

CATERINA PAPARELLO è dottoranda in Human Sciences presso l'Università degli Studi di Macerata, ove ha prima conseguito la laurea in Storia e Conservazione dei Beni Culturali e poi il diploma di Specializzazione in Beni Storico-Artistici. Dopo aver collaborato con diversi enti, anche coordinando progetti inerenti all'impiego delle ICT nei musei e per la documentazione dei beni storico-artistici, svolge attualmente attività di ricerca in ordine alle vicende storiche che hanno portato alla dispersione o alla musealizzazione del patrimonio.

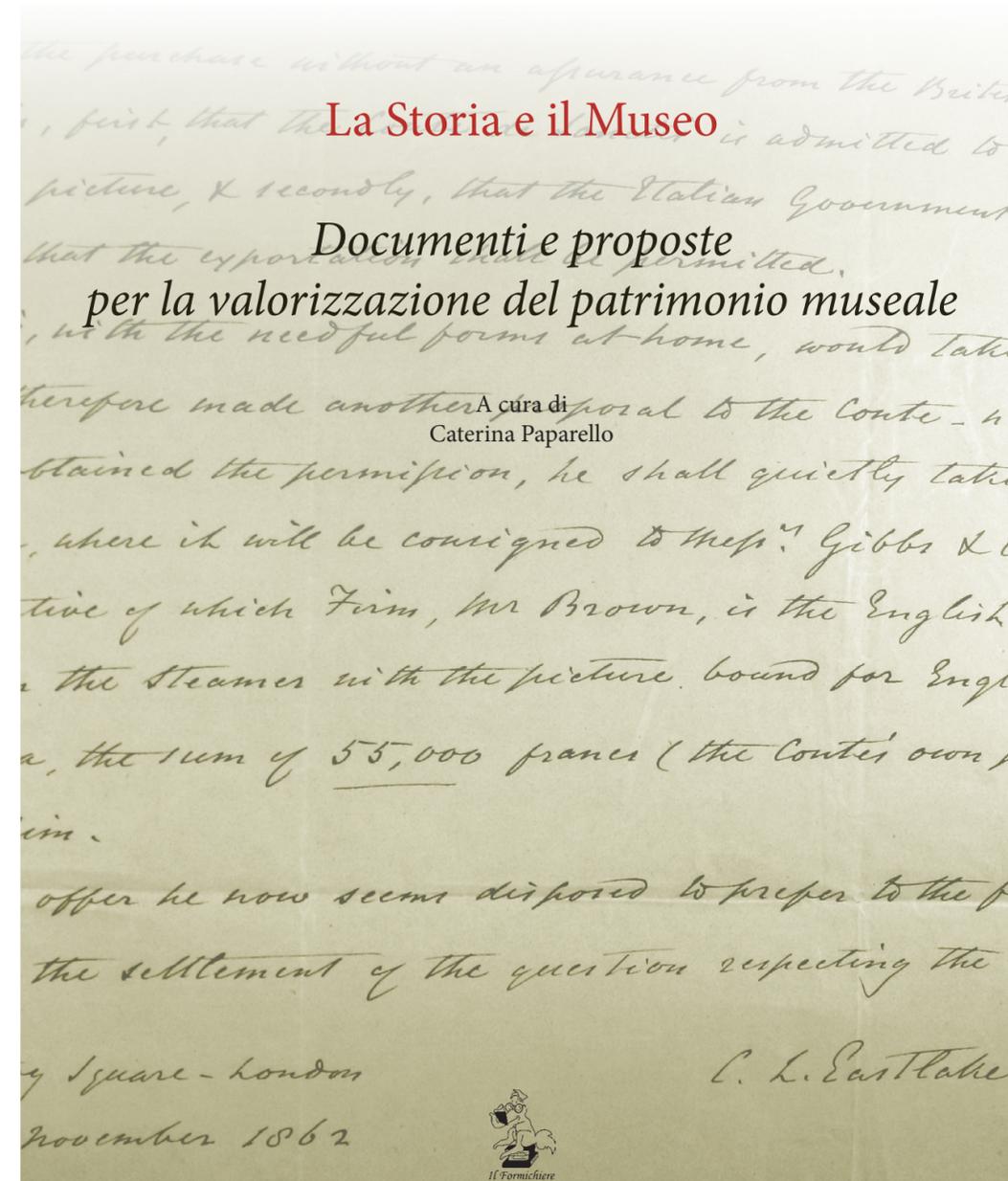


La Storia e il Museo

## La Storia e il Museo

### Documenti e proposte per la valorizzazione del patrimonio museale

A cura di  
Caterina Paparello



In questo volume si dà conto in particolare di alcune vicende di alienazione del patrimonio artistico nelle Marche centro-meridionali dopo la promulgazione dell'editto Pacca, con particolare attenzione alla «fortuna dei primitivi» e agli episodi che videro protagonista Vito Enei, mercante di Monte Vidon Corrado, attivo fra le Marche e Roma negli anni che precedettero l'Unità nazionale. Si presenta, inoltre, un riesame documentario del lungo processo di incameramento dei beni ex claustrali e, nell'ambito di tale tematica, vengono portati alla luce nuovi documenti sulla celebre alienazione della Madonna della Rondine di Carlo Crivelli, proveniente da Matelica e oggi conservata alla National Gallery di Londra.

Arte e territorio

I lettori che desiderano informarsi sui libri  
e sulle attività dell'editore  
possono consultare il sito internet [www.ilformichiere.it](http://www.ilformichiere.it)

in copertina

*Private memorandum*

*sent from Charles Eastlake to Henry Layard*

*1862, November 26<sup>th</sup>. London*

(Archivio Centrale dello Stato,

*AABBAA, Direzione generale*, I v., p. I, b. 475, fasc. 437,  
autorizzazione n. 1370/2016)

© 2016 Il Formichiere di Marcello Cingolani  
Via Cupa n. 31 - 06034 - Foligno (PG)  
[www.ilformichiere.it](http://www.ilformichiere.it) - [info@ilformichiere.it](mailto:info@ilformichiere.it)

ISBN 978 88 98428 81 6

# LA STORIA E IL MUSEO

*Documenti e proposte  
per la valorizzazione del patrimonio museale*

A cura di  
Caterina Paparello



*Il Formichiere*



## Presentazione

Da specializzanda in beni storici e artistici e ora da dottoranda ho maturato la consapevolezza della primaria importanza dell'oggettiva ricostruzione dei fatti che hanno deciso della conservazione quando non della perdita di opere d'arte e della formazione dei musei. Il campo privilegiato di lavoro per chi intenda far mestiere di storia, nondimeno quando riferita all'arte, ritengo dunque che sia l'archivio.

Nella ricerca d'archivio mi sono perciò assiduamente cimentata in questi anni, rinvenendo documenti inediti che hanno consentito di conoscere vicende finora sconosciute e di gettare in altri casi nuova luce su avvenimenti in parte già noti.

In questo volume si dà conto in particolare di alcune vicende di alienazione del patrimonio artistico nelle Marche centro-meridionali dopo la promulgazione dell'editto Pacca, con particolare attenzione alla «fortuna dei primitivi» e agli episodi che videro protagonista Vito Enei, mercante di Monte Vidon Corrado, attivo fra le Marche e Roma negli anni che precedettero l'Unità nazionale. Si presenta, inoltre, un riesame documentario del lungo processo di incameramento dei beni ex claustrali e, nell'ambito di tale tematica, vengono portati alla luce nuovi documenti sulla celebre alienazione della *Madonna della Rondine* di Carlo Crivelli, proveniente da Matelica e oggi conservata alla National Gallery di Londra.

Questi temi si integrano bene con gli argomenti di alcuni saggi della professoressa Patrizia Dragoni, che ha seguito con sollecitudine la mia formazione postuniversitaria e lo sviluppo delle mie ricerche, insieme alla quale ho già sviluppato un impegnativo studio sulla protezione del patrimonio artistico marchigiano e umbro durante la seconda guerra mondiale, che ha dato luogo a una ponderosa pubblicazione alla quale hanno concorso docenti, studiosi affermati e altri giovanissimi formati presso l'Università di Macerata, che hanno contribuito a ricostruire sotto il profilo culturale, sociale, giuridico e amministrativo il contesto non solo nazionale in cui si inscrivono i fatti raccontati nel volume.

I lavori della professoressa Dragoni, per lo più presentati in convegni na-

zionali e internazionali, ma ancora in attesa di pubblicazione, affrontano il tema del museo non solo sotto il profilo storico, in stretta relazione con gli articoli sopra descritti, ma anche storico-critico e gestionale, coerentemente alle diverse anime della disciplina museologica, definita da G.H. Rivière come «scienza del museo».

*Caterina Paparello*

# La memoria della periferia. Note sulle dinamiche di dispersione del patrimonio storico artistico nelle Marche centro-meridionali dopo la promulgazione dell'editto Pacca

Caterina Paparello

## 1. L'ordinamento di tutela nello Stato Pontificio

Dirò, che prima di questo nostro secolo la legislazione su le Antichità siasi ignorata, o trascurata nel suo vero spirito; e siasi trattata la presente questione come qualunque altra del Foro colle teorie ordinarie su qualunque materia. Oggidì non più. Da principio del secolo, ripigliando in grande l'oggetto delle Antichità in ogni genere con la storia dell'ordinato per esse dai Sommi Pontefici, non tanto come interesse di privati fra loro; ma come assolutamente pubblico; ho potuto far vedere, che da molti secoli questo oggetto è stato considerato dai Sommi Pontefici qual ramo di diritto pubblico di prima classe per l'onore dell'alma Città, regina e maestra delle Antichità; per quello del Governo istesso, e insieme somma importanza per l'interesse pubblico e privato<sup>1</sup>.

Queste parole di Carlo Fea, abate-giureconsulto estensore del chirografo di papa Pio VII Chiaramonti<sup>2</sup>, si inseriscono nel dibattito di quegli anni «intorno alle Belle Arti»<sup>3</sup> anche attento alla questione del rapporto fra oggetti e contesto, fra museo e territorio<sup>4</sup>, apertosi a livello europeo sulla scia della

<sup>1</sup> Fea 1833, p. 3, citato in Curzi 2004, p. 17.

<sup>2</sup> Al secolo Barnaba Niccolò Maria Luigi Chiaramonti.

<sup>3</sup> Sul tema: Rossi Pinelli 1978-1979, pp. 27-41. Per il *Discorso intorno alle Belle Arti in Roma* ed uno studio monografico su Carlo Fea si rimanda a Ridley 2000.

<sup>4</sup> In merito si citano alcuni passi tratti dalle *Lettres à Miranda* riferiti all'Italia, in cui: «il paese stesso è museo», «una specie di museo generale, un deposito completo di tutti gli oggetti propri allo studio delle arti», ove «dividere è distruggere», «operare una mutilazione». Cfr. Quatremère de Quincy 1989, citato in Bairati 1995, pp. 19-28. Per il valore storico e documentario e per il risarcimento del legame imprescindibile che lega le opere ai contesti di provenienza si veda Dragoni 2008, in particolare p. 27. Si vedano inoltre alcuni interventi di Bruno Toscano e Massimo Montella. Cfr: Toscano 1998, pp. 13-24; Id. 2000, pp. 19-29; Montella 2009. Si precisa inoltre che la nozione di bene culturale, come recepita formalmente anche nel *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, decreto legislativo 42 del 2004, venne formulata in seno alla Commissione ministeriale Franceschini nel 1964 e tale termine fu

nascita del «museo rivoluzionario»<sup>5</sup>. L'attività legislativa di Fea era pervasa da uno spirito illuminista e riformatore, che faceva prevalere la pubblica utilità sugli interessi privati<sup>6</sup>.

Nel 1802 Canova fu nominato ispettore generale alle Antichità e Belle Arti dello Stato della Chiesa ed il chirografo pontificio fu promulgato con l'editto del cardinale Doria Pamphilj il primo ottobre. Il provvedimento, destinato a contrastare l'esportazione di antichità e belle arti, prevedeva pesanti sanzioni, fra cui la detenzione, e assoggettava a vincoli serrati esponenti secolari, clero regolare e privati cittadini. Si riporta un passo significativo dell'editto Doria Pamphilj, già preso in esame da Francis Haskell nel pionieristico saggio sulla dispersione del patrimonio artistico:

nessuna antichità di alcun tipo, “né Pitture in Tavola, o in Tela, le quali siano opere di autori classici, che hanno fiorito dopo il risorgimento delle Arti, o interessano le Arti stesse, le Scuole, la erudizione” potevano essere esportati dagli Stati pontifici. E a nessuna persona, “di qualunque privilegio fornite, e di qualunque dignità decorate, compresi li Reverendissimi Cardinali benché Titolari, Protettori di Chiese, ed altri privilegiatissimi” era permesso di concedere licenze di esportazione. Nessun quadro poteva essere esportato dalle chiese, “neanche per farsi restaurare o sul luogo, o fuori, e neppure per copiarsi senza la intelligenza, e consenso dell'Ispettore delle Belle Arti”. A tutti i collezionisti si imponeva di consegnare entro un mese un preciso elenco dei loro possessi artistici, e da allora in poi le collezioni sarebbero state visitate ogni anno per controllare che non mancasse nulla. Agli stranieri residenti in Roma furono imposte le stesse restrizioni che agli abitanti indigeni, e a entrambi i gruppi fu proibita la vendita di opere d'arte, se non all'interno della città<sup>7</sup>.

Per giungere al successivo atto normativo, l'editto Pacca del 7 aprile 1820, occorre ricordare che, pochi anni prima, la missione diplomatica per la restituzione dei beni confiscati da Napoleone affidata ad Antonio Canova, significativamente ottimo amico di Quatremère de Quincy, segnò un'ulteriore tappa

riconosciuto nella sua pienezza di significati solo a seguito di un lungo processo di sedimentazione e presa di coscienza. Cfr. Montella 2009.

<sup>5</sup> Il presente studio non consente di approfondire ulteriormente gli argomenti citati, né la storia della legislazione di tutela che ha preceduto il XIX secolo, per la quale si rimanda al testo Emiliani 1996. Per un ulteriore punto di vista si citano inoltre: Pomian 1989 e Haskell 1981, pp. 5-35. Il periodo rivoluzionario e la campagna d'Italia meriterebbero più approfondite argomentazioni per le quali si rimanda a due autorevoli voci: Pommier 1989a e 1989b, nonché Bairati 2000, pp. 165-189.

<sup>6</sup> Sul tema: Volpe 1996, pp. 257-284, in particolare p. 263. Sulle tangenze fra l'attività di Quatremère de Quincy ed il chirografo del primo ottobre 1802 si veda inoltre: Pinelli 1978-1979, pp. 43-62 (riedito in Scolaro 1989).

<sup>7</sup> Haskell 1981, p. 27.

in favore della teoria del contesto. Così parlò l'artista al cospetto dell'imperatore: «Lasci Vostra Maestà [...] lasci almeno qualcosa in Italia. Questi monumenti antichi formano catena e collezione con infiniti altri che non si possono trasportare né da Roma né da Napoli»<sup>8</sup>.

Questo breve *excursus*, senza ambizione di essere di per sé esaustivo di vicende complesse, ha l'esclusivo scopo di delineare l'iniziale contesto storico, critico e culturale all'interno del quale maturò il rapporto, a volte mancato e spesso sordo, fra centro – Roma – ed una delle tante periferie – *la Marcha*. Tale relazione viene in questa sede indagata a partire da un'indagine documentaria, condotta su fondi archivistici romani, relativa alla storia del patrimonio storico artistico marchigiano, e nello specifico dell'area fra il fermano ed il maceratese, prima dell'Unità d'Italia.

Il presente contributo è frutto di un primo spoglio del fondo *Camerlengato*, conservato presso l'Archivio di Stato di Roma, sede centrale<sup>9</sup>. L'indagine, seppur non sistematica, ha consentito di reperire un cospicuo materiale documentario inedito o noto in precedenza solo parzialmente. Per tale esame si è seguito il criterio della territorialità a svantaggio di altri parametri di ricerca<sup>10</sup>. Si intende inoltre fornire talune precisazioni circa i motivi – veri, presunti o adottati – che hanno condotto alla perdita di parte del patrimonio storico artistico e circa il gusto per i Primitivi che ha orientato, similmente nel periodo pre-unitario come in epoca post-unitaria, in maniera spiccata e costante i canali di dispersione, l'attività dei mercanti, finanche i provvedimenti di tutela<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Rosini 1825, p. XX, citato anche in Volpe 1996, p. 266.

<sup>9</sup> L'integrale fondo è costituito da 1006 buste divise in due parti, ciascuna suddivisa in diciassette titoli: fra i quali il titolo IV parte II tratta di Antichità e Belle Arti, copre un vasto arco temporale (1824-1854) e comprende le istruttorie derivanti da tutto il territorio assoggettato allo Stato Pontificio; mentre il medesimo della I parte si riferisce agli anni 1814-1823 e, a un primo esame, sembra tracciare i primi provvedimenti di tutela con esclusivo riferimento all'ambiente romano.

<sup>10</sup> Si auspica che il fondo possa in futuro divenire oggetto di ulteriori studi, volti ad un riesame delle rubriche che corredano gli indici ed atti a correlare i luoghi con i nomi degli attori coinvolti; ciò per meglio delineare la rete di relazioni e l'attività dei mercanti. Si cita, quale precedente, il pionieristico studio di Alfonso Bartoli, il quale ha pubblicato, in ordine alfabetico dei luoghi, parte dell'inventario del fondo camerlengale per gli anni 1831-1846. Cfr: Bartoli in «Miscellanea Historiae Pontificiae», 1948, pp. 1-98.

<sup>11</sup> Sul tema si tornerà in seguito. Per un primo fondamentale approccio: Previtali 1964, in particolare appendice 2, *Collezionisti di primitivi nel Settecento*, pp. 218-248. Si veda inoltre: Curzi 2007, pp. 147-165.

La trattazione manterrà un filo continuo fra le opere citate e i contesti di provenienza; a tale scelta va pertanto ricondotta l'attenzione fin qui riservata a coloro che, per primi, hanno ritenuto tale legame un valore.

2. «È pittore degno che si conosca per la forza del colorito più che pel disegno». *Ulteriori notizie circa le istanze di vendita dei dipinti di Carlo Crivelli e l'incidenza dell'editto Pacca*

...dovrà riflettersi come in Roma dalle singole Antichità si reca sommo splendore alla Metropoli dell'Universo, così nelle altre Città, o Paesi si debbono avere in considerazione quelle locali celebrità, ancorché mediocri, quando ne facciano in questo genere l'unico pregio ed ornamento<sup>12</sup>.

La citazione dà conto del forte richiamo alla tutela del patrimonio locale attuato dal Regolamento del 6 agosto 1821, con il quale il cardinale Bartolomeo Pacca istituì la Commissione generale consultiva ed una serie di commissioni ausiliarie da insediarsi presso le Legazioni e Delegazioni provinciali. Ed ancora, per utilizzare le parole di Giulio Volpe,

quasi commuove il richiamo al rispetto delle “popolari tradizioni, ancorché alle volte fallaci” ed il riguardo verso ogni monumento interessante, che se pur tale non era, richiamava alla mente qualche punto d'istoria patria<sup>13</sup>.

L'autorevole commento prelude al rapporto centro-periferia che, in termini di tutela, ha inevitabilmente goduto di fasi alterne. Sulla base di considerazioni critiche tratte dai documenti emersi, si vedrà in seguito come una legislazione, pur pionieristica, mostri i propri limiti, possa essere elusa e risenta necessariamente di molteplici fattori, fra cui l'azione, più o meno efficace, degli intermediari preposti, del contesto politico e sociale e, non ultime, delle disponibilità finanziarie<sup>14</sup>.

Il 22 maggio 1828 Pietro Oggioni offrì in vendita al Governo Pontificio l'*Incoronazione della Vergine e Santi* [fig. 1], firmata e datata da Carlo Crivelli nel 1493, proveniente dalla chiesa di San Francesco a Fabriano, successivamente

<sup>12</sup> *Regolamento per le Commissioni Ausiliarie di Belle Arti istituite nelle Legazioni e Delegazioni dello Stato Pontificio* del 6 agosto 1821, tratto da Emiliani 1996, p. 111.

<sup>13</sup> Ivi, p. 267.

<sup>14</sup> Come si vedrà, risultano significative in tal senso sia la proposta di vendita di Pietro Oggioni sia la vicenda legata alla pala della chiesa di San Gregorio Magno di Ascoli Piceno.

confluita a Brera in seguito al lascito dello stesso Oggioni<sup>15</sup>. La vicenda, di recente resa nota da Valter Curzi<sup>16</sup>, offre lo spunto per avanzare alcune iniziali precisazioni circa le istanze di alienazione ed il ruolo assunto dalle autorità preposte. In data 12 agosto 1828 la Commissione consultiva<sup>17</sup> riferì in merito alla richiesta del collezionista antiquario: essa evidenziò lo stato di conservazione del dipinto, ne colse il valore documentario, già messo in luce dall'offerente nella missiva del 22 maggio dello stesso anno, e sollecitò il Camerlengo Galeffi sull'opportunità di arricchire il patrimonio dell'Urbe, dichiarando che «non sarebbe male alla occasione andar raccogliendo questi Monumenti dei primi progressi della Pittura»<sup>18</sup>. I consiglieri affermarono poi che

i dipinti del Crivelli sono rarissimi, ma la Marca ne conserva diversi nelle sue chiese; questi riguardi fanno che non possa acquistarsi a quel prezzo – 2200 scudi – al quale da un Estero si giungerebbe; e che pure al presente non sarebbe facile rinvenire, avendo la Prussia cessato dall'acquistare antiche tavole<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> Per la storia conservativa del dipinto si rimanda alla recente schedatura di Emanuela Daffra in Ead. 2009, pp. 230-235. La studiosa ripercorre le vicende collezionistiche legate al dipinto fino ad oggi note, ivi comprese le precisazioni riguardanti gli scomparti laterali della cornice fornite da Anna Maria Ambrosini Massari, citata in seguito.

<sup>16</sup> A Valter Curzi va un personale ringraziamento per aver indirizzato le ricerche iniziali, per i preziosi consigli e gli spunti di riflessione. In merito alla proposta di vendita promossa da Pietro Oggioni si veda: Curzi 2008, pp. 101-121 e Archivio di Stato di Roma (da ora in poi ASR), *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 183, fasc. 820, cc.nn., *Lettera di Pietro Oggioni al Camerlengo di Santa Romana Chiesa* del 22 maggio 1828; Ivi, *Relazione di Filippo Aurelio Visconti, segretario della Commissione Consultiva di Belle Arti* del 12 agosto 1828. La Commissione generale consultiva venne istituita dall'editto Pacca (articoli 1 e 2) e si componeva di 8 membri *pro tempore*: il presidente, monsignore uditore del camerlengo, l'ispettore generale di Belle Arti, l'ispettore delle pubbliche pitture, il commissario di Antichità, il direttore del Museo Vaticano, il primo professore di scultura dell'Accademia di San Luca, uno dei professori di architettura ed il segretario generale: Emiliani 1996, pp. 101-102. In precedenza altri ruoli consultivi furono attribuiti ad illustri personaggi fra cui si ricorda la carica di commissario di Antichità conferita a Raffaello nel 1534, in seguito ricoperta da Giovanni Pietro Bellori (1670-1694), Johann Joachim Winckelmann (1763-1768) e, come già ricordato, Antonio Canova (Curzi 2004, p. 46).

<sup>17</sup> Curzi 2004, p. 46 e nota precedente.

<sup>18</sup> ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 183, fasc. 820, cc.nn., *Relazione di Filippo Aurelio Visconti, segretario della Commissione Consultiva di Belle Arti* del 12 agosto 1828.

<sup>19</sup> *Ibidem*. L'affermazione dei consiglieri consultivi attesta un aggiornamento circa l'andamento del mercato di Antichità in ambito europeo. Risulta tuttavia singolare il giudizio sul presunto arresto di domanda prussiana, tanto più perché riferito ad anni in cui l'Altes Museum vide la nascita ed un progressivo accrescimento delle collezioni.

pagina a fronte **Figura 1**

Carlo Crivelli, *Incoronazione della Vergine con la Trinità e i santi Venanzio, Giovanni Battista, Caterina, Bonaventura, Francesco e Sebastiano*, 1493

olio e tempera su tavola, cm 225x255

iscrizioni: CAROLUS CRIVELLUS VENETUS MILES PINXIT MCCCCLXXXIII

Milano, Pinacoteca di Brera.

Dal documento citato emerge inoltre che il prezzo richiesto poteva considerarsi un'offerta «ragionata, anzi discreta», circa la quale tuttavia il segretario generale Filippo Aurelio Visconti, per proprio nome e per conto dei consiglieri Vincenzo Camuccini e Agostino Tofanelli, consigliò al Camerlengo di opporre la cifra dimezzata di scudi 1100<sup>20</sup>. Si ritiene pertanto che la risoluzione negativa legata a questa prima interpellanza riguardante un dipinto di Carlo Crivelli non debba attribuirsi tanto, o non esclusivamente, alla «difficoltà di apprezzamento del quadro al di fuori del suo valore storico», come sinteticamente riassunto da Valter Curzi<sup>21</sup>; la trascrizione integrale del documento, non pubblicata per i limiti di spazio concessi a questo contributo, mette in luce piuttosto che la trattativa non si concluse solo a causa del ribasso imposto sul prezzo<sup>22</sup>. Inoltre un commento, apposto a tergo del fascicolo camerlengale in data 27 maggio, apre ad ulteriori argomentazioni. Al funzionario Sgariglia fu impartito di verificare nell'opera di Lanzi la veridicità delle affermazioni dell'offerente circa il pregio del dipinto<sup>23</sup>. Tale verifica fu immediatamente condotta e, a seguito della stessa, il 30 maggio si impose di rendere noto «il luogo in cui resta depositato il quadro ovvero le parti in legna [...] perché pos-

<sup>20</sup> Vincenzo Camuccini venne investito dell'incarico di ispettore delle pubbliche pitture il 14 agosto 1814: a ciò si deve la presenza del pittore-restauratore nel documento citato e nelle vicende che seguiranno. Circa l'attività di restauratore di Camuccini si veda Giacomini 2007. In merito ad Agostino Tofanelli si veda invece Scano 1990, pp. 27-31.

<sup>21</sup> Curzi 2008, p. 114.

<sup>22</sup> Per cui si rimanda a ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 183, fasc. 820, cc.nn., *Relazione di Filippo Aurelio Visconti, segretario della Commissione Consultiva di Belle Arti* del 12 agosto 1828, annotazione sul verso datata 12 settembre: «Sia dichiarato al Signore Oggioni che il Cardinale Camerlengo sul parere della Commissione Conservativa di Belle Arti, esternato nella piena adunanza di ieri, ammettersi la istanza di lui per la compera dello entroindicato dipinto del Crivelli al prezzo limitatamente di scudi mille cento».

<sup>23</sup> Lanzi 1809, pp. 23-24; da qui deriva la citazione riportata nel titolo di questo paragrafo: «è pittore degno che si conosca per la forza del colorito più che pel disegno». Sul metodo di Luigi Lanzi si vedano: Levi 2002; Bartolucci 2003, pp. XXV-XXXI; Id. 2006 pp. 383-410.



sa esaminarsi»<sup>24</sup>. La vicenda costituisce un interessante esempio di ricorso a una verifica di carattere bibliografico e storico critico nella valutazione anche commerciale di un'opera, rappresenta una testimonianza della fortuna critica di Carlo Crivelli fra '700 e primo '800 e individua il ruolo di tutela indiretta assolto dalle fonti e dagli eruditi locali. Lo stesso Pietro Oggioni, proponente l'acquisto del dipinto, fornì utili dettagli in merito alla valutazione riservata a Carlo Crivelli agli inizi del secolo, che ha segnato la riscoperta di un Rinascimento "altro" rispetto a quello canonizzato dalla linea vasariana e toscano centrica<sup>25</sup>:

quest'autore che manca in tutte le Pinacoteche d'Europa potrebbe convenire ed essere un buon acquisto per una delle Pinacoteche di Roma, perciò ne propone di presentare la vendita a Vostra Eminenza come protettore immediato delle Belle Arti nello Stato Pontificio. La sola Pinacoteca di Milano ne possiede uno; e sebbene quello non sia né di grande composizione né della bellezza di questo che si propone, nondimeno è tanta la magia del colorito che attira a sé lo sguardo degli amatori, che visitano quella galleria, a preferenza degli altri quadri anche de' classici pittori del Cinquecento<sup>26</sup>.

La vicenda Oggioni si lega infatti ai primi decenni dell'Ottocento e rientra pienamente in una fase in cui la dispersione dei dipinti dell'artista veneziano, già iniziata nel Settecento e maturata in seguito alle soppressioni napoleoniche, vide una piena attuazione, collocandosi nel campo di interessi di mercanti e collezionisti che progressivamente si orientarono verso i dipinti del Quattrocento<sup>27</sup>. Tale spinta mosse nuove esigenze anche negli studiosi ed eruditi

<sup>24</sup> ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 183, fasc. 820, cc.nn., *Lettera di Pietro Oggioni al Camerlengo di Santa Romana Chiesa* del 22 maggio 1828, annotazione apposta sul verso in data 27 maggio 1828.

<sup>25</sup> Sull'identità visiva della periferia, ivi compresa la circolazione di modelli figurativi e varianti iconografiche, si rimanda alla recente pubblicazione di Coltrinari, Delpriori 2011.

<sup>26</sup> ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 183, fasc. 820, cc.nn., *Lettera di Pietro Oggioni al Camerlengo di Santa Romana Chiesa* del 22 maggio 1828, a cui si rimanda anche per la trascrizione riportata da Pietro Oggioni delle iscrizioni presenti nel dipinto. La precisione con cui i dati furono riferiti denota la profonda cultura conoscitiva del collezionista. Si noti come le cifre iniziali della scritta (TP E) suffraghino lo scioglimento con la parola *tempore* proposto da Pietro Zampetti (1986, p. 299) ed attualmente riferito da Emanuela Daffra (2009, p. 230) in chiave dubitativa per via della conservazione frammentaria.

<sup>27</sup> Per la sintesi di un percorso di dispersione ampio ed articolato sul quale si tornerà in più punti: Massa 1999. Si veda inoltre: Prete 2000, pp. 323-349; Costanzi 2005, pp. 21-36; Dabell 2003, pp. 895-901. Per il recupero di interesse verso i Primitivi si ricorda invece l'opera di Sèroux d'Agincourt l'*Histoire de l'Art par les monuments*, edita a Parigi proprio negli

locali che iniziarono ad accostarsi alle testimonianze pittoriche presenti nei propri territori con un gusto quasi repertoriale, riscontrando in esse esempi di gloria patria<sup>28</sup>. Fra le fonti marchigiane si ritiene che alle *Memorie*<sup>29</sup> del marchese Amico Ricci vadano attribuiti i pregi di un'opera faticosa, capillare ed attenta alle fonti (ivi comprese quelle archivistiche, orali o tratte dagli scambi fra eruditi) che, come riscontrato anche da Julius von Schlosser, acquisisce maggiore valore perché riferita ad un territorio multiforme e non indagato in precedenza<sup>30</sup>. All'operato del marchese vanno inoltre riconosciuti ulteriori meriti; dai suoi scritti emergono un'attenzione spiccata al restauro e alle istanze conservative e la chiara consapevolezza che un reperto archeologico o un'opera d'arte costituiscono *in primis* un documento della storia, che studiosi ed eruditi hanno il dovere di tutelare da incuria, mancato riconoscimento di valore e dai sempre più frequenti episodi di alienazione. In merito a tali episodi Ricci mosse numerosi moniti dai toni aspri ed attestanti un colto interesse per i Primitivi, testimoniato inoltre dai costanti riferimenti all'opera di Sèroux d'Agincourt<sup>31</sup>. Esemplicativi in tal senso alcuni passi riferiti al patrimonio crivellesco ed il biasimo riservato ad Ignazio Cantalamessa, coinvolto nella vendita di numerose tavole, pervenute a Roma negli anni 1826-27<sup>32</sup>. Scrisse Ricci nel 1834:

dovranno poi certamente convincersi di una tale necessità, quando si facciano a riflettere, che molti di quei quadri, che da Carlo si fecero per la loro città, furono altrove trasportati

---

anni immediatamente precedenti all'emanazione dell'Editto Pacca (1811-1820). Lo studioso dimostrò un interesse verso i dipinti in tavola derivante da una forte esigenza classificatoria e, come tale, ancora settecentesca, enciclopedica e "catalogografica". Sul tema si rinvia al testo di Anna Maria Ambrosini Massari (2007).

<sup>28</sup> Per l'ambito marchigiano si ricordano, ad esempio, le guide locali di Vincenzo Curi per Fermo e Baldassarre Orsini per Ascoli. Una menzione a parte spetta invece all'impresa letteraria dell'abate Giuseppe Colucci. Per un approfondimento e per la folta bibliografia di riferimento di rimanda a Ambrosini Massari 2007, pp. XXXII e XXXIII. Per la funzione di custodi della memoria e di templi celebrativi delle glorie locali, assolta dai musei civici cfr. Dragoni 2004, pp. 39-50; Ead. in questo volume.

<sup>29</sup> Ricci 1834.

<sup>30</sup> Ambrosini Massari 2007, p. XXIX.

<sup>31</sup> Cfr. Ambrosini Massari 2007, p. XXXV.

<sup>32</sup> Sul ruolo attivo svolto dall'architetto marchigiano si veda di seguito nel testo e la nota 92. Ricci discusse della vicenda in una lettera indirizzata all'amico Alessandro Maggiori di cui si riportano alcune righe: «siamo adunque noi stessi che andiamo dando via le cose nostre, e non gli altri che vengono a rapircele, o non è il tempo che ce le consuma [...]. Ecco ciò che vuol dire non intendere»; cfr: Ambrosini Massari 2007, pp. LXXXVII-LXXXVIII.

[...] lungi dai nostri lidi mossero ad ornare le sponde del Tamigi, dell'Ebro, della Senna, dell'Istro e per finir del Neva<sup>33</sup>.

Per chiudere questo breve inciso sul dibattito in merito ai fenomeni di dispersione del patrimonio storico artistico locale, giungono a proposito le pionieristiche parole di Alessandro Maggiori, attento come Ricci alla conservazione, tutela e restauro del patrimonio: «i nostri marchigiani, poi, la fanno sempre da pari loro. Castronerie senza fine. Bestialità senza nome. Asinaggini senza confini». Riferendosi poi al patrimonio figurativo, Maggiori conferì un monito ed un invito ad amici ed eruditi ad agire in difesa e tutela di opere che «sapendosi, per i materiali e zotici ingegni, essere sui libri, più si rispettano, non con tanta facilità s'ardisce di precipitarle»<sup>34</sup>.

Tornando all'esame dei documenti camerlengali, il 23 marzo 1830 la Commissione consultiva romana decretò l'acquisto di un quadro offerto da Bernardino Giusti, mercante documentato anche in occasione di una vendita di «marmi scavati in Grottaferrata»<sup>35</sup>. Il dipinto

fu giudicato del Crivelli e rappresenta una *Pietà*; questo fu scelto per la qualità dell'autore, di cui si manca per la collezione che di mano in mano vuole farsi delle diverse scuole. Si è giudicato plausibile il prezzo fra li scudi 180 allì scudi 200<sup>36</sup> [fig. 2].

Come già riferito da Valter Curzi, conseguentemente all'acquisto, sul quale si ritiene abbia positivamente influito la cifra non troppo ingente, il dipinto ven-

<sup>33</sup> Tratto da Levi 1988, p. 136.

<sup>34</sup> Ambrosini Massari 2007, p. 17; per l'attività di studioso e storiografo di Alessandro Maggiori di veda inoltre: Ambrosini Massari 2006, pp. 431-448.

<sup>35</sup> ASR *Camerlengato*, parte II, tit. IV, b. 305, f. 3750.

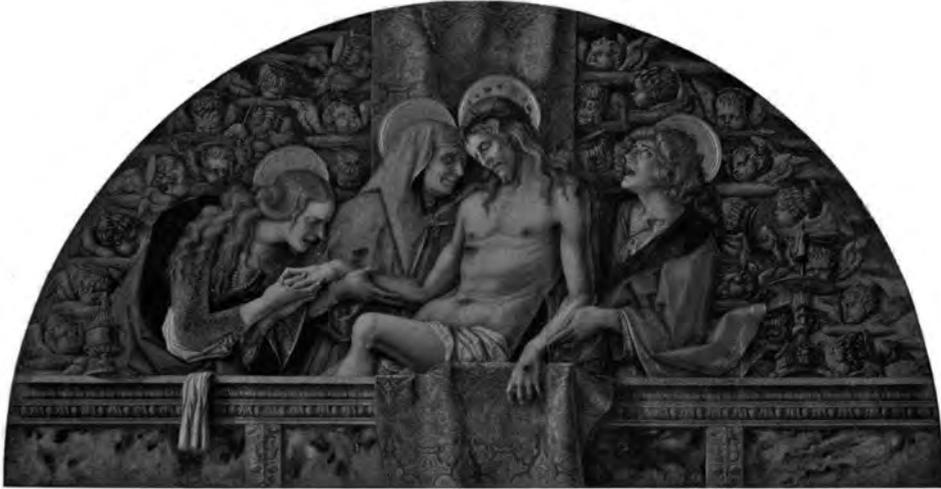
<sup>36</sup> Ivi, b. 209, fasc. 1344, cc.nn., *Particola del XVIII estratto dal Processo Verbale dell'adunanza della Commissione Generale Consultiva di Belle Arti* del 23 marzo 1830; Ivi per le vicende relative all'acquisto del dipinto, al successivo restauro eseguito presso l'atelier di Vincenzo Camuccini ed al trasporto presso il Museo Capitolino. Ulteriori notizie relative al capitolo di spesa a cui furono ascritti i fondi per il restauro sono presenti all'interno della busta 305, fascicolo 3750. Per il ritiro del dipinto dall'atelier di Camuccini si veda il documento secondo cui Agostino Tofanelli rilascia ricevuta per «il quadro in tavola in forma di lunetta senza cornice, rappresentante Nostro Signore Gesù Christo Morto, la Vergine, San Giovanni, Santa Maria Maddalena, opera del Crivelli»; cfr. ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 209, fasc. 1344, cc.nn., alla data 29 aprile 1831. Le vicende collezionistiche riguardanti il dipinto sono state sinteticamente riassunte da Costanza Costanzi in Ead. 2005, p. 172; notizie circa l'acquisto del dipinto sono inoltre state rese note da Giannino Gagliardi per cui si rimanda a Lightbown 2004, p. 412, nota 37.

**Figura 2**

Carlo Crivelli, *Pietà con la Madonna, santa Maria Maddalena e san Giovanni*, 1488 circa  
tempera su tavola, cm 105x205

iscrizioni: OPUS CAROLI CRIVELLI VENETI

Roma, Pinacoteca Vaticana



ne sottoposto ad un intervento di restauro eseguito da Vincenzo Camuccini per poi confluire alla Pinacoteca Capitolina<sup>37</sup>.

All'attività di Camuccini, in qualità di ispettore delle pubbliche pitture e membro della Commissione consultiva, si lega un'ulteriore vicenda singolarmente riferita alla pala che, secondo Pietro Zampetti<sup>38</sup>, in origine comprendeva la cimasa acquistata da Bernardino Giusti. Si tratta della *Consegna delle chiavi a san Pietro* [fig. 3], attualmente conservata alla Gemäldegalerie, Staatliche Museen di Berlino. La storia conservativa e collezionistica del dipinto è stata recentemente riassunta da Catarina Schimdt Arcangeli, la quale

<sup>37</sup> Curzi 2008, p. 114, nota 28. Sull'attività di restauratore di Vincenzo Camuccini si rimanda al testo già citato di Federica Giacomini (2007). Sul tema si tornerà inoltre in relazione alla *Madonna della cintola* di Massa Fermana. Circa la collocazione presso la Pinacoteca Vaticana cfr. la scheda di Costanza Costanzi in Ead. 2005, p. 172. La studiosa colloca tale ricollocazione nel 1833, ovvero a soli due anni di distanza dall'acquisto del dipinto. Altre fonti attestano l'ingresso in Vaticano intorno al 1836. Cfr. *La Pinacoteca Vaticana* 2008, p. 124.

<sup>38</sup> Cfr. Zampetti 1986, p. 288. In merito differisce l'opinione di Emanuela Daffra che ritiene l'accostamento della cimasa alla pala berlinese «non del tutto persuasivo»; cfr. Daffra 2002, pp. 420-445, in particolare p. 425.

ricorda come l'attuale collocazione si deve all'acquisto promosso da Wilhelm von Bode, grazie all'aiuto finanziario dell'imperatore Guglielmo II<sup>39</sup>. L'opera giunse a Brera nel 1811 insieme ad altri 467 dipinti pervenuti in seguito alle soppressioni napoleoniche decretate il 15 aprile 1810. Per errore, probabilmente, la pala non venne depositata insieme ai restanti beni provenienti da Camerino, né unitamente alle tavole crivellesche. Tali circostanze dovettero determinare una mancata attenzione nei confronti del dipinto, ceduto nel 1822 dai responsabili di Brera ad Antonio Fidanza in cambio di un quadro del pittore Jan Philips van Thielen<sup>40</sup>. Lo stesso Antonio Fidanza, pittore e restauratore a Brera dal 1813 agli anni quaranta dell'Ottocento, svolse una documentatissima attività di mercante; nel 1858 il suo studio venne visitato da Otto Mündler ed ebbe un fitto scambio epistolare con Charles Eastlake, al quale consegnò numerosi dipinti<sup>41</sup>.

L'istanza di vendita testimonia come nel 1838 il dipinto doveva essere ancora in possesso del mercante, che così si rivolse al Camerlengo Giustiniani:

Antonio Fidanza Romano con tutto il rispetto e venerazione espone all'Eminenza Vostra Reverendissima possedere un superbo dipinto in tavola quattrocentista, rappresentante Nostra Signora e Bambino, nonché San Pietro, oltre otto altri Santi, alcuni dei quali Santi Vescovi, tutti al naturale, per la loro figura di Carlo Crivelli veneziano. Questo magnifico lavoro, che deve essere costato all'autore la fatica di vari anni, trovasi in una conservatezza tale, che sembra fatto da pochi anni. [...] Amando il proprietario alienarla e desiderando che questo lavoro singolare in tutti i suoi rapporti, rimanga a Roma, si fa ardito di offrirlo all'Eminenza Vostra Reverendissima, trovandolo più che degno pel Museo Gregoriano, oppure per quello del Vaticano<sup>42</sup>.

Il cardinale Camerlengo dimostrò tuttavia un limitato interesse verso la tavola ed appose a tergo della medesima istanza un'annotazione diretta all'ispettore delle pitture pubbliche Vincenzo Camuccini, ed alla Commissione consultiva, alla quale Camuccini venne invitato a riferire

<sup>39</sup> Cfr. Schmidt Arcangeli e Daffra, scheda n. 9 in Ead. 2009, pp. 51-55 e pp. 168-173.

<sup>40</sup> Daffra 2002, p. 439 e Schmidt Arcangeli 2009, p. 51.

<sup>41</sup> Da Fidanza Eastlake acquistò ad esempio il *San Michele Arcangelo* di Piero della Francesca, recante all'epoca una falsa autografia di Mantegna. Per queste ed altre notizie di carattere biografico su Fidanza si rimanda a Di Lorenzo 1998, pp. 166-168.

<sup>42</sup> ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 256, fasc. 2765, cc.nn., *Antonio Fidanza offre in vendita al Governo Pontificio un dipinto di Carlo Crivelli identificabile con La consegna delle chiavi a san Pietro*, (attualmente a Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie), data 19 febbraio 1838.

**Figura 3**

Carlo Crivelli, *Madonna in trono con il Bambino che consegna le chiavi a san Pietro, con i santi Cipriano, Giovanni da Capistrano, Francesco, Ludovico da Tolosa, Ansovino ed il beato Giacomo della Marca*, 1488

tempera su tavola, 191x196 cm

iscrizioni: OPUS CAROLI CRIVELLI VENETI,  
Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie



perché fornisca il suo savio parere sulla presente domanda, considerando se sia veramente necessario l'acquisto dello entroindicato dipinto, ancorché fosse dell'esimio preteso pregio, possedendosi già dal Governo altra opera del Crivelli<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> *Ibidem.*

Seguì, in data 27 febbraio, l'opinione dell'ispettore che, dimostrandosi aggiornato sul dipinto, dichiarò al Camerlengo di avere «l'onore di parteciparla conoscere io benissimo il dipinto del Crivelli del quale vi si tiene proposito, ed essere persuaso che sia una delle più belle e stimabili produzioni di un tale autore». Egli liquidò poi la questione seguendo pedissequamente la volontà camerlengale<sup>44</sup>.

La pratica si risolse definitivamente il 31 marzo 1838 con il conferimento al segretario generale della Commissione consultiva, Luigi Grifi, del mandato atto al rilascio del permesso di alienazione<sup>45</sup>. La circostanza non impedì ad Antonio Fidanza di pensare ai propri interessi; l'anno successivo infatti il dipinto compare all'interno della collezione romana del marchese Giovanni Battista Guglielmi come, testimoniato da un disegno di Bartolomeo Bartoccini<sup>46</sup>. Le circostanze illustrate concorrono a fugare definitivamente un dubbio originato da una nota dello storico dell'arte tedesco Georg Kaspar Nagler che, per errore, collocò il dipinto a Brera ancora nel 1836<sup>47</sup>.

Ulteriore attestazione del passaggio di un'opera di Carlo Crivelli nell'ottocentesco mercato antiquario romano giunge da un'ennesima fonte di archivio<sup>48</sup>. Si tratta di una missiva indirizzata al camerlengo dai conti Stelluti Scala di Rotorscio, castello ricadente nell'attuale comune di Serra San Quirico<sup>49</sup>. In data 9 aprile 1840 gli stessi lamentarono l'alienazione indebita di un dipinto sul quale ritenevano di avere diritti ereditari così rivendicati:

<sup>44</sup> Ivi, alla data 27 febbraio 1838: «Su di ciò peraltro considerando che il pregio principale di questo pittore deriva dal luogo che ha nella storia delle arti, e che per questo titolo può meritare di essere compreso in una collezione, non vedo il motivo pel quale debba acquistarsi il quadro di cui si tratta, essendo già nella Pinacoteca Vaticana una di lui opera collocata per cura del Signore Professore Minardi, la quale venne acquistata dall'Eminentissimo Galeffi Camerlengo di Santa Romana chiesa».

<sup>45</sup> Cfr. ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 256, fasc. 2765, cc.nn., *Permesso di alienazione*, trasmesso in data 31 marzo 1838.

<sup>46</sup> L'opera venne incisa nel 1839 da Giovanni Wenzel appunto su disegno di Bartoccini. Cfr. Schmidt Arcangeli 2009, p. 52.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 279, fasc. 3063, cc.nn., *Lettera al camerlengo dei conti Stelluti Scala*, del 9 aprile 1840.

<sup>49</sup> Brevi note sulla famiglia si ricavano da Cherubini 2001, p. 297: «nel 1662 l'ultima discendente degli Scala, la contessa Maria, sposa Costanzo Michele Stelluti di Fabriano che, aggiunto al proprio cognome quello della moglie, fonda la nobile casata degli Stelluti Scala per divenire conti di Rotorscio».

trovasi ora in Roma presso il Signore Capobianchi conduttore delle pontificie diligenze. È questa una tavola di 6 piedi romani circa condotta dal valente pennello del reputatissimo Carlo Crivelli; siccome leggesi appunto in caratteri oro sotto i piedi della Vergine *Opus Caroli Crivelli miles 1491*, rappresentante la Beata Vergine seduta in trono col Bambino Gesù stretto al seno, e li Santi Sebastiano, Francesco di Assisi e della estrema parte vi è il ritratto del committente Oradea di Giovanni, donna della illustre Famiglia Bacchetti estinta nello scorso secolo in Monsignor Antonio Maria detto Dackerio la cui eredità spetta interamente agli autori, quando poi con riprovevole arbitrio il dipinto venduto venne al Capobianchi dai loro fratelli cugini<sup>50</sup>.

La descrizione puntuale consente di riconoscere il dipinto nella tavola proveniente dalla chiesa di San Francesco di Fabriano [fig. 4], confluita alla National Gallery di Londra in seguito alla donazione della vedova del marchese di Westminster Richard Grosvenor, che aveva acquistato il dipinto nel 1841 a Roma<sup>51</sup>. Il documento rinvenuto attesta appunto la presenza nella capitale del dipinto, ivi pervenuto almeno già dal 1840 per mezzo del citato Capobianchi. Un'annotazione apposta sul verso della missiva riferisce circa la decisione presa in merito. I conti Stelluti furono invitati a far valere le proprie ragioni; non si desumono tuttavia ulteriori specifiche e non risultano restrizioni riguardanti l'alienazione del dipinto<sup>52</sup>. Presumibilmente il dipinto rimase a Roma, dove,

<sup>50</sup> Cfr. ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 279, fasc. 3063, cc.nn., *Lettera al camerlengo dei conti Stelluti Scala*, del 9 aprile 1840, da cui la trascrizione integrale del documento. «Terenzio, Raffaele, Luigi ed Andrea figli del fu Giuseppe Stelluti Scala de' Conti di Rotoroscio ricorrono a Voi eminenza Principe affinché e per la giustizia alla cosa che opporranno, e per l'amore e tutela suprema che avete alle Arti Belle vogliate degnarvi ordinare che sia impedita la vendita e più l'esportazione all'estero del dipinto che trovasi ora in Roma presso il signore Capobianchi conduttore delle pontificie diligenze. È questa una tavola di 6 piedi romani circa condotta dal valente pennello del reputatissimo Carlo Crivelli; siccome leggesi appunto in caratteri oro sotto i piedi della Vergine Opus Caroli Crivelli miles 1491, rappresentante la Beata Vergine seduta in trono col Bambino Gesù stretto al seno, e li Santi Sebastiano, Francesco di Assisi e della estrema parte vi è il ritratto del committente Oradea di Giovanni, donna della illustre Famiglia Becchetti estinta nello scorso secolo in monsignore Antonio Maria detto Dackerio la cui eredità spetta interamente agli autori, quando poi con riprovevole arbitrio il dipinto venduto venne al Capobianchi dai loro fratelli cugini Giovanni, [...], Vincenzo e Alerano Stelluti Scala Conti di Rotoroscio, che non via hanno diritto alcuno, tutelate eminenza principe, un lavoro italiano di quel pregio, che non accada mancare all' eminenza vostra e gradita, che i ricorrenti fiduciando nella bontà e nella giustizia di Voi magistrato Supremo in tali affari [...] l'onore di bacciarvi la Sacra Porpora».

<sup>51</sup> Per il dipinto si rimanda a Zampetti 1986, pp. 294-295 e Lightbown 2004, pp. 463-472.

<sup>52</sup> Cfr. ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 279, fasc. 3063, cc.nn., *Lettera al camerlengo dei conti Stelluti Scala*, del 9 aprile 1840.

**Figura 4**

*Carlo Crivelli, Madonna con Bambino in trono tra san Francesco d'Assisi, san Sebastiano e la devota Oradea Bacchetti, 1491*

tempera su tavola, 175\*151 cm

iscrizioni: OPUS CAROLI CRIVELLI MILES 1491

Londra, National Gallery



come detto, fu venduto l'anno successivo; resta pertanto da chiarire se i conti abbiano fatto valere i diritti riconosciuti, ottenendo i proventi derivanti dall'alienazione<sup>53</sup>.

