino nella battaglia del Ponte Milvio o la funzione del carroccio medievale.[42]

Gaetano Salvemini non tratteneva il disgusto per questa evidente militarizzazione del sacro:

> Anche Maria Vergine, la dolce Madonna, che per l'umile donnina italiana personifica l'amore, la pietà, l'aiuto della madre, anche Maria Vergine, fu mobilitata […] contro Hailé Selassié.[43]

Una volta acquisita una dimensione nazionale, il fenomeno sfugge al controllo dei suoi promotori. Lo stesso cappuccino è costretto ad ammettere che era necessario porre un freno al flusso di manufatti in continuo arrivo. Molti non avevano una precisa destinazione e finivano per giacere ammucchiati nei magazzini di Asmara, "in un trambusto di casse, come materiale ingombrante".[44] Non c'erano abbastanza chiese per allocarli adeguatamente e con una guerra al culmine non era possibile costruirne subito di nuove. Di fronte ai crescenti problemi logistici e al rischio che l'equipaggiamento sacro ostacolasse la circolazione di beni ben più preziosi, come forniture militari e derrate alimentari, sono

---

tazione delle cappelle che i soldati stavano costruendo lungo le nuove strade (Ginepro da Pompeiana, *La strada delle Madonne in A.O.*, pp. 24-25).

[42] Ginepro da Pompeiana, *L'altare da campo in Africa Orientale*, pp. 12-13. Gli accostamenti tra simulacri e simboli di guerra ricorrono peraltro nella narrazione di frate Ginepro. Descrivendo una nicchia scavata nella roccia nei pressi di un ponte, precisa: "Sul parapetto fu modellata una mitragliatrice in cemento; sicché la nicchia che formava l'opera di fede appariva sopra l'opera di guerra che era l'arma e sopra l'opera di pace che era il ponte" (Ginepro da Pompeiana, *La strada delle Madonne in A.O.*, p. 57).

[43] Salvemini, *Il Vaticano e la guerra etiopica*.

[44] Ginepro da Pompeiana, *La strada delle Madonne in A.O.*, pp. 164-165.

le autorità a dare un giro di vite, consentendo soltanto l'invio di quelle opere che avessero già una sede predestinata.

Soltanto con la fine delle operazioni e la proclamazione dell'impero si sarebbe aperto un nuovo capitolo e alle "Madonne legionarie", partite in massa per accompagnare la truppa e propiziarne l'impresa, si sarebbero sostituite le "Madonne residenti", commissionate spesso insieme a un ricco corredo di suppellettile sacra per dotare le vecchie missioni rilevate dal clero nazionale o le chiese di nuova costruzione.

L'azione di frate Ginepro, che fosse o meno guidata da buone intenzioni, sfruttava quella che Carlo Ginzburg chiamava la "collaudatissima arma della devozione mariana" per propagandare l'ideologia di potenza nazionale del fascismo, facendo leva sul radicamento della spiritualità cattolica nella cultura popolare per spingere le masse ad aderire alla causa del regime.[45]

Le conseguenze della sua azione sono evidenti se si analizzano le vicende singole. Mentre nel caso di comunità che avevano già manifestato il proprio plauso nei confronti del conflitto coloniale – come quelle di Genova e di Camogli – lo sprone del cappuccino funge al massimo da incentivo, nel caso di un *target* più refrattario come quello di Rapallo è l'ingresso in campo del sacerdote – sia direttamente, attraverso i suoi contatti con alcuni notabili, sia indirettamente, per effetto delle iniziative promosse altrove – a far scattare il coinvolgimento dell'immagine prima e il clima di entusiasmo per l'impresa etiopica poi, riuscendo laddove la pervasiva propaganda del regime aveva miseramente fallito, nonostante avesse giocato le carte del patriottismo, dell'esotico e dell'orgoglio per le gesta degli eroi locali.[46]

Senza alcun dubbio la mobilitazione di culti identitari per le singole comunità contribuì ad allargare il consenso ma, al di là degli entusiasmi iniziali, le "Madonne legionarie" finirono per esercitare una duplice forma di violenza, violando da un lato la religiosità sincera degli italiani e dall'altro le credenze della popolazione abissina, costret-

[45] Carlo Ginzburg, *Folklore, magia, religione*, p. 72. Vedi anche Franzinelli, *Stellette, croce e fascio*, p. 217; Stefania Pivato, *L'organizzazione della cultura di massa durante il fascismo*, p. 14.

[46] Matteo Capurro, *Sfruttare l'immagine tra devozione e propaganda. La Madonna di Montallegro in A.O.I. (1936-1942).*

ta a subire, oltre all'invasione militare, anche una colonizzazione per immagini che, soppesati i risultati, non fu certamente meno aggressiva.[47] Le stesse autorità ecclesiastiche si accorsero che simili pratiche erano controproducenti per l'azione missionaria e tentarono di correre ai ripari investendo nella preparazione del clero destinato alle colonie. Tra le pagine del manuale steso a uso e consumo dei missionari, monsignor Celso Costantini sconsigliava senza mezzi termini il ricorso a strategie affini a quelle messe in campo da frate Ginepro:

> Ora, dal punto di vista semplicemente artistico, è un errore portare in Oriente le forme dell'arte occidentale o portare nell'Africa l'arte dell'Europa settentrionale. L'arte è una pianta che fiorisce in un dato clima, che trae alimento da un dato terreno, e che non può impunemente essere trapiantata in altro suolo, sotto altro cielo. L'arte è la manifestazione esterna e più solenne della coltura di un popolo, del suo gusto artistico, dei bisogni della sua vita civile e religiosa; è un riflesso della sua psicologia; è un alto e insostituibile linguaggio.[48]

> Ignorare tutto questo e portare […] la nostra arte è commettere un errore artistico; è mancare di quel senso di comprensione e di simpatia, che merita l'arte e la coltura dei popoli […]; significa pure *deportare* la nostra arte in un clima non suo.

[47] Dal punto di vista di frate Ginepro la conversione delle popolazioni locali era un obiettivo correlato. Nella sua concezione la diffusione delle immagini della Vergine Maria attraverso prototipi collaudati provenienti dai santuari italiani avrebbe inciso giocoforza sulla religiosità degli etiopi. Il cappuccino considera come dato assodato la superiorità della fede e della cultura iconica dei conquistatori: "Ma saranno i missionari, con le loro opere benefiche, laboriosi e sereni, forti e puri, che indurranno i neri, specialmente i superbi amhara, a pensare che il bianco è superiore" (Ginepro da Pompeiana, *L'altare da campo in Africa Orientale*, p. 69). Una evangelizzazione invasiva, che usa come grimaldello l'imposizione delle immagini, viene valutata positivamente anche in Italia. Paolo Calvi, sulle colonne di "Vita e Pensiero", citando l'attività edilizia della Divisione Gavinana, commenta: "Oggi soltanto, che l'esercito italiano vittorioso apre le vie al progresso, non è illusione sperare che il Cattolicesimo – padre della nostra civiltà – riesca finalmente a penetrare in profondità e in estensione nell'Abissinia. È di buon auspicio che i fanti della Gavinana abbiano costruito, in poco più di un mese, cinque chiese!" (Paolo Calvi, *La religione degli abissini*, p. 765).

[48] Celso Costantini, *L'arte cristiana nelle missioni. Manuale d'arte per i missionari*, pp. 44-45.

> Noi dunque, se vorremo essere rispettosi dell'arte e della coltura dei popoli a cui vogliamo portare la buona novella, dovremo saper uniformarci al genio di quei popoli, al loro gusto, alla loro tradizione artistica.[49]

Uno studio che si occupi di ricostruire il destino subito dal battaglione di immagini emigrate in Etiopia nei mesi in cui infuriava il conflitto deve ancora essere scritto. Alcune delle edicole disseminate da frate Ginepro ancora sopravvivono, altre, come quella che accoglieva le mattonelle in ceramica che raffiguravano la Madonna della Misericordia di Savona,[50] sono state recentemente distrutte dall'impresa cinese impegnata nell'ampliamento della rete stradale. In ogni caso lo statuto controverso di queste immagini è ancora in grado di accendere contrasti, tanto che la riproduzione della Madonnina del Tembien, collocata dalla comunità italiana all'esterno del cimitero militare di Passo Uarieu, è stata prontamente rimossa dalla popolazione locale.[51]

Bibliografia

Acito, Alessandro, *Fra Ginepro da Pompeiana. Storia di un frate fascista*, Roma, Prospettiva Editrice, 2006.

Benedici i tuoi giovani o Maria!, "La Madonna della Guardia. Bollettino del Santuario sul Monte Figogna", 12 (1935), pp. 6-7.

Calvi, Paolo, *La religione degli abissini*, "Vita e pensiero", 12 (1935), pp. 763-767.

Capurro, Matteo, *Sfruttare l'immagine tra devozione e propaganda. La Madonna di Montallegro in A.O.I. (1936-1942)*, in *L'arca d'argento. Dinamiche dell'immagine mariana dal santuario di Montallegro alla basilica di Rapallo*, a cura di Matteo Capurro e Daniele Sanguineti, Genova, Sagep, 2022, pp. 103-125.

Carnevale, Christian, *Legittimare la guerra d'Etiopia. La missione civilizzatrice nella diplomazia fascista*, in *"Annetterei i pianeti se potessi". Raccontare l'esplorazione e la conquista tra Otto e Novcento*. Atti del convegno, Verona, 10-11 marzo 2023, a cura di Andrea Franzoni, Tiziano Stradoni e Andrea Tenca, Verona, NatureCulture, 2023, pp. 161-176.

[49] *Ibid.*, p. 50.

[50] Ginepro da Pompeiana, *La strada delle Madonne in A.O.*, pp. 101-104.

[51] *Guida dei Cimiteri Militari Italiani in Etiopia*, pp. 31-32.

Ceci, Lucia, *La chiesa e la questione coloniale: guerra e missione nell'impresa d'Etiopia*, in *Chiesa e guerra. Dalla "benedizione delle armi" alla "Pacem in terris"*, a cura di Mimmo Franzinelli e Riccardo Bottoni, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 321-356.
—, *"Il Fascismo manda l'Italia in rovina". Le note inedite di monsignor Domenico Tardini (23 settembre-13 dicembre 1935)*, "Rivista storica italiana", 1 (2008), pp. 294-346.
—, *Il papa non deve parlare. Chiesa, fascismo e guerra d'Etiopia*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
—, *L'interesse superiore. Il Vaticano e l'Italia di Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
Costantini, Celso, *L'arte cristiana nelle missioni. Manuale d'arte per i missionari*, Città del Vaticano, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1940.
De Felice, Renzo, *Mussolini il duce I. Gli anni del consenso 1929-1936*, Torino, Einaudi, 2019 (I ed. 1974).
Falasca Zamponi, Simonetta, *Lo spettacolo del fascismo*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2003.
Franzinelli, Mimmo, *Stellette, croce e fascio littorio. L'assistenza religiosa a militari, balilla e camicie nere 1919-1939*, Milano, Franco Angeli, 1995.
—, *Il clero del duce, il duce del clero. Il consenso ecclesiastico nelle lettere a Mussolini (1922-1945)*, Ragusa, La Fiaccola, 1998.
—, *Il clero italiano e la "grande mobilitazione"*, in *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, a cura di Riccardo Bottoni, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 251-265.
Ginepro da Pompeiana, *La palma più alta della Riviera*, Genova, Casamara, 1935.
—, *Dal diario di Fra Ginepro*, "La Madonna della Guardia. Bollettino del Santuario sul Monte Figogna", 4 (1936), pp. n.n.
—, *Lettere dall'Abissinia. Madonnine del Tembien*, "La Madonna della Guardia. Bollettino del Santuario sul Monte Figogna", 5 (1936), pp. n.n.
—, *La Madonna del Boschetto di Camogli ora Madonna del Sicomoro tigrino*, "La Madonna del Boschetto. Bollettino del Santuario", 9-10 (1936), pp. 1-6.
—, *L'altare da campo in Africa Orientale*, Torino-Milano-Genova-Parma-Roma, Catania, Società Editrice Internazionale, 1937.
—, *La strada delle Madonne in A.O.*, Torino-Milano-Genova-Parma-Roma, Catania, Società Editrice Internazionale, 1938.
—, *Convento e Galera*, Siena, La Poligrafica, 1949.
—, *Il mio saio: una bandiera*, Genova, Grafiche Riviera, 1956.

Ginzburg, Carlo, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia* I. *I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 603-676.

Guida dei Cimiteri Militari Italiani in Etiopia, Addis Abeba, Ambasciata d'Italia Addis Abeba, 2020.

Il Trionfo della Madonna, "La Madonna della Guardia. Bollettino del Santuario sul Monte Figogna", 6 (1936), pp. 3-12.

Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936, a cura di Adolfo Mignemi, Torino, Gruppo Editoriale Forma, 1984.

I nostri soldati e la Madonna della Guardia, "La Madonna della Guardia. Bollettino del Santuario sul Monte Figogna", 10 (1935), p. 10.

I nostri soldati han voluto in Africa la Madonna della Guardia, "La Madonna della Guardia. Bollettino del Santuario sul Monte Figogna", 3 (1936), pp. 1-2.

La benedizione del nuovo gruppo della Madonna che partirà per l'Abissinia, "La Madonna della Guardia Bollettino del Santuario sul Monte Figogna", 5 (1936), pp. n.n.

La Madonna di Montallegro in A.O., "Bollettino del Santuario di N.S. di Montallegro", 6 (1936), p. 85.

Micheli, Sebastiano, *La spada e la croce. La guerra e la religione nelle stampe popolari (1935-1970)*, Capannori, Associazione Culturale Ponte, 2020.

Moro, Renato, *Il mito dell'impero in Italia tra universalismo cristiano e totalitarismo*, in *Cattolicesimo e totalitarismo. Chiese e culture religiose tra le due guerre mondiali (Italia, Spagna, Francia)*, Brescia, Morcelliana, 2004, pp. 311-371.

—, *Il mito dell'Italia cattolica. Nazione, religione e cattolicesimo negli anni del fascismo*, Roma, Studium, 2020.

Nobili, Elena, *Vescovi lombardi e consenso alla guerra: il cardinale Schuster*, in *L'impero fascista. Italia ed Etiopia (1935-1941)*, a cura di Riccardo Bottoni, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 267-284.

Paiano, Maria, *Devozioni e politica. Dai santuari alle Madonne Pellegrine*, in *L'Italia e i Santi. Agiografie, riti e devozioni nella costruzione dell'identità nazionale*, a cura di Tommaso Caliò e Daniele Menozzi, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 295-321.

Pivato, Stefania, *L'organizzazione della cultura di massa durante il fascismo*, "Italia contemporanea", 32 (1978), pp. 3-25.

Razeto, Dario Umberto, *La Madonna del Boschetto in Africa Orientale*, "La Madonna del Boschetto. Bollettino del Santuario", 5-6 (1936), pp. 19-21.

Rosselli, Carlo, *Sturzo e la guerra d'Africa*, "Giustizia e Libertà", 21 giugno 1935, p. 4.

Sacra immagine della Vergine destinata all'Africa Orientale, "Corriere della Sera", 27 dicembre 1935, p. 2.

Salvemini, Gaetano, *Il Vaticano e la guerra etiopica*, "Giustizia e Libertà", 25 settembre 1936, p. 5.

Sambaldi, Sabrina, *Dalla preparazione dell'intervento alla conquista dell'impero. L'"Osservatore romano" e la guerra d'Etiopia, settembre 1935-maggio 1936*, "Storia e problemi contemporanei", 26 (2000), pp. 201-229.

Saresella, Daniele, *Le riviste cattoliche italiane di fronte alla guerra d'Etiopia*, "Rivista di Storia Contemporanea", 19 (1990), pp. 447-464.

Schuster, Ildefonso, *Dio protegge l'esercito italiano*, "L'Eloquenza. Antologia critica-cronaca", 7-8-9 (1935), II, pp. 23-28.

Sturzo, Luigi, *Un problème de conscience*, "l'aube", 861 (1935), p. 1.

Terhoeven, Petra, *Oro alla patria. Donne, guerra e propaganda nella giornata della Fede fascista*, Bologna, Il Mulino, 2006.

Una pastorale del vescovo di Nocera a esaltazione dell'impresa africana, "Corriere della Sera", 16 ottobre 1935, p. 2.

Un secondo gruppo di N.S. della Guardia sarà mandato in Abissinia, "La Madonna della Guardia. Bollettino del Santuario sul Monte Figogna", 3 (1936), p. 3.

Violi, Roberto Paolo, *Religiosità e identità collettive. I santuari del Sud tra fascismo, guerra e democrazia*, Roma, Studium, 1996.

Franca Carboni[*]

Il restauro: equilibrio fra storia, tecnica e metodo. Evoluzione nella conservazione delle opere d'arte

Sommario: Tecniche, metodi e materiali del restauro hanno subito una notevole evoluzione nel tempo, ma soltanto alla metà del secolo scorso ne sono stati rivisti i principi metodologici alla luce della nuova *Teoria del restauro* di Cesare Brandi.
Il restauro è il risultato del concorso di diverse professionalità: il restauratore, lo storico dell'arte, i professionisti della diagnostica. Alcuni restauri, illustrati attraverso le immagini, mostrano nella pratica quanto essi siano frutto di un equilibrio ogni volta variabile fra le diverse discipline.

Parole chiave: conservazione; pulitura; diagnostica; reintegrazione; metodo.

Abstract: *Restoration: A Balance Between History, Technique, and Method*
Restoration techniques, methods, and materials have evolved significantly over time; however, it was only in the mid-20th century that methodological principles were revised in light of Cesare Brandi's new *Theory of Restoration*.
Restoration is the result of a collaboration between various professionals: the restorer, the art historian, and diagnostic technicians. A selection of restorations, illustrated through images, demonstrates in practice how each project is the outcome of a constantly shifting balance between these different disciplines.

Keywords: conservation; cleaning; diagnostics; reintegration; method.

[*] Restauratrice francacarboni@tiscali.it

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.837-860

1. *La teoria del restauro e la Technical Art History*

L'intervento di restauro è un'operazione complessa che avviene attraverso la collaborazione di discipline diverse e deve costituire un approccio critico all'opera, indirizzato ad analizzare e discernere tutti gli elementi coinvolti in una operazione che è insieme di conservazione e conoscenza, il cui fine è assicurare la trasmissione al futuro di un bene che è nello stesso tempo materiale e culturale.

A questo lavoro il restauratore partecipa con gli elementi che provengono dalla sua ricerca sulla struttura e sulla conservazione della materia e, di concerto, lo storico dell'arte supporta il lavoro con l'analisi dell'opera nella sua dimensione formale e con lo studio delle fonti documentarie. Solo così il restauro può essere un percorso di conoscenza che parte dal rispetto della fonte principale di studio: l'opera stessa nella sua doppia essenza materica e formale.

Le due discipline, lo studio formale e quello tecnico, si integrano e consentono l'approccio critico al quale si è sopra accennato e permettono lo sviluppo di una nuova forma di indagine storico-artistica: la *Technical Art History*.

La storia della tecnica artistica non è materia nuova: gli artisti del passato ci hanno lasciato importanti trattati sull'argomento, testi che rimangono a dimostrazione di quanto fosse importante per loro produrre opere costruite secondo i principi della perfezione tecnica e della durata nel tempo. Da Plinio il Vecchio,[1] che dedica all'argomento un intero capitolo della sua monumentale opera, fino ai giorni nostri si sono susseguiti importanti e numerosi trattati sulle tecniche artistiche, consultati da quanti, come i restauratori, analizzano le opere per comprenderne la struttura materiale ai fini della migliore conservazione.

Per molto tempo si è inteso il restauro soprattutto come tentativo di ricomporre l'integrità perduta di un'opera d'arte. In questa logica si sono messe in atto operazioni di discutibile risultato conservativo ed

[1] Plinio, *Storia naturale*. V, libro trentacinquesimo, *I colori minerali*, pp. 287-509. Ricordiamo, fra le altre, alcune testimonianze storiche dell'interesse degli artisti antichi sulle tecniche pittoriche: Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*; Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*; Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*; Teofilo Monaco, *De diversis artibus*; Karel Van Mander, *Het Schilder-Boeck*.

estetico: si sono integrate parti mancanti con invenzioni arbitrarie, si sono ridipinte pellicole pittoriche per "ravvivarne" la cromia considerata attenuata dalla vetustà, fino ad arrivare a vere e proprie falsificazioni con aggiunte di parti, tagli, modifiche.

L'idea che il restauro dovesse consistere non solo nella conservazione ma anche (e forse soprattutto!) nel tentativo di riportare le opere antiche allo stato originario appartiene certamente alla cultura del passato; non mancano tuttavia esempi di interventi di tal genere eseguiti in tempi non molto lontani.

2. *La vecchia teoria del restauro*

Il manuale *Il restauratore di dipinti* di Giovanni Secco Suardo, uscito nel 1866 e ristampato fino al 2018 (a testimonianza della sua fortuna), fino alla metà del secolo scorso è stato un riferimento importante per i restauratori, ricco di descrizioni di operazioni tecniche, di elenchi di materiali, di ricette e persino di consigli morali sui comportamenti da tenersi nei confronti della committenza. La sua rilettura continua a essere utile per comprendere il perché dello stato di conservazione di molte opere, sottoposte a trattamenti che oggi definiremmo a dir poco brutali, ma ciò che oggi maggiormente ci colpisce è proprio l'idea fondante di questo testo: il restauro deve essere quell'operazione miracolosa che restituisce alle opere ciò che il tempo ha loro irreversibilmente sottratto. La preoccupazione del Suardo, accanto ovviamente alla salvaguardia della materia (attuata, come sopra detto, anche con sistemi che mostrano poca attenzione al valore storico delle strutture, come nel caso del famoso "trasporto" delle tavole[2]) è che l'intervento sia il più possibile occultato perché "il miglior restauro è quello che meno si scorge".[3] Si tratta della teorizzazione di quanto era stato fatto fino ad

[2] Nei dipinti su tavola l'operazione di *trasporto* consiste nella completa rimozione del supporto ligneo o tessile e nel conseguente trasferimento della pellicola pittorica su una base diversa. Questo intervento è stato usato spesso in passato quando si pensava di non poter provvedere diversamente alla conservazione del legno. L'operazione rende estremamente fragile l'opera e rappresenta un serio problema per i restauri successivi.

[3] Giovanni Secco Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica del restauratore di dipinti*, p. 36.

allora in termini di ricostruzione di una presunta integrità delle opere e dunque di descrizione di quella che oggi consideriamo una vera e propria opera di falsificazione. Per meglio far sembrare antiche le parti ricostruite, il Suardo pone addirittura come condizione necessaria che ogni laboratorio abbia al suo interno pittori capaci di riprodurre i diversi stili, in modo da garantire la perfetta mimetizzazione del nuovo lavoro.[4]

Sarebbe ingrato non riconoscere il valore di informazione e testimonianza al libro del Secco Suardo, preceduto e seguito nel tempo da testi scientifici sui colori e sulle vernici ad opera di autori che hanno indagato sui materiali usati dai pittori.[5] Sono ricerche ancora oggi molto utili per chi lavora alla conservazione delle opere antiche e che per tale motivo ha necessità di comprenderne la originaria struttura materica.

Il manuale del Suardo è stato pubblicato più volte con integrazioni che fanno riferimento a tecniche di intervento più aggiornate, rimanendo tuttavia sempre il testo base legato alle teorie passate.[6]

Solo nel 1963, con la pubblicazione della fondamentale *Teoria del restauro* di Cesare Brandi, si è messo un punto fermo su quanto si deve intendere da quel momento in poi come restauro: "il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro".[7] Si tratta della prima vera definizione del restauro come processo di conoscenza e di conservazione di quanto il passato ci ha consegnato, arricchito dai segni della sua storia, segni che è compito del restauratore non prevaricare e tanto meno cancellare. Seguono due principi ineludibili: il primo afferma che "si restaura solo la materia dell'opera d'arte"[8] e il secondo che "il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico, e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo".[9] La *Teoria del Restauro* è un'opera estremamente

[4] *Ibid*., p. 43.
[5] Lorenzo Marcucci, *Saggio analitico-chimico sopra i colori materiali*; Pietro Petrini, *Della pittura degli antichi*.
[6] Gino Piva (a cura di), *L'arte del restauro*.
[7] Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, p. 6.
[8] *Ibid*., p. 7.
[9] *Ibid*., p. 8.

densa di contenuti, rivolta a un pubblico specialistico quali gli storici dell'arte e i restauratori; non è però difficile da comprendere se spiegata attraverso immagini esemplificative dei temi trattati, cosa che il presente lavoro si propone di fare attraverso illustrazioni relative ad alcuni emblematici interventi di restauro.

A Cesare Brandi, insieme a Giovanni Urbani, si deve anche la fondazione dell'Istituto Centrale per il Restauro, scuola di formazione e ricerca per i restauratori, la prima al mondo a stabilire le linee guida per un fondamentale lavoro di conservazione.

Dall'anno 2004 il restauratore deve fare riferimento anche a un preciso codice normativo e disciplinare al quale è obbligatoriamente tenuto, come prescrive il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio[10] emanato dal ministero dei Beni e delle Attività Culturali.

È però importante dire che al di là delle norme esiste un codice etico personale che guida il compito del restauratore; questo consiste nella consapevolezza che il momento del restauro è un atto pubblico di conservazione di un patrimonio comune e che ogni sua azione deve essere guidata dal senso della grande responsabilità di cui è investito.

3. *Le nuove tecniche di conservazione*

Per tornare a uno degli argomenti più noti al grande pubblico e che ne sollecita maggiormente l'attenzione, vale a dire il tema della reintegrazione di parti mancanti, tanto caro al Suardo nei termini sopra accennati, l'odierna teoria della conservazione si pone il problema in una logica molto diversa: il totale rispetto dell'opera in quanto bene culturale, soggetto alla Storia per valore intrinseco, impone che la materia originale non sia prevaricata dall'evidenza di materiali e tecniche incongrui, ancorché usati dal restauratore ai fini della miglior leggibilità delle immagini. A tale scopo sono stati messi a punto dalle principali e prime scuole di restauro quali l'Istituto Centrale del Restauro di Roma (ICR) e l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze diversi metodi di reintegrazione pittorica, capaci di ricucire un tessuto cromatico lacunoso

[10] Il Codice, denominato Testo unico sui Beni Culturali e Ambientali, voluto dal ministro Urbani, integra le precedenti norme di tutela, quella del 1939 e quella del 2004.

senza ricorrere a tecniche mimetiche di falsificazione. Uno per tutti il metodo del *tratteggio* ad acquerello per i dipinti, individuato per primo dall'ICR, sistema che permette di ricostruire limitate porzioni di figura, denunciando con la sua particolare grafia l'intervento moderno.

Altri sistemi per ridurre cromaticamente l'impatto visivo delle lacune sono stati illustrati da un altro importante studioso, Umberto Baldini, che nella pratica del Laboratorio di Restauro dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze ha teorizzato e messo in opera le tecniche della *selezione* e dell'*astrazione cromatica*, con le quali si riduce il disturbo ottico delle grandi lacune, permettendo di portare visivamente in primo piano il solo colore originale.[11] In questo modo si consente all'osservatore il godimento dell'opera nella sua stesura complessiva senza però delineare con precisione forme e volumi aggiunti, agendo con la sola attenuazione delle distrazioni visive portate dalle mancanze.

Nel caso di lacune molto estese e difficilmente reintegrabili si fa talora uso del *neutro*, un colore cioè che non confligga cromaticamente con le parti originali, rimanendo in secondo ordine rispetto al piano visivo che si vuole resti dominante. Non sempre il risultato è soddisfacente perché la scelta del tono, che comunque a sua volta è composto da vari colori, è spesso problematica e in alcuni casi può addirittura prevalere quando le campiture da riempire sono estese, raggiungendo il risultato opposto rispetto a quello a cui si tendeva.

Al di là delle prescrizioni teoriche, solo l'esperienza accompagnata al rigore metodologico suggerisce la scelta giusta, che non è quasi mai univoca. Il risultato estetico di un restauro nasce dalle scelte del restauratore e dello storico dell'arte che, insieme, elaborano un metodo di reintegrazione che rispetti l'aspetto formale e quello storico nello stesso tempo, nel pieno accordo con il Codice dei Beni Culturali.

Alla base di tutto esiste comunque l'imprescindibile obbligo di rendere reversibile qualunque intervento tramite l'uso di materiali completamente rimovibili, in modo da facilitare l'opera dei successivi restauri. Questa prescrizione vale non solo per il lavoro di reintegrazione pittorica, che è il più facilmente distinguibile perché in primo piano, ma anche e soprattutto per l'aspetto più tecnico quale quello della conservazione vera e propria della materia. La ricerca sui prodotti

[11] Cfr. Umberto Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia*.

chimici per le puliture ha introdotto oggi nuovi solventi, non pericolosi per le opere e per chi li usa, e le numerose pubblicazioni sull'argomento della conservazione portano avanti le informazioni e il dibattito sui sistemi da adottare per il maggiore rispetto delle pellicole pittoriche. Altrettanto vale per le operazioni di conservazione dei supporti di tela e tavola, da sempre piano di ricerca sui sistemi meno invasivi da usarsi nel rispetto dei materiali antichi. Oggi sempre di più si cerca di limitare le operazioni, considerate un tempo di routine, di *foderatura*[12] per le tele e di *parchettatura*[13] per le tavole, nella consapevolezza che compito del restauratore è mantenere il più possibile la condizione originaria dei supporti, avendo nel tempo verificato che la permanenza delle opere in ambiente microclimaticamente idoneo può, spesso da solo, assicurare la buona conservazione.

Le numerose pubblicazioni sull'argomento favoriscono lo scambio fra restauratori e consentono di aggiornare la ricerca.[14]

Dobbiamo però solo alla *Teoria del restauro* di Cesare Brandi il merito di aver stabilito un principio fondamentale che riguarda le superfici, non solo pittoriche: il concetto di *patina*. Nell'accezione comune del parlato la parola "patina" indica uno strato di sporco o altro materiale depositatosi su un oggetto per casi diversi. In alcune lavorazioni, anche

[12] La *foderatura* consiste nell'aggiunta di una tela di rinforzo a quella originale; contemporaneamente nella stessa operazione si consolida la materia pittorica tramite l'uso di colle specifiche.

[13] Con la *parchettatura* si tenta di limitare i movimenti del supporto ligneo, spesso causa di distacchi di preparazione e colore sul fronte delle opere, con un sistema di irrigidimento delle tavole.

[14] Fra le più importanti pubblicazioni di aggiornamento sui restauri e la ricerca scientifica sulle tecniche e i materiali si ricordano: "Il Bollettino ICR", rivista annuale di informazione dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro di Roma che nasce nel 1949 per volontà di Cesare Brandi e continua fino a oggi la sua pubblicazione; "OPD Restauro", rivista di informazione della scuola di restauro dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, che nasce nel 1986 ed è tuttora una fonte di informazione per i restauratori; "KERMES Arte Conservazione e Restauro", fondata nel 1988 presso l'editore Nardini; "CoRes", la più recente rivista dedicata alla conservazione e al restauro, pubblicata dal 2024; il "Technical Bulletin" della National Gallery di Londra, che prosegue la pubblicazione dal 1977, disponibile gratuitamente online a partire dal 2011. Le Soprintenze, i Comuni, Enti pubblici e privati pubblicano occasionalmente i restauri più importanti di opere pubbliche.

antiche, inoltre, la patina indica la particolare coloritura che l'artigiano o l'artista (si pensi ai bronzi antichi) vuole dare alla sua opera per cambiarne il tono a suo gusto. L'operazione di "patinare" è anche poi usata fraudolentemente ad arte per invecchiare oggetti che non hanno l'età per essere definiti antichi.

Il significato di *patina* per Brandi ha tutt'altro senso: esso indica invece il limite oltre al quale non può spingersi la mano del restauratore nella pulitura delle superfici: la *patina* costituisce cioè la *pelle di invecchiamento* che, per un naturale processo di trasformazione dovuto allo scorrere del tempo, ne ha mutato consistenza e colore rispetto a quelli originari.

Essa costituisce per noi oggi una barriera invalicabile, mentre in passato nella maggior parte dei casi è stata infranta nel tentativo, che sappiamo impossibile, di ridare all'opera la condizione originaria. Ciò ha prodotto danni irreversibili a moltissime opere che ritroviamo prive dello smalto superficiale, ottenuto in origine con pigmenti e vernici usati dagli artisti con grandissima perizia.

Queste, in termini molto succinti, le premesse per un racconto che si avvale di illustrazioni esemplificative di quanto enunciato in termini fino a qui puramente teorici.

Venendo quindi alle immagini scelte per una maggiore comprensione della teoria del restauro, si è deciso di iniziare con un esempio di quanto in passato il concetto di reintegrazione di parti mancanti si sia confuso con quello di falsificazione.

Caso eclatante è la statua di *Iside restaurata come Cerere* appartenente alla collezione Torlonia (fig. 1),[15] che il recente restauro ha mostrato essere un collage di pezzi antichi innestati su una figura di epoca romana che rappresentava in origine la dea Iside. I piedi (diversi fra loro in quanto provenienti da due diverse statue), gli avambracci, la maschera facciale sono frutto di aggiunta di marmi antichi ed evidentemente non coerenti.

L'interesse per l'arte scultorea del passato, soprattutto greca e romana, ha fatto sì che fin dall'antichità le statue venissero restaurate. Esistevano botteghe di scultori specializzati[16] nell'integrazione di intere

[15] Carmela Capaldi, *Statua di Iside restaurata come Cerere*, p. 248.

[16] Anna Maria Carruba, *Studio e restauri di alcune sculture della collezione Torlonia*, pp. 302-315.



Figura 1. Statua di Iside restaurata come Cerere*, scultura con marmi policromi, Roma, Fondazione Torlonia.*

parti e talvolta nella sostituzione di esse per adattare la figura a un nuovo soggetto più gradito al compratore; spesso erano importanti scultori a occuparsi dei restauri.[17] La passione collezionistica ha frequentemente manomesso opere significative e di rilievo con interventi incongrui, anche se ad essa dobbiamo il merito di aver salvato e tramandato opere ritrovate in condizioni di precarietà.

Quello che oggi noi consideriamo disdicevole, perché in contrasto con la moderna teoria del restauro che respinge come falsificazione l'aggiunta di parti apocrife, non così severamente era considerato in passato, tanto che persino uno dei curatori della collezione Torlonia, Pietro

[17] Tomaso Montanari, *Bernini padre e figlio restauratori per Vincenzo Giustiniani*, pp. 92-97.

Ercole Visconti, denunciava con simpatica astuzia (e lusinga per il visitatore avveduto!) la presenza di parti non certo coerenti nei marmi di una così importante collezione: "aderendo al volere del Principe, io mi sono astenuto dallo indicare i restauri; essendo parere di lui, che questi anziché accennati dal descrittore, debbono essere dall'erudito visitatore indagati e scoperti".[18]

Il recente restauro, eseguito sotto le linee guida della moderna teoria,[19] ha mostrato l'incongruità delle parti aggiunte ma, proprio in accordo all'idea brandiana sul riconoscimento dell'essenza storica delle opere, ha voluto mantenere l'antico intervento divenuto significativo perché facente parte del complesso percorso conservativo dell'opera e ormai ad essa integrato, a testimonianza del fenomeno del collezionismo storico, diventato oggi esso stesso oggetto di studio.

Diversamente si è agito nel restauro del modello della *Danzatrice con i cembali* (fig. 2) appartenente alla gipsoteca di Possagno, vittima dei bombardamenti della prima guerra mondiale in seguito ai quali ha perso entrambe le braccia: in questo caso è stato possibile ricostruire le parti mancanti seguendo un metodo che non incorre in alcuna falsificazione. Uno scanner tridimensionale[20] ha rilevato forma e misura degli arti mancanti attraverso il rilievo della statua marmorea derivante dal modello in gesso, eseguita dal Canova e oggi conservata in perfetto stato nella collezione Bode di Berlino. Non solo: gli arti ricostruiti sono stati innestati in modo non permanente sulle parti mutilate tramite perni che consentono la loro rimozione in qualunque momento (fig. 3). In questo caso le aggiunte riproducono fedelmente il progetto canoviano e nello stesso tempo non sono state montate stabilmente sull'originale, denunciando così il loro essere frutto di un lavoro di moderna ricostruzione. È curioso notare come in questo caso sia stata l'opera originale a permettere la reintegrazione del modello.

Non sempre la teoria brandiana del restauro è seguita anche ai nostri giorni: ne è esempio il recente restauro del dipinto di Piero della

[18] Pietro Ercole Visconti, *Catalogo del Museo Torlonia*, p. 9.

[19] Capaldi, *Statua di Iside restaurata*, p. 248.

[20] L'operazione di scansione tridimensionale Reverse Engineering della *Danzatrice con i cembali* è stata eseguita dalla ditta UNOCAD di Altavilla Vicentina. Questo intervento, insieme a quello di restauro, è stato descritto nel saggio di Gabriella Delfini, *La "danzatrice con i cembali" di Antonio Canova*.



Figura 2. *Antonio Canova,* La danzatrice con i cembali*, scultura in marmo, Berlino, Museo Bode.*



Figura 3. *Antonio Canova,* La danzatrice con i cembali*, scultura in gesso, Possagno, Museo Gypsoteca Antonio Canova. Particolare dell'arto ricostruito.*



Figura 4. *Piero della Francesca,* Natività*, dipinto a tempera su tavola, Londra, National Gallery. Il dipinto dopo il recente restauro.*

Francesca *Natività*, appartenente alla National Gallery di Londra,[21] nel quale la reintegrazione pittorica si è spinta fino a ricostruire i due volti dei pastori sullo sfondo, fortemente lacunosi a seguito di passate vicende (fig. 4). Di più, la ricostruzione dei visi è stata eseguita a imitazione

[21] Il restauro della *Natività* di Piero della Francesca è stato pubblicato sul "Technical Bulletin", 43 (2024) della National Gallery di Londra. L'articolo principale, intitolato *The Restoration of Piero della Francesca's Nativity*, è firmato da Jill Dunkerton e Britta New. La pubblicazione fornisce l'analisi scientifica completa e i dettagli tecnici dell'intervento.

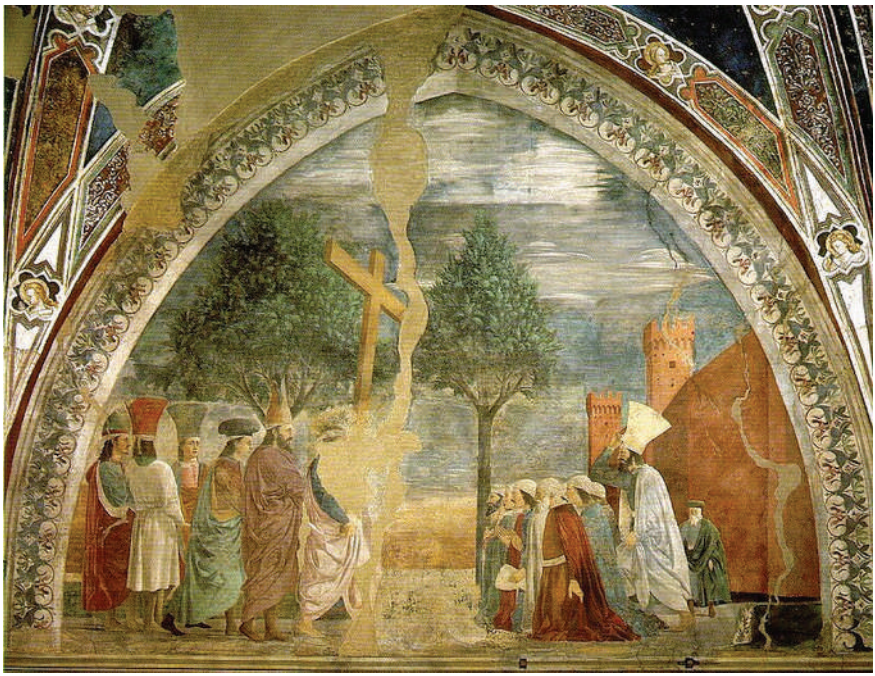


Figura 5. *Piero della Francesca,* Storie della Vera Croce*, affresco, Arezzo, Basilica di San Francesco. Particolare della reintegrazione pittorica.*

dell'originale ma adoperando una stesura semplificata, piatta e ottusa, che ha prodotto la mortificazione estetica della pellicola pittorica autografa adiacente, senza peraltro raggiungere il risultato prefissato di rendere integrità al dipinto. In questo caso l'arbitrio suona tanto più inopportuno quanto più il risultato ha avuto l'unico effetto di svilire la materia di un capolavoro che è anche prova di straordinaria qualità tecnica.

Al contrario, il restauro degli affreschi di Piero della Francesca nella basilica di San Francesco ad Arezzo raffiguranti *Storie della Vera Croce* è stato condotto seguendo una rigida linea filologica nella reintegrazione delle parti mancanti (fig. 5).

L'intero ciclo aveva subito in passato gravi danni dovuti a ripetuti eventi naturali che, fra le altre cose, avevano provocato la perdita di vaste porzioni di affresco.

Molti interventi si erano succeduti con altrettanti tentativi di restituire visibilità a un'opera così importante e così gravemente dan-

neggiata; finalmente alla fine degli anni novanta del secolo scorso si è cominciato un lungo intervento a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Arezzo, con il supporto dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze che si è occupato della complessa ricerca scientifica sulle cause del degrado e sull'uso di nuovi materiali più idonei alla conservazione.[22] Terminata la fase strettamente tecnica, è stato necessario procedere alla ricomposizione dell'unità visiva dell'intero ciclo, compito non facile data la vastità delle lacune che inframmezzavano le immagini. La soluzione del *neutro* usata nel precedente restauro è stata definitivamente abbandonata, dati gli effetti fortemente invadenti in un apparato coloristico così ricco: anche il *neutro* ha inevitabilmente un suo effetto cromatico e luministico e, se usato per grandi superfici, emerge dal contesto creando una forte distrazione visiva, tanto che, a seguito del vecchio intervento citato, le grandi lacune così trattate galleggiavano come nuvole grigie sul fondo policromo dell'affresco, causandone la forte frammentazione ottica.

Escluso dunque l'uso del *neutro*, si è applicato l'unico criterio possibile per ottenere un effetto di "ricongiungimento" dei lembi di materia pittorica separati dalle lacune, senza peraltro ricostruire parti perdute per sempre. Il disturbante emergere delle estese mancanze è stato decisamente attenuato tramite campiture di colore che, pur riproducendo il tono e la gradazione luminosa della materia originale adiacente, non hanno ricostruito volumi e forme delle figure mancanti. Dunque nessun arbitrio di invenzione di ciò che non esiste più e che non è lecito riprodurre, ma volontà di riportare in primo piano l'opera autografa cercando di ristabilirne la continuità "tonale" con un artificio non equivocabile come la ricostruzione mimetica.

[22] Il ciclo di affreschi della Leggenda della Vera Croce di Piero della Francesca, situato nella basilica di San Francesco ad Arezzo, è stato recentemente oggetto di un importante intervento di manutenzione e revisione conservativa terminato nel marzo 2024. L'ultimo grande restauro strutturale e cromatico, durato circa quindici anni, si era concluso nel 2000, salvando l'opera da gravi processi di solfatazione e restituendo i colori e le spazialità originali. Per il restauro precedente si vedano: *Piero della Francesca ad Arezzo. Problemi di restauro per la conservazione futura*; *Piero della Francesca. La Leggenda della Vera Croce in San Francesco ad Arezzo*.

4. *I problemi della pulitura*

Nella diversa casistica dei restauri è particolarmente interessante ai fini del nostro discorso l'intervento eseguito[23] sul dipinto *San Francesco riceve le stigmate*, opera del Guercino, appartenente alla chiesa dell'Assunta in Genova Carignano (fig. 6).



Figura 6. *Francesco Barbieri detto Guercino,* San Francesco riceve le stimmate*, dipinto a olio su tela, Genova, Basilica di Santa Maria Assunta in Carignano. Il dipinto durante la pulitura.*

Era noto da precedenti studi[24] che il dipinto, arrivato a Genova con dimensioni ridotte rispetto allo stato attuale, era stato ingrandito da Domenico Piola per consentire l'inserimento della figura del Serafino nella parte superiore della tela. Al momento del lavoro le giunte erano facil-

[23] Il restauro è stato eseguito dal Laboratorio di San Donato di Genova nel 1994 sotto la direzione di Marzia Cataldi Gallo, funzionario della Soprintendenza ai Beni Archeologici Artistici e Storici della Liguria.

[24] Marzia Cataldi Gallo, scheda in *Guercino. Il San Francesco ritrovato*, pp. 74-77.

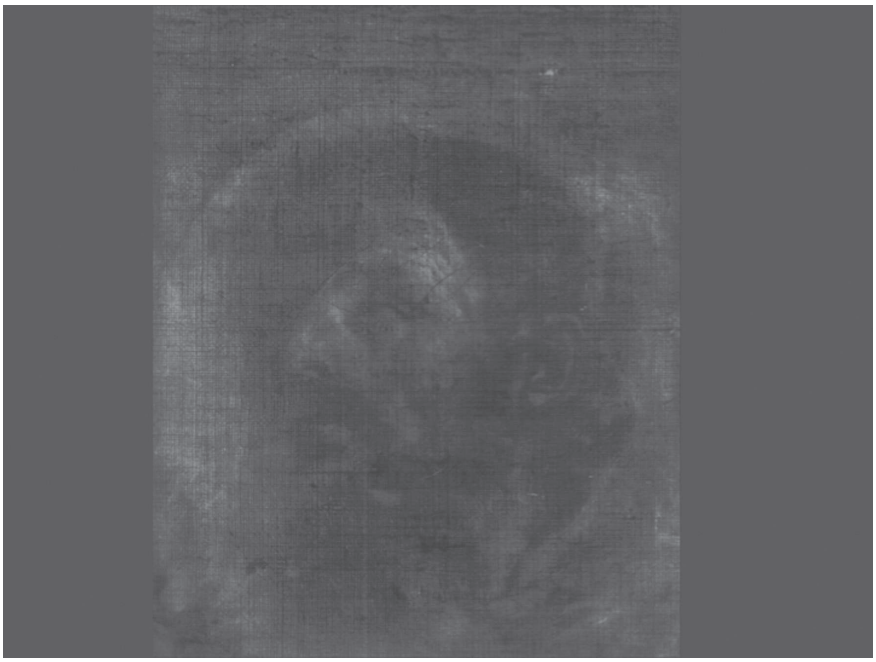


Figura 7. *Francesco Barbieri detto Guercino,* San Francesco riceve le stimmate*, dipinto a olio su tela, Genova, Basilica di Santa Maria Assunta in Carignano. Immagine radiografica della prima versione della testa del Santo ad opera del Guercino.*

mente riscontrabili, non solo per il segno evidente delle cuciture ma anche per la materia pittorica che si differenziava per una sottile variazione cromatica dovuta ai diversi pigmenti usati dai due pittori. A un primo esame visivo sembrava che le variazioni riguardassero solo la dimensione dell'opera, ma l'esame radiografico mostrava un altro deciso cambiamento. Le immagini ai raggi X rivelavano la presenza di una sottostante testa del Santo girata in direzione opposta a quella visibile in superficie (fig. 7): il Piola aveva dipinto un'altra testa sopra quella pensata dal Guercino, girandola verso destra per orientarne lo sguardo verso il Serafino.

Non sappiamo se in altre circostanze avrebbe prevalso la decisione, dettata dalla curiosità della scoperta, di riportare alla luce la testa dipinta dal Guercino. Oggi alla luce delle teorie brandiane non abbiamo dubbi sul fatto che l'istanza storica debba essere considerata un fondamentale elemento di valutazione nella scelta dell'intervento da effettuarsi. Scartata in prima istanza qualunque considerazione sulla diversa im-

portanza dei due pittori, che in un'ottica gerarchica vedrebbe Guercino sovrastare Piola per qualità artistica, si è, senza dubbio alcuno, scelto il mantenimento della testa "piolesca".

L'altro criterio che ha informato la scelta del restauro è la considerazione che la situazione attuale deve essere ritenuta il risultato di un preciso e documentato momento della storia del quadro, storia che va rispettata oltre ogni dubbio. Inoltre, è risultato evidente che la rimozione della testa del Piola avrebbe portato uno scompenso iconografico, rendendo problematica la lettura del quadro vista la mutata torsione della figura. La critica a questa scelta di intervento potrebbe accusare il prevalere della *essenza storica* su quella *estetica*, ma crediamo che l'operazione di rimozione delle parti aggiunte sarebbe stato un atto di grave irreversibilità perché avrebbe cancellato un momento significativo della storia dell'arte genovese. In futuro, con mezzi tecnici più evoluti dei nostri, confidiamo che sia attuabile il salvataggio di entrambe le versioni dell'opera, rendendo possibile la lettura di due diversi momenti del racconto pittorico.

Il restauro del dipinto di Paris Bordon raffigurante *Sacra Famiglia con santa Caterina d'Alessandria e san Gerolamo*, conservato nei Musei di Strada Nuova di Genova (fig. 8), ci dà ulteriore occasione di approfondire i nostri argomenti sulla base dei principi della *Technical Art History*.[25] L'opera, che portava evidenti i segni di vecchi restauri, appariva di difficile lettura per l'inscurimento della superficie pittorica; l'alterazione generale della cromia confondeva i piani di lettura tanto che la profondità della scena rappresentata ne era attutita e la luminosità complessiva fortemente attenuata.

La situazione imponeva un'indagine scientifica preliminare per appurare il reale stato di conservazione del colore e ottenere una guida per la pulitura selettiva dei materiali presenti. Era fondamentale individuare preventivamente il numero, la qualità e l'importanza storica degli strati pittorici apocrifi e, contemporaneamente, indagare la composizione chimica per facilitarne l'eventuale rimozione.[26]

---

[25] Il restauro è stato eseguito dal Laboratorio di Franca Carboni con la collaborazione di Elisabetta Latini.

[26] Il catalogo della mostra *Paris Bordon. Pittore divino*, a cura di Simone Facchinetti e Arturo Galansino, include saggi e schede che analizzano le tecniche pitto-



Figura 8. *Paris Bordon,* Sacra Famiglia con santa Caterina d'Alessandria e san Gerolamo*, dipinto a olio su tela, Genova, Musei di Strada Nuova, Galleria di Palazzo Rosso. Il dipinto dopo il restauro.*

riche dell'artista, con particolare attenzione alla sua evoluzione stilistica e all'uso del colore. Per l'argomento si cita il saggio di Marco Albertario e Barbara Maria Savy, *Bordone. Il più bello che esista*. In occasione della stessa mostra anche l'opera *San Giorgio e il drago* dei Musei Vaticani è stata sottoposta a un restauro completo presso il Laboratorio di Restauro Dipinti dei Musei Vaticani, sotto la direzione di Fabrizio Biferali. Le analisi stratigrafiche hanno permesso di identificare la complessa sovrapposizione di velature tipica di Bordon, necessaria per ottenere quegli effetti cangianti e smaltati nei panneggi. Un altro studio tecnico fondamentale è quello di Inez Dorothé van der Werf, Alessandro Monno, Rocco Laviano, Luigia Sabbatini, nel saggio *Il Bordon della Pinacoteca di Bari. Alla scoperta della tavolozza e della tecnica pittorica*, che hanno analizzato i pigmenti di un'opera bordoniana in Puglia. La ricerca ha evidenziato l'uso di una tavolozza ricca, con una predilezione per pigmenti particolarmente pregiati quali lapislazzuli, lacche rosse e giallorino. Un altro importante contributo allo studio della tecnica di Bordon è quello pubblicato a cura della National Gallery di Londra: Nicholas Penny, *The Sixteenth Century Italian Paintings*, II. *Venice 1540-1600*.

Le diverse indagini[27] (analisi all'infrarosso,[28] infrarosso in falso colore,[29] radiografia RX[30] e campionatura dei pigmenti tramite XRF[31]) hanno risposto alle domande poste dal restauratore; la mole dei risultati raggiunti era notevole e la loro lettura è stata altrettanto impegnativa delle operazioni tecniche che hanno fatto seguito ad esse. Districarsi fra i livelli sovrastanti della pellicola pittorica originale e di quelli dovuti ai vecchi restauri è stato molto laborioso, ma la pulitura graduale e selettiva dei diversi strati ha permesso di eliminare quanto con certezza le indagini scientifiche accertavano come non autografo. La presenza dello storico dell'arte,[32] che ha seguito l'evolvere della pulitura, ha dato supporto alla micrometrica selezione dei materiali da trattare; le indicazioni provenienti dalle vicende artistiche del pittore e dalle indagini sulle tecniche pittoriche

[27] Le analisi scientifiche sono state eseguite da Mario Lazzari, Cremona.

[28] La riflettografia infrarossa (IRR) è una tecnica diagnostica non invasiva e non distruttiva utilizzata in arte per esaminare la materia di un dipinto; rivela disegni preparatori, pentimenti, restauri o sottostanti pitture. Sfruttando la trasparenza di certi pigmenti alla radiazione infrarossa (900-1000 nm), si crea un'immagine in bianco e nero che mostra spesso il disegno preparatorio. La tecnica è stata messa a punto da J.R. van Asperen de Boer, considerato il "padre" della riflettografia moderna; il suo articolo *Infrared Reflectography: A method for the examination of paintings* è il punto di riferimento iniziale per la tecnica.

[29] L'infrarosso in falso colore (IRFC) è una tecnica diagnostica non invasiva utilizzata per analizzare i materiali pittorici, combinando immagini nel visibile e nel vicino infrarosso. Permette di identificare pigmenti diversi, ritocchi e disegni preparatori, differenziando materiali che appaiono uguali all'occhio umano, restituendoli con colori falsati (es. rossi, gialli, blu). Si veda il fondamentale articolo *La ripresa in infrarosso falso colore: nuove tecniche di utilizzo* di Alfredo Aldrovandi e altri ricercatori dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze.

[30] L'analisi radiografica è una tecnica diagnostica non invasiva fondamentale per lo studio dei dipinti, poiché si basa sul principio della radio-opacità dei colori contenenti il bianco di piombo che emergono dalle immagini con evidenze diverse secondo la quantità di metallo contenuta. Si veda: Pietro Moioli e Claudio Seccaroni, *Tecniche radiografiche applicate ai beni culturali*.

[31] L'analisi XRF (spettroscopia di fluorescenza a raggi X) sui dipinti è una tecnica diagnostica non distruttiva che identifica gli elementi chimici dei pigmenti, permettendo di riconoscere la composizione dei minerali presenti. Si veda: Claudio Seccaroni e Pietro Moioli, *Fluorescenza X, prontuario per l'analisi XRF portatile*.

[32] Il restauro è avvenuto nel 2014 sotto la direzione di Paola Traversone, funzionario della Soprintendenza Beni Archeologici, Artistici e Storici della Liguria e Piero Boccardo, direttore dei Musei di Strada Nuova, Genova.



Figura 9. *Paris Bordon,* Sacra Famiglia con santa Caterina d'Alessandria e san Gerolamo*, dipinto a olio su tela, Genova, Musei di Strada Nuova, Galleria di Palazzo Rosso. Immagine radiografica della stratificazione pittorica del piede della Santa.*

della scuola veneta[33] hanno confermato la complessità di esecuzione del lavoro di questo artista, dove le sovrapposizioni di strati di colore trasparente si susseguono confondendosi localmente con insidiosi pentimenti.

Le immagini radiografiche in particolare, lette in comparazione con quelle all'infrarosso e infrarosso in falso colore, restituivano un piano di lettura molto denso e complesso dal quale emergevano diverse versioni del piede destro della Santa, prova della presenza di stesure successive e differenti[34] (fig. 9); l'affiorare di ben quattro immagini del piede, leggermente discoste l'una dall'altra e sovrapposte, ha causato non pochi

[33] Di importante riferimento è stato il saggio di Gianluca Poldi, *Dentro la bottega veneta. Questioni di tecnica pittorica e analisi scientifiche*.

[34] Marco Albertario e Barbara Maria Savy, *Il giovane Paris / il giovane Longhi. La pala Manfron dell'Accademia Tadini tra storia, critica, restauro*. Il confronto con altri studi della tecnica pittorica di Bordon hanno confermato la libertà pittorica che si esprime spesso in ripensamenti e sovrapposizione di stesure. Le analisi radiografiche e in riflettografia IR (come quelle citate per la Pala Manfron) hanno mostrato un disegno sottostante preciso, ma spesso superato da una stesura del colore molto libera.

problemi di interpretazione dei risultati scientifici ma la pulitura, condotta per gradi successivi, come preventivato, ha permesso di procedere con sicurezza fino ad arrivare alla stesura primigenia.

Prima di giungere comunque al livello finale si è affrontato il problema della datazione e della importanza dei vecchi ritocchi per la storia dell'opera. Questi hanno mostrato non solo una stesura opaca e ruvida, ben diversa dalla raffinata materia di Bordon, ma si sono anche rivelati deturpanti per la stessa iconografia del quadro perché ne occultavano parti significative: le volute del mantello rosso della santa Caterina erano state coperte in parte rendendo la figura rigida e statica; il torso del san Gerolamo era stato vestito con un panneggio di un approssimativo colore purpureo allo scopo di coprire la nudità del Santo, evidentemente indesiderata dall'antico committente del restauro.

Per quanto riguarda poi la questione del piede della Santa nelle sue quattro versioni emerse in radiografia, il procedere selettivamente ha consentito la rimozione della stesura dovuta al vecchio intervento, liberando dalla grossolana materia del rifacimento l'arto originale, calzato da un elegante sandalo (fig. 10). La presenza dell'altro piede, identificato in ra-



Figura 10. *Paris Bordon,* Sacra Famiglia con santa Caterina d'Alessandria e san Gerolamo*, dipinto a olio su tela, Genova, Musei di Strada Nuova, Galleria di Palazzo Rosso. Il dipinto durante la pulitura che fa emergere la stesura originale del piede della Santa.*

diografia come sottostante a quest'ultimo, è stata intesa come uno dei frequenti pentimenti del pittore e come tale si è naturalmente mantenuta.

Il risultato di questa pulitura è stato raggiunto con la riflessione congiunta fra la conoscenza dello storico dell'arte, i risultati delle analisi e l'esperienza della materia da parte del restauratore ma, come sempre, la guida maggiore è risultata l'opera nella sua valenza estetica che, osservata attraverso le diverse discipline (quella tecnica, quella scientifica e quella storica) ha condotto essa stessa verso l'armonizzazione delle sue parti, ancorché ferite da interventi improvvidi.

Per quest'ultimo dipinto, contrariamente a quanto avvenuto per il quadro del Guercino di cui si è trattato più sopra, le scelte di intervento sono state orientate verso la rimozione delle parti aggiunte dai vecchi restauri. Nel caso della *Sacra Famiglia* l'operazione ha inevitabilmente condotto verso la valorizzazione estetica della superficie autografa in quanto le zone ritoccate erano deturpanti, fuorvianti della stessa iconografia e non storicamente rilevanti; alla luce di quanto finora detto, esse sono risultate opera di un restauro mosso dall'intenzione sconsiderata di "migliorare" attraverso le ridipinture una materia in stato di conservazione precario, operazione questa che ha seguito il vecchio criterio della ricostruzione della presunta integrità delle opere.

Il nuovo lavoro di reintegrazione pittorica si è limitato a ritoccare ad acquerello con tecnica riconoscibile le piccole lacune, riuscendo a ridare continuità alla superficie pittorica con una soluzione limitata per estensione e non invasiva nel metodo.

La riflessione sui diversi casi trattati porta a considerare il gran numero di problemi che si prospettano ogniqualvolta si affronta un restauro; le opere hanno subito nel tempo interventi di genere diverso per materiali usati, manomissioni, ingrandimenti o riduzioni di misura e ridipinture stravolgenti la stessa immagine; oltre a ciò esse hanno affrontato in modi diversi l'invecchiamento e il degrado dovuti a condizioni di collocazione improprie e conseguenti eventi microclimatici avversi.

A conclusione di quanto fino a qui esposto si deve affermare che nessun restauro può essere risultato di arbitrio da parte del restauratore e che le soluzioni ottimali si ottengono condividendo le scelte di intervento con quanti collaborano alla sua riuscita ottimale; esse non sono mai scontate e anzi spesso impongono soluzioni diversificate in base alle differenti condizioni di conservazione, di collocazione, di significato intrinseco delle opere.

Bibliografia

Albertario, Marco e Barbara Maria Savy, *Il giovane Paris / il giovane Longhi. La pala Manfron dell'Accademia Tadini tra storia, critica, restauro*, Milano, Scalpendi, 2021.

Aldrovandi, Alfredo, Roberto Bellucci, Duilio Bertani, Ezio Buzzegoli, Maurizio Cetica e Diane Kunzelmann, *La ripresa in infrarosso falso colore: nuove tecniche di utilizzo*, "OPD Restauro", 5 (1993), pp. 94-98.

Baldini, Umberto, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Firenze, Nardini Editore, 1978.

Brandi, Cesare, *Teoria del restauro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963.

Capaldi, Carmela, *Statua di Iside restaurata come Cerere*, scheda in *I marmi Torlonia: collezionare capolavori*, a cura di Salvatore Settis e Carlo Gasparri, Milano, Electa, 2020, p. 67.

Carruba, Anna Maria, *Studio e restauri di alcune sculture della collezione Torlonia*, in *I marmi Torlonia: collezionare capolavori*, a cura di Salvatore Settis e Carlo Gasparri, Milano, Electa, 2020, pp. 302-315.

Cataldi Gallo, Marzia, Scheda, in *Guercino. Il San Francesco ritrovato*. Catalogo della mostra, Novara, 26 maggio-9 luglio 2006, a cura di Francesco Gonzales e Rossana Vitiello, Milano, Skira, 2006, pp. 74-77.

Cennini, Cennino, *Il libro dell'arte, o trattato della pittura*, Firenze, Le Monnier, 1859.

Delfini, Gabriella, *La "Danzatrice con i cembali" di Antonio Canova*, in *Canova e la danza*. Catalogo della mostra, Possagno, 3 marzo-30 settembre 2012, a cura di Mario Gudenzo e Giuseppe Pavanello, Vicenza, Terra Ferma Edizioni, 2012.

Gelao, Clara (a cura di), *Paris Bordon in Puglia. Un restauro e due scoperte*, Venezia, Marsilio, 2013.

Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, Firenze-Milano, Demetra, 2019.

Marcucci, Lorenzo, *Saggio analitico-chimico sopra i colori minerali e mezzi di procurarsi gli artefatti, gli smalti e le vernici*, Roma, Nuova Stamperia di Lino Contedini, 1816.

Moioli, Pietro e Claudio Seccaroni, *Tecniche radiografiche applicate ai beni culturali*, Viterbo, ENEA, 2004.

Montanari, Tomaso, *Bernini padre e figlio restauratori per Vincenzo Giustiniani: una Venere e un caprone*, in *I marmi Torlonia: collezionare capolavori*, a cura di Salvatore Settis e Carlo Gasparri, Milano, Electa, 2020, pp. 93-97.

