



ACCADEMIA DI AGRICOLTURA
SCIENZE E LETTERE DI VERONA

PIONIERE: NELL'ARCHEOLOGIA,
NELLA STORIA, NELL'ARTE ITALIANE.
OMAGGIO A EVA TEA (1886-1971)

A cura di Myriam Pilutti Namer

VERONA 2022



ACCADEMIA DI AGRICOLTURA
SCIENZE E LETTERE DI VERONA

PIONIERE: NELL'ARCHEOLOGIA,
NELLA STORIA, NELL'ARTE ITALIANE.
OMAGGIO A EVA TEA (1886-1971)

A cura di Myriam Pilutti Namer

Verona 2022

*Le responsabilità relative alle memorie
pubblicate negli Atti Accademici restano,
senza eccezioni, ai singoli autori.*

(Art. 30 Reg.)

© ACCADEMIA DI AGRICOLTURA SCIENZE E LETTERE DI VERONA
Palazzo Erbisti - Via Leoncino, 6 - 37121 Verona
Tel. 045/5702278
E-mail: accademia@aslv.it
<http://www.aslv.it>

ISBN: 978-88-86168-35-9

“Pioniere: nell’archeologia, nella storia, nell’arte” con questo titolo l’Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, in una alle principali istituzioni culturali del territorio, ha voluto onorare la propria accademica Eva Tea, con un convegno dal profondo spessore culturale, rivelatore dell’impronta indelebile che la studiosa ha impresso durante la sua vita nell’archeologia, nella storia, nell’arte.

L’impronta di una donna che, avendo superato i limiti in cui tradizionalmente era circoscritta la possibilità di azione concessa al genere femminile, si rivela tanto importante quanto sottaciuta e ignorata.

Con questo “omaggio” si è fatta, al contrario, piena luce sui grandi meriti di Eva Tea, contrastando la sottile evanescenza dei ricordi e rinvigorendo la figura e l’opera di chi tanto ha dato a favore della conoscenza nostra e delle future generazioni.

CLAUDIO CARCERERI DE PRATI
*Presidente dell’Accademia
di Agricoltura Scienze e Lettere*

INTRODUZIONE

Esiste da sempre un'invisibile e segreta barriera – *glass ceiling* (soffitto di cristallo) la definì nel 1978 la scrittrice statunitense Marilyn Loden – che impedisce a donne preparate e brillanti di raggiungere in ogni campo le posizioni di vertice. Ci furono, però, donne che questa barriera seppero se non infrangere almeno scalare e talora incrinare, con un impegno e una fatica difficili perfino da immaginare, sacrificando spesso affetti e salute. Sono queste le pioniere, le donne che, come sottolinea Myriam Pilutti Namer, con la loro opera, il loro pensiero e il loro talento aprirono nuove strade e pioniere sono anche le donne che emergono con affascinante vivacità dalle pagine di questo volume, dove, con un'originale prospettiva diacronica e interdisciplinare, alle archeologhe e alle storiche dell'arte si affiancano pittrici rinascimentali e Fulvia, una matrona romana che cercò di superare convenzioni e pregiudizi dei tempi suoi con la propria azione pubblica e politica, impegnandosi anche in aree di esclusiva competenza maschile e proponendo così un nuovo modello di donna, molto diverso dagli stereotipi tradizionalmente seguiti.

Proprio Eva Tea, cui questo volume è dedicato, rappresenta un caso emblematico. Formatasi in un ambiente familiare culturalmente stimolante, si laureò presso l'Università di Padova con un'originale dissertazione sulla storia religiosa di Candia fra 1590 e 1630, tesi che, vincitrice del prestigioso premio Abramo e Moisé Lattes, venne immediatamente pubblicata. Guidata da Giuseppe Gerola si dedicò, giovanissima, agli studi di storia dell'arte con contributi critici di grande importanza e con collaborazioni prestigiose in campo internazionale. E poi un perfezionamento in storia dell'arte e uno in archeologia, la cattedra in storia dell'arte, la libera docenza, il trentennale insegnamento presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e la fattiva collaborazione con alcuni degli studiosi più famosi del suo tempo, come Adolfo Venturi e, soprattutto, l'archeologo Giacomo Boni. Vicende non dissimili vissero altre studiose, come Jole Bovio, che fin da giovanissima aderì

al movimento delle suffragette, che fu membro della prima associazione femminile internazionale, la *Fildis*, e socia fondatrice e poi presidente del *Soroptimist Club* di Palermo. Frequentata la Scuola Archeologica Italiana di Atene, rivestì importanti incarichi nei Musei e nelle Soprintendenze, facendo con fermezza valere i suoi diritti di donna e di madre senza marito – “sono coniugata (e senza il marito) con prole” scrive nel 1937 a Ettore Paribeni – e nel contempo denunciando coraggiosamente il mobbing dei suoi colleghi. Difficoltà che incontrò nella sua breve ma intensa vita anche un’altra pioniera, Concetta (Tina) Campanile, prima donna ad essere ammessa nel 1914 come allieva alla Scuola Archeologica Italiana di Atene, un evento significativo non solo perché aprì la strada ad altre donne, come Bruna Tamaro nel 1919, Maria Caianello e Jole Bovio, rispettivamente nel 1922 e nel 1923, ma anche perché mostrò che si potevano superare le diffidenze della famiglie, che spesso ritenevano questi soggiorni di studio all’estero disdicevoli per una giovinetta. Difficoltà dicevo e forse anche frustrazioni, se non umiliazioni: ad Atene Tina Campanile si vide esclusa, per il solo fatto di essere donna, dalle attività di ricerca sul campo e di scavo, tradizionalmente riservate agli allievi maschi nella convinzione che fossero occupazioni faticose e inopportune per una donna, e venne relegata a “lavori da scrivania”. Tornata in Italia, grazie alla stima di cui godeva, Tina Campanile operò in Soprintendenze e Musei della Toscana e del Veneto e solo la morte prematura le impedì di proseguire una promettente carriera. Prevaricazioni, umiliazioni, mobbing, discriminazione in quanto di religione ebraica e, non ultimo, l’incredibile scippo scientifico della scoperta dell’anfiteatro di Milano, costellarono la vita di Alda Levi, prima donna a entrare, nel 1915, nell’Amministrazione delle Antichità. Una pioniera che mai si piegò, operando con dedizione e impegno assoluti. Basti pensare alla vicenda dell’incarico, affidatole dal Soprintendente Ernesto Schiapparelli, con l’evidente intento di screditarla, di curare (entro un mese!) il restauro e l’esposizione delle trecento statue del Palazzo Ducale di Mantova in occasione della visita del re d’Italia a Mantova, impegno che assolse puntualmente e brillantemente a prezzo di enormi sacrifici personali.

Due sono gli aspetti che emergono prepotentemente dalle vicende di queste pioniere, alle quali molte altre se ne potrebbero affian-

care, prima fra tutte Bruna Forlati Tamaro (1894-1987), e che tutte le accomuna. Il primo è rappresentato dal coraggio e la determinazione, a volte l'ostinazione, con cui si fecero strada in un periodo e in un ambiente ove la discriminazione di genere e la conseguente emarginazione, favorita da pregiudizi e convenzioni, era prassi quotidiana, sostenuta anche da norme e leggi ingiuste. Il secondo è costituito da una specie di "congiura del silenzio", conscia o inconscia che sia, che ha reso di fatto invisibile, almeno fino a pochi anni fa, l'operato di queste donne, facendone scivolare la memoria nell'oblio. Se delle pittrici venete del Rinascimento, pioniere dell'arte loro in un ambiente fortemente maschilista, non abbiamo nemmeno un ritratto, circostanza che non si può imputare solo alla mera casualità, parimenti di altre pioniere le tracce sono svanite e faticose da ripercorrere: basti pensare che di Tina Campanile è difficile, almeno per ora, reperire persino la documentazione relativa agli studi universitari e di specializzazione. Del resto fa riflettere la circostanza che a Eva Tea a Verona non è stata dedicata né una scuola né una strada – ma a Ravenna sì! – mentre solo in tempi recenti a Jole Bovio sono state intitolate una via di Palermo e la sezione di Preistoria del Museo Archeologico Regionale "Antonio Salinas", e ad Alda Levi, nel 2004, è stato dedicato a Milano l'Antiquarium dell'anfiteatro da lei scoperto. Poco, molto poco, rispetto al contributo che queste donne, operando in una realtà difficile, quasi sempre ostile, hanno recato alla cultura e alla società italiana, che davvero poco grata nei loro confronti avrebbe dovuto piuttosto far proprio quanto scrive Seneca nel *De beneficiis* (III, 1): *ingratus est, qui beneficium accepisse se negat quod accepit, ingratus est, qui dissimulat, ingratus, qui non reddit, ingratus omnium, qui oblitus est.*

ALFREDO BUONOPANE

MYRIAM PILUTTI NAMER

PIONIERE: NELL'ARCHEOLOGIA,
NELLA STORIA, NELL'ARTE ITALIANE

Questo volume raccoglie i contributi presentati durante la giornata di studi *Pioniere. Nell'archeologia, nella storia, nell'arte. Omaggio a Eva Tea, pioniera veronese* che si è tenuta presso l'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona il 24 settembre 2021.

La ricorrenza dei cinquant'anni dalla morte di Eva Tea (1886-1971), prima donna entrata a far parte, nel 1954, dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, ha fornito l'occasione per inaugurare un dialogo tra studiose e studiosi in prospettiva multidisciplinare e diacronica, a partire dall'indagine sulla carriera e l'attività della studiosa, sul ruolo delle pioniere nell'archeologia, nella storia, nell'arte italiane, intese come coloro che, nella definizione del "Grande dizionario della lingua italiana", *contribuiscono con la propria opera e con il loro pensiero allo sviluppo e al progresso della civiltà*¹, secondo le proprie inclinazioni e i propri talenti.

Il volume si articola, a partire dal saggio introduttivo di **Frederica Daniele** sull'educazione femminile negli studi sul mondo antico in Italia tra Otto- e Novecento, in tre sezioni.

La prima è dedicata a Eva Tea che, dopo essersi laureata in lettere a Padova con una tesi in storia (1911), aver conseguito il perfezionamento in storia dell'arte (1918) e in archeologia (1920-21), fu tra le prime donne del Regno d'Italia a ottenere una cattedra – di bibliotecaria e insegnante – in storia dell'arte (1922). Fu inoltre tra le prime (la seconda, dopo Mary Pittaluga) anche nel conseguimento della libera docenza (1927), che le consentì di ottenere incarichi di insegnamento presso l'Università Cattolica del Sacro

(1) Grande Dizionario della Lingua Italiana, Torino, 1966-2022, s.v. pionière, vol. XIII, p. 523: <https://www.gdli.it/sala-lettura/vol-xiii/13> (ultima consultazione in data 26 novembre 2022).

Cuore di Milano per quasi trent'anni. Tea fu collaboratrice assidua dello storico dell'arte Adolfo Venturi, dello storico Giuseppe Gerola, dell'archeologo Giacomo Boni, di Padre Agostino Gemelli e di Mons. Giuseppe Polvara, assieme al quale promosse a Milano l'istituzione della scuola "Beato Angelico" (1921)². Instancabile attivista in ambito sociale e cattolico, Tea fu anche l'amata maestra di numerose allieve e altrettanti allievi, tra i quali spiccano personalità illustri quali don Lorenzo Milani (1923-1967)³, lo storico dell'arte Roberto Togni (1937-2015)⁴, l'archeologo Antonio Frova (1914-2007)⁵, il designer Giancarlo Iliprandi (1925-2016)⁶ e il pittore Goliardo Padova (1909-1979)⁷. Parte significativa dell'operato di Eva Tea, specialmente indagata nel rapporto con Boni e Venturi, è stata di recente indagata, pertanto in questo volume trovano spazio esclusivamente due contributi che ampliano le indagini sulla multiforme attività della studiosa. Il saggio di **Fausta Piccoli** delinea, infatti, un quadro innovativo dei primi anni di attività scientifica, concentrandosi sul rapporto con Verona e offrendo uno spaccato innovativo degli spunti e delle sollecitazioni che le vennero,

(2) M. PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni (1859-1925). Gli anni del Dopoguerra e il rapporto con Eva Tea*, in "Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici", n. 29 (2016), pp. 279-297; EAD., *Il fondo "Eva Tea" al Museo di Castelvecchio a Verona: linee interpretative per una ricostruzione preliminare*, in "Verona illustrata", n. 31 (2018), pp. 147-159; EAD., *Giacomo Boni. Storia memoria archeonomia*, Roma, 2019; EAD., *Eva Tea, e Giacomo Boni*, in *Giacomo Boni. L'alba della modernità*, catalogo della mostra (Roma, Parco Archeologico del Colosseo, 14 dicembre 2021-30 aprile 2022), a cura di A. Russo - R. Altieri - A. Paribeni, Milano, 2021, pp. 122-125; EAD., *Eva Tea nelle lettere ad Adolfo Venturi*, in "Il Capitale Culturale", c.d.s.

(3) V. ALBERICI, *Lorenzo Milani: l'artista che trovò Dio*, Cinisello Balsamo (Mi), 2017.

(4) Nelle sue stesse parole, tratte da un'intervista dell'11 luglio 2013: <https://www.indiscreto.info/la-memoria-degli-oggetti/> (ultima consultazione in data 27 ottobre 2022).

(5) G. CAVALIERI MANASSE, *Antonio Frova e l'architettura romana dell'Italia settentrionale*, in *Antonio Frova archeologo e maestro*, Atti della giornata in ricordo di Antonio Frova (Milano, 25 maggio 2019), a cura di G. Cavalieri Manasse - S. Lusuardi Siena - E. Roffia, in "Quaderni del Centro Studi Lunensi", n. 9 (2013), pp. 163-184, p. 163.

(6) M. SIRONI, *La scrittura come riflessione attiva: i diari*, in *Segni. Giancarlo Iliprandi*, a cura di F. Gardoni [et al.], in "DesignVerso" (2015-2016), pp. 30-33, p. 32. https://www.designverso.it/iliprandi_01.html (ultima consultazione in data 27 ottobre 2022).

(7) Per sua testimonianza diretta: <http://www.goliardopadova.it/goliardo-padova.html> (ultima consultazione in data 27 ottobre 2022).

mentre studiava con Venturi, dalla frequentazione di Giuseppe Gerola. **Giulia Taddeo** si concentra invece sull'interessante progetto di rivista teatrale ("Theatrica") che la studiosa fondò nel 1935 presso la Scuola "Beato Angelico", evidenziando l'importanza dell'approccio multidisciplinare nella sua attività di critica.

Nella seconda sezione del volume sono delineati i percorsi professionali di archeologhe che si formarono e operarono negli stessi anni di Eva Tea in diverse aree d'Italia. **Andrea Paribeni** traccia gli esordi di Jole Bovio Marconi (1897-1986), attiva soprattutto in Sicilia, attraverso la lente delle lettere inedite che spedì a Roberto Paribeni; **Sofia Piacentin** tratteggia il profilo di Tina Campanile (1884-1928) e la sua attività di ricerca e scavo presso la Villa di Negrar in provincia di Verona; **Anna Ceresa Mori** tratta di Alda Levi (1890-1950) e in particolare degli anni di impegno per il patrimonio archeologico di Milano.

La terza sezione è stata concepita in prospettiva diacronica. Questo approccio si è voluto adottare come omaggio al metodo multidisciplinare e diacronico di studio e lavoro applicato da Eva Tea, con specifico riferimento agli ambiti disciplinari storico e storico-artistico che lei prediligeva. In questa sezione trovano pertanto spazio due contributi dedicati al ruolo delle donne nella storia e nell'arte, in particolare nella storia romana con l'indagine su Fulvia condotta da **Francesca Rohr** e **Alessandra Valentini**, e nell'arte del Rinascimento veneto con la rassegna delle pittrici effettuata da **Alessandra Zamperini**.

Nel concludere questa breve introduzione, è inoltre doveroso ricordare che la realizzazione del volume è stata possibile grazie all'impegno e alla generosità di molte persone. Anzitutto l'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, in particolare nel presidente Prof. Claudio Carcereri de' Prati e nei Proff. Giuliana Cavalieri Manasse, Alfredo Buonopane e Giancarlo Volpato; a questa si aggiungono gli enti patrocinatori della giornata di studi: il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia, il Dipartimento di Culture e Civiltà dell'Università degli Studi di Verona, i Musei Civici di Verona e la Scuola "Beato Angelico" di Milano. Sincera gratitudine spetta inoltre a relatrici e relatori per aver accettato l'invito a intervenire nell'ambito della giornata di studi del settembre scorso, per aver partecipato al volume con il

proprio contributo e per la fruttuosa collaborazione interdisciplinare che ha sempre caratterizzato le nostre relazioni professionali e le nostre conversazioni. Un ringraziamento si deve infine anche alle e ai pronipoti di Eva Tea per l'incoraggiamento costante e amichevole in tanti anni di ricerche.

Gli eventi della vita mi portano a concludere queste pagine con una dedica alla memoria di mia madre, Maria Pia Namer (1949-2022), tra le pioniere in ambito socio-educativo e assistenziale nei diversi ruoli da lei ricoperti nell'amministrazione dello Stato e degli enti locali a partire dagli anni Settanta. È anche grazie al suo esempio, e a quello di tante donne come lei, che oggi – con limiti ben noti – la prospettiva globale di studio e lavoro delle bambine e delle ragazze è migliorata e ci sono valide ragioni per credere che continuerà a farlo, segnando un'epoca che non ha precedenti nella storia.

FREDERICA DANIELE

L'EDUCAZIONE FEMMINILE
NEGLI STUDI SUL MONDO ANTICO IN ITALIA
TRA OTTO- E NOVECENTO

RIASSUNTO

Il capitolo delinea i principali sviluppi legislativi nel Regno d'Italia, dalla sua nascita nel 1861 fino ai primi anni del regime fascista, relativi all'accesso delle ragazze e delle donne all'istruzione di livello universitario. La loro trattazione si accompagna a quella di altri fattori che permisero a poche di loro di perseguire carriere universitarie nel campo degli studi sul mondo antico, e delle tendenze socio-culturali che improntavano l'educazione femminile in senso lato.

PAROLE CHIAVE: Storia delle donne, Studi Classici, Educazione, Regno d'Italia, Discriminazione.

ABSTRACT

Women students and scholars in the field of Classical antiquity in Italy from the end of the XIX c. to the early XX c.

The paper outlines the main developments within the legislation of the Kingdom of Italy, from its birth in 1861 up until the early years of the Fascist regime, which concerned the access of girls and young women to University education. These are set alongside other factors enabling a few of them to pursue careers in the field of Classics, set against social and cultural customs which came into play with regard to the education of girls and women more broadly.

KEYWORDS: Women in History, Classical Studies, Education, Kingdom of Italy, Discrimination.

I. UNO SGUARDO SULL'(IN)VISIBILITÀ

Se interpellati a fare il nome di studiose del mondo antico delle generazioni precedenti alla presente, non pochi in Italia farebbero fatica a produrre un elenco che superi le proverbiali dita di una mano. Oggigiorno i nomi di studiose quali Maria Grazia Ciani, Eva Cantarella o, più di recente, di una divulgatrice quale Andrea Marcolongo trovano spazio tra quelli della ben più numerosa e nota compagine di colleghi che si occupano e scrivono di antichità, fa-

condosi conoscere anche ai non addetti ai lavori. Tornando indietro di una generazione e oltre, l'ancor più rara presenza di donne accademiche e divulgatrici nell'ambito degli studi classici – e nei suoi settori linguistico, letterario-filologico, storico-epigrafico, storico-artistico, archeologico, filosofico ecc. – va di pari passo con la scarsa notorietà di cui godevano, tradotta in una conoscenza delle loro vite e del loro operato che ancora oggi rimane alquanto lacunosa. Non si tratta, quest'ultima, di una peculiarità tutta italiana. Altrove, già da qualche decennio si sono inaugurati gli sforzi per riscoprire la presenza delle donne che siano state operative in questo campo degli studi, identificando le figure di spicco per restituirle al pubblico nella pienezza del loro ruolo. Si pensi al recente lavoro di Edith Hall e Rosie Wyles, una panoramica su *women classical scholars* che si estende dal Rinascimento fino a includere come ultima generazione le donne nate prima della Grande Guerra e che studiarono e lavorarono in Europa e negli Stati Uniti¹. Anche negli Stati Uniti si riscontra un'attenzione al medesimo tema, a partire dal lavoro a suo tempo pionieristico di Barbara McManus², fino a una serie di interessanti discussioni sul blog della Society for Classical Studies a cura di Claire Catenaccio tra cui, emblematico, quello dal titolo *How do we record the History of Women in Classics?* risalente alla fine del 2019³. Ad oggi per l'Italia manca un lavoro esaustivo paragonabile, che raccolga, registri e racconti le presenze delle 'classiciste' – ossia delle studiose dei diversi ambiti di conoscenza sul mondo antico e classico – inserite nel contesto della realtà socio-economica ed educativa del luogo e dei luoghi in questione, oltre che messe in relazione con la vita e l'operato delle loro colleghe non italiane. Studi di genere dedicati iniziano solo gradualmente a farsi strada, in un percorso certamente lento così come lenta è la stessa emancipazione da prospettive concentrate principalmente su

(1) *Women Classical Scholars: Unsealing the Fountain from the Renaissance to Jacqueline de Romilly*, a cura di E. Hall - R. Wyles, Oxford, 2016.

(2) B. MCMANUS, *Classics and Feminism: Gendering the Classics*, New York, 1997.

(3) <https://classicalstudies.org/scs-blog/claire-catenaccio/blog-how-do-we-record-history-women-classics> (ultima consultazione in data 21 ottobre 2022). Per riferimenti bibliografici relativi alle donne archeologhe, si veda il contributo di M. Pilutti Namer nel presente volume.

figure maschili, presente ancora in molti settori; di tali prospettive, che vengono spesso ancora attribuite a mera disattenzione, troviamo un'ampia casistica financo tra le donne attive nell'ambito degli studi sull'antichità: per fare un esempio tra tanti, stupisce riscontrare come nel 2021 le due greviste autrici di *Liceo classico, un futuro per tutti. Venti interviste a ex alunni eccellenti* non abbiano trovato che due sole donne da intervistare⁴. La verità è che i dati ci dicono altro: ci indicano anzi che, ad oggi, sono in maggioranza le ragazze che frequentano indirizzi liceali in cui si studiano una o entrambe le lingue classiche⁵, e altrettanto in maggioranza le ragazze che si laureano in discipline classiche⁶. Non è questo il luogo per proseguire con un raffronto dettagliato del nostro presente con l'epoca passata di cui a breve si daranno le coordinate; preme però osservare come, superata la soglia della laurea o, eventualmente, del dottorato, le possibilità di carriera, accademica e non, a livello di parità di remunerazione come di visibilità e prestigio diminuiscono, per le donne, rispetto ai loro colleghi in partenza meno numerosi anche nei settori disciplinari di cui qui ci occupiamo; dati recenti confermano proprio che, nei percorsi di carriera accademici, *la presenza femminile*

(4) L. LOMIENTO - A. PORRI, *Liceo classico, un futuro per tutti. Venti interviste a ex alunni eccellenti*, Roma, 2021.

(5) Il Portale Unico dei Dati della Scuola riporta, per l'a.s. 2020/22, che le studentesse che frequentano il liceo classico sono 109.906, più del doppio degli studenti maschi (46.986) (ultima consultazione in data 21 ottobre 2022 <https://dati.istruzione.it/espescu/index.html?area=anagStu>); a prevalenza femminile gli studenti iscritti al primo anno di altri due indirizzi liceali in cui si studia il latino (liceo linguistico: 79,1%, liceo delle scienze umane indirizzo scienze umane: 89%) mentre al liceo scientifico tradizionale, dove anche è presente il latino, i maschi superano le femmine di pochi punti percentuali (sono il 51,3%) (*Le iscrizioni al primo anno delle scuole primarie, secondarie di primo e secondo grado del sistema educativo di istruzione e formazione, Anno Scolastico 2018-2019*, MIUR, Maggio 2018, ultima consultazione in data 21 ottobre 2022).

(6) Il Rapporto AlmaLaurea 2022 per l'anno di laurea 2021 riporta i seguenti dati per la laurea magistrale biennale: classe di laurea in filologia, letterature e storia dell'antichità (LM-15, 15/S): 404 donne e 160 uomini; classe di laurea in archeologia (LM-2, 2/S): 485 donne, 220 uomini. Mentre il 98% dei rispondenti laureati in filologia proviene dal liceo classico, ciò vale per solo per il 43% degli archeologi, i cui colleghi hanno frequentato lo scientifico (22,3%) oppure, in quote che si aggirano attorno all'8% ciascuno, i licei a indirizzo artistico, linguistico oppure istituti tecnici (ultima consultazione in data 21 ottobre 2022).

*diminuisce man mano che si sale la scala gerarchica*⁷. Un quadro non particolarmente roseo, dunque, preso come punto di partenza per rivolgere il nostro sguardo verso il passato, a esaminare quale fosse la condizione in cui le donne poterono per la prima volta iniziare a farsi strada, per non dire carriera, in quest'ambito di studi, a partire dall'analisi del quadro della legislazione educativa in vigore tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, in rapporto ad alcuni elementi caratterizzanti la mentalità prevalente che la legislazione stessa esprimeva. La situazione che in questo capitolo verrà tracciata confermerà, naturalmente, l'intuizione di chi legge che la posizione di *laudatores temporis acti* non solo non è sostenibile, ma sarebbe essa stessa offensiva nei confronti delle ragazze, donne e studiose di cui questo libro raccoglie le esperienze e il lascito, così come di coloro, più numerose ancora, che non ebbero il merito, i mezzi o gli strumenti per proseguire i loro studi, intraprendere percorsi di ulteriore specializzazione e diventare, anche loro, 'pioniere'.

2. DA UDITRICI A LAUREATE

Tra fine Ottocento e i primi decenni del XX secolo, chi avesse voluto intraprendere nel Regno d'Italia un percorso di studi incentrato sul mondo antico si sarebbe iscritto a un corso universitario all'interno di una facoltà di Filosofia e Lettere, una delle cinque individuate e previste dalla Legge Casati del 1859 (art. 47, comma 3) nella sua regolamentazione del sistema universitario del Regno⁸. Gli istituti universitari all'epoca della nascita del Regno erano di gran lunga meno numerosi di quelli odierni e si trovavano nei prin-

(7) Focus MIUR. *Le carriere femminili in ambito accademico*, a cura di M. Morana - S. Sagromora, Roma, 2019, p. 6 (ultima consultazione in data 21 ottobre 2022: <http://ustat.miur.it/media/1155/focus-carriere-femminili-universit%C3%A0.pdf>).

(8) A. SANDULLI, *Facoltà e ordinamenti didattici dal 1860 a oggi*, in *Storia delle Università in Italia* a cura di G. Brizzi - P. Del Negro - A. Romano, Messina, 2007, vol. 2, p. 267. Sandulli ricorda però che la legge Casati inizialmente si applicava solo nell'ex regno di Sardegna, in Lombardia e, con codificazioni di rilievo, in Sicilia mentre, nelle altre regioni, in attesa dell'emanazione di una legge di ordinamento generale, le norme adottate dai governi provvisori e gli antichi statuti di origine preunitaria sarebbero rimaste in vigore per lungo tempo, sino ai primi del Novecento (p. 266-271 *passim*). Per quanto riguarda gli studi nell'ambito dell'antichistica, la Legge prevedeva inoltre il mantenimento, nell'Accademia di Milano, delle cattedre di *archeologia e numismatica presso il gabinetto numismatico, di paleografia e diplomatica presso i Regii archivi* (art. 172), p. 268.

cipali capoluoghi, un dato che preme sin dall'inizio rimarcare perché non può che trattarsi di un fattore di cui tenere conto in una riflessione in cui il tema dell'accesso agli studi sarà centrale.

Se a voler intraprendere tale o qualunque altro corso di studi e conseguire la laurea era una ragazza, avrebbe dovuto aspettare la promulgazione dei regolamenti generali dei ministri Bonghi (approvato il 3 ottobre 1875 con R.D. n. 2728) e Coppino (approvato l'8 ottobre 1876 con R.D. n. 3434) che per la prima volta ammisero l'iscrizione delle donne ai corsi universitari *nel registro degli studenti e degli uditori*⁹. Fino ad allora, infatti, l'accesso alle aule universitarie era consentito alle donne esclusivamente in qualità di uditrici; gli artt. 119 e 120 della Legge Casati prevedevano che le uditrici avrebbero potuto frequentare le lezioni *senza aspirare alla laurea*, eventualmente sottoponendosi anche agli esami certificabili da un documento che, però, il Consiglio superiore specificava non avere, nel loro caso, *alcun valore legale*¹⁰. I regolamenti di cui sopra sono dunque, nella storia dell'educazione delle donne in Italia, un momento di importanza incalcolabile. È bene ricordare, tuttavia, che a questo momento non solo non corrispose un'immediata apertura alle donne di percorsi professionali per i quali la laurea era requisito, dall'ambito giuridico a quello della medicina; al contrario, esso provocò l'istituzione di nuovi ostacoli, se non veri e propri divieti, destinati alle donne che aspirassero a fare della loro laurea un mestiere qualificato¹¹. Se tali situazioni costituiscono la punta di un iceberg in continuo innalzamento rispetto al livello della sua base – quasi che, più le donne ottenevano la possibilità di raggiungere determinati traguardi nell'ascesa del percorso formativo, più i traguardi successivi si allontanavano dalla loro portata – è bene tornare a considerare la base stessa di tale percorso. Gli storici della scuola e dell'educazione che, in particolare a partire dagli anni Ot-

(9) V. RAVÀ, *Le laureate in Italia. Notizie statistiche*, in BUMPI, 2 aprile 1902, p. 634-5 (citato da M. RAICICH, *Liceo, università, professioni: un percorso difficile*, in *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, a cura di S. Soldani, Milano, 1989, p. 168-9).

(10) M. RAICICH, *Liceo, università, professioni*, cit., p. 166.

(11) Celebre il caso della prima donna laureata in giurisprudenza in Italia, Lydia Poet, cui fu impedito l'accesso all'ordine degli avvocati e procuratori (le donne vi furono ammesse per la prima volta nel 1919): *ibidem*, p. 153.

tanta, hanno iniziato a occuparsi del tema dell'educazione delle ragazze e delle donne sottolineano che, a monte del problema che il regolamento Bonghi contribuiva a sanare, ne esisteva un altro ben più grave, che né Bonghi né Coppino affrontavano, ossia il fatto che per l'iscrizione all'università stessa esistesse il requisito del titolo di licenza di liceo, di quel liceo che avrebbe in seguito *per differentiam* assunto l'attributo di 'classico', ma che all'epoca era l'unico che costituisse qualifica di ammissione alle facoltà universitarie. Com'è noto, la frequenza dei licei non era interdetta alle ragazze: la stessa legge Casati non la vietava, né è presumibile che il legislatore si fosse posto il problema di farlo. Poche anzi pochissime erano infatti le ragazze le cui famiglie, negli ultimi decenni dell'Ottocento, intendevano far perseguire loro gli studi liceali che, per loro prerogativa, avrebbero fatto conseguire loro un titolo non immediatamente spendibile per intraprendere una professione. Le famiglie piccolo-borghesi preferivano infatti per le figlie le scuole normali, mentre la mentalità dell'epoca portava le famiglie di ceto medio-alto a far educare le figlie nei collegi e negli educandati religiosi¹². Il liceo era un percorso visto come prevalentemente maschile, e rimaneva assai diffusa la convinzione che l'educazione mista e promiscua fosse disdicevole¹³; continui ostacoli e battute d'arresto incontreranno peraltro i fautori dell'istituzione di licei femminili, atti – nell'intento di chi li promuoveva – sia a preservare intatti i licei come prerogativa dei maschi, sia a fornire una via preferibile e moralmente più accettabile tramite cui le ragazze avrebbero potuto proseguire gli studi fino a raggiungere le porte, apertesì ormai anche a loro, delle università. A questo proposito, paragonando l'Italia postunitaria alla contemporanea Francia, Raicich parlerà di *vantaggio dell'arretratezza* dell'opinione pubblica italiana e delle relative istituzioni, in cui l'avversione o il disinteresse verso l'emancipazione educati-

(12) Sulla prevalenza delle istituzioni private religiose che, secondo stime di inizio Novecento, contavano attorno alle novantacinquemila iscritte rispetto alle trentamila che frequentavano le scuole dello Stato si veda S. ULIVIERI, *Donne a scuola. Per una storia dell'istruzione femminile in Italia*, in *Educazione al femminile: dalla parità alla differenza*, a cura di E. Beseghi - V. Telmon, Firenze, 1992, p. 42 e relativa bibliografia.

(13) Sul dibattito in merito alla coeducazione si veda T. PIRONI, *La coeducazione dei sessi. Un emergente problema educativo e scolastico nell'età giolittiana*, in *Educazione al femminile. Una storia da scoprire*, a cura di S. Uliveri, Milano, 2007, pp. 158-178.

va delle ragazze e delle donne erano tali che, alla nascita del Regno, non si era provveduto ancora a legiferare in merito, tantomeno a portare a compimento il progetto della creazione di licei femminili che in Francia, appunto, vengono invece istituiti nel 1880¹⁴. Avversione e disinteresse che mostrano, poco a poco, i primi segni di cedimento verso gli anni ottanta del XIX secolo, quando l'élite borghese inizia a iscrivere le proprie figlie ai ginnasio-licei, fino ad allora maschili, e lo fa sia per ragioni educative e culturali sia per quella che Uliveri descrive come una sorta di *razzismo di classe*, che porta tali famiglie a *superare il pregiudizio sessista* e a rompere con *antiche consuetudini* pur di non *mescolarsi come classe con i ceti medio-bassi* le cui figlie frequentavano prevalentemente le scuole normali o tecniche¹⁵. Si tratta comunque ancora di numeri molto bassi se, nell'a.s. 1899-1900, le ragazze costituiscono appena il 2,16% di coloro che frequentano il liceo nel Regno d'Italia¹⁶. La posticipata istituzione di licei femminili, che avrebbero potuto assolvere al compito di frenare la pur gradualissima femminilizzazione dei licei, può dunque considerarsi un vantaggio di cui beneficiarono presumibilmente le stesse, poche ragazze di buona famiglia che iniziarono a frequentare i ginnasi-licei maschili. D'altronde, è bene ricordare che una segregazione per genere esisteva invece nelle scuole normali, finalizzate alla formazione degli insegnanti elementari, che prevedevano un percorso quadriennale e, in uscita, un titolo professionale immediatamente spendibile in un ruolo, quello della maestra, che godeva di una decisa accettabilità sociale in quanto concretizzazione della *missione educatrice* che non solo non si poneva in *opposizione al tradizionale ruolo di moglie e di madre*¹⁷ che per

(14) M. RAICICH, *Liceo, università, professioni*, cit., p. 163.

(15) S. ULIVIERI, *Donne a scuola*, cit., p. 45.

(16) L. GAZZETTA, *Sulle orme di Elena. Docenti e studiose di filosofia nel primo Novecento*, in *Cittadinanze incompiute. La parabola dell'autorizzazione maritale*, a cura di S. Bartoloni, Roma, 2021, p. 167; altri dati in S. SOLDANI, *Premessa*, in *L'educazione delle donne*, cit., p. XII, indicano come *all'alba del Novecento, si avevano solo 233 iscritte ai Licei del Regno (contro 12,605 studenti maschi)*, e come fosse ancora minore – 84 ragazze contro 10.004 ragazzi – il numero delle iscritte alla sezione fisico-matematica dell'istituto tecnico che permetteva ai suoi diplomati di accedere alle facoltà scientifiche delle università.

(17) S. ULIVIERI, *Donne a scuola*, cit., p. 44.

una donna si prevedeva e da essa ci si attendeva ma che si poteva addirittura concepire come una sua derivazione¹⁸.

3. LAUREATE PIONIERE E PIONIERE LAUREATE

I dati ricavati dal rapporto Ravà del 1901 rivelano l'entità della presenza di donne laureate a partire dal 1877, anno della loro piena ammissione alla frequenza con conseguimento di laurea: rare nei primi anni, a fine secolo le donne raggiungono il 54,4% del totale delle lauree. Tra il 1877 e il 1900, le laureate in Lettere sono 110 su 244, cui si aggiungono 29 laureate in Lettere e filosofia; sul totale di 244, la maggioranza (204) proviene da un diploma liceale. Le altre hanno alle spalle altri percorsi di formazione: per alcune di esse si tratta del diploma conseguito in un Istituto Superiore di Magistero, dopo aver frequentato un quadriennio di studi che Uliveri definisce *una specie di 'università per le donne'*¹⁹.

Fin dai dati sopra menzionati sulle prime laureate in Italia, la prevalenza delle lauree in ambito letterario non può passare inosservato. Uliveri commenta che si trattava spesso di una *scelta obbli-*

(18) Alla scuola normale femminile ci si poteva iscrivere nel quindicesimo anno d'età, nel sedicesimo nel caso di quella maschile; c'era dunque un vuoto tra l'inizio di tale formazione e la fine della scuola elementare statale – anch'essa istituita nella sua versione femminile e maschile – cui la Legge Casati del 1859, nel solco della sabauda legge Boncompagni, assegnava una durata di quattro anni prorogabili fino al dodicesimo anno d'età (M.A. MANACORDA, *Istruzione ed emancipazione della donna nel Risorgimento. Riletture e considerazioni*, in *L'educazione delle donne*, cit., p. 20). Una maniera per ovviare all'interruzione degli studi era che le ragazze frequentassero il ginnasio, che non per tutti fungeva da anticamera del liceo bensì da ponte per potersi iscrivere alla scuola normale, oppure alla scuola tecnica femminile per poi passare alla normale (M. RAICICH, *Liceo, università, professioni*, cit., p. 165).

(19) S. ULIVIERI, *Donne a scuola*, cit., p. 46. Gli Istituti femminili di Magistero vengono istituiti a Roma e a Firenze nel 1878; si tratta di percorsi atti a sviare le ragazze dall'isciversi alle facoltà universitarie e marcati da un'inequivocabile caratterizzazione in senso femminile, grazie alla presenza di determinate materie di studio, e da un aspetto 'repressivo' che mira al mantenimento delle studentesse in un rango inferiore rispetto ai coetanei maschi, a partire dalla presenza di requisiti di buona condotta e moralità per poter frequentare i corsi. Certificazioni di questo genere saranno richieste anche alle studentesse per iscriversi, dal 1875 in poi, alle università del Regno (S. ULIVIERI, *La donna e gli studi universitari nell'Italia postunitaria*, in *Cento anni di università. L'istruzione superiore in Italia dall'Unità ai giorni nostri*, a cura di F. De Vivo - G. Genovesi, Napoli, 1986, p. 223).

gata, dovuta a due fattori inevitabilmente connessi e correlati tra loro: da un lato il fatto che l'insegnamento, e in special modo quello in ambito umanistico-letterario, costituiva l'unica prospettiva lavorativa in *manca*za di altri sbocchi professionali; dall'altro all'esistenza di una serie di indicazioni sempre più coercitive che alle giovani provenivano dalla società cui appartenevano, per la quale il campo educativo era visto come quello a loro più consono mentre eventuali altri loro interessi erano ritenuti devianti a tal punto che il loro svolgimento di attività professionali in altri campi, quali ad esempio la legge o la medicina, era vietato dalla legge stessa²⁰.

Laureate in lettere sono le pioniere archeologhe e storiche dell'arte i cui profili sono tracciati nel presente volume, e i cui anni formativi si inseriscono nell'arco di tempo fin qui discusso: laureata in lettere, alla Regia Università di Roma, probabilmente attorno al 1909, l'archeologa Tina Campanile; laureata in lettere e filosofia a Padova, con una tesi in storia moderna nel 1911, Eva Tea; come lei è laureata a Padova in lettere, e precisamente in filologia classica, Alda Levi, nel 1913; laureata in lettere alla Sapienza nel 1921 è infine Jole Marconi Bovio, con una tesi in topografia romana sotto la supervisione Rodolfo Lanciani²¹. Nel ripercorrere i loro studi e le loro carriere, i contributi di questo volume sottolineano da un lato i risultati da esse ottenuti e dall'altro lo sforzo infuso ad ottenerli in un ambiente che, se non apertamente ostile, certo non offriva loro le stesse opportunità di carriera né le stesse possibilità di azione nel loro campo che erano alla portata dei loro colleghi maschi.

L'evoluzione della situazione scolastica e universitaria per la componente femminile della popolazione in Italia, negli anni in cui le pioniere oggetto di questo volume compivano i primi passi delle loro carriere, non si può certo descrivere come linearmente migliorativa per le dirette interessate. Rispetto al progressivo aumento della scolarizzazione femminile anche nel ciclo di istruzione superiore (dove le ragazze costituiranno attorno a un terzo degli iscritti

(20) *Ibidem*, p. 227.

(21) Di interesse per la presente trattazione sono i profili delle 'antichiste padovane' presentati nel contributo di Margherita Losacco nel recente volume *L'università delle donne. Accademiche e studentesse dal Seicento a oggi*, a cura di A. Martini - C. Sorba, Padova, 2022.

fino agli anni del secondo conflitto mondiale)²², misure come l'istituzione, in seno alla Riforma Gentile del 1923, dei licei femminili aveva indubbiamente tra i suoi scopi quello di *alleggerire il più possibile la scuola classica dalla presenza delle alunne*, trattandosi di quella che gli ideologi del regime intendevano come scuola di formazione per i *futuri capi*²³. La stessa posizione dei successivi governi del primo dopoguerra e, naturalmente, del regime fascista sulla femminilità del mestiere di docente incontra notevolissimi limiti più si sale, per così dire, di livello all'interno delle istituzioni scolastiche. Tra svalutazione intellettuale e morale delle donne e inconfesso timore di quanto gli stessi presupposti dell'idea di emancipazione femminile avrebbe potuto comportare, i governi ora cedono – sarà proprio con Gentile che verrà abolita, nel 1923, la clausola introdotta in epoca giolittiana che, ammettendo le donne ai concorsi a cattedra per le scuole superiori, lega il posto a loro attribuito alla presenza di sezioni femminili nella scuola cui vengono assegnate²⁴ – ora si arroccano su posizioni apertamente discriminatorie, escludendo le donne laureate dai concorsi a cattedra proprio per *le materie più nobili, vale a dire italiano, latino, greco, storia e filosofia* a partire dal 1926.

L'idea che fosse la presunta delicatezza dell'animo delle donne a motivare, anzi giustificare, il divieto a che impartissero l'insegnamento di tali materie – considerate il vero e proprio *principio formativo delle future classi dirigenti*²⁵ – è, evidentemente, il riflesso di un'ideologia conservatrice, retrograda e intrinsecamente maschilista che il fascismo proclamava e imponeva mentre, al contempo, celebrava una femminilità soggiogata dall'uomo, relegata nella sua funzione procreatrice ed educatrice dei figli. Ancor di più deve

(22) Si vedano i dati riportati nella storia della scuola italiana curata da Giacomo Cives (F. PESCI, *Cronologie, grafici, statistiche*, in *La scuola italiana dall'Unità ai giorni nostri*, a cura di G. Cives, Firenze, 1990, pp. 427-520), e in particolare la *Tabella 17b Scuole secondarie 1913-1942*, p. 487 (dati non suddivisi per tipologia scolastica); per la crescente femminilizzazione della popolazione scolastica nel secondo dopoguerra, in particolare per quanto concerne i licei classico e scientifico, si veda la tab. 33 (dati sui diplomati), p. 499.

(23) L. GAZZETTA, *Sulle orme di Elena*, cit., p. 178.

(24) M. RAICICH, *Liceo, università, professioni*, cit., pp. 170 e 172.

(25) *Ibidem*, p. 173.

dunque colpire, pur nell'assenza di espliciti divieti per quanto riguardava le carriere universitarie delle donne (ancora una volta segno, o vantaggio, dell' 'arretratezza'?), la tenacia dimostrata da alcune delle pioniere le cui carriere, peraltro, sviluppatasi nel corso del ventennio, approdano nel secondo dopoguerra in cui non è certo sulla parificazione delle opportunità professionali delle donne che si concentra, perlomeno in ambito accademico, il superamento di quanto gli anni bui del regime di Mussolini avevano comportato.