### *3. Singolari vicende e alienazioni illecite dei dipinti di Vittore Crivelli e Bernardino di Mariotto. Notizie sull'attività del mercante Vito Enei fra centro e periferia*

L'esame dei documenti emersi conduce alla figura di un altro mercante, in questo caso a differenza dei citati Giusti e Capobianchi, presumibilmente romani<sup>54</sup>, di provenienza locale: Vito Enei di Monte Vidon Corrado, inizialmente di professione vetturino<sup>55</sup>. In data 11 settembre 1838 un esposto

<sup>53</sup> Si riferisce inoltre di aver rintracciato all'interno del fondo documentario altre due vicende legate a richieste di alienazione promosse da nobili famiglie locali: rispettivamente i Mariotti di Fano, richiedenti il permesso di vendita per lo *Sposalizio della Vergine* del Guercino, ed i conti Pallotta di Caldarola, esponenti la necessità di vendere una *Crocifissione* di Guido Reni, posseduta congiuntamente ad altri rami della famiglia. Per le istanze si rimanda alla lettura dei documenti conservati in ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 209, fasc. 1344, cc.nn., *Richiesta permesso di alienazione dello Sposalizio dei Guercino promossa da Alessandro Mariotti di Fano*; ivi, b. 287, fasc. 3020/74, cc.nn.; *Enrico Pallotta di Caldarola formula istanza per ottenere il permesso di alienare, anche all'estero, un dipinto di Guido Reni di proprietà della sua famiglia. A tale fine lo scrivente allega due copie della litografia del dipinto (non rinvenute), del 9 settembre 1851*; ivi, *Enrico Pallotta offre in vendita al Governo un quadro con cornice di Guido Reni rappresentante Cristo Crocifisso con ai piedi della croce Maria Santissima, la Maddalena e San Giovanni*, del 17 settembre 1851. Si è ritenuto di non soffermarsi sui due temi per via della carenza di dati desumibili dalla documentazione. In particolare, l'istanza relativa al dipinto del Guercino deve essere confluita per errore fra altri aventi diverso oggetto e differenti attori coinvolti. Le carte Pallotta meriterebbero invece ulteriori approfondimenti, per i quali tuttavia si rimanda alla recente pubblicazione Papetti, Sgarbi 2009, pp. 41-47 e 63-67.

<sup>54</sup> In merito possono essere desunti pochi elementi. Come detto Bernardino Giusti è documentato anche in occasione di una vendita riguardante marmi di provenienti da Grottaferrata, nel Lazio (*infra* nel testo). Sul conduttore delle pontificie diligenze Capobianchi non si hanno notizie ad esclusione del probabile domicilio romano desumibile dal documento rintracciato; cfr. ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 279, fasc. 3063, cc.nn.

<sup>55</sup> La professione praticata inizialmente da Vito Enei è attestata dai documenti rinvenuti in relazione ad altre alienazioni intercorse a San Severino Marche nel 1839 per le quali si rimanda di seguito nel testo (cfr. ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 264, fasc. 2838, cc.nn.). Si ritiene plausibile che tale attività possa aver favorito, e probabilmente coperto, l'attività di mercante svolta dal cittadino di Monte Vidon Corrado. Come si vedrà, le fonti archivistiche attestano la sua progressiva affermazione nel campo; il 24 luglio dello stesso anno il com-

pagina a fronte **Figura 5**

Vittore Crivelli, *Madonna del Monte o della cintola*, 1485 circa  
tempera e oro su tavola, 125x80 cm

iscrizioni: sul parapetto MATER DOMINA, nella cintola tenuta dalla Vergine, MATER  
DOMINA PAX ET VITA OMNIUM HIC CI(NC) TOR(UM) SUM EGO MARIA  
Massa Fermana, chiesa dei santi, Silvestro Lorenzo e Ruffino

anonimo, genericamente firmato «la Popolazione di Massa, Delegazione di Fermo», rese nota al Camerlengo una vendita illecita riguardante «un quadro rappresentante la Madonna Santissima che tiene il Bambino Gesù sulle braccia, ha due angeli ai lati in atto di suonare istromenti musicali, e molti Santi gli stanno di sotto». Si tratta della *Madonna del Monte* di Vittore Crivelli [fig. 5] all'epoca conservata presso la chiesa della Confraternita della Santissima Concezione<sup>56</sup>. L'esposto aprì una lunga vertenza che dà conto di importanti

mercante dichiarò di aver formato un «carico che era circa al n° di 300 quadri, che condusse secondo il suo consueto in questa Capitale, ove eseguì la vendita intera a vari compratori»; cfr. ivi, cc.nn., *Vito Enei espone al governatore di Roma la vicenda relativa all'acquisto di tre dipinti dal Padre Superiore dei Domenicani di San Severino*, del 24 luglio 1839. Le fonti attestano inoltre un impegno tutt'altro che episodico che vede Vito Enei presente anche all'interno di una trattativa di alienazione proveniente da Ascoli Piceno, per cui si rimanda di seguito nel testo. L'attività di mercante di Vito Enei è documentata inoltre da Walter Scotucci e Paola Pierangelini in relazione al noto collezionista romano Giampietro Campana. Cfr. Scotucci, Pierangelini 2004, pp. 19-24. La tentata alienazione di Massa Fermana, già resa nota da Patrizia Dragoni (2012, pp. 10-37, in particolare pp. 12 e 14; si vedano inoltre Ead. 2013 e 2014), viene nuovamente inserita in questo contributo perché posta in relazione al quadro complessivo dell'attività dei mercanti in area appenninica. Si segnalano inoltre studi in corso da parte di Maria Maddalena Paolini in relazione a vendite perpetrate negli stessi anni nelle Marche settentrionali e da parte di Enrico Flaiani dell'Archivio Segreto Vaticano.

<sup>56</sup> Per il dipinto si rimanda alla pubblicazione più recente: scheda n. 37 di Giuseppe Capriotti in Coltrinari, Dragoni 2014, pp. 123-124. Circa la collocazione ottocentesca della tavola si veda invece Vitali Brancadoro 1860, ed. 1999, pp. 31-32 e 67 nota 40 e Paparello 2014. Le memorie di Vitali Brancadoro hanno i caratteri propri del XIX secolo e dell'erudizione locale, non è pertanto sempre facile trovare un riscontro scientifico alle vicende narrate. La completezza della documentazione di archivio rinvenuta pone in definitiva luce la dicitura in nota 40 «questa tavola poté sfuggire all'avidità degli stranieri, e per provvidenza del Camerlengo fu rivendicata alla chiesa, di cui all'antico tempo apparteneva». Con l'occasione si riferisce anche di quanto presente alla nota 39 relativa al Polittico di Carlo: «nello scorso anno [leggasi 1859] volevasi con buoni patti comprare dall'inglese Baker. Sia lode però a chi si oppose a questa vendita, mostrandosi così dissimile a tanti altri, che per avidità di danaro secondano gli stranieri sempre avidi di spogliarci di queste vere e peculiari nostre glorie».



elementi circa l'organizzazione amministrativa del tempo e il rapporto fra le autorità ecclesiastiche e civili, oltre ad essere un efficace esempio dell'applicabilità degli editti in materia<sup>57</sup>. A seguito dell'esposto, infatti, il Camerlengo impartì immediate verifiche circa la veridicità dello stesso, innescando una complicata serie di controlli condotti dalle autorità centrali e periferiche. La vendita, avvenuta grazie alla mediazione del sacerdote Giuseppe Costanzi di Monte Vidon Corrado, fu condotta da Antonio Marini, cappellano della chiesa di provenienza del dipinto, in favore di Vito Enei. I dati emergenti riferiscono un'iniziale contraddizione: il sacerdote Marini dichiarò di essere stato autorizzato all'alienazione del dipinto dal vescovo di Fermo, in occasione della visita di questi presso la chiesa citata, reclamante, a detta del cappellano, il bisogno di sacri arredi e talune riparazioni dell'altare. L'autorizzazione venne riacquisita dal vescovo di Fermo, il quale tuttavia si spese in modo sospetto a conclusione della vicenda in favore del sacerdote<sup>58</sup>. Dall'interrogatorio condotto dal governatore di Montegiorgio e da alcune suppliche inviate al Camerlengo, rispettivamente da Antonio Marini e Vito Enei, è desumibile l'intero episodio che vide il dipinto di Vittore Crivelli, al tempo ascritto a Carlo pur in chiave dubitativa, venduto dopo una breve trattativa al prezzo convenuto di scudi 25<sup>59</sup>. Il cappellano dichiarò di non aver ricevuto la somma che invece, a detta dell'Enei, sarebbe stata pagata al mediatore Costanzi all'atto della consegna. La tavola condotta a Roma e rivenduta per 35 scudi a Giuseppe Basseggio, negoziante di antichità in via del Babuino al numero 42, in data 15 giugno 1839, si trovava ancora invenduta presso il medesimo antiquario; fu rintracciata dallo stesso Vito Enei, sottoposto nel frattempo a restrizione cautelativa promossa dal governatore di Roma su istanza del cardinale camerlengo, ovvero privato del permesso di allontanarsi da Roma a causa dell'interdizione del

---

<sup>57</sup> Per la documentazione integrale del relativo fascicolo camerlengale: ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 264, fasc. 2838, cc.nn., alle date: 11 settembre, 15 settembre, 3 ottobre, 16 ottobre, 9 novembre del 1838; 25 gennaio, 13 febbraio, 14 febbraio, 6 aprile, 8 aprile, 12 aprile, 15 giugno, 11 luglio, 22 agosto, 7 ottobre del 1839; 28 gennaio, 31 e 14 aprile del 1840, più ulteriori documenti che si allacciano anche all'analoga attività di mercante svolta a San Severino Marche, di seguito narrata.

<sup>58</sup> Cfr. Ivi, cc.nn., *Orazione del vescovo di Fermo Gabriele Ferretti al camerlengo Giustiniani in favore del sacerdote Antonio Marini*, del 31 marzo 1840.

<sup>59</sup> Per il verbale dell'interrogatorio condotto dal governatore di Montegiorgio a carico del sacerdote Marini cfr. Ivi, cc.nn., Montegiorgio 3 ottobre 1840, da cui si desumono notizie circa lo stato di conservazione del dipinto – «appeso e non curato in una parete della chiesa ed alquanto rovinato» –, effettivamente sottoposto in seguito a restauro.

passaporto<sup>60</sup>. Enei riferì di una certa resistenza opposta dal mercante di via del Babbuino, che per la restituzione del dipinto richiedeva sessanta scudi. In seguito ad un *ultimatum* emesso dal camerlengo in data 8 aprile, la tavola venne consegnata dall'Enei solo in data 15 giugno. Successivamente l'opera fu sottoposta a restauro per volontà del Camerlengo; ancora una volta l'incarico venne conferito a Vincenzo Camuccini, il quale, restituendo il dipinto, scrisse:

ristaurato il quadro del Crivelli che sembrami bene riuscito e non immeritevole della soddisfazione dell'Eminenza Vostra colla sua medesima cornice che ho avuto in cura di fare ugualmente riparare per l'interesse che risveglia un lavoro di quell'epoca. Così fornito come Ella vede della sua cassa non attende che l'approvazione dell'Eminenza Vostra per essere quindi imballato secondo l'intelligenza col Signore Tomassini, e spedito come Le piacerà disporre<sup>61</sup>.

Il dipinto fu quindi rispedito alla Delegazione di Fermo per essere ricollocato nella chiesa di provenienza. La ricollocazione *in situ* avvenne per espressa volontà del cardinale camerlengo Giustiniani, il quale, nel carteggio intercorso con il vescovo ed i delegati di Fermo, spiegò le ragioni del massimo rigore, raccomandando

tutta l'energia e l'esatto adempimento delle risoluzioni, le quali si spera che incutano timore

<sup>60</sup> Degna di nota in tal senso la forte lagnanza del mercante che trovandosi impossibilitato all'esercizio dei propri affari si rivolse al Camerlengo con una lettera di supplica datata 24 luglio 1839 (cfr. Ivi, cc.nn., *Relazione di Vito Enei al governatore di Roma sull'acquisto di tre dipinti dal Padre Superiore dei Domenicani di San Severino*, del 24 luglio 1839: «Vito Enei devotamente espone che essendo esso negoziante di quadri e di oggetti antichi [...]. In questo stato di cose trovandosi in Roma ozioso per non essere potuto partire dietro tale inibizione con suo sommo discapito d'interesse, nelle circostanza specialmente della Fiera già incominciata di Senigallia, viene umilmente a supplicare la prelodata Eminenza Vostra Reverendissima onde ordini che gli venga rilasciato l'opportuno Passaporto, tanto più che l'Enei non ritiene di essere ritenuto in Roma per una causa che non dà motivo d'impedire ad un negoziante di Belle Arti eseguire i suoi disegni».

<sup>61</sup> Ivi, cc.nn., del 22 agosto 1839. Filippo Tomassini, citato, risulta segretario del Camerlengo. Cfr. Giacomini 2007, p. 125. In merito alla disposizione di restauro si citano invece alcune frasi del cardinale Giustiniani tratte dalla lettera di restituzione del dipinto, attestanti il precario stato di conservazione già riferito da Antonio Marini fra le motivazioni scusanti l'alienazione: «questo dipinto essendo ridotto in pessimo stato e con gravi lesioni ne commisi il diligente restauro sotto la direzione del Barone Vincenzo Camuccini Ispettore delle Pubbliche Pitture»; ASR, *Camerlengo*, p. II, tit. IV, b. 264, fasc. 2838, cc.nn., *Verbale di restituzione [con quadro] del vicecamerlengo al delegato apostolico di Fermo*, Roma, 14 febbraio 1839.

ai rettori delle chiese e li faranno cessare dalle abusive alienazioni di pregevoli dipinti, che con sommo dispiacere sono informato non essere infrequenti in codeste parti<sup>62</sup>.

Altrettanto rigorose risultano le ammende comminate al sacerdote Marini, cui il camerlengo impose

formalmente la pena comminata dal citato Editto [...] dichiarandolo altresì responsabile verso l'Enei di ciò che questi ha dovuto spendere per il ricupero del suddetto quadro, obbligandolo altresì al pagamento del trasporto da Roma a codesta Delegazione e secondo l'acchiuso bollettario, e dalla medesima al luogo di Massa e relative spese di ricollocamento, il cui restauro, incassatura ed imballaggio per soverchia condiscendenza non pongo a carico di lui<sup>63</sup>.

La vicenda si risolse tuttavia positivamente per il sacerdote, dispensato dai provvedimenti onerosi grazie all'intervento del vescovo Ferretti, il quale scusò agli occhi del camerlengo l'inottemperanza del cappellano con le seguenti parole: «ignorava egli la legge, e la ignoranza davvero nell'orrido suo paese, sulla vendita di quadri anche all'interno senza licenza dell'Eminentissimo Camerlengo»<sup>64</sup>. Al di là della conclusione, l'accadimento legato alla tavola di Vittore denota molteplici aspetti interessanti e può essere ritenuto esempio di felice ed efficace applicazione dell'editto del 7 aprile 1820. Come già espresso, il proclama Pacca riservò ai contesti di provenienza un'attenzione spiccata e non a caso sarà ripreso anche in epoca postunitaria nel dibattito sulle leggi di tutela che si prostrasse fino alla promulgazione della legge Rosadi<sup>65</sup>.

Vari aspetti legano vicenda della tavola di Massa Fermana alla storia di altri dipinti conservati al tempo a San Severino Marche. Si tratta di tre tavole di Bernardino di Mariotto provenienti dalla chiesa cittadina di San Domenico [figg. 6-9]<sup>66</sup>. La prima tavola, in origine uno stendardo ligneo recante, da un

<sup>62</sup> *Ibidem.*

<sup>63</sup> *Ibidem.*

<sup>64</sup> Cfr. ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 264, fasc. 2838, cc.nn., *Orazione del vescovo di Fermo Gabriele Ferretti al camerlengo Giustiniani in favore del sacerdote Antonio Marini*, del 31 marzo 1840.

<sup>65</sup> Tale atto normativo sancì definitivamente la prevalenza dell'interesse pubblico ed impose il regime di vincolo. Per la lunga gestazione della norma ed il dibattito parlamentare si rimanda all'esemplare testo di Balzani 2003.

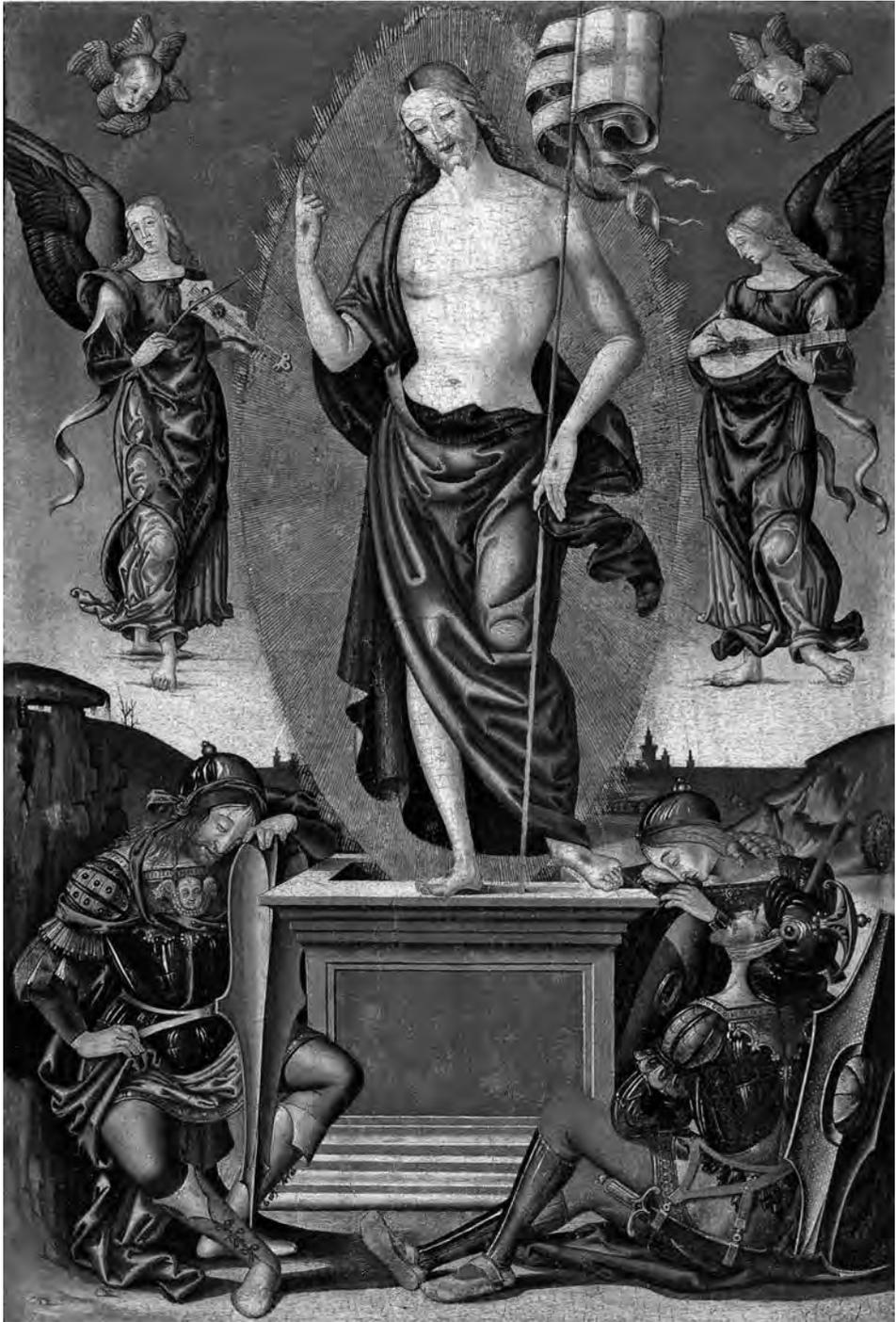
<sup>66</sup> I fatti relativi all'alienazione dei dipinti sono già stati messi in luce in due dettagliati scritti di Raoul Paciaroni. È pertanto scopo del presente studio fornire esclusivamente ulteriori dettagli che legano le tavole alla coeva vicenda del dipinto di Vittore Crivelli e rafforzano la rete di relazioni fra eruditi, collezionisti e mercanti già indagata da Anna Maria

lato, la *Madonna in gloria con il Bambino e angeli tra i santi Severino e Domenico* e, dall'altro, la *Resurrezione di Cristo dal sepolcro alla presenza di angeli e soldati*, venne tagliata in seguito all'alienazione e trasformata in due dipinti, oggi conservati rispettivamente nella Pinacoteca Vaticana e alla Ca' d'Oro di Venezia [figg. 6-7]. Lo stendardo fu acquistato dal cavaliere d'Este che, come detto, divise le due facce del dipinto. Il pittore Filippo Bigioli riferì la notizia a Giuseppe Ranaldi, dietro insistenza dello stesso storico sanseverinate, accusato di aver avuto un ruolo attivo nella tanto discussa alienazione<sup>67</sup>. Le restanti due tavole, attualmente conservate a Roma, a casa Colonna, rappresentano una la *Disputa con i dottori nel tempio* e l'altra la *Natività con i pastori*, appartenevano in origine ad una serie di cinque misteri del Rosario collocata nel

Ambrosini Massari. Cfr: Paciaroni 1984, pp. 25-27 e 29-32; Paciaroni 2005, pp. 46-48, 102-104, 136 note 52, 54, 55.

<sup>67</sup> Lettera di Bigioli a Ranaldi del 9 marzo 1840. Il lato rappresentante la *Madonna in gloria* ricomparve all'interno di un inventario dei beni della Biblioteca Apostolica Vaticana datato 1880; il dipinto fu trasferito nei depositi vaticani nel 1909 e ricondotto all'attenzione di pubblico e studiosi nel 1916 da Giorgio Bernardini. Cfr. Paciaroni 2005, pp. 48 e 103. Non è questa la sede per cimentarsi in analisi iconografiche; si ritiene tuttavia utile dare voce ad un particolare. Il baldacchino che sormonta il dipinto ha fatto avanzare ipotesi discusse circa un possibile collegamento con l'iconografia mariana legata a Loreto. Il riferimento mariano, smentito da Raoul Paciaroni sulla base di dati storici, potrebbe tuttavia trovare riscontro nella devozione legata ai cammini lauretani che interessarono San Severino almeno fino agli inizi del XVIII secolo. L'elemento architettonico resta in ogni caso molto diffuso all'interno della cultura figurativa umbro-marchigiana e c'è da ricordare precedenti figurativi. Si ricordano pertanto la *Madonna in trono fra i Santi Francesco e Caterina di Alessandria*, dipinta da Marco Palmezzano per la chiesa di San Francesco di Matelica, e la *Madonna in trono con Santi* di Antonio Solario della chiesa di San Giuseppe da Copertino di Osimo. L'elemento decorativo venne inoltre ripreso da Durante Nobili nella tavola con *Madonna con il Bambino e i Santi Giovanni Battista, Colomba, Giuseppe, Francesco e Benedetto* della chiesa di Santa Colomba di Mogliano e nella tela di Filottrano rappresentante la *Madonna in trono con Bambino, una committente in ex voto per il pargolo a terra*. Si rammenta che Antonio Solario ereditò la commissione della *Pala di Osimo* da Vittore Crivelli. L'artista veneto, soprannominato lo *Zingaro*, prese accordi con Giacomo Crivelli, figlio di Vittore, per portare a termine un polittico destinato alla chiesa di San Francesco di Osimo nel 1502. L'impostazione generale dell'opera venne modificata dal pittore che preferì eseguire una più moderna pala unificata. A causa di un improvviso allontanamento dalle Marche, avvenuto nel 1504, Solario realizzò solo la parte centrale della *Pala di Osimo* che fu poi portata a termine dal pittore fanese Giulio Presutti. Cfr. Coltrinari 2000, pp. 139-147. Per l'opera di Palmezzano si veda Dal Poggetto, Zampetti 1981, pp. 90-94; per Durante Nobili Paparello 2014 e 2016. Il lato rappresentante la *Resurrezione di Cristo* migrò invece dalla collezione del cavaliere d'Este a quella del barone Giorgio Franchetti, in seguito confluita a Venezia: Paciaroni 2005, p. 104.





pagine precedenti

**Figura 6**

Bernardino di Mariotto, *Madonna in gloria con il Bambino e angeli tra i santi Severino e Domenico*, 1505-1510 circa  
tempera su tavola, 51,5x35,5 cm  
Roma, Pinacoteca Vaticana

**Figura 7**

Bernardino di Mariotto, *Resurrezione di Cristo*, 1505-1510 circa  
tempera su tavola, 51,5x35,5 cm  
Venezia, Ca' d'Oro

grado della pala di San Domenico di San Severino Marche, smembrata nei primi anni dell'Ottocento<sup>68</sup> [figg.- 8-9]. I tre dipinti furono acquistati da Vito Enei: per sua stessa ammissione, infatti,

nel mese di novembre del 1838 recosi in San Severino, città della Marca, e fra tanti acquisti di quadri che in detta città ne fece, comprò dal Reverendissimo Padre Superiore dei Domenicani dell'istesso luogo tre quadri piccoli e dipinti in tavola, e che li aveva nel cassetto di un suo burò per il prezzo stabilito di scudi 100: somma che nell'atto stesso gli furono sbersati come risulta da ricevuta rilasciata. Fu fatto il sufficiente acquisto, formò il suo carico che era circa al numero di 300 quadri, e li condusse secondo il suo consueto in questa Capitale, ove eseguì la vendita intera a vari compratori<sup>69</sup>.

Grazie a questa ed altre affermazioni di Vito Enei la requisitoria si concluse a favore del mercante per due motivi; primo perché si ritenne che i dipinti non fossero effettivamente esposti al pubblico culto e, secondo, nonché principale motivazione come attestata dalle stesse parole del Camerlengo, «sarebbe certamente da desiderarsi il ricupero di tali oggetti ma non posso non apprenderne la difficoltà e non saprei a chi tenere dietro per conseguirlo –, perché nell'immediato si perse traccia delle tavole»<sup>70</sup>. I fatti risultano tuttavia veri solo in

<sup>68</sup> Ivi, pp. 44-46.

<sup>69</sup> ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 264, fasc. 2838, cc.nn., *Vito Enei espone al governatore di Roma la vicenda relativa all'acquisto di tre dipinti dal Padre Superiore dei Domenicani di San Severino*, del 24 luglio 1839.

<sup>70</sup> Al camerlengo Giustiniani non sfuggì tuttavia la malafede del mercante di cui pose in evidenza «sebbene forse con frode pure afferma di non conoscere il soggetto cui li ha rivven-

**Figura 8**

Bernardino di Mariotto, *Disputa con i dottori nel tempio*, 1512-1516 circa  
tempera su tavola, 22x41 cm  
Roma, Casa Colonna

**Figura 9**

Bernardino di Mariotto, *Natività*, 1512-1516 circa  
tempera su tavola, 22x41 cm  
Roma, Casa Colonna



parte; si devono infatti al tenace interessamento di Giuseppe Ranaldi ulteriori interessanti notizie, in gran parte rilevate da Raoul Paciaroni<sup>71</sup>. Le opere vennero inizialmente offerte in vendita ai fratelli De Minicis di Fermo, come attesta l'esposto del gonfaloniere di San Severino Gaetano Alovisi Caccialupi al Camerlengo<sup>72</sup>. Ranaldi, legato ai De Minicis da un rapporto di personale amicizia, fu tacciato dalla pubblica opinione di implicita complicità. A fronte di tale accusa, egli mostrò il suo disappunto ai fratelli De Minicis in più occasioni, ottenendone risposte più che evasive. I noti collezionisti fermiani affermarono di avere ricevuto i dipinti «all'improvvisata» da Enei, «del quale qualche volta noi ci serviamo per fare qualche acquistello»<sup>73</sup> e di averli in seguito ricusati viste le circostanze di vendita poco chiare. La dichiarazione, di per sé non mendace, lo è invece nei fatti. I documenti camerlengali attestano infatti un legame molto più stretto fra il mercante e gli avvocati marchigiani, i quali dovettero avere anche una residenza romana, presso la quale Vito Enei era solito domiciliare durante i soggiorni a Roma<sup>74</sup>. Questo è quanto di nuovo

---

duti e che ha voluto reggere in questa assertiva malgrado le cautele da me adoperate, tra le quali quella di fermargli per alcuno tempo il rilascio del passaporto in Polizia»; cfr. ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 264, fasc. 2838, cc.nn., bozza interna n. 2621, *Minuta del camerlengo cardinale Giustiniani al cardinale Patrizi, Prefetto della Congregazione dei Vescovi e Regolari circa l'alienazione dei tre dipinti di San Severino Marche*, del 26 agosto 1839. Il provvedimento restrittivo si allaccia all'analoga misura cautelativa comminata a Vito Enei per l'alienazione indebita della tavola appartenente alla Confraternita della Santissima Concezione di Massa: cfr. Ivi, cc.nn., Roma, 10 maggio 1839, *Richiesta del vicecamerlengo al Governatore di Roma circa le sanzioni imputate a Vito Enei*; Ivi, comunicazione del governatore di Roma circa l'allontanamento di Vito Enei dalla capitale senza il titolo di viaggio [leggasi passaporto], del 13 maggio 1839.

<sup>71</sup> Paciaroni 2005, p. 47.

<sup>72</sup> Ivi, p. 103.

<sup>73</sup> Ivi, p. 47.

<sup>74</sup> Il verbale dell'interrogatorio a cui venne sottoposto l'antiquario Basseggio in relazione all'alienazione della tavola di Vittore Crivelli, datato 13 febbraio 1839 (ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 264, fasc. 2838, cc.nn., Roma 13 febbraio 1839, copia interna, *Relazione dell'ufficio camerlengale sull'interrogatorio all'antiquario Luigi Giuseppe Basseggio*) attesta come l'antiquario riferendo in merito ad alcune perizie relative ai dipinti crivelleschi di Massa Fermana, promosse dal vescovo Brancadoro ed in seguito oggetto di ripensamento da parte del successivo cattedratico Gabriele Ferretti, si mostri bene informato sulle istanze ed i movimenti di opinione locale. Ad attestazione si riporta in trascrizione dall'originale del documento citato: «Il signore Giuseppe Basseggio ha dichiarato di avere acquistato con altri quadri da Vito Enei un dipinto rappresentante la Maria Santissima col Bambino Gesù fra le braccia con due angeli ai lati e molti Santi. Il signore Basseggio non lo crede di Carlo Crivelli

emerge, restano invece oscuri ruoli e responsabilità dei Padri Domenicani reggenti l'insediamento sanseverinate, già riferiti da Raoul Paciaroni nella monografia dedicata al ventennio settempedano di Bernardino di Mariotto<sup>75</sup>. A conclusione si rende noto un inedito documento relativo alla vicenda dei dipinti di Bernardino di Mariotto. Si tratta della relazione sulle tavolette citate redatta in data 11 luglio 1839 da Luigi Cochetti, pittore allievo di Tommaso Minardi, accademico di San Luca, influente personalità e punto di riferimento anche per la pittura nelle province marchigiane<sup>76</sup>. Una visita di Minardi a San Severino è documentata nel 1838, stesso anno in cui matura l'alienazione delle tavole di Bernardino di Mariotto. La circostanza potrebbe ritenersi casuale; tuttavia il fatto che Vito Enei avesse chiesto proprio al pittore alunno dello stesso Minardi di redigere una relazione da fornire al Camerlengato a sua discolpa, desta sospetti ed attesta una fitta rete di relazioni che tanto deve aver contribuito alla dispersione di pregevoli pitture<sup>77</sup>.

---

come si vuole supporre, e fa conoscere che l'Enei dimora tuttora in Roma e fa ricapito presso l'Avvocato De Minicis della Marca e può aversene miglior conto all'albergo della Campana. Nei suoi discorsi il signore Basseggio ha narrato che tre veri Carlo Crivelli sono a Massa di Fermo che il defunto cardinale Brancadoro aveva fatto perizia ed altro per venderli e che ora monsignore Ferretti nuovo Arcivescovo di Fermo non ha voluto attendere quelle perizie, e ne ha ordinate altre per regolare meglio questo negozio»; come già riferito da Patrizia Dragoni (2012). Sui fermani Gaetano e Raffaele De Minicis e il loro gusto di *antiquaria* ed in merito all'apertura verso i Primitivi si veda Ambrosini Massari 2007, pp. 346-348.

<sup>75</sup> Cfr. Paciaroni 2005, pp. 46-47.

<sup>76</sup> Cfr. ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 264, fasc. 2838, cc.nn., *Relazione del pittore Luigi Cochetti sui dipinti acquistati da Vito Enei preso i Domenicani di San Severino*, dell'11 luglio 1939. Su Tommaso Minardi e la decorazione del teatro dell'Aquila di Fermo eseguita da Luigi Cochetti si veda Papetti 1998, pp. 13-16. Un recente studio di Francesca Coltrinari ha inoltre evidenziato il ruolo di intermediazione a favore di Cochetti svolto dal conte fermano Luigi Bernetti; cfr. F. Coltrinari 2012b, p. 41. Per ulteriori ricerche in merito al teatro fermano si segnalano i documenti presenti in *Camerlengato*, p. II, t. IV, b. 178, fasc. 718, *Fermo - Esame per pitture teatro*.

<sup>77</sup> «Essendo stato richiesto a me sottoscritto dal signore Vito Enei il parere intorno tre piccoli quadri in tavola che vidi circa quattro mesi addietro ecco la pura verità quanto posso asserire. Mi ricordo che due di consimile grandezza ciascuno dei quali circa palmi due scarsi di larghezza e di altezza circa un palmo, rappresentanti uno la Disputa fra i dottori e l'altro il Presepe, mi ricordo di averli bene esaminati e di avere gustato il bello della composizione, e dei belli avvolgimenti dei manti e della bella e grandiosa espressione delle fisionomie. L'autore non saprei assicurarlo, ma mi sembrò di riscontrarvi qualche somiglianza colla maniera di Luca Signorelli. L'esecuzione però nulla corrispondente al bello della invenzione, rendeva piucchemai difficile scorgere l'autore vero, tanto da indurre persino a dubitare di loro originalità, o ameno che non fossero eseguiti (come solevano spesso) dal medesimo che

Vito Enei compare nuovamente implicato, a distanza di anni, in una vicenda molto complessa e protrattasi per lungo tempo. Si tratta dell'alienazione di un dipinto proveniente dalla chiesa di San Gregorio Magno di Ascoli, per lungo tempo invece creduto proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino di Grottammare<sup>78</sup>. Il polittico, rappresentante al centro la *Madonna in trono con il Bambino* e negli scomparti laterali *i santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista, Girolamo e Agostino*, trova attuale collocazione alla Pinacoteca Vaticana [fig. 10]. L'opera, datata 1481, vi confluì a seguito di una istanza di alienazione dell'allora pievano rettore della chiesa citata, don Luigi Crocetti<sup>79</sup>. Le trattative relative al dipinto iniziarono nell'aprile 1846 in virtù della prima comunicazione inoltrata dal parroco ascolano al cardinale Camerlengo, che vale la pena riportare integralmente:

onde rappresentarle ritrovarsi nella sua chiesa e precisamente nella sagrestia un dipinto in tavola che dicono opera del Crivelli sebbene non ne porti il nome, il quale non tanto per l'antichità quanto per essere stato forse in avanti nell'altare maggiore è così deturpato dal fumo che ha perduto moltissimo del suo pregio e più ne va continuamente perdendo per essere tutto quanto il fabbricato di San Gregorio soggetto ad una incredibile umidità. Lo stesso dipinto fatto dall'oratore osservare a molti intendenti dell'arte è stato giudicato del valore intrinseco non eccedente gli scudi 30 o 40, però essendo capitati non a molti mesi alcuni forestieri dei quali ignorasi i nomi dall'oratore, se ne invaghirono e vollero pagarlo fino agli scudi 100 e poi 120 e poi anche 140 ma l'oratore dette sempre saldo nella richiesta di

---

aveva fatto il pensiero. Il terzo quadretto di diverso sesto giacché per alto ed appunto alto da quanto mi ricordo circa palmi due avvantaggiati, e largo più di palmo uno, rappresentante la Resurrezione di Nostro signore, questo a mio giudizio era assai inferiore per merito artistico ai primi due. Non solo fiacco fiacchissimo nella esecuzione, ma nella invenzione stessa non lasciava apparire di bello che quella ordinaria piacevole simmetria e qualche piacevolezza di fisionomia e giaciture di pieghe pinturicchiesche alla scuola di cui sembrava essere appartenente e nulla più. Interessante però poteva essere a chi non artista, per essere molto chiaro nelle parti conservate (poiché non andava privo di grandi restauri) e piacevole ancora per la somma stentata diligenza, la quale appunto più disgusto il vedea all'occhio dell'intelligente. eminenza ciò è quanto posso asserire per la pura verità e per quanto permette la mia scarsa perizia in siffatte cose. In fede al questo di Luigi Cochetti pittore»; cfr. ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 264, fasc. 2838, cc.nn., *Relazione del pittore Luigi Cochetti sui dipinti acquistati da Vito Enei preso i Domenicani di San Severino*, dell'11 luglio 1939. Il brano è presentato in questa sede quale interessante attestazione dei criteri valutativi del gusto accademico classicista.

<sup>78</sup> L'effettiva provenienza è stata segnalata da Giannino Gagliardi e recepita dallo studioso Ronald Lightbown (2004, p. 143), a cui si rimanda anche per la bibliografia precedente.

<sup>79</sup> Per i documenti relativi all'integrale pratica di alienazione cfr. ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 292, fasc. 3360/9, cc.nn., anni 1846-1848.

**Figura 10**

Anonimo pittore crivellesco, *Madonna in trono con Il Bambino, scomparti laterali: i santi Giovanni Evangelista e Giovanni Battista, Girolamo e Agostino*, 1481  
tempera su tavola; cm 100x48 (parte centrale); cm 93x25 (pannelli laterali)  
Iscrizioni: DIE VLTIMA IVLII 1481  
Roma, Pinacoteca Vaticana



scudi 150. Partirono i forestieri e non si parlò più del dipinto in discorso, ma ora i medesimi hanno fatto conoscere all'oratore che sarebbero per annuire alla sua richiesta di scudi 150 e perciò questi supplica Vostra Eminenza Reverendissima a volere autorizzare l'Ordinario ad accordare il permesso della vendita di detto quadro ma vuole essere obbligato esso e i suoi successori ad erogare i frutti della stessa somma debitamente reinvestita per provvedere per ciascun anno suppellettili ed utensili e specialmente qualche calice di argento di cui la chiesa è totalmente sprovvista<sup>80</sup>.

L'istanza fu esaminata dalla Commissione consultiva e trovò una risoluzione negativa, netta e decisa; si considerò inoltre prudente avvisare le autorità lo-

<sup>80</sup> Ivi, *Istanza del pievano di San Gregorio Luigi Crocetti sul contratto di compravendita del dipinto di Crivelli*, aprile 1848.

cali<sup>81</sup>. L'esposto al delegato apostolico di Ascoli aprì una vertenza protrattasi per 4 anni e condotta con tenacia, sia da parte del pievano Crocetti che delle autorità romane. I consiglieri pontifici deliberarono in un primo momento in favore di opere manutentive volte al risanamento dell'umidità, presente, a detta del pievano, nella sagrestia della chiesa di San Gregorio Magno, ove il dipinto trovava collocazione almeno dall'inizio del secolo<sup>82</sup>. Seguirono ulteriori suppliche volte all'alienazione del dipinto, promosse dal pievano Crocetti. Il sacerdote, mantenendo sempre l'anonimato dei compratori, sostenne in seguito che i loro propositi di acquisto erano legati a pura affezione e devozione, motivando così la somma stabilita e rinegoziata più volte in costante e progressiva crescita. A distanza di anni dalle prime comunicazioni, il sacerdote dichiarò che l'offerta di 200 scudi era stata a lui formulata da «Vito Enei negoziante di quadri in Roma», il quale risultò essere in possesso di un rescritto, firmato ed emesso dalla curia di Ascoli, accordante la prelazione sull'acquisto della tavola. La circostanza non venne ufficialmente confermata dalle autorità curiali ascolane, tuttavia essa è attestata da successivi documenti comprovanti la spesa di 2 scudi occorsa per il ritiro dell'atto di compromesso in possesso del mercante<sup>83</sup>. Notizie sul negoziante di belle arti e circa la presenza dello stesso nella capitale si desumono da altri documenti relativi alla vicenda. Luigi Crocetti conferì mandato di vendita ad Alessandro Piccinini avvocato a Roma, di probabili origini marchigiane<sup>84</sup>. Il carteggio intercorso fra i Crocetti e il procuratore denota la perdurante volontà del sacerdote di vendere il dipinto, «al Ministro, al Signor Enei, o ad altro migliore offerente». Sulla base dei 200 scudi offerti dal negoziante di Monte Vidon Corrado il pievano di San Gregorio tenne mano fermissima nella trattativa con le autorità pontificie, ribadendo

---

<sup>81</sup> ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 292, fasc. 3360/9, cc.nn., *Risoluzione negativa della Commissione consultiva di Antichità e Belle Arti in merito all'istanza di alienazione avanzata da Luigi Crocetti, pievano della chiesa di San Gregorio di Ascoli*: «scrivendo altresì all'autorità competente perché chiamato il Crocetti Pievano di San Gregorio Magno di Ascoli, gl'intimi la rigorosa osservanza degli articoli 9 e 10 del Chirografo Sovrano del Pontefice Pio VII del primo ottobre 1802, e dell'articolo 53 dell'Editto del 7 aprile 1820, nei quali è proibita espressamente la vendita del quadro del Crivelli sotto le pene comminate per ciò dalle Leggi Pontificie contro i trasgressori».

<sup>82</sup> Cfr. Ivi, *Comunicazione del 19 dicembre 1846 firmata dal segretario generale Luigi Grifi*.

<sup>83</sup> *Nota per l'invio di San Gregorio Magno da Ascoli a Roma* del 31 marzo 1849; cfr. ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 292, fasc. 3360/9, cc.nn.

<sup>84</sup> Così almeno farebbero pensare il tono confidenziale con cui a lui si rivolsero sia il sacerdote che il nipote Giuseppe ed i riferimenti alle festività locali e alle condizioni meteorologiche; cfr. ivi, cc.nn., minuta del 9 maggio 1850.

più e più volte di voler cedere il dipinto «pel prezzo che verrà stimato ma non minore dei 200 scudi: giacché una tal somma è stata proferita dal Signor Vito Enei»<sup>85</sup>. A conclusione della vicenda, Crocetti cedette il polittico al Governo per 150 scudi, dopo che la Commissione ne aveva deliberato l'acquisto per soli 100. Per dirimere la questione si ricorse ad un'udienza papale in seguito alla quale papa Pio IX approvò l'acquisto del dipinto crivellesco per 150 scudi da pagare in contanti e subito, come tassativamente preteso dal pievano di San Gregorio Magno di Ascoli<sup>86</sup>.

L'alienazione si concluse pertanto a sfavore dell'ormai noto negoziante di antichità, di cui, secondo il nipote del pievano, si persero improvvisamente le tracce<sup>87</sup>. A chiosa si riporta una frase autografa che tanto dice:

Vito Enei devotamente espone che essendo esso negoziante di quadri e di oggetti antichi, che ovunque questi si trovano, e da chiunque si posseggono, specialmente nelle Marche egli non trascura farne le opportune ricerche, onde poterli acquistare per poi trasportarli in questa Dominante onde farne i suoi interessi, che è lo scopo principale di tutti i negozianti di ogni specie<sup>88</sup>.

I fatti legati alla vendita del polittico proveniente dalla chiesa di San Gregorio Magno di Ascoli comprendono altri interessanti avvenimenti. L'opera venne condotta a Roma grazie ad una vera e propria requisizione armata dovuta sia alle continue resistenze del pievano Crocetti, non convinto di inviare il dipinto al Governo senza assicurazioni circa il versamento della somma stimata e tanto più rispetto al mutato quadro istituzionale. La tavola fu rimossa dalla sagrestia nell'aprile del 1849 per ordine del Ministro della Seconda Repubblica Romana, Mattia Montecchi<sup>89</sup>. La richiesta di trasferimento del dipinto

<sup>85</sup> Ivi, *Lettera di Luigi Crocetti con cui conferisce il mandato per la vendita all'avvocato Alessandro Piccinini* del 18 febbraio 1849.

<sup>86</sup> Ivi, cc.nn., alle date 23 maggio e 1° giugno 1850. L'acquisto venne formalizzato il successivo 8 giugno alla presenza dell'avvocato Piccinini, procuratore incaricato dal sacerdote Crocetti.

<sup>87</sup> Ivi, per il mancato reperimento di Vito Enei in data 9 maggio 1850 («neanche noi abbiamo potuto avere alcuna contezza degli aspiranti all'acquisto del noto quadro»). Lo studio condotto per il presente contributo consente di analizzare gli estremi cronologici dell'attività di mercante esercitata da Vito Enei, il quale il 15 giugno 1839 dichiarò di negoziare in quadri e belle arti da circa due anni. Si attestano pertanto circa 13 anni di documentato commercio relativo ad un patrimonio, ancora da indagare.

<sup>88</sup> Cfr. ivi, b. 264, fasc. 2838, cc.nn., *Relazione del pittore Luigi Cochetti sui dipinti acquistati da Vito Enei preso i Domenicani di San Severino*, dell'11 luglio 1939.

<sup>89</sup> Si sottolineano in merito tre affermazioni. Il preside della città di Ascoli, Ugo Calin-

pervenne in realtà tempo prima su deliberazione della Commissione consultiva pontificia<sup>90</sup>; a tale decisione seguirono numerosi rinvii e ritardi, dovuti alle resistenze promosse dal pievano Crocetti, avvezzo alla «tergiversazione aperta a sè subdola pratica» e richiedente l'anticipazione delle spese di spedizione<sup>91</sup>. Furono in seguito inviati 40 scudi occorrenti per le spese di imballaggio, incassatura e trasporto e si procedette con uso di forza armata, adoperando tuttavia il massimo riguardo nella movimentazione del dipinto, alla quale sovraintese il pittore ed architetto ascolano Ignazio Cantalamessa<sup>92</sup>.

#### 4. *Precisazioni sull'alienazione della Pala di San Pietro di Jacobello del Fiore*

Al noto architetto di Ascoli Piceno Ignazio Cantalamessa si lega inoltre la vicenda conservativa della *Pala di San Pietro* di Jacobello del Fiore, già autorevolmente indagata da Federico Zeri<sup>93</sup>. I documenti camerlengali, che non è qui

---

dri, ritenne di poter procedere pur essendo sprovvisto del rescritto (leggasi autorizzazione dell'autorità ecclesiastica in forza del passaggio dei beni al Governo repubblicano): «essendo in oggi il suddetto quadro passato in proprietà della Romana Repubblica, riterrei che non vi fosse bisogno di alcun rescritto». Il ministro Montecchi giudicò favorevolmente il parere del preside ascolano, trasmettendo viva preghiera per l'invio del dipinto, «essendo ora tolta di mezzo ogni difficoltà». Ed infine, l'intervento del pievano Crocetti del gennaio 1850. Il parroco non esitò a rivolgersi al restaurato Governo pontificio, chiedendo il pagamento del dipinto e sottolineando le doti di giustizia ed equità del potere secolare ristabilito: «non potendo immaginare che un atto di violenza voglia in alcun modo sanzionarsi dall'attuale Governo». Citazioni da Ivi, b. 292, fasc. 3360/9, cc.nn., alle date 8 e 15 marzo 1849, gennaio 1850.

<sup>90</sup> Ivi, *Estratto dal Processo Verbale della lettura dei 2 marzo 1847 della Commissione Consultiva di Antichità e Belle Arti*.

<sup>91</sup> Ivi, cc.nn., *Relazione del Preside della città di Ascoli circa il ricorso alla forza armata per opporsi alle resistenze del parroco Luigi Crocetti in merito al trasporto del dipinto a Roma*, del 1° aprile 1849.

<sup>92</sup> «Regalo all'antiquario pittore Cantalamessa Ignazio per la direzione e fatiche sostenute nel movimento ed incassatura del medesimo quadro scudi 2.20». Cfr. *Nota per l'invio di San Gregorio Magno da Ascoli a Roma* del 31 marzo 1849, ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 292, fasc. 3360/9, cc.nn., da cui si desumono inoltre i materiali utilizzati per l'incassatura: cassa, bollette, corda, carta e fieno. Per la documentata attività di antiquario di Ignazio Cantalamessa e per il ruolo di conoscitore di Primitivi si rimanda a Ambrosini Massari 2007, pp. LXXXIII-LXXXV. Sulla dispersione delle opere di Carlo e Vittore Crivelli e le vicende legate all'architetto ascolano si vedano inoltre Papetti 1997, pp. 56-60 e Coltrinari 2011, p. 45 e p. 67 n. 5.

<sup>93</sup> Cfr. Zeri 2000, pp. 61-71. Si veda inoltre la scheda di Romina Vitali in Costanzi 2005, p. 148.

possibile trascrivere interamente per ragioni di spazio, consentono di aggiungere informazioni ulteriori a quanto già noto.<sup>94</sup> Su commissione di Filippo De Angelis, cardinale e vescovo di Fermo, Ignazio Cantalamessa stilò il 2 giugno 1846 una perizia relativa a tredici dipinti su tavola «che formavano una tavola di altare ora esistenti in parte nella sagrestia ed in parte nel coro della parrocchiale chiesa di San Pietro in Fermo»<sup>95</sup> [figg. 11-12]. In merito alla stima, al soggetto ed allo stato di conservazione dei dipinti Cantalamessa dichiarò:

nove delle dette tavole vi rappresentano la storia di San Pietro Apostolo, una San Pietro in cattedra, due rappresentano mezze figure di Santi Apostoli, l'ultima in Crocifisso con San Giovanni e la Vergine Santissima; di tutte queste tredici tavole sette sono perfettamente conservate, quattro in cattivo stato, che stanno ora per sportelli di un armadio del coro di detta chiesa, le altre due in mediocre stato. Il San Pietro in cattedra si valuta scudi cinque, le cinque tavole esistenti in sagrestia che sono conservate più delle altre si valutano scudi dieci l'una, il Crocifisso con San Giovanni e la Vergine Santissima scudi quattro, le due mezze figure di Santi Apostoli due scudi l'una, le altre quattro, che formano sportelli nelle credenze del detto armadio per essere rovinate scudi tre per ognuna, cosicché tutte le tredici tavole si stimano scudi settantacinque<sup>96</sup>.

Il brano riportato attesta che solo quattro tavole vennero adibite a sportelli di armadio, non in sagrestia, come riferito da Zeri, ma all'interno del coro; mentre in sagrestia furono in effetti conservati i restanti nove dipinti, di cui appunto sette in perfetto e due in mediocre stato di conservazione. Identificare i quattro pannelli usati «per credenza» nel coro non è semplicissimo; Federico Zeri, sulla base di manomissioni presenti sul fondo oro cuspidato delle tavole, propose la *Crocifissione* ed il *San Paolo*. Tuttavia dalla relazione di Cantalamessa emerge che i pannelli, usurati dal reimpiego, e pertanto valutati

---

<sup>94</sup> ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 292, fasc. 3360/10, cc.nn., alle date 2 giugno, 20 settembre, 5 dicembre, 15 dicembre 1846; 16 aprile, 11 maggio, 31 maggio, 8 giugno, 14 giugno, luglio 1847.

<sup>95</sup> Ivi, *Lettera del cardinale camerlengo Riario Sforza all'arcivescovo De Angelis circa l'approvazione dell'acquisto dei dipinti della chiesa di San Pietro e della restituzione a Fermo della tavola precedentemente inviata a Roma*; si veda inoltre Zeri 2000, p. 61. Per un recente studio sui dipinti, attualmente all'Art Museum di Denver, si rimanda al contributo di Tiziana Franco; per Jacobello del Fiore ed il contesto marchigiano si rinvia invece a un recente intervento di Giuseppe Capriotti. Cfr.: Franco 2003, pp. 485-495; Capriotti 2012, pp. 61-77 e p. 84. Si veda inoltre la scheda relativa ai dipinti redatta in occasione della mostra di Fermo del 1999: Liberati 1999, pp. 83-86.

<sup>96</sup> Cfr. ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 292, fasc. 3360/10, cc.nn., *Perizia di Ignazio Cantalamessa* del 2 giugno 1846.