Paris Bordon. Pittore divino 1500-1571, Catalogo della mostra, Treviso, 16 settembre 2022-15 gennaio 2023, a cura di Simone Facchinetti e Arturo Galansino, Venezia, Marsilio, 2022.

Penny, Nicholas, *The Sixteenth Century Italian Paintings*, II. *Venice 1540-1600*, London, National Gallery Publications-Yale University Press, 2008.

Petrini, Pietro, *Della pittura degli antichi*, Firenze, Le Monnier, 1873.

Piero della Francesca ad Arezzo. Problemi di restauro per la conservazione futura. Atti del Convegno internazionale di studi, Arezzo, 7-10 marzo 1990, a cura di Giuseppe Centauro e Margherita Moriondo Lenzini, Venezia, Marsilio, 1993.

Piero della Francesca. La Leggenda della Vera Croce in San Francesco ad Arezzo, a cura di Carlo Bertelli e Anna Maria Maetzke, Milano, Skira, 2001.

Piva, Gino (a cura di), *L'arte del restauro. Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno secondo le opere di Secco-Suardo e del prof. R. Mancia*, terza edizione, Milano, Hoepli, 1977.

Plinio, *Storia naturale*, V. *Mineralogia e storia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1988.

Poldi, Gianluca, *Dentro la bottega veneta. Questioni di tecnica pittorica e analisi scientifiche*, in *I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dall'Accademia di Carrara di Bergamo*. Catalogo della mostra, Roma, 14 ottobre 2010-30 gennaio 2011, a cura di Giovanni Valagussa e Giovanni Carlo Federico Villa, Cinisello Balsamo (Mi), Silvana Editoriale, 2010, pp. 190-197.

Seccaroni, Claudio e Pietro Moioli, *Fluorescenza X. Prontuario per l'analisi XRF portatile applicata a superfici policrome*, Firenze, Nardini, 2002.

Secco Suardo, Giovanni, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*, Milano, Tip. di Pietro Agnelli, 1866; rist, London, Forgotten Books, 2018.

Teofilo Monaco, *Le varie arti. Manuale di tecnica artistica medievale*, a cura di Adriano Caffaro, Salerno, Palladio, 2000.

van Asperen de Boer, J.R.J., *Infrared Reflectography: A method for the examination of paintings*, "Applied Optics", 7.9 (1968), pp. 1711-1714.

van der Werf, Inez Dorothé, Alessandro Monno, Rocco Laviano e Luigia Sabbatini, *Il Bordon della Pinacoteca di Bari. Alla scoperta della tavolozza pittorica e della tecnica pittorica*, in Clara Gelao (a cura di), *Paris Bordon in Puglia. Un restauro e due scoperte*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 71-85.

van Mander, Karel, *Het Schilder-Boeck* (Il libro dei pittori), Harlem, 1604.

Vasari, Giorgio, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Roma, Newton Compton, 2009.

Visconti, Pietro Ercole, *Catalogo del Museo Torlonia di sculture antiche*, Roma, Tipografia Editrice Romana, 1876.

Maria Antonietta Falchi[*]

Teologia e politica nell'Europa del Cinquecento: Martin Bucer (1491-1551)

Sommario: Il problema del rapporto fra teologia e politica diventa pressante nell'Europa del Cinquecento con la Riforma protestante. Martin Bucer, umanista e teologo, erasmiano e martiniano, fu riformatore di Strasburgo, leader della riforma delle città e sostenitore della forma poliarchica di governo. Nei suoi Commentari biblici del Vecchio e del Nuovo Testamento propose la poliarchia come modello politico di buon governo e giustificò la resistenza dei principi e delle città contro l'Imperatore che imponeva l'uniformità religiosa.

Parole chiave: teologia; politica; Europa del Cinquecento; Martin Bucer.

Abstract: *Theology and Politics in Sixteenth-Century Europe: Martin Bucer (1491-1551)* The problem of the relationship between theology and politics becomes pressing in sixteenth-century Europe with the Protestant Reformation. Martin Bucer, humanist and theologian, Erasmian and Martinian, was reformer of Strasbourg, leader of the reform of the cities and supporter of the polyarchic form of government. In his Biblical Commentaries on the Old and New Testaments he proposed polyarchy as a political model of good government and justified the resistance of princes and cities against the Emperor who imposed religious uniformity.

Keywords: theology; politics; sixteenth-century Europe; Martin Bucer.

[*] Accademica falchimariaantonietta@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.861-878

Martin Bucer è tra i protagonisti della vita sociale e politica nell'Europa del Cinquecento, in particolare in quella parte che costituiva l'Impero tedesco. "Sunt […] in Europa nostra regna, Francorum, Britanniae, Hispanorum, Neapolitanum, Siciliae, Poloniae, Hungariae, Bohemiae, et illa res Publica, quae Imperium Romanorum vocatur".[1] Questi sono i confini geopolitici della sua vita, della sua azione, dei suoi scritti e del suo pensiero.

Teologo, umanista, uomo di grande cultura, diventa protagonista in una storia che non distingue con chiarezza tra sfera politica e sfera religiosa, che procede in entrambe le direzioni tra mediazioni e conflitti, cercando alternativamente la pace e la guerra, la condivisione e la sopraffazione.

Per analizzare e interpretare il contesto storico, la vita, l'opera, gli scritti di Martin Bucer occorre quindi trattare di teologia e politica, con particolare riferimento alla situazione e agli sviluppi delle città nell'Impero tedesco nella prima metà del 1500. Le città verranno acquistando in questi anni un ruolo politico autonomo, con autonome e poliarchiche forme di governo.

Trattare di teologia e politica nell'Europa del Cinquecento non deve stupire: il cristianesimo, forte e consolidato, guidava le vite dei singoli e delle comunità, orientando i rapporti sociali e politici. Il potere della Chiesa si esprimeva non solo in ambito spirituale, ma anche sociopolitico e poteva facilmente scontrarsi con il potere politico in senso stretto: quello dell'Imperatore, dei principi laici e dei vescovi-principi, degli altri nobili, dei magistrati delle città.

La Riforma protestante, iniziata convenzionalmente nel 1517 con la pubblicazione da parte di Lutero delle 95 *Tesi per chiarire l'efficacia delle indulgenze*,[2] rende complesso e problematico il rapporto fra teologia e politica in Europa e in particolare nell'Impero tedesco, introducendo elementi conflittuali, di diversificazione e di contrasto.

Nel 1500, il Sacro Romano Impero, fondato da Carlomagno nell'800, è oramai diventato *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation*, Sacro Romano Impero della Nazione Germanica. Comprende, tra fasi

[1] Martin Bucerus, *Metaphrases et enarrationes perpetuae epistolarum D. Pauli Apostoli. Tomus primus continens metaphrasim et enarrationem in Epistolam ad Romanos*, p. 483.
[2] Martin Lutero, *Le tesi sulle indulgenze*; cfr. Maria Antonietta Falchi, *Religione e politica. A cinquecento anni dallo scritto di Lutero* Sull'autorità secolare, pp. 395-396.

alterne di accordi, lotte e diversificazioni, oltre alla Germania, un'ampia estensione di territori europei: Austria, Paesi Bassi, Svizzera, Italia meridionale, parte della Francia e della Spagna. È imperatore Massimiliano I d'Asburgo. A lui succede, nel 1520, Carlo V, che regnerà fino alla morte nel 1558, e sarà anche re di Spagna, ampliando così i suoi domini.

Sotto il regno di Massimiliano I e di Carlo V si attua un vero rinascimento delle istituzioni imperiali. La funzione dell'Imperatore viene strettamente legata alla nuova organizzazione dell'Impero. Si costruisce un sistema di leggi e regolamenti ed una complessa struttura istituzionale. La collaborazione tra l'Imperatore e gli Stati imperiali, che componevano l'Impero, giocherà successivamente un ruolo determinante nella politica dell'Impero stesso ma, reciprocamente, i poteri politici intermedi svolgeranno un ruolo altrettanto determinante per affermare la loro autonomia, utilizzando anche la *causa religionis*. Infatti, quando Martin Lutero nel 1517 avvia, in modo rivoluzionario, la Riforma protestante, per le autorità politiche intermedie coinvolte – in particolare principi, duchi, nobili di Assia, Sassonia, Turingia – si pone, pur con l'iniziale contrarietà di Lutero, il problema dell'opposizione all'Imperatore, che imponeva la conformità religiosa e che per questo poteva essere considerato tiranno.

Nella prima metà del Cinquecento Lutero e Bucer sono entrambi protagonisti della Riforma in Germania. Pur accomunati dal rifiuto del papismo e dalla intenzione riformatrice e rivoluzionaria nei confronti del cattolicesimo, seguono tuttavia linee teologiche e politiche divergenti. Il confronto tra le loro posizioni è una utile chiave per la comprensione delle tesi di entrambi, e di Bucer in particolare.

La struttura istituzionale, la realtà politica dell'Impero tedesco, è il retroterra del pensiero politico di Martin Bucer, che cerca una collocazione giuridica e una giustificazione teologica per l'insieme di poteri che interagiscono, frequentemente in modo conflittuale: il potere dell'Imperatore, i poteri dei principi e dei nobili, i poteri delle città. Il problema politico di maggior rilievo, e di più difficile soluzione, che Bucer si trova ad affrontare è proprio la determinazione dei rapporti tra questi ordini di poteri, degli ambiti e dei limiti di ciascuno.

Il riformatore Martin Bucer, nonostante Ermanno Genre lo definisca "il riformatore sempre compresso tra Lutero e Calvino",[3] svolge

[3] Ermanno Genre, *Introduzione*, in Martin Bucero, *La riforma a Strasburgo*, p. 7.

tuttavia un importante ruolo, non solo e non tanto nella definizione e nella mediazione teologica, quanto nella costruzione politica.

L'ambiente politico e culturale da cui Bucer trae la linfa per le sue costruzioni politiche è l'ambiente delle città europee, libere città imperiali,[4] politicamente attive e innovative. Queste città, libere da signori feudali, erano però soggette all'Imperatore, istituite come tali in quanto residenze imperiali, come Aquisgrana, oppure resesi autonome per estinzione delle dinastie feudali, o per liberazione o riscatto da dominii, specie vescovili, come Strasburgo.

Dal 1200 Strasburgo, dove poi opererà Bucer, è una potente città libera del Sacro Romano Impero, con un governo autonomo dal 1300; sarà poi parte dell'Impero tedesco, che deriva dal primo. Nel 1300 il Consiglio della città, formato di famiglie patrizie e borghesi, si impadronisce gradualmente del potere, prima nelle mani del Vescovo. Nel 1500 Strasburgo è governata da un'oligarchia.

Nel secolo XVI molte città europee furono coinvolte in contrasti e lotte di religione, schierandosi inizialmente in prevalenza per il luteranesimo, ma optando poi tra le diverse forme di religione riformata, a seconda del riformatore che vi predicava. Ricordiamo, tra i riformatori delle città: Zwingli a Zurigo, Capitone e Bucer a Strasburgo, Ecolampadio a Basilea, Calvino a Ginevra. Nelle città si manifestano i migliori esiti culturali dell'Umanesimo e della Riforma, che politicamente si sviluppano in forme di governo repubblicano e traducono in poliarchia, cioè pluralità di poteri, il pluralismo sociale cittadino.

La frattura che si forma nella Chiesa a partire dal 1517, ad opera di Lutero e dei suoi seguaci, compie una vera rivoluzione nella società dell'epoca, con ricadute non solo religiose ma anche politiche. In quegli stessi anni la Riforma si diffonde a Strasburgo[5] che, dopo il 1520, accoglie il luteranesimo, da cui poi si allontanerà.

La vicenda di Strasburgo è un tipico esempio di riforma delle città, nella quale gli obiettivi dell'autonomia religiosa e dell'autonomia politica si sostanziano reciprocamente e vengono perseguiti unitariamente.

---

[4] Cfr. Falchi Pellegrini, *Tra teologia politica e ideologia. Le libere città imperiali in Martin Bucer*, in *Le ideologie della città europea dall'umanesimo al romanticismo*, pp. 149-162.

[5] Cfr. Thomas A. Brady, *Ruling Class, Regime and Reformation at Strasbourg 1520-1555*.

I magistrati collaborano con i pastori per organizzare il culto e attuare la disciplina ecclesiastica, ma sono frequentemente in contrasto con questi ultimi: entrambi tentano di svolgere un ruolo egemone nella vita cittadina. Il Consiglio cittadino, organo laico, aderisce alla Riforma e, insieme ai predicatori, ne guida l'attuazione in città. Anche il movimento anabattista[6] è presente negli stessi anni a Strasburgo, ostacolato e combattuto dalle autorità religiose e civili, e in particolare dai predicatori evangelici. Martin Bucer, giunto a Strasburgo nel 1523, condannava duramente gli anabattisti, soprattutto per le loro posizioni politiche ritenute sovversive.[7]

Bucer era nato a Schlettstadt, in Alsazia, nel 1491. Questa città era, nel Cinquecento, così come Strasburgo, una libera città all'interno dell'Impero tedesco. Nel 1506, a soli 15 anni, Bucer entra nell'ordine domenicano e viene inviato a studiare a Heidelberg, dove riceve una formazione classica, cristiano-medievale e umanistica. Studia, tra gli altri autori, Cicerone, Tommaso d'Aquino, Bartolo da Sassoferrato, Erasmo da Rotterdam. Dieci anni dopo viene ordinato sacerdote.

Nel 1518 Bucer conosce Lutero. L'incontro con Lutero si svolge il 26 aprile 1518 a Heidelberg,[8] dove si era riunito il Capitolo generale degli Agostiniani tedeschi, ordine a cui apparteneva Lutero, convocato dal vicario generale Giovanni von Staupitz per una disputa sul tema delle indulgenze, a proposito delle 95 tesi pubblicate da Lutero a Wittenberg nel 1517. È presente alla disputa anche il giovane domenicano Martin Bucer.

L'influenza di Lutero è fortemente sentita dal giovane Bucer, ma non affievolisce la sua ammirazione per Erasmo. Bucer si definisce infatti erasmiano e martiniano. Umanesimo e Riforma sono presenti in lui in modo armonico, senza dicotomie e contrapposizioni. Bucer, che fa tesoro della formazione culturale domenicana, è teologo e umanista.[9] Questa duplice prospettiva è confermata nella sua lettera a Lutero del 1520, nella quale scrive: "Tua et Erasmi sententia nullam habeo sanctiorem".[10]

---

[6] Massimo Rubboli, *I Cristiani, la violenza e le armi. Percorsi storici e revisioni storiografiche*, pp. 128-140.

[7] Thomas Kaufmann, *Gli anabattisti. Dalla Riforma radicale ai battisti*, pp. 42-61.

[8] Martin Greschat, *Martin Bucer (1491-1551). Un Réformateur et son temps*, pp. 29-35.

[9] Falchi, *Modelli politici e contesti storici: la Respublica Israelis in Martin Bucer*, in *Politeia Biblica*, pp. 369-370.

[10] Martin Bucer, *à Luther*, Heidelberg, 1520 janvier 23, in Id., *Correspondance*, I, p. 94.

Successivamente Bucer, convertitosi alla Riforma, abbandona l'ordine domenicano con dispensa papale nel 1521, e nel 1522 sposa Elisabeth Silbereisen, già suora. Dopo essere rimasto vedovo per la peste nel 1541, sposerà nel 1542 Wibrandis Rosenblatt, vedova di Giovanni Ecolampadio, riformatore di Basilea e di Volfango Capitone, riformatore di Strasburgo.

Negli anni 1522-1523, lasciato l'ordine domenicano, Bucer aveva predicato in diverse città tedesche, ma poi, colpito dalla scomunica, nel maggio 1523, si rifugia a Strasburgo, già passata alla Riforma: diverrà predicatore, riformatore di Strasburgo e teorizzatore della riforma delle città.[11] Qui svolgerà la sua opera di riformatore, fondandola e arricchendola con i suoi studi nella duplice linea, classica e teologico-riformata. Le opere, prevalentemente esegetiche, che ci ha lasciato seguono questa prospettiva.

Gli scritti dei grandi pagani – poeti, storici, filosofi, legislatori – non devono, nell'ottica di Bucer, essere rifiutati, come vorrebbe invece Lutero. Nel Commentario ai Salmi del 1529[12] Bucer spiega la sua posizione dicendo che ad essi Dio ha dato, anche senza la conoscenza delle Scritture, insigni elementi di sapienza, che i cristiani devono accogliere come doni preziosi. Perciò studierà non solo le Sacre Scritture e gli autori cristiani, ma anche autori classici, come Cicerone.

Tra le pubblicazioni più significative e rilevanti, Bucer si dedica all'elaborazione di Commentari biblici. Ricordiamo in particolare: *Enarrationes in Evangelia* (in diverse edizioni: 1527, 1530, 1536),[13] *Psalmorum libri quinque* (1529); *Metaphrases et enarrationes […] epistolarum D. Pauli Apostoli. Continens enarrationem in Epistolam ad Romanos* (1536), *Commentarii in librum Iudicum* (1544?).[14]

---

[11] Cfr. Falchi, *Tra teologia politica e ideologia. Le libere città imperiali in Martin Bucer*; Ead., *Protestantesimo e democrazia: la riforma delle città*.

[12] Aretius Phelinus [Bucer], *Psalmorum libri quinque ad Hebraicam veritatem traducti, et summa fide, parique diligentia a Martino Bucero enarrati*, 1529.

[13] Per le successive e diverse edizioni delle *Enarrationes in Evangelia*, cfr. August Lang, *Der Evangelienkommentar Martin Butzers und die Grundzüge seiner Theologie*, pp. 49-93.

[14] Il Commentario ai Giudici non è datato. La datazione più plausibile, già proposta da Lang, è il 1544, in coincidenza con la Dieta di Spira dello stesso anno. Cfr. Daniel Timmerman, *Martin Bucer as Interpreter of the Old Testament*, p. 31: "It is likely that Bucer gave his lectures on Judges somewhere in the 1540s, arguably more towards the beginning than the end of the decade the 1540s".

Attraverso l'elaborazione di questi scritti e attraverso l'evoluzione dei contenuti nelle diverse e successive edizioni Bucer costruisce e propone la sua concezione politica e ne delinea gli sviluppi. Nel 1527 premette alla prima edizione delle *Enarrationes in Evangelia*[15] una dedica "Prudentia, aequitate, et pietate spectabilibus viris, Senatoribus inclitae urbis Argentoratensis".[16] In questo testo i magistrati sono definiti ordinati da Dio e mandati, nella loro città, ad annunziare al popolo la sua parola. Ad essi sono attribuiti compiti politici, insieme a compiti religiosi di correzione, riforma, disciplina e controllo dell'ortodossia anche degli stessi pastori.[17]

Tre anni dopo, nelle *Enarrationes perpetuae in sacra quatuor Evangelia* del 1530,[18] Bucer contrappone il principato alla forma di governo delle città. Le autorità politiche si distinguono in "Princeps et Magistratus".[19] La città è la *Respublica*, governata da magistrati, identificata quindi con la sua forma di governo. Tracciando la distinzione fra principati e repubbliche cittadine Bucer esprime una valutazione positiva delle repubbliche: la sua posizione può essere ricollegata alla teoria politica di Cicerone e al modello della *respublica romana*, alla distinzione tracciata, con contenuti politici analoghi, nel Medioevo da Tommaso d'Aquino tra regime regale e regime politico[20] e da Bartolo di Sassoferrato tra regime di uno, di pochi e di molti.[21]

Nelle *Enarrationes* del 1530 Bucer segnala il sorgere di un nuovo e grave problema politico, centrale nell'Impero tedesco:

> Porro ut praesens rerum status habet, super est et alius scrupus, num Principi, vel Reipublicae liceat suos defendere, contra vim cuiusque, etiam fungentis potestate superiore.[22]

---

[15] Bucerus, *Enarrationum in Evangelia Matthaei, Marci et Lucae libri duo*, 1527.

[16] *Ibid*., p. 2.

[17] Cfr. Martin Greschat, *The Relation between Church and Civil Community in Bucer's Reforming Work*, in *Martin Bucer. Reforming Church and Community*, pp. 17-31.

[18] Dedicata *ad Academiam Marpurgensem*, di Marburgo, in Assia.

[19] Bucerus, *Enarrationes perpetuae in sacra quatuor Evangelia*, 1530, ff. 57r-58r.

[20] Cfr. Tommaso d'Aquino, *Commento alla Politica di Aristotele*, in Id., *Scritti politici*, pp. 199-201.

[21] Cfr. Bartolo da Sassoferrato, *Tractatus de regimine civitatis,* in Diego Quaglioni, *Politica e diritto nel Trecento italiano. Il "De Tyranno" di Bartolo da Sassoferrato*, pp. 147-170; Falchi Pellegrini, *Legittimità, legittimazione e resistenza nella teoria politica medievale. Bartolo da Sassoferrato e Coluccio Salutati*.

[22] Bucerus, *Enarrationes perpetuae in sacra quatuor Evangelia*, 1530, f. 57 r.

Il nuovo problema politico e religioso che si presenta è quello della necessità di difendersi e quindi di resistere nei confronti dell'autorità superiore. Infatti nelle *Enarrationes perpetuae in sacra quatuor Evangelia*, del marzo 1530, Bucer affronta per la prima volta il tema del diritto di resistenza nei confronti dell'Imperatore e riconosce ai principi e ai magistrati delle città dell'Impero il diritto-dovere di resistere contro l'Imperatore-tiranno, in difesa del popolo loro affidato da Dio.[23]

> Demonstratum enim est illud: ne resistatis malo, privatis esse dictum […] Quicumque potestate, meroque […] imperio pollet, eius fuerit […] tueri contra vim suae fidei commissos, idque cum exigat Deus, haud licebit omittere, secus iubente potestate superiore, etiam si per illam inferior ius gladii accepit.[24]

Sul tema del diritto di resistenza in Bucer sussistono diverse e contrastanti interpretazioni. "There is no evidence whatsoever that Bucer wanted to incite individual imperial states to resist the Roman Catholic emperor",[25] scrive Irena Backus. Appare tuttavia valida e sostenibile l'interpretazione a favore del riconoscimento, da parte di Bucer, della resistenza come diritto-dovere dei magistrati intermedi, in difesa del popolo oppresso, anche e in primo luogo *causa religionis*. Ai principi e ai magistrati cittadini, ordinati da Dio, sono affidati infatti la difesa dei sudditi contro la tirannide, la difesa della vera religione, il perseguimento del bene materiale e morale della città.[26]

Interessante a tal proposito è il confronto fra la teoria politica di Bucer e quella di Lutero, che nel 1526 scrive: "Quando un principe si volge al suo Imperatore, non è più principe, ma uomo privato nell'obbedienza all'Imperatore, come tutti gli altri".[27] Bucer ritiene questa posizione di Lutero, che privilegia il potere di uno, in contrasto

---

[23] Marijn de Kroon, *Studien zu Martin Bucers Obrigkeitsverständnis*, pp. 144-159.

[24] Bucerus, *Enarrationes perpetuae in sacra quatuor Evangelia*, 1530, f. 57r. Cfr. Andreas Gäumann, *Bucer und das Widerstandsrecht*, in *Martin Bucer und das Recht*, pp. 460-487.

[25] Irena Backus, *Bucer's view of Roman and Canon Law in his Exegetical Writings and in his Patristic Florilegium*, in *Martin Bucer und das Recht*, p. 203.

[26] Bucerus, *Enarrationes perpetuae in sacra quatuor Evangelia*, 1530, f. 57 r.

[27] Martin Lutero, *Se anche le genti di guerra possano giungere alla beatitudine*, p. 566.

con la costituzione dell'Impero, da lui considerata struttura pluralistica, composta di comunità minori dotate di autonomia giuridica, e in contrasto con le Sacre Scritture. Da queste ultime trae infatti l'argomentazione decisiva a sostegno del pluralismo dei poteri, vera e propria poliarchia. Nel 1530 annota:

> Profecto qui in unum transferre hominem conatur, potestatem quam pridem Deus, ut rebus humanis maxime conducebat, dispartitus est in plurimos, is ordinationi Dei resistit. D. Paulus scripsit: Quae vero sunt potestates (non dixit, potestas) a Deo ordinatae sunt.[28]

Nel 1536 Bucer scrive *Metaphrases et enarrationes perpetuae epistolarum D. Pauli Apostoli. Tomus primus continens metaphrasim et enarrationem in Epistolam ad Romanos.* L'opera è dedicata all'arcivescovo anglicano di Canterbury, Thomas Cranmer. Di fronte alla situazione difficile per le comunità riformate che si stava creando nell'Impero tedesco, lo sguardo di Bucer si allarga all'Europa e si volge all'Inghilterra, un grande regno, considerato modello di monarchia cristiana. Così è definito, nella prefazione alle *Metaphrases et enarrationes […] in Epistolam ad Romanos*, il re d'Inghilterra Enrico VIII:

> Princeps serenissimus atque potentissimus Henricus VIII, Rex Britanniae […] non modo regno ipsius sed toti etiam reipublicae christianae, hoc maxime tempore, dum Antichristus extrema tentat […] ut spes sit egregia cum regnum suum, exemplo et ministerio huius regni vestri plurimum in tota nostra Europa confirmaturm et prolaturum.[29]

L'interpretazione politica dell'Epistola di san Paolo ai Romani,[30] che ha portato molte volte alla giustificazione dell'assolutismo teocratico, è utilizzata da Bucer per riportare al centro del discorso politico il re cristiano, che però, storicamente e teologicamente, per governare ha bisogno dei poteri intermedi, anche essi ordinati da Dio.[31] Nel Commentario ai Romani l'attacco, del 1530, alla monarchia come forma

---

[28] Bucerus, *Enarrationes perpetuae in sacra quatuor Evangelia*, 1530, f. 57 v.
[29] Bucerus, *Metaphrases […] in Epistolam ad Romanos*, pp. 2-3.
[30] Cfr. Rubboli, *I cristiani, la violenza e le armi*, pp. 459-466.
[31] Bucerus, *Metaphrases […] in Epistolam and Romanos*, pp. 479, 483.

politica si trasforma in un attacco alle monarchie assolute e accentrate. Per la prima volta Bucer afferma la necessità di un potere supremo unitario in uno Stato: "Dubitari igitur non potest, necessario in una Re. Pub. unum rerum potiri, et prima potestate fungi".[32] Sottolinea però anche che, soprattutto nelle grandi monarchie, la titolarità del potere supremo può e deve coesistere con la pluralità dei poteri intermedi, anch'essi ordinati da Dio e titolari di *merum imperium*. Giunge a questa conclusione analizzando la situazione politica dei grandi Stati europei, e proponendo una moderna visione pluralistica dell'Europa.

> In Europa nostra sunt, hoc ipsum Romanorum imperium et memorata regna, quae singula suos principes et reges habent, principibus aliis minime obnoxios. Deinde illi habent quisque in suo regno sub se civitates […] principes et regulos, sed hos obnoxios sibi non pari iure.[33]

Descritta la struttura pluralistica europea, il Riformatore osserva che in essa, e in particolare nell'Impero, accanto ai titolari della *summa potestas* vi sono autorità intermedie, titolari del *merum imperium*, ordinate da Dio, e quindi originarie e autonome dall'autorità superiore. Tali magistrati intermedi sono necessari per il bene politico e la stabilità dello Stato.

> In re publica namque Romana, quae hodie superest […] sunt principes electores, sunt alii principes, comites et reguli, tum civitates, qui omnes mero imperio pollent, qui ius habent apud suos leges condendi, et potestatem animadvertendi in facinorosos, ut etiam praesente apud eos imperatore, ipsorum tamen sit iurisdictio et animadversio.[34]

Il percorso politico di Bucer si completa e si sviluppa attraverso i diversi Commentari, che si succedono negli anni. Anche la sua opera esegetica, come la sua vita, è influenzata dalle vicende politiche dell'Impero e di Strasburgo in particolare. L'Imperatore e il monarca sono ordinati da Dio, purché non siano tiranni. I magistrati intermedi non derivano il loro potere dal riconoscimento dell'Imperatore, ma direttamente da Dio stesso. Hanno quindi il diritto-dovere di opporsi alle

[32] *Ibid.*, p. 483.
[33] *Ibid.*
[34] *Ibid.*

autorità superiori che violino la legge divina, anche se da esse hanno ricevuto formalmente l'investitura giuridica.

Il problema della resistenza dei principi e delle città protestanti nei confronti dell'Imperatore è ormai di viva attualità.[35] Bucer, prima di Lutero, ne coglie l'ineluttabilità politica e ne costruisce la legittimazione,[36] operando su due livelli, teologico e istituzionale. Come già osservato, la giustificazione da lui proposta del diritto di resistenza dei principi e delle città verso l'Imperatore si fonda sulla convinzione della conformità di tale prassi politica alla legge di Dio, espressa nelle Sacre Scritture, e alla costituzione dell'Impero.

Questa presa di posizione di Bucer, che si ricollega alla tradizione classica, cristiano-medievale e umanistica, al diritto imperiale e al contesto politico-istituzionale della Riforma nell'Impero tedesco viene prospettata, nella sua radicalità, a partire dalla seconda edizione delle *Enarrationes perpetuae in sacra quatuor Evangelia*, del marzo 1530, come osserva Gäumann.

> In der ersten Ausgabe des Evangelienkommentars von 1527 wird die Frage des Widerstandes einer unteren Obrigkeit gegen eine übergeordnete Obrigkeit noch nicht angeschnitten. Ernst in der zwitten Auflage von 1530 wird diese Fragestellung bei der Auslegung von Mt.5,38ff aufgenommen.[37]

Martin Bucer propone una concezione della città come modello positivo di regime repubblicano, dove la libertà politica si salda con l'autonomia religiosa, insieme alla difesa del bene comune e dei diritti del popolo.[38] Il modello regolativo della *città-repubblica* è un modello poliarchico, che esalta il regime repubblicano come governo di magistrati, nell'utilità pubblica, a potere limitato, caratterizzato da legalità e libertà politica, ed è costruito sulla base dell'organizzazione politica strasburghese.[39]

---

[35] Cfr. *Das Widerstandsrecht als Problem der deutschen Protestanten 1523-1546*; Falchi, *Il problema della resistenza nel pensiero dei Riformatori tedeschi*; Luise Schorn-Schütte, *La Riforma protestante*, pp. 76-88.

[36] Cfr. Gäumann, *Bucer und das Widerstandsrecht*, pp. 460-487.

[37] *Ibid*., p. 480.

[38] Falchi, *Tra teologia politica e ideologia. Le libere città imperiali in Martin Bucer*, pp. 149-162.

[39] Erasmo, nel 1514, aveva delineato il paradigma del buon governo cittadino e dell'armonia sociale prendendo a modello Strasburgo: una monarchia senza dispotismo, una aristocrazia senza fazioni, una democrazia senza disordini, cfr. Érasme

Bucer sottolinea l'integrazione tra le due giustizie, divina e umana: il cittadino più rispettoso delle leggi della città è anche il cristiano più sincero e fedele. I magistrati sono ordinati da Dio e investiti di un compito sacro: da loro dipende il bene morale e materiale del popolo. Questa concezione di *città-chiesa* si propone di affermare e difendere l'autonomia delle città che, attraverso i loro magistrati, prendono decisioni in campo politico e religioso: l'autonomia religiosa trova nella struttura giuridico-politica delle libere città imperiali un terreno fertile e contribuisce alla difesa delle libere istituzioni repubblicane nei confronti dell'Imperatore, considerato tiranno.

Le resistenze politiche all'attuazione di questo modello non sono certo mancate. Nel 1529, alla dieta imperiale di Spira, l'autonomia dei principi e delle città riformate è stata messa in discussione. Il decreto imperiale di Spira, che imponeva il ritorno all'uniformità religiosa nell'Impero, è stato rifiutato dai principi e dalle città tedesche, che dichiararono di aderire alla Riforma affermando: "so protestiern wir";[40] con la conseguente formazione di un partito "protestante".

> Il rifiuto di accettare il Decreto imperiale di Spira è già una dichiarazione di disobbedienza verso l'Imperatore, nonostante le giustificazioni di diritto e di coscienza addotte; essa avrebbe potuto rimanere una disobbedienza passiva, ma non erano queste le intenzioni e diversi ne furono gli sviluppi.[41]

Nel 1530, alla dieta di Augusta, fallisce un nuovo tentativo di conciliazione. I principi della Germania settentrionale, di linea luterana, con il principe elettore di Sassonia e il langravio d'Assia, si uniscono nel sostegno alla *Confessio Augustana*, redatta da Melantone; Bucer a sua volta redige la *Confessio Tetrapolitana*, dichiarazione condivisa da quattro città: Strasburgo, Costanza, Memmingen e Lindau.

Una migliore comprensione della concezione di autorità politica e di *città-chiesa* in Bucer può essere raggiunta analizzando proprio l'articolo

---

de Rotterdam, *à Jacques Wimpfeling*, Bâle, 21 septembre 1514, in Id., *Correspondance*, p. 27.

[40] Falchi, *Il problema della resistenza nel pensiero dei riformatori tedeschi*, p. 118.

[41] *Ibid.*, p. 119.

De Magistratibus della *Confessio tetrapolitana*,[42] e confrontandolo con l'articolo sul potere ecclesiastico e sul potere civile della *Confessio augustana.*[43] Nella *Confessione augustana* si sostiene la teoria luterana dei due regni, spirituale e temporale, e delle due giustizie. L'autorità ecclesiastica predica il Vangelo; l'autorità temporale esercita il governo e la giustizia terrena.[44] Più complesso il discorso nella *Confessione tetrapolitana*, nella quale si perde la distinzione e si rafforzano il ruolo dei magistrati e i loro obblighi.

> Ognuno deve adattarsi più diligentemente alle leggi pubbliche nella misura in cui è un cristiano più sincero e più ricco di fede […] esercitare l'ufficio di magistrato è la funzione più sacra che possa essere divinamente data […] nessuno esercita i doveri di magistrato più degnamente di coloro che sono i più cristiani.[45]

L'anno successivo, nel 1531, viene stipulata la Lega di Smalcalda, alleanza militare difensiva di principi e città protestanti dell'Impero tedesco, sotto la guida del principe elettore di Sassonia e del langravio Filippo d'Assia, approvata anche da Lutero. Lo scopo principale della Lega è opporsi alla politica religiosa di restaurazione sostenuta da Carlo V. La Lega prende il nome dalla città in cui viene firmata, il 27 febbraio 1531, ossia Smalcalda, in Turingia.

Negli anni dei contrasti fra l'Imperatore e la Lega di Smalcalda anche Lutero si viene avvicinando a queste posizioni, riconoscendo ai principi elettori un ruolo politico attivo contro la tirannide dell'Imperatore.[46] Nel 1539 afferma in una *Tischrede*:

> Cesare non è un monarca in Germania così come nei loro regni sono monarchi il Francese, l'Inglese, ma i settenviri elettori insieme a cesare sono

---

[42] *Confessio tetrapolitana. Confessio quatuor civitatum*, Argentorati, Constantiae, Memmingae, Lindauiae, in Bucer, *Deutsche Schriften*, III, art. *De Magistratibus*; trad. it. *Confessione Tetrapolitana*, ReformedWebsites.com. Cfr. Martin Lienhard, *Bucer et la Tétrapolitaine*, pp. 269-286.

[43] *Die Augsburgische Konfession. Confessio fidei*, in *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche*, art. *De potestate ecclesiastica*; trad. it. *La Confessione augustana del 1530*, pp. 166-178.

[44] *Confessione augustana*, pp. 168-169.

[45] *Confessione Tetrapolitana*, cap. XXIII, *Dei Magistrati*.

[46] Rubboli, *I cristiani, la violenza e le armi*, pp. 124-125.

> membra politiche e membra di cesare; a ciascuno di loro è stata affidata la direzione dell'impero, benché non in primo luogo […]. Quei settemviri e principi in quanto sono membra dell'organismo politico e di cesare, sono politici, non cristiani. Non devono tacere in questa parte del loro dovere.[47]

Nel luglio 1546 scoppia la guerra di Smalcalda tra la Lega e l'Imperatore.[48] Lutero era morto poco prima, il 18 febbraio 1546. La Lega dei principi e delle città protestanti viene sconfitta dall'Imperatore Carlo V a Mühlberg il 24 aprile 1547. La guerra si conclude con la Pace di Augusta del 1555, che sancisce il definitivo riconoscimento della divisione tra Stati cattolici e Stati protestanti nell'Impero tedesco, con i rispettivi territori, secondo la formula *cuius regio, eius religio*.[49]

Bucer svolge la sua opera di Riformatore a Strasburgo sino al 1548 quando, inviato ad Augusta per firmare l'*Interim* imperiale, che stabiliva un compromesso con il ritorno dei protestanti a una forma religiosa intermedia, con concessioni poco rilevanti, si rifiuta di accettarlo.[50] Subisce forti pressioni e l'arresto. È quindi costretto a lasciare la Germania e nel 1549 parte con la famiglia per l'Inghilterra, che si era già staccata dalla Chiesa di Roma, dopo lo scisma di Enrico VIII del 1534.

Considerato una delle figure centrali della Riforma, Bucer era stato consultato da Enrico VIII per avere la sua opinione sul divorzio da Caterina di Aragona. Viene quindi accolto con deferenza alla corte di Edoardo VI,[51] che era succeduto a Enrico VIII alla sua morte nel 1547. Entra così in contatto con una grande monarchia europea, accentrata e tendente all'assolutismo.

Mentre Strasburgo aveva accettato l'*Interim* ed era tornata al cattolicesimo, con poche concessioni imperiali, l'Inghilterra diventa, nella

---

47 Martin Luther, *Tischrede*, 7 Febr 1539, trad. it. in Lutero, *Discorsi a tavola*, p. 337.

48 Cfr. Joseph Lortz, *La Riforma in Germania*, vol. II, pp. 343-350.

49 Lucia Felici, *La Riforma protestante nell'Europa del Cinquecento*, pp. 72-76; Christopher Martinuzzi, *Gli Stati Tedeschi agli albori della Riforma: il caso della Sassonia*, pp. 17-18: "Dopo una prima vittoria militare avvenuta nel 1547 nella battaglia di Mühlberg, Carlo V fu costretto nel 1555 a firmare con i principi la pace di Augusta, che sancì la divisione religiosa dell'Impero in base al principio territoriale, secondo il quale il luteranesimo diveniva la religione ufficiale in quegli Stati dove esso costituiva il credo dei sovrani (formula del *cuius regio, eius religio*)".

50 Cfr. Walter Bellardi, *Bucer und das Interim*, in *Horizons européens de la Reforme en Alsace*, pp. 267-295.

51 Cfr. Greschat, *Martin Bucer*, pp. 244-247.

considerazione di Bucer, un modello di monarchia cristiana. Già negli ultimi scritti infatti aveva accreditato Enrico VIII come difensore della cristianità in Europa, in particolare nella dedica delle *Metaphrases […] ad Romanos*[52] sopra citata.

A Londra Bucer trascorre gli ultimi due anni della sua vita.[53] Tiene lezioni di teologia a Cambridge come *Regius Professor of Divinity* e collabora con l'arcivescovo Thomas Cranmer.

Nel 1550 compone la sua ultima opera, *De Regno Christi*,[54] dove propone il modello di una monarchia cristiana, distinta dalla tirannide, a imitazione del regno di Cristo. La realizzazione della monarchia cristiana è affidata, nella dedica, al re d'Inghilterra Edoardo VI. "De his itaque paucis ex aeterno Dei verbo admonebo […]. Postremo, quibus viis et rationibus Serenissima Maiestas Tua possit et debeat plenam regni Christi apud suos restitutionem instituere, moliri et urgere".[55] Bucer esorta il re a mettere mano, insieme al Parlamento, alla riforma della Chiesa. La riforma che aveva tentato con i magistrati di Strasburgo ed era fallita per i contrasti con l'Imperatore diventa, nella speranza di Bucer, compito del monarca inglese, quasi fosse un sovrano biblico.[56]

L'opera fu accolta con grande favore da re Edoardo VI. L'università di Cambridge conferì a Bucer un dottorato in teologia ma, di lì a poco, Bucer si ammalò. Non si riprese più e morì il 28 febbraio 1551; fu sepolto nella chiesa di Santa Maria, a Cambridge.

Alcuni anni dopo salì al trono la regina cattolica Maria, figlia di Caterina d'Aragona, che nel 1556 fece riesumare e bruciare i suoi resti. Con la successiva ascesa al trono della regina Elisabetta, tuttavia, venne solennemente riabilitato con una cerimonia nel 1560.[57]

---

[52] Bucerus, *Metaphrases […] in Epistolam ad Romanos*, pp. 2-3.

[53] Cfr. Andrew Edward Harvey, *Martin Bucer in England*; Constantin Hopf, *Martin Bucer and the English Reformation*; Id., *Martin Bucer und England. Sein Beitrag zur englischen Reformationsgeschichte*, pp. 82-109; Basil Hall, *Martin Bucer in England*, in *Martin Bucer. Reforming Church and Community*, pp. 144-160.

[54] Bucerus, *De Regno Christi libri duo* (1ª ed. 1557), edidit F. Wendel, in Id., *Opera latina*, XV.

[55] *Ibid*., p. 3.

[56] Greschat, *Martin Bucer*, pp. 259-265.

[57] *Ibid*., pp. 268-269.

Bibliografia

Backus, Irena, *Bucer's view of Roman and Canon Law in his Exegetical Writings and in his Patristic Florilegium*, in *Bucer und das Recht*, hrsg. von Christoph Strohm, Genève, Droz, 2002, pp. 184-204.

Bartolo da Sassoferrato, *Tractatus de regimine civitatis*, in Diego Quaglioni, *Politica e diritto nel Trecento italiano. Il "De Tyranno" di Bartolo da Sassoferrato*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 147-170.

Bellardi, Walter, *Bucer und das Interim*, in *Horizons européens de la Reforme en Alsace*, Strasbourg, Librairie Istra, 1980, pp. 267-295.

Brady, Thomas A., *Ruling Class, Regime and Reformation at Strasbourg 1520-1555*, Leiden, Brill, 1978.

Bucer, Martin, *à Luther*, Heidelberg, 1520 janvier 23, in Id., *Correspondance*, I, publié par Jean Rott, Leiden, Brill, 1979, p. 94.

—, *Enarrationum in Evangelia Matthaei, Marci et Lucae libri duo*, Argentorati, apud Joan. Herwagium, 1527.

—, *Enarrationes perpetuae in sacra quatuor Evangelia*, Argentorati, apud Georgium Ulricherum Andlanum, 1530.

—, *Metaphrases et enarrationes perpetuae epistolarum D. Pauli Apostoli. Tomus primus continens metaphrasim et enarrationem in Epistolam ad Romanos*, Argentorati, per Wendelinum Rihelium, mense Martio, 1536.

—, Aretius Phelinus [Bucer, Martin], *Psalmorum libri quinque ad Hebraicam veritatem traducti, et summa fide, parique diligentia a Martino Bucero enarrati* (1529). *Eiusdem Commentarii in Librum Iudicum et in Sophoniam Prophetam* (1544?), [Genf], Robertus Stephanus, 1554.

—, *De Regno Christi libri duo* (1ª ed. 1557), edidit François Wendel, in Id., *Opera latina*, XV, Paris, Presses universitaires de France, 1955.

Confessio fidei, Die Augsburgische Konfession, in *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963.

La Confessione augustana del 1530, trad. it., Torino, Claudiana, 1980.

Confessio tetrapolitana. Confessio quatuor civitatum, Argentorati, Constantiae, Memmingae, Lindauiae, in Martin Bucer, *Deutsche Schriften*, III, Gütersloh, G. Mohn, 1969.

Confessione Tetrapolitana, trad. it., ReformedWebsites.com.

Das Widerstandsrecht als Problem der deutschen Protestanten 1523-1546, hrsg. von Heinz Scheible, Gütersloh, G. Mohn, 1982.

De Kroon, Marijn, *Studien zu Martin Bucers Obrigkeitsverständnis*, Gütersloh, G. Mohn, 1984.

Érasme de Rotterdam, *à Jacques Wimpfeling*, Bâle, 21 septembre 1514, in Id., *Correspondance*, II, Bruxelles, University Press, 1974, p. 27.

Falchi Pellegrini, Maria Antonietta, *Legittimità, legittimazione e resistenza nella teoria politica medioevale. Bartolo da Sassoferrato e Coluccio Salutati*, Genova, Ecig, 1981.

—, *Il problema della resistenza nel pensiero dei Riformatori tedeschi*, Genova, Ecig, 1986.

—, *Tra teologia politica e ideologia. Le libere città imperiali in Martin Bucer*, in *Le ideologie della città europea dall'umanesimo al romanticismo*, a cura di Vittorio Conti, Firenze, Olschki, 1992, pp. 149-162.

—, *Modelli politici e contesti storici: la Respublica Israelis in Martin Bucer*, "Il Pensiero Politico", 3 (2002), pp. 369-391 e in *Politeia Biblica*, a cura di Lea Campos Boralevi e Diego Quaglioni, Firenze, Olschki, 2003, pp. 369-391.

—, *Protestantesimo e democrazia: la riforma delle città*, "Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere", s. VI, XVII (2017/2018), pp. 167-182.

—, *Religione e politica. A cinquecento anni dallo scritto di Lutero* Sull'autorità secolare, "Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere", s. VII, V (2023), pp. 394-406.

Felici, Lucia, *La Riforma protestante nell'Europa del Cinquecento*, Roma, Carocci, 2016.

Gäumann, Andreas, *Bucer und das Widerstandsrecht*, in *Martin Bucer und das Recht*, hrsg. von Christoph Strohm, Genève, Droz, 2002, pp. 460-487.

Genre, Ermanno, *Introduzione*, in Martin Bucero, *La riforma a Strasburgo. Le carenze e i difetti delle chiese: come porvi rimedio (1546)*, Torino, Claudiana, 1992, pp. 7-11.

Greschat, Martin, *The Relation between Church and Civil Community in Bucer's Reforming Work*, in *Martin Bucer. Reforming Church and Community*, ed. by David F. Wright, Cambridge, University Press, 1994, pp. 17-31.

—, *Martin Bucer (1491-1551). Un réformateur et son temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Hall, Basil, *Martin Bucer in England*, in *Martin Bucer. Reforming Church and Community*, ed. by David F. Wright, Cambridge, University Press, 1994, pp. 144-160.

Harvey, Andrew Edward, Vergelegt von, *Martin Bucer in England*, Marburg, Heinrich Bauer, 1906; London, Cornell University Library Digital Collections, 2009.

Hopf, Constantin, *Martin Bucer and the English Reformation*, Oxford, Blackwell, 1946.

—, *Martin Bucer und England. Sein Beitrag zur englischen Reformationsgeschichte*, "Zeitschrift für Kirchengeschichte", LXXI (1960), pp. 82-109.
Kaufmann, Thomas, *Gli anabattisti. Dalla Riforma radicale ai battisti*, Torino, Claudiana, 2022.
Lang, August, *Der Evangelienkommentar Martin Butzers und die Grundzüge seiner Theologie*, Neudr., Aalen, Scientia Verlag, 1972.
Lienhard, Marc, *Bucer et la Tétrapolitaine*, "Bulletin de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français", CXXVI (1980), pp. 269-286.
Lortz, Joseph, *La Riforma in Germania*, 2 voll., trad. it., Milano, Jaca Book, 1981.
Lutero, Martin, *Le tesi sulle indulgenze* (1517), trad. it. a cura di Giovanni Miegge, in Id., *Scritti religiosi*, a cura di Valdo Vinay, Torino, Utet, 1967, pp. 165-177.
—, *Se anche le genti di guerra possano giungere alla beatitudine* (1526), trad. it. in Id., *Scritti politici*, a cura di Luigi Firpo, Torino, Utet, 1959, pp. 529-578.
—, *Discorsi a tavola*, intr. e trad. it. a cura di Leandro Perini, nuova ed. a cura di Domenico Segna, Milano, Garzanti, 2017.
Martinuzzi, Christopher, *Gli Stati Tedeschi agli albori della Riforma: il caso della Sassonia*, in *La costruzione dello Stato moderno*, a cura di Lea Campos Boralevi, Firenze University Press, 2018, pp. 17-27.
Rubboli, Massimo, *I cristiani, la violenza e le armi. Percorsi storici e revisioni storiografiche*, Chieti, Edizioni GBU, 2024.
Schorn-Schütte, Luise, *La Riforma protestante*, Bologna, Il Mulino, 2017.
Timmerman, Daniel, *Martin Bucer as Interpreter of the Old Testament: A Re-examination of Previous Scholarship in Light of Bucer's* Enarrationes in librum Iudicum *(ca. 1540)*, "Reformation and Renaissance Review", 9.1 (2007), pp. 27-44.
Tommaso d'Aquino, *Commento alla politica di Aristotele*, in Id., *Scritti politici*, Milano, Massimo, 1985, pp. 190-225.

Nicola Ferrari[*]

Der Unsichtbar.
Elias Canetti, o la tragedia dell'Ascolto

Sommario: Ispirato dalle letture di Karl Kraus e dal loro proliferante teatro di voci, Elias Canetti sviluppa la sua ricerca letteraria intorno a maschere acustiche capaci di rendere suoi personaggi gli accenti, i ritmi, le melodie, il suono delle persone, delle cose, della storia; la polimorfa identità della sua opera, magma incandescente di narrazione drammaturgia critica aforisma, crea alcune delle più visionarie partiture novecentesche, iridescenti polifonie di gesti sonori e musicali memorie, per una ancora inaudita drammaturgia dell'ascolto, che sperimenta come dare forma all'invisibile.

Parole chiave: romanzo polifonico; maschere acustiche; morfologie narrative; massa.

Abstract: Der Unsichtbar. *Elias Canetti or the Tragedy of Listening*
Inspired by Karl Kraus and his "theatre of voices", Elias Canetti developed literary research based on acoustic masks. He intended to transform accents, rhythms, melodies, and the sounds of people, into narrative characters. The complex identity of his fictional, dramaturgical, critical and aphoristic work could be considered as one of the most visionary scores of the twentieth century. Canetti elaborated an iridescent polyphony of sound, gestures and musical memories, experimenting for us a visionary Dramaturgy of Listening, to give the invisible a form.

Keywords: polyphonic novel; acoustic masks; narrative morphologies; mass.

[*] Università degli Studi di Genova nicola.ferrari@edu.unige.it

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.879-894

> Tutte queste forme di cui è stata qui solo sfiorata l'essenza richiedono un esame più approfondito.
>
> *Elias Canetti*

1. *(la musica cresce furiosamente)*

> "Nonnina senti qualcosa? eh già tu non senti mai niente…".
> "Certo che sento".

Dopo un'attenta quanto incerta (e alla fine, inconcludente) disamina etimologica (dal tedesco? dallo slavo?) sul significato del suo nome oscuro, Odradek (anziano, infante, persona, cosa, oggetto desueto, funzionale?) ci viene presentato dal preoccupato padre di famiglia nella sua enigmatica forma visibile (nell'enigma della sua visibilità): un rocchetto di filo a forma di stella, un groviglio di fili colorati, una barra trasversale, un complicato sistema di bacchette connesse ad angolo retto per rimanere in piedi. Misteriosa – mobilissima sfuggente inafferrabile, nel suo ritmo di scomparse e ritorni indeterminabile (e soprattutto, con addolorato terrore del padre, rispetto all'estinguersi della sua discendenza: interminabile) – la presenza di Odradek, tuttavia, si manifesta (sfuggendo ai vasti pelaghi del suo silenzio di legno) anche su un perturbante piano sonoro: la risata di Odradek (può ridere un essere privo di polmoni?) ha il suono del fruscio che fanno le foglie cadute ["wie das Rascheln in gefallenen Blättern"]. Così: come pura essenza sonora, *Unsichtbar*, invisibile ma udibile, Elias Canetti riscrive (musicalmente metamorfosa) l'Odradek kafkiano[1] al finale delle *Stimmen aus Marrakesch* (1967), nella creatura – nell'essere indifeso fragile e leggero (umano, non umano, mobile, immobile, mortale, immortale, vedente, non vedente, assente, presente?) – che, nella grande piazza di Djema el Fna, mucchietto marrone di cenci sudici e ruvidi abbandonato al suolo tra innumerevoli (ma

[1] "*Il cruccio del padre di famiglia*: Odradek, il rocchetto, che pur essendo minuscolo, è vivo come un bambino e sopravvive a tutti gli esseri umani – Metamorfosi in un sopravvissuto anche grazie alla piccolezza (simile al mio *L'invisibile*)" [6 agosto 1968]: Elias Canetti, *Processi su Franz Kafka*, p. 137.

famigliari) gesti (e colori e richiami), esiste (neppure come voce ma) soltanto come suono ["das nicht einmal aus einer Stimme, das aus einem einzigen Laut"][2] – un profondo lungo ronzante prolungato incessante immutabile "a-a-a-a-a-a-a-a". Questo suono, al limite della vita (questo suono che è la sua vita) (questo suono emesso con diligenza e tenacia) (questo suono dal significato segreto, oggetto di vane ermeneutiche congetturali) (questo suono che si cela nel clamore fino a rimanere solo nella piazza immensa, sopravvissuto a ogni altro suono) genera nel narratore in ascolto (nel narratore che è ascolto) (hölderliniamente: *aus der Ferne*) un'inquietudine profonda, qualcosa di simile all'angoscia ["etwas wie Bangen"] ma screziata di avidità e ansia, che gli ferma il cuore non appena (quell'essere suono) lo si ritrova, dopo averlo creduto (per sempre) smarrito (preoccupazioni di un padre di famiglia?).

2. *(Da una delle stanze accanto si sente venire una musica ora fragorosa ora amabile)*

> È la musica delle nozze al primo piano.
> Oggi si sposa Christa Segenreich.
> Non si sposa nessuno. Io sento un tuono.
> Vorrei una musica così quando mi sposo.
> Hanno sei suonatori tutti insieme.

Narratore in Ascolto (nelle sue orecchie si è insinuato Dio, con il suo udito possente), registratore (orchestratore) di voci (ovvie, distinte, simili, permanenti, pungenti, carezzevoli, ferite), Elias Canetti, con la musica, elevata a misura di capienza della persona umana (a storia vivente dell'umanità), intrattiene nella sua scrittura (l'unica pratica di preghiera, per lui, possibile) un rapporto viscerale e complesso (a tratti contraddittorio?), che non solo attraversa la totalità della sua *opera* ma la interroga, ponendole problemi, ponendola in prospettiva.[3] Se da sola, risuonando nella

[2] Canetti, *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*, p. 119.

[3] La riflessione sulla musica (e sulla sua relazione con la scrittura) costituisce un suggestivo cammino per percorrere (e smarrirsi dentro) il mobile labirinto degli *Appunti* di Canetti (*Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1947*, 1972; *Nachträge aus Hampstead. Aufzeichnungen aus den Jahren 1954-1971*, 1994; *Das Geheimherz*

sua piena, vitale, fluente libertà, la musica assolve a pieno la sua funzione (novalisianamente) *magica* (consolatoria, redentiva perfino) – di affrancamento dalle maglie costrittive delle funzioni (sociali, semantiche?) – il suo porsi in relazione con la parola appare problematico: la musica può contrastare la parola, colmarla di contenuto, mutarla, ringiovanirla, caricarla di pericolo, renderla gradita, farla andare in pezzi, farle fare l'amore con altre parole, renderla odiosa (in questo inventario risulta opaca la polarizzazione assiologica) ma la musica può soprattutto far nuotare le parole che altrimenti camminano – un problema per Canetti (che sospetta nel dramma musicale il rischio di un *Kitsch*, assurdo e deteriore) (che diffida dello scorrere delle parole, le pedina nelle loro fermate e stazioni, le insegue nelle loro strade tortuose, le ammira nelle loro caratteristiche andature). Le parole possono essere violate dalla musica perché le parole *sono* (esse stesse) la musica intesa da Canetti.[4] Di parole, è la musica delle voci,[5] di parole, sono le *maschere acustiche* che ha appreso a percepire,[6] e a trascrivere, e infine ad animare sulla scena della pagina (spartito virtuale che solo la lettura (ad alta voce) permette di attualizzare),[7] in quella

der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985, 1987; *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen*, 1992; *Aufzeichnungen 1992-1993*, 1993), come dimostra Antonello Lombardi, *La scuola dell'ascolto. Oralità, suono e musica nell'opera di Elias Canetti*.

[4] "With Canetti it is not a case of contempt but a kind of jealousy towards the medium of music": Heiner Goebbels, *Aesthetics of Absence. Texts on Theatre*, p. 18.

[5] Di parole, la musica che prova a vincere la morte (l'immane (inane) battaglia esistenziale e poetica di Canetti), nella figura (una metamorfosi proustiana) del canto discorso del fratello alla madre morente (morta immortale) nella scena conclusiva di *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, 1985: lui va a prenderla con le parole, lei non può più abbandonarlo.

[6] "Ogni cosa che veniva detta, dovunque, in qualsiasi momento, da chiunque, era una cosa che si offriva all'ascolto, una dimensione del mondo che fino a quel momento uno non aveva nemmeno sospettato: e poiché si trattava del rapporto fra la lingua e gli uomini, in tutte le sue varianti, era forse la dimensione più importante, in ogni caso la più ricca. Ascoltare in quel modo era impossibile senza rinunciare ai propri impulsi. Non appena si era dato via libera alle cose da ascoltare, occorreva tirarsi indietro e limitarsi a recepire, senza lasciarsi ostacolare da giudizi, indignazioni, entusiasmi. Il punto importante era che ciascuna di queste maschere acustiche […] non si mescolasse con le altre, anzi mantenesse la sua forma pura, non falsata": Canetti, *Il frutto del fuoco*, p. 1021.

[7] "Per afferrare il significato della commedia bisognava *ascoltarla*, perché era tutta costruita su quelle che io chiamavo maschere acustiche: ogni personaggio prendeva un netto risalto rispetto a tutti gli altri attraverso la scelta delle parole, l'accento, il ritmo,

scuola dell'ascolto che lo ha reso scrittore, seguendo le mesmerizzanti lezioni viennesi di Karl Kraus – il più grande *Ohrenzeuge*[8] della sua epoca, l'orecchio sempre aperto, sempre in funzione, sempre in ascolto (di frasi, sillabe, interiezioni, esclamazioni, grida, deformazioni della lingua, baluginanti, ciangottanti, sciabordanti, stillanti, per caso, rimbalzando una sull'altra, respingendosi, incontrandosi, sciogliendosi per le strade per le piazze per tutti i luoghi della città).[9]

3. *(l'orchestrina, che all'inizio della scena suonava musiche dolci e sommesse, ha cessato del tutto di suonare)*

> Su, di' un po' che cosa senti.
> Un tuono ecco quello che sento.
> Un tuono a dicembre! A dicembre un tuono.

In quella perturbante Vienna di voci e rumori, fragori e silenzi, lascivi motivetti e dissonanze ardite,[10] tuttavia, esercita una non meno con-

---

ma nelle opere drammatiche non c'era uno spartito in cui tutto questo potesse essere fissato. Le mie intenzioni potevo chiarirle solo con una lettura completa del testo": Canetti, *Il gioco degli occhi*, p. 1313.

[8] Il *testimone auricolare*, il carattere eponimo della raccolta pubblicata nel 1974, ha udito fine, ascolta quel che c'è da ascoltare, registra esattamente, ripete parola per parola, nulla cancella, nulla rimuove, neanche le cose più atroci (molti vorrebbero non aver parlato davanti a lui): "Ogni tanto – sia pure di rado – si mette i paraorecchi e si astiene dall'immagazzinare parole. […] Quando ha disinserito le sue orecchie segrete, è un brav'uomo. […] Nessuno immagina di avere a che fare con il boia in persona. È incredibile come sono innocenti gli uomini quando nessuno è lì con le orecchie aperte": Canetti, *Il testimone auricolare. Cinquanta caratteri*, pp. 59-60.

[9] Come le immagini-immagini (evocate in un giustamente celebre passo (warburghiano? proustiano?) de *Die Fackel im Ohr*: via privilegiata attraverso la realtà, reti (che immutabili e permanenti) ci permettono di pescare quello che perennemente muta) richiedono un luogo fisico dove possano essere preservate e ritrovate intatte (da chiunque voglia afferrarle per non rovinare nell'incertezza), ridestate (anche a distanza di generazioni) dallo sguardo che possiede l'esperienza necessaria, le immagini acustiche, le immagini di parole forse necessitano di un analogo (museale) spazio di raccolta, conservazione e attesa: la Letteratura (?).

[10] L'imponente "magma sonoro che attraversa l'opera di Elias Canetti" andrà a comporsi per accumulo di "sedimenti, *déjà vu*, reminiscenze, come la voce di Karl Kraus, il sottile

siderevole influenza sul giovane Apprendista Uditore un altro (incommensurabile) Maestro d'Ascolto – un compositore che (a differenza di molti altri musicisti:[11] non sordo alle parole)[12] fa parlare la musica come Canetti vorrebbe fare risuonare la sua prosa; un compositore che, come lo scrittore che Canetti vorrebbe diventare, possiede la qualità naturale di una indomita capacità di resistenza. Alban Berg è ricordato da Canetti con partecipata commozione:[13] lo ammira, vuole bene a quel gigante ondeggiante (che pare un lungo stelo intorno al quale il vento soffi) per la sua generosità senza riserve, per la fede senza cedimenti (in Arnold Schönberg), per il suo essere disprezzato dalla città musicale per eccellenza (perché le opere meritevoli di attenzione (*de se fabula*?) possono nascere solamente in una atmosfera di ostilità), per molte e molte cose gli vuole bene. E per questa sentita risonanza intellettuale, il 17 ottobre 1935 (l'anno del *Violinkonzert*, due mesi prima della morte) Canetti invia una copia[14] del suo romanzo-mondo-monstre *Die Blendung* con

---

silenzio di Abraham Sonne, il lamento di un mendicante a Marrakesch, l'urlo di un venditore ambulante; e da presenze 'musicali' quali […] Ferruccio Busoni, la *Matthäus-Passion*, inni, canzoni patriottiche e molto altro ancora": Lombardi, *La scuola dell'ascolto*, p. 1.

[11] Di fronte all'affermata fraternità ideale tra scrittore e compositore (Berg), Canetti esprime tutta la sua insofferenza verso la figura del direttore d'orchestra, incarnazione del Potere allo stato puro – come dimostrano la superba (e insuperabile) analisi fenomenologica di *Massa e Potere* e il grottesco carattere de *Il maestroso* (non nascosta, caustica, caricatura di Hermann Scherchen) nell'*Ohrenzeugen*: "Lui solleva la bacchetta, e quando il silenzio è totale riempie l'aria di segni ben misurati. Gli adoratori tacciono, gli adoratori meditano, gli adoratori si scervellano sull'interpretazione da dare ai segni": Canetti, *Il testimone auricolare*, p. 115.

[12] Berg, appartenente a quel piccolo gruppo di musicisti che vedono gli uomini nello stesso modo degli scrittori, intuisce gli accadimenti interiori di Canetti, ascoltandone le parole: "Le accoglieva in sé quasi come la musica, capiva il linguaggio degli uomini non meno di quello degli strumenti": Canetti, *Il gioco degli occhi*, p. 1438.