Colpisce ma non sorprende il protagonismo delle figure maschili nel racconto delle carriere delle pioniere di questo libro, così come anche delle *antichiste padovane* – archeologhe e filologhe – raccontate da Losacco in un suo recente e prezioso contributo²⁶, o da Gazzetta nel suo lavoro sulle *docenti e studiose di filosofia nel primo Novecento*²⁷: uomini con le cui vite si intrecciano quelle professionali e personali delle studiose qui presentate, non sempre né solo come rivali e antagonisti ma anche in quanto professori, supervisori, facilitatori di carriera, non di rado compagni di vita. Queste insigni archeologhe e antichiste fanno carriera all'ombra di uomini, e spesso grazie a quegli stessi uomini, loro colleghi o superiori; di quest'ombra fanno spesso di doversi accontentare e al contempo giovare, in qualche caso anche per evitare di esporsi troppo. Guardandole con lo sguardo di oggi, ci domandiamo se si conoscessero tra loro; ci sorprende e quasi delude il fatto che non fossero alleate in una *consorioritas* che si battesse, magari proprio nell'ombra, per ricavare unite lo spazio e la voce necessari per portare avanti il loro lavoro e vederlo riconosciuto a loro nome. Non di tutte queste pioniere conosciamo l'eventuale impegno politico e civico; poche paiono quelle che, a quanto risulta, erano attivamente coinvolte nel dibattito sull'emancipazione femminile che peraltro, com'è noto, trova rappresentanti e portavoci tra le donne in Italia fin dalla traduzione in italiano di *On the subjugation of women* di J.S. Mill nel 1870²⁸.

Le pioniere di questo volume compiono i primi passi delle loro carriere in un'epoca caratterizzata da emarginazione e da vera e

(26) M. LOSACCO, "Nel nostro Liviano, fervido di studi": profili di antichiste padovane, (1900-1945), in *L'università delle donne*, cit., pp. 165-182.

(27) L. GAZZETTA, *Sulle orme di Elena*, cit.

(28) M. RAICICH, *Liceo, università, professioni*, cit., p. 148.

propria discriminazione, sancite a livello normativo e istituzionale oltre che diffuse nella società, i cui tratti salienti sono stati ricordati in questo capitolo. Il loro aver operato in tali condizioni, assieme ai risultati da esse ottenuti e al loro peso effettivo, ma così di rado noto e annoverato, nella storia degli studi sul mondo antico sono di per sé ragioni per cui le autrici e gli autori del presente volume hanno voluto contribuire a riaccendere, su di loro, un riflettore. Il processo di recupero storico di quanto di valore è stato compiuto da donne in epoche passate non ovunque è apprezzato anche per la ragione che implica, complementariamente, il recupero storico del ruolo degli uomini nel relegare le donne stesse in una condizione di minorità. Se il processo di recupero e la narrazione storica di quanto, pur essendo di valore, rischia di essere dimenticato è da considerarsi un atto politico, con ciò intendendo un atto che agisce sul presente e sul futuro – un atto che, per dirla con Yasmine Ergas, è sì *ri-ordinamento del presente; ma è anche produzione del futuro*²⁹ – e se ciò anche questo volume, nel suo piccolo, contribuisce a fare, potranno essere solo proprio il presente e il futuro a dirlo.

(29) Y. ERGAS, *Genere. Parola chiave del diritto e dell'agire politico*, 2015, reperibile online a <https://www.ingenero.it/articoli/genere-parola-chiave-diritto-agire-politico> (ultima consultazione in data 21 ottobre 2022).

SEZIONE I
EVA TEA (1886-1971)

FAUSTA PICCOLI

EVA TEA E VERONA. PERCORSI DI RICERCA
DI UNA GIOVANE PIONIERA TRA ARTE VERONESE
E ORIZZONTI NORDICI E MEDITERRANEI (1910-1914)

RIASSUNTO

A partire dai saggi giovanili pubblicati su “Madonna Verona”, rivista del Museo Civico di Verona, e dai manoscritti conservati nel Fondo *Eva Tea* della Biblioteca d’Arte del Museo di Castelvechio, il contributo approfondisce il profilo giovanile della studiosa, un’autentica pioniera già capace di affondi multidisciplinari originali. In questo percorso, Giuseppe Gerola emerge come un’importante figura di riferimento: ispirò la sua tesi di laurea, la incoraggiò a pubblicare i suoi primi contributi di arte veronese e la mise in contatto con ambienti internazionali.

PAROLE CHIAVE: Eva Tea. Giuseppe Gerola. Madonna Verona. Museo di Castelvechio. *Allgemeines Lexicon*.

ABSTRACT

Eva Tea and Verona. Research paths of a young pioneer between Veronese art and northern and Mediterranean horizons (1910-1914)

Beginning with early essays published in “Madonna Verona”, the journal of the Civic Museum of Verona, and handwritten notes conserved in Fondo *Eva Tea* of the Art Library of the Museo di Castelvechio, this contribution explores the profile of the scholar in her youth, an authentic pioneer already capable of original multidisciplinary insights. In this path, Giuseppe Gerola emerges as an important reference figure: he inspired her degree thesis, encouraged her to publish her first contributions on Veronese art and put her in contact with international circles.

KEYWORDS. Eva Tea. Giuseppe Gerola. Madonna Verona. Castelvechio Museum. *Allgemeines Lexicon*.

I. SCRITTI EDITI E INEDITI DI EVA TEA: LA COSTITUZIONE DEL FONDO
NELLA BIBLIOTECA D’ARTE DEL MUSEO DI CASTELVECCHIO

Nel ringraziare per le *pubblicazioni e gli estratti* di contributi e saggi di Eva Tea donati nel 1985 al Museo di Castelvechio, il direttore Licisco Magagnato sottolineava l’importanza del lascito, che

colmava una lacuna nelle collezioni della biblioteca, completandola *specialmente per le parti dell'arte italiana alla quale Eva Tea ha dato un così grande contributo*¹. A questo primo nucleo bibliografico, comprensivo di monografie, estratti, articoli in riviste scientifiche, di carattere divulgativo e in giornali ordinati cronologicamente, nel 1992 si aggiunse un secondo gruppo di materiali inediti, formato da quaderni di appunti manoscritti, fogli sciolti ordinati per argomento con accurate schedature di artisti, opere, monumenti, insieme a redazioni provvisorie e/o definitive, manoscritte o dattiloscritte e fittamente postillate, di articoli, dispense e monografie in via di pubblicazione². Nel 2013, il fondo si arricchì infine di alcuni documenti di carattere personale, tra cui i diplomi di laurea e di specializzazione³. Il consistente nucleo così formato consente di percorrere l'intera produzione scientifica edita della studiosa e appare uno strumento utile per comprendere il suo metodo di ricerca.

Qua e là affiorano, sparsi tra le carte, minute o fogli di corrispondenza con studiosi e case editrici: ma si tratta di materiali troppo esigui per formare un carteggio o tracciare un quadro organico di conoscenze e collaborazioni scientifiche, anche se il poco che resta costituisce in ogni caso un indizio prezioso in relazione agli scritti in cui è conservato, per ricostruire, ove possibile, il tessuto di occasioni e relazioni alla radice di alcune pubblicazioni di Eva Tea. Ciò risulta particolarmente vero anche nel caso degli interessi di ricerca legati all'arte veronese, argomento finora solo sfiorato dagli studi critici⁴, ma che si è rivelato denso di esiti promettenti, in particolar modo in

(1) Biblioteca d'Arte del Museo di Castelvechio di Verona, *Fondo Eva Tea* (d'ora in poi FEA), b. XXVI, fasc. 1, Lettera di Licisco Magagnato, Verona, 3 gennaio 1985. Per la costituzione del fondo, si veda anche M. PILUTTI NAMER, *Il fondo «Eva Tea» al Museo di Castelvechio a Verona: linee interpretative per una ricognizione preliminare*, in "Verona Illustrata", n. 31 (2018), pp. 147-154.

(2) FEA, b. XXVI, fasc. 1, Lettera di Sergio Marinelli, Verona, 10 giugno 1992.

(3) FEA, b. XXVI, fasc. 1. Si veda anche PILUTTI NAMER, *Il fondo «Eva Tea»*, cit., pp. 148-149.

(4) L. LORIZZO, *Un'allieva di 'buon metodo e finezza d'osservazione'. Eva Tea in Veneto, Lombardia ed Emilia Romagna (1913)*, in *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa (1900-1925)*, a cura di L. Lorzio - A. Amendola, Roma, 2014, pp. 97-100; PILUTTI NAMER, *Il fondo «Eva Tea»*, cit., pp. 147-154.

relazione agli esordi della studiosa e alla sua collaborazione con il Museo Civico di Verona, tema su cui si concentra questo contributo.

2. EVA TEA E GIUSEPPE GEROLA: INTRECCI DI STUDI E RICERCHE TRA CRETA E VERONA

Nata a Biella nel 1886, Eva Tea si trasferì a Verona due anni dopo, quando il padre, l'avvocato Alberto Tea, divenne segretario capo dell'Amministrazione Provinciale. Il nonno, Angelo Ricci, era stato uno scenografo; la madre, Anna, di origine vercellese, insegnava disegno nell'asilo in cui era maestra, il padre era pittore dilettante e la sorella Maria divenne una buona pittrice⁵. In questo fervido *humus* familiare germogliò il primo interesse per l'arte di Eva, che tuttavia si nutrì fin da subito di un più ampio contesto di relazioni con artisti e intellettuali veronesi.

Particolarmente significativo fu, ad esempio, il profondo legame personale e la stima artistica che per tutta la vita legarono Eva e la sua famiglia alla famiglia Dall'Oca Bianca e ad Angelo in particolare⁶. Non è forse un caso che il primo scritto della giovane, nel 1909, sia un ricordo biografico della madre di Dall'Oca Bianca, pubblicato nella "Rivista per le signorine"⁷. In collezione privata si conserva inoltre un ritratto della giovane a firma di Angelo (Fig. 1); mentre

(5) Per un profilo biografico di Eva Tea, con cenni sugli anni giovanili, si vedano G. TOMASELLA, *Tea, Eva(ngelina)*, in *Dizionario biografico dei veronesi*, 2, a cura di G.F. Viviani, Verona, 2006, pp. 799-800; LORIZZO, *Un'allieva*, cit., pp. 97-103; PILUTTI NAMER, *Il fondo «Eva Tea»*, cit., pp. 147-159. Si veda inoltre il medaglione biografico di G. Volpato disponibile online <<http://www.ilcondominionews.it/tea-eva/>> (ultima consultazione in data 28 gennaio 2022). Per Maria Tea si rinvia a C. PETRUCCI, *Maria Tea*, in *La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. Brugnoli, Verona 1986, II, pp. 336-337; cenni anche in P. MARINI - C. PIUBELLO, *Donne artiste a Verona. Figure di pittrici dal XVI al XX secolo*, in *Donne a Verona. Una storia della città dal Medioevo a oggi*, a cura di P. Lanaro - A. Smith, Caselle di Sommacampagna (Verona) 2011, pp. 204-214. Nell'Archivio Storico del Museo di Castelvecchio (d'ora in poi ASMC), per gli anni di interesse del presente saggio, si conserva, nella b. 1909-1910, fasc. IX. 1910, *Ricerche e studi*, una lettera del 7 luglio 1910, in cui Maria Tea chiede autorizzazione – poi concessa – di fare, a titolo di studio, *schizzi e disegni dei frammenti architettonici e delle statue esistenti in detto Museo – e di copiare alcune miniature*.

(6) PETRUCCI, *Maria Tea*, cit., pp. 336-337; PILUTTI NAMER, *Il fondo «Eva Tea»*, p. 148.

(7) E. TEA, *La mamma di Angelo Dall'Oca Bianca (bozzetto)*, in "Rivista per le signorine", XVI, 6 (1909), pp. 387-389; copia della pubblicazione è conservata in FEA, b. II, n. 1.



Fig. 1. Angelo Dall'Oca Bianca, *Ritratto di Eva Tea*, primo quarto del XX secolo, collezione privata.

molti anni dopo, all'indomani della morte dell'artista nel 1942, Eva compose un breve memoriale dattiloscritto *Angelo dall'Oca Bianca pittore buono* e alcuni appunti manoscritti preparatori per una biografia del pittore, mai pubblicati⁸.

In entrambi gli scritti Eva Tea ricorda innanzitutto l'uomo e la sua bontà d'animo, «tale da emulare quella dell'arte e porre Dall'Oca fra i rari spiriti d'artisti la cui memoria deve essere raccomandata agli uomini anche come un alto esempio umano»; del pittore tratteggia un profilo denso di spunti biografici, in cui si elogiavano le doti artistiche fin dalla più giovane età.

Questa consuetudine affettuosa, non diminuita dalla distanza fisica e temporale, del resto, traspare anche nell'intervista fatta da Eva Tea a Berto Barbarani nel 1955 per la rivista "Archivi d'Italia e rassegna internazionale degli archivi" in relazione alla genesi della sua poetica vernacolare, ai suoi riferimenti letterari e ad alcune delle sue raccolte poetiche. In una missiva del poeta alla studiosa, pubblicata a premessa all'intervista, Barbarani si augura *che io e Lei non questioneremo mai, perché il bene che le vogliono i due amici di Santa Maria Rocca Maggiore [Angelo dall'Oca Bianca e la sorella Teresa], glielo vuole anche l'amico di Via Quattro Spade 18^o.*

(8) FEA, b. XXIV, fasc. 2 *Dall'Oca*, in particolare *Angelo Dal'Oca [sic] Bianca pittore buono, Appunti per la Biografia del Dall'Oca*.

(9) E. TEA, *Note inedite di Berto Barbarani*, in "Archivi d'Italia e rassegna internazionale degli archivi", XXII, 4 (1955), pp. 305-309, citazione a p. 306; copia della pubblicazione è conservata in FEA, b. XII, n. 8.

Questa breve parentesi introduttiva, che coglie il clima di affetto in relazione a fatti ed esperienze veronesi che segnò tutta la vita della studiosa, introduce e contestualizza la non comune precocità e maturità delle prime prove scientifiche di Eva Tea, legate, come si coglie dall'intreccio degli scritti editi e inediti, a un ben preciso contesto veronese, quello del Museo Civico, con particolare riferimento alla figura di Giuseppe Gerola.

Gerola diresse il Museo dal 1907 al 1909; in questi anni, provvide al riordino della pinacoteca e creò e diresse la rivista "Madonna Verona" – la copertina delle prime due annate fu peraltro illustrata dallo stesso Angelo Dall'Oca Bianca¹⁰ (Fig. 2) –, una fucina di studi e di ricerche legate all'arte scaligera, cui collaborarono i più importanti storici ed eruditi veronesi, come Carlo Cipolla, Luigi Simeoni, Giuseppe Biadego, e molti autorevoli studiosi italiani e stranieri, come Tancred Borenius, Paul Kristeller, Hans Semper, Adolfo Venturi.

Prima di giungere a Verona, tuttavia, Gerola¹¹, formatosi a Padova e Firenze tra il 1894 e il 1898 e quindi a Berlino e Friburgo tra il 1898 e il 1899, nello stesso 1899 partì per un'importante campagna di ricerca nel Levante veneziano, soprattutto a Creta. L'incarico gli veniva dall'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti di Venezia e il suo nome era stato fatto dall'archeologo Federico Hal-

(10) Dalla terza annata, l'illustrazione di Dall'Oca Bianca sarà sostituita dall'incisione, con carattere più grafico, di Angiolo d'Andrea. Per la storia di «Madonna Verona», si veda P. MARINI, *Da Madonna Verona a Verona Illustrata*, in *Centenario del Bollettino del Museo Civico di Padova 1898-1998*, atti della Giornata di Studi Arte e cultura nelle riviste specialistiche dei Musei e degli Istituti culturali veneti tra Otto e Novecento (Musei Civici di Padova agli Eremitani, 16 novembre 1998), a cura di M. Magliani - M. Varotto - G. Zampieri, Padova, 2000, pp. 33-42.

(11) Per Giuseppe Gerola, con particolare riferimento alla sua figura di studioso e direttore dei Musei Civici di Verona, si vedano G.M. VARANINI, *Formazione e percorsi di un erudito trentino tra Otto e Novecento: Giuseppe Gerola tra medievistica, ricerca archeologica e storia dell'arte (1895-1910)*, in *La ricerca archeologica nel Mediterraneo: P. Orsi, F. Halbherr, G. Gerola*, a cura di D. Vettori, Rovereto, 1991, pp. 75-106, anche per la bibliografia precedente; E. CHINI, *Aspetti dell'attività di Giuseppe Gerola primo soprintendente a Trento*, *ivi*, pp. 107-113; G.M. VARANINI, *Giuseppe Gerola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, Roma, 2000, pp. 460-463. Per una completa bibliografia dello studioso, si veda *Bibliografia generale*, a cura di E. Chini, in *Scritti di Giuseppe Gerola. Trentino-Alto Adige, I, 1896-1920*, in "Studi Trentini di Scienze Storiche", II, LXVII-LXVIII (1988-1989), Trento, 1995, pp. XXIII-LXXIX.

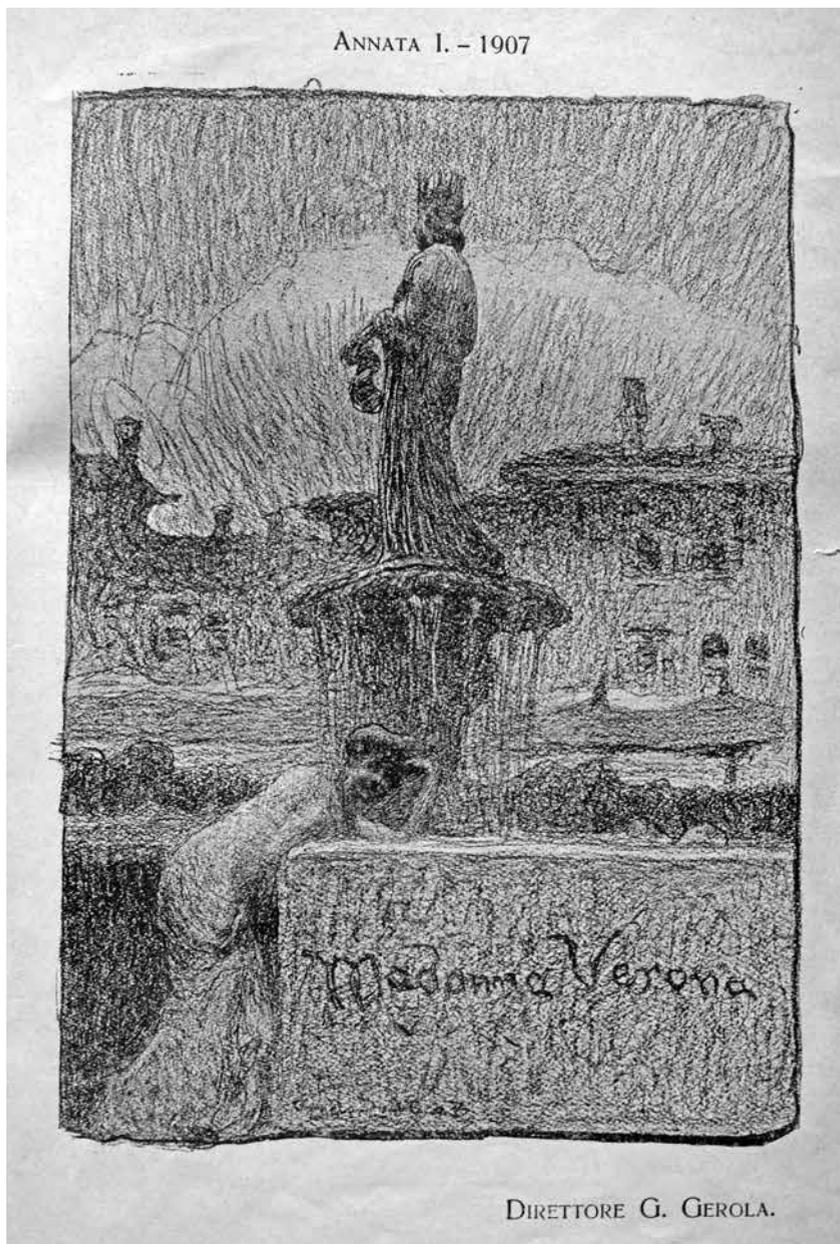


Fig. 2. Angelo Dall'Oca Bianca, copertina di "Madonna Verona", anno I, 1907, fasc. 1.

bherr, suo conterraneo¹². In Grecia Gerola lavorò per quasi cinque anni, fino a quando, nel 1904, divenne direttore del Museo Civico di Bassano del Grappa; soprattutto a Creta, compì *un lavoro di survey archeologico, di schedatura e di rilevamento di 'evidenze' monumentali e di strutture*¹³ destinato a costituire la più importante base catalografica per la conoscenza del patrimonio archeologico e storico-artistico dell'isola greca in Italia nel primo Novecento, coronato da Gerola con un'imponente edizione del suo lavoro, in cinque tomi, editi tra il 1905 e il 1932¹⁴.

Costituisce quindi una singolare circostanza che la tesi di laurea di Eva Tea, conseguita all'Università degli Studi di Padova nel 1911, avesse come argomento di studio la storia religiosa di Candia tra il 1590 e il 1630: un soggetto originale che la giovane coltivò, in quegli anni, in parallelo all'arte veronese, che naturalmente le si offriva come primo e più vicino campione di ricerca. La particolarissima intersezione tra gli interessi veronesi e quelli legati a Creta trova un perfetto e certo non casuale corrispettivo proprio nell'eminente figura di Gerola che, oltre ad essere, come si vedrà nei prossimi paragrafi, un punto di riferimento nella formazione della giovane a stretto contatto con i materiali dei Musei Civici di Verona, fu il vero ispiratore di questo importante lavoro di indagine storica. Così dichiara Eva Tea all'inizio del suo *Saggio sulla storia religiosa di Candia dal 1590 al 1630*, pubblicato negli Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti nel 1913, dopo aver vinto il Premio Abramo e Moisè Lattes, orientalisti filologi di Venezia, della fondazione Elia Lattes¹⁵.

(12) VARANINI, *Giuseppe Gerola*, cit., p. 83; si veda anche *L'avventura archeologica di Giuseppe Gerola dall'Egeo a Ravenna*, catalogo della mostra fotografica (Ravenna, Museo Nazionale 29 ottobre 2011-28 gennaio 2012), a cura di I. Baldini Lippolis [et al.], Ravenna, 2011; utili anche i riferimenti bibliografici alla campagna greca in *Bibliografia generale*, cit., pp. XXIII-LXXIX.

(13) VARANINI, *Giuseppe Gerola*, cit., p. 83

(14) G. GEROLA, *Monumenti veneti dell'isola di Creta*, voll. I.1, I.2, II, III, IV, Venezia, 1905-1932.

(15) E. TEA, *Saggio sulla storia religiosa di Candia dal 1590 al 1630*, in "Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", LXXII (1912-1913), parte II, pp. 1359-1433, copia della pubblicazione è conservata in FEA, b. I, n. 15.

Lo Zinkeisen, il Gerland, lo Jegerlebner ed altri molti hanno studiato le cause di questo malessere dal punto di vista economico e legislativo; spetta a Giuseppe Gerola il merito d'aver richiamato in ispecial modo l'attenzione sul problema religioso, che agitò in ogni tempo la coscienza candiota, ed ebbe riflessi notevoli sulla vita isolana.

Il presente saggio, limitato al quarantennio 1590-1630, vuol essere per l'appunto un contributo al problema da lui proposto agli storici: 'investigare quali fossero le condizioni ecclesiastiche del regno, i vari atteggiamenti assunti dal governo veneto, non più e non soltanto di fronte al papato e alle sue ingerenze così spirituali come temporali, ma davanti alle popolazioni di un lontano suo possedimento'.

3. I PRIMI SAGGI PER LA RIVISTA «MADONNA VERONA»

Tra il 1910 e il 1914 Eva Tea pubblicò, su "Madonna Verona", quattro contributi relativi al panorama artistico veronese tra primo Quattrocento e Cinquecento: *La famiglia Bonsignori* nel 1910, *S. Kümmernis e un affresco del Museo di Verona* nel 1911, *La Cappella Marogna* nel 1912 e *Note sulla scuola pittorica veronese* nel 1914¹⁶.

I saggi evidenziano lo sguardo vivacemente grandangolare di Eva Tea, fin dagli esordi eclettica nella scelta dei soggetti di studio e dei tagli argomentativi, presentati con una particolare felicità di scrittura, fiorita e accattivante, in cui l'arte veronese non è mai considerata entro i confini della città, ma è sempre posta in relazione con esperienze di territori anche lontani.

Nel contributo del 1910, che ricostruisce l'albero genealogico e le vicende della famiglia Bonsignori, emerge una forte componente storiografica nell'utilizzo di fonti documentarie, edite e inedite, tra Verona e Mantova; *essi non fecero scuola*, sottolinea Eva Tea, *ma segnarono un orientamento singolare dell'arte nostra verso le scuole vicine, allacciando Stefano e Liberale con i Vivarini, col Mantegna e fors'anche con Leonardo*¹⁷. Tratteggia con ampiezza il profilo di Francesco Bonsignori (Fig. 3), più sinteticamente quello del padre

(16) E. TEA, *La famiglia Bonsignori*, in "Madonna Verona", IV (1910), fasc. 13-16, pp. 130-140; EAD., *S. Kümmernis e un affresco del Museo di Verona*, in "Madonna Verona", V (1911), fasc. 17, pp. 36-48; EAD., *La cappella Marogna*, in "Madonna Verona", VI (1912), fasc. 23, pp. 170-176; EAD., *Note sulla scuola pittorica veronese*, in "Madonna Verona", VIII (1914), fasc. 29, pp. 61-67.

(17) TEA, *La famiglia Bonsignori*, cit., p. 130.



Fig. 3. Francesco Bonsignori, *Madonna con il Bambino*, 1483, Verona, Museo di Castelvecchio.

Alberto e dei fratelli, Bernardino e Bonsignorio, Matteo e Girolamo; di Francesco ricostruisce la biografia e il catalogo delle opere, sottolineando che, se Mantegna esercitò su di lui un influsso sicuro, non ne fu tuttavia un esclusivo imitatore, anzi, «il tempo e lo stu-



Fig. 4. Pittore veronese dell'inizio del XV secolo, *Il Volto Santo, San Zeno, Madonna con il Bambino in trono, San Giacomo, Sant'Apollonia* Verona, Musei Civici, Verona, foto inizio XX secolo (Archivio Fotografico del Museo di Castelvecchio).

dio» ingentilirono *l'artista rude e popolano. La sua pittura, nell'età matura ha meno carattere, forse, ma più poesia*¹⁸.

Nel 1911, Eva Tea si occupò invece di una pittura murale staccata dal palazzo della Ragione di Verona e all'epoca ricoverata presso la chiesa di San Francesco agli Artigianelli, raffigurante una *Madonna con Bambino in trono tra i santi Zeno, Giacomo e Apollonia* tra stemmi araldici, accompagnati da un *peculiare crocifisso con abito quasi femminile*¹⁹ (Fig. 4): su quest'ultimo si concentrò l'interesse della giovane studiosa, con un affondo iconografico grazie al quale la scena fu posta in relazione con il culto nordico di Santa Vilgefortis (o Wilgefortis) e quindi con il Volto Santo di Lucca, mediante un nutrito numero di confronti con opere di area germanica e di centro Italia.

I due contributi del 1910 e del 1911 scaturirono nel clima di vivaci scambi scientifici con Giuseppe Gerola, che, oltre a offrirle una sponda per la tesi di laurea, dovette peraltro essere il tramite grazie a cui, tra il 1910 e il 1913, Tea collaborò con il prestigioso *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* di Ulrich Thieme e Felix Becker, edito a Lipsia in 37 volumi dal 1907 al 1950²⁰.

(18) Ivi, p. 136.

(19) TEA, *S. Kummernis e un affresco del Museo di Verona*, cit., p. 36.

(20) *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*:

Nel quarto tomo del 1910, Eva Tea scrisse le voci relative a Fra Cherubino, Francesco e Girolamo Bonsignori²¹; la bibliografia relativa a Francesco fa riferimento a un articolo di imminente pubblicazione su “Madonna Verona”, a conferma della comune radice di entrambi i lavori²². Ugualmente, lo stimolo per la ricerca iconografica su Santa Kummernis venne, come precisa la stessa Tea, da Gerola, il quale *rinnovando un’opinione del Lotze, pensò che non si trattasse di un crocefisso come tutti gli altri, ma che ci fosse sotto qualche bizzarra storia di santi, e il suo dubbio, accrescendo il fascino della vecchia pittura, m’invitò a cercarne la spiegazione*²³. Nella disamina iconografica emerge l’ampiezza di sguardo e di riferimenti spaziali, ben oltre i confini nazionali, di Tea, che riferisce di aver viaggiato in Baviera e di aver quindi potuto vedere con i propri occhi molte delle opere a cui fa riferimento nel saggio²⁴: è un ulteriore elemento che avvicina gli orizzonti della giovane studiosa a quelli di Giuseppe Gerola, che, come si è visto, aveva trascorso un lungo periodo di formazione in Germania allo scadere del XIX secolo.

4. LA CORRISPONDENZA CON ULRICH THIEME E LA COLLABORAZIONE CON L’*ALLGEMEINES LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER*

Arte veronese, suggestioni nordiche e mediterranee caratterizzano quindi i primi itinerari di ricerca di Eva Tea. Nel Fondo di Castelvecchio si conservano appunti e scritti autografi preparatori alla redazione delle voci su artisti veronesi pubblicate tra il 1910 e il 1913, nei volumi 4-8 nell’*Allgemeines Lexikon*, insieme al poco che resta di quello che certamente fu un ben più articolato carteggio tra Eva Tea e Ulrich Thieme.

unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des In- und Auslandes, 37 vols, Leipzig, 1907-1950. Per un profilo di Ulrich Thieme, in relazione all’impresa dell’*Allgemeines Lexikon* si rinvia a *The Fate of Thieme-Becker*, in “Burlington Magazine” 90, n. 543 (1948), p. 174; C. FORK, *Thieme, Ulrich*, in *Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, 2, Stuttgart 2007, pp. 434-436; si veda anche <<https://arthistorians.info/thiemeu>> (ultima consultazione in data 31 gennaio 2022).

(21) Le voci si trovano alle pp. 322-324 dell’*Allgemeines Lexikon*, cit., IV, 1910.

(22) «Eva Tea in “Madonna Verona” (demnächst erscheinender Artikel)», *ivi*, p. 324.

(23) TEA, *S. Kummernis e un affresco del Museo di Verona*, cit., p. 37.

(24) *Ibidem*, pp. 39-40, dove Eva Tea ricorda il suo soggiorno nel paese di Neufahrn bei Freising.

Al 20 ottobre 1910 risale la prima missiva conservata, in cui Thieme risponde alla *domanda tanto grata di collaborazione* della giovane, inviandole, per il quinto volume del *Lexikon*, un elenco di pittori i cui cognomi iniziano con la lettera C, comprensivo di una piccola bibliografia, *un sommario di letteratura non [...] tutto completo, ma un piccolo ajuto nella sua ricerca*²⁵. Questa era del resto la prassi dell'editore, come precisano anche una lettera del 25 gennaio 1911²⁶ e i numerosi appunti manoscritti di Thieme conservati nel fondo, con l'indicazione dei singoli artisti per cui andava redatta la voce enciclopedica, ciascuno accompagnato dai riferimenti bibliografici, successivamente completati dalla stessa Tea²⁷.

Una volta compilata la voce, Eva inviava il testo manoscritto in italiano a Thieme, mentre per chiarimenti bibliografici o richieste specifiche era previsto un più agile scambio tramite cartoline postali. Alle ricerche di Eva, in quegli anni, collaborava attivamente la sorella Maria: anche a lei si devono infatti alcune voci, anche se per lo più firmate insieme a Eva.

Dopo i tre profili d'artista redatti per il volume IV del 1910, a Eva si devono quelli di Giovanni e di Paolo (Paolino) Caliari, e di Giovanni Camuzzoni per il volume V del 1911 e, insieme alla sorella Maria, di Antonio Calza e dell'architetto Calzaro, che sovrintese l'edificazione delle mura di Cangrande della Scala²⁸. Quindi, nel VI volume dello stesso anno, le voci su Bartolomeo Cartolari, Fabrizio Cartolari, Francesco Casari, Fra Francesco Maria Caselli, Michelangelo Castellazzi, Giacomo Ceolla, Maria Ceroni, Giulio Cesarini, Giovanni Ceschini, sulla famiglia Cignaroli e su Giambettino Cignaroli, Gaetano Cignaroli, Vittorio Amedeo Cignaroli e, con la sorella, su Giovanni Ceffis²⁹. È questo l'anno in cui la collaborazio-

(25) FEA, b. XXV, fasc. 2, doc. 2.1, Lettera di Ulrich Thieme a Eva Tea, Lipsia, 20 ottobre 1910.

(26) FEA, b. XXV, fasc. 2, doc. 2.3, Lettera di Ulrich Thieme a Eva Tea, Lipsia, 25 gennaio 1911.

(27) *Ibidem*.

(28) Le voci sono alle pp. 391-392, 397-398, 420-421, 484 dell'*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, V, herausgegeben von U. Thieme - F. Becker, Leipzig, 1911.

(29) Le voci si trovano alle pp. 94, 105-106, 112, 145, 262, 286, 297, 313, 314, 583-588 dell'*Allgemeines Lexikon*, cit., VI, 1912.

ne pare più intensa; nei successivi volumi, infatti, gli interventi si diradano: nel volume VII del 1912, si devono a Eva Tea il profilo di Bartolomeo Cittadella e a Maria Tea quello su Ottavio della Comare³⁰, nel volume VIII del 1913, a Eva la voce su Michele Damasceno e Maria su Ferdinando Crema e Adriano Cristofali³¹.

Come si è accennato, pare che il primo contatto di Eva Tea con Thieme fosse stato favorito proprio da Gerola. La collaborazione del direttore con l'*Allgemeines Lexikon* era iniziata già nel 1907, con il primo volume in cui aveva redatto le voci di Agostino di maestro Manno, di Alvise di Michele e di Francesco Antonibon, ed era proseguita con numerose altre voci di artisti veneti e trentini nei volumi II, III, IV, V, VIII, XI, XVIII, dal 1908 al 1925³². Non è noto come Gerola fosse venuto in contatto con Thieme, anche se è probabile che nel periodo di formazione trascorso in Germania egli avesse allacciato relazioni e amicizie con studiosi e ricercatori tedeschi.

Nella versione manoscritta di mano di Tea della biografia di Francesco Bonsignori si conserva una nota a matita, redatta da Thieme, *Ms von Sig.ra Eva Tea, von Gerola übersendet 10.1.10*, ossia *manoscritto della signora Eva Tea, inviato da Gerola il 10 gennaio 1910*³³: ciò suggerisce che la collaborazione con l'*Allgemeines Lexikon* fosse cominciata già nel 1909 e che Gerola si fosse fatto da tramite per inviare a Lipsia alcune voci biografiche redatte da Tea, verosimilmente insieme alle proprie.

In quest'intenso triennio, dal 1909 al 1911, quindi, Eva ebbe modo di confrontarsi con un metodo di ricerca rigoroso – e molto rigido – di matrice positivista, basato su un capillare studio delle fonti di tutti gli artisti di un territorio, dai maggiori a quelli attestati anche solo da brevi cenni documentari. E furono questi, nella maggior parte dei casi, i profili che le furono richiesti da Thieme. Quest'attenzione alle personalità cosiddette 'minori' non impedì

(30) Le voci sono alle pp. 15-16, 267, 478-479 dell'*Allgemeines Lexikon*, cit., VII, 1912.

(31) Le voci si trovano alle pp. 78-79, 114-115, 212-213, 314 dell'*Allgemeines Lexikon*, cit., VIII, 1913.

(32) Per le singole voci, si rinvia a *Bibliografia generale*, cit., pp. XXIII-LXXIX.

(33) FEA, b. XXIV, fasc. 6, *Francesco Bonsignori*.

tuttavia a Tea di coltivare orizzonti più ampi, che le erano certamente più congeniali, come attesta ancora una volta la corrispondenza con Thieme.

In una lettera del 25 gennaio 1911, infatti, l'editore rimprovera alla giovane di avergli inviato *il cenno biografico di Paolo Caliari detto Veronese e dei suoi*, che non le era stato assegnato. *Se Ella avesse studiato con attenzione la lista ricevuta da Lei, avrebbe osservato che la famiglia Caliari ci manca. In caso di dubbio una cartolina postale avrebbe dato ad Ella schiarimento.* Poi i toni si fanno più morbidi e Thieme si dimostra dispiaciuto *del tempo impiegato a questo lavoro interessantissimo*, che tuttavia non gli è possibile pubblicare, per aver già affidato le voci *al nostro collaboratore veneto*³⁴. Thieme si augura che Tea possa *pubblicare in qualche rivista il Suo lavoro bello*, sperando di non perdere *per questo malinteso [...] la sua collaborazione.*

Il 30 gennaio, Thieme chiede a Eva Tea di *ritornare le biografie di Benedetto, Gabriele e Carletto Caliari*, per valutare se sia possibile pubblicarle, oppure aggiungere *la Sua nota colla citazione del suo stimato nome*, per *satisfarla in questo, come nel compenso per il suo gran lavoro di Paolo Veronese*³⁵.

Evidentemente, le voci redatte da Eva Tea colpirono favorevolmente l'editore tedesco, che purtuttavia non diede – o non poté dare – corso ai propositi espressi nella missiva³⁶.

5. TRA VERONA E ROMA (1912-1914): PAOLO VERONESE E LA 'SCUOLA PITTORICA VERONESE'

Nel fondo di Castelvecchio si conservano sia gli appunti manoscritti che servirono a Eva per redigere la voce su Veronese nel *Lexikon*, sia il profilo di Paolo, consistente in due pagine di biogra-

(34) FEA, b. XXV, fasc. 2, doc. 2.3, Lettera di Ulrich Thieme a Eva Tea, Lipsia, 25 gennaio 1911.

(35) FEA, b. XXV, fasc. 2, doc. 2.4, Lettera di Ulrich Thieme a Eva Tea, Leipzig, 30 gennaio 1911.

(36) Le voci relative a Paolo Veronese e ai figli Benedetto, Gabriele e Carlo furono infine assegnate a Detlev Von Hadeln, affermato storico dell'arte specializzato in pittura italiana tra Quattro e Cinquecento, che la firmò alle pp. 390-397 dell'*Allgemeines Lexikon*, cit., V, 1911.

fia e in molti appunti, in versione non definitiva, relativi all'elenco delle sue opere³⁷.

Un gran lavoro, per dirla con Thieme, che, pur rimanendo inedito, portò in ogni caso molto frutto. Nel 1912, Eva Tea pubblicò infatti su "Madonna Verona" un contributo relativo alla Cappella Marogna nella chiesa di San Paolo³⁸, in cui tratteggia una descrizione della cappella, delle sue sofferte vicende storiche, e delle opere di Paolo Veronese e Paolo Farinati in essa conservate (Fig. 5). Per quanto riguarda Veronese, sottolinea l'originalità dell'artista, della sua già ambigua natura di veronese veneziano, e del mirabile equilibrio delle forme e dei colori³⁹ della sua pittura: un giudizio destinato ad essere sviluppato e approfondito nel corso dei suoi studi alla scuola di perfezionamento di Roma, a partire da quello stesso 1912, dal momento che proprio Veronese costituì l'argomento e il cuore del suo percorso di ricerca⁴⁰.

Sicuramente Tea disponeva già di una buona base bibliografica e conoscitiva, grazie alle indagini condotte negli anni veronesi, tuttavia appare innegabile che la partenza di Gerola da Verona nel 1910, la pubblicazione della sua tesi di laurea nel 1913, ma soprattutto il trasferimento a Roma nel 1912 presso la cattedra di Adolfo Venturi, a contatto con allievi del calibro di Roberto Longhi, Giuseppe Fiocco, Costanza Lorenzetti, abbiano costituito un'occasione di apertura e una cesura di orizzonti rispetto agli anni precedenti⁴¹.

(37) FEA, b. XXV, fasc. 2.

(38) TEA, *La Cappella Marogna*, cit., pp. 170-176.

(39) *Ibidem*, p. 171.

(40) LORIZZO, *Un'allieva di 'buon metodo e finezza d'osservazione'*, cit., p. 97.

(41) G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996; *Vedere e rivedere e potendo godere. Allievi di Adolfo Venturi in viaggio tra l'Italia e l'Europa (1900-1925)*, a cura di L. Lorizzo - A. Amendola, Roma, 2014. Non sarà inutile ricordare come anche Giuseppe Gerola fosse in contatto con Adolfo Venturi, che aveva chiamato a collaborare nel primo numero di "Madonna Verona" (A. VENTURI, *Appunti sul Museo Civico di Verona*, in "Madonna Verona", I, fasc. 1 (1907), pp. 49-52, si veda anche MARINI, *Da Madonna Verona a Verona Illustrata*, cit., pp. 33-34). Con Adolfo e Lionello Venturi, in quegli stessi anni, Gerola intrattenne una corrispondenza relativa a temi di arte veneta (VARANINI, *Formazione e percorsi di un erudito trentino*, cit., p. 95). Se ne conservano alcune interessanti testimonianze tra 1907 e 1909 (ASMC, b. 1906-1907, fasc. VIIIb. 1907, *Bollettino*; b. 1909-1910, fasc. IX. 1909,



Fig. 5. Paolo Caliari, detto il Veronese, *Madonna con il Bambino, santi e devoti (Pala Marogna)*, Verona, chiesa di San Paolo in Campo Marzo, foto Lotze, fine XIX-inizio XX secolo (Archivio Fotografico del Museo di Castelvecchio).

Lo suggerisce anche il tono autorevole di una missiva inviata ad Antonio Avena, il quale, pur non avendo ancora ottenuto incarico formale come direttore dei Musei Civici, dal 1910 ne era diventato il referente. Il 9 ottobre 1912 Eva Tea scriveva per conto di un'amica, *la signorina Caneva*, laureanda a Padova presso la cattedra di Andrea Moschetti, per cui chiedeva ad Avena di farle avere suggerimenti in ordine all'argomento della tesi e di concedere il permesso di accedere alla biblioteca del Museo. *Se vorrà accontentarla farà anche a me un vivo favore*, concludeva Tea⁴².

L'ultimo scritto di Eva Tea su "Madonna Verona" nel 1914, relativo alla scuola pittorica veronese tra Tre e Cinquecento, appare di tutt'altro segno rispetto ai precedenti, a conferma di quanto le esperienze nel frattempo intercorse l'avessero fortemente permeata⁴³.

Qui, abbandonata l'indagine per singoli artisti o su singole opere e monumenti, la studiosa tenta, nello stretto spazio di sette pagine e con uno stile ancor più fiorito ed evocativo, una valutazione complessiva della 'scuola' veronese, a partire dalla 'forma' e dal 'colore', già evocati in relazione a Veronese nel suo saggio del 1912 sulla Cappella Marogna: *solo in base a questi due fattori intrinseci è possibile affermare o negare l'esistenza di una vis ereditaria che dà all'arte di una regione, per un determinato tempo, l'aspetto di un organismo in sé svolgentesi e concluso*⁴⁴.

I frutti più originali dell'arte veronese, mancati nella cultura trecentesca e di primo quattrocento – ancora di provincia rispetto ai fatti dell'area padana postgiottesca – si ebbero tra la seconda metà del Quattrocento e il primo Cinquecento, quando l'originale interpretazione del dettato mantegnesco – o piuttosto una sua mancata e forse intenzionale comprensione –, portò al costituirsi di una scuola finalmente originale in cui si formò il vertice della pittura

Ricerche di studio; b. 1910-1911, fasc. IX. 1910, *Ricerche e studi*). Non esiste comunque alcuna certezza in relazione al fatto che Gerola possa aver costituito il tramite attraverso il quale Eva Tea entrò in contatto con Adolfo Venturi.