**Figura 11**

Jacobello del Fiore, *Pala di San Pietro*, 1430-1440

tempera e oro su tavola; 61x37 cm (San Pietro; 60,3x37 cm (San Paolo); 62x46 cm circa (altre tavole)

Colorado, Art Museum di Denver

*Crocifissione*

tempera e oro su tavola; 62x45 cm circa

Brescia, collezione privata



tre scudi, erano quattro, fra i quali non era né la *Crocifissione* valutata quattro scudi, né il *San Paolo*, stimato due scudi come l'altra mezza figura di santo. Ne derivano pertanto due considerazioni. Secondo la fonte documentaria citata le quattro tavole fungenti da credenza andrebbero rintracciate fra i pannelli rappresentanti le storie di San Pietro. Ai cinque restanti pannelli narrativi viene inoltre riservata una valutazione superiore; questo per via del migliore stato di

**Figura 12**

Jacobello del Fiore, *Storie di San Pietro* (particolare della figura 11), 1430-1440  
Colorado, Art Museum di Denver



conservazione e probabilmente anche per la presenza di un maggior numero di figure, di ambientazioni ed architetture<sup>97</sup>.

<sup>97</sup> *Ibidem*. Si notino gli apprezzamenti di Ignazio Cantalamessa di seguito estrapolati dalla medesima perizia: «Tutte le dipinture sono operate sulla tavola, e sul campo d'oro con assai diligenza e maestria d'arte, non solo nelle figure, ma anche nelle architetture introdottevi,

L'alienazione dei dipinti merita un'ulteriore puntualizzazione. La vendita delle pitture venne proposta dal parroco della chiesa di San Pietro per far fronte con il ricavato ai lavori di ristrutturazione di una casa colonica, a suo dire molto urgenti<sup>98</sup>. Stranamente tuttavia il parroco Antonio Petrelli non si rivolse mai direttamente al cardinale Camerlengo, ma sempre per interposta mediazione dell'arcivescovo De Angelis, il quale, come riferisce Zeri, fu il vero acquirente dei dipinti, per destinarli ad un personale gabinetto collocato all'interno del restaurato Palazzo Episcopale<sup>99</sup>. Furono così disattese le iniziali deliberazioni della Commissione generale consultiva di Antichità e Belle Arti favorevoli all'acquisto dell'intera serie assunte a seguito dell'esame di una tavoletta trasmessa in visione<sup>100</sup>. Circa il mancato rispetto del parere dei consiglieri pontifici Federico Zeri si è espresso in tono di deplorazione; tuttavia i documenti attestano una maggiore complessità. In seguito la Commissione deliberò nuovamente sui dipinti, sentenziando a favore dell'alienazione: «posti che siano nel Palazzo Arcivescovile, non usciranno di Fermo», adducendo inoltre che

la compera dei tredici dipinti in tavola della chiesa parrocchiale di San Pietro in Fermo procedeva più dal timore destato nei Signori Consiglieri [...] che i dipinti rimasti in Fermo non fossero migliori di quello spedito in Roma, talché dato il permesso di vendita fossero poi trasferiti fuori di Stato e venduti a stranieri con cattivo esempio di coloro che bramano vendere quadri appartenenti alle chiese<sup>101</sup>.

rivenendovi in quasi tutte quei pregi, che distinguono i dipintori di quella epoca, che fu l'epoca del risorgimento della pittura in Italia».

<sup>98</sup> ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 292, fasc. 3360/10, cc.nn., *Seconda istanza di alienazione promossa al Camerlengato dal vescovo di Fermo Filippo De Angelis*, del 5 dicembre 1846, da cui: «facendosi d'altronde per parte del suddetto Parroco continue premure pel disbrigo di tale pendenza in vista del danno non tenue che andrebbe a risentire la sua Parrocchia, se nell'attuale stagione invernale l'anzidetta casa andasse a pericolare».

<sup>99</sup> Ivi, *Lettera di Filippo De Angelis al cardinale camerlengo Tommaso Riario Sforza*, datata 8 giugno 1847. Il documento narra l'intera vicenda attestante anche un restauro e la realizzazione di nuove cornici «con intaglio gotico». Entrambi gli interventi vennero commissionati da Filippo De Angelis che sappiamo si rivolse anche all'architetto fermano Carducci per vedere allestito il personale *cabinet*. Sul tema: Coltrinari 2012b, p. 44 e p. 54 n. 338. Ulteriore attestazione della volontà di un preciso ordinamento museografico dei dipinti giunge inoltre dalle stesse parole di Filippo De Angelis il quale, riferendosi al Camerlengo, lamenta i «vuoti lasciati alla parete destinata ad esservi collocati quei dipinti».

<sup>100</sup> Per la vicenda e le raccomandazioni espresse dal cardinale De Angelis in merito al trasporto delle tavole ASR, *Camerlengato*, p. II, tit. IV, b. 292, fasc. 3360/10, cc.nn., alle date 15 dicembre 1846 e 16 aprile 1847.

<sup>101</sup> Ivi, *Comunicazione del segretario generale Luigi Grifi al cardinale Sforza*, del 14 giugno

## Riferimenti bibliografici

Ambrosini Massari A. M., *Guide marchigiane inedite di Alessandro Maggiori*, in Quaderni di «Notizie da Palazzo Albani», n. 3 (2006), pp. 431-448.

Ambrosini Massari A.M., *'Dotti Amici'. Amico Ricci e la nascita della storia dell'arte nelle Marche*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2007.

Bairati E., *Contributi al dibattito: due letture delle "lettres à Miranda" di Quatremère de Quincy*, in «Quaderni del Bicentenario», pubblicazione periodica per il Bicentenario del Trattato di Tolentino (19 febbraio 1797), n. 1, Tolentino, Amministrazione comunale, 1995, pp. 19-28.

Bairati E., *Alle origini del museo moderno: l'eredità della Rivoluzione nella crescita dei grandi musei europei dell'Ottocento*, in *Ideologie e patrimonio storico culturale nell'Età Rivoluzionaria e Napoleonica*, atti del convegno "A proposito del Trattato di Tolentino" (Tolentino, 18-21 settembre 1997), Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2000, pp. 165-189.

Balzani R., *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909*, Bologna, il Mulino, 2003.

Bartoli A., *Gregorio XVI. Le antichità e le belle arti*, in *Gregorio XVI. Miscellanea Commemorativa*, parte I, numero speciale di «Miscellanea Historiae Pontificiae», a. XVIII, 1948, nn. 22-36, pp. 1-98.

Bartolucci L., *Luigi Lanzi e l'esperienza di viaggio nell'Italia centrale*, in C. Costanzi, a cura di, *(Luigi Lanzi) Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità trovate*, Venezia, Marsilio, 2003, pp. XXV-XXXI.

Bartolucci L., *Dalle conquiste museali nel campo dell'antiquaria alla definizione delle scuole pittoriche italiane: i viaggi dell'abate Lanzi come strumento di verifica e confronto sul campo*, in B. Cleri, G. Perini, a cura di, *Guide e viaggiatori tra Marche e Liguria dal Sei all'Ottocento*, atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani, 26-27 ottobre 2004), Urbino, Quaderni di «Notizie da Palazzo Albani», serie 3, 2006, pp. 383-410.

Capriotti G., *Problemi di iconografia, strategie narrative e temporalità in Andrea da Bologna, Jacobello del Fiore e Pier Paolo Rubens*, in F. Coltrinari, P. Dragoni, a cura di, *Pinacoteca*

---

1847. Esemplificativa in tal senso l'annotazione a tergo della missiva dell'8 giugno 1847: «21 giugno, All'eminentissimo arcivescovo di Fermo approvando la compra e la situazione dei quadri da lui proposta; 10 luglio, al signore cavaliere Segretario Grifi che metta in pronto il quadro per ritornarlo all'eminentissimo arcivescovo di Fermo, avverten done il cardinale Camerlengo per accompagnarlo con dispaccio; all'Arcivescovo di Fermo avvertendolo dell'invio col mezzo stesso della diligenza»; la stessa dà conto della volontà di accoglimento da parte del cardinale Sforza. Tale parere favorevole verrà infine pedissequamente seguito dai membri della Commissione consultiva.

comunale di Fermo. *Dipinti, arazzi, sculture*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2012, pp. 61-77.

Capriotti G., scheda n. 37 in C. Coltrinari, P. Dragoni, a cura di, *Pinacoteca civica di Massa Fermana. Catalogo scientifico*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2014, pp. 123-124.

Cherubini A., *Arte medievale nella Vallesina: una nuova lettura*, Ancona, Anibaldi, 2001, p. 297.

Coltrinari F., *Antonio Solario: nuovi documenti sull'attività marchigiana*, in V. Curzi, a cura di, *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2000, pp. 139-147.

Coltrinari F., *Vittore e Carlo Crivelli. Due vite parallele*, in F. Coltrinari F., A. Delpriori, a cura di, *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche: i maestri del Rinascimento nell'Appennino*, Catalogo della mostra (Sarnano, 2011), Venezia, Marsilio, 2011, pp. 45-71.

Coltrinari F., Delpriori A., a cura di, *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche: i maestri del Rinascimento nell'Appennino*, Catalogo della mostra (Sarnano, 2011), Venezia, Marsilio, 2011.

F. Coltrinari, *La storia dell'arte a Fermo attraverso le collezioni della Pinacoteca civica: dal museo al territorio fra conservato e perduto*, in F. Coltrinari, P. Dragoni, a cura di, *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, Cinisello Balsamo 2012, pp. 44 e 54.

Costanzi C., a cura di, *Le Marche disperse: repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, Ancona, Regione Marche, Milano, Silvana editoriale, 2005.

Curzi V., *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Argelato, Minerva, 2004.

Curzi V., *Tutela e storiografia artistica: salvaguardia e conservazione dei primitivi nello Stato Pontificio dopo la Restaurazione*, in G. Romano, a cura di, *Giuseppe Vernazza e la fortuna dei primitivi*, atti del convegno (Alba, 11-12 novembre 2004), Alba, Fondazione Ferrero, 2007, pp. 147-165.

Curzi V., *Tutela e conservazione del patrimonio artistico nelle Marche nel primo Ottocento: un confronto costruttivo fra centro e periferia*, in D. Frapiccini, a cura di, *Dal viaggio del 1783 di Luigi Lanzi "per la Marca" alla conoscenza e tutela del patrimonio artistico marchigiano*, atti del I convegno di studi lanziani (Treia, 2 dicembre 2006), Macerata, Simple, 2008, pp. 101-121.

Dabell F., *Riscoperte e dispersioni dell'arte marchigiana tra Ottocento e Novecento*, in A. De Marchi, P.L. Falaschi, a cura di, *I Da Varano e le arti*, atti del convegno internazionale (Camerino, 4-6 ottobre 2001), Volume II, Ripatransone, Maroni, 2003, pp. 895-901.

Daffra E., *Carlo Crivelli a Camerino*, in A. De Marchi, a cura di, *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano, Motta, 2002, pp. 420-445.

Daffra E., a cura di, *Crivelli e Brera*, pubblicazione in occasione della mostra tenuta a Milano (Pinacoteca di Brera dal 26 novembre 2009 - 28 marzo 2010), Milano, Electa, 2009.

Di Lorenzo A., *Piero della Francesca nel Museo Poldi Pezzoli*, in C. Prete, R. Varese, a cura di, *Piero interpretato. Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1998, pp. 166-168.

- Dragoni P., *Musei locali e mitografia artistica: Matteo da Gualdo*, in E. Bairati, P. Dragoni, a cura di, *Matteo da Gualdo: Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche*, catalogo della mostra tenuta a Gualdo Tadino nel 2004, Perugia, Electa editori umbri associati 2004, pp. 39-50.
- Dragoni P., *La valorizzazione nei musei locali: proposte di intervento per l'adeguamento degli istituti marchigiani agli standard dotazionali e prestazionali*, in Ead., a cura di, *La qualità nel museo. Ricognizione sullo stato di alcuni musei locali*, Macerata, Eum, 2008, pp. 15-37.
- Dragoni P., *Pinacoteca comunale di Fermo. Storia e documenti*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2012.
- Dragoni P., *Tutela, dispersione e musealizzazione del patrimonio artistico italiano nell'800: il caso delle tavole dei Crivelli a Massa Fermana*, in M.B. Failla et. al., a cura di, *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, atti del convegno (Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo alle Terme - Università La Sapienza, 18-20 aprile 2013), Roma, Campisano Editore, 2013, pp. 47-61.
- Dragoni P., *Tre dipinti, due chiese, un Municipio: la formazione della Pinacoteca civica di Massa Fermana*, in C. Coltrinari, P. Dragoni, a cura di, *Pinacoteca civica di Massa Fermana. Catalogo scientifico*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2014, pp. 11-23.
- Emiliani A., a cura di, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Bologna, Nuova Alfa, 1996.
- Fea C., *Memorie legali riguardanti Antichità e pubblici stabilimenti*, Roma, Stamperia della Rev. Cam. apost., 1833, p. 3.
- Franco T., *Jacobello del Fiore a Fermo. Sui "quadriccioli rappresentanti le gesta dei santi apostoli Pietro e Paolo"*, in C. Quintavalle, a cura di, *Medioevo: immagine e racconto*, atti del III convegno internazionale di studi, Milano, Electa, 2003, pp. 485-495.
- Giacomini F., *"per reale vantaggio delle arti e della Storia". Vincenzo Camuccini e il restauro dei dipinti a Roma nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, Quasar, Lurano, Associazione Secco Suardo, 2007.
- Haskell F., *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte III, vol. III, Torino, Einaudi, 1981, pp. 5-35.
- La Pinacoteca Vaticana: catalogo dell'esposizione*, testi di Adele Breda et. al., Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2008.
- Levi D., *Musei ed educazione*, in E. Castelnuovo, V. Castelnuovo, a cura di, *Europa 1700-1992: storia di un'identità*, vol. III, *Il trionfo della borghesia*, Milano, Electa, 1992, pp. 441-451.
- Liberati G., *Una città tra due secoli: Fermo e il Fermano dalla fine del '300 alla metà del '400*, in Id., a cura di, *Il gotico internazionale a Fermo e nel Fermano*, catalogo della mostra (Fermo, Palazzo dei Priori, 28 agosto - 31 ottobre 1999), Livorno, Sillabe, 1999, pp. 19-25.
- Lightbown R., *Carlo Crivelli*, Londra, Yale University Press, 2004.

Massa M., a cura di, *Il patrimonio disperso: il "caso" esemplare di Carlo Crivelli*, atti delle giornate di studio a Montefiore dell'Aso, Camerino e Porto San Giorgio (12-26 ottobre 1996), Ripatransone, Maroni, 1999.

Montella M., *Il capitale culturale*, Macerata, Eum, 2009.

Paciaroni R., *Un dipinto sanseverinate in America*, San Severino Marche, Tipolito Bellabarba, 1984.

Paciaroni R., *Bernardino di Mariotto da Perugia. Il ventennio sanseverinate (1502-1521)*, pubblicazione in occasione della mostra *I pittori del Rinascimento a San Severino* (San Severino Marche 25 marzo - 31 agosto 2006), Milano, Motta, 2005.

Paparello C., *In integrum restitutio. I beni del territorio: cronaca di presenze e assenze attraverso immagini e documenti*, in C. Coltrinari, P. Dragoni, a cura di, *Pinacoteca civica di Massa Frmana*, Catalogo scientifico, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2014, pp. 47-67.

Paparello C., *Il pittore Durante Nobili da Caldarola dalla fortuna critica ottocentesca a recenti riscoperte e restituzioni*, in *Le Marche centro-meridionali. Nuovi studi e ricerche*, Atti del 50° convegno di Studi Maceratesi (Tolentino, Abbadia di Fiastra, 15-16 novembre 2014), Macerata, Centro Studi Storici Maceratesi, 2016, pp. 239-299.

Papetti S., a cura di, *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel fermano*, Milano, Motta, 1997.

Papetti S., *Ragione e sentimento: aspetti dell'arte nelle Marche fra Neoclassicismo e Purismo*, in C. Costanzi C., Massa M., Papetti S., a cura di, *Il tempo del bello: Leopardi e il Neoclassico tra le Marche e Roma*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 13-16.

Papetti S., Sgarbi V., a cura di, *Le stanze del Cardinale: Caravaggio, Guido Reni, Guercino, Mattia Preti*, catalogo della mostra (Caldarola, Palazzo Pallotta, 23 maggio - 12 novembre 2009), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009.

Pinelli A., *Storia dell'arte e cultura della tutela. Le Lettres à Miranda di Quatremère de Quincy*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 8, 1978-1979, pp. 43-62, riedito in M. Scolaro, a cura di, *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa*, Scritti di A.C. Quatremère de Quincy e di Pio VII Chiaramonti (1796-1802), Bologna, Nuova Alfa, 1989.

Pomian K., *Collezionisti, amatori e curiosi: Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, Il Saggiatore, 1989.

Pommier E. (citato 1989a), *Le problème du musée à la veille de la Révolution*, Montargis, Musée Girodet, 1989.

Pommier E. (citato 1989b), *L'art de la liberté: doctrines et débats de la Révolution française*, Parigi, Gallimard, 1989.

Prete C., *Dipinti veneti per le Marche: un patrimonio disperso*, in V. Curzi, a cura di, *Pittura veneta nelle Marche*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2000, pp. 323-349.

Previtali G., *La fortuna dei Primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino, Einaudi, 1964.

- Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement de monuments de l'art de l'Italie (1796)*. Introduction et notes par Édouard Pomier, Parigi, Macula, 1989.
- Ricci A., *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona*, 2 voll., Macerata, Tip. di Alessandro Mancini, 1834.
- Ridley R.T., *The Pope's Archeologist. The Life and Times of Carlo Fea*, Roma, Quasar, 2000.
- Rosini G., *Saggio sulla vita e sulle opere di Antonio Canova*, Pisa, Niccolò Capurro co' caratteri di F. Didot, 1825, p. XX.
- Rossi Pinelli O., *Carlo Fea e il chirografo del 1802: cronaca, giudiziaria e non, delle prime battaglie per la tutela delle "Belle Arti"*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 8, 1978-1979, pp. 27-41.
- Scano G., *La direzione della Protomoteca Capitolina nel primo Ottocento e i Tofanelli*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 4, 1990, pp. 27-31.
- Schmidt Arcangeli C., *Crivelli, Bode e l'imperatore. La Consegna delle chiavi a san Pietro arriva al museo di Berlino*, in E. Daffra, a cura di, *Crivelli e Brera*, pubblicazione in occasione della mostra tenuta a Milano (Pinacoteca di Brera, 26 novembre 2009 - 28 marzo 2010), Milano, Electa, 2009, pp. 51-55.
- Scotucci W., Pierangelini P., *Giovanni Pagani, Madonna del Soccorso*, scheda in P. Di Girolami, *Da Parigi a Montalto: capolavori di musei del Louvre e di Cluny*, catalogo della mostra (Montalto Marche, Museo arcivescovile, 27 marzo - 18 luglio 2004), Acquaviva Picena, Musei Sistini del Piceno, 2004, pp. 19-24.
- Seroux d'Agincourt, J.B.L.G., *Histoire de l'art par les monuments*, 2 voll., Parigi, 1823 circa.
- Toscano B., *Qui, altrove o in nessun luogo*, in M.C. Mazzi, B. Toscano, a cura di, *Pinacoteca comunale di Todi. Dipinti*, Perugia, Electa editori umbri associati, 1998, pp. 13-24.
- Toscano B., *Il territorio come campo di ricerca storico-artistica, oggi*, in L. Barroero, V. Casale et al., *Pittura del '600 e del '700. Ricerche in Umbria. 3. La Teverina umbra e laziale*, Treviso, Canova, 2000, pp. 19-29.
- Vitali Bracadoro V., *Notizie storiche e statistiche di Massa nella Provincia di Fermo (raccolte e pubblicate dal cavalier Vincenzo Vitali Bracadoro socio di varie Accademie)*, Fermo, Tipografia del Paccasassi, 1860, ristampa anastatica Ripatransone, Gianni Maroni editore, 1999.
- Volpe G., *La parabola della tutela artistica italiana da Carlo Fea a Giovanni Rosadi*, in Emiliani 1996, pp. 257-284.
- Zampetti P., *Carlo Crivelli*, Firenze, Nardini, 1986.
- Zeri F., *Jacobello del Fiore: la pala di San Pietro a Fermo*, in Id., *Diario marchigiano: 1948-1988*, Torino, Allemandi, 2000, pp. 61-71.



## Alienazioni eccellenti e museo pubblico: un riesame documentario

*Caterina Paparello*

Per due ragioni soprattutto la sospensione del decreto del 3 gennaio 1861, con cui Valerio, regio commissario generale straordinario nelle provincie delle Marche, aveva disposto che i monumenti e oggetti d'arte requisiti alle corporazioni religiose venissero «devoluti alla città di Urbino per fondare un museo a maggiore lustro e incremento della scuola belle arti esistente presso quella Università» mise per lunghi anni a rischio la conservazione del patrimonio<sup>1</sup>. La prima è dovuta al fatto che, sospendendo la disposizione a favore di Urbino a causa delle rimostranze degli altri comuni marchigiani, non vennero però adottate altre misure, così come fatto in Umbria da Gioacchino Napoleone Pepoli, che aveva stabilito che gli oggetti d'arte potessero essere devoluti in favore dei Municipi che avessero destinato allo scopo locali adatti e risorse finanziarie sufficienti per il corretto funzionamento delle civiche istituzioni. La seconda è dovuta alla mancanza di un'analitica conoscenza dei beni presi in carico dal Governo e, per altro, alla difficile applicazione del vincolo di inalienabilità derivante dalla conseguente apposizione del regio sigillo<sup>2</sup>. L'episodio della alienazione della *Madonna della Rondine*<sup>3</sup> di Carlo Crivelli [fig. 1] è a tali

<sup>1</sup> Decreto del 3 gennaio 1861 n. 705, art. 20 citato in Dragoni 2012a, pp. 38-65, p. 45. Lorenzo Valerio fu nominato regio commissario generale straordinario nelle Provincie delle Marche a seguito del regio decreto 12 settembre 1860. Per i suoi poteri e azioni cfr. Santoncini 2008.

<sup>2</sup> Da molti studiosi, fra i quali Eleonora Bairati, il viaggio in Umbria e nelle Marche di Morelli e Cavalcaselle è stato definito «memorabile», non tanto per i criteri di selezione delle opere, rispondenti a prevedibili canoni di stampo idealista, quanto per il valore simbolico dell'atto di notifica decretante l'effettivo passaggio di proprietà e la privilegiata destinazione pubblica del patrimonio. Il viaggio dei due studiosi si protrasse dal 27 aprile al 9 luglio del 1861. Per le tappe dello stesso, per il metodo morelliano e i contrasti con Calvalcaselle a esperienza conclusa si rimanda a Anderson 2000.

<sup>3</sup> La *Madonna della Rondine* o Pala Ottoni reca la firma *CAROLVS CRIVELLVS VENETVS MILES PINXIT*, fu commissionata da Ranuccio e Antonio Ottoni per un altare laterale della chiesa di San Francesco di Matelica l'11 marzo 1491. Cfr. Corradini 2003, p. 306 e Lightbown 2004, pp. 473-487.

pagina a fronte **Figura 1**  
Carlo Crivelli, *Madonna della Rondine*, 1490  
olio e tempera su tavola  
al centro *Madonna in trono con il Bambino e i santi Girolamo e Sebastiano* (150,5x107,3 cm);  
nella predella *Santa Caterina d'Alessandria* (29\*21 cm),  
*San Girolamo penitente* (29x33 cm), *Natività* (29\*37 cm), *Il martirio*  
*di San Sebastiano* (29\*32,5 cm), *San Giorgio e il drago* (29x21 cm)  
Londra, National Gallery

riguardi altamente emblematico e conviene prenderlo nuovamente in esame, essendo emersi al riguardo documenti inediti.

La vicenda, per altro, racconta assai bene gli appetiti del mercato internazionale nei confronti del patrimonio artistico italiano e in particolare la politica di acquisizioni promossa da Charles Eastlake per la National Gallery di Londra, che ambiva a mostrare nelle sale di Trafalgar Square la storia della pittura europea<sup>4</sup>.

L'attenzione di Eastlake verso la pala Ottoni maturò durante il viaggio del 1858 fra le Marche e l'Umbria compiuto in compagnia di Cavalcaselle; in tale circostanza l'allora già direttore della National Gallery descrisse il dipinto, di mano del «very fine Carlo Crivelli», con un'attenzione minuziosissima<sup>5</sup>, trala-

<sup>4</sup> Sulla politica di acquisizioni della National Gallery e sulle sue implicazioni per la fortuna di Crivelli si rimanda al contributo di Flaminia Gennari Santori e alla bibliografia citata in particolare alle note 1, 4, 6, 7, 12, cfr. Gennari Santori 1998, pp. 291-312. Per la fortuna "primitiva" ed il saggio di George Scharf, introduttivo della mostra *The Art Treasures Exhibition* tenuta a Manchester nell'estate del 1857, cfr. Ivi, p. 295 e n. 14; l'esposizione incluse due dipinti di Crivelli, fra i quali la pala della *Consegna delle chiavi*, ceduta a Antonio Fianza nel 1822, transitata nella collezione Cunningham e venduta per 920 ghinee alla collezione Ward, per la quale si rimanda al precedente contributo di chi scrive in questo volume. Nello studio delle fonti di archivio Flaminia Gennari Santori ha seguito criteri analoghi a quelli che caratterizzano questo lavoro, che, traendo vantaggio dalla trascrizione integrale dei fascicoli, ha l'intento di fornire precisazioni ulteriori e di usarne per ricostruire le conseguenze determinate nelle aree locali dalle politiche del governo nazionale. Mauro Compagnucci ha di recente dato alle stampe una preziosa pubblicazione sulla storia catalografica della Provincia di Macerata, corredata da tre appendici documentarie che ricostruiscono gli avvenimenti storici attraverso l'esame delle fonti di archivi locali (Compagnucci 2014, pp. 152-227).

<sup>5</sup> «Predella. Nativity centre, exquisite (like Albert Durer in some respects). Landscape with his straight stemmed leaves. The sleeping Josef like M. Angelo. Left h. Jerome doing penance. Animals, a vulture perched on the crucifix before which he knells. Landscape. His red hat hanging on a straight tree. Rt. the martyrdom of St. Sebastian – admirable. Executioners with bow & arrow & crossbows as fine as Pollaiuolo, all undraped. The Saint id shot



sciando tuttavia di annotare il termine *eligible*, riservato ad altri dipinti che si proponeva di acquistare, e mancando di annotare il nome del proprietario del dipinto, come invece fu fatto da Otto Mündler il 5 luglio dello stesso anno in occasione di una vista a Matelica<sup>6</sup>. Inoltre, la pala non fu ricordata nella relazione fatta ai *trustees* nel novembre successivo. Tutto ciò fa pensare che l'interesse per l'acquisizione del dipinto debba essere maturato a seguito del decreto Valerio che spinse molti titolari di cappelle juspatronali a chiedere la restituzione dei beni di "proprietà"<sup>7</sup>.

Il presupposto per l'alienazione della *Madonna della Rondine* fu l'istanza di restituzione avanzata dal conte Luigi De Sanctis, personaggio influente sia nel contesto locale sia a livello nazionale per il suo sostegno al processo di unificazione nazionale. La richiesta venne presentata alla cassa ecclesiastica nell'aprile del 1862 e trovò accoglimento, previa richiesta di parere al Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti<sup>8</sup>, con la motivazione del vizio di forma consistente nella mancata audizione del Ministero della Pubblica Istruzione ai fini dell'apposizione del regio sigillo con cui rendere inalienabile il dipinto<sup>9</sup>. A seguito dell'istanza, la cassa ecclesiastica interpellò il Ministero di Grazia e Giustizia, competente per gli affari di culto, che, in data 22 giugno, concesse il nulla osta. Dagli atti risulta che il conte De Sanctis produsse, a proprio favore, un certificato della Giunta municipale di Urbino contenente il parere favorevole alla

through the left foot which he raises. The three pictures correspond with the width of the altarpiece», Gennari Santori 1998, n. 32.

<sup>6</sup> Mündler non mancò inoltre di annotare considerazioni circa il perfetto stato di conservazione del dipinto e la presenza della cornice rinascimentale originale. Cfr. Gennari Santori 1998, p. 298.

<sup>7</sup> La legislazione preunitaria, per cui si rimanda al precedente contributo in questo volume, aveva affermato la possibilità di vietare l'esportazione di beni anche privati. A seguito dei decreti di soppressione, numerosi privati chiesero e spesso ottennero la restituzione di beni dalla cassa ecclesiastica senza che lo Stato potesse opporsi per difetto di norme. Sui temi e per alcuni esempi di istanze di restituzione nelle Marche: cfr. Gioli 1998, pp. 27-30.

<sup>8</sup> La datazione dell'istanza all'aprile 1862 risulta da una memoria trasmessa al Consiglio di Stato: Archivio Centrale dello Stato (da ora in poi ACS), *AABBAA, Direzione generale*, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn., *Richiesta parere al Consiglio di Stato promossa dal Ministero della Pubblica Istruzione* in data 10 novembre 1862.

<sup>9</sup> Sul viaggio di Cavalcaselle e Morelli e sulla urgenza di contrastare i canali di dispersione derivanti dalle istanze di restituzione dei beni si rimanda a Levi 1993, pp. 133-148; in particolare p. 135 per l'accorato appello di Luigi Gandolfi, ispettore e futuro direttore della Pinacoteca di Torino, che in una memoria presentata al ministro espresse l'esigenza di una sollecita indagine conoscitiva «altrimenti, [...] di qui a qualche anno [...] sarebbe mestiere recarsi a Londra per vedere i quadri italiani».

libera presa in carico del dipinto, ciò presumibilmente in virtù del titolo di patronato. Il Ministero dei Culti concesse l'autorizzazione, ritenendo valido il deliberato dell'autorità civica urbinata e ponendo quale sola condizione che fosse prodotto in copia autentica il verbale di adunanza, datato 2 maggio 1862<sup>10</sup>. Le circostanze, fino ad ora inedite, alimentano seri dubbi circa la legittimità della delibera del Municipio di Urbino. Al maggio 1862 il decreto Valerio risultava infatti già sospeso da più di un anno. Tale deliberazione, disposta nelle more della legge, non tenne conto dell'inalienabilità del dipinto stabilita dall'allora vigente editto Pacca, ancora in vigore per i territori dell'ex Stato Pontificio<sup>11</sup>.

Le nostre ricerche hanno consentito di rintracciare un articolato verbale redatto dal ricevitore della cassa ecclesiastica di Fabriano, datato 6 luglio 1862, dal quale si evince che, in data 1 luglio, il dipinto di Crivelli fu consegnato in deposito al sindaco di Matelica. Cinque giorni dopo l'ufficio territoriale-comunicò al primo cittadino la decisione ministeriale di restituzione al conte De Sanctis e, il 6 luglio, il dipinto venne restituito, alla presenza di due testimoni, al funzionario ricevitore Giuseppe Stazio<sup>12</sup>. La presa di possesso da parte di Luigi De Sanctis va pertanto collocata dopo tale data: è singolare che nei successivi atti ministeriali ci si domandi spesso come De Sanctis fosse venuto in possesso del dipinto, se si considera che ciò avvenne a seguito di una ben determinata prassi istruttoria<sup>13</sup>.

Il 24 luglio De Sanctis offrì il dipinto in vendita al Ministero della Pubblica Istruzione, dichiarando che «particolari bisogni [...] inducono a disfarsi di un dipinto del veneto Carlo Crivelli, quale [...] possiede». Aggiunse inoltre: «italiano di patria e di cuore, lo scrivente ne ricuserebbe volentieri la vendita all'estero, la di cui opportunità gli si sarebbe già presentata»<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> ACS, AABBA, Direzione generale, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn., *Richiesta parere al Consiglio di Stato promossa dal Ministero della Pubblica Istruzione* in data 10 novembre 1862; Ivi, *Memoria difensiva del conte Luigi De Sanctis in cui esibisce la delibera di restituzione del dipinto - Comune di Urbino - copia autentica del 2 maggio 1862*.

<sup>11</sup> Si vedrà in seguito come la medesima procedura si applicherà a San Severino Marche.

<sup>12</sup> Cfr. ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.5, cc.nn., *Verbale di riconsegna della Madonna della Rondine di Carlo Crivelli a Giuseppe Stazio, ricevitore incaricato dalla Cassa Ecclesiastica di Fabriano*, datato 6 luglio 1862. Il documento conferma la presenza sul dipinto «del Regio Bollo dei Commissari Morelli, e Cavalcaselle».

<sup>13</sup> Per le dichiarazioni ministeriali si veda ad esempio la richiesta di chiarimenti fornita al Ministero dal prefetto di Macerata in data 30 novembre 1869, cfr. ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.5, cc.nn.

<sup>14</sup> Comunicazioni di Luigi De Sanctis al Ministero della Pubblica Istruzione del 24 luglio 1862, ACS, AABBA, Direzione generale, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn.

Le circostanze dimostrano come, approfittando delle larghe maglie dell'inefficienza amministrativa, il conte De Sanctis si seppe muovere molto bene, manifestando la volontà di alienare il dipinto solo dopo essersene assicurato la titolarità.

Le autorità ministeriali continuarono nel loro disinteresse<sup>15</sup> fino all'intervento di Giovanni Morelli ed alla caparbia con cui Giovanni Battista Cavalcaselle sostenne la prevalenza del pubblico interesse. In data 12 settembre, Morelli indirizzò una lettera di chiarimenti ad un non meglio identificabile collega senatore attivo presso il Ministero della Pubblica Istruzione; il documento attesta l'ambivalenza della figura di *connoisseur* di Morelli, da sempre attivo nella redazione di *expertises* di mercato, ma chiamato, ad unità nazionale avvenuta, a ricoprire cariche in difesa dell'interesse pubblico<sup>16</sup>. Per un verso Morelli, dubitando che i Ministeri di Grazia e Giustizia e della Pubblica Istruzione po-

<sup>15</sup> Ivi, 24 luglio 1862, *Lettera ministeriale indirizzata al regio Provveditore agli Studi di Macerata* in cui lo stesso viene invitato a riferire al De Sanctis circa l'esito negativo accordato alla proposta di vendita al Governo.

<sup>16</sup> Tale aspetto è stato già messo in luce da Donata Levi (1993, p. 134). La missiva del 12 settembre, trascritta parzialmente in Gennari Santori 1998, p. 300 n. 37, è riportata in questa sede in trascrizione integrale: «Carissimo amico e collega, eccomi qui con una nuova seccatura. Ho bisogno di una pronta tua risposta. egli vero che un certo conte Luigi De Sanctis di Matelica, nella Marca di Ancona, abbia reclamato dal Governo del Re ed ottenuto la restituzione di un quadro del pittore Carlo Crivelli, esistente nella chiesa dei soppressi Minori Osservanti di Matelica? Che il De Sanctis abbia così reclamato quel quadro del quale egli pretende avere diritti di giuspatronato, non ne dubito, ma io non posso persuadermi che egli abbia ottenuto sia dal Ministero dell'Istruzione Pubblica, sia da quello dell'Interno e di Grazia e Giustizia la restituzione di cosa che io non sostengo di sua proprietà – punto sul quale in ogni momento bisognerà discutere – e la quale in ogni modo perché sta in piedi in decreto del Valerio, non potrebbe essere esportata da quella chiesa se non per andare a Urbino, ma non certo per passare nella proprietà privata di un sedicente giuspatrono. Se vi ammettessimo un precedente simile, non vi sarebbe più opera d'arte di valore nelle chiese delle Marche, che non venisse reclamata sia da Tizio sia da Sempronio. Quel quadro di Matelica è opera rara e preziosissima e da me stante reclamata a civica possessione tra il De Sanctis e le trattative per venderla. Siccome io fui richiesto del mio parere da chi intende acquistarla, così prima di rispondere m'occorre sapere precisamente se il De Sanctis ha sì o no ottenuto, com'egli si espresse, la restituzione di quella sua proprietà dall'uno e dall'altra di questi Ministeri. [...]. Alquanto prima ti spedirò un succinto rapporto di quanto di pregevole ho rinvenuto nei magazzini di Brera, dove ho passato quattro giornate della settimana passata. Salutami il Ministro, vogliami bene e ricevi i miei più cordiali saluti. Tuo affezionatissimo amico Giovanni Morelli NB: Ti prego rispondermi il più presto possibile dovendo io dar risposta a chi me la chiese»; cfr. ACS, AABBA, *Direzione generale*, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn.

tessero aver concesso il permesso di restituzione del dipinto, evidenziò che tale riconsegna avrebbe costituito un precedente per cui «non vi sarebbe più opera d'arte di valore nelle chiese delle Marche, che non venisse reclamata sia da Tizio che da Sempronio». D'altro canto palesò di essere in contatto con esponenti del mercato internazionale, dai quali gli erano venute richieste assicurazioni circa la legittimità dei documenti in possesso del conte De Sanctis<sup>17</sup>.

Nel mese di ottobre Eastlake soggiornò a Milano e, al rientro in Gran Bretagna, riferì ai *trustees* di aver ricevuto da Morelli conferma della disponibilità del dipinto sul mercato (nonostante l'opposizione dello stesso Morelli alla vendita), in virtù delle assicurazioni date dallo stesso ministro Matteucci al conte De Sanctis<sup>18</sup>.

Negli stessi giorni Cavalcaselle rivolse un appello al ministro, dal quale si ricava che lo studioso venne messo a conoscenza della vicenda direttamente dal conte De Sanctis in una lettera datata 24 settembre, che faceva seguito ad una precedente missiva indirizzata a Cavalcaselle a Londra, non pervenuta al destinatario<sup>19</sup>. Dal medesimo documento emergono ulteriori dati: Cavalcaselle scrisse: «tre anni or sono io la vidi con il direttore della Galleria Nazionale di Londra, e so che il Governo Pontificio ha sempre ricusato accordare il permesso della vendita non volendo privare l'Italia di tale lavoro d'arte»<sup>20</sup>; ed aggiunse:

l'importanza di questo capolavoro fu dal sottoscritto assieme col deputato Giovanni Morelli notata, facendone la descrizione del quadro, e stima approssimativa del prezzo. In quel viaggio per il Governo si fecero tre inventari di tutte le opere dei soppressi conventi delle Marche e Umbria. Uno fu lasciato sul luogo all'amministratore della Cassa Ecclesiastica per tener d'occhio l'oggetto assieme alle autorità governative, l'altro fu spedito al Commissario Regio della Cassa suddetta in Ancona per le Marche ed a Perugia per l'Umbria, il terzo trovosi presso questo Ministero dal quale dipendono le belle arti, là dove si verificherà la stima del quadro del Crivelli qui nominato<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Si veda Gennari Santori 1998, p. 300.

<sup>19</sup> Cfr. ACS, AABBA, *Direzione generale*, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn., *Lettera al Ministro di Giovanni Battista Cavalcaselle* del 28 ottobre 1862.

<sup>20</sup> Il riferimento è al già accennato viaggio del 1858, di cui è ad oggi noto anche un taccuino riservato alle opere delle Marche: cfr. Levi 1993, p. 137.

<sup>21</sup> Cfr. ACS, AABBA, *Direzione generale*, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn., *Lettera al Ministro di Giovanni Battista Cavalcaselle* del 24 ottobre 1862. Sull'importanza di rendere pubblico l'inventario del 1861 e sulla necessità di promulgare una legge di tutela Cavalcaselle rivolse al Ministro Matteucci accurate memorie, rese note a stampa nel 1863, che

Nel mentre Eastlake offrì per il dipinto la cifra di 50.000 franchi, equivalenti ad altrettante lire e pari a 2000 sterline. La valutazione corrente del dipinto era di 60.000 lire, cifra che singolarmente venne stabilita proprio da Morelli e Cavalcaselle, i quali avevano corredato l'inventario del 1861 della stima di tutti gli oggetti d'arte censiti<sup>22</sup>.

L'intervento di Cavalcaselle si rivelò decisivo; pur non riuscendo ad arginare la vicenda, il «pioniere della conservazione» fece cambiare posizione agli organi ministeriali, che emanarono un tassativo veto di esportazione del dipinto<sup>23</sup> e, non disponendo della somma necessaria all'acquisto, tentarono di agire su due strade parallele. Il Ministero propose di destinare all'acquisto 30.000 lire e di coprire la differenza chiedendo di contribuire con 15.000 lire alla Casa Reale Savoia e al Comune di Firenze, che, in cambio, avrebbe ottenuto la destinazione del dipinto agli Uffizi. Firenze deliberò favorevolmente il 6 dicembre, mentre la Real Casa si sottrasse, dichiarando:

Sua Maestà limitò l'impiego dei fondi destinati a favorire le Arti Belle, all'acquisto dei quadri moderni, e ciò mediante commissioni che si danno ad artisti italiani, ora di una ora dell'altra Provincia; le quali commissioni pel numero continuo delle domande, il più delle volte appoggiate da ragguardevoli e dotti personaggi, assorbono e fanno di gran lunga eccedere la somma che in preventivo si determina di impiegare allo scopo suddetto. Ciò stante, e malgrado la soddisfazione che avrebbe provata lo scrivente di poter promuovere una più soddisfacente determinazione, egli è costretto a partecipare all'Onorevole Sig. Ministro

costituiranno lo zoccolo duro delle posizioni portate avanti per anni dallo studioso, anche dopo il conseguimento della carica di direttore del Museo del Bargello. Per la formazione, l'attività di studioso e le cariche pubbliche ricoperte da Cavalcaselle si rimanda al testo: Levi 1988; per le memorie al ministro Matteucci, *ivi*, pp. 316-318; inoltre Levi 2004, pp. 53-76.

<sup>22</sup> Per la *connoisseurship* che condusse Morelli e Cavalcaselle a formulare stime di mercato e a volerle alle esigenze amministrative statali si rimanda a Levi 1993, p. 134.

<sup>23</sup> Nel successivo resoconto ai *trustees* Eastlake definì Cavalcaselle «a person of some influence in matters of art at Turin». Per la citazione National Gallery Archives, *Director's reports*, in Gennari Santori 1998, p. 301 n. 39. Cfr. inoltre ACS, *AABBAA, Direzione generale*, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn., *Lettera al Ministro di Giovanni Battista Cavalcaselle* del 28 ottobre 1862, in cui egli ripercorse i passaggi amministrativi irregolari che condussero alla restituzione del dipinto al conte De Sanctis, dalla quale: «Le leggi intorno agli oggetti belle-arti dei cessati Governi non essendo mai state abrogate il quadro non poteva essere rimosso dal luogo, e molto meno posto alla vendita senza il permesso del Ministero della Pubblica Istruzione dal quale dipendono. La cassa ecclesiastica non poteva accordare il permesso di rimuovere il quadro dalla chiesa alla casa De-Sanctis senza prima ottenere quello dal Ministero della Pubblica Istruzione, quindi non è permesso regolare»; domandando inoltre notizie circa i restanti pregevoli dipinti esistenti presso la chiesa di San Francesco di Matelica.

della Istruzione Pubblica, come per le accennate circostanze non siagli permesso di assecondare la domanda [...]»<sup>24</sup>.

Il tentativo di destinare il dipinto agli Uffizi, divenuti all'epoca Real Galleria, denota la totale mancanza di rispetto per il contesto originale dell'opera, già affermato dalle norme pontificie di tutela<sup>25</sup>. Disputando sulla legittimità di applicare al caso gli editti pontifici, il Consiglio di Stato dette il definitivo permesso di esportazione. Inoltre, venuto a conoscenza della richiesta di parere del Ministero dell'Istruzione Pubblica al Consiglio di Stato, il conte De Sanctis si recò a Torino per perorare più efficacemente la propria causa<sup>26</sup>. Il parere del Consiglio di Stato, reso il 17 novembre, argomentava:

giova innanzitutto ricordare che il Governo non potrebbe diniegare tale facoltà senza porsi in contraddizione coi principi che informano le istituzioni che ci reggono, per cui è lasciata gran libertà al commercio, ed ampia facoltà ai proprietari di disporre a piacimento del fatto loro; che a termini dei provvedimenti sovra mentovati è bensì vietato di estrarre dallo Stato gli oggetti di arte in essi indicati, ma è però lecito ai proprietari di venderli liberamente nella varie Provincie dello Stato, e specialmente in Roma, ove facile potrebbe essere lo smercio, perché ivi molti sono gli amatori, e molti i possessori di grandi gallerie e collezioni di si-

---

<sup>24</sup> La richiesta del Ministero della Pubblica Istruzione porta la data 21 novembre ed ebbe riscontro dalla Reale Casa il 24 medesimo e dal Municipio di Firenze a seguito della seduta consiliare del 6 dicembre: ACS, AABBA, *Direzione generale*, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn. alle date 24 novembre e 22 dicembre 182.

<sup>25</sup> Ivi, 10 novembre 1862, da cui un estratto in cui Cavalcaselle si riferì, come avvenne in altri documenti rinvenuti, al chirografo Chiaramonti e all'editto Pacca: «Certamente che tornerebbe doloroso, né sarebbe gradito agli artisti e ai amatori delle arti, vedere migrare in Inghilterra quell'insigne dipinto. Veramente bisognerebbe quell'estrazione interdire. Ma quale autorità può togliere ad un cittadino tanto ristoro guadagno? Recando finalmente il discorso a termini legali, il sottoscritto richiama l'attenzione dell'Eccellenza vostra al chirografo di papa Pio VII del 1° ottobre 1802. Secondo gli articoli 2 e 3 di quel chirografo è assolutamente proibita estrazione delle opere d'arti che interessino le arti stesse, le scuole, la erudizione o che infine per altre ragioni siansi rese celebri. Fra queste opere che debba annoverarsi massimo per la storia dell'arte il quadro del Crivelli, non può cadere dubbio. Né si può dire che l'Editto del Cardinale Pacca del 7 aprile 1820 abbia abrogato quelle disposizioni [...]. Che poi quelle disposizioni possano valere oggi, nel Regno d'Italia, sotto il dominio di ben diversi principii di civiltà ed economia, questo Ministero è ciò che rimette al giudizio di codesto celebre Consiglio, il quale non trascurerà senza fatto come nel caso nostro non sia permesso di scompagnare la questione di legalità e giustizia della questione di equità».

<sup>26</sup> ACS, AABBA, *Direzione generale*, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn. : si vedano in merito le missive dell'8 e 12 novembre e la lettera dell'8 novembre è citata anche in Gennari Santori 1998, n. 51.

mili oggetti che cercano ognora di completare e di arricchire; laonde non si potrebbero in ogni modo quelli ordinamenti ritenere vigenti nelle Province annesse al nostro Stato, salvo colla condizione che fosse parimenti lecito ai proprietari di quelli oggetti d'arte di alienarli liberamente nelle varie provincie e città nel nuovo Stato a cui appartengono; ora siccome alle Provincie e città che non facevano parte degli Stati Pontificii non si potrebbe senza una apposita legge estendere il divieto dell'estrazione contenuta in quei decreti pontificii, ognun vede come riuscirebbe inefficace, e si potrebbe facilmente eludere la proibizione in cui volesse per le Provincie staccate da quegli stati persistere il Governo a termini dei mentovati provvedimenti; e per questi motivi avvisa che si abbia a concedere al Conte De Sanctis la richiesta facoltà di vendere all'estero il quadro di che si tratta<sup>27</sup>.

A poca distanza dall'unità nazionale fu così ribadita la sacralità della privata proprietà, come già evidenziato da Andrea Emiliani in un saggio che sul travagliato percorso che condusse, solo nel 1902, ad una prima legge nazionale di tutela<sup>28</sup>.

L'indagine archivistica ha inoltre recuperato due interessanti documenti autografi di Charles Eastlake, entrambi datati 26 novembre 1862, già presi in esame da Flaminia Gennari Santori e qui integralmente trascritti. Il primo è un *memorandum* privato allegato alla lettera descritta qui di seguito, dal quale si evince che il conte De Sanctis offrì in vendita il dipinto nel luglio del 1862 oltre che al Governo anche all'allora direttore della Pinacoteca di Brera. Si presume che quest'ultimo non abbia dimostrato interesse, il che confermerebbe i dubbi di Flaminia Gennari Santori circa la successiva decisione ministeriale di favorire Firenze a Milano per la destinazione del dipinto<sup>29</sup>. Risulta inoltre che, dopo essere stato informato della presunta disponibilità della pala, Eastlake scrisse personalmente al conte De Sanctis per avviare le trattative, vincolate all'effettiva regolarità dei permessi amministrativi. Eastlake annotò di aver cambiato linea strategica a seguito del movimento di opinione innescato da Cavalcaselle, che anche un parere favorevole del Consiglio di Stato avrebbe potuto non far cessare. Il direttore della National Gallery propose dunque a Luigi De Sanctis di agire con discrezione e «una volta ottenuto il permesso di trasferire il quadro senza tanto rumore a Genova e consegnarlo a Gibbs &

<sup>27</sup> ACS, AABBA, Direzione generale, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn., alla data 11 novembre 1862. Vista l'importanza della risoluzione dell'organo consultivo si è ritenuto utile riportarne un lungo estratto, citato anche in Gennari Santori 1998, n. 53. Medesimi richiami alla libera iniziativa sono presenti nelle lettere di *peroratio* di Luigi De Sanctis, cfr. ACS, AABBA, Direzione generale, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn., alle date 8 e 12 novembre 1862.

<sup>28</sup> Emiliani 1973, in particolare p. 1616.

<sup>29</sup> Ivi, pp. 303-304.

Co, il cui capo rappresentativo, Mr Brown, è un console inglese. Una volta che il quadro lascerà Genova la somma richiesta [...] di 55,000 franchi verrà pagata». Ecco la trascrizione integrale:

Private memorandum

respecting a picture by Carlo Crivelli which the director of the English Nation Gallery as offer to purchase.

In the church of St. Francisco (minori osservanti) at Matelica (Marche) there were, some months since, in the third chapel on the right, an altarpiece by Carlo Crivelli.

The main picture, in three compartments, represent in the centre the Madonna and child, on the right of the spectator, St. Sebastian dressed as a warrior, on the left St. Jerome as Cardinal.

The predella in three compartment contain in the centre the nativity, on the right the martyrdom of St. Sebastian on the left St. Jerome doing penance. On the basis of the pilasters of the frame, in a line with the predella, are, on the right, St. George on horseback, on the left St. Catherine.

The picture on wood, measure without the frame 4 ½ feet high by 3 ¼ wide. The frame is apparently the original frame.

This picture is now removed to the house of the Conte Luigi de Sanctis in Matelica, whose property it is admitted to be, and as he can prove by papers in his possession. In July 1862 he offered the picture for sale to the (Italian) government, not disguising his intention, in the event of their refusal, to dispose of it out of Italy. The government declined the picture, upon which he entered into negotiation with certain persons, offering the picture particularly to the directors of the Milan Gallery.

When in Milan about the middle of the October last I was informed by the authorities referred to that the Conte de Sanctis had permission to sell the his picture, that one of those authorities, desirous of doing all in his power to prevent the picture from leaving Italy, as seen the minister (the Commendatore Matteucci) on the subject, when the Minister observed that his word was pledged and that the application was too late.

It was under these circumstances that the authorities in Milan referred to, believing it to be impossible to prevent the sale and exportation of the picture, informed me of what had taken place.

This was first intelligence I had on the subject.

I immediately wrote to the Conte de Sanctis, and knowing the the government commissioners who had inspected the picture had valued it at 60,000 francs, I offered 50,000 for it, on certain conditions-the chief condition being that he was to furnish satisfactory evidence of his right to sell it and of his having full permission of exportation.

Meanwhile the state of the case became know, a person of some influence in matter of arts in Turin made the most urgent appeals to the Minister with the view to prevent the picture to leave Italy. His efforts succeeded and a decree was issued (by the Minister Matteucci) with an absolute veto on the exportation.

The Conte de Sanctis who appears desirous of coming to terms with me, is now at Turin, pleading his right to dispose of the picture as he pleases, and endeavouring to set aside the decree.

In a recent letter (22 nov) he expresses his conviction that he shall succeed.

I had before told him that supposing he succeeds I can not, after what has taken place and the opposition that may still be made, complete the purchase without an assurance from the British minister at Turin, first, that the Conte de Sanctis admitted to have a right to sell his picture, and secondly, that the Italian government distinctly promise that the exportation shall be permitted.