[13] Come Hélène (piccola rattrappita, decrepita, e quasi assente) incontrata per caso, trent'anni dopo la morte del marito sussurra a Canetti che Alban *parla* (!) sempre di lui, anche Canetti con il suo memoriale di scrittura dimostra l'immenso atto di amore necessario "per dare vita a un morto in modo che non scompaia mai più, in modo da udirne la voce, da parlare con lui e conoscere i desideri che egli avrà sempre, poiché gli si è data la vita": *ibid.*, p. 1439.

[14] Per la ricostruzione (documentale e interpretativa) di questo scambio, rievocato da Canetti nella sua *Autobiografia*: Antonello Lombardi, *Il poema dell'odio. Alban Berg ed Elias Canetti. Lettere*.

dedica di ringraziamento "per *Wozzeck* e *Lyrische Suite*" ad Alban Berg (che leggerà, all'ultimo respiro, dalla prima all'ultima pagina quell'"*epos des Hasses*", "con lo stesso interesse, la stessa impazienza, con lo stesso coinvolgimento, lo stesso entusiasmo" insomma con una gioia, insieme artistica e umana, di riconoscimento tra le righe dello stimatissimo Herr Canetti, di un "cuore ardente" in sincronica pulsazione). Canetti e Berg[15] si possono reciprocamente riconoscere, le loro scritture si riflettono in una ideale analogia di sostanza, in una condivisa e stupefacente sperimentazione[16] musicale sulle forme (con le forme, attraverso le forme).

4. *(la musica suona più forte)*

> A casa mia posso sentire quello che mi pare e piace.

Come ogni scena del *Wozzeck* di Alban Berg (allievo di Schönberg quanto erede (ideale) di Mahler) è costruita come reinvenzione trasfigurata di una morfologia storicamente definita – Suite Rhapsodie Passacaglia Invention Rondo Scherzo Sonatensatz Fuge (una drammaturgia meta-morfica?) – si può concepire l'intera *œuvre* di Canetti come una unica composizione articolata in differenti *Saggi* di forme – il Romanzo

[15] Comparando l'opera testamentaria di Berg e quella inaugurale di Canetti si rivelerebbero "entrambe interpreti – seppure con linguaggi differenti – di una difficoltà a tratti insormontabile nel decifrare le metamorfosi di una borghesia ormai orfana di certezze secolari; entrambe alle prese con rinnovati sistemi ermeneutici necessari per captare inediti parametri esistenziali; entrambe infine, ma le similitudini potrebbero non fermarsi qui, aventi nell'uso simbolico dei numeri uno dei loro tratti distintivi: il 10, il 23 e il 28 nel *Violinkonzert*, il 4, con i suoi multipli e sottomultipli, nella *Blendung*": *ibid*., p. 29. Per l'analisi numerologica del romanzo di Canetti: Antonello Lombardi, *Le memorie di Georges Kien*.

[16] In una conferenza alla Bryanston Summer School, dedicata nell'agosto 1948 alla matrice trinitaria della (sua) modernità (identità) letteraria (*Proust-Kafka-Joyce*) – e successivamente raccolta in una delle tante ricostruzioni postume di suoi libri impossibili (mancati, ipotetici, *inachevables*?): *Prozesse. Über Franz Kafka* – Canetti intende la *missione della scrittura* di Proust – fare uscire dal proprio unico io ed esporre chi legge alla molteplicità coscienziale dei mondi percepiti – come attività *sperimentale*. Solo il lavoro sulle forme permette di concepire e rappresentare quella peculiare *differenza*, dalla quale si sviluppa la sostanza molteplice della persona che scrive.

(unico), il Dramma (tre varianti), l'Autobiografia (unica, in tre parti), la Biografia letteraria (unica), il Libro di Viaggio (unico), il Libro giocoso dei caratteri (unico), il grande Trattato (unico), i testi critici (una raccolta) – che si legano, accompagnano all'inesausto e inesauribile proliferare mobile degli *Appunti*,[17] filo serico di sutura dell'intero corpus, sua espansione potenziale (o meglio: suo dissolvimento in progetto, promessa, prospettiva, proiezione),[18] sua rispecchiante moltiplicazione frattale (come l'opera stessa, una forma di forme).

Quanto questa concezione possa intendersi di ascendenza (o consonanza) scientemente berghiana (o più implicitamente: in analoga derivazione da quella stessa immensa tradizione di pensiero musicale dalla quale era discesa l'esperienza creativa di Berg) si mostra in una penetrante riflessione (insieme consuntiva e prospettica) *Sul Dramma* del 1942. Era parso chiaro a Canetti – momento aurorale nel quale Canetti ha scoperto (o creato) Canetti – che non lo interessava una concezione psicologistica dei personaggi (una loro evoluzione "come se fossero persone vive, reali") quanto cercare di attuare "qualcosa che ha

[17] Heiner Goebbels riferisce alla forma canettiana degli *Appunti* l'arcaica espressione *Eratijaritjaka* – che Canetti scopre nella lingua degli Aranda, con il significato a lui (e a Goebbels) intimamente consustanziale di un anelito totalizzante a qualcosa che è andato perduto – e se ne appropria come titolo per la sua personale esplorazione (ricreazione) teatrale dell'universo canettiano. "I was particularly intrigued by the non-connection of this text form. Single independent sentences that again and again entered completely new constellations when read in context with the sentences before or the ones after". Gli *Appunti* rivelano a Goebbels il potenziale morfologico (metamorfico e semantico) di una sperimentazione musicale di *connection* e *non-connection* tra frammenti "5 years to imagine a scenic realization of what I knew right there at the first reading: this is something I want to take on […] anyone who continues to open, browse and read the six books of his notes over the course of 5 years unsystematically – finding something in them, losing it again, finding it anew – weaves an emerging and ramifying web of delights in the text, a web of associations and possible levels of coherence that open themselves up differently at each reading. One detects new meanings, which reclaim new perspectives from the text and challenge us": Goebbels, *Aesthetics of Absence*, pp. 17-18.

[18] "Solo nelle sue frasi sparse e contraddittorie l'uomo può recuperare se stesso, conseguire la propria integrità senza perdere ciò che più conta; può ripetersi percepire il proprio respiro, conoscere le proprie mosse, fondare il proprio accento, provare le proprie maschere, temere le proprie verità, far evaporare le proprie menzogne finché non diventino verità, infuriarsi a morte e scomparire ringiovanito": Canetti, *Il libro contro la morte*, pp. 177-178.

origine dalla musica": musicalmente: trattare i personaggi come temi. Il programma potrebbe così intendersi esito ulteriore di quel dilagante processo di musicalizzazione delle strutture letterarie che aveva innescato Wagner (dimostrando (incontrovertibilmente) il potenziale drammaturgico dell'elaborazione motivica beethoveniana), ispirando alcune tra le opere più significative scritte tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento (da Zola a Thomas Mann, passando per Joyce e Proust): la possibilità di concepire (e conseguentemente) elaborare una trama nei termini compositivi di una forma sonata, una fuga o un rondò. Per Canetti, tuttavia, non si tratta (solo) di questo. L'appunto del 1942 sviluppa il riferimento musicale in una direzione inaspettata, dirottando (come se la stesse precisando) l'analogia (già consolidata) dei personaggi-temi nell'analogia (assai più personale, e sfuggente) dei personaggi-strumenti.[19] La musica, scrive Canetti, offre un insuperabile modello di rigore grazie alla chiara e riconoscibile identità (acustica) degli strumenti che impegna: per tutta la durata di una partitura che lo impiega, un flauto rimane un flauto, una viola una viola. La decisione dell'organico impegna la composizione come un destino. Pensare ai personaggi come strumenti (nuovamente: come voci)[20] permette di

[19] Canetti difende con vigore la dimensione integralmente verbale della sua drammaturgia: che i personaggi *siano* gli strumenti del suo dramma musicale (una musica di parole) non deve in alcun modo far pensare a una concezione di teatro musicale (una musica di note) nella quale l'elemento sonoro (e strumentale) si sovrapponga al testo – l'introduzione della musica (come nell'opera) con la sua forza totalizzante svuoterebbe di ogni importanza la musica *intrinseca* del testo.

[20] Canetti prosegue la deriva analogica del suo Appunto laboratorio, raccolto in *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, 1973, suggerendo un'ulteriore identificazione tra strumento musicale (e quindi: personaggio) e animale: "Ogni strumento è un animale ben preciso, o almeno una creatura singola e ben definita, che di sé offre solo la voce che le è peculiare. Nel dramma si ha la possibilità divina e superiore a quella di tutte le altre arti, di inventare nuovi animali, dunque nuovi strumenti, nuove creature, e, a seconda delle loro combinazioni tematiche, una forma costituita in modi sempre diversi. Il numero dei drammi possibili è dunque inesauribile, fin tanto che ci siano nuovi 'animali'. La creazione, sia che si riveli esaurita, sia che l'uomo con la sua rapidità, l'abbia sopravanzata, viene così trasferita, letteralmente, nel dramma": Canetti, *La provincia dell'uomo*, p. 25. Con mossa fascinosa e ardita, si appropria (invertendone il segno) della dura (letteralmente: sorda) critica che gli aveva rivolto Werfel, abbandonando platealmente la sala dove Canetti stava dando pubblica lettura (concertistica) della sua *Komödie der Eitelkeit*: "'Sa che cos'è lei? Uno che imita i versi degli animali'. Si rivolgeva a me, e

immaginare musicalmente la scrittura letteraria assai meno nella sua dimensione (ottocentesca) di sviluppo logico delle altezze (il punto di convergenza, come *idea* se non come *stile*, tra prima e seconda scuola di Vienna) che nella (tutta novecentesca) concezione della composizione per timbri (da Berlioz a Varèse, allo Stravinskij russo e primaverile, allo Schönberg *Klangfarbenmelodista*). La letteratura di Canetti sembra doversi (volersi) pensare come musica, ma non più semplicemente come *Musik*: quella parola, per la quale manteneva un attaccamento commisurato al fenomeno che designava, quella parola accentuata sulla seconda sillaba quasi a farla volare verso l'alto (di questo aveva discusso con Berg ma Berg non lo aveva seguito) non gli sembrava (più) adatta a ogni genere di musica (più ascoltava nuova musica più dubbioso gli risultava il rapporto con quella denominazione universale). La *sua* musica (come quella di Bartók o di Janacek) aveva bisogno (in ogni senso) di una nuova parola[21] per dirsi (e darsi).

5. *(Fragorosa fanfara)*

> Pepi, va' su dai Segenreich e di' che chiedo ai signori un favore. Che non suonino così forte. Non vorrei offendere nessuno di quelli che suonano alle nozze. Hai sentito, Pepi? Ora vai su dai Segenreich e gli dici che io chiedo ai signori un favore, con questa musica non riesco a pregare! Hai sentito Pepi?

Die Blendung: il romanzo – veramente singolare (secondo la convinzione incrollabile dell'autore) – con il quale Canetti ringrazia Alban

---

con un insulto che non sarebbe potuto essere più pesante più brutale più disastroso […] Lo scopo che mi ero prefisso era proprio quello: far risaltare ogni personaggio come un animale diverso e rendere riconoscibili tutti i personaggi attraverso le loro voci. Avevo trasferito la diversità degli animali nel mondo delle voci". Il resoconto (al consueto, irresistibile) è in Canetti, *Il gioco degli occhi*, p. 1320.

[21] In un'altra pagina indimenticabile di *Das Augenspiel*, Canetti (che collezionava parole come Nabokov farfalle) racconta l'agnizione del termine ceco (che traduce e strania senza alcuna omologia fonica la musicamusiquemusicMusik europea): *hudba*.

Berg per il *Wozzeck* (gli rende omaggio con il suo proprio *Wozzeck* di parole?) nasce da un problema ontologico che (ancora una volta) attende una soluzione morfologica: il mondo è andato in frantumi, solo assumendone la frammentazione è possibile restituirne una immagine verosimile (non certo come nel romanzo ottocentesco, a prospettiva fissa, centrale e unificata) ma: come una forma può rappresentare il caos senza esserne folgorata, annientata (come il libro può contenere (dare forma a) il caos senza diventare un libro caotico, incomprensibile, solipsistico, perduto?)?

Una prima soluzione (wagneriana) potrebbe consistere nel fissare la pluralità irriducibile e mobile dei punti di vista a una struttura di ritorni, sviluppi e variazioni motiviche: costruendo come leggibile (ascoltabile) spazio di connessione delle assurde (incongrue, surreali, fantastiche, allegoriche, frante?) peripezie narrative del professor Kien e della moglie Therese, un saldo tessuto di temi conduttori (la cecità, il silenzio, il fuoco)[22] sul quale la trama si proietta e acquisisce consistenza. *Musik*.

Una seconda soluzione (beethoveniana) potrebbe consistere, desostanzializzando (depsicologizzando) i personaggi stessi in temi, sacrificandone le istanze mimetiche alle relazioni strutturali, nel trattare la sequenza narrativa della storia come forma musicale (codificata). Se possiamo intendere nell'assai bizzarro sinologo, professor Kien il

[22] Seguendo la sperimentazione sviluppata da Zola a Thomas Mann, come (*Leit*) *motive* romanzeschi possono essere impiegate (à la Curtius) entità testuali molto differenti (personaggi, concetti astratti, figure retoriche, elementi descrittivi): Kien compie ogni mattina, dopo essersi lavato, i suoi esercizi di cecità; nella paradisiaca *cour des Miracles* dove si ritrova dopo la fuga da casa, incontra un invalido cieco che, prima di iniziare la sua giornata di lavoro, fa ancora uso dei suoi occhi; il fratello Georg si ripropone di liberare il fratello da quella che crede essere la sua condizione di cecità; Kien sogna di far crescere delle palpebre auricolari per potersi isolare acusticamente; la sua biblioteca è il sacro luogo di silenzio dove i libri difendono Kien dallo spaventoso, divorante fracasso esterno; Kien racconta ai suoi libri la dolorosa storia antica dell'imperatore Shi Hoang-ti quando ordinò che fossero bruciati tutti i libri esistenti in Cina; l'odio dei nemici di Kien arde e si consuma con altissime fiamme; al sesto piano del monte di pietà migliaia di libri sono tenuti prigionieri vicinissimi alla soffitta dove cova il fuoco, condannati a morire tra le fiamme; l'esistenza di Kien e della sua biblioteca si chiude, tra le risa disperate, nel fuoco del suo necessario, tragico *autodafé*; …

Büchermensch, e nella sua assai poco leggiadra sposa, Therese la governante, i due temi principali e contrapposti (dell'antica nomenclatura (e ancora più vecchia ideologia sottesa) qui presa alla lettera: il tema maschile e il tema femminile) (se possiamo leggere negli ulteriori personaggi (del portiere, del commesso Villani, del nano Fischerle, dello psichiatra Georges Kien, fratello di Peter) temi secondari che da quei temi principali prendono senso e ragione), l'articolazione complessiva del romanzo rivela a un sufficiente grado di chiarezza la tripartizione di una classica forma sonata (con la sua simmetrica, salda architettura di esposizione sviluppo ripresa, gli audaci contrafforti di ponti code e transizioni).[23] *Musik*.

Un'ultima soluzione, che riprende (e prende sul serio) l'analogia dei personaggi-strumenti – riconoscendo la forma complessiva come composizione (non più motivica ma:) timbrica, elaborazione di una materia sonora cangiante (per densità, impasti, formanti, modulazioni armoniche e inarmoniche) (una partitura varèsiana) attraverso l'ardita orchestrazione (*Mixtur*) delle peculiarità di ciascuna voce – conduce a un ascolto completamente nuovo del romanzo. *Hudba*.

[23] Esposizione: *I. Ein Kopf ohne Welt*: il tema Kien è enunciato nella sua prima affermazione – l'abitudinaria ritualità, la definizione degli spazi di manifestazione ed espressione, la ricognizione identitaria (presente e passata) focalizzata internamente (un equivalente narrativo della tonalità di impianto?) – in opposizione dialettica al tema Therese – con cambio (modulante) di prospettiva narrativa –; il conflitto statico dei temi (e delle loro focalizzazioni) conduce irresistibilmente all'incalzante dinamica dello Sviluppo: *II. Kopflose Welt*: il tema Kien viene elaborato (la sua fuga da casa (perdita dell'Eden originario) e peregrinazione per la città (l'esilio), l'attraversamento allucinatorio dei confini mimetici della realtà, l'introduzione e il montaggio dei temi secondari (il nano Fischerle, gli ospiti del Paradiso, il Portiere, il *Theresianum*), permettono di rompere il rigido equilibrio iniziale degli elementi costituenti, per metterne sotto pressione i tratti e saggiarne forza e identità); l'accumulo intrecciato dei materiali in un parossistico crescendo dionisiaco conduce alla Ripresa: III. *Welt im Kopf*: conclusiva esposizione del tema Kien (inizialmente focalizzato attraverso il fratello (una specie di haydniana falsa ripresa in tonalità non di impianto?), quindi riaffermato finalmente nella sua ristabilita identità prospettica (un letterale e strutturale ritorno a casa), riconciliata (*tonalmente*, formalmente, non esistenzialmente) al tema Therese).

6. *(Tende l'orecchio. Tutti tendono l'orecchio)*

> L'orchestra dovrebbe vergognarsi, con i suoi guanti bianchi: ma se non sta suonando!
> Lascia in pace l'orchestra.
> L'orchestra deve suonare! L'orchestra deve suonare!

Prima della lunga coda conclusiva, dedicata a passione e morte di Fischerle, che chiude (in tragico prefigurante destino) la seconda parte di *Die Blendung*, l'acme elaborativo dello sviluppo (con intreccio variato e sovrapposto di quasi tutti i temi del romanzo), coincide con una vertiginosa sequenza polifonica nella quale Canetti sperimenta una *sospesa* polifonia (materica, proliferante, *informelle*?) di particelle timbriche (le anonime voci (ciascuna con la sua precisa definizione acustica) che scompongono decompongono e ricompongono percettivamente la scena rappresentata, ne trasmutano in suono la sfuggente realtà):

> Von vielerlei Händen werden die regungslosen Vier auseinandergerissen. Man hält sie fest, als prügelten sie sich noch. Jeder will jedem ins Gesicht blicken. Man drängt sich um sie. Passanten von der Straße strömen ins Theresianum. Die Beamtem und Versatzlustigen bestehen auf ihrem Vorrecht. *Sie* sind hier zu Hause. Der Portier, der seit sechsundzwanzig Jahren den Lift beaufsichtig, soll Ordnung machen, die Passanten hinausbefördern und die Tore des Theresianums schließen. Er hat dazu keine Zeit. Er ist endlich bei der hilferufenden Frau angelangt und hält sich hier für unentbehrlich. Eine andere Frau erblickt Fischerles Buckel am Boden und läuft schreiend auf die Straße. "Ein Mord! Ein Mord!" Sie hält den Buckel für eine Leiche. Näheres weiß sie nicht. Der Mörder sei mager, ein schwacher Mensch, wie der das gemacht habe, dem hätt' sie das nie zugetraut. No geschossen, meint einer. Natürlich, alle haben den Schuß gehört. Drei Gassen weiter hat man ihn gehört. Ist ja nicht wahr, das war bloß ein Autoreifen. Aber hier war es ein Schuß! Die Menge läßt sich den Schuß nicht rauben. Gegen den Zweifler nimmt sie eine drohende Haltung ein. Man soll ihn festhalten! Ein Helfershelfer! Der will nur die Spuren verwischen! Von innen kommen neue Nachrichten. Die Aussagen der Frau werden berichtig. Der Magere ist der Ermordete. Und die Leiche am Boden. Die lebt. Das ist der Mörder, er hat sich ver-

> steckt. Er wollte durch die Beine wegkriechen, da hat man ihn erwischt. Die neuesten Nachrichten sind präziser. Der Kleine ist ein Zwerg. Ja, die Krüppel! Geschlagen hat ein anderer. Ein Rothaariger. Ja, die Rothaarigen. Der Zwerg hat ihn angestiftet. Haut's ihn! Das Weib hat es ausgebracht. Bravo! Sie hat so lange geschrien. Ein Weib! Keine Angst kennt die nicht. Der Mörder hat sie bedroht. Der Rote. Die Roten sind schuld. Den Kragen hat er ihr umgedreht. Geschossen ist nicht worden. Natürlich nicht. Es hat ja niemand den Schuß gehört. Was hat er gesagt? Den Schuß hat jemand aufgebracht. Der Zwerg. Wo ist er? Drin ist er. Vorwärts! Es geht niemand mehr herein. Alles ist voll. So ein Mord.[24]

Ogni voce-strumento sembra manifestare la sua tendenza *centrifuga*, la volontà di staccarsi il più rapidamente possibile dalle altre, puntando in direzioni opposte (ogni centro predeterminato preordinato (esterno) di realtà, perduto), reciprocamente lontanissime, prive di collegamenti reciproci, di eteronome conciliazioni. Eppure, sulla pagina si compie progressivamente un processo di cristallizzazione, il caos molecolare (microscopico) rivela (all'ascolto lettura globale dell'insieme) il respiro di una comune direzione, un generale movimento di espansione, il plasmarsi inconsapevole di una misteriosa e segreta totalità. Canetti impegna la sua più personale sperimentazione formale[25] nella

[24] Elias Canetti, *Die Blendung*, pp. 314 e ss.; si propone come esperimento mentale, nella lettura di questa lunga citazione (la minima possibile, tuttavia, per renderne intellegibile la sperimentale invenzione sonora), di prescindere inizialmente dai significati del testo per gustare, nella loro astrazione e purezza, le tecniche di frammentazione sintattica, ripresa e variazione fonetica, intese a strumenti di elaborazione polifonica della texture narrativa [nell'ed. it.: cfr. p. 307].

[25] Esito di un impegno che porterà avanti per tutta la sua vita intellettuale, l'invenzione (scoperta?) di Canetti si deve alla messa a punto degli strumenti ottici (in realtà: acustici) (le forme (linguistiche, narrative, argomentative) necessarie) per rappresentare la nuova ancòra sconosciuta realtà: "Se quei riflettori non erano troppo pochi, se erano stati concepiti nella giusta maniera, il caos si sarebbe lasciato *scomporre nei suoi elementi*. Nulla doveva essere trascurato, nulla doveva essere lasciato cadere, i soliti trucchi per armonizzare il tutto facevano ribrezzo, nessuno escluso […] poiché tutto ciò che avevo visto era stato possibile *contemporaneamente*, dovevo trovare una forma che contenesse quel tutto senza impoverirlo […] la potenzialità delle cose, che affiorava ogni qual volta mi confrontavo con il nuovo, e restava inespressa, benché la avvertissi con grandissima intensità, quella potenzialità andava completamente perduta proprio nelle descrizioni che si consideravano 'precise'. […] per riuscire a capire almeno in parte questo processo,

possibilità di rappresentare narrativamente quel fenomeno enigmatico quanto universale, di aggregazione improvvisa (creazione *ex nihilo*, autopoiesi organica, dialetticamente esposta alla scelta continua tra accrescimento ed esiziale dissoluzione): la Massa.

L'immenso (e vitalissimo) cantiere (laboratorio) concettuale di *Masse und Macht* (1960) – con le sue acu(mina)te sistemazioni teoretiche, le acribiose tassonomie (masse chiuse e aperte, statiche e ritmiche, rapide e lente), le ammalianti descrizioni fenomenologiche (di processi, flussi, deflussi, concentrazioni, incrementi, scariche e confini), le analogizzanti proiezioni simboliche (in unità collettive naturali: fuoco mare pioggia fiumi sabbia foresta grano vento)[26] – offre così non solo uno straordinario spazio di riflessione dove l'invenzione creativa di Canetti si specchia e rivela ma anche un ancora inesplorato strumento analitico capace di confrontarsi con il fenomeno di quella musica che, nata alle estremità di confine (debussyano?) della sensibilità viennese (dal Berg della materica magmaticità fonica, verso il Webern particellare) aveva esplorato (con Ligeti, Xenakis, Nono, Grisey, Guarnieri, ciascuno a suo modo) i limiti della terra fertile (sostituendo a una sintassi di altezze individuali, l'epifania semantica del suono-massa) (musica fuoco, musica mare, musica vento: fremente furente misteriosa massiva) – quella musica che, come voleva Canetti con la sua Letteratura, aspirava a fondare una nuova pratica di Ascolto come condizione di una rinnovata esperienza di conoscenza (e ricreazione) del mondo.

---

le cose bisognava isolarle una per una. Era un po' come doversi districare in una foresta vergine, dove tutto cresceva in un confuso groviglio, era come se ogni virgulto bisognasse separarlo da tutti gli altri, ma senza danneggiarlo o sradicarlo, per poterlo poi osservare intensamente da solo, lasciando che continuasse a crescere senza mai più perderlo di vista": Canetti, *Il frutto del fuoco*, pp. 1127-1128.

[26] Come la massa, il fuoco dappertutto è uguale, dilaga contagioso e insaziabile, unisce e assorbe in sé ciò che era separato, con impressionante fulmineità e misteriosa onnipresenza; come la massa, il mare è molteplicità di onde, innumerevoli omogenee coese, la sua voce estremamente mutevole, che mai non tace, risuona di mille voci; come la massa, la pioggia si forma nell'istante della scarica, e analogamente all'improvviso si dissolve; come la massa, il vento ha una direzione invisibile che si manifesta solo mentre travolge e porta via con sé ogni oggetto che incontra sulla sua strada.

Bibliografia

Canetti, Elias, *Masse und Macht*, Hamburg, Claassen, 1960 (ed. it. *Massa e Potere*, trad. di F. Jesi, Milano, Adelphi, 2015).
—, *Die Blendung*, Frankfurt, Fischer, 1965 (ed. it. *Auto da Fé*, trad. di L. e B. Zagari, Milano, Garzanti, 1981).
—, *Die Stimmen von Marrakesch. Aufzeichnungen nach einer Reise*, Frankfurt, Fischer, 1980 (ed. it. *Le voci di Marrakech. Note di un viaggio*, trad. di B. Nacci, Milano, Adelphi, 1983).
—, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931; Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, Frankfurt, Fischer, 1982, 1988 (ed. it. *Il frutto del fuoco*, *Il gioco degli occhi*, in *Opere. 1973-1987*, a cura di G. Cusatelli, Milano, Bompiani, 1993).
—, *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*, Frankfurt, Fischer, 1983 (ed. it. *Il testimone auricolare. Cinquanta caratteri*, trad. di G. Forti e R. Oriani, Milano, Adelphi, 1975).
—, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, Frankfurt, Fischer, 1989 (ed. it. *La provincia dell'uomo*, in *Appunti. 1942-1943*, trad. di R. Colorni, G. Forti, F. Jesi, A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2021).
—, *Prozesse. Über Franz Kafka*, a cura di S. Lüdemann e K. Wachinger, München, Hanser, 2019 (ed. it. *Processi su Franz Kafka*, trad. di R. Colorni e A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2024).
—, *Das Buch gegen den Tod*, München, Hanser, 2014 (ed. it. *Il libro contro la morte*, a cura di A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2017).
Goebbels, Heiner, *Aesthetics of Absence. Texts on Theatre*, Abingdon, Routledge, 2015.
Lombardi, Antonello, *La scuola dell'ascolto. Oralità, suono e musica nell'opera di Elias Canetti*, Bologna, Ut Orpheus, 2011.
—, *Le memorie di Georges Kien*, Pesaro, Portatori d'acqua, 2015.
—, *Il poema dell'odio. Alban Berg ed Elias Canetti. Lettere*, Bologna, Ogni uomo è tutti gli uomini edizioni, 2018.

Lucia Leporatti* – Marcello Montefiori**

Innovazione digitale e intelligenza artificiale in sanità: verso un nuovo paradigma

Sommario: L'innovazione digitale e l'intelligenza artificiale (IA) costituiscono una rivoluzione e un'opportunità cruciale per la sostenibilità dei sistemi sanitari, sempre più sotto pressione a causa dell'invecchiamento demografico, della crescente incidenza di patologie croniche e della carenza di personale sanitario. Tecnologie emergenti come l'Internet delle Cose per la sanità (IoHT), i dispositivi indossabili, il metaverso e la robotica chirurgica abilitano diagnosi e terapie più accurate, tempestive e personalizzate. Nonostante i significativi benefici potenziali, permangono rilevanti sfide etiche, questioni di privacy e rischi di disuguaglianze nell'accesso alle cure, aspetti che richiedono una governance lungimirante per garantire equità ed efficacia del sistema salute.

Parole chiave: sanità; cronicità; innovazione digitale; intelligenza artificiale.

Abstract: *Digital Innovation and Artificial Intelligence in Healthcare: Towards a New Paradigm*
Digital innovation and artificial intelligence (AI) represent a transformative opportunity for the sustainability of healthcare systems, increasingly challenged by demographic aging, the rising prevalence of chronic diseases, and shortages of healthcare professionals. Emerging technologies such as the Internet of Healthcare Things (IoHT), wearable devices, the metaverse, and surgical robotics enable more precise, timely, and personalized diagnosis and treatment. Despite substantial potential benefits, critical ethical challenges, data privacy concerns, and risks of healthcare access inequalities persist, requiring forward-looking governance to ensure equity and effectiveness within health systems.

Keywords: healthcare; chronic conditions; digital innovation; artificial intelligence.

* Università di Genova lucia.leporatti@unige.it
** Accademico montefiori@unige.it

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.895-911

1. *Introduzione*

I sistemi sanitari si trovano ad affrontare pressioni crescenti dovute alle dinamiche demografiche[1] e al conseguente aumento delle patologie croniche.[2] Questi fenomeni minano la sostenibilità organizzativa ed economica del nostro servizio sanitario. A ciò si aggiunge la carenza di professionisti,[3,4] ai quali viene richiesto un impegno lavorativo sempre maggiore senza concreti incentivi. Universalismo ed equità, capisaldi del nostro servizio sanitario, sono a rischio.

È in questo contesto che si inserisce l'innovazione digitale, che potrebbe rivelarsi la chiave di volta per affrontare le sfide a cui siamo chiamati. Ci troviamo coinvolti, nostro malgrado, in una "ondata tecnologica che sta conducendo la storia umana ad un punto di svolta" (Suleyman 2024), un'ondata (o forse uno tsunami) che investe anche la sanità. È da questa convinzione che si ritiene inevitabile ed ineludibile la necessità di un nuovo paradigma, un nuovo approccio (anche mentale) che ci permetta di vedere il cambiamento come un'opportunità e non come una minaccia.

È una fase difficile, non scevra di rischi, che dobbiamo però affrontare con prudenza e convinzione. In gioco c'è la competitività del nostro sistema, l'efficienza e, forse, la sopravvivenza stessa del nostro servizio sanitario, almeno per come noi oggi lo conosciamo. L'innovazione digitale e l'intelligenza artificiale potrebbero rappresentare parte della risposta ai problemi e alle richieste della sanità: necessità di gestire

---

[1] Il 24% della popolazione italiana ha più di 65 anni, laddove la media EU27 è 21,3%: OECD/European Commission (2024), Health at a Glance: Europe 2024: State of Health in the EU Cycle, OECD Publishing, Paris. https://doi.org/10.1787/b3704e14-en

[2] Il 38,4% della popolazione italiana è affetto da almeno una patologia cronica, percentuale che sale all'81,7% tra gli over 75: ISTAT/Annuario Statistico Italiano 2024. https://www.istat.it/wp-content/uploads/2024/12/ASI_2024.pdf

[3] CNEL (Consiglio Nazionale dell'Economia e del Lavoro), Relazione sui Servizi Pubblici 2024. https://www.cnel.it/Portals/0/CNEL/Comunicazione/relazione%20CNEL%20PA%202024/Relazione%20sui%20servizi%20pubblici%202024_con%20allegati.pdf?ver=2024-10-14-114923-070&timestamp=1728906652313

[4] OECD/European Commission (2024), Health at a Glance: Europe 2024: State of Health in the EU Cycle, OECD Publishing, Paris. https://doi.org/10.1787/b3704e14-en

informazioni sempre più complesse, preservare alti standard qualitativi, garantire l'equità nell'accesso alle cure, dare risposta a bisogni sanitari crescenti, usare in maniera efficiente le (scarse) risorse disponibili.

2. *Stato dell'arte*

Le applicazioni delle nuove tecnologie e dell'intelligenza artificiale in ambito medico sono innumerevoli. Per esempio, l'Internet of Healthcare Things (IoHT), in italiano "Internet delle Cose per la Sanità", è una specifica applicazione dell'Internet of Things (IoT) nel settore sanitario. Si riferisce a una rete di "oggetti", ovvero dispositivi medici, connessi a Internet, che possono raccogliere, trasmettere e analizzare, in tempo reale, dati relativi alle condizioni di salute dei pazienti. L'IoHT funziona grazie a "wearable", ovvero dispositivi indossabili, come sensori per la pressione sanguigna, smartwatch, sensori per il monitoraggio del diabete, occhiali intelligenti, magliette biometriche, dispositivi per l'elettrocardiogramma, cerotti intelligenti (in grado di monitorare e registrare alcuni importanti parametri vitali) (Wu *et al*. 2020; Phan *et al*. 2022), braccialetti intelligenti (che raccolgono dati su frequenza cardiaca, saturazione dell'ossigeno nel sangue, temperatura corporea, esercizio fisico) (Nugroho *et al*. 2024; Hu *et al*. 2023), anelli intelligenti (Wang *et al*. 2025). L'IoHT, grazie al monitoraggio continuo, in tempo reale, e, soprattutto, da remoto (*Remote Patient Monitoring*) delle condizioni dei pazienti, offre importanti vantaggi per la gestione dei pazienti come la personalizzazione delle cure attraverso piani terapeutici "su misura", il contenimento dei costi del Servizio Sanitario Nazionale (SSN) attraverso la riduzione dei ricoveri o degli accessi al pronto soccorso, l'implementazione di una gestione efficace ed efficiente dei pazienti con patologie croniche (Yu e Meng 2022; Al-Kahtani *et al*. 2022; Yin *et al*. 2016). La Commissione Europea ha quantificato i benefici ottenuti dal telemonitoraggio a domicilio per i pazienti cardiaci in +15% del tasso di sopravvivenza, -26% dei giorni di ricovero, -10% delle spese infermieristiche (Petralia 2024).[5]

Va inoltre citato il metaverso, un ambiente digitale virtuale dove le persone possono interagire attraverso avatar (rappresentazioni digi-

[5] Digital Health 2030, The European House-Ambrosetti, 2022.

tali di sé stessi). Il metaverso è in qualche modo definibile come una sorta di "Internet 3D", un insieme di mondi virtuali interconnessi in cui sono riprodotti molti aspetti della vita reale come, per esempio, lavorare, socializzare, fare shopping o partecipare ad eventi. L'accesso al metaverso avviene tramite computer con l'ausilio di visori per la realtà virtuale (VR). Si ritiene che il metaverso possa persino rivoluzionare la sanità. Più specificamente potrebbe trovare applicazione nella formazione medica, mettendo a disposizione un "laboratorio" in cui medici e chirurghi in formazione possano esercitarsi a eseguire interventi chirurgici in ambienti virtuali attraverso simulazioni realistiche e immersive, così da perfezionare le proprie competenze e abilità senza alcun rischio per i pazienti reali. Si potrebbero effettuare lezioni virtuali in cui studenti di medicina entrano fisicamente in un corpo umano, ne studiano l'anatomia, gli effetti di patologie complesse, in un contesto immersivo e interattivo. Il metaverso trova un naturale utilizzo nella telemedicina avanzata, nella riabilitazione, nel monitoraggio della salute dei pazienti anche attraverso l'IoHT. Esistono già esempi di utilizzo concreto del metaverso per finalità terapeutiche. Il progetto *Bravemind*, sviluppato negli Stati Uniti circa dieci anni fa, ha l'obiettivo di prendersi cura di veterani e supportare, attraverso la realtà virtuale, reduci di guerra affetti da disturbi da stress post-traumatico (Rizzo *et al*. 2017). Un altro esempio più vicino a noi è quello promosso dall'Azienda sanitaria ligure numero 4 della Regione Liguria (ASL4 Chiavarese), che a dicembre 2024 ha attivato il progetto "metaverso in carcere" che consiste nell'effettuare visite mediche virtuali, con visore VR (visore per realtà virtuale) ai detenuti del carcere di Chiavari.[6]

L'intelligenza artificiale (IA) trova già diverse applicazioni in ambito medico, supportando il lavoro dei medici con significativi benefici in termini di risultati diagnostici e terapia. Nella diagnostica per immagini, algoritmi di *deep learning* sono in grado di analizzare radiografie, TAC o risonanze magnetiche per individuare in modo automatizzato segni precoci di diverse patologie. Studi scientifici hanno dimostrato che grazie all'IA è possibile identificare noduli polmonari millimetrici o lesioni tumorali iniziali che potrebbero sfuggire all'occhio umano (Kiraly *et al*.

[6] https://www.asl4.liguria.it/2023/08/17/cresce-il-servizio-di-telemedicina-con-la-casa-di-reclusione-di-chiavari/

2024; Thong *et al*. 2022). In oncologia l'IA rappresenta uno strumento di grande utilità per diagnosi più tempestive di tumori, con potenziali benefici sulla sopravvivenza del paziente (Huang *et al*. 2019; Hunter *et al*. 2022). In cardiologia, modelli di IA possono essere applicati all'analisi di elettrocardiogrammi e di altri parametri vitali per rilevare aritmie o segni premonitori di infarto: algoritmi avanzati possono infatti riconoscere pattern complessi in un tracciato ECG e prevedere eventi cardiaci imminenti (Rahul e Sharma 2025; Oke e Cavus 2024). Allo stesso modo, per il diabete mellito sono disponibili sistemi di supporto che analizzano i dati di monitoraggio continuo della glicemia insieme ad altri parametri (es. attività fisica registrata da sensori indossabili) per predire fluttuazioni pericolose della glicemia, consentendo interventi preventivi, cioè prima che si verifichino un'ipoglicemia o iperglicemia grave (Vettoretti *et al*. 2020; Hayeri 2018). Anche in ambito neurologico si studiano applicazioni dell'IA: l'analisi avanzata di immagini cerebrali (da risonanza magnetica o PET - Tomografia a Emissione di Positroni) può aiutare a individuare segni di malattie neurodegenerative come l'Alzheimer o il Parkinson in stadi prodromici, quando il danno è ancora limitato (Etekochay *et al*. 2024; Fanijo *et al*. 2023). In oftalmologia, algoritmi di visione artificiale possono analizzare fotografie del fondo oculare per individuare precocemente retinopatie (Islam *et al*. 2020). Un risultato di rilievo in questo campo è l'approvazione nel 2018 da parte della FDA (Food and Drug Administration) di *IDx-DR*, il primo sistema IA autonomo per lo screening della retinopatia diabetica: studi clinici hanno dimostrato che *IDx-DR* ha un'accurata capacità diagnostica ed è in grado di identificare correttamente i segni di retinopatia diabetica "more than a mild level" nell'87,4% dei casi.[7]

Un altro fronte di grande interesse è quello della chirurgia robotica. Sistemi robotici controllati dall'uomo, come il celebre robot Da Vinci, sono già presenti in molte sale operatorie per interventi di chirurgia mini-invasiva ad alta precisione. L'IA sta ulteriormente spingendo avanti

[7] FDA permits marketing of artificial intelligence-based device to detect certain diabetes-related eye problems (2018). https://www.fda.gov/news-events/press-announcements/fda-permits-marketing-artificial-intelligence-based-device-detect-certain-diabetes-related-eye#:~:text=The%20FDA%20evaluated%20data%20from,5%20percent%20of%20the%20time

questo confine: algoritmi di visione e controllo consentono oggi ai robot di assistere il chirurgo in modo intelligente (ad esempio stabilizzando un movimento o suggerendo la traiettoria di un taglio) (Cheng e Dong 2022). Nel 2022 è stato effettuato il primo intervento chirurgico eseguito interamente in autonomia da un robot chirurgico – sebbene su un modello animale (un maiale) e non ancora su un paziente umano (Saeidi 2022). I vantaggi attesi includono una maggiore precisione e riproducibilità del gesto chirurgico, nonché la possibilità di effettuare interventi a distanza (tele-chirurgia) in completa sicurezza. In Cina nel marzo del 2019 tre pazienti (due con Parkinson e uno con tremore essenziale) sono stati sottoposti a un intervento chirurgico (Stimolazione Cerebrale Profonda) a distanza. È stato istituito un collegamento con tecnologia 5G tra l'ospedale di Pechino (PLA General Hospital) e l'Ospedale di Hainan (nella città di Sanya). La distanza tra le due città è approssimativamente stimabile in tremila chilometri (Zong *et al*. 2019).

Nel settembre del 2024 un chirurgo italiano, il dott. Alberto Breda, ha effettuato il primo intervento robotico transcontinentale, consistente nell'asportazione di un tumore al rene. La distanza tra il chirurgo (che si trovava a Bordeaux in Francia) e il paziente (ricoverato al PLA General Hospital di Pechino, Cina) è stimabile in circa 8.700 chilometri. La tecnologia utilizzata è quella del sistema robotico EDGE.[8]

L'innovazione digitale in sanità non si limita alla diagnosi e alla terapia, ma investe anche la gestione e l'erogazione stessa delle cure. La telemedicina e i cosiddetti ospedali virtuali rappresentano uno stato dell'arte emergente nell'organizzazione sanitaria. Un esempio pionieristico è il *Mercy Virtual Care Center* (Missouri, USA), considerato il primo ospedale virtuale al mondo. Operativo dal 2015, è un "Hospital without beds" (Klingensmith *et al*. 2016) dedicato interamente all'assistenza a distanza. Nel 2020 al Mercy Hospital erano presenti 330 tra medici e infermieri su 160 postazioni di tele-lavoro per offrire servizi di assistenza virtuale a circa 600.000 pazienti (per anno), supportando da remoto oltre 20 ospedali distribuiti in 7 diversi stati (Ladika 2018; Vallée e Arutkin 2024). Altri grandi centri, come il *Royal Adelaide Hospital*

[8] https://www.sef.care/primo-intervento-robotico-transcontinentale-eseguito-da-un-chirurgo-italiano/

Virtual Care Service in Australia,[9] l'*Advanced Care at Home Program* della Mayo Clinic negli Stati Uniti,[10] lo Sheba Medical Center Virtual Hospital in Israele,[11] l'RPA Virtual Hospital a Sydney in Australia,[12] l'Humber River Hospital a Toronto in Canada[13,14] sono esempi di ospedali virtuali che adottano approcci simili, combinando monitoraggio remoto, attivo ventiquattro ore al giorno sette giorni su sette, con visite virtuali per gestire efficacemente pazienti a distanza, anche attraverso algoritmi di *machine learning* e IA, così da evitare ricoveri non necessari, ridurre la pressione sui posti letto, migliorare la qualità delle cure.

Nell'ambito della prevenzione e dell'aderenza terapeutica digitale e IA forniscono utili e innovativi strumenti per migliorare gli esiti clinici. L'aderenza al trattamento (che significa semplicemente assunzione corretta e regolare dei farmaci) è fondamentale soprattutto nelle malattie croniche. Soluzioni di *digital health* già in uso comprendono promemoria automatizzati via SMS o app per ricordare le dosi, inalatori "intelligenti" dotati di sensori che registrano l'utilizzo corretto dei farmaci (ad esempio nell'asma) e pillole smart ingeribili (compresse contenenti micro-sensori biocompatibili). Con quest'ultimo sistema, sperimentato già nel 2016, la pillola, una volta ingerita, trasmette tramite sensore un segnale identificativo che viene rilevato da un cerotto applicato sulla pelle del paziente, che a sua volta invia i dati a un'app installata sullo smartphone del paziente che avvisa sia il medico sia il paziente nel caso in cui la dose non fosse stata assunta regolarmente. L'aderenza alla terapia è di grande importanza, dato il suo impatto clinico ed economico (Leporatti *et al*. 2021). Infatti uno tra i problemi più importanti riguarda proprio la bassa aderenza alle terapie (Di Novi *et al*. 2022),[15] con conseguenze da un lato cliniche, dall'altro economiche (Cutler

[9] https://www.rah.sa.gov.au/patients-and-visitors/coming-to-or-visiting-hospital/outpatient-appointments/health-direct

[10] https://www.mayoclinic.org/departments-centers/hospital-at-home/sections/overview/ovc-20551797

[11] https://www.shebaonline.org/sheba-beyond-pioneering-virtual-healthcare/

[12] https://slhd.health.nsw.gov.au/rpavirtual

[13] https://www.hrh.ca/

[14] https://resource.stratus.com/it/case-study/humber-river-hospital/

[15] AIFA, Rapporto OsMed 2023 "L'uso dei Farmaci in Italia". https://www.aifa.gov.it/-/aifa-pubblica-il-rapporto-osmed-2023-l-uso-dei-farmaci-in-italia-

et al. 2018). Queste innovazioni possono aiutare il paziente a seguire la terapia prescritta dal medico, prevenendo complicanze da mancata aderenza, accessi in pronto soccorso, ricoveri evitabili, peggioramento della salute e della qualità della vita o persino la morte, come nel caso di quelle patologie silenti (*silent killer*) che rimangono asintomatiche fino a quando il quadro clinico del paziente non risulta irrimediabilmente compromesso. L'importanza dell'utilizzo delle nuove tecnologie per l'aderenza è facilmente intuibile richiamando alcune informazioni chiave: l'insorgenza di patologie croniche è strettamente correlata all'età (l'81,7% degli over 75 ha almeno una patologia cronica), l'Italia è il paese più vecchio d'Europa, con una percentuale di over 65 del 24%, e una persona di 75 anni consuma 7,9 molecole al giorno, valore che raggiunge le 8,7 molecole a partire dagli 85 anni di età.[16]

3. *Potenzialità future*

Sebbene i progressi fatti siano già molto significativi, le potenzialità future dell'innovazione digitale e dell'IA in sanità sono ancora in larga parte inespresse. In prospettiva queste tecnologie potranno offrire opportunità senza precedenti per supportare il sistema sanitario sotto vari aspetti chiave, che cercheremo qui di illustrare.

3.1. *Risparmi economici e riduzione dei costi di gestione*

L'adozione estesa di soluzioni di IA e strumenti digitali potrebbe portare a notevoli risparmi per i sistemi sanitari, contribuendo alla sostenibilità finanziaria. Una recente analisi del National Bureau of Economic Research (NBER) ha stimato che una più ampia implementazione dell'IA in sanità potrebbe ridurre i costi sanitari dal 5% al 10% nei prossimi anni (Sahni *et al*. 2023). Questi risparmi deriverebbero da molteplici fattori: maggiore automazione implica meno sprechi e meno attività ridondanti, diagnosi precoci significano trattamenti meno costosi (poiché curare una malattia nelle fasi iniziali è in genere meno oneroso che trattarla in stadio avanzato), e una gestione proattiva dei pazienti cronici può evitare costose ospedalizzazioni d'emergenza.

[16] AIFA, Rapporto OsMed 2022. "L'uso dei farmaci in Italia".

Ad esempio, l'utilizzo del telemonitoraggio domiciliare per pazienti fragili ha già dimostrato di ridurre la necessità di ricoveri e di visite fisiche frequenti, con un impatto diretto sulla spesa sanitaria (Martín-Lesende *et al*. 2017; Scholte *et al*. 2023). Inoltre, l'IA può ottimizzare i processi amministrativi (fatturazione, programmazione delle risorse, gestione dei flussi di pazienti), riducendo i costi di gestione burocratica (Dicuonzo *et al*. 2022; Kumar 2024). Nel complesso, quindi, l'innovazione digitale si configura come un investimento che può generare ritorni economici importanti per il sistema salute.

3.2. *Incremento della qualità della vita dei pazienti*

Le tecnologie digitali in sanità promettono non solo efficienza, ma anche un netto miglioramento dell'esperienza e della qualità di vita dei pazienti. Grazie a dispositivi connessi e piattaforme di telemedicina molte cure possono essere erogate a domicilio, evitando al paziente spostamenti onerosi e lunghe permanenze in ospedale. Programmi di *assistenza remota* come quello implementato dalla Mayo Clinic negli Stati Uniti dimostrano che anche pazienti con condizioni acute possono essere gestiti in sicurezza da casa combinando sensori e visite virtuali, riducendo la necessità di ricovero tradizionale. Per i malati cronici essere seguiti da remoto con monitoraggio continuo significa ricevere interventi tempestivi in caso di alterazioni cliniche, spesso prima ancora di avvertire un peggioramento significativo. Ciò si traduce in meno complicanze e in un decorso più stabile della malattia, consentendo al paziente una vita il più possibile normale e attiva. Ad esempio, nei pazienti con scompenso cardiaco l'impiego di sensori che trasmettono quotidianamente parametri come peso, pressione arteriosa e ritmo cardiaco può allertare precocemente i medici prevenendo crisi cardiache. Allo stesso modo, un diabetico seguito da sistemi IA per il monitoraggio glicemico eviterà molti episodi sintomatici gravi, potendo dedicarsi alle sue attività quotidiane con meno preoccupazioni. In generale, l'*empowerment* del paziente attraverso strumenti digitali – dal poter consultare online il proprio fascicolo sanitario all'utilizzo di app per comunicare costantemente con i curanti – aumenta la soddisfazione e l'aderenza alle cure, fattori correlati a una migliore qualità della vita. Inoltre, tecnologie come la realtà virtuale (VR) stanno aprendo nuovi orizzonti per il benessere dei pazienti: ad esempio, programmi

di VR-terapia sono impiegati per ridurre il "dolore procedurale"[17] o per supportare la riabilitazione motoria in modo ludico e coinvolgente, migliorando l'esperienza di cura. In prospettiva, quindi, l'innovazione digitale non è soltanto sinonimo di efficienza, ma anche di cure più *umanizzate* e centrate sui bisogni del paziente, che ne traggono un beneficio concreto in termini di vita quotidiana.

3.3. *Maggiore efficienza e rapidità nei processi diagnostici e terapeutici*

Un vantaggio fondamentale dell'IA è la capacità di elaborare enormi quantità di dati quasi in tempo reale, identificando pattern e informazioni utili molto più velocemente di quanto potrebbe fare un essere umano. Questa caratteristica potrà essere sfruttata per rendere più rapidi ed efficienti i processi diagnostici e terapeutici (Dias e Torkamani 2019). In un futuro non troppo lontano è verosimile ipotizzare che un esame diagnostico (per esempio una TAC in pronto soccorso) possa essere analizzato in tempo reale da un algoritmo che segnala immediatamente eventuali criticità al medico di riferimento. Questo permetterebbe di contenere sensibilmente i tempi di diagnosi nelle situazioni di emergenza. Analogamente, in ambito terapeutico, l'IA potrà mettere a disposizione *decision support system* avanzati: ad esempio aiutando l'oncologo a scegliere, tra molte opzioni di chemioterapia, la combinazione ottimale per uno specifico profilo molecolare tumorale, il tutto in pochi secondi attingendo da database di milioni di casi (Sahni *et al*. 2023). Questo non solo renderà il processo più efficace (riducendo i tempi), ma anche più sicuro (riducendo i rischi di errori dovuti a informazioni mancanti o ritardi nel reperirle). L'efficienza aumenterà anche grazie all'automazione di attività ripetitive: per esempio, algoritmi di elaborazione del linguaggio naturale possono trascrivere automaticamente il colloquio medico-paziente aggiornando la cartella clinica, evitando al medico di dover dedicare tempo a digitare appunti. In definitiva, i percorsi diagnostico-terapeutici diventeranno più snelli: i tempi morti saranno ridotti, le attese per un referto o per l'avvio di una cura si accorceranno, e il sistema nel complesso potrà servire un maggior numero di pazienti in minor tempo, mantenendo al contempo standard elevati di qualità e sicurezza delle prestazioni.

[17] Dolore che si manifesta durante le procedure diagnostiche o terapeutiche.

3.4. *Riduzione del* burnout *di medici e operatori sanitari*

Il benessere del personale sanitario è un fattore cruciale per la tenuta del sistema, e le tecnologie digitali possono giocare un ruolo significativo nel contrastare il fenomeno del *burnout* di medici e infermieri. Uno dei motivi di stress e insoddisfazione è l'eccessivo carico di compiti amministrativi e ripetitivi (burocrazia, documentazione, inserimento dati) che sottrae tempo alla cura diretta del paziente. Si stima che circa un quinto dei medici individui nelle mansioni amministrative la causa principale del proprio *burnout* (Hillmann 2020).[18] In questo contesto l'IA offre prospettive promettenti: automatizzando molte di queste attività di *back office*, l'IA potrebbe restituire ai medici ore preziose da dedicare all'interazione con i pazienti o allo studio e aggiornamento professionale. L'IA può diventare un alleato decisionale per il medico, fornendo in tempo reale suggerimenti basati sulle linee guida più recenti e analizzando la letteratura per presentare le evidenze a supporto di una certa scelta terapeutica. Questo tipo di supporto cognitivo allevia la pressione sul singolo clinico, che non deve ricordare o ricercare da solo tutte le informazioni possibili, e può contribuire a ridurre gli errori e l'incertezza decisionale. In prospettiva, l'IA potrebbe in un futuro non troppo lontano ricoprire il ruolo di "collega digitale".

In ultimo merita una menzione il ruolo che l'IA potrebbe avere come strumento nella cura delle malattie rare, facilitando il riposizionamento di farmaci esistenti per trattare condizioni altrimenti prive di soluzioni terapeutiche. Un esempio significativo è stato recentemente presentato su un quotidiano nazionale[19] che ha riportato la storia di Joseph Coates, un paziente affetto dalla sindrome POEMS, una rara patologia del sangue. Grazie all'IA, il dott. David Fajgenbaum ha identificato una combinazione innovativa di chemioterapia, immunoterapia e steroidi, salvando la vita di Coates. Questa notizia sottolinea il potenziale dell'IA nell'analizzare vasti database relativi a farmaci e malattie, accelerando la scoperta di terapie efficaci per malattie rare.

---

[18] https://www.sermo.com/resources/do-physicians-believe-ai-will-solve-doctor-burnout/#easy-footnote-bottom-2-31877

[19] https://www.corriere.it/tecnologia/25_marzo_22/la-tua-malattia-e-incurabile-l-intelligenza-artificiale-crea-un-mix-di-farmaci-che-gli-salva-la-vita-a-8639a81-c67f-4b24-a1c4-b3ab6e92dxlk_amp.shtml

3.5. *Limiti e rischi dell'IA in ambito sanitario*

Accanto alle tante opportunità menzionate la diffusione dell'IA in ambito sanitario comporta anche limiti e rischi significativi che devono essere considerati attentamente.

Tra i rischi etici figurano il potenziale indebolimento dell'autonomia decisionale del medico, la scarsa trasparenza degli algoritmi (spesso vere e proprie "scatole nere") e le incertezze sull'attribuzione della responsabilità clinica in caso di errore commesso dall'IA. Infatti un rischio rilevante potrebbe essere rappresentato dall'eccesso di fiducia del clinico nei confronti dell'IA: il medico, abituato all'affidabilità generalmente elevata dei sistemi di supporto decisionale basati su IA, potrebbe diminuire il proprio livello di attenzione e di analisi critica. Tale riduzione del controllo approfondito incrementerebbe il rischio di diagnosi errate o trattamenti terapeutici inappropriati, con implicazioni cliniche potenzialmente gravi, dato che resta in capo al medico la piena responsabilità decisionale e giuridica relativa alle scelte terapeutiche effettuate.

Un'altra area critica è rappresentata dalla protezione dei dati sanitari sensibili. L'uso estensivo di dati sanitari da parte dell'IA solleva preoccupazioni di privacy e protezione dei dati dei pazienti, richiedendo rigorose misure di sicurezza e il rispetto delle normative vigenti. I dati sanitari presentano un alto valore economico e sono quindi di particolare interesse per i criminali informatici. I cyber attacchi potrebbero trovare vulnerabilità nei sistemi anche in relazione alla sempre maggiore diffusione di dispositivi medici indossabili e dell'Internet of Healthcare Things (IoHT), che trasmettono dati in modalità wireless.

Last but not least, le tecnologie di IA potrebbero ampliare le disuguaglianze sociali e sanitarie: l'accesso a cure avanzate basate su tali strumenti rischia di privilegiare le fasce di popolazione dotate di maggiori risorse economiche o di un livello di istruzione più elevato, con il conseguente ampliamento del divario tra ricchi e poveri e tra individui più o meno istruiti (Leporatti e Montefiori 2024).

4. *Conclusioni*

L'innovazione digitale e l'intelligenza artificiale stanno avviando una trasformazione profonda della sanità, delineando un nuovo paradigma

in cui le cure saranno sempre più connesse, personalizzate ed efficienti. Le applicazioni attuali in diagnostica, terapia e organizzazione dei servizi sanitari già mostrano benefici tangibili in termini di *outcome* clinici e ottimizzazione delle risorse. Le potenzialità future sono ancora più rilevanti: sistemi sanitari più sostenibili economicamente, pazienti con una migliore qualità di vita, processi clinici più rapidi e precisi, uso intelligente delle risorse e professionisti sanitari meno gravati da compiti ripetitivi.

Resta comunque fondamentale affrontare con approccio scientifico e lungimirante questa transizione. L'implementazione diffusa dell'IA richiederà investimenti non solo tecnici ma anche culturali: sarà necessario formare i clinici all'uso di questi nuovi strumenti, ripensare i flussi di lavoro e adattare le normative per garantire sicurezza, etica e rispetto della privacy. Solo con la corretta integrazione di capitale umano e capitale tecnologico si potrà realizzare appieno la promessa di un sistema sanitario avanzato e inclusivo, al servizio della persona.

In definitiva, l'innovazione digitale in sanità non è un fine, ma un mezzo per migliorare l'efficacia e l'umanità delle cure: il nuovo paradigma che si delinea è quello di una medicina potenziata dall'IA, ma sempre centrata sul paziente e sulla relazione di cura. Con l'avanzare della ricerca e con un'attenta *governance* dell'innovazione le prossime frontiere dell'IA medica potranno essere raggiunte in modo da massimizzare i benefici per tutti – pazienti, professionisti e società – inaugurando una nuova era di salute connessa e intelligente.

Bibliografia

Al-Kahtani M., Khan F., Taekeun W. *Application of Internet of Things and Sensors in Healthcare*. Sensors (2022) 22.15: 5738. https://doi.org/10.3390/s22155738

Cheng Q., Dong Y. *Da Vinci Robot-Assisted Video Image Processing under Artificial Intelligence Vision Processing Technology*. Computational and Mathematical Methods in Medicine (2022). https://doi.org/10.1155/2022/2752444

Colli Franzone P. *Come funziona il primo ospedale virtuale al mondo (negli Usa)*. Agenda Digitale (4 dicembre 2017).

Cutler R., Fernandez-Llimos F., Frommer M., Benrimoj C., García-Cárdenas V. *Economic Impact of Medication Non-Adherence by Disease Groups:*

a Systematic Review. BMJ Open (2018) 8: e016982. https://doi.org/10.1136/bmjopen-2017-016982

Dias R., Torkamani A. *Artificial Intelligence in Clinical and Genomic Diagnostics*. Genome Medicine (2019) 11. https://doi.org/10.1186/s13073-019-0689-8

Dicuonzo G., Donofrio F., Fusco A., Shini M. *Healthcare System: Moving forward with Artificial Intelligence*. Technovation (2022) 120. https://doi.org/10.1016/j.technovation.2022.102510

Di Novi C., Leporatti L., Levaggi L., Montefiori M. *Adherence during COVID-19: The Role of Aging and Socio-economics Status in Shaping Drug Utilization*. Journal of Economic Behavior and Organization (2022) 204: 1-14.

Etekochay M., Amaravadhi A., González G., Atanaso, A., Matin M., Mofatteh M., Steinbusch H., Tesfaye T., Praticò D. *Unveiling New Strategies Facilitating the Implementation of Artificial Intelligence in Neuroimaging for the Early Detection of Alzheimer's Disease*. Journal of Alzheimer's disease: JAD (2024) 99.1. https://doi.org/10.3233/jad-231135

Fanijo S., Hanson U., Akindahunsi T., Abijo I., Dawotola T. *Artificial Intelligence-Powered Analysis of Medical Images for Early Detection of Neurodegenerative Diseases*. World Journal of Advanced Research and Reviews (2023) 19: 1578-1587. https://doi.org/10.30574/wjarr.2023.19.2.1432

Hayeri A. *Predicting Future Glucose Fluctuations Using Machine Learning and Wearable Sensor Data*. Diabetes (2018) 67. https://doi.org/10.2337/DB18-738-P

Hillmann W., Hayes B., Marshall J., Bravard M., Jacob S., Gil R., Lucier D. *Improving Burnout through Reducing Administrative Burden: A Pilot of Pharmacy-Driven Medication Histories on a Hospital Medicine Service*. Journal of General Internal Medicine (2020) 36: 2511-2513. https://doi.org/10.1007/s11606-020-06066-9

Hu Z., Chang C., Shen R., Wu S., Hou D. *Smart Bracelet Based on the Internet of Things*. 2023 International Conference on Consumer Electronics - Taiwan (ICCE-Taiwan): 65-66. https://doi.org/10.1109/ICCE-Taiwan58799.2023.10226829

Huang S., Yang J., Fong S., Zhao Q. *Artificial Intelligence in Cancer Diagnosis and Prognosis: Opportunities and Challenges*. Cancer Letters (2019) 471: 61-71. https://doi.org/10.1016/j.canlet.2019.12.007

Hunter B., Hindocha S., Lee R. *The Role of Artificial Intelligence in Early Cancer Diagnosis*. Cancers (2022) 14: 1524. https://doi.org/10.3390/cancers14061524

Islam M., Yang H., Poly T., Jian W., Li Y. *Deep Learning Algorithms for Detection of Diabetic Retinopathy in Retinal Fundus Photographs: A Systematic Review and Meta-Analysis*. Computer Methods and Pro-

grams in Biomedicine (2020) 191: 105320. https://doi.org/10.1016/j.cmpb.2020.105320

John Hopkins Medicine. *The Johns Hopkins Hospital Launches Capacity Command Center to Enhance Hospital Operations*, 26 ottobre 2016.

Kiraly A., Cunningham C., Najafi R., Nabulsi Z., Yang J., Lau C., Ledsam J., Ye W., Ardila D., McKinney S., Pilgrim R., Liu Y., Saito H., Shimamura Y., Etemadi M., Melnick D., Jansen S., Corrado G., Peng L., Tse D., Shetty S., Prabhakara S., Naidich D., Beladia N., Eswaran K. *Assistive AI in Lung Cancer Screening: A Retrospective Multinational Study in the United States and Japan*. Radiology: Artificial Intelligence (2024) 6. https://doi.org/10.1148/ryai.230079

Klingensmith L., Knodel L. *Mercy Virtual Nursing: An Innovative Care Delivery Model*. Nurse Lead (2016) 14: 275-279. https://doi.org/10.1016/j.mnl.2016.05.011

Kumar D. *AI-driven Automation in Administrative Processes: Enhancing Efficiency and Accuracy*. International Journal of Engineering Science and Humanities (2024) 14: 256-265. https://doi.org/10.62904/qg004437

Ladika S. *Inpatient Beds? We Don't Need No Stinking Inpatient Beds*. Managed Care (2018) 27.8: 27-28.