(42) ASMC, b. 1912-1913, fasc. IX, 1912, Lettera di Eva Tea ad Antonio Avena, Verona, 9 ottobre 1912.

(43) TEA, *Note sulla scuola pittorica veronese*, cit., pp. 61-67.

(44) *Ibidem*, p. 62.

veronese, Paolo, di cui Eva Tea ribadisce che fu *veneziano prima di andare a Venezia e poté a Venezia, affermare le qualità veronesi*⁴⁵.

L'insegnamento di Venturi nella ricostruzione delle correnti artistiche e non dei singoli artisti, seppur eccellenti, come un'ottima conoscenza delle opere, appare già perfettamente enucleato nel contributo, in cui Eva Tea abbraccia le idee del maestro:

*I veronesi – ha notato Adolfo Venturi – non compresero mai il Mantegna. Gli fecero la corte, ne accettarono i canoni iconografici [...]; ma si guardarono bene dal sottoporre la loro sostanza morbida al suo maglio di ferro: preferirono essere piacevoli che grandi*⁴⁶.

Con il 1914, termina la collaborazione di Eva Tea con “Madonna Verona”. Lo scoppio della prima guerra mondiale e l'incontro con Giacomo Boni nel 1915, come è noto, determinarono un'ulteriore e definitiva svolta nella sua vita⁴⁷.

I contributi veronesi restano comunque una singolare testimonianza della precocità e della progressiva maturazione scientifica della studiosa; la sua assidua presenza sulle pagine della rivista pare poi particolarmente significativa, dal momento che, ad eccezione di una breve e occasionale nota di Teresa Copelli sullo scultore Alberto da Verona nel 1909⁴⁸, Eva Tea è l'unica, importante voce femminile in una comunità interamente maschile. Nei venticinque anni di vita di “Madonna Verona”, dal 1909 al 1924, infatti, nessun'altra donna fece capolino nei suoi sommari, tra i nomi degli oltre sessanta studiosi che collaborarono alla rivista.

(45) *Ibidem*, p. 66.

(46) *Ibidem*, p. 64.

(47) M. PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni (1859-1925): gli anni del dopoguerra e il rapporto con Eva Tea*, in “Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici”, 29 (2016), pp. 279-297; EAD., *Giacomo Boni. Storia memoria archeonomia*, Roma 2019, in relazione alla lunga collaborazione di Eva Tea con l'archeologo e all'imponente biografia redatta da Eva Tea in due volumi, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, Milano, 1932.

(48) T. COPELLI, *Alberto da Verona, scultore*, in «Madonna Verona», III (1909), fasc. 11, pp. 133-135. In ASMC, 1909-1910, b. VIII. *Madonna Verona*, si conservano due cartoline postali di Teresa Copelli inviate a Giuseppe Gerola da Borgo San Donnino (Parma).

6. CONCLUSIONI

Gli studi e le ricerche condotte da Eva Tea tra il 1910 e il 1914 evidenziano il profilo di una giovane ricercatrice di talento, un'autentica pioniera ancora in formazione ma già capace di affondi multidisciplinari di grande originalità. In questo percorso, Giuseppe Gerola emerge come un'importante figura di riferimento e può essere riconosciuto come il suo 'primo maestro', prima degli incontri decisivi con Adolfo Venturi e Giacomo Boni.

Al direttore dei Musei Civici di Verona, infatti, la legarono, in quegli anni, un'analogia formazione storica, con un metodo di ricerca attento all'indagine documentale di ispirazione positivista, uno sguardo e un orizzonte di ampio respiro e argomenti di studio comuni tra Verona, l'area tedesca e mediterranea. Gerola fu dichiaratamente l'ispiratore della tesi di laurea di Eva Tea, ma fu anche colui che la incoraggiò a pubblicare i suoi primi contributi relativi a testimonianze artistiche delle collezioni civiche di Verona e a metterla in contatto con ambienti internazionali, come dimostra la collaborazione con Ulrich Thieme nella grande impresa dell'*Allgemeines Lexikon*. Il direttore e la giovane studiosa condividevano, negli stessi anni, uno spettro di interessi ben più ampi rispetto ai ristretti orizzonti municipali, che li spinse, in momenti non distanti, a lasciare Verona, il primo alla volta della Soprintendenza ai Monumenti della Romagna con sede a Ravenna nel 1909, la seconda alla volta della Scuola di Perfezionamento di Roma nel 1912.

Nei decenni successivi, il legame di Eva Tea con Verona, seppur da lontano, si mantenne vivo, e non mancarono occasioni di collaborazioni, studio e consuetudini personali. Si trattò sempre di un vincolo forte e affettuoso, come ben si coglie in questo breve, delizioso scritto, pubblicato, forse negli anni Cinquanta, in un numero della "Lettura del Medico"⁴⁹, opuscolo mensile per cui Eva Tea, sotto pseudonimo, collaborò dal 1952 al 1968 scrivendo numerosi stelloncini di argomento letterario e artistico.

(49) Copia dell'estratto, non datato, si conserva in FEA, b. XIII, n. 11. Alla collaborazione con la rivista "Lettura del Medico" si accenna in M. MELZI, *Eva Tea (1886-1970)*, in "Arte cristiana", 59 (1971), pp. 250-251.

Quando torno a Verona, il vento del Baldo mi prende a braccetto e mi porta con sé lungo l'Adige. L'acqua ondosa o magra ha sempre un odore di folaghe e i «cocai», sfiorando il parapetto dei ponti, sembrano dirmi: «Ti si qua, amigo!».

Tutto è familiare a Verona, quando ci torno.

Se invece penso a Verona di lontano, l'Adige senza vento ha il colore delle acque lente nei quadri di Girolamo dai Libri; i fiori si levano ritti sugli steli come nelle aiuole di Giovanni Caroto; i «cocai» stanno fermi e pensosi come gli uccelli che Giovanni da Verona ingabbia nelle sue tarsie; le donne sono quiete ed enigmatiche come le Vergini di Domenico Morone; i ragazzini paiono scappati dalle cornici della facciata incompiuta di santa Anastasia; i monti lontani splendono di neve, come le alture del Bonsignori. Tutto si è trasmutato in arte del Quattrocento e se mi vien voglia di dire: Ciao, Verona!, mi risponde la parola del poeta moderno:

*Qua i è fate così le primavere;
de foie verde e tènare, de ciari,
de gropeti de fior de mandorlari,
de puteleti che fa su bandiere.*

Non conosco altro paese che si sia così perfettamente trasmutato in arte e poesia.

Forse per questo il mondo dei savi ha sentenziato:

Veronesi, tuti mati!

GIULIA TADDEO

IRREGOLARE MILITANZA.
EVA TEA CRITICA TEATRALE PER “THEATRICA”

RIASSUNTO

Il saggio analizza i contributi di critica teatrale che Eva Tea firma nel corso degli anni Trenta, quando collabora con la rivista milanese “Theatrica”. Caso eccezionale di donna che scrive di teatro in questo momento storico, Tea contribuisce in maniera decisiva a modellare la postura militante della rivista, definendo un ideale di teatro cattolico come scuola di devozione, la cui efficacia, però, scaturisce dalla capacità di rivaleggiare con il teatro profano padroneggiandone teorie e tecniche.

PAROLE CHIAVE. Eva Tea. Theatrica. Mons. Giuseppe Polvara. Scuola Beato Angelico. Critica teatrale.

Irregular militance. Eva Tea as theatre critic for “Theatrica”

ABSTRACT

The essay explores the contributions that Eva Tea wrote as theatre critic during the 1930s, while collaborating with the Milan-based journal ‘Theatrica’. An outstanding case of a woman writing about theatre at the time, Tea played a decisive role in influencing the militant approach of the journal, outlining an ideal of Catholic theatre as a school of devotion whose effectiveness, however, derives from its capacity to rival profane theatre by mastering its theories and techniques.

KEYWORDS. Eva Tea. Theatrica. Mons. Giuseppe Polvara. Scuola Beato Angelico. Theatre Critic.

L’esercizio della critica teatrale costituisce un aspetto decisamente poco noto del percorso professionale di Eva Tea, il cui profilo di storica dell’arte, docente e filantropa solo da pochi anni è divenuto oggetto di indagine da parte degli studiosi¹. Le pagine che seguono si inseriscono nel quadro di queste ricerche focalizzandosi sul contributo offerto da Eva Tea alla rivista milanese “Theatrica”,

(1) Su questo punto si rimanda al profilo tratteggiato da M. PILUTTI NAMER: *Il fondo ‘Eva Tea’ al Museo di Castelvecchio: linee interpretative per una ricognizione preliminare*, in “Verona illustrata”, n. 31 (2018), pp. 147-154.

alla quale Tea collabora stabilmente nella seconda metà degli anni Trenta incidendo non poco sull'attuazione del disegno culturale del fondatore della testata, il direttore della scuola Beato Angelico di Milano monsignor Giuseppe Polvara.

Al fine di collocare l'apporto di Tea all'interno del più ampio progetto culturale di "Theatrica", si procederà dapprima tratteggiando i lineamenti editoriali della rivista e, in seguito, ci si concentrerà sui caratteri forti della critica teatrale di Tea, sia rispetto al cosiddetto teatro 'profano', sia in relazione a quello 'sacro' o 'cattolico'.

I. "THEATRICA" E LA BATTAGLIA CATTOLICA PER IL TEATRO

Il primo numero di "Theatrica" vede la luce nel gennaio 1935. La rivista, edita dalla Scuola Beato Angelico di Milano, è diretta da monsignor Giuseppe Polvara, che nel 1921 aveva fondato l'istituto con l'intento di diffondere la fede cristiana attraverso le arti, in particolare pittura, scultura, architettura e arti applicate. L'inscindibilità, nell'arte, della dimensione tecnica da quella spirituale, connota anche l'approccio alla scena formulato e difeso in "Theatrica", che, sin dal principio, si pone come rivista militante, tesa non solo all'affermazione di un teatro e di una critica d'impronta cattolica, ma, nel tempo, desiderosa di esercitare la propria influenza anche nel campo del teatro 'profano'. Accanto alla militanza, emerge sin da subito la decisa poliedricità della testata: teatro drammatico, opera lirica, musica sinfonica, danza, cinema e radio trovano posto all'interno di un disegno complessivo che, per quanto variegato, appare sostenuto da alcuni principi estetici fondamentali, nonché, com'è ovvio, da un'idea di teatro quale strumento di avvicinamento dei popoli alla fede.

È d'altronde il nome stesso della rivista – lo afferma proprio Eva Tea nel numero inaugurale – a suggerire simile varietà: rifacendosi alle classificazioni del sapere proposte da Vincenzo di Beauvais nell'opera enciclopedica *Speculum Maius* (completata nel 1244) e da San Bonaventura nel *De reductione artium ad theologiam* (1255-1257), Tea ricorda come la *theatrica* sia da ricondurre nel novero delle arti meccaniche, precisando come essa comprenda ogni forma di intrattenimento (*modum ludendi*), faccia esso uso della finzione, del gesto, del canto, degli strumenti musicali e di macchine di vario tipo².

(2) E. TEA, *Il nome della rivista*, in "Theatrica", a.1, n. 1 (1935), p. 4.

Dal punto di vista grafico, "Theatrica" appare essenziale e austera: interamente in bianco e nero (fatta eccezione per le copertine rosso scarlatto su cui campeggiano, in bianco, il titolo e quattro maschere tragiche di piccolo formato disposte in diagonale), la rivista fa un uso parco delle illustrazioni, essenzialmente confinate nelle testatine che corredano le varie rubriche, e dispone il testo su due colonne ariose, con ampi margini di bianco ai lati e fra le righe. Rispetto all'utilizzo della fotografia, "Theatrica" si discosta, forse anche per ragioni tecniche ed economiche, dalle tendenze della stampa illustrata del tempo, che, grazie all'ormai affermata tecnica del rotocalco, impiegava massicciamente la componente iconografica non solo per accompagnare (talvolta per ragioni di mera gradevolezza dell'impaginazione) il testo scritto, ma anche per creare veri e propri dispositivi di visione come *collage* e accattivanti pagine fotografiche spesso di taglio cinematografico, con grande utilizzo del primo piano e del piano americano³. In "Theatrica", invece, le fotografie, dedicate a teatro, danza e cinema (nonché, talvolta, a eventi politici di particolare rilievo), tendono a trovare posto in pagine *ad hoc*. Il formato della singola fotografia non supera mai la mezza pagina e le immagini, di forma rettangolare, sono accostate l'una di seguito all'altra con intenti prevalentemente documentaristici: non si tratta, d'altronde, di scatti realizzati appositamente per la rivista, ma quasi sempre di fotografie diffuse dagli uffici stampa di teatri e festival, il cui intento è quello di mostrare, da una prospettiva generalmente frontale, la scenografia o i momenti culminanti dell'azione scenica sotto forma di pose collettive.

Anche rispetto all'organizzazione dei contenuti, la struttura rimane sostanzialmente immutata nel tempo e tutto sommato non dissimile da quella adottata dalle riviste coeve di teatro profano: per tutti gli anni Trenta, infatti, i fascicoli si aprono con articoli ampi, consistenti in saggi teorico-critici, recensioni di spettacoli particolarmente importanti, dibattiti (e polemiche) d'attualità. Fanno seguito le rubriche fisse, assai utili per individuare alcune tematiche che, per la rivista, risultano particolarmente calde, in quanto toccano il problema della presenza del teatro nel tempo libero dei cittadini e dell'impatto esercitato dai mezzi di comunicazione di massa: a simili que-

(3) Per una panoramica su questi aspetti si veda almeno *Forme e modelli del rotocalco tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti - I. Piazzoni, Milano, 2009.

stioni guardano dunque le sezioni sul teatro d'oratorio e dell'Opera Nazionale Dopolavoro, sul cinema e sulla radio. Ciascun fascicolo si chiude con la pubblicazione di un testo teatrale inedito, secondo una prassi già riscontrabile nelle riviste di teatro profano, impegnate nel sostegno della drammaturgia nazionale, la quale – come la stessa “Theatrica” non mancherà di rilevare – soffriva dell'assenza endemica di autori di spicco, eccezion fatta, naturalmente, almeno per Luigi Pirandello: sulla rivista di Polvara, però, si propongono testi di autori poco o nulla conosciuti, diversi per genere praticato (dramma, commedia, mistero religioso) ma accomunati dalla fede cattolica e da una visione del teatro come educazione.

Questi ultimi aspetti conducono al cuore del progetto culturale di “Theatrica”: ridare vita al teatro sacro e moralizzare il teatro profano. A tal fine, si legge, occorre studiare il teatro in tutte le sue manifestazioni, così da mettere in campo una proposta che, come nel modello performativo della liturgia cattolica, faccia dell'evento teatrale un'esperienza di educazione basata sull'impiego di differenti mezzi espressivi (voce, canto, gesto, apparati scenici) e sulla conseguente sollecitazione plurisensoriale e totalizzante dei partecipanti, attori e spettatori. Questo teatro, come s'è accennato, non doveva rimanere confinato all'ambito degli oratori, dei collegi e degli istituti religiosi, ma, sotto la guida del clero, ambiva alla conquista tanto delle attività dell'Ond, con la quale la Chiesa Cattolica viveva in perenne competizione⁴, quanto di quelle del teatro professionista.

Simile programma, benché presente sin dalla fondazione della rivista, si consolida tuttavia nel tempo, seguendo alcune tappe che vale la pena di ripercorrere sommariamente.

Come dichiarato dallo stesso monsignor Polvara nell'articolo di apertura del gennaio 1935, per tutto il primo anno la rivista intende dedicarsi allo studio del teatro:

Vogliamo studiare anche noi i problemi del teatro, da quelli spirituali a quelli materiali, per diventarne competenti e quindi aver diritto alla pa-

(4) Sulle politiche di gestione del tempo libero nello Stato fascista è essenziale il rimando a V. DE GRAZIA, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista: l'organizzazione del dopolavoro*, Roma-Bari, 1981. Incentrato poi sulle questioni della vita collettiva è il più recente P. DOGLIANI, *Il fascismo degli italiani. Una storia sociale*, Torino, 2014.

rola. Se per riguardo ai problemi artistici, ci presentiamo convinti di essere dei balbettanti, in riguardo ai problemi dello spirito reputiamo di poter dire subito una parola sicura, perché noi traiamo il succo vitale dalla Chiesa di Dio, che è madre di verità⁵.

La rivista è redatta da non specialisti del teatro, i quali considerano dunque lo studio come propedeutico a una decisa entrata in azione cattolica. Nel corso del 1935, la rubrica in cui più prende corpo questa operazione di scandaglio del coevo panorama teatrale (ma in realtà anche cinematografico) è *Problemi contemporanei del teatro di prosa*, curata da L. P. Mazza: qui, da una parte si mettono a fuoco gli aspetti del teatro professionale che più direttamente possono nutrire il progetto riformatore della rivista, e, dall'altra, si definiscono i tratti forti del teatro di domani.

Particolare rilievo, allora, è attribuito alla messa in scena: muovendo da un'idea di testo drammatico come 'opera aperta' che trova pieno significato solo nel momento dell'evento teatrale, "Theatrica" presta un'attenzione speciale al problema della regia, la quale, nell'Italia di questi anni, sta ancora lottando per il riconoscimento in quanto pratica artistica a tutti gli effetti⁶. Risolutamente considerando il regista come artista e non come tecnico della scena, invece, "Theatrica" afferma la necessità di un allestimento che rifiuti ogni approccio verista: al fine di rendere visibile, chiaro, coinvolgente e (quindi) efficace il contenuto morale dell'opera, infatti, l'allestimento deve fare ricorso alla stilizzazione, all'essenzialità e al simbolo, evitando di *dire tutto*⁷, ma lasciando allo spettatore la possibilità di rimanere attivo e partecipe nel completare dentro di sé il senso di quanto accade sulla scena. Afferma Mazza: *...l'ambiente*

(5) D.G. POLVARA, *Il nostro programma*, in "Theatrica", a. 1, n. 1 (1935), p. 3.

(6) Questo problema è al centro di numerose indagini. Qui si citano il seminale C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, 2008 e poi: *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di M. Schino [et al.], in "Teatro e Storia", a. 22, n. 29 (2008), pp. 27-255; M. SCHINO, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, in "Teatro e Storia", a. 25, n. 32 (2011), pp. 169-212.

(7) L.P. MAZZA, *Problemi contemporanei del teatro di prosa*, in "Theatrica", a. 1, n. 3 (1935), p. 79.

*nel quale si svolge un'azione drammatica è fatto di mura e di alberi, ma soprattutto di aria e di luce. Non è affatto necessaria la materialità verista della messinscena: si può raggiungere in essa anche un'espressione lirica che lasci vasto campo alla fantasia*⁸.

Altrettanto sentito, fin dal 1935, è il tema del teatro di massa, notoriamente al centro della retorica e delle politiche teatrali del Regime, che vi si dedicò attraverso iniziative quali le recite speciali per i dopolavoristi, i sabati teatrali, gli spettacoli all'aperto (fino ai celebri 'teatri dei Ventimila' della seconda metà degli anni Trenta), i Carri di Tespi⁹: in questo articolato panorama di attività, "Theatrica" afferma comunque l'urgenza di uno Stato che vigili prima di tutto sulla moralità del teatro, sulla sua estraneità ai meri fini di lucro e sulla sua effettiva accessibilità per tutti i cittadini, mettendo così sul piatto due questioni, quella dello Stato educatore e dello Stato come garante del pubblico servizio, che saranno sistematicamente riprese anche negli anni successivi.

Nel corso del 1935, inoltre, si precisa l'ideale ultimo del teatro:

*Quando affermiamo che un dramma o una commedia [...] devono porre se non risolvere (ma è chiaro che siamo decisamente per il secondo caso) un problema che contempra le vicende di un'anima, vogliamo dire con più semplicità che dramma e commedia devono avere in sé qualche cosa di profondo, di meditato di serio. [...] il teatro induca a meditare e aiuti a risolvere. Ponga un problema sociale o una questione di etica pure, sia idealizzato o realista, esso ha valore in quanto abbia uno scopo: la didattica della vita. [...] bisogna ritornare alle più nobili concezioni, pensando a quello che fu per alcuni popoli nelle civiltà antiche la drammatica: una scuola*¹⁰.

Il teatro, sacro o profano che sia, è una scuola, un luogo in cui si trovano soluzioni ai grandi problemi dell'esistenza: ciò non avviene, vale la pena di precisarlo, solo mediante l'individuazione di soggetti adatti alla rappresentazione, ma anche lavorando su tutti

(8) *Ibidem*.

(9) Una recente riflessione su questi temi è offerta da Patricia Gaborik in *Taking the Theatre to the People: Performance Sponsorship and Regulation in Mussolini's Italy*, in "Theatre History Studies", n. 37 (2018), pp. 145-170.

(10) L.P. MAZZA, *Problemi contemporanei del teatro di prosa*, in "Theatrica", a. 1, n. 2 (1935), p. 60.

gli aspetti tecnici, materiali e istituzionali in cui si sostanzia la stessa vita teatrale. Ciò vale, naturalmente, per il teatro professionista, ma risulta fondamentale anche per quello d'oratorio e per le filodrammatiche: sin dalla prima annata, infatti, si susseguono con frequenza, nelle relative rubriche, consigli e progetti dedicati alla gestione ottimale di questi complessi, alla selezione del personale e alla sua formazione (specie nel caso dei fanciulli, di cui occorre non solleticare troppo la vanità), alla messinscena (preferibilmente essenziale) e persino alle eventuali tournée.

A partire dal 1936, "Theatrica" ha ormai acquisito sicurezza nelle proprie potenzialità ed è pronta ad affrontare la propria ambiziosa missione. Monsignor Polvara è chiarissimo su questo punto:

Però dopo un anno di esperienza ci sentiamo incoraggiati ad amplificare il nostro impegno ed entrare con tutta fiducia a far da guida anche nel campo dell'arte. L'atto di umiltà che ci siamo imposti sull'incominciare della nostra impresa, dichiarandoci poco esperti nella comprensione e nella direzione dell'opera teatrale, non era atto esibizionistico, ma una confessione sincera, una giusta sensazione delle nostre virtù innanzi ad un mondo che reputavamo più grande di quanto poi l'abbiamo trovato nella realtà.

In questo primo anno di lavoro abbiamo potuto equamente soppesare le difficoltà, provare e valutare le nostre forze, comprendere la volontà di Dio a marciare innanzi, e perciò, lo diciamo con coraggio: intendiamo far da guida senza titubanza anche nell'espressione dell'arte¹¹.

Non è un caso che la rubrica *Problemi contemporanei del teatro di prosa* lasci ora spazio a una significativamente intitolata *Battaglia cattolica per il teatro*, che diviene lo spazio privilegiato, ma chiaramente non esclusivo, per proporre o rilanciare alcune problematiche di fondo: dalle strategie organizzative per portare concretamente il teatro 'verso il popolo', a quelle per comporre testi teatrali che contengano un messaggio morale senza cadere nella trappola del 'dramma a tesi'¹²; dal necessario abbandono del verismo (nell'allestimento e nella recitazione) al bisogno di un nuovo repertorio drammatico,

(11) D.G. POLVARA, *Programma*, in "Theatrica", a. 2, n. 1 (1936), p. 1.

(12) *La patria e la religione, vengono esaltate sulla scena, proprio quando meno il dramma è stato steso a questo proposito: perché allora si avvertono le mende della tesi. Patria e religione, se mai, si glorificano con un procedimento veramente artistico.* Cfr. L.

non più incentrato sul dispositivo del triangolo amoroso e, quindi, sul tema dell'adulterio; dalla dubbia moralità delle pellicole cinematografiche commerciali alle polemiche con i teatri dell'oratorio, che, si afferma, non condividono l'impegno di "Theatrica" per un teatro cattolico d'arte ma preferiscono rimanere nel pressapochismo.

Accanto a tutto ciò, colpisce, con il passare del tempo, la decisione con cui "Theatrica" afferma i propri meriti e prende posizione contro coloro che sembrano ostacolarne o comunque non dividerne appieno l'operato. Già nel 1937, ad esempio, la rivista rivendica – e a ragione – di aver aperto la strada, in Italia, per una critica teatrale cattolica e non teme di entrare in aperto contrasto con l'Azione Cattolica milanese, accusandola di non affrontare con la dovuta considerazione le questioni relative al teatro, limitandosi a generiche promesse di intervento in questo settore¹³.

Non mancheranno, trasversalmente, dichiarazioni di fedeltà e manifestazioni di plauso nei confronti del regime fascista e, in particolare, delle politiche condotte in materia di spettacolo (con un'attenzione ricorrente agli istituti di coordinamento e controllo del settore, come la Corporazione dello spettacolo, l'Ispettorato del teatro e la censura), cui si aggiungerà, sul finire del decennio, qualche venatura antisemita, evidente soprattutto nel biasimo espresso per un teatro improntato a finalità di lucro¹⁴.

In tutta questa parabola, il ruolo di Eva Tea è al contempo centrale, autorevole ed eccentrico: la studiosa contribuisce alla rivista con intensità, attraversando tematiche e formati molteplici, come recensioni, rubriche storiche e teoriche anche a più puntate, digressioni, lettere aperte (specie ai propri allievi), dialoghi immaginari. Militante e votata alla causa del teatro cattolico, Tea tuttavia segue, conosce e analizza con puntualità il teatro profano professionista, dando prova di una prospettiva competente, raffinata e personale, i cui lineamenti si osserveranno ora più nel dettaglio.

P. MAZZA, *Battaglia cattolica per il teatro. Il teatro di prosa*, in "Theatrica", a. 2, n. 2 (1935), p. 34.

(13) Cfr. A. PANCERI, *Il teatro nelle sale cattoliche ed una lettera rimasta senza risposta*, in "Theatrica", a. 3, n. 12 (1937), pp. 303-304.

(14) Cfr. A. MARPELLO, *Variazioni sul tema unico: la crisi del teatro*, in "Theatrica", a. 4, n. 3 (1938), pp. 62-64.

2. EVA TEA A TEATRO

Il primo aspetto da considerare nella disamina dei contributi di Eva Tea per "Theatrica" può apparire ovvio: Eva Tea è una donna. Si tratta di un caso assai raro, per non dire isolato, nel panorama della critica drammatica e musicale del tempo, eminentemente maschile: Tea è non solo consapevole della propria prospettiva femminile, ma non manca nemmeno di fare riferimento alla propria condizione di donna lavoratrice (il ruolo che più emerge è quello della docente, cui dà voce in particolare nelle lettere agli allievi), non sposata e senza figli, ma sempre attenta alla delicata e preziosa presenza dei più piccoli a teatro, come attori o come spettatori. Non di rado, d'altronde, Tea è protagonista dei propri articoli, nei quali figura come se fosse un personaggio teatrale, cui sono attribuiti battute, gesti e movimenti. Per restare sulla questione della presentazione di sé in quanto donna nubile, si legga il seguente passo, che introduce la recensione a *Santa Margherita da Cortona*, leggenda di Emidio Mucci musicata da don Licino Refice e messa in scena alla Scala nel gennaio 1938:

È difficile parlare con imparzialità di una opera a cui si è assistito in circostanze deliziose. Un puro caso mi portò a sentire Margherita da Cortona in giorno di sabato; mattinata di dopolavoro.

"Lei ci ha qui, scusi, due figliuoli? – mi chiese la maschera, nell'aprirmi premurosamente il camerino d'un palco in prima fila (Ho notato che le maschere sono molto gentili col pubblico degli spettacoli popolari).

– No – risposi – e squadernai le dita senza anella.

– "Perché nel palco, numero quattordici, ci sono due ragazzi; – e aveva l'aria di raccomandarmeli, anche se mamma non ero"¹⁵.

Da questo preciso posizionamento sociale e 'di genere', la voce di Eva Tea si leva decisa – e talvolta spigolosa – per affermare la propria visione dello spettacolo dal vivo, la quale, muovendo dalle istanze educative affermate e difese in "Theatrica", si stringe attorno ad alcuni nodi forti: la questione trasversale della coreografia e del movimento; il ruolo dello spazio scenico; la riforma nell'utilizzo di luci e costumi; la relazione fra testo, pubblico, personaggio.

(15) E. TEA, *Santa Margherita da Cortona. Leggenda di Emidio Mucci, musica di Licinio Refice. L'esecuzione*, in "Theatrica", a. 4, n. 1 (1938), p. 3.

L'impiego ricorrente, nel discorso di Tea, del termine *coreografia* non deve trarre in inganno. Esso assume nel tempo significati molteplici, ma allude prima di tutto al ritmico movimento della scena, intesa come insieme coordinato di diversi coefficienti, vale a dire attori, scenografie, luci, costumi, dispositivi scenotecnici, musiche. Una macchina complessa dunque, il cui funzionamento, secondo quanto la regia teatrale europea veniva insegnando da oltre un trentennio, deriva dalla capacità di dotarsi di un proprio ritmo interno, quasi una pulsazione vitale da cui emerge il senso profondo di ciò che accade sul palcoscenico. Sarà d'altronde la stessa Tea ad accogliere la metafora organica per descrivere questo processo:

Vogliamo ora considerare l'arte drammatica come arsi e tesi, vale a dire come un organismo dotato di palpito, e soggetto perciò a leggi di tensione e distensione. [...] [il teatro] agendo direttamente sui sensi e sull'immaginazione, non solo scuote fortemente l'intelletto e il cuore, ma incide nel punto misterioso ove la psiche si congiunge col corpo: in altri termini, si rivolge a tutto il nostro organismo psico-fisico. Questo organismo, sorpreso e agitato da forti sentimenti, si tende in un'attenzione che è partecipazione, cioè la più intensa possibile; attenzione, però, soggetta a limiti di resistenza, come appunto è la tensione del petto nel respiro. Onde conviene che a tempo e con giusta misura, alla tensione segua la distensione, per dar modo allo spettatore di ristorarsi, così come alla profonda immissione di fiato segue l'emissione tranquilla¹⁶.

Simile pulsazione, sistole/diastole della scena, è anche ciò che determina la qualità della relazione teatrale, ossia dell'interazione fra palcoscenico e platea, anch'essi considerati come un tutto organico: in questo senso, è essenziale notare l'attenzione di Tea per la dimensione del corpo. Meticolosa nell'analizzare innanzitutto le proprie reazioni all'evento teatrale, Tea pone in primo piano la questione della stimolazione sensoriale ed emotiva del pubblico, ben consapevole del fatto che lo spettacolo costituisce un dispositivo di raffinata manipolazione psico-fisica dello spettatore, finalizzata alla trasmissione – o, per riprendere il concetto echiano di 'opera aperta', alla co-costruzione – di un preciso contenuto drammatico.

(16) E. TEA, *L'arte drammatica come arsi e tesi dello spirito*, in "Theatrica", a. 4, n. 11 (1938), p. 253.

È all'interno di questo quadro concettuale che assumono senso anche le altre accezioni del termine 'coreografia' impiegate nel tempo da Eva Tea, in particolare rispetto all'azione dell'attore (o del cantante), alla danza, al cinema e, significativamente, ai grandi eventi collettivi che scandiscono la vita del Regime.

Un attore o un cantante che atteggi il proprio corpo ora seguendo stanchi convenzionalismi, ora adottando un verismo di maniera o ancora, come nel caso delle comparse, agendo in modo del tutto casuale, dimostra, per Tea, una profonda *...incomprensione del momento centrale dell'azione, non solo nel senso drammatico, ma spirituale*¹⁷. Le invettive di Eva Tea su questo punto diventano particolarmente accese nei commenti agli spettacoli del Teatro alla Scala, che, nell'opera come nel balletto, coinvolgevano grandi masse umane, spesso composte da numerose comparse. In occasione della *Passione di Cristo*, rappresentazione sotto forma di quadri plastici di una selezione di laude del Duecento, lamenta ad esempio *l'assenza di ogni arte del movimento*:

*[le comparse della Scala] non sanno né marciare, né camminare, né scendere o salire una scala, e nemmeno starsene ritte in modo conveniente. [...] Il peggio è che al movimento espressivo non sono educate nemmeno le ballerine, le quali in veste d'angiolo scendevano dal monte come se pattinassero sulla neve e titillavano il suolo con i loro piccoli piedi meccanizzati, mentre viso e gesto rimanevano oziosi*¹⁸.

Il movimento di attori e cantanti, allora, deve divenire oggetto di uno studio specifico, affinché, una volta acquisita la dovuta consapevolezza corporea da parte degli interpreti, esso possa costituire il fondamento della qualità della loro presenza scenica e manifestarsi quasi sotto forma di 'danza'.

Quest'ultima intuizione di Tea risulta particolarmente feconda: gli studi teatrali hanno infatti più volte commentato l'azione corporea degli attori (specie se sommi) rilevandovi l'esistenza di una

(17) E. TEA, *La Passione del Signore al Teatro alla Scala*, in "Theatrica", a. 1, n. 5 (1935), p. 146.

(18) *Ibidem*.

sorta di interna ‘danza’¹⁹, senza contare gli apporti forniti a partire dagli anni Ottanta dall’antropologia teatrale, che si fonda proprio sulla rimessa-in-forma del corpo umano in situazione rappresentativa²⁰, vale a dire sulla riconfigurazione profonda di postura ed equilibrio corporei con l’intento di dar vita a un’azione performativa credibile ed efficace.

Simili istanze sembrano contenute anche nei discorsi di Tea, come quando, nel commentare una recita dell’*Amleto* presentata dalla compagnia inglese Old Vic, introduce il concetto di *recitazione plastica*²¹, che allude proprio alla capacità dell’attore di farsi espressivo indipendentemente dall’utilizzo della parola, di essere significante anche solo nell’atto di occupare fisicamente la scena. Ecco allora che, nel formato della lettera aperta agli allievi che caratterizza il contributo, Tea si concentra sulla forma più alta di efficacia dell’azione corporea, quella legata alla stasi:

L’azione era danzata. Nella mia precedente lettera ho cercato di chiarirvi il vero significato della danza; vi ho detto come si possa danzare stando fermi con i piedi; e come la stazione medesima, cioè lo star ritti, possa essere un atteggiamento di danza. Una sola cosa quest’arte esclude: il moto casuale e disordinato. Nella recitazione della Compagnia inglese i movimenti son concertati come le parti di un’orchestra. L’entrare, l’uscire, resi importanti dalla frequenza delle dissolvenze, si facevano a ritmo. In alcuni momenti [...] si ebbero moti all’unisono; vera coreografia²².

Naturalmente, il riferimento all’idea di coreografia assume una connotazione più specifica nel momento in cui ci si riferisce allo

(19) Su questo si rimanda almeno a: F. TAVIANI, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell’Arte*, in “Teatro e Storia”, a. 1, n. 1 (1986), pp. 25-75; M. SCHINO, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, 2003; EAD., *Racconti del Grande Attore. Tra la Rachel e la Duse*, Imola, 2016. Ulteriori approfondimenti e ispirazioni sul tema possono provenire dalla consultazione della bibliografia completa di questi due autori.

(20) Nell’assai nutrita bibliografia su questo ambito di ricerca, ci si limita a citare *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, a cura di N. Savarese, Firenze, 1983. Nel 2021, il fondatore della disciplina, Eugenio Barba, ha dato vita alla rivista online “Journal of Theatre Anthropology” (<https://jta.ista-online.org/>), che accoglie studi originali sull’argomento, ma ripropone altresì testi editi ritenuti fondamentali per lo sviluppo della disciplina.

(21) E. TEA, *La recitazione plastica*, in “Theatrica”, a. 5, n. 3 (1939), p. 67.

(22) *Ibidem*, p. 68.

spettacolo di danza. Non è difficile immaginare come Tea mal tollerasse gli spettacoli di balletto d'impronta classico-accademica, i quali, come accadeva spesso alla Scala, all'inconsistenza del soggetto associavano una mimica stereotipata e l'impudicizia di alcuni atteggiamenti, resi ancor più inaccettabili dal ricorso a un costume – il tutù – che strizzava artificialmente il corpo femminile per mettere in risalto la rotondità delle forme. Al contrario, la danza – che, per Tea, non è da confondersi con il 'ballo' – è:

ricerca di ritmi e di armonie astratte nelle azioni ordinarie (camminare, marciare, correre, sedere, alzarsi, piegarsi) o nell'interpretazione drammatica di fatti e passioni. Ho insistito su questa armoniosa astrattezza; vi ho detto che [ancora una volta Tea scrive una lettera aperta agli allievi di scenografia, n. d. A.] senza di essa vi può essere perfetta imitazione del vero o gogliardia atletica, non arte. Vi ho fatto le lodi della danza pura, emula della poesia, anzi maggiore; come quella che è più universale e da tutti si fa intendere ed esprime quelle intime cose a cui la parola non giunge²³.

Se l'accezione di coreografia impiegata invece in ambito cinematografico esclude la dimensione del corpo (dal momento che Tea vagheggia un ideale di cinema come ritmica pittura in movimento, alla quale gli artisti futuristi e cubisti potrebbero fornire un contributo essenziale)²⁴, nel riferirsi alle cosiddette *coreografie di folla*²⁵, cioè quelle legate ai raduni e alle celebrazioni della vita fascista, la presenza di un corpo collettivo è evidentemente centrale. In questo contesto, dove gli attori sono spettatori di se stessi e ...*non rappresentano fingendo, ma agiscono, vivendo*²⁶, è singolare come Tea si prodighi nel fornire un vero e proprio decalogo²⁷ di consigli pratici, come se si trattasse di curare la messa in scena di uno spettacolo teatrale. Viene a sfrangiarsi, così, ogni confine fra arte e vita: come per il teatro, anche per gli eventi di folla gli aspetti tecnici (come di-

(23) E. TEA, *Ballo o danza? Lettera aperta ai miei scolari*, in "Theatrica", a. 5, n. 2 (1939), p. 39.

(24) Cfr. E. TEA, *Cinematografo o pittura semovente?*, in "Theatrica", a. 4, n. 3 (1938), p. 75-76; *Oltre Biancaneve*, in "Theatrica", a. 5, n. 3 (1939), p. 75.

(25) Cfr. E. TEA, *Folla*, in "Theatrica", a. 4, n. 9 (1938), p. 197.

(26) *Ibidem*.

(27) *Ibidem*, p. 198.

sporre le masse, come decorare gli spazi, che tipo di azioni eseguire, ecc.) sono funzionali alla creazione di un'esperienza collettiva in cui condividere, grazie al coinvolgimento totalizzante dei presenti, un contenuto di fede, in questo caso di fede fascista.

Teatro e piazza, allora, diventano i luoghi fisici e spirituali in cui praticare una teatralità che, per quanto diversa nelle forme e nella finalità immediate (spettacolo vs evento collettivo, professionismo vs amatorialità), appare comunque sorretta da un medesimo desiderio di condivisione e, inevitabilmente, di ritualità. Non sfugge a Eva Tea come lo spazio materiale assuma in questo una funzione determinante. Ciò si fa assai evidente quando Tea riflette sulle potenzialità dei teatri all'aperto, che, come si diceva, durante il fascismo diventano i luoghi deputati per le esperienze (eminentemente rituali) di teatro di massa. Lo spazio del teatro²⁸ è, nel discorso di Tea, luogo fisico e relazionale al contempo, che collega non solo gli attori agli spettatori, ma unisce fra loro anche gli stessi spettatori. Particolare attenzione meritano, allora, le riflessioni sull'Arena di Verona, meravigliosa macchina architettonica, che, afferma Tea, non bisognerebbe trattare come se fosse un teatro all'italiana, con il palcoscenico e i camerini che, per creare la prospettiva frontale, ingombrano parte delle gradinate e alterano i connotati della platea. Tutta l'azione, al contrario, dovrebbe svolgersi nello spazio ellittico della platea, con allestimenti essenziali che nulla rubino alla maestosità dell'edificio e che, soprattutto, non impediscano il movimento del pubblico, il quale, entrando, sistemandosi al proprio posto, assistendo allo spettacolo e uscendo, realizza già da sé una forma di spettacolo. Bisognerebbe poi puntare ad avere teatri sempre pieni, eventualmente abbassando il prezzo dei biglietti, per non distruggere quel senso di rito collettivo che una gradinata piena può fornire:

Bisogna studiare un allestimento scenico nuovo. Scene in platea, servizi sotto il palco: entrata ed uscita delle masse dagli arconi delle due logge veneziane, che sembrano fatte apposta per valorizzare coreograficamente il sito. Scene solide, a talamo o a gradi, tali da offrire uno scorcio felice a chi

(28) Si trae quest'espressione, che implica un'idea di spazio teatrale come luogo fisico e relazionale, dal fondamentale studio di Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari²², 2020.

*guarda dall'alto. Diradamento delle masse; movimenti a gruppi. Anche gli attori dovrebbero imparare a recitare secondo la quarta dimensione, cioè volgendosi ai quattro capi dei due assi dell'ellisse [...]. A noi sembra che l'agire sopra un tal palco centrale, saettando d'ogni parte dagli sguardi del popolo, dovrebbe eccitare fino al sublime le qualità mimiche di un attore che non fosse soltanto uno strumento vocale. Converrebbe anche apprendere il segreto di costruire le forme sceniche con la luce*²⁹.

La luce, si legge qui, è un vero e proprio materiale da impiegare nella costruzione della scenografia: ciò ribadisce come, nella prospettiva di Tea, lo spettacolo risulti dalla composizione organizzata di elementi differenti, strutture architettoniche e scenografiche, dispositivi illuminotecnici, costumi e masse umane. Anche gli elementi più impalpabili (come la luce) o quelli talvolta considerati di secondo piano (come il costume) sono invece essenziali in questo processo, basato sul calcolo delle proporzioni tra figure umane, colori e fonti luminose. Nel disporre le masse corali sulla scena, ad esempio, bisognerebbe creare uno specifico ordine di relazioni ... *tra il sentimento prevalente di un dato pezzo orchestrale, il costume delle masse corali e la colorazione luminosa del palco*³⁰.

'Relazione' è concetto-cardine nella visione teatrale di Tea, che permea ogni aspetto della pratica scenica. Un ultimo ambito in cui rintracciarne l'importanza riguarda la disamina del testo drammatico. S'è già detto che "Theatrica" considera il testo non in quanto opera in sé compiuta, ma come dispositivo che trova piena realizzazione nella messa in scena. Tea condivide questo assunto: ogni testo, allora, deve essere concepito pensando a come potrà prendere corpo sul palcoscenico, a come verrà pronunciato e agito dagli attori, a come sarà in grado di prevedere, orientare e manipolare le reazioni del pubblico. La grandezza dei *Persiani* di Eschilo, ad esempio, si misura proprio nella capacità del drammaturgo di presentare la vittoria di Atene attraverso la prospettiva dei vinti: in tal modo gli ateniesi, pur consapevoli del fatto che ...*avevano vinto perché dalla loro*

(29) E. TEA, *La stagione teatrale all'Arena di Verona*, in "Theatrica", a. 2, n. 9 (1939), p. 222.

(30) E. TEA, *La "messa in scena dei concerti"*, in "Theatrica", a. 1, n. 5 (1935), p. 160.

*parte combattevano gli dèi e gli eroi*³¹, sviluppavano tuttavia un sentimento di pietà verso gli sconfitti nel quale era da rintracciare il portato educativo – e quindi la ragion d’essere – dell’esperienza teatrale.

Il dramma, ricorda poi Tea in un contributo dedicato alla scrittura drammatica, ... è *l’arte dell’agire. Da questa definizione deriva una verità lucida, ma forse non da tutti ammessa: e cioè che elemento essenziale del dramma è il movimento; sia esso fisico, come il gestire, il correre, o spirituale, come lo sviluppo delle passioni*³²: movimento (esteriore e interiore), relazione ed educazione sono, in definitiva, gli assi portanti nel discorso teatrale di Eva Tea. Se tutto ciò è da considerarsi centrale nel teatro profano, si presenta con forza anche in quello sacro, le cui caratteristiche meritano però una riflessione particolare.