This, with the needful forms at home, would take some time I have therefore made another proposal to the Conte, namely, that having obtained the permission, he shall quietly take the picture to Genoa, where it will be consigned to messrs. Gibbs & Co. (the chief representative of which firm, Mr Brown, is the English consul) and when the steamer with the picture bound for England shall have left Genoa. The sum of 55,000 francs (the Conte's own price) shall be paid him.

This offer he now seems to be disposed to prefer to the first and waits only for the settlement of the question respecting the exportation.

C.L. Eastlake

7 Fitzroy Square London<sup>30</sup>

Il secondo documento è la lettera indirizzata a Henry Layard, all'epoca sottosegretario di Stato agli Affari Esteri, che accompagna la trasmissione del *memorandum*. La missiva contiene un sintetico aggiornamento sui fatti ed un invito al coinvolgimento di sir James Hudson, ambasciatore inglese a Torino, deputato da Eastlake a velocizzare le operazioni prima che ulteriori ostacoli potessero presentarsi<sup>31</sup>. Emerge una trama fittissima di relazioni. In poche righe vengono infatti citati il console a Genova, Mr Montague Yates Brown, il signor Gaggiotti, console ad Ancona, incaricato di un ruolo di intermediazione fra il conte De Sanctis e i signori Moore, Marellet & Co, agenti del signor McCracken, incaricati di saldare il conte De Sanctis non appena ricevuto l'ordine da parte dello stesso Eastlake:

My dear Layard

I send you a confidential memorandum showing the state of the case with regard to the Matelica picture. If the question is not settled perhaps a word from Sir James Hudson may turn the scale. If it is settled favourably I would beg you to ask him to send a line to the Consul at Genoa (Mr Montague Yates Brown) to secure his good office and request him to expedite the departure of the picture.

<sup>30</sup> ACS, AABBA, *Direzione generale*, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn. – 1862, November 26<sup>th</sup>, London. Per il prezioso aiuto nell'interpretazione e trascrizione dei testi ringrazio sentitamente Nick Watts e Orietta Fontanella.

<sup>31</sup> Henry Austen Layard, James Hudson e William Blundell Spence furono importanti collezionisti con profondi interessi in Italia. Sul tema: Fleming 1973, pp. 4-16; Levi 1988, p. 156; Gioli 1998, p. 28.

If you see no objection you can send the memorandum to Sir James as it is. And I hope you would do so (with a note of your own) without delay.

If my send offer is accepted the picture would not be delivered to my agent at Ancona but as the Conte de Sanctis is apprehensive of a little trouble there, you would father oblige me by writing a line to Sig. Giagiotti (Consul I believe at Ancona) desiring him to see Messr. Moore, Marellet & Co. who are in possession of all the fact. They are the agent refer to, the correspondent of Messr Mc. Cracken—they are already prepare, when they have advise from me, to pay the Conte the stipulated price.

Sincerely yours

C.L. Eastlake

AH Layard Esq. M.P.

Fitzroy Square w.<sup>32</sup>

Fu così che il dipinto di Carlo Crivelli poté giungere a Londra nel dicembre del 1862, pagato dalla National Gallery 2282 sterline, ovvero la cifra più alta pagata in quell'anno per un singolo dipinto<sup>33</sup>. Inutilmente pertanto il Ministero continuò ad occuparsi della faccenda fino al febbraio dell'anno successivo<sup>34</sup>. Contemporaneamente a San Severino si compiva la vicenda della *Madonna della Pace* [fig. 2] del Pinturicchio<sup>35</sup>. La tavola venne visitata da Morelli e Cavalcaselle il 17 maggio 1861. Di ciò fu redatto un verbale e venne stabilito di apporre il regio sigillo<sup>36</sup>. I documenti rinvenuti attestano tuttavia che il giurisdicente incaricato di provvedere materialmente, malato di cenotisi, non poté adempiere nell'immediato. Ciò consentì ai canonici di convocare il capitolo, deliberando di inviare a Roma il dipinto per venderlo «pro del denaro di San Pietro»<sup>37</sup>. A fine giugno, allorché il marchese Raffaello Antinori,

<sup>32</sup> ACS, AABBA, Direzione generale, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn. – 1862, November 26<sup>th</sup>, London.

<sup>33</sup> Robertson 1978, p. 218.

<sup>34</sup> Così attestano numerosi carteggi, per cui si rimanda a ACS, AABBA, Direzione generale, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn., alle date 10, 17, 22 dicembre 1862, 27 gennaio, 2 e 18 febbraio 1863, La risposta del prefetto di Macerata del 18 febbraio dà conto della notizia di vendita apparsa su qualche periodico locale. È inoltre a dir poco singolare che il Ministero della Pubblica Istruzione tornasse nuovamente a distanza di anni sulla vicenda, chiedendo delucidazioni alla Prefettura di Macerata financo nel 1869: cfr. ACS, Beni delle corporazioni religiose, b. 16, fasc. 44.5, cc.nn., alle date 13, 30 novembre 1869.

<sup>35</sup> Per il dipinto oggi conservato presso la Pinacoteca civica “Tacchi-Venturi” di San Severino Marche, si veda, da ultima, alla recente scheda in Barucca, Ferino-Pagden 2015.

<sup>36</sup> Così attesta il memorandum trasmesso al Ministero della Pubblica Istruzione dal senatore Carlo Luzi datato 13 luglio 1861, cfr. ACS, AABBA, Direzione generale, I v., p. I, b. 475, fasc. 438, cc.nn., alla data 12 luglio 1861.

<sup>37</sup> *Ibidem*.



pagina precedente **Figura 2**

Bernardino di Betto detto Pinturicchio, *Madonna con Bambino, due angeli e il donatore*, 1485-1490

tempera su tavola, 143x70 cm,

San Severino, Pinacoteca civica "Tacchi Venturi", in deposito dalla Diocesi

professore di agronomia a Macerata, e il pittore Antonio Bonfigli<sup>38</sup>, in visita a San Severino, chiesero di visionare il dipinto, si sentirono rispondere che la tavola era stata spedita a Roma<sup>39</sup>. Informato del fatto, il Ministero scrisse alla Prefettura di Macerata e il locale deputato Carlo Luzi venne interessato in merito alla faccenda<sup>40</sup>. Costui, commentando l'illecito atto dei canonici, scrisse: «perché sappia l'Italia, una volta, che anche chi porta l'abito clericale può essere finalmente punito quando risulti reo»<sup>41</sup>.

La documentazione di archivio suscita notevoli dubbi circa l'asserita spedizione a Roma del dipinto, che, più probabilmente, sarebbe stato nascosto dai canonici in attesa di sviluppi, a causa della reazione della pubblica opinione e delle indagini in corso. Così, una volta ricomparsa la tavola, la questione si concluse senza ulteriori provvedimenti<sup>42</sup>.

<sup>38</sup> Antonio Bonfigli, «benemerito artista [...] animato da amor di patria», lasciò in dono alla Biblioteca di Macerata la personale collezione di quadri, costituendo così il primo nucleo di un museo che, deputato a Pinacoteca provinciale in seguito alle leggi eversive, resterà un museo civico *sui generis*. Nel seguito è esposto come le istituzioni civiche locali formeranno i propri nuclei. Si deve ad una recente mostra il merito di aver restituito alla Pinacoteca di Macerata la propria storia e l'identità di un museo-quadreria, arricchito da donazioni derivanti dal collezionismo sette-ottocentesco, differente dalle restanti civiche raccolte, che hanno come perno fondante i nuclei spettanti alle corporazioni religiose soppresse. Sul tema: Coltrinari 2012, pp. 13-44; per il lascito Bonfigli *ivi*, p. 249.

<sup>39</sup> *Memoria* del 13 luglio 1861 in ACS, *AABBAA, Direzione generale*, I v., p. I, b. 475, fasc. 438, cc.nn.

<sup>40</sup> Si vedrà in seguito il ruolo attivo svolto dal deputato Carlo Luzi in altri episodi riguardanti il patrimonio settempedano.

<sup>41</sup> Memoriale del 13 luglio; nell'analogo documento del 12 medesimo Luzi riferisce al Ministero tutte le informazioni sul dipinto, effettivamente commissionato da don Liberato Franchi Bartelli per l'antica cattedrale fatta costruire dal Municipio nell'anno 1200. Il deputato fornisce inoltre le indicazioni circa la documentazione presente all'interno dell'archivio capitolare, invitando, qualora necessario, al sequestro dei documenti. Luzi dà inoltre notizia di un personale colloquio con Cavalcaselle, condividendone la preoccupazione sulla sorte del patrimonio locale. Cfr. ACS, *AABBAA, Direzione generale*, I v., p. I, b. 475, fasc. 438, cc.nn., alla data 12 luglio 1861.

<sup>42</sup> Gli ultimi documenti in merito sono richieste ministeriali di chiarimento datate 16 e 18

I fascicoli di archivio relativi agli anni 1861-1866 non presentano altra documentazione, ad esclusione di alcune notizie relative ad un'istanza di restituzione rivolta alla cassa ecclesiastica dal sanseverinate Maurizio Cancellotti, curatore patrimoniale dei figli Giuseppe e Maria<sup>43</sup>. La richiesta di restituzione riguardava tre dipinti – la *Natività*, *L'Adorazione dei Magi* e *la Fuga in Egitto* – appartenenti alla cappella del Santissimo Sacramento nella ex chiesa di San Francesco dei Minori Conventuali<sup>44</sup>. Raoul Paciaroni, studiando gli arredi sacri settempedani, ha invece identificato le tele con tre analoghi soggetti legati alla committenza Servanzi. Si tratta della *Natività*<sup>45</sup> attribuita al pittore romano Girolamo Troppa e di due tele dell'urbinate Gian Ortensio Bertucci. I dipinti furono commissionati in occasione del restauro della cappella di famiglia a fine XVII secolo; gli stessi, rimossi dalla sede originaria nel 1811 per essere trasferiti a Brera, furono ricollocati all'interno della chiesa di San Francesco a seguito della caduta del Regno d'Italia. Attualmente si trovano nella chiesa del Glorioso, ove confluirono numerose opere a seguito della demolizione dell'ex tempio conventuale e in parte sono stati di recente esposti in Pinacoteca dopo il riallestimento e l'ampliamento delle collezioni<sup>46</sup>. Il documento citato, datato 12 settembre 1865, attesta la preoccupazione di trovare una collocazione alternativa per i dipinti, a causa del pessimo stato di conservazione della chiesa ed in attesa di dirimere la questione proprietaria. Il suggerimento di affidare in custodia le tele al Municipio settempedano venne

gennaio 1862, per cui si rimanda a ACS, *AABBAA, Direzione generale*, I v., p. I, b. 475, fasc. 438, cc.nn., alle date indicate.

Si ricorda inoltre il precedente tentativo di alienazione risalente all'offerta di mille scudi della regina Cristina Svezia, tramandato alla memoria da Giuseppe Rainaldi, citato in Ricci 1902, pp. 69-71.

<sup>43</sup> ACS, *AABBAA, Direzione generale*, I v., p. I, b. 475, fasc. 438, cc.nn., del 12 settembre 1865. La famiglia Cancellotti ereditò parte delle collezioni di dipinti di un ramo dei conti Servanzi, ad essi imparentati attraverso il matrimonio di Giacomina Servanzi con un Cancellotti. Delle opere si persero totalmente le tracce; maggiore fortuna ebbero invece i libri di famiglia, acquistati dal Comune nel 1833 per costituire il primo nucleo della civica Biblioteca: in merito si veda la scheda di Marina Massa in Costanzi 2003, p. LII.

<sup>44</sup> L'edificio, in pessimo stato di conservazione, fu demolito alla fine degli anni '70 del XIX secolo. Sul tema si tornerà in relazione dello stacco degli affreschi conservati attualmente in Pinacoteca.

<sup>45</sup> Per il dipinto [fig. 3] si veda la scheda di Silvia Blasio in Papetti, Sgarbi 2010, p. 280.

<sup>46</sup> Per l'integrale storia collezionistica delle tele si rimanda al contributo di Raoul Paciaroni in Papetti, Sgarbi 2010, pp. 102-104.

**Figura 3**

Girolamo Troppa, *Natività*, circa 1668, 1490

olio su tela, 250\*175 cm

San Severino Marche, provenienza chiesa di Santa Maria del Glorioso, collocazione attuale  
Pinacoteca civica "Tacchi-Venturi"



ricusato dal sindaco e le opere furono prese in carico dalla cassa ecclesiastica<sup>47</sup>. Resta aperto l'interrogativo circa la deliberazione del Municipio di Urbino, chiamato, anche in questo caso, a deliberare in merito alla restituzione di dipinti legati a diritti di patronato, nonostante la sospensione del decreto Valerio<sup>48</sup>. Risulta inoltre che contro la risoluzione negativa della Giunta urbinata la famiglia Cancellotti presentò ricorso in tribunale. Giunsero in soccorso di tale vuoto normativo le note leggi eversive<sup>49</sup>.

### *1. La promulgazione delle leggi eversive e i primi interventi del prefetto Federico Papa*

Nel giugno del 1866 la Commissione Reale formulò un primo disegno di legge, producendo un testo prudente, basato sulla sola soppressione delle corporazioni religiose e sulla devoluzione dei beni, tralasciando il più ampio tema dei rapporti con la chiesa. Il regio decreto n. 3036, promulgato il 7 luglio, sopprime «ordini, corporazioni e congregazioni religiose, secolari e regolari, conservatori e ritiri di carattere ecclesiastico», devolvendone i beni al demanio e creando il fondo di culto, amministrazione autonoma sostitutiva della cassa

<sup>47</sup> ACS, AABBA, Direzione generale, I v., p. I, b. 475, fasc. 438, cc.nn., alla data 13 novembre 1865. La documentazione relativa alla vicenda è frazionata in più unità archivistiche, aventi differenti temi; ciò non ha reso possibili maggiori approfondimenti.

<sup>48</sup> ACS, AABBA, Direzione generale, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn., 12 settembre 1862, Torino; Ivi, 13 novembre 1865, Firenze.

<sup>49</sup> Per il dibattito parlamentare in merito ai beni artistici negli anni 1862-1866 si rimanda all'omonimo contributo di Antonella Gioli (1998, pp. 37-55). Si rende necessaria una precisazione: la Commissione per la conservazione dei monumenti storici e letterari, istituita con decreto del commissario Valerio in data 3 novembre 1860, rimase in carica per tutto il periodo finora esaminato ed anche successivamente; costituita inizialmente da un presidente, un segretario e 20 membri, venne in seguito articolata in comparti provinciali e allargata ad un consesso di 32 componenti. Per gli anni 1860-1867 non sono emersi atti della Commissione, ad eccezione di una memoria sull'istanza di alienazione De Sacntis firmata dal segretario Carlo Rinaldini, per la quale ACS, AABBA, Direzione generale, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn., alla data 6 novembre 1862. Negli anni che fecero seguito alle leggi eversive i carteggi fra i presidenti della Commissione per la Provincia di Macerata, prima Filippo Raffaelli e poi Aristide Gentiloni Silverj, come si vedrà, si infittirono. Per uno studio approfonditissimo fra organi statati e periferici si rimanda al testo Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni 1987; in particolare, per l'elenco dei membri delle commissioni marchigiane dal 1860 al 1880, pp. 411-423. Sulla presidenza prefettizia delle commissioni conservatrici e sulla riforma che subirono con decreto del 7 agosto 1874: Gioli 1998, p. 57.

ecclesiastica<sup>50</sup>. La legge n. 3848 del 15 agosto 1867, liquidando l'asse ecclesiastico, intervenne nuovamente sul tema dei beni, escludendo dalla cessione solo le chiese mantenute al culto. Alla direzione generale del demanio fu demandata l'amministrazione dei beni incamerati, l'autonomo fondo di culto ricadde sotto l'autorità del Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti, competente in via esclusiva per gli atti di cessione dei beni, tuttavia generalmente decretati su istanza del Ministero della Pubblica Istruzione, titolare di Antichità e Belle Arti<sup>51</sup>.

Tali provvedimenti implicarono mutamenti ricadenti sull'intera società in una "Italia difficile": dalla posizione dello Stato liberale nei confronti della chiesa al riuso degli edifici ex claustrali<sup>52</sup>. Gli oggetti d'arte spettanti alle corporazioni soppresse furono riconvertiti dagli usi devozionali a finalità museali. I nuovi musei così originati assunsero il valore di tempi della memoria civica come parte della storia nazionale. Andrea Emiliani vi ha riconosciuto «il codice genetico più veritiero» dei musei civici<sup>53</sup>.

La documentazione archivistica attesta la complessità del percorso complesso e la lenta formazione di una coscienza collettiva. «Non poca meraviglia» venne espressa dal Ministero della Pubblica Istruzione al Prefetto di Macerata in una lettera di biasimo del 14 marzo 1868, poiché a quella data «nessun Municipio di codesta Provincia» aveva ancora provveduto a fare istanza per la devoluzione degli oggetti d'arte già spettanti alle corporazioni religiose<sup>54</sup>. Il richiamo innescò complesse verifiche sul patrimonio e reazioni politiche e sociali. Molto si adoperò il prefetto Federico Papa, che sollecitò continuamente i comuni e promosse verifiche sul patrimonio, in particolare su quanto censito da Morelli e Cavalcaselle nel 1861<sup>55</sup>.

<sup>50</sup> Gioli 1998, p. 52. Si veda inoltre: Astorri 2000, pp. 42-69.

<sup>51</sup> Gioli 1998, p. 55. Recentemente è stato pubblicato a cura di Carmine Iuozzo (2013) l'inventario dell'archivio storico del Fondo Edifici di Culto; inoltre, per iniziativa del Ministero dell'Interno, l'archivio stesso è stato recentemente aperto al pubblico.

<sup>52</sup> Sulle nuove funzioni a cui vennero destinati gli edifici delle corporazioni religiose soppresse in ambito locale si rimanda a Compagnucci 2002 e 2014.

<sup>53</sup> Emiliani in Gioli 1998, p. 3. Per il ruolo del museo, in particolare del museo locale, nella società: Dragoni 2010, in particolare pp. 69-93.

<sup>54</sup> ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn., alla data 14 marzo 1868.

<sup>55</sup> La richiesta di alienazione Cancellotti narrata in precedenza è stata inserita nella trattazione proprio perché caso quasi esclusivo di documentazione riguardante dipinti del Seicento. Faranno eccezione anche alcuni inventari più dettagliati di altri per Matelica e Cingoli. Nella pratica generale del fondo *beni delle corporazioni religiose soppresse* si conservano: un inventario descrittivo dei beni (appendice, n. 85), senza data tuttavia presumibilmente mol-

Il prefetto Papa, fra i primi atti, trasmise al Ministero, in data 28 agosto 1869, un elenco delle «opere d'arte pregevoli già spettanti alle corporazioni religiose della Provincia di Macerata» redatto dal marchese Filippo Raffaelli, presidente per la sezione di Macerata della Commissione conservatrice dei monumenti<sup>56</sup>. Precedette di qualche giorno una lettera indirizzata al Ministero dal medesimo prefetto:

appena giunto in questa residenza (1 novembre 1867) mi occupai alacramente dell'accer-

to prossimo all'Unità in quanto includente la *Madonna della Rondine*, le stime formulate da Cavalcaselle e Morelli e preziosissime annotazioni a margine circa le comunicazioni sulle verifiche condotte e sullo stato di conservazione dei beni, trasmesse agli organi territoriali dal Ministero fino a fine secolo; due elenchi senza data delle chiese già claustrali aperte o chiuse al culto (appendice, nn. 88, 211); un primo elenco di quadri devoluti al Comune di Camerino, datato 15 luglio 1869 (appendice, n. 156); l'elenco dei quadri delle chiese già claustrali ricadenti nel territorio di San Severino (appendice, n.210); l'inventario delle opere di pregio stilato dall'ispettore Filippo Raffaelli contenente per cadun dipinto il Mandamento ed il Comune di appartenenza, la corporazione religiosa già spettante, una breve descrizione, la verifica circa l'esposizione o la non esposizione al culto, la stima ed il luogo di conservazione (appendice, n. 151); l'elenco di 118 edifici ex claustrali alla data 15 settembre 1878, corredato da alcune indicazioni (appendice, n. 224); un ulteriore inventario di beni che censisce 36 fra i dipinti di pregio (appendice, n. 86). La documentazione prosegue poi ordinata per singoli Comuni in sottofascicoli, da cui per San Ginesio l'elenco dei quadri devoluti e di quelle da devolversi alla data 8 settembre 1871 (appendice, n. 183). Per Cingoli si rimanda a un elenco di 32 dipinti di pregio trasmesso la Municipio dopo diverse sollecitazioni in data 19 luglio 1895 (appendice, n. 271). Da quest'ultimo si desume un primo dato di interesse: il dipinto citato come "La comunione di San Nicola da Tolentino" e per il quale viene indicata la datazione all'anno 1700 e l'attribuzione a Mazzanti Ludovico, risulta alla data trasferito per motivi di conservazione alla Pinacoteca di Macerata dalla chiesa di Sant'Agostino di Cingoli. L'opera a giudizio di chi scrive potrebbe essere identificata col la tela rappresentante *San Nicola da Tolentino che riceve dalla Madonna il pane dei poveri*, attualmente conservata in deposito presso i musei civici di Macerata e per la quale non si hanno maggiori notizie ad esclusione di una lettera del 1948 che già ne denunciava il cattivo stato di conservazione, per la quale al link: <http://musei.comune.macerata.it:81/public/DB1/LayoutP/main.asp?db=DB1&cc=92&cl=I&mode=s&tipoRic=semplice&fieldRicercaSemplice=san%20nicola%20da%20tolentino&pg=1&opt=scheda&origPg=0>.

Per i beni di proprietà privata, di cui è stato rinvenuto un unico elenco curato da Vittorio Aleandri per il territorio di San Severino Marche, si rimanda a Paparello 2014, pp. 740 e 762-273.

<sup>56</sup> Su Filippo Raffaelli, direttore della Biblioteca civica di Fermo dal 1872, membro della Commissione conservatrice di Macerata fino al 1887, per alcuni anni anche regio ispettore delle Antichità e Belle Arti per Macerata, si rimanda al recente contributo di Patrizia Dragoni (Dragoni 2012b, pp. 13-15).

tamento di tutti gli oggetti d'arte pregevoli che potessero esistere nella intera Provincia. Pervenendo io da Siena città tanto ricca di stupendi quadri, di vetri, di terre cotte [...]. [...] mi diedi quindi a tutt'uomo anche in questa a provvedere che anche per mancanza di una energica iniziativa non andassero smarriti e distrutti quei pochi, ma pur ritenuti oggetti di belle arti, che si trovano sparsi in vari Comuni. Tranne la istituzione della Pinacoteca di Macerata [...] poco o nulla erasi ottenuto altrove per mancanza specialmente de' fondi occorrenti, onde mi persuasi che bisognava cominciare da questa parte le pratiche per riuscire a qualche soddisfacente risultato. Richiesi ed ottenni dal Consiglio Provinciale [...] la somma di £ 300, la quale spesa con prudente parsimonia è tuttavia bastata alla compilazione di un inventario abbastanza esatto di tutti gli oggetti d'arte che si noverano in questa Provincia<sup>57</sup>.

Seguirono a questo altri incessanti appelli<sup>58</sup>. In particolare, in accordo con il Ministero della Pubblica Istruzione, Papa spinse per l'integrale devoluzione degli oggetti d'arte già claustrali in favore del Comune di Macerata, ad eccezione dei beni ricadenti nel mandamento di Camerino. Il Municipio di Camerino, infatti, aveva fatto sentire fra i primi la sua voce, deliberando in merito in data 21 novembre 1869:

1. Il Consiglio Comunale di Camerino fa domanda al superiore Governo di avere in possesso gli oggetti di arte esistenti in Camerino e nel circondario qualora questi ultimi non vengano domandati dai rispettivi Municipi; 2. Il Consiglio delibera che per la conservazione dei sunnominati debba ogni anno tabellarsi la somma di £ 300<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Cfr. ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn., alla data 18 agosto 1869, citato anche in Gioli 1998, p. 116.

<sup>58</sup> Si vedano in merito i carteggi conservati in ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn., alle date 18 agosto 1869 e 24 febbraio 1872.

<sup>59</sup> Copia della delibera consiliare di Camerino, trasmessa al Ministero dal sindaco in data 15 settembre 1869, ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn., alle date 15 settembre e 21 novembre 1869. Il patrimonio storico artistico di Camerino è, fra i locali, il maggiormente indagato; a ciò ha contribuito in maniera significativa la mostra *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, tenuta nel 2002 e per la quale si rimanda al catalogo: De Marchi, Giannatiempo López 2002. Si vedano inoltre: Casciari 2006 e López, Casciari 2006. Barbara Mastrocola (2003, pp. 487-508 e 2013, pp.133-139), attuale direttrice dei musei civici e diocesani, ha inoltre dedicato alle conseguenze locali delle leggi eversive numerosi studi. In merito si veda anche: Bittarelli 2000. Per tali ragioni si è ritenuto di non approfondire oltre l'argomento, a vantaggio di patrimoni e nuclei di beni interessati da ricerche meno puntuali e rigorose. Ci si limita pertanto ad elencare di seguito i documenti emersi nel corso dell'indagine attuale, demandando ad uno studio futuro, per ciascuno di musei civici locali, un'indagine puntuale per singole opere e circa il progressivo incremento delle collezioni. Cfr. ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn.: inventario dei beni in pratica generale; altro inventario dei beni in pratica generale in cui si citano due tavole sottratte dal convento dei Minori Osservanti e vendute a Roma

L'atto consiliare rispose al regio decreto del 7 luglio 1866 e alle avvertenze promulgate dal guardasigilli nel marzo 1867 sull'attuazione dell'articolo 24 dello stesso<sup>60</sup>. La rigidità del decreto Valerio era così abbandonata in favore della concentrazione dei beni in due nuclei, su scala provinciale. Anche tale passaggio, non rispettoso della geografia artistica e dell'importanza di zone periferiche, trovò l'opposizione dei Municipi, che, determinati a conservare le glorie cittadine, ottennero la revoca del decreto promulgato in favore di Macerata in data 31 gennaio 1872<sup>61</sup>.

## 2. *Alla ricerca di un tempio*

Il regio decreto n. 3036 del 1866 celava in sé un'ambiguità di cui il territorio seppe approfittare: se da un lato la legislazione favoriva la devoluzione degli oggetti d'arte incamerati in favore delle istituzioni museali già presenti e, di fatto, incentivava l'incremento di nuclei già costituiti presso i capoluoghi di provincia, dall'altro lasciava aperta la strada all'istituzione di nuove struttu-

---

al principe Lancellotti; memoria del senatore Carlo Luzi; consegna al Municipio di un dipinto proveniente dalla chiesa di San Francesco; devoluzione dei beni librari ex claustrali; devoluzione beni ex claustrali; elenco beni di pregio già spettanti alle corporazioni religiose della provincia di Macerata; pratica di devoluzione al Municipio; istanza del sindaco per la cessione dei beni ex claustrali ed elenco dei beni; memoria della Prefettura di Macerata circa le devoluzioni in atto; richiesta di chiarimento del Ministero della Pubblica Istruzione al Dicastero di Grazia e Giustizia circa i decreti di devoluzione; elenco degli edifici ex claustrali definitivamente chiusi al culto; elenco fornito dalla Regia Intendenza di Finanza sugli edifici ex claustrali; devoluzione del dipinto rappresentante la *Madonna col Bambino, San Giuseppe, San Giovanni Battista e il beato Pietro da Mogliano*; n. 229, causa Mori sull'*Annunciazione di Spermento*; n. 230, causa Mori sull'*Annunciazione di Spermento*; n. 231, trasmissione decreto di devoluzione; n. 232, pratica di devoluzione del dipinto conservato del Palazzo Ducale, rappresentante la *Madonna col Bambino, San Giuseppe, San Giovanni Battista e il beato Pietro da Mogliano*; n. 233, missiva di Cavalcaselle circa il dipinto al precedente numero; n. 234, comunicazione della Prefettura di macerata circa la pittura ai precedenti numeri; n. 235, comunicazione di Cavalcaselle circa il dipinto ai precedenti numeri; n. 236, resoconto ministeriale circa la causa Mori sull'*Annunciazione di Spermento*; n. 292, comparsa conclusionale causa Fieconi contro il Municipio di San Severino Marche in cui la causa Mori viene citata quale precedente. Per le vicende che interessarono il dipinto si rimanda a Rivola 2007.

<sup>60</sup> Cfr. Gioli 1998, pp. 110-111.

<sup>61</sup> Decreto del guardasigilli De Falco, rintracciato fra i documenti riguardanti i decreti di devoluzione in favore del Comune di San Severino Marche, che, insieme a quello di Recanati, si oppose con determinazione al trasferimento a Macerata.

re, purché con locali idonei alla conservazione e assistite dall'assegnazione di congrue risorse annuali<sup>62</sup>. Nel quadro di queste contese ai prefetti venne assegnato un ruolo di coordinamento, man mano reso più forte dall'istituzione delle commissioni conservatrici locali, delle quali assunsero per decreto la presidenza<sup>63</sup>.

Nell'assolvere a tale incarico, il prefetto Federico Papa, in accordo con il Ministero, sollecitò più volte il Comune di Macerata affinché si risolvesse a deliberare il necessario stanziamento annuo. L'atto consiliare fu assunto il 25 aprile 1870. Tuttavia ci si limitò a 200 lire. In seguito la raccolta venne incrementata da alcune donazioni: a una collezione numanistica seguirono il lascito di sette dipinti da parte di Tommaso Borgetti nel 1835 e l'importantissimo nucleo di 26 dipinti pervenuto per lascito testamentario del pittore Antonio Bonfigli<sup>64</sup>. Pertanto, ma solo a seguito delle pressioni prefettizie il Consiglio comunale rivide in parte la propria posizione:

il signor Prefetto a nome del Governo ha domandato che per parte di questo Consiglio venga stabilita una conveniente assegnazione. A questa domanda la Giunta municipale aveva risposto significando la gratitudine della rappresentanza pubblica e manifestando in pari tempo come non fosse necessaria la istituzione di una nuova pinacoteca né lo stanziamento di fondi appositi per parte del Consiglio, mentre nella Biblioteca comunale esiste di già una conveniente da pochi anni iniziata, ma di già abbastanza fiorente. Il signor Prefetto aveva però replicato che date le disposizioni del Governo positive, si voleva da parte del Consiglio comunale la domanda di devoluzione dei quadri spettanti a sopresse corporazioni religiose della Provincia, nonché lo stanziamento di un fondo perpetuo per le spese di manutenzione ed incremento della Pinacoteca. In seguito di questa insistenza per parte della Prefettura, la Giunta municipale non ha potuto non invocare la deliberazione del Consiglio<sup>65</sup>.

<sup>62</sup> Sul tema si rimanda al contributo sulle nuove forme del conservare: Troilo 2007, pp. 27-36.

<sup>63</sup> La presidenza prefettizia della Commissione conservatrice dei monumenti e delle belle arti venne ribadita con decreto del 7 agosto 1874. Le Prefetture, istituite fin dal 1861 dal ministro dell'Interno Ricasoli, furono elemento caratterizzante della struttura organizzativa dello Stato unitario. Sui temi cfr. Gioli 1998, p. 57.

<sup>64</sup> *Atto di donazione Antonio Bonfigli*, Archivio di Stato di Macerata (da ora in poi ASMC), Archivio notarile di Macerata, Volume 5369, Notaio Francesco Salustri, anno 1860 - parte III - cc. 257r-261r atto di donazione e 263r-267v perizia. Sulla storia dei musei civici di Macerata si rimanda ai recenti contributi di Francesca Coltrinari (2012) e Mauro Compagnucci (2013); per ulteriori spunti di riflessione Pascucci 2010.

<sup>65</sup> ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn., *Verbale del Consiglio Comunale di Macerata*, 25 aprile 1870, ore 8 pomeridiane.

Lo stanziamento perpetuo di 200 lire venne deliberato dopo un dibattito che lascia tuttavia trasparire una certa debolezza di intenti. Mentre Enrico Bruni propose di stanziare una cifra conveniente al mantenimento e all'incremento costante delle collezioni, i restanti componenti assembleari si dimostrarono molto più tiepidi e vollero «non [...] estendere troppo la cifra del fondo domandata»<sup>66</sup>.

Tanto in ogni caso bastò per far insorgere, per primo, il Comune di Pausala<sup>67</sup> che, in data 27 maggio, deliberò l'istituzione della Pinacoteca civica in locali appartenuti ai Conventuali<sup>68</sup>. Il verbale del Consiglio comunale fornisce elementi utili a meglio delineare il quadro complessivo. Risulta infatti che in data 12 agosto 1868 la Prefettura di Macerata emanò una circolare dedicata alla devoluzione del patrimonio librario ex claustrale, osservando che «per ora era da parlare delle sole librerie, altrimenti devolute entro il termine perentorio del 31 agosto 1869, tralasciando gli oggetti d'arte». Evidentemente il prefetto Papa diede precedenza all'inventario dei beni; ciò, probabilmente, in attesa di far convergere il patrimonio storico artistico nel capoluogo. Corroborano tale ipotesi anche i carteggi fra il Ministero e lo stesso Papa, in uno dei quali il ministro, riferendosi alla devoluzione in favore di Macerata, scrisse

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.10, cc.nn., Verbale del Comune di Pausula del 30 maggio 1870: «dalla pubblicazione degli atti del Consiglio comunale di Macerata venivasi a conoscere essere in progetto l'istituzione in quella città di una Pinacoteca pubblica, in cui si sarebbero accolti anche i dipinti e quadri di pregio e fra questi quelli [...] del Comune di Pausula». Sull'istituzione delle collezioni civiche e diocesane di Corridonia si rimanda a: Liberati 2003, Pascucci 2013a, 2013b, 2013c.

<sup>68</sup> *Ibidem*: «Ciò premesso si propone a deliberare che stabilito che gli oggetti d'arte di cui si è proposito saranno raccolti a guisa di museo in vani appositi del fabbricato di proprietà comunale già convento dei Minori Conventuali e stabilito un annuo fondo di L.200 per la loro custodia e conservazione col presente atto Consiliare si intenda fare al Ministero dei Culti la domanda di devoluzione a favore del Municipio degli oggetti d'arte in parola nel senso dell'art. 24 della citata legge 7 Luglio 1866». Un inventario dei beni conservati presso il complesso di San Francesco, già dei Minori Conventuali, datato 8 giugno 1876, documenta alla data la presenza di 5 dipinti, fra i quali le due tavole di Durante Nobili attualmente in Pinacoteca. Il documento attesta inoltre la mancanza dei dipinti appartenenti al Capitolo dei Santi Pietro, Paolo e Donato per cui inizialmente si pensò alla devoluzione prima in favore del Municipio di Macerate poi di quello di Pausula. Per tale aspetto si rimanda alla consultazione dei documenti in ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn., alla data 25 marzo 1870 e Ivi, fasc. 44.10, cc.nn., alla data 26 dicembre 1870. Per la Pinacoteca parrocchiale che ad oggi ospita i dipinti in tavola presenti in tutti gli inventari citati alla nota 173 si rimanda al testo Liberati 2003. Si veda inoltre: Sansoni 2009.

bello e onorevole sarebbe per codesta illustre città siffatto provvedimento. Io prego pertanto vostra signoria di far premurosi e caldi uffici appresso il Municipio a questo fine; ed egli spero non vorrà tirarsi indietro da un'impresa tanto degna d'una città colta e civile, come è Macerata. Ma per condur la cosa con ogni cautela, sarà bene che vostra signoria si accerti innanzitutto che gli altri Comuni, ove quelle opere d'arte claustrali si trovano, non siano per far poi ostacolo alla devoluzione che di esse venisse decretata a favore di codesta città. Quando mai alcuno di essi Municipi facesse istanza ufficiale fossero a lui devolute le opere esistenti nel suo Comune, io non potrei non assecondarla, ma in tal caso si dovrebbe provvedere testé alla istituzione di una Pinacoteca da stare aperta al pubblico, e dovrebbe menzionare in bilancio una somma annua conveniente, come spesa obbligatoria e perpetua pel mantenimento della novella Pinacoteca<sup>69</sup>.

Altri Comuni si dimostrano più solerti del capoluogo di provincia. Fu il caso di San Ginesio, che, godendo di un patrimonio ricchissimo, deliberò, in data 12 settembre 1868, l'istituzione della propria Pinacoteca, elencando tutti i quadri per i quali veniva richiesta la devoluzione e chiedendo che il loro numero aumentasse via via che fossero stati chiusi al culto altri edifici. A tale scopo veniva stanziata in perpetuo la somma di 500 lire e si dava mandato alla Giunta per la redazione di uno statuto o regolamento<sup>70</sup>.

Il Comune di Matelica deliberò l'istituzione della civica Pinacoteca in data 13 novembre 1868, chiedendo la devoluzione degli oggetti d'arte già claustrali alle competenti autorità ministeriali. A tale scopò stanziò 300 lire annue per

<sup>69</sup> Lettera del Ministero al prefetto del 14 marzo 1868, cfr. ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn., del 14 marzo 1868.

<sup>70</sup> La deliberazione consiliare fu determinata dall'esigenza di garantire la conservazione della tavola di Stefano Folchetti rappresentante la *Madonna in trono con il Bambino e i Santi Benedetto, Rocco e Sebastiano e Bernardino*. Il documento attesta tuttavia la collocazione dell'opera nell'anno 1868 presso la chiesa delle Grazie; ciò è confermato nell'elenco dei beni datato 8 settembre 1871. Il dato è da ritenere errato sulla base della bibliografia sul dipinto, provante la sua derivazione dalla locale chiesa delle Macchie (Santa Maria in Vepretis), nata come eremo cistercense e officiata fino alla soppressione dai Minori Osservanti. Cfr. la scheda di Luigi Maria Armellini in De Vecchi 1997, pp. 250-251. La documentazione archivistica emersa attesta inoltre al già citato anno 1871 l'avvenuta devoluzione di sei dipinti, fra i quali la citata tavola di Stefano Folchetti, un quadro rappresentante *Sant'Anna* proveniente dalla chiesa di Santa Maria della Consolazione già spettante ai Cappuccini; un dipinto su tavola datato 1442, rappresentante la *Madonna della Consolazione*, attribuito a Fabio di Gentile d'Andrea; una tela attribuita a Manofilio di Messina rappresentante *San Barnaba*, datata 1750; un dipinto rappresentante *Santa Caterina* proveniente dalla chiesa omonima; un ultimo dipinto proveniente dalla chiesa della Scopa. Per l'elenco dei dipinti esposti al pubblico culto, di cui solo una parte confluita in seguito in Pinacoteca, si rimanda al documento citato. Per l'altra tavola di Folchetti, presente nell'elenco del 1871 fra i dipinti esposti al culto, si rimanda alla recente scheda n. 20 in Coltrinari, Del Priori 2011, p. 138.

il mantenimento dell'istituzione, riservandosi di incrementare tale somma all'occorrenza, e decise di allocare i beni nella sagrestia dell'ex convento di San Filippo. L'assessore matelicese Filippo De Sanctis pronunciò nell'occasione un'accorata orazione:

rimane che ci diano cura affinché se in alcuna delle chiese non esposte al culto o solo per temporanea concessione spettanti alle sopresse corporazioni v'ha qualche pregevole opera artistica, che non appartenga a private famiglie, non parta da noi per abbellire la Pinacoteca che per disposizione della legge 7 luglio 1866, debba esser fondata in ciascuna Provincia. Né questo desiderio potrà venirci, o signori, imputato o ad egoismo o a misera vanità del Municipio; imperocché non potendo essere che sì illustre capoluogo della Provincia nostra non abbia copia grande e ragguardevole di dipinture, di sculture, e di altri oggetti d'arte per formare una Galleria degna di sé e della sua Università, non debba essere disatteso da noi di tener care le poche reliquie di una gloriosa antichità, e mostrarle alla studiosa gioventù per esempio del bello. E onore eziando verrà alle nostre Marche che furono pure la culla del divino Raffaello, e di Gentile da Fabriano, di Lorenzo e Jacopo da San Severino, di Giovan Battista Salvi da Sassoferrato, e di Carlo Maratta, se il colto viaggiatore dopo aver ammirato e in Urbino e in Ancona e in Macerata, ed in Ascoli grandiose Pinacoteche, visiterà le nostre piccole e modeste quadriere, ove troverannosi accolti i bei lavori che nel primo risorgimento delle arti vennero prodotti in Italia per un felice accordo della libertà colla religione. [...] Per la qual cosa, se toccò in forte anche noi una parte di queste artistiche glorie, affrettiamoci a dimandare in grazia che non vengano portate lungi da noi, ed obblighiamoci finora a tenerle a pubblico vantaggio. E qui ne pare che di due cose desideratissime non sia fuor di proposito far cenno: che anzi il vostro relatore è lietissimo di significare a voi in questa occasione, dalla quale egli trae augurio a bene sperare. Sta a voi, o signori, che avete a cuore la conservazione de' pochi monumenti che possiede la patria nostra, invitare i privati proprietari di quei dipinti preziosi che veggonsi nella chiesa di San Francesco, non oserò dire a toglierli dagli altari per affidarne la custodia alla futura Pinacoteca comunale, ma almeno, e presto, per l'amore e l'onore delle arti, a provvedere che non siano oltre danneggiati dal colare dei ceri, e dall'incuria de' poco avveduti sagrestani. Sta a voi, o signori, il decretare che i pregiatissimi lavori della matita e del pennello del nostro illustre concittadino Raffaele Fidenza siano a pubbliche spese comperati, e riposti nel luogo che destineremo alla nostra quadriera, del quale saranno certo non ultimo ornamento<sup>71</sup>.

<sup>71</sup> La delibera del Consiglio comunale di Matelica del 13 novembre 1868 è stata citata anche in Troilo 2007, p. 34. Dai carteggi fra il Ministero e la Prefettura circa il territorio di Matelica sono inoltre emerse richieste di accertamento sul patrimonio. Fra le più ricorrenti si segnala la documentazione relativa al dipinto, censito da Cavalcaselle e Morelli nel 1861, di Lorenzo d'Alessandro rappresentante *Sant'Anna, la Madonna col Bambino, i Santi Sebastiano e Rocco* [fig. 11], proveniente dalla ex chiesa officiata di San Michele Arcangelo, comunemente chiamata di Sant'Angelo per via della spettanza alla Confraternita omonima. Per l'opera attualmente al museo Piersanti, si rimanda a Paciaroni 2001a, pp. 96-97. La relazione in merito formulata dall'ispettore Raffaelli fa inoltre cenno allo stendardo ligneo attribuito al maestro di San Verecondo rappresentante da un lato *il Cristo Crocifisso* e

Il verbale del Consiglio di Matelica venne approvato, in data 2 gennaio 1869, dalla Deputazione provinciale, chiamata ad autorizzare gli stanziamenti di bilancio in perpetuo, e fu in seguito trasmesso al Ministero della Pubblica Istruzione dal prefetto Papa, per far sì, come da procedura, che il Ministero sollecitasse il Dicastero di Grazia e Giustizia e dei Culti, titolato alla promulgazione dei decreti di devoluzione. In data 12 marzo 1869 tale decreto risulta emanato e al Municipio matelicense giungono i sentiti complimenti del Ministero della Pubblica Istruzione<sup>72</sup>.

In data 30 dicembre 1869 deliberò anche il Comune di Morrovalle, stanziando la somma annua di 200 lire. Il Municipio venne tuttavia dissuaso a causa del presunto esiguo numero di beni ivi lasciati dalle corporazioni religiose

dall'altro *San Francesco*, attualmente anch'esso conservato al museo Piersanti, cfr. Sgarbi 1999, pp. 175-177. Si registrano inoltre richieste circa la due tavole di Lorenzo d'Alessandro attualmente conservate presso la sagrestia della chiesa di Santa Teresa; le stesse sono presenti nella maggior parte degli inventari della pratica generale citati in precedenza e in relazione all'ipotesi iniziale di soppressione del convento dei Padri Silvestrini, che non avvenne in virtù della funzione parrocchiale *pleno jure*, attribuita ai frati già dal 1842, cfr. Pedica 1980, p. 11; per i dipinti si rimanda alla scheda n. 3 in Coltrinari, Delpriori 2011, p. 108. L'integrale carteggio relativo a Matelica è conservato in ACS, *AABBAA, Direzione generale*, III v., p. II, b. 274, ff.nn., cc.nn.

<sup>72</sup> Scrisse il ministro al prefetto di Macerata in data 17 febbraio: «porga lode a mio nome al Municipio di Matelica, per aver egli volte le sue cure a fondare una piccola Galleria in quel Comune, che provveduto com'è di una biblioteca pubblica, mostrerà in due nobili istituzioni la cultura e la gentilezza della sua popolazione», cfr. ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.5, cc.nn., alla data 17 febbraio 1869. Per concludere, si riferisce che l'indagine documentaria ha consentito di far emergere due puntuali inventari; il primo, presenta un dettagliatissimo elenco dei beni appartenenti alle corporazioni soppresse del Mandamento di Matelica ad una data molto prossima al decreto Valerio. Tale inventario venne revisionato dall'ispettore di zona Vittorio Aleandri il 15 ottobre 1900: cfr. ACS, *AABBAA, Direzione generale*, III v., p. II, b. 274, ff.nn., cc.nn., *Inventari dei beni già spettanti alle corporazioni religiose soppresse, ricadenti all'interno del Mandamento di Matelica*, anni 1861 e segg.; Ivi, *Inventario dei beni già spettanti alle Corporazioni religiose soppresse, ricadenti all'interno del Mandamento di Matelica, compilato dall'Ispettorato per i Monumenti e Scavi di Antichità in San Severino Marche*, 15 ottobre 1900. Si rimanda ad un successivo studio l'esame dei due interessantissimi repertori; da un confronto fra gli stessi emerge chiaro il tasso di dispersione assai elevato, specialmente ove riferito a edifici ex claustrali posti in vendita a privati. Per la vendita del coro della chiesa dell'Annunziata di Matelica si vedano i carteggi alle date 12, 17 maggio e 7 agosto 1912. Nel 1907 si registra inoltre l'acquisto di un piccolo dipinto in tavola, probabilmente di scuola umbra, rappresentante la *Pietà*, di cui il proprietario, l'ispettore locale Senner Biagiaretti, trasmise al Ministero un'immagine fotografica, al fine di sottoporre il dipinto a valutazione per l'esposizione presso la Mostra di Arte Antica di Perugia dello stesso anno [fig. 4].

**Figura 4**

Ignoto di scuola umbra, *Pietà*, XV secolo  
tempera su tavola, 35x40 cm  
Matelica, già collezione Senner Biagiaretti



soppresse<sup>73</sup>. I documenti ministeriali attestano la presenza di sei quadretti in tavola in origine probabilmente formanti la predella di un più grande apparato figurativo<sup>74</sup>. Sui sei dipinti in tavola, in origine conservati nella terza cappella entrando in chiesa a sinistra, non sono ad oggi note altre notizie; il quadro rappresentante *Santa Margherita* [fig. 5], per il quale la documentazione emersa attesta l'inedita provenienza dalla chiesa di San Francesco, è attualmente conservato nell'abside della locale chiesa di Sant'Agostino, ove fu evidentemente trasferito insieme ad altri arredi, fra cui l'organo callido, derivanti dall'edificio dei Minori Osservanti. Il patrimonio cittadino attende ancora oggi di essere indagato nella sua totalità e posto in relazione a vicende di dispersione complesse, derivanti dalla donazione Luigi Canale. Il conte di Vallorengo acquistò il complesso minorita dal demanio, ivi compresi gli arredi sacri della chiesa e del convento francescano, per poi cederlo, unitamente a molti possedimenti terrieri, in legato testamentario al Comune a beneficio «dei bambini poveri di ambo i sessi [...] senza distinzione di religione»<sup>75</sup>. Venne in seguito promossa la fondazione di ente morale che, ad esempio, fra il 1906 e 1912 promosse l'alienazione del coro ligneo della chiesa di San Francesco<sup>76</sup>. Un nucleo consistente di dipinti, che, come la stessa chiesa riedificata dopo un incendio del 1560, sono testimonianza di un fare controriformato, si trova nella Pinacoteca civica di palazzo Lazzarini, aperta al pubblico solo nel 2004<sup>77</sup>.

---

<sup>73</sup> Per cui si rimanda al carteggio rinvenuto all'interno del fascicolo: ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.9, cc.nn.

<sup>74</sup> Ivi, *lettera del Prefetto Papa al Ministero della Pubblica Istruzione del 26 aprile 1870*: «Il Sindaco di Morrovalle al quale in relazione alla nota distinta in margine dal Sig. Ministro sopra la Pubblica Istruzione, venne chiesto quanti fra gli oggetti d'arte non esposti al culto, lasciati in quella terra dalle Congregazioni religiose abolite. Esisteranno dipinti ed altre preziosità artistiche meritevoli di speciale considerazione, con suo foglio del 22 corrente. Significando esistere colà di ignoto autore, ma di lodevole esecuzione un quadro rappresentante Santa Margherita. Meritevoli di attenzione dice di esser pure ad avviso di periti sei quadretti in tavola che forse in origine formavano un quadro solo raffiguranti Santa Apollonia, San Giorgio, San Giuliano, Santo Stefano, San Paolo e Santa Lucia. Neppure di questi dipinti viene inviato l'autore».

<sup>75</sup> Dal testamento del 2 agosto 1876, edito in *Onoranze funebri per Luigi Canale*, 1898, p. 35.

<sup>76</sup> In merito alla vendita del coro, avvenuta nel 1912 per la somma di 1200 lire, si confrontino i carteggi conservati in ACS, *AABBAA, I Divisione 1908-1924*, b. 51, fasc. 1181, cc.nn., alle date 29 novembre 1906, 3 febbraio 1910, 8 aprile 3 19 luglio 1911, 12 gennaio, 14 febbraio, 21 febbraio 1912.

<sup>77</sup> Si veda il catalogo: M. Papetti 2009. Sulla storia dell'insediamento francescano: Talamonti 1928.



pagina a fronte **Figura 5**

Claudio Ridolfi (attr.), *Santa Margherita*, XVII secolo

olio su tela, 89x65 cm

Morrovalle, chiesa di Sant'Agostino, proveniente dalla soppressa chiesa di San Francesco

Una medesima genesi ebbero negli stessi anni anche le pinacoteche civiche di San Severino Marche e Recanati. Il Comune di San Severino Marche deliberò di istituire una Pinacoteca civica e di avanzare richiesta formale al Ministero per la devoluzione dei beni ex claustrali del proprio territorio in data 31 ottobre 1868. Il Consiglio comunale stabilì inoltre di destinare a favore della nuova istituzione un fondo di lire 600 a valere sul bilancio del 1869. La prassi prevedeva di trasmettere copia del verbale assembleare alla Deputazione Provinciale per l'approvazione del vicolo di bilancio in perpetuo. Tale pratica non ebbe probabilmente seguito proprio perché il Municipio, anziché disporre uno stanziamento in perpetuo, scelse assegnazioni annuali, che nel 1870 furono di 500 lire e di 100 nel 1871<sup>78</sup>. Perciò l'autorità prefettizia rifiutò il proprio consenso. La questione si trascinò fino all'aprile 1872, quando il Ministero, venuto a conoscenza dello stanziamento complessivo di 1200 lire, somma ingente soprattutto se paragonata alle 200 lire annue disposte dal Comune di Macerata, chiese chiarimenti al prefetto:

per le informazioni che io n'ebbi da codesta Prefettura e dalla Commissione di Antichità e Belle Arti delle Marche intorno agli oggetti artistici già claustrali di codesta Provincia, doveva credere che nel Comune di San Severino le corporazioni religiose non avessero che tre quadri pregevoli, e cioè una tavola di Nicolò da Foligno esposta al culto nella chiesa dei Minori Riformati di Castello, una tavola del Sanseverinate esposta al culto nella chiesa dei cistercensi, ed un piccolo trittico del Salimbeni della sagrestia della stessa chiesa. [...] Ma dunque si trovano là altre opere d'arte claustrali non esposte al culto oltre a quelle di cui ebbi io notizia, anzi si sa ne trovano tante da poterne fare una pinacoteca? E se è così come mai prima d'ora ne fu avvisato il Ministero, che può si volse a codesta Prefettura e alla Commissione artistica più volte per avere un esatto ragguaglio degli oggetti d'arte lasciato nella provincia di Macerata dalle sopresse corporazioni religiose? [...] Rispetto poi agli affreschi ond'è adorna la chiesa di San Francesco in San Severino non ufficiata [...] io non meno di quel Municipio desidero siano conservati, e da già non feci pratiche a tal effetto presso il Ministero dei culti,

<sup>78</sup> Per la deliberazione promossa in Consiglio comunale dall'assessore Gentile del Rovellone si rimanda a ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn., *Estratto dell'adunanza del Consiglio comunale di San Severino Marche*, del 31 ottobre 1868 ed inoltre Ivi, alle date 16 dicembre 1875, 14 e 15 luglio, 2 settembre 1876.

egli è perché nel catalogo fornitomi dei monumenti delle marche non trovai niuna nota di quei dipinti. Ora, quando in San Severino possa istituirsi come pare una pubblica pinacoteca con opere d'arti claustrali quivi esistenti, farò che anch'essi, se non è troppo malagevole lo staccarli dal tetto della chiesa siano tavolati al Municipio, il quale ben s'intende, dovrebbe provvedere alla spesa del loro distacco, ed affidar l'opera a mano esperta<sup>79</sup>.