Leporatti L., Levaggi R., Montefiori M. *Beyond Price: the Effects of Non-financial Barriers on Access to Drugs and Health Outcomes*. Eur J Health Econ (2021) 22: 519-529. https://doi.org/10.1007/s10198-021-01270-8

Leporatti L., Montefiori M. *Complex Role of Individual Digital Skills and eHealth Policies in Shaping Health Policy*. Socio-Economic Planning Sciences (2024) 93: 101897. https://doi.org/10.1016/j.seps.2024.101897

Lucenti M., Stefanini E., Todisco C., Tormen L. *IA e Sanità, una questione di responsabilità: ecco perché*. Agenda Digitale (1 luglio 2024).

Martín-Lesende I., Orruño E., Mateos M., Recalde E., Asua J., Reviriego E., Bayón J. *Telemonitoring In-home Complex Chronic Patients from Primary Care in Routine Clinical Practice: Impact on Healthcare Resources Use*. The European Journal of General Practice (2017) 23: 135-142. https://doi.org/10.1080/13814788.2017.1306516

Moore G., Du Toit A., Jameson B., Liu A., Harris M. *The Effectiveness of 'Virtual Hospital' Models of Care: A Rapid Evidence Scan brokered by the Sax Institute (www.saxinstitute.org.au) for Sydney Local Health District*. 2020. https://doi.org/10.57022/lwxq3617

Nugroho E., Herlambang R., Juhaeriyah J., Wulandari R. *Design and Development of Smart Bracelet System for Heart Health Monitoring Based on Internet of Things (IoT)*. Malaysian Journal of Science and Advanced Technology (2024) 4.3: 217-221. https://doi.org/10.56532/mjsat.v4i3.341

Oke O., Cavus N. *A Systematic Review on the Impact of Artificial Intelligence on Electrocardiograms in Cardiology*. International Journal of Medical Informatics (2024) 195: 105753. https://doi.org/10.1016/j.ijmedinf.2024.105753

Peters G.M., Doggen C.J.M., van Harten W.H. *Budget Impact Analysis of Providing Hospital Inpatient Care at Home Virtually, Starting with Two Specific Surgical Patient Groups*. BMJ Open (2022) 12: e051833. https://doi.org/10.1136/bmjopen-2021-051833

Petralia P. *Position paper Digitalizzazione e innovazione*. Mecosan - Management ed Economia Sanitaria - Open Access (2024) 127. https://doi.org/10.3280/mesa2023-127oa17883

Phan D., Nguyen C., Nguyen T., Tran L., Park S., Choi J., Lee B., Oh J. *A Flexible, Wearable, and Wireless Biosensor Patch with Internet of Medical Things Applications*. Biosensors (2022) 12. https://doi.org/10.3390/bios12030139

Rahul J., Sharma L. *Advancements in AI for Cardiac Arrhythmia Detection: A Comprehensive Overview*. Computer Science Review (2025) 56: 100719. https://doi.org/10.1016/j.cosrev.2024.100719

Rizzo A., Roy M., Hartholt A., Costanzo M., Highland K., Jovanović T., Norrholm S., Reist C., Rothbaum B., Difede J. *Virtual Reality Applications for the Assessment and Treatment of PTSD*. In: Bowles S., Bartone P. (eds). *Handbook of Military Psychology*. Springer, Cham; 2017. 453-471. https://doi.org/10.1007/978-3-319-66192-6_27

Saeidi H., Opfermann J., Kam M., Wei S., Léonard S., Hsieh M., Kang J., Krieger A. *Autonomous Robotic Laparoscopic Surgery for Intestinal Anastomosis*. Science Robotics (2022) 7. https://doi.org/10.1126/scirobotics.abj2908

Sahni N., Stein G., Zemmel R., Cutler D.M. *The Potential Impact of Artificial Intelligence on Healthcare Spending*. NBER-National Bureau of Economic Research, working paper 30857 (2023). https://www.nber.org/papers/w30857

Scholte N., Gürgöze M., Aydin D., Theuns D., Manintveld O., Ronner E., Boersma E., De Boer R., Van Der Boon R., Brugts J. *Telemonitoring for Heart Failure: a Meta-Analysis*. European Heart Journal (2023) 44: 2911-2926. https://doi.org/10.1093/eurheartj/ehad280

Suleyman M. *L'onda che verrà. Intelligenza Artificiale e potere nel XXI secolo*. Milano: Garzanti; 2024.

Thong L., Chou H., Chew H., Lau Y. *Diagnostic Test Accuracy of Artificial Intelligence-Based Imaging for Lung Cancer Screening: A Systematic Review and Meta-Analysis*. Lung Cancer (2022) 176: 4-13. https://doi.org/10.1016/j.lungcan.2022.12.002

Vallée A., Arutkin M. *The Transformative Power of Virtual Hospitals for Revolutionising Healthcare Delivery*. Public Health Rev (2024) 45: 1606371. https://doi.org/10.3389/phrs.2024.1606371

Vettoretti M., Cappon G., Facchinetti A., Sparacino G. *Advanced Diabetes Management Using Artificial Intelligence and Continuous Glucose Monitoring Sensors*. Sensors (2020) 20: 3870. https://doi.org/10.3390/s20143870

Wang Z., Yu R., Wang X., Ding J., Tang J., Fang J., He Z., Li Z., Roddiger T., Xu W., Zhang X., Gao H., Gao N., Yu C., Shi Y., Wang Y. *Computing with Smart Rings: A Systematic Literature Review*. Proceedings of the ACM on Interactive, Mobile, Wearable and Ubiquitous Technologies (2025) 9.3: 1-54. https://doi.org/10.1145/3749480

Wu T., Wu F., Qiu C., Redouté J., Yuce M. *A Rigid-Flex Wearable Health Monitoring Sensor Patch for IoT-Connected Healthcare Applications*. IEEE Internet of Things Journal (2020) 7: 6932-6945. https://doi.org/10.1109/jiot.2020.2977164

Yin Y., Zeng Y., Chen X., Fan Y. *The Internet of Things in Healthcare: An Overview*. J. Ind. Inf. Integr. (2016) 1: 3-13. https://doi.org/10.1016/J.JII.2016.03.004

Yu J., Meng S. *Impacts of the Internet on Health Inequality and Healthcare Access: A Cross-Country Study*. Frontiers in Public Health (2022) 10. https://doi.org/10.3389/fpubh.2022.935608

Zong R., Xu X., Mao Z., Cui Z., Xie G., Zhang X., Pan L., Yu X. *Preliminary Study of the Treatment of Brain Diseases by Remote Manipulation of Deep Brain Stimulation with 5G Communication*. Chinese Journal of Neurosurgery (2019) 35: 1200-1204. https://doi.org/10.3760/CMA.J.ISSN.1001-2346.2019.12.003

Roberto Limonta*

Genova, ianua *violata del Mediterraneo. La teologia cartografica di Opicino de Canistris*

Sommario: Opicinus de Canistris era un chierico pavese, vissuto tra il 1296 e il 1352. La sua opera è legata soprattutto a due codici, il Palatinus Latinus 1993 e il Vaticanus Latinus 6435, che raccolgono rispettivamente in 27 pergamene e 97 fogli una *congerie* di glosse, note biografiche, abbozzi teologici, riflessioni e soprattutto diagrammi e mappe antropomorfe dell'Europa, a comporre una cartografia immaginifica che ha attirato l'attenzione di storici dell'arte, semiologi, psicologi. In questo contesto Genova ha un ruolo cruciale: *Ianua* ovvero *ianua*, porto storico dove Opicino incontra la tradizione di mappe e portolani, ma anche nodo simbolico di una complessa geografia spirituale.

Parole chiave: Opicino de Canistris; teologia medievale; storia della spiritualità; cartografia; semiotica.

Abstract: *The Cartographic Theology of Opicino de Canistris*
Opicinus de Canistris was a cleric from Pavia who lived between 1296 and 1252. His work is primarily associated with two codices: *Palatinus Latinus* 1993 and *Vaticanus Latinus* 6435. These manuscripts contain a disorderly assemblage of biographical notes, theological sketches, and, most notably, diagrams and anthropomorphic maps of Europe. This visionary cartography has drawn the attention of art historians, semiologists, and psychologists alike. Within this framework, Genoa plays a crucial role: *Ianua*, meaning both "gateway" and the historic port where Opicinus encountered the tradition of nautical charts and portolans, also serves as a symbolic nexus within his complex spiritual geography.

Keywords: Opicinus de Canistris; medieval theology; history of spirituality; cartography; semiotics.

---

* Università di Salerno, Università di Parma rlimonta70@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.913-933

> Per tre anni ho riempito di continuo, con un gran numero di scritture che hanno valore di testimonianza, molti e quasi innumerevoli fogli di carta, sia grandi sia pezzi di formato più piccolo, con immagini e ruote di vario genere, e che riguardavano la descrizione delle terre del mondo e di altre figure del mistero, in una tale varietà che nessuna opera tra queste assomiglia all'altra.[1]

Così scrive, attorno al 1336, il chierico pavese Opicino de Canistris, che dal 1329 al 1352 fu scrivano presso la Penitenzieria apostolica, uno degli uffici della burocrazia pontificia alla corte di Avignone. La testimonianza in sé non stupisce: la stesura di scritture private non era certo fatto inconsueto per un *litteratus* del XIV secolo.[2] Il riferimento a "immagini e ruote di vario genere" che descrivevano le terre del mondo e "figure del mistero", tuttavia, è un segnale della natura inconsueta di quelle carte. In un altro foglio si legge infatti:

> Io, infermo, col mio corpo testimonio la configurazione dell'Europa. L'ombelico della mia Pavia, cioè del mio ventre […] è simile a Venezia castellana […]. I peli del mio ventre sono le vigne di Lombardia. Le mie gambe pelose sono l'Italia orientale e la Dalmazia con la Croazia che, come credo, abbondano di vigne. La mia schiena, poi, non ha un pelo o ne ha pochi, ed è la Germania che di vigne ne ha poche o nessuna.[3]

---

[1] "Per hos tres annos continuos multa et quasi innumerabilia folia cartarum – tam magna maioris forme quam parva minoris peciole – diversis et variis modis ymaginum et rotarum super descriptione orbis terrarum et aliarum figurarum misterii in tanta varietate experientie cuius cumque, ut nullum opus ex hiis alteri simile videatur inter ista diuersa, cum scripturis testimonialibus multis implevi" (Vat. lat. 6435, f. 53r; le traduzioni, quando non diversamente indicato, sono mie). Il Vaticanus Latinus 6435 è edito, con testo latino e traduzione francese a fronte, in Muriel Laharie (a cura di), *Le Journal singulier d'Opicinus de Canistris*. Il Palatinus Latinus 1993 è stato pubblicato parzialmente in Richard Salomon, *Opicinus de Canistris. Weltbild und Bekenntnisse eines avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*. In Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri e Roberto Limonta, *Volando sul mondo. Opicino de Canistris (1296-1352)* è presente una traduzione del canestro autobiografico di Opicino in f. 11r.

[2] Colgo l'occasione per ringraziare Massimo Oldoni, che mi ha suggerito il termine *litteratus* per definire nel modo storicamente più corretto una figura complessa e sfuggente come quella di Opicino.

[3] "Ego infirmus ex corpore meo testificor dispositionem Europe. Umbilicus mee Papie (id est ventris mei) […] assimilatur Venetie Castellane. […] Pili ventris mei sunt

I brani sono tratti dal Vaticanus Latinus 6435 (che raccoglie 87 fogli cartacei), uno dei due codici ritrovati nella prima metà del secolo scorso – l'altro è il Palatinus Latinus 1993, composto di 27 pergamene di grande formato – e che permisero l'identificazione del chierico pavese, sino ad allora noto come l'"Anonimo Ticinese" autore di un *Commentarius de laudibus Papie*, composto ad Avignone sotto Giovanni XXII. I due codici si presentano come una *congerie* eterogenea di note personali, brani autobiografici, meditazioni teologiche, acrostici, simbolismi idiosincratici e spesso oscuri;[4] *congerie* che nel corso degli anni si traduce sempre più spesso in forma grafica, tramite diagrammi (come le "ruote di diverso genere") e mappe antropomorfe che costituiscono il segno distintivo dell'opera di Opicino. Non stupisce che essa abbia attirato l'attenzione di lettori altrettanto eterogenei, dagli storici dell'arte legati al Warburg Institute[5] a psicanalisti come Jung, che vi dedicò un seminario a Eranos nel 1943,[6] fino agli studi storici più recenti.[7] Una storiografia singolare, in qualità e quantità, per un oscuro chierico medievale di cui rimangono soltanto, oltre ai due manoscritti, un breve trattato teologico (*De praeminentia spiritualis imperii*) e il *Com-*

vinee Lombardie. Crura mea pilosa sunt orientalis Italia et Dalmatia cum Sclavonia, ut arbitror, habundantes in vineis. Tergum autem meum nullos vel modicos pilos habet, id est Germania raras vel nullas possidet vineas" (Vat. lat. 6435, ff. 32v-33r).

[4] In una nota dell'Archivio Papale di Avignone (1594) il codice viene descritto come "un libro pieno di figure di diverso genere, difficilmente comprensibili e relative alla città di Pavia e ad altre parti della Chiesa con molti elementi misteriosi".

[5] Richard Salomon, *Aftermath to Opicinus de Canistris*; Id., *A Newly Discovered Manuscript of Opicinus de Canistris*; Id., *Das Weltbild eines avignonesischen Klerikers*; Fritz Saxl, *Verzeichnis der astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken*.

[6] Riccardo Bernardini, Gian Piero Quaglino e Augusto Romano (a cura di), *I miti solari e Opicino de Canistris* (il testo raccoglie appunti di un seminario tenuto da Carl Gustav Jung in occasione del Convegno di Eranos su *Le religioni del Sole nel Mediterraneo*); Guy Roux e Muriel Laharie, *Art et folie au Moyen Âge. Aventures et énigmes d'Opicinus de Canistris (1296-1351)*; Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*.

[7] Aaron Gurevič, *L'individualité au Moyen Âge. Le cas d'Opicinus de Canistris*; Id., *Individuo*; Sylvain Piron, *Dialectique du monstre. Enquête sur Opicino de Canistris*. Per quanto riguarda gli studi storico-artistici, si vedano Karl Whittington, *Body-Worlds: Opicinus de Canistris and the Medieval Cartographic Imagination*; Victoria Morse, *A Complex Terrain: Church, Society, and the Individual in the Works of Opicino de Canistris (1296-ca. 1351)*.

mentarius su Pavia.[8] Ma il *topos* del simbolismo cartografico del corpo, o, dalla prospettiva opposta, la cartografia antropomorfica e idiolettica di Opicino possono costituire una guida nell'esuberante immaginario della sua teologia visionaria.

Nato a Lomello, presso Pavia, nel 1296,[9] Opicino compie studi irregolari e svogliati, mostrando invece un precoce talento per l'arte della miniatura. La famiglia appartiene alla fazione dei fallabrini, guelfi, cosicché decide di abbandonare Pavia una volta che questa passa sotto il controllo dei Beccaria, ghibellini, nel 1315. I de Canistris si trasferiscono quindi a Genova, dove Opicino lavora come precettore e miniatore di testi teologici. Qui rimane fino al 1318, quando ritorna con la famiglia a Pavia. Sono gli anni nei quali si avvia la sua carriera ecclesiastica: *clericus simplex* della cattedrale, prende poi gli ordini minori, il sotto-diaconato e il diaconato a Bologna, finché nel 1320 diventa sacerdote. Tre anni dopo ottiene la parrocchia di Santa Maria Capella, a Pavia; nel frattempo aveva composto alcuni testi teologici, come il *Tractatus de decalogo mandatorum* o il *Libellus dominice passionis secundum concordantiam quattuor evangelistarum*, che sono andati perduti. Nel luglio del 1328, forse a seguito di un'accusa di simonia, abbandona la città; segue un periodo di peregrinazioni fra Tortona, Alessandria e Valenza (dove si ammala gravemente), durante le quali compone altri trattati teologici, anch'essi perduti. Nel 1329 si reca per la prima volta alla corte papale di Avignone, nella speranza di ottenere un beneficio. Anche a questo scopo, compone il *Liber de preeminentia spiritualis imperii*, dove sostiene la supremazia del potere spirituale su quello temporale, nel quadro dello scontro tra Chiesa e Impero sulla discussa questione della povertà, sollevata dai francescani. L'anno successivo l'opera viene presentata a

[8] Il *De praeminentia spirituali imperii* è contenuto all'interno del Cod. Vat. lat. 4115, ff. 1-22 (edizione parziale in Richard Scholz, *Unbekannte kirchenpolitische Streitschriften aus der Zeit Ludwigs des Bayern, 1327-1354*). La trascrizione del *Commentarius* è in Rodolfo Maiocchi e Ferruccio Quintavalle (a cura di), *Liber de laudibus civitatis Ticinensis*.

[9] Per la biografia di Opicino, cfr. Fumagalli e Limonta, *Volando sul mondo*, in particolare pp. 16-25 e pp. 95-105; Faustino Gianani, *Opicino de Canistris. L'"Anonimo Ticinese" e la sua descrizione di Pavia*, pp. 39-60; Piron, *Dialectique du monstre*; Guy Roux, *Opicinus de Canistris (1296-1352?), prêtre, pape et Christ ressuscité*; Roux e Laharie, *Art et folie au Moyen Âge*.

Giovanni XXII e Opicino ottiene un posto di scrivano presso la Penitenzieria apostolica; nel frattempo conclude anche il *Commentarius de laudibus Papie*. Nel marzo del 1334 cade gravemente malato: perde per lungo tempo la memoria delle parole e soprattutto l'uso della mano destra, che resterà paralizzata in modo intermittente, portandolo a ridurre progressivamente il lavoro alla Penitenzieria. È tormentato da incubi e visioni, e comincia a manifestare sintomi di un disagio psichico che è stato diagnosticato in tempi moderni come una forma di sindrome parafrenica.[10] È il passaggio decisivo della sua biografia: comincia infatti a riempire fogli e pergamene con glosse, note e soprattutto diagrammi, mappe e griglie cartografiche; tra queste, un canestro a cerchi concentrici,[11] un'autobiografia dove Opicino riporta, nella cornice di un ricco apparato simbolico, i fatti accadutigli dalla nascita al 1336, quando l'opera viene conclusa. La morte si colloca presumibilmente attorno al 1352, quando i registri di Santa Maria Capella a Pavia, della quale era parroco, attestano l'assegnazione della chiesa a un altro chierico.

Questo breve profilo ha nel canestro autobiografico la sua fonte principale, e ciò ci conduce alla centralità dell'immaginazione diagrammatica e cartografica nella teologia di Opicino. Mappe, topografie e portolani costituiscono dispositivi cognitivi ed euristici che hanno la funzione di avviare processi interiori di purificazione, così da indicare al *viator* la via della salvezza dell'anima.[12] Di questa semiotica

[10] La sindrome parafrenica è una forma di psicosi che sorge prevalentemente in età adulta con deliri, allucinazioni e visioni che coinvolgono tutti i sensi e si esprimono nella forma di complesse e immaginifiche simbologie, le quali coesistono tuttavia con i dati di realtà e l'ordinaria vita sociale. Non c'è quasi lettura storiografica che non abbia richiamato – non senza ragioni – il disagio psichico di Opicino come chiave interpretativa, dalle ricerche di Jung e Kris tra gli anni quaranta e cinquanta del secolo scorso sino al recente studio di Piron. Ma Aaron Gureviç ha sottolineato come la "follia" di Opicino fu comunque quella di un uomo medievale, e ciò che conta è soprattutto il modo con cui essa si traduce nella sua opera e si riflette nella cultura del proprio tempo (Gureviç, *Individuo*, p. 554).

[11] Pal. lat. 1993, f. 11r (https://digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.lat.1993/0041 e https://digi.vatlib.it/view/MSS_Pal.lat.1993/0042).

[12] Sybille Krämer e Christina Ljungberg (a cura di), *Thinking with Diagrams. The Semiotic Basis of Human Cognition*, p. 8: "Diagrams do not only represent knowledge but they can also create knowledge – in text/diagram syntheses. […] The visual arrangement of a figure shows something that is itself not contained and not even

cartografica non compare una teorizzazione esplicita all'interno dei due codici vaticani, ma il ricorrere di tipi e schemi formulari può consentirci di ricostruire, se non un quadro sistematico (che era lontano dalle intenzioni del suo autore), quantomeno un modello generale di riferimento.

1. *Una "cartografia moralizzata"*

Prima tipologia è quella del diagramma teologico. Prendiamo in considerazione, ad esempio, il foglio 86r del Vaticanus Latinus 6435.[13] Lo spazio è occupato quasi interamente da un complesso diagramma composto da quattro cerchi, affiancati a due a due a formare un quadrato;[14] ognuno di essi contiene al centro il simbolo di un evangelista, il cui nome è riportato nella parte esterna del cerchio di riferimento, che ha funzione semantica ma anche iconica, come un occhio che rimanda alla visione spirituale che una corretta esegesi delle Scritture consente. Dietro il diagramma si cela una figura femminile, della quale si intravedono soltanto la parte superiore del viso, con la fronte e gli occhi, e in basso i piedi, che sbucano da una lunga tunica. Al centro, una piccola figura maschile con aureola e braccia aperte è anch'essa parzialmente coperta da un quadrato e dall'incrocio delle diagonali che congiungono rispettivamente il centro del cerchio di Matteo e Luca, da una parte, e quelli di Marco e Giovanni dall'altra. Le lettere che compongono i nomi degli evangelisti definiscono i contorni dei quattro cerchi e li connettono tramite le lettere "m" e "l", che sono evidenziate in inchiostro rosso e rappresentano sia le iniziali di *Lucas* e *Marcus* sia la prima lettera di *Matheus* e di *Iohannes*. Infine, attorno all'immagine compaiono brevi annotazioni sulla geografia, sui mesi dell'anno, sul corpo umano.

---

articulated in the constructive rules of the figure. Thus, an informative cognitively added surplus value emerges".

[13] https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.6435/0089

[14] Sulla semiotica dei diagrammi opiciniani, si vedano Roberto Limonta, *Il segno radicale: la semiotica del calligramma in Opicino de Canistris*; Catherine Harding, *Opening to God: The Cosmographical Diagrams of Opicino de Canistris*; Piron, *Dialectique du monstre*, pp. 137-152.

Il diagramma appare come un dispositivo semiotico che funziona in modo analogo a un calligramma:[15] Opicino risemantizza termini o blocchi testuali in elementi grafici, che rimangono pertanto sospesi tra una significazione iconica e una verbale, al contempo forma e testo, sintassi e semantica; un'importanza dell'elemento grafico/formale che si impone progressivamente nel succedersi cronologico delle carte del Vaticanus Latinus 6435 e diventa predominante nella seconda parte del codice.[16]

La simbologia del chierico pavese si presenta molto articolata e non sempre decifrabile, legata com'è a un immaginario idiosincratico. Tuttavia, l'annotazione sul fondo del foglio può fungere in parte da didascalia:

> Il popolo cristiano, nel ventre della Chiesa, come un bambino nel grembo di sua madre, è fondato sulla fede del Vangelo. Infatti, il Vangelo di Luca inizia con la lettera F, quello di Marco con la lettera I, quello di Matteo con la lettera L e quello di Giovanni con la lettera I; ciò forma la parola "fili", come se una madre dicesse a suo figlio: "O figlio". Ed è per questa ragione che l'ultima lettera di "fili" passa attraverso la lettera O, che è la lettera della perfezione, la particella vocativa e la vocale principale. Ecco il figlio dell'uomo (cioè il popolo cristiano): tra il bue e il leone, se si considera la sua persona, egli è l'uomo animale; tra il leone e l'uomo, egli è l'uomo mortale. Ma in quanto esso indica il popolo, tra l'uomo e l'aquila è l'uomo razionale, mentre tra l'aquila e il bue è l'uomo spirituale.[17]

Il diagramma teologizza *per figuram* il ruolo mediatore delle Scritture nella comprensione del messaggio cristiano ed evoca il ruolo della Chie-

[15] Sui diagrammi di Opicino come calligrammi o dispositivi che svolgono una "funzione calligramma", si veda Limonta, *Il segno radicale*, pp. 885-887. Sulla figura del calligramma si veda la ricostruzione storica di Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, in particolare pp. 37-40.

[16] Muriel Laharie, *Une cartographie "à la folie". Le journal d'Opicinus de Canistris*, p. 365; Piron, *Dialectique du monstre*, p. 82.

[17] "Populus christianus in ventre Ecclesie, quasi infans in utero matris, evangelica fide fundatur. Euangelium enim Luce inceptum per f, Marci per i, Mathei per l et Iohannis per i faciunt sibi nomen 'fili', ac si mater ad filium diceret: 'O fili'. Et ideo ultima littera 'fili' transit per litteram o, que est littera perfectionis et adverbium vocandi et magistra vocalium. Ecce filius hominis (id est populous christianus): inter bovem et leonem, ex parte persone, est homo animalis, inter leonem et hominem est homo mortalis; ex parte vero qua populus est, inter hominem et aquilam est homo rationalis, et inter aquilam et bovem est homo spiritualis" (Vat. lat. 6435, f. 86r).

sa con la figura femminile sullo sfondo. I quattro grafi degli evangelisti, così come l'acrostico che compare prima della didascalia di fondo e il cui significato rimane oscuro, traducono in un codice iconico la concezione teologica di Opicino, che si fonda su una duplicità di fondo tra mondo materiale e sfera spirituale, tra i quali egli si sente sospeso (la lettera "O" del brano citato, per inciso, è definita "lettera della perfezione" perché iniziale del suo nome). Nel suo bricolage culturale il chierico pavese mescola ecletticamente i pochi riferimenti culturali di cui dispone: tutto si tiene e ogni parte della realtà rimanda analogicamente all'altra e consente la comprensione della storia, così come delle vicende personali, quali un tutto, in linea con il pensare per analogia che attraversa le tradizioni teologiche medievali a partire dalle sue fonti patristiche (san Paolo e Agostino, in primo luogo).[18] Una "pansemiosi metafisica",[19] per usare la formula di Eco; un allegorismo universale che procede di analogia in analogia in un processo di "semiosi illimitata" il quale consente, tramite la sovrapposizione e stratificazione di livelli semantici e il loro successivo allineamento analogico, di cogliere il significato delle cose come un tutto.[20]

Accanto ai diagrammi teologici, altra tipologia ricorrente è la mappa antropomorfa. Nel Vaticanus Latinus 6435 se ne contano ventitré, che ripetono con alcune varianti uno schema fondamentale:[21] l'Europa e l'Africa si fronteggiano, con l'Africa che sembra parlare all'orecchio dell'Europa; tra di loro il mar Mediterraneo, che assume le sembianze di un satiro o diavolo, colorato di un rosso vermiglio dalle evidenti connotazioni simboliche. L'oceano Atlantico ha le sembianze della Tarasca, mostro delle leggende provenzali. Ma i livelli semantici, in Opicino, sono sempre più di uno: il Mediterraneo diabolico è immagine della perdizione anche nella geografia biblica,[22] e dal mare sorge nell'*Apocalisse* di Giovanni la bestia dalle sette teste e dieci corna, così che la Tarasca, il demone mediterraneo, la bestia

[18] Limonta, *Il segno radicale*, pp. 882-883.
[19] Cfr. Umberto Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, p. 112, in Id., *Scritti sul pensiero medievale*.
[20] Sul concetto di "semiosi illimitata", cfr. Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, pp. 104-106.
[21] Cfr. Philippe Maupeu, *Opicinus de Canistris: quand la carte est le territoire*, pp. 60-62.
[22] *Ps* 89,10; *Gb* 28,14; *Is* 27,1.

dell'Apocalisse e Opicino stesso in quanto peccatore si sovrappongono, strato su strato, ognuna figura tipologica dell'altra. Le varianti della mappa antropomorfa riguardano l'aspetto grafico non meno di quello semantico. L'Europa è generalmente una figura femminile, che si identifica con la Chiesa spirituale, mentre l'Africa ha fattezze maschili e rappresenta specularmente la carnalità che ne insidia la purezza. Ma in altre occasioni le parti si invertono: l'Africa diventa donna e l'Europa presenta un volto maschile, che trasfigura la penisola iberica nel ritratto barbuto di una figura cristologica (ff. 76v e 78r)[23] o di Severino Boezio (f. 71v)[24].

Le mappe hanno due modelli di riferimento. Uno è la *mappa mundi* altomedievale, rappresentazione cruciforme di una topografia cristianizzata dove il mondo è raffigurato in forma di T, con l'Asia che occupa tutta la parte superiore ed Europa e Asia al di sotto, separate dal mar Mediterraneo; tutt'intorno, le acque dell'Oceano. Ma è un riferimento indiretto, che trova riscontri soltanto parziali nelle carte antropomorfe. Modello imprescindibile sono invece i portolani, che avevano in Genova un mercato e un centro di produzione di primaria importanza:[25] mappe nautiche dalla natura pratica, esse indicavano ai navigatori i porti, il profilo esatto delle coste, la rosa dei venti e tutto quanto serviva alla navigazione.[26] Benché la tipologia della mappa antropomorfa non sia invenzione di Opicino, il chierico pavese si distingue per la sovrapposizione di questi due modelli, l'uno simbolico e "ideologizzato" e l'altro pratico, che producono, per decantazione e saturazione dello spazio,[27] una trasfigurazione della topografia dei portolani in una mappa spirituale o "carta moralizzata", che unisce la prospettiva umana della navi-

[23] https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.6435/0080 e https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.6435/0081

[24] https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.6435/0075

[25] La "Carta Pisana" (BNF, Cartes et Planes, Res. Ge. B 1118), primo portolano conosciuto e risalente alla fine del XIII secolo, fu probabilmente realizzata a Genova.

[26] Sui portolani cfr. Roberto Almagià, *Planisferi, carte nautiche e affini dal sec. XIV al XVII esistenti nella Biblioteca Apostolica Vaticana*; Tony Campbell, *Portolan Charts from the Late Thirteenth Century to 1500*; Michel Mollat du Jourdin e Monique de La Roncière, *Les Portulans: Cartes marines du XIIIe au XVIIe siècle*; relativamente a Opicino, cfr. Whittington, *Body-Worlds*, pp. 26-42.

[27] Limonta, *Il segno radicale*, p. 884.

gazione (dal basso) con il punto di vista di Dio (la mappa come visione dall'alto che coglie la varietà contingente del mondo come totalità).[28] Vediamone alcuni esempi tipologici.

Il foglio 76v presenta due mappe antropomorfe di Europa e Africa divise dal Mediterraneo, disposte a 180 gradi con un mutamento di scala tra quella in alto, più grande, e quella in basso. Nella mappa superiore l'Europa ha tratti maschili. Una nota testuale indica in essa il "tempio apostolico", che sembra identificarsi con Opicino; si fa infatti riferimento a un perturbamento dovuto a scandali, con ogni probabilità il processo per simonia che lo coinvolse. Al centro dell'Europa, all'altezza di Avignone, centro geografico e spirituale, si trova un Cristo in croce, da cui partono linee diagonali in rosso con didascalie legate a luoghi della biografia di Opicino, con il quale è dunque da identificare il crocifisso. L'Africa ha tratti femminili e rappresenta la Chiesa servile e la "Sinagoga iudaica", la quale ha tuttavia nel petto una ruota che contiene la porta (*ianua*) che consente a coloro che aspirano alla vera conoscenza (*desiderantes veram scientiam*) di accedere alla verità e nella quale Cristo e san Giovanni Battista si sovrappongono. Nella mappa in basso il codice iconico e la semantica topografica si invertono: l'Europa femminile rappresenta la Chiesa autentica (*ecclesia gentium* o *christianitas universalis*), con al centro un infante nimbato che una linea retta congiunge al petto del Cristo in croce nella mappa superiore; sulla retta, all'altezza di Genova, campeggia la parola *janua*, che ha quindi valore topografico ma anche tropologico, indicando la porta (*ianua*) tramite la quale si accede alla via della purificazione spirituale. L'Africa, al contrario, è la comunità degli uomini carnali ovvero il traditore Giuda (*Iudas proditor*); dal suo petto esce un verme che è disposto specularmente rispetto al drago collocato nel nord della Grecia. Infine, il Mediterraneo della mappa in basso, evidenziato dal colore rosso vermiglio, compone la figura di un satiro, un demone mediterraneo che è forse la marca iconica più riconoscibile della cartografia opiciniana. Distesa lungo questo complesso si intravede la topografia della Lombardia, con i nomi di Pavia, Milano, Genova, Lomello in rosso.

Questa mappa polisemica è un esempio tipico della teologia topografica di Opicino. La contrapposizione di fondo che la sostiene è

[28] Cfr. Laharie, *Le journal singulier d'Opicinus de Canistris*, p. 795 e soprattutto Maupeu, *Opicinus de Canistris: quand la carte est le territoire*, pp. 65-66.

quella tra spiritualità e carnalità, che attraversa e allinea i diversi livelli che la compongono, da quello personale (il dissidio interiore e il disagio psichico di Opicino) a quello storico e spirituale (l'*Ecclesia spiritualis* e l'*Ecclesia carnalis*), dal microcosmo al macrocosmo,[29] legati da una corrispondenza di rapporti che emerge proprio tramite la stratificazione dei piani semantici e topografici. Ogni figura è semanticamente satura e vive della dialettica tra inclusione e contrapposizione: la Chiesa è al contempo spiritualità e potere mondano, e le mappe antropomorfe mostrano in Genova (*Ianua*) la porta (*ianua*) dove si compie il destino della cristianità, che può elevarsi verso la purificazione spirituale (rappresentata geograficamente con l'itinerario verso Avignone, a nord) o corrompersi, cedendo alla carnalità (Africa) e alle tentazioni del peccato (il demone mediterraneo). Il cammino di iniziazione che si profila è possibile soltanto a patto di leggere correttamente (*per figuram*) i riferimenti geografici e topografici, come tasselli di una totalità che, una volta ricostruita, rivelerà il valore universale di quel cammino, al di là delle apparenti contingenze della vita del *viator*.[30]

Il foglio 77r ripresenta un modello cartografico molto simile, ma che si distingue per una stratificazione a più livelli dei profili cartografici.[31] Alla consueta mappa antropomorfica dell'Europa e dell'Africa – qui rappresentate rispettivamente come una figura femminile che simboleggia la Chiesa spirituale e come un monaco barbuto, seduttore carnale della Chiesa – si aggiunge una parte centrale, quella mediterranea, insolitamente complessa. La differenza cromatica (rosso-vermiglio e marrone) segnala la sovrapposizione di due mappe, di cui si scorgono soltanto alcuni particolari. Il demone mediterraneo, diaframma tra le due anime "geografiche" della Chiesa, si sdoppia a sua volta, in un processo che sembra reiterare all'infinito il conflitto e il dissidio come modalità fondamentale dell'esperienza del mondo. La mappa presenta chiare analogie con i portolani: segnalati in inchiostro rosso compaiono i porti mediterranei che indicano i viaggi di san Paolo, permettendo a Opicino l'ennesima identificazione – e con questo l'ennesima conferma dei

[29] Cfr. Whittington, *Body-Worlds*, pp. 108-112.

[30] Limonta, *Il segno radicale*, pp. 887-888.

[31] https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.6435/0080. Cfr. Laharie, *Le journal singulier de Opicinus de Canistris*, pp. 790-793.

nessi analogici che legano macrocosmo e microcosmo, Storia e storia –,[32] in questo caso con l'apostolo delle genti, viaggiatore nel Mediterraneo quanto Opicino lo è nello spirito.

Nel foglio 84v[33] è possibile individuare un'ulteriore tipologia cartografica, che intreccia mappa, portolano e topografia urbanistica.[34] La carta presenta i temi classici dell'immaginario di Opicino con la consueta mappa antropomorfa del Mediterraneo, alla quale si sovrappongono il corso del Ticino e la griglia urbanistica di Pavia: i luoghi dell'una e dell'altra si sovrappongono con l'intenzione di mostrare le coincidenze che portano in luce, oltre alla denotazione geografica, anche e soprattutto la loro connotazione spirituale. La rete semiotica di rimandi non collega semplicemente due piani cartografici (Mediterraneo e Pavia), ma si intreccia fitta anche nelle relazioni che li costituiscono: ad esempio, l'indicazione topografica di Gerusalemme rimanda all'assedio della città, che corrisponde per Opicino all'assedio di Genova e, sul piano personale, alle tentazioni della carne che lo insidiano, mentre le due città si presentano legate perché entrambe, in tempi e modi diversi, hanno rappresentato delle porte di accesso alla purificazione spirituale.

Per concludere questa rassegna tipologica, prendiamo in esame il foglio 71v che costituisce un caso particolare fra le carte opiciniane.[35] Esso infatti rappresenta in forma cartografica il primo libro del *De consolatione philosophiae* di Severino Boezio, uno dei testi filosofici più diffusi nei secoli medievali e al contempo uno dei rarissimi riferimenti intellettuali dell'autodidatta Opicino.[36] La mappa, in altri termini, è un'*ekphrasis* rovesciata, cioè la forma iconica di un contenuto verbale.

---

[32] Gurevič ha sottolineato come in Opicino si registri un rovesciamento del rapporto tra microsomo e macrocosmo, dove non è il primo che s'inscrive nel secondo, ma è la necessità dell'ordine divino del mondo a farsi segno nella contingente particolarità di Opicino (Gurevič, *Individuo*, p. 551); cfr. anche Harding, *Opening to God*, in particolare p. 36.

[33] https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.6435/0088

[34] Il foglio è oggetto di accurata analisi in Whittington, *Body-Worlds*, pp. 73-77.

[35] Cfr. Fumagalli e Limonta, *Volando sul mondo*, pp. 62-64.

[36] Sui riferimenti culturali presenti nelle carte di Opicino, si vedano Harding, *Opening to God*, pp. 26-27; Salomon, *A Newly Discovered Manuscript of Opicinus de Canistris*, pp. 55-56.

Si presenta come una carta da gioco, con due immagini rovesciate.[37] La figura in alto rappresenta Filosofia, che nel testo giunge a consolare Boezio, chiuso nel carcere di Pavia in attesa di essere giustiziato. La veste di Filosofia mostra il disegno della mappa del Mediterraneo, che si ritrova nello stesso foglio, disegnata in senso inverso. Ma qui i profili di Europa e Africa rappresentano anche le lacerazioni della veste di Filosofia: nel *De consolatione philosophiae*, infatti, Boezio descrive la sua apparizione come quella di una donna "di venerabile aspetto" dall'abito strappato per le contese tra i filosofi; e infatti nel disegno di Opicino queste lacerazioni sono ricondotte a stoici ed epicurei, come recita la didascalia. Il disegno è affiancato e in parte attraversato da tre citazioni tratte dal primo libro del *De consolatione*. In senso inverso si ritrova la consueta mappa antropomorfa dell'Europa, che simboleggia la vicenda di Boezio: l'Europa ha i tratti barbuti del filosofo e l'Africa quelli della musa poetica che cerca senza successo di consolarlo.

Le due mappe sono accompagnate, come di consueto, da annotazioni e didascalie. Quella collocata accanto all'immagine dell'Europa con le fattezze del filosofo romano si incarica di spiegare il senso complessivo delle mappe boeziane e l'interesse di Opicino: "Ciò che accadde a Boezio accadde anche a Opicino. Boezio fu cacciato dalla Roma antica ed esiliato a Pavia. Ora, per grazia di Dio egli è richiamato da Pavia alla nuova Roma".[38] Il chierico pavese legge nella vicenda di Boezio una prefigurazione "geografica" della propria, che a sua volta appare un riscatto di quella: il filosofo perse il potere che deteneva (Roma) e fu incarcerato a Pavia, mentre Opicino fu esiliato (da Pavia) per poi riscattarsi con la chiamata ad Avignone (nuova Roma).

2. *Tra ianua e Ianua*

In questa cartografia visionaria la città di Genova ricopre un ruolo chiave. Opicino vi soggiornò dal 1316 al 1318, e benché i due anni nella città ligure siano un periodo molto più breve rispetto ad Avignone

[37] Cfr. anche Vat. lat. 6435, f. 76v, https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.6435/0064

[38] "Quicquid accidit Boetio accidit Opicino. Boetius exulavit a veteri Roma Papiam. Nunc per Dei gratiam revocatur a Papia ad novam Romam" (Vat. lat. 6435, f. 71v).

o a Pavia, Genova rimase per lui un punto di riferimento sia dal punto di vista biografico sia soprattutto dal punto di vista simbolico.

Per quanto riguarda il primo aspetto, gli anni genovesi sono quelli in cui Opicino impara o consolida l'arte del disegno. Costretto al lavoro di miniatore per aiutare economicamente la famiglia,[39] il chierico pavese esercita le sue capacità grafiche ed entra in contatto con l'arte della cartografia, fiorente a Genova nella produzione di mappe e portolani per le esigenze del commercio marittimo.[40] Per quanto Opicino neghi di aver ricevuto una formazione nel disegno nautico,[41] la realizzazione di mappe e diagrammi come quelli che affollano le sue carte presupponeva strumenti e capacità tecniche che certamente si formarono e consolidarono durante l'esperienza genovese.[42] D'altra parte, le mappe antropomorfe presentano forti elementi di analogia con la struttura dei portolani, come si è visto.[43] Sulla città ligure si proiettano le vicende biografiche di Opicino e le tensioni, interiori ed esteriori, che le contraddistinguono: da una parte, Genova è porto sicuro e luogo di pace, immune dalle lotte tra fazioni che sconvolgono la politica della patria Pavia; essa è inoltre città operosa, occasione per apprendere, insieme ai rudimenti della teologia sui libri che si trova a miniare, anche quelli del disegno cartografico; ma Genova, dall'altra parte, non è immune dalle ombre che turbano la vita di Opicino: qui muore il padre, e il fratello viene assassinato in circostanze oscure.

Al di là del dato biografico, interessante è soprattutto il ruolo centrale che la città svolge nella teologia cartografica di Opicino. Il termine proprio *I(i)anua* è uno dei riferimenti topografici più ricorrenti nel Vaticanus Latinus 6435, a partire dal gioco etimologico fra *Ianua* (nome latino di Genova) e *ianua* (porta), *locus communis* della tradizione stori-

[39] Pal. lat. 11r (nel cerchio relativo all'anno 1316); cfr. Fumagalli e Limonta, *Volando sul mondo*, p. 19; Pierluigi Tozzi, *La città e il mondo in Opicino de Canistris*, p. 68.

[40] Cfr. Mollat du Jourdin e La Roncière, *Les Portulans: Cartes marines du XIIIe au XVIIe siècle*.

[41] Cfr. Vat. lat. 6435, f. 77v: "Nunquam vidi fieri mappas maris nec curavi videre fieri, eo quod ignorantia mea non permittebat me talia scire".

[42] Cfr. Pal. lat. 11r nel primo cerchio biografico (1316) relativo al periodo genovese.

[43] Forse si riferisce proprio alla tradizione genovese del disegno nautico l'annotazione del foglio 53v: "Ianua […] ignoranter dedit viam scientie describendi mundum Papie".

ca sulla città ligure. A ciò si sovrappone e s'intreccia, come di consueto nella pansemiosi opiciniana, il *topos* scritturale della porta, come quando Cristo annuncia: "La porta, sono io: se qualcuno, per entrare, passa da me, si salverà" (*Gv* 10,9).

Genova si colloca all'incrocio di due piani simbolici. Il primo è quello che dispone in sequenza Venezia, Pavia, Genova e Avignone, in un percorso di iniziazione spirituale che ha inizio a Venezia, "porta della nostra stirpe" e battesimo dello spirito; per proseguire poi a Pavia, cuore dell'universo simbolico opiciniano, e quindi a Genova, "ventre d'Europa" e snodo fondamentale come bivio tra la perdizione (la *ianua* violenta, la porta verso l'Africa della sensualità carnale) e la purificazione spirituale, che ha il proprio veicolo nella fede della Chiesa e la propria collocazione geografica in Avignone.[44]

Sulla linea topografica orizzontale, per così dire, che va da Venezia ad Avignone – e che a volte si ramifica ad altri centri della biografia reale o spirituale di Opicino come Lomello e Roma – si innesta un piano simbolico verticale, dove Genova è *Ianua* e *ianua*, porta aperta verso il basso e verso l'alto. La natura portuale di Genova, "ventre" commerciale dell'Europa e snodo della navigazione mediterranea, ispira al chierico pavese una simbologia che gioca sull'ambiguità semantica fra i due significati di *ianua*, con o senza maiuscola. Genova è *Ianua* perché è porto e quindi porta dei commerci, ed è porta commerciale perché in bilico tra spirito e carnalità, esposta al contempo alle tentazioni del demone mediterraneo che la bagna e l'arricchisce così come alle pulsioni spirituali che la orientano verso nord, ad Avignone. Così, Genova è "porta del paradiso" oppure "porta dell'inferno" o della barbarie: la prima è simbolo e testimonianza dell'*Ecclesia spiritualis*, cioè della Chiesa in quanto comunità spirituale di pellegrini in cammino verso la verità; la seconda è l'*Ecclesia carnalis*, "figlia dell'Africa" o anche "petto della piccola Africa", corruzione della *Ianua naturalis* e della naturale spiritualità della comunità cristiana, che in questo modo è resa schiava delle passioni. Così scrive Opicino nel f. 6v:

> Ogni peccatore è concepito a Pavia; talvolta nasce prematuro a Genova, e talvolta nasce a Venezia; una volta nato, o sale ad Avignone, o fugge a

[44] Vat. lat. 6435, ff. 6v, 34v.

> Genova con le sue passioni. Si tratta di allegorie; veniamo alla realtà. Il primo peccato concepito consiste nel cercare il potere sulla cristianità, cioè un papato che non è quello vero. Chi commette un peccato di questo genere ruba con qualsiasi mezzo il titolo corrispondente alla carica, come se nascesse prematuro a Genova senza passare per Venezia. Quando viene portato al pentimento, rinasce grazie ai rimedi che sono i sacramenti, cioè grazie a Venezia: se il suo pentimento è sincero, sale verso la grazia del petto di Gesù Cristo, cioè ad Avignone; ma se il suo pentimento non è sincero, torna una seconda volta al primo furto, cioè lascia Venezia per Genova, associata a Rapallo, per impadronirsi del claviere di Genova (cioè della carica di portatore delle chiavi della Chiesa). Infatti Genova compra molti uomini per farne schiavi, il che significa che la Chiesa carnale sottomette a schiavitù i cristiani liberi.[45]

La logica della simbologia topografica è incerta. La nascita del peccatore è a Genova o Venezia, ma in realtà Venezia costituisce, qui e in altri punti del Vaticanus Latinus 6435, il vero ingresso del peccatore nel mondo e viene per questo associata al rito dei sacramenti, primo fra tutti il battesimo. Genova e Avignone rappresentano la possibilità di una nuova nascita, quella dell'uomo spirituale, ma mantengono una natura ancipite, perché possono aprire alla salvezza come alla perdizione. A Genova Opicino inizia ad allontanarsi dai vizi e "ad aprire gli occhi interiori alla comprensione della fede", ma la città è anche luogo di una reale e simbolica schiavitù. Avignone è sede della Chiesa, ma le lusinghe del potere temporale sono una minaccia alla sua purezza. In ogni caso, è Genova il luogo che simboleggia la scelta fondamentale del *viator*: a seconda della chiave di lettura, essa può rappresentare la *ianua* carnale, dove le lettere che compongono il suo nome sono simbolo dei cinque

[45] "Unusquisque peccator concipitur in Papia; qui aliquando Ianue abortatur et aliquando Venetiis nascitur; qui natus aut Avinionem ascendit aut fugit Ianuam cum affectu. Parabole sunt; veniamus ad rem. Prima peccati conceptio est ambire christianitatis dominium quasi papatum non verum. Peccator huiusmodi quoquomodo rapit titulum dignitatis quasi abortiuus Ianue sine Venetiis. Qui aliquando penitentia ductus renascitur per medicinalia sacramenta quasi per Venetias; qui si vere penitens fuerit, ascendit ad gratiam pectoralem Ihesu Christi quasi Avinionem; si vero non fuerit vere penitens, iterum revertitur ad primam rapinam, quasi de Venetiis ad Ianuam cum Rapallo, ut obtineat clavarum Ianue (id est clavigeram dignitatem Ecclesie). Ianua enim emit multos in servos; id est carnalis Ecclesia liberos christianos subicit servituti" (Vat. lat. 6435, f. 6v).

sensi, oppure la porta del Paradiso che opera la conversione, come nel caso di Opicino, che scrive nel suo canestro autobiografico, all'altezza del 1316, primo anno a Genova: "In sogno mi viene rivelato il Giudizio finale e con l'aiuto della misericordia divina inizio ad allontanarmi dai vizi"; e poi ancora nel 1318: "Da allora in poi, giorno dopo giorno, comincio ad aprire gli occhi interiori alla comprensione della fede".[46] La semantica dei diagrammi rimane sempre molto mobile: se in una carta *Ianua* è compitata in una ruota dei cinque sensi, essenza dell'Africa carnale, cioè della Chiesa che ha perso la propria spiritualità, in un'altra essa compare come la raccolta dei sensi nello spirito (*sensus interiores colliguntur in Spiritu*), e le cinque lettere passano a indicare la *meditatio*, *contemplatio*, *discretio*, *degustatio* e *comprehensio Dei*.[47]

La conformazione geografica determina anche le coordinate della connotazione simbolica: se *Ianua* è *ianua* aperta, il cammino di perfezionamento morale prenderà la forma di un movimento topografico.[48] Essa è snodo fondamentale come porta/diaframma che separa la carnalità dallo spirito e decide del destino individuale non meno di quello dell'intera cristianità:

> A Pavia si dice comunemente: "Il lupo introduce la coda all'ingresso", come a dire "Il mare diabolico preme con violenza la sua coda contro la porta laterale del nostro ventre". Ecco Genova, che nel resistere a Venezia perde il nome di Genova, la porta naturale, e diventa Genova, la porta violata, cosicché il nostro ventre partorirà per forza aborti.[49]

Genova è "porta naturale", ma la tentazione della carne e la resistenza ai sacramenti (Venezia) la portano a perdere la propria rettitudine (morale e geografica) e diventare "porta violata", ventre malsano

[46] "Revelata est mihi in sompniis diffinitio extremi iudicii. Ex tunc misericordia domini me refrenare cepit a vitiis"; "deinde die in diem cepi ad rationem fidei interiores oculos aperire" (trad. it. da Fumagalli e Limonta, *Volando sul mondo*, p. 19).

[47] Vat. lat. 6435, f. 61r, https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.6435/0064

[48] Aaron Gurevič, *Le categorie della cultura medievale*, p. 76.

[49] "Vulgariter dicitur in Papia: 'Lupus immitit caudam intra ostium', ac si diceretur: 'Diabolicum mare imprimit uiolenter caudam suam contra lateralem ianuam ventris nostri'. Ecce Ianua resistens Venetiis perdit nomen I(i)anue naturalis et fit I(i)anua violenta, ut venter noster per vim pariat abortivos" (Vat. lat. 6435, f. 53v).

dell'Europa. In una delle prime carte del Vaticanus Latinus 6435 si legge: "La Genova della barbarie, rozza all'interno e raffinata all'esterno, che finge di essere artefice di pace grazie alla sua duplicità ma che è divisa in fazioni interne, non smette mai di opporsi alla santa Genova della Lombardia, o meglio alla porta del paradiso, che viene chiusa da quella, o meglio quella da questa".[50] Il dualismo semantico è un elemento ricorrente pressoché in ogni snodo dell'idioletto teologico opiciniano. Ad esempio, anche la Lombardia è attraversata da questa ambiguità:

> Anche se l'ipocrita […] non ha mai sentito parlare né visto Genova o l'Africa, è stato comunque giudicato nella Genova della barbarie, dove ogni ipocrita viene giudicato. Nella Genova naturale, invece (ossia nella Genova della Lombardia), pacifica e pudica, non si trova mai alcun ipocrita né peccatore. Allo stesso modo, la Lombardia naturale, che è un ventre verginale senza la corruzione del peccato e che simboleggia la Santa Chiesa, nostra madre e vergine perpetua, non trova in sé alcun peccatore; in essa non ha alcuna parte l'altra Lombardia, adultera e meretrice.[51]

In questo senso, Genova è non soltanto, al contempo, porto naturale e spirituale, via della perdizione e della salvezza, topografia e spiritualità, ma soprattutto modello esemplare di tutta la cartografia visionaria del chierico pavese grazie al dualismo radicale portato dalla sua etimologia,[52]

---

[50] "Ianua barbarie, interius barbara, exterius curialis, propter ypocrisim suam apparens pacifica, in se tamen diuisa per partes, semper aduersatur sancte I(i)anue Lombardie uel potius paradisi, que est expulsa per illam, immo illa per istam" (Vat. lat. 6435, f. 10r).

[51] "Etiam si ypocrita […] nunquam audiverit neque viderit Ianuam aut Affricam, iudicatus est tamen in Ianua barbarie, ubi omnis ypocrita iudicatur. In Ianua vero naturali (id est in Ianua Lombardie), pacifica et pudica, nullus unquam reperitur ypocrita nec peccator. Similiter Lombardia naturalis que est virgineus venter sine pollutione peccati, significans sanctam Ecclesiam que est mater nostra et virgo perpetua, nullum in se reperit peccatorem; in qua nullam partem habet alia adultera meretrix Lombardia" (Vat. lat. 6435, f. 34v).

[52] Trad. it. in Fumagalli e Limonta, *Volando sul mondo*, p. 38. L'etimologia fantasiosa è costante di Opicino. Così spiega, ad esempio, il nome di Pavia: "il nome di Pavia può essere interpretato come 'del Papa via', dal momento che, posta sulla via di coloro che vanno dalla Francia a Roma, vi passarono qualche volta i pontefici romani, e vi ricevettero grandi onori" (Opicinus de Canistris, *Liber de laudibus civitatis Ticinensis*, pp. 337-338, traduzione di Pietro Terenzio con modifiche di Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri).

simbolo di una teologia antinomica,[53] che cerca nei segni del mondo le tracce che possano permettergli di affrontare un dissidio interiore che non gli è possibile risolvere logicamente. Opicino lo mette allora sulla carta, per cercare nella corrispondenza tra le coordinate geografiche e quelle del suo mondo interiore un significato che possa illuminarli.

Bibliografia

Almagià, Roberto, *Planisferi, carte nautiche e affini dal sec. XIV al XVII esistenti nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano, Monumenta Cartographica Vaticana 1, 1944.

Bernardini, Riccardo, Gian Piero Quaglino e Augusto Romano (a cura di), *I miti solari e Opicino de Canistris. Appunti del Seminario tenuto a Eranos nel 1943*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2014.

Campbell, Tony, *Portolan Charts from the Late Thirteenth Century to 1500*, in John Brian Harley, David Woodward, *A History of Cartography*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987, pp. 371-463.

Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale* (1975), Milano, Bompiani, 2013[20].

—, *Scritti sul pensiero medievale*, Milano, Bompiani, 2013.

Fumagalli Beonio Brocchieri, Mariateresa e Roberto Limonta, *Volando sul mondo. Opicino de Canistris (1296-1352)*, Milano, Archinto, 2016.

Gianani, Faustino, *Opicino de Canistris. L'"Anonimo Ticinese" e la sua descrizione di Pavia*, Pavia, Tipografia Fusi, 1976.

Gurevič, Aaron, *L'individualité au Moyen Âge. Le cas d'Opicinus de Canistris*, "Annales ESC", 48 (1993), pp. 1263-1280.

—, *Le categorie della cultura medievale*, Torino, Einaudi, 2007.

—, *Individuo*, in *Dizionario dell'Occidente medievale*, a cura di Jacques Le Goff e Jean-Claude Schmitt, vol. 1, Torino, Einaudi, 2011, pp. 546-556.

Harding, Catherine, *Opening to God: The Cosmographical Diagrams of Opicinus de Canistris*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 61 (1998), pp. 18-39.

Krämer, Sybille e Christina Ljungberg (a cura di), *Thinking with Diagrams. The Semiotic Basis of Human Cognition*, Berlin-Boston, De Gruyter Mouton, 2016.

Kris, Ernst, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, International Universities Press, 1952.

[53] Piron, *Dialectique du monstre*, p. 46.

Laharie, Muriel, *Une cartographie "à la folie". Le journal d'Opicinus de Canistris (Bibliothèque Apostolique Vaticane, Vaticanus latinus 6435)*, "Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge", 119.2 (2007), pp. 361-399.

—, *Le journal singulier d'Opicinus de Canistris (1337-vers 1341)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008.

Limonta, Roberto, *Il segno radicale: la semiotica del calligramma in Opicino de Canistris*, in *Radical Thinking in the Middle Ages: Acts of the XVth International Congress of the SIEPM, Paris, 22-26 August 2022*, a cura di Monica Brinzei, Irene Caiazzo, Christophe Grellard, Aurélien Robert, vol. II, Turnhout, Brepols, 2025, pp. 879-889.

Maiocchi, Rodolfo e Ferruccio Quintavalle (a cura di), *Liber de laudibus civitatis Ticinensis*, Rerum Italicarum Scriptores, vol. XI, Città di Castello, S. Lapi, 1903.

Maupeu, Philippe, *Opicinus de Canistris: quand la carte est le territoire*, "Littératures", 78 (2018), pp. 55-72.

Mollat du Jourdin, Michel e Monique de La Roncière, *Les Portulans: Cartes marines du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris, Nathan, 1984.

Morse, Victoria, *A Complex Terrain: Church, Society, and the Individual in the Works of Opicino de Canistris (1296-ca. 1351)*, Berkeley, University of California, 1996.

Opicinus de Canistris, *Liber de laudibus civitatis Ticinensis*, a cura di Rodolfo Maiocchi e Ferruccio Quintavalle, (Rerum Italicarum Scriptores, vol. XI), Città di Castello, Lapi, 1903.

Piron, Sylvain, *Dialectique du monstre. Enquête sur Opicino de Canistris*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2015.

Pozzi, Giovanni, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

Roux, Guy, *Opicinus de Canistris (1296-1352?), prêtre, pape et Christ ressuscité*, Paris, Le Léopard d'or, 2005.

Roux, Guy e Muriel Laharie, *Art et folie au Moyen Âge. Aventures et énigmes d'Opicinus de Canistris (1296-1351)*, Paris, Le Léopard d'or, 1997.

Salomon, Richard, *Das Weltbild eines avignonesischen Klerikers*, "Vorträge der Bibliothek Warburg", 6 (1930), pp. 176-189.

—, *Opicinus de Canistris. Weltbild und Bekenntnisse eines avignonesischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, London, The Warburg Institute, 1936.

—, *A Newly Discovered Manuscript of Opicinus de Canistris: A Preliminary Report*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 16 (1953), pp. 45-57.

—, *Aftermath to Opicinus de Canistris*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 25 (1962), pp. 137-146.

Saxl, Fritz, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken*, t. 1, Heidelberg, Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1915.
Scholz, Richard, *Unbekannte kirchenpolitische Streitschriften aus der Zeit Ludwigs des Bayern, 1327-1354*, t. II, Roma, Loescher & Co., 1914, pp. 89-104.
Tozzi, Pierluigi, *La città e il mondo in Opicino de Canistris*, Varzi, Guardamagna, 1996.
Whittington, Karl, *Body-Worlds: Opicinus de Canistris and the Medieval Cartographic Imagination*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 2014.

Manoscritti
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Pal. lat. 1993, ff. 1-27.
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 6435, ff. 1-87.
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. lat. 4115, ff. 1-22.

Raffaele Mellace*

Una fiaba boschereccia al lume delle stelle: Falstaff*, l'ultima, imprevedibile avventura verdiana*

Sommario: Il contributo si ripropone di affrontare il *Falstaff* verdiano secondo sei diverse prospettive di particolare momento. Dell'estremo titolo verdiano si prendono in considerazione il carattere di novità, l'eccezionalità della scrittura musicale, la costruzione geometrica e le peculiarità linguistiche del libretto di Arrigo Boito, la cifra calviniana della leggerezza, e, in omaggio al ruolo dell'oggetto lettera nella fonte shakesperiana, una serie di testimonianze epistolari relative alla genesi e alla ricezione dell'ultimo capolavoro verdiano.

Parole chiave: opera; libretto; commedia; Shakespeare; Verdi.

Abstract: *A Forest Fairy Tale in the Starlight:* Falstaff*, Verdi's Last, Unpredictable Adventure*
The paper aims at considering Verdi's *Falstaff* along six different and significant perspectives. It takes into account the novelty of the composer's last operatic work, the extraordinary features of its musical writing, the geometric construction and linguistic peculiarities of Arrigo Boito's libretto, the opera's "lightness", in Italo Calvino's sense, and finally, also as an homage to the role of the object letter in Shakespeare's source, some of the relevant correspondence concerning the genesis and the reception of Verdi's last masterpiece.

Keywords: opera; libretto; comedy; Shakespeare; Verdi.

* Accademico raffaele.mellace@unige.it

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.935-953

Il *Falstaff* di Verdi è un oggetto splendido e naturalmente molto noto, che mi ripropongo di affrontare alla luce di sei concetti, sei parole che ne promuovano un attraversamento consapevole, illuminando alcune questioni cruciali di quel lavoro.

1. *Geometria*

Innanzitutto *Falstaff* è un'opera geometrica nella sua costruzione. È diviso in sei quadri, due per ciascuno dei tre atti. Una grande simmetria. I quadri sono accuratamente differenziati, corrispondono a situazioni ben distinte, ciascuna delle quali riveste una funzione specifica nell'economia dell'opera. Vi è dunque una scansione logica del discorso drammatico. Questa simmetria balzò all'occhio a Verdi stesso durante le prove per la prima rappresentazione. A un certo punto si accorse che il primo quadro durava 14 minuti e il secondo 14 minuti e mezzo. Allora l'annotò subito, con evidente soddisfazione, in partitura ("14 minuti!!" e "14 ½ minuti!!"):[1] una circostanza cui non aveva minimamente pensato, non era affatto deliberata, ma che gli fece molto piacere, gli diede la sensazione di qualcosa fatto a regola d'arte, pienamente riuscito.

Falstaff risponde dunque a una costruzione architettonica molto precisa. Il secondo quadro, ad esempio, consiste in una sorta di struttura a rondò, per dir così (benché il termine non vada inteso *stricto sensu* come forma musicale), in cui si alternano, in una combinazione accuratamente studiata, il gruppo delle donne, quello degli uomini e la coppia dei due giovani innamorati. Tutto ciò conferisce al *Falstaff* un senso di grande bellezza, lo rende un gioiello che brilla anche di questa sua simmetria. In questo l'opera è molto diversa da altri titoli verdiani, opere che potremmo definire "alluvionali", in cui l'azione si costruisce per avvicendamenti progressivi, per svolte drammatiche, noncuranti di alcuna simmetria. Pensiamo alla *Forza del destino*, in cui si vengono a sommare la guerra, la carestia, l'impulso di vendetta con cui appunto il destino perseguita i protagonisti, che vagano senza meta fra Spagna e Italia, fanno incontri imprevisti, benefici o nefasti. A ogni atto o quadro accade qualcosa di diverso e imprevisto. Insomma, è un'opera che procede per aggiunte, per accumulo di azione su azione. *Falstaff* al contrario ha una

[1] Julian Budden, *Le opere di Verdi*, III, p. 455.

sua misura conclusa, che non ammetterebbe una scena o un quadro di più a turbarne la simmetria adamantina.