3. IL TEATRO COME DEVOZIONE

La rubrica *Battaglia cattolica per il teatro* costituisce, come si diceva, lo spazio privilegiato in cui “Theatrica” avanza le proprie proposte e riflessioni per la rinascita di un teatro sacro. In questo quadro, Eva Tea pubblica un contributo dedicato alla forma drammatica del ‘mistero’, che, afferma, sarebbe meglio chiamare con il nome italiano di ‘devozione’ (rifiutando la derivazione dal francese *mystère*) e che, aggiunte, nasce non dal teatro ma dalla liturgia:

A coloro che seguono attentamente i cicli liturgici nella loro vicenda annuale, non sfugge il carattere drammatico di alcune loro parti. Se la vogliamo anzi considerare più profondamente, tutta la S. Messa è una sublime rappresentazione, ove il sacerdote è attore in funzione del Cristo: ruolo divinamente efficace, perché ciò che l’attore sacerdote dice in nome di Cristo si compie con assoluta e certissima verità.

*Ma vi sono poi nella Messa cantata e nell’Ufficio alcune parti specialmente drammatizzate, come il responsorio, canto alterno fra un solista e il coro; e l’antifona, canto alternato fra due cori*³³.

(31) E. TEA, *La tragedia “I Persiani” di Eschilo come esempio di teatro di masse*, in “Theatrica”, a. 3, n. 5 (1937), p. 115.

(32) E. TEA, *Dramma. Note storico-critiche sulla storia del teatro*, in “Theatrica”, a. 3, n. 12 (1937), p. 286.

(33) *Battaglia cattolica per il teatro. Il Mistero, conferenza della dott. Eva Tea*, in “Theatrica”, a. 2, n. 3 (1936), p. 61.

Da queste premesse, Tea propone una lunga analisi di carattere storico-critico che le consente di portare alla luce le caratteristiche essenziali e formali della devozione, fra cui spiccano la collocazione dell'evento drammatico all'interno di una cornice liturgica, la fede di attori e spettatori nella vicenda rappresentata, l'appartenenza degli interpreti al genere maschile e una generale tendenza alla rappresentazione simbolica, specie quando occorre portare in scena i personaggi sacri principali³⁴.

La storia delle devozioni segue dunque un percorso parallelo rispetto a quella del teatro drammatico profano e, per quanto quest'ultimo abbia attinto sovente all'ambito del teatro religioso, *...il vero carattere divoto, il senso di educazione e di sacrificio nell'attore e nello spettatore sono scomparsi*³⁵.

Ecco il punto. Come sempre, per Tea, l'indagine sul passato punta a sollevare interrogativi attuali e, in questo caso, a chiedersi se e in che modo la forma drammatica della devozione possa trovare posto nel mondo contemporaneo. Gli esempi virtuosi, specie nel teatro d'oratorio, non mancano e Tea si sente di incoraggiare il lettore:

Non so quanti di voi abbia convinto questa descrizione. Io ci vedo infiniti suggerimenti di quello che si potrebbe ricavare, senza pregiudizio di altre attività benemerite, dai gruppi unisessuali dei nostri oratorii, i quali imbarazzano tanto i registi, mentre potrebbero costituire, appunto per la loro uniformità di caratteri fisici e culturali, una condizione favorevolissima a spettacoli di grande stile.

E vedo, oltre a questo esperimento originale, altre forme possibili di stilizzazione del dramma in purità di bellezza e semplicità, vedo disciplinarsi il gesto, che sul teatro profano è retorico e spesso disgustoso [...]. Vedo rientrare nel suo posto d'onore la danza sacra [...]; vedo nobilitarsi il costume, inteso non solo come riesumazione storica o nota coloristica, ma soprattutto come sussidio plastico per la nobiltà dell'azione. Vedo la musica tornare alle sue fonti pure e rivestire, senza soffocarlo, il pensiero. Vedo...

Mi si dirà: e il pubblico potrà divertirsi a rappresentazioni così fatte?

(34) Sulla questione del Mistero si veda anche R. FELICI, *Il teatro sacro nel Novecento: Theatrica, un esperimento dimenticato*, in "Communio. Rivista di Teologia e Cultura", n. 181 (2002), pp. 76-85.

(35) *Battaglia cattolica per il teatro. Il Mistero, conferenza della dott. Eva Tea*, cit., p. 65.

*No; ma divertirsi, ho già detto, è parola da bandire. Il mistero non si fa per divertimento*³⁶.

Si è voluto citare così ampiamente le parole di Eva Tea perché questo passo non contiene solo la sintesi di ciò che, dal suo punto di vista, il mistero dovrebbe contenere, ciò che, in quanto critica, ricerca sulle scene d'oratorio³⁷ e che, in qualità di autrice di brevi testi per il teatro³⁸, prova a proporre per la rappresentazione. In queste parole confluiscono, purificate dalla finalità religiosa del mistero, tutte le indicazioni già fornite a proposito del teatro profano, dimostrando come questi ambiti, per quanto diversi, rimangono comunicanti nella prospettiva di Tea: si vedano i rimandi al gesto significativo, alla stilizzazione dell'allestimento, alla danza, al costume come scultura. E si veda, ancora, l'atteggiamento di apertura a nuovi apporti, sviluppi e integrazioni interdisciplinari suggerito da quel *vedo...*, seguito dai tre puntini di sospensione.

Perché quello di Tea è uno sguardo mobile e indagatore anche nella proposta di formule definite. Uno sguardo che, come si diceva, oscilla costantemente tra le dimensioni della teoria, della tecnica e della morale: si instaura così una sorta di circolarità, in virtù della quale le prassi sceniche sono sì la concretizzazione di un certo modo di intendere e volere il teatro, ma non ne derivano in maniera univoca. Teoria, prassi e postura etica si alimentano l'un l'altra, in una mescolanza vissuta e presentata da Tea come costitutiva del fatto teatrale. Il tutto, sostenuto dalla capacità di far trasudare nella parola scritta i connotati emotivi (ma anche psicofisici) del proprio vissuto di spettatrice. La concreta esperienza spettatoriale di Tea, cioè, diventa parte integrante della sua riflessione critica e non è destinata a esserne superata e annientata. Ma rimane intatta, come nucleo pulsante, e vivo.

(36) *Ibidem*, p. 66.

(37) Cfr. E. TEA, *Al santuario di Oropa dopo le rappresentazioni sacre*, in "Theatrica", a. 2, n. 9 (1936), pp. 215-216; *Il Mistero di Seregno*, in "Theatrica", a. 2, n. 10 (1936), pp. 237-238.

(38) Proprio su "Theatrica" Eva Tea pubblica i seguenti testi, rispettivamente sotto forma di libretto per danza e per musica. Cfr. E. TEA, *Il Natale. Danza sacra per fanciulle*, in "Theatrica", a. 1, n. 12 (1935), pp. 353-355; *I figli di Lamech. Libretto per musica di Eva Tea*, in "Theatrica", a. 3, n. 2 (1937), pp. 52-56.

SEZIONE II
ARCHEOLOGHE PIONIERE IN ITALIA

ANDREA PARIBENI

GLI ESORDI PROFESSIONALI DI JOLE BOVIO MARCONI NELLE LETTERE DELL'ARCHIVIO PARIBENI

RIASSUNTO

In questo contributo si ripercorreranno le tappe iniziali della carriera di Jole Bovio Marconi tra il 1926 e il 1937, sulla scorta di un nucleo di lettere che vari corrispondenti inviarono in quegli anni a Roberto Paribeni. Da questi documenti, conservati presso l'archivio Paribeni, e da altri presentati nel saggio, emerge la figura di Jole Bovio che, con caparbia e consapevolezza delle proprie qualità, seppe superare ostacoli professionali e problemi personali, giungendo in breve tempo alla direzione del Museo Nazionale di Palermo e alla nomina di soprintendente di II classe per le province di Palermo e Trapani.

PAROLE CHIAVE. Jole Bovio Marconi, Storia dell'archeologia, Storia della tutela dei beni culturali, Donne e lavoro in età fascista, Pirro Marconi.

ABSTRACT

Jole Bovio Marconi's early career through the letters found in the Paribeni archive.

This paper traces the early stages of Jole Bovio Marconi's career between 1926 and 1937, on the basis of a nucleus of letters that a number of correspondents sent to Roberto Paribeni during that period. From these documents, conserved in the Paribeni archive, as well as from others presented in the article, the figure of Jole Bovio emerges. With stubbornness and an acute awareness of her own qualities, she was able to overcome professional obstacles and personal difficulties, reaching in a short time the position of director of the National Museum of Palermo and the appointment as *soprintendente di II classe* for the provinces of Palermo and Trapani.

KEYWORDS. Jole Bovio Marconi, History of archaeology, History of cultural heritage conservation, Women and work in the fascist era, Pirro Marconi.

Non sa quanto è fortunata a vivere oggi in questo paese che offre alle donne finalmente tante possibilità. Ai miei tempi io ho dovuto aspettare a lungo prima di diventare Soprintendente di I classe, solo perché ero una donna.

Questa è la riflessione che Jole Bovio Marconi confidò a Carmela Angela Di Stefano quando quest'ultima le annunciò la propria

nomina a Soprintendente aggiunto, e da Di Stefano stessa ricordata in occasione del primo decennale della scomparsa della grande pioniera dell'archeologia siciliana¹. In effetti il percorso che aveva condotto Jole Bovio dalla posizione di ispettore aggiunto nel 1926 fino al titolo di Soprintendente di I classe nel 1959 era stato lungo e accidentato, in parte per gli ostacoli posti dal periodo bellico, e in parte pure per la sua condizione di donna contrapposta ad una folta concorrenza maschile². Ai giorni nostri, la situazione è solo apparentemente cambiata, con una sorta di parità di genere al ribasso che vede più o meno equamente penalizzati maschi e femmine soprattutto nelle prime fasi di avviamento all'attività professionale, tanto nelle Soprintendenze quanto nelle Università, laddove per Bovio il passaggio dalla laurea, conseguita a Roma nel 1921, all'immissione in ruolo nei quadri dell'amministrazione dello Stato fu, tutto sommato, relativamente rapido.

In questa occasione non mi occuperò dell'intero percorso professionale di Jole Bovio Marconi, ma, come recita il titolo della comunicazione, mi soffermerò sui primi anni della sua carriera in Sicilia fino alle soglie del concorso che le aprì le porte della direzione del Museo Nazionale di Palermo e per farlo mi avvarrò, in primo luogo, della documentazione fornita dalla corrispondenza passiva di mio nonno Roberto Paribeni, sulla quale occorre dare qualche informazione.

In questi ultimi anni sono emersi, in modo più o meno fortuito, carteggi privati di archeologi della prima metà del Novecento – penso a quelli di Alessandro Della Seta e di Paolo Orsi – che, una volta inventariati e resi fruibili, potranno assicurare una ricca messe di dati e di informazioni puntuali e, al contempo, restituire, da un punto di vista privilegiato, un'immagine complessiva della cultura

(1) C.A. DI STEFANO, *Jole Bovio Marconi, in memoriam*, in "Quaderni del Museo Archeologico Antonino Salinas", 2 (1996), pp. 11-18, in part. p. 18.

(2) Per un profilo dell'attività di Jole Bovio Marconi come studiosa e come dirigente vedi C. MARCONI, *Jole Bovio Marconi*, in "Quaderni del Museo Archeologico Antonino Salinas", 2 (1996), pp. 45-51; G. BATTAGLIA - G. SARÀ, *Jole Bovio Marconi, in 150 anni di preistoria e protostoria in Italia*, a cura di A. Guidi, Firenze, 2014, pp. 954-963; G. BATTAGLIA, *L'archeologia al femminile: la figura e l'opera di Jole Bovio Marconi*, in *Archeologia in Sicilia tra le due guerre*, atti del convegno di studi (5-7 giugno 2014), a cura di R. Panvini - A. Sammito (Archivium historicum Mothycense, 18-19, 2014-2015), Modica (Rg), 2017, pp. 15-23. Vedi anche E. CELLA, *Archeologia in Italia: una questione di genere*, in "Forma Urbis", XX, 2 (2015), pp. 24-30, in part. p. 26.

e delle istituzioni dell'epoca³. Rispetto ai due carteggi appena menzionati, che al momento della loro riemersione dall'oblio si presentavano in invidiabile ordine e integrità – le circa ottomila lettere di Orsi suddivise cronologicamente e accuratamente suddivise in cinquantasette faldoni; le duemilacinquecento di Della Seta ancora comprensive delle buste con le relative affrancature – il carteggio Paribeni su cui, con intermittenze, da diversi anni sto lavorando⁴, versava in condizioni più tormentate: ad eccezione di sparuti raggruppamenti di missive e documenti connessi tra loro per affinità tematica e che hanno visto in qualche caso anche la pubblicazione⁵, le lettere, quasi tutte senza busta, erano mescolate tra loro senza alcun segno di una parvenza di suddivisione cronologica. Negli ultimi anni ho accelerato il lavoro di riordino dei materiali (costituiti in larghissima parte da lettere, cui si affiancano in misura minore schede bibliografiche, bozze, brogliacci per conferenze, fotografie), riordino che è oramai abbastanza definito per la corrispondenza che va da dal 1900 alla fine degli anni '30, mentre ancora è sostanzialmente da avviare per quella degli anni '40 e '50, molto numero-

(3) Cfr. B. MAURINA - M. BATTISTI, *L'archivio Orsi della Fondazione Museo civico di Rovereto*, in *Archivi dell'archeologia italiana*, Atti della giornata di studi "Archivi dell'archeologia italiana. Progetti, problemi, prospettive" (Firenze, 16 giugno 2016), a cura di A. Pessina - M. Tarantini, Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo - Direzione Generale Archivi, 2020 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi, 219), pp. 231-236; C. GAMBARO - M.G. MARZI - E. RICCI, *L'archivio ritrovato di Alessandro Della Seta. Ricerche in corso*, *ibidem*, pp. 275-290. Maggiormente strutturato è l'archivio Pigorini su cui cfr. M. CUPITÒ - V. DONADEL - A. ANGELINI, *Il Fondo Pigorini dell'Università di Padova tra ricerca e valorizzazione*, *ibidem*, pp. 237-252. Vedi anche il volume *Anti Archeologia Archivi*, a cura di I. Favaretto [et al.], Venezia, 2019.

(4) Per una presentazione generale vedi A. PARIBENI, *Note preliminari sulla consistenza e l'ordinamento dell'archivio Paribeni*, *ibidem*, pp. 255-274.

(5) Vedi il dossier di lettere e ritagli di giornale relativo ad una polemica sorta con Ugo Ogetti attorno ai temi della divulgazione delle scoperte archeologiche in G.M. FACHECHI - A. PARIBENI, *Forme e metodi di divulgazione del patrimonio archeologico e artistico della Nazione nel primo decennio del Ventennio: due casi diversi ma complementari*, in "Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon", XVI (2016 (2017)), pp. 205-230, in part. pp. 220-228, o la piccola raccolta di lettere riguardanti un progetto di spostamento nel 1941 del mosaico del Nilo da Palestrina al Ministero per l'Africa Italiana in A. PARIBENI, *Tra Roma e Palestrina. Distacchi, vicissitudini e restauri del mosaico del Nilo nel corso del Novecento*, in *Atti del XXVI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico* (Roma, 18-21 marzo 2020), a cura di C. Angelelli - C. Cecalupo, Roma, 2021, pp. 207-216.

sa ma indubbiamente di minore interesse perché riferita ad anni nei quali Paribeni, pienamente assorbito dai compiti di docenza alla Cattolica di Milano, non manteneva con la stessa assiduità i contatti con l'*intelligencija* archeologica italiana e internazionale, né incidereva più come prima nel determinare gli equilibri della gestione delle Soprintendenze e dei Musei⁶.

Le lettere che qui si presentano, inviate da Pirro Marconi, Paolo Orsi, Giuseppe Cultrera, Francesco Valenti oltre che da Jole Bovio Marconi, risalgono invece al periodo a cavallo tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, nel quale Paribeni aveva raggiunto alti incarichi come la Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti e, in forza di queste posizioni di prestigio, era divenuto il referente per nomine, avanzamenti di carriera, spostamenti dei funzionari ad altre sedi.

La prima lettera che prenderemo in esame è di Pirro Marconi e risale all'8 agosto del 1926, quando egli era fresco ispettore in Veneto alle dipendenze di Ettore Ghislanzoni⁷: in essa annuncia il suo imminente matrimonio con Jole Bovio – che aveva conosciuto alla Scuola Archeologica Italiana ad Atene – e anche l'intenzio-

(6) Per un profilo biografico di Roberto Paribeni mi limito a rinviare a voci di dizionario: S. BRUNI, *Roberto Paribeni*, in *Dizionario biografico dei direttori generali - Direzione Generale Accademie e Biblioteche, Direzione Generale Antichità e Belle Arti: (1904-1974)*, Bologna, 2012, pp. 136-146; EAD., *Roberto Paribeni*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna, 2012, pp. 599-609; A. PARIBENI, s.v. *Paribeni, Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, Roma, 2014, pp. 357-359.

(7) Marconi – su cui cfr. S. PRIVITERA, s.v. *Marconi, Pirro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69 (2007), pp. 799-802; C. MARCONI, *Pirro Marconi*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti*, cit., pp. 468-471 – era entrato in ruolo all'inizio dell'anno: il Decreto, datato 10 dicembre 1925, della commissione di concorso a cinque posti di ispettore aggiunto per il ramo archeologico personale monumenti musei gallerie e scavi di antichità, in cui risultavano vincitori Pirro Marconi e Jole Bovio rispettivamente al primo e all'ultimo posto in graduatoria, è conservato in ACS. Min. P.I., AA. BB. AA., Div. II 1929-33 Busta 238 7 *Atene 1932 Scuola Archeologica Italiana. Domanda di sussidio della madre del defunto dottore Valentino Zancani* (vedi appendice). Al concorso parteciparono con successo anche Doro Levi, lo sfortunato Domenico Zancani prematuramente deceduto due anni dopo (cfr. C. DI NICUOLO, *Le ricerche di Domenico Valentino Zancani nel territorio di Ialysos (Rodi)*, in "Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente", 99 (2021), pp. 462-481), Paolino Mingazzini e l'allora Giulio Jacopich (cfr. U. PAPPALARDO - R. SCHENAL PILEGGI, *Giulio Jacopi*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti*, cit., pp. 394-400).

ne di concorrere per la direzione del Museo Nazionale a Palermo, pur non nutrendo alcuna speranza di riuscita *dato che io sono a molti sospetto, e gravato di pericolosi peccati ma per avere un giudizio netto, sincero, a cui pure ho diritto*⁸. Non è possibile stabilire se ‘i peccati’ di Marconi consistessero nelle invidie suscitate dalla sua attività archeologica agrigentina, intrapresa già nel 1925 grazie al sostegno economico di Alexander Hardcastle⁹.

Tra i suoi peccati non poteva essere annoverata la pubblicazione de *La pittura dei Romani*¹⁰, la monografia di cui tratta in un'altra lettera inviata il 6 dicembre 1928, preannunciando l'invio di una copia omaggio, con la preghiera di un giudizio personale: *penso che in una cosa Ella possa concordare con me, nell'aspirazione che l'arte di Roma abbia il suo posto indipendente, e sia cercata e valutata nei valori che ha saputo esprimere e nell'altezza che ha saputo raggiungere*¹¹. Una dichiarazione d'intenti, questa, che ben si sposa con l'effervescente clima sciovinista della critica artistica nostrana di quegli anni, costantemente impegnata a erigere baluardi contro pretese aggressioni esterne che intendessero sminuire i valori nazionali della produzione culturale ed artistica, si trattasse tanto dell'arte romana insidiata da quella greca o della contesa sulla primogenitura dell'arte cristiana che, sull'onda degli studi di Josef Strzygowski, molti all'estero (e taluni anche in Italia), attribuivano a matrici orientali invece che a Roma¹².

(8) Archivio Roberto Paribeni, lettera di Pirro Marconi, Palermo, 08 agosto 1926. Rammento che il matrimonio venne celebrato al Campidoglio il 15 settembre 1926.

(9) Nella medesima lettera Marconi scrive che *ho tutte le scoperte della 2° campagna di Girgenti da comunicare*, cfr. Archivio Roberto Paribeni, lettera di Pirro Marconi, Palermo, 08 agosto 1926. Su Hardcastle e gli scavi di Agrigento vedi *infra*.

(10) P. MARCONI, *La pittura dei Romani*, Roma, 1929.

(11) Archivio Roberto Paribeni, lettera di Pirro Marconi, Palermo, 06 dicembre 1928. Che *La pittura dei Romani* avesse suscitato reazioni contrastanti lo conferma Jole Bovio nel necrologio dedicato al marito, allorché ricorda che il libro *non poca ostilità incontrò al suo apparire*, cfr. I. BOVIO MARCONI, *Pirro Marconi*, in “Archivio Storico per la Sicilia”, IV (1938-39), pp. 574-577. Anche la stessa Maria Accascina nella sua recensione sostanzialmente positiva mette in luce alcune questioni problematiche (cfr. M. ACCASCINA, “*La pittura dei Romani*” di Pirro Marconi, in “L’Ora”, XXX, (1929), n. 122, mercoledì 22 - giovedì 23 maggio, p. 3); di tenore totalmente elogiativo sarà invece la recensione sul volume dedicato ad Agrigento (EAD., “*Agrigento*” di Pirro Marconi, in “L’Ora”, a. XXX (1929), n. 257, lunedì 28 - martedì 29 ottobre, p. 3).

(12) Per una ricostruzione dell'accesso dibattito storiografico sulle matrici dell'arte

La lettera di Pirro Marconi era inviata da Palermo dove oramai il funzionario era stato trasferito, assieme alla moglie Jole che, iniziata la sua attività nelle Marche¹³, era ora anch'essa al Museo Nazionale dove attendeva a lavori di studio e sistemazione dei materiali, in vista della costituzione di un *antiquarium* classico, richiesto dallo stesso Pirro Marconi in una lettera alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti per la valorizzazione di *oggetti pregevolissimi di antiquariato...non esposti e radunati confusamente nel medagliere e invisibili al pubblico*¹⁴. Sono di questi anni difatti le pubblicazioni di Jole Bovio apparse su *Bollettino d'Arte* e dedicate ad *anathemata* fittili agrigentini o alla collezione di gemme incise nel museo Salinas¹⁵.

Parallelamente alla sistemazione dell'*antiquarium*, la direzione del Museo mirava ad un allestimento più razionale delle sezioni di arte medievale e moderna, costituite da dipinti e altri manufatti affastellati, in maniera disordinata e disorganica, nelle sale e nei depositi del museo; i problemi erano stati evidenziati già dal primo successore del Salinas alla direzione del Museo, Ettore Gabrici, e quindi da Enrico Brunelli, commissario per gli oggetti d'arte medievali e moderni della Sicilia, il quale aveva provveduto a decongestionare l'affollata collezione di opere donando pezzi ad altri istituti museali. Pirro Marconi dette un impianto più razionale all'opera di riallestimento, affidando nel maggio del 1929 alla giovane Maria Accascina l'incarico di redigere il progetto scientifico e il compito di portarlo a compimento entro l'anno seguente¹⁶. L'apprezza-

cristiana vedi M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli, 2003, in part. pp. 69-188.

(13) Si devono a quel breve periodo alcuni saggi di taglio soprattutto storico artistico come J. BOVIO, *L'arco di Traiano. Ancona*, in "Bollettino d'Arte", S. II, V (1925-26), pp. 526-527; J. BOVIO MARCONI, *Rilievo quattrocentesco rappresentante la visione del Beato Gabriele Ferretti*, in "Bollettino d'Arte", S. II, VIII (1929), 2, pp. 398-407.

(14) ACS, Min. P.I., AA. BB. AA, Div. II, 1929-1933, Busta 32 *Palermo Musei*. Lettera di Pirro Marconi alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti del 7 dicembre 1927.

(15) J. BOVIO MARCONI, *Anathemata fittili agrigentini. Figure virili semisdraiate*, in "Bollettino d'Arte", S. II, X (1930), pp. 31-39; EAD., *La collezione di antiche gemme incise del Museo di Palermo*, in "Bollettino d'Arte", S. II, X (1931), pp. 355-367.

(16) M. ACCASCINA, *Il riordinamento della galleria del Museo nazionale di Palermo*, in "Bollettino d'Arte", XXIII (1929/30), pp. 385-400. Sulla sistemazione delle collezioni del museo palermitano in questi anni vedi I. BRUNO, *Dalla «più difforme congerie di oggetti» ad un «perfetto ambiente spirituale» per l'opera d'arte. L'allestimento del Museo*

mento di Pirro Marconi per l'operato di Accascina emerge da alcuni documenti d'ufficio¹⁷ e anche dalle parole, un po' acide come di consueto, di una lettera di Orsi a Paribeni del luglio del 1929¹⁸.

La prima lettera di Jole Bovio Marconi che incontriamo nella corrispondenza Paribeni risale al 22 ottobre 1930 (Fig. 1): in essa l'archeologa annuncia di essere a Palermo ma di non aver ancora ripreso servizio perché la licenza straordinaria si sarebbe protratta fino al 13 novembre. A proposito dei lavori di sistemazione della Sala di Imera, oramai quasi conclusi, scrive:

credo che mio marito desideri portare a termine quest'opera al più presto per potersi allontanare. Io non gli ho parlato di essere a conoscenza del proposito di trasferimento ad Ancona ch'Ella ebbe la bontà di accennar-

Nazionale di Palermo alla fine degli anni Venti del Novecento, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", 14 (2016), pp. 53-88, in part. pp. 60-62. Vedi anche in generale P. PALAZZOTTO, *La realtà museale a Palermo tra l'Ottocento e i primi decenni del Novecento*, in *Enrico Mauceri (1869-1966). Storico dell'arte tra connoisseurship e conservazione*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palermo 27-29 settembre 2007), a cura di S. La Barbera, Palermo, 2009, pp. 227-236; C. CARUSO, *L'attività di Ettore Gabrici Direttore del R. Museo di Palermo*, in "TeCLa. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica", 7 (2013), pp. 34-60.

(17) Vedi la minuta autografa di Marconi della lettera di trasmissione dell'encomio ministeriale per l'opera svolta da Accascina per il riordinamento delle sezioni medioevale e moderna del Museo (Museo Archeologico Regionale di Palermo, Archivio Storico, Personale 578, fascicolo Maria Accascina). Colgo l'occasione per ringraziare la direttrice del Museo Caterina Greco e in particolare la dott.ssa Giuliana Sarà per avermi agevolato con ogni premura nella consultazione del materiale dell'archivio.

(18) Archivio Paribeni, lettera riservata di Paolo Orsi a Roberto Paribeni, Siracusa 01 luglio 1929, nella quale il mittente gli annuncia l'imminente arrivo di Marconi che intenderà chiedere il consenso per un aumento dello stipendio alla signorina Accascina da £ 600 a £ 900 mensili: *fino a pochi mesi fa il M. diceva corna della signorina, e la voleva destituita, come spia di Brunelli. Io volli che rimanesse. Ora egli la esalta, portandola ai sette cieli*. Nel prosieguo della lettera Orsi non concorda sull'entità dell'aumento e suggerisce di concedere £ 700: *se si aprirà un concorso saremo felici di averla ispettrice. Ma bisogna provarla per un altro anno*. Per una illustrazione degli aspetti innovativi e criticamente avvertiti dell'opera di allestimento museale di Accascina vedi V. ABBATE, *Maria Accascina per il Museo di Palermo*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina, a cura di M.C. Di Natale, Caltanissetta, 2007, pp. 350-359; I. BRUNO, *Dalla più difforme congerie*, cit. pp. 62-74; L. AIELLO, *Maria Accascina, l'ordinamento delle oreficerie del Museo Nazionale di Palermo e il sogno di un Museo delle arti decorative a palazzo Abatellis*, in "Storia della critica d'arte" (2019), pp. 433-451.

Illustrissimo, sono a Palermo, ma
 non ho ancora ripreso regolare servizio
 poiché mi è stato comunicato che la mia le-
 ca straordinaria si prolunga fino al 1° di
 novembre.
 Qui si è molto lavorato e la sala
 di Amaro è quasi pronta: credo che
 mio marito desideri portare a termi-
 ne quest'opera al più presto, per poter
 poi allontanare. Io non gli ho par-
 lato d'essere a conoscenza del proposito.

Fig. 1a. Archivio Paribeni, lettera di Jole Bovio Marconi a Roberto Paribeni, Palermo, 22 ottobre 1930.

*mi, ricordando il di Lei avvertimento di non parlarne con alcuno, per evitare discussioni prima della decisione definitiva*¹⁹.

(19) Archivio Paribeni, lettera di Jole Bovio Marconi a Roberto Paribeni, Palermo, 22 ottobre 1930. Contestualmente alla ripresa in servizio di Bovio, Maria Accascina doveva raggiungere la sede della R. Soprintendenza all'arte medioevale e moderna di Firenze, come disposto da una nota della Direzione Generale Antichità e Belle Arti firmata da Paribeni; il soggiorno fiorentino sarebbe stato breve perché ufficialmente dal marzo 1931, ma di fatto già dal 15 dicembre 1930, Accascina faceva ritorno al Museo

to di trasferimento per Ancona,
 di ella ebbe la bontà di accennar-
 mi ricordando il di lei avverti-
 mento di non parlarne con
 alcuno, per evitare discussioni pri-
 ma della decisione definitiva.
 Mentre Le esprimo ancora una volta
 i sentimenti della mia gratitudine per
 la benevolenza sua, mi richiamo
 devotissima Jole Marconi

22 Ottobre 1930.

Fig. 1b. Archivio Paribeni, lettera di Jole Bovio Marconi a Roberto Paribeni, Palermo, 22 ottobre 1930.

La vacanza del posto di soprintendente nelle Marche era stata determinata dal trasferimento a Roma di Giuseppe Moretti, che il 15 dicembre 1930 era andato a coprire il ruolo di direttore del Museo delle Terme e di Soprintendente alle Antichità del Lazio, lasciati scoperti da Paribeni il quale, già dall'ottobre del 1928, era stato

di Palermo: per i documenti relativi vedi Museo Archeologico Regionale di Palermo, Archivio Storico, Personale 578, fascicolo Maria Accascina.

nominato Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti²⁰. I motivi della mobilitazione di Marconi sono spiegati, nel suo consueto stile ruvido e pungente, da una lettera di Paolo Orsi del 29 novembre 1930 (Fig. 2), nella quale riferiva a Paribeni di aver raccolto la costernazione di Marconi – che, nel frattempo, aveva conosciuto il proprio destino – e già pensava alle pedine da muovere per riconfigurare l'organico del Museo, in relazione anche alle priorità della Soprintendenza di Siracusa:

Marconi mi ha scritto da Roma una lettera desolata, comunicandomi il suo trasloco ad Ancona, e, ciò che molto lo turba, l'ordine dirò così perentorio di raggiungere la sua sede in una decina di giorni... Dopo i dolorosi guai domestici cotanto da noi deplorati, la permanenza del Marconi a Palermo era diventata impossibile... La Sicilia occidentale era diventata per lui una vera terra di cuccagna finanziaria e scientifica, soprattutto con la liberalità del capitano Hardcastle e di alcuni esuli che egli, il Marconi, seppe abilmente sfruttare. Ma egli stesso riconosce la inevitabilità del trasloco e china la testa²¹.

Per spiegare l'allontanamento di Marconi, Orsi fa quindi allusione a delicate questioni familiari e alla conduzione, a suo dire troppo disinvolta, degli scavi ad Agrigento, fin lì sostenuti dai finanziamenti forniti dal capitano Alexander Hardcastle, generoso mecenate che investì, fino a dilapidarle, le proprie fortune per la realizzazione degli scavi e della sua scenografica Villa Aurea²².

(20) Cfr. S. BRUNI, *Giuseppe Moretti*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti*, cit., pp. 534-543, in part. p. 538. Il primo sostituto di Paribeni al doppio incarico di Direttore del Museo delle Terme e Soprintendente Antichità di Roma, Frosinone, Rieti, Viterbo, Aquila, Perugia, Terni a sinistra del Tevere era stato, dal dicembre del 1929, Giuseppe Cultrera, cfr. M. N. PAGLIARDI, *Giuseppe Cultrera*, *ibidem*, pp. 218-226.

(21) Archivio Paribeni, lettera di Paolo Orsi a Roberto Paribeni, Siracusa, 29 novembre 1930. In confronto al tono cinico dell'archeologo roveretano, contrastano, nella forma e nel trasporto sentimentale, le parole della lettera di commiato che Pirro Marconi inviò ad Orsi il 13 gennaio del 1931, in cui il mittente confessava *quanto spesso il mio pensiero si sia rivolto, in questi giorni, a Lei e come mi abbia fatto bene e dato forza il Suo affetto e la Sua stima... Non dimenticherò mai, qualsiasi cosa possa avvenire, che cosa è stato Lei nell'inizio della mia carriera, per la formazione della mia esperienza e del mio temperamento e per la mia riuscita* (minuta conservata in Museo Archeologico Regionale di Palermo, Archivio Storico, Personale 595, fascicolo Pirro Marconi).

(22) Sul mecenate britannico vedi A. RICHARDSON, *Passionate patron: the life of Alexander Hardcastle and the Greek temples of Agrigento*, Oxford, 2009.


R. SOPRINTENDENZA
 ALLE ANTICHITÀ
 DELLA SICILIA
 —
R. MUSEO ARCHEOLOGICO
 SIRACUSA

29. XI. 30 a. 1x

Eccellenza, amico
 e padrone colendissimo

P. Marconi mi ha scritto da Roma una lettera desolata, con un condanno il suo traslado ad Ancone, e, ciò che non m'ha fatto piacere, l'ordine d'io cogli per cento, mio di raggiungere la sua sede in una di circa 15 giorni. Soltanto in fine della lunga lettera egli fa il vero nome del Culture, come quello del suo suo essere.

Dopo i dolorosi quasi domestici, e tanto da noi deplorati, la permanenza del M. a Palermo era diventata impossibile; né io disento minimamente la sede che mi gli hai assegnata. La Sicilia però era per lui diventata una vera terra di incognite e soprattutto non le liberalità del c. Hardcastle, e di altri suoi cari, che egli, il Marconi, soffre abitualmente sfruttare. Ma egli stesso

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Fig. 2. Archivio Paribeni, lettera di Paolo Orsi a Roberto Paribeni, Siracusa, 29 novembre 1930.


 MUSEO NAZIONALE
 DI PALERMO

Gentilissimo
 spero di ella avrà ricevuto il
 volume del Bollettino d'Arte che l'invio in pertinenza
 della sua abitazione. Non valia, per non disturbarla.
 Incoraggiata dal suo consiglio, presentai la domanda per il
 concorso di direttore di 2^a classe, accompagnata
 da quelle pubblicazioni che ho potuto avere a Roma (ma,
 se non sono tutte, credo abbia poca importanza) e due due
 attestati, sulla mia attività di ispettrice e ispettrice di
 attività, dei sovrintendenti Piretti e Cultrera (quest'ultimo,
 specialmente, molto lusinghiero). Per gli anni 1927-30,
 l'avevo richiesto al sovrintendente Orsi, non potendola al
 prof. Marconi, ma il senatore non mi è degnato rife-
 re di rispondermi. Il senatore, dopo il mio lavoro mat-
 rimoniale, non mi ha mai mostrata della benevolenza,
 ma non avrei creduto che sarebbe arrivato ad una nozione
 ottusa ad una ingiustizia; poiché, se non è Federico (mi is-
 lo richiama) badare, mi sembra lo sia attestare obiettivamente.

Fig. 3a. Archivio Paribeni, lettera di Jole Bovio a Roberto Paribeni, Palermo 06 settembre 1934.

Le ombre delle vicende familiari che si intersecavano con l'attività professionale ritornano in una lettera firmata Jole Bovio del 6 settembre 1934 (Fig. 3). Paribeni, all'epoca, non era più Direttore Generale, ma era pur sempre figura autorevole cui chiedere sostegno per il compimento di un passo delicato:

Incoraggiata dal suo consiglio, presentai la domanda per il concorso di direttore di 2° classe, accompagnata da quelle pubblicazioni che ho po-

te l'attività svolta da me proprio dipendente. E proprio
 nel periodo '27-30 io ho organizzato l'antiquarium
 e riordinato la collezione Valabrore.

Ora, io debbo contare soprattutto su di lei, per non fare
 una cattiva figura: a dirigere non ci tengo troppo, ma
 sarebbe, soprattutto, una soddisfazione morale e una,
 per quanto tiela, migliore finanziaria. E non dico di più,
 perché so la sua bontà e benevolenza verso di me.

Titoli di studi non ne ho, ma di libri in museo e di
 catalogo ho fatto parecchio, senza contare otto anni
 di assistenza, molti di più di persone che sono ricorse
 a di riunire.

Amquindolo e ringraziandolo

Jole Bovio

6 settembre 1934

Fig. 3b. Archivio Paribeni, lettera di Jole Bovio a Roberto Paribeni, Palermo 06 settembre 1934.

*tuto avere a Roma (ma se non sono tutte, credo abbia poca importanza) e da due attestati, sulla mia attività di ispettrice e idoneità direttiva, dei sovrintendenti Moretti e Cultrera (quest'ultimo specialmente molto lusinghiero). Per gli anni 1927-30 l'avevo richiesto al sovrintendente Orsi, non potendolo al prof. Marconi, ma il Senatore non si è degnato neppure di rispondermi. Il Senatore, dopo il mio *krak* matrimoniale, non mi ha mai mostrato della benevolenza, ma non avrei creduto che sarebbe arrivato ad una scortesia oltreché ad una ingiustizia; poiché, se non è doveroso (né io lo richiesi) lodare, mi sembra lo sia attestare obbiettivamente*

*l'attività svolta da un suo dipendente. E proprio nel periodo '27-30 io ho organizzato l'antiquarium e riordinata la collezione vascolare.*²³.

*Ora, io devo contare soprattutto su di Lei per non fare una cattiva figura: a dirigere non ci tengo troppo, ma sarebbe soprattutto una soddisfazione morale e una, per quanto lieve, miglioria finanziaria. E non dico di più, perché so la sua bontà e benevolenza verso di me. Titoli di scavi non ne ho, ma di lavori in museo e di catalogo ho fatto parecchio, senza contare otto anni di anzianità, molti di più di persone che sono sicure di riuscire*²⁴.

Jole Bovio non era l'unica a rivolgersi a Paribeni per questioni concorsuali, anzi ad onor del vero lo faceva con maggior discrezione di altri, come ad esempio Francesco Valenti, Soprintendente per l'Arte Medievale e Moderna della Sicilia, che, in una lettera del settembre 1936, chiedeva anticipazioni sui nominativi della commissione di concorso per i Direttori delle Soprintendenze, per poter raccomandare *il buon Di Pietro, che ora deve ottenere giustizia*²⁵.

(23) Vedi la bibliografia citata a nota 15.

(24) Archivio Paribeni, lettera di Jole Bovio a Roberto Paribeni, Palermo 06 settembre 1934. Giuseppe Cultrera, citato nella lettera, era il nuovo direttore del Museo Nazionale di Palermo subentrato a Marconi all'inizio del 1931 (cfr. M. N. PAGLIARDI, *Giuseppe Cultrera*, cit., p. 221). I *rumours* sul suo arrivo a Palermo avevano destato in Orsi alcune preoccupazioni esternate a Paribeni in una lettera della fine del 1930: *È vero che mandate il Cultrera a Palermo? Io sin qui di nulla sono informato. E la signora Iole Marconi rimarrebbe a Palermo? E dove destinate la Accascina? E se essa pure parte chi curerà la definizione del riordinamento Gallerie e Serie Medievali? Un ritorno di Brunelli solleverebbe indignazione e rivolta* (cfr. Archivio Paribeni, lettera di Paolo Orsi a Roberto Paribeni, Siracusa, 29 novembre 1930). Anche per le vie ufficiali Orsi chiedeva conferma dell'arrivo di Cultrera come si legge in una lettera del 18 gennaio 1931, cfr. ACS, Min. P.I., AA.BB.AA., Div. I, 1930-1933, Busta 50, *Musei e scavi Palermo Museo Nazionale Cambio di direzione*. Più tardi, sempre in una lettera a Paribeni (cfr. Archivio Paribeni, lettera di Paolo Orsi a Roberto Paribeni, Siracusa, 31 dicembre 1932), Orsi per liberarsi della presenza di Cultrera, pensa ad un suo trasferimento a Taranto per coprire il posto di Quintino Quagliati scomparso appena due giorni addietro, sostituendolo a Palermo con Laurenzi, nominato proprio in quell'anno Ispettore e assegnato al Ministero delle Colonie (cfr. A. BONINI, *Luciano Laurenzi*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti*, cit., pp. 401-408).

(25) Cfr. Archivio Paribeni, lettera di Francesco Valenti a Roberto Paribeni, Palermo 23 settembre 1936. Il Di Pietro in questione è Filippo, allora Ispettore presso la Regia Soprintendenza per l'Arte Medioevale e Moderna di Palermo (di lui ricorrono nell'Archivio Paribeni lettere negli anni 1929 e 1930 tanto brevi quanto fervide in cui professa estrema gratitudine *per essere stato salvato da rovina*), divenuto in seguito Soprintendente ai Monumenti.

Chiudo con l'ultima lettera di Jole Bovio (firmata Jole Marconi) inviata il 22 marzo 1937 nelle fasi conclusive del concorso per le Soprintendenze:

Il trenta del mese corrente ci sarà la riunione della commissione per il concorso a direttore. Glielo ricordo, perché mi possa appoggiare con tutto il calore che la mia causa merita. Ella può far molto, appoggiandomi presso il prof. Anti e i Soprintendenti Maiuri e Bertini-Calosso che sostituirà Fogolari. Pensi che ho un'anzianità di undici anni, sei anni di più dei più anziani degli uomini candidati, tre scavi e varie pubblicazioni. Ho già concorso una volta ed ho ottenuta un'ottima relazione: credo di essere l'unica in queste condizioni. Rispetto alle donne, mentre ho parecchia anzianità nel grado, sono coniugata (e senza il marito) con prole, ciò che, secondo le decisioni del gran Consiglio, dovrebbe costituire un diritto alla precedenza. Tutte queste cose son giuste e lampanti, ma occorre che i commissari lo sappiano e ne siano convinti. La prego sia un poco il mio avvocato²⁶.

Sorprende, a prima vista, la speranza riposta da Jole Bovio nelle recenti misure legislative che, a suo dire, avrebbero tutelato la propria posizione: in realtà proprio a partire dai primi anni Trenta si erano andati moltiplicando i decreti e le normative che limitavano drasticamente spazi e opportunità di lavoro per le donne, concedendo ad esempio alle amministrazioni la più ampia discrezionalità nell'escludere le donne dai concorsi o nel fissarne in percentuali ridotte la partecipazione²⁷. Probabilmente Bovio, in quanto don-

(26) Archivio Paribeni, lettera di Jole Bovio a Roberto Paribeni, Palermo (?) 22 marzo 1937.

(27) Vedi ad esempio il Regio Decreto-legge del 28 novembre 1933, n. 1554, *Norme sulle assunzioni delle donne nelle Amministrazioni dello Stato*, convertito in legge l'anno successivo e, in seguito, il Regio Decreto-legge del 15 ottobre 1938, che imponeva per il personale femminile, sia nel pubblico che nel privato, il limite non superabile del 10% rispetto al totale dei dipendenti. A queste misure legislative, cui si affiancavano anche altre che, in maniera apparentemente compensativa, si occupavano dei diritti delle donne lavoratrici (Legge del 5 luglio 1934 n. 1347 sulla tutela della maternità delle lavoratrici), si accompagnava una pubblicistica sempre più marcatamente orientata a confinare la donna nei ruoli tradizionali di madre e angelo del focolare, come illustrano i ben noti interventi sulla carta stampata del Duce (B. MUSSOLINI, *Macchina e donna*, in "Il Popolo d'Italia" (31 agosto 1934), ripubblicato in *Opera omnia. Dal patto a quattro all'inaugurazione della provincia di Littoria: (8 giu. 1933-18 dic. 1934)*, XXVI, Firenze, 1958, p. 311) e di Giovanni Gentile (G. GENTILE, *La donna nella so-*

na che già aveva assolto al suo compito precipuo di madre, poteva continuare a lavorare senza che il suo impegno professionale la potesse *distrarre dalla generazione* e fomentasse *una indipendenza e conseguenti mode fisiche e morali contrarie al parto*²⁸, ed anzi, trovandosi senza uno stabile sostegno maritale, il lavoro finiva per essere condizione necessaria per il sostentamento della prole.