L'attenzione del Ministero venne sollecitata dallo stesso prefetto Papa in una lettera del 24 febbraio 1872<sup>80</sup>, che attesta un primo tentennamento circa la devoluzione dei beni al Comune di Macerata ed un primo chiarimento circa le richieste da tempo formulate dal Comune di San Severino, ma non correttamente pervenute agli atti.

Per la cessione poi a Macerata delle pregevoli opere di pennello che si trovano in San Severino Marche, il sottoscritto deve porgere calda preghiera anchè sogliasi soprassedere nel provvedimento e concedere, come ad altri, anche a questo Comune, la facoltà, non dirò di deliberare, che ciò fece già da gran tempo, ma di porgere formale e diretta domanda a codesto Ministero per la devoluzione in proprio favore delle opere d'arte colà lasciate dai soppressi ordini religiosi: e questo prego più premurosamente, onde risparmiare a quella importante città il gravissimo disguido di vedersi portar via quelle preziosità, di cui si è ad dimostrata più che altri, curante e gelosa, e che ho più volte espresso d voler conservare e raccogliere in una Pinacoteca senza riguardo di spesa. Se a codesto Ministero fino ad ora non giunsero codesti intendimenti in oggetto del Comune di San Severino, si fu certo per mero equivoco, e forse per avere esso rivolto le sue premure all'uopo della Commissione per la conservazione degli oggetti di belle arti, anziché a questa Prefettura. Ma è certo ed eminentemente importante che questo Comune più volte provocando provvedimenti dalla suddetta Commissione per una migliore conservazione di quelle opere d'arte, mostrò sempre il fermo desiderio di volerle a sé devolute appunto per tenerle più a caro<sup>81</sup>.

Le circostanze indussero il Ministero della Pubblica Istruzione a formulare richiesta ufficiale presso il Dicastero di Grazia e Giustizia, affinché venisse ritirato il decreto di devoluzione al Comune di Macerata siglato dal guardasigilli in data 31 gennaio 1872<sup>82</sup>. L'atto aveva previsto la cessione de

<sup>79</sup> Ivi, Lettera del ministro al prefetto di Macerata del 5 aprile 1872.

<sup>80</sup> Ivi, *Comunicazione del Prefetto Papa al Ministero delle Pubblica Istruzione* del 24 febbraio 1872.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Decreto del 31 gennaio 1872, rivenuto all'interno dei fondi consultati in un'unica copia annessa al fascicolo riguardante la cessione dei beni ex claustrali al Comune di San Severino (*Direzione generale*, II versamento, I serie, b. 104, fasc. 1776).

gli oggetti d'arte già spettanti ad enti soppressi in Sarnano, Monsamartino, San Severino e Potenza Picena, infraindicati<sup>83</sup>, e non esposti al culto salvo i diritti dei terzi, sono devoluti alla Pinacoteca pubblica del Municipio di Macerata che avrà obbligo di curarne la conservazione, di supportare le spese del loro trasporto, ed ogni altro relativo alla presente cessione<sup>84</sup>.

Per definitiva chiarezza circa tale devoluzione, citata ad oggi da più fonti, tuttavia non indagata puntualmente, segue l'elenco dei dipinti coinvolti, corredato dall'attribuzione corrente e dalla collocazione attuale; per la trascrizione dall'originale, si rimanda invece al documento citato in nota<sup>85</sup>.

Dalla chiesa di Santa Maria di Piazza di Sarnano: Niccolò di Liberatore detto l'Alunno, due tavole rappresentanti *San Pietro e san Giovanni Battista e San Benedetto e san Biagio*, Sarnano, Santa Maria di Piazza Alta<sup>86</sup>; Giovanni Angelo di Antonio, stendardo processionale su tavola, da un lato l'*Annunciazione* e dall'altro la *Crocifissione*, Sarnano, chiesa di Santa Maria di Piazza Alta<sup>87</sup>; dalla chiesa e casa dei Filippini di Sarnano, insediamento francescano fino al 1820: Vincenzo Pagani, quattro pannelli in tavola appartenenti ad un polittico smembrato rappresentanti *la Deposizione, san Giovanni Battista e santa Caterina, san Francesco e san Bonaventura, sant'Agostino e santa Monica*, Sarnano, Pinacoteca civica<sup>88</sup>; Vittore Crivelli, tavola, *Madonna adornate il Bambino*, Sarnano, Pinacoteca civica<sup>89</sup>; Marchisiano di Giorgio, *Madonna col Bambino in gloria appare a un francescano*, Sarnano, Pinacoteca civica<sup>90</sup>; dalla chiesa di Sant'Agostino di Monte San Martino: Girolamo di Giovanni, *Cristo Crocifisso con la Madonna e san Giovanni*, Urbino, Galleria nazionale delle Marche<sup>91</sup>;

<sup>83</sup> A cui si deve aggiungere la chiesa di Santa Maria di Castelnuovo, citata nei documenti come frazione di Recanati: cfr. ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn., *Relazione del prefetto Papa* del 24 febbraio 1872.

<sup>84</sup> Ivi, *Disposizione di devoluzione del Guadasigilli De Falco* del 31 gennaio 1872 - allegata in copia al carteggio del 27 agosto 1895.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Sui dipinti si rimanda, da ultimo, alla scheda n. 37 in Coltrinari, Delpriori 2011, p. 174.

<sup>87</sup> Scheda numero 36 in Coltrinari, Delpriori 2011, p. 172 e figura n. 24.

<sup>88</sup> Per Vincenzo Pagani si rimanda a Sgarbi 2008 con bibliografia precedente.

<sup>89</sup> Sull'opera si cita da ultima la scheda n. 10 in Coltrinari, Delpriori 2011, p. 122.

<sup>90</sup> Sul dipinto ricondotto a Marchisiano di Giorgio dopo un lungo dibattito che ha visto la tavola variamente riferita a Niccolò l'Alunno e ad altri, si vedano gli studi di Francesca Coltrinari dedicati all'artista dalmata, fra i quali: Coltrinari 2009, pp. 48-65, in particolare p. 63.

<sup>91</sup> Il dipinto [fig. 6] costituisce l'unico esempio di bene, oggetto del decreto del 31 gennaio 1872, effettivamente devoluto al Comune di Macerata. Tale cessione è stata di recente resa

pagina a fronte **Figura 6**  
Girolamo di Giovanni, *Crocifissione*, 1465-1470 circa  
tempera e oro su tavola, 84x48 cm  
Urbino, Galleria nazionale delle Marche

dalla chiesa di Santa Maria di Castelnuovo di Recanati: Lorenzo Lotto, tavola, *Trasfigurazione*, Recanati, Museo civico “Villa Colloredo-Mels”<sup>92</sup>; due tavole<sup>93</sup>; dalla chiesa di San Lorenzo in Doliolo di San Severino Marche: Lorenzo Salimbeni, trittico, *Lo sposalizio mistico di Santa Caterina ed i santi Taddeo e Simone*, San Severino Marche, Pinacoteca civica “Tacchi-Venturi” [fig. 7]; dalla chiesa già di San Lorenzo martire di Potenza Picena: Santi di Tito, tela, *Sacra famiglia*, Potenza Picena, chiesa di San Lorenzo martire.

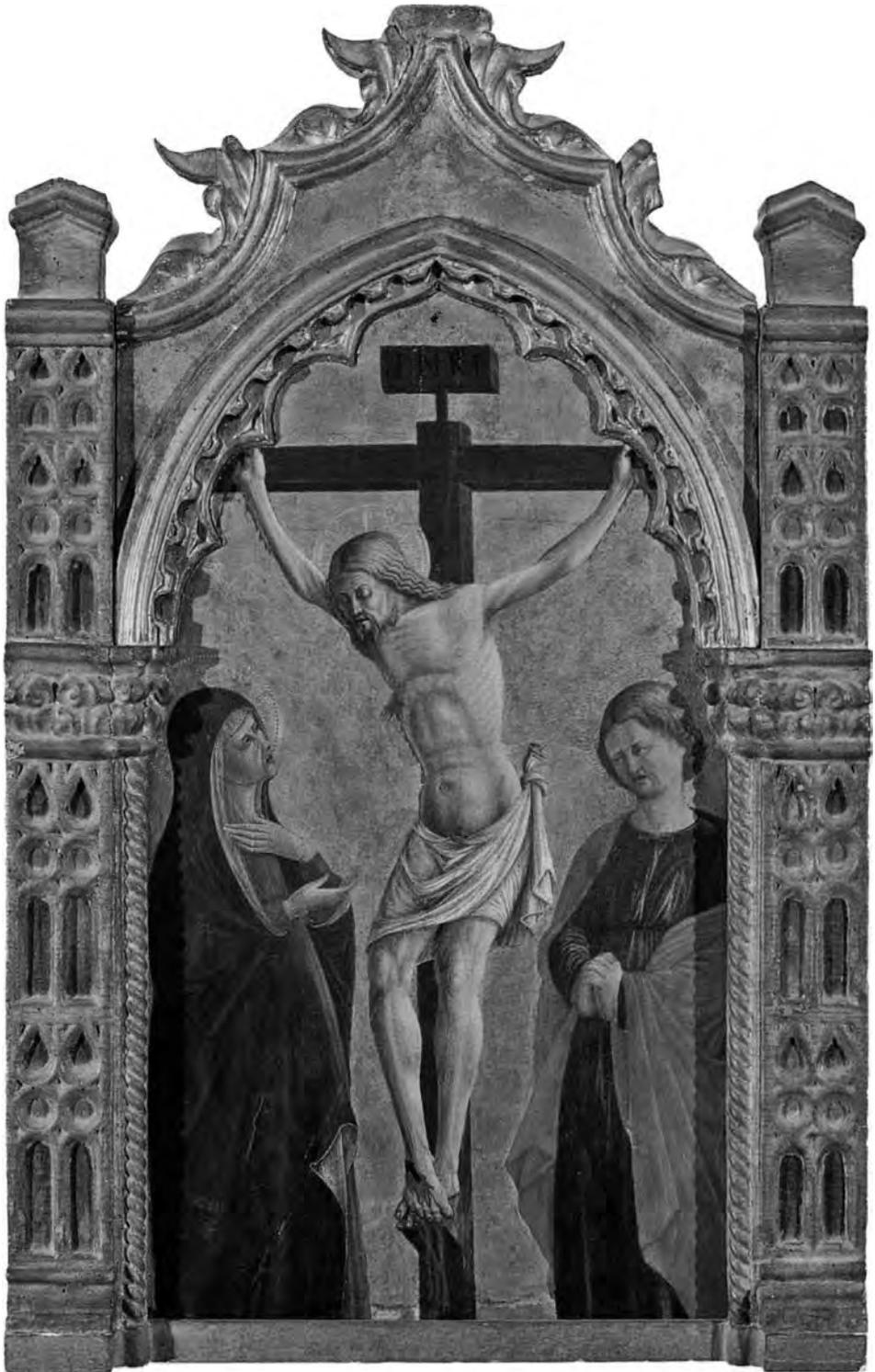
Il decreto firmato dal guardasigilli De Falco fu ritirato a seguito della richiesta trasmessa dal direttore generale del Ministero della Pubblica Istruzione Correnti, in data 5 aprile 1872, dichiarante l’espressa volontà dei Municipi di San Severino Marche e Recanati di istituire pubbliche pinacoteche<sup>94</sup>. Il per-

nota da Francesca Coltrinari (2012, p. 19, n. 19). La ricerca documentaria condotta consente di aggiungere ulteriori elementi: il Comune di Monte San Martino propose l’acquisto della tavola al museo civico di Bologna il 10 novembre 1897, sostenendo di non poterne «avere la dovuta cura». In merito alla vendita del dipinto venne chiesto il parere del Ministero della Pubblica Istruzione, che sancì un divieto assoluto, ricordando che il dipinto era stato annoverato fra le opere di pregio già dal 1861 ed affermando che «i Comuni e gli enti morali non possono vendere opere d’arte; per la qual cosa se il Comune non desidera di mantenere più la responsabilità della buona conservazione del quadro, questo potrà essere devoluto a favore del più vicino museo provinciale o civico»: appendice, n. 298. 296. Per una ricostruzione delle vicende conservative della tavola si rimanda alla recente scheda di Matteo Mazzalupi, n. 4 in Marchi, Mastrocola 2013, pp. 82-85. Si riferisce inoltre che l’attuale collocazione presso la Galleria Nazionale delle Marche va ricondotta al trasferimento avvenuto in occasione delle misure di protezione antiaerea attuate durante il secondo conflitto mondiale; sul tema Paparello 2015, pp. 53-179, in particolare p. 61 e n. 47.

<sup>92</sup> Per la tavola si rimanda alla recente scheda di Mauro Minardi in Garibaldi Villa 2001, pp. 46-56.

<sup>93</sup> I dipinti già citati negli inventari relativi al periodo immediatamente successivo all’Unità d’Italia sono di incerta identificazione: cfr. *Carteggi vari* in ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn.

<sup>94</sup> *Lettera di Cesare Correnti al direttore per l’amministrazione del fondo di culto*: «Perché i Municipi di Recanati e di San Severino Marche chiedono istantaneamente che siano loro devolute le opere artistiche già claustrali delle loro terre per istituirvi pubbliche pinacoteche. Essendo quivi oltre ai dipinti sopracennati parecchi altri quadri delle soppresse corporazioni religiose i quali non servono al culto. Condotte che siano al termine le pratiche co’ detti Municipi quanto alle condizioni da porsi alla cessione delle opere d’arte claustrali io farò a



**Figura 7**

Lorenzo Salimbeni, *Sposalizio mistico di Santa Caterina e i Santi Taddeo e Simone*  
nel verso delle ante: *San Luca nello scrittoio*, 1400

tempera e olio su tavola, 159x101 cm

San Severino Marche, Pinacoteca civica “Tacchi Venturi”



fezionamento delle pratiche riguardanti San Severino subì tuttavia un arresto di cui, su base documentaria, non sono emerse le ragioni; risultano invece i verbali di consegna in custodia dei dipinti ritenuti di maggiore pregio, affidati in deposito a vari prelati<sup>95</sup>.

---

signoria vostra le convenienti proposte». cfr. ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn., alla data 5 aprile 1872.

<sup>95</sup> Ivi, fasc. 44.5, cc.nn., *Verbale dell'amministrazione del demanio* del 19 ottobre 1869 per la consegna in custodia della *Natività* di Lorenzo d'Alessandro. L'opera, in origine nel terzo altare entrando in chiesa a destra, venne rimossa nei primi del Novecento a causa di lavori di ristrutturazione interna. Il dipinto rimase all'interno della chiesa di San Lorenzo in Doliolo, ex tempio dei Padri Cistercensi, fino al 1972, quando, come riferisce Raoul Paciaroni, è stata trasferita in deposito presso la pinacoteca civica. Tale deposito andrebbe tuttavia rivisto nella sua legittimità alla luce del verbale citato, che bene ne attesta la proprietà demaniale. Per il dipinto si rimanda a Paciaroni 2001a, pp. 86-88. Si veda inoltre il documento in appendice: n. 136, verbale del servizio speciale del fondo di culto del 20 novembre 1869 circa la consegna in custodia del polittico di Niccolò di Liberato detto l'Alunno a don Geremia Grilli,

I carteggi relativi alla Pinacoteca settempedana ripresero a distanza di anni, nel 1895. In data 10 agosto la quadreria civica risulta regolarmente allestita con «cinque dipinti d'autore e molti altri quadri del pittore sanseverinate Filippo Bigioli»<sup>96</sup>. Protagonista fu l'ispettore agli scavi, monumenti e belle arti, Vittorio Aleandri, che assunse anche l'incarico di custode della raccolta, svolgendo l'incarico con solerzia ed attenzione degne dello studioso di qualità quale egli fu<sup>97</sup>. A mezzo del documento del 10 agosto Aleandri chiese al Ministero la devoluzione del trittico del Lorenzo Salimbeni dalla chiesa di San Lorenzo in Doliolo, nonché, dalla chiesa delle Grazie, del polittico di Vittore Crivelli [fig. 8] e della tela di Bernardino di Mariotto rappresentante la *Deposizione* [fig. 9]<sup>98</sup>. Il direttore generale del Ministero di Grazia e Giustizia rispose che, a seguito della sospensione del decreto di devoluzione del 1872, le opere erano rimaste nelle rispettive chiese; pertanto a distanza di anni si rendeva necessaria una nuova verifica sul patrimonio non esposto al culto, mediante singole pratiche da istruirsi per la devoluzione di ciascun dipinto. Il trittico di Lorenzo Salimbeni venne devoluto alla Pinacoteca civica il 16 gennaio 1896. Tuttavia la chiesa di San Lorenzo in Doliolo era in quell'anno aperta al culto ed il parroco mosse rimostranze per via della presenza del dipinto nell'inventario chiesastico. La devoluzione venne condotta a termine, nonostante l'ufficiatura della chiesa, sulla base del decreto del guardasigilli De Falco, attestante la proprietà demaniale del dipinto, e tanto più che l'opera era collocata nella sagrestia, come confermano le fonti, fin dal 1861 e dunque non esposta al pubblico<sup>99</sup>. Il 10 marzo dello stesso anno il Consiglio comunale

---

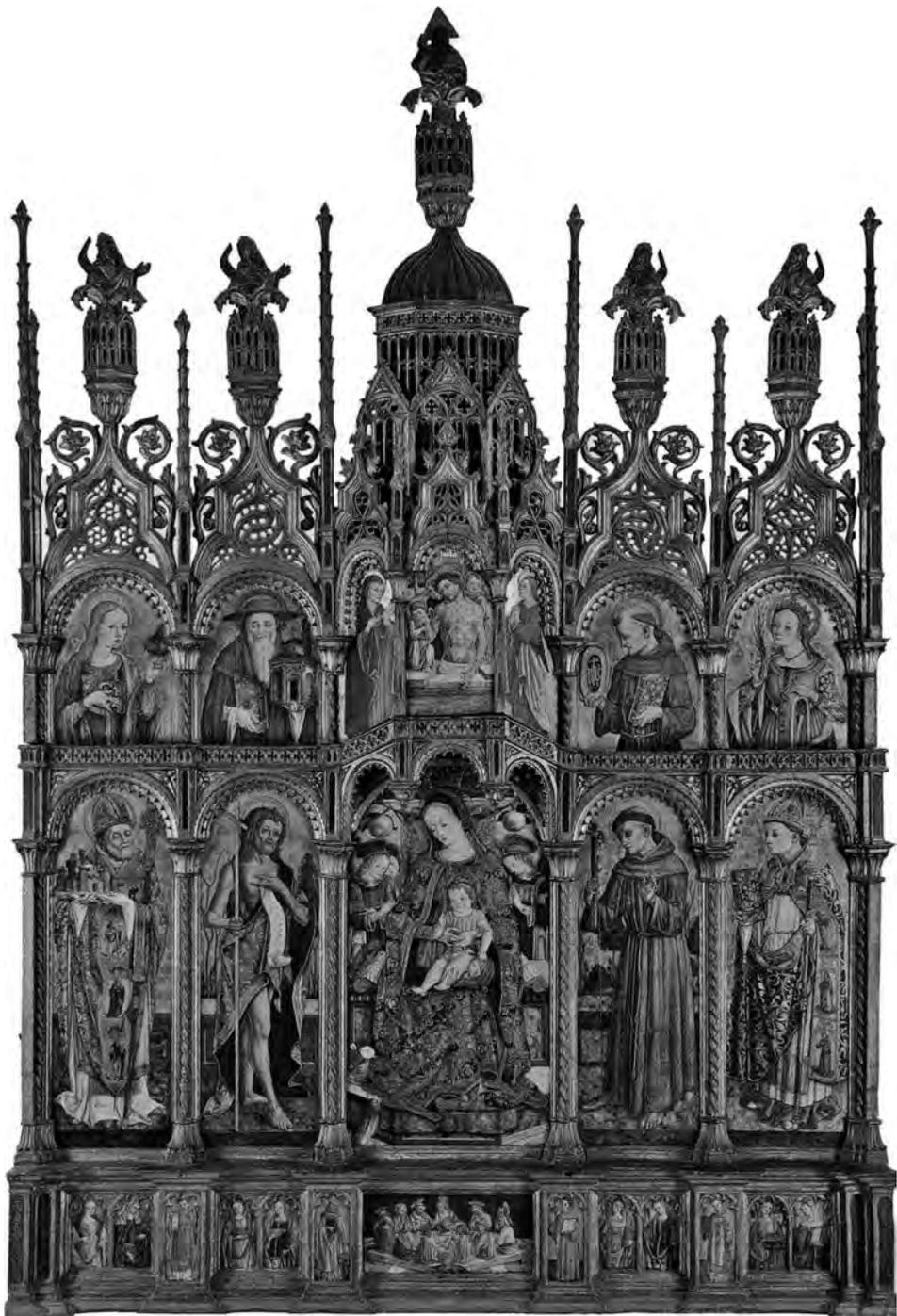
officiante alla cappella del Santissimo Sacramento della chiesa di San Severino in Castello, cfr. Papetti, Sgarbi 2001, p. 110-113.

<sup>96</sup> *Lettera di Vittorio Aleandri al Ministero della Pubblica Istruzione* del 10 agosto 1895, in ACS, AABBA, *Direzione generale*, II v., s. I, b. 104, fasc. 1770, cc.nn. Per Filippo Bigioli si rimanda a Piantoni 1998. Documenti successivi attestano che Vittorio Aleandri venne nominato custode della Pinacoteca civica con regio decreto del 1893, ratificato con deliberazione commissariale il 14 novembre 1895: Ivi, alla data 23 settembre 1896. Il commissariamento temporaneo del Comune di San Severino Marche risulta inoltre da pratiche amministrative legate alla cessione della chiesa di Santa Maria delle Grazie.

<sup>97</sup> Per Vittorio Aleandri e gli studi da lui dedicati alla città natale si rimanda al contributo: di Raoul Paciaroni (2001b, pp. 47-60).

<sup>98</sup> Per il trittico di Lorenzo Salimbeni si veda la scheda di Agnese Vastano in Laureati, Mochi Onori 2006, pp. 90-91. Per le opere provenienti dalla chiesa delle Grazie [figure nn. 28 e 29] rispettivamente la scheda n. 41 di Stefano Papetti in Papetti, Sgarbi 2001, p. 220 e scheda n. 20 di Alessandro Delpriori in Sgarbi 2006, pp. 136-137.

<sup>99</sup> Alcune rimostranze promosse dal rettore della chiesa di San Lorenzo in Doliolo sono



nella pagina precedente **Figura 8**  
Vittore Crivelli, *Polittico*, 1481 circa  
tempera e olio su tavola, 382x252 cm  
San Severino Marche, Pinacoteca civica “Tacchi Venturi”

**Figura 9**  
Bernardino di Mariotto, *Deposizione*, 1502-1506 circa  
tempera su tela, 80x210 cm  
San Severino Marche, Pinacoteca civica “Tacchi Venturi”



deliberò la cessione della chiesa e convento di Santa Maria delle Grazie, «locali annessi, mobili, arredi ecc.», al conte Astolfo Servanzi<sup>100</sup>. Vennero esclusi il polittico di Vittore Crivelli esistente sopra l'altare maggiore e «un dipinto in tela con cornice rappresentante la *Deposizione*, esistente nell'abside sopra il

conservate nei carteggi interni al fascicolo ACS, AABBA, *Direzione generale*, II v., s. I, b. 104, fasc. 1770, cc.nn.; per la collocazione in sagrestia, più puntualmente «sopra un armadio», si vedano gli inventari in pratica generale, ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn.

<sup>100</sup> Sulle precedenti deliberazioni commissariali in merito e per la ratifica a Consiglio comunale ricostituito si rimanda al verbale dell'adunanza civica: ACS, AABBA, *Direzione generale*, II v., S. I, b. 104, fasc. 1770, cc. nn. Ivi, inoltre per le notizie sul complesso, in precedenza ceduto dall'amministrazione del fondo per il culto al Municipio: «tra il Municipio e la sullodata amministrazione del fondo per il culto fu conclusa, il 10 giugno 1883, una concessione per la quale cedevasi al Municipio stesso l'uso della chiesa di Santa Maria delle Grazie, di una parte dell'annesso convento e di tutti i mobili ed arredi; con diritto della nomina del cappellano quando fosse morto il sacerdote Pacifico Taddei che era investito di quell'ufficio». L'atto sancì inoltre l'impegno del conte Servanzi per le spese straordinarie di ristrutturazione della chiesa e per quelle ordinarie di culto.

coro, attribuito al pittore perugino Bernardino di Mariotto»<sup>101</sup>. Il 15 giugno i dipinti furono devoluti alla Pinacoteca, anche in ragione della mancata sicurezza dovuta all'isolamento del luogo, certificata al Ministero dal sindaco in un documento dell'1 maggio e dall'ispettore Aleandri in una attenta nota in data 19 maggio<sup>102</sup>.

Il polittico di Niccolò l'Alunno pervenne in Pinacoteca nel 1899, in occasione di lavori di ristrutturazione della chiesa di San Severino in Castello. L'opera non era stata oggetto di precedente devoluzione perché esposta alla pubblica adorazione nella cappella del Santissimo Sacramento, unica parte dell'edificio mantenuta al culto<sup>103</sup>. Il verbale di consegna del dipinto risale al 22 agosto; nel caso specifico tuttavia non si tratta di una devoluzione ma di un trasporto in via cautelativa, approvato dal Ministero della Pubblica Istruzione<sup>104</sup>.

Notizie relative al patrimonio figurativo settempedano si legano ad una lunga vertenza giudiziaria che ebbe più gradi di giudizio, sia in sede penale che civile. Si tratta della vicenda che ha coinvolto due opere di Lorenzo d'Alessandro provenienti dalla locale chiesa di San Domenico: la tavola rappresentante la

<sup>101</sup> Si noti come in casi analoghi di cessione a privati di edifici ex claustrali l'attenzione riservata al patrimonio mobile risulti molto minore; fra molti valgono i due esempi di Camerino e Morrovalle per cui alle note 178 per l'elenco dei documenti riguardanti la causa Mori circa la vendita del complesso minorita di Camerino, che incluse anche l'Annunciazione di Spermento, e alla note 195 e 197 per la chiesa e il convento degli Osservanti Minori di Morrovalle e le vicende legate al lascito Canale.

<sup>102</sup> «La chiesa di Santa Maria delle Grazie è situata in un luogo alpestre e solitario, distante da questa città 2 chilometri, così che mentre riesce difficile agli amatori e studiosi di belle arti l'accedervi per ammirare quei dipinti, è difficilissimo, per non dire impossibile, il sorvegliare efficacemente alla buona custodia e conservazione dei medesimi. Nella chiesa poi i due quadri sono collocati nella quasi oscurità, né vi è modo di dare loro un migliore collocamento per difetto di luce; e questo è pure un inconveniente gravissimo che scema l'importanza di quei due pregevoli oggetti d'arte. La remozione di essi non recherebbe alcun danno all'esercizio del culto né cadrebbe sotto l'eccezione di cui all'articolo 24 (ultima parte) del regio decreto 1866 n. 3036; mentre si è già provveduto alla immediata sostituzione di quei dipinti, con altri due quadri che il nuovo cessionario della chiesa, signor conte Giovanni Astolfo Servanzi, ha ottenuto in dono dal pontefice»; ACS, *AABBAA, Direzione generale*, II v., S. I, b. 104, fasc. 1770, cc. nn., alle date 22 ottobre, 26 e 27 novembre 1896.

<sup>103</sup> Il vecchio duomo venne ceduto al Municipio dall'amministrazione del fondo per il culto l'11 settembre 1876. L'edificio di cui le fonti archivistiche attestano uno stato di conservazione assai precario, venne mantenuto aperto al culto in maniera episodica e solo per la parte denominata cappella del Santissimo Sacramento, così come attesta il documento del 1° maggio 1896 in ACS, *AABBAA, Direzione generale*, II v., S. I, b. 104, fasc. 1776, cc. nn.

<sup>104</sup> Ivi, fasc. 1769, cc. nn., alla data 14 giugno 1896.

*Madonna in trono con il Bambino fra angeli e i santi Giovanni Battista e Severino*, nota come *San Giovannino* [fig. 10], in origine collocata in una cappella lateranense dedicata a San Giovanni Battista, e la tavola rappresentante il *Cristo morto sorretto dalla Vergine* [fig. 12], eseguita dal pittore sanseverinate in età matura e pertanto influenzata dalla comparsa in area appenninica di Carlo e Vittore Crivelli<sup>105</sup>. L'alienazione indebita dei dipinti è stata resa nota già da più fonti<sup>106</sup>; la ricerca documentaria svolta in occasione del presente studio consente tuttavia di presentare le argomentazioni degli avvocati del Comune di San Severino Marche, che costituiscono un'interessante testimonianza sulla legislazione in materia di proprietà e sul diritto legato ai beni soggetti a vincolo pubblico<sup>107</sup>. I due dipinti vennero trafugati nel 1861 dal padre agostiniano Agostino Vogogna di Alessandria, passarono poi in mano di Nicola Coletti, noto clericale vicino al Papa; in seguito passarono dall'eredità Coletti al mercato antiquario romano e furono riconosciuti dal senatore Carlo Luzi nel 1892, in occasione di un'asta indetta presso la galleria Sangiorgi<sup>108</sup>. A seguito di tale rinvenimento venne indetta una causa contro Carlo Coletti, erede di Nicola, prescritta in sede penale per sopraggiunti limiti temporali e proseguita in sede civile dalla nipote Aurelia Fiecconi Coletti. Dopo anni, il dibattimento si concluse in favore del Comune di San Severino Marche sulla base del chirografo Chiaramonti, dell'editto Pacca, dell'articolo 24 della legge del 7 luglio 1866 e più in generale per via del principio per cui *dolus et fraus nemini patrocinari debet*<sup>109</sup>.

Nel 1907 un ulteriore dipinto del maestro sanseverinate comparve all'interno della stessa galleria Sangiorgi. Il sindaco Francesco Luzi scrisse al Ministero in relazione alla vendita di un trittico rappresentante *La Vergine, San Girolamo e il giureconsulto Giovanni Battista Caccialupi*. Il Ministero rispose tuttavia di aver ricevuto la comunicazione in ritardo e che in ogni caso l'esiguità dei fondi disponibili non avrebbe consentito l'acquisto ministeriale e la conseguente do-

<sup>105</sup> Per la vicenda e la storia dei dipinti si rimanda allo studio dedicato da Raoul Paciaroni all'artista (Paciaroni 2001, pp. 88-93).

<sup>106</sup> Si veda inoltre il contributo: Alessandro Anselmi in «Nuova Rivista Misena», pp. 60-63. L'attribuzione a Bartolomeo Coda è presente anche nei documenti di fine Ottocento; la stessa è stata rivista di recente in favore di Lorenzo d'Alessandro, in merito si veda oltre a Paciaroni anche la scheda di Giampiero Donnini in Papetti, Sgarbi 2001, p. 178.

<sup>107</sup> ACS, AABBA, Direzione generale, II v., S. I, b. 104, fasc. 1770, cc. nn, alla data 20 novembre 1891.

<sup>108</sup> Paciaroni 2001, p. 90.

<sup>109</sup> ACS, AABBA, Direzione generale, II v., S. I, b. 104, fasc. 1770, cc. nn, alla data 20 novembre 1891.



**Figura 10**  
 Lorenzo d'Alessandro, *Madonna col Bambino tra San Giovanni Battista e San Severino Vescovo*, 1481-1483 circa  
 tempera su tavola, 157x132 cm  
 San Severino Marche, Pinacoteca civica "Tacchi Venturi"

**Figura 11**  
 Lorenzo d'Alessandro, *Sant'Anna, la Vergine con Figlio e i Santi Sebastiano e Rocco*  
 nella lunetta: *Cristo deposto fra i Santi Michele Arcangelo e Domenico*, 1480-1490 circa  
 tempera su tavola, 244x213 cm  
 Matelica, Museo Piersanti





pagina precedente **Figura 12**

Lorenzo d'Alessandro, *Pietà*, 1495 circa

tempera su tavola, 119x68 cm

San Severino Marche, Pinacoteca civica "Tacchi Venturi"

nazione in favore della Pinacoteca civica settempedana. Sull'opera, transitata nella collezione Caccialupi, si rimanda a quanto già reso noto da chi scrive<sup>110</sup>. Il distacco degli affreschi dalla demolita chiesa di San Francesco, attualmente ricoverati in Pinacoteca, precedette l'istituzione della civica raccolta. Il distacco fu realizzato per impellenti necessità conservative legate alla vendita del soffitto dell'edificio ex claustrale effettuata dall'amministrazione del fondo per il culto ante 1868<sup>111</sup>. Fin da quell'epoca la Giunta municipale avanzò continue richieste al Ministero della Pubblica Istruzione, trovando finalmente ascolto nel 1879. Il distacco venne compiuto dal restauratore Tito Buccolini di Foligno. La documentazione attesta un costo dell'intervento di 80 lire al metro quadrato, per una superficie complessiva fra i 17 e i 20, escluso il trasporto dalla chiesa di San Francesco a quella di Santa Maria del Glorioso; comprese invece le spese relative all'impiego di una rete di fili metallici galvanizzati, preferita dal Ministero alla tradizionale «camorcanna»<sup>112</sup>. Per le

---

<sup>110</sup> Paparello 2014, pp. 737-796, in particolare 739-745.

<sup>111</sup> Ivi, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn., alla data 1 agosto 1862.

<sup>112</sup> In merito si confronti il preventivo del restauratore Buccolini: «Illustrissimo Sig. Sindaco, Come fu verbalmente convenuto anche con l'egregio rappresentante dell'onorevole Municipio di San Severino, il sottoscritto si obbliga ad eseguire nella prossima primavera, il distacco degli affreschi che si trovano nella chiesa diruta di San Francesco con che vengano osservate le seguenti condizioni:

1. Il distacco verrà eseguito tenendo scrupolosamente conto delle prescrizioni all'uopo dal Ministero;
2. Visto che nelle medesime vuolsi alla camorcanna sostituita una rete di fili galvanizzati metallici ed ai telai di legno, telai in ferro, il prezzo per ogni metro quadrato ascenda a £ 80;
3. La costruzione della palcatura e il trasporto di tavole e legname a quella relativo, dovranno essere a carico del Municipio;
4. Il trasporto dei dipinti, dal Castello alla città, e la loro collocazione nel posto che verrà designato, saranno pure a carico del Municipio;
5. I pezzi da distaccarsi verranno indicati dal Municipio o da chi per lui, salvo sempre che il lavoro non sia minore di circa venti metri quadrati di superficie. Che se si vorrà oltrepassare quel limite, vi sarà fatto, in base sempre al prezzo suindicato di £ 80 per ogni metro quadro;

porzioni distaccate, per un totale di metri quadrati 21,50 in 10 pezzi, si rimanda al verbale conclusivo dei lavori indicato in nota, che consente anche di verificare la corrispondenza con i dipinti attualmente conservati in Pinacoteca<sup>113</sup>. I documenti esaminati confermano il giudizio di Pietro Zampetti<sup>114</sup> sul legame strettissimo che, più che in altri casi, unisce la Pinacoteca civica di San Severino Marche al territorio comunale: nonostante gli attenti studi di Raulo Paciaroni, entrambi necessiterebbero di una nuova narrazione, di un catalogo scientifico<sup>115</sup> del patrimonio. L'assessore Gentile di Rovellonne ne propose la deliberazione nel Consiglio del 1868, «affinché anche le piccole città conservino qualche oggetto dell'antica gloria delle arti che sia di ornamento e di stimolo alla gioventù nell'amore del Bello»<sup>116</sup>.

Riprendendo le fila del processo di musealizzazione dei beni appartenenti alle corporazioni religiose soppresse va posto in evidenza un dato: il Municipio di Sarnano, pur non avendo avanzato richieste di devoluzione, trasse ugualmente vantaggio dalla sospensione del decreto del 1872, che aveva riguardato un nucleo consistente di dipinti spettanti alla chiesa di Santa

---

6. La responsabilità del lavoro è tutta a carico del sottoscritto, che però avrà anche facoltà di servirsi anche dell'opera di persone di sua fiducia;

7. Le chiavi della chiesa ove dovrà avvenire il distacco verranno consegnate al sottoscritto e non verranno restituite finché il lavoro non sarà compiuto, ciò ad impedire che qualcuno per curiosità od altro si introduca nella chiesa potendo ciò recare disturbo a chi lavora;

8. Il pagamento della somma convenuta verrà effettuato, come di consueto in tre rate. La prima nel giorno in cui si porrà mano al lavoro, la seconda a metà dell'opera, la terza ad opera compiuta.

Tito professor Buccolini»; ACS, AABBA, Direzione generale, I v., p. I, b. 475, fasc. 439, cc.nn., alla data 2 novembre 1878.

<sup>113</sup> ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.12, cc. nn.. Di seguito l'elenco dei frammenti di affresco distaccati da Tito Buccolini: *Natività, il martirio di Santa Apollonia, 3 figure di angeli, San Francesco che riceve le stigmate, Papa Onorio che concede la regola dell'ordine a San Francesco, Sant'Antonio, figura di santa, Madonna con Bambino e due angeli, tre angeli, Madonna col Bambino e San Francesco*; cfr: schede n. 39, 38, 35, 1, 40, 37, 42, 36, 49, 43 in Moretti, Zampetti 1992, pp. 5, 83, 85-89.

<sup>114</sup> Moretti, Zampetti 1992, p. 71.

<sup>115</sup> La ricerca sul patrimonio ex claustrale, fra conservato e disperso, potrebbe opportunamente prendere le mosse dall'inventario dei beni conservato in ACS, *Beni delle corporazioni religiose soppresse*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn. Il documento attesta al 1876 un nucleo di circa 100 dipinti, presentandone tuttavia descrizione e misure solo per alcuni ritenuti di maggiore pregio.

<sup>116</sup> ACS, AABBA, Direzione generale, I v., p. I, b. 475, fasc. 437, cc.nn., alla data 4 agosto 1862.

Maria di Piazza Alta e alla casa e chiesa dei Filippini, già insediamento francescano. In data 14 aprile 1877 l'amministrazione generale del fondo di culto a mezzo del ricevitore del registro di Sarnano consegnò al sindaco Porfirio Papi i dipinti provenienti dalla chiesa di San Francesco, già dei Filippini e alla data aperta al culto dalla locale Congregazione di Carità, e la tavola di Vincenzo Pagani rappresentante *Santa Lucia*, rinvenuta presso l'oratorio filippino<sup>117</sup>. Tale consegna tuttavia avvenne non a seguito di un decreto di devoluzione ma a titolo di deposito, «senza carattere di proprietà, né di cessione» e al sindaco venne fatto «obbligo di custodire i dipinti e di conservarli onde non abbiano a deperire»<sup>118</sup>. Anche le nuove ricerche archivistiche confermano questi fatti. Non è infatti emersa traccia di deliberazione del Comune di Sarnano per l'istituzione della Pinacoteca. Non è tuttavia semplice comprendere se la mancata devoluzione sia da imputare alla mancanza di volontà municipale di istituire una propria Pinacoteca, provvedendo in perpetuo alle necessarie dotazioni per il funzionamento, o alla volontà ministeriale di mantenere la proprietà dei dipinti non esposti al culto. Le fonti farebbero propendere per la prima ipotesi, giacché Sarnano fu il solo Comune a non opporsi alla cessione dei beni a Macerata<sup>119</sup>.

L'istituzione della Pinacoteca civica di Recanati si protrasse lungamente. Anche in questo caso le prime comunicazioni in merito si registrano a seguito della sospensione del decreto di devoluzione del 1872<sup>120</sup>. Il Municipio tuttavia non ritenne di deliberare l'istituzione della Pinacoteca. Presumibilmente la delibera di fondazione non venne presa neanche a distanza di anni e le autorità locali si mossero molto cautamente fra le istanze di conservazione promosse dal Ministero e le rivalse della comunità ecclesiastica locale<sup>121</sup>. Il Comune tergiversò sia per l'indisponibilità di locali idonei fino al completamento della

<sup>117</sup> Ivi, *Beni delle corporazioni religiose soppresse*, b. 16, fasc. 44.1, cc.nn., alla data 5 aprile 1872.

<sup>118</sup> *Ibidem*.

<sup>119</sup> L'integrale fascicolo relativo al Comune di Sarnano è conservato in ACS, *Beni delle corporazioni religiose soppresse*, b. 16, fasc. 44.15, cc.nn., *Carteggi*, a partire dalla data 13 agosto 1869.

<sup>120</sup> Si veda la lettera del prefetto Papa al Ministero della Pubblica Istruzione del 28 luglio 1872, in ACS, *Beni delle corporazioni religiose soppresse*, b. 16, fasc. 44.12, cc.nn., e l'invito promosso dal Ministero della Pubblica Istruzione del 26 luglio 1872, in Ivi, fasc. 44.1, cc.nn.

<sup>121</sup> Per la totalità dei documenti riguardanti Recanati si rimanda al fascicolo ACS, *AAB-BAA, Direzione generale*, II v., s. I, b. 104, fasc. 1769, cc.nn.

nuova sede municipale, sia a causa delle spese sostenute a tal fine<sup>122</sup>. Il sindaco Giacomo Leopardi, più attento dei predecessori, scrisse al Ministero in data 5 maggio 1890. L'estratto che segue attesta la prudenza con cui il Municipio affrontò la questione proprietaria, cercando di ottenere il deposito senza fare appello alle norme sull'esposizione al culto.

Sono parecchi i pregevoli dipinti del Lotto e di altri illustri pittori che si ammirano nelle chiese parrocchiali di questa città. Tutti però malcurati e alcuni, specie quelli della chiesa di San Domenico, assai deteriorati dalla umidità. La rappresentanza comunale che non può assistere indifferente alla ruina di oggetti d'arte, più volte ha manifestato il desiderio di raccogliarli in apposite sale del civico palazzo annesse alla Biblioteca Leopardiana, ed ivi, formando direi una Pinacoteca a maggior lustro e decoro della Patria, conservali convenientemente pur rispettando i diritti di proprietà delle singole parrocchie. Ora però che vengo assicurato di un più marcato e progressivo deterioramento nei ripetuti dipinti, mi sarebbe di udirmi complice della ruina loro, se non mi affrettassi a rendere consapevole codesto Ministero, e se delle sue efficacissime [...] onde sia agevolata al Comune l'effettuazione della ideata riunione dei quadri, e oggetti d'arte ora sparsi in queste chiese ed esposti a tutte le ingiurie del tempo, dell'umidità e dei luoghi male adatti. Qualcuno dei parroci avrebbe manifestato animo favorevole agli intendimenti del Comune; dagli altri forse non ci saranno opposizioni serie. Ogni difficoltà sarà tolta da opportune disposizioni che all'uopo voglia adottare codesto Ministero d'intesa, se ciò è necessario, coll'amministrazione del fondo di culto<sup>123</sup>.

I documenti ora rinvenuti consentono di ricostruire la lunga trattativa fra i rettori delle chiese coinvolte e le autorità preposte alla tutela delle opere, conclusa con la convocazione delle parti davanti al pretore, avvocato Angelo Venturini<sup>124</sup>. Tale prassi costituisce un *unicum* a livello provinciale:

Sono comparsi in seguito ad invito: 1° Trozzolini don Aurelio quale rappresentante del Capitolo della cattedrale e quale rettore della chiesa di San Vito; 2° Pintucci don Giustino parroco di Castelnuovo; 3° Nardi don Domenico parroco di San Domenico. Esternati ai compartenti il motivo dell'invito loro fatto, quali si è quello di conoscere a quali condizioni essi intendono di subordinare il trasporto dei dipinti nella Pinacoteca municipale, e se, in sostituzione degli originali pretendessero ancora una copia dei quadri, od altra immagine da

<sup>122</sup> Si veda fra l'altro la lettera al Ministero del prefetto Carloni dell'8 luglio 1876, in Ivi, *Beni delle corporazioni religiose soppresse*, b. 16, fasc. 44.12, cc.nn. Per l'ipotesi non condotta a termine di allocare *pro tempore* i dipinti all'interno del convento già spettante agli Agostiniani: Ivi, alle date 3 luglio e 8 luglio 1876.

<sup>123</sup> ACS, AABBA, *Direzione generale*, II v., s. I, b. 104, fasc. 1770, cc.nn., *Lettera del sindaco di Recanati al ministro*.

<sup>124</sup> Ivi, alla data 19 luglio 1891.

collocarsi sugli altari che ne resterebbero privi, indicando, nell'affermativo, le spese a loro avviso approssimative: 1° il Capitolo della cattedrale persiste nel rifiuto di consegnare a codesta Pinacoteca comunale il trittico esistente nella sagrestia di quella chiesa; 2° il parroco di San Domenico acconsente, salvo i diritti di proprietà, a far trasportare nella Pinacoteca una delle due tavole del Lotto, a condizione però che ne sia tratta copia da collocarsi sopra l'altare, in sostituzione dell'originale, copia per la quale si prevede una spesa dalle 4 alle 5 mila lire, ma questo Ministero stima non possa sorpassare di molto le lire mille; 3° per la tavola del Lotto e il trittico esistenti nella chiesa di Castelnuovo il parroco acconsente senza chiedere copia del quadro; 4° per il trittico che si conserva nella sagrestia della chiesa di San Vito il parroco non ha nulla da osservare, essendo il trittico di proprietà comunale; 5° il parroco di sant'Agostino fondò il motivo del suo diniego nel fatto da lui allegato che il dipinto unico, che crede essere di pregio, non si appartiene alla parrocchia, ma alla famiglia Calcagni di questa città, e che comunque essendo esposto in venerazione, abbisogna sempre di essere sostituito da altro quadro onde l'altare non resti scoperto; 6° il parroco poi di Montemorello giustifica il suo diniego coll'asserire che il dipinto, unico e di dubbio autore, trovasi egualmente esposto in venerazione, ed in un altare beneficiato, per cui non gli è dato per superiori ordini ecclesiastici disporre dalla venerazione e trasporto di quel dipinto. Il signor Sindaco di Recanati, riferendosi a quanto fu già significato al riguardo da Noi uditore Pretore colla nota 23 dicembre 1890 n. 5434, ha dichiarato di riconfermare il contenuto della medesima, assicurando che i quadri di pregio con gelosia saranno collocati e conservati in questo nuovo civico palazzo, destinando all'uopo locali appositi, che meglio si prostrino a civica Pinacoteca per disporre di cure e sicurezza di custodia<sup>125</sup>.

In merito alla cessione dei dipinti le prime attestazioni documentarie riguardano il polittico di San Domenico [fig. 13]<sup>126</sup>, coinvolto in una lunga indagine volta a dirimerne la questione proprietaria. Si desume che il locale insediamento dei Domenicani venne soppresso nel periodo napoleonico e ceduto in tale epoca al Municipio e che, pertanto, non si ebbero deliberazioni del demanio nazionale o del Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti<sup>127</sup>. A chiarire i fatti fu lo storico locale Pietro Morici. Chiesa e convento vennero infatti acquistati dal Comune nel 1813; mentre il convento rimase nella disponibilità delle autorità civiche, la chiesa fu ceduta al capitolo, che vi insediò una parrocchia. Non è tuttavia chiaro se tale passaggio implicò una cessione di proprietà o esclusivamente il titolo di utilizzo. In ogni caso

<sup>125</sup> ACS, AABBA, Direzione generale, II v., s. I, b. 104, fasc. 1770, cc.nn., *Verbale della convocazione in Pretura delle autorità religiose in merito alla devoluzione a favore della civica Pinacoteca delle opere d'arte spettanti in parte alle corporazioni religiose soppresse, in altra parte esposte al culto* del 16 luglio 1891.

<sup>126</sup> Scheda in Garibaldi, Villa 2011, p. 20-35.

<sup>127</sup> ACS, *Beni delle corporazioni religiose soppresse*, b. 16, fasc. 44.12, cc.nn., alla data 13 dicembre 1875.

**Figura 13**

Lorenzo Lotto, *Polittico di San Domenico*, 1508 circa  
tempera e olio su tavola  
Recanati, Museo civico "Villa Colleredo-Mels"



la titolarità dei dipinti, secondo alcuni in custodia presso la sacrestia e per altri, invece, di proprietà della parrocchia, non venne regolata correttamente<sup>128</sup>. In attesa di decisioni in merito, le tavole del Lotto furono sottoposte ad un intervento conservativo per il consolidamento della pellicola pittorica, interessata da sollevamenti<sup>129</sup>. L'intervento venne eseguito dal restauratore Sidonio Centenari sotto la supervisione di Aristide Gentiloni Silverj, ispettore di zona<sup>130</sup>. Negli stessi anni la costruzione del palazzo comunale portò alla demolizione del convento di San Domenico e a numerosi interventi nell'attuale piazza Leopardi. Tali operazioni causarono infiltrazioni di acqua sia dal tetto che lungo la parete esterna della chiesa. I danni all'affresco di Lorenzo Lotto rappresentante *San Vincenzo Ferreri fra una gloria di angeli* si resero immediatamente evidenti. Nel 1890, su consiglio dello stesso Centenari, si intervenne tamponando con calce idraulica<sup>131</sup>. Fece seguito nel 1894 ad opera del Municipio un intervento più complesso, approvato da Giuseppe Sacconi, direttore della Commissione regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria<sup>132</sup>. Per contrastare l'umidità di risalita venne praticata un'intercapedine profonda 10 metri coperta a mattoni, fu ripavimentata la piazza e la parete su cui si trovava l'affresco fu

<sup>128</sup> Secondo la memoria dello storico locale Pietro Morici del 19 luglio 1876, le tavole furono collocate in sagrestia ad esclusivo titolo di custodia. La lettera del ministro della Pubblica Istruzione del 23 febbraio 1877 riferisce di un rogito notarile del 6 settembre 1815, per il quale la proprietà dei dipinti venne riservata al Primo Stato Italico. Una perizia della locale Intendenza di Finanza attestò tuttavia la tesi contraria sulla base dell'inserimento delle tavole nell'inventario redatto dall'economista dei benefici vacanti in occasione della «immissione in possesso» al parroco Francesco Cesarini il 24 febbraio 1868: ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.12, cc.nn. Ivi, per la collocazione e conservazione delle tavole del Lotto in sagrestia, «fissate con grappe al muro e coperte con tendine mobili»: *lettera del Ministro al Prefetto di Macerata* del 15 gennaio 1876.

<sup>129</sup> ACS, AABBA, *Direzione generale*, II v., s. I, b. 104, fasc. 1770, cc.nn., Bologna, il 16 agosto 1890.