2. *Novità*

All'epoca della prima del *Falstaff* "Il Pasquino" pubblicò una caricatura che effigiava Verdi attorniato dalle personificazioni delle sue opere, intento a presentare al pubblico il nuovo nato, *Falstaff*, in realtà un neonato ben avanti con l'età, rappresentato nel suo tipico costume di scena, con tanto di barba. Una novità *sui generis*, dunque. La novità è sicuramente una categoria essenziale del *Falstaff*, che va in scena il 9 febbraio 1893, cioè l'anno in cui, otto mesi più tardi, Verdi avrebbe compiuto ottant'anni. Il debutto di un'opera di un autore tanto anziano è sicuramente qualcosa di *novus*, nel senso di straordinario, una circostanza praticamente unica nella storia della musica. Benché l'affermazione richieda verifiche più approfondite, si potrebbe azzardare che la carriera operistica di Verdi sia stata probabilmente la più longeva della storia dell'opera: una carriera lunga 54 anni, dal 1839 al 1893. Sono pochissimi gli operisti della storia ad aver tagliato il traguardo dei cinquant'anni di carriera. Intanto perché occorre raggiungere una età ragguardevole, circostanza non esattamente scontata specie nel passato; poi tanti motivi ponevano limiti oggettivi alla carriera di un operista. Il caso più eclatante è quello di Rossini, che non arrivò nemmeno a vent'anni di carriera: smise di scrivere opere a 37 anni, benché poi ne sia vissuto altri quaranta. Personalmente conosco soltanto due casi di carriere cinquantennali: nel Settecento quella di Johann Adolf Hasse, che compose la sua prima opera quand'era ancora principalmente cantante, nel 1721, e l'ultima nel 1771, esattamente cinquant'anni dopo, *Il Ruggiero*, opera con la quale terminò la propria carriera anche il suo sodale Pietro Metastasio. Nel Novecento è possibile citare un autore che ritroveremo a breve, Richard Strauss, che compose la sua prima opera nei primi anni novanta dell'Ottocento, *Guntram*, che andò in scena nella primavera del 1894, e stava lavorando all'allestimento di *Die Liebe der Danae*, esattamente cinquant'anni dopo, nel 1944, a Salisburgo, quando la chiusura dei teatri a seguito del fallito attentato a Hitler arrestò la preparazione dell'opera alla prova generale.

La novità di un autore che presenta un'opera fresca d'inchiostro a quell'età si associa a un'altra, ancora più notevole: il fatto cioè che Verdi chiuda la sua carriera con un'opera comica. *Falstaff* è infatti la prima opera comica di Verdi in senso moderno. Ne aveva scritta un'altra da giovane, la sua seconda opera, *Un giorno di regno*, che era andata molto male. Per tutta la carriera si era poi dedicato al melodramma, cioè alla tragedia. L'idea di un'opera comica era però sempre rimasta sullo sfondo. Qualche anno prima che il progetto di *Falstaff* prendesse realmente corpo, nel 1879, era uscito un articolo sulla "Gazzetta musicale di Milano", l'organo di Casa Ricordi, in cui si sosteneva che in fondo Verdi non fosse tagliato per l'opera comica e che un suo eventuale esperimento in tal senso sarebbe stato fallimentare. Verdi si arrabbiò moltissimo e scrisse subito una lettera a Ricordi, avvertendolo che "Se per caso, per disgrazia, per fatalità malgrado la Gran Sentenza [del giornalista della "Gazzetta musicale di Milano"], il mio cattivo genio mi trascinasse a scrivere quest'opera buffa, niente paura, ripeto… Ruinerò un altro editore!".[2] Il comico è dunque una grande novità nel catalogo verdiano.

Ve n'è poi una terza, la scrittura musicale del *Falstaff*, che tratterò diffusamente più avanti.

Tutte queste novità potrebbero sorprendere chi non conoscesse il compositore. In realtà, Verdi è un autore costitutivamente progressista. Un artista che ama la novità più di tutto, che tiene tremendamente a dedicarsi a un progetto radicalmente diverso dal precedente. Prendiamo le opere centrali della carriera. Scrive *Rigoletto*? Subito dopo si mette a lavorare al *Trovatore*, che non c'entra nulla con *Rigoletto*, da qualsiasi punto di vista. Mentre sta lavorando al *Trovatore* ha già sul tavolo *La traviata*, altro cambio di rotta radicale. Il nuovo, sempre. Abbiamo una lettera, appunto dell'epoca del *Trovatore*, in cui Verdi si esprime in questi termini: "Quando mi si dice: ho fatto così, perché così han fatto Romani, Cammarano etc non s'intendiamo più: appunto perché così han fatto quei grandi, io vorrei che si facesse diversamente".[3]

---

[2] Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, 26 agosto 1879, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pp. 308-309.

[3] Lettera di Giuseppe Verdi a Cesare De Santis, 1° gennaio 1853, in *Carteggio Verdi-Cammarano*, p. 401.

Questa urgenza della novità, che per Verdi è prima di tutto uno strumento essenziale per avvincere l'attenzione del pubblico, è qualcosa di profondamente costitutivo in lui. E non era l'unico a ragionare in tal senso. Vorrei citare altri due grandi compositori della sua generazione, vissuti a lungo come lui, caratterizzati come Verdi da questo tarlo della novità a tutti i costi: Franz Liszt e Richard Wagner. Se prendiamo dei lavori giovanili di Verdi, Liszt e Wagner e li confrontiamo con dei loro lavori della maturità e ancora con altri dell'ultima parte della carriera, ci sembrerà di trovarci davanti, per ciascuno di loro, a tre autori diversi. Un pezzo di Liszt degli anni trenta non ha nulla in comune con delle pagine degli anni settanta o ottanta dell'Ottocento; lo stesso si può dire se si confronta un'opera giovanile di Wagner con il Parsifal; qualcosa di analogo accade con Verdi. Ce ne offre una prova incontrovertibile un episodio. È il 1889: cadono i cinquant'anni dell'opera inaugurale della carriera di Verdi, l'Oberto conte di San Bonifacio. A Giulio Ricordi viene un'idea encomiabile, che potrebbe avere qualsiasi sovrintendente o direttore artistico odierno: rimettere l'opera in scena per celebrare il cinquantenario del grande autore. Sarebbe stata una festa per il maestro. Verdi si fa mandare la partitura da Ricordi, la guarda, la chiude, gliela rimanda e gli dice "lasciamo perdere". Anzi, a scanso d'equivoci, si dichiara determinato a rendere pubblica, anche all'estero, "tutta la mia disapprovazione per questo fatto".[4] Perché? Perché, al di là dell'atteggiamento schivo che l'ha sempre contraddistinto, quella musica scritta cinquant'anni prima non c'entrava più nulla o quasi con lui, era un'altra cosa, qualcosa di storico (in un'epoca in cui il repertorio storico non andava), non di attuale. Siamo dunque di fronte a un autore che, non perché ha quasi ottant'anni, è conservatore. Anzi, si tratta di un autore che evolve continuamente, che è continuamente alla ricerca della novità. E *Falstaff* è una novità. Piero Mioli, autore della monografia *Giuseppe Verdi. Le nozze di musica e dramma*,[5] ha detto di recente che è come se nel *Falstaff* Verdi avesse dato fondo a tutte le sue risorse, avesse detto tutto ciò che voleva dire.[6] Sapeva

[4] Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, 2 febbraio 1889, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, p. 351.

[5] Roma, NeoClassica, 2022.

[6] Conferenza "Elogio della leggerezza", Milano, Teatro alla Scala, 8 gennaio 2025, Ciclo "Prima delle prime", Amici della Scala – Teatro alla Scala, disponibile in registrazione integrale qui: https://www.google.com/search?q=amici+della+scala+mioli+elogio+del-

bene, d'altra parte, che sarebbe stata la sua ultima opera.[7] Né tanta novità passò inosservata, se si giudicò *Falstaff* "Nuovo, assolutamente: la creazione di musica mai immaginata, mai sospettata, mai intravista neppure con la fantasia più accesa".[8]

3. *Lettere*

Sono già state citate diverse lettere di Verdi. Ma ve ne sono altre assai pertinenti rispetto al *Falstaff*. La lettera in sé come oggetto è cruciale in questo titolo. La vicenda, il meccanismo drammatico stesso del *Falstaff* è attivato da due lettere. La fonte è *The Merry Wives of Windsor* di Shakespeare, il cui congegno ha alla base il maldestro tentativo di seduzione da parte di Falstaff che, per proporsi, scrive a due signore altrettante lettere identiche salvo che nel nome della destinataria. L'opera verdiana si apre proprio con Falstaff intento a scrivere queste due lettere. E la consegna stessa delle lettere, che Falstaff vorrebbe affidare ai suoi servi che però rifiutano di fare da intermediari amorosi, è essa stessa un episodio molto importante.

Quest'idea, originale, di Shakespeare, è stata sempre valorizzata in tutti i *Falstaff*. Quello di Verdi non è infatti il primo. Pensiamo a quello di Antonio Salieri, che anticipa di quasi un secolo il titolo verdiano. *Falstaff o Le tre burle* è una delle sue opere di maggior successo, composta per Vienna nel 1799. Nel pubblico si trovava un giovane compositore tedesco, Ludwig van Beethoven, che, com'era uso, scrisse delle variazioni (WoO 73) su un tema noto, e proprio sul duetto delle lettere, "La stessa, la stessissima". Una pagina molto piacevole, quella beethoveniana, che sfrutta il fresco, ammiccante dono melodico dell'invenzione di Salieri. Un secondo titolo da citare è *La gioventù di*

---

la+leggerezza&oq=amici+della+scala+mioli+elogio+della+leggerezza&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIHCAEQIRigAdIBCDgyODdqMGo0qAIAsAIB&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:804fe529,vid:ug_D9LxW2dU,st:0 (consultato il 26 marzo 2026).

[7] Sulla collocazione di *Falstaff* nella parabola biografica e creativa verdiana rimando a Raffaele Mellace, *Con moltissima passione*.

[8] Così un commento apparso sul "Parlamento" di Roma (in *Falstaff* […] *Giudizi della stampa italiana e straniera*, p. 92).

Enrico V, un dramma di Felice Romani scritto per Saverio Mercadante e andato in scena al Teatro alla Scala il 26 novembre 1834.[9] In quei mesi studiava a Milano un altro giovane compositore: Giuseppe Verdi. Vi studiava con Vincenzo Lavigna, maestro al cembalo del Teatro alla Scala, sala che Lavigna incoraggiava in ogni modo Verdi a frequentare. Sebben manchino le prove, è dunque altamente probabile che Verdi abbia assistito a una recita dell'opera. Un terzo *Falstaff* da citare è anch'esso in qualche modo collegato a Verdi: sono *Die lustige Weiber von Windsor* del compositore tedesco Otto Nicolai. Cosa c'entra con Verdi? Gli amanti di Verdi hanno un debito di gratitudine con Nicolai, perché questi rinunciò al libretto del *Nabucco* (l'originario *Nabucodonosor*), affidatogli dall'impresa del Teatro alla Scala, e lo cedette a Verdi. Com'è noto, fu proprio con l'intonazione del *Nabucco* che la carriera di Verdi decollò.

Sono però ancora più interessanti due altre lettere collegate al *Falstaff*. La prima è di Arrigo Boito a Verdi. Si tratta di una lettera bellissima che può ben dirsi un trattato di drammaturgia in miniatura. Boito vi risponde a un dubbio di Verdi, che all'inizio della collaborazione per *Falstaff* (il lavoro all'opera inizia nel 1889 e si conclude, dopo una gestazione molto lunga, nell'estate del '92), trova il III atto un po' debole. Boito allora gli risponde prontamente, il 7 luglio 1889,[10] facendogli una sorta di lezione di drammaturgia. Gli spiega che la debolezza del III atto è connaturata alla commedia, genere che Verdi, avvezzo al melodramma, e dunque alla tragedia, non era uso praticare. Ma seguiamo l'argomentazione di Boito:

> Caro Maestro.
>
> Non c'è dubbio: il terz'atto è il più freddo. E questo, sul teatro, è un guaio. – Sventuratamente codesta è una legge comune del teatro comico. Il tragico ha la legge opposta. L'avvicinarsi della catastrofe in una tragedia (sia prevveduta come nell'Otello, o imprevveduta come nell'Amleto) aumenta prodigiosamente l'interesse perché il suo fine è terribile. – Così gli ultimi atti delle tragedie sono sempre i più belli.

[9] Cfr. un contributo recentissimo sul tema: Gloria Staffieri, *Un Falstaff dimenticato:* La gioventù di Enrico V *di Romani-Mercadante sulle orme di Shakespeare*, "Il Saggiatore musicale", 32.1 (2025), pp. 7-38.

[10] *Carteggio Verdi-Boito*, p. 200.

> Nella commedia quando il nodo sta per sciogliersi l'interesse diminuisce sempre perché il suo fine è lieto. […]
> Nella commedia c'è un punto in cui in platea si dice: è finita e invece, sulla scena, non è finita ancora.

Al tempo stesso, Boito difende la concezione del III atto del *Falstaff*, che presenta comunque molta sostanza:

> Dunque il terz'atto del Falstaff è certamente il più freddo. Ma perché è una legge comune che lo sia, il guajo è meno serio di quello che si creda […]

> Anzitutto bisogna trar partito più che sia possibile dell'ultima scena la quale ha dei vantaggi. L'ambiente fantastico non mai stato toccato nel resto dell'opera può giovare, è una nota fresca, leggera e nuova. Poi possediamo tre momenti comici assai buoni 1°: il monologo di Falstaff con le corna. 2°: l'interrogatorio (glielo faremo fare da Bardolfo e da Pistola a suono di legnate sulla pancia di Falstaff disteso per terra e per ogni legnata confessa un peccato.) 3°: la benedizione dei due matrimonj in maschera.

Boito allude qui all'antico dispositivo comico delle "nozze maschie", per cui il Dr. Cajus si accorgerà d'aver sposato in realtà un servo di Falstaff, Bardolfo. La lettera è molto interessante, perché ci introduce alla dinamica del rapporto tra i due autori, esibisce la grande consapevolezza drammaturgica di Boito e al tempo stesso ci mette sull'avviso a proposito della puntuale reattività di Verdi.

C'è una seconda lettera, di grande interesse, poco citata. Indirizzata a Verdi, accompagnava lo spartito inviatogli da un giovane compositore tedesco nel gennaio 1895, a nemmeno due anni dalla prima del *Falstaff*. È lo spartito della prima opera di quel compositore, non dedicato formalmente a Verdi nell'edizione a stampa, ma inviatogli come atto d'omaggio. Il giovane compositore è Richard Strauss, che ha appena scritto il già citato *Guntram*. Terminata la serie imponente dei poemi sinfonici, Strauss, trentenne, compie il gran passo verso l'opera, ed è naturalmente, lo si coglie già dal titolo, un passo wagneriano. E tuttavia, imbusta lo spartito e lo invia a Verdi. Verdi non aveva mai sentito parlare del collega tedesco, tanto che ricevendo lo spartito chiede a Ricordi se si tratti dell'autore dei valzer, cioè Johann Strauss jr. Ma cosa

scrive Richard Strauss il 18 gennaio 1895 in questa lettera, tra l'altro in italiano, per la cui stesura si sarà fatto probabilmente aiutare?

> Non trovando parole per esprimere la grande impressione, che mi fece la straordinaria bellezza di "Falstaff" e non potendo altrimenti significarle la mia gratitudine per questa ricreazione dell'intelletto, prego la V.S. di voler almeno accettare lo spartito [di *Guntram*].

Poche righe di grande interesse. Ci dicono infatti come a un autore formatosi in Germania, non tanto su Wagner quanto sul canone del sinfonismo tedesco, *Falstaff* suonasse come un lavoro in grado di suscitare una "grande impressione". Non si trattava cioè della solita opera italiana, eventualmente apprezzabile come "frutto esotico", ma di un lavoro in cui trovare qualcosa da cui imparare. Che non siano parole di circostanza ce lo dice quanto sarebbe accaduto quindici anni più tardi, quando Strauss avrebbe scritto il suo capolavoro comico, *Der Rosenkavalier*, il cui personaggio comico principale, il Barone Ochs, è tagliato proprio sulla figura del Falstaff verdiano. Che Verdi con la sua ultima opera, in scena alla vigilia degli ottant'anni, sia fonte di ispirazione per un autore non di una ma di due generazioni più giovani (con Strauss correvano oltre cinquant'anni di differenza d'età), e perdipiù appartenente a un contesto culturale e musicale eterogeneo, è fatto assolutamente straordinario.

4. *Lingua*

Prendiamo avvio da un'altra lettera, questa volta di Verdi a Boito, che precede immediatamente l'altra citata prima, il 6 luglio 1889.

> Car [*sic*] Boito
>
> Benissimo! Benissimo!
>
> Prima di leggere il vostro schizzo ho voluto rileggere le Allegre Comari, le due parti dell'Enrico IV, e l'Enrico V; e non posso che ripetere *benissimo*, ché non si poteva far meglio di quello che avete fatto Voi.[11]

[11] *Ibid.*, p. 197.

Per chi conosce Verdi, questa lettera è di grande interesse sotto molti punti di vista. Boito aveva inviato al compositore una selva, un programma, non il libretto finito. Verdi lo legge e va a prendersi le opere di Shakespeare da cui è tratto *Falstaff*. Notiamo già qui un elemento importante: la straordinaria attenzione di Verdi per le fonti. Non riceve un libretto o un progetto e si limita a giudicarlo più o meno adeguato. Va invece a controllare sulle fonti, persino nel 1889, a quasi 76 anni compiuti, che il lavoro del librettista sia stato adeguato. Questa attenzione per le fonti è ancora più scrupolosa quando è in gioco quello che Verdi chiamava il "papà", Shakespeare, per il quale aveva sempre nutrito una straordinaria devozione che gli suggeriva un rispetto per il testo assolutamente inconsueto per la prassi della librettistica coeva.[12]

Un altro tema interessante è il coinvolgimento di Verdi nella stesura dei propri libretti. La recente pubblicazione, che ho avuto il piacere di curare, delle prime stesure autografe del libretto della *Forza del destino* di Piave ha dimostrato quanto radicale e approfondito fosse l'intervento di Verdi nell'elaborazione del libretto.[13] Si pensi soltanto che del primo, breve atto di quell'opera Verdi impose a Piave la realizzazione di tre stesure intere. C'è però anche un terzo tema importante che questa lettera solleva: una sorta di inversione a U del rapporto di Verdi con i librettisti.[14] Di norma Verdi trattava questi ultimi in termini molto bruschi, di fatto li insultava perché ciò che gli importava era il risultato. Come il librettista avrebbe preso i commenti verdiani, spesso spietati, era irrilevante. È celebre il carteggio con Piave, a suon di "Hai capito?", all'epoca di *Macbeth*, il primo titolo da Shakespeare, cui Verdi teneva enormemente. Qui, invece, appena ricevuta la selva, Verdi dichiara senza mezzi termini il suo entusiasmo. Dobbiamo escludere l'ipotesi che Verdi si fosse ammorbidito. Lo prova la lettera indirizzata a Giulio Ricordi durante le prove del *Falstaff*, diversi anni dopo, il 18 settembre 1892, in cui gli scrive che avrebbe seguito le

[12] Mi permetto di rimandare sull'argomento a Raffaele Mellace, *Un poeta "che non ha nulla in comune cogli altri"*.

[13] Francesco Maria Piave, *La forza del destino.*

[14] Sulla casistica accidentata di tali rapporti cfr. Fabrizio Della Seta, *Verdi e i suoi librettisti*.

prove ma, poiché "mai alla Scala ho potuto ottenere una prova generale come si dovrebbe in quel Teatro. Questa volta sarò inesorabile. Io non mi lagnerò, ma qualora mancasse qualche cosa, io partirò dal Teatro, e voi dovrete allora ritirare lo spartito".[15] L'obiettivo di Verdi – un lavoro perfetto, il più vicino possibile all'idea dell'artista – era rimasto quello di sempre. Perché allora questa soddisfazione più volte ribadita per il libretto di Boito?

Boito aveva realizzato effettivamente un capolavoro. Il compito era difficile in partenza. *Falstaff* non deriva infatti da una fonte unica, come *Macbeth* oppure *Otello*, e nemmeno come *La Gioconda* di Ponchielli, anch'essa su libretto di Boito. È piuttosto il frutto di una pluralità di fonti, tra l'altro appartenenti a generi diversi: commedia, *The Merry Wives of Windsor*, e dramma storico, le due parti di *Henry IV*. Boito dovette dunque cimentarsi in una serie di azioni diverse. Innanzitutto dedurre da quelle fonti un'azione coerente e unitaria da svilupparsi in più atti. Poi scegliere i passi più adeguati dai diversi drammi di Shakespeare in cui è presente il personaggio di Falstaff. In terzo luogo occorreva riformulare il testo. Ciò che Boito fa, infatti, non è semplicemente tradurre il testo inglese in italiano. È quanto avviene, per esempio, nella tirata misogina dell'Atto II, in cui Ford, furente di gelosia, elenca una serie di azioni assurde che preferirebbe compiere piuttosto che abbandonare la moglie in balia di se stessa:

> Affiderei
> la mia birra a un tedesco,
> tutto il mio desco
> a un olandese lurco,
> la mia bottiglia d'acquavite a un turco,
> non mia moglie a se stessa.[16]

Se andiamo a guardare l'originale, balzerà all'occhio come non vi compaiano né il tedesco, né l'olandese né il turco, ma nemmeno la birra o il desco:

---

[15] *Carteggio Verdi-Ricordi 1892*, p. 247.
[16] Giuseppe Verdi, *Falstaff*, pp. 81-82.

> I will rather trust a Fleming with my butter, Parson Hugh the Welshman with my cheese, an Irishman with my aqua-vitæ bottle, or a thief to walk with my ambling gelding, than my wife with herself.[17]

Boito ha dunque riformulato il testo shakesperiano per adattare quanto Shakespeare due secoli prima, tra il 1596 e il 1601, aveva pensato per il pubblico londinese dell'epoca all'orizzonte d'attesa pubblico dell'Italia umbertina. Un altro esempio: quando Ford ritorna a casa e crede di trovare la moglie con Falstaff, nell'originale inglese c'è un gioco di parole con la parola "buck", che significa sia "bucato" sia "daino",[18] e dunque implica l'idea delle corna, del tradimento. Non essendo possibile tradurlo, Boito ricorre all'espressione "Mi lavi, ria donna!",[19] che Ford ripete più volte, la quale allude, tramite il riferimento al bucato, all'originale shakesperiano, cui Boito presta la massima attenzione, applicando una sottigliezza straordinaria alla resa del testo. Un'ulteriore sfida consiste nell'imprimere un ritmo drammatico efficace, realizzare cioè un testo dotato di adeguata capacità di propulsione per la durata dei tre atti. Un ultimo cimento, affatto inedito rispetto all'originale, è infine quello della parodia. Nello scrivere un'opera comica per il principe del melodramma Boito sfrutta sistematicamente la parodia del melodramma stesso. *Falstaff* straripa infatti di situazioni melodrammatiche voltate in burla, a cominciare dalla prima scena, in cui il Dr. Cajus giura solennemente di non ubriacarsi più in osteria se non circondato da "gente onesta, sobria, civile e pia". Verdi, sollecitato dal testo, carica la situazione dell'armamentario di tutti i suoi grandi giuramenti che si erano susseguiti nell'arco d'una lunga carriera, dall'*Ernani* alla *Battaglia di Legnano*, all'*Aida*, con tutta un'enfasi retorica che non può che sgonfiarsi in una risata implicita, pensando all'oggetto del giuramento stesso, cioè una ciucca all'osteria, e all'assoluta inverosimiglianza del proposito. Un caso ancor più evidente è quello di cui faceva menzione Boito nella lettera citata a proposito dell'Atto III, cioè la punizione di Falstaff che, vestendo le corna che gli è stato suggerito di portare in testa, viene circondato e atterrato dagli abitanti di Windsor, che lo in-

[17] William Shakespeare, *The Merry Wives of Windsor*, II,2, p. 60.
[18] *Ibid*., III,3, p. 64.
[19] Verdi, *Falstaff*, p. 101.

vitano a pentirsi dei suoi peccati. Si tratta di un'evidentissima, scoperta parodia della ritualità della Chiesa cattolica in cui addirittura "Domine" fa rima con "addomine":

LE DONNE
Domine fallo casto!

FALSTAFF
Ma salvagli l'addomine.

LE DONNE
Domine fallo guasto!

FALSTAFF
Ma salvagli l'addomine.

LE DONNE
Fallo punito Domine!

FALSTAFF
Ma salvagli l'addomine.

LE DONNE
Fallo pentito Domine!

FALSTAFF
Ma salvagli l'addomine.

L'intreccio vivace, frizzante di tali elementi linguistici è un'assoluta novità rispetto alla scena shakesperiana corrispondente (*The Merry Wives*, V,5).

Di che italiano si parla poi? È un italiano estremamente ricercato, da leggersi quasi con il vocabolario. D'altra parte è noto che Boito era andato riempiendo dei quaderni interi con liste di vocaboli ricercati.[20] Seguendo il proprio orientamento estetico Boito scrive infatti un libret-

[20] Si tratta dei quaderni lessicali *Indice di parole e di cose* e *Raccolta di vocaboli*, conservati oggi nello studio di Boito al Conservatorio di Parma, rispettivamente I-PAmc BOITO 1271 e 1273.

to raffinatissimo, molto lontano dalla norma della librettistica italiana dell'Ottocento. È un italiano letterato, in cui i riferimenti a Boccaccio e a Dante sono numerosissimi[21] e innervano il testo, conferendo sostanza estetica di peso alle diverse situazioni del dramma. Viene addirittura introdotto un sonetto, forma illustre della letteratura italiana ma assolutamente inconsueta nella librettistica, e tale da porre una sfida a Verdi nell'intonazione di quella forma. Nel sonetto stesso fa capolino l'ombra di Dante: quando si dice "così baciai la disiata bocca" è quasi un calco diretto da *Inferno* V, 133-136, "il disiato riso […] la bocca mi baciò tutto tremante".

Infine, Falstaff è lui stesso un retore consumato. Certo, sa scrivere, è un cavaliere, non è un illetterato, ma vi è assai di più. È stato notato[22] che si esprime in modo diverso a secondo dell'interlocutore cui si sta rapportando. I testi che gli sono affidati risentono d'una sottigliezza linguistica studiata.

5. *Mosaico*

Ci si è dilungati sulla lingua del *Falstaff* perché nel *Falstaff* la parola riveste un'importanza considerevolissima. Verdi aveva sempre attribuito molta importanza alla parola; tutti i musicisti lo fanno, ma Verdi in particolare era molto attento. In quest'ultima prova l'importanza della parola è ancora più rilevante, e ciò dipende dalla madre di tutte le novità, che non abbiamo ancora chiamato in causa e con la quale conviene concludere. Verdi sceglie di mettere in musica *Falstaff* attraverso una scrittura inaudita, imprevedibile. *Falstaff* non è stato composto per numero chiusi, com'era tradizione dell'opera italiana. Della grande tradizione italiana dei numeri chiusi (arie, duetti, concertati) in *Falstaff* c'è l'ombra, ci sono dei residui. Se nel III atto Fenton e Nannetta hanno rispettivamente il sonetto e la canzone delle fate, nessun pezzo, ad esempio, per il protagonista può essere considerato un'aria. Non lo è

[21] Li ha studiati in particolare Emanuele d'Angelo nel suo *Falstaff "dans les jardins du Décaméron". Boito mediterraneizza Shakespeare*.

[22] Da Edoardo Buroni, nel capitolo su *Falstaff* del suo *Arrigo Boito librettista*, pp. 193-294.

sicuramente il grande assolo di Falstaff "L'onore? Ladri!". La cosa che più si avvicina a un'aria, ma in miniatura, è "Quando ero paggio del duca di Norfolk", ispirato a una ballata da *Henry IV*, parte I (II,4). Ci sarebbero anche dei duetti (nel secondo atto, con Quickly e con Ford) e dei concertati, cui Verdi teneva moltissimo (ne discute a lungo con Boito per l'*Otello*). Boito scrive due nonetti come concertati conclusivi del primo e del secondo atto, impegnando tutti e dieci (moltissimi!) i solisti tranne, rispettivamente, Falstaff nel I atto e Alice nel II. Canteranno invece tutti e dieci nel concertato che chiude l'opera. E tuttavia, la scrittura non è quella tradizionale dell'opera italiana.

La musica di *Falstaff* è scritta, si potrebbe dire, a mosaico. È composta cioè di tante piccole tessere di pochi secondi ciascuna cui spetta introdurre, commentare o amplificare il testo intonato in quel momento dal cantante in scena. Quel testo viene anticipato, commentato, seguito, come un'ombra, dalla musica di Verdi in orchestra. Si tratta pertanto di musica continuamente cangiante. Manca la bella melodia della "Donna è mobile", estesa, articolata, che regge tutta un'aria. Al suo posto circolano piuttosto elementi tematici che scompaiono nell'arco di pochi secondi per lasciare il posto ai successivi. Questa scrittura originalissima, nuovissima,[23] che lascerà traccia, per esempio, in Puccini, è qualcosa di davvero innovativo. Tanto è vero che l'attento corrispondente della "Kölnische Zeitung" dopo aver assistito alla prima dichiarò *Falstaff* il "primo e felicissimo esempio di commedia musicale in senso veramente moderno".[24]

Ma su cosa si basa questa scrittura? Sulla nuova importanza assunta dall'orchestra. L'orchestra aveva sempre avuto importanza per Verdi e il suo ruolo era andato crescendo nel tempo. L'orchestra è già molto importante nel *Don Carlos* del 1867, nell'*Aida* del 1871, ma ora il discorso è diverso. Si tratta di un'orchestra spesso costituita da pochi strumenti che vengono sostituiti da altrettanto pochi, nel giro di pochi secondi. Non sono molti, infatti, nel *Falstaff* i momenti davvero chiassosi. C'è un'intelligenza straordinaria nell'utilizzo dell'orchestra,

[23] Luca Zoppelli (*"Sotto una forma divertente". Meccanismi comici e tradizioni estetiche nazionali in* Falstaff, p. 26) individua in questa scrittura una funzione schiettamente comica.

[24] Giuseppe Verdi, *Falstaff*, Programma di sala, p. 2.

impiegata per commentare, illustrare ciascun momento, come se facesse della pittura sonora. A "Se Falstaff s'assottiglia", gli strumenti si riducono a pochissimi e di un certo tipo; oppure "come l'aria che vola", e senti il decollo dei flauti e dell'ottavino… Si tratta di un'attenzione costante, che valorizza il testo di Boito: non c'è la grande campata della melodia ma un'attenzione di marca comica e un procedimento che non esalta i grandi valori che Verdi aveva cantato per tutta la vita, ma segue in modo puntuale il testo della commedia man mano che questo si sta sviluppando.

Ciò porta a due osservazioni ulteriori. Innanzitutto Verdi, lavorando in questo modo, si comporta come un mosaicista. Il mosaico però occorre poi vederlo da lontano. E da lontano quanto ho descritto è inserito in un flusso crepitante, in continua evoluzione. In secondo luogo, data la citata importanza dell'orchestra, viene spontanea una domanda: non saremo per caso nei pressi di Wagner? Sì e no. Sì, nel senso che Verdi con *Falstaff* sta compiendo un'operazione consapevole: sta reagendo a un fenomeno culturale molto cospicuo che nel 1893 aveva preso piede ormai da trent'anni, e cioè la pressione molto forte della cultura musicale tedesca sull'Italia. Ne erano stati strumenti la fondazione della Società del Quartetto, già trent'anni prima, da parte di Boito e di altri, e la diffusione, non soltanto di Wagner, ma molto più del grande repertorio sinfonico, strumentale d'Oltralpe: Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn ecc. Verdi ne era francamente irritato, pensava si trattasse di una sorta di aggressione culturale che andasse respinta. Con *Falstaff* stava dimostrando la possibilità di scrivere un'opera italiana, basata sul canto, con le armi stesse del nemico, impiegando cioè il sinfonismo, sfruttando l'orchestra come non era mai avvenuto prima. E tuttavia non siamo dalle parti di Wagner, perché Verdi, nello scrivere *Falstaff*, resta schiettamente italiano. Il baricentro restano il canto, il palcoscenico, le voci. In Wagner invece tutto si regge sul grande sistema dei *Leitmotive*. Certo, esistono motivi anche in *Falstaff*: "reverenza", "dalle due alle tre", "povera donna", ma sono soltanto lampi, guizzi della memoria. Il sistema wagneriano dei *Leitmotive* ribaltava invece tutto, mettendo al centro del discorso l'orchestra con la sua "melodia infinita".

6. *Leggerezza*

Diamo innanzitutto ragione di quest'ultima parola. Nella prima delle *Lezioni americane* di Italo Calvino, quella che s'intitola appunto *Leggerezza*, sembra adombrato un riferimento a *Falstaff*, quando Calvino parla del "linguaggio come elemento senza peso, che aleggia sopra le cose come una nube, o meglio un pulviscolo leggero".[25] È la cifra con cui Verdi ha deciso di concludere il suo catalogo. Ed è stata sicuramente una scelta consapevole.

Terminiamo con un'ennesima lettera, un'altra lettera di Boito a Verdi. Una lettera benedetta che Boito scrive a Verdi in un momento molto difficile, all'inizio del lavoro, quando l'anziano compositore credeva di non potercela fare, che portare a termine un'opera intera rappresentasse un impegno troppo gravoso. Il 9 luglio 1889 Boito gli invia questa lettera, grazie alla quale Verdi ci ripensa. Gli dice così:

> Lei ha una gran voglia di lavorare, questa è una prova indubbia di salute e potenza. Le *Ave Maria* non le bastano, ci vuol dell'altro.
> Lei ha desiderato tutta la sua vita un bel tema d'opera comica, questo è un indizio che la vena dell'arte nobilmente gaja esiste virtualmente nel suo cervello; l'istinto è buon consigliere.[26]

Verdi rifletteva che l'*Otello* era andato molto bene. *Falstaff* sarebbe stato invece una scommessa dall'esito incerto, che avrebbe potuto gettare un'ombra sulla conclusione di un'intera carriera. Un'obiezione ulteriore che Boito così rintuzza:

> C'è un modo solo di finire meglio che coll'*Otello* ed è quello di finire vittoriosamente col *Falstaff*. Dopo aver fatto risuonare tutte le grida e i lamenti del cuore umano finire con uno scoppio immenso d'ilarità! c'è da far strabigliare![27]

Ottant'anni fa Massimo Bontempelli ha sintetizzato così il senso del *Falstaff*:

---

[25] Italo Calvino, *Lezioni americane*, p. 16.
[26] *Carteggio Verdi-Boito*, p. 202.
[27] *Ibid*.

> Quell'altro, il coetaneo, il creduto rivale, aveva chiuso con *Parsifal* la sua favola energica aggrappandosi disperatamente al calice del Graal in mezzo a una tristezza di disfacimento. In *Falstaff* l'uomo verdiano s'è messo a ballare coi bambini. Scampata a tanti incendi e uragani, la sua lunga avventura approda a una fiaba boschereccia al lume delle stelle.[28]

Verdi, dopo aver vissuto tutta la vita da Verdi, cioè nel segno tragico del melodramma, decise di chiudere la sua carriera da Mozart, con quell'analogo moderno e meraviglioso delle *Nozze di Figaro* che è appunto *Falstaff*.

Bibliografia

Bontempelli, Massimo, *Verdi*, in Id., *Sette discorsi*, Milano, Bompiani, 1942. Ora in *Il Verdi degli scrittori*, a cura di Pasquale Guadagnolo, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2001, pp. 84-99.

Budden, Julian, *Le opere di Verdi*, vol. 3, *Da Don Carlos a Falstaff*, Torino, EDT, 1988.

Buroni, Edoardo, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Firenze, Franco Cesati, 2013.

Calvino, Italo, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988.

Carteggio Verdi-Boito, a nuova cura di Marcello Conati, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

Carteggio Verdi-Cammarano (1842-1852), a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2021.

Carteggio Verdi-Ricordi 1892, a cura di Dario De Cicco, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2015.

I copialettere di Giuseppe Verdi, *I*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Tipografia Stucchi Ceretti, 1913 (ristampa anastatica Bologna, Forni, 1968).

d'Angelo, Emanuele, *Falstaff "dans les jardins du Décaméron". Boito mediterraneizza Shakespeare*, in *La vera storia ci narra. Verdi narrateur*, a cura di Camillo Faverzani, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 331-350.

Della Seta, Fabrizio, *Verdi e i suoi librettisti*, in Francesco Maria Piave, *La forza del destino*, a cura di Raffaele Mellace, Milano, Teatro alla Scala - il Saggiatore, 2025, pp. 17-34.

[28] Massimo Bontempelli, *Verdi*, p. 99.

Falstaff […] Giudizi della stampa italiana e straniera, Milano, Ricordi, [1893].
Mellace, Raffaele, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2013, 2017[2].
—, *Un poeta "che non ha nulla in comune cogli altri"*, in *Verdi. Macbeth*, Milano, Intesa Sanpaolo - Musicom - Edizioni Gallerie d'Italia - Skira, 2022, pp. 103-117.
Piave, Francesco Maria, *La forza del destino. Le prime stesure autografe con annotazioni di Giuseppe Verdi*, a cura di Raffaele Mellace, Milano, Teatro alla Scala - il Saggiatore, 2025.
Shakespeare, William, *The Merry Wives of Windsor*, in Id., *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. by W.J. Craig, Oxford, Clarendon Press, 1892.
Verdi, Giuseppe, *Falstaff. Commedia lirica in tre atti di Arrigo Boito*, a cura di Eduardo Rescigno, Milano, Ricordi, 1991.
—, *Falstaff*. Programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2025.
Zoppelli, Luca, *"Sotto una forma divertente". Meccanismi comici e tradizioni estetiche nazionali in* Falstaff, "Verdiperspektiven", 2 (2017), pp. 15-37.

Piera Melli[*]

La diffusione in Occidente della ceramica greca, veicolo di cultura e civiltà (VIII-IV secolo a.C.)

Sommario: In un mondo dove la trasmissione della conoscenza avveniva ancora prevalentemente per via orale, la diffusione in Occidente della ceramica greca, accessibile a una più vasta fascia di pubblico, costituiva un mezzo primario di informazione. Le scene raffigurate sui vasi mostravano scorci di vita quotidiana, informavano sui rituali religiosi, gli attributi e il carattere delle divinità e degli eroi mitici e davano un volto ai personaggi le cui avventure erano raccontate nelle opere teatrali e letterarie, alimentando e ampliando l'immaginario collettivo e ingenerando abitudini sino ad allora sconosciute presso le popolazioni indigene della Penisola.

Parole chiave: ceramica; Grecia; Mediterraneo occidentale; acculturazione; simposio.

Abstract: *The Spread of Greek Ceramics in the West, a Vehicle of Culture and Civilization (8th-4th Century BC)*
In a world where knowledge was still mainly transmitted orally, the spread of Greek ceramics in the West, accessible to a wider audience, was a primary means of information. The scenes depicted on the vases showed glimpses of everyday life, provided information on religious rituals, the attributes and character of gods and mythical heroes, and gave a face to the characters whose adventures were recounted in plays and literary works, feeding and expanding the collective imagination and generating habits hitherto unknown to the indigenous populations of the peninsula.

Keywords: ceramics; Greece; Western Mediterranean; acculturation; symposium.

[*] Archeologa piera.melli50@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.955-982

Breve il tempo.
O amato fanciullo,
prendi le grandi tazze variopinte,
perché il figlio di Zeus e Semele
diede agli uomini il vino
per dimenticare i dolori.
(Alceo di Mitilene, trad. S. Quasimodo)

La ceramica rappresenta, nel campo dell'archeologia, un "fossile guida" di primaria importanza:[1] essa consente di determinare la cronologia dei contesti di rinvenimento, di ricostruire produzioni e tragitti commerciali, sia come bene in sé, sia come contenitore di altre merci (anfore, vasi per prodotti alimentari, balsamari ecc.) e infine di risalire alla cultura materiale e a fenomeni socio-culturali delle comunità antiche.

Un caso particolare è rappresentato dalla ceramica greca tra VIII e IV secolo a.C.: mentre i recipienti di uso comune, ad eccezione delle anfore da trasporto, conobbero una circolazione più limitata, i vasi di pregio dipinti con raffigurazioni spesso di elevata qualità artistica, furono ampiamente diffusi in tutto il mondo allora conosciuto e costituirono un prezioso mezzo di informazione sulla cultura e la religione greca.

Già nell'età del Bronzo, almeno dal XIV secolo a.C., esemplari di ceramica egea approdarono in Occidente[2] al seguito di Micenei coinvolti nei traffici marittimi: quei vasi, in argilla depurata, lavorati al tornio e con le superfici lisciate e decorate mostravano una superiorità tecnica rispetto alle produzioni ceramiche locali, che non mancarono di influenzare. La loro diffusione, concentrata prevalentemente in Italia meridionale e nelle isole, ma con testimonianze fino a siti della pianura padana orientale, terminali di una delle più importanti "vie dell'ambra" e centri di lavorazione di materie prime di provenienza orientale,[3] fu

---

Questo contributo, che riprende la conferenza tenuta il 17 novembre 2025 presso l'Accademia Ligure di Scienze e Lettere, indirizzata a un pubblico di non specialisti, affronta un argomento, per così dire trasversale, che tocca svariati temi, qui solo forzatamente accennati per esempi. Nell'impossibilità di citare, nello spazio disponibile, la sterminata bibliografia fiorita in questi anni, sono qui ricordati lavori più recenti o ritenuti utili alla discussione. Ad essi rimando per più ampia e specifica informazione.

[1] *Introduzione allo studio della ceramica in archeologia*.

[2] Lucia Vagnetti, *Mycenaean Pottery in the central Mediterranean*.

[3] Michele Cupitò, *Micenei in Italia settentrionale*.

incrementata anche dopo il crollo della civiltà palaziale, si ritiene per il trasferimento in Italia meridionale e Sardegna meridionale di piccoli gruppi di artigiani itineranti – ceramisti e metallurghi – i quali introdussero presso le comunità locali nuove tecnologie, come l'uso del tornio e forse pratiche agricole più sofisticate.

La crisi del mondo egeo,[4] accompagnata da movimenti di popolazione e un generale impoverimento, determinò anche una regressione delle tecniche artigianali: le forme dei vasi si ridussero drasticamente a pochi tipi, con stanche decorazioni astratte.

Tra 1050 a.C. e 900 a.C. circa iniziò a essere prodotta, ad Atene e in altre aree della Grecia, un tipo di ceramica definita "protogeometrica" per lo stile della decorazione, fino a una maturazione, detta "stile geometrico", tra IX e VIII secolo a.C. Le botteghe di ceramisti sorte nell'area del cimitero del Ceramico ad Atene producevano monumentali vasi, anfore e crateri, fittamente decorati con fasce di motivi schematici intervallati da minute scene (processioni, compianto dei defunti), destinati a essere utilizzati come segnacoli sulle tombe, ma non esportati.

L'avvio della colonizzazione greca in Occidente,[5] preceduta da una fase di contatti più sporadici, dalla prima metà dell'VIII secolo a.C. innescò una serie di processi di interazione fra le società indigene e i nuovi venuti, che non riguardavano solo lo scambio di merci, ma più in generale la trasmissione di tecnologia, di modelli comportamentali e di ideologie. Le ceramiche della madrepatria accompagnarono i primi pionieri che si spingevano alla conquista del "far West": nei corredi delle tombe indigene della Campania e dell'Etruria meridionale iniziarono a comparire vasi potori di tipo euboico-cicladico, che furono presto anche prodotti localmente, grazie anche al trasferimento di artigiani greci nei principali insediamenti.[6]

È opinione comune degli studiosi che il commercio del vino con le pratiche di consumo cerimoniale ad esso connesse, segnatamente il rituale del simposio, che si era consolidato in Grecia grazie a influenze orientali, sia stato il principale tramite utilizzato dagli aristocratici greci

[4] Reinhard Jung, *End of the Bronze Age*.

[5] Bruno d'Agostino, *The first Greeks in Italy*.

[6] Laura Ambrosini, *The Etruscan Painted Pottery*, pp. 943 ss.; Mariassunta Cuozzo, *"Pythecusan workshop" a Pontecagnano*.

impegnati nelle rotte verso l'Occidente per avviare rapporti con le élite dell'Etruria, del Lazio e della Campania stanziate sulle coste del Tirreno e creare legami di ospitalità.[7] I primi scambi si svolgevano infatti secondo la cosiddetta "pratica del dono", improntata alla reciprocità:[8] oggetti "esotici", di prestigio passavano di mano ed erano conservati nelle dimore dei capi indigeni e degli aristocratici e in seguito deposti nelle sepolture. La coppa costituiva per eccellenza lo "strumento dell'incontro".[9]

Un importante ruolo nella diffusione della cultura del simposio presso le comunità indigene dell'area tirrenica fu svolto da Pitecusa,[10] la prima colonia greca in Occidente, fondata nell'isola di Ischia da genti dell'Eubea intorno al 770 a.C. Pitecusa divenne ben presto un *port of trade* (nel senso dato al termine da Polanyi) multiculturale, dove con i Greci – euboici, ma anche corinzi – convivevano mercanti e artigiani provenienti dalla Fenicia e dal Vicino Oriente. La circolazione di beni di lusso importati dalla Grecia e dall'Oriente e delle nuove ceramiche figuline pitecusane con decorazione dipinta, insieme alla diffusione di nuovi saperi artigianali, specialmente nel campo della metallotecnica e della produzione ceramica, contribuirono alla nascita di un nuovo stile di vita nelle élite dell'Italia tirrenica.

Per il tramite di Pitecusa e della sua colonia Cuma, fondata nel 750 a.C., gli Etruschi appresero l'alfabeto, che adattarono alle loro esigenze fonetiche, mentre le raffigurazioni vascolari favorirono la conoscenza dell'epica, della mitologia e la diffusione di nuove iconografie e pratiche comportamentali.[11]

Il corredo della Tomba 168 di Pitecusa (seconda metà dell'VIII secolo a.C.)[12] costituisce un famoso e precoce esempio del complesso in-

---

[7] Bruno d'Agostino, *Pithecusae e Cuma nel quadro della Campania di età arcaica*; Luca Cerchiai e Mariassunta Cuozzo, *Tra Pitecusa e Pontecagnano.* E, non a caso, sarà ancora il commercio del vino, accompagnato dal vasellame in bucchero e dai servizi in bronzo per offrirlo e mescerlo che aprirà più tardi agli Etruschi la via per i ricchi mercati della Gallia meridionale e per loro tramite dei principati celtici.

[8] Michel Gras, *Il Mediterraneo in età orientalizzante*; Carmine Ampolo, *Il mondo omerico e la cultura orientalizzante mediterranea*.

[9] Gras, *Il Mediterraneo in età orientalizzante*, p. 18.

[10] Cerchiai e Cuozzo, *Tra Pitecusa e Pontecagnano*, pp. 198 ss.

[11] Bruno d'Agostino, *Scrittura e artigiani sulla rotta per l'Occidente*.

[12] Recenti indagini bioarcheologiche hanno permesso di correggere l'attribuzione della tomba a un singolo ragazzino, come sino ad allora creduto, e di accertare la presenza dei resti di tre individui adulti e di ossa animali, deposti come offerte

treccio di stimoli culturali che affluivano in Occidente. Tra i ben 27 vasi contenuti nella sepoltura figurano quattro crateri, tra i quali uno con dedica "*ex theo*" e una *kotyle* della Ionia del nord, che reca graffita sul corpo un'iscrizione metrica in alfabeto euboico e dialetto ionico. Nei tre versi che compongono l'iscrizione la coppa, secondo il modello del "vaso parlante", si identifica scherzosamente con la preziosa coppa di Nestore citata nell'*Iliade* (11, 632-637) e suggerisce un legame diretto fra il consumo del vino nella pratica simposiaca e l'erotismo.[13]

La trasmissione dei testi letterari avveniva inizialmente e per lungo tempo per via orale:[14] come già narrato nei poemi omerici (si pensi, ad esempio al cantore Demodoco nella reggia di Alcinoo nell'VIII libro dell'*Odissea*[15]) gli aedi che si esibivano nelle corti, nelle cerimonie pubbliche e nelle gare poetiche, accompagnandosi con la musica e il canto, seguivano una traccia che variavano a piacere.

Secondo le fonti[16] si deve a Ipparco, figlio del tiranno ateniese Pisistrato, intorno al 530 a.C., l'iniziativa di far recitare integralmente i poemi omerici nel corso delle Panatenee, le sacre feste in onore della dea Atena patrona della città. Il testo finale fu poi trascritto e costituì la prima versione "ufficiale".

Dopo gli Euboici altri Greci si affacciarono in Occidente e fondarono nuove colonie,[17] specialmente Corinzi e Greci della costa ionica dell'Asia Minore (Mileto, Focea), che le fonti ricordano come i più intraprendenti navigatori, arrivati oltre le colonne d'Ercole, fino alla mitica città di Tartessos.

---

alimentari o parte del rito funerario: Melania Gigante *et al.*, *Who was buried with Nestor's Cup?*.

[13] Oswyn Murray, *Nestor's cup and the origins of the Greek Symposion*; Luca Cerchiai, *Culti dionisiaci e rituali funerari*, pp. 483-484; Cerchiai e Cuozzo, *Tra Pitecusa e Pontecagnano*. Non sembrano condivisibili i tentativi di banalizzazione che vogliono identificare nel Nestore citato nell'iscrizione un privato abitante di Pitecusa: v. l'analisi di Emilio Crespo, *La copa de Néstor*.

[14] Luca Pucci, *Fuerunt ante lectores*.

[15] *Odissea* VIII, 62-86, 254-314, 335-361, 471-499.

[16] Antonio Aloni, *Da Pilo a Sigeo*, pp. 93 ss.

[17] Un fondamentale repertorio bibliografico sulla colonizzazione greca è offerto dai 21 volumi della collezione: *Bibliografia topografica della colonizzazione greca in Italia e nelle isole tirreniche*, Pisa-Roma, École française de Rome e Scuola Normale Superiore di Pisa, 1977-2012.

Alcuni vasi di quell'epoca recano immagini di naufragi, con navi rovesciate e cadaveri di marinai aggrediti da enormi pesci, che bene illustrano i pericoli a cui andavano incontro i primi navigatori che raggiungevano il Mediterraneo occidentale. A una lettura ravvicinata di tali scene, a partire dal prototipo del cd. "cratere del naufragio" di Pitecusa[18] appare che esse furono riprese e costruite in ambiente etrusco-laziale[19] intrecciando consapevolmente l'immaginario del mare di matrice greca, la tradizione epica dei *nostoi* di Odisseo e lo stretto legame concettuale tra il mare, il vino e la morte.

Vari indizi permettono di affermare inoltre che i contatti fra Greci e indigeni non avvennero sempre pacificamente, anche se si verificarono casi di convivenza non conflittuale e reciproca integrazione.

Il cratere di Aristonothos,[20] dal nome del pittore che vi appose la sua firma, deposto in una sepoltura etrusca a Cerveteri nella seconda metà del VII secolo, è decorato su un lato con l'accecamento di Polifemo da parte di Ulisse e sull'altro con una raffigurazione di battaglia navale, due scene violente – l'una tratta dal repertorio omerico, l'altra di vita "reale" – che sembrano efficacemente illustrare il non sempre facile approccio dei nuovi venuti con le popolazioni autoctone.

Il periodo che va dalla fine dell'VIII al VII secolo a.C. è convenzionalmente denominato Orientalizzante: un fenomeno di natura essenzialmente stilistica, caratterizzato dall'emigrazione di motivi decorativi e figurativi dall'Oriente, per il tramite della Grecia e dell'area levantina (Fenicia, area siro-palestinese, Cipro).

È soprattutto la produzione ceramica di Corinto che domina i mercati. Nella fase iniziale (protocorinzio) i vasi erano di piccole dimensioni: pissidi, brocche e tazze per il servizio da vino e piccoli contenitori (*aryballoi* e *alabastra*) per unguenti e profumi. Questi eleganti vasetti, talvolta plastici, in forme di animali o con teste umane e ferine, erano offerti nei santuari e accompagnavano i defunti nelle sepolture, come simboli di censo e raffinatezza. Le scene figurate rappresentavano con tecnica miniaturistica battute di caccia, scontri di guerrieri e saghe mi-

[18] Luca Cerchiai, *Il piatto della tomba 65*, fig. 2, con riferimenti.

[19] Cerchiai, *Il piatto della tomba 65*.

[20] Una sintesi delle diverse proposte esegetiche in: Giovanna Bagnasco Gianni, *Aristonothos*.

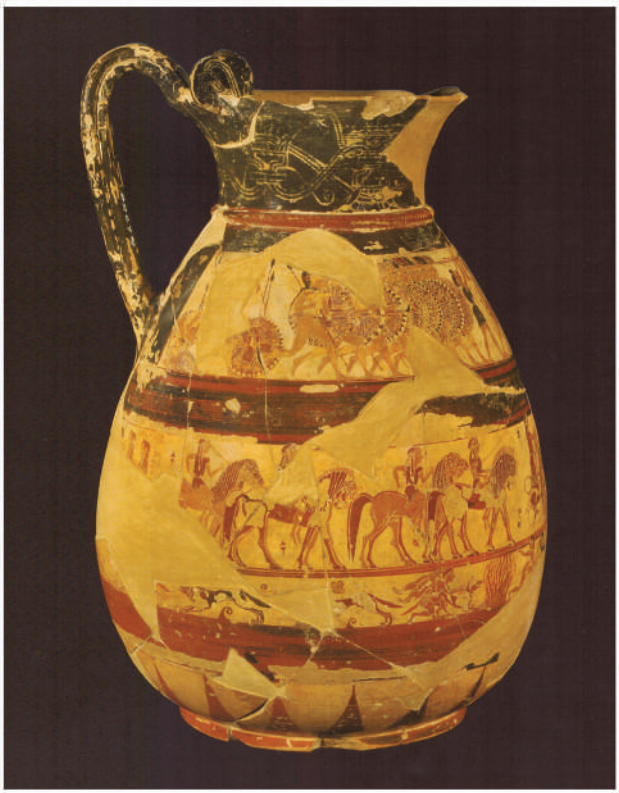


Figura 1. *Olpe protocorinzia Chigi da Veio. 640/630 a.C. Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia* (da *Etruschi. Le antiche metropoli del Lazio*, a cura di M. Torelli e A.M. Sgubini, Electa Mondadori, Milano, 2008, p. 46).

tiche. Nell'olpe Chigi (metà del VII secolo a.C. circa)[21] (fig. 1), una brocca destinata a versare il vino nei simposi, rinvenuta in un tumulo principesco nei pressi di Veio e considerata uno dei capolavori della ceramografia greca, la decorazione, dipinta con tecnica policroma e ravvivata da incisioni, offriva allo sguardo dell'osservatore una sequenza di scene a fasce sovrapposte (caccia alla lepre/parata di cavalieri/caccia al leone e giudizio di Paride/caccia di cani/battaglia tra due eserciti di falangi oplitiche) che appare costruita in base a un progetto iconografico unitario e coerente, ricco di richiami interni.

[21] Eliana Mugione (a cura di), *L'Olpe Chigi*.

Le aristocrazie italiche, in Etruria, in Campania, nel Lazio, nel Piceno, che avevano a quel tempo accumulato enormi ricchezze, grazie anche al perfezionamento delle tecniche di coltura, all'impianto di officine metallurgiche e allo scambio, selezionarono per le loro dimore e per le sepolture manufatti e modelli ideologici adattandoli alle proprie esigenze di autorappresentazione.

In molti centri greci, etruschi e nelle colonie della Magna Grecia fiorirono fabbriche di ceramiche, ciascuna con un proprio stile decorativo, che rielaboravano autonomamente motivi orientali, specialmente naturalistici, si crede attinti da modelli di artigianato (oreficerie, avori, bronzi, tessuti).

Intorno al secondo venticinquennio del VII secolo a.C. ebbe inizio in Etruria meridionale, dapprima a Cerveteri e nel suo territorio, la produzione di vasi di bucchero, un tipo originale di ceramica di colore nero sia all'esterno, sia in frattura e di aspetto lucido e metallico sulla superficie esterna, ottenuta mediante un processo di ossidoriduzione in forni sigillati, che conobbe un notevole successo e fu largamente esportata.

Circa dalla metà del VII secolo a.C. gli Etruschi, seguendo l'esempio delle didascalie che figuravano, già nella generazione precedente, sulle ceramiche dipinte protocorinzie e protoattiche di importazione,[22] iniziarono ad apporre sui vasi prodotti nei loro atelier iscrizioni graffite che indicavano i nomi etruschizzati dei personaggi rappresentati e facilitavano la comprensione del soggetto.

L'imitazione di forme e decorazioni non avveniva a senso unico: è significativo ad esempio il caso della produzione del vasaio ateniese Nikosthenes,[23] attivo nella seconda metà del VI secolo a.C., secondo alcuni studiosi titolare di un'officina dove lavoravano più artigiani, come sembrerebbe provato dalla differente grafia delle iscrizioni (*NIKOSTHENESEPOIESEN*), che compaiono su 149 vasi a oggi noti. Nikosthenes, discostandosi in parte dalla tradizione attica, integrò nel proprio repertorio alcune forme fedelmente imitate da modelli etruschi in bucchero adattandovi motivi decorativi pittorici tipicamente ateniesi. In particolare da lui ha preso nome un tipo di anfora (detta appunto "anfora nicostenica") che riproduce una forma in bucchero prodotta esclusivamente

[22] Carmine Ampolo, *Demarato di Corinto*, p. 92.

[23] Lucille Garnery, *Nikosthénès et l'Étrurie*, con bibliografia precedente.

negli atelier di Cerveteri a partire dal secondo quarto del VI secolo. Il fatto che le anfore nicosteniche siano state rinvenute in maggioranza nelle necropoli di Cerveteri ha fatto pensare a una diretta committenza degli acquirenti etruschi, che amavano esibire un prodotto "esotico", pur con una forma a cui erano abituati. Allo stesso modo, furono imitate altre forme del bucchero come *kantharoi*, *kyathoi* e sostegni cilindrici.

Gli antichi porti e scali marittimi furono riorganizzati con nuove regole, più aderenti al modello dell'*emporion* greco[24] e divennero luoghi multietnici privilegiati di incontro e scambio culturale. Mercanti e artigiani greci si trasferirono nei principali insediamenti della penisola integrandosi con le popolazioni locali[25] e dando vita ad atelier che nel tempo si discostarono dalla maniera attica, per sviluppare uno stile proprio.

Le strutture del commercio si erano ormai evolute in un flusso regolare e continuato, principalmente gestito da gruppi organizzati di mercanti legati alle città, che si appoggiavano agli *emporia*. Nei circuiti mercantili si inserirono gli Etruschi e le *poleis* coloniali con le loro merci; non venivano più scambiati soltanto rari manufatti di alto artigianato, ma erano commerciati prodotti di più largo consumo, come il vino accompagnato da vasellame fine da mensa, destinati a una clientela più ampia.

Il VII secolo è un periodo di grande mobilità personale: un caso emblematico è quello di Demarato,[26] un ricco mercante corinzio della nobile famiglia dei Bacchiadi, che a causa di rivolgimenti politici sfavorevoli alla sua casata si trasferì a Tarquinia e sposò una donna del luogo. Il figlio Lucumone si trasferì a Roma e ne divenne re con il nome di Tarquinio Prisco.

Secondo Plinio (*Naturalis Historia* 35, 151) Demarato aveva condotto con sé in Etruria tre tipi di artigiani: Euchéir, lavoratore dell'argilla (ceramista); Éygrammos il disegnatore (e anche l'epigrafista) e Díopos, il costruttore/architetto.

Anche ad Atene, dopo una fase di libera sperimentazione, che privilegiava le scene figurate (Protoattico[27]), diffusa solo localmente, dalla

[24] Carmine Ampolo, *Tra* empória *e* emporía; Michel Gras, *Empória ed emporía*. Sulla definizione di emporio, l'identificazione dei siti e le complesse problematiche relative v. principalmente: *The Emporion in the Ancient Western Mediterranean*, con bibliografia.

[25] Stéphane Bourdin, *Fréquentation ou intégration*.

[26] Ampolo, *Demarato di Corinto*, con bibliografia.

[27] Giulia Rocco, *La ceramografia protoattica*.



Figura 2. *Cratere a calice vulcente da Genova con Dioniso tra menade e satiro. Pittore di Sommavilla, fine V sec. a.C. Genova, Civico Museo Archeologico* (da *Genova dalle origini all'anno Mille. Archeologia e storia*, a cura di P. Melli, Genova, Sagep, 2014, p. 92, fig. 45).

prima metà del VI secolo a.C. iniziarono a essere prodotte ceramiche di qualità, che si imposero nelle esportazioni conquistando il predominio sui mercati. Eseguiti dapprima con la tecnica "a figure nere", inventata a Corinto intorno al 700 a.C., con le figure dipinte a silhouette sul fondo corallino dell'argilla e, dal 530 a.C. circa, "a figure rosse", cioè con le figure risparmiate che spiccavano dalla superficie dipinta in nero lucido, i vasi attici, accessibili a una sempre più vasta fascia di pubblico, con le loro illustrazioni vivaci e ricche di dettagli costituivano un mezzo primario di informazione nelle società antiche, prevalentemente analfabete. Dalla fine del V secolo a.C. anche in Italia meridionale, in Sicilia e in Etruria (fig. 2) presero avvio produzioni di ceramica a figure rosse, dapprima dipendenti per forme e decorazione dallo stile attico e col tempo sempre più diversificate stilisticamente.

Concentrate prevalentemente in Etruria,[28] dove secondo alcune stime la sola città di Vulci avrebbe restituito circa la metà dell'intera produzione, le importazioni di ceramica attica raggiunsero in varia misura, oltre ai mercati della Magna Grecia e della Sicilia,[29] altre popolazioni non greche come i Veneti, i Golasecchiani, i Piceni; gli Iberi[30] e in quantità più rarefatte, ma non meno significative, i principati celtici transalpini.

Le scene raffigurate mostravano scorci di vita quotidiana, informavano sui rituali religiosi e civili, gli attributi e il carattere delle divinità e degli eroi mitici e davano un volto ai personaggi le cui avventure erano raccontate nelle opere teatrali e letterarie, alimentando e dilatando l'immaginario collettivo delle popolazioni indigene.