Nella lettera c'è anche spazio per una larvata protesta contro eventuali mosse ostruzionistiche miranti a indebolire il proprio curriculum, che sarebbero state messe in atto col ritardare la pubblicazione di due suoi contributi sul "Bullettino di Paletnologia Italiana":

*A febbraio rimasi d'accordo col prof. Barocelli per due miei articoli, ricorda che le parlai delle difficoltà per la spesa dei clichés e la pregai di voler versare il suo contributo finanziario? Questi ora mi scrive che alcuni articoli per il fascicolo in corso erano già stampati con la numerazione e, poiché i miei dovrebbero essere inseriti al principio con il cuprolitico... saranno rimandati al prossimo numero. Questa potrebbe essere anche una scusa perché uno dei due articoli fu consegnato, e dietro invito del Rellini, a ottobre e in caso avrebbe dovuto essere compreso tra i già stampati. Inoltre si tratta di materiale dell'età del bronzo quindi può andare in fondo*²⁹.

Effettivamente i saggi sulla cultura d'Isnello e sulle piramidette del Museo Nazionale di Palermo apparvero soltanto nel 1938³⁰.

La tenacia di Jole Bovio Marconi, che seppe superare diffidenze e pregiudizi, suscitati non solo dal suo esser donna ma dall'essere, come lei stessa si era definita, coniugata senza marito e con prole (condizione che, lungi dal favorirla, credo che sul piano generale la ponesse ancor più in difficoltà), fu infine premiata: nel 1937 giun-

cietà moderna, in ID., *La donna e il fanciullo: due conferenze*, Firenze, 1934). Sull'argomento vedi M. V. BALLESTRERO, *Dalla tutela alla parità: la legislazione italiana sul lavoro delle donne*, Bologna, 1979, pp. 64-81.

(28) B. MUSSOLINI, *Macchina e donna*, cit.

(29) Archivio Paribeni, lettera di Jole Bovio a Roberto Paribeni, Palermo (?) 22 marzo 1937.

(30) J. BOVIO MARCONI, *La cultura d'Isnello e il cuprolitico occidentale*, in "Bullettino della Paletnologia Italiana", 57 (1938), pp. 44-56; EAD., *Piramidette e altri oggetti fittili del Museo di Palermo*, in "Bullettino della Paletnologia Italiana", 57, n. s. 2, (1938), pp. 74-82.

se la nomina a direttore incaricato del Museo Nazionale di Palermo e nel 1939 quella di direttore effettivo, assieme alla nomina di soprintendente di II classe per le province di Palermo e Trapani³¹. In mezzo a questi successi professionali ci fu l'epilogo drammatico del proprio matrimonio con la tragica scomparsa del marito Pirro il 30 aprile del 1938, nell'incidente nei cieli di Formia che coinvolse l'aereo che lo riportava in patria dalla missione archeologica in Albania³². Tra i vari studiosi che lo ricordarono, anche Jole Bovio pubblicò sull' "Archivio Storico per la Sicilia" una commemorazione con parole scevre da ogni riferimento personale eppure sinceramente partecipi:

La scomparsa repentina, tragica, dell'Uomo, nel momento di matura pienezza e d'intensa attività è stata di un'atroce crudeltà, per Lui che non ha potuto concludere l'Opera, unica sostanza della sua vita, per la Scienza che ha perduto uno dei suoi più alti e fecondi sacerdoti. Tragico ironico Fato che donò, fra i pericoli di una Guerra immane, la vita all'Alpino adolescente e animoso; che permise il superamento spirituale dell'inquietudine post-bellica al giovane ventitreenne che con serena fermezza tornò agli studi e solo dedicò al ricordo dei giorni del Sacrificio e dell'Eroismo le pure e alte pagine del Battaglione Monte-Berico³³; che concesse ancora venti anni di opera feconda; ma negò la conclusione. Come un poema troncato³⁴.

APPENDICE

AABBAA Div. II 1929-33 Busta 238

7 Atene 1932 Scuola Archeologica Italiana

Domanda di sussidio della madre del defunto dottore Valentino Zancani

Stralcio dal verbale, datato Roma, 30 novembre 1925, della commissione giudicatrice del concorso a cinque posti di Ispettore Ag-

(31) G. BATTAGLIA - G. SARÀ, Jole Bovio Marconi, cit., p. 956; G. BATTAGLIA, *L'archeologia al femminile*, cit., p. 17.

(32) C. MARCONI, *Pirro Marconi*, cit., p. 470.

(33) Cfr. P. MARCONI, *Il battaglione Monte Berico: dicembre 1915 - agosto 1919*, Roma, 1923.

(34) J. BOVIO MARCONI, *Pirro Marconi*, cit., p. 577.

giunto nel ruolo del personale dei Monumenti, musei, gallerie e scavi di antichità per il ramo archeologico, composta da Paolo Orsi (Presidente), Carlo Anti (relatore), Antonio Taramelli, Roberto Paribeni e Giuseppe Cultrera (membri).

Dott. Bovio Jole, diplomata dalla R. Scuola Archeologica Italiana di Roma, incaricata dalle soprintendenze ai Monumenti e ai Musei di Roma di lavori di catalogazione a Santa Cecilia e San Paolo, compito che ha assolto con particolare tatto e perizia. Presenta un unico lavoretto a stampa, chiaro e ben condotto, ma su argomento estremamente tenue e limitato. Il suo lavoro scritto è risultato semplice, senza qualità preminenti, ma chiaro e scevro di errori. In tutte le prove orali, pur senza rivelare particolare profondità in qualche speciale (*sic*), ha dimostrato buona preparazione soprattutto nella storia dell'arte, idee chiare e discreta sicurezza nel determinare il materiale archeologico. Per le doti di chiarezza e di ordine che sembrano essere sue caratteristiche potrà essere un buon funzionario.

In base a quanto si è esposto, la Commissione, sulla scorta dei punti riportati da ciascuno dei concorrenti nelle tre prove d'esame e nella valutazione dei titoli, stabilisce la seguente graduatoria:

| | |
|---|------------|
| 1°) Marconi Pirro, approvato con punti | 191 su 200 |
| 2°) Levi Teodoro, approvato con punti | 180 su 200 |
| 3°) Zancani Domenico, approvato con punti | 170 su 200 |
| 4°) Mingazzini Paolino, approvato con punti | 165 su 200 |
| 5°) Jacopich Giulio, approvato con punti | 158 su 200 |
| 6°) Bovio Iole, approvato con punti | 147 su 200 |

A commento dei propri lavori la Commissione crede infine utile esporre quanto segue. Essa ha creduto opportuno interpretare le disposizioni del bando di concorso con giusta austerità e perciò le numerose lunghe prove di esame, che andavano dalla preistoria alle epigrafe greca e romana, attraverso la storia dell'arte greca, etrusca e romana, campi di studio tutti già di per sé vastissimi e in certo qual modo indipendenti, sono risultate complesse e gravi. È dunque grande onore per tutti i candidati l'averle superate degnamente come essi hanno saputo fare e perciò la Commissione esprime il voto che tutti possano trovar posto nell'Amministrazione. A questo proposito la Commissione ha raccolto la dichiarazione del dott. Jacopich che, se eletto, opterebbe per il servizio presso il Governatorato di Rodi.

Relazione del concorso 30.11.1925

Decreto 10.12.1925

SOFIA PIACENTIN

TINA CAMPANILE E LO SCAVO DELLA VILLA ROMANA DI NEGRAR (VR)

RIASSUNTO

Il presente contributo si propone di indagare la figura di Tina Campanile (1884-1928): autentica pioniera della propria disciplina, l'archeologa fu la prima allieva donna ammessa alla Scuola Archeologica di Atene e, pur nella sua breve vita, si occupò di una notevole varietà di tematiche, alternando l'attività sul campo, agli studi di epigrafia, topografia, statuaria, oreficeria etc. Nel contributo si analizza il ruolo che assunse, nel 1922, come direttrice della campagna di scavo della villa romana di Negrar di Valpolicella (VR), quale efficace caso di studio per apprezzarne il lavoro rigoroso, a cui si devono tutt'oggi alcuni meriti importanti nell'avanzamento della conoscenza di questo sito archeologico.

PAROLE CHIAVE. Tina Campanile, donne archeologhe, studi di genere, villa romana di Negrar.

ABSTRACT

Tina Campanile and the Excavation of the Roman Villa of Negrar (VR)

The paper explores the role of Tina Campanile (1884-1928), the archaeologist who led the excavations of the Roman villa at Negrar (VR) in 1922. Not only she was the first woman enrolled at the Italian Archaeological School in Athens but through her short life she also managed to publish about a variety of different topics: ranging from fieldwork reports to the study of epigraphy, topography, sculptures, ancient jewellery etc. Her work in the archaeological excavations at the Roman villa of Negrar, Valpolicella (VR) is an excellent case study to gauge the extent of her contribution to the knowledge of this site.

KEYWORDS. Tina Campanile, Female archaeologists, Gender Studies, Roman villa of Negrar.

I. INTRODUZIONE

Il convegno veronese dedicato alla studiosa Eva Tea è stata una occasione preziosa per approfondire una figura nella quale mi ero imbattuta, in modo marginale, durante le mie ricerche sulla storia

degli scavi della villa romana di Negrar di Valpolicella (VR)¹. Il sito è ormai conosciuto come ‘villa dei mosaici’ per i suoi pregevoli pavimenti musivi riportati alla luce nel 2020, durante la recente campagna di scavo diretta dalla Soprintendenza archeologia, belle arti e paesaggio di Verona e tuttora in corso².

La riscoperta della villa ha goduto di una ampia risonanza mediatica, dovuta alle spettacolari immagini dei lacerti musivi circondati dai vigneti della Valpolicella, immagini che hanno letteralmente fatto il giro del mondo.

Meno note rimangono invece le vicende legate alla prima sistematica campagna di scavo condotta nel 1922 e all’identificazione del sito con una villa romana ad opera dell’archeologa Tina Campanile.

Questo contributo si propone di indagare, raccogliendo i pochi dati finora conosciuti, la fondamentale attività di questa studiosa nella campagna di scavo della villa romana di Negrar, al fine di gettare luce sul suo profilo di pioniera nel panorama femminile dell’archeologia della prima metà del Novecento in Italia.

2. TINA CAMPANILE: LA FORMAZIONE

Concetta (detta Tina) Campanile è una figura tanto rilevante quanto evanescente nel panorama della storia dell’archeologia italiana del primo Novecento. Pochi sono i dati biografici a nostra disposizione. Figlia di Felice Campanile, che possiamo identificare con una certa affidabilità con il Primo Segretario della Sezione II della II Divisione della Direzione Generale per l’Istruzione Supe-

(1) S. PIACENTIN, *La villa romana di Negrar: storia delle ricerche*, in “Annuario Storico della Valpolicella”, 27 (2010-2011), pp. 53-76.

(2) Lo scavo è diretto dall’archeologo Dott. Gianni De Zuccato, funzionario della Soprintendenza ed è eseguito operativamente dalla SAP, Società archeologica Padana s.r.l., sotto la direzione dell’archeologo Dott. Alberto Manicardi. Collaborano alla realizzazione dello scavo e delle ricerche: l’Università degli Studi di Verona, l’Accademia di Belle Arti di Verona, che si occupa di effettuare interventi conservativi e il Politecnico di Milano, polo territoriale di Mantova, che si dedicherà al progetto di musealizzazione del sito.

Per un sintetico riassunto dell’inizio dei lavori vd. <http://www.sbap-vr.beniculturali.it/news/negrar-vr-villa-romana-riscoperta-e-nuove-scoperte> (ultima consultazione in data 26 maggio 2022).

riore³, nacque a Lucca nel 1884. Sappiamo inoltre che non si sposò e che ebbe una sorella⁴. Al momento, le ricerche anagrafiche da me recentemente avviate presso l'Archivio di Stato di Lucca e l'Archivio Storico del Comune di Lucca non hanno prodotto alcun ulteriore esito sulla sua storia familiare⁵.

Anche se per ora non è dato sapere molto di più sulla sua famiglia, il ruolo di Primo Segretario ricoperto dal padre al Ministero dell'Istruzione, in una Divisione che si occupava anche di congressi e missioni scientifiche, già suggerisce che la studiosa dovette beneficiare di un ambiente familiare di elevato livello culturale, in cui il suo percorso di studi venne incoraggiato, cosa assolutamente non scontata per l'epoca.

Di fronte alla scarsità di informazioni biografiche sappiamo però che Tina Campanile fu la prima allieva donna ad essere ammessa alla Scuola Archeologica Italiana di Atene (SAIA) e che fu dunque una autentica pioniera nel suo ambito di studi e di lavoro⁶. Il nome di Tina Campanile e i ruoli da lei assunti nel corso della sua breve vita si intrecciano a quelli dei ben più noti protagonisti maschili dell'archeologia italiana del primo Novecento: da Luigi Pernier, primo direttore della SAIA, a Carlo Anti, archeologo e poi rettore dell'Università di Padova.

Ripercorro le tappe della formazione della studiosa per poi occuparmi della sua carriera di Ispettrice e dell'incarico che la portò a dirigere gli scavi della villa romana di Negrar di Valpolicella (VR).

(3) *Direzione Generale per l'Istruzione Superiore*, in "Annuario del Ministero della Pubblica Istruzione" (1915), p. 18. Ringrazio per questa preziosa informazione la Dott.ssa Barbara Arbeid. Un atto amministrativo ci informa inoltre che il padre, dott. Cav. Felice Campanile fu *in seguito a sua domanda collocato a riposo per anzianità di servizio e per comprovata infermità, dal 10 settembre 1915. Atti di Amministrazione. Personale del Ministero*, in "Bollettino ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica" (1915), p. 3225.

(4) Alla figura di Tina Campanile si è recentemente interessato anche il Dott. De Zucato, che sta conducendo alcune ricerche d'archivio sulla studiosa con l'aiuto dell'archivista Sig.ra Barella.

(5) Ringrazio la Dott.ssa Veronica Bagnai Losacco dell'Archivio di Stato di Lucca e la Dott.ssa Cristina Marinari dell'Ufficio Storico del Comune di Lucca per la gentile assistenza fornitami durante questa ricerca. Sono invece tuttora in corso le ricerche presso l'Ufficio servizi demografici di Lucca.

(6) <https://www.scuoladiatene.it/saia/storia/gli-allievi.html> (ultima consultazione in data 26 maggio 2022).

Tina Campanile si laureò alla Regia Università di Roma probabilmente attorno al 1909. Al momento non è possibile sapere di più sulla data del conseguimento della laurea o il soggetto della tesi perché nel fondo Campanile, conservato presso l'Archivio della Regia Scuola Nazionale di Archeologia di Roma (S.N.A.R.), vi è solo la minuta del diploma di perfezionamento e non quello di laurea⁷.

Grazie alle ricerche di Giovanna Bandini, a cui sono particolarmente debitrice per la stesura di questo paragrafo, sappiamo che Tina Campanile fu allieva della S.N.A.R. nel triennio 1910-1913. La studiosa ci informa che nel 1913 Tina Campanile intraprese un viaggio in Germania per esplorare le fondazioni romane lungo il Meno, mentre nel 1914, fu ammessa come prima allieva donna alla SAIA assieme al collega Giulio Giannelli, sotto la direzione di Luigi Pernier⁸. La Scuola Archeologica Italiana di Atene era stata fondata per regio decreto nel 1909, alla stregua delle altre Scuole straniere istituite nella capitale greca, per dare la possibilità a giovani studiosi di perfezionarsi nello studio delle antichità con attività sul campo⁹.

Gli allievi di terzo anno della S.N.A.R. dovevano trascorrere, per regolamento, un periodo di permanenza alla SAIA, obbligatorio se detentori di una borsa di studio¹⁰. Questo requisito costituiva un impedimento notevole per le allieve che avessero voluto intraprendere tale specializzazione, le stesse famiglie, come testimoniato da varie corrispondenze dell'epoca, ostacolavano la partenza adducendo svariati motivi, talvolta anche economici¹¹. Se il primato di Tina Campanile in qualità di prima allieva donna della SAIA rimane indubbio, non si può affermare con certezza lo stesso per la S.N.A.R. Tuttavia, è molto probabile che anche a Roma fosse stata la prima donna ammessa alla Scuola. Tale dato risulta difficile da confermare perché, come ci ricorda Bandini, non esiste un annuario della S.N.A.R. fino al 1950¹².

(7) Ringrazio per questa informazione il Dott. De Zuccato.

(8) G. BANDINI, *Lettere dall'Egeo. Archeologie italiane tra 1900 e 1950*, Firenze, 2003, pp. 85-86.

(9) Regio Decreto 9 maggio 1909, n° 373.

(10) N. SPANO, *L'Università di Roma*, Roma, 1935, p. 229. Cf. anche G. BANDINI, *Lettere dall'Egeo*, cit., p. 84, n. 14.

(11) *Ibidem*, p. 85, n. 11.

(12) *Ibidem*, p. 86, n. 14.

Il nome di Tina Campanile appare assieme a Giorgio Levi della Vida, Amedeo Maiuri e altri studiosi tra i nomi degli alunni della SAIA in un articolo del “Corriere della Sera”, intitolato *L’Archeologia italiana in Oriente* e datato 11 Luglio 1914, firmato da Corrado Ricci, al tempo Direttore generale delle Antichità e Belle Arti. In occasione della pubblicazione del primo Annuario della Scuola, l’autore ripercorreva le attività e scoperte archeologiche svolte dalla Scuola¹³.

Consultando le pagine dei primi Annuari pubblicati dalla Scuola Archeologica Italiana di Atene, è interessante notare, come già osservato da Bandini, l’assenza di pubblicazioni di Tina Campanile¹⁴. Nel primo Annuario del 1914, l’archeologa è nominata solamente nella lista degli allievi nel resoconto di apertura della pubblicazione indirizzato al Ministro dell’Istruzione Edoardo Daneo¹⁵. Nel secondo Annuario del 1916 sembra che la studiosa si sia occupata di compilare una bibliografia delle Missioni Archeologiche Italiane all’estero, piuttosto che prendere attivamente parte alla ricerca e agli scavi, come suggerirebbero le iniziali puntate T.C.¹⁶. Relegare il personale femminile alla scrivania ed escluderlo dall’attività su campo era un atteggiamento comune per l’epoca e non certo prerogativa italiana. Sono note le difficoltà incontrate da Harriet Boyd, archeologa americana che si perfezionò all’American School of Classical Studies di Atene, fondata ben prima della SAIA, nel 1882. Tra il 1899 e il 1900, nel tentativo di partecipare alle attività di scavo organizzate dalla scuola americana, Boyd incontrò l’opposizione del Direttore stesso, annotando in una delle sue lettere, che gli scavi erano sostanzialmente riservati agli studenti maschi¹⁷. Non

(13) C. RICCI, *L’Archeologia italiana in Oriente*, in “Corriere della Sera”, 14 Luglio 1914.

(14) G. BANDINI, *Lettere dall’Egeo*, cit., pp. 85-86, n. 12.

(15) C. RICCI, *A. S. E. l’ On. Edoardo Daneo Ministro dell’Istruzione*, in “Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente”, vol. 1 (1914), pp. XI-XII.

(16) T. CAMPANILE, *Bibliografia relativa alle Missioni archeologiche italiane. Cont., v. vol. I*, in “Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente”, vol. 2 (1916), pp. 315-318. Cf. G. BANDINI, *Lettere dall’Egeo*, cit., pp. 85-86, n. 12.

(17) M. ALLSEBROOK, *Born to rebel: the life of Harriet Boyd Hawes*, Oxford, 1992, p. 85. La studiosa utilizzò i fondi della sua personale borsa di studio per dirigersi a Creta e intraprendere poi nel 1901 lo scavo di Gournia. Per un bilancio sulla sua attività di

deve perciò stupire l'assenza di tracce di eventuali attività di Campanile sul campo, sorprende piuttosto l'oblio attorno alla permanenza della studiosa alla SAIA che sembra perdurare tutt'oggi. Pur essendo stata la prima donna a frequentare in qualità di allieva la Scuola, nell'apposita sezione del sito web che elenca gli allievi, dalla fondazione a oggi, Tina Campanile non ha un profilo biografico, a differenza di molti suoi colleghi dell'epoca¹⁸.

3. TINA CAMPANILE: LA CARRIERA DI ISPETTRICE

Conclusa l'esperienza di studio e formazione presso la Scuola Archeologica di Roma e quella di Atene, Tina Campanile inizia la carriera di Ispettrice. I primi anni svolge questo ruolo in qualità di ispettrice avventizia della Soprintendenza agli Scavi e Musei Archeologici d'Etruria (1916-1921) sotto la direzione del Soprintendente Luigi Pernier (1916-1923), già Direttore della SAIA durante il suo periodo di perfezionamento ad Atene. Nell'assumere tale incarico durante gli anni del primo conflitto mondiale (1915-1918), forse anche Tina Campanile beneficiò dell'assenza di buona parte della presenza maschile impegnata al fronte. Come già notato da Anna Ceresa Mori per la figura di Alda Levi, la carriera nella pubblica amministrazione non era normalmente contemplata per le donne di primo Novecento. Benché l'emancipazione femminile in quegli anni fosse stata agevolata dalle conseguenze della guerra e dalla circolazione di idee più liberali, il lavoro dell'archeologo rimaneva prettamente maschile¹⁹. È dunque probabile che gli incarichi assunti da queste pioniere furono facilitati in tal senso proprio dalla peculiare situazione politica ed economica²⁰. Basti pensare

scavo a Creta vd. M. PICAZO, *Fieldwork is Not the Proper Preserve of a Lady: the first women archaeologists in Crete*, in *Excavating Women: A History of Women in European Archaeology*, edited by M. Díaz-Andreu-M-L. Stig Sørensen, London-New York, 1998, pp. 198-213.

(18) <https://www.scuoladiatene.it/saia/storia/gli-allievi.html> (ultima consultazione in data 26 maggio 2022).

(19) A. CERESA MORI, *Alda Levi: una pioniera dell'archeologia italiana*, in *Archeologia classica e post-classica tra Italia e Mediterraneo. Scritti in ricordo di Maria Pia Rossignani*, a cura di S. Lusuardi Siena [et al.], Milano, 2016, pp. 125-126.

(20) A. CERESA MORI, *Alda Levi*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna, 2012, pp. 409-410.

che lo stesso Direttore del Regio Museo Archeologico di Firenze, Antonio Minto, fu impegnato come ufficiale nell'esercito dal 1916 al 1919 e che vani furono i molteplici tentativi del Soprintendente Pernier di richiamare a Firenze lo studioso per mezzo di congedi e di esoneri²¹.

Terminato il suo servizio a Firenze, nell'estate del 1922 Tina Campanile si trova in Veneto a dirigere gli scavi della villa romana di Negrar di Valpolicella (VR), argomento che verrà ampiamente affrontato nel seguente paragrafo. Nel biennio successivo (1923-1924) collabora con Carlo Anti al nuovo allestimento del Museo Archeologico Nazionale di Venezia nelle Procuratie Nuove. Si occupa in particolare della collezione scultorea facendosi promotrice di un allestimento che potesse valorizzare la scultura di per sé, senza l'apporto di restauri che la potessero deturpare²². La collaborazione di Tina Campanile all'allestimento del Museo Archeologico di Venezia, in particolare alla schedatura della Sala dei Busti, è di notevole interesse se pensiamo che la maggior parte della collezione archeologica veneziana conservata nel Palazzo Ducale era stata imballata, spedita e custodita al Museo Archeologico di Firenze nel 1917, all'indomani della disfatta di Caporetto, per proteggerla dai bombardamenti, proprio negli anni in cui la studiosa lavorava in quel Museo²³. Si può quindi immaginare che sin dall'arrivo del materiale archeologico al museo fiorentino nel 1917, Tina Campanile fosse stata coinvolta nella tutela di questa collezione e che per tale motivo collaborò poi alla sua ricollocazione a Venezia al termine della guerra²⁴.

(21) A. PATERA, *Antonio Minto*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti* cit., p. 504.

(22) T. CAMPANILE, *Il Museo Marciano di arte antica nel Palazzo Reale di Venezia*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", fasc. 6 (1926) p. 246; C. ANTI, *Il R. Museo Archeologico di Venezia*, in "Dedalo", 3 (1927), p. 599; sulla questione del restauro vd. M. DE PAOLI, *When an Old Restoration Ends Up Being a Fake. "Cold Cases" from the Historical Collections of the Archaeological Museum, Venice*, in *Anthropology of Forgery. A Multidisciplinary Approach to the Study of Archaeological Fakes*, edited by M. Baggio [et al.], Padova, 2019, p. 34.

(23) G. PELLEGRINI, *Provvedimenti presi a tutela degli oggetti di antichità e d'arte sottoposti alla Giurisdizione della Sovrintendenza per i musei e gli scavi di antichità del Veneto contro i pericoli di guerra*, in "Bollettino d'Arte", n. 12 (1918), p. 230-231.

(24) Purtroppo, da un recente confronto con la Dott.ssa Marcella De Paoli del Museo Archeologico di Venezia e la Dott.ssa Barbara Arbeid del Museo Archeologico di

Tina Campanile ritorna in Toscana nel 1925 in qualità di Ispettrice aggiunta alle Antichità di Etruria, sotto la direzione di Antonio Minto, come testimonia il giuramento di Ispettrice, che tenne il 28 luglio 1925 presso l'Ufficio di direzione della Regia Soprintendenza all'Antichità dell'Etruria²⁵.

Nel 1927 Campanile venne poi nominata Ispettrice al Regio Museo Nazionale di Napoli, sotto la direzione del Soprintendente alle Antichità della Campania Amedeo Maiuri, che ricoprì questo incarico per quasi quarant'anni (1924-1961) e che la studiosa aveva probabilmente già avuto modo di conoscere durante le esperienze di perfezionamento a Roma ed Atene²⁶. La studiosa non ebbe tempo di prendere servizio effettivo perché, come testimonia il necrologio scritto da Antonio Minto, morì prematuramente a Napoli l'8 gennaio 1928²⁷.

3. TINA CAMPANILE E LO SCAVO DELLA VILLA ROMANA DI NEGRAR

Già nel 1885 il podere 'le tre corteselle', sito nella frazione di Villa di Negrar di Valpolicella, aveva restituito alcuni lacerti musivi policromi rinvenuti durante lavori agricoli²⁸. Dopo il sopralluogo di un Ispettore della Commissione Consultiva Conservatrice di Belli Arti e di Antichità richiesto dal proprietario, Sig. Giovanni Battista Caprini, la scoperta veniva pubblicata nel 1887 dall'Ing. Stefano de Stefani, che si riferiva al sito genericamente come 'ipo-

Firenze, Tina Campanile non sembra essere stata coinvolta in queste operazioni, per lo meno ufficialmente.

(25) Ringrazio il Dott. Mario Iozzo e la Dott.ssa Barbara Arbeid per avermi fornito questo prezioso documento che riporto in Appendice. Il "Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione" ci informa che Tina Campanile venne prima assunta come Ispettore aggiunto 'in esperimento' con un assegno mensile di 500 lire (p. 1982) e poi confermata di ruolo come Ispettore aggiunto a partire dal 1 giugno 1925 con uno stipendio di 9500 lire e un supplemento del servizio attivo di 2100 lire (p. 3241).

(26) P.G. GUZZO, *Amedeo Maiuri*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti*, cit., pp. 442-448.

(27) A. MINTO, *Necrologio-Tina Campanile*, in "Studi Etruschi", 2 (1928), p. 575.

(28) Per la ricostruzione della storia degli scavi della villa e il materiale d'archivio rimando al mio articolo S. PIACENTIN, *La villa romana di Negrar: storia delle ricerche*, in "Annuario Storico della Valpolicella", 27 (2010-2011), pp. 53-76.

geo'²⁹, descrivendo il mosaico come *romano, dei bei tempi, pregevole per la eleganza dei fregi, per l'abbondanza e varietà dei colori, e in generale anche per l'esattezza e solidità del lavoro*³⁰. Negli anni immediatamente successivi alla scoperta, tre pannelli musivi vennero strappati e venduti per seicentocinquanta lire, dopo una difficoltosa trattativa, al Municipio di Verona³¹. Si procedette poi al rinterro dello scavo e quasi quarant'anni dopo, nel 1922, durante simili circostanze legate al dissodamento di un terreno, altri mosaici vennero scoperti nello stesso podere, passato di proprietà al Sig. Marcello Zantedeschi. Dopo il sopralluogo dell'Ing. Alessandro Da Lissa, allora Soprintendente reggente ai Monumenti di Verona e alla comunicazione della scoperta al Prof. Gino Fogolari, allora Soprintendente alle Gallerie, ai Musei medievali e moderni e agli Oggetti d'arte di Venezia³², ottenuto il permesso dal Ministero, si iniziò lo

(29) *prezioso ipogeo* è il termine che l'Ing. De Stefani utilizza nella relazione ufficiale inviata a Giuseppe Fiorelli, all'epoca Direttore generale dell'Antichità e Belle Arti, sull'opportunità di realizzare una illustrazione a colori del mosaico. APDS., serie 01C, *Copialettere*, cc. 150r. Ma anche *antichi avanzi, cose antiche* in S. DE STEFANI, *Negrar di Valpolicella*, in "Notizie degli Scavi di Antichità" (1887), p. 432.

(30) *Ibidem*.

(31) Si tratta del pannello figurato che rappresenta probabilmente una scena del mito di Pelope e Ippodamia, collocato al centro della decorazione musiva della sala A, un altro pannello raffigurante un putto su biga e un ultimo lacerto di motivi geometrici, anch'essi provenienti dallo stesso ambiente residenziale. I tre pannelli sono oggi conservati al Museo Archeologico di Verona. Per la storia della trattativa di vendita vd. S. PIACENTIN, *La villa romana di Negrar* cit., pp. 59-63. Sulla perizia dei mosaici condotta dal Prof. Luigi Adriano Milani vd. il dettagliato contributo di D. GANGALE RISOLEO, *Per interesse archeologico e locale: Luigi Adriano Milani e la villa romana di Negrar*, in "Annuario Storico della Valpolicella", 36 (2019-2020), pp. 17-32.

(32) Non è chiaro perché nella relazione di scavo Tina Campanile si rivolga direttamente al Prof. Gino Fogolari, appellandolo Soprintendente ai Musei e agli Scavi archeologici del Veneto. All'epoca il Prof. Fogolari era Soprintendente alle Gallerie, ai Musei medievali e moderni e agli Oggetti d'arte a Venezia e non alle Antichità, la cui Soprintendenza peraltro aveva sede a Padova. Dopo l'attività di Soprintendente all'Antichità del Veneto di Giuseppe Pellegrini (1908-1918), il ruolo sembra essere rimasto vacante per ben sei anni, sino all'assunzione dell'incarico da parte di Ettore Ghislanzoni nel 1924 (1924-1934). Posto che nella relazione Tina Campanile non abbia commesso una imprecisione nel rivolgersi a Fogolari con tale appellativo, è da verificare se Fogolari avesse assunto un qualche ruolo *ad interim* anche per le Antichità, a causa dell'assenza del Soprintendente preposto e alla difficile situazione istituzionale post-bellica. A tale proposito, le corrispondenze tra Soprintendenti di quegli anni lamentano spesso la mancanza di personale e l'impossibilità di prendere in carico tutto

scavo il 14 giugno di quell'anno sotto la direzione di Tina Campanile³³. Grazie all'istituzione delle Soprintendenze lo scavo della villa romana di Negrar avvenne all'interno di dinamiche istituzionali ormai regolamentate³⁴. Se, come ricordato nella relazione di Tina Campanile, i pannelli musivi strappati dalla villa a fine Ottocento rischiarono di essere venduti all'estero³⁵, la neonata istituzione della Soprintendenza aveva tra i compiti quello di vigilare e conservare gli oggetti scavati, per contrastare anche gli scavi clandestini³⁶.

La campagna di scavo da lei condotta ebbe numerosi meriti. Come si evince dal titolo stesso della sua relazione, *Negrar di Valpolicella. Avanzi di una villa romana con magnifici mosaici*, Tina Campanile fu la prima studiosa ad interpretare il sito di Negrar come una villa, *una antica costruzione romana*³⁷. Attraverso un lavoro metodico e rigoroso, emerge la volontà della studiosa di indagare sistematicamente gli ambienti della parte residenziale, una porzione di circa 270mq, orientata verso un portico colonnato (E) che doveva affacciarsi su un ampio giardino. Anche se i mosaici rimasero l'attrazione principale della campagna di scavo, Tina Campanile rivolse una particolare attenzione allo studio delle strutture murarie, della tipologia e della provenienza dei materiali impiegati per la costruzione dei muri, degli intonaci e delle tessere musive. Comparando i lacerti musivi strappati e con l'aiuto di una foto d'epoca scattata da Antonio Bertoldi nel 1887, elaborò una ricostruzione grafica della decorazione musiva della cosiddetta sala A, un ambiente di rappresentanza di circa 70 mq che ospitava i pannelli figurati³⁸. La sua accurata relazione pubblicata in "Notizie degli Scavi",

il lavoro, vd. ad esempio C. STROCCHI, *Giuseppe Gerola "benedetto montanaro... è uno spirito irrequieto"*. Sulla nascita della Soprintendenza a Trento, in *Il riscatto della memoria. Le rivendicazioni italiane d'arte e di storia da Ettore Modigliani a Giuseppe Gerola (1919-1923)*, a cura di L. Dal Prà, Trento, 2022, p. 269. Ringrazio anche il Prof. Gian Maria Varanini per il confronto sulla questione.

(33) T. CAMPANILE, *Negrar di Valpolicella. Avanzi di una villa romana con magnifici mosaici*, in "Notizie degli Scavi di Antichità" (1922), p. 348.

(34) Regio decreto n. 431, 17 luglio 1904, decreto attuativo della Legge del 12 luglio 1902, n. 185.

(35) T. CAMPANILE, *Negrar di Valpolicella*, cit., p. 347.

(36) Vd. in particolare art. 5, Legge n. 386, 27 giugno 1907.

(37) T. CAMPANILE, *Negrar di Valpolicella*, cit., pp. 348-349.

(38) *Ibidem*, fig. 5, p. 353.

il diario di scavo giornaliero (*Negrar: giornale di scavo e schizzo delle strutture* [6.7.1922-18.8.1922]), nonché la documentazione fotografica conservata negli Archivi della Soprintendenza del Veneto hanno permesso la rielaborazione della pianta della porzione da lei indagata del sito, un prezioso strumento che ha costituito il punto di partenza anche dell'odierna riscoperta della villa³⁹.

Tina Campanile fu anche la prima studiosa ad occuparsi dell'iconografia dei mosaici della cosiddetta Sala A. Il pannello figurato centrale, oggi conservato al Museo Archeologico di Verona, rappresenta notoriamente una figura maschile abbigliata con un chitone all'orientale, un copricapo di tipo frigio che regge con la mano sinistra un bastone simile ad una frusta, mentre con la mano destra si appoggia alla spalla di una figura femminile. La donna è rappresentata in ginocchio, in atteggiamento supplicante, affiancata da un'altra figura femminile in piedi⁴⁰. Completavano la rappresentazione figurata della sala quattro pannelli raffiguranti dei putti su biga, che sembrano rimandare al tema dei *ludi circenses*. In una nota a piè di pagina, Tina Campanile fu la prima a proporre l'identificazione della scena figurata del pannello centrale con il mito di Pelope e Ippodamia⁴¹. Varie proposte si succedettero alla sua, la più famosa, avanzata da Doro Levi, vedrebbe in questa scena una rappresentazione di Clitemnestra che supplica Agamennone di risparmiare la figlia Ifigenia⁴². Tuttavia, la proposta di Campanile rimane a distanza di un secolo una delle più convincenti, tanto da essere stata ampiamente ripresa e rivalutata da Federica Rinaldi nel suo dettagliato studio sui mosaici della villa romana di Negrar⁴³.

(39) La prima planimetria venne riprodotta basandosi sui dati raccolti da Campanile da G. TOSI, *La villa romana di Negrar di Valpolicella*, in *La Valpolicella in età romana, Atti del I Convegno*, in "Annuario Storico della Valpolicella" (1983-1984), p. 92, disegno di A. Faggin.

(40) Per una dettagliata descrizione della scena e discussione delle iconografie proposte vd. F. RINALDI, *Motivi geometrici e temi figurati nelle pavimentazioni musive della villa romana di Negrar*, in *La Valpolicella in età romana, Atti del II convegno*, Verona 11 maggio 2002, a cura di A. Brugnoli-A. Buonopane, in "Annuario Storico della Valpolicella" (2002-2003), pp. 133-160.

(41) T. CAMPANILE, *Negrar di Valpolicella*, cit., p. 355, n. 3.

(42) D. LEVI, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton-London-The Hague, 1947, pp. 120-126.

(43) F. RINALDI, *Motivi geometrici*, cit., pp. 146-152.

Restano invece parzialmente irrisolti i motivi dell'interruzione dello scavo. Nella sua relazione Tina Campanile scrive:

Certamente l'edificio antico non si limitava a questi vani rimessi in luce; è stato trovato soltanto il limite nord, si doveva quindi estendere nelle altre direzioni; ma fatti parecchi assaggi e tutti con esito negativo, date le condizioni del terreno circostante, mi sembrò opportuno sospendere lo scavo⁴⁴.

L'attuale campagna di scavo condotta dal Dott. De Zuccato ha dimostrato quanto fosse improbabile che tali saggi di scavo avessero dato tutti esito negativo. In una lettera pubblicata dal giornale "L'Arena" nel 1962, Anna Stefani Bertoldi, incaricata di redigere il giornale di scavo giornaliero per Tina Campanile nella campagna di scavo del 1922, sostiene che gli scavi si interruppero per mancanza di fondi⁴⁵. Un'altra motivazione plausibile, da aggiungersi a quelle sopraelencate, potrebbe dipendere dalla grande estensione dello scavo stesso. Oltre al dispendio di denaro, gli scavi potrebbero essere stati interrotti anche perché interessavano poderi limitrofi alla proprietà del Sig. Zantedeschi, appartenenti ad altri proprietari terrieri che non vollero lo scavo si estendesse e che potesse comportare eventuali interventi anche nei loro terreni, tutto questo ovviamente è impossibile da verificare. È invece indubbio come, a distanza di cento anni dalla campagna di scavo, il lavoro rigoroso condotto da Tina Campanile a Negrar rimanga una delle testimonianze più tangibili del valore pionieristico del suo operato.

4. CONCLUSIONI

Il presente contributo ha brevemente tratteggiato la vita, gli anni di formazione e di lavoro dell'archeologa Tina Campanile, con una particolare attenzione al suo ruolo nello scavo della villa romana di Negrar (VR).

Se per ora i dati biografici e la breve vita della studiosa non ci permettono di aggiungere molto, l'acume con cui diresse la campa-

(44) T. CAMPANILE, *Negrar di Valpolicella*, cit., p. 360.

(45) A. STEFANI BERTOLDI, *Villa Bertoldi e un mosaico romano*, in "L'Arena", Verona, 12 settembre 1962.

gna di scavo delle villa romana di Negrar nel 1922 e la varietà dei temi trattati nella sua carriera ci fanno apprezzare la sua preparazione e le sue competenze.

La bibliografia della studiosa, raccolta alla fine di questo contributo e probabilmente ancora incompleta, alterna studi di topografia, di epigrafia, di statuaria e delle tematiche di restauro ad essa connesse, di ceramica aretina e di oreficeria.

È difficile e scientificamente sterile stabilire se la sua figura sia rimasta nell'ombra unicamente per la sua condizione di donna o per la sua stessa breve vita. Mi auguro che questo lavoro possa contribuire alla riscoperta di Tina Campanile e gettare luce su tappe e lavori ancora poco conosciuti di questa autentica pioniera.

BIBLIOGRAFIA DI TINA CAMPANILE (1884-1928)

Volcanalia e ludi vulcanalici, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", vol. 14, fasc. 1-2 (1914), pp. 176-195.

Topografia romana. Regione XI. (Circus Flaminius), in "Bollettino dell'Associazione Archeologica Romana", 4, giugno-dicembre, fasc. 6-12 (1915), pp. 97-107.

Regione VII, Etruria, II. Bolsena-Iscrizione ricordante un magistrato municipale di Volsinii, rinvenuta nel territorio del comune, in "Notizie degli Scavi di Antichità", fasc. 7 (1915), pp. 239-240.

Bibliografia relativa ai lavori delle Missioni archeologiche italiane. Cont., v. vol. I, in "Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente", vol. 2 (1916), pp. 315-318.

Teste antiche del Museo Archeologico di Firenze, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", vol. 46, 1 (1918), pp. 169-183.

Regione VII-Etruria. Talamone-Rinvenimenti archeologici in località 'Le Tombe' e 'Santa Francesca', in "Notizie degli Scavi di Antichità", fasc. 10 (1919), pp. 261-275.

Regione VII-Etruria. Iscrizione latina da S. Maria alla Canonica presso Greve, in provincia di Firenze, in "Notizie degli Scavi di Antichità", fasc. 10 (1920), p. 110.

Ricorrenza di un emblema decorativo su vasi di bronzo e di terracotta, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", fasc. 1-4 (1920), pp. 37-39.

Il giuoco del Cottabo, in "La lettura: Rivista mensile del Corriere della Sera", fasc. 4 (1921), pp. 297-8.

Un cippo funebre ed alcune teste del periodo Romano, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", vol. 50, 1 (1922) pp. 58-71.

- Negrar di Valpolicella- Avanzi di una villa romana con magnifici mosaici*, in “Notizie degli Scavi di Antichità”, fasc.10 (1922), pp. 347- 361.
- Statuetta di Eracle in bronzo d'arte etrusca*, in “Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, fasc.10 (1924), pp. 453-463.
- Due interessanti statuette al museo archeologico di Venezia*, in “Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, fasc. 9 (1926) pp. 410-416.
- Il Museo Marciano di arte antica nel Palazzo Reale di Venezia*, in “Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione”, fasc. 6 (1926) pp. 241-257.
- Un'erma del Seminario patriarcale di Venezia e la questione del ritratto di Menandro*, in “Bulettno della Commissione Archeologica Comunale di Roma”, vol. 56 (1928), pp. 187-197. Postumo.
- IX. Sala dei Busti*, in C. Anti, *Il Regio Museo Archeologico nel palazzo reale di Venezia*, Roma, 1930. Postumo.

Materiale inedito menzionato nel necrologio di A. Minto e non presente all'interno dell'Archivio del Museo Archeologico di Firenze:

Schedario completo dell'oreficeria del Museo Archeologico di Firenze.

Relazione inedita su alcuni frammenti statuari di epoca romana rinvenuti nel sottosuolo di Firenze che doveva pubblicare in *Nottizie degli Scavi di Antichità*.

Pagine successive. Minuta del giuramento di Tina Campanile come Ispettrice aggiunta alla R. Soprintendenza delle Antichità dell'Etruria. Archivio storico del Museo archeologico nazionale di Firenze (versamento 1925-1950, posizione 1 personale, f. 1.Campanile, documento: minuta del giuramento di Tina Campanile, del 28.07.1925, per un totale di 2 facciate). (La riproduzione di questo documento è stata possibile grazie alla concessione del Museo Archeologico Nazionale di Firenze-Direzione Regionale Musei della Toscana. Sono vietate ulteriori riproduzioni o duplicazioni del documento con qualsiasi mezzo).