<sup>130</sup> Si decise di intervenire a seguito di due perizie redatte dal restauratore Centenari per un intervento complessivo, costoso e di lunga durata, e per il consolidamento della pellicola pittorica. Venne stabilito di eseguire un primo intervento di salvaguardia, rimandando ad un momento successivo il restauro a finire delle tavole, sul quale non sono tuttavia presenti ulteriori notizie. Per i lavori eseguiti con amido e carta di seta in 31 giornate lavorative da 6 ore, si rimanda ai documenti conservati in Ivi, cc.nn., 8 settembre 1890 e segg. Sull'attività di restauratore di Sidonio Centenari: Petrosino 2005, pp. 53-76.

<sup>131</sup> Ivi, alla data 22 ottobre 1890.

<sup>132</sup> Ivi, alle date 23 novembre, 2 dicembre 1894, 16 marzo 1895, 14 giugno 1896.



#### Figura 14

Lorenzo Lotto, *San Vincenzo Ferreri in gloria*, 1514-15

affresco staccato e montato su tela

Recanati, chiesa di San Domenico

cementata all'esterno con calce idraulica. Gli interventi, giudicati risolutivi, ottennero solo di ritardare il distacco del dipinto, avvenuto, secondo quanto riferisce Agnese Vastano, nel 1953<sup>133</sup>.

La documentazione relativa a Recanati è molto vasta e divisa in unità archivistiche diverse per contenuto ed epoca. Da un esame complessivo si desume che il capitolo della cattedrale mantenne fermo il rifiuto di consegnare in custodia al Comune le tavole di Ludovico Urbani, nonostante queste fossero collocate in sagrestia e pertanto non esposte al culto<sup>134</sup>. Confluirono nel palazzo comunale invece il polittico di San Domenico, presumibilmente ancora smembrato e ricomposto intorno al 1914 nella cornice attuale<sup>135</sup>, e la *Trasfigurazione* dalla

<sup>133</sup> Scheda in Garibaldi, Villa 2011, p. 79. Per le analisi scientifiche sul dipinto [figg. 14-15] si veda inoltre la schedatura tecnica di Gianluca Poldi, pp. 80-81, da cui la figura n. 15, particolare in IR falso colore ove è possibile osservare sopra il capo del santo tre evidenti segni, non indagati dallo studioso, che potrebbero essere attribuiti all'ancoraggio della corona d'argento aggiunta in epoca imprecisata e documentata dalla lettera di Giovanni Battista Cavalcaselle: «Oggetto: affresco di Lorenzo Lotto nella chiesa di San Domenico di Recanati Lo scrivente essendo stato a Recanati assieme al Missaghi il quale sta facendo, per ordine del Ministero, le riparazioni agli affreschi del Signorelli in Loreto, ebbe da verificare che l'affresco di Lorenzo Lotto nella chiesa di San Domenico in Recanati, di proprietà del Comune, non ha sofferto alcun danno da quando lo scrivente ebbe occasione di vederlo da quindici anni in poi per più volte.

Difatti, dall'esame fatto dal Missaghi non risulta bisogno alcuno sia nell'intonaco come nella pittura, nonché alla parete, o muro, sul quale è aderente quell'intonaco. Sarebbe una vera stoltezza togliere quell'affresco dal posto pel quale fu fatto. Bensì sarebbe necessario che fosse levata la corona d'argento, che da molti anni è stata posta sul capo di San Domenico. Quantunque questa sia cosa facile a farsi, non è però d'affidarla ad una persona qualunque. Cosicché si troverebbe forse opposizione da parte del clero e della popolazione. Ad ogni modo se un giorno, come si vedrà, si dovesse pensare anco alle tavole, formanti parte di un tal quadro dello stesso pittore Lorenzo Lotto, le quali trovansi nella stessa chiesa, onde assicurarne per bene la pittura, si potrà in tale occasione levare la pittura.

GB Cavalcaselle» (in ACS, *Beni delle corporazioni religiose*, b. 16, fasc. 44.12, cc.nn., alla data 23 luglio 1877).

<sup>134</sup> Fu inoltre inutile il richiamo all'antica Commissione civica: cfr. Ivi, *AABBAA*, Direzione generale, II v., s. I, b. 104, fasc. 1770, cc.nn.

<sup>135</sup> Si veda in merito la recente scheda di Vittoria Garibaldi in Garibaldi, Villa 2001, p. 20.

**Figura 15**

Lorenzo Lotto, *San Vincenzo Ferreri in gloria*, particolare, 1514-15  
affresco staccato e montato su tela  
Recanati, chiesa di San Domenico



chiesa di Santa Maria in Castelnuovo; così attesta una lettera del 22 febbraio 1896, in cui il sindaco afferma di non aver richiesto la devoluzione dei restanti beni ex claustrali<sup>136</sup>.

Ma tutto quanto riferito finora concerne unicamente la musealizzazione, quando non la perdita, dei dipinti ritenuti di maggiore pregio in applicazione delle norme di fine '800. Molto resta da fare per comprendere gli avvenimenti successivi. Anche dopo la giornata di studi sulla nascita delle istituzioni

<sup>136</sup> ACS, AABBA, Direzione generale, II v., s. I, b. 104, fasc. 1770, cc.nn., 22 febbraio 1896.

culturali nelle Marche post-unitarie, promossa da Icom Marche nel 2011<sup>137</sup>, così come già osservato da Eleonora Bairati, «la storia dei musei della nostra provincia è ancora tutta da scrivere»<sup>138</sup>.

<sup>137</sup> Pascucci 2013c.

<sup>138</sup> Bairati 2000, p. 264.

### Riferimenti bibliografici

Anderson J., *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, Milano, Motta, 2000.

Anselmi A., *Il ritrovamento di un quadro di Lorenzo d'Alessandro detto il Severinate e di Bartolomeo Coda da Rimini*, in «Nuova Rivista Misena», V, 4, 1982, pp. 60-63.

Bairati E., *Luoghi della memoria: significati e valori dei musei locali*, in *Istituzioni culturali del Maceratese*, atti del XXXIV convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino 7-8 dicembre 1998) Macerata, Centro Studi Storici Maceratesi, 2000, pp. 259-272.

Balzani R., *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909*, Bologna, il Mulino, 2003.

Barucca G., Ferino-Pagden S., *Raffaello il sole delle arti*, catalogo della mostra di Venaria Reale 2015-2016, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2015.

Bittarelli A.A., *I musei di Camerino*, in *Istituzioni culturali del Maceratese*, atti del XXXIV convegno di studi maceratesi (Abbadia di Fiastra, Tolentino, 7-8 dicembre 1998), Macerata, Centro Studi Storici Maceratesi, 2000, pp. 237-348.

Buzzoni A., Ferretti M., *Musei*, in *Capire l'Italia. Il patrimonio storico-artistico*, Milano, Touring Club Italiano 1979.

Casciaro R., a cura di, *Rinascimento scolpito: maestri del legno tra Marche e Umbria*, catalogo della mostra tenuta a Camerino nel 2006, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2006.

Casciaro R., Giannatiempo López M., a cura di, *Riflessioni sul Rinascimento scolpito: contributi, analisi e approfondimenti in margine alla mostra di Camerino*, Pollenza, Tipografia San Giuseppe, 2006.

Coltrinari F., *Ipotesi per la presenza di Lorenzo Lotto nelle Marche prima del politico di San Domenico: Recanati, la sua fiera, la circolazione di dipinti e oggetti d'arte via mare*, in L. Mozzoni, a cura di, *Lorenzo Lotto e le Marche: per una geografia dell'anima*, atti del convegno internazionale di studi (14-20 aprile 2007), Firenze-Milano, Giunti, 2009, pp. 48-65.

Coltrinari F., Delpriori A., a cura di, *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche: i maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, 2011), Venezia, Marsilio, 2011.

Coltrinari F., *Un museo, il contesto e una mostra di valorizzazione*, in aedem, a

cura di, *Violetta, Carmen, Mimi: percorsi al femminile dallo Sferisterio ai Musei Civici di Macerata*, catalogo della mostra (Macerata - Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi, dal 14 luglio al 30 settembre 2012), Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 13-48.

Compagnucci M., *Le conseguenze urbanistiche delle soppressioni civili degli ordini religiosi attuate nella Provincia di Macerata nel corso del XIX secolo*, Macerata, Quodlibet, 2002.

Compagnucci M., *Il Civico Museo della città di Macerata*, in G. Pascucci, a cura di, *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie*, atti della giornata di studi (Urbino, 11 aprile 2011), Ancona, Il lavoro editoriale, 2013, pp. 162-186.

Compagnucci M., *L'esatta notizia, ovvero Sulla formazione del catalogo dei beni architettonici delle Marche 153 anni dopo Lorenzo Valerio: il caso della Provincia di Macerata*, Macerata, Quodlibet, 2014.

Corradini S., *Nuovi documenti sulla vita e attività artistica di Girolamo di Giovanni e Carlo Crivelli*, in A. De Marchi e P.L. Falaschi, a cura di, *I Da Varano e le arti*, atti del convegno (Camerino 2001), Volume I, Ripatransone, Maroni, 2003, pp. 281-308.

Costanzi C., a cura di, (Luigi Lanzi) *Viaggio del 1783 per la Toscana Superiore, per l'Umbria, per la Marca, per la Romagna, pittori veduti: antichità trovate*, Ancona, Regione Marche, 2003.

Curzi V., *Opere d'arte e identità locale: alle origini dei musei civici nelle Marche*, in R. Varese, F. Veratelli, a cura di, *Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*, atti del convegno (Ferrara, 9-11 novembre 2006), Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 769-779.

De Marchi A., Giannatiempo López M., a cura di, *Il Quattrocento a Camerino. Luce e prospettiva nel cuore della Marca*, catalogo della mostra (Camerino, Complesso di San Domenico, 19 luglio - 17 novembre 2002), Milano, Motta, 2002.

De Vecchi P., a cura di, *Itinerari crivelleschi nelle Marche*, Ripatransone, Maroni 1997.

Dragoni P., *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze, Edifir ("Le Voci del Museo", 23), 2010.

Dragoni P., *La memoria sul territorio: i musei civici delle Marche*, in M. Severini, a cura di, *Memoria, memorie: 150 anni di storia nelle Marche*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2012, pp. 38-65, citato come 2012a.

Dragoni P., *Pinacoteca comunale di Fermo. Storia e documenti*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2012, citato come 2012b.

Emiliani A., *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia*, Volume V, *I Documenti*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1615-1655.

Emiliani A., *Premessa*, in A. Gioli, *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia: il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei "Beni delle corporazioni religiose" 1860-1890*, Roma, Ministero per i beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1998, pp. 3-6.

Fleming J., *Art Dealing and the Risorgimento – I*, in «The Burlington Magazine», CXV (1973), pp. 4-16.

Garibaldi V., Villa G.C.F., a cura di, *Lotto nelle Marche*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2011.

Gennari Santori F., “*They will form such an ornament for our Gallery*”: *la National Gallery e la pittura di Carlo Crivelli*, in A. C. Tommasi, *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno (Legnano-Verona, 28-29 novembre 1997), Venezia, Marsilio, 1998, pp. 291-312.

Gioli A., *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia: il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei "Beni delle corporazioni religiose" 1860-1890*, Roma, Ministero per i beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1998.

Iuzzo C., a cura di, *Le Corporazioni religiose (1855-1977)*, Roma, Palombi, 2013.

Laureati L., Mochi Onori L., a cura di, *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, catalogo della mostra tenuta a Fabriano nel 2006, Milano, Electa, 2006.

Levi D., *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1988.

Levi D., *Il viaggio di Morelli e Cavalcaselle*, in A. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, a cura di, *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale (4-7 giugno 1987), Volume I, Bergamo, P. Lubrina, 1993, pp. 133-148.

Liberati G., a cura di, *Pinacoteca parrocchiale di Corridonia: la storia, le opere, i contesti*, Macerata, Tipografia San Giuseppe, 2003.

- Lightbown R., *Carlo Crivelli*, Londra, Yale University Press, 2004.
- Manzi I., *L'amministrazione Valerio*, in M. Severini, a cura di, *Le Marche e l'Unità d'Italia*, Milano, Codex, 2010, pp. 72-73, 81.
- Marchi A., Mastrocola B., a cura di, *Girolamo di Giovanni. Il Quattrocento a Camerino. Dipinti, carpenterie lignee, oreficerie e ceramiche fra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra (Camerino, Complesso di San Domenico, 10 maggio - 23 settembre 2013), Camerino, Artelito, 2013.
- Mastrocola B., *Il patrimonio artistico camerinese dopo l'Unità d'Italia*, in A. De Marchi, P.L. Falaschi, a cura di, *I Da Varano e le arti*, atti del convegno internazionale (Camerino dal 4 al 6 ottobre 2001), Volume I, Ripatransone, Maroni, 2003, pp. 487-508.
- Mastrocola B., *Camerino e le sue raccolte civiche: una storia iniziata nel 1869*, in G. Pascucci, a cura di, *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie*, atti della giornata di studi (Urbino, 11 aprile 2011), Ancona, Il lavoro editoriale, 2013, pp. 133-139.
- Moretti M, Zampetti P., a cura di, *San Severino Marche: Museo e Pinacoteca, Musei d'Italia - Meraviglie d'Italia*, Bologna, Calderini, 1992.
- Onoranze funebri per Luigi Canale conte di Vallorenco morto a Morrovalle il 13 agosto 1898*, Macerata, Tip. Economica, 1898.
- Paciaroni R., *Lorenzo d'Alessandro detto il Sanseverinate: memorie e documenti*, Milano, Motta, 2001, citato come 2001a.
- Paciaroni R., *bibliografia di Vittorio Aleandri*, in G. Tomassini, a cura di, *Studi storici per Angelo Antonio Bittarelli*, Camerino, Università, 2001, pp. 47-60, citato come 2001b.
- Paparello C., *Interesse pubblico, collezioni private e mercato: contraddizioni e dicotomie in attesa di una legge nazionale di tutela. La collezione Valentini di San Severino Marche ed altri casi*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. monografico *Periferie*, 20, 2014, pp. 737-796.
- Paparello C., «*Con perfetta efficienza e esemplare organizzazione*». *Pasquale Rottondi e la protezione antiaerea nelle Marche durante il secondo conflitto mondiale*, in P. Dragoni, C. Paparello, a cura di, *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*, Firenze, Edifir ("Le Voci del Museo", 34), pp. 79-80.

Papetti M., *Ancora sulle note manoscritte di Giulio Cantalamessa al catalogo della Galleria Borghese. Le postille ai pittori veneti, lombardi e stranieri dei secoli XV e XVI*, in «Studia Picena», 72, 2007, pp. 261-341.

Papetti S., Sgarbi V., a cura di, *Le stanze del Cardinale: Caravaggio, Guido Reni, Guercino, Mattia Preti*, catalogo della mostra (Caldarola, Palazzo Pallotta, 23 maggio - 12 novembre 2009), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale 2009.

Pascucci G., *Il museo civico marchigiano: dai modelli espositivi ottocenteschi alle innovazioni tecnologiche*, in C. Di Benedetto, a cura di, *La riflessione sulla museologia dall'età di Luigi Lanzi ai nostri giorni*, atti del terzo convegno di studi lanziani (Treia, 8 novembre 2008), Macerata, Simple 2010, pp. 101-125.

Pascucci G., *La «formazione di una Pinacoteca comunale per la conservazione delle opere d'arte esistenti nella città» di Corridonia: 1861-2006*, in Ead., a cura di, *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie*, atti della giornata di studi (Urbino, 11 aprile 2011), Ancona, Il lavoro editoriale, 2013, pp. 140-147, citato come 2013a.

Pascucci G., a cura di, *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie*, atti della giornata di studi (Urbino, 11 aprile 2011), Ancona, Il lavoro editoriale, 2013, citato come 2013b.

Pascucci G., *Più di un secolo di storia per la costituzione di una Pinacoteca civica*, Eadema a cura di, *La Pinacoteca civica di Corridonia*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2013, pp. 13-41 (citato come Pascucci 2013c).

Pedica S., *La chiesa di Santa Teresa di Matelica*, Camerino, Savini-Mercuri, 1980.

Petrosino A.M., *Sidonio Centenari*, in G. Basile, a cura di, *Nuovi profili di restauratori italiani tra XIX e XX secolo*, Firenze, Nardini, 2005, pp. 53-76.

Piantoni G., a cura di, *Filippo Bigioli e la cultura neoclassico-romantica fra le Marche e Roma*, catalogo della mostra (San Severino Marche, 18 luglio-11 ottobre 1998), Roma, De Luca, 1998.

Ricci C., *Pintoricchio. His Life*, Londra 1902, pp. 69-71.

Rivola V., *Le vicende di un'istituzione culturale*, in Eadem, a cura di, *Le collezioni d'arte della Pinacoteca civica di Camerino*, Milano, Motta, 2007, pp. 44-63.

Santoncini G., *L'unificazione nazionale delle Marche. L'attività del Regio Commissario Valerio: 12 settembre 1860 - 18 gennaio 1861*, Milano, Giuffrè, 2008.

Sgarbi V., a cura di, *Lorenzo e Jacopo Salimbeni di Sanseverino e la civiltà tardogotica*, catalogo della mostra (San Severino Marche, 1999), Milano, G. Mazzotta, 1999, pp. 175-177.

Sgarbi V., a cura di, *I Pittori del Rinascimento a Sanseverino: Bernardino di Mariotto, Luca Signorelli, Pinturicchio*, catalogo della mostra (San Severino Marche 25 marzo - 31 agosto 2006), Milano, Motta 2006.

Sgarbi V., a cura di, *Vincenzo Pagani, un pittore devoto tra Crivelli e Raffaello*, catalogo della mostra (Fermo, Palazzo dei Priori, 31 maggio - 9 novembre 2008), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2008.

Sicoli S., *La formazione dello Stato unitario e il problema della conservazione*, in A. Rossari e R. Togni, *Verso una gestione dei beni culturali come servizio pubblico. Attività legislativa e dibattito culturale dallo Stato unitario alle regioni (1860-1977)*, Milano, Garzanti, 1978, pp. 22-28.

Talamonti A., *Memorie storiche sul convento di San Francesco di Morrovalle e sul miracolo eucaristico in esso avvenuto*, Arcevia, Scuola tipografica francescana, 1928.

Troilo S., *La patria e la memoria: tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milano, Electa, 2005.



## Beni culturali, musei e identità nazionale e locale

*Patrizia Dragoni*

Nel 1998, ad introduzione del volume di Antonella Gioli<sup>1</sup>, che, dopo il pionieristico lavoro di Bencivenni Grifoni Dalla Negra<sup>2</sup>, apriva una lunga e fortunata serie di studi sulle demansioni e la nascita dei musei civici italiani<sup>3</sup>, Andrea Emiliani riportava quel passo de *I Vicerè* di Federico de Roberto, in cui fra Carmelo, correndo al Belvedere, la villa dei principi Uzeda, gridava a perdifiato: «Me n'hanno cacciato! Voialtri che siete ascoltati? [...] Lascere che quei scellerati rubino San Nicola, San Benedetto, tutti i santi del Paradiso?». Al che Donna Ferdinanda intervenne: «Avete voluto il governo liberale? Godetene i frutti!»<sup>4</sup>.

Questo brano sembra utile più di ogni altra epigrafe per descrivere il clima di incertezza perfino fisica e spirituale, oltre che sociale e politica, che investì le diverse zone della nuova Italia, ben al di là della emanazione delle leggi soppresive degli ordini religiosi che interessarono il Paese dopo l'unificazione, tra il 1860 e il 1867. Ovviamente in ogni regione e città e non mancavano, per convinzione profonda e magari eroicamente testimoniata nell'epopea ri-

\* Questo saggio è il testo aggiornato della relazione tenuta, con altro titolo, al convegno *La nazionalizzazione delle Marche. Realtà e rappresentazione dello Stato unitario (1861-1915)*, Ancona 14-15 aprile, Mole Vanvitelliana, 2011.

<sup>1</sup> Gioli 1997. Si veda anche Gioli 2012, pp. 59-90.

<sup>2</sup> Bencivenni, Dalla Negra, Grifoni 1987.

<sup>3</sup> Il tema delle soppressioni postunitarie e della nascita dei musei civici è stato ampiamente trattato da numerosi studiosi. Oltre ai testi già citati nelle note precedenti, va ricordato che già nel 1973 e successivamente nel 1998 era stato Andrea Emiliani a delineare lucidamente il tema (Emiliani 1973, pp. 1615-1655.; Emiliani 1998, pp. 323-369; Emiliani 2000, pp. 19-45). Altri importanti contributi sono venuti da Massimo Ferretti e Andrea Buzzoni (1979, pp. 112-131), da Giovanni Agosti (1985); da Eleonora Bairati (1992; 2000, pp. 259-271), nonché, fra i numerosi altri, da Romeo Astorri (2000, pp. 42-69), Donata Levi (1988; 2004, pp. 53-76), Simona Troilo (2005), Valter Curzi (2009, pp. 769-779), Bonita Cleri e Claudio Giardini (2011); Patrizia Dragoni (2011, pp. 38-65); Cristina Galassi (2012, pp. 417-424) Giuliana Tomasella, (2012, pp. 561-567); Giuliana Pascucci (2013).

<sup>4</sup> De Roberto 1894, p. 401.

sorgimentale o per le ragioni gattopardesche di un Don Calogero, liberali autorevoli e numerosi che sostenevano attivamente il processo di nazionalizzazione. Ma da soli non sarebbero comunque bastati, se della bontà della nuova stagione non si fosse riusciti presto a convincere i tanti fra Carmelo, le tante Ferdinanda e la vasta vandeia contadina.

I possibili strumenti a questo fine erano molti e di diversa specie. Quelli capaci di incidere, però, sulle reali condizioni di vita delle popolazioni, se mai perseguiti con adeguata intenzione da uno stato tanto piemontesizzato da avere come primo re un Vittorio Emanuele già II, non avrebbero avuto effetto immediato. Perciò, essendo notevole l'urgenza, fra le soluzioni di più rapida efficacia non poteva mancare, relativamente alla sfera simbolica, la rappresentazione dello stato unitario mediante la capillare esposizione dei suoi simboli nei luoghi della vita quotidiana e in altri apposta costruiti come istituzioni massimamente celebrative per il culto delle «reliquie artistiche della patria». Dunque gli spazi urbani e innanzitutto le piazze, da un lato, e, dall'altro, i musei nei quali le opere prime chiesastiche venivano riconvertite, come chiariva Morelli nel 1862, a «gloria della Nazione»<sup>5</sup>, per fondare su di esse la pedagogia nazional patriottica laica del nuovo cittadino<sup>6</sup>. Ma, mentre i musei venivano allestiti per l'apprezzamento borghese dell'estetica artistica, il luogo funzionale per i ceti inferiori era la piazza.

All'aperto e al chiuso, nelle piazze e nei musei, la rappresentazione celebrativa dello stato unitario si compie, come noto, secondo il particolare registro delle piccole patrie che formano la nazione comune: le gemme singole che compongono la corona italiana<sup>7</sup>.

Più o meno consapevolmente, infatti, si avvertiva che l'unificazione nazionale avrebbe potuto accentuare quella semplificazione della articolazione della penisola, invece storicamente complessa, che già nella prima metà dell'Ottocento, incardinando il sistema paese su alcuni grandi centri, aveva determinato quella provincializzazione di vaste aree a causa della quale laddove, come a Recanati, Monaldo Leopardi non aveva mai avvertito disagio, Giacomo cominciò a sentirsi in un «borgo selvaggio»<sup>8</sup>.

Per questo bisogno di difendere la propria riconoscibilità nel panorama nazionale, strade e piazze cittadine, luoghi sociali per eccellenza, mettono in scena

<sup>5</sup> Atti parlamentari, *Camera dei deputati*, legislatura VIII, *Discussioni*, tornata del 19 luglio 1862, pp. 3413-3423, cit. in Gioli 1997, p. 39.

<sup>6</sup> Cfr. Poulot 1998.

<sup>7</sup> Cfr. Porciani 1998, pp. 141-182.

<sup>8</sup> Cfr. Emiliani 1973.

la rappresentazione dell'unità, esponendo le immagini non solo dei grandi protagonisti nazionali, bensì anche delle figure locali e di specie tanto politica quanto civile e in particolar modo artistica. Così avviene anzitutto per la toponomastica, così per le targhe commemorative e così per i nuovi monumenti dedicati al re, a Garibaldi, a Mazzini, che occupano rapidamente le piazze italiane, come anche a Dante, simbolo massimo della cultura italiana, e come anche ad eroi cittadini del risorgimento e a pittori e scultori del luogo. E che spesso non manchi nemmeno la statua a Giordano Bruno sta a dire qualche cosa in più sulla meno conciliante forma di rappresentazione dello Stato unitario. Analogamente avviene per il museo, che spesso, per altro, trova posto nel palazzo comunale che fronteggia sulla piazza il Duomo e che, accogliendo opere tolte dalle chiese, è per ciò stesso una bandiera di laicità. In un caso e nell'altro, alla comunicazione promossa dai vertici statali per suscitare consenso verso la nazione<sup>9</sup> si aggiunge, per iniziativa dei municipi e dei ceti dirigenti locali, una strategia del riconoscimento della identità e della gloria cittadina. Una volta costituiti in gran numero anche nei centri minori e giunti quasi al punto di divenire l'articolazione territoriale della organizzazione nazionale della tutela artistica<sup>10</sup>, la rete minuziosa dei musei viene infatti a comporre la struttura portante della nuova cultura di indole romantica. Essi seguivano la originaria funzione didattica sociale, ma volgendola al celebrativo. Come centri di studio di ricerca, ma fondati su depositi di materiali estratti dal territorio prossimo e affidati dal Ministero alle dirette cure di singoli comuni, coltivavano uno storicismo eroico soprattutto di ambiente medievale-rinascimentale, ben testimoniato nella pittura coeva, oggetto di culto laico della piccola patria assunta nella gloria nazionale. In quanto luoghi valore simbolico, venivano indirizzati al lustro e al decoro municipale e da strumenti di educazione pubblica si facevano anche meta di pellegrinaggi e occasione di attrazione turistica. Poiché il loro prestigio poggiava specialmente su quello degli artisti di cui raccoglievano le opere e al nome dei quali, infatti, venivano quasi tutti intitolati, di quegli artisti attendevano a costruire la gloria anche perché subito si riverberasse sulle città natali: «nelle opere dei concittadini illustri coincidevano i due principi del valore artistico e delle memorie patrie, tanto che il Ministero riconobbe il diritto dei Municipi a conservarle anche quando non potevano dar vita ad un museo, purché venissero esposte in luoghi pubblici e rappresentativi»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Cfr Troilo 2005; Montella 2014, pp. 157-167.

<sup>10</sup> Cfr. Gioli 1997 pp. 132-134; Emiliani 2000; Montella 2003, pp. 184-185.

<sup>11</sup> Gioli 1997, p. 134. Per quanto attiene ad uno specifico caso di museo costituito intorno alla figura dell'artista più noto della città si veda Dragoni 2004, pp. 39-50.

A questi scopi rispondeva dunque la costruzione di nuovi musei, sia di quelli dedicati all'epopea risorgimentale, sia di quelli conseguenti alle demaniazioni, i cui materiali costitutivi, il cui fondamento ideologico e il cui modello di impianto e di organizzazione si richiamavano ad esperienze già settecentesche e in particolar modo all'età napoleonica<sup>12</sup>.

Quanto al fondamento ideologico basterà ricordare che è in Francia, dopo la rivoluzione, che il concetto di "patrimonio nazionale" si amplia fino a divenire "patrimonio culturale nazionale" e che, come osservato da Jean Starobinski, «due delle istituzioni caratteristiche della Rivoluzione, il Museo e il Pantheon, discendono da una medesima intenzione, il sapere storico si unisce alla esaltazione degli uomini esemplari»<sup>13</sup>.

E napoleonico è il modello di museo pubblico concepito in stretta connessione con le accademie, in quanto istituti preposti alla formazione degli artisti e alla promozione delle arti. Infatti, benché poi la soluzione adottata sulla scia delle rivendicazioni sarà tutt'altra, dando origine alla forma museale civica, inizialmente si progetta che in Umbria le opere siano destinate a Perugia e nelle Marche ad Urbino, dove il decreto Valerio stabilisce che vengano devoluti monumenti e oggetti d'arte.

Questa scelta, oltre che ad un principio di continuità con la tradizione illuministica, rispondeva, come giustamente notato da Valter Curzi, al progetto di «una museologia nazionale, ancora agli albori, interessata a vedere ricomposta nei musei dello Stato la storia artistica italiana, secondo il sistema lanziano delle diverse scuole, in corso di aggiornamento da parte del conoscitore G.B. Cavalcaselle»<sup>14</sup>. Cavalcaselle sosteneva, infatti, che,

per formare le gallerie degli antichi maestri e compiere quelle che abbiamo, si dovranno scegliere le città di quei paesi dove, per i monumenti artistici che vi esistono, si può più facilmente raggiungere lo scopo di ben rappresentare e dimostrare la storia dell'arte del luogo; cioè quella città nella quale l'arte di un intero paese ebbe la sua sede [...]. Solo dal complesso delle opere e dei monumenti tutti di una scuola, raccolti e ordinati nel luogo in cui furono fatti, e sotto quello stesso cielo sotto cui furono lavorati si può ben apprezzare i meriti di essa scuola<sup>15</sup>.

Ma la nozione di "luogo", stando la perimetrazione delle "scuole regionali"

<sup>12</sup> Cfr. Bairati, 1992; Emiliani 1973; Buzzoni, Ferretti 1979.

<sup>13</sup> Citato in Castelnovo 1985, pp. 125-158, p. 148.

<sup>14</sup> Curzi 2009, p. 771.

<sup>15</sup> Cavalcaselle 1875, pp. 22-24, citato in Curzi 2009 p. 772.

allora proposta<sup>16</sup>, era così estesa per Cavalcaselle da indurlo a proporre il trasferimento dei dipinti marchigiani a Perugia, che gli appariva come la più idonea a «rappresentare meglio d'ogni altra la scuola di quella parte d'Italia che col Perugino ebbe la gloria di contribuire all'educazione del più perfetto dei pittori, di Raffaello»<sup>17</sup>.

Ma della età napoleonica e delle requisizioni allora operate nelle Marche erano ancora vive in molti comuni memorie non proprio liete. Non si era ancora spenta l'eco degli elenchi di opere da trasferire a Milano redatto agli inizi del secolo da Boccolari e molto spesso le chiese colpite dai decreti napoleonici erano le stesse nuovamente soppresse dallo Stato italiano<sup>18</sup>.

Perciò, più che sulla volontà di conciliare la piccola e la grande patria, la preoccupazione dei municipi si appuntava sul timore della cancellazione della propria identità culturale e della propria funzione politica anche per effetto della nuova organizzazione amministrativa, che modificava ruoli e finanche appartenenze regionali di alcune città. Le municipalità avvertirono dunque l'urgenza di enfatizzare la propria distinta identità storica, per arginare un processo di nazionalizzazione che minacciava di annichilirle. Conservare sul posto le proprie "glorie artistiche" viene dunque avvertita come un'esigenza irrinunciabile.

Municipi e Stato centrale entrano perciò in conflitto. E in conflitto entrano i municipi fra loro. Ogni città rivendica il proprio patrimonio, affermando che si tratta di un "tesoro pubblico" da custodire gelosamente là dove suscita attaccamento, affetto e venerazione. A fronte di tante rimostranze, in Umbria fu deciso, nel 1862, di assegnare le opere ai comuni di pertinenza, purché disponessero di locali adatti e destinassero sufficienti risorse per il funzionamento. Anche nelle Marche fu subito sospesa l'efficacia delle disposizioni di Valerio, penalizzando la formazione del museo di Urbino. Anche le neonate Commissioni Provinciali e la Direzione delle Antichità e Belle Arti, spesso più per motivi di opportunità politica e diplomatica, caldeggiarono la conservazione in loco.

I musei civici vennero dunque sorgendo con allestimenti che, senza venir meno al sentimento della comune nazione, esaltavano però anzitutto la tradizione culturale locale, presentandosi come tempio laico della storia cittadina. L'appello all'unità della comunità nel segno delle glorie artistiche locali fu infatti comune a tutti quei municipi dove furono assunte come motivo di vanto

<sup>16</sup> Cfr. Lanzi 1795.

<sup>17</sup> Cavalcaselle 1875 p. 24, citato in Curzi 2009, p. 772.

<sup>18</sup> Cfr. Troilo 2005.

la riscoperta e la valorizzazione di un'illustre tradizione artistica autoctona. Strategie di affermazione e divulgazione della cultura laica nell'Italia unita utilizzavano dunque la pedagogia del patrimonio artistico, monumentale e archeologico, cosicché agli artisti del passato di fama, più o meno riconosciuta, viene assegnato il compito di affiancare, se non proprio di sostituire, le gerarchie dei santi e dei martiri nell'educazione delle giovani generazioni, passando, come notato da Chastel<sup>19</sup>, dai *miracula*, che esprimevano la venerazione del sacro, ai *mirabilia*, che non rivelano altro che l'ammirazione estetica o intellettuale. A Urbino, ad esempio, ci si affidò ovviamente a Raffaello, a Sassoferrato a Giovan Battista Salvi, a Fabriano a Gentile, a Gualdo Tadino a Matteo e così continuando. A Camerino funziona richiamarsi alla dinastia dei da Varano, la cui collezione di ritratti storici, acquisita nel 1888 e usata come nucleo fondativo del museo, realizzava, benché fosse di assai modesta qualità, una sorta di pantheon visivo della gloriosa storia cittadina<sup>20</sup>. A Recanati la Pinacoteca poté essere costituita grazie alla donazione della biblioteca leopardiana, alla quale vennero aggregati gli oggetti d'arte e gli archivi notarile e comunale all'insegna del *genius loci* Giacomo Leopardi.

È tuttavia bene ricordare che non furono i soli comuni in grado di vantare antenati illustri a impegnarsi nello sforzo di provvedere all'apertura di raccolte artistiche comunali. Il palazzo comunale fu nelle Marche la soluzione più frequentemente adottata per sistemare le raccolte, essendo la più idonea a dimostrare l'impegno delle istituzioni comunali nel salvaguardare le glorie secolari della comunità. Con buona ragione, dunque, ai beni demaniali e ai reperti archeologici provenienti dagli scavi locali, si aggiunse spesso un gran numero di oggetti dovuti a nuovi acquisti soprattutto di ritratti di illustri cittadini e di dipinti celebrativi. E numerose e importanti furono le donazioni di privati cittadini.

Ma sul finire degli anni '80 Bonghi impone un centralismo che priva di ogni autonomia e competenza le istituzioni locali e in particolare i musei. Con l'inizio del nuovo secolo la rappresentazione dello stato unitario basata sulla valorizzazione a dimensione municipale del patrimonio culturale della nazione viene compromessa dalle leggi di tutela del 1902 e 1909. Difatti, con la esposizione di Macerata del 1905, si inizia ad accreditare la identità regionale e non più della piccola patria cittadina e i comuni divengono perfino lieti di cedere allo stato i propri musei, che da locali si fanno regionali con conseguente dislocamento di patrimoni civici (come il Museo di Ancona, che nel

<sup>19</sup> Chastel 1997, p. 1434.

<sup>20</sup> Cfr. Bairati 1992.

1906 diviene il Museo Archeologico Nazionale delle Marche, come ad Urbino la nascita nel 1912 della Galleria Nazionale delle Marche, a Perugia nel 1918 la Galleria Nazionale dell'Umbria). Infine, nel 1923, quando il soprintendente diventa un funzionario statale, «si può ben affermare che il patrimonio è stato in questo momento definitivamente sottratto agli italiani»<sup>21</sup>.

21 Cfr. Bairati 1992.

## Bibliografia

Agosti G., *Giovanni Morelli corrispondente di Niccolò Antinori*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Pisa 1985.

Astorri R., *Leggi eversive, soppressioni delle corporazioni religiose e beni culturali*, in *La memoria silenziosa. Formazione, tutela e status giuridico degli archivi monastici nei monumenti nazionali*, atti del convegno (Veroli-Ferentino, 6-8 novembre 1998), Roma, Pubblicazione degli Archivi di Stato, 2000, pp. 42-69.

Atti parlamentari, *Camera dei deputati*, legislatura VIII, *Discussioni*, tornata del 19 luglio 1862, pp. 3413-3423.

Bairati E., *Il museo civico: il museo italiano*, in a cura di R. Vecchiet, *Il museo civico*, Trieste, Istituto Gramsci del Friuli-Venezia Giulia, 1992, pp. 14-18.

Bairati E., *Luoghi della memoria: significati e valori dei musei locali*, in *Istituzioni Culturali del Maceratese*, atti del XXXIV Convegno di Studi Maceratesi, Abbadia di Fiastra (Tolentino, 7-8 dicembre 1996), Pollenza, 2000, pp. 259-271.

Bencivenni M., Dalla Negra R., Grifoni P., *Monumenti e istituzioni. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia (1860-1880)*, Firenze, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le Province di Firenze e Pistoia, 1987.

Buzzoni A., Ferretti M., *Musei*, in AA.VV., *Capire l'Italia. Il patrimonio storico-artistico*, Milano, Touring Club Italiano, 1979, pp. 112-131.

Castelnuovo E., *Arti e rivoluzione*, in Id., *Arte, industria, rivoluzione: temi di storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 125-158.

Cavalcaselle G.B., *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico*, Roma, Loescher & C., 1875.

Chastel A., *La notion de patrimoine*, in sous la direction de P. Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

Cleri B., Giardini C., *L'arte confiscata. Acquisizioni postunitarie del patrimonio storico-artistico degli enti religiosi soppressi nella provincia di Pesaro e Urbino (1861-1888)*, Pesaro, Provincia di Pesaro e Urbino; Ancona, Il lavoro editoriale, 2011.

Curzi V., *Opere d'arte e identità locale: alle origini dei musei civici nelle Marche*, in a cura di R. Varese, F. Veratelli, *Il collezionismo locale: adesioni e rifiuti*, atti

del convegno (Ferrara, 9-11 novembre 2006), Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 769-779.

De Roberto F., *I Viceré*, Milano, Casa Editrice Galli, 1894.

Dragoni P., *La memoria sul territorio: i musei civici delle Marche*, in AA.VV., *Memoria, Memorie. 150 anni di storia nelle Marche*, Ancona, Il lavoro editoriale, 2011, pp. 38-65.

Dragoni P., *Musei locali e mitografia artistica: Matteo da Gualdo*, in a cura di E. Bairati, P. Dragoni, *Matteo da Gualdo. Rinascimento eccentrico tra Umbria e Marche*, Perugia, Electa editori umbri associati, 2004, pp. 39-50.

Emiliani A., *Musei e museologia*, in AA.VV., *Storia d'Italia*, V, *I Documenti*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1615-1655.

Emiliani E., *Il museo laboratorio della storia*, in AA.VV., *Capire l'Italia. I musei*, Milano, Touring Club Italiano, 2000, pp. 19-45.

Emiliani A., *Giovanni Battista Cavalcaselle politico. La conoscenza, la tutela e la politica dell'arte negli anni dell'unificazione italiana*, in A.C. Tommasi, a cura di, *Giovanni Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno (Legnano-Verona, 28-29 novembre 1997), Venezia, Marsilio, 1998, pp. 323-369.

Ferretti M., Buzzoni A., *Musei*, in *Capire l'Italia. Il patrimonio storico-artistico*, Milano, Touring Club Italiano, 1979, pp. 112-131.

Galassi C., *La formazione delle pinacoteche comunali nell'Umbria postunitaria tra dispersioni e connoisseurship*, in R. Cioffi, O. Scagnamiglio, a cura di, *Mosaico. Temi e metodo d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, vol. II, Napoli, Luciano Editore, 2012, pp. 417-424.

Gioli A., *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei "Beni delle corporazioni religiose" 1860-1890*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1997 ("Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato").

Gioli A., *Una chiesa all'asta. San Torpè a Pisa e le vendite dei beni del demanio*, Pisa, ETS, 2006.

Gioli A., "Centri" e "periferie" nella storia del patrimonio culturale: l'istituzione di musei e pinacoteche nei verbali dei comuni (1860-1880), in A. Ragusa, a cura di, *La Nazione allo specchio. Il bene culturale nell'Italia unita, 1861-2011*, Manduria, Lacaíta, 2012, pp. 59-90.

Lanzi L., *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti in fin presso al fine del secolo XVIII*, Bassano, Edizioni di Bassano, 1795.

Levi D., *Cavalcaselle: il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1988.

Levi D., *Il viaggio di Morelli e Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria*, in G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, a cura di, *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno internazionale (Bergamo, 4-7 giugno 1987), Bergamo, Lubrina, 1993, pp. 133-148.

Levi D., *Storiografia artistica e politica di tutela: due memorie di G.B. Cavalcaselle sulla conservazione dei monumenti (1862)*, in S. La Barbera, a cura di, *Gioacchino di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, atti del convegno (Palermo, 15-17 aprile 2003), Bagheria, Aiello & Provenzano, 2004, pp. 53-76.

Montella M., *Musei e beni culturali. Verso un modello di governance*, Milano, Electa, 2003.

Montella M., *La costruzione del patrimonio culturale nazionale*, in "Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage", 9, 2014, pp. 157-167.

Pascucci G., a cura di, *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie*, atti della giornata di studi (Urbino, 11 aprile 2011), Ancona, Il lavoro editoriale, 2013.

Porciani I., *Identità locale-identità nazionale: la costruzione di una duplice appartenenza*, in O. Janz, P. Schiera, S. Hannes, a cura di, *Centralismo e federalismo tra Otto e Novecento: Italia e Germania a confronto*, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 141-182.

Poulot D., *Musée, nation, patrimoine: 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1998.

Tomasella G., *La funzione dei musei civici nella vita municipale italiana: riflessioni d'inizio secolo di uno storico dell'arte*, in R. Cioffi, O. Scagnamiglio, a cura di, *Mosaico. Temi e metodo d'arte e critica per Gianni Carlo Sciolla*, vol II, Napoli, Luciano Editore, 2012, pp. 561-567.

Troilo S., *La patria e la memoria. Tutela e patrimonio culturale nell'Italia unita*, Milano, Mondadori Electa, 2005.

# Humanities and the theories on heritage values in Italian Museology\*

Patrizia Dragoni

At the beginning of the 60<sup>s</sup>, people became aware of the values threatened by rash, post-war reconstruction. They realised<sup>1</sup> that now «the phenomena of deterioration involved our entire heritage» and measures were, therefore, required which were capable of «facing the problem of conservation concerning [...] all the existing works and concerning society, where the destiny of past art is decided in concrete terms»<sup>2</sup>. Luigi Gui, minister of the first centre-left government, set up<sup>3</sup> the «Commission to investigate the protection and exploitation of our historic, artistic and landscape heritage» and gave it the enormous task of completely revising the legal, administrative and technical framework<sup>4</sup>.

In fact, the main benefit of the commission's work was first and foremost the notion of a “cultural heritage”, open to material culture from a wide, anthropological perspective. It went on to affirm the primary importance of the geographical and historical contexts, to which each individual phenomenon could be traced back. Lastly, it suggested there was a need to remedy the lack of knowledge of large swathes of the population of the immense spiritual, moral and economic value represented by our cultural heritage and landscapes<sup>5</sup>.

As regards the museums, the special section edited by Bruna Forlani Tamaro

\* The article was written as part of the international project *Values and valuation as key factor in protection, conservation and contemporary use of heritage - a collaborative research of European cultural heritage. SMART Value* (Università Politecnica of Milan, Lublin University of Technology, Vilnius Academy of Art and University of Lubiana).

<sup>1</sup> In 1955, the association “Italia Nostra” was founded to protect our heritage.

<sup>2</sup> Urbani 2000, p. 18.

<sup>3</sup> Law No. 310 26 April 1964.

<sup>4</sup> Chaired by senator Francesco Franceschini, the commission concluded its work in 1967 with the publication of three volumes: *Per la salvezza dei beni culturali in Italia 1967* [*For the safety of cultural heritage in Italy 1967*].

<sup>5</sup> Ivi, vol. I, p. VIII.

not only stressed the function of the “living museum” for society to progress, it also illustrated the main shortcomings of our institutes, especially towards their users. This emerged from investigations conducted using a seven-point “assessment form”<sup>6</sup>. Above all, it was noted that, despite recognising the importance of context, the commission continued to regard the museum as a separate body. One sole, alternative voice was, and not by chance, that of the archaeologist, Massimo Pallottino, who, as coordinator for the commission dedicated to archaeological heritage, stressed how this category of our heritage stood apart from the others, as it was constantly increasing, and therefore an “open”, “dynamic” concept of museums was required<sup>7</sup>. Museums should be used as an «active part of the “worksite” and as a key factor for knowledge»<sup>8</sup>. They would overcome “a mentality traditionally linked to a selective display of important relics or to the «art museum», in order to take a decisive leap” towards what he calls “the museum laboratory”, cleverly anticipating the topics of 1968. As a result, he also proposed to equip the areas of archaeological findings as «veritable “outdoor museums”»<sup>9</sup>, since these used to be stripped of their more precious objects. He wanted to provide them with antiquariums so that the finds would not be sent too far away and would increase the nearby municipal collections. However, the essential relationship between museum and territory was to be improved in the following decade as a direct result of the idea of culture introduced by Franceschini. Furthermore, interest in monuments and the landscape now became involved not only with economic concerns linked to tourism<sup>10</sup>, but also with the more general topic of the environment, and the development and quality of life.

<sup>6</sup> a) What do museums require to operate well and in an organised fashion bearing in mind the three scientific, technical and educational viewpoints? b) What opportunities are there to increase gifts and purchases? If any off-balance sheet funds exist, can they be managed according to the recent measures which envisage payment to the National Treasury? c) How far have the inventories and archives of the objects reached in the modern sense of the word? d) Are there any storage facilities and how are they organised? e) Are there any Restoration Offices and how do they operate compared to the National Institute of Restoration? f) Problems concerning photographic archives and specialised libraries in the suburbs. g) Custodial staff and their recruitment. The problem of opening hours. The problem of cleaning.

<sup>7</sup> *Per la salvezza dei beni culturali in Italia* 1967, p. 280.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 280-281.

<sup>9</sup> Ivi, p. 282.

<sup>10</sup> In 1959, a proposal was made to assign the executive board of Ancient Monuments and fine Arts to the Ministry for Tourism and the performing Arts.

*The seventies amidst conservation, protestation and innovation:  
the social museum and the land museum*

The final years of the 60<sup>s</sup> and the decade that followed saw a frenetic and chaotic cultural ferment, in which disparate and, at times, divergent points of view were united by a common need of innovation.

On the one hand, by appropriating the democratic motions of the Franceschini Commission, the aim was to strengthen the social impact of the museum, although it remained anchored to forms of paternalism and to an idealistic-style culture. On the other, by grafting the ideals of political protest on to Franceschini's message, there was a decisive move to open the museum to a wider public. This aimed to spread values in direct conflict with middle-class ideals, or to destroy the customary layout and replace it with totally different structure of the premises. Once again, the desired innovation not only became more than just a broader, more democratic social service, but it also affirmed a cultural heritage which opened up to the surrounding area to the extent that it wanted to use the museum for town planning and economic politics.

Any attempt to unravel and follow the chronological order of the complex series of the most significant events has to begin with the protests of nineteen sixty-eight. During this era, the idea of the museum as a tool to produce and transmit middle-class culture, made to weaken the artistic message and transform the objects in its possession into "museum objects" was rocked to its very core.

Talk began of museum-mausoleums, museum-cemeteries, museum-prisons and museum-concentration camps<sup>11</sup> and a call was made for an alternative museum "forum", a meeting point for relationships, a "worksite" on which to experiment a different relationship between the works of art, the spaces and the public, a "laboratory" of proposals and cultural, educational and creative activities.

Whereas the Centre Pompidou in France became the concrete "anti-museum", immediately re-baptised "the factory of culture", in Italy the desire to modernise the museum took on contradictory and not very innovative forms. By declaring, for example, how the country had become fossilised by past rhetoric, the proposed solution was to make the museum more accessible in order to strengthen the emotional link between the work of art and the visi-

<sup>11</sup> Istituto Accademico of Rome 1971.

tor<sup>12</sup>, or to make it play a more central part in modern life and take a proactive role in educating society, as discussed at the congress on *The museum as a social experience*, held in Rome in 1972. The opinions expressed by Paola della Pergola and Franco Russoli on that occasion were remarkable. In the early seventies, Paola della Pergola had established an interdisciplinary team at the Galleria Borghese, which she herself led to fine-tune innovative techniques to analyse the users' interests. This was carried out directly in schools and in the outskirts of Rome, to be followed up with methods for a museum tour<sup>13</sup>. Russoli, curator of the Brera museum, did not view the museum as a place of ephemeral pleasures, but as

a maieutic tool [...] which provides a theme and an opportunity for free, spontaneous "judgement", which may very well be a protest developed by the direct relationship (whether aesthetic, historical or scientific) with the original documents of the evolution of the life of nature, of society, of mankind<sup>14</sup>.

He proposed to call «not merely the experts on the subject, but also historians and experts from other disciplines to conduct the educational activity», by organising tours of the collections «*also* with the guidance of a sociologist, psychologist, a historian and an economist»<sup>15</sup>.

The debate against the current model of the museum became more intense from 1972 onwards, when the Italian edition of the inquiry into the public at French museums by Pierre Bourdieu and Alain Darbel was published<sup>16</sup>. This demonstrated that the working class was a very small, insignificant minority group among the visitors to art museums in particular<sup>17</sup>.

On the other hand, in the first issue of the magazine «*Museologia*» that very same year, whereas for Paola della Pergola an empty museum is a defeat<sup>18</sup>, Luciano Berti, who had already discussed the problems of the museum for the masses at the congress in 1971<sup>19</sup>, expressed his fear of the «masses of tourist

<sup>12</sup> Ivi, pp. 6-9.

<sup>13</sup> Della Pergola 1972a, pp. 45-59.

<sup>14</sup> Russoli 1972, pp. 7-13.

<sup>15</sup> Ivi, p. 11.

<sup>16</sup> Bourdieu Darbel, 1972.

<sup>17</sup> Bechelloni 1972, pp. XXV-XXVII.

<sup>18</sup> Della Pergola 1972b, p. 23.

<sup>19</sup> Berti 1972a, pp. 62-64.

visitors» ready to «turn into [...] “hordes” of vandals»<sup>20</sup>, to the point that he asked whether or not a museum remains a museum even when it is closed and without any visitors.

However, since museums continued to have the same problems, Russoli closed the Brera in 1974 in protest and in 1977, the year of his sudden death, which ended a unique experience in Italy<sup>21</sup>, he curated the exhibition *Processo per il museo* [A museum on trial]<sup>22</sup>, with which he intended to demonstrate that the relationship between the works of art and their context is of essential importance for a truly social use of the museum.

Russoli's approach led not only to the works by Franceschini, but also to an already conspicuous amount of literature<sup>23</sup>, particularly by Andrea Emiliani<sup>24</sup> and to Bruno Toscano<sup>25</sup>. The museum was opened primarily for its history of art, but also for its archaeology, especially as a result of the work of Ranuccio Bianchi Bandinelli<sup>26</sup>, for its historiography, thanks to the *Ecole des Annales* and in particular to Lucien Febvre<sup>27</sup>, and for its geography due especially to Lucio Gambi<sup>28</sup>. Nor can we ignore the rise of new legal theories, which suggested handing over policies for the protection of cultural heritage to town planning, an idea supported by Spagna Musso and Alberto Predieri in particular<sup>29</sup>.

An increasing number of voices, therefore, proposed linking the assessment and conservation of cultural heritage to the economy and town planning and handing over the museums to work with this objective. 1978 was notable for the educational museum, *Gian Andrea Irico* of Trino, designed by Vittorio

<sup>20</sup> Berti 1972b, p.9.

<sup>21</sup> Russoli was a figure of exceptional importance. However, he was also a controversial figure for having radically modified the structural layout of the Brera museum to the extent of almost wishing to erase its history and with the idea of destroying the Napoleonic salons. The museum reopened the following year and returned to the *status quo ante*, completely cancelling any memory of Russoli himself.

<sup>22</sup> The Angelo Rizzoli foundation collaborated on this with a group of scholars, including Gillo Dorfles, Pierre Gaudibert and Bruno Munari.