Già fin dagli esordi delle esportazioni le illustrazioni sulle ceramiche di Atene avevano portato all'attenzione degli acquirenti immagini di popolazioni "altre", reali o immaginarie, situate ai margini del mondo conosciuto, come nel fregio con battaglia fra Pigmei e gru sul vaso François.[31] In parallelo con l'aumento di interesse per l'etnografia, alimentato dal successo di testi come *Le Storie* di Erodoto e dalla presa di coscienza dell'identità greca in occasione delle guerre persiane, furono introdotti nella ceramica a figure rosse, non più solo in scene mitologiche, come i combattimenti fra Greci e Amazzoni, con il famoso duello di amore e morte fra Achille e la regina Pentesilea,[32] ma anche in rappresentazioni di vita quotidiana personaggi identificati come "barbari", cioè non-greci,[33] chiaramente connotati dalle caratteristiche fisiognomiche, dall'abbigliamento o da attributi

[28] Marina Martelli, *La ceramica greca in Etruria*; Marco Rendeli, *Vasi attici da mensa in Etruria*.

[29] Cfr., ad esempio, le stime quantitative in: Giada Giudice, *Il tornio, la nave, le terre lontane*.

[30] Veneto: Federica Wiel-Marin, *La ceramica attica*; Golasecca: Stefania Casini, *La circolazione della ceramica attica*; Piceno: Maurizio Landolfi, *I traffici con la Grecia e la ceramica attica*; Penisola Iberica: Carmen Sánchez Fernández e Jorge Tomás García, *La cerámica ática fuera del Ática*.

[31] François Lissarrague, *L'immagine dello straniero ad Atene*, pp. 939 ss., fig. 1.

[32] Una delle raffigurazioni più toccanti si trova sul tondo interno di una grande coppa del Pittore di Pentesilea da Vulci, ora a Monaco (Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 2688): Martin Robertson, *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*, p. 160 e fig. 167.

[33] *Il Greco, il Barbaro e la ceramica attica*. V. in particolare: Eva Keuls, *Attic Red-Figured Representations of Foreigners*, pp. 19-26.



Figura 3. *Cratere attico a colonnette da Agrigento con donna tracia in fuga. Pittore di Pan, 460/450 a.C. Monaco, Staatliche Antikensammlung, 2378 WAF* (da *Veder greco. Le necropoli di Agrigento*, Roma, L'"erma" di Bretschneider, 1988, p. 135).

caratteristici. Approdarono così in Occidente immagini dei guerrieri traci con i mantelli intessuti a disegni geometrici e gli scudi a pelta e delle loro donne con i capelli rossi e il corpo coperto di tatuaggi[34] (fig. 3) oppure di africani che campeggiano su alabastra a fondo bianco[35] e sono ritratti realisticamente in vasi plastici, presto imitati in Etruria, talvolta associati per contrasto, anche cromatico, a teste femminili.

Numerosi studi sono stati dedicati sia all'identificazione di pittori e atelier di ceramisti,[36] sia all'analisi dell'iconografia e dei contenuti culturali delle immagini, per "decodificare" il messaggio – spesso oscuro per noi moderni – che gli artigiani greci affidavano ai loro manufatti, al

[34] Despoina Tsiafakis, *Thracian Tattoos*.

[35] Jennifer Neils, *The Group of the Negro Alabastra Reconsidered*, in *Il Greco, il Barbaro e la ceramica attica*, pp. 67-74.

[36] Si deve a John Beazley l'avvio di un filone di ricerca, sviluppato successivamente da altri studiosi, definito "attribuzionismo" basato sull'identificazione delle mani dei singoli pittori e le reciproche influenze mediante un'analisi stilistica dei dettagli grafici e della composizione delle scene, nonché alle non rare firme di pittori: John Beazley, *Attic Black-Figure*; Id., *Attic Red-Figure*; Robertson, *The Art of Vase-Painting*. Il metodo è stato applicato anche ad altre produzioni ceramiche, v. ad esempio: Arthur Dale Trendall, *The Red-Figured Vases*.

pari e spesso in parallelo alle opere dei poeti, degli oratori, dei filosofi e dei drammaturghi.[37]

Ma, per restare all'argomento che qui ci occupa, un fecondo filone di studi riguarda le modalità con cui le immagini e le ideologie ad esse sottese erano riproposte e riadattate nelle società riceventi, specialmente in quelle più acculturate, come quella etrusca, vale a dire del grado di consapevolezza con cui i vasi figurati erano acquistati e contestualizzati.

Fino alla metà circa del secolo scorso si credeva che le ceramiche figurate attiche fossero acquistate acriticamente dai mercanti che le trasportavano e che il modo inconsueto e talora incomprensibile con cui erano trasposti su manufatti locali miti e rituali greci da parte degli artigiani etruschi e nelle società indigene fosse frutto di ignoranza da bollare come "banalizzazione", ma il progredire degli studi ha chiarito come tali scelte fossero al contrario frutto di precise e consapevoli committenze che non si esaurivano nell'acquisto di un vaso prestigioso, ma dipendevano da selezioni volte a esprimere i propri gusti e i propri valori.[38]

Le ricerche più recenti, avvalendosi della ricchissima documentazione a disposizione, sempre incrementata con nuove scoperte, affrontano la lettura dei soggetti in maniera stratificata e diacronica, mettendo in luce come nel tempo la committenza indigena abbia valorizzato e riprodotto aspetti diversi dello stesso mito.[39]

Il tema dell'esercizio atletico, ad esempio, in Grecia strettamente connesso all'*agon*, la competizione che preparava i giovani all'arte della guerra, frequentemente raffigurato sui vasi da mensa deposti nelle sepolture della Penisola (fig. 4), si affaccia sui sigilli a scarabeo etruschi come forma privata di autorappresentazione[40] ed entra nei programmi decorativi delle tombe tarquiniesi.

---

[37] Il catalogo della mostra *La città delle immagini* ha esaminato ad esempio uno spaccato della società e dei costumi della comunità di Atene, raggruppati per temi antropologici: la guerra, la caccia, l'erotismo e la sua simbologia, la condizione delle donne, le cerimonie religiose.

[38] Luca Cerchiai, *Euphronios, Kleophrades, Brygos*.

[39] Filippo Giudice, *Il viaggio delle immagini dall'Attica*; Eliana Mugione, *Temi figurativi della ceramica attica*; Chiara Pizzirani, *Viaggi di immagini*; Angela Pontrandolfo, *L'influenza attica nella produzione coloniale*.

[40] Mario Torelli, *Autorappresentarsi*, spec. pp. 141 s.; Laura Ambrosini, *Le gemme etrusche con iscrizioni*.



Figura 4. *Kylix attica da Vulci con atleti che si detergono. Pittore di Euaion, 460/450 a.C. Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco* (da *Etruschi. L'ideale eroico e il vino lucente*. Catalogo della mostra, Asti, 2012, a cura di A. Mandolesi e M. Sannibale, Milano, Electa Mondadori, 2012, p. 132, fig. 9, particolare).

Anfore panatenaiche, premi delle gare delle Grandi Panatenee ateniesi, che contenevano l'olio degli ulivi sacri alla dea Atena accompagnavano nella loro ultima dimora gli atleti defunti, come il cosiddetto "atleta di Taranto", vincitore nel pentathlon, oppure erano deposte come *ex voto* nei santuari,[41] ma figurano anche, insieme a selezioni di oggetti con immagini di palestra e ginnasio, in sepolture di personaggi delle élite non greche (che come tali non potevano partecipare alle gare ad Atene e non erano necessariamente dediti a pratiche sportive), come strumento di identificazione con i valori etici e politici ateniesi.[42]

[41] Luigi Todisco, *Anfore panatenaiche*.

[42] Si veda ad esempio il caso dei corredi funerari di Bologna, Tomba 110 Arnoaldi, con due anfore panatenaiche, una *kylix* attica con scena di palestra e un candelabro di bronzo con cimasa a forma di atleta con strigile (Roberto Macellari, *Il sepolcreto etrusco*, pp. 226-233; Giuseppe Sassatelli, *Rappresentazioni di giochi atletici*, p. 46) e di Nola (Mario Cesarano, *Nola: cultural suggestions*, con altri confronti e ampia bibliografia).

Strigili e *alabastra*, contenitori per l'olio con cui si ungevano gli atleti, saranno deposti nelle sepolture, con allusione all'atletismo e alla cura del corpo, anche presso i Celti giunti nella Penisola, i quali dimostrano di aver recepito costumi originariamente estranei alla loro cultura, ma ben radicati presso le popolazioni insediate nel territorio.[43]

Un altro soggetto pittorico è quello del teatro,[44] particolarmente caro alle popolazioni greche dell'Italia meridionale e della Sicilia, che in molti casi potevano averne conoscenza diretta,[45] ma diffuso anche in altri contesti, sia come appiglio per la memoria, sia per informazione e apprendimento delle storie mitologiche e delle varianti che i vari autori apportavano ad esse nella propria creazione scenica.

Una abbondante letteratura ha preso in considerazione il rapporto fra le scene dipinte su vasi riconducibili a un soggetto teatrale tragico o comico o a episodi mitici ricollegabili alle loro versioni teatrali eseguite su vasi attici importati e, dalla fine del V secolo a.C., sui manufatti delle officine italiote e siceliote.[46] Il vasto dibattito, incentrato sull'identificazione dei soggetti e sul quesito se essi debbano considerarsi riproduzioni fedeli di opere teatrali o libere interpretazioni degli artisti non può essere affrontato in questa sede, mentre risulta significativo l'uso semantico che di tali scene veniva fatto in ambito non greco. È interessante ad esempio il caso del corredo della tomba 218 della necropoli della Certosa a *Felsina* (Bologna)[47] dove al cratere attico che rievoca la fuga

[43] Roberto Knobloch, *"Strigilis et ampulla"*.

[44] Sul teatro greco: Massimo Di Marco, *Storia del teatro greco*.

[45] È noto che rappresentazioni teatrali avevano luogo nelle città della Magna Grecia e della Sicilia, che hanno restituito un gran numero di edifici teatrali e che, ad esempio, Eschilo soggiornò in due occasioni in Sicilia, dove mise in scena la tragedia *I Persiani* a Siracusa, su invito del tiranno Ierone e forse le *Etnee* e dove morì, a Gela, nel 456/455 a.C.: Luigi Todisco, *Teatro e spettacolo*. Il favore accordato al teatro è ben testimoniato anche dalle numerose maschere e figurine di attori in terracotta ispirate ai personaggi del teatro attico (*Da Eschilo a Menandro*).

[46] Per la tragedia v. specialmente: Oliver Taplin, *Pots & Plays*. Ricca e aggiornata bibliografia sul rapporto tra ceramica figurata e opere teatrali nella "Rivista di *Engramma*", in particolare: *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, a cura di Giulia Bordignon, Rimini, Guaraldi, 2015; *Per una filologia delle immagini. Testi teatrali e pittura vascolare (V-IV sec.a.C.)*, a cura di Concetta Cataldo e Roberto Indovina, Venezia, edizioni engramma, 2024 (open access).

[47] Morpurgo, *L'ideologia funeraria attraverso i corredi di Bologna*, p. 128.

a Delfi, presso Apollo e Artemide, di Oreste perseguitato dalle Erinni dopo il matricidio, fa riscontro la stele funeraria locale, con una Erinni che combatte con i mostri.

Anche sul piano iconografico il repertorio figurativo attico non fu assimilato passivamente, ma rifunzionalizzato, anche su altre classi di materiali, secondo l'immaginario culturale delle società in cui era utilizzato:[48] ne sono esempi noti, in ambito italiota, la *Tomba del tuffatore* di Poseidonia e la Tomba III di Capua,[49] decorate con immagini desunte dal patrimonio figurativo attico, ma combinate per esprimere valori e concetti metaforici differenti, oppure le stele funerarie felsinee,[50] dove gli schemi iconografici, mutuati da modelli della ceramica attica, sono rielaborati in chiave funeraria, sul tema del viaggio dopo la morte.

È proprio nella sfera funeraria che meglio si colgono i molteplici influssi culturali provenienti dalla Grecia, legati al tema del simposio, introdotto in Occidente, come si è detto, fin dall'VIII secolo a.C.

Come si legge nel *Simposio* di Platone e nell'omonima opera di Senofonte, entrambi discepoli di Socrate, in Grecia il simposio (dal greco "bere insieme") era una cerimonia conviviale, dedicata al dio del vino, che seguiva il banchetto vero e proprio e si svolgeva fra uomini di ceto aristocratico, accomunati da legami politici e di amicizia, che passavano insieme la serata bevendo e discorrendo, ascoltando musica e poesie, danzando e dedicandosi a pratiche erotiche omo ed eterosessuali. Contrariamente a quanto accadeva in Grecia, dove il simposio non aveva relazione con la sfera funeraria,[51] con l'accentuarsi – almeno dalla fine del VI secolo a.C. – degli aspetti del culto di Dioniso legati alla morte e alla rinascita e la diffusione di cerimonie segrete in onore del dio, i "misteri", cui partecipavano fedeli iniziati (*mystai*), in ambito occidentale l'ideologia del simposio fu adattata a fini funerari, in parallelo con l'affermarsi di una società di tipo urbano, introducendovi variazioni consone alle culture locali, come la sua estensione anche alle donne della famiglia, connotate come spose e *dominae*, che partecipano

[48] Charlotte Scheffer, *The selective use of Greek motifs*; Pontrandolfo, *L'influenza attica*.
[49] Pontrandolfo, *L'influenza attica*, pp. 95-96, con bibliografia.
[50] Elisabetta Govi e Giuseppe Sassatelli, *Ceramica attica e stele felsinee*; Elisabetta Govi, *Le stele di Bologna*.
[51] Oswyn Murray, *Death and the Symposion*.



Figura 5. *Cratere a volute attico da Arezzo. Euphronios, 520/500 a.C. Particolare del fregio con* komos. *Arezzo, Museo Archeologico Nazionale "G.C. Mecenate"* (da *Euphronios der Maler*, Milano, Fabbri Editori, 1991, p. 130).

a pieno titolo al cerimoniale,[52] a differenza delle immagini dipinte sulla ceramica greca, dove le uniche presenze femminili sono etére, menadi o flautiste.

Nell'elaborazione del repertorio figurativo delle tombe dipinte di Tarquinia le rappresentazioni di banchetto, simposio o *komos*, il corteo che i giovani compivano dopo il simposio danzando al suono di flauti e cimbali (fig. 5), furono scelte alternativamente nel tempo in funzione del diverso messaggio che si intendeva illustrare[53] e associate a tematiche locali, come la comparsa di figure dell'oltretomba o rappresentazioni del viaggio verso l'Ade, presenti anche nella ceramografia coeva.[54] I numerosi studi sull'argomento hanno sottolineato il potere evocativo del simposio, che da un lato era considerato un momento significante della vita terrena, che sottolineava la cultura e l'elevata condizione sociale dei partecipanti, dall'altro costituiva una metafora del raggiungimento della beatitudine eterna, per il tramite di Dioniso, il cui culto si arricchiva sempre più di connotazioni ctonie e l'assunzione del vino, che donava l'ebbrezza e metteva in contatto con una dimensione "altra".[55]

---

[52] Suscitando la riprovazione dei Greci (Aristotele fr. 607 Rose: *La Costituzione degli Ateniesi* 1, 23d).

[53] Luca Cerchiai e Bruno d'Agostino, *Il banchetto e il simposio*.

[54] Giuseppe Sassatelli e Alfonsina Russo Tagliente, *Il viaggio oltre la vita*.

[55] Cerchiai, *Culti dionisiaci e rituali funerari*, con ampia bibliografia.

Il tema simposiaco influenzò anche le scelte dei materiali deposti nelle tombe, in Etruria e presso le aristocrazie indigene venute a contatto con il mondo greco. Il rituale dell'incinerazione secondaria entro cratere, che affonda le sue radici nell'epica omerica, con la descrizione del funerale di Achille (Omero, *Odissea* XXIV, 71-79), le cui ceneri furono conservate nel vino, è documentato, fra VI e IV secolo a.C. in aree e culture diverse, in Etruria, Campania, Magna Grecia e Sicilia e talvolta riservato a un ristretto numero di deposizioni all'interno di più ampie necropoli, come segno della presenza di iniziati.[56]

Ancora una volta un vaso in ceramica diventa strumento di mediazione, in questo caso tra umano e divino: il cratere, recipiente destinato a mescolare il vino con l'acqua nel simposio viene destinato a contenitore delle ceneri dei defunti, come fulcro delle cerimonie funebri. Nella Tomba delle Leonesse di Tarquinia un grande cratere coronato di edera dipinto sulla parete e affiancato da figure di danzatori sormonta la nicchia dove doveva essere inserito il cinerario.[57]

Anche nelle sepolture della comunità mista che abitava l'emporio "di frontiera" etrusco-ligure di Genova le composizioni dei corredi mostrano, nei casi in cui è stato possibile recuperare un contesto non violato, un alto grado di acculturazione e l'adozione del rituale del simposio.[58] All'uso del cratere come cinerario, chiuso da un coperchio in legno con fori per permettere il versamento di liquidi (vino?), si associava la deposizione di servizi potori in bronzo, di *kylikes* attiche ma anche di mazzi di mirto, sacro a Dioniso, che sembrano testimoniare l'adesione a dottrine salvifiche e la possibile presenza di iniziati ai culti dionisiaci.[59]

Nella tomba 10 della stessa necropoli[60] l'assemblaggio del corredo è incentrato sulla musica che accompagnava il simposio e il *komos*: sono presenti un cratere attico con Dioniso e satiri musicanti, una *kylix* con suonatore di lira, un servizio bronzeo completo da vino, formato assem-

[56] François Lissarague, *Around the Krater*; Angela Pontrandolfo, *Simposio ed élites sociali*; Bruno d'Agostino, *Il cratere, il dinos e il lebete*, pp. 213 ss.; Cerchiai, *Culti dionisiaci e rituali funerari*.

[57] Cerchiai, *Culti dionisiaci e rituali funerari*, p. 490, fig. 4.

[58] Piera Melli, *La necropoli*; Ead., *La cultura del simposio*.

[59] Piera Melli, *Il vino e il mirto*.

[60] Piera Melli, *Tomba 10*.

blando pezzi di varia provenienza e cronologia, tra cui due *simpula* con immagini di danzatori con crotali, uno strigile e una spada. Analoga scelta si riscontra nella tomba di un personaggio eminente della comunità di Casalecchio di Reno (450 a.C. circa)[61] dove furono deposti vasi attici, tra cui un cratere con scene dionisiache, dadi e pedine da gioco e un candelabro sormontato da una statuetta di giovane nudo che danza accompagnandosi con i crotali. Il tema del *komos* è ripreso sulla stele di fattura locale che fungeva da segnacolo funerario, sulla cui faccia secondaria è scolpita una danzatrice con crotali.

Collegato alla pratica simposiale greca era il gioco del *kottabos*,[62] (fig. 6) che gli antichi ritenevano originario della Sicilia.[63] Il gioco, che consisteva nel lanciare l'ultima stilla di vino rimasta nella coppa contro un piattello posto in bilico su un supporto per farlo cadere e conquistare così un premio (un uovo, una mela, un dolce o altri oggetti, oppure un bacio della persona a cui il lancio era dedicato[64]) conobbe, già dalla fine del VI fino a tutto il IV secolo a.C., un grande successo, senza dubbio implementato dal gran numero di ceramiche con tale raffigurazione. I rinvenimenti in sepolture etrusche di svariati fusti in bronzo riferibili a tale utensile, specialmente a Perugia, associati ad armi e a vasellame da simposio testimoniano l'intento delle aristocrazie guerriere urbane di sottolineare la propria cultura e il proprio status.[65]

Per restare all'ambito lusorio merita ricordare la diffusione, specialmente in Etruria, di raffigurazioni di due uomini, guerrieri o anziani, ai lati di una tavola intenti a giocare ai dadi o agli astragali, delle quali l'esemplare più noto è l'anfora attica da Vulci del pittore Exekias con Achille e Aiace che giocano ai dadi.[66] Secondo alcuni studiosi il gradimento di tali scene in ambito etrusco e la loro riproduzione su monumenti di varia tipologia connessi a simbologie del simposio sono da leggersi come segno qualificante delle aristocrazie urbane,[67] mentre

[61] Jacopo Ortalli, *La "rivoluzione" felsinea*, pp. 70-72, figg. 17-22.
[62] Laura Ambrosini, Candelabra, Thymiateria *and* Kottaboi, pp. 21 ss.
[63] La più antica menzione in Anacreonte di Theos, fr. 46 Gentili: 572 a.C.
[64] Ambrosini, Candelabra, Thymiateria *and* Kottaboi, p. 22.
[65] Laura Ambrosini, *Kottaboi ritrovati*.
[66] Maurizio Sannibale, *L'anfora firmata con Achille e Aiace*.
[67] Luca Cerchiai, *Gli Etruschi e i pessoi*.



Figura 6. *Cratere a calice lucano da Pisticci, loc. Santa Maria del Casale, T.2, con gioco del* kottabos. *Prima metà IV secolo a.C. Matera, Museo Archeologico Nazionale "Domenico Ridola"* (da *Il vino di Dioniso. Dei e uomini a banchetto. Archeologia del vino in Basilicata e in Liguria*, a cura di Antonio De Siena, Firenze, Ermes, 2004, p. 39).

secondo altri sarebbero un riferimento alla pratica divinatoria,[68] ma è interessante anche osservare che dadi e pedine da gioco sono stati rinvenuti in contesto di abitato in due siti liguri nel cuore della pianura padana, a Castello di Annone e in gran numero a Villa del Foro.[69] Se si confrontano quelle presenze "eccentriche" con la frequente occorrenza di dadi e pedine in sepolture dell'Etruria padana, in associazione con ceramica attica e strumenti da simposio,[70] appare evidente come una

[68] Vincenzo Baldoni, *Achille e Aiace che giocano ai dadi*; Mauro Menichetti, *"Il dado è tratto"*.

[69] Castello di Annone: Filippo Maria Gambari, *Il dado fittile con lettere etrusche*; Villa del Foro: Silvia Paltineri, *I fittili non vascolari*.

[70] Paltineri, *I fittili non vascolari*.

simbologia di matrice greca, rifunzionalizzata in Etruria in ambito aristocratico urbano, sia stata recepita anche presso comunità indigene generando abitudini comportamentali nuove.

Nel IV secolo, mentre si affievoliva la domanda di ceramica attica in Magna Grecia e Sicilia, dove ormai le fabbriche locali saturavano i mercati, si intensificarono le esportazioni da un lato verso il Tirreno settentrionale, la Spagna e la Francia meridionale e dall'altro lungo il mare Adriatico verso il delta del Po.[71] Le decorazioni figurate dei vasi sempre più incentrate su temi dionisiaci e di banchetto/simposio sono talvolta di qualità mediocre e ripetitiva, ma nel contempo continuavano a essere commissionate, da mercati particolarmente ricettivi, stoviglie "speciali" fabbricate su ordinazione, come ad esempio i piatti da pesce,[72] frequenti a Spina e imitati in vari siti italioti ed etruschi.

Bibliografia

Aloni, Antonio, *Da Pilo a Sigeo. Poemi, cantori e scrivani al tempo dei Tiranni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.

Ambrosini, Laura, *Le gemme etrusche con iscrizioni*, Pisa, Fabrizio Serra, 2013 ("Mediterranea". Supplemento, 6).

—, Candelabra, Thymiateria *and* Kottaboi *at Banquets: Greece and Etruria in Comparison*, "Etruscan Studies", 16.1 (2013), pp. 1-38.

—, *The Etruscan Painted Pottery*, in *The Etruscan World*, a cura di J. MacIntosh Turfa, London-New York, Routledge, 2017, pp. 943-973.

—, *Gli Etruschi e il consumo alimentare del pesce*, in *ETRURIA FELIX. Produzione, trasformazione e consumo delle risorse alimentari nei territori etruschi*. Giornate in onore di Giovannangelo Camporeale, Massa Marittima, 25-26 settembre 2021, Pisa, ETS, 2022, pp. 13-48.

—, *Kottaboi ritrovati. Riflessioni sulle aristocrazie guerriere ed il gioco del kottabos in Etruria*, "Studi Etruschi", 86 (2023), pp. 133-156.

Ampolo, Carmine, Tra *empória* e *emporía*: note sul commercio greco in età arcaica e classica, in *Apoikia. Scritti in onore di Giorgio Buchner*, "Annali di Archeologia e storia antica", n.s. 1 (1994), pp. 29-36.

[71] *La céramique attique du IVe siècle*.

[72] V., da ultimo: Laura Ambrosini, *Gli Etruschi e il consumo alimentare del pesce*, pp. 36-41, con bibliografia precedente.

—, *Il mondo omerico e la cultura orientalizzante mediterranea*, in *Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, pp. 27-36.

—, *Demarato di Corinto 'bacchiade' tra Grecia, Etruria e Roma: rappresentazione e realtà fonti, funzione dei racconti, integrazione di genti e culture, mobilità sociale arcaica*, in *Scritti per il decimo anniversario di Aristonothos*, a cura di Stefano Struffolino, "Aristonothos", 13.2 (2017), 2018, pp. 25-134.

Bagnasco Gianni, Giovanna, *ARISTONOTHOS. Il vaso*, "Aristonothos", 1 (2007), pp. V-XV.

Baldoni, Vincenzo, *Achille e Aiace che giocano ai dadi: vecchie ipotesi e nuove letture*, "Archeologia Classica", LXVIII (2017), pp. 419-432.

Beazley, John, *Attic Black-Figure Vase Painters*, Oxford, Oxford University Press, 1956.

—, *Attic Red-Figure Vase Painters*, Oxford, Oxford University Press, 1963.

Bourdin, Stéphane, *Fréquentation ou intégration: les présences allogènes dans les emporia étrusques et ligures (VIe-IVe siècles av. J.-C.)*, in *Espaces d'échanges en Méditerranée: Antiquité et Moyen-Âge*, a cura di F. Clément, J. Tolan, J. Wilgaux, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 19-39.

Casini, Stefania, *La circolazione della ceramica attica nell'Italia settentrionale: il caso dei Celti golasecchiani*, in *Griechische Keramik nördlich von Etrurien*, pp. 19-33.

Cerchiai, Luca, *Il piatto della tomba 65 di Acqua Acetosa Laurentina e i pericoli del mare*, "Ostraka", XI.1 (2002), pp. 29-36.

—, Euphronios, Kleophrades, Brygos: *circolazione e committenza della ceramica attica a figure rosse in Occidente*, "Workshop di Archeologia Classica", 5 (2008), pp. 9-28.

—, *Gli Etruschi e i pessoi*, in *Alba della città, alba delle immagini? Da una suggestione di Bruno d'Agostino*, "*Tripodes*" 7, Scuola Archeologica Italiana di Atene, Atene, 2008, pp. 90-109.

—, *Culti dionisiaci e rituali funerari tra poleis magnogreche e comunità anelleniche*, in *La vigna di Dioniso: vite, vino e culti in Magna Grecia*. Atti del 49° convegno di studi sulla Magna Grecia, Taranto, 24-28 settembre 2009, Taranto, Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, 2011, pp. 483-514.

Cerchiai, Luca e Mariassunta Cuozzo, *Tra Pitecusa e Pontecagnano: il consumo del vino nel rituale funebre tra Greci, Etruschi e indigeni*, in *Archeotipico*: *l'archeologia come strumento per la ricostruzione del paesaggio e dell'alimentazione antica*. Atti del Convegno, Viterbo, 2015, a cura di G.M. Di Nocera, A. Guidi, A. Zifferero, "Rivista di Storia dell'Agricoltura", LVI, 1-2 (giugno-dicembre 2016), pp. 195-207.

Cerchiai, Luca e Bruno d'Agostino, *Il mare, la morte, l'amore. Gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Roma, Donzelli, 1999.

—, *Il banchetto e il simposio nel mondo etrusco*, in *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* (ThesCRA) II, Los Angeles, Paul Getty Museum Pubns, 2004, pp. 255-267.

Cesarano, Mario, *Nola: cultural suggestions from the gymnasium of Athens*, "Incidenza dell'antico. Dialoghi di storia greca", 18 (2020), pp. 145-202.

Crespo, Emilio, *La copa de Néstor y la datación de la* Ilíada, in *Homenaje a Ricardo Olmos*. Per speculum in aenigmate *Miradas sobre la Antigüedad*, a cura di P. Bádenas de la Peña, P. Cabrera Bonet, M. Moreno Conde, A. Ruiz Rodríguez, C. Sánchez Fernández, T. Tortosa Rocamora, Estudios y textos de Erytheia, 7, Madrid, Asociación Cultural Hispano-Helénica, 2014, pp. 73-78.

Cuozzo, Mariassunta, "*Pythecusan workshop" a Pontecagnano*, "Aristhonotos", 17 (2021), pp. 29-62.

Cupitò, Michele, *Micenei in Italia settentrionale*, in *Le grandi vie della civiltà. Relazioni e scambi fra Mediterraneo e il centro Europa dalla Preistoria alla Romanità*, a cura di F. Marzatico, R. Gebhard e P. Gleirscher, Trento, Museo Castello Buonconsiglio, 2011, pp. 193-197.

Da Eschilo a Menandro. Due secoli di teatro greco attraverso i reperti archeologici liparesi. Catalogo della mostra, Lipari, agosto-ottobre 1987, Lipari, 1987.

d'Agostino, Bruno, *Il cratere, il dinos e il lebete. Strategie elitarie della cremazione nel VI secolo in Campania*, in *Studi in onore di Umberto Scerrato per il suo settantacinquesimo compleanno*, a cura di M.V. Fontana e B. Genito, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2003, I, pp. 207-217.

—, *Scrittura e artigiani sulla rotta per l'Occidente*, in *Linguistica è storia – Sprachwissenschaft ist Geschichte. Scritti in onore di Carlo De Simone – Festschrift für Carlo De Simone*, a cura di S. Marchesini e P. Poccetti, Pisa, Giardini, 2003, pp. 75-84.

—, *The first Greeks in Italy*, in G.R. Tsetskhladze (a cura di), *Greek Colonization. An Account of Greek Colonies and Other Settlements Overseas*, Leiden-Boston, Brill, 2006, I, pp. 201-238.

—, *Pithecusae e Cuma nel quadro della Campania di età arcaica*, "Römische Mitteilungen", 117 (2011), pp. 35-53.

Di Marco, Massimo (a cura di), *Storia del teatro greco*, Roma, Carocci, 2020.

Gambari, Filippo Maria, *Il dado fittile con lettere etrusche*, in *La memoria del passato. Castello di Annone tra archeologia e storia*, a cura di M. Venturino Gambari, Alessandria, 2014 (Archeologia Piemonte, 2), pp. 275-276.

Garnery, Lucille, *Nikosthénès et l'Étrurie: échanges et appropriations transculturels?*, in "Frontières Revue d'Archéologie, Histoire & Histoire de l'Art", Supplément 1, *Dépasser la limite*, Actes de la Deuxième rencontre des jeunes chercheurs sur l'Italie préromaine, a cura di A.-L. Baylé e M. Jaillet, Université Lumière Lyon 2, 2022, pp. 99-111.

Gigante, Melania, Alessia Nava, Robert Paine, Ivana Fiore, Francesca Alhaique, Carmen Esposito, Alessandra Sperduti, Jacopo Bonetto, Teresa Elena Cinquantaquattro, Bruno d'Agostino e Luca Bondioli, *Who was buried with Nestor's Cup? Macroscopic and microscopic analyses of the cremated remains from Tomb 168 (second half of the 8th century BCE, Pithekoussai, Ischia Island, Italy)*, "Plos one", 16.10 (2021), pp. 1-23.

Giudice, Filippo, *Il viaggio delle immagini dall'Attica verso l'Occidente. Ed il fenomeno del rapporto tra "prodigi" e "fortuna iconografica"*. Actes du colloque international, Roma, 14-16 novembre 1996, Publications de l'École Française de Rome, 253, 1999, pp. 267-327.

Giudice, Giada, *Il tornio, la nave, le terre lontane. Ceramografi attici in Magna Grecia nella seconda metà del V sec. a.C. Rotte e vie di distribuzione*, Roma, "L'erma" di Bretschneider, 2007 (Studia Archaeologica, 152).

Govi, Elisabetta, *Le stele di Bologna di V sec. a.C.: modelli iconografici tra Grecia ed Etruria*, in *Meetings between Cultures in the Ancient Mediterranean*. XVII International Congress of Classical Archaeology (Rome 2008), "Bollettino di Archeologia *online*", 1 (2010), pp. 36-47.

Govi, Elisabetta e Giuseppe Sassatelli, *Ceramica attica e stele felsinee*, in L. Braccesi e M. Luni (a cura di), *I Greci in Adriatico, 2*. Atti del Convegno internazionale, Urbino, 1999, "Hespería", 18 (2004), pp. 227-265.

Gras, Michel, *Il Mediterraneo in età orientalizzante. Merci, approdi, circolazione*, in *Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa*, pp. 15-26.

—, *Empória ed emporía. Riflessioni sul commercio greco arcaico in Occidente*, in *Dal Mediterraneo all'Europa. Conversazioni adriatiche*, a cura di E. Govi, "Hespería", 25 (2010), pp. 47-56.

Griechische Keramik nördlich von Etrurien. Mediterrane Importe und archäologischer Kontext. Internationale Tagung, Basel, 14-15 Oktober 2011, a cura di S. Bonomi e M.A. Guggisberg, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2015.

Il Greco, il Barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni. Atti del Convegno di studi, Catania, Caltanissetta, Gela, Camarina, Vittoria, Siracusa, 14-19 maggio 2001, a cura di F. Giudice e R. Panvini, Monografie della Scuola di Specializzazione in Archeologia dell'Università di Catania, IV, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2007.

I Liguri. Un antico popolo europeo tra Alpi e Mediterraneo. Catalogo della mostra, Genova, 2004-2005, a cura di R.C. de Marinis e G. Spadea, Ginevra-Milano, Skira, 2004.

Introduzione allo studio della ceramica in archeologia, a cura del Dipartimento di Archeologia e Storia delle Arti, Università di Siena, Firenze, Centro Editoriale Toscano, 2007.

Jung, Reinhard, *End of the Bronze Age*, in *The Oxford Handbook of the Bronze Age Aegean (ca. 3000-1000 BC)*, a cura di E.H. Cline, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 171-184.

Knobloch, Roberto, *"*Strigilis et ampulla*" nelle sepolture celtiche d'Italia. Un fenomeno di acculturazione*, "Archeologia Classica", 8 (2007), pp. 337-352.

La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica, a cura di Angela Pontrandolfo, Modena, Panini, 1986.

La céramique attique du IVe siècle en Méditerranée occidentale. Actes du Colloque International, Arles, 7-9 décembre 1995, Naples, Publications du Centre Jean Bérard, 2000.

Landolfi, Maurizio, *I traffici con la Grecia e la ceramica attica come elemento del processo di maturazione urbana della civiltà picena*, in *La formazione della città in Emilia Romagna*, I. *Prime esperienze urbane attraverso le nuove scoperte archeologiche*, a cura di Giovanna Bermond Montanari, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1987 (Studi e Documenti di Archeologia, III), pp. 187-199.

Lissarrague, François, *Around the Krater: An Aspect of Banquet Imagery*, in O. Murray (a cura di), *Sympotika. A Symposium on the Symposion*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 196-209.

—, *L'immagine dello straniero ad Atene*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società. 2. Una storia greca. II. Definizione*, a cura di Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1997, pp. 938-958.

Macellari, Roberto, *Il sepolcreto etrusco nel terreno Arnoaldi di Bologna (550-350 a.C.)*, Venezia, Marsilio, 2002.

Martelli, Marina, *La ceramica greca in Etruria: problemi e prospettive di ricerca*, in *Atti Secondo Congresso Internazionale Etrusco*, II, Roma, Giorgio Bretschneider, 1989, pp. 781-811.

Melli, Piera, *La necropoli*, in *I Liguri*, pp. 308-315.

—, *Tomba 10*, in *I Liguri*, pp. 339-342.

—, *La cultura del simposio nella Genova preromana*, in *Il vino di Dioniso. Dei e uomini a banchetto. Archeologia del vino in Basilicata e in Liguria*. Catalogo della mostra, Lerici, 2004, a cura di Antonio De Siena, Firenze, Ermes, 2004, pp. 28-32.

—, *Il vino e il mirto. Considerazioni sui rituali funerari della necropoli di Genova*, in *AEIMNHΣTOΣ. Miscellanea di studi per Mauro Cristofani*, a cura di Benedetta Adembri, Firenze, Centro Di, 2005, pp. 539-557.

Menichetti, Mauro, *"Il dado è tratto". Osservazioni su un gioco di guerra*, "Otium", 9 (2020), pp. 1-14.

Morpurgo, Giulia, *L'ideologia funeraria attraverso i corredi di Bologna tra VI e IV secolo a.C.*, in *Il viaggio oltre la vita. Gli Etruschi e l'Aldilà tra capolavori e realtà virtuale*. Catalogo della mostra, Bologna, 2014-2015, a cura di G. Sassatelli e A. Russo Tagliente, Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 120-129.

Mugione, Eliana, *Temi figurativi della ceramica attica e committenza occidentale. Un'esemplificazione: il mito di Teseo*, "Ostraka", VI.1 (1998), pp. 109-128.

— (a cura di), *L'Olpe Chigi. Storia di un* agalma. Atti del Convegno Internazionale, Salerno, 3-4 giugno 2010 (Ergasteria 2), Salerno, Pandemos, 2012.

Murray, Oswyn, *Death and the Symposion*, "AION", 10 (1988), pp. 239-255.

—, *Nestor's cup and the origins of the Greek Symposion*, in *Apoikia: i più antichi insediamenti greci d'occidente: funzioni e modi dell'organizzazione politica e sociale. Scritti in onore di Giorgio Buchner*, a cura di B. d'Agostino e D. Ridgway, "Annali di archeologia e storia antica", 1 (1994), pp. 47-54.

Ortalli, Jacopo, *La "rivoluzione" felsinea: nuove prospettive dagli scavi di Casalecchio di Reno*, "Padusa", 38 (2002), pp. 57-90.

Paltineri, Silvia, *I fittili non vascolari: rondelle, sferette, dadi e il problema degli elementi da gioco*, in *Villa del Foro. Un emporio ligure tra Etruschi e Celti*, a cura di M. Venturino e M. Giaretti, Genova, De Ferrari, 2021 (Archeologia Piemonte 8), pp. 413-444.

Pizzirani, Chiara, *Viaggi di immagini. Ricezione e appropriazione di schemi iconografici tra Grecia ed Etruria*, in Superis deorum gratus et imis. *Papers in memory of János György Szilágyi*, a cura di V. Bellelli e Á.M. Nagy, "Mediterranea", 15 (2018), pp. 123-133.

Pontrandolfo, Angela, *Simposio ed élites sociali nel mondo etrusco e italico*, in In vino veritas, a cura di O. Murray e M. Tecusan, Oxford, 1995, pp. 175-195.

—, *L'influenza attica nella produzione coloniale in area tirrenica*, "Ostraka", 6 (1997), pp. 95-107.

Principi Etruschi tra Mediterraneo ed Europa. Catalogo della mostra, Bologna, 2000-2001, a cura di G. Bartoloni, F. Delpino, C. Morigi Govi, G. Sassatelli, Venezia, Marsilio, 2000.

Pucci, Luca, Fuerunt ante lectores auditores. *Dall'ascolto alla lettura in Grecia arcaica e classica*, in *Poteri della lettura. Pratiche, immagini, supporti*.

Atti del Convegno annuale dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura, Padova, 14-16 dicembre 2023, a cura di S. Carati, M. Malvestio, L. Marfè, A. Metlica e V. Vignolo, Padova, Padova University Press, 2024, pp. 183-195.

Rendeli, Marco, *Vasi attici da mensa in Etruria*, "Mélanges de l'École Française de Rome. Antiquité", 101.2 (1989), pp. 545-579.

Robertson, Martin, *The Art of Vase-Painting in Classical Athens*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

Rocco, Giulia, *La ceramografia protoattica. Pittori e botteghe (710-630 a.C.)*, Rahden, Verlag Marie Leidorf, 2008 (Internationale Archäologie, 111).

Sánchez Fernández, Carmen e Jorge Tomás García, *La cerámica ática fuera del Ática. Contextos, usos y miradas*, Roma, "L'erma" di Bretschneider, 2023.

Sannibale, Maurizio, *L'anfora firmata con Achille e Aiace dei Musei Vaticani*, in *Exekias hat mich gemalt und getöpfert*, a cura di C. Reusser e M. Bürge, Zürich, Universität Zürich, 2018, pp. 112-126.

Sassatelli, Giuseppe, *Rappresentazioni di giochi atletici in monumenti funerari di area padana*, in *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*. Actes de la table ronde de Rome, 3-4 mai 1991, Rome, 1993 (Publications de l'École française de Rome, 172), pp. 45-67.

Sassatelli, Giuseppe e Alfonsina Russo Tagliente (a cura di), *Il viaggio oltre la vita. Gli Etruschi e l'Aldilà tra capolavori e realtà virtuale*, Bologna, Bononia University Press, 2014.

Scheffer, Charlotte, *The selective use of Greek motifs in Etruscan black-figured vase painting*, in *Ancient Greek and Related Pottery*. Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam, 12-15 April 1984, a cura di H.A.G. Brijder, Amsterdam, Allard Pierson Museum series 5, 1984, pp. 229-233.

Taplin, Oliver, *Pots & Plays. Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum Pubns, 2007.

The Emporion in the Ancient Western Mediterranean. Trade and Colonial Encounters from the Archaic to the Hellenistic Period, a cura di É. Gailledrat, M. Dietler e R. Plana-Mallart, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2018.

Todisco, Luigi, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e Sicilia. Testi, immagini, architettura*, Milano, Longanesi & C., 2002.

—, *Anfore panatenaiche dal santuario della sorgente di Saturo (Taranto)*, "Rendiconti Accademia dei Lincei", serie IX, XIX (2008), pp. 383-406.

Torelli, Mario, *Autorappresentarsi. Immagine di sé, ideologia e mito greco attraverso gli scarabei etruschi*, "Ostraka", 11 (2002), pp. 101-155.

Tsiafakis, Despoina, *Thracian Tattoos*, in *Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*, a cura di D. Boshung, A. Shapiro e F. Wascheck, Paderborn, Wilhelm Fink, 2015, pp. 89-117.

Trendall, Arthur Dale, *The Red-Figured Vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, Oxford University Press, 1967.

Vagnetti, Lucia, *Mycenaean pottery in the central Mediterranean: imports and local production in their context*, in *The Complex Past of Pottery. Production, Circulation and Consumption of Mycenaean and Greek Pottery (sixteenth to early fifth centuries BC)*. Proceedings of the ARCHON international conference, Amsterdam, 8-9 November 1996, a cura di J.P. Crielaard, V. Stissi e G.J. van Wijngaarden, Amsterdam, J.C. Gieben Publisher, 1999, pp. 137-161.

Wiel-Marin, Federica, *La ceramica attica degli abitati a nord-est del fiume Po*, in *Griechische Keramik nördlich von Etrurien*, pp. 45-65.

Guido Milanese*

Una nuova immagine del latino nell'educazione generale

Sommario: È necessario distinguere tra il ruolo di una materia nell'educazione generale e nella formazione di specialisti. Per quanto riguarda il latino vanno eliminate molte ragioni che in passato costituivano il riferimento per legittimare questo studio (lingua "logica" ecc.) e va ampliato l'orizzonte dello studio dal solo "classico" a lingua di tutta la civiltà europea dall'antichità al Romanticismo. Le metodologie dell'insegnamento, se utilizzate in un quadro solido, sono utili, come risulta dal progetto IN-EULALIA, che mira a integrare il latino nel "Framework" delle lingue europee.

Parole chiave: latino; civiltà classiche; storia dell'educazione; glottodidattica; civiltà europea.

Abstract: *A New Proposal for the Role of Latin in General Education*
It is essential to draw a distinction between the role of a subject in general education and in specialist training. In the context of Latin, the rationales previously employed – such as its status as a "logical" language – ought to be dispensed with. The scope of Latin study should shift from a narrow focus as a mere "classical" language to encompass the entire European civilisation, spanning from antiquity to the Romantic era. The efficacy of teaching methodologies is demonstrated by the IN-EULALIA project, which aims to integrate Latin into the Common European Framework of Reference for Languages.

Keywords: Latin; classics; history of education; language teaching; European civilisation.

* Università Cattolica del Sacro Cuore, Brescia guido.milanese@unicatt.it

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.983-992

Nel dibattito sul ruolo del latino nella scuola italiana non si è sempre sottolineato un punto importante, cioè la differenza tra la funzione di una materia in vista della formazione professionale e la funzione di una materia nell'ambito dell'educazione generale. Per ricorrere a un esempio: è evidente a tutti che uno dei grandi difetti del sistema scolastico italiano è la mancanza di una reale formazione musicale, ma nessuno ritiene che l'istruzione generale (scuola primaria e secondaria) debba formare strumentisti o cantanti a livello professionale; ci si attende che la scuola educhi i ragazzi alla capacità di leggere la musica a livello elementare e di saper ascoltare un brano musicale in maniera consapevole. Il secondo punto è di natura storica: chi difende la presenza del latino nell'istruzione assume questa posizione spesso in maniera ingenua, come se i *curricula* scolastici siano sempre stati più o meno stabili: in realtà basti pensare alla lunga presenza di materie quali l'alchimia o l'astrologia, che a noi paiono del tutto estranee a qualunque progetto decoroso educativo; e, nel campo delle lingue, all'insegnamento dell'ebraico, che oggi (a parte l'uso liturgico sinagogale) è riservato a pochi specialisti ma che per diversi secoli costituì parte non secondaria del curriculum scolastico.[1] Dunque uno sguardo storico sereno aiuta a collocare la questione in una prospettiva più corretta di quanto non emerga da molti dibattiti, soprattutto pubblici, che affrontano il problema evocando categorie generiche e soprattutto non controllabili, quali il presunto "potere educativo" del latino, l'immancabile richiamo alle cosiddette "radici classiche" e così via, come vedremo in seguito.

Un tassello ulteriore e fondamentale, anche qui generico e privo di controlli, è costruito sull'evocazione di un passato nel quale lo studio del latino, di solito accompagnato al greco, sarebbe stato efficiente e produttivo. Rimandando a ricerche specifiche sul tema,[2] basterà richia-

[1] Per l'astrologia nell'insegnamento cfr. ad es. H. Darrel Rutkin, *Astrology* e l'affascinante saggio di Hilary M. Carey, *Courting Disaster: Astrology at the English Court and University in the Later Middle Ages*; per l'alchimia William R. Newman, *From Alchemy to "Chymistry"*. Sull'ebraico nelle scuole la bibliografia è ampia: un caso di studio analizzato a fondo è quello offerto da Stephen Burnett, *From Christian Hebraism to Jewish Studies: Johannes Buxtorf (1564-1629) and Hebrew Learning in the Seventeenth Century*.

[2] Fonti e riferimenti: cfr. Guido Milanese, *I "lacci e gli sbadigli": Pascoli, Martini, Giolitti e l'insegnamento di latino e greco nell'Ottocento italiano*; Id., *Cent'anni dopo*

mare un celeberrimo intervento di Giovanni Pascoli, che nel 1893, ancora docente liceale, informava il Ministero sulla scarsa efficacia dell'insegnamento del latino nelle scuole del Regno; e, trent'anni dopo, il Giolitti si esprimeva in modo durissimo su questo tema. Scrivendo il 22 aprile del 1922 all'amico Gaetano Natale, Giolitti, che trent'anni prima era stato presidente del Consiglio al tempo della commissione della quale fece parte il Pascoli, osservava:

> La scuola media in Italia è quella che va peggio. Si insegna il latino per otto anni e poi se pone Tito Livio in mano a 100 approvati alla licenza liceale ne trova almeno 90 che non lo capiscono. Si dovette sopprimere la traduzione dall'italiano al latino perché quasi nessuno riusciva a farla. Non parliamo del greco: è una ridicola farsa. Ma il male è che non si sa neppure scrivere l'italiano.

Può darsi che Giolitti ricordasse l'ormai remota relazione dell'allor giovane professore Giovanni Pascoli, ma forse ancora più probabilmente echeggiava l'espressione di Luigi Morandi, che un ventennio prima, nel suo fortunato volume *Come fu educato Vittorio Emanuele III*, parlava di "quella sciagurata finzione del greco per tutti".[3] Ma spesso si dimentica come i più avveduti tra gli studiosi dell'epoca ben si rendessero conto della situazione: negli scritti sulla scuola di Giorgio Pasquali, il massimo filologo classico italiano della prima metà del Novecento, risuona continuo il richiamo ai problemi di fondo dell'insegnamento del latino (accompagnato sempre al greco).[4] Oggi, un secolo e più dopo le prese di posizioni critiche alle quali si è qui solo accennato, chi voglia riflettere criticamente sulla questione deve purtroppo scontrarsi ancora con una miriade di *idola fori* (e anche *scholae*) difficilissimi da sradicare e che anzi continuano a rappresentare il nucleo di fondo degli interventi di politici, intellettuali televisivi, personaggi pubblici in genere che s'impegnino a sostenere l'opportunità di rafforzare, o almeno di non indebolire ulteriormente, lo studio del latino nella scuola. Buona volontà, certo, e interventi che mirano a difendere un'idea di scuola non

---

Giolitti. Osservazioni sull'insegnamento del latino nelle scuole europee di oggi, con la bibliografia ivi citata.

[3] Luigi Morandi, *Come fu educato Vittorio Emanuele III. Ricordi*, p. 20, su cui Giorgio Pasquali, *Educazione di un re*.

[4] Cfr. ad es. Giorgio Pasquali, *Coniunctivitis professoria* e Id., *Paradossi didattici*.

immediatamente destinata alla produzione di oggetti o all'acquisizione di capacità operative che, proprio in quanto operative, sono destinate a rapida obsolescenza; ma sono argomenti davvero deboli. Che il latino insegni a ragionare è verissimo, ma come qualunque altra disciplina insegna a ragionare, ciascuna a proprio modo: la geometria deduttiva, lo studio della storia, la scrittura di qualche riga in uno dei tanti linguaggi di programmazione, la lettura di testi non banali, l'ascolto della musica, la capacità di leggere un'opera d'arte, solo per citare a caso: sono tutte modalità di acquisizione di ragionamento. Dire che il latino insegna a ragionare è quindi corretto, ma non assegna un compito specifico allo studio di questa lingua, perché lo stesso si può dire di qualunque altro insegnamento. Ancora una volta, *idola scholae*, e tristemente tali, e facilmente spiegabili storicamente: si pensi a una sorta di corollario dell'affermazione "il latino insegna a ragionare", nella forma "il latino è una lingua logica". Anche qui, è vero, ma non è un'esclusiva. Un tempo questo approccio poteva avere senso, perché si fondava ad esempio sull'apprendimento della flessione nominale, sostanzialmente assente in italiano, che obbligava l'allievo a un esercizio di analisi funzionale certamente utile per lo sviluppo di capacità appunto analitiche, deduttive e insieme induttive; tuttavia, lo studio di lingue parlate come ad esempio il tedesco svolge egregiamente la medesima funzione: se la "logica" del latino consiste nella flessione nominale, dove sta la differenza? Oppure la questione della sintassi latina, ritenuta appunto particolarmente logica: ma in che cosa ad esempio un periodo ipotetico latino sarebbe superiore, per lo sviluppo di capacità analitiche, rispetto a una "if clause" inglese?

E c'è di più: c'è, al fondo, una concezione di "ragionamento" appiattito su un modello di tipo puramente algoritmico e sequenziale, sul quale già molti anni fa intervennero Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, che sostennero un modello di argomentazione nel quale la capacità che potremmo definire "algoritmica" non risolve la complessità dell'agire umano; e di recente gli interventi di Federico Faggin, uno dei padri dell'informatica contemporanea, hanno appunto insistito su questa forma di riduzionismo così insidiosamente banalizzante.[5]

[5] Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*; Federico Faggin, *Irriducibile: la coscienza, la vita, i computer e la nostra natura*; Id., *Silicio: dall'invenzione del microprocessore alla nuova scienza della consapevolezza*.

Affermare che il latino insegna a ragionare perché "è come la matematica", oltre a essere affermazione ovviamente falsa, è ancora una volta un'affermazione priva di specificità: se il latino è come la matematica, perché non studiare solo la matematica, che oltretutto è utile in molti campi, mentre il latino non è parlato da nessuno?

Vanno aggiunti altri due punti. Il metodo cosiddetto tradizionale dell'insegnamento del latino, che sarebbe alla base del presunto valore educativo, logico ecc. del quale sopra si è discusso, non è affatto tradizionale, ma è stato sviluppato intorno alla metà dell'Ottocento: precedentemente, lo studio del latino era fondamentalmente svolto in modalità induttiva, non deduttiva, come accade anche oggi con le lingue straniere parlate. La relazione del Pascoli (cfr. p. 1) si colloca nell'epoca in cui il nuovo metodo "scientifico" cominciava a produrre i propri nefasti effetti sui risultati dell'apprendimento. Anche la dimensione del suono nella didattica, così importante per lo studio di qualunque lingua, era stata centrale nelle epoche precedenti, e ancora nell'Ottocento avanzato personalità acute quali il Tommaseo si rendevano conto di quanto l'ormai avvenuta trasformazione della didattica in un insegnamento di una lingua per così dire "muta" fosse disastroso per il successo didattico[6]. Dunque il valore "formativo" del latino sarebbe da attribuirsi a un metodo grazie al quale la qualità dello studio del latino ha iniziato la propria crisi?

Il secondo punto riguarda un altro degli *idola scholae*, e di grande e duraturo successo, cioè la convinzione che nel passato (quale "passato"?) ci fosse la capacità di studiare materie in un certo senso libere dall'utilità immediata – i cosiddetti *studia liberalia*. Ma in realtà nel passato il latino serviva eccome per la vita professionale, perché le due professioni socialmente più stimate fino a un centinaio di anni fa, cioè la carriera giuridica e quella ecclesiastica, necessitavano ambedue dello studio serio del latino. Il tentativo di rivestire l'apprendimento del latino come lingua logica ecc. con nuovi abiti ha raggiunto il culmine, un po' patetico, va detto, negli ultimi anni, con l'idea che il latino sia un ottimo allenamento per il cosiddetto "problem solving"; e anche qui, ancora una volta: perché utilizzare una lingua che non si parla per svolgere

[6] Cfr. Luigi Miraglia, *Metodo natura e storia culturale*; Guido Milanese, *Non solo leggere e tradurre. Niccolò Tommaseo, il suono del latino, e qualche sfida didattica*.

un esercizio che si potrebbe più immediatamente affidare ad esempio all'economia oltre che, ovviamente, alla programmazione informatica?

È possibile proporre una nuova visione del ruolo culturale del latino, una visione che proprio nel 2024 è stata proposta in modo indipendente in Francia e in Italia.[7] La dimensione che le nuove generazioni stanno perdendo, da decenni ormai ma in modo più duro negli ultimi dieci anni, è quella della temporalità. I ragazzi di oggi vivono in una sorta di totale sincronia, che è parallela alla perdita della percezione della distanza geografica, dovuta al soggettivo azzeramento della distanza causato dall'universale contatto reso possibile dal web. In altri termini, fino alla fine del secolo scorso la distanza geografica era percepita e oggetto di esperienza: il contatto con una persona in un'altra nazione per non dire in un altro continente costituiva un'attività complessa e spesso costosa. Oggi parlare da Milano a Monza o da Roma a Melbourne non presenta alcuna differenza né di tempi né di costi: e questo annullamento delle distanze ha provocato l'indebolimento strutturale della percezione della diacronia. Purtroppo anche in molte università l'insegnamento delle lingue è ormai solo sincronico, cosicché si educano studiosi che non conoscono effettivamente le lingue che dovrebbero studiare, perché non ne conoscono la formazione. Per esempio chi non conosca l'Old English e il latino non saprà davvero l'inglese a livello professionale, perché non sarà in grado di spiegarne il lessico e largamente la stessa morfologia; e uno specialista di francese che non si renda conto che scrivendo "tu es" sta scrivendo in latino pronunciato in modo diverso da quello antico non capisce, ovviamente, proprio quella lingua della quale dovrebbe essere professionista. Va aggiunto che chi vive in Europa, e segnatamente in Italia, è circondato dal latino: le iscrizioni delle chiese, dei palazzi, dei monumenti ci richiamano la dimensione della temporalità, della diacronia, infine della storia. Qui è il punto: non è il ruolo di pura ginnastica mentale che lo stesso Gramsci, in una pagina troppo spesso citata con ammirazione, richiamava come positiva; perché era un ruolo, per il Gramsci, destinato a essere prima o poi sostituito. Per la prima volta nella storia il latino è oggi chiamato a svolgere un ruolo educativo assolutamente nuovo: non un esercizio

[7] Thibaut Sallenave, Luigi-Alberto Sanchi e Cécilia Suzzoni, *Du latin à l'école!*; Guido Milanese, *Le ragioni del latino*.

"utile" (com'era per le carriere di cui sopra si diceva) ma un'educazione ad allargare i propri orizzonti oltre la desolante sincronicità priva di distanze. Il latino apre alla *differenza* e insieme all'auto *riconoscimento*.

Ma allora si deve agire, in modo chirurgico e per molti doloroso, sulla coppia linguistica che a tutti pare ancora oggi ovvia: il latino e il greco. Questo paradigma è disastroso, perché ha portato a una sorta di visione "discendente" dell'insegnamento del latino, ove il latino "da solo" sarebbe meno valido del latino unito al greco – cosicché il liceo classico rappresenterebbe il modello dal quale si distaccano scientifico ed ex magistrale ovvero scienze umane. In realtà più di mezzo secolo fa si era capito quale fosse la soluzione, quando nella scuola media unificata, all'inizio degli anni sessanta del Novecento, si attribuiva in seconda media un ruolo al latino di chiarimento della lingua italiana. A questa nuova coppia si deve mirare: il latino per la conoscenza dell'italiano, così come in Francia si è proposto appunto di reintrodurre sistematicamente lo studio del latino nelle scuole per rinforzare quella conoscenza del francese che, come qui accade con l'italiano, si sta gravemente indebolendo (cfr. nota 7). Quindi: il latino per l'educazione generale, il greco per chi scelga studi orientati in senso linguistico; così come la matematica e la fisica di base fanno parte dell'educazione generale, l'astrofisica o il calcolo infinitesimale saranno parte della formazione di chi scelga quell'orientamento di studio. La coppia "greco-latino" era sensata, infine, se si pensava al latino essenzialmente come latino cosiddetto "classico", secondo il modello umanistico per il quale il latino vero e buono sarebbe quello dei secoli tra la fine della Repubblica romana e i primi secoli dell'Impero: un modello intellettualmente e storicamente folle, per il quale il latino precedente alla generazione di Cicerone sarebbe troppo antico, e quello circa dopo il II secolo dell'era volgare sarebbe decadente. Il latino che ha senso studiare, invece, come spero sia risultato ovvio da questa esposizione, è la lingua di tutta la cultura europea, un latino nel quale Cicerone, Boezio, Spinoza, Newton e Vico sono tutti ugualmente significativi.

Per questo, occorre eliminare l'equivalenza tra studio del latino e traduzione, com'è implicito, ad esempio, nelle teorizzazioni di un latino come palestra per il "problem solving". Un'ottica nuova deve condurre a pensare l'insegnamento del latino nella cultura generale come capacità di appropriarsi di quella lingua che è stata la lingua comune della

cultura europea sino alla frattura europea dovuta ai nazionalismi di età romantica. Tradurre, certo, anche: come si fa con tutte le lingue che si studiano, ma avendo ben chiaro che il fine è la comprensione, e la traduzione è una metodologia didattica tra le altre, non il fine dell'insegnamento. Fra i tanti *idola fori*, questa volta, non più *scholae*, c'è il convincimento che il latino abbia svolto la funzione che oggi svolge l'inglese, di lingua più o meno sovranazionale. Questo, semplicemente, non è vero, perché l'inglese è la lingua di alcuni popoli (Stati Uniti, Gran Bretagna ecc.) che si trovano in una posizione oggettivamente "coloniale" rispetto al resto del mondo; il latino, secondo una felice definizione, è stato "la seconda lingua di tutti e la prima lingua di nessuno" per più di un millennio, ponendo tutti i parlanti europei in una condizione di uguaglianza, non di colonialismo culturale di un popolo sugli altri.[8] E sapere *leggere* questa lingua, non primariamente affannarsi a *tradurre* con arzigogoli mentali come la "costruzione" o il compulsivo esercizio del dizionario nell'ansia di identificare una frase già tradotta, ci mette in contatto con la nostra storia e la nostra cultura.

Per tutto questo da alcuni anni il progetto "Eulalia – In-Eulalia", sviluppato da due università italiane (Bologna e Cattolica di Brescia), francesi, tedesche, spagnole, portoghesi e svedesi, ha proposto e sta proponendo una prassi di standard delle competenze linguistiche a livello continentale, il cosiddetto schema di certificazione linguistica che da decenni si adopera con successo nel caso delle lingue parlate e che da più di dieci anni si pratica in moltissime scuole italiane. Il progetto è largamente incentrato sul lessico, e in particolare sulla questione del lessico di base, cioè sul fatto, accertato nella glottodidattica di tutte le lingue, che il dominio di circa il 20% del lessico permette di leggere senza dizionario circa l'80% dei testi. Si propongono ai docenti esercizi di trasformazione (singolare, plurale, tempi verbali, diatesi) di riempimento, di riscrittura scritta e orale, nella speranza (non più di questo, per ora) di poter integrare il latino nel cosiddetto "Common European Framework of Reference for Languages" (CEFR). Questa sarà una scelta politica. Docenti e studiosi hanno il compito di proporre una realtà culturale che è anche una proposta di civiltà; ai politici, poi, decidere

[8] Cfr. in particolare la ricostruzione storica di Roger Wright, *A Sociophilological Study of Late Latin*, pp. 3-18.

se convenga lamentarsi sul vuoto di identità culturale dell'Europa o provare a intervenire con progetti realizzabili. In un momento in cui una smarrita Europa si domanda se, oltre a una moneta comune, esista anche una civiltà comune, la riscoperta della lingua della propria cultura non sarà certo risolutiva di una crisi di identità che è ormai antica di due secoli, ma potrà costituire un mezzo non indifferente di costruzione di una nuova consapevolezza di storia e di civiltà.[9]

Bibliografia

Burnett, Stephen, *From Christian Hebraism to Jewish Studies: Johannes Buxtorf (1564-1629) and Hebrew Learning in the Seventeenth Century*, Leiden, E.J. Brill, 1996.

Carey, Hilary M., *Courting Disaster: Astrology at the English Court and University in the Later Middle Ages*, London, Macmillan, 1992.

Faggin, Federico, *Silicio: dall'invenzione del microprocessore alla nuova scienza della consapevolezza*, Milano, Mondadori, 2019.

—, *Irriducibile: la coscienza, la vita, i computer e la nostra natura*, Milano, Mondadori, 2022.

Milanese, Guido, *Cent'anni dopo Giolitti. Osservazioni sull'insegnamento del latino nelle scuole europee di oggi*, in *Latino, scuola e società*. Atti del Convegno organizzato dalla Consulta Universitaria di Studi Latini in collaborazione con l'Università "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara, Chieti, 21-22 aprile 2022, a cura di Francesco Berardi, Maria Luisa Delvigo e Mario De Nonno, Palermo, Palumbo, 2022, pp. 105-117.