MINUTA

R. SOPRINTENDENZA
MUSEI E SCAVI ETRUSCHI
FIRENZE

VITTORIO EMANUELE III

PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTA' DELLA NAZIONE

RE D'ITALIA

L'anno millenovecentoventicinque (1925)

e questo dì ventotto (28) del mese di Luglio in Firenze, e precisamente nell'Ufficio di direzione della R. Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria, posto in Via della Pergola 63,

Avanti di me Cav. Uff. Prof. Antonio Minto fu Giuseppe, quale Soprintendente di detto Istituto, domiciliato in Firenze, ed alla presenza dei testimoni Signori Barlozzetti Cesare fu Costantino, nato a Orvieto (Perugia), e domiciliato a Firenze, Assistente presso la R. Soprintendenza predetta, e Zei Cav. Pietro fu Giovanni, nato e domiciliato a Fiesole (Firenze), Assistente Principale presso la Soprintendenza ricordata, testimoni della cui identità personale e capacità giuridica io sottoscritto sono certo, è comparso e si è personalmente costituita la Dott/sa Tina Campanile, fu Felice, nata a Lucca e domiciliata a Firenze, Ispettrice aggiunta presso la Soprintendenza menzionata, la quale ha prestato il giuramento prescritto dall'art. 6 del R.D. 30 Dicembre 1923 N° 2960 sullo stato giuridico degli impiegati civili dell'am-

ministrazione dello Stato, pronunciando la seguente formula:

"Giuro che sarò fedele al Re ed ai suoi Reali successori; che osserverò lealmente lo Statuto e le altre leggi dello Stato; che adempirò a tutti gli obblighi del mio Ufficio con diligenza e con zelo per il pubblico bene e nell'interesse dell'amministrazione serbando scrupolosamente il segreto di Ufficio e conformando la mia condotta, anche privata, alla dignità dell'Impiego.

Giuro che non appartengo nè apparterrò ad associazioni o partiti, la cui attività non si concili coi doveri del mio Ufficio.

Giuro di adempiere a tutti i miei doveri al solo scopo del bene inseparabile del Re e della Patria."

Letto, confermato e sottoscritto

F^o Tina Campanile

F^o Cesare Barlozzetti Teste

F^o Pietro Zei "

F^o Antonio Minto



PER COPIA CONFORME ALL'ORIGINALE
IL SOPRINTENDENTE

Antonio Minto

Dichiaro di aver ricevuto copia del presente verbale

Tina Campanile

ANNA CERESA MORI

ALDA LEVI, UNA FUNZIONARIA ARCHEOLOGA NEL VENTENNIO FASCISTA

RIASSUNTO

Alda Levi, la prima donna in Italia ad entrare nell'Amministrazione delle Antichità nel 1915, lavorò in Campania e in Lombardia. Tra le importanti opere e scoperte da lei realizzate sono l'allestimento del Museo greco-romano del Palazzo Ducale di Mantova, e a Milano le indagini sull'anfiteatro romano e sulle mura repubblicane. Fu licenziata nel 1939 in seguito all'entrata in vigore delle leggi razziali del '38 e dopo la sua morte, in quanto donna ed ebrea, fu sottoposta a *damnatio memoriae*.

PAROLE CHIAVE. Alda Levi. Archeologia romana. Milano. Fascismo. Discriminazioni.

ABSTRACT

Alda Levi, a Woman Archaeologist during the Fascist Ventennio.

Alda Levi was the first woman who entered the administration of antiquities in Italy in 1915. She worked in the Campania region and in Lombardy where she created the set-up of the Greek-Roman museum of the Ducal Palace in Mantua and conducted archaeological investigations in Milan on the amphitheater and on the Republican walls. She was fired in 1939, in application of the Racial laws which came into force in Italy in 1938. After her death, as a woman and a Jew, she was subjected to *damnatio memoriae*.

KEYWORDS. Alda Levi. Ancient Roman Archaeology. Milan. Fascism. Discrimination.

Se è vero che molti personaggi femminili che hanno avuto un ruolo importante nella storia dell'archeologia sono stati dimenticati o non hanno avuto il giusto riconoscimento, il caso di Alda Levi è emblematico perché è stata sottoposta ad una vera e propria *damnatio memoriae*, come donna e come ebrea: all'archeologa non fu dedicata alcuna commemorazione né fu adeguatamente ricordata nelle opere complessive sull'archeologia lombarda edite dopo la sua morte.

Prima delle mie pubblicazioni¹, e della intitolazione all'archeologa dell'Antiquarium dell'anfiteatro di Milano², il nome di Alda Levi era noto ad una ristretta cerchia di studiosi; la ricostruzione della sua biografia ha rivelato aspetti della sua vicenda umana e professionale che prima erano totalmente ignorati³, in particolare ha dimostrato che la *damnatio memoriae* seguita alla sua morte era la logica conseguenza delle discriminazioni di genere e dell'odio razziale di cui era stata vittima nel corso della sua vita.

(1) A. CERESA MORI, *Ricordo di Alda Levi*, in *L'anfiteatro di Milano e il suo quartiere. Percorso storico-archeologico nel suburbio sudoccidentale*, a cura di A. Ceresa Mori, Milano, 2004, pp. 12-13; A. CERESA MORI, *Il caso Alda Levi*, in *Le donne e l'archeologia. Pioniere tra Ottocento e Novecento*, a cura di A. Ceresa Mori, Atti della Tavola rotonda, Milano, *Antiquarium* "Alda Levi", 16 maggio 2007, Milano, 2008, pp. 69-83; A. CERESA MORI, *Alda Levi*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, Bologna, 2012, pp. 409-415; A. CERESA MORI, *Alda Levi, una pioniera dell'archeologia italiana del '900*, in *Vicino al focolare e oltre. Spazi pubblici e privati, fisici e virtuali della donna ebrea in Italia (secc. XV-XX)*, Atti del Convegno internazionale di studi organizzato dal Museo Nazionale dell'Ebraismo Italiano e della Shoah in collaborazione con Archivio di Stato di Ferrara (Ferrara 18-19 novembre 2014), a cura di L. Graziani Secchieri, Firenze, 2015, pp. 353-371; A. CERESA MORI, *Alda Levi, una pioniera dell'archeologia italiana*, in *Archeologia classica e post-classica tra Italia e Mediterraneo. Scritti in ricordo di Maria Pia Rossignani*, a cura di S. LUSUARDI SIENA [et al.], Contributi di Archeologia, 8, Milano, 2016, pp. 125-134.

(2) *L'Antiquarium*, intitolato all'archeologa su mia proposta, e il Parco dell'anfiteatro romano sono stati aperti al pubblico in via De Amicis a Milano nel 2004.

(3) Ho iniziato ad interessarmi ad Alda Levi nel 1994, quando lessi il suo articolo sui ritrovamenti di piazza Fontana a Milano: *Contributo alla «Forma Urbis» della Milano augustea e frammenti architettonici di un nuovo monumento di epoca imperiale*, in "Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia", vol. XVI, fasc. I-II (1940), pp. 43-55, e mi incuriosirono alcune sue incongruenze e imprecisioni, che, come compresi in seguito, erano probabilmente dovute al fatto che l'articolo fu scritto quando la studiosa, dopo il licenziamento nel 1939, non aveva più accesso al suo ufficio. Recuperai il suo fascicolo personale che era stato portato nelle soffitte di Palazzo Reale, pronto per andare al macero. Questo documento, che mi permise di ricostruire elementi essenziali della sua biografia, fu il punto di partenza delle mie ricerche, che sono proseguite negli anni e poi confluite nel romanzo *Alda Levi. Una storia di coraggio e resistenza*, Roma, 2022. Desidero ringraziare tutti i colleghi che hanno contribuito all'ultima fase di questo lavoro, in particolare: Stefania Casini, Filippo Delpino, Annamaria Fedeli, Francesca Florida, Damiano Jacobone, Francesco Muscolino, Carla Pagani, Elena Pettenò, Michela Ruffa. Un particolare ringraziamento a Paola Levi, pronipote di Alda Levi, e a Paola Spinazzola e Margherita Spinazzola, pronipote di Vittorio Spinazzola, a cui devo importanti documenti e testimonianze.

Mi limito qui a riassumere i momenti salienti della sua biografia, di cui ho già avuto modo di parlare in diverse occasioni. Era nata a Bologna nel 1890, poi la famiglia si trasferì a Padova dove studiò con risultati brillanti fino alla laurea in Filologia classica. Nel 1915 fu la prima donna in Italia ad entrare nell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti e iniziò la sua carriera come ispettrice a Napoli, presso la Regia Soprintendenza agli Scavi e ai Musei delle province di Napoli, Caserta, Avellino, Benevento e Campobasso, dove era Soprintendente Vittorio Spinazzola⁴. In seguito all'ascesa al potere del fascismo Spinazzola fu dispensato dal servizio nel 1924, Levi chiese il trasferimento a Bologna, dove aveva conseguito la libera docenza

(4) Il riferimento principale sulla figura di Spinazzola è la biografia: F. SCOTTO DI FRECA, *Per aspera ad aspera. Vittorio Spinazzola tra archeologia e politica*, Napoli, 2012, ricca di informazioni e documenti, non sempre presentati in modo razionale ed organico, che fornisce un ritratto della eclettica e poliedrica personalità dell'archeologo. Ad Alda Levi è dedicato il capitolo *L'allieva e il maestro*, pp. 225-230. Gli articoli di F. DELPINO, *Vittorio Spinazzola. Tra Napoli e Pompei, fra scandali e scavi*, in *Pompei. Scienza e società. 250° Anniversario degli Scavi di Pompei*, Convegno Internazionale, Napoli, 1998, Milano 2001, pp. 51-61; Id., *Vittorio Spinazzola*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti archeologi (1904-1974)*, Bologna, 2012, pp.718-725; Id., *Ascesa e caduta del Soprintendente Spinazzola (1911-1924)* in *Les Étrusques au temps du fascisme et du nazisme*, Actes des journées d'études internationales des 22 au 24 décembre 2014 (Amiens), éd. par M. Laurence Haack, Bordeaux, 2016, pp.189-210, mettono in discussione l'immagine dell'archeologo, sulla base di nuovi documenti che pongono l'accento sulle intemperanze del suo carattere, all'origine dell'ostilità e delle polemiche che hanno accompagnato il suo percorso professionale. L'Autore inoltre minimizza le motivazioni politiche del suo licenziamento. A mio parere questi lavori non tengono conto in modo adeguato del contesto politico-culturale in cui l'archeologo si trovò ad affrontare problemi di tutela sempre più difficili da gestire. I documentati eccessi caratteriali di Spinazzola mi appaiono ininfluenti riguardo alle circostanze del suo licenziamento, per il quale le motivazioni politiche mi sembrano inconfutabili. Cfr. D. MANACORDA, *Per un'indagine sull'archeologia italiana durante il ventennio fascista*, in "Archeologia Medievale" (1982), p. 454, nota 75. Nel ventennio fascista i soprintendenti che facevano con coscienza il loro dovere venivano frequentemente emarginati dal regime. Spinazzola fu un esempio precoce di tale consuetudine, ma non fu certamente l'unico, come dimostrano, per la Lombardia, i casi di Ettore Modigliani e di Ettore Ghislanzoni. Per una corrispondenza inedita di Vittorio Spinazzola con Sofia Jaccarino si veda: L. REGOLO, *Così combattevamo il duce. L'impegno antifascista di Maria José di Savoia nell'archivio inedito dell'amica Sofia Jaccarino*, Roma, 2013, pp. 60-62 e 81-82, in cui tra l'altro si racconta l'incontro tra Maria José di Savoia e Benedetto Croce, organizzato a Pompei da Spinazzola.



Fig. 1. Alda Levi a Milano nel 1930 (da www.lombardiabeniculturali.it).

nel 1922⁵, ma fu inviata a Milano, dove lavorò per quattordici anni come funzionaria responsabile della sede staccata. Allora la Lombardia non aveva una Soprintendenza autonoma e Levi come donna era esclusa per legge da ruoli dirigenziali⁶. L'ufficio di Milano dipendeva dalla Regia Soprintendenza ai Musei e Scavi di Lombardia, Piemonte e Liguria fino al 1926, quando passò alla Soprintendenza del Veneto⁷. L'archeologa (Fig. 1) svolse un'intensa attività di tutela sull'intero territorio lombardo, e in particolare a Milano, una città che subiva in quegli anni radicali trasformazioni. La co-

pertura dei Navigli, la creazione del corso Europa e la costruzione di importanti opere architettoniche affidate ai maggiori architetti dell'epoca: Mezzanotte, Muzio, Portaluppi, Piacentini, Greppi, per citarne alcuni, dovevano modernizzare Milano perché fosse all'altezza della posizione di primo piano che si stava conquistando nella vita economica, sociale e culturale del paese. Molti di questi grandi lavori, che modificavano la configurazione di interi quartieri del centro storico, richiesero interventi archeologici diretti da Levi, che portarono alla luce, per ricordare i casi più noti, il teatro sotto il Palazzo della Borsa (Fig. 2), l'anfiteatro, le mura repubblicane in piazza Fontana, la piazza del Foro in piazza S. Sepolcro. Testimonianza di questo lavoro, oltre alle pubblicazioni dell'archeologa su

(5) A. CERESA MORI, *Alda Levi, una pioniera*, cit., p. 126, nota 7; ACS Ministero Pubblica Istruzione. Direzione Generale Antichità e Belle Arti. Divisione I 1946-1950, Busta 273.

(6) Si veda: A. CERESA MORI, *Alda Levi, una pioniera*, cit., p. 127, nota 9.

(7) Gazzetta Ufficiale, 3 aprile 1927, n. 822, F. SCOTTO DI FRECA, *Per aspera ad aspera*, cit., p. 228.



Fig. 2. Alda Levi nel cantiere del teatro (Archivio Fotografico Soprintendenza. Milano).

“Notizie degli Scavi di Antichità” e “Historia”, sono i *Giornali di scavo* redatti da Alda Levi e dal custode Antonio Silvani⁸ tra il 1935 e il 1938⁹ (Figg. 3, 4). Da allora ad oggi, ovviamente, l’archeologia urbana ha fatto passi da gigante dal punto di vista sia della metodologia, degli strumenti e degli obiettivi, sia dell’organizzazione del lavoro e dei mezzi messi in campo, e con risultati ai quali quelli conseguiti all’epoca non sono nemmeno lontanamente paragonabili. Questo però non diminuisce l’importanza di quei primi tentativi di mettere le basi dell’Archivio Topografico della Soprintendenza e di sistematizzare la registrazione dei dati, pionieristici e precursori di futuri sviluppi, che permisero il recupero di molte informazioni e materiali destinati altrimenti alla distruzione.

(8) F. SCOTTO DI FRECA, *Per aspera ad aspera*, cit., p. 364, nota 12.

(9) Archivio Topografico Soprintendenza, Milano, V, Pratica generale.

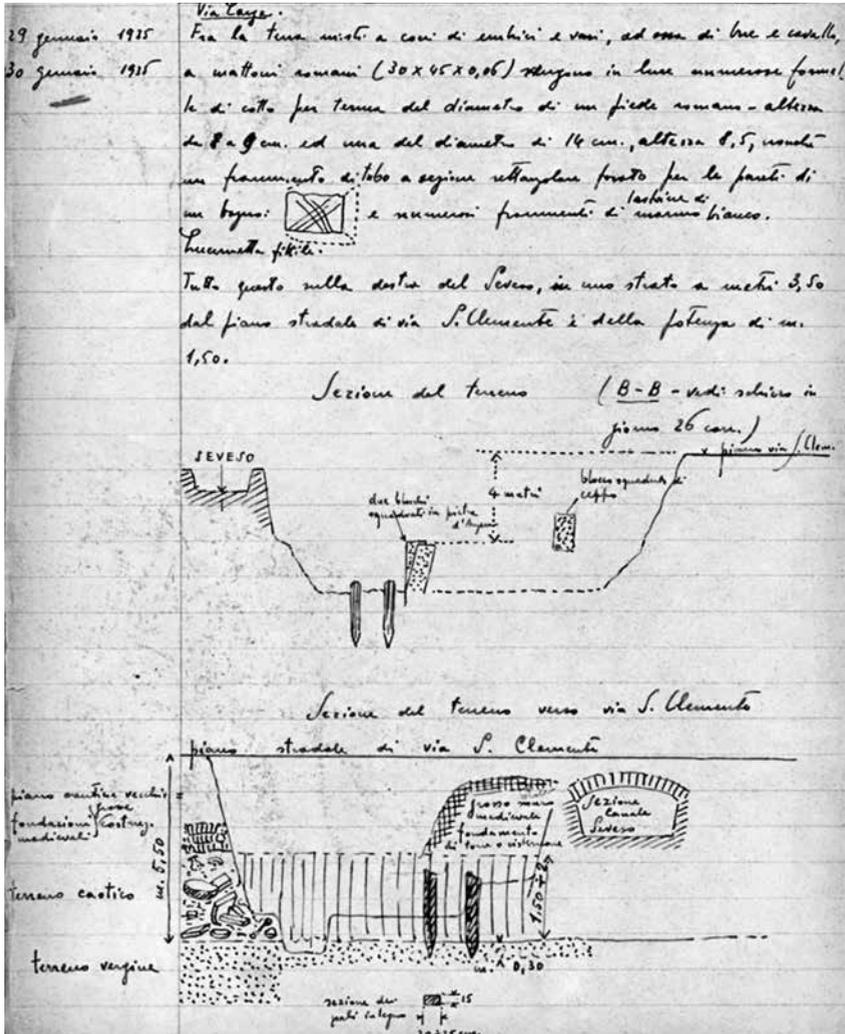


Fig. 3. Pagina del Giornale di scavo Levi-Silvani. Piazza Fontana e vie adiacenti. (Archivio Topografico Soprintendenza. Milano).

In questa sede vorrei approfondire due vicende che mi sembrano particolarmente significative per comprendere il contesto socioculturale nel quale operò l'archeologa: l'allestimento del Museo greco-romano del Palazzo Ducale di Mantova e la scoperta dell'anfiteatro romano a Milano.

Alda Levi era tra i funzionari che si erano schierati a difesa del Soprintendente, e questo non deponeva a suo favore negli ambienti ufficiali. Inoltre, per una mentalità ottocentesca ancora radicata all'epoca, una donna, per sua stessa natura, non era adatta alla professione di archeologo, perché il lavoro 'sul campo' era ritenuto troppo faticoso per il 'sesso debole'.

Ad Alda Levi non fu pertanto affidato alcun compito sul territorio lombardo. Il primo incarico che le fu conferito fu, nel marzo del 1925, l'allestimento della grande collezione di sculture greche e romane raccolte dai Gonzaga, che erano conservate in stato di abbandono nel Palazzo Ducale di Mantova, per lo studio delle quali, secondo quanto scrisse Schiaparelli al Direttore Onorario del Museo, l'Intendente di Finanza Clinio Cottafavi, la dottoressa Levi era *specialmente versata*¹⁰. La studiosa comprese subito l'importanza della raccolta statuaria e la necessità della sua catalogazione. L'incarico, che corrispondeva così bene alla preparazione e agli interessi dell'archeologa, si rivelò però presto una trappola. Fu annunciata una visita del re all'inizio di maggio: questo voleva dire che il restauro e l'allestimento di 300 statue doveva essere portato a termine in un mese. A rendere le condizioni di lavoro ancora più difficili, il Soprintendente dimostrò di non gradire i frequenti sopralluoghi dell'ispettrice a Mantova, lesinandole i fondi per le missioni, cosa che la obbligò a recarvisi a volte anche a sue spese di sabato e di domenica. Un altro aspetto del *mobbing*, come diremmo oggi, messo in atto da Schiaparelli nei confronti della funzionaria era la sua tendenza, per le questioni relative a Mantova, a relazionarsi con Cottafavi, esterno all'Amministrazione, scrivendo direttamente a lui per dare le sue disposizioni e avere da lui conferma dell'effettiva necessità delle missioni a Mantova dell'ispettrice.

In questa situazione difficile e umiliante, Levi seppe far valere le sue doti di intelligenza, preparazione, determinazione e capacità organizzative e comunicative, riuscendo ad ottenere la stima e l'appoggio incondizionato di Cottafavi e di tutto il personale di Palazzo Ducale, come si deduce dal loro carteggio, e a portare a termine l'incarico nei tempi stabiliti. Tutto fu risolto con due lunghi sopralluoghi.

(10) Il carteggio relativo all'allestimento è nell'Archivio del Complesso museale Palazzo Ducale di Mantova.

luoghi, il primo di dieci giorni tra la fine di aprile e il 5 maggio, il secondo a metà maggio, dopo un provvidenziale spostamento della visita del Re al 22 maggio. Nei dieci giorni in cui rimase a Mantova, come spiegava nella lettera inviata subito dopo a Schiaparelli, i pezzi furono trasportati nelle collocazioni previste dal progetto e furono preparate le basi delle sculture. Si lavorò anche di domenica, non si poteva fare diversamente, dati i limiti alla durata della missione imposti dal Soprintendente, con l'intera maestranza di Palazzo Ducale composta da una ventina di operai. La successiva relazione dettagliata inviata al Senatore Schiaparelli si concludeva con un riconoscimento per l'opera di Cottafavi:

debbo dichiararle che nel dott. Cottafavi ho trovato la massima benevolenza ed aiuto e, per quanto alle volte egli abbia un poco sulle prime esitato a seguire i miei criteri, si è poi sempre rimesso alla mia volontà. E di ciò gli sono sinceramente e profondamente grata.

La studiosa riprenderà il lavoro in un momento successivo, dopo la visita del Re, per perfezionare la schedatura e la presentazione dei pezzi, con uno studio approfondito che confluirà nel volume *Sculture greche e romane del Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, edito nel 1931. L'archeologa separò anche dalle sculture classiche i ritratti eseguiti nel Rinascimento, che pubblicò nell'articolo: *Ritratti romani eseguiti nel Rinascimento*¹¹. Il suo lavoro viene elogiato da Walther Amelung, che aveva trovato, secondo quanto riportato dalla direzione di Palazzo Ducale, la collezione esposta *con gusto squisito e con saggio criterio scientifico*. Successivamente aveva visitato l'esposizione Pericle Ducati, a cui non erano sfuggite le difficoltà che l'archeologa aveva dovuto affrontare. Così si esprime infatti lo studioso in un articolo del "Corriere della Sera"¹²: *tale riordinamento non è dovuto alla Regia Soprintendenza di Torino, fu opera affidata dal Municipio di Mantova a una archeologa, Alda Levi, ispettrice distaccata, prima da Torino, poi da Padova, a Milano, e l'opera, encomiabile, fu compiuta, talora con sacrificio personale, dalla Levi senza che la Soprintendenza torinese se ne potesse occupare.*

(11) "Historia", 1932, VI, pp. 276-291

(12) "Corriere della Sera", 20 ottobre 1927.

Il Soprintendente Schiaparelli, parco di elogi come sempre, nella sua lettera al Ministero della Pubblica Istruzione, in cui raccomandava di pubblicare su un prossimo numero del “Bollettino d’Arte” la relazione di Alda Levi sull’allestimento del Museo di Mantova, definì il suo lavoro *soddisfacente*.

Nel 1926 la sede staccata di Milano passa alle dipendenze della Soprintendenza di Padova¹³, retta da Ettore Ghislanzoni¹⁴. Anche in questo caso, le premesse non sono incoraggianti, come lasciano intuire una lettera di Ghislanzoni del 1929 a Roberto Paribeni, Direttore Generale per le Antichità del Ministero della Pubblica Istruzione, e le note di qualifica redatte dallo stesso Ghislanzoni nel 1931. In una lettera del 7 febbraio 1929, Paribeni gli aveva chiesto di dare più autonomia a Levi perché non sospendesse i lavori in attesa del parere della Soprintendenza di Padova, allungando i tempi di risposta e creando malcontento, suggerendo che si consultasse in alternativa con il Soprintendente ai Monumenti della Lombardia che risiedeva a Milano, Ettore Modigliani¹⁵. Nella sua risposta Ghislanzoni muove critiche alla funzionaria, e dà la sua versione delle circostanze riguardanti l’inizio della sua attività in Lombardia:

... non fu destinata a Milano per esigenze dell’Ufficio, ma per favorirla, perché là c’è suo fratello [ricordiamo che Alda voleva invece andare a Bologna], e senza il consenso del Soprintendente che era un uomo del valore dello Schiaparelli. Poiché questi non le lasciava la indipendenza desiderata e per altre ragioni si è emanato un decreto che ha mutato la circoscrizione di due Soprintendenze¹⁶.

(13) Decreto 3 aprile 1927, n. 822.

(14) E. PETTENÒ, *Ettore Ghislanzoni*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti*, cit., pp. 376-385.

(15) Sulla figura di Modigliani, il direttore della Pinacoteca di Brera che fu trasferito in Abruzzo nel 1935, in seguito ad un conflitto con il quadrumviro e Ministro della Pubblica Istruzione Cesare Maria De Vecchi, sono recentemente apparsi: *Ettore Modigliani. Memorie. La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*, a cura di M. Carminati, con un saggio introduttivo di J.M. Bradburne, Milano 2019; *Ettore Modigliani soprintendente. Dal primo Novecento alle leggi razziali*, a cura di E. Pellegrini, Milano, 2021.

(16) Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici, Padova, lettera del 1 marzo 1929.

Levi aveva la pretesa di penetrare in un ambiente di lavoro di assoluto dominio maschile e ne pagava le conseguenze.

Le note di qualifica del 1931 mostrano che lo stereotipo di cui ho parlato prima, secondo cui una donna non era adatta per sua natura alla professione di archeologo, influenzava anche il giudizio di Ghislanzoni: *Per il suo sesso sarebbe più adatta ad esercitare la sua funzione in un Museo che in un ufficio di scavi come questo di Padova. Essa anzi, per le sue non comuni conoscenze dell'arte figurata classica, potrebbe dirigere un museo di antichità greche e romane*¹⁷.

L'attività sul campo di Alda Levi era comunque iniziata e il Soprintendente dimostrerà di apprezzarla.

L'opera dell'archeologa in Lombardia porterà a numerose scoperte che registrerà con precisione, riservando la stessa attenzione anche a rinvenimenti apparentemente di secondaria importanza:

*... modeste cose, ma foriere speriamo di maggiori scoperte, ora che tutto il centro di Milano, dedalo di viuzze che irradiano dalla piazza del Duomo, sta per essere rinnovato dal piano regolatore, e in ogni modo preziose, per chi veda in esse qualche anello della catena che, ricomposta, potrà forse nell'avvenire, sui dati di fatto, permetterci di vedere più chiaro sulla Milano antica di quanto non ci consentano i versi di un poeta o elementi tradizionali e leggendari*¹⁸.

Appare evidente da queste note quanto il suo modo di intendere il suo lavoro, basato sulla ricerca e sul controllo sistematico del territorio, sia distante da quello perseguito dal regime con la sua visione strumentale e propagandistica dell'archeologia. Essa si concentra sui monumenti romani, esaltati in contrapposizione alle testimonianze dei secoli della 'decadenza', che devono essere distrutte per permettere a quelli di *giganteggiare nella necessaria solidità*, per ripetere le parole di Mussolini.

Un altro aspetto poco noto e, anche in questo caso, pionieristico dell'opera della studiosa è il suo interesse per l'utilizzo di analisi scientifiche in archeologia. Nel 1931 partecipò ad un convegno

(17) ACS Ministero Pubblica Istruzione. Direzione Generale Antichità e Belle Arti. Divisione I 1946-1950, Busta 273.

(18) A. LEVI, *Rinvenimenti della Milano romana dal 1925 al 1928*, in Atti del I Congresso di Studi Romani, aprile 1928, Roma 1928, pp. 1-8.

a Roma a Villa Aldobrandini, organizzato dall'Office International des Musées, un organismo internazionale istituito nel 1926 per diffondere la conoscenza delle opere d'arte come patrimonio comune europeo. Scopo del convegno era lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle opere d'arte. In quell'occasione Alda presentò una relazione sui risultati delle analisi chimiche fatte eseguire su campioni di antiche statuette di terracotta provenienti da Cuma, Capua, Pompei, Ruvo, Canosa, Taranto. Le analisi mostravano che i componenti chimici variavano nei campioni a seconda della provenienza delle statuette. La materia prima utilizzata era differente a seconda delle località e ciò consentiva, con l'ausilio delle analisi chimiche, di stabilire un metodo di lavoro utile a determinare con sicurezza la provenienza delle statuette, in particolare nei casi in cui un esame stilistico non permettesse di identificarne con esattezza la provenienza¹⁹.

Nel 1931 Alda Levi si imbatte fortuitamente in un monumento di grande valenza simbolica per il regime, seguendo lavori per l'acquedotto in via Olocati, ora Conca del Naviglio a Milano: l'anfiteatro. La pertinenza a questo monumento del muro curvo venuto in luce nello scavo viene da lei riconosciuta, e si affretta ad effettuare indagini nelle cantine di tutta l'area, fino a ricostruire il perimetro dell'edificio da spettacolo. La scoperta non passa inosservata: se ne parla sul "Corriere della Sera"²⁰, e in un articolo che l'archeologa scrive per la rivista "Historia"²¹. Si assiste quindi a diversi tentativi da parte della commissione dei Consulenti di scienza ed arte del Comune di Milano, tra cui Ambrogio Annoni, Giorgio Nicodemi e Aristide Calderini, per attribuire la scoperta ad Aristide Calderini, docente di Antichità Greche e Romane all'Università Cattolica, ritenuto persona più qualificata di una sconosciuta ispettrice, per di più ebrea, a figurare come titolare dell'indagine. Come osserva la studiosa in una lettera a Ghislanzoni, a proposito di un comunicato stampa a lei inviato da Nicodemi:

(19) A. LEVI, *L'analyse chimique des terre-cuites anciennes et leur provenance*, in "Mousson", vol.15, n. III. (1931), pp. 64-66.

(20) "Corriere della Sera", 12 febbraio 1931.

(21) A. LEVI, *Saggi di scavo nell'area dell'anfiteatro romano di Milano*, in "Historia" n. 5 (1931), pp. 261-264.

...la Soprintendenza esiste solo con funzioni di «sorveglianza» e tutto ha fatto il Prof. Calderini. Particolarmente grave mi sembra poi il rimettere la Direzione tecnica dei lavori al Comune, il che vorrebbe dire sottrarli completamente alla Soprintendenza.²²

Ghislanzoni però non si lascia intimorire e risponde difendendo l'attribuzione della scoperta alla Soprintendenza.

In una sua lettera al Comune di Milano si legge:

...la identificazione dei resti di fondazione scoperti in via Olocati e in case adiacenti come appartenenti all'Anfiteatro è dovuta esclusivamente alla sagacia e allo studio dell'ispettrice di questo Ufficio, distaccata a Milano, dott. Alda Levi, e al primo Disegnatore sig. Riccardo Bottelli, il quale con le sue diligenti misurazioni e scandagli poté determinare il perimetro dell'Anfiteatro. [...] Questo ufficio non ha mancato di segnalare la interessante identificazione al Ministero dell'Educazione Nazionale, il quale, con lettera del 25-2 u. s., mi ha dato il gradito incarico di esprimere alla dott. Levi e al sig. Riccardo Bottelli il suo compiacimento²³.

Sembrava tutto risolto, ma una scoperta così importante era tale da suscitare l'interesse del regime, e la decisa presa di posizione di Ghislanzoni non bastò a bloccare i tentativi di scippo, destinati ad avere successo nel 1936, tanto più che nel 1934 il Soprintendente, probabilmente per il suo antifascismo, fu trasferito ad Ancona e nel 1935 dovette dare le dimissioni²⁴. A questo punto il campo era libero: nel 1936, nell'ambito della Sezione Lombarda dell'Istituto di Studi Romani, fortemente voluta dal nuovo Ministro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai, fu istituita la Commissione per la *Forma Urbis Mediolani*. Si voleva rafforzare il legame tra il mito di Roma, resuscitato dal fascismo, e il mondo della ricerca archeologica istituzionale in una città che, come Milano, era un centro nevralgico, creando una commissione che avesse potere decisionale e di controllo e indirizzo nei confronti della stessa Soprintenden-

(22) Archivio Topografico Soprintendenza. Milano, V, cart. 23.

(23) Archivio Topografico Soprintendenza, Milano, V, cart. 23, lettera del 24 luglio 1931, prot. 2018.

(24) Sulla vicenda si veda: E. PETTENÒ, *Ettore Ghislanzoni*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti*, cit., pp. 381-382.

za²⁵. Il presidente della Sezione Lombarda era il professor Calderini, che così dà la sua versione definitiva, e non veritiera, dei fatti:

...In seguito alle ricerche compiute nella primavera del 1931 da operai forniti dalla Podesteria dietro iniziativa della Commissione dei Consulenti di Scienze e d'Arte del Comune e sotto la mia guida e col controllo e la collaborazione del locale ufficio di Soprintendenza alle Antichità, fu rintracciato il luogo dell'anfiteatro romano...²⁶.

La paternità dell'indagine e della scoperta verrà poi ribadita nel volume sull'anfiteatro da lui edito nel 1940²⁷:

*...Il Podestà Duca Marcello Visconti di Modrone aderì di buon grado alla richiesta della Commissione dei consulenti di Scienza e arte del Comune. [...] Durante i mesi di marzo e aprile 1931 fu praticata una ricognizione nell'area interna fra le vie Olocati, de Amicis e Arena. Delle ricerche compiute diedi ragione nella seduta del 21 maggio 1931 del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere con una nota stampata nel fascicolo XI-XV del vol. LXIV (1931) dei Rendiconti. Della scoperta diede pure notizia, senza farmi l'onore di ricordare il mio nome, la dott. Alda Levi in *Historia*, 1931, pp. 261-264, con un piano e due illustrazioni.*

Alda Levi non poteva replicare: non aveva più diritto di parola.

L'insistenza di Calderini nel relegare Alda Levi ad un ruolo di secondo piano nell'archeologia milanese si osserva anche nel breve riferimento all'archeologa contenuto in una nota di uno dei "Quaderni di Studi Romani":

(25) La creazione di questa commissione era stata auspicata in un discorso di Calderini: *L'archeologia lombarda nelle sue tradizioni e nei suoi fini più urgenti*, XX riunione della Società italiana per il progresso delle scienze, Milano, settembre 1931-IX, pp. 5-19. L'autore diceva che il Comitato sarebbe stato *un organismo semplice e agile e indipendente, che si assuma appunto un compito di impulso, di coordinazione, di chiarimento e divulgazione, che a volta a volta tuteli, incoraggi, premii [...], a volte anche abbia l'autorità e la libertà di imporre con tenacia il problema generale o un determinato problema allo Stato richiamandolo a un suo più preciso dovere.*

(26) A. CALDERINI, *La "Forma Urbis Mediolani" nell'anno bimillenario di Augusto*, Istituto di Studi Romani, sezione lombarda, Milano 1937-XVI.

(27) A. CALDERINI, *L'anfiteatro romano*, Istituto di Studi Romani. Sezione lombarda. Ricerche della Commissione per la "Forma Urbis Mediolani", 3, Milano, 1940, p. 30.

...colgo l'occasione per mandare un pensiero di compianto alla studiosa da poco scomparsa, che durante i circa venti anni della sua permanenza a Milano ebbe occasione di seguire gli scavi e i ritrovamenti della città, sempre in cordiale collaborazione cogli archeologi milanesi²⁸.

Nel 1936 era cominciata la campagna di stampa antiebraica che preparava la promulgazione delle leggi razziali nel 1938²⁹. Alda Levi fu dispensata dal servizio con decreto del 15 febbraio 1939³⁰.

Un documento dell'Università di Bologna del 2 giugno 1939 attesta la sua decadenza dalla libera docenza, perché di razza ebraica³¹.

La studiosa (Fig. 5) continuò a vivere a Milano con Vittorio Spinazzola, suo marito dal 1932, nella casa di Viale Romagna 37.



Fig. 5. Alda Levi nel 1940 (Arch. Levi).

(28) A. CALDERINI, *Nuove indagini sul teatro romano ed edifici adiacenti*, in *Ritrovamenti e scavi per la "Forma Urbis Mediolani"*, I, 1951, p. 3. Qui siamo ormai dopo la guerra, Alda Levi era stata testimone dell'asservimento al regime fascista di diversi esponenti dell'archeologia italiana, e non era quindi opportuno ricordarla, anche per non riaprire vecchie ferite.

(29) M. SARFATTI, *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identità, persecuzione*, Torino, 2007, pp. 113-250.

(30) Si vedano: A. CAPRISTO - G. FABRE, *Il registro. La cacciata degli ebrei dallo Stato italiano nei protocolli della Corte dei Conti 1938-1943*, con prefazione di Michele Sarfatti e saggio di Adriano Prosperi, in cui Alda Levi è citata a p. 142. Solo in anni recenti sono state avviate ricerche sull'impatto della legislazione antiebraica nel campo dell'archeologia e della storia dell'arte. Si vedano: L. IORI, *L'impatto delle leggi razziali sull'antichistica italiana (1938-1945)*, in "Studi storici", 60, 2 (2019), pp. 361-386. e D. LEVI, *Leggi razziali e storici dell'arte. Avvio di una ricerca in Italia*, in *Ettore Modigliani soprintendente. Dal primo Novecento alle leggi razziali*, a cura di E. Pellegrini, Milano, 2021, pp. 17-37.

(31) Archivio Storico dell'Università degli Studi di Bologna, Fasc. 1253, Ufficio Personale.

Il fratello Giorgio Renato, che era stato docente di Chimica all'Università di Pavia, dopo la morte della moglie Paola Vivante in un incidente stradale si trasferì prima in Olanda e poi in Brasile con i figli e l'assistente Delfina Ghiron, che diventerà sua moglie. L'altro fratello Tullio partì con la famiglia per il Cile.

Dopo la morte di Vittorio Spinazzola, avvenuta a Roma nel 1943, Alda dovette farsi operare per un tumore e si trasferì nella casa di campagna di Gaggio Montano sull'Appennino bolognese. Dopo l'8 settembre, all'inizio delle persecuzioni contro gli ebrei, l'archeologa fu aiutata dal custode Antonio Silvani, che aveva lavorato con lei in Soprintendenza dal 1934, a trasferirsi a Roma presso la famiglia di Salvatore Aurigemma, allora Soprintendente, marito di Giulia Spinazzola, figlia di Vittorio. Antonio Silvani nascose in casa propria i mobili e le suppellettili rimasti in Viale Romagna e si occupò dei suoi appartamenti di Viale Romagna e Via Paolo Diacono, che vennero affittati, furono successivamente confiscati dallo Stato in ottemperanza alle leggi razziali e le furono restituiti nel 1946.

A Roma Alda Levi trovò rifugio prima presso la famiglia Aurigemma e poi presso un istituto di suore in via Depretis, dove rimase nascosta fino alla liberazione, il 4 giugno del 1944. Possiamo intuire i disagi e le privazioni che dovette affrontare nel periodo della persecuzione dalle lettere che scrisse a Emilia Spinazzola, una nipote di Vittorio che viveva a Milano. Fu reintegrata nel 1945 e si trasferì a Roma dove proseguì il suo lavoro per la pubblicazione degli scavi del marito in via dell'Abbondanza a Pompei, che uscì postuma nel 1953 a cura di Salvatore Aurigemma. Morì a Roma nel 1950.

SEZIONE III
PIONIERE NELLA STORIA
E NELL'ARTE ITALIANE

FRANCESCA ROHR VIO – ALESSANDRA VALENTINI

MATRONE NELLA TARDA REPUBBLICA ROMANA:
FULVIA ‘PIONIERA’ IN POLITICA
E NELLA VITA PRIVATA

RIASSUNTO

Il I secolo a.C. rappresenta un periodo di profonda trasformazione per le possibilità di azione delle donne romane in ambito pubblico e politico. Fulvia fu una ‘pioniera’ in tale processo. Ripercorrendo i momenti salienti della sua azione pubblica e politica questo contributo si propone di interpretare la sua azione in termini di emancipazione o di risposta alle sollecitazioni del tempo eccezionale in cui visse, a vantaggio della famiglia, secondo quanto il *mos maiorum* imponeva alle donne.

PAROLE CHIAVE. Matróna, Tarda Repubblica, Emancipazione femminile, Politica, Stereotipi.

ABSTRACT

Matronae in the Late Roman Republic: Fulvia as ‘Pioneer’ in Politics and Private Life

In the 1st century BCE the opportunities for the action of Roman women in the public and political spheres increased considerably. Fulvia was a ‘pioneer’ in this process. This paper traces the salient moments of her public and political action and aims to interpret her initiatives in terms of emancipation, or as a response to the solicitations of the exceptional time she lived in, for the benefit of the family, according to what the *mos maiorum* imposed on women.

KEYWORDS. Matron, Late Republic, Women’s Emancipation, Politics, Stereotypes.

La tarda repubblica¹ rappresenta un periodo di profonda trasformazione per le possibilità di azione delle donne romane in ambito pubblico e politico². Le guerre civili determinano condizioni

(1) Le pp. 121-134 sono di F. Rohr Vio, le pp. 134-142 sono di A. Valentini.

(2) Per l’azione pubblica delle matrone in età repubblicana vd. in particolare A. VALENTINI, *Matronae tra novitas e mos maiorum. Spazi e modalità dell’azione pubblica femminile nella Roma medio-repubblicana*, Venezia, 2012. In merito alla tarda repub-

esterne favorevoli a un coinvolgimento delle matrone nella dialettica politica: l'assenza degli uomini dalle sedi istituzionali, e pertanto l'esigenza di rappresentare altrimenti il loro pensiero e i loro interessi, così come il trasferimento di momenti qualificanti della decisione politica nelle sedi private e in particolare nelle residenze aristocratiche³, luogo deputato secondo la tradizione all'iniziativa femminile⁴, imposero che si delegassero ad alcune matrone, pur ancora escluse dalla dimensione istituzionale, interventi che le portarono a mediare tra leaders per questioni pubbliche di primaria importanza, a rappresentare presso alleati e avversari politici i propri congiunti, a gestire in loro vece occasioni comunicative in sede pubblica, ma anche ad agire autonomamente, in attuazione di una visione personale⁵. Condizioni interne, infatti, verificatesi in termini concomitanti rispetto alle guerre intestine, permisero alle donne di acquisire gli strumenti intellettuali per maturare un pensiero personale e rappresentare efficacemente istanze proprie e dei propri familiari anche in contesti diversi dalla casa, ovvero pubblici, avvalendosi di modalità tradizionalmente fruite dagli uomini per l'azione politica. I benefici della conquista di IV e III secolo a.C., dal II secolo a.C. assicurarono a non poche donne espressione delle fami-

blica vd. R.G. CLUETT, *Roman Women and Triumviral Politics, 43-37 B.C.*, in "Ehos du Monde Classique", 17 (1998), pp. 67-84; F. ROHR VIO, *Le custodi del potere. Donne e politica alla fine della repubblica romana*, Roma, 2019; L. WEBB, *Female Interventions in Politics in The Libera Res Publica: Structures and Practices*, in *Leadership and Initiative in Late Republican and Early Imperial Rome*, ed. by R. M. Frolov - C. Burden-Strevens, Leiden-Boston, 2022, pp. 151-188.

(3) Sui luoghi extraistituzionali della politica, accessibili anche alle donne, vd. C. ROSILLO LÓPEZ, *Political Conversations in Late Republican Rome*, Oxford, 2021, pp. 11-18, 108-115, 187-191.

(4) Per il modello tradizionale vd. *Stereotypes of Women in Power. Historical Perspectives and Revisionist Views*, ed. by B. Garlick - S. Dixon - P. Allen, New York, 1992; F. CENERINI, *La donna romana. Modelli e realtà*, Bologna, 2009², pp. 16-38, 59-86; EAD., *L'indagine sulla donna romana: fra modelli e stereotipi*, in *Donne, istituzioni e società fra tardo antico e alto medioevo*, a cura di F. Cenerini - I. G. Mastrososa, Lecce-Brescia, 2016, pp. 7-12.