<sup>23</sup> Of which Emilio Sereni was a fundamental antecedent. Cfr. Sereni 1961.

<sup>24</sup> Between 1967 and 1974, Emiliani produced a series of writings collected in the volume Emiliani 1974a. He published Emiliani 1974b in the same year. Emilianic, 1973, pp. 1615-1655.

<sup>25</sup> Toscano 1972 p. 2.

<sup>26</sup> Bianchi Bandinelli 1967.

<sup>27</sup> Febvre 1971. Cfr. also Ginzburg 1976.

<sup>28</sup> Gambi 1972; Id. 1973.

<sup>29</sup> Spagna Musso 1961; Predieri 1969.

Viale from 1973 also as a land museum; an issue of the *Italia Nostra* bulletin entitled *Dal museo civico al museo del territorio* [*From civic museum to land museum*]; the exhibition “Museo perché – museo come” [Museum why - museum how], organised by ANMLI [National Association of Local and Institutional Museums],<sup>30</sup> which highlighted the theme of the relationship between the museum and the town, as a result of which, according to Franco Minissi, it should act to

strengthen a global conservation which excludes on principle the removal of museum “objects” from their historical and environmental context, and where this context had been compromised or shattered to intervene with museum sciences and technologies to reconstruct its potential unity<sup>31</sup>.

Then, in ‘79, these trends were reaffirmed both in publications, such as *Capire l’Italia. Il patrimonio storico-artistico*, with essays by André Chastel and by Andrea Buzzoni and Massimo Ferretti, among others<sup>32</sup> and in *Archeologia e cultura materiale* by Andrea Carandini<sup>33</sup>, and at conferences, such as the one held in Perugia on the initiative of the Republican Party on the topic of *Beni culturali e assetto del territorio* [*Cultural heritage and the layout of the territory*]. During the latter, the first minister of Cultural Heritage, Giovanni Spadolini, invited people to overcome the elitist concept of Benedetto Croce which, in the first two decades of the century, had accompanied the birth of a legislation of protection from a mainly aesthetic point of view, leaving the social and historical picture in the shadows<sup>34</sup>.

### *The eighties: the museum as an economic resource*

The requests for a “social museum” and for a “land museum” fitted into the greatly transformed, general picture of the 80s, particularly because the welfare state was beginning to weaken and government spending increasingly depended on economic profitability.

<sup>30</sup> Inaugurated in 1978 and designed as a travelling exhibition (it also called in at Cosenza, Genoa and Trieste), it concluded at the Palazzo delle Esposizioni in Rome in 1980, where it was hoped it would remain as an educational aid for museums.

<sup>31</sup> Minissi 1980, p. 65.

<sup>32</sup> Chastel 1980; Buzzoni, Ferretti 1979.

<sup>33</sup> Carandini 1979.

<sup>34</sup> Spadolini 1979, p. 22.

In the first part of the decade, this trend was far from being perceived by those in the business who, as in the international congress of ICOM Italia<sup>35</sup>, continued to fret over the same problems. The second International Congress of Museology, held in Florence in '82, expressed very few ground-breaking ideas<sup>36</sup>, as it divided its work into five sections: *modern concepts of the museum, modern organisation of museums, the structure of the museum, land museums, education in the museum*. Of major importance were contributions by Nello Bemporad, who suggested improving museum tours and making the Uffizi square a meeting place for both citizens and tourists, by setting up suitable, inviting seating arrangements<sup>37</sup>; by Oreste Ferrari, for whom the structural layout of the museum should not differ from the precise assessment of the inseparable cultural unity between the museum collections and the wider, more complete museum which, in Italy, is the town<sup>38</sup>, and by Giorgio Bonsanti who hoped for a single, technical and scientific structure for future cultural programming<sup>39</sup>.

At the congress in Florence, promoted by the Italian Communist Party, the debate hinged on quite different aspects, however. Taking centre stage was the Minister for Employment, Gianni De Michelis and his “Marshall plan for culture”, devised to exploit our “cultural deposits” thanks to the new IT technologies. His intervention mirrored the changing climate of the period, which perceived our cultural heritage as an economic resource:

there won't be any economic resources for conservation until its economic value has been highlighted. Resources will never be available simply on the basis of the ethic-aesthetic value of conservation; the possibility of an operation where resources are destined for conservation will depend on the extent to which the cultural heritage is seen as an economic benefit<sup>40</sup>.

The Florentine congress can be considered as the moment from which an economic evaluation regularly forms part of the cultural and political debate.

<sup>35</sup> ICOM 1983.

<sup>36</sup> The same topics and the same discussions, especially as regards the relationship between the museum and the territory were found the same year in the second issue of the AMNLI magazine “Museums and Galleries in Italy”, which gathers together some of the papers from the XXVI congress of the association, held the previous year in Parma and dedicated to the same topic.

<sup>37</sup> Bemporad 1982.

<sup>38</sup> Ferrari 1982.

<sup>39</sup> Bonsanti 1982, p. 319.

<sup>40</sup> De Michelis 1986, p. 90.

Nevertheless, the same questions continued to be subject of debate. In 1987, at the congress on local museums held in Rome,<sup>41</sup> there was talk of the idea of studying education from a psycho-sociological viewpoint.<sup>42</sup> Discussions also included the way to overcome the elitist concept of the museum and present its objects in their context and how to establish relationships between museums and local companies. Of the little new food for thought, there was a proposal by Mario Manieri Elia to «skip the mediation of the local museum and manage the entire locality as though it were a museum»<sup>43</sup>. Of greater interest was the intervention by Pietro Petrarola, who encouraged people to understand the characteristics of potential museum users in order to discover the true relationships which are established between users and the objects. He proposed to draft an outline law for museums of local authorities which would identify the minimum requisites to ensure conservation and the correct enjoyment of our cultural heritage<sup>44</sup>.

Very soon afterwards in the four volumes of *Memorabilia*<sup>45</sup>, Pierluigi Spadolini affirmed that, in order to take the necessary step forward in the management of our heritage, the problem to be resolved was the combination of the skills of those working in the sector:

It isn't enough, for example, to teach what archaeology is made of: we need to train archaeologists so they also know [...] that archaeology is needed for research, tourism, local redevelopment, to design the new town, to restore and revitalise the old<sup>46</sup>.

As regards the relationship between the museum and the public, numerous speakers<sup>47</sup> reaffirmed that museums should be centres to research and interpret towns and their territories, tools of knowledge about the history and not merely a show of marvels. They should be designed for the public and should, therefore, be able to communicate fully and comprehensibly and be equipped with all the necessary services and comforts. Museum visits and less important localities should be encouraged.

In the face of such nagging urgent needs, the 80s ended with a complaint

<sup>41</sup> Borsellino 1990.

<sup>42</sup> Sisinni 1990, p. 19.

<sup>43</sup> Manieri Elia 1990, p. 224.

<sup>44</sup> Petrarola 1990, pp. 217-219.

<sup>45</sup> *Memorabilia* 1987.

<sup>46</sup> Spadolini 1987, pp. 21-23.

<sup>47</sup> Ricci 1987; Valcanover 1987; Magnanini 1987.

against a public administration conceived in a period in which culture was the heritage of a very small elite group, «at a time when the enormous problems of the relationship between cultural heritage and an ever-increasing mass of users could not even be predicted»<sup>48</sup>.

### *The 90s and museum standards*

In 1990, undersecretary, Luigi Covatta, set up a commission to develop a project of reform which aimed to create a «national network of museums», characterised by the concession of a certain amount of operational autonomy to state museums<sup>49</sup>. The bill, «Basic regulations for the museum network and for the autonomy of the museums», was presented to the Chamber on 12 May 1992 and put once again to the Senate during the following legislature, but it was never approved. Nor was the bill proposed at the same time by Giuseppe Chiarante and others which contemplated the autonomy of the superintendencies and, although with different procedures, allowed commercial services to be outsourced.

Nevertheless, the topics treated in these two proposals were subsequently to become the centre of debate.

In the light of the conspicuous accrued expenses accumulated by ministerial structures, the serious shortcomings of the museums recorded by Primicerio at the beginning of the decade<sup>50</sup> were such that they confirmed the opinion that the inefficiency of the expense procedures and, therefore, the inadequacy of the regulations, the lack of managerial autonomy and, in some respects, the too abstract idealistic concept of cultural value were fundamental issues. The campaign for private management heightened and the Ronchey law<sup>51</sup> became its touchstone. However, this could not be considered an adequate solution. Thoughts turned to ways with which to face the problems, using existing legislation and the resources already available to create a network of museums (state, regional and municipal) on a territorial basis which would reduce costs

<sup>48</sup> Zeri 1988, p. 68.

<sup>49</sup> However, they remained completely dependent on the ministry, which took all the fundamental decisions, including those concerning staff and prices.

<sup>50</sup> Primicerio 1991.

<sup>51</sup> Law No. 4, 14 January 1993. The law deliberately aimed to provide “minimum objectives” for personnel mobility, opening hours, voluntary work and the private management of additional paid services.

and increase opportunities for private intervention to provide services. There was considerable interest in this solution<sup>52</sup>, and hope lay with the Regional Authorities and especially with the work begun in Umbria<sup>53</sup> regarding the benefits in terms of effectiveness and economic efficiency and the considerable effects on employment<sup>54</sup>. However, organisation into a network was also influenced by an increased awareness that Italian museums with their fragmented heritage complement each other and by working together are able to better interweave “the numerous stories which bond the museum objects with the local physical and historical environment”<sup>55</sup>.

In the meantime, cultural institutes throughout the country saw considerable changes. In 1994, a directive from the Prime Minister ordered public services to comply with the quantitative and qualitative standards supported by the indicators used to measure the results and that the results should be made public. Thus, the “service charter” began to take shape, and was constantly reinforced from 1995 to today by a substantial series of other measures, the last of which concerning the museums were the Ministerial Decree of May 2001<sup>56</sup> and the Directive of November 2007 concerning the charter of museum services<sup>57</sup>.

However, of particular importance was Law No. 59 of 1997, which confirmed both vertical and horizontal subsidiarity. It envisaged not only the transfer to regional bodies of the management of state museums, but also the identification of appropriate standards, and reserved only the function of protection to the State.

It was implemented by a norm<sup>58</sup> which distinguished between protection,

<sup>52</sup> Cfr. *Speciale musei* 1993.

<sup>53</sup> Of the enormous bibliography to this regard, cf. in particular: Emiliani 1995; Paolucci 1996; TCI 2000; Ortoleva-Di Marco 2002; Bagdadli 2001.

<sup>54</sup> The Umbrian experience was considered «one of the most significant in Europe, via which training has managed to professionalise young people, start up new services and produce jobs», A. Vittore, Director of the Ministry of Employment, ANSA 18-6-96.

<sup>55</sup> Montella 1993; Montella 1995; Montella 2001a; Montella 2001b.

<sup>56</sup> Ministerial Decree 10 May 2001 *Guideline for the technical and scientific criteria and for the standards for museum operation and development* (Art. 150, paragraph 6, Decree Law No. 112/98).

<sup>57</sup> MIBAC (attuale MIBACT), *Charter for the quality of Museum Services*, Rome [Carta della qualità dei Servizi Museali] 2007

<sup>58</sup> Legislative Decree No. 112 of 31 March 1998, *Conferral of administrative functions and tasks of the State to the regions and to local bodies, to implement chapter I of the Law No. 59 of 15 March 1997*

exploitation, management and promotion. This led to the appointment of a commission chaired by the Minister, consisting of representatives from the Ministry, from the Regional Authorities and from local Bodies. It was given the task of identifying the state museums and cultural heritage for which management was to be transferred and of developing the technical and scientific criteria and minimum standards to be issued by ministerial decree<sup>59</sup>. The latter measures were welcomed above all as an opening of the State to a culture of management<sup>60</sup>. They were seen as the correct premise to be able to assign tasks to local organisations since they had the support of a strong, central coordination from a scientific, technical and cultural point of view, which would not lead to the “decentralisation” of the national state<sup>61</sup>. However, serious doubts remained over a possible dissociation between museums and our cultural heritage due to the distinction made between protection and exploitation, and there was a risk that cultural heritage could be seen merely as a factor for tourist and economic development. In fact, the members of the ministry blocked the commission and prevented the transfer<sup>62</sup>, without any complaints whatsoever by the Regional, Provincial and Municipal Authorities.

They did, however, manage to develop some standards, partly because the work by the ministerial commission had already been prepared in a document on the Standards for Italian museums<sup>63</sup>, with which the Conference of the Regions<sup>64</sup> had attempted to establish «a system of rules, including conditions and requisites, rights and duties»<sup>65</sup>. This draft, which had taken inspiration from the 1986 ICOM code of ethics, wanted to add an 8th area to the seven already envisaged by ICOM, dedicated to the relationship between museum and territory, judging as

decisive the special connection in Italy existing between the museum as an institute [...] and the territory as ‘an open-air museum’ which can be enjoyed and respected only if it perceives the museum-institute as a suitable location to interpret and communicate its own values.

<sup>59</sup> Petrarola 1999.

<sup>60</sup> Jalla 2000, p. 152.

<sup>61</sup> Montella 2001c.

<sup>62</sup> Cammelli 1998

<sup>63</sup> Cfr. Conference of the Regions, *Standards for Italian museums*, Bologna 28-9-1999.

<sup>64</sup> Together with ANCI and UPI and with the participation of the Ministry of the Italian Committee of ICOM and of ANMLI.

<sup>65</sup> Cfr. Montella, 2003; Dragoni 2001.

The commission later nominated by the minister followed this outline, dismissing a text which said that

the museums which, independent of their legal affiliation and size, house collections from the surrounding area [...] can provide an essential support to any action to change the layout and uses of the territory, by providing knowledge, which could be useful to pursue or safeguard public interest, to protect all the elements which could identify the territory and the populations present there, including the landscape. [...] Where adequate human and instrumental resources are available [...], the museum can also guarantee investigations, surveys, research, documentation, emergency response, preventive conservation and shelter for security reasons throughout the territory [...]. We continue [...] to highly recommend museums be suitably equipped to protect the territory.

### *The new millennium*

The extent to which the Circular on the function of ecclesiastical museums, drawn up in August 2001 by the Pontifical Commission for the Cultural heritage of the Church, was proof that the decree on standards would guarantee the advent of a new cultural season<sup>66</sup>. Of special note were the clear notions concerning the cultural value, protection and relationship between museums and their territory. The guideline and Pontifical letter show, therefore, how so much of the more advanced cultural development dating back to previous decades had now for the most part been consolidated. Acknowledged by various laws and acts of programming by the regions and by the behaviour of many local authorities and owners/managers of museums, the guidelines did not give the hoped-for results, particularly as regards the relationships with the territory, due to the lack of an adequate, national regulatory support. In 2004, the Code of Cultural Heritage and Landscape<sup>67</sup> established that exploitation consists of exercising and disciplining the functions and direct activities to promote the knowledge of our cultural heritage. It should also ensure the best conditions for public use and enjoyment of same heritage. Activities of exploitation consist of setting up and organising stable resources, structures or networks and that private individuals can take part in these activities. Article 114 set out the «levels of quality of the exploitation» for objects of relevance to the public, and stated that these were to be fixed and regularly updated by the ministry, the regions and by other public authorities in the

<sup>66</sup> 15 August 2001.

<sup>67</sup> Legislative Decree of 22 January 2004, No. 42

area, and were to include the contribution of the universities which would then be adopted by a ministerial decree. In fact, the final paragraph established that each and every organisation was obliged to comply with the levels adopted. These measures were given an insuperable limit: exploitation could be implemented if compatible with protection and if it does not prejudice any of its requirements.

However, what exploitation consists of and how it can be implemented without harming protection is not a strictly legal matter. It does, however, get to the root of the notions of culture and public heritage, of those statutes which govern science and, with increasing emphasis, the area of economics. A possible solution can only be reached by formulating implementing rules. The commission, set up in 2006 by the then minister Rutelli, should have contributed to the definition of the «minimum uniform levels of quality to implement exploitation»<sup>68</sup>, which envisaged, among other things, the obligation of two closely linked practices: a constant assessment/self-assessment of the museums, as an indispensable requisite to receive public funding, to be conducted using a set questionnaire to objectively ascertain the possession of the minimum requirements; the subsequent processes of accreditation, understood as a fundamental tool of social rating for the organisations assigned to exploitation. The aim was to recognise the ability of a museum to carry out a public service appropriately, effectively and efficiently, thus making the effective level of service quality transparent to the administrators, operative structure and to the citizens, as well as promoting processes of continual improvement. However, the work remained where it was on the table of the unified Conference.

<sup>68</sup> Chaired by Massimo Montella. On this subject cfr. Montella, Dragoni 2010.

## Bibliography

Bagdadli S., *Le reti di musei. L'organizzazione a rete per i beni culturali in Italia e all'estero*, Milano, Egea, 2001.

Bechelloni G., *Introduzione*, in P. Bordieu, A. Darbel, *L'amore dell'arte. I musei d'arte e il loro pubblico*, Rimini, Guaraldi, 1972, pp. XXV-XXVII.

Bemporad N., *Il museo nel mondo contemporaneo*, in *Il museo nel mondo contemporaneo. Concezioni e proposte*, atti del II convegno internazionale di museologia (Firenze, 26-30 maggio 1982), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 30-34.

Berti L., *Il museo e la massificazione*, in *Il museo come esperienza sociale*, atti del convegno di studi (Roma, 4-6 dicembre 1971), Roma, De Luca, 1972a, pp. 62-64.

Berti L., *Il museo tra Thanatos ed Eros*, in «Museologia», 1, 1972b, pp. 5-18.

Bianchi Bandinelli R., in «Dialoghi di archeologia», I, 1, 1967.

Bonsanti G., *Museo e territorio*, in AA.VV., *Il museo nel mondo contemporaneo. Concezioni e proposte*, atti del II convegno internazionale di museologia (Firenze, 26-30 maggio 1982), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 317-321, p. 319.

Bordieu P., Darbel A., *L'amore dell'arte. I musei d'arte e il loro pubblico*, Rimini, Guaraldi, 1972.

Borsellino E. (a cura di), *Musei Locali. Luoghi e musei*, atti del convegno (Università degli Studi di Roma "La Sapienza" - Dipartimento di Studi Storici dal Medioevo all'Età Contemporanea, Roma, Complesso monumentale di San Michele a Ripa, 14-15-16 ottobre 1987), Roma, Guido Guidotti Editore, 1990.

Buzzoni A., Ferretti M., *Musei*, in *Capire l'Italia. Il patrimonio storico-artistico*, Milano, TCI, 1979, pp. 112-131.

Cammelli M., *Il decentramento difficile*, in «Aedon», 1, 1998.

Carandini A., *Archeologia e cultura materiale*, Bari, Laterza, 1979.

Chastel A., *L'Italia museo dei musei*, in *Capire l'Italia. I musei*, Milano, TCI, 1980, pp. 11-14.

De Michelis G., *Intervento*, in *Le mura e gli archi. Valorizzazione del patri-*

*monio storico-artistico e nuovi modelli di sviluppo*, atti del convegno (Firenze, 6-7 dicembre 1985), Dipartimento Cultura e della Sezione Beni Culturali del Partito Comunista Italiano, a cura del, Editori Riuniti, Roma, 1986, pp. 87-90.

Della Pergola P., *Didattica dei musei*, in «Museologia», 1, 1972, pp. 19-30, citato come 1972b.

Della Pergola P., *Museo e scuola - Museo e società*, in *Il museo come esperienza sociale*, Roma, De Luca, 1972, pp. 45-59, citato come 1972a.

Dragoni P., *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze, Edifir, 2010 (“Le voci del museo”, 23).

Dragoni P., *Standard per i musei italiani*, in M. Scolaro, a cura di, *Restauro 2001. Salone dell'arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali e Ambientali*, Bologna, 2001, pp. 191-194.

Emiliani A., *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia. I documenti*, V-2, Torino, Einaudi, 1974, pp. 1615-1655, citato come 1972c.

Emiliani A., *Dal museo al territorio 1967-1974*, Bologna, Edizioni ALFA, 1974, citato come 1972a.

Emiliani A., *Una politica dei beni culturali*, Torino, Einaudi, 1974, citato come 1972b.

Emiliani V., *I musei in Italia: punti critici, responsabilità, proposte*, Milano, TCI, 1995.

Febvre L., *Studi su Riforma e Rinascimento e altri scritti su problemi di metodo e di geografia storica*, Torino, Einaudi, 1971.

Ferrari O., *Il museo come polo della documentazione del territorio*, in *Il museo nel mondo contemporaneo, Concezioni e proposte*, atti del II convegno internazionale di museologia (Firenze, 26-30 maggio 1982), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 326-328.

Gambi L., *I valori storici dei quadri ambientali*, in *Storia d'Italia*, I, *I caratteri originali*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 3-60.

Gambi L., *Una geografia per la storia*, Torino, Einaudi, 1973.

Ginzburg C., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo d'un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1976.

*Il ruolo sociale dei musei e i metodi della museologia*, atti del convegno inter-

nazionale musei e museologia (Milano, Palazzo Dugnani, 11-12 aprile 1980), Milano, ICOM, 1983.

*Il sistema museale della Regione Umbria*, in *Sistemi Museali in Italia*, Milano, TCI, 2000.

*Indagine sui musei italiani. Nuove strutture per nuove finalità*, Roma, Istituto Accademico di Roma, 1971.

Jalla D.L., *Il museo contemporaneo. Introduzione al nuovo sistema museale italiano*, Torino, UTET, 2000, p. 152.

Magnanimiti G., *Orientamenti per l'innovazione*, in *Memorabilia: il futuro della memoria: beni ambientali architettonici archeologici artistici e storici in Italia*, coordinamento di Francesco Perego, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 239-244.

Manieri Elia M., *Riflessioni sul museo locale*, in E. Borsellino, a cura di, *Musei Locali. Luoghi e musei*, atti del convegno (Università degli Studi di Roma "La Sapienza" - Dipartimento di Studi Storici dal Medioevo all'Età Contemporanea, Roma, Complesso monumentale di San Michele a Ripa, 14-16 ottobre 1987), Roma, Guido Guidotti Editore, 1990, p. 224.

*Memorabilia: il futuro della memoria: beni ambientali architettonici archeologici artistici e storici in Italia*, coordinamento di Francesco Perego, Roma-Bari, Laterza, 1987.

Minissi F., *Museo, città e città-museo*, in *Museo perché - museo come*, Roma, De Luca, 1980, p. 65.

Montella M., *Intervento*, in *Speciale musei. Prima giornata di studio sul sistema museale italiano*, in «Italia Nostra», XXXVII, n. 300, gennaio 1993, pp. 29-31.

Montella M., a cura di, *Il "Sistema Museale Regionale" dell'Umbria*, Perugia, Electa-Editori Umbri Associati, 1995.

Montella M., *Sistemi e standard museali*, in *Musei: il sistema vincente. Nuove frontiere del turismo culturale*, atti dell'incontro di studio tenuto a Torino il 7 ottobre 2000, Milano, TCI, 2001, pp. 36-40, citato come 2001a.

Montella M., *Musei: gestione e profitto*, in E. Borsellino, a cura di, *Piccoli musei d'arte in Umbria*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 161-189, citato come 2001b.

Montella M., *Musei e beni culturali. Verso un modello di governance*, Milano, Mondadori-Electa, 2003.

Montella M., Dragoni P., *Musei e valorizzazione dei beni culturali. Atti della*

*Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, Bologna, EUM-Clueb, 2010.

Ortoleva P., Di Marco M.T., *Il Comune di Montefalco*, in *L'opera e l'esperienza. Percorsi di vita dei beni culturali*, Torino, Fondazione Agnelli, 2002.

Paolucci A., *Museo Italia. Diario di un soprintendente-ministro*, Livorno, Silabe, 1996.

*Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, Roma, Colombo, 1967.

Petraroia P., *Stato, regioni, enti locali: dialogo impossibile?*, in E. Borsellino, a cura di, *Musei Locali. Luoghi e musei*, atti del convegno (Università degli Studi di Roma "La Sapienza" - Dipartimento di Studi Storici dal Medioevo all'Età Contemporanea, Roma, Complesso monumentale di San Michele a Ripa, 14-16 ottobre 1987), Roma, Guido Guidotti Editore, 1990, pp. 217-219.

Petraroia P., *Il raccordo tra i diversi livelli istituzionali: vecchie controversie e nuovi scenari*, in «Economia della Cultura», IX, 2, 1999.

Predieri A., *Significato della norma costituzionale sulla tutela del paesaggio*, in *Urbanistica, tutela del paesaggio, espropriazione*, Milano, Giuffrè, 1969.

Primicerio D., *L'Italia dei musei. Indagine su un patrimonio sommerso*, Milano, Electa, 1991.

Ricci A., *Ricerca scientifica e studio degli oggetti: il problema dell'integrazione*, in *Memorabilia: il futuro della memoria: beni ambientali architettonici archeologici artistici e storici in Italia*, coordinamento di Francesco Perego, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 155-167.

Russoli F., *Il museo come elemento attivo nella società*, in *Il museo come esperienza sociale*, 1972, poi pubblicato in F. Russoli, *Il museo nella società. Analisi, proposte, interventi 1952-1977*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 7-13.

Sereni E., *Storia del paesaggio agrario*, Bari, Laterza, 1961.

Sisinni F., *Interventi inaugurali*, in E. Borsellino, a cura di, *Musei Locali, Luoghi e musei*, atti del convegno (Università degli Studi di Roma "La Sapienza" - Dipartimento di Studi Storici dal Medioevo all'Età Contemporanea, Roma, Complesso monumentale di San Michele a Ripa, 14-16 ottobre 1987), Roma, Guido Guidotti Editore, 1990, p. 19.

Spadolini G., *Beni culturali: la tutela difficile*, in *Beni culturali e assetto del*

*territorio*, atti del convegno nazionale del PRI (Perugia, 2-3 febbraio 1979), Roma, Il Ventaglio, 1979, p. 22.

Spadolini G., *Formazione dei tecnici e cultura del fare*, in *Memorabilia: il futuro della memoria: beni ambientali architettonici archeologici artistici e storici in Italia*, coordinamento di Francesco Perego, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 21-23.

Spagna Musso P., *Lo Stato di cultura nella Costituzione italiana*, Morano, Napoli, 1961.

*Speciale musei. Prima giornata di studio sul sistema museale italiano*, in «Italia Nostra», XXXVII, n. 300, gennaio 1993.

Toscano B., *Museo locale e territorio*, in «Spoletium», XIV, 16-17, dicembre 1972, pp. 3-8.

Urbani G., *Il restauro e la storia dell'arte*, in G. Urbani, *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardi, Milano, Skira, 2000, pp. 15-18.

Valcanover F., *Vecchi e nuovi squilibri*, in *Memorabilia: il futuro della memoria: beni ambientali architettonici archeologici artistici e storici in Italia*, coordinamento di Francesco Perego, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 236.

Zeri F., *Il patrimonio storico-artistico italiano. Grandezza e nobiltà*, in U. Eco, F. Zeri, R. Piano, A. Graziani, *Le isole del tesoro. Proposte per la riscoperta e la gestione delle risorse culturali*, Milano, Electa, 1988, pp. 45-102.

## Contre la “re-confirmation de la foi”: La critique de l’art et le musée dans les années ‘70 en Italie\*

*Patrizia Dragoni*

Le début formel d’une mise en cause radicale de la fonction sociale de la critique de l’art et de son instrument principal, le musée, remonte à 1972, au moment où Conférence intergouvernementale sur les politiques culturelles en Europe blâma toute forme élitaire et paternaliste de démocratie culturelle ‘du haut vers le bas’, en relançant l’élargissement du concept de culture au de là de la sphère historique et artistique. On mettait donc en état d’accusation toutes les tentatives précédentes de la part des critiques d’art d’«éviter toute séparation entre l’art et les gens»<sup>1</sup> et de mettre les musées «au service de toute la société»<sup>2</sup>.

En Italie aussi, Roberto Longhi avait demandé aux historiens de l’art un examen de conscience en 1944, parce que «même si l’on cherchait à travailler pour tout le monde, à être connus, [...] on n’a travaillé finalement que pour peu de personnes»<sup>3</sup>, mais désormais cette réflexion n’était plus suffisante. Les propos qui avaient animé la critique d’art en Italie jusqu’à la fin des années ‘60 n’avaient eu comme seul but que d’«éduquer l’œil – et de – façonner le goût»<sup>4</sup>. Les raisons idéologiques et les valeurs culturelles à la base de la critique de l’art et de la gestion des musées s’étaient désormais éloignées irrémédiablement des nouveaux idéaux démocratiques<sup>5</sup>.

\* Cet article est le texte de la conférence donnée au Congrès international *Les Beaux-arts et les critiques: Légitimer le statu quo et l’ordre social* (29 avril 2016) presso l’Université de Bourgogne Franche-Comté (UBFC), Dijon.

<sup>1</sup> Il avait ainsi été affirmé au Congrès International de Critique d’art tenu à Paris en 1949.

<sup>2</sup> *Les Musées au service de tous*, «Museum», vol. II, n. 4, 1949.

<sup>3</sup> Longhi, en Longhi 1985, pp. 129-132.

<sup>4</sup> Cfr. Dragoni 2016, en cours de préparation.

<sup>5</sup> La vision de Ruskin n’était plus acceptable, qu’il avait fondé le musée du Guild of St. George auprès Sheffield pour éduquer à l’ordre et à l’élégance les classes travailleuses lesquels membres, donc, devaient être accompagné obligatoirement et instruits dans le parcours de

Si en début de siècle on demandait à brûler les musées, considérés un symbole du passé, au nom de la modernité, c'est à ce moment là que la contestation de 1968 a intéressé directement les systèmes de production et de diffusion de la culture bourgeoise c'est à dire la critique d'art et le musée traditionnel qui étaient considérés, tout comme l'école et l'université, des véritables instruments de contrôle dont le but était celui de garder l'ordre social établi au profit des classes dominantes. Ils avaient donc un rôle de maintien de la division en classes, voire de 'gendarme'. Le refus de se faire imposer les modèles culturels des classes dominantes comme un symbole statut social déboucha sur l'occupation d'importantes institutions culturelles dans plusieurs villes européennes et américaines comme, par exemple, la *Biennale* de Venise et la *Quadriennale* de Rome en Italie.

En outre on accusait le musée d'avoir été conçu pour affaiblir son message artistique, pour tout transformer en 'objet de musée', dépourvu de toute signification vitale et dépouillé de la charge révolutionnaire propre de l'art contemporain d'avant-garde. On donc commença donc à parler, en utilisant des métaphores du milieu des cimetières et des prisons, de musées-mausolées, musées-cimetières, musées-prisons, musées-camps de concentration<sup>6</sup>. *L'Istituto Accademico* de Rome aussi, en 1971, condamnait la définition de musée monumentale et néoclassique, selon laquelle le musée était un le «temple de l'art [...] éloigné du monde concret. [...] il n'était plus un endroit de vie sociale mais, au contraire, un lieu d'isolement, [...] une église esthétique»<sup>7</sup>. Il fallait donc sortir du musée, créer des espaces qui n'étaient pas seulement des grandes boîtes à œuvres d'art, mais des lieux d'activités culturelles à même d'attirer une grande participation sociale<sup>8</sup>.

visite. Cfr. Levi 2012, pp. 461- 466. Il ne suffisait plus de dénoncer une culture d'élite que n'exploite pas quelque influence sur la culture de masse et affirmer «que l'oeuvre d'art, dans la condition historique actuelle de la société, il ne peut plus être un bien privé, mais il appartient à la communauté et dans son domaine il doit pouvoir exercer la propre influence éducative», Argan 1955, pp. 64-67.

<sup>6</sup> «Le musée aussi a subi la grosse vague de la contestation. Le "mai" 1968 il a proposé de nouveau les gestes et les radicale critiques des surréalistes», Bechelloni 1972, pp. IX-XXVII, p. IX.

<sup>7</sup> *Indagine sui musei italiani. Nuove strutture per nuove finalità* 1971, p. 55.

<sup>8</sup> L'exemple était offert par l'Anacostia Neighborhood Museum ouvert à Washington en 1967, sous les auspices du Smithsonian Institut, dans le quartier noir d'Anacostia, ghetto de pauvreté et de microcriminalité diffus: le musée premier "de quartier", une place ouverte, initialement sans collections, endroit de rencontre, d'expériences, de rachat, d'identification communautaire, enrichi dans le temps des oeuvres des mêmes visiteurs.

Cette querelle prit le ton d'une véritable dénonciation sociale en 1972 à la parution de l'édition italienne de l'enquête, réalisée par Pierre Bordieu et Alain Darbel, sur le public des musées d'art français, où l'on démontrait que les musées, «bastion du traditionalisme», éloignaient délibérément les classes ouvrières afin de «accroître la nature aristocrate du musée et de son public [...] au nom d'une représentation charismatique de son rapport avec l'œuvre d'art»<sup>9</sup>. Par conséquent, comme le disait dans son introduction à l'édition italienne de ce livre le Giovanni Bechelloni, sociologue du processus culturel, on ne pouvait pas résoudre la querelle en adoptant des horaires d'ouverture des musées en soirée pour les travailleurs, ou en rapprochant le musée aux classes populaires avec des exhibitions dans les banlieues, il fallait, au contraire, changer «radicalement le musée en fonction du public»<sup>10</sup>.

D'après Bechelloni, les problèmes débutèrent au moment où il s'affirma l'idée de musée démocratique, ayant une dimension éducative, parce que tout ce qu'on y présente et la façon dont les œuvres d'art sont exposées a un sens seulement pour ceux qui partagent le système de valeurs de la classe moyenne, voire de la classe moyenne haute. Par conséquent on «a créé des grands musées d'art qui incarnent l'héritage de la culture bourgeoise et aristocrate, en laissant de côté la culture populaire ou *folk*, voilà pourquoi le musée peut offrir seulement la possibilité d'une 're-confirmation de la foi'»<sup>11</sup>. Afin d'ouvrir les musées d'art à la majorité de la population qui se compose de paysans et d'ouvriers, il fallait donc abandonner l'idéologie réparatrice des techniques d'animation culturelle pour transformer le musée dans un outil de démocratisation réelle, en mettant en œuvre des «mutations radicales à la base matérielle (les rapports sociaux) et par conséquent aux pratiques de production et de diffusion de la culture»<sup>12</sup>. Pour montrer ce qu'il fallait faire, Bechelloni se bornait à dire qu'en Italie on devait agir comme ailleurs dans le monde où

on met en discussion l'appellation même de musée et on l'associe à d'autres caractéristiques ayant le but de définir et présenter des fonctions différentes (par rapport à celles considérées légitimes jusqu'à ce moment là), notamment: musée-forum, musée-laboratoire, musée-chantier, musée-centre culturel<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Cfr. Bordieu, Darbel 1972, p. 142.

<sup>10</sup> Bechelloni cite dans ce texte: Rivière 1969; le numero 1, entièrement dédié à *Les musées dans la société contemporaine*, du magazine de l'UNESCO "Cultures", XIV; Cameron 1972, pp. 189-202; Gaudibert 1970; Moles 1971; Bourdieu, Passeron 1970.

<sup>11</sup> Bechelloni 1972, pp. IX-XXVII, p. XIII.

<sup>12</sup> Ivi, pp. XXV-XXVII.

<sup>13</sup> Ivi, p. IX.

Un grand nombre d'humanistes s'engagea, à ce moment là, pour répondre aux instances de socialisation et de démocratisation de la culture. Une espèce de 'raz de marée' anthropologique<sup>14</sup> frappa les 'plages humanistes' sous le signe de la culture matérielle<sup>15</sup>. Une fois dépassé la distinction entre la 'haute culture' et la 'sous-culture' des couches populaires, on assista à une mutation profonde des thèmes, des méthodes, voire des destinataires des études historiques<sup>16</sup>. Il se produit un «refus généralisé de la dimension élitare de la culture, l'esthétisme, les hiérarchies des valeurs dans l'art, l'antiquaire, l'intellectualisme, les doctrines du sublime et toutes ces prétentions romantiques qui avaient bâti le mythe de l'art pur, en théorisant un art éloignée du contexte concret de la vie»<sup>17</sup>, et on affirma que «le culte du *«bel paese»* dû uniquement à sa beauté, au nom de laquelle tout est ramené au domaine de l'art, témoigne de notre retard plus que de notre originalité»<sup>18</sup>.

La critique d'art aussi a connu des changements importants mais non généralisés, lorsque certains savants ont adopté une approche politique militante<sup>19</sup> en prenant enfin en considération les études d'origine sociologique de Francis Klingender<sup>20</sup>, Frederick Antal<sup>21</sup>, Arnold Hauser<sup>22</sup> e Millard Meiss<sup>23</sup>.

La position des responsables des musées d'art et d'histoire fut plus contradictoire: certains d'entre eux continuaient à voire l'art comme un outil pour

<sup>14</sup> Carandini 2008, p. 70.

<sup>15</sup> Dans l'éditorial du numéro premier de «Archéologie Médiévale. Culture matérielle, installations, territoire», du 1974, il s'imposait, par exemple, l'exigence de procéder au recouvrement systématique de témoignages matériels racontables aux transformations des manières et rapports de production, pour contribuer à dépasser, aussi en Italie, la séparation entre vie matérielle, quotidienne et histoire. On y assume donc comme base de départ définition la plus ample de culture matérielle, où sois culture sois matériel ils ont sens seul si rapporté à l'anthropologie historique le plus moderne et compréhensive.

<sup>16</sup> Cfr. Montella 2012, pp. 3-70.

<sup>17</sup> Bologna 1972, p. 208.

<sup>18</sup> Carandini 1979, p. 10.

<sup>19</sup> «Recherches, objectifs et méthodes, de manière interactive différente avec l'engagement à favoriser la conservation et la connaissance de la géographie réel artistique de notre pays, ils avaient constitué dans les ans Soixante et Soixante-dix un 'front' véritable. Ce terme est utilisé ici dans une acception qu'il veut être politique aussi et, dans un certain sens, même militant», Toscano 2000, pp. 19-29, p. 28.

<sup>20</sup> Klingender 1947.

<sup>21</sup> Antal 1948.

<sup>22</sup> Hauser 1951.

<sup>23</sup> Meiss 1951.

«l'élévation spirituelle de la société – et – «le progrès moral du peuple»<sup>24</sup> afin de sauver «l'homme moderne [...] de l'isolement spirituel grandissant auquel il est condamné par une société qui l'efface dans la masse et dans les règles impitoyables de la mécanisation et de la société de consommation»<sup>25</sup>.

En vérité il faut aussi reconnaître qu'un certain nombre d'entre eux, d'accord avec Paola Della Pergola, directrice de la *Galleria Borghese* de Rome, affirmaient qu'on ne devait pas «limiter nos intérêts à la culture et à la vie des élites»<sup>26</sup> et qu'il fallait plutôt affranchir les musées des «idéologies abstraites du prestige culturel imposées par les 'élites savantes'»<sup>27</sup>. Cependant, tout en étant prêts à reconnaître la fonction de l'art désormais 'usée et épuisée', ils n'arrivaient pas à entrevoir une solution autre que dépouiller «le langage critique de tout artifice rhétorique [...] qui met les non-experts dans une position d'infériorité, ce qui les éloigne au lieu de les intéresser»<sup>28</sup>. De plus, d'après Paola Della Pergola, cette innovation était mal vue par les professeurs d'histoire et de critique d'art des universités et par ses collègues parce que, disait-elle «ils jugent ma proposition comme [...] étant sans rapport avec les tâches institutionnelles de la critique d'art et de la direction de musée»<sup>29</sup>.

Le directeur de la *Pinacoteca di Brera* (Milan), Franco Russoli<sup>30</sup>, avait essayé

<sup>24</sup> Romanelli 1972, p. 13.

<sup>25</sup> *Indagine sui musei italiani. Nuove strutture per nuove finalità* 1971, p. 9.

<sup>26</sup> Della Pergola 1972, pp. 19-30, p. 23.

<sup>27</sup> Becherucci 1972, pp. 54-61, pp. 54-55.

<sup>28</sup> Della Pergola 1972, pp. 19-30, pp. 21-22.

<sup>29</sup> Ivi, p. 29: «Est un luxe'. Quelqu'un a commenté». Sur ces sujets Paola Della Pergola insistera aussi dans la relation présentée au congrès d'études sur le Museologia, tenu à Florence du 6 au 10 novembre de 1974, les le quel actes seront publiés sur le quatrième numéro du magazine «Museologia», en 1976. Aussi dans ce siège on reviendra à dire de l'utilité de «revenir aux origines pour avoir un avenir, de "récupérer au-delà des idéologies les buts originaires d'autocoscienza humain. Celles qui établit quand, en Italie, il créa de la collection le Musée» (Becherucci 1972, pp. 54-61, p. 61). Il était proposé de nouveau donc l'exemple de Ruskin, que, quand, «en 1864, il demandait au Parlement Anglais qui le Musée fût porté plus au contact, pour leur élévation, mais aussi pour leur distraction, avec les masses avanzanti ouvrir à la suite de la révolution industrielle à la rampe de l'histoire ne faisait pas qu'avertir et dénoncer que le Musée, maintenant, jusque dans les structures architecturales, temple laïque de la connaissance rationnelle finissait pour devenir inaccessible à qui il y ne fût pas acheminé déjà. Il se voyait remplacer l'élite des puissants qui avaient formé au but privé les collections, l'élite des savants qui les conformaient pour leurs fins. Idéologies abstraites de prestige culturel, qu'il devenait prestige national ils présidaient de plus en plus au Musée», Becherucci 1972, pp. 54-61, pp. 54-55.

<sup>30</sup> En parlant des tentatives de museale didactique développées par les années '50 à Brera

d'aller plus loin afin «d'améliorer la relation entre l'œuvre d'art et son public: en partant du témoignage pictural pour arriver à d'autres catégories de document historique»<sup>31</sup>; pour faire du musée une arme culturelle d'envergure sociale non spécialisée, pour éviter toute immobilité de l'élite au nom de la valeur morale de l'art, pour transformer cette 'tour éburnée, un lieu sacré pour quelques privilégiés' en un organisme vivant, qui est à même de devenir un outil de communication massive et un service social. Selon lui deux obstacles empêchaient d'atteindre cet objectif. Le premier était «l'orientation idéologique et politique [...] de ceux qui détiennent et administrent le pouvoir»<sup>32</sup>. Le deuxième obstacle, le plus grand, était la résistance de la part de «nous, les hommes de musée – à une véritable démocratisation des institutions muséales pour – ne pas compromettre la pseudo-dignité de l'élite dirigeante des musées»<sup>33</sup>. Il donna des indications de changement partageables mais limitées à la proposition d'une visite d'un ensemble d'œuvres d'art faite à la présence d'un sociologue, un psychologue, un historien, un économiste. Il envisagea aussi qu'il y ait davantage de collaboration entre les écoles et «tous les types de musée en organisant des exhibitions, grandes ou petites, se développant

selon les canons traditionnels, Russoli il remarquait: «une didactique de type espèce historique-artistique avec les visites guidées habituelles, avec les essais habituels de rapport avec l'œuvre d'art des différents degrés de discenti, des enfants les plus petits même au niveau universitaire. De tout ceci n'est pas né un grands que, sauf une prise de conscience que ce type de didactique traditionnelle (qu'il est encore le plus diffus en musée quelconque pas seulement italien), soit l'éducative à la créativité, soit le plus théorique et notionnelle, historique-critique n'a pas donné résultats tels à apporter les transformations nécessaires, ces déclenchements qualitatifs, ces différenciations qu'ils peuvent avoir un rapport déterminant. Il laissait les choses comme ils se trouvaient», en De Seta 1977, pp. 162-168.

<sup>31</sup> Cfr. Russoli 1981, p. 162.

<sup>32</sup> Russoli 1972, p. 79.

<sup>33</sup> «Nous laissons à chacun de juger selon les propres convictions et la propre conscience combien de responsabilités aient, en l'évident et déplorée paralysie de tel procès, l'évaluation erronée de l'importance sociale des musées de la part de la classe politique, et ensuite l'indifférence et l'absentéisme de sa majorité, combien par contre une résistance intéressée à la vraie démocratisation d'instruments dont on devine l'efficacité profonde, combien aussi la défense gommeuse de positions et privilèges d'un pouvoir grigiamente bureaucratique, et combien finalement présentée abdication l'à une vraie dignité civile et professionnelle, en nom d'une pseudo-dignité de caste, de nous hommes de musée, que nous vivons trop souvent, comme le professeur Adotevi a dit dans la dernière conférence de l'ICOM, détaché par la vraie lutte culturelle, «dans une solitude triple, physique, intellectuel et morale [...] incapables de savoir choisir une direction, de savoir lesquels ce sont les mouvement à accomplir pour changer avec le monde»; Ivi, p. 81.

autour de la rencontre et la comparaison de différents types de documents»<sup>34</sup>. L'objectif culturel et social avait été clairement énoncé: éviter d'intellectualiser la discipline artistique, ne plus isoler la mémoire du passé du contexte réel, historique, géographique aussi bien qu' expérimental, et atténuer toute vision idéalisatrice ou valeur absolue<sup>35</sup>. Dans le milieu politique aussi, on estimait qu'il était temps de rompre avec

la vision élitare, oligarchique, étroite qui avait porté, pendant la première vingtaine d'années du siècle, à la mise en place d'une législation qui protégeait la primauté esthétique, en accord avec la pensée esthétique de Benedetto Croce qui primait pendant cette période-là et qui avait éclipsé le cadre social et historique<sup>36</sup>.

Certes il y avait des savants qui s'opposaient à ces ouvertures comme, par exemple, le directeur de la Galleria degli Uffizi qui se demandait si la nature d'un musée ne restait pas intacte aussi quand ce dernier était fermé au public, dérobé à la 'consommation', lorsque au milieu des collections régnaient, dans une grande solennité, le silence et l'immobilité.

Le seul progrès important qui a représenté un tournant décisif dans cette direction fut la décision de relier les mêmes stratégies d'étude du produit artis-

<sup>34</sup> «Le musée doit être proposé comme endroit dans lequel pas beaucoup d'ils se trouvent des 'renseignements' ou des 'documents originaux' sur une donnée sujet, combien des inattendues et rivelatrici découverts sur la polyvalence des sens et messages des oeuvres qui conserve. [...] Il faut casser l'image cristallisée du museau, en montrant qu'on y peut vivre, à travers dialogue le plus libre avec les choses de la nature et avec les témoignages de l'histoire, l'événement quotidien de notre rapport avec la réalité. Pour celui-ci, et seulement comme j'invite à continuer pour propre compte la recherche sur les valeurs multiples que les objets peuvent communiquer, ils les appellent à dérouler l'activité didactique, la lecture des différentes collections, pas seulement les experts de la matière mais les historiens et les connaisseurs d'autres disciplines. [...]. Le musée perdra, aux yeux du public, sa physionomie univoque et spécialisée, et il se révélera terrestre fertile de nouvelles curiosités intellectuelles. Il sera actif sur dimension sociale plus vaste. Elles seront induites à s'intéresser à la vie de ce musée en outre, offert comme répertoire de matériels d'étude, gens et institutions de différente activité scientifique et influence sociale», Ivi, p. 82.

<sup>35</sup> Pietro Zampetti aussi, peu ans avant, pour remédier au fait qui «peut se sentir refusé, en manquant une possibilité quelconque de communication avec tout ce qu'a été exposé», il avait d'une manière analogue suggéré de présenter pas les matériels comme objets isolés par musée comme «épisodes de beauté abstraite, mais quel "présences" lié au goût d'un moment historique» déterminé et, plus ancre, quel témoignages objectuelles par qui poursuivre l'enseignement de l'histoire, en soignant de lier le fait créateur à l'histoire, dans son aspect phénoménologique», Zampetti 1973-74, p. 53.

<sup>36</sup> Spadolini 1979, pp. 19-27, p. 22.

tique et de la fonction du musée à la politique urbaine et économique en ligne avec les théories qui se développaient en France au sein du mouvement de la Nouvelle Muséologie. En 1974 on fait paraître *Dal museo al territorio* par Andrea Emiliani<sup>37</sup>, qui réunit des essais de 1967 jusqu'à cette année là, et *Una politica dei beni culturali*.

Déjà en 1972 Bruno Toscano avait dressé un tableau de la critique d'art et de la muséologie italienne nouvelle et en affirmant que

une fois libéré des connotations esthétiques, historiques et érudites dominantes, [...] le 'musée' pourra devenir aussi bien un outil incontournable de connaissance du territoire, indispensable pour toute communauté qui fait des programmes, que un centre d'information et de participation [...]. On prendra congé sans regrets des vieux musées [...], s' [...] ils se reconstitueront en tant que [...] centres de référence indispensables pour une meilleure programmation régionale dans son ensemble<sup>38</sup>.

À partir de ce moment là le fait qu'un musée devait prendre une part active dans la gestion du territoire, fut largement partagé, au moins sur la carte. Une preuve en est, notamment, un numéro de la revue «Italia Nostra» de 1978 intitulé *Dal museo civico al museo del territorio*, réalisé avec la contribution d'un grand nombre de savants<sup>39</sup>, et l'exhibition *Museo perché - Museo come* (Musée pourquoi - Musée-comment) organisée par l'Association Italienne des Musées Locales et Institutionnels C'est par le biais de ces initiatives qu'on a encouragé un changement profond des études d'histoire de l'art et de la fonction même du musée, pour «permettre une lecture intégrée et intégrale de l'évolution de la culture et de l'art au sein des habitats sociaux»<sup>40</sup> afin de

«prévenir la persistance des sectorisations du patrimoine des biens d'intérêt culturel et historico-artistique [...] qui doit être utilisé dans sa totalité [...] en tant qu'instrument actif de promotion sociale et culturelle. Il est temps de dépasser la division en disciplines souvent isolées les unes des autres, et donc domaine exclusif des "experts" de chaque discipline<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Emiliani 1974a; Id. 1974b. Emiliani avait entre temps publié *Musei e museologia*, 1973, pp. 1615-1655.

<sup>38</sup> Toscano 1972, pp. 3-8, p. 8.

<sup>39</sup> Parmi les autres Giovanni Lo Savio, Antonio Paolucci, Lionello Puppi, Riccardo Francovich, Arturo Carlo Quintavalle, Eugenio Battisti, Andrea Emiliani, Francesco Negri Arnoldi, Paola Della Pergola.

<sup>40</sup> Minissi 1980, pp. 61-67, p. 65.

<sup>41</sup> Ivi, p. 65.

Parmi les seules réalisations qui ont respecté ces indications il y a le musée municipal de Trino (dans le Nord de l'Italie), inauguré en 1978, qui est le résultat d'un travail débuté en 1973 par Vittorio Viale qui avait conçu le musée «non seulement comme lieu de récolte, conservation et présentation de collections d'œuvres d'art»<sup>42</sup>.

Le fait que à présent on ait dépassé les objections portées à la critique d'art pendant les années '60 et '70 a été mis en doute par une enquête récente menée par le CNR (le Conseil National des Recherches en Italie) concernant les visiteurs des musées italiens<sup>43</sup>. La plupart d'entre eux, interrogés à la sortie du musée, ne se souviennent pas de leur visite, voire ils déclarent avoir vu dans le musée ce qui n'y était pas. Cela paraît prouver que la consommation culturelle, mais surtout artistique est considérée encore une fois comme une réponse à la demande d'un symbole de statut social. D'ailleurs, l'histoire de l'art, la critique d'art, les musées d'art et archéologiques semblent miser encore une fois sur une offre de 'consommation ostentatoire'.

<sup>42</sup> Viale entendait réaliser un projet analogue pour la ville de Turin. Cfr. «Musei e Gallerie d'Italia. Musei e mostre», XXVI, 75, nuova serie, 3-4, 1983.

<sup>43</sup> Antinucci 2007.

## Bibliographie

«Archéologie Médiévale. Culture matérielle, installations, territoire», I, 1, 1974.

«Musei e Gallerie d'Italia. Musei e mostre», XXVI, 75, nuova serie 3-4/1983.

«Museologia», 4, 1976.

«Museum», *Les Musées au service de tous*, vol. II, n. 4, 1949.

Antal F., *Florentine Painting and its Social Background*, London, Kegan Paul, 1948.