—, *I "lacci e gli sbadigli": Pascoli, Martini, Giolitti e l'insegnamento di latino e greco nell'Ottocento italiano*, "Aevum", 84 (2010), pp. 889-904.

—, *Le ragioni del latino*, Brescia, Morcelliana, 2024.

—, *Non solo leggere e tradurre. Niccolò Tommaseo, il suono del latino, e qualche sfida didattica*, "Nuova Secondaria", (2026), c.d.s.

Miraglia, Luigi, *Metodo natura e storia culturale*, in *A ciascuno il suo latino. La didattica delle lingue classiche dalla scuola di base all'università*. Atti del convegno di studi, Palazzo Bonin-Logare, Vicenza, 1-2 ottobre 2001,

[9] Questo articolo si colloca all'interno del progetto Erasmus+ In-eulalia (https://site.unibo.it/in-eulalia/it), descrivendo le motivazioni fondamentali dell'iniziativa, che ha sviluppato il precedente progetto Eulalia (https://site.unibo.it/eulalia/it/il-progetto).

"Progetto Pallante", a cura di Guido Milanese, Galatina, Congedo, 2004, pp. 23-62.

Morandi, Luigi, *Come fu educato Vittorio Emanuele III. Ricordi*, Torino, Paravia, 1901.

Newman, William R., *From Alchemy to "Chymistry"*, in *Early Modern Science*, a cura di Katharine Park e Lorraine Daston, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 497-517.

Pasquali, Giorgio, *Coniunctivitis professoria*, in *Pagine stravaganti*, vol. 1, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 147-150.

—, *Educazione di un re*, in Pagine stravaganti, vol. 2, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 424-433.

—, *Paradossi didattici*, in *Pagine stravaganti*, vol. 1, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 151-164.

Perelman, Chaïm e Lucie Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione: la nuova retorica*, con prefazione di Norberto Bobbio, Torino, Einaudi, 1966.

Rutkin, H. Darrel, *Astrology*, in *Early Modern Science*, a cura di Katharine Park e Lorraine Daston, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 541-561.

Sallenave, Thibaut, Luigi-Alberto Sanchi e Cécilia Suzzoni, *Du latin à l'école!*, Paris, Fayard, 2024.

Wright, Roger, *A Sociophilological Study of Late Latin*, Turnhout, Brepols, 2002.

Federico Montaldo*

Ivo Saglietti. Un fotografo in cammino

Sommario: La vita del fotografo Ivo Saglietti (Tolone 1948 - Genova 2023) è segnata fin dall'inizio dalla luce del Mediterraneo e si sviluppa attorno a due temi centrali: il cammino e il destino, intesi sia come percorso fisico sia come ricerca interiore. La sua concezione della fotografia è soprattutto intesa come progetto in cui le immagini dialogano tra loro all'interno di una narrazione coerente. Il suo sguardo, rigorosamente in bianco e nero, si rivolge sempre all'uomo e alla sua sofferenza, senza mai cedere alla spettacolarizzazione del dolore. Saglietti fotografa camminando lentamente, ascoltando i luoghi e le persone, interrogandosi continuamente sul senso del proprio lavoro. Un uomo inquieto e gentile, per il quale la fotografia non è solo testimonianza, ma atto di responsabilità e di ascolto.

Parole chiave: fotografia; reportage; giornalismo; guerra; destino.

Abstract: *Ivo Saglietti. A Photographer on the Move*
The life of the photographer Ivo Saglietti (Toulon 1948 - Genoa 2023) was marked from the outset by the light of the Mediterranean and revolved around two central themes: the journey and destiny, understood both as a physical path and an inner quest. His conception of photography is above all understood as a project in which images dialogue with each other within a coherent narrative. His gaze, strictly in black and white, is always directed towards man and his suffering, without ever succumbing to the sensationalisation of pain. Saglietti photographs while walking slowly, listening to places and people, constantly questioning the meaning of his work. A restless and kind man, for whom photography is not only a testimony, but an act of responsibility and listening.

Keywords: photography; reportage; journalism; war; destiny.

* Accademico montaldo@studiomontaldo.eu

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.993-998

> Ho aperto gli occhi nella luce del Mediterraneo, a Toulon, nel sud della Francia, dove, se lo guardi a lungo, il sole diventa un cerchio nero. Credo che il primo sguardo determini anche un destino: quasi sicuramente è grazie a questa luce che sono diventato fotografo.

Con queste parole, quasi un'epigrafe, comincia il libro di Ivo Saglietti *Lo sguardo inquieto*.[1]

Il destino e il cammino. È intorno a questi due temi che si snoda l'intera vicenda umana e professionale di Ivo Saglietti.



Il dolore delle donne di Srebrenica sulla bara del loro congiunto, Potočari, Bosnia, 2009.

Nato a Tolone nel 1948, dove la famiglia si era trasferita dal Piemonte in cerca di lavoro, Saglietti si forma a Torino come cineoperatore negli anni della contestazione. Ben presto, tuttavia, comprende che il cinema non fa per lui. Lo ama e lo apprezzerà sempre moltissimo, ma non ama realizzarlo. Troppa gente intorno, troppi ruoli da coordinare, troppa attrezzatura. Troppo tutto. L'immagine fissa è quella che per sé

[1] Ivo Saglietti, *Lo sguardo inquieto. Un fotografo in cammino*, a cura di Federico Montaldo, con una prefazione di Paolo Rumiz, Roma, Postcart, 2021.

predilige. Un'immagine che racconta, elemento semantico di una narrazione articolata. Sarà un libro a metterlo su questa strada: *Minamata* di Eugene Smith, il leggendario fotografo di "Life", che con quel suo lavoro cattura l'attenzione del mondo sulla tragedia dell'inquinamento ambientale e sulle conseguenze subite dalla popolazione dell'isola di Minamata in Giappone a causa degli scarichi industriali nelle acque reflue.

Il senso più profondo del lavoro di Saglietti, infatti, lo si coglie non già nella singola immagine, per quanto potente possa essere, ma dal progetto/racconto nel suo complesso, editato secondo una logica narrativa in cui una fotografia segue la precedente e anticipa quella successiva. Progetti che spesso durano anni e che, in fondo, l'autore non considera mai finiti; consapevole come è che l'esperienza umana è un cammino in continua trasformazione e che sarebbe velleitario pretendere di mettervi la parola fine.

Da Torino, Saglietti parte per Parigi (allora la mecca della fotografia in Europa), dove lo accoglie il grande mentore di tutti i reporter italiani di quegli anni. Mario Dondero lo introduce alle prime agenzie, gli presenta altri fotografi, ma anche scrittori, intellettuali, conoscenze di cui farà tesoro e che rincontrerà spesso nella sua futura attività.

L'attenzione del mondo, in quegli anni settanta, è tutta per l'America Latina (il giardino degli USA), che secondo i dettami della dottrina Monroe deve restare sotto il controllo statunitense, specie dopo lo smacco della rivoluzione cubana e l'umiliazione della Baia dei Porci.

Dopo tanta fotografia studiata, masticata, assimilata negli archivi delle agenzie il suo momento arriva nel 1980, quando riesce a farsi inviare in Salvador, pochi giorni dopo l'uccisione in chiesa dell'arcivescovo Oscar Romero. Da lì il Nicaragua, la Colombia, il Perù, Panama, Cuba. Tante guerre e guerriglie accomunate da uno stesso denominatore: la CIA, da una parte, che arma, addestra e finanzia eserciti al soldo di dittatori impresentabili, latifondisti e detentori delle leve economiche; dall'altra contadini, braccianti, movimenti marxisti-leninisti di stampo bolivarista, in cerca della rivoluzione. Grazie al suo primo scoop, da *freelance* squattrinato, si ritrova in *assignment* per le più importanti testate internazionali. Documenta meglio che può quello che vede, che ritrae e che invia ai giornali, perdendone tuttavia il controllo. Questo non gli piace e gli piacerà sempre meno nel corso del tempo.

Di qui la scelta di abbandonare quel percorso per soddisfare quella insopprimibile urgenza di esprimersi attraverso progetti a lungo termine, di grande respiro e di grande impegno etico e sociale: dal racconto di un paese sotto una pesante dittatura fascista (il Cile di Pinochet), alla via degli schiavi africani (dal Benin ad Haiti), dalle tre grandi malattie da infezione (malaria, tubercolosi, AIDS), ai reportage sul tema delle migrazioni, al mondo dei Balcani disgregati, a un tempo simbolo e metafora del concetto di frontiera. Finalmente può fotografare con il linguaggio che predilige, completamente in bianco e nero: quelli che lui chiama "i colori della speranza e della disperazione".



Il carcere di Lurigancho, Lima, Perù, 1989.

L'obiettivo di Saglietti si rivolge sempre verso l'uomo e il suo destino.

Sorretto da un'etica del proprio lavoro di fotografo che è oggi merce rara – travolti come siamo da immagini inutilmente violente, pornografiche, sbattute in faccia da ogni dove e con ogni mezzo – Saglietti non dimentica mai di fare trasparire quell'*attimo di umanità*, che – come osservava Eugene Smith – deve sempre accompagnare una buona fotografia.

Non smette mai di interrogarsi, Saglietti. Lo fa mentre cammina lentamente, senza correre, meditando sul tempo, sulla storia dei luoghi,

sulla sofferenza delle persone. Nel suo racconto, umano e fotografico insieme, trovano spazio Auschwitz e la Palestina, Srebrenica e il Kosovo, il Libano e i migranti.

Già, il cammino. Un cammino fisico anzitutto. Per fare una fotografia occorre avere buone scarpe, ha affermato Koudelka rispondendo al quesito sulle qualità necessarie per fare il fotografo. E Ivo Saglietti aveva buone scarpe: solide, forti, essenziali, indossate anche quando la stagione invoca i sandali aperti. Ma anche un cammino meditativo, silenzioso, metafora di uno sguardo da cui scaturisce una fotografia necessaria e asciutta come il bianco e nero che ne scandisce le immagini.

Un racconto che si interseca con la letteratura di quei paesi e che di quei paesi parla: dal realismo magico di Manuel Scorza, a Mario Vargas Llosa, da Alejo Carpentier a Graham Greene. E sopra tutti l'amato Albert Camus, che dalla gioventù lo accompagna come un amico lontano ma sempre presente. Sarà sulla sua tomba, nel cimitero di un sonnolento villaggio provenzale, che vorrà recarsi, ormai malato, per un ultimo saluto.

E verso la fine del suo viaggio, l'incontro e l'amicizia con Padre Paolo Dall'Oglio e la sua ricerca del dialogo tra culture e religioni, da



Padre Paolo Dall'Oglio accolto da un amico, Aleppo, Siria, 2004.

cui uno dei suoi lavori più sofferti e insieme più amati, nel deserto della Siria, tra le rocce e le pietre del Monastero di Deir Mar Musa.

Mi piace concludere citando un suo caro amico, Paolo Rumiz, a cui lo accomunava una rara affinità elettiva:

> Ivo solitario e triste, disarmato e buono, ricco di una pazienza e di una dolcezza che traspare dalla fessura degli occhi umidi.[2]

[2] Dalla Prefazione a Saglietti, *Lo sguardo inquieto*.

Francesca Pino*

Raffaele Mattioli: banca, cultura e impegno civile

Sommario: In questa conversazione si ricostruisce, al di là del mito, la straordinaria figura di Raffaele Mattioli. Economista, cultore di studi umanistici, editore e promotore di riviste militanti, fu a capo della Banca Commerciale Italiana per quarant'anni (1933-1972). Instancabile promotore e formatore di giovani talenti, fu capofila del credito alle imprese negli anni del boom economico. Si rende conto dell'intreccio e della simultaneità dei suoi interventi tra banca, cultura e impegno civile, e si illuminano i tratti distintivi del suo carattere: vivace intelligenza e apertura mentale, coraggio personale, indipendenza e creatività, oltre a una nativa propensione alle amicizie e una calda generosità.

Parole chiave: storia del pensiero economico; storia bancaria; antifascismo; storia dell'editoria; biografie; classe dirigente.

Abstract: *Raffaele Mattioli: Banking, Culture and Civil Commitment*
This conversation reconstructs, beyond the myth, the extraordinary figure of Raffaele Mattioli. An economist, a scholar of the humanities, a publisher and promoter of activist journals, he headed the Banca Commerciale Italiana for forty years (1933-1972). A tireless promoter and mentor of young promising talents, he became a leading figure in corporate lending during the years of the economic boom. What emerges is an awareness of the interweaving and simultaneity of his actions across banking, culture, and civic engagement. Moreover, the distinctive traits of his character are illuminated: a lively intelligence and open-mindedness, personal courage, independence and creativity, as well as an innate inclination toward friendship and a warm generosity.

Keywords: history of economic thought; banking history; anti-fascism; history of publishing; biographies; ruling class.

---

* Storica e archivista francescapino19@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.999-1013

Ringrazio l'Accademia Ligure per questo invito e per la possibilità di condividere la ricostruzione della figura e delle tante opere del banchiere Raffaele Mattioli (1895-1973). È importante riproporre al pubblico odierno questa figura per sottrarla all'oblio. Le grandi personalità del nostro passato possono aiutarci e ispirarci, con i loro insegnamenti e con il loro esempio.

Le premesse del mio lavoro di ricerca risalgono a oltre trent'anni fa, quando fui chiamata dal senatore Leo Valiani a Milano per occuparmi dell'Archivio storico della Banca Commerciale Italiana. Allora non esistevano gli archivi storici aziendali, e il nostro fu uno dei primi ad aprire le porte al pubblico, perché c'era molta domanda di ricerca da parte degli storici dell'economia. Il personaggio di Mattioli mi pareva un po' incomprensibile – ve lo confesso – nel senso che era oscurato da una coltre di leggende e di aneddoti: sembrava improbabile che avesse potuto fare tutto quello che si diceva avesse fatto. Fu così che con scrupolo ho cominciato a indagare quanto non si trova nei documenti di banca, cercando di risalire a monte, perché il punto di partenza sta sempre nello studio del periodo di formazione. Le prime ricerche sono state una rivelazione, per me ma anche per gli storici che non conoscevano nulla della sua provenienza, dei suoi maestri e dei suoi studi.

Cominciamo quindi proprio dal suo Abruzzo. Era nato a Vasto e aveva poi proseguito gli studi a Chieti, all'Istituto tecnico commerciale e per geometri, che era una buona scuola: la nostra Italia ha avuto delle eccellenze nel sistema scolastico. In questa cittadina si insegnavano le materie tecniche, aggiornate, ma anche la letteratura e la storia, e aleggiava uno spirito risorgimentale molto forte, per cui gli allievi uscivano motivati a seguire alti ideali. In più si studiavano bene la matematica, le varie scienze e due lingue straniere.

Nel dicembre del 1912 Mattioli approda proprio qui, a Genova, e si iscrive alla Scuola Superiore di Studi Commerciali seguendo le orme dello zio omonimo, Raffaele Mattioli, che era diventato un alto dirigente della Navigazione Generale Italiana. Nel capoluogo ligure risiedevano diversi parenti, che ospitarono il giovane "matricolino". Nella Facoltà di Economia del tempo – come ha ben ricostruito la professoressa Paola Massa Piergiovanni – si studiavano le materie pratiche, legate all'economia della città, al porto, alla borsa. Il maestro più importante di Mattioli fu Attilio Cabiati, che insegnava Politica

commerciale e Legislazione doganale. Cabiati, liberalsocialista, è stato riscoperto in questi ultimi anni: oltre che per l'originalità e anticonformismo dei suoi approfondimenti teorici, viene ricordato per le acute analisi delle questioni di politica economica e per la capacità di individuare e formare allievi eccellenti, come Piero Sraffa e Carlo Rosselli, da lui chiamato a insegnare a Genova in un momento non facile politicamente, nel 1924.

Nel periodo genovese Mattioli si aprì la mente leggendo le riviste militanti, di attualità, di politica e di cultura, che inneggiavano all'interventismo, all'entrata in guerra dell'Italia. Sempre per quell'ideale risorgimentale che aveva assorbito in gioventù si schierò nelle file degli interventisti democratici, seguendo soprattutto "L'Unità" di Gaetano Salvemini, e partì volontario per il fronte nel 1915, senza essersi ancora laureato ma portando nello zaino – si dice – alcuni testi di economia, i classici che stava leggendo avidamente (Pareto, Pantaleoni e poi Marshall). La guerra fu una prima scuola di vita, e Mattioli la descrive in una sua pagina importante, una commemorazione dell'anniversario della Vittoria del 4 novembre 1938:

> Che cosa abbiamo tratto di definitivo noi dalla guerra, che, sorprendendoci alle soglie della giovinezza, è stato il nostro primo atto di vita, la nostra prima e più grave esperienza? Il senso della disciplina, e più ancora che il senso, l'abito interiore della disciplina, che è l'accettazione di un dovere che deve essere proseguito fino in fondo, il senso della misura delle nostre forze, della loro efficienza e insieme dei loro limiti – misura che solo il sentimento di far parte di un tutto operante può darci con esattezza implacabile. […] Non solo. Abbiamo compreso ed appreso incancellabilmente che non esistono, in senso proprio ed ultimo, posti di comando e posti di esecuzione; che anche comandare significa ubbidire; che ogni mansione, dalla più alta alla più umile, non riceve importanza e significato che dalla subordinazione all'intiero organismo per il quale si opera; che nessuna facoltà è in sé completa e sufficiente, se non in quanto è integrazione e complemento di altre facoltà.

E quindi, "mortificazione del solitario egoismo individuale": queste sembrano parole di circostanza se noi le leggiamo in fretta su un foglio volante, ma Mattioli le aveva interiorizzate e soprattutto aveva compreso il dovere della solidarietà e l'importanza dell'organizzazione. Aveva anche potuto osservare certe inadeguatezze della classe dirigente, e del ceto politico-militare in particolare. Tornò alla vita civile pieno di

motivazioni e di idealismo, per portare a termine gli impegni che tanti suoi amici, caduti, non avevano potuto proseguire.

È noto l'episodio di Fiume e di D'Annunzio: prima di smobilitarsi, Mattioli faceva parte del Corpo di occupazione interalleata di Fiume, e come tale poteva seguire le gesta del Vate nella "città olocausta", come si diceva allora. Partecipò al suo Ufficio Stampa e divenne amico di giornalisti delle principali testate italiane. In più, come sapete, a Fiume c'era un crogiolo di fermenti, dai sindacalisti rivoluzionari a tutte le correnti, e c'erano i famosi Legionari e gli Arditi. Mattioli non si fece trascinare oltre un certo limite, anche se subiva il fascino del Vate, che era suo conterraneo. D'Annunzio lo apostrofò come troppo "ragionatore", dal "ginocchio incallito come il dromedario del deserto", perché non si faceva influenzare dalla sua retorica e coglieva anzi le problematiche del governo fiumano, caduto ormai in gran difficoltà, ma deciso a rifiutare qualunque soluzione diplomatica. Mattioli scelse di rientrare a Milano perché venne chiamato da Attilio Cabiati, suo maestro, a ricoprire un incarico importante per la sua età, di grande impegno, come redattore capo della "Rivista bancaria".

A Trieste aveva conosciuto il primo grande amore della sua vita, Emilia Tami, da cui ebbe un figlio, Giuliano. Il matrimonio fu celebrato proprio a Trieste nel 1920, e Mattioli si qualificò nei documenti come "pubblicista": si sentiva formato come giornalista, per l'apprendistato condotto sulle riviste del tempo. Aveva una penna molto agile, molto chiara, tanto che era apprezzato dai letterati triestini e da altri compagni del fronte. Esiste un bellissimo ritratto di Giani Stuparich che parla di "due polle del suo temperamento, la fredda e la calda: una volontà quasi crudele e una tenerezza quasi femminile del sentire; il giuoco espressivo della sua bocca, dove pathos e ironia si fondevano; la modestia d'una intelligenza aperta e la frenata fierezza d'una seria ambizione". Sono parole che lo colgono molto bene. Mattioli collaborava tra l'altro al quotidiano "La Vedetta d'Italia".

Giunto a Milano, si trovò ad affrontare ben altri traguardi. Era stata da poco fondata l'Associazione Bancaria Italiana, a fine 1919, a pochi mesi dalla creazione della Confindustria. Mattioli non era ancora laureato ma Cabiati l'aveva prescelto fra i tanti suoi allievi e presentato al rettore dell'Università Bocconi, Angelo Sraffa. Alla redazione della "Rivista bancaria" fu destinata una stanza, quando l'ateneo si trovava

ancora nel centro della città, in via Statuto. Mattioli, "pivellino" nella sua autodefinizione, fu molto apprezzato, sia da Luigi Einaudi che dirigeva l'Istituto di Economia politica, sia dallo stesso rettore Angelo Sraffa, che gli affidò le chiavi dell'ateneo – tutto era in misura molto ridotta rispetto a ora – per esercitazioni e seminari serali. Venivano discussi temi di attualità come il servizio postale, gli scioperi, i problemi del carovita e le difficoltà degli alloggi. Si parlava sempre di cose concrete, e Mattioli scoprì in sé stesso una vena didattica che cercherà poi di applicare in tutti i propri ambiti di lavoro. Soprattutto, lasciò una grossa impronta nella "Rivista bancaria" perché la scriveva quasi interamente, con nomi fittizi, corrispondenze dall'estero, rassegna dalle riviste estere, indagando i gravi problemi monetari europei del primo dopoguerra e confrontando lo sviluppo dell'organizzazione bancaria e finanziaria in Europa e nel Nord America. Non poteva immaginare che avrebbe finito per esercitare questo mestiere, e dichiarò più tardi che era molto diverso trovarsi a guidare una banca rispetto ad averla studiata come teorico all'università.

Mattioli restava l'"allievo prediletto" e "giovane amico" di Cabiati, ma poi l'allievo supererà il maestro, anche in certi disegni che riguardavano l'intervento dello Stato nell'economia. In verità era stato proprio Cabiati nella "Rivista bancaria" ad avvertire che si avvicinava l'intervento dello Stato e che, non essendo possibile contrastarlo, si trattava di regolamentarlo: in questo aveva messo l'allievo sulla strada maestra. L'articolo di Cabiati suscitò le proteste dei professori liberisti, che vedevano l'avvento dell'economia mista come il fumo negli occhi.

Non minore fu l'influenza di Angelo Sraffa, grande maestro di vita e di organizzazione, che con il suo esempio ispirò Mattioli a pensare in grande: come è noto, allargò gli orizzonti del suo ateneo, fu un docente preparatissimo e diresse la prestigiosa "Rivista di diritto commerciale" (la cui redazione si riuniva in casa sua). Sraffa abitava sotto i portici del Duomo a Milano, in un appartamento contiguo a quello di Filippo Turati e della Kuliscioff, e Mattioli insieme ad alcuni giovani aspiranti a una formazione politica frequentava quelle sale. C'era una grande ambizione, con pochissimi mezzi: Mattioli sperimentò in quegli anni la *bohème* – non aveva dove alloggiare, aveva poco da mangiare, gli assegni che gli pervenivano dalla Bocconi non erano sufficienti per mantenere la famigliola, però voleva "vivere a pane e acqua, copiando *a mano* tutte

le opere di Vilfredo Pareto!". Aveva un entusiasmo e una tale convinzione per gli studi di economia politica che riusciva a trascinare i suoi collaboratori. Il suo compagno di scrivania era Paolo Vita-Finzi, che diverrà diplomatico e resterà amico di Mattioli per tutta la vita.

Tralascio la parentesi – importante però – del lavoro alla Camera di Commercio, Industria e Agricoltura di Milano. Per mantenersi, nel 1922 Mattioli partecipò e vinse il concorso a segretario generale della Camera, che era la più alta carica esecutiva, di durata triennale, e lì conobbe i magnati dell'industria elettrica, dei grandi commerci. Alcuni di loro volevano attirarlo in politica, nello schieramento dell'Alleanza Nazionale che appoggiava Mussolini, nel 1924. Per un pomeriggio intero cercarono di convincerlo, nella sua stanza, ma lui non si faceva trascinare: questo era uno dei suoi tratti distintivi, avere le proprie antenne e ragionare in modo indipendente sulle circostanze. A maggior ragione perché in quel momento i suoi amici più intimi (Carlo Rosselli, Nino Levi e Piero Sraffa), attenti osservatori e seguaci del socialismo e del laburismo inglese, si incontravano nottetempo per ipotizzare i futuri assetti della politica italiana. Sogni che furono bloccati dall'imbavagliamento della stampa, alla fine del 1925.

Proprio in quei frangenti Mattioli ricevette la chiamata di Giuseppe Toeplitz alla Banca Commerciale Italiana, che era la più grande banca dell'epoca, di matrice internazionale, diversa da tutte le altre istituzioni del tempo. Il suo ruolo sarebbe stato quello di capo di gabinetto – così si definì negli organigrammi – e comunque segretario particolare del capo, dell'amministratore delegato Toeplitz, polacco di origine. In questa posizione intrecciò valide amicizie all'interno della banca, perché era un uomo che incoraggiava i colleghi, sapeva scherzare e usare i paradossi, ed era già allora un esperto molto apprezzato. Toeplitz lo incaricò di seguire le trattative per i prestiti americani all'Italia e per il collocamento delle azioni della Banca Commerciale nelle borse estere, e soprattutto fu preparato lo sbarco a Wall Street. Quindi assistiamo a un gioco di telegrammi e di mansioni da segretario particolare che Mattioli svolse con trasporto, modestia e chiarezza di visione. Andava spesso nella villa di Toeplitz a Sant'Ambrogio Olona, nei pressi di Varese, dove erano ospitati parenti e artisti polacchi. Frequentò la scultrice Maryla Lednicka, amica della più famosa Tamara de Lempicka di cui si torna a parlare adesso nelle mostre sull'Art Déco. Nel frattempo Mattioli,

vedovo dal 1923, si risposò ed ebbe tre figli con la seconda moglie, Lucia Monti. Un viaggio molto formativo fu quello negli Stati Uniti, sul transatlantico *Duilio* in partenza da Napoli per New York nel maggio del 1928, insieme a Toeplitz e a Giovanni Malagodi, apprendista segretario. Anche Malagodi si era rifugiato in banca perché ormai la carriera giornalistica, filosofica e politica era preclusa; in più suo padre Olindo, noto giornalista liberale e senatore fino al 1934, era consigliere della Banca Commerciale.

Mattioli seguiva il proprio percorso di vita, senza esibizionismo. La struttura del salario della Banca Commerciale era ben diversa da quella degli enti pubblici – c'erano la parte fissa e la partecipazione agli utili – e con i primi denari volle soccorrere le riviste letterarie e i suoi amici in difficoltà. Finanziò dapprima la "Fiera Letteraria" diretta da Umberto Fracchia (qui a Genova ci sono i documenti nelle Carte Fracchia); voleva a un certo punto riformarne l'indirizzo e diventarne il principale azionista, ma poi si orientò invece a salvare "La Cultura", una testata di grandi tradizioni, fin dai primi direttori Ruggero Bonghi e Cesare De Lollis. Era una rivista di letterature comparate rivolta ai lettori colti, destinata all'istruzione della borghesia "che legge poco". Vi collaboravano diversi cenacoli letterari che non avevano molti scambi tra loro: c'erano i romani, i fiorentini, i torinesi e i milanesi, e Mattioli trovò il modo di riunirli, soprattutto a casa sua dove il lunedì sera si teneva la redazione della rivista, con direttore Arrigo Cajumi – una mente indipendente, autore nell'immediato dopoguerra dei *Pensieri di un libertino*, volume che raccoglieva i suoi scritti critici. Radunare gli amici nella sua casa gli serviva per riequilibrare la fatica delle sue giornate di lavoro, oppresse dai grandi rischi che doveva affrontare in banca.

All'avvicinarsi della Grande Crisi, come è noto, la Comit rischiò il fallimento: una sera non aveva più neanche un centesimo in cassa e il direttore centrale Michelangelo Facconi, genovese, andò da Toeplitz a chiedere istruzioni perché entro 24 ore avrebbe dovuto chiudere gli sportelli. In questa circostanza Mattioli si era mosso in anticipo, con l'invio a Mussolini di promemoria firmati da Toeplitz: "Per la regolamentazione dell'economia italiana", ovvero per una riforma del sistema bancario e finanziario che permettesse alle tre banche miste (Comit, Credito Italiano e Banco di Roma), tutte molto indebitate, di superare il periodo della grave congiuntura. È da ricordare che le banche non

solo erano immobilizzate per il crollo della borsa e del valore dei pacchetti industriali, ma possedevano il proprio capitale. Questo fu uno dei grandi errori della gestione di Toeplitz: al tempo delle scalate bancarie dei primi anni venti, la Comit aveva dovuto difendersi dall'assalto del gruppo genovese dei Perrone, collocando le azioni della Banca in un consorzio amico; in seguito non si era più riusciti ad avere un congruo numero di azionisti stabili. Quindi Mattioli ideò un Ente che rilevasse "tutto questo malloppo che avevamo in corpo" (così si esprimeva), con il vincolo della trasformazione delle banche in istituti di credito ordinario. Veniva a loro preclusa l'attività rischiosa del credito industriale, anche se nel breve termine le imprese avevano bisogno di proseguire a pagare i salari, di continuare i collocamenti in borsa e di varare investimenti per ammodernare le tecniche di produzione.

Gran parte dei dirigenti della Banca Commerciale fu estromessa in quanto legata al vecchio corso della banca mista e a Giuseppe Toeplitz. Si trattò di trovare gli uomini non compromessi nel rapporto banca-industria: Mattioli non aveva infatti mai voluto assumere cariche da consigliere nelle società industriali partecipate, perché percepiva che i tempi stavano cambiando. Venne eletto amministratore delegato della Comit il 25 marzo 1933, insieme a Michelangelo Facconi (Toeplitz aveva designato come successori il collaboratore più giovane e il più anziano). Mattioli si assunse subito una "scommessa enorme" (così la definì Giovanni Malagodi): risanare la Banca Commerciale nell'arco di due anni, una soluzione difficile da realizzare, che però permetteva di mantenere la successione interna alla guida della Banca.

I tre personaggi che aiutarono Mattioli nella riorganizzazione della Banca furono il già citato Giovanni Malagodi, Giorgio Di Veroli e Antonello Gerbi. Di Veroli, meno noto, era l'esperto capo delle partecipazioni industriali: ingegnere di origine triestina, fu trasferito (in prestito) all'IRI insieme ai pacchetti azionari, perché occorrevano tecnici competenti per continuare a gestire i finanziamenti alle imprese. Di Veroli rimase il minimo possibile all'IRI, anche se gli era stata prospettata la carica di direttore generale, e tornò in banca a dirigere la Tesoreria Estero, in periodo di autarchia e sanzioni, proprio nel momento più difficile, nel 1935. Il terzo collaboratore efficace, Antonello Gerbi, era il giovane capo dell'Ufficio Studi, che poi sarà tra i coordinatori delle conferenze degli economisti di banca a livello internazionale. Ebbene, a

causa delle leggi razziali, Mattioli perderà temporaneamente tutti e tre questi collaboratori, che dovettero riparare all'estero per salvarsi: rimase da solo a gestire la Banca, fronteggiando anche le conseguenze dell'autarchia e del controllo dei cambi. Dato che la clientela era di carattere internazionale, occorreva mantenere i rapporti con le banche estere e continuare a ottenere da loro i crediti commerciali di accettazione.

Mattioli era sorvegliato come noto antifascista, ma si era cautelato cedendo alla fine del 1933 la gestione della rivista "La Cultura", per non compromettere la Banca Commerciale dopo che ne era diventato il capo. La rivista era considerata di fronda rispetto al regime; fu ceduta alla nascente casa editrice Einaudi insieme al logo dello Struzzo, ma poco dopo il gruppo redazionale torinese subì l'arresto. L'attività antifascista di Mattioli fu notevole: era al corrente dell'espatrio di Filippo Turati, dei fratelli Rosselli e altri personaggi; inoltre, come molti sanno, aiutò Piero Sraffa a sostenere Gramsci durante la prigionia e nel terribile momento della morte.

Comunque, il regime aveva bisogno dei "tecnocrati" per la gestione degli enti economici: all'epoca erano pochissimi e molto stimati, e sapevano operare bene. Ad esempio, la Banca Commerciale riuscì a risanare il bilancio un anno dopo quanto promesso, alla fine del 1935. Mattioli dovette sentirsi molto sollevato, perché era coinvolto con il suo onore e la sua carriera, e perché da lui dipendevano migliaia di collaboratori. Già in quella fase di ristrutturazione aveva dovuto procedere a massicci licenziamenti che oggi non sarebbero più possibili: il 25 % fu lasciato a casa, i dipendenti scesero da 6.000 a 4.500. C'è da osservare che molti erano stati assunti nel periodo di fondazione della Banca (1894) e stavano giungendo all'età della pensione, ma il clima era molto pesante e i sindacati fascisti se la prendevano soprattutto con Malagodi, geniale *organization builder*, dal carattere fermo ma poco diplomatico. Mattioli invece eccelleva nelle doti umane, di comprensione e di abilità nei rapporti interpersonali.

Nel tracciare le strategie per la nuova banca di credito ordinario Mattioli scriveva da sé le comunicazioni per i collaboratori. Era bravissimo nel sollecitarli affinché non trattassero le imprese come se fossero tutte uguali: voleva rimediare all'atmosfera "grigia e incolora" (*sic*) che aleggiava nelle sedute del Comitato di direzione. Si trattava di un Comitato alla tedesca, composto dal management interno, che deliberava

collegialmente – un'eccezione rispetto a tutte le altre banche dell'epoca. Gli scritti di questo periodo di Mattioli e Malagodi sono stati pubblicati dall'Archivio Storico di Banca Intesa con l'ausilio dell'editore Aragno, che ha voluto costruire una sezione "mattioliana" all'interno del suo catalogo.

L'atmosfera era greve sotto il fascismo, e ben presto si affacciò la problematica del sostegno ai perseguitati, a cominciare dagli ebrei tedeschi che si rifugiarono nel nostro paese, convinti che l'Italia non avrebbe mai preso provvedimenti analoghi a quelli della Germania; si trattava di mettere in salvo i loro averi, di trasferire i fondi. Nel frattempo non circolavano più i giornali esteri, però la Banca aveva delle deroghe per ricevere alcune testate, e quelle che non erano autorizzate arrivavano in Vaticano. Era fondamentale non interrompere i contatti e le informazioni con l'estero.

Dalla metà degli anni trenta la Rappresentanza di Roma della Banca Commerciale fungeva da ufficio diplomatico, affidato a un marchese, Massimiliano Majnoni d'Intignano, di fede monarchica, liberale e cattolica: un uomo colto e un grande diarista, che annotò tutti i giorni gli appuntamenti romani di Mattioli. Da lui si recavano in visita non solo i perseguitati, ma anche gli esponenti dei partiti e dei diversi movimenti politici. Si cercava di non farli troppo incontrare tra loro, nei primi tempi, soprattutto i monarchici e i liberali con i comunisti, o i socialisti con i comunisti: c'erano divisioni settarie, e Mattioli esercitò un ruolo molto importante come "regolatore di tutte le opposizioni", senza farsene vanto, né allora né poi. L'ambiente della Banca, a Palazzo Colonna in piazza Santi Apostoli a Roma, era un luogo appartato, al sicuro dagli occhi della polizia politica. C'era un delicatissimo sistema di trasmissione delle direttive di lavoro dal Sud al Nord per mezzo di "dispacci" manoscritti, recapitati a mano dai corrieri aziendali, della Fiat, della Pirelli e della Comit.

La Direzione centrale della Banca fu ufficialmente autorizzata ad agire da Roma perché era con il governo dell'Italia liberata che si dovevano fare i conti, per cercare soprattutto di stimolare una rapida ripresa dell'economia. Stavano rientrando a Roma dopo 15-20 anni i fuoriusciti, e tra loro uomini politici, tecnici ed economisti che non erano più aggiornati sulla situazione; quindi i pochi che erano rimasti in Italia a difendere le istituzioni furono chiamati a collaborare come consulenti dei ministeri. Nel mio libro ricostruisco, soprattutto con la fonte dei

Diari di Massimiliano Majnoni, le avventure e disavventure politiche di Mattioli: dapprima si percepisce la drammaticità degli anni 1943-45, quando arrivavano al mattino presto le notizie di arresti, rastrellamenti come la tragica deportazione degli ebrei dal Ghetto, e del massacro delle Fosse Ardeatine. Mattioli era informato nel giro di un'ora: in genere era la marchesa Giuliana Benzoni, "aristocratica ribelle", che portava i messaggi, anche facendo da *trait d'union* con la Casa Reale. Dalla liberazione di Roma in poi Mattioli era in predicato per diventare ministro delle Finanze, o governatore della Banca d'Italia, perché anche la Banca d'Italia si era molto compromessa con il fascismo e poi con la vicenda dell'oro sequestrato dai nazisti, la cosiddetta "valigia" di Azzolini.

I politici attivi negli anni venti (gli ultimi liberali, Bonomi e altri), tornati al governo, erano molto spaventati dal pericolo di rivolte sociali, perché c'era miseria, c'era disordine, e c'era il temuto "vento del Nord" dopo la Liberazione. Quindi gli uomini che vennero nominati a capo delle istituzioni erano di carattere moderato. Si trattava sicuramente di personalità di valore: alla Banca d'Italia andò Luigi Einaudi, e al ministero delle Finanze Stefano Siglienti, coraggioso antifascista e futuro presidente dell'IMI – Istituto Mobiliare Italiano e dell'ABI – Associazione Bancaria Italiana. Mattioli, invece, non lo vollero nominare: lo guardavano come "un pruno in un occhio", perché parlava chiaro e premeva con impazienza per varare delle riforme, perché capiva che le opportunità per rinnovare il nostro Paese e i suoi ordinamenti si sarebbero chiuse molto in fretta, e bisognava dunque approfittarne subito.

In questo frangente egli presentò come prioritario il progetto di costituzione di Mediobanca, banca di credito finanziario per il sostegno alle imprese, per rimediare alla lacuna rimasta nella legge bancaria del 1936. Gli fecero attendere l'autorizzazione per diciotto mesi, dall'agosto 1944 all'aprile 1946, spaventati dalla sua intraprendenza e dalla sua ferma posizione. Di fronte alle emergenze della ricostruzione Mattioli accettò di partecipare alla missione economica dell'Italia negli Stati Uniti, per andare a reclamare presso gli americani la restituzione delle AM-lire, emesse per pagare le spese di guerra delle armate alleate. In pratica non c'era controllo sull'emissione della moneta, la Banca d'Italia era completamente esautorata, e almeno si ottenne di ridarle questa autorità e autonomia, da cui discendeva la possibilità di riprendere a "fare i conti". Inoltre, Mattioli aveva raccolto la documentazione delle più gravi

distruzioni di guerra, avvalendosi delle segnalazioni inviate dalle filiali della Banca Commerciale sparse su tutto il territorio italiano. Il governo americano si trovò in parte bloccato nelle risposte, per dissensi con gli Alleati inglesi. Questi ultimi guardavano all'Italia come a un paese vinto, che doveva espiare fino in fondo la colpa di aver avuto il fascismo – tanto che, se fosse rimasta in mano a loro, la ricostruzione sarebbe stata molto più ostacolata. Gli americani dunque temporeggiarono, senza ricevere i delegati italiani: si parlò di un fallimento di questa missione, ma il governo italiano non era ufficialmente riconosciuto e perciò aveva potuto mandare una delegazione con un mandato solamente informativo. Mattioli disse al Dipartimento di Stato americano: "Avete raccolto il quadro della nostra tragedia" (ovvero, senza però farvi coinvolgere e senza risponderci). Si mise subito a scrivere dei promemoria, a riassumere il senso di quella missione e fece spedire una relazione molto accorta appena tornato in Italia. Era particolarmente abile nella stesura di progetti, di disegni di legge e proposte di enti finanziari, e in questo fu di aiuto a molti, a partire dal governatore della Banca d'Italia Donato Menichella.

Nel secondo dopoguerra Mattioli scelse di restare alla Banca Commerciale. Di fronte alle delusioni politiche di cui si è detto non insistette per avere delle cariche pubbliche. Sappiamo che a un certo punto Togliatti gli fu molto vicino, e andava a imparare da lui come si gestiva l'economia, e che cosa comportava l'inflazione per le classi lavoratrici. Pareva che Mattioli potesse diventare il consulente economico del Partito comunista nelle elezioni del 1948, ma all'ultimo i socialisti negarono il loro appoggio (Mattioli si sarebbe presentato a Pescara, ma non essendo sicuro del risultato, ritirò la propria candidatura). In tanti suoi scritti si legge che non poteva abbandonare la Banca Commerciale, che sotto la sua guida agiva come uno strumento di valore essenziale per l'economia, per la società e per il futuro dell'Italia. Il suo ritratto di banchiere e *civil servant* emerge con aspetti nuovi nell'edizione in due volumi delle sue *Relazioni annuali di bilancio*, in corso di stampa presso l'editore Aragno, a cura di Sandro Gerbi e mia.

Nel ricostruire il modello di aiuto di Mattioli agli intellettuali e alla cultura ho individuato delle somiglianze con la valutazione del merito di credito alle imprese: come nello studio dei fidi alle aziende, amici esperti di cultura venivano interpellati per esaminare le molte richieste di sostegno da parte di case editrici e di studiosi. Si andava da progetti

saldamente fondati, di istituti programmati fino al minimo dettaglio e adeguatamente finanziati, agli interventi di emergenza – e noi sappiamo quante sono le necessità urgenti nel mondo della cultura (ma anche dell'economia). Mattioli era noto per la tempestività dei suoi interventi: non elargiva finanziamenti abbondanti, ma offriva sia i suoi consigli, sia i fondi che permettevano la continuità e la sopravvivenza delle iniziative.

Gli scritti che il banchiere accettò di pubblicare in vita si legano in prevalenza a Benedetto Croce. Mattioli l'aveva studiato fin dalla giovinezza, e frequentato poi dalla fine degli anni trenta ideando insieme a lui l'Istituto Italiano per gli Studi Storici, inaugurato a Napoli nel 1947. Era un istituto di alta cultura per un ciclo di studi di perfezionamento, frequentato da borsisti italiani e stranieri. Le lezioni si sarebbero tenute nel palazzo di Benedetto Croce, sotto la supervisione scientifica del filosofo e con la possibilità di utilizzarne la biblioteca. Il primo direttore scientifico dell'Istituto fu Federico Chabod. Lo storico valdostano era stato "scoperto" da Mattioli già nel 1939 a Milano: insieme a Ugo La Malfa e a Gino Luzzatto avevano progettato la collana di storia economica della Banca Commerciale Italiana, che uscirà più tardi, a partire dagli anni sessanta. Di Chabod Mattioli tracciò un commosso ritratto per commemorarne la scomparsa, nel 1960. Soprattutto, Mattioli amava l'atmosfera familiare e di discussione dell'Istituto Croce. Una volta all'anno, a maggio, si recava all'Istituto, che organizzava una gita a Paestum per i docenti e gli allievi. Parlava volentieri con i borsisti, avendo conservato la passione per la didattica e per i giovani, e invitava i migliori in visita a Milano, sostenendoli in seguito anche nei concorsi universitari. E poi sorvegliava gli sviluppi della storia contemporanea, che non aveva ancora raggiunto un autonomo *status* disciplinare: in Italia si era fermi alle cattedre di Storia del Risorgimento e di Storia moderna. Inoltre, occorreva arginare il settarismo ideologico, perché come noto il mondo degli storici si è molto diviso tra i liberali, i gramsciani, i defeliciani, i cattolici. Nell'Istituto napoletano erano ammessi tutti gli orientamenti: i giovani studiosi parlavano (e si accapigliavano) tra loro, e da quelle discussioni è scaturito un sensibile miglioramento nella qualità degli studi storici.

Alla morte di Croce, alla fine del 1952, Mattioli divenne il presidente dell'Istituto. Si sentiva, con la sua modestia, un po' inadeguato

rispetto alla figura del grande filosofo. Tuttavia le sue tre conferenze, raccolte nel 1966 dall'editore Scheiwiller in un prezioso volumetto dal titolo *Fedeltà a Croce*, meritano una rilettura attenta sia sotto il profilo filosofico-letterario sia per le confessioni autobiografiche. Credo che negli anni si tornerà a studiare il banchiere per le sue doti intellettuali e didattiche. Non abbiamo finito di imparare da lui: a una prima lettura, i suoi scritti e i suoi interventi, scorrevoli e colloquiali, sembrano fin troppo esili e semplici, mentre contengono concretezza e verità, e soprattutto incitano all'azione, al coinvolgimento e all'impegno morale. Questo fervore civile è alla base del suo ultimo progetto, una società di studiosi (molti dei quali legati all'Istituto Croce) raccolti nell'"Associazione per lo studio della formazione della classe dirigente nell'Italia unita". A suo parere il difetto principale del nostro paese sta nel non volersi assumere troppe responsabilità: in ogni mestiere ci sono compiti da classe dirigente, c'è una gestione degli affari comuni in direzione del perseguimento dell'interesse generale. Questo principio era stato alla base di tutta la vita professionale di Mattioli. Nel 1970 l'intenzione era quella di fondare una rivista, con annessa una collana di saggi, per raccogliere gli studi che nascevano su questo argomento nei vari atenei italiani, cercando ancora una volta di far collaborare studiosi di ogni orientamento. Purtroppo alla morte del banchiere il progetto si arenò.

L'ultimo tema di cui non si può non parlare è l'impegno di Mattioli nella casa editrice Ricciardi. L'inizio del suo coinvolgimento risale al 1938, anno difficile, pieno di grattacapi, ma quando c'era bisogno Mattioli interveniva. Sovvenzionò l'amabile e stimato editore napoletano Riccardo Ricciardi – che purtroppo non sapeva fare bene i conti, ma comunque tutta l'editoria viveva momenti di severa crisi. C'era anche un legame parentale, attraverso un cugino. Mattioli consentì all'editore Ricciardi di mantenere l'autonomia nelle scelte e nei rapporti con gli intellettuali napoletani, e anzi vi fu una fioritura di studi e libri sulla civiltà e sulla cultura partenopea. Nel contempo ideò la grande collana – la "collezione" – della "Letteratura italiana. Storia e testi". Già l'aver introdotto la parola "storia" implicava il superamento dei comparti disciplinari, quindi si voleva evitare di limitarsi alla pura letteratura, anche perché Mattioli riteneva che tra i più importanti autori d'Italia andassero annoverati gli scrittori civili. Volle dare ampio spazio ai preilluministi, ai famosi *Illuministi italiani* in cinque volumi, a cura

di Franco Venturi, poi agli storici dell'Ottocento, ai critici d'arte, agli scrittori di teatro. Tendeva a riproporre al pubblico italiano, per formare la classe dirigente, un *corpus* attendibile del nostro patrimonio di saperi. Aveva scelto come curatori i maggiori esperti di ciascun periodo e di ciascun autore, sottoponendo il piano editoriale ad altri specialisti, perché fin dall'inizio la collezione non doveva risultare come l'iniziativa di Mattioli rispetto alle iniziative di Mondadori o di Rizzoli, e doveva suscitare compartecipazione.

Presso il Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano sopravvivono dei bellissimi carteggi, preservati e riordinati con amore dal responsabile editoriale della casa editrice Ricciardi, Gianni Antonini, con cui ho avuto il privilegio di collaborare, potendo ascoltare le sue testimonianze dal vivo. Lì si apre un enorme cantiere, e so che ci sono dei giovani letterati che vorranno riprendere a studiarlo, perché si tratta di un'impresa diversa da tutte le altre, disinteressata, cioè non volta al guadagno: Mattioli vi aveva investito del suo, completamente del suo (non c'entrava la Banca Commerciale) ed era disposto anche a perderci molti denari, perché era consapevole del fatto che la cultura matura in tempi molto lunghi. C'era la convinzione che allevare i giovani talenti è un'opera di lunga attesa e di paziente cura, come avviene in agricoltura. Questo impegno della formazione, nei modi e tempi del vivaio, era ancora presente, nei successori di Mattioli, quando mi sono affacciata nei corridoi della Direzione centrale della Banca Commerciale. E con questo ricordo mi congedo da voi e vi ringrazio.

Bibliografia

Si rinvia alle opere citate organicamente in due pubblicazioni recenti:

Mattioli, Raffaele, *Relazioni annuali di bilancio della Banca Commerciale Italiana (1945-1971)*, 2 voll., a cura di S. Gerbi e F. Pino, Torino, Aragno, in c.d.s.

Pino, Francesca, *Raffaele Mattioli. Una biografia intellettuale*, Bologna, Il Mulino, 2023.

Sergio Vinciguerra*

I problemi attuali in Italia dell'aiuto a morire al malato affetto da patologia irreversibile che lo chiede

Sommario: Nel nostro ordinamento giuridico alla liceità del suicidio si è unita quella del contributo al suicidio dato da soggetti diversi dal suicida, che restano non punibili quando il tentativo di suicidio non ha esito. A ciò si è pervenuti attraverso un lungo percorso che ha origine nel medioevo e sulla cui evoluzione ha esercitato una profonda influenza il pensiero illuministico culminato nei lavori preparatori del codice Zanardelli. Quarant'anni dopo il codice penale ora vigente previde l'omicidio del consenziente (art. 579) come omicidio punito con minore severità dell'omicidio comune e conservò la punibilità dell'aiuto prestato al suicida. Nei nostri giorni la Corte costituzionale percepì la possibilità di cambiamento e le sue sentenze n. 242/2019 e n. 135/2024 equiparano la situazione del paziente già sottoposto a trattamenti di sostegno vitale, di cui può pretendere l'interruzione, con quella del paziente che per sopravvivere necessita dell'attivazione di simili trattamenti. In questo contesto si deve rivolgere l'attenzione alla necessità della legge attuativa di tali sentenze, offrendo qualche suggerimento sul suo contenuto.

Parole chiave: aiuto a morire; sentenze costituzionali; attuazione legislative.

Abstract: *Current Issues in Italy Regarding Assisted Dying for Patients with Irreversible Pathologies Who Request it*. In our legal system, the lawfulness of suicide has been accompanied by the lawfulness of contributing to another person's suicide, with third parties remaining non punishable when the suicide attempt does not succeed. The Criminal Code still in force today introduced the offence of consensual homicide, treating it as a form of homicide punished less severely than the ordinary, while maintaining the criminalisation of assistance provided to a person who commits suicide. The Constitutional Court has recognised the need for change. Its judgments no. 242/2019 and no. 135/2024 equate the situation of a patient already undergoing life sustaining treatment – who is entitled to request its withdrawal – with that of a patient who requires the initiation of such treatment in order to survive. In this context, attention must now turn to the need for implementing legislation giving effect to these rulings.

Keywords: assisted dying; decisions of the Constitutional Court; legislative implementation.

* Accademico sergiovinciguerra@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.1015-1031

Queste considerazioni sono state suggerite dalla riflessione sul tempo che sta trascorrendo fra la sentenza della Corte costituzionale n. 242/2019 e l'emanazione delle norme necessarie per darvi attuazione. Sebbene siano passati oltre cinque anni, siamo pervenuti solo a qualche tentativo al riguardo e senza queste norme si dovrà continuare a ricevere attraverso le sentenze la disciplina giuridica della risposta alla richiesta di aiuto a morire presentata dal malato.

Di questa legge attuativa la Corte costituzionale ha ritenuto la necessità, quando in sentenza dichiarò, cito testualmente, "di ribadire con vigore l'auspicio che la materia formi oggetto di sollecita e compiuta disciplina da parte del legislatore, conformemente ai principi precedentemente enunciati".[1] La "materia" oggetto dell'intervento del legislatore, a cui si riferisce la Corte, è contenuta nella legge n. 219/2017, che disciplina il procedimento medicalizzato del trattamento sanitario e il rifiuto di esso da parte del paziente (consentito dalla Costituzione nell'art. 32, comma 2). Ma questa legge è rimasta tuttora muta sull'esecuzione di quanto la Corte ha dichiarato legittimo.

Infatti, quando il malato rifiuta il trattamento sanitario, la legge n. 219/2017 impone ai medici di adoperarsi ad alleviare le sofferenze del malato con un'appropriata terapia del dolore, inclusiva della sedazione profonda e continua, ma non consente ai medici di praticare al paziente trattamenti per eliminare le sue sofferenze e determinarne la morte, pena la punibilità per aiuto al suicidio (art. 580 c.p.) e/o per omicidio del consenziente (art. 579 c.p.).

Il nostro codice penale segna una tappa intermedia nel passaggio dall'illiceità penale del suicidio alla sua liceità penale completa. Infatti, pur ritenendo penalmente lecito il suicidio, il nostro codice considera punibile il contributo dato al suicidio o mediante l'inflizione della morte a chi la richiede (omicidio del consenziente: art. 579 c.p.) oppure, mediante un contributo psichico o fisico (agevolazione) puniti entrambi nell'art. 580 secondo il quale il contributo psichico consiste nella istigazione al suicidio o il rafforzamento dell'altrui proposito e il contributo fisico nell'agevolazione (l'aiuto materiale).

Prima di ragguagliare circa questa decisione della Corte costituzionale può essere utile informare sul percorso attraverso il quale si è perve-

[1] *Sub* n. 9 del "considerato in diritto".

nuti ai vigenti artt. 579 e 580 c.p. per comprendere le ragioni dell'impostazione seguita in questi articoli che sono rimasti inalterati nonostante le modifiche molto numerose subite dal codice in altre sue parti durante gli ormai lunghi anni di vigenza (che hanno superato i novanta anni).

Il percorso attraverso il quale si è pervenuti agli odierni artt. 579 e 580 c.p. affonda le sue origini nel medioevo.

In un recente articolo, una storica del diritto medievale e moderno dell'Università di Trento trae spunto dall'analisi degli scritti del teologo domenicano Giovanni di Friburgo († 1324) e dell'avv. Alberico di Rosciate († 1360) per concludere che: "Le risposte provenienti dallo *ius commune* sono per noi stimolanti […] attraverso di esse è possibile far luce sulla *traditio* che sorregge il pensiero giuridico occidentale ed è possibile ripercorrere storicamente lo sviluppo sia della dialettica tra la *voluntas* e il libero arbitrio del soggetto malato, sia della responsabilità medicale, sia della relazione tra etica e diritto, sia dello spazio di intervento del potere pubblico nella sfera delle scelte individuali: temi che accompagnano il problema del rifiuto delle cure dal Medioevo fino all'età moderna".[2]

In questa età, la profonda influenza esercitata sulla giustizia penale dal pensiero illuministico riguardo al suicidio si manifestò in un fermo rimprovero morale, ma nell'altrettanto ferma separazione del piano giuridico dal piano etico e nel ritenere irrazionale la sua punizione (così Beccaria).[3]

Il primo esempio di questa influenza illuministica si trova nella c.d. Leopoldina, una raccolta sistematica delle norme penali e processuali penali allora vigenti, emanata nel 1786 dal granduca di Toscana Pietro Leopoldo d'Asburgo-Lorena, la quale, dopo la parentesi napoleonica, rimase in vigore in Toscana fino al 1853, quando fu sostituita dal codice penale granducale, che previde la partecipazione al suicidio altrui come figura autonoma di reato. La Leopoldina tace completamente sul suicidio e nei suoi lavori preparatori si legge che non

[2] C.F. Natalini, 'Ultimi termini naturales' *gli interrogativi della storia giuridica intermedia sul problema del rifiuto delle cure*, "Diritto penale XXI secolo", 2 (2024), pp. 302 ss. (p. 308).

[3] V. per tutti C. Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, Livorno, 1764 (ed. crit. a cura di G. Francioni, Milano, 1984), § X.XXII.

si sarebbe più potuto procedere, dovendosi considerare i suicidi come infermi di mente.[4]

Influenza fu esercitata anche dalle normative delle autorità politiche straniere, che esse importarono nel tempo in cui governarono nelle nostre terre. È il caso della normativa francese e della normativa asburgica.

Nell'ordinamento giuridico francese, sotto l'impulso dell'estremismo rivoluzionario il *Code pénal* del 1791 tacque completamente sul suicidio e altrettanto avvenne nel codice del 1795 e nel successivo codice napoleonico del 1810.

In linea con l'esperienza francese, il silenzio sul suicidio fu recepito in tre codificazioni penali preunitarie italiane: nel codice delle Due Sicilie (1819), nel codice di Parma (1820) e nel codice sardo-piemontese del 1859, che fu vigente anche nell'Italia unificata fino al 1890, quando entrò in vigore il codice Zanardelli.

Del suicidio si parla, invece, nella legislazione penale asburgica. Non quella del granducato di Toscana, di cui ho già detto, ma la codificazione imperiale che nell'Italia settentrionale fu in vigore fino alla fine del 1859: precisamente, in Lombardia a partire dal 1788 (esclusa la parentesi napoleonica) e nel Veneto dal 1815.

In queste terre, chi moriva per suicidio veniva privato delle normali esequie funebri e sepolto con una ritualità spregiativa, diversa nel codice asburgico del 1787 (§§ 123 e 124 della parte I) e nel codice del 1803 (§ 92 della parte II). Nel codice del 1787, se al tentativo non seguiva la morte, il colpevole veniva detenuto a tempo indeterminato fino al suo ravvedimento.[5] Nel codice del 1803 questa dura conseguenza veniva attenuata, quando egli restava ferito e, "mosso dal proprio pentimento", desisteva dal suicidio, nel qual caso veniva portato davanti al magistrato che lo ammoniva "sull'enormità del suo attentato, che offende tanti doveri" (§ 90 della parte II).

Le norme sul suicidio scompaiono dal codice penale asburgico del 1852, che si colloca sulla linea francese del silenzio, ma lascia tracce in tre codici penali italiani preunitari.

---

[4] M. Da Passano, *Il diritto penale toscano dai Lorena ai Borbone (1786-1807)*, Milano, Giuffrè, 1988, p. 210.

[5] Precisamente, fino a "pieno pentimento e speranza di miglioramento" secondo il codice del 1787 (§ 125 della parte I) e, secondo il codice del 1803, "sintanto che ricondotto con rimedj fisici e morali all'uso della ragione […] si mostri pentito della sua azione e faccia sperare per l'avvenire stabile ravvedimento" (§ 91 della parte II).

Nei codici penali pontificio (1832) ed estense (1855) le ferite tendenti al suicidio sono punite con la detenzione sotto sorveglianza da uno a tre anni (art. 317 e, rispettivamente, art. 413).

Più penetrante, l'influenza asburgica nel codice penale sardo-piemontese del 1839, in cui il suicidio volontario provocava la privazione dei diritti civili, la nullità delle disposizioni di ultima volontà eventualmente formulate dal suicida e la privazione degli onori funebri (art. 585, comma 1), mentre il tentativo di suicidio non assistito da pentimento determinava la collocazione in "luogo di sicura custodia […] sotto rigorosa ispezione da uno a tre anni" (art. 585, comma 2).

Nella seconda metà dell'Ottocento qualunque forma di sanzione nei riguardi del suicida esce dalla nostra esperienza legislativa e l'attenzione si concentra su due punti: la partecipazione al suicidio altrui; l'opportunità di differenziare dall'omicidio comune la morte inflitta a chi la richiede (il c.d. omicidio del consenziente).

La partecipazione al suicidio altrui come figura autonoma di reato fu prevista per la prima volta nel codice penale toscano del 1853, che la puniva con la casa di forza (art. 314).[6]

L'unificazione politica non portò all'unità dell'ordinamento penale, che fu realizzata solo nel 1890 con il codice tuttora denominato codice Zanardelli dall'allora ministro della Giustizia.[7]

---

[6] "Chiunque ha partecipato all'altrui suicidio, subisce la casa di forza da tre a sette anni". Questa norma derivava dal codice penale tedesco del granducato del Baden, che la prevedeva nel § 208. È un codice che il redattore del codice penale toscano, Francesco Mori (1802-1860), aveva tradotto in italiano nel quadro dei suoi studi sulla dottrina giuridica tedesca, nell'ambito dei quali si era legato soprattutto a Mittermaier. Nel codice del Baden prima della partecipazione all'altrui suicidio era previsto anche l'omicidio del consenziente (§ 207), che in Italia, come dirò ora, continuò ad essere qualificato come omicidio comune.

[7] Per un trentennio sul territorio nazionale furono vigenti tre diversi sistemi penali, in un quadro che potremmo definire di *federalismo penale.* In Toscana restò in vigore il codice penale del 1853, come emendato nel 1859 dal governo provvisorio che vi espunse la pena di morte; nelle altre parti dello Stato il codice sardo-piemontese del 1859, ma nei territori già del regno delle Due Sicilie rivisitato con soppressioni, modificazioni e aggiunte tratte dai codici penale e di procedura penale borbonici. Invece, unica fu la legge di ordinamento giudiziario e unico il processo, regolato dal codice di procedura penale sardo-piemontese prima e poi dal codice di procedura penale italiano del 1865; unica fu anche l'organizzazione di polizia e ciò fu sufficiente a mantenere

Durante i lunghi lavori preparatori del codice Zanardelli, protrattisi per un trentennio, prevalse l'opinione che i motivi, i quali giustificano l'impunità del suicida, non valgono rispetto a colui che induce o aiuta il suicidio e fu considerato punibile.

Venne, invece, esclusa la previsione dell'omicidio del consenziente, come omicidio minore, perché prevalse l'opinione che dovesse essere considerato un omicidio comune.

Quarant'anni dopo, il nuovo codice penale oggi vigente si fece carico di prevedere l'omicidio del consenziente (art. 579) come omicidio punito con minore severità dell'omicidio comune (sebbene le pene per esso stabilite non lo sottraessero e non lo sottraggono tutt'ora alla censura culturale).

Il codice penale vigente conservò la punibilità toscana e del codice Zanardelli dell'aiuto prestato al suicida e fece ricomparire la rilevanza penale del tentativo di suicidio seguito da lesioni, ma non nei confronti di chi aveva cercato di uccidersi, come avveniva nei codici asburgici, bensì nei confronti di chi lo aveva aiutato (art. 580).[8] E così siamo andati avanti fino ai giorni nostri, dove sono intervenuti profondi cambiamenti.

Lo evidenzia anche l'ordinanza della Corte costituzionale n. 207/2018, quando definisce "le situazioni come quella oggetto del giudizio […] inimmaginabili all'epoca in cui la norma incriminatrice fu introdotta, ma portate sotto la sua sfera applicativa dagli sviluppi della scienza medica e della tecnologia, spesso capaci di strappare alla morte pazienti in condizioni estremamente compromesse, ma non di restituire loro una sufficienza di funzioni vitali".[9]

In questo processo, la sentenza della Corte segna un passo avanti con un'ipotesi di agevolazione dell'aiuto a morire, in linea con l'affie-

---

l'unità dello Stato. Per più ampie notizie al riguardo, v. S. Vinciguerra, *Trent'anni di federalismo penale all'alba dell'Unità d'Italia*, in *Scritti in onore di R. Bertolino*, vol. II, Torino, Giappichelli, 2011, pp. 1541-1553; Id., *L'unificazione dell'ordinamento penale dopo l'unità politica. Il lento cammino (1859-1889)*, in AA.VV., *Codici penali. Codice di procedura penale del regno d'Italia (1859-1889)*, Padova, Cedam, 2011, pp. VII-LVI e in "Diritto penale XXI secolo", 2023, pp. 160-198.