(5) Sulle tipologie degli interventi politici femminili nella tarda repubblica vd. *Matronae in domo et in re publica agentes. Spazi e occasioni dell'azione femminile nel mondo romano tra tarda repubblica e primo impero*, a cura di F. Cenerini - F. Rohr Vio, Trieste, 2016; F. ROHR VIO, *Powerful Matrons. New Political Actors in the Late Roman Republic*, Zaragoza, Sevilla, 2022.

glie dell'élite romana, la disponibilità del tempo necessario alla propria formazione culturale, grazie alla delega di aspetti impegnativi dell'amministrazione domestica a personale schiavile, il possesso di risorse economiche anche significative, da poter gestire anche al servizio dei propri obiettivi politici⁶, le competenze richieste dalla politica, acquisite grazie alla partecipazione a missioni diplomatiche dei coniugi, a incontri politici nelle proprie residenze, a cene tra i protagonisti sulla scena, ma soprattutto mediante l'accesso a percorsi educativi in precedenza riservati ai loro fratelli e agevolati dalla presenza in Roma di maestri grecofoni e di biblioteche private, acquisite come bottino di guerra e ora preziose per l'educazione e l'autoapprendimento anche da parte delle giovani aristocratiche romane⁷. Anche le esperienze di potere femminile nei regni ellenistici, ormai familiari all'élite romana, agevolarono l'accettazione di un nuovo ruolo per alcune matrone⁸.

In questo scenario nuovo alcune matrone si distinsero per la partecipazione ad avvenimenti decisivi della storia politica e militare romana. Fulvia fu certamente tra costoro, interpretando pienamente il ruolo di 'pioniera' nella revisione della pratica di azione femminile⁹. Questo contributo si propone di fornire un'interpretazione

(6) *The Material Sides of Marriage. Women and Domestic Economies in Antiquity*, R. BERG (ed.), Rome, 2016; A. McCLINTOCK, *La ricchezza femminile e la 'Lex Voconia'*, Napoli, 2022.

(7) E.A. HEMELRIJK, *Matrona Docta*, London, 1999; S. SEGENNI, *Donne e lavoro intellettuale nella documentazione epigrafica*, in *Donna e lavoro nella documentazione epigrafica*, a cura di A. Buonopane - F. Cenerini, Faenza, 2003, pp. 155-161; R. VAN DEN BERG, *The Role of Education in the Social and Legal Position of Women in Roman Society*, in "Revue Internationale des Droits de l'Antiquité", 47 (2000), pp. 351-364.

(8) *Femmes influentes dans le monde hellénistique et à Rome*, éd. par A. Bielman Sánchez, I. Cogitore, A. Kolb, Grenoble, 2021² soprattutto per i contributi di M. Widmer, M. D'Agostini, A. Bielman Sánchez-G. Lenzo; *Power Couples in Antiquity Transversal Perspectives*, ed. by A. Bielman Sánchez, London-New York, 2019 soprattutto per i contributi di E. Carney, M. Widmer e M. D'Agostini.

(9) In merito a Fulvia vd. F. ROHR VIO, *Fulvia. Una matrona tra i 'signori della guerra'*, Napoli, 2013; F. MASI DORIA - C. CASCIONE, *Fulvia nemica di Ottaviano e prima principessa romana*, in *Mujeres en tiempos de Augusto. Realidad social e imposición legal*, cur. R. Rodríguez López - M.J. Bravo Bosch, Valencia, 2016, pp. 209-236; M. LÓPEZ PÉREZ, *Fulvia Flacca Bambalia, la primera mujer al servicio del poder en Roma, o la creación de un personaje literario*, in *Mujer y poder en la antigua Roma. Actas del XV Coloquio de la Asociación Interdisciplinar de Estudios Romanos (Madrid, 25-27 de octubre de 2017)*,

del suo agire, letto dagli antichi e interpretato dai moderni tra i due poli dell'emancipazione, in violazione del *mos maiorum*, o, al contrario, della traduzione in atto di esigenze nuove ma soddisfatte per ottemperare ai doveri attribuiti alle matrone dal modello, a vantaggio della famiglia. A tal fine si ripercorreranno i momenti salienti del suo impegno pubblico.

I. FULVIA PROTAGONISTA DI UNA TRADIZIONE COMPLESSA

Come ha ben rilevato la critica, la tradizione antica conserva del profilo biografico di Fulvia una memoria non avara di dettagli, in controtendenza rispetto alla propensione delle fonti a trascurare le figure femminili. La circostanza sembra rispondere a due condizioni: da un lato il suo legame con alcuni dei leader politici più influenti del tempo, ai quali gli storici antichi riservarono un notevole interesse, con uno sguardo talvolta polemico; dall'altro lato l'eccezionalità di alcuni suoi comportamenti, origine della delegittimazione sua ma anche, suo tramite, degli uomini della sua famiglia. Si delinea, quindi, un quadro non esaustivo ma nemmeno scarno, che tuttavia sembra recepire la prospettiva deformante adottata dalle fonti all'indirizzo di Fulvia. La matrona, infatti, fu bersaglio di pesanti critiche di matrice antiantoniana, espresse in un primo tempo da parte di Cicerone e in seguito da ambiente ottaviano, in concomitanza con le progressive incrinature dell'alleanza triumvirale; ma fu oggetto di contestazione anche a opera del marito Antonio quando le ragioni della politica prevalsero sul sodalizio tra i due coniugi¹⁰. A Fulvia, a fronte di un modello che indirizzava le donne

cur. G. Bravo Castañeda - S. Perea Yébenes - F. Fernández Palacios, Salamanca, 2018, pp. 85-101; J.T. WINCHELL, *A Woman Named Fulvia: Life, Actions, and Perceptions*, *University Honors Theses*. 2018 <https://doi.org/10.15760/honors.632>. Vd. ora anche C. SCHULTZ, *Fulvia. Playing for Power at the End of the Roman Republic*, Oxford, 2021. L'interesse per Fulvia è crescente, come dimostrano i contributi, di prossima pubblicazione, *Pro Fulvia. Imágenes de una matrona denostada* in "Athenaeum", 110, 2 (2022); *A Re-evaluation of the So-Called Fulvia Coinage* in "Historia" (2022) e la relazione di C.H. LANGE, *There Will Be Blood: Fulvia and the Burial of Clodius* al convegno internazionale a cura di C. Steel e L. Webb *Women, wealth, and power in the Roman Republic* (Glasgow 24-27 maggio 2021).

(10) K. CHRIST, *Die Frauen der Triumvirn*, in *Il triumvirato costituente alla fine della repubblica romana*, a cura di A. Gara - D. Foraboschi, Como, 1993, pp. 135-153, part. 141-142; K.E. WELCH, *Antony, Fulvia and the Ghost of Clodius in 47 b.c.*, in "Greece

alla bellezza, alla riservatezza, alla misura, alla devozione, furono, pertanto, contestate la scarsa avvenenza¹¹, l'avidità¹², la crudeltà¹³, l'arroganza¹⁴, l'emotività esasperata¹⁵, la smania sessuale¹⁶, ma anche, in termini più generali, il tradimento del proprio genere attraverso l'assunzione di comportamenti maschili e la prevaricazione sugli uomini. Così figura sia nella concisa definizione di Velleio, secondo il quale "Fulvia di donna non aveva altro che il corpo"¹⁷, sia nella sintetica rappresentazione del biografo Plutarco che, attraverso un rovesciamento del *lanam fecit et domum servavit* identificato dal modello come comportamento della matrona ideale¹⁸, registra come *non badasse a filare la lana e alle faccende domestiche né si accontentasse di dominare un privato cittadino ma voleva governare un governante, comandare un comandante*¹⁹. E anche Cicerone nella

and Rome", 42 (1995), pp. 182-201, part. 187-188; F. ROHR VIO, Dux femina: *Fulvia in armi nella polemica politica di età triumvirale*, in *Viri militares. Rappresentazione e propaganda tra Repubblica e Principato*, a cura di T.M. Lucchelli - F. Rohr Vio, Trieste, 2015, pp. 61-89.

(11) Svet. *rhet.* 29.

(12) Cic. *Phil.* 6.4; 13.8; Dio 47.8.1-5.

(13) Così in merito all'assassinio di Cicerone Dio 47,8: ἡ δὲ δὴ Φουλουία ἐξ τε τὰς χεῖρας αὐτὴν πρὶν ἀποκομισθῆναι ἐδέξατο, καὶ ἐμπικραμένη οἱ καὶ ἐμπύσσα ἐπὶ τε τὰ γόνατα ἐπέθηκε, καὶ τὸ στόμα αὐτῆς διανοίξασα τὴν τε γλῶσσαν ἐξεῖλκυσε καὶ ταῖς βελόνας αἷς ἐς τὴν κεφαλὴν ἐχρηῖτο κατεκέντησε, πολλὰ ἅμα καὶ μιὰρὰ προσεπισκώπτουσα. "E prima che fosse portata via, Fulvia la prese nelle sue mani, le sputò sopra piena di sdegno e se la pose sulle ginocchia; poi aprì la bocca, strappò la lingua e la punse con gli spilli di cui si serviva per i capelli, rivolgendole molte offensive parole di scherno."

(14) Dio 48.5.1-10.1. Oros. *Hist.* 6.18.17.

(15) Dio 48.5.3 riferisce del cattivo carattere della donna. Vd. anche Plut. *Ant.* 30; App. *civ.* 5.249-250.

(16) Mart. 11.20 fa riferimento alla composizione di un carne da parte di Ottaviano sulle profferte sessuali di Fulvia al suo indirizzo. Vd. J.P. HALLETT, *Fulvia: Mother of Iullus Antonius. New Approaches to the Sources on Julia's Adultery at Rome*, in "Helios", 33 (2006), pp. 149-164; EAD., *Fulvia. The Representation of the Elite Roman Women Warrior*, in *Women and War in Antiquity*, ed. by J. Fabre-Serris - A. Keith, Baltimore, 2015, pp. 247-265.

(17) Vell. 2.74: *...nihil muliebre praeter corpus gerens...*

(18) J.F. GARDNER - T. WIEDEMANN, *The Roman Household*, London-New York, 1991, pp. 46-67; F. LAMBERTI, *Donne romane fra Idealtypus e realtà sociale. Dal «domum servare» e «lanam facere» al «meretricio more vivere»*, in "Quaderni Lupiensi di Storia e Diritto", 4 (2014), pp. 61-84.

(19) Plut. *Ant.* 10: *...οὐ ταλασίαν οὐδ' οἰκουρίαν φρονοῦν γόναιον οὐδ' ἀνδρὸς ιδιώτου κρατεῖν ἀξιοῦν, ἀλλ' ἄρχοντος ἄρχειν καὶ στρατηγούντος στρατηγεῖν βουλόμενον...*

polemica contro Fulvia nelle *Filippiche* dimostra la propria abilità nello sfruttare le potenzialità del rovesciamento: ricordando i matrimoni della donna, che ne attestavano la piena realizzazione del modello, osserva invece come, vedova due volte, fu *donna più fausta a sé stessa che ai propri mariti*²⁰. I temi e i modi della *vituperatio*, che valorizzano stereotipi accreditati per la condanna morale delle matrone, inquinano la memoria di Fulvia; ma la consapevolezza del carattere strumentale di molte di queste accuse consente di leggere le fonti su Fulvia con maggiore consapevolezza, accedendo a una ricostruzione storica affidabile.

2. FULVIA TRA MOS MAIORUM E NOVITAS

Fulvia nacque, tra il 78 e il 72 a.C., in una famiglia di antica tradizione. Tanto la *gens* del padre Marco Fulvio Bambalione quanto quella della madre Sempronia Tuditana erano espressione dell'aristocrazia romana, anche se da tempo non rappresentate nelle magistrature²¹. Intorno al 60 a.C., Fulvia sposò Publio Clodio Pulcro, espressione dell'illustre famiglia Claudia, e gli diede due figli: Publio Claudio Pulcro e Claudia. Dopo la morte di questi, nel 51 a.C. si unì in matrimonio con Gaio Scribonio Curione, da cui ebbe un figlio omonimo del padre. Infine, dopo la morte di Curione, intorno al 47 a.C. sposò Marco Antonio, a cui diede due figli: Antillo e Iullo Antonio²². Matrimonio e maternità collocavano, dunque, Fulvia nel solco del modello matronale. La donna, tuttavia, seppe sfruttare appieno le potenzialità eccezionali che il tempo in cui viveva garantiva alle matrone: la formazione, che non è documentata ma provata dalle sue molteplici attività, la facoltà di amministrare in autonomia il patrimonio²³, le occasioni per avvicinarsi alla poli-

(20) Cic. *Phil.* 5.11: ... *mulier sibi felicior quam viris*... Cfr. *Phil.* 2.11; 113.

(21) Con finalità di delegittimazione Cic. *Phil.* 3.16 menziona la provenienza laziale della famiglia paterna e critica il nonno materno di Fulvia, Sempronio Tuditano.

(22) Sull'incidenza nella politica dei matrimoni nella tarda repubblica vd. M. A. CANAS, *Les Stratégies matrimoniales de l'aristocratie sénatoriale romaine au temps des guerres civiles (61-30 avant J.-C.)*, Paris, 2019 (per Fulvia part. 99-102).

(23) Sull'importanza del patrimonio di Fulvia nel matrimonio con Clodio Cic. *Phil.* 3.16; Nep. *Att.* 9.2-7; Val. Max. 7.8.1 e 9.5.4; App. *civ.* 4.124; Dio 47.8.5-1. Cfr. D. DELLA, *Fuvia Reconsidered*, in *Women's History and Ancient History*, ed. by S. Pomeroy, Chapel Hill - London, 1991, pp. 197-217; ROHR VIO, *Fulvia* cit., p. 25 e G. DI GIACO-

tica e padroneggiarne i meccanismi. Inoltre, aspetto fondamentale, nel I secolo a.C. si venne affermando un nuovo modo di concepire il rapporto tra coniugi: esso talvolta non si esauriva in relazioni di convenienza, ma poteva prevedere anche una condivisione di progetti, idee, ambizioni, anche di ambito politico²⁴. Attraverso i propri matrimoni, Fulvia assunse il ruolo di *first lady* della fazione popolare: probabilmente per volontà di Giulio Cesare²⁵, infatti, venne data in sposa a coloro che, in successione, erano stati scelti come suoi collaboratori molto prossimi: tre amici che in gioventù avevano rappresentato la *jeunesse dorée* romana, che dividevano la passione per il gioco d'azzardo, le bevute e le donne, ma che facevano politica e, in modi e tempi diversi, si erano tutti posti sotto l'ala di Giulio Cesare, rappresentando preziosi collaboratori per la sua causa politica. La prossimità all'area *popularis* doveva essere, del resto, maturata già grazie alla madre, che sembra discendesse da Scipione l'Africano e quindi intrattenesse stretti legami di parentela con i Semproni Gracchi. Nel contesto di tali matrimoni, Fulvia affiancò i propri mariti nelle loro attività politiche in forme sempre più incisive e manifeste²⁶. La matrona accompagnava sempre Clodio nei suoi impegni politici extraistituzionali e ne influenzava le decisioni²⁷. La *gens* a cui il marito apparteneva riconosceva uno spazio non usuale alle donne di famiglia, le quali sembra-

MO, *Geografia patrimoniale e tessuto sociale dell'ager Albanus e del restante territorio aricino dall'età augustea fino alle soglie dell'età severiana*, in ALBANUM I. AGER ALBANUS. *Von republikanischer Zeit zur Kaiservilla - Dall'età repubblicana alla villa imperiale* (Sonderschriften, 24), hrsg. A.W. Busch - S. Aglietti, Wiesbaden, 2020, pp. 57-123, part. 68-70.

(24) Vd. C. SORACI, *Speculatrix et propugnatrix meorum periculorum. Essere moglie a Roma in un'epoca di trasformazioni (I sec. a.C.-I sec. d.C.)*, in *La città. Frammenti di storia dall'antichità all'età contemporanea*, a cura di M. Inriieri-P. Siniscalco, Roma, 2013, pp. 81-108; F. ROHR VIO, *Mogli romane nella tarda repubblica: la trasformazione di un ruolo codificato dal mos maiorum*, in c.d.s.

(25) ROHR VIO, *Fulvia* cit., pp. 26-28.

(26) La circostanza è criticata in Cic. *Phil.* 2,77; registrata in App. *civ.* 5.54.56; 75; 82; 249-250. Sull'azione politica di Fulvia vd. C. SCHUBERT, *Homo politicus. Femina privata? Fulvia: Eine Fallstudie Späten Römischen Republik*, in *Gender Studies in den Altertumswissenschaften*, hrsg. B. Feichtinger - G. Wöhr, Trier, 2002, pp. 65-79.

(27) Cic. *Mil.* 28; 55. Vd. anche Val. Max. 3.5.3 che precisa come Clodio fosse succube del potere della moglie.

vano godere di un'autonomia significativa²⁸. Proprio in occasione dell'uccisione di Clodio Fulvia mise in atto una propria decisione dalle forti ricadute politiche: come ha osservato la critica più avvertita, allora esibì il corpo martoriato del marito defunto allo sguardo di quanti si recavano nella sua residenza sul Palatino per il commiato e in tal modo, avvalendosi però degli strumenti comunicativi propri delle donne ovvero pianti, lamenti e gestualità, chiamò a vendetta i seguaci del marito, che in seguito trasformarono il *funus* in *seditiosum*, dando avvio alle ritorsioni contro gli assassini²⁹. La consapevolezza politica della matrona si evince dalla testimonianza in tribunale contro Milone con cui favorì il verdetto di colpevolezza, dalle forti implicazioni politiche, forse la sua prima iniziativa in un contesto pubblico³⁰.

Se non è noto il ruolo di Fulvia accanto al marito Curione, durante il matrimonio con Antonio la matrona fu protagonista di una decisa esposizione pubblica e acquisì, nel tempo, una propria visione politica e la padronanza degli strumenti per assicurare ad essa attuazione, in accordo con il marito ma anche in forma indipendente³¹. Questo matrimonio concretizzò nella forma più evidente la trasformazione in atto del ruolo delle donne nelle unioni nuziali, procreatrici di eredi per i propri mariti, ma anche confidenti e consigliere del coniuge per le sue decisioni politiche. Fulvia aveva

(28) Sulle donne della famiglia, tra cui Claudia Quinta e la vestale Claudia, e in particolare su Clodia vd. M. SKINNER, *Clodia Metelli: the Tribune's Sister*, Oxford - New York, 2011, pp. 19-32 e 52-73; L. WEBB, *Gendering the Roman Imago*, in "European Network on Gender Studies in Antiquity", 7 (2017), pp. 140-183.

(29) Ascon. *Mil.* 28.32-33: *Augebat autem facti invidiam uxor Clodi Fulvia quae cum effusa lamentatione vulnera eius ostendebat. ... eisque hortantibus vulgus imperitum corpus nudum ac calcatum, sicut in lecto erat positum, ut vulnera videri possent in forum detulit et in rostris posuit.* "Accresceva l'odio per quanto era accaduto la moglie di Clodio, Fulvia, che esibiva le sue ferite emettendo lamenti... Il popolo ignorante, sulla base delle indicazioni di costoro, trasportò nel foro e pose sui Rostris il corpo nudo e oltraggiato, come era stato posto nel letto funebre, affinché si potessero vedere le ferite." Sul funerale vd. Dio 40.49.2. Vd. A. FRASCHETTI, *Roma e il principe*, Roma-Bari, 2005², pp. 53-54.

(30) Ascon. *Mil.* 40.19.

(31) In merito a Fulvia moglie di Antonio vd. R.A. FISCHER, *Fulvia und Octavia: die beiden Ehefrauen des Marcus Antonius in den Politischen Kämpfen der Umbruchszeit zwischen Republik und Principat*, Berlin, 1999.

stretto con Antonio un vincolo di complicità, oltre che di interesse, come rilevano con disappunto Cicerone e con compiacimento Plutarco, forse informato dai discorsi di replica alle *Filippiche* pronunciati da Antonio³². Le particolarità di tale relazione tra il 47 a.C. e il 40 a.C., quando la donna morì, incoraggiarono la partecipazione della donna a momenti importanti della vita pubblica del marito e giustificarono i suoi interventi di supplenza e rappresentanza quando questi si trovava lontano.

Dopo il cesaricidio, nel 44 a.C., Antonio, allora console, manipolò alcuni provvedimenti del dittatore non ancora perfezionati; secondo la versione tendenziosa di Cicerone, Fulvia prese parte alla 'vendita' da parte del marito di privilegi in favore del re Deiotaro, che ambiva a riacquisire territori sottratti al suo regno dai Romani, e dei Siciliani, che aspiravano alla cittadinanza³³. Tra il 43 e il 42 a.C. Fulvia interferì nella composizione delle liste di proscrizione; Dione rileva che il criterio di selezione adottato dalla matrona era principalmente di tipo economico: i senatori e cavalieri venivano compresi nelle liste anche sulla base della consistenza del loro patrimonio, confiscabile³⁴; ma Fulvia dava libero sfogo nelle proscrizioni anche alle sue inimicizie personali, come si sarebbe verificato in occasione dell'esposizione sui Rostri del capo mozzato di Cicerone, oggetto di vilipendio da parte della matrona³⁵. Nel 43 a.C. per

(32) Cic. *Phil.* 2.77; Plut. *Ant.* 10.7-9. Nel 45 a.C. Antonio, nonostante il pericolo conseguente alla falsa notizia dell'uccisione di Cesare, rientrò di notte nella propria *domus* senza scorta per informare la moglie di aver chiuso la relazione con la mima Citeride.

(33) Cic. *Phil.* 5.11: *Calebant in interiore aedium parte totius rei publicae nundinae; mulier sibi felicior quam viris auctionem provinciarum regnorumque faciebat; restituebantur exules quasi lege sine lege*. "Nelle stanze interne della sua casa era in pieno fervore il mercato di ogni cosa pubblica; la moglie – donna più fausta a sé stessa che ai propri mariti – metteva all'incanto province e regni; si richiamavano taluni esuli sotto apparenze legali, ma in realtà contro la legge." In merito a Deiotaro vd. Cic. *Phil.* 2.95. Sul coinvolgimento di Fulvia anche in altre strumentalizzazioni degli atti di Cesare vd. Cic. *Att.* 14.12.1.

(34) Dio 47.8: *καὶ ἡ γὰρ Φουλουῖα πολλοὺς καὶ αὐτὴ καὶ κατ' ἐχθραν καὶ διὰ χρήματα*. "Anche Fulvia per odio o bramosia di denaro causò la morte di molti cittadini" e ancora: *καὶ οὗτοι δ' ὄν ὅμως ἔσωσάν τινες, παρ' ὧν γὰρ καὶ πλείω χρήματα ἔλαβον ἢ τελευτησάντων εὐρήσειν ἤλπισαν*. "Tuttavia essi salvarono alcuni cittadini, dai quali avevano ricevuto più denaro di quanto ne potessero sperare se fossero stati messi a morte". Sul caso del senatore Publio Cesezio Rufo vd. anche Val. Max. 9.5.4 e App. *civ.* 4.24.

(35) Vd. *supra*.

la prima volta Fulvia si adoperò per interferire nella politica romana agendo in forma indipendente dal marito, all'epoca nella Gallia Narbonense. Antonio era stato sconfitto a Modena dagli eserciti consolari e di Ottaviano: si era combattuto per il governatorato della Gallia Cisalpina, assunto dal cesaricida Decimo Giunio Bruto e conteso da Antonio. L'esito infausto della battaglia e la richiesta di aiuto rivolta a Marco Emilio Lepido avevano determinato gravissime conseguenze per Antonio: il senato avrebbe votato la sua condanna come *hostis publicus*. Fulvia, che aveva trovato protezione nella residenza di Calpurnio Pisone, si era allora recata con la suocera Giulia e il figlio Antillo presso le abitazioni dei senatori e il senato, invocando pietà per il marito, anche nella consapevolezza che tale condanna avrebbe compromesso il futuro dei propri figli: le lacrime e l'abito del lutto indossato nella circostanza risultavano soluzioni comunicative in linea con quanto prescriveva il *mos maiorum* per le donne³⁶. Fulvia non ottenne quanto chiedeva, ma Antonio si sottrasse alla condanna grazie alla costituzione del triumvirato pochi mesi dopo questi avvenimenti. Nel 42 a.C. l'influenza di Fulvia sul marito anche in merito a questioni di carattere politico doveva essere riconosciuta: le millequattrocento matrone a cui i triumviri avevano imposto una tassazione straordinaria per la guerra contro i cesaricidi richiesero, invano, una sua intercessione presso Antonio in loro favore; ottennero la disponibilità di Giulia, madre di Antonio, e di Ottavia, sorella di Ottaviano, ma non di Fulvia; dovettero pertanto affidare la complessa trattativa a una tra loro, Ortensia³⁷.

(36) App. civ. 3.211-212: Ἀντωνίου δὲ ἡ μήτηρ καὶ ἡ γυνὴ καὶ παῖς ἔτι μειράκιον οἷ τε ἄλλοι οἰκεῖοι καὶ φίλοι δι' ὅλης τῆς νυκτὸς ἐς τὰς τῶν δυνατῶν οἰκίας διέθεον ἱκετεύοντες καὶ μεθ' ἡμέραν ἐς τὸ βουλευτήριον ἰόντας ἠνόχλουν, ῥηπτόμενοι τε πρὸ ποδῶν σὺν οἰμωγῇ καὶ ὀλολυγαῖς καὶ μελαίνῃ στολῇ παρὰ θύραις ἐκβοῶντες. “Ma la madre, la moglie, il figlio ancora bambino di Antonio e gli altri parenti e amici per tutta la notte corsero supplici alle case dei potenti, e la mattina seguente, vestiti a lutto, li avvicinavano mentre si dirigevano in Senato, gettandosi ai loro piedi tra lamenti e gemiti, e strepitavano dinanzi alle porte”. Vd. anche Cic. *Phil.* 12.1.2.

(37) App. civ. 1.135-146. Vd. anche Val. Max. 8.3.3; Quint. *inst.* 1.1.6. M.E. ORTUÑO PÉREZ, *Hortensia. Su discurso contra la imposición fiscal femenina*, in *Mujeres en tiempos de Augusto. Realidad social e imposición legal*, cur. R. Rodríguez López – M.J. Bravo Bosch, Valencia, 2016, pp. 367-400; T.M. LUCCHELLI - F. ROHR VIO, *La ricchezza delle matrone: Ortensia nella dialettica politica al tramonto della repubblica*, in *Femmes*

Il contesto nel quale Fulvia intervenne in modo più incisivo e in forme di dirompente novità in politica fu la guerra di Perugia³⁸. Tra il 41 e il 40 a.C. gli eserciti dei due triumviri colleghi Antonio e Ottaviano si confrontarono, rompendo, seppure temporaneamente, quel sodalizio tra leaders cesariani che era stato raggiunto nel 43 a.C. con gli accordi triumvirali. Ragione del conflitto erano i criteri e le modalità di attribuzione delle terre italiche promesse dai due triumviri ai propri soldati prima della battaglia di Filippi del 42 a.C.: Ottaviano, che aveva la responsabilità delle assegnazioni mentre il collega era rimasto in Oriente, era accusato per le confische compiute a danno dei proprietari italici e per la penalizzazione dei veterani antoniani rispetto ai propri³⁹. Per parte antoniana la guerra fu condotta dal fratello del triumviro, Lucio Antonio, console nel 41 a.C., e da Fulvia. Alcuni aspetti della testimonianza delle fonti si possono interpretare come enfattizzazioni intese alla delegittimazione della matrona da parte della propaganda ottavianea⁴⁰, come l'attribuzione da parte dello storico Appiano della responsabilità della guerra a lei, che avrebbe agito per richiamare il marito in Italia, sottraendolo alla relazione adulterina con Cleopatra⁴¹. Tuttavia la presenza della donna sul campo di battaglia è attestata dalle ghiande missili⁴², che menzionano Fulvia come 'destinataria' dei proiettili. Esse individuano quale bersaglio la *landica* della matrona⁴³: l'auspi-

influentes dans le monde hellénistique et à Rome, éd. par A. Bielman Sánchez - I. Cogitore - A. Kolb, Grenoble, 2021², pp. 175-196.

(38) C. GAFFORINI, *Le mogli romane di Antonio: Fulvia e Ottavia*, "Rendiconti dell'Istituto Lombardo", 128 (1994), pp. 109-134.

(39) R. CRISTOFOLI - A. GALIMBERTI - F. ROHR VIO, *Dalla Repubblica al Principato. Politica e potere in Roma antica*, Roma, 2014, pp. 121-122.

(40) Sulla strumentalizzazione nelle fonti del ruolo di Fulvia nella guerra vd. N. BOËLS-JANNSEN, *La vie des matrones romaines à la fin de l'époque républicaine*, in *Egypte-Grèce-Rome. Les différents visages des femmes antiques*, éd. par F. Bertholet - A. Bielman Sánchez, Bern, 2008, pp. 223-263.

(41) App. *civ.* 5.75-76.

(42) CIL XI 6721. Vd. J.P. HALLETT, *Perusinae glandes and the Changing Image of Augustus*, in "American Journal of Ancient History", 2 (1977), pp. 151-171.

(43) Sulle occorrenze del termine nella letteratura latina e nella specifica categoria documentaria delle ghiande missili, ma con diversa interpretazione sul significato di questo riferimento per Fulvia, funzionale a enfattizzare la sua distanza dalla femminilità, vd. Hallett, *Perusinae glandes* cit., pp. 154-157.

cio poteva risiedere nel privare Fulvia del piacere sessuale, che evidentemente caratterizzava la sua relazione con Antonio, ma forse tale indicazione rifletteva anche l'augurio di distruggere, in senso ampio, il suo apparato riproduttivo, che le consentiva di assolvere il dovere primario stabilito dal modello per le donne, ovvero la procreazione, obbligo a cui la matrona aveva adempiuto, dando ai suoi mariti cinque figli e quindi allineandosi perfettamente al paradigma ideale. Al di là delle possibili letture del valore simbolico di tale indicazione, le ghiande missili testimoniano che Fulvia agì, dunque, in un contesto militare. Secondo la storiografia, nella guerra di Perugia assunse, in un percorso a *climax*, le funzioni proprie di un soldato, poi di un ufficiale e, infine, di un comandante⁴⁴. Come testimonia in particolare Dione, Fulvia cingeva la spada, impartiva disposizioni operative ai soldati, dava la parola d'ordine che garantiva la sicurezza del campo da infiltrazioni nemiche, arruolava truppe, condivideva la strategia con gli ufficiali al comando dei reparti antoniani e imponeva ad essi disposizioni operative, pronunciava l'*adlocutio militum*, il discorso alle truppe nell'imminenza della battaglia, strumento esclusivo dei comandanti in capo per motivare l'esercito ma soprattutto per instaurare con i propri soldati un vincolo di fiducia e fedeltà⁴⁵.

La guerra di Perugia rappresentò un importante sconfinamento di Fulvia rispetto alle competenze matronali: le milizie e le questioni politiche che si decidevano in armi nelle guerre civili rap-

(44) G. DAREGGI, *Sulle tracce di Fulvia, moglie del triumviro M. Antonio*, in AUGUSTA PERUSIA, *Studi storici e archeologici sull'epoca del bellum Perusinum*, a cura di G. Bonamente, Perugia, 2012, pp. 107-115.

(45) Dio 48.10.4: καὶ τί ταῦτα θαυμάσειεν ἂν τις, ὁπότε καὶ ξίφος παρεζώννυτο καὶ συνθήματα τοῖς στρατιώταις ἐδίδου “E perché meravigliarsi di ciò, se pensiamo che ella cingeva anche la spada e dava la parola d'ordine ai soldati”; 48.10.3: Φουλουῖα δὲ τό τε Πραινέστε κατέλαβε καὶ προσεταιριστοὺς βουλευτάς τε καὶ ἰππέας ἔχουσα τά τε ἄλλα πάντα μετ’ αὐτῶν ἐβουλευέτο, καὶ τὰς παραγγέλσεις ὡς ἑκασταχόσε ἐχρῆν ἔπεμπε “Fulvia occupò Preneste e prese vari provvedimenti insieme ai senatori e ai cavalieri, mandando ordini dove occorresse”; 48.13.1: ὁ τε οὖν Καῖσαρ παρεσκευάζετο, καὶ ἡ Φουλουῖα καὶ ὁ Λούκιος τά τε πρόσφορα ἐπορίζοντο καὶ τὰς δυνάμεις συνεκρότου “Ottaviano dunque cominciò a prepararsi, mentre Fulvia e Lucio badavano a fare provviste e a raccogliere truppe”; 48.10.4: ἐδημηγόρει τε ἐν αὐτοῖς πολλάκις; ὥστε καὶ ἐκεῖνα τῷ Καίσαρι προσίστασθαι “e spesso arringava anche le truppe, tanto da procurare seri fastidi a Ottaviano”.

presentavano ambiti di azione maschili. Tuttavia la matrona aveva già maturato un'esperienza, pur indiretta, della vita militare e doveva vantare legami, in questo caso anche diretti, con l'ufficialità dell'esercito. Nel 44 a.C. aveva assistito alla decimazione ordinata dal marito dei legionari della IV e della Marzia insorti⁴⁶; rientrati dalla Macedonia dopo il cesaricidio per ordine di Antonio, si erano poi schierati nelle fila di Ottaviano, impegnato a contrastare le ambizioni di Antonio sul governatorato della Gallia Cisalpina⁴⁷. La tradizione ostile a Fulvia valorizza anche questo episodio con l'obiettivo di rimarcare la sua distanza dal modello: la donna sarebbe stata coinvolta in una questione militare, avrebbe assistito all'esecuzione dei soldati e il sangue, precisano Cicerone e Dione con enfasi, avrebbe schizzato il suo volto⁴⁸; significativamente le fonti più vicine ad Antonio, Appiano e Plutarco, pur ben documentate sui fatti, non fanno cenno alla presenza della matrona. La decimazione avrebbe avuto luogo all'interno della residenza di uno dei maggiori locali e questa contestualizzazione pare degna di interesse. Il legame tra Antonio e le sue truppe poteva a buon diritto valicare i confini del rapporto tradizionale tra *dux* e *militēs*; applicando, invece, le pratiche nuove della tarda repubblica, Antonio, a cui la tradizione riconosce un particolare ascendente sui soldati, doveva aver costruito con le truppe un legame clientelare. L'insubordinazione delle legioni si configurava, quindi, come tradimento della *fides* dovuta dai soldati-*clientes* al proprio comandante-*patronus* ed era giustificata dalla mancata assicurazione di un donativo di consistenza adeguata, identificabile in una sorta di *sportula*. L'ubicazione domestica, dunque, riproponeva anche nella scelta del luogo la grammatica delle relazioni clientelari e la presenza di una matrona ben traeva giustificazione non solo dall'essere all'interno di una residenza ma anche da un contesto relazionale come la clientela che nella propria cerimonialità domestica sembra coinvolgesse le donne al fianco del *pater familias*.

(46) Sulla presenza di Fulvia vd. Cic. *Phil.* 3.4; 5.22; 13.18; Dio 45.13.2; 35.3.

(47) Vd. R. MANGIAMELI, *Tra duces e milites. Forme di comunicazione politica al tramonto della Repubblica*, Trieste, 2012, pp. 82-89.

(48) Cic. *Phil.* 3.4; Dio 45.35.3.

Fulvia, spettatrice a Brindisi, intervenne in prima persona nella vita militare nel 41 a.C. Allora, mentre Antonio si trovava in Oriente, a Roma si adoperò per assicurare il trionfo al cognato Lucio Antonio, attingendo al proprio patrimonio per la distribuzione di regalie e mettendo a disposizione del cognato i propri contatti e la propria influenza⁴⁹. Dione riserva grande risalto sia al ruolo di Fulvia nella circostanza che ai vantaggi che derivarono alla matrona in termini di visibilità e sottolinea, significativamente, come l'iniziale diniego di Fulvia alle ambizioni del cognato si tradusse nel fallimento della richiesta di Lucio per il trionfo e solo il cambiamento di avviso della donna consentì il buon esito del progetto.

In occasione della guerra di Perugia, Fulvia, quindi, operò come avrebbe potuto solo un uomo della sua stessa estrazione sociale, ma intervenne a tutela degli interessi del marito e della famiglia, indotta dai doveri della *pietas*.

In tale condotta in ambito militare, Fulvia, accusata di essere un antimodello, rappresentò un modello per altre donne autorevoli vissute nella prima età imperiale, quando si codificarono nuovi ruoli per le matrone, in una sorta di mediazione tra l'auspicata valorizzazione del *mos maiorum* e la nuova condizione femminile affermata dalla tarda repubblica.

3. FULVIA COME MODELLO: AGRIPPINA MAGGIORE, MUNAZIA PLANCINA E CORNELIA

Nel 14 d.C., alla notizia della morte di Augusto, sul confine renano e pannonico, le due aree che comprendevano lo stanziamen-

(49) Dio 48.4: ... τῆ δ' ἀληθείᾳ τὴν Φουλουίαν [...] καὶ πομπεῦσαι. πολὺ γοῦν πλεῖον ἐκεῖνου, ἅτε καὶ ἀληθέστερον, ἐσεμνύετο· τὸ γὰρ δοῦναι τι ἐξουσίαν τῆς τῶν νικητηρίων πέμψεως μείζον τοῦ διορτάσαι αὐτὰ παρ' ἐτέρου λαβόντα ἦν. [...] τὸν δὲ δὴ Μάριον ἄκοντα αὐτὰ πεποιηκέναι προσετίθει τε ὅτι ἐκεῖνῳ μὲν ἢ τις ἢ οὐδεὶς στέφανος ἐδόθη, αὐτὸς δὲ ἄλλους τε καὶ παρὰ τοῦ δήμου κατὰ φυλὴν, ὃ μηδενὶ τῶν προτέρων ἐγεγόνει, διὰ τε τὴν Φουλουίαν καὶ διὰ τὰ χρήματα ἃ λάθρα τισὶν ἀνάλωσεν, ἔλαβεν. "...in realtà era Fulvia [...] che celebrava il trionfo. Per questo successo Fulvia era molto più orgogliosa di lui, e aveva ragione, perché dare a uno la possibilità di celebrare il trionfo è cosa più importante che celebrare un trionfo ottenuto con l'aiuto di un altro. [...] Aggiungeva poi un particolare: a Mario era stata donata solo qualche corona, o forse nessuna, mentre lui ne aveva ricevute parecchie dal popolo, tribù per tribù, onore che non era stato concesso a nessuno prima di lui (ma le aveva ottenute per opera di Fulvia e del denaro distribuito di nascosto ad alcune persone)".

to più importante di legioni nell'impero e che costituivano un settore fondamentale dal punto di vista strategico, scoppiarono gravi ribellioni che interessarono gli eserciti. Mentre le legioni pannoniche furono velocemente ricondotte all'ordine dall'azione di Druso Minore, figlio del nuovo principe Tiberio⁵⁰, la rivolta che interessò le truppe della Germania Inferiore e Superiore durò più a lungo⁵¹. A capo dell'imponente armata schierata in queste aree dal 13 d.C. era stato posto Germanico, figlio di Druso Maggiore e Antonia Minore, dal 4 d.C. figlio adottivo di Tiberio e possibile erede alla porpora⁵². In questa occasione, accanto al marito, era presente anche Agrippina Maggiore, figlia di Agrippa e di Giulia Maggiore, l'unica figlia di Augusto: essa aveva sposato Germanico nel 5 d.C. e a quest'ultimo aveva già dato nel 14 d.C. cinque figli maschi, elemento questo di grande importanza in un contesto come quello della *domus Augusta* sempre alla ricerca di possibili eredi per il principe e che faceva di lei una matrona esempio di virtù modulata sul *mos maiorum*⁵³. Tacito testimonia che, seppur sollecitato dagli *amici* a inviare in un luogo sicuro la moglie, incinta, e il figlio Caligola, Germanico riuscì solo a fatica ad allontanare Agrippina dall'accampamento di *Ara Ubiorum* perché trovasse rifugio presso i *Treviri*: la matrona si oppose con fermezza, sottolineando di discendere direttamente da Augusto e di saper tener testa ai pericoli⁵⁴. In questa occasione Agrippina per la prima volta instaurò un'efficace comunicazione con le truppe: la matrona, infatti, accompagnata da un corteo di donne (*agmen muliebre*), probabilmente le mogli degli altri ufficiali, uscì dall'accampamento piangente con il figlio in

(50) Vell. 2.125; Tac. *ann.* 1.16-30; Svet. *Tib.* 25.2; Dio 57.4. Cfr. V.E. PAGÁN, *The Pannonian Revolt in the Annales of Tacitus*, in *Studies in Latin Literature and Roman History XII*, éd. par C. Deroux, Bruxelles, 2005, pp. 414-27.

(51) Vell. 2.125; Tac. *ann.* 1.31-49; Svet. *Tib.* 25; Dio 57.5.

(52) Tac. *ann.* 1.2. Cfr. D. SALVO, *Germanico e la rivolta delle legioni del Reno*, in "Hormos", n.s., 2 (2010), pp. 138-156.

(53) Cfr. A. VALENTINI, *Ex ea novem liberos habuit: i figli di Agrippina Maggiore e Germanico*, in "Erga Logoi", 6 (2018), pp. 65-83. Sulla presenza di Agrippina in Germania vd. Tac. *ann.* 1.40, 1; cfr. L. FOUBERT, *The Impact of Women's Travels on Military Imagery in the Julio-Claudian Period*, in *Frontiers in the Roman World, Proceedings of the Ninth Workshop of the International Network Impact of Empire*, ed. by T. Kaizer - O. Hekster, London - New York, 2011, pp. 349-61.

(54) Tac. *ann.* 1.40.3.

braccio, provocando la reazione dei soldati⁵⁵. La nipote di Augusto si avvalse, dunque, del canale visivo-gestuale e uditivo, mettendo in scena una sorta di corteo funebre in cui il pianto si sostituiva alla parola: alle donne, infatti, non era concesso l'uso della parola in pubblico. Agrippina riproduceva, ora in contesto militare, quelle modalità di azione che Fulvia aveva posto in essere nel 43 a.C. presso le abitazioni dei senatori per sostenere la causa del marito: in entrambi i casi si trattava di iniziative comunicative dalla forte valenza politica poiché Agrippina mirava a influenzare le scelte politiche dei soldati, suscitando in loro il senso di vergogna per la consapevolezza di ciò che la matrona rappresentava. Le qualità della donna e la sua ascendenza familiare suscitarono presso i soldati un rispetto che essi non avevano dimostrato neppure per il marito Germanico, loro comandante: a ricondurre alla ragione le truppe furono, infatti, la donna e il piccolo Caio Caligola, presentato ai soldati come una sorta di 'mascotte'⁵⁶.

È solo a questo punto, dopo l'azione messa in atto dalla moglie e dopo che i soldati tentarono di impedire l'allontanamento della *uxor* del comandante frapponendosi fisicamente, che Germanico con un discorso ai soldati pose fine alla ribellione: se il campo della parola era, dunque, riservato agli uomini, in questo contesto Agrippina, come in precedenza Fulvia, si espresse attraverso la gestualità, scegliendo modalità tradizionali ma utilizzate in un contesto assolutamente eccezionale, perché pubblico, come quello militare⁵⁷.

In una seconda occasione Agrippina mise in atto azioni rivolte ai soldati: nel 15 d.C. Germanico condusse una serie di campagne contro i Marsi, stanziati al di là del fiume Reno⁵⁸. Le legioni roma-

(55) Tac. *ann.* 1.40.4.

(56) Tac. *ann.* 1.41.2. Vd. R. MOORE, *Roman Women in the Castra: Who's in Charge Here?*, in *Studies in Latin Literature and Roman History XV*, ed. by C. Deroux, Bruxelles, 2010, pp. 49-78; R. CRISTOFOLI, *Caligola. Una breve vita nella competizione politica (anni 12-14 d.C.)*, Firenze, 2018, pp. 8-12.