Antinucci F., *Musei virtuali. Come non fare innovazione tecnologica*, Roma, Laterza, 2007.

Argan G.C., *Problemi di museografia*, in «Casabella-Continuità», XIX, 207, settembre-ottobre 1955, pp. 64-67.

Bechelloni G., *Le condizioni sociali della democratizzazione della cultura. Dal museo-tempio al museo-centro culturale*, in Bourdieu P., Darbel A., *L'amore dell'arte. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, Rimini, Guaraldi, 1972, pp. IX-XXVII.

Becherucci L., *Das museum der zukunft (Il museo dell'avvenire)*, in «Museologia», 1, 1972, pp. 54-61.

Bologna F., *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari, Laterza, 1972.

Bourdieu P., Darbel A., *L'amore dell'arte. I musei d'arte europei e il loro pubblico*, Rimini, Guaraldi, 1972.

Bourdieu P., Passeron J., *Mitosociologia*, Bologna, Guaraldi, 1970.

Cameron D., *The Museum: a Temple or the Forum*, in «Cultures», XIV, 1972, pp. 189-202.

Carandini A., *Archeologia classica. Vedere il tempo antico con gli occhi del 2000*, Torino, Einaudi, 2008.

Carandini A., *Archeologia e cultura materiale. Dai "lavori senza gloria" nell'antichità a una politica dei beni culturali*, Bari, Laterza, 1979.

De Seta C., *I nuclei, la ricerca, l'insegnamento*, Napoli, 1977.

Della Pergola P., *Didattica dei musei*, «Museologia», 1, 1972, pp. 19-30.

- Dragoni P., *Storia dell'arte e museo. Il confronto internazionale nel convegno di museologia del 1955 a Perugia*, «Annali di Critica d'Arte» 2016, en cours de préparation.
- Emiliani A., *Musei e museologia*, in *Storia d'Italia. I documenti*, vol. V, tomo 2, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1615-1655.
- Emiliani A., *Dal museo al territorio 1967-1974*, Bologna, Alfa, 1974, citato come 1974a.
- Emiliani A., *Una politica dei beni culturali*, Torino, Einaudi, 1974, citato come 1974b.
- Gaudibert P., *Musée d'art moderne, animation e contestation*, dactylografié 1970.
- Hauser A., *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, C.H. Beck, 1951.
- Istituto Accademico di Roma, *Indagine sui musei italiani. Nuove strutture per nuove finalità*, Roma, 1971.
- Klingender F., *Art and Industrial Revolution*, London, Carrington, 1947.
- Les Musées au service de tous*, «Museum», vol. II, n. 4, 1949.
- Levi D., *Musei e multimedialità: cenni per una frammentaria archeologia*, in "Conosco un ottimo storico dell'arte...". Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 461- 466.
- Longhi R., *Lettera a Giuliano*, «Cosmopolita», 30 décembre 1944, en Longhi R., *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 129-132.
- Meiss M., *Painting in Florence and Siena After the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid-fourteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1951.
- Minissi F., *Museo, città e città-museo*, en *Museo perché - museo come. Saggi sul museo*, Roma, De Luca, 1980, pp. 61-67.
- Moles A., *Sociodinamica della cultura*, Bologna, Guaraldi, 1971.
- Montella M., *Valore culturale*, en Golinelli G.M., a cura di, *Patrimonio culturale e creazione di valore*, Padova, CEDAM, 2012, pp. 3-70.
- Rivière G.H., *Un bilan chaud*, en UNESCO, *Les musées, l'intensification de la recherche artistique et l'accroissement de la production artistique*, Paris 1969.

Romanelli P., *Il museo nella società moderna*, en *Il museo come esperienza sociale*, Roma, De Luca, 1972.

Russoli F., *I nuclei, la ricerca, l'insegnamento*, Roma 1972.

Russoli F., *Il museo nella società. Analisi proposte interventi 1952-1977*, Milano, Feltrinelli, 1981.

Spadolini G., *Beni culturali: la tutela difficile*, en M. Montella, a cura di, *Beni culturali e assetto del territorio*, Roma, Il Ventaglio, 1979, pp.19-27.

Toscano B., *Il territorio come campo di ricerca storico-artistica, oggi*, en AA.VV., *Pittura del '600 e del '700. Ricerche in Umbria*, 3, *La Teverina umbra e laziale*, Treviso, Canova, 2000, pp. 19-29, p. 28.

Toscano B., *Museo locale e territorio*, in «Spoletium», XIV, 16-17, dicembre 1972, pp. 3-8.

UNESCO, *Les musées dans la société contemporaine*, in «Cultures», XIV, 1972.

Zampetti P., *Proposte per i musei delle Marche*, in «Museologia», 2-3, 1973-74.

# I servizi educativi del museo

*Patrizia Dragoni*

Il valore latamente educativo degli oggetti d'arte e di cultura è una delle fondamentali ragioni per cui si è indotti a conservarli. Ed è questo, evidentemente, anche il presupposto essenziale del museo. E specialmente da quando il museo è stato concepito come istituto pubblico, pensato apposta, come diceva Quatremère de Quincy, «per farne le scuole pubbliche delle nazioni»<sup>1</sup>.

Il museo – avvertiva anche David a proposito del primo Louvre rivoluzionario – non è una vana raccolta di oggetti di lusso o di frivolezze che non devono servire che a soddisfare la curiosità. Bisogna che esso divenga una grande scuola. I maestri ci accompagneranno i giovani allievi, il padre vi accompagnerà il figlio. Il giovane, vedendo le produzioni del genio, sentirà nascere in lui quel germe d'arte o di scienza al quale la natura lo chiama<sup>2</sup>.

Nondimeno si è per lo più creduto, e con particolare ostinazione nella non ancora cessata stagione del neoidealismo, che, ai fini della loro utilizzazione pubblica, i beni di cultura andassero unicamente conservati, giacché tutto il resto sarebbe accaduto da sé. Le finalità e le connesse priorità del lavoro da svolgere in materia di beni culturali e perfino di musei non sono state perciò decise in funzione della loro utilizzazione, in funzione alla domanda, «perché questa era “cattiva” della produzione (o così si pensava)»<sup>3</sup>. Ha finito così per prevalere, nella legislazione italiana della prima metà del Novecento e tuttora, nonché nella mentalità comune, una nozione dei beni culturali quali “beni di appartenenza”, da tutelare in forza di vincoli e sottraendoli alla loro stessa funzione naturale<sup>4</sup>.

Adesso, il significato di “pubblico” e di “pubblica utilità” e quello stesso di “bene culturale”<sup>5</sup> non essendo rimasti gli stessi non solo a confronto dei

<sup>1</sup> Quatremère De Quincy A.C., *Lettres à Miranda*, III, in Scolaro 1989, p. 126

<sup>2</sup> David J.L., dal secondo rapporto sul museo, 17 gennaio 1794, citato in Castelnuovo 1985, pp. 125-158, p. 145.

<sup>3</sup> Leon 1986, pp.17-27, p. 20.

<sup>4</sup> Cfr. Montella 2016.

<sup>5</sup> Basti al riguardo considerare la *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la Società*, 18 marzo 2008, Faro 27 ottobre 2005, per la quale il

tempi di Quatremère o dei secoli ancora precedenti, bensì anche rispetto alla situazione italiana del primo dopoguerra, i beni culturali vedono ormai pienamente riconosciuto, sia sul piano degli orientamenti culturali che sotto il profilo giuridico, il loro valore di “beni di fruizione”, ovvero di materia prima da impiegare per lo sviluppo culturale e intellettuale delle persone e della società.

Questo mutato atteggiamento, che, come noto, può dirsi avviato con gli articoli 3 e 9 della Costituzione Repubblicana del 1948<sup>6</sup> e che fu poi fortemente sollecitato dalle raccomandazioni della Commissione Franceschini<sup>7</sup> a metà degli anni Sessanta, è giunto a sostanziale compimento solo negli anni Settanta, quando l’affermazione della democrazia di massa e la migliorata condizione economica del Paese, la scolarizzazione diffusa, l’aumento del tempo libero e l’esplosione dei mezzi di comunicazione di massa portarono ad una maggiore richiesta di consumi culturali, a seguito della quale il diritto alla cultura venne riconosciuto anche nella opinione politica fra i bisogni sociali primari e, dunque, fra i fondamentali diritti di cittadinanza.

In quel periodo, tuttavia, l’accesso rifiuto della dimensione aristocratica della cultura, i nuovi interessi per la cultura materiale, il profondo rivolgimento del tradizionale impianto epistemologico delle scienze storiche e sociali, la richiesta sessantottina del “museo vivo” avanzata in nome di una più ampia socializzazione degli istituti culturali di stampo borghese condussero soprattutto, oltre che alla moltiplicazione dei musei di tipo demoetnoantropologico, a una gran quantità di convegni e di pubblicazioni sui temi della comunicazione culturale in genere e della didattica museale in specie<sup>8</sup>, che produssero un

---

patrimonio culturale non è più visto come un bene da proteggere per il suo valore intrinseco, ma come una risorsa il cui valore è dato anche dalla sua utilità per lo sviluppo sostenibile e per il miglioramento della qualità di vita delle persone, talché le politiche di salvaguardia dovrebbero essere integrate con le politiche ambientali, economiche e sociali. In proposito si veda anche Montella 2016.

<sup>6</sup> Art. 3: «È compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale, che, limitando di fatto la libertà e l’eguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana e l’effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all’organizzazione politica, economica e sociale del Paese». Art. 9: «La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio artistico della Nazione».

<sup>7</sup> Cfr. *Per la salvezza dei Beni culturali in Italia* 1967.

<sup>8</sup> Cfr., ad esempio, *Museografia e folklore* 1968; *Il restauro dell’utenza* 1969; Busignani Buzzati, Poggiali 1969; *Il museo come esperienza sociale* 1971; Della Pergola 1972; Bechelloni 1972; Atti del convegno internazionale sul tema “Musei e Società” 1974; Cirese 1976; Rossi

notevole incremento e sensibili innovazioni delle attività educative, ma senza cambiare sostanzialmente le finalità, l'impianto e il funzionamento dei nostri istituti e dei connessi servizi al pubblico. Né si ebbe un effettivo mutamento del modo di essere e di operare dei musei italiani per aderire a quella riscoperta della estensione territoriale dei fenomeni culturali sollecitata da studiosi come Andrea Emiliani, Bruno Toscano, Giovanni Urbani<sup>9</sup>.

Tuttavia, l'esigenza di una larga utilizzazione sociale dei beni e degli istituti culturali era ormai ufficialmente riconosciuta. Già nel 1964, ad esempio, la legge istitutiva della Commissione Franceschini<sup>10</sup> aveva previsto nel titolo non solo la tutela ma anche la valorizzazione. Quindi anche l'articolo 1 del DPR 805/1975, costitutivo del nuovo Ministero per i beni culturali e ambientali, espressamente affermava che il Ministero «provvede alla tutela e alla valorizzazione» e i decreti n. 3/1972 e n. 616/1977, nel trasferire alle Regioni le funzioni amministrative concernenti i musei locali, usavano espressioni quali «godimento pubblico delle raccolte», «coordinamento delle attività e funzionamento dei musei», «mostre», «coordinamento con altre istituzioni culturali», «manifestazioni culturali e divulgative», che attestavano la sopravvenuta volontà di trasformare dinamicamente il museo, spostando l'attenzione dal patrimonio alle attività. E la finalità sociale e segnatamente educativa dei musei trovò, infatti, largo spazio nelle conseguenti leggi regionali. In seguito questa istanza è stata accentuata e confermata prima nel Testo Unico di cui al d.lgs n. 490 del 1999, quindi nel decreto legislativo n. 112 del 1998, che, accanto alla funzione di tutela, codificò e distinse, benché con estrema difficoltà e con esiti discutibili, tre altre categorie di funzioni: la "valorizzazione", la "promozione" e la "gestione", tutte rivolte all'uso del patrimonio<sup>11</sup>. Definitivamente, infine,

---

1976; *Indagine sulla didattica dei beni culturali in Lombardia* 1977; Zucchini 1978; *La scuola nel museo e nella città* 1978; Ciocca 1979; Caroli 1979.

<sup>9</sup> Cfr. Emiliani 1974; Toscano 1972, pp. 3-8; Urbani 1976; ora in Urbani 2000.

<sup>10</sup> Legge 310/64.

<sup>11</sup> Della "gestione" si dava, infatti, la seguente definizione: «ogni attività diretta, mediante l'organizzazione di risorse umane e materiali, ad assicurare la fruizione dei beni culturali e ambientali, concorrendo al perseguimento delle finalità di tutela e valorizzazione». Della "valorizzazione": «ogni attività diretta a migliorare le condizioni di conoscenza e conservazione dei beni culturali e ambientali e ad incrementarne la fruizione». Il successivo articolo 152, c.3, specifica inoltre che «le funzioni e i compiti di valorizzazione comprendono in particolare le attività concernenti: a) il miglioramento della conservazione fisica dei beni e della loro sicurezza, integrità e valore; b) il miglioramento dell'accesso ai beni e la diffusione della loro conoscenza anche mediante riproduzioni, pubblicazioni ed ogni altro mezzo di comunicazione; c) la fruizione agevolata dei beni da parte delle categorie meno favorite;

è stata sancita dal nuovo dettato costituzionale<sup>12</sup> e dal *Codice dei beni culturali e del paesaggio*<sup>13</sup>.

Ma di particolare importanza, specie sul piano culturale, fu l'*Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento dei musei*, emanato con decreto del ministro per i beni e le attività culturali del maggio 2001, nella cui introduzione Cristina Acidini dichiarava che

la partecipazione progressivamente più vivace dell'Italia al dibattito internazionale sul ruolo dei musei, e l'ampia bibliografia specifica prodotta sui temi relativi negli ultimi anni hanno agevolato il formarsi di una più chiara visione del museo in termini di servizio destinato ad un'utenza, ossia la variegata gamma di visitatori di ogni età, provenienza e formazione; e ciò anche in ragione di una più vasta e diffusa sensibilità etica nei confronti dell'utenza stessa, che ha ispirato e ispira la creazione di strumenti quali le «carte dei servizi» e le «carte dei diritti». In sintesi estrema, si è profilata l'esigenza di una precisazione della *missio* dei musei, riorientandola verso il visitatore<sup>14</sup>.

d) l'organizzazione di studi, ricerche ed iniziative scientifiche anche in collaborazione con Università ed istituzioni culturali e di ricerca; e) l'organizzazione di attività didattiche e divulgative anche in collaborazione con istituti di istruzione; f) l'organizzazione di mostre anche in collaborazione con istituti di istruzione; g) l'organizzazione di eventi culturali connessi a particolari aspetti dei beni o ad operazioni di recupero, restauro o acquisizione; h) l'organizzazione di itinerari culturali, individuati mediante la connessione fra beni culturali e ambientali diversi, anche in collaborazione con gli enti e organi competenti per il turismo». La «promozione» è costituita, sempre ai sensi dell'articolo 149 del Dlgs 112/98, da «ogni attività diretta a suscitare e a sostenere le attività culturali». L'articolo 153 del medesimo Dlgs precisa che «le funzioni e i compiti di promozione comprendono in particolare le attività concernenti: a) gli interventi di sostegno alle attività culturali mediante ausili finanziari, la predisposizione di strutture o la loro gestione; b) l'organizzazione di iniziative dirette ad accrescere la conoscenza delle attività culturali ed a favorirne la migliore diffusione; c) l'equilibrato sviluppo delle attività culturali tra le diverse aree territoriali; d) l'organizzazione di iniziative dirette a favorire l'integrazione delle attività culturali con quelle relative alla istruzione scolastica e alla formazione professionale; e) lo sviluppo delle nuove espressioni culturali ed artistiche e di quelle meno note, anche in relazione alle tecnologie in evoluzione». Alla fruizione e alla valorizzazione si riferiscono, ma in accezione soprattutto economica, anche l'articolo 33 della legge finanziaria per il 2002 e, prima ancora, la cosiddetta legge Ronchey, 14 gennaio 1993, n. 4: lo Stato può dare in concessione anche a privati la gestione di servizi per la fruizione e la valorizzazione «secondo modalità, criteri e garanzie definiti con regolamento».

<sup>12</sup> Legge costituzionale 18 ottobre 2001, n. 3, *Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione*.

<sup>13</sup> Dlgs 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137.

<sup>14</sup> Acidini 2001, n. 238, pp. 16-17.

La stagione della conservazione fine a se stessa e, dunque, della utilizzazione del patrimonio considerata come effetto secondario automaticamente indotto dalla attività conservativa poteva dirsi, pertanto, in via teorica, definitivamente conclusa. E, con essa, avrebbe dovuto considerarsi conclusa la stagione della inefficace e inefficiente gestione dei musei, chiusa ad ogni rapporto con i possibili interlocutori esterni e con la stessa Università. È però noto che alla grande competenza acquisita in Italia in materia di conservazione corrispondono gravi insufficienze sul versante della fruizione. Il lavoro nel quale cimentarsi da allora verteva, dunque, sulla individuazione di innovativi modelli di gestione<sup>15</sup>. Infatti, una volta riconosciuti in via di principio il legittimo diritto individuale e sociale alla fruizione dei beni di cultura e il connesso obbligo pubblico di rispondere a queste esigenze, sarebbe occorso ingegnarsi di assumere i concreti provvedimenti funzionali a questo, modificando necessariamente la stessa *missio* del museo, proprio come asserito dal decreto ministeriale, nonché, conseguentemente, la sua organizzazione e le sue modalità operative<sup>16</sup>, ivi incluse le dotazioni e le competenze professionali degli addetti ai servizi. Il problema, nonostante ripetuti tentativi, resta sostanzialmente insoddisfatto. Confidando che venga finalmente risolto, la prima questione con cui misurarsi è che tali modificazioni, ancorché sempre finalizzate a soddisfare la esigenza

<sup>15</sup> Cfr. Perego 1987, pp. XXIII-XXX, XXVIII: «a presente transizione del ruolo dei beni culturali nella società va guidata anche verso una maggiore aderenza della gestione ai bisogni e alle aspirazioni degli utenti. Accrescere la quantità delle azioni di tutela non basta: occorre modularne la qualità avendo più chiaro per chi si tutela: la centralità della questione della domanda è posta dalla sua crescita impetuosa, una crescita strutturale, certamente non effimera, che ha salda radice nella trasformazione complessiva della società in Occidente. [...] Ne deriva che il miglioramento del sistema di tutela e gestione dei beni culturali non può fondarsi soltanto su un incremento dell'azione, ove l'azione mantenga immutati i modelli definiti nella situazione precedente. Proprio la considerazione delle vecchie e delle nuove finalità sociali della tutela e della gestione, cioè del ruolo oggi affidato ai beni culturali, può diventare una guida alla pianificazione del da farsi».

<sup>16</sup> Cfr. Jalla 2002, pp. 93-113, p. 104 «La doppia appartenenza del museo al sistema della tutela e della conservazione del patrimonio e a quello della comunicazione e della mediazione culturale non può [...] determinare un'ambivalenza di identità, tale da impedire al museo di svolgere appieno le finalità e le funzioni che gli derivano dall'essere parte di ciascuno dei due sistemi, vivendo un'esistenza schizofrenica, nell'affannoso tentativo di condurre una sorta di doppia vita o al contrario troppo dimessa o incolore, nella difficoltà di compiere una scelta di priorità. Questo non significa affatto che esista un'unica soluzione per tutti, ma al contrario che molte soluzioni sono possibili, a condizione di avere compiuto una scelta consapevole, definendo con chiarezza il proprio posizionamento e il proprio ruolo, individuando cioè la propria missione, stabilendo dei primati e dando loro concreta attuazione».

za di “fruizione” culturale, possono essere di assai diverse specie, in quanto rispondenti a diverse nozioni di “cultura”, di “bene culturale”, di “museo”, di “educazione”, di “servizio sociale”. La stessa definizione dei profili professionali degli addetti dipende, perciò, da scelte di carattere culturale prima ancora che tecnico. Poiché, per dirla con Gombrich, è uno sbaglio dare per assiomatica l’identità pura e semplice dell’arte e della comunicazione, bisognerà sforzarsi di precisare finalmente bene le finalità generali e specifiche, i diversi utenti di riferimento, i tanti contenuti possibili e le molteplici modalità del “servizio educativo”, nonché le variazioni da adottare a seconda delle sedi in cui si opera. Quindi, se si vuole che i servizi educativi ottengano realmente gli effetti voluti, se si vuole che il servizio venga corrisposto nel rispetto di criteri rigorosi e oggettivamente verificabili, non si può prescindere dalla esatta descrizione delle competenze professionali necessarie agli addetti in relazione alla catena del valore propria di ciascuna attività. Dopo di che andrebbero altrettanto precisamente individuati i percorsi e i luoghi formativi e, non ultimo, le concrete possibilità e forme di impiego<sup>17</sup>. Si tratterebbe, insomma, di riprendere e portare a formale compimento le numerose elaborazioni che si sono avute a partire dall’*Atto di indirizzo* del 2001 e seguitando con quanto prodotto dalla Commissione costituita ai sensi dell’articolo 114 del Codice e presieduta da Massimo Montella fra il 2006 e il 2008<sup>18</sup>, nonché dai numerosi documenti redatti al riguardo dall’ICOM Italia<sup>19</sup> e dalle Regioni<sup>20</sup>.

Finora, nei musei d’arte e di archeologia propriamente intesi e negli altri luoghi della cultura assimilabili ad essi sotto il profilo gestionale, le normali esperienze attengono in sintesi a quattro finalità principali: il museo come occasione di formazione delle capacità percettive e ideative dei giovani, dei quali ci si propone infatti di sviluppare le abilità manuali, visive ecc.; il museo come oggetto di visite tematiche concernenti la storia dell’arte, il restauro, l’estetica, le tecniche artistiche e quanto altro; il museo come luogo di “ricreazione”; il museo come strumento per la conoscenza della città e del territorio circo-

<sup>17</sup> Dopo le prime elaborazioni proposte al riguardo dall’*Atto di indirizzo* del 2001, altre indicazioni sono venute in numerose occasioni ulteriori e in particolare ad opera della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione, costituita ai sensi dell’art.114 del Codice e presieduta da Massimo Montella (cfr. Montella, Dragoni 2010), nonché dell’ICOM, che ha prodotto ripetuti documenti in proposito, e dalla Regioni (cfr. *Professioni e mestieri per il patrimonio culturale* 2010).

<sup>18</sup> Cfr. Montella, Dragoni 2010.

<sup>19</sup> Cfr. in proposito Garlandini 2010, pp. 173-201.

<sup>20</sup> Cfr. *Professioni e mestieri per il patrimonio culturale* 2010.

stanti. Relativamente alla prima fattispecie è però noto che, attualmente, gli educatori non corrispondono a figure professionali certe, di verificabile qualità e diversamente e precisamente mirate come necessario per ciascuna delle molteplici attività usualmente esercitate. Per la seconda manca una valida difesa preventiva quanto al rischio di incorrere nelle «solite chiacchiere sull'arte» denunciate da Thomas Bernhard<sup>21</sup> o, come ha scritto Andrea Emiliani, nelle «usuali chiacchiere della pletera di infelici interpreti del patrimonio nati dalle agenzie turistiche o dalle iniziative filantropico-didattiche»<sup>22</sup>. Quanto all'uso ricreativo del museo, che scivola facilmente nella semplificazione turistica e nell'accreditamento di una pericolosa ideologia macromuseale<sup>23</sup>, l'equivoco incombente concerne, come sottolineato da Vattimo, la ricerca di un'esperienza di bellezza che non è più possibile, l'assunzione di modi di contemplazione che snaturano il senso storico reale di quanto viene osservato. L'aspetto, infine, del servizio educativo con cui promuovere attraverso il museo la conoscenza della città e del territorio circostante merita più articolate considerazioni. Poiché, come è stato scritto per l'ambito VIII dell'*Atto di indirizzo* del 2001, la peculiarità del patrimonio culturale italiano è di «presentarsi come fenomeno di grande diffusione e pervasività nel territorio, caratteristica che ha dato luogo alla metafora di “museo Italia”», si tratterebbe in primo luogo di dare corpo a tutte quelle declinazioni della strategia del “museo-territorio” che abbiamo creduto di poter articolare nel “museo-piazza”, “museo.itineraria”, “museo-rete” e “museo risarcimento”<sup>24</sup>. Il “museo-piazza” implica di organizzare nel museo spazi per la sosta e l'accoglienza liberamente accessibili anche per chi non visita le esposizioni permanenti, attrezzandoli con postazioni, ad iniziare dal plastico della città e del territorio circostante, e servizi che illustrino i luoghi d'interesse, nonché gli attuali prodotti di antica tradizione, e ne promuovano e ne supportino la visita proponendo vari itinerari, dotando i percorsi di adeguati apparati informativi e assicurando l'apertura delle sedi. Il “museo-itineraria” comporta di dare inizio a percorsi attraverso il “museo diffuso” nel paesaggio, organizzati e adeguatamente serviti con strumenti di informazione, segnaletica e, auspicabilmente, mezzi di trasporto dedicati. Il “museo-rete” consiste nel rinviare i visitatori da un museo all'altro, presentando i musei vicini e suggerendo, per raggiungerli, opportuni itinerari d'interesse culturale. Per il “museo-risarcimento” si tratta di avvalersi degli

<sup>21</sup> Bernhard 1992.

<sup>22</sup> Emiliani 1974, p. 56.

<sup>23</sup> Cfr. Toscano 2000, pp. 19-29, pp. 20-21.

<sup>24</sup> Cfr. Dragoni 2005, pp. 55-74.

strumenti di comunicazione fissa e mobile e delle tecnologie, per risarcire i legami lacerati all'atto della musealizzazione fra gli oggetti raccolti nel museo e i luoghi di origine, fornendo le opportune informazioni circa il contesto originario, l'ambiente socio-culturale e politico-economico in cui l'opera è stata realizzata, l'insieme delle ragioni per cui ne vennero decise la realizzazione, i materiali, la forma, l'autore e le eventuali modificazioni d'uso successive, l'insieme dei significati che è possibile associarvi, lo stile, le tecniche esecutive, ecc. Il museo diverrebbe così l'«inizio di un racconto che continua fuori», come usa dire Bruno Toscano<sup>25</sup>, la cui narrazione fornirebbe indicazioni utili anche per la vita attuale della comunità, ad iniziare dal governo dell'economia e dell'urbanistica<sup>26</sup>. Ma, per proporre un valido racconto, mancano ancora studi propedeutici adeguati, la nostra tradizione essendo ancora marcatamente formalista, e personale di *front office* debitamente formato. Come è facile vedere queste diverse possibilità educative non contrastano l'una con l'altra. Ciascuna, in maggiore o minor grado, ha, se ben condotta, una propria utilità. Non implicano, però, le medesime capacità professionali o, quanto meno, non in eguale combinazione.

Affrontando con questi assunti il problema, si arriva dunque a costruire profili professionali che innestano su una base comune di conoscenze storiche e artistiche ulteriori competenze disciplinari specifiche e di diverso genere per le differenti specializzazioni educative. La grande quantità di addetti necessari allora al museo, per soddisfare questa vasta gamma di specializzazioni, potrebbe essere per altro assicurata impiegando il personale non in ogni singolo istituto, ma per sistemi museali sufficientemente ampi, come indicato, del resto, anche dal ricordato decreto sugli standard.

Ma un diverso approccio alla erogazione dei servizi educativi può utilmente partire da più lontano. Intanto andrebbe infatti considerato che il museo ha in ogni modo effetti educativi e non soltanto mediante le attività espressamente rivolte a questo fine. Per di più gli esiti delle attività educative anche intenzionali possono rivelarsi negativi, giacché, come è stato osservato ad esempio da André Malraux, il museo facilmente deforma l'opera d'arte, la intellettualizza, impone una comparazione, tramuta in quadri persino i ritratti, «costringe il suo pubblico ad una relazione con le opere d'arte completamente diversa dalle relazioni che con le stesse opere avevano i fruitori del passato: quando queste erano legate ad occasioni ed ambienti e calate dentro la vita»<sup>27</sup>. A guidare i

<sup>25</sup> Toscano 1999, pp. 3-8, p. 7.

<sup>26</sup> Cfr. Toscano, Montella 1999.

<sup>27</sup> Harrison 2000, pp. 129-135.

servizi museali per il pubblico sono spesso concetti “mitici” vissuti come valori assoluti, “benessere sociale”, “educazione”, “fruizione”, che possono porsi in rapporto anche arbitrario con la realtà e la cui bontà può essere pertanto accertata solo osservando gli effetti della loro concreta applicazione. Bisogna dunque guardarsi dal rischio che servizi educativi ottengano di fatto di ledere la libertà della persona, prestandosi a finalità ideologiche e, perfino, all’ingerenza del potere politico, come accaduto, ad esempio, nei tempi non tanto lontani del Minculpop fascista<sup>28</sup>.

Muovendo da queste preoccupazioni, si è allora indotti a cercare una soluzione per la quale il museo, che certamente deve poter offrire le proprie proposte educative, non pretenda, però, di riservare totalmente a sé la facoltà di decidere cosa occorra al proprio pubblico e come e da chi debba essere propinato. Senza doversi occupare necessariamente delle tecniche di marketing, la cui utilità sembra per altro indubbia anche in ambito pubblico, basti dunque affermare la ormai riconosciuta esigenza di un rapporto “relazionale”, ovvero interlocutorio, fra il museo e il proprio pubblico<sup>29</sup>. Non è più accettabile, ormai, una concezione alla Ruskin, per la quale nel museo da lui fondato nella Guild of St. George presso Sheffield il visitatore doveva essere obbligatoriamente accompagnato, indirizzato e istruito dal curatore, Henry Swann, che diveniva quindi esegeta e sacerdote del pensiero del fondatore<sup>30</sup>.

Per cominciare, converrebbe dunque distinguere l’offerta di servizi educativi in due diverse specie: la offerta educativa a “somministrazione chiusa” e la offerta di “opportunità educative” a libera disposizione dell’utente. La prima comprende la esposizione permanente del museo, certi tradizionali apparati di informazione (didascalie, pannelli, ecc.) e le visite guidate preordinate, le conferenze, l’usuale catalogo scientifico, le guide alla visita e quanto altro risponda alla politica culturale scelta dai responsabili del museo. La singola mostra, ad esempio, benché possa essere osservata criticamente dallo spettatore, il quale può dunque trarne risultati di caso in caso diversi e a propria misura, significa però, normalmente, per la grandissima parte del pubblico, la accettazione passiva di una tesi soggettiva di valore assertivo. Per contro, più mostre sullo stesso tema, costruite sia da autori diversi appartenenti al medesimo ambito disciplinare sia da autori di diverso ambito disciplinare e allestite

<sup>28</sup> Cfr., ad esempio: Bobbio 1955, pp. 32-46; Spagna Musso 1961; Barile 1974, pp. 424-486; Mura 1988; Barile 1990, pp. 171-189; Grossi 1991.

<sup>29</sup> Cfr. in particolare a questo proposito Kotler, Kotler 1998; Greffe 2003; Hooper Greenhill 2005; Dragoni 2008; Montella 2009; Dragoni 2010, pp. 55-96; Cerquetti 2014.

<sup>30</sup> Cfr. Levi 2012, pp. 461-466.

ad intervalli di tempo non troppo dilazionati si avvicinano progressivamente, invece, alla fattispecie della offerta di “opportunità educative”. Valga al riguardo soprattutto la lezione di Franco Russoli, direttore di Brera, che, vedendo nel museo non un luogo di effimeri piaceri, ma

uno strumento maieutico [...] che dia materia e occasione a un “giudizio” libero, spontaneo, magari contestatario, maturato attraverso il rapporto diretto (sia esso di carattere estetico, storico o scientifico) con i documenti originali dell’evoluzione della vita della natura, della società, dell’uomo<sup>31</sup>,

proponeva di chiamare a «svolgere l’attività didattica [...] non soltanto gli esperti della materia, ma gli storici e i conoscitori di altre discipline», facendo visitare le raccolte «anche, con la guida di un sociologo, di uno psicologo, di uno storico, di un economista»<sup>32</sup>.

Poiché fra i servizi educativi a somministrazione chiusa rientra, per eccellenza, l’ordinamento della esposizione museale permanente, nella pratica impossibilità di periodici riallestimenti ad opera di diversi responsabili bisognerebbe che il museo disponesse anche di spazi espositivi per allestimenti temporanei da realizzare ruotando gli oggetti in esposizione e quelli in magazzino<sup>33</sup> e che la visita alla esposizione venisse comunque introdotta con una avvertenza, che dichiarasse chi ha deciso e in base a quali motivazioni l’ordinamento scientifico e i modi di allestimento<sup>34</sup>.

La seconda categoria, quella della “offerta di opportunità”, si concretizza anzitutto nella disponibilità di spazi, di strumenti, di materiali e di possibilità

<sup>31</sup> Russoli 1972, pp. 79-84, poi pubblicato in Russoli 1981, pp. 7-13, p. 10.

<sup>32</sup> Ivi, p. 11.

<sup>33</sup> Cfr. Rudi 2002, pp. 121-126, p. 122: «Considerando quanto fin qui si è detto circa la complessa problematica del museo, per una sua riedizione moderna, riassumibile nella ricerca di una dinamicità di gestione contrapposta alla tradizionale staticità, occorre ridurre al minimo le soluzioni definitive e, quindi, le permanenze. In tale ottica, mentre va affermata l’obiettivo esigenza della permanenza della collocazione di un’opera – intendendo tale collocazione riferita all’ordinamento scientifico, presumibilmente immutabile, della raccolta – ne va rifiutata la permanenza dell’esposizione, per i quali invece va garantita la possibilità di mutare nel tempo per varie e possibili nuove esigenze».

<sup>34</sup> Cfr. Rudi 2002, pp. 121-126, pp. 122-123: «L’allestimento, dunque, è una forma di comunicazione, una scelta legata, volta per volta, anche a ragioni di natura ideologica. L’allestimento, in quanto strumento di comunicazione, può essere ordinato a esprimere questioni e contenuti diversi; basta cambiare l’ordine degli oggetti per ottenere degli esiti estensivi diversi. È indubbio che, coi materiali del museo, si possono fare numerosissimi allestimenti diversi».

di vario genere messi a disposizione dell'utente perché ne usi liberamente per attività di sua scelta e da condurre a suo modo. In particolare si renderebbero necessari magazzini agevolmente visitabili, materiali informativi molteplici e connessi servizi di consultazione in ordine ai risultati di studi, ricerche, restauri ecc. condotti dal museo, l'archivio delle schede di catalogo, la fototeca (magari, in quei musei che praticassero la strategia del "museo-territorio", con la documentazione delle trasformazioni del paesaggio circostante: dai singoli oggetti mobili e immobili ai contesti urbani e extraurbani), una biblioteca comprensiva dei cataloghi di mostre allestite nel museo, delle guide alla visita del museo e dei luoghi circostanti, ecc., una cineteca, sale di riunione bene attrezzate, postazioni in prossimità delle opere per trattenersi a scrivere, a consultare testi, a disegnare, ecc.

È compito primario del museo arricchire progressivamente questa offerta di "opportunità" per il perseguimento dei suoi fini istituzionali. Ma, oltre che per la offerta di servizi, il museo deve anche agire per suscitare la "domanda", soprattutto ponendosi in costante rapporto con la scuola di ogni ordine e grado fino alla Università, con i centri di studio e di ricerca, con le libere organizzazioni di cittadini costituite a fini di cultura e di tempo libero, con gli organi di informazione e con tutti coloro che intervengono nei processi di formazione, di promozione e di diffusione culturale.

Sulla scorta di tutto ciò il professionista per i servizi educativi dovrebbe essere colui che, ben consapevole della funzione sociale del museo e della necessità di rivolgersi anzitutto alla comunità locale, disponga a tali fini di alcune specifiche abilità. In particolare, dovendo saper creare le condizioni perché fra il museo e il suo pubblico si stabilisca un rapporto dialettico, dovrà attenersi ad alcuni fondamentali principi, il primo dei quali è che il museo è un bene e un servizio pubblico, la cui offerta di cultura dovrebbe pertanto soddisfare le diverse fattispecie di domanda. Proprio perciò il museo deve anche aprirsi all'intervento propositivo di quanti più soggetti qualificati esterni al museo stesso. Si può anzi affermare che i meriti del responsabile del museo vanno commisurati anche alla quantità dei soggetti esterni coinvolti, alla propria capacità di riconoscere senza condizionamenti impropri la qualità effettiva dei possibili interlocutori al fine di proporre differenti letture degli stessi oggetti ad opera di diversi studiosi della medesima disciplina e di discipline diverse. Dovendo agire con questi criteri e dovendo promuovere la domanda, egli dovrà dunque saper comprendere non solo quali informazioni è possibile e opportuno offrire in relazione alle raccolte del museo e alle altre sue caratteristiche distintive, al pubblico effettivo e potenziale con cui rapportarsi e al contesto sociale in cui opera. Perciò, oltre a comprendere quali siano gli strumenti di comunicazione

più idonei e quali le modalità di erogazione più convenienti per i diversi pubblici, dovrà essere capace di comprendere previamente le molteplici esigenze della domanda e di programmare conseguentemente sia la offerta da erogare a somministrazione chiusa, sia le possibili forme di *self service* capaci di valorizzare al meglio la libera iniziativa e la capacità critica degli utenti<sup>35</sup>.

Che i beni culturali divengano veramente “beni di fruizione” dipende, insomma, in modo decisivo dalla disponibilità di personale di idonea capacità professionale, da formare a seguito di una analitica definizione delle specifiche abilità richieste, dei correlati percorsi formativi e di rigorose forme di accreditamento. Ciò diviene per altro tanto più indispensabile ove si pensi di procedere alla esternalizzazione dei servizi educativi, la cui qualità non può essere adeguatamente assicurata da nessun contratto di servizio, per quanto bene che possa essere articolato. Provvedere a questo spetta non solo agli enti territoriali, quali responsabili primari della erogazione dei servizi sociali e in quanto responsabili di fatto del funzionamento della grandissima parte degli istituti culturali<sup>36</sup>. In applicazione dell'articolo 118 della Costituzione<sup>37</sup> sarebbe decisamente opportuno agire d'intesa fra l'amministrazione centrale dello Stato e le autonomie e con il forte coinvolgimento dell'Università, come non casualmente previsto dall'articolo 114 del *Codice*, e direttamente del MIUR. Proprio l'Università, infatti, oltre che per le attività di formazione, potrebbe supportare utilmente le elaborazioni dei provvedimenti spettanti allo Stato e agli enti territoriali. Solo in tal modo sarà possibile soddisfare la fondamentale esigenza di assicurare servizi culturali di analoga specie e di comparabile e certa qualità in ogni parte del Paese.

<sup>35</sup> Cfr. Sibilo Parri, Donato 2014, e in particolare Montella, Cerquetti 2014, pp. 59-80.

<sup>36</sup> DPR 14 gennaio 1972, n. 3; DPR 616/1977; d.lgs 267/2000; d.lgs 112/98, art. 150, art. 117 Cost.

<sup>37</sup> Legge costituzionale 3/01, art. 4: «L'articolo 118 della Costituzione è sostituito dal seguente: art. 118. Le funzioni amministrative sono attribuite ai Comuni salvo che, per assicurarne l'esercizio unitario, siano conferite a Province, Città metropolitane, Regioni e Stato, sulla base dei principi di sussidiarietà, differenziazione e adeguatezza».

## Bibliografia

Acidini C., *Introduzione*, in Ministero per in Beni e le Attività Culturali, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (art. 150, comma 6, DL 112/1198), in Gazzetta Ufficiale 19 ottobre 2001, n. 238, pp. 16-17.

*Convegno internazionale sul tema Musei e società, Udine (11-13 dicembre 1973)*, Udine, Arti Grafiche Friulane, 1974.

Barbati C., Cammelli M., Sciuolo G., a cura di, *Diritto e gestione dei beni culturali*, Bologna, il Mulino, 2011.

Barile P., *Libertà di manifestazione del pensiero*, in *Enciclopedia del diritto*, XXIV, Milano, Giuffrè, 1974, pp. 424-486.

Barile P., *Tutela, promozione e libertà dell'arte*, in Clemente di San Luca G., a cura di, *Tutela, promozione e libertà dell'arte in Italia e negli Stati Uniti*, Milano, Giuffrè, 1990, pp. 171-189.

Bechelloni G., *Le condizioni sociali della democratizzazione della cultura. Dal museo-tempio al museo-centro culturale*, introduzione a P. Bourdieu, A. Darbel, *L'amore per l'arte*, Rimini, Guaraldi, 1972.

Bernhard T., *Antichi maestri*, Milano, Adelphi, 1992.

Bobbio N., *Politica culturale e Politica della cultura*, in *Politica e cultura*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 32-46.

Bodo C., Bodo S., *La coesione sociale e le politiche pubbliche per la cultura*, in «Economia della Cultura», n. 4, 2007, pp. 486-487.

Bodo S., a cura di, *Il museo relazionale. Riflessioni ed esperienze europee*, Torino, Edizioni Fondazione Giovanni Agnelli, 2003.

Busignani Buzzati G., Poggiali A., *Indagini di fondo per una ricerca. Il Museo come messaggio*, in «Rassegna italiana di sociologia», X, aprile-maggio 1969.

Carmosino C., *La Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società*, in «Aedon», 1, 2013.

Caroli F., *La politica dell'arte. Fra creatività e istituzioni: l'arte e l'artista nella società dei consumi*, Milano, Garzanti, 1979.

Cerquetti C., *Marketing museale e creazione di valore. Strategie per l'innovazione di musei italiani*, Milano, FrancoAngeli, 2014.

- Ciocca A., *Scuola e museo*, Firenze, La Nuova Italia, 1979.
- Cirese A.M., *Il mondo contadino: documentazione e storia*, in «Realismo», nn. 8, 9, 1976.
- David J.L., dal secondo rapporto sul museo, 17 gennaio 1794, cit. in E. Castelnuovo, *Arti e rivoluzione*, in *Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino 1985, pp. 125-158.
- Dragoni P., a cura di,, *La qualità nel museo*, Macerata, EUM, 2008.
- Dragoni P., *Antimarketing dei musei?*, in «Sinergie», 68, 2005, pp. 55-74.
- Dragoni P., *Il dibattito culturale in Italia. Dal 1945 all'“Atto di indirizzo” sugli standard museali a oggi*, in M. Montella, P. Dragoni, a cura di, *Musei e valorizzazione dei beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 55-96.
- Emiliani A., *Una politica dei beni culturali*, Torino, Einaudi, 1974, citato come 1974a.
- Emiliani, *Dal museo al territorio*, Bologna, Alfa editoriale, 1974 , citato come 1974b.
- Foà S., *La gestione dei beni culturali*, Torino, Giappichelli, 2001.
- Garlandini A., *I musei italiani per la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale*, in M. Montella, P. Dragoni, a cura di, *Musei e valorizzazione dei beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, Bologna, 2010, CLUEB, pp. 173-201.
- Greffe X., *La gestion du patrimoine culturel*, Paris, Anthropos, 1999.
- Grossi P., *I diritti di libertà ad uso di lezioni*, Torino, Giappichelli, 1991.
- Hooper Greenhill E., *I musei e la formazione del sapere : le radici storiche, le pratiche del presente*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- Il museo come esperienza sociale*, Roma 1971.
- Della Pergola P., *Didattica dei musei*, in «Museologia», 1, 1972.
- Il restauro dell'utenza*, in «Marcatré», nn. 46, 47, 48, 49, 1969.
- Indagine sulla didattica dei beni culturali in Lombardia*, Milano, Unicopli, 1977.
- Jalla D., *Funzioni e ragioni del museo contemporaneo: una proposta di riflessione*,

in L. Baldin, a cura di, *Progettare il museo*, atti della V conferenza regionale dei Musei del Veneto, Treviso, Canova, 2002, pp. 93-113.

Kotler N., Kotler P., *Museum Strategy and Marketing. Designing Missions Buildings Audiences Generating Revenue and Resources*, San Francisco, Jossey-Bass, 1998.

*La scuola nel museo e nella città*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

Leon P., *Valorizzazione del patrimonio storico-artistico e nuovo modello di sviluppo*, in AA.VV., *Le mura e gli archi. Valorizzazione del patrimonio storico-artistico e nuovo modello di sviluppo*, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. 17-27.

Levi D., *Musei e multimedialità: cenni per una frammentaria archeologia*, in M. Ferretti, M.M. Donato, a cura di, "Conosco un ottimo storico dell'arte...". *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 461-466.

Mifsud Bonnici U., *The human right to cultural heritage - The Faro Convention's contribution to the recognition and safeguarding of this human right*, in *Council of Europe, Heritage and Beyond*, Strasbourg, The Council of Europe Publishing, 2009, pp. 53-58.

Montella M., *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale storico*, Milano, Mondadori, 2009.

Montella M., a cura di, *Economia e gestione dell'eredità culturale. Dizionario metodico essenziale*, Milano, CEDAM, 2016.

Montella M., Cerquetti M., *I servizi museali*, in B. Sibilo Parri, F. Donato, a cura di, *Governare e gestire le aziende culturali*, Milano, FrancoAngeli, 2014, pp. 59-80.

Montella M., Dragoni P., *Musei e valorizzazione dei beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, Bologna, CLUEB, 2010.

Mura A., *Scuola, cultura e ricerca scientifica*, in G. Amato, A. Barbera, *Manuale di diritto pubblico*, Bologna, il Mulino, 1988.

*Museografia e folklore*, atti del convegno di Palermo, in «Architetti di Sicilia», n. 17/18, 1968.

*Per la salvezza dei Beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio presieduta da Francesco Franceschini*, Roma, Colombo 1967.

Perego F., *Ragioni e chiavi di lettura di Memorabilia*, in *Memorabilia: il futuro della memoria*, 1, *Tutela e valorizzazione oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. XXIII-XXX.

Pitruzzella G., *La nozione di bene culturale (artt. 1, 2, 3 e 4 del d.lg. 490/1999)*, in «Aedon», 1, 2000.

*Professioni e mestieri per il patrimonio culturale*, Milano, Regione Lombardia, 2010.

Quatremère De Quincy A.C., *Lettres à Miranda*, III, in M. Scolaro, a cura di, *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa*, Bologna, Nuova Alfa, 1989.

Rossi G., *Crisi del capitalismo e fine del museo*, in «Il Mulino», n. 246, 1976.

Rudi A., *Progettare l'allestimento: interpretare il passato, inventare il futuro*, in L. Baldin, a cura di, *Progettare il museo*, atti della V conferenza regionale dei musei del Veneto, Treviso, Canova, 2002, pp. 121-126.

Russoli F., *Il museo come elemento attivo nella società*, in AA.VV., *Il museo come esperienza sociale*, Roma, De Luca, 1972, pp. 79-84 (poi pubblicato in Russoli F., *Il museo nella società. Analisi, proposte, interventi 1952-1977*, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 7-13).

Sibilo Parri B., Donato F., a cura di, *Governare e gestire le aziende culturali*, Milano, FrancoAngeli, 2014.

Spagna Musso N., *Lo Stato di cultura nella Costituzione italiana*, Napoli, Morano, 1961.

Toscano B., *Museo locale e territorio*, in «Spoletium», XIV, 16-17, dicembre 1972, pp. 3-8.

Toscano B., *Il territorio come campo di ricerca storico-artistica, oggi*, in AA.VV., *Pittura del '600 e del '700. Ricerche in Umbria*, 3, Treviso, Canova, 2000, pp. 19-29.

Toscano B., Montella M., a cura di, *Guida al museo di San Francesco a Montefalco*, Perugia, Electa Editori Umbri Associati, 1999.

Urbani G., *Premessa del progetto esecutivo*, in ICR, *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria. Progetto esecutivo*, Roma, 1976 (ora in Urbani G., *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardin, Milano, Skira, 2000).

Zucchini G.L., *Dalla scuola al territorio*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1978.

### *Atti normativi*

Legge 26 aprile 1964, n. 310, *Costituzione di una Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio.*

Decreto del Presidente della Repubblica 14 gennaio 1972, n. 3, *Trasferimento alle Regioni a statuto ordinario delle funzioni amministrative statali in materia di assistenza scolastica e di musei e biblioteche di enti locali e dei relativi personali ed uffici.*

Decreto del Presidente della Repubblica n. 805 del 3 dicembre 1975, *Organizzazione del Ministero per i beni culturali e ambientali.*

Decreto del Presidente della Repubblica 24 luglio 1977, n. 616, *Attuazione della delega di cui all'Art. 1 della Legge 22 luglio 1975, n. 382.*

Legge 14 gennaio 1993, n. 4, *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 14 novembre 1992, n. 433, recante misure urgenti per il funzionamento dei musei statali. Disposizioni in materia di biblioteche statali e di archivi di Stato.*

Decreto Legislativo 31 marzo 1998, n. 112, *Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali, in attuazione del capo I della legge 15 marzo 1997, n. 59.*

Decreto Legislativo 18 agosto 2000, n. 267, *Testo unico delle leggi sull'ordinamento degli enti locali, a norma dell'articolo 31 della legge 3 agosto 1999, n. 265.*

Decreto ministeriale 10 maggio 2001, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (art. 150, comma 6, DL n. 112/1198).*

Legge costituzionale 18 ottobre 2001, n. 3, *Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione.*

Legge 15 giugno 2002, n. 112, *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 15 aprile 2002, n. 63, recante disposizioni finanziarie e fiscali urgenti in materia di riscossione, razionalizzazione del sistema di formazione del costo dei prodotti farmaceutici, adempimenti ed adeguamenti comunitari, cartolarizzazioni, valorizzazione del patrimonio e finanziamento delle infrastrutture.*

Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137.*

*Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la Società*, 18 marzo 2008, Faro 27 ottobre 2005.



# Livelli minimi di qualità per i musei pubblici

*Patrizia Dragoni*

*Dall'istituzione delle Regioni al Dlgs 112/98*

Nonostante le molte e profonde obiezioni che è lecito muovere a quanto accaduto specialmente nell'ultimo quindicennio, l'istituzione delle Regioni ha segnato per i musei locali italiani l'avvio di una nuova e proficua stagione sia sul piano delle concrete realizzazioni, sia quanto alla produzione legislativa e allo studio di inedite soluzioni organizzative, gestionali e tecniche. Obiettivamente, infatti, molti degli istituti originati fra le demansioni postunitarie e i primi del Novecento, che alla fine degli anni Sessanta si trovavano ad essere per lo più chiusi e in condizioni di pressoché totale abbandono, sono stati ricostituiti e hanno ripreso ad operare nei decenni successivi; alcuni, come nel caso dell'Umbria, sono stati organizzati in sistema; la catalogazione delle raccolte ha avuto quasi ovunque un buono sviluppo; la normazione giuridica<sup>1</sup> e l'elaborazione di programmi e di atti di indirizzo e di coordinamento di carattere tecnico ha visto spesso risultati cospicui specialmente, ma non solo, in Umbria, nel Lazio, in Emilia Romagna, in Toscana e in Lombardia. Di particolare rilievo sono stati, fra l'altro, i lavori sviluppati per la definizione di standard di funzionamento, procedure di valutazione per l'applicazione della "qualità totale", organizzazione di reti o sistemi su scala regionale e per sottoinsiemi territoriali, individuazione dei profili professionali degli addetti<sup>2</sup>. Pur dovendo rilevare anche molte zone d'ombra in più parti della penisola, non c'è dunque dubbio che i musei italiani si siano complessivamente giovati negli ultimi decenni del secolo scorso di una rinnovata attenzione, sfociata molto per tempo in più regioni in non trascurabili elaborazioni di una organica normativa tecnica volta ad assicurare idonei livelli di dotazioni e di prestazioni. Molto spesso le iniziative assunte dalle singole Regioni sono apparse anche legate fra loro da notevoli affinità, che, però, non sono state

<sup>1</sup> Cfr. <http://camera.mac.ancitel.it/>; anche [www.musartis.com](http://www.musartis.com). Per la legislazione fino al 2010 cfr. Pinna 2010, pp. 130-170; Maresca Compagna 2008, pp. 177-179.

<sup>2</sup> Cfr. *Criteri Tecnico-scientifici