[8] Circa "la punibilità della partecipazione al suicidio, quando questo sia rimasto allo stato di tentativo […] oggi è universalmente conclamata la necessità di perseguire, col massimo rigore, tutte le cause di un doloroso fenomeno, il quale ebbe, nell'immediato dopo-guerra, un impressionante sviluppo": *Lavori preparatori del codice penale e del codice di procedura penale*, vol. V, parte II, Roma, 1929, p. 377.

[9] *Sub* n. 2, primo periodo, del "considerato in diritto".

volimento del rigore già in corso in altri Stati dell'Unione Europea[10] e che, sebbene non in termini così avanzati, si nota anche nel codice di diritto canonico.

Mentre nel codice del 1917[11] vari canoni si occupavano del suicidio per censurarlo e negare le esequie religiose,[12] nel codice del 1983[13] l'esclusione del suicida dalle esequie religiose può avvenire attraverso la valutazione discrezionale che dischiude la possibilità di tenere presente le motivazioni da cui una persona fu spinta a togliersi la vita.

Nel can. 1184 § 1, 3° è stabilito che: "se prima della morte non diedero segno di pentimento, devono essere privati dei funerali ecclesiastici: … 3° gli altri peccatori manifesti, ai quali non è possibile concedere i funerali ecclesiastici senza pubblico scandalo dei fedeli …" cioè che ai suicidi è possibile concedere i funerali ecclesiastici se non provocano scandalo dei fedeli.

Passiamo ora a considerare la svolta storica del processo che si è concluso con la sent. della Corte costituzionale n. 242-2019.

Questo processo segna una svolta storica sia nello svolgimento dei giudizi di legittimità costituzionale delle leggi sia nella costruzione della disciplina penale del suicidio, che però non raggiunge, come vedremo, un livello esaustivo tale da escludere la necessità di un intervento legislativo.

Questa necessità, che la Corte ha dichiarato in sentenza, l'aveva già avvertita nella prima fase del giudizio quando ne dispose la sospensione con l'ord. n. 207-2018 invitando il Parlamento a legiferare secondo i principi e nel termine da essa stabiliti.

---

[10] Recenti notizie al riguardo si possono leggere in *Autodeterminazione e aiuto al suicidio*, a cura di G. Fornasari, L. Picotti, S. Vinciguerra, Padova, University Press, 2019.

[11] Per l'esattezza, promulgato il 27 maggio 1917 ed entrato in vigore il 19 maggio 1918.

[12] Precisamente: can. 985. *Sunt irregulares ex delicto*: … 5°. *Qui seipsos vel alios mutilaverunt vel sibi vitam adimere tentaverunt* …; can. 1240 § 1: *Ecclesiastica sepultura privantur, nisi ante mortem aliqua dederint poenitentiae signa*: 3°. *Qui se ipsi occiderint deliberato consilio* …; can. 1241: *Excluso ab ecclesiastica sepultura deneganda quoque sunt tum quaelibet Missa exequialis, etiam anniversaria, tum alia publica officia funebria*; can. 2339: *Qui ausi fuerint mandare seu cogere tradi ecclesiasticae sepulturae … interdictos contra prescriptum can. 1240 § 1 contrahunt excommunicationem latae sententiae nemini reservatam* …; can. 2350 § 2: *Qui in seipsos manus intulerint, si quidem mors secuta sit, sepultura ecclesiastica priventur ad normam can. 1240, § 1, n. 3* …

[13] Promulgato il 25 gennaio 1983 ed entrato in vigore il successivo 27 novembre.

La Corte ha colmato in sentenza il vuoto lasciato dal Parlamento non accogliendo l'invito e lo ha fatto coordinando la disciplina dell'art. 580 c.p. sull'aiuto al suicidio[14] con la normativa della legge n. 219/2017 "recante norme in materia di consenso informato e di disposizioni anticipate di trattamento". Queste norme, qualora il paziente rinunci o rifiuti i trattamenti sanitari necessari alla propria sopravvivenza (come gli consente di fare l'art. 32, comma 2, Cost.), impongono ai medici di adoperarsi per alleviare le sue sofferenze con un'appropriata terapia del dolore inclusiva della sedazione profonda e continua (v. artt. 1 e 2, legge n. 219/2017).

Riguardo a tali norme, la Corte ha osservato che "la legislazione oggi in vigore non consente, invece, al medico di mettere a disposizione del paziente […] trattamenti diretti, non già ad eliminare le sue sofferenze, ma a determinarne la morte[15] […] La conclusione è dunque che entro lo specifico ambito considerato il divieto assoluto di aiuto al suicidio finisce per limitare ingiustificatamente nonché irragionevolmente la libertà di autodeterminazione del malato nella scelta delle terapie, comprese quelle finalizzate a liberarlo dalle sofferenze …".[16]

Ma, "se il fondamentale rilievo del valore della vita non esclude l'obbligo di rispettare la decisione del malato di porre fine alla propria esistenza tramite l'interruzione dei trattamenti sanitari […] non vi è ragione per la quale il medesimo valore debba tradursi in un ostacolo assoluto, penalmente presidiato, all'accoglimento della richiesta del malato di un aiuto che valga a sottrarlo al decorso più lento (*aiuto*) conseguente all'anzidetta interruzione dei presidi di sostegno vitale".[17]

Per spirito di precisione può essere utile riprodurre testualmente il dispositivo della sentenza n. 242/2019, in cui essa "dichiara l'illegittimità costituzionale dell'art. 580 del codice penale, nella parte in cui non esclude la punibilità di chi, con le modalità previste dagli artt. 1 e 2 della legge 22 dicembre, n. 219 (norme in materia di consenso informato e di disposizioni anticipate di trattamento) […] agevola l'esecuzione del

[14] "Art. 580. *Istigazione o aiuto al suicidio*. – Chiunque determina altri al suicidio o rafforza l'altrui proposito di suicidio, ovvero ne agevola in qualsiasi modo l'esecuzione, è punito …".

[15] *Sub* n. 2.3, sesto periodo, del "considerato in diritto".

[16] *Ivi*, nono periodo.

[17] *Ivi*, ottavo periodo.

proposito di suicidio, autonomamente e liberamente formatosi, di una persona tenuta in vita da trattamenti di sostegno vitale e affetta da una patologia irreversibile, fonte di sofferenze fisiche o psicologiche che ella reputa intollerabili, ma pienamente capace di prendere decisioni libere e consapevoli, sempre che tali condizioni e le modalità di esecuzione siano state verificate da una struttura pubblica del servizio sanitario nazionale, previo parere del comitato etico territorialmente competente".

Questi principi vanno integrati con quanto deciso dalla Corte costituzionale nella successiva sentenza n. 135-2024 secondo la quale "dal punto di vista costituzionale non vi può essere […] distinzione tra la situazione del paziente già sottoposto a trattamenti di sostegno vitale, di cui può pretendere l'interruzione, e quella del paziente che per sopravvivere necessiti, in base a valutazione medica, dell'attivazione di simili trattamenti, che però può rifiutare: nell'uno o nell'altro caso, la costituzione e, in ossequio ad essa, la legge ordinaria (art. 1 l. n. 219-2017) riconoscono al malato il diritto di scegliere di congedarsi dalla vita con effetti vincolanti nei confronti dei terzi" (*sub* n. 7-2) e, ovviamente, la non punibilità di quanto previsto nell'art 580 c.p.

Non resta, dunque, che rivolgere l'attenzione alla necessità di evitare che si protragga l'attesa della legge attuativa della sentenza della Corte costituzionale.

Data l'importanza della legge n. 219/2017 nella costruzione logico-giuridica della decisione della Corte costituzionale potrebbe essere opportuno collocare in questa legge le norme di attuazione come aveva consigliato la Corte nell'ord. n. 207/2018, quando osservò che "una disciplina delle condizioni di attuazione della decisione di taluni pazienti di liberarsi delle proprie sofferenze non solo attraverso una sedazione profonda continua e correlativo rifiuto dei trattamenti di sostegno vitale, ma anche attraverso la somministrazione di un farmaco atto a provocare rapidamente la morte, potrebbe essere introdotta, anche mediante una mera modifica della disposizione penale di cui all'art. 580 c.p., in questa sede censurata, inserendo la disciplina stessa nel contesto della l. n. 219/2017 e del suo spirito, in modo da inscrivere anche questa opzione nel quadro della 'relazione di cura e di fiducia tra paziente e medico', opportunamente valorizzata dall'art. 1 della legge medesima".[18]

[18] *Sub* n. 10, sesto periodo, del "considerato in diritto".

In questo contesto può essere, quindi, utile avviare le considerazioni sulla legge attuativa della sent. n. 242/2019 della Corte costituzionale, offrendo qualche suggerimento sul contenuto che dovrà avere.

Ma prima di riflettere sul suo contenuto può essere opportuno evidenziare che deve trattarsi di una legge dello Stato, perché affidare alle Regioni questa legge attuativa non è possibile per due ordini di osservazioni.

In primo luogo, perché l'aiuto a morire, come delineato dalla Corte costituzionale, è uno dei "diritti civili e sociali che devono essere garantiti su tutto il territorio nazionale" in ciò che riguarda la determinazione dei livelli essenziali delle prestazioni ad essi concernenti (art. 117, comma 2, lett. *m*), Cost.) e perché, secondo la vigente costituzione, fra le altre materie spetta allo Stato la "legislazione esclusiva" dell'"ordinamento civile e penale" (art. 117, comma 2, lett. *l*) Cost.).[19]

In secondo luogo, va tenuto presente che l'aiuto a morire e i fatti che concorrono a realizzarlo non possono essere ritenuti concernenti la materia della "tutela alla salute" e di spettanza della legislazione regionale concorrente, che, perciò, incontra limiti nella "determinazione dei principi fondamentali, riservata alla legislazione dello Stato" (art. 117, comma 3, Cost.).

È questa legislazione a dover prevedere gli elementi costitutivi del procedimento amministrativo all'esito del quale è accolta la richiesta di aiuto al suicidio e prestato tale aiuto.

La regionalizzazione del Servizio Sanitario Nazionale[20] non autorizza l'attribuzione esclusiva alle regioni di questa normativa,[21] at-

[19] "In questo quadro si registra una limitata interferenza della normazione amministrativa regionale nella disciplina penale statale. Interferenza che è consolidata e costituzionalmente legittima. Ciò avviene in due casi: quando la norma penale presenta elementi che consentono la sua differenziazione territoriale; quando l'apporto di fonte regionale alla norma penale non ne provoca la differenziazione territoriale, perché è già tutto compreso nella norma penale stessa": S. VINCIGUERRA, *Diritto penale italiano*, vol. I, *Concetto, Fonti, Validità, Interpretazione*, 2ª ed., Padova, Cedam, 2009, p. 159 (casistica nelle pagine ss.).

[20] Il riordino del Servizio Sanitario Nazionale (istituito con la legge n. 833/1978) è stato effettuato con i d.lgs. n. 502/1992 e n. 517/1993 (su delega della legge n. 421/1992) e con il d.lgs. n. 229/1999 (su delega della legge n. 419/1998) che ha sancito la coesistenza fra il carattere nazionale del servizio sanitario e la sua regionalizzazione qualificandolo "complesso delle funzioni e delle attività assistenziali dei Servizi sanitari regionali".

[21] Al riguardo, vi sono state molte dichiarazioni di propositi, ma finora è stata emanata una sola legge regionale: la l. reg. toscana di iniziativa popolare 11 febbraio 2025

tribuzione a cui dà un contributo anche il silenzio parlamentare sulla legge attuativa.

Se la funzione di emanare queste norme fosse affidata esclusivamente alle regioni, sarebbe inevitabile la differenziazione normativa alimentata dal loro numero (sono venti) e si renderebbe diversa fra le regioni anche la normativa sull'aiuto a morire e sulla sua legittimità penale perché, come insegna l'esperienza, le diverse modalità di accertamento e di prova condizionano la diversità strutturale dei fatti da accertare.[22]

Il pericolo della frantumazione normativa fra le regioni è accresciuto in questo momento dal consenso per l'autonomia differenziata delle regioni espresso nella l. n. 86/2024, il cui *referendum* abrogativo è stato dichiarato inammissibile dalla Corte costituzionale nella sent. n. 192/2024, nonostante l'illegittimità da essa dichiarata di alcune norme di tale legge.

Perciò, come affermato dalla Corte costituzionale nel dispositivo della sent. n. 242/2019, la legge dello Stato deve disporre che questo procedimento sia affidato e gestito da "strutture pubbliche del servizio sanitario nazionale",[23] la quale deve stabilire i principi a cui debbono adeguarsi le regioni nel normare l'organizzazione e il funzionamento di tali strutture in modo che sia conforme per tutte le regioni. Ad esse questa legge statale riconosce di poter stabilire quanto reso necessario dalle esigenze locali: per esempio, il luogo dove si svolgono le riunioni; i giorni in cui tali riunioni non possono avere luogo; in quali ore giornaliere svolgere le riunioni e simili; il numero delle strutture regionali competenti istituite in ciascuna regione e concordato con lo Stato.

---

intitolata: "Modalità organizzative per l'attuazione delle sentenze della Corte costituzionale 242/2019 e 135/2024" e della quale merita di essere segnalata la dichiarazione contenuta nell'art. 7 del preambolo: "La legge riconosce in ogni caso la propria cedevolezza rispetto ad una successiva normativa statale che regoli la materia, fissandone i principi fondamentali".

[22] "La forza del diritto delle prove di modellare il diritto penale" è il titolo dell'articolo di K. Lüderssen, *Die Strafrechtsgestaltende Kraft des Beweisrechts*, "Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft", 85 (1973), pp. 288 ss. Più di recente H. Zipf ha scritto che "ogni problematica concreta di dogmatica […] va meditata anche sotto l'aspetto dell'attuazione processuale; una soluzione dogmatica che non sia realizzabile processualmente è inutilizzabile sotto il profilo politico-criminale e inoltre corre sempre il pericolo di essere manipolata all'interno del processo" (H. Zipf, *Kriminal Politik*, 2ª ed., Heidelberg, trad. it. *Politica criminale*, Milano, Giuffrè, 1989, p. 91).

[23] Citato nel penultimo periodo del paragrafo n. 5 di questa sentenza.

Sulla base di queste premesse si può venire ora al contenuto della legge attuativa, ovviamente nei limiti culturali del giurista, qual è chi qui scrive, e il cui apporto va integrato con quello di altre professioni: per quanto posso ritenere, principalmente di medici e psicologi, che si avvalgono della consulenza di un giurista nella valutazione dei fatti e nella loro verbalizzazione.

Inoltre, al richiamo degli artt. 1 e 2 l. n. 219/2017 presente nella motivazione della sentenza della Corte (e richiamati anche nel dispositivo) occorre dare uno sviluppo applicativo al caso qui considerato dell'aiuto a morire.

In particolare, la richiesta dell'aiuto a morire presentata dal paziente alla struttura sanitaria, che lo ha in cura, deve essere recente rispetto al controllo della commissione (il legislatore quantifichi questo tempo); il paziente deve documentare se, in condizioni di libertà e consapevolezza e debitamente informato dal medico curante, ha rifiutato le cure mediche, comprese le cure palliative; se nonostante le cure praticate e quelle praticabili, la patologia da cui è affetto è irreversibile; chiedere che le modalità dell'aiuto da praticare e chieste assicurino una morte rapida, dignitosa e indolore.

Va poi stabilita la composizione multidisciplinare della struttura (nella forma di commissione) a cui compete di verificare la legittimità della richiesta di tale aiuto, chi la presiede e la rappresenta nei rapporti con il richiedente e le autorità pubbliche e private coinvolte nel procedimento; la possibilità di integrarne la composizione con i componenti resi necessari nel caso in esame; l'autorità competente a provvedere su richiesta della commissione di verifica (il ministero della Salute?); il numero delle commissioni per ogni regione che il legislatore deve concordare con ciascuna regione.

Sebbene nell'impostazione seguita dalla Corte costituzionale la verifica della legittimità del procedimento sia affidata ai comitati etici territorialmente competenti "nelle more dell'intervento del legislatore",[24] questi potrebbe anche affidare il compito di verifica a tali comitati integrando la normativa circa le loro competenze e riducendo così a un solo tipo di commissione regionale anziché due la funzione di verifica e di decisione se accogliere la richiesta di aiuto al suicidio. Si tratta di una

[24] N. 5, ultimo periodo, del "considerato in diritto".

valutazione politica che mi limito ad accennare ed evito di discutere perché esula dalla mia cultura.

Infine, vanno stabilite: la durata complessiva del procedimento e di ciascuna delle due fasi che lo compongono (la fase della presentazione della domanda di aiuto a morire alla commissione e dei documenti illustrativi del procedimento sanitario svoltosi; la fase di risposta della commissione); la gratuità per il richiedente e per i suoi eredi del servizio reso; la retribuzione dovuta ai componenti la commissione, retribuzione da imputare al bilancio del ministero della Salute e non al bilancio regionale.

Per assicurare una maggiore conformità del *modus operandi* delle commissioni regionali potrebbe essere affidato a un funzionario del ministero della Salute il compito di presiederle. Poiché si tratta anche in questo caso di una valutazione politica mi limito ad accennarne ed evito di discuterne.

A mio parere, occorre, infine, che la legge attuativa intervenga su tre altri argomenti.

1) Poiché delle situazioni di sofferenza, considerate dalla Corte costituzionale, possono soffrire anche i minori e gli incapaci, del cui trattamento sanitario si occupa l'art. 3 legge n. 219/2017, è necessario che in questa norma sia inserito anche il caso della richiesta di aiuto a morire presentata dal loro rappresentante legale. Si tratta di situazioni diverse da quelle oggetto del giudizio di costituzionalità e ciò spiega il silenzio al riguardo della sentenza.

Il legislatore dovrebbe tenere presente l'estrema delicatezza di tali questioni e l'ampia scala dei livelli e delle gravità, specialmente quando si tratta di minori in tenera età o di persone mentalmente disabili sin dall'infanzia: soggetti i quali non possono far sentire la loro voce riguardo alla propria dignità e alla propria sorte, che restano rimesse interamente alla valutazione e all'opera di terzi.

In proposito, mi rimetto al giudizio degli esperti di bioetica.[25]

Nei limiti delle mie competenze professionali, mi pare doveroso segnalare che il nostro legislatore dovrebbe essere molto attento a circoscrivere la legittimità del decesso inferto a questi soggetti solo ai casi in cui

[25] Fra essi ricordo per tutti Stefano Canestrari e il suo recente scritto *Ferite dell'anima e corpi prigionieri*, Bologna, Bononia University Press, 2021.

essi sono affetti da malattia che provoca loro sofferenze fisiche insopportabili e incurabili, escludendo l'infermità psichica quando non provoca tali sofferenze, infermità che è pur sempre una forma della vita umana.

Se ci voltiamo indietro prima di guardare avanti, possiamo trarre qualche suggerimento da quanto accadde nella cultura penalistica tedesca alla fine della prima guerra mondiale, quando, nel contesto delle pesanti condizioni economiche imposte alla Germania dai vincitori, un noto penalista pubblicò nel 1920 un opuscolo dal titolo *Liberalizzare l'eliminazione delle vite senza valore. Misura e forma*.[26]

In questo scritto, perseguendo fini di sgravio economico, sociale e biologico della società, l'autore diede un impulso autorevole al movimento culturale eugenetico, di cui in Germania era in corso lo sviluppo da alcuni decenni, e contribuì a rafforzare negli anni successivi (sebbene egli non fosse ormai più in vita) il programma di sterminio realizzato dal regime nazionalsocialista meglio noto come "eutanasia".

La nostra Italia nell'arco di molti decenni ha progressivamente accumulato un debito pubblico superiore a quello degli Stati che aderiscono alla moneta unica.

La perdita della posizione di rilievo in seno all'Unione Europea e la necessità di prendere le misure sociali ed economiche imposte dall'Unione potrebbe generare alterazioni della pace interna, in cui il sacrificio delle spese per la salvaguardia delle vite umane deboli potrebbe trovare sostenitori e propagandisti e alterare il quadro tracciato dalla Corte costituzionale.

Spero e auguro che ciò non avvenga.

2) Un'altra lacuna presente nella sentenza della Corte costituzionale e su cui deve intervenire il legislatore, concerne l'estraneità dell'omicidio del consenziente (art. 579 c.p.) dai principi stabiliti in questa sentenza.

---

[26] K. Binding, A. Hoche, *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens*, Leipzig, 1920, rist. Berlin, BWV, 2006, con introduzione di W. Naucke, *Einführung: Rechtstheorie und Staatsverbrechen*, pp. V-LXXI. Una selezione di questo scritto di Binding e Hoche si può leggere tradotta nella nostra lingua in "Diritto penale XXI secolo", 2019, p. 374 e presentata da S. Vinciguerra, *Qualche parola, fra storia e attualità, sull'ultimo scritto di Binding nella ricorrenza del suo centenario*, *ivi*, p. 366. "Nei primi mesi del 2010 la città di Lipsia, a causa di questo libro, ha revocato in via postuma la cittadinanza onoraria a Karl Binding": T. Vormbaum, *Storia moderna del diritto penale tedesco. Una introduzione*, 2ª ed., trad. it., Padova, Cedam, 2013, p. 189, nota 11.

La Corte si è occupata del fatto di chi "agevola in qualsiasi modo l'esecuzione" del suicidio previsto nel comma 1 dell'art. 580 c.p. che include qualsiasi comportamento di chiunque contribuisce con esso al suicidio, ma non include il fatto di chi lo esegue, perché in questo caso si tratterebbe di omicidio del consenziente secondo la previsione dell'art. 579 c.p.

Questo silenzio in sentenza è giustificato dal fatto che, nel caso sottoposto alla Corte, il malato condotto in Svizzera non era in condizioni che gli impedivano di provocarsi la morte e se la provocò.

Si legge in sentenza che quando egli giunse in Svizzera "personale della struttura prescelta aveva novamente [*sic*] verificato le sue condizioni di salute, il suo consenso e la sua capacità di assumere il farmaco che gli avrebbe procurato la morte" e ciò era avvenuto "due giorni dopo (il 27 febbraio 2017): azionando con la bocca uno stantuffo, l'interessato aveva iniettato nelle sue vene il farmaco letale".[27]

Per evitare che il medico risponda di omicidio del consenziente quando infligge la morte al malato incapace di infliggersela, il malato dovrebbe continuare ad essere condotto all'estero dove, come in Svizzera o nei Paesi Bassi, è consentito al medico di somministrare il farmaco letale al malato consenziente che si trova nell'impossibilità di somministrarselo.

La proposta di legge va, dunque, integrata prevedendo la non punibilità del medico che somministra il prodotto farmaceutico letale al malato inguaribile che glielo ha chiesto e non è in grado di somministrarselo, e la non punibilità del personale sanitario o amministrativo che ha prestato aiuto al medico nello svolgimento di questo compito.

3) E veniamo, dunque, al terzo argomento su cui deve intervenire il legislatore: l'obiezione di coscienza, in relazione alla quale la Corte ha dichiarato che "la presente declaratoria di illegittimità costituzionale si limita a escludere la punibilità dell'aiuto al suicidio nei casi considerati, senza creare alcun obbligo di procedere a tale aiuto in capo ai medici. Resta affidato, pertanto, alla coscienza del singolo medico scegliere se prestarsi, o no, a esaudire la richiesta del malato".[28]

La Corte non ha, quindi, preso posizione riguardo al personale non medico della struttura, come pure circa l'oggetto dell'obiezione legitti-

[27] *Sub* n. 1.1 del "ritenuto in fatto".
[28] *Sub* n. 6 del "considerato in diritto".

ma: se per essere valida ed efficace essa deve estendersi a tutto l'intervento necessario a pervenire alla morte oppure se può esserlo avendo ad oggetto anche soltanto l'ultimo atto necessario per determinare la morte.

Sono scelte che restano nell'autonomia politica del legislatore, come pure la valutazione dell'opportunità di adeguarsi o meno a quanto prescritto in proposito dalla legge sull'aborto[29] e valutare l'opportunità di istituire, nel caso dell'aiuto al suicidio, un registro pubblico degli obiettori di coscienza.

Bibliografia

Baima Bollone, Pierluigi, *L'aiuto al suicidio. Riflessioni di un medico legale*, in Aa.Vv., *Autodeterminazione e aiuto al suicidio*, Padova, University Press, 2019, pp. 119 ss.

Canestrari, Stefano, *I tormenti del corpo e le ferite dell'anima: la richiesta di assistenza morire e l'aiuto al suicidio,* in Aa.Vv., *Autodeterminazione e aiuto al suicidio*, Padova, University Press, 2019, pp. 137 ss.

Casonato, Carlo, *L'ordinanza della Corte costituzionale n. 207 del 2018: luci e ombre*, in Aa.Vv., *Autodeterminazione e aiuto al suicidio*, Padova, University Press, 2019, pp. 95 ss.

Dotta, Roberta, *Minori e maggiorenni incapaci: relazione di cura e responsabilità delle scelte sul fine vita*, in Aa.Vv., *Scelte e cure di fine vita*, Torino, Giappichelli, 2023, pp. 91 ss.

Gretto, Ferdinando, *Le cure palliative tra accompagnamento umano e competenza medica*, in Aa.Vv., *Scelte e cure di fine vita*, Torino, Giappichelli, 2023, pp. 153 ss.

Martino, Roberto, *Il notaio e le disposizioni anticipate di trattamento (DAT) in caso di irreversibile perdita della coscienza: oltre l'incarico professionale*, in Aa.Vv., *Scelte e cure di fine vita*, Torino, Giappichelli, 2023, pp. 103 ss.

Orsi, Luciano, *Come convive la medicina odierna con il principio di autodeterminazione secondo la legge n. 219/2017 e l'ordinanza n. 207/2018 della Corte costituzionale?*, in Aa.Vv., *Autodeterminazione e aiuto al suicidio*, Padova, University Press, 2019, pp. 125 ss.

Picotti, Lorenzo, *Aiuto al suicidio, autodeterminazione, diritti fondamentali: uno sforzo di sintesi*, in Aa.Vv., *Autodeterminazione e aiuto al suicidio*, Padova, University Press, 2019, pp. 169 ss.

[29] In particolare, gli artt. 5, 7 e 9 legge n. 194/1978.

Pizzetti, Federico Gustavo, *L'autodeterminazione alla fine della vita: punti di riferimento costituzionali, disciplina legislativa e applicazioni giurisprudenziali*, in Aa.Vv., *Scelte e cure di fine vita*, Torino, Giappichelli, 2023, pp. 3 ss.

Presti, Pietro, *I bisogni le sfide delle cure palliative e del fine vita nel* continuum *oncologico*, in Aa.Vv., *Scelte e cure di fine vita*, Torino, Giappichelli, 2023, pp. 175 ss.

Riondato, Silvio, *Caso Cappato/assistenza al suicidio (Corte cost. ord. n. 207/2018): quale incostituzionalità e quale intervento legislativo?*, in Aa.Vv., *Autodeterminazione e aiuto al suicidio*, Padova, University Press, 2019, pp. 161 ss.

Rocca, Paola, *Capacità e consenso nelle decisioni di fine vita*, in Aa.Vv., *Scelte e cure di fine vita*, Torino, Giappichelli, 2023, pp. 79 ss.

Venuti, Silvio, *I contraddittori orizzonti della psichiatria*, in Aa.Vv., *Scelte e cure di fine vita*, Torino, Giappichelli, 2023, 189 ss.

Vinciguerra, Sergio, *L'aiuto al suicidio in Italia (art. 580 c.p.). Alcune osservazioni fra storia e attualità*, "Foro Italiano", I (2019), col. 1897-1904 e in Aa.Vv., *Autodeterminazione e aiuto al suicidio*, Padova, University Press, 2019, pp. 85 ss.

—, *L'aiuto al suicidio dopo il giudizio di costituzionalità. Una risposta e qualche domanda*, "Foro Italiano", I (2020), col. 243 ss.

—, *Osservazioni sul disegno di legge recante "disposizioni in materia di morte volontaria medicalmente assistita" approvato dalla Camera dei deputati il 10 marzo 2022*, "Diritto Penale XXI secolo", 2022, pp. 257 ss.

—, *Considerazioni sull'aiuto a morire del malato affetto da patologia irreversibile e sulla legge attuativa della sentenza n. 242/2019 della Corte costituzionale*, in Aa.Vv., *Scelte e cure di fine vita*, Torino, Giappichelli, 2023, pp. 51 ss.

—, *L'evoluzione in Italia del suicidio assistito*, "Diritto Penale XXI secolo", 2025, pp. 370 ss.

Zanelli, Pietro, *Fine vita ed art. 2122 c.c.: un caso di successione anomala*, in Aa.Vv., *Scelte e cure di fine vita*, Torino, Giappichelli, 2023, pp. 125 ss.

Note sulle raccolte librarie dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere

Maria Bibolini[*] **– Maria Stella Rollandi**[**]

La Biblioteca dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere. Il Fondo Oscar de Beaux e alcune recenti donazioni

Sommario: Attraverso l'evoluzione di un importante istituto culturale, sorto a Genova a fine Settecento e divenuto Accademia Ligure di Scienze e Lettere, si illustrano i principali aspetti dell'ente e delle sue raccolte librarie. In particolare, viene sottolineato il valore del fondo Oscar de Beaux e delle numerose tavole ornitologiche dipinte dallo studioso.

Parole chiave: istituzioni culturali; raccolte librarie; ecologia; etologia; etica biologica.

Abstract: Through the evolution of a major cultural institution founded in Genoa in the late eighteenth century and later becoming the Accademia Ligure di Scienze e Lettere, the main features of the institution and its library collections are presented. Particular emphasis is placed on the value of the Oscar de Beaux collection and the numerous ornithological plates painted by the scholar.

Keywords: cultural institutions; library collections; ecology; ethology; biological ethics.

[*] Bibliotecaria presso l'Accademia Ligure di Scienze e Lettere
biblioteca@accademialigurediscienzeelettere.it
[**] Presidente della Classe di Lettere dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere
stellarollandi@gmail.com

Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere, s. VII, vol. VII, 2025
https://doi.org/10.82022/ALSL.2025.2.1035-1045

L'Accademia

La nascita dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere si inquadra nell'operato della Repubblica Democratica Ligure (1797-1805) che nell'anno della sua fondazione costituisce l'Instituto Nazionale Ligure e il 4 novembre 1798 ne inaugura ufficialmente l'attività. Nella legge organica di istituzione viene data particolare importanza all'istruzione pubblica e alla scienza, in stretta connessione fra loro, e, secondo una concezione illuministica, finalizzate alla felicità dello Stato. Si riconosce dunque la professionalizzazione del lavoro intellettuale a favore di "una consapevole e matura *élite* intellettuale che – come sottolinea Calogero Farinella – si distingueva al suo interno per le discipline praticate e le capacità individuali, non per le condizioni sociali di nascita".[1]

Sono queste le premesse che favoriscono la vivace partecipazione di uomini di scienze e di lettere, accademici che spesso praticano le professioni liberali: letterati, musicisti, medici, architetti, in maggioranza provenienti dalla borghesia colta. Personaggi come Onofrio Scassi, Giuseppe Mojon, Domenico Viviani, Luigi Corvetto, Carlo Barabino, Carlo Baratta, per citarne solo alcuni, sono uniti nella collaborazione scientifica e nello scambio di informazioni avendo come fine ultimo la costruzione di una cultura nuova e di una società diversa dalla precedente.[2] Fra i corrispondenti esteri nel 1806 figurano fra gli altri Alessandro Volta, professore di fisica all'Università di Pavia, e l'abate Francesco Reggio, astronomo a Brera. L'attività scientifica svolta da costoro si traduce in contributi di alto profilo, pubblicati negli "Atti" più antichi dell'Accademia: il primo volume delle "Memorie dell'Instituto Ligure", del 1806; a seguire il secondo volume delle "Memorie dell'Accademia Imperiale delle Scienze e delle Arti di Genova", del 1809, e il terzo, "Memorie dell'Accademia delle Scienze, Lettere ed Arti di Genova",

[1] Calogero Farinella, *Accademie e università a Genova, secoli XVI-XIX*, in *Storia della cultura ligure*, a cura di D. Puncuh, 3, "Atti della Società Ligure di Storia Patria", n. ser., XLV.I (2005), pp. 111-196, qui 148.

[2] Pietro Scotti, *L'Istituto Nazionale (Genova 1798-1806)*, "Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere", XXXV (1978), pp. 330-339; Paola Massa, *Presentazione*, "Memorie dell'Accademia delle Scienze, Lettere ed Arti di Genova", III (1814), supplemento agli "Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere", ser. VI, XIV (2013), s.p.

pubblicato nel 1814.[3] Nell'esordio del primo tomo le espressioni usate illustrano il quadro di riferimento e le finalità del sodalizio culturale: "La Liguria, sorta a nuova vita politica, proclamò de' principj, da' quali non poteasi sperare alcun bene durevole, se il pubblico insegnamento non veniva promosso, dilatato, diretto nella maniera più utile e convenevole"; sottolineando ulteriormente la profonda volontà di mutamento, si aggiunge: "Che giovano i rivolgimenti politici, quando l'indole, le abitudini, e le costumanze del popolo non sono in armonia colle nuove leggi?".[4] Ecco dunque la necessità di un Corpo – come viene definito il nuovo ente – al centro della pubblica istruzione, dal quale devono diffondersi "per tutta la Nazione i lumi e le scoperte".[5]

Le vicissitudini dell'Istituto si connettono strettamente con le specifiche condizioni della Liguria e con l'evoluzione delle vicende napoleoniche e degli avvenimenti successivi alla caduta dell'imperatore francese: dopo l'annessione all'Impero, il congresso di Vienna e quindi l'annessione della Liguria prima al Piemonte, infine al Regno d'Italia.

Specularmente ai mutamenti politico-istituzionali cambiano le intitolazioni dell'Istituto, che nel 1805 diviene Accademia Imperiale delle Scienze e Belle Arti di Genova e nel 1814, perdendo l'attributo di "Imperiale", resta Accademia delle Scienze, Lettere ed Arti di Genova, registrando così un'oscillazione nella qualifica territoriale: da regionale (ligure) a squisitamente cittadina per poi "riqualificarsi" come ligustica, in senso classico.[6] Dopo un drammatico periodo di silenzio connotato dalla scarsità di risorse finanziarie, nel 1889 diviene operativa la Società Ligustica di Scienze Naturali e Geografiche che mantiene immutato l'obiettivo di "concorrere […] al progresso e al decoro della

[3] I tre volumi, donati alla Biblioteca dal prof. Edoardo Benvenuto, sono stati riprodotti in stampa anastatica rispettivamente nel 2001, 2002 e 2013.

[4] "Memorie dell'Instituto Ligure", 1 (1806), p. 5.

[5] *Ibid*.

[6] Geo Pistarino, *La biblioteca dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere*, "Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere", XXXII.26-34 (1975), pp. 26-27. Cfr. Bianca Montale, *Duecento anni di vita dell'Accademia nella storia della città*, "Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere", ser. VI, I (1998), pp. 22-40; Giovanni Battista Varnier, *Dall'Istituto Nazionale all'Accademia Ligure di Scienze e Lettere*, "Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere", ser. VI, XIII (2011-2012), pp. 341-350.

patria",[7] promuovendo le scienze. È un atto che il neo presidente Arturo Issel non esita a definire "più che una creazione […] una risurrezione".[8] Persiste in sostanza la connotazione originale: grande sensibilità per lo sviluppo delle discipline esplicate in modo elevato e rigoroso e, allo stesso tempo, severa selezione dei contributi pubblicati.

Se nei primi tempi il sodalizio culturale riunisce in termini preponderanti i cultori delle materie scientifiche, il panorama progressivamente si amplia venendo a includere anche importanti componenti che afferiscono alle scienze umanistiche cosicché nel 1921 la nuova intitolazione torna a comprendere la dicitura iniziale: Società Ligustica di Scienze e Lettere. A partire da questo momento si registrano alcune modifiche fino a che nel 1946 compare l'attuale denominazione: Accademia Ligure di Scienze e Lettere.[9]

Come sottolinea Luigi Brian, l'istituzione continua a dispiegare la sua attività "con alterni momenti di gloria e di formale silenzio, pur nei periodi più oscuri della storia sua e dell'Italia".[10] Ne è testimonianza la pubblicazione dell'indice degli "Atti" dal 1890 al 1990, unitamente all'elenco degli accademici che si sono avvicendati alla Presidenza e di quanti hanno continuato a fornire contributi nelle diverse discipline di riferimento.

La Biblioteca

L'attività editoriale dell'Accademia è molto vivace: dal 1890 sono pubblicati con regolarità gli "Atti" dove compaiono i testi delle conferenze tenute durante l'anno, ai quali si affiancano la collana di "Monografie", in cui vedono la luce studi di taglio monotematico, e la collana di "Studi e Ricerche". Anche grazie a questa attività editoriale, nella Biblioteca dell'Accademia pervengono numerose pubblicazioni frutto di scambi con enti omologhi, nazionali e internazionali, tanto di riviste quanto

[7] *Parole del Presidente*, "Atti della Società Ligustica di Scienze Naturali e Geografiche", I.1 (1890), p. 4. Il discorso di Issel è del 24 gennaio 1890.

[8] *Ibid*.

[9] Nel 1934 l'intestazione diviene Società Ligure di Scienze e Lettere, che muta nel 1941 in Reale Accademia Ligure di Scienze e Lettere.

[10] Luigi Brian, *Obiettivi del sodalizio e presentazione del volume*, in *Centenario degli atti accademici (1890-1990)*, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 1992, p. 25.

di monografie. Possiamo menzionare, per esempio, "Zooleo: Bulletin de la Société de Botanique et de Zoologie Congolaises", oppure "Vorträge und Schriften" della Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, l'"Investigación Pesquera" dell'Instituto de Fomento Pesquero - Chile, il "Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de St.-Pétersbourg",[11] il "Bulletin de l'Académie Serbe des Sciences" nelle sue varie classi o, ancora, il "Bulletin" emanato dal Fisheries Research Board of Canada. Per alcuni di questi periodici lo scambio avviene dalla fine dell'Ottocento (è il caso dell'Accademia Imperiale di Russia), per altri le annate più complete sono quelle degli anni cinquanta e sessanta del secolo scorso. Si può quindi affermare che il fondo periodici costituisce il maggiore capitale librario. Nel corso del tempo certe riviste con cui avveniva lo scambio hanno cessato di esistere o non sono state più inviate, talvolta anche in conseguenza del mutato indirizzo scientifico della comunità degli accademici di riferimento. Nel periodo fra le due guerre, per esempio, gli scambi relativi all'agricoltura e alla pesca erano particolarmente numerosi e sono andati scemando a partire dagli anni cinquanta. In tempi più recenti, alla luce dell'informatizzazione dei testi e dell'incremento dei costi delle tariffe postali con l'estero, l'entità degli scambi si è progressivamente ridotta. Se, infatti, nel 1948 si registrano 240 titoli di periodici, questi a giugno 2026 sono scesi a 130. Anche le zone di scambio sono mutate: per quanto riguarda l'estero continuano principalmente relazioni in ambito europeo (Germania, Spagna, Svezia, Romania), a discapito degli Stati Uniti e dell'America Latina. Restano importanti collegamenti con alcune istituzioni dell'India, della Tasmania e del Giappone.

La Biblioteca mantiene comunque la connotazione di elevata specializzazione in ambito sia scientifico sia letterario, dal momento che le pubblicazioni possedute e quelle in costante acquisizione riflettono le materie che ruotano attorno alle due classi disciplinari in cui tuttora l'Accademia è strutturata. Si passa quindi per esempio da testi di matematica, geometria algebrica, fisica quantistica, zoologia, botanica, evoluzione biologica, biochimica, biologia molecolare a musicologia, storia medievale, sfragistica, storia dell'arte, letteratura moderna e contemporanea, filosofia.

[11] Seguendo i mutamenti politici il periodico cambia i titoli in "Bulletin de l'Académie des Sciences de Russie" e poi in "Bulletin de l'Académie des Sciences de l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques", giunto fino al 1991.

Il fondo Oscar de Beaux

Il fondo presenta elementi di particolare pregio e rarità. È costituito dalla donazione di Oscar de Beaux (1879-1955),[12] che si laurea nel capoluogo toscano e presso quella università è allievo del prof. Enrico Hillyer Giglioli; in seguito, dal 1911 al 1913, lavora con Carl Hagenbeck ad Amburgo, presso lo zoo di Stellingen. Anche grazie a questa esperienza egli ha sempre tenuto importanti contatti scientifici con zoologi tedeschi. Giunto a Genova, diviene conservatore del Museo Civico di Storia Naturale "G. Doria" dal 1913 al 1934 e successivamente direttore, dal 1934 al 1947, anno del suo pensionamento.[13]

Specializzatosi in primo luogo nello studio dei mammiferi dell'Africa orientale e dell'Europa, sin dagli anni venti si batte per la protezione del bisonte europeo della foresta di Białowieża (Polonia), in via di estinzione. È membro attivo della Società Internazionale per la Conservazione del Bisonte d'Europa, la prima associazione internazionale, fondata nel 1923, con lo scopo di tenere in cattività animali destinati all'estinzione.[14] Su di essa pubblica puntuali relazioni nel 1925, 1926 e 1927, oltre a un riassunto delle pubblicazioni ufficiali della Società tra il 1932 e il 1933. Il suo intervento, unitamente a quello di altri zoologi, ha successo: questo mammifero è ora diffuso anche in altre regioni dell'Europa orientale. Con analoga energia nel 1929 de Beaux, in collaborazione con Guido Castelli, efficace zoologo autodidatta, e con il sostegno di numerosi scienziati italiani e stranieri, si schiera a favore della protezione dell'orso del Trentino, a quella data senza alcuna tutela e anzi oggetto di una caccia diffusa.[15]

---

[12] Enrico Tortonese, *Oscar de Beaux*, "Atti della Accademia Ligure di Scienze e Lettere", XII (1956), pp. 120-122.

[13] Franco Pedrotti, *Biological Ethics in the Thought of Oscar de Beaux*, "Global Bioethics", 14.1 (2001), pp. 39-44; Spartaco Gippoliti, *Oscar de Beaux: A noteworthy Italian mammalogist and conservationist*, "Italian Journal of Zoology", 73.3 (2006), pp. 285-289.

[14] Si spiega anche in questo modo il suo sostegno alla creazione di giardini zoologici. In particolare egli ne crea e dirige uno a Nervi, presso Genova, attivo dal 1931 al 1939.

[15] Guido Castelli, *L'orso bruno nella Venezia Tridentina*, TEMI, Trento, 1935. Anche grazie a questo contributo nel 1936 è vietata la caccia all'orso e tre anni dopo l'orso

Nei contributi di quel periodo le azioni di de Beaux sono connotate, oltre che da ampia competenza scientifica, da una concezione tesa alla conservazione dell'ambiente in cui vivono uomini e animali. Anche per tale motivo egli si schiera a favore del mantenimento e della difesa dei boschi e del territorio in cui vive la fauna delle zone esaminate. In quanto membro della Commissione per la Tutela del Monte di Portofino contribuisce alla stesura di norme per la protezione del territorio.[16] Tale visione si esplica interamente in un suo scritto del 1930, *Etica biologica. Tentativo di risveglio di una coscienza naturalistica*, tradotto anche in inglese e tedesco, che costituisce un importante manifesto a favore della protezione della natura e della fauna:[17] l'essere umano, soggetto attivo, è chiamato a moderare il suo arbitrio nei confronti dell'ambiente e delle altre specie passive, animali e vegetali. Come osserva Franco Pedrotti, nella concezione proposta da de Beaux "l'uomo può […] diventare il savio amministratore della vita sulla terra, anziché l'incosciente distruttore di risorse naturali che possono essergli utili e forse indispensabili".[18]

Mentre lo zoologo italiano introduce il concetto di etica biologica, quasi in parallelo, Aldo Leopold, naturalista americano, affronta il tema relativo al rapporto che si crea fra l'uomo e la terra e, più in generale, al problema dello sfruttamento ambientale. Il suo pensiero viene espresso compiutamente nel volume *The Land Ethic*.[19]

Si tratta di temi oggi di notevole attualità, ma certo poco discussi nei primi decenni del Novecento; pertanto va sottolineata la lungimi-

---

viene inserito nell'elenco delle specie protette. Cfr. Oscar de Beaux, *Conserviamo alle Alpi il loro orso*, "Il Cacciatore Trentino", X.89 (1929), pp. 27-29.

[16] Oscar de Beaux, *Per la conservazione e lo sviluppo della fauna sul monte di Portofino*, Genova, Emiliano degli Orfini, 1943.

[17] Oscar de Beaux, *Etica biologica: tentativo di risveglio d'una coscienza naturalistica*, Trento, Associazione Fascista Cacciatori, 1930; Id., *Biological ethics: An attempt to arouse a naturalistic conscience*, "The Italian Mail and Tribune", 19 marzo, p. 4; 26 marzo, p. 4; 2 aprile 1932, p. 4; Id., *Biologische Ethik*, "Naturschutz", 14/5-6 (1933), pp. 1-16.

[18] Franco Pedrotti, *Presentazione*, in Oscar de Beaux, *Etica biologica. Tentativo di risveglio di una coscienza naturalistica*, Camerino, Università degli Studi di Camerino, 1997, pp. 3-4.

[19] Aldo Leopold, *The Land Ethic*, in *The Sand County Almanac*, Oxford, Oxford University Press, 1949, pp. 237-264, preceduto da un contributo dal titolo *The Conservation Ethic*, "The Journal of Forestry", 31.6 (1933), pp. 634-643.

ranza di questi contributi, elaborati da una stretta cerchia di studiosi (in Italia fra gli altri Gian Giacomo Gallarati Scotti, Fausto Stefenelli). De Beaux, per primo, e immediatamente a lui successivo Aldo Leopold, si scambiano lettere proprio su temi da loro dibattuti: sono precoci analisti e sostenitori dell'etica ambientale e della conservazione della natura.[20]

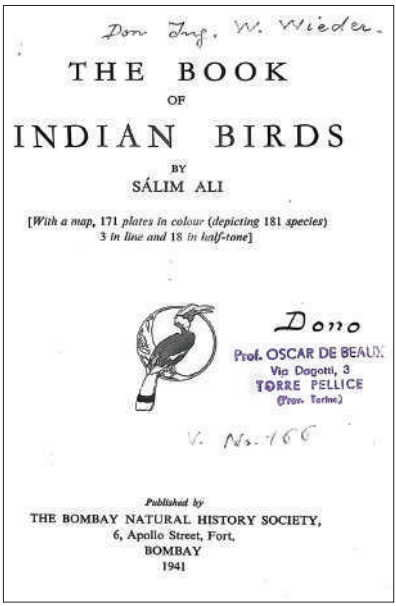
L'alto livello delle analisi e del confronto aiuta a comprendere il motivo per cui nella Biblioteca dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere sia confluita una notevole quantità di estratti e pubblicazioni italiane e straniere, frutto degli scambi tenuti dallo studioso italiano, che hanno come oggetto gli animali, vertebrati e invertebrati.[21] Di essi de Beaux studia la fisiologia, l'etologia, la diffusione, avvalendosi dei risultati delle spedizioni scientifiche riportati da chi vi aveva partecipato. Si vedano, per esempio, G.H.H. Tate, *Results of the Archbold Expeditions n. 65. The rodents of Australia and New Guinea*; J.A. Allen, *Carnivora collected by the American Museum Congo Expedition*; *Risultati zoologici della missione inviata dalla R. Società Geografica Italiana per l'esplorazione dell'oasi di Giarabub (1926-1927). Mammiferi.* Di grande interesse per lo studioso sono le specie scoperte nei territori dell'Africa italiana, che illustra in diverse pubblicazioni fra cui: *Mammiferi della Somalia italiana: descrizione di due nuove sottospecie di carnivori e di una nuova sottospecie di antilope* (1924); *Brevi considerazioni sui Ghepardi (Acinonyx) africani* (1927); *Brevi note su alcuni mammiferi dell'Eritrea (Arvicanthis, Lepus*) (1930); *Lo stambecco dell'Eritrea* (1934).

Il fondo de Beaux consta di numerosi studi di naturalisti, zoologi e biologi: in particolare di 162 monografie, circa 3.000 estratti da pubblicazioni di tutto il mondo, 75 contributi di sua mano, in italiano e in tedesco, oltre a 8 periodici.[22] Va rilevato che molti dei titoli del lascito

[20] Vedi su questo tema Marcus Hall, *La corrispondenza di Aldo Leopold con Oscar de Beaux: lettere degli annali dell'etica ambientale*, "Natura e Montagna", LXVIII (2002), pp. 68-75.

[21] Si vedano alcuni esempi alla p. 1043.

[22] Di questi, due sono di particolare pregio: l'"Annual Report of the Director to the Board of Trustees for the Year 1924-1938" del Field Museum of Natural History di Chicago e "Nachrichten der Sammelstelle für Schmarotzerbestimmung" del Naturwissenschaftlichen Museum di Aschaffenburg, del quale l'Accademia possiede gli unici due fascicoli pubblicati nel 1950 (dopo questa data il titolo cambia e ne aumenta la diffusione in Italia).


Dom. Ing. W. Wieder.

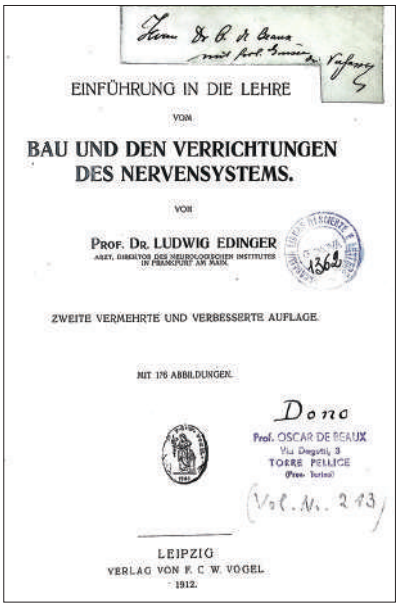
THE BOOK
OF
INDIAN BIRDS
BY
SÁLIM ALI

[*With a map*, 171 *plates in colour* (*depicting* 181 *species*)
3 *in line and* 18 *in half-tone*]

Dono
Prof. OSCAR DE BEAUX
Via Dogotti, 3
TORRE PELLICE
(Prov. Torino)

V. Ns. 166

Published by
THE BOMBAY NATURAL HISTORY SOCIETY,
6, Apollo Street, Fort,
BOMBAY
1941


Herrn Dr. O. de Beaux
mit Prof. Edinger's Empfehlung

EINFÜHRUNG IN DIE LEHRE
VOM
BAU UND DEN VERRICHTUNGEN
DES NERVENSYSTEMS.
VON
PROF. DR. LUDWIG EDINGER
ARZT, DIREKTOR DES NEUROLOGISCHEN INSTITUTES
IN FRANKFURT AM MAIN.

1362

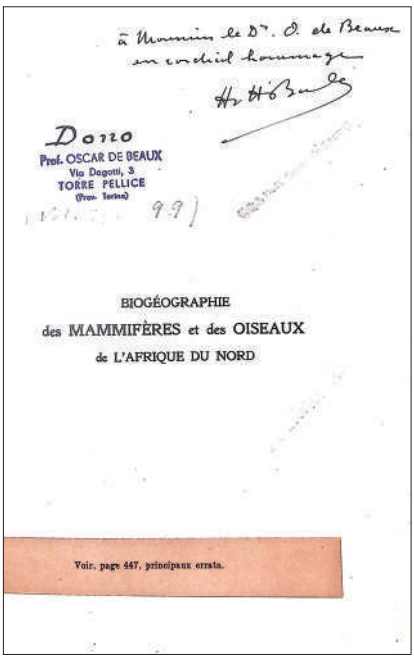
ZWEITE VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUFLAGE.

MIT 176 ABBILDUNGEN.

Dono
Prof. OSCAR DE BEAUX
Via Dogotti, 3
TORRE PELLICE
(Prov. Torino)

Vol. N. 213

LEIPZIG
VERLAG VON F. C. W. VOGEL
1912.

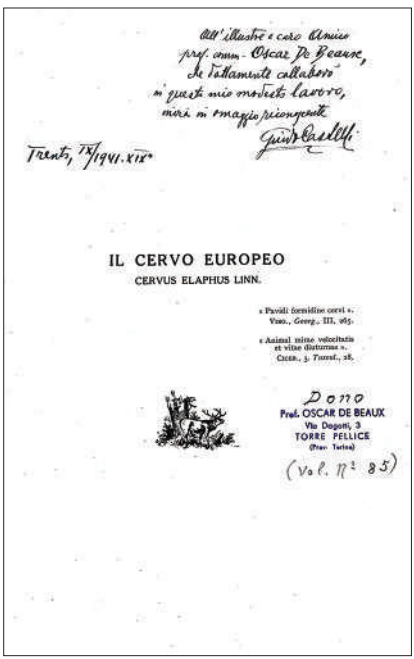

à Monsieur le Dr. O. de Beaux
en cordial hommage

Dono
Prof. OSCAR DE BEAUX
Via Dogotti, 3
TORRE PELLICE
(Prov. Torino)

99

BIOGÉOGRAPHIE
des MAMMIFÈRES et des OISEAUX
de L'AFRIQUE DU NORD

Voir, page 447, principaux errata.


All'illustre e caro Amico
prof. comm. Oscar De Beaux,
le fattamente collabora
in questi miei modesti lavori,
mari in omaggio riconoscente.
Guido Castelli

Trento, 7/1941. XIX°

IL CERVO EUROPEO
CERVUS ELAPHUS LINN.

« Pavidi formidine cervi ».
Virg., Georg., III, 265.

« Animal mire velocitatis
et vitæ diuturnæ ».
Cæs., 5. Turrel., 28.

Dono
Prof. OSCAR DE BEAUX
Via Dogotti, 3
TORRE PELLICE
(Prov. Torino)

(Vol. N° 85)

rappresentano un'entità documentale preziosa, dal momento che, a giudicare dai cataloghi *online* disponibili, sono di difficile reperimento in Italia e all'estero.

Tutti gli estratti sono stati in passato rilegati insieme per evitarne la dispersione; quelli dei quali è autore lo stesso de Beaux sono raccolti in tre volumi e quelli di autori vari sono racchiusi in 86 tomi, ognuno comprendente tra i 30 e i 40 fascicoli, la cui catalogazione in rete è tuttora in corso. Quasi tutti i fascicoli recano una deferente dedica al prof. de Beaux, mentre i singoli pezzi che compongono il fondo portano sulla copertina il timbro a inchiostro con nome e indirizzo del possessore.

Infine, molti contributi di Oscar de Beaux sono accompagnati da suoi disegni: quello dell'orso del Trentino ritorna infatti più volte nelle pubblicazioni sull'argomento. Dove però questo studioso eccelle è nell'illustrazione a colori di uccelli protetti. Grazie a questa sua capacità, e alla sua generosità, l'Accademia conserva 169 splendide tavole a penna, inchiostro nero, pennello e acquerello di "Uccelli d'Italia", come li definisce lo stesso autore, corredati da un inventario manoscritto su foglio protocollo, riportante anche la scala usata nella riproduzione, che costituiscono un raro patrimonio artistico e scientifico.

Appendice

Principali donazioni

Di particolare rilievo, e pertanto oggetto di approfondimento, sono alcune donazioni, giunte all'Accademia in tempi diversi e che costituiscono un elemento importante e caratterizzante della Biblioteca, alimentata da studiosi e accademici anche in tempi recenti. Fra queste vanno menzionate le seguenti:

Fondo Argenti

Donato nel 1992 da Lorenzo Pandely Argenti. È costituito da 21 titoli in 40 volumi, per la maggior parte in inglese, uno solo in greco, uno in francese e tre in italiano, pubblicati in Inghilterra ad opera di Philip P. Argenti (1891-1974), padre del donatore. Riguardano principalmente la storia di Chio, in primo luogo sotto la dominazione geno-

vese (1346-1566), ma anche relativamente alle diverse occupazioni succedutesi nei secoli successivi da parte di Turchia, Grecia, e, da ultimo, Germania. Molta è la documentazione riguardante gli archivi dell'isola, unitamente a studi sulla popolazione e i suoi costumi. Si tratta di testi basati su materiale disponibile negli archivi stranieri (corrispondenza diplomatica, rapporti di viaggio ecc.) consultati dall'autore anche grazie alla sua attività di diplomatico.

Fondo Doldi

Donato nel 1992 dal prof. Alessandro Doldi (1908-2001), docente di Chimica presso l'università di Genova, appassionato studioso della storia dell'istruzione. È costituito da 26 antichi volumi (secoli XVI-XIX), in più tomi, che hanno per argomento la farmacopea e la chimica.

Fondo Ponte

Donato nel 2004 dagli eredi del prof. Giovanni Ponte (1929-2003), allievo di Walter Binni e a sua volta docente di Letteratura italiana presso l'Università di Genova. Consta di 1.170 titoli di monografie ed estratti da pubblicazioni nazionali ed estere riguardanti la letteratura e la critica letteraria italiane, le letterature classiche e medievali e la filologia. La quantità e la varia provenienza dei contributi attestano l'ampia rete di contatti e di interessi del docente.

Fondo Sertoli

Donato nel 2023 dal prof. Giuseppe Sertoli, docente di Letteratura inglese presso l'Università di Genova. In costante accrescimento, attualmente (giugno 2026) consta di 280 volumi che vertono su temi di filosofia, estetica, psicologia e logica pubblicati in Francia tra gli anni venti del Novecento e il primo decennio del secolo successivo.

ACCADEMIA LIGURE DI SCIENZE E LETTERE

COLLANA DI STUDI E RICERCHE

ultimi volumi pubblicati[*]

LIX Stani Giammarino, *Lorenzo Pareto nobile genovese, patriota, uomo politico e pioniere delle scienze geologiche*, Genova, 2015, 28 pp.

LX *1866-2016 La terza guerra di Indipendenza 150 anni dopo*. *Eventi, echi, testimonianze*, a cura di Anna Maria Lazzarino Del Grosso, con contributi di L. Bertuzzi, M. Brescia, L. Cattanei, D. Cofrancesco, P. Cugurra, C. Malandrino, L. Malusa, B. Montale, R. Ponte, M.S. Rollandi, R. Tedeschi, S. Verdino, Genova, 2017, 302 pp.

LXI *La Liguria di Giovanni Castaldi cui seguono il valore delle monete e le genealogie di molte illustri casate*, a cura di Gian Luigi Bruzzone, Genova, 2018, 630 pp.

LXII (ESAURITO) Paolo Francesco Peloso, *Il vetro, il libro, la spada: stramberia e delirio in due personaggi di Miguel de Cervantes*, Genova, 2017, 152 pp.

LXIII (ESAURITO) *Viaggio in Liguria. Studi e testimonianze*. Atti del convegno di studi, Genova, 19 novembre 2019, a cura di Massimo Bacigalupo e Stefano Verdino, con contributi di M. Bacigalupo, A. Balagura, L. Clerici, N. Dacrema, M. David, F. De Nicola, P. De Ville, A. Ferrando, I. Gigli Cervi, R. Grassi, M. Hollington, J.R. Masoliver, G. Rodda, F. Valese, S. Verdino, W. Wall, P. Whitfield, Genova, 2020, 242 pp.

LXIV *Premi di ricerca 2020*, con presentazione di V. Lorenzelli e contributi di E. Ajmar, S. Brusco, I. Cainero, F. Campana, L. Ciarlo, D. Clinimarchi, A. Grosso, A. Guzzi, R. Turco, F. Verde, Genova, 2020, 222 pp.

LXV (ESAURITO) *Baudelaire. Due secoli di creazione*. a cura di Ida Merello e Andrea Schellino, con contributi di C. Bayle, A. Cervoni, C. Chagniot, N. Ferrari, P. Kekus, F. Locatelli, B. Manzitti, I. Merello, F. Pusterla, H. Scepi, A. Schellino, F. Scotto, M. Spreafico, H. Védrine, J. Zanetta, Genova, 2021, 300 pp.

---

[*] L'elenco completo dei volumi pubblicati nella "Collana di Studi e Ricerche" è visibile sul sito dell'Accademia al seguente link: http://www.accademialiguredisciencezeelettere.it/index.php/pubblicazioni/collana-studi-e-ricerche/

LXVI (ESAURITO) Francesco Maria Accinelli, *Dissertazione sopra l'origine delle confraternite ed oratori in Genova* (1773), a cura di Gian Luigi Bruzzone, Genova, 2021, 96 pp.

LXVII *Dante nel mondo*. Atti del convegno di studi, Genova, 14-15 settembre 2021, a cura di Massimo Bacigalupo e Francesco De Nicola, con contributi di O.S. Damian, H. Doi, D. Finco, J. Galassi, R. Galli Pellegrini, M. Košuta, R. Marnoto, F. Meier, C. Ó Cuilleanáin, V. Peña Sánchez, M. Pérez Carrasco, O. Sedakova, F. I. Sensini, W. Wall, G. Zoras, Genova, 2022, 276 pp.

LXVIII Gaia Leandri, *Architectural Imagery: A dialogue between designer and audience*, Genova, 2023, 174 pp.

LXIX *Transizione ecologica. Il sapere e il saper fare*. Atti del Seminario permanente, Genova, settembre-novembre 2022, a cura di Giancarlo Albertelli, con contributi di L. Banfi, L. Bellodi, A. Bombardi, L. Bragoli, R. Danovaro, C. Eva, G. Manuzio, I. Marzoli, M. Montefalcone, M. Parodi, M. Ripani, P. Rivaro, A. Saccone, C. Senesi, Genova, 2023, 192 pp.

LXX Calogero Farinella, *Scritti di storia genovese I/1*, a cura di Elisa Bianco e Davy Marguerettaz, con prefazione di Paolo L. Bernardini, Genova, 2023, 334 pp.

LXXI Calogero Farinella, *Scritti di storia genovese I/2*, a cura e con un saggio conclusivo di Elisa Bianco e Davy Marguerettaz, Genova, 2023, 388 pp.

LXXII *Mario Manlio Rossi tra Irlanda, Scozia e Inghilterra. Con un'appendice di testi*. Atti del convegno di studi, Genova, 20 febbraio 2023, a cura di Giuseppe Sertoli, con contributi di M. Bacigalupo, P.L. Bernardini, M. d'Amico, P. D'Angelo, B. Marciano, S. Parigi, G. Sertoli, Genova, 2024, 250 pp.

LXXIII *Raccontare a piccoli e grandi. I libri di Beatrice Solinas Donghi 1923-2023*. Atti del convegno di studi, Genova, 23 marzo 2023, a cura di Stefano Verdino, con contributi di M. Bacigalupo, P. Boero, W. Fochesato, L. Lijoi, V. Lorenzelli, T. Richini, G. Sabato, C.I. Salviati, A. e M. Solinas, S. Verdino, Genova, 2024, 124 pp.

Finito di stampare nel mese di luglio 2026
presso Legatoria B.V.P. - Città di Castello (PG)