(57) Cfr. A. VALENTINI, *Matronae tra novitas e mos maiorum. Spazi e modalità dell'azione femminile nella Roma medio repubblicana*, Venezia, 2012, *passim*. Sulle due distinte versioni attestate sulle fasi finali della rivolta vd. A. Valentini, *Agrippina Maggiore. Una matrona nella politica della domus Augusta*, Venezia, 2019, pp. 118-134.

(58) Tac. *ann.* 1.49. Vd. L. POWELL, *Germanicus, The Magnificent Life and Mysterious Death of Rome's Most Popular General*, Barnsley, 2013, pp. 89-110.

ne furono attirate in una battaglia che rischiava di trasformarsi in una disfatta. Quando nell'accampamento di *Castra Vetera* si diffuse la notizia di tale sconfitta, i legionari, preoccupati che i Germani dilagassero nelle Gallie, decisero di distruggere il ponte sul Reno, di fatto tagliando la via di fuga al loro comandante e ai suoi soldati. Agrippina intervenne per fermare tale iniziativa assumendo i compiti propri di un comandante e, collocatasi all'inizio del ponte per impedirne la distruzione, accolse i soldati che rientravano, distribuendo vestiti e medicamenti⁵⁹. Con una comunicazione esclusivamente gestuale e, ancora una volta, di tipo teatrale, Agrippina si presentò ai soldati come loro interlocutrice e li riportò all'ordine, facendo valere il proprio ruolo di moglie e rappresentante del comandante Germanico assente e in tal modo tutelandone gli interessi e garantendo il futuro dei propri figli. A offrire un'interessante chiave di lettura dell'operato della matrona nel corso della sua permanenza in Germania fu lo stesso Tiberio: il principe rilevò, infatti, che la nipote aveva agito presso le truppe come un vero e proprio comandante, passando in rassegna i soldati e distribuendo ricompense; mise in rilievo, inoltre, l'importanza sul piano politico della scelta compiuta dalla donna di presentare alle truppe il figlio Caligola e la gravità del fatto che i soldati si dimostrassero più inclini a sostenere la matrona piuttosto che il loro comandante e gli ufficiali⁶⁰. Per Tiberio Agrippina assunse i doveri del *dux*, cercando di

(59) Tac. *ann.* 1.69.3: *Ac ni Agrippina impositum Rheno pontem solvi prohibuisset, erant qui id flagitium formidine auferent. Sed femina ingens animi munia ducis per eos dies induit militibus que, ut quis inops aut saucius, vestem et fomenta dilargita est. Tradit C. Plinius, Germanicorum bellorum scriptor, stetisse apud principium pontis, laudes et grates reversis legionibus habentem. Id Tiberii animum altius penetravit.* “Qualcuno, impaurito, voleva tagliare il ponte sul Reno, ma Agrippina impedì che si osasse un simile misfatto. Donna di tempra eccezionale, si addossò in quei giorni i compiti di un comandante, e distribuì vestiario ai soldati più malconci, medicamenti ai feriti. Gaio Plinio, autore di una storia delle guerre in Germania, riferisce che si collocò all'inizio del ponte per lodare e ringraziare le legioni che rientravano. Questo ferì profondamente Tiberio”. Vd. T. PAGOTO BÉLO, *Agrippina the Elder and her Military Attitude*, in “Mythos”, 4 (2020), pp. 356-372.

(60) Tac. *Ann.* I 69: *Non enim simplices eas curas, nec adversus externos <studia> militum quaeri. Nihil relictum imperatoribus, ubi femina manipulos intervisat, signa adeat, largitionem temptet, tamquam parum ambitiose filium ducis gregali habitu circumferat Caesaremque Caligulam appellari velit. Potiorem iam apud exercitus Agrippinam quam*

accattivarsi le simpatie dei soldati attraverso la comunicazione gestuale, la cura dei feriti e l'elargizione di donativi. Il precedente immediato di tali atteggiamenti può essere rintracciato nella gestione della guerra di Perugia nel 41 a.C. da parte di Fulvia, che, in quel contesto aveva inteso rappresentare il marito, assumendo compiti e prerogative tradizionalmente maschili. La moglie del triumviro costituiva, dunque, un modello di comportamento per le donne della dinastia giulio-claudia che, attenuando gli atteggiamenti più distanti dal *mos maiorum*, avevano ben compreso l'importanza politica dell'esercito in ottica di garantire le aspirazioni alla successione al principato dei propri figli.

L'interazione donne-eserciti nel corso del principato di Tiberio e di Caligola è testimoniata dalla tradizione letteraria in altre due occasioni.

Nel 18 d.C., assunto il secondo consolato per lo stesso anno e l'*imperium proconsulare maius* sulle province orientali per il quinquennio successivo, Germanico intraprese insieme alla moglie un lungo viaggio in Oriente che si concluse nel 19 d.C. con la morte di Germanico stesso ad Antiochia in Siria⁶¹. Prima della partenza del nipote, Tiberio aveva nominato un nuovo governatore della Siria, Cn. Calpurnio Pisone, il quale, appena raggiunto l'Oriente, mise in atto azioni volte a contrastare l'autorità di Germanico con l'aiuto della moglie Munazia Plancina, il cui bersaglio divenne Agrippina⁶². L'operato della matrona in Siria si configurò, infat-

legatos, quam duces; compressam a muliere seditionem, cui nomen principis obsistere non quiverit. "Quelle premure non erano disinteressate, pensava, e la simpatia dei soldati non veniva coltivata per incitarli contro i nemici. A che servono i generali se una donna passa in rivista i manipoli, tratta con confidenza le insegne, prova a distribuire ricompense? Come se non bastasse portare in giro il figlio del comandante in uniforme da soldato e pretendere che un Cesare sia chiamato Caligola! Ormai Agrippina era più popolare dei generali e degli ufficiali, in quei reparti; a frenare una rivolta non era bastato il nome dell'imperatore, ma lei, una donna, l'aveva domata".

(61) Cfr. H. CORNWELL, *Pax and the Politics of Peace*, Oxford, 2017, pp. 132-139; J.M. SCHLUDE - B.B. RUBIN, *Finding Common Ground: Roman-Parthian Embassie in the Julio-Claudian Period*, in *Arsacids, Romans and Local Élites, Cross-Cultural Interactions of the Parthian Empire*, ed. by J.M. Schlude - B.B. Rubin, Oxford, 2017, pp. 65-92; A. VALENTINI, *Agrippina* cit., pp. 185-218.

(62) Su Plancina cfr. PIR² M 737; FOS 562 e A. VALENTINI, *I condizionamenti della politica di età tiberiana nelle Historiae di Velleio Patercolo: la memoria di Lucio Munazio*

ti, come una replica dell'attività della nipote di Augusto in Germania: Plancina agì in prima persona adoperandosi per instaurare, attraverso la partecipazione alla vita militare, una relazione con l'esercito con chiare implicazioni politiche: la sua presenza alle esercitazioni della cavalleria e alle sfilate delle coorti, oltre a essere considerata come contraria al *decor feminis*, permetteva alla donna di esprimere giudizi negativi (*contumelia iacere*) sull'operato di Agrippina e Germanico di fronte a un pubblico di cui Plancina e il marito cercavano il sostegno⁶³. Questo particolare assume interesse anche in un'altra prospettiva: mentre Agrippina aveva scelto una comunicazione con i soldati che passava quasi esclusivamente per il canale visivo-gestuale, Plancina, superando ancora una volta il vincolo del silenzio in contesti pubblici imposto dal modello matronale, utilizzava la parola. Anche nel caso di Plancina, Fulvia assicurava un utile precedente.

Nel 39 d.C. venne ordita una congiura ai danni di Caligola a cui presero parte membri della famiglia imperiale (le sorelle del principe, Drusilla e Agrippina Minore, e il cognato Emilio Lepido) con il comandante delle legioni della Germania Superiore Cn. Cornelio Lentulo Getulico; strumento importante per il suo buon esito doveva essere il controllo degli eserciti delle aree settentrionali dell'impero⁶⁴. Nello stesso anno fu celebrato un processo per lesa maestà

Planco, in "Aevum", 83 (2009), pp. 115-140. La matrona era figlia o nipote del comandante antoniano L. Munazio Planco.

(63) Tac. *ann.* 2.55.6: *Nec Plancina se intra decora feminis tenebat, sed exercitio equitum, decursibus cohortium interesse, in Agrippinam, in Germanicum contumelias iacere, quibusdam etiam bonorum militum ad mala obsequia promptis, quod haud invito imperatore ea fieri occultus rumor incedebat*; "Plancina a sua volta non si comportava affatto come esige la riservatezza femminile, ma partecipava alle esercitazioni della cavalleria, alle sfilate delle coorti, lanciava contumelie contro Agrippina e Germanico. E poiché si mormorava che tutto ciò non era sgradito a Tiberio, anche alcuni dei militari più seri si lasciavano sedurre dall'esempio negativo".

(64) Svet. *Claud.* 9. Vd. anche CIL VI 32346; Svet. *Cal.* 24.3; *Galba* 6.2; Dio 59.22.5-8. Cfr. E. BIANCHI, *La politica dinastica di Caligola*, in "Mediterraneo Antico", 9 (2006), pp. 597-630; I. Cogitore, *Formes d'opposition sous Caligola: le rôle des femmes*, in *Lo spazio del non-allineamento a Roma tra tarda repubblica e primo principato. Forme e figure dell'opposizione politica*, a cura di R. Cristofoli - A. Galimberti - F. Rohr Vio, Roma, 2014, pp. 171-175; R. CRISTOFOLI, *Le due fasi della congiura del 39 e il ritorno di Caligola in Germania*, in "Latomus", 74 (2015), pp. 386-406.

ai danni di Calvisio Sabino e della moglie Cornelia, ma le accuse riguardavano prevalentemente quest'ultima: fu incolpata di aver fatto la ronda come le guardie, di aver assistito alle esercitazioni dei soldati, di essersi vestita da soldato e di aver commesso adulterio nei *principia*, mentre il marito era governatore della Pannonia⁶⁵. È probabile che Cornelia, formalmente accusata di adulterio e malcostume, fosse in realtà ritenuta responsabile, assieme al marito, di crimini di natura politica, avvenuti proprio nei *principia*. La critica moderna ha proposto di identificare in Cornelia una sorella di Getulico: sfruttando un vincolo familiare, il legato della Germania Superiore vedeva estesa la sua influenza anche sulle legioni di stanza in Pannonia, presso le quali la sorella sarebbe entrata in relazione con i soldati al fine di guadagnarne il sostegno alla causa dei congiurati⁶⁶. Il piano del 39 d.C. doveva prevedere, dunque, l'utilizzo delle quattro legioni della Germania Superiore, delle quattro di stanza nell'Inferiore e di quelle sotto il comando di Sabino in Pannonia: ciò avrebbe rappresentato una seria minaccia per Caligola. È probabile che la regia di tale operazione fosse gestita proprio dai membri della *domus Augusta*: l'episodio pannonico che si contraddistingue per la presenza di una *dux femina* sul modello di Agrippina Maggiore sembra da ricondursi a una strategia ben pianificata dove parte centrale poteva aver giocato proprio la sorella di Caligola, Agrippina Minore. Ma nel 39 d.C. il ruolo di *dux femina* dovette essere demandato alla moglie del legato poiché Agrippina non avrebbe potuto giustificare la propria presenza al fronte e il suo intervento a Roma era fondamentale per preparare la sostituzione di Caligola: il modello che Cornelia seguiva doveva però essere noto alle truppe che facilmente potevano collegarne l'azione proprio ad Agrippina Maggiore. Ma se il modello di riferimento immediato per l'azione presso gli eserciti di Plancina e di Cornelia dovette essere Agrippina Maggiore, il precedente di Fulvia dovette giocare un ruolo fondamentale nella sperimentazione di un *modus operandi* al femminile: è l'azione di Fulvia a chiarire infatti come l'esercito costituisca un interlocutore politico importante anche per le matro-

(65) Tac. *hist.* 1.48; Plut. *Galba* 12.1-2; Dio 59.18.4. Su Cornelia cfr. *PIR*² C 1391; *FOS* 273.

(66) Cfr. E. BIANCHI, *La politica*, cit., p. 625.

ne, soprattutto nell'ottica di garantire gli interessi della propria famiglia e dei propri figli.

4. FULVIA 'PIONIERA' NELL'EMANCIPAZIONE FEMMINILE?

Fulvia, dunque, rappresentò un modello per l'azione politica di alcune importanti matrone della prima età imperiale. Può essere considerata fautrice di un processo di emancipazione delle donne romane? La risposta non può che essere negativa se si intende emancipazione nel significato che oggi si attribuisce al termine. L'emancipazione femminile rappresenta un concetto estraneo alla mentalità del tempo, e anche al pensiero delle donne romane, come dimostrano, ad esempio, le rivendicazioni espresse dalle donne scese in piazza per l'abrogazione della legge Oppia nel 195 a.C., rappresentate nel dibattito dal tribuno Lucio Valerio, e la visione, nella sostanza coincidente, di cui si fece espressione Ortensia nel foro nel 42 a.C., difendendo il diritto delle donne, estranee alla gestione dello stato, di non pagare contributi per la guerra⁶⁷. Nelle diverse occasioni in cui le donne scesero in piazza e manifestarono a sostegno dei propri diritti, non lo fecero mai rivendicando un'equiparazione con gli uomini nei diritti e nei doveri. Diversamente, le matrone manifestarono quando vennero loro sottratti diritti specifici connessi al loro genere, prerogative che ritenevano insite nel loro ruolo di componente essenziale della comunità romana⁶⁸. In essa alle matrone spettava assicurare al corpo civico nuovi cittadini, magistrati e ufficiali, attraverso la procreazione; agli uomini competevano la difesa militare e il benessere della comunità, e quindi la politica. Donne come Fulvia operarono 'fuori dagli schemi' perché vissero in un tempo eccezionale, il tempo delle guerre civili, in cui gli uomini erano lontani da Roma e alle donne spettava sostituirli nella gestione degli affari e anche in parte anche della politica. Il loro impegno non era funzionale all'assunzione di una parità con gli uomini ma a garantire l'interesse dei loro familiari, in attesa di

(67) ROHR VIO, c.d.s., cit.

(68) B. MANZO, *La parola alle matrone. Interventi femminili in sedi pubbliche nell'età tardo repubblicana* in *Matronae in domo et in re publica agentes*, cit., pp. 121-136; L. PEPPE, *Civis Romana. Forme giuridiche e modelli sociali dell'appartenenza e dell'identità femminile in Roma antica*, Lecce, 2016.

un ritorno alla normalità. Fulvia acquisì la capacità di agire e l'auto-revolezza per rappresentare un interlocutore accreditato in contesti nuovi per le donne romane⁶⁹.

Fulvia fu, quindi, una pioniera?

Fulvia non fu una meteora, ma una vera pioniera: quando la stagione delle guerre civili si concluse, e il principato augusteo ridisegnò lo stato romano nella prospettiva della normalizzazione, le matrone della *domus principis* – come Livia, Ottavia, Antonia – fecero propria l'esperienza delle donne della tarda repubblica, stemperandone gli eccessi e, per quanto in forme meno esplicite e più indirette, attraverso gli uomini della loro famiglia, furono protagoniste di forme di potere reale, proprio seguendo la strada inaugurata da Fulvia e da alcune matrone sue contemporanee. Fulvia fu la prima donna romana rappresentata sulle monete; i suoi tratti fisiognomici sembra si possano riconoscere nell'immagine riprodotta in una serie di emissioni coniate a Roma, a Lione e a Eumenia di Frigia tra il 43 a.C. e il 40 a.C.⁷⁰. Fu Antonio il promotore di tali emissioni e la scelta di rappresentare Fulvia dovette rispondere a finalità precise della sua comunicazione. Anche in questa pratica la matrona inaugurò un percorso poi seguito da numerose tra le donne della famiglia imperiale. Fulvia, definita nella tradizione attraverso i tratti dell'antimodello, rappresentò, infine, un modello maturato in tempi di emergenza ma in parte essenziale per la definizione del nuovo corso imperiale.

(69) Questa è l'interpretazione anche di S. KADEN, *Verkannte Weiblichkeit? - Fulvia in der Erfüllung sozialer Rollen einer matrona Romana*, in "Potestas", 5 (2012), pp. 83-106. *Contra* E.G. HUZAR, *Mark Antony: Marriages vs. Careers*, in "The Classical Journal", 81 (1986), pp. 97-111.

(70) Si tratta di un quinario emesso a Lione (RRC 489,5 e 6), di un aureo coniato a Roma (RRC 514), di un denario anch'esso coniato a Roma (RRC 494,40), di un asse emesso a Eumenia (RPC 4509,1).

ALESSANDRA ZAMPERINI

DONNE SENZA VOLTO: LE PITTRICI VENETE DEL RINASCIMENTO

RIASSUNTO

L'articolo sottolinea l'assenza di ritratti o autoritratti per le pittrici a Venezia e nel Veneto nel corso del Rinascimento. Persino la famosa Marietta Robusti, figlia di Tintoretto, manca di un'iconografia plausibile. Il dipinto tradizionalmente ritenuto il suo autoritratto agli Uffizi e l'incisione nelle *Maraviglie* di Ridolfi non hanno nulla a che fare con lei, come dimostra – fra tutti – l'analisi degli abiti. Lo stesso vale per Cecilia Brusasorci, il cui ritratto appartiene al XIX secolo.

PAROLE CHIAVE. Marietta Robusti detta la Tintoretta, Cecilia Brusasorci, Storia della moda, Storia delle donne, Ritratto.

ABSTRACT

Women Without a Face: Female Painters of the Renaissance in Veneto

The article highlights the absence of portraits or self-portraits by and of female painters in Venice and in Veneto during the Renaissance. Even the famous Marietta Robusti, Tintoretto's daughter, lacks a plausible likeness. The painting traditionally thought to be her self-portrait in the Uffizi and the engraving in Ridolfi's *Maraviglie* in fact have nothing to do with her, as is demonstrated, above all, by the analysis of the clothing in these images. The same can be said for Cecilia Brusasorci, whose portrait belongs to the XIX century.

KEYWORDS. Marietta Robusti detta la Tintoretta, Cecilia Brusasorci, History of Fashion, Women's History, Portraiture.

Se la condizione delle artiste nel Rinascimento, anche nei casi migliori, si rivela più problematica della controparte maschile, nemmeno la fortuna delle pittrici si è sviluppata in maniera uguale per tutte, né ieri, né oggi. Differentemente da figure come Sofonisba Anguissola o Lavinia Fontana, oggetto da tempo di molteplici studi e di un catalogo ben assestato, le colleghe venete raramente hanno goduto della stessa sorte – giusto per fare i nomi più impor-

tanti, parliamo di Irene di Spilimbergo, Marietta Robusti, Vittoria Farinati, Cecilia Brusasorci, Chiara Varotari¹.

Nonostante le fonti abbiano fornito degli indizi, queste pittrici non sono state sufficientemente indagate e non possono vantare monografie, esposizioni o cataloghi plausibili, degni di questo nome.

Infine, sono rari i pezzi collegabili a qualcuna di loro in maniera attendibile. Per la veneziana Marietta Robusti, il lavoro più affidabile che le sia stato attribuito è la testa dell'imperatore Vitellio nel verso di un disegno, accompagnata dalle parole *Questa testa si è di man de madonna Marieta*². Stile e iscrizione sono difficili da valutare, ma la proposta di paternità può essere presa in conto quantomeno prestandole il credito che si può dare a una *lectio difficilior*. Alla veronese Cecilia Brusasorzi sono state assegnate, poi respinte, infine riconsiderate con grande cautela, alcune opere: si tratta di una pala con *Madonna e Santi*, oggi data a *Felice Brusasorci e aiuti*, e un ritratto di *Gentildonna con il figlio, di ambito di Felice Brusasorci*, entrambe al museo di Castelvecchio³. La padovana Chiara Varotari

(1) Poiché la letteratura è oramai vastissima, ci limitiamo a ricordare il saggio di L. NOCHLIN, *Perché non ci sono state grandi artiste*, Roma, 2019 (ed. or. 1971) e lo studio di F. H. JACOBS, *Defining the Renaissance Virtuosa: Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge, 1999. Aggiungiamo i cataloghi di alcune mostre recenti, indicativi del successo riscosso da questi argomenti sia presso gli studiosi, sia presso il grande pubblico: V. DE BEIR - F. SOLINAS - A. TAPIÉ, *De Dames van de barok: Vrouwelijke schilders in het Italië van de 16de en 17de eeuw/ Les dames du baroque: Femmes peintres dans l'Italie du XVIe et XVIIe siècle*, Gent, 2018; *A Tale of Two Women Painters: Sofonisba Anguissola e Lavinia Fontana*, ed. L. Ruiz Gómez, Madrid, 2019; *Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600*, a cura di A.M. Bava - G. Mori - A. Tapié, Milano, 2021; *Una rivoluzione silenziosa: Plautilla Bricci pittrice e architettrice*, a cura di Y. Primarosa, Roma, 2021; *Fede Galizia mirabile pittoressa*, a cura di G. Agosti - L. Giacomelli - J. Stoppa, Trento, 2021.

(2) Il disegno era nella collezione Rasini di Milano: P. ROSSI, *Jacopo Tintoretto: disegni respinti, precisazioni attributive*, in "Arte Veneta", a. 64 (2007), p. 77; M. MAZZUCCO, *Jacomo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, Milano, 2009, pp. 259-260. È passato da Christie's a Parigi, il 24 marzo 2021: <https://www.christies.com/features/a-rare-double-sided-drawing-from-the-workshop-of-Tintoretto-11550-1.aspx>.

(3) Sulle due pale della Brusasorci si vedano, con bibliografia, la scheda cat. 225 di S. DELL'ANTONIO, e la scheda cat. 241 di G. PERETTI, entrambe in *Museo di Castelvecchio. Catalogo generale delle pitture e delle miniature delle collezioni civiche veronesi. II. Dalla metà del XVI alla metà del XVII secolo*, a cura di P. Marini - E. Napione - G. Peretti, Cinisello Balsamo, 2018, pp. 197-198, 213-214. Sulla pittrice e sul contesto veronese, si rimanda anche a P. MARINI - C. PIUBELLO, *Donne artiste a Verona: figure di*

(1584-1663?), oltre a un tradizionale nucleo di ritratti, è divenuta un nome di riferimento preferenziale (ma non necessariamente veritiero) per molte effigi del primo Seicento⁴.

In aggiunta, quasi tutte le pittrici venete sono prive di un volto: né un ritratto, né un autoritratto. Naturalmente, l'eccezione che conferma la regola esiste e parliamo di Irene di Spilimbergo, l'allieva di Tiziano deceduta poco più che ventenne, celebrata da un'elita cerchia di intellettuali, il cui ritratto venne ritoccato dal maestro (Washington, National Gallery of Art, 1560 c.)⁵. È bene ricordare, però, che Irene si era meritata un ritratto in quanto rampolla di una famiglia aristocratica, non per le sue doti artistiche; del resto anche sua sorella Emilia, che non vantava lo stesso talento, fu ugualmente immortalata su tela (Washington, National Gallery of Art, 1560 c.).

Per tutte le altre, invece, non abbiamo dei volti, e questo vale persino per la più famosa, Marietta Robusti (1554-1590 c.), figlia di Jacopo Tintoretto.

L'affermazione può sembrare paradossale, non solo per la figlia di un pittore, bensì pure perché si è creduto a lungo che il suo autoritratto si trovasse alla Galleria degli Uffizi (Fig. 1). Solitamente datata attorno al 1578-1580, la tela raffigura una dama veneziana accanto a una spinetta, mentre regge un madrigale di Philippe Verdelot, appartenente a un volume pubblicato a Venezia nel 1537⁶.

pittrici dal XVI al XX secolo, in *Donne a Verona: una storia della città dal medioevo a oggi*, a cura di P. Lanaro - A. Smith, Verona, 2012, pp. 204-214. Sebbene esuli dal nostro percorso cronologico, merita di essere segnalato come prova degli spazi di ricerca praticabili in questo ambito l'intervento di B. CHIAPPA, *Nota biografica sulla pittrice suor Michelangela Lanceni*, in "Verona Illustrata", a. 34 (2021), pp. 111-119.

(4) G. ERICANI, *Chiara Varotari (Padova 1584-post 1663)*, in "Le tele svelate": *antologia di pittrici venete dal Cinquecento al Novecento*, a cura di C. Limentani Viridis, Milano, 1996, pp. 63-75; da ultimo E. GASTALDI, *Chiara Varotari*, in *Le signore dell'arte*, cit., pp. 198-199 e le schede da catt. 3.41 a 3.43, pp. 319-320.

(5) E.J.M. VAN KESSEL, *The Social Lives of Paintings in Sixteenth-Century Venice*, Berlin-Boston, 2017, pp. 127-189.

(6) La più estesa e documentata biografia di Marietta Robusti si deve a M. MAZZUCO, *Jacomo Tintoretto e i suoi figli*, cit., pp. 133, 139-140, 238-420. Il dipinto degli Uffizi (<https://www.uffizi.it/opere/autoritratto-con-madrigale-marietta-robusti%20>; ultima consultazione in data 10 giugno 2022) è accettato come autoritratto, fra gli altri, da M.D. GARRARD, *Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist*, in "Renaissance Quarterly", a. 47, n. 3 (1994), pp. 596-597 nota 78; S. MARINELLI, *Marietta Robusti*, in "Le tele svelate", cit., p. 59; K.A. MCIVER, *Lavinia Fon-*



Fig. 1. Ambito di Tintoretto, *Ritratto muliebre*, Galleria degli Uffizi, quinto-sesto decennio del XVI secolo.

tana's "Self-Portrait Making Music", in "Woman's Art Journal", a. 19 (1998), n. 1, p. 6; M. GROSSO, *Robusti, Maria, detta Tintoretta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 2007, vol. 88, p. 12; M. MAZZUCCO, *Jacomo Tintoretto e i suoi figli*, cit., pp. 455-468, che pure definisce l'iconografia della tela come *anomalia* (p. 462). L'attribuzione è mantenuta nel titolo della scheda di C. TERRIBILE, in *Le signore dell'arte*, cit., pp. 317-318, cat. 3.39, sebbene nel testo la studiosa insinui un momentaneo dubbio sull'identità dell'effigiata; la scheda, però, a quanto ci consta, è il primo contributo dettagliato sul valore iconologico dello strumento e del madrigale (*Madonna, per voi ardo*), letti come *una ricerca dell'accordo, armonico ed erotico, con il privilegiato destinatario del dipinto*. Per l'identificazione del madrigale: H. COLIN SLIM, *A Gift of Madrigals and Motets*, Chicago-London, 1972, vol. I, p. 215; F. TRINCHIERI CAMIZ, *Marietta Robusti detta la Tintoretta*, in *Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, Napoli, 1985, p. 262,

Tuttavia, l'idea dell'autoritratto venne formulata da Marco Boschini nel 1675, plausibilmente per spingere il cardinale Leopoldo de' Medici all'acquisto del dipinto, che, dunque, per quanto sappiamo, in nulla era collegato alla pittrice. A partire dalla cronologia: come dimostrano la pettinatura e le vesti – in particolare la scollatura e gli spillini, leggermente più in basso rispetto alle spalle –, il quadro degli Uffizi potrebbe collocarsi vicino al 1547, anno della *Famiglia di Giovanni della Volta* eseguita da Lorenzo Lotto (Londra, National Gallery), in cui la moglie si presenta in modo analogo, o al 1551 circa delle donne di casa Soranzo (Milano, Museo del Castello Sforzesco, Fig. 2)⁷. Già nel 1561, quando Veronese dipinge Giustiniana Giustiniani a Maser, gli spillini risultano differenti. Di conseguenza, sulla scorta di tale cronologia, è difficile riconoscere la Tintoretta nel dipinto fiorentino.

Eppure, al di là delle possibili esigenze di mercato, le ragioni che portarono a lanciare questa fortunata ipotesi non erano nate per caso, bensì univano la rarità dello strumento musicale nella ritrattistica muliebre veneta alle testimonianze delle fonti. Borghini (1584), che scriveva quando Marietta era ancora viva, oltre alla

nota 12. È invece respinta l'ipotesi dell'autoritratto da D. BULL, *A Double-Portrait Attributable to Marietta Tintoretto*, in "The Burlington Magazine", vol. 151 (2009), n. 1279, pp. 678-681, p. 678, che pensa a un lavoro di area veronese del 1560 c.; per contro, lo studioso ritiene che un doppio ritratto maschile alla Gemäldegalerie di Dresda sia opera di Marietta, la quale vi avrebbe ritratto Jacopo Strada e se stessa in vesti maschili (che la Tintoretta si abbigliasse in tal modo, quando era piccola, è riferito da Ridolfi): D. BULL, *A Double-Portrait Attributable to Marietta Tintoretto*, cit., p. 681. L'ipotesi è ripresa da L. ARIZZOLI, *Marietta Robusti in Jacopo Tintoretto's Workshop: her Likeness and her Role as a Model for her Father*, in "Studi di Storia dell'Arte", 27 (2016), p. 109. È discussa come presunto autoritratto anche una *Dama* del Prado che mostra un seno (inv. P000381): M. MAZZUCCO, *Jacomo Tintoretto e i suoi figli*, cit., pp. 452-453, che però trova incongrua proprio l'esposizione del seno. Ci pare, in effetti, che tale dettaglio mal si concili con la cura dedicata da Tintoretto, secondo le fonti, alla reputazione della figlia.

(7) Nonostante conservi il titolo di *Autoritratto di Marietta*, il dipinto degli Uffizi è anticipato al decennio 1550-1560 da V. DE BEIR, *Marietta Robusti bijgenaamd La Tintoretta. Portret van een afwezige/ Marietta Robusti dite la Tintoretta. Portrait d'une absente*, in V. DE BEIR - F. SOLINAS - A. TAPIÉ, *De Dames van de barok*, cit., pp. 34-45, p. 40. Proprio per i caratteri della moda, precedenti al 1560, non è un autoritratto di Marietta nemmeno il dipinto di dama della Galleria Borghese, in effetti schedato come possibile effigie di Elisabetta Querini da C. TERRIBILE, in *Le signore dell'arte*, cit., p. 317, cat. 3.38.



Fig. 2. Tintoretto, *La famiglia Soranzo*, Milano, Museo del Castello Sforzesco © Comune di Milano – tutti i diritti riservati, 1551 circa.

bellezza et alla grazia, le rendeva merito per il suo *saper sonare di gravicembalo, di liuto e d'altri strumenti*⁸. Anche Ridolfi (1648) ne sottolineava il talento musicale: [*Marietta*] *toccò gentilmente il clavicembalo, e cantò assai bene di musica, onde in lei si videro unite molte virtuose qualità*⁹. E, poco dopo la 'trovata' di Boschini, Sandrart (1683) ribadiva: *ad musices tantum tam vocalis quam instrumentalis exercitia applicita*¹⁰.

Con tali posizioni, non soltanto si rifletteva il pregio goduto dall'educazione musicale, ma si assegnava alla Tintoretta un'inclinazione assunta dai pittori del XVI secolo¹¹. Per costoro, si trattava di ricercare, anche attraverso lo studio della musica, atteggiamenti

(8) R. BORGHINI, *Il Riposo*, Firenze, 1584, p. 558.

(9) C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, Venezia, 1648, p. 72.

(10) J. SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Francofurti, 1683, p. 169.

(11) Cfr. K.A. McIVER, *Music and the Sixteenth-Century Painter: Lappoli, Brusasorci, and Garofalo*, in "RIdIM/RCMI Newsletter", a. 18 (1993), n. 2, pp. 49-52.

nobilitanti che relegassero in un angolo il carattere artigianale della pittura. Per le artiste, invece, si trattava di coniugare tali obiettivi con l'esibizione di costumi adeguati a una gentildonna. Su queste basi, dunque, vanno interpretati gli strumenti musicali – in generale a tastiera, come virginali, arpicordi e spinette – nei più celebri autoritratti di Sofonisba Anguissola (Napoli, Museo di Capodimonte; Althorp, Earl Spencer Collection, 1561) e Lavinia Fontana (Roma, Accademia di San Luca, 1577).

In tal senso, la nostra interpretazione differisce in parte da quanto enunciato da altre studiose. Secondo Garrard, l'autorappresentazione di Sofonisba con uno strumento musicale segnala un desiderio di indipendenza, nonché di *self-confidence and ambition, which both fuel and justify her desire to join the masculine sphere of serious creative and intellectual achievement*¹². Per McIver, lo strumento musicale è un mezzo con cui Lavinia Fontana crea per se stessa un contesto di bellezza ideale, di elevazione professionale e di competizione con Anguissola, cimentandosi nel medesimo tema dell'autoritratto con strumento musicale¹³. Per Mazzucco, l'educazione musicale che Tintoretto offre a Marietta è un mezzo di elevazione sociale e di trasformazione della figlia nella *donna ideale*¹⁴.

Ovviamente, non si vuol negare che le pittrici avessero intenzioni serie e che non ritenessero di compiere un lavoro meritevole della stessa dignità riconosciuta a quello maschile. Tuttavia, erano anche calate nel loro tempo. Nessuna di loro avrebbe potuto raggiungere una posizione ragguardevole, e soprattutto priva di indesiderato clamore, senza l'appoggio di un uomo, padre, fratello o marito che fosse.

Di conseguenza, la musica serviva a illustrare e dimostrare uno status onorevole, tanto più necessario nel caso di un'artista¹⁵. Detto

(12) M.D. GARRARD, *Here's Looking at Me*, cit., pp. 589-597. Il concetto è valido persino per quelle pittrici, come Lavinia Fontana, delle quali non è documentata l'istruzione musicale.

(13) K.A. MCIVER, *Lavinia Fontana's 'Self-Portrait Making Music'*, cit., pp. 3-8.

(14) M. MAZZUCCO, *Jacomo Tintoretto e i suoi figli*, cit., p. 243.

(15) P. CECCHI, 'Per esser voi di quelle prime discepolo che de me cominciavo imparare di musica molt'anni sono'. 1. *Sull'educazione alla musica della nobildonna nell'Italia del secolo XVI*, in "Il sagggiatore musicale", 18, 1-2 (2011), pp. 217-230. In tale direzione va infatti il tono elogiativo della parola *virgo* nell'iscrizione a corredo dell'autori-



Fig. 3. *Marietta Tintoretta Pittrice*, da C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, Venezia, 1648.

altrimenti, serviva a dimostrare che la pittura praticata da una donna con un successo pari a quello dei colleghi non pregiudicava la virtù muliebre per eccellenza, l'onore, e pertanto aveva il consenso degli uomini di famiglia.

Alla prova dei fatti, l'operazione di Boschini ebbe successo: il quadro venne acquistato e poi fu tradotto in incisione (1754)¹⁶. Si trattò, sì, di un fraintendimento, ma che ebbe il merito di fissare la leggenda di Marietta e di consegnarne la memoria fino ai giorni nostri¹⁷.

D'altronde, l'iconografia della Tintoretta dovette essere sentita

abbastanza presto come una questione urgente, perché Ridolfi fece accompagnare il capitolo a lei dedicato nelle *Maraviglie dell'arte* (1648) con un'effigie che possiamo considerare di invenzione al pari della precedente (Fig. 3)¹⁸. Ancora una volta, l'abbigliamento ci può aiutare. Una tenuta analoga, con punto vita sotto il seno, scollatura

tratto di Fontana di San Luca: M.T. CANTARO, *Lavinia Fontana Bolognese 'Pittora Singolare' 1552-1614*, Milano, 1989, p. 86; C.P. MURPHY, *Lavinia Fontana: A Painter and Her Patrons in Sixteenth-Century Bologna*, New Haven, 2003, p. 43.

(16) L'incisione fu eseguita da Pier Antonio Pazzi su disegno di Giovanni Domenico Campiglia: *Museo Fiorentino, Serie di ritratti degli eccellenti pittori*, II, Firenze, 1754, s.p., prima di p. 93.

(17) Per la fortuna ottocentesca di Marietta: M. MAZZUCCO, *Jacomo Tintoretto e i suoi figli*, cit., pp. 421-443.

(18) E. TIETZE-CONRAT, *Marietta, fille du Tintoret*, in "Gazette des Beaux-Arts", 6, 76, 12 (1934), pp. 258-259, ha ritenuto che l'incisione in Ridolfi derivasse da un ritratto muliebre a figura intera, ritenuto di Tiziano e poi ascritto a Tintoretto, un tempo nelle raccolte dell'arciduca Leopoldo Guglielmo, ora al Szépművészeti Múzeum di Budapest: <https://www.szepmuveszeti.hu/mutargyak/noi-kepmas-40/> (ultima consultazione in data 8 giugno 2022). M. MAZZUCCO, *Jacomo Tintoretto e i suoi figli*, cit., pp. 446-448 suggerisce che il ritratto, anziché Marietta, possa raffigurare sua madre.



Fig. 4. Pittore veneto, *Figura femminile*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, quinto decennio del XVII secolo. © G.A.VE Archivio fotografico - su concessione del Ministero della Cultura.

profonda e maniche abbondanti, torna in una dama appartenente alla decorazione esterna un tempo sulla facciata di villa Valier Bembo (oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, Fig. 4)¹⁹. Gli affreschi sono stati datati agli inizi del Seicento, ma le vesti rimandano piuttosto a momenti come quello delineato nel *Salvataggio miracoloso da un naufragio*, conservato nella parrocchiale di Malamocco e datato

(19) Per le pitture di villa Valier Bembo: V. SAPIENZA, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento*, a cura di G. Pavanello - V. Mancini, Venezia, 2009, cat. 47, pp. 230-231, con discussione della bibliografia precedente. M. MAZZUCCO, *Jacomo Tintoretto e i suoi figli*, cit., pp. 445-446; V. DE BEIR, *Marietta Robusti*, cit., p. 38, giudicano erotica la scollatura e la camicia trasparente dell'incisione in Ridolfi. In realtà, la camicia non è trasparente e la scollatura fa parte della moda; tuttavia, nel XIX secolo la scollatura fu emendata e scomparve il profilo dei seni: C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte...*, Padova, 1837, vol. II, s.p., ma prima di p. 259.



Fig. 5. *Marieta Tintoretta Venet.*, da J. Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, 1683.

1646²⁰. Al massimo, potremmo retrocedere a partire dagli anni Trenta del XVII secolo. In ogni caso, l'immagine è contemporanea a Ridolfi, non a Marietta. Anche l'icona delle *Maraviglie*, insomma, è improbabile come testimonianza realistica, ma diviene assai più interessante se la interpretiamo come segno dell'esigenza di colmare un vuoto che, in effetti, trent'anni dopo verrà sanato da Boschini.

Semmai, può portarci al nono decennio del Cinquecento – ovvero, a un periodo compatibile con la biografia di Marietta – l'accosciatura 'a corna' che compare nel ritratto incluso da Sandrart nella sua *Academia* (1683, Fig. 5). Evidentemente, pure tale imma-

(20) G. Vio, *Per la datazione del 'telero' del Forabosco a Malamocco*, in "Arte Veneta", a. 38 (1984), pp. 202-203.



Fig. 6 (a sinistra). Anonimo, *Cecilia Brusasorci*, Accademia Cignaroli e Scuola Brenzoni di Pittura e Scultura, Verona, XIX secolo.

Fig. 7 (a destra). Nicola Mellini, *Laura*, 1821.

gine è frutto di un pastiche, in cui l'abito non rientra integralmente nel vestiario veneziano del Cinque- o Seicento. Per contro, il tipo di acconciatura gode di testimonianze iconografiche: si ritrova nelle giovani della *Famiglia Pellegrini* di Tintoretto (collezione privata, 1570-1580), oppure nell'*Incontro di Maria d'Ungheria con le dame della famiglia Ragazzoni* attribuito a Francesco Montemezzano (Dresda, Gemäldegalerie, 1583 ca.)²¹. Paradossalmente, nonostante Sandrart sottolinei il carattere ideale dell'effigie, presentandola come *exemplum ideamque omnium foeminarum*, grazie al dettaglio dei capelli il suo è l'unico volto dotato di un addentellato cronologico coerente con la biografia della pittrice.

D'altro canto, nessuna 'vera effigie' resta nemmeno per le altre pittrici della Terraferma veneta. L'unica differenza è che, a quanto

(21) Sull'acconciatura 'a corna': D. DAVANZO POLI, *Abiti antichi e moderni dei veneziani*, Vicenza, 2001, p. 71. Sulla tela di Tintoretto: P. ROSSI, *Tintoretto: i ritratti*, Milano, 1974, cat. 162, p. 104. L'affresco di Montemezzano proviene da villa Ragazzoni a Sacile: E. BOREAN, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello - V. Mancini, Venezia, 2008, cat. 126, pp. 434-435.

pare, non se ne sentì il bisogno per lungo tempo. Evidentemente, nel caso di Marietta contò la fama del genitore, a cui si aggiunse, vero o presunto, l'apprezzamento di sovrani e arciduchi. Niente di comparabile accadde alle altre: i padri rimasero indispensabili per favorire la carriera delle figlie e tutelarne il buon nome, ma non furono altrettanto famosi per suscitare la curiosità del pubblico nel conoscerne la fisionomia.

Sebbene Cecilia Brusasorci fosse elogiata già da Adriano Valerini nel 1586 per i ritratti che dipingeva, né lei, né altri si preoccuparono di lasciarci la sua immagine e per averne una dovette passare qualche secolo: la tela presso l'Accademia di Belle Arti di Verona (Fig. 6) ha l'aria di una ricostruzione *troubadour*, che può così spiegare la scollatura a lattughina, la tiara e il girocollo sottile, mentre il filo di perle a corona della fronte sembra riecheggiare l'acconciatura di Laura diffusa nel XIX secolo (Fig. 7) e ispirata a un noto affresco nella casa di Petrarca ad Arquà.

INDICE

| | | |
|--|------|---|
| <i>Presentazione</i> di Claudio Carcereri de Prati | Pag. | 5 |
| <i>Introduzione</i> di Afredo Buonopane | » | 7 |

MYRIAM PILUTTI NAMER

| | | |
|--|---|----|
| Pioniere: nell'archeologia, nella storia, nell'arte italiane | » | 11 |
|--|---|----|

FREDERICA DANIELE

| | | |
|--|---|----|
| L'educazione femminile negli studi sul mondo antico in Italia
tra Otto- e Novecento | » | 15 |
|--|---|----|

SEZIONE I - EVA TEA (1886-1971)

| | | |
|---|---|----|
| FAUSTA PICCOLI - Eva Tea e Verona. Percorsi di ricerca
di una giovane pioniera tra arte veronese e orizzonti nordici
e mediterranei (1910-1914) | » | 29 |
|---|---|----|

GIULIA TADDEO

| | | |
|--|---|----|
| Irregolare militanza. Eva Tea critica teatrale per "Theatrica" . . | » | 49 |
|--|---|----|

SEZIONE II - ARCHEOLOGHE PIONIERE IN ITALIA

| | | |
|---|---|----|
| ANDREA PARIBENI - Gli esordi professionali di Jole Bovio
Marconi. Nelle lettere dell'archivio Paribeni | » | 69 |
|---|---|----|

| | | |
|--|---|----|
| SOFIA PIACENTIN - Tina Campanile e lo scavo della villa romana
di Negrar (VR) | » | 87 |
|--|---|----|

| | | |
|--|---|-----|
| ANNA CERESA MORI - Alda Levi, una funzionaria archeologa
nel ventennio fascista | » | 103 |
|--|---|-----|

SEZIONE III - PIONIERE NELLA STORIA E NELL'ARTE ITALIANE

FRANCESCA ROHR VIO - ALESSANDRA VALENTINI

| | | |
|--|---|-----|
| Matrone nella tarda repubblica romana: Fulvia 'pioniera'
in politica e nella vita privata | » | 121 |
|--|---|-----|

ALESSANDRA ZAMPERINI

| | | |
|--|---|-----|
| Donne senza volto: le pittrici venete del Rinascimento | » | 143 |
|--|---|-----|



LA GRAFICA

Finito di stampare nel mese di dicembre dell'anno 2022
presso la TIPOGRAFIA LA GRAFICA EDITRICE
di Vago di Lavagno (Verona) - Italia

lagraficagroup.it

ISBN 978-88-86168-35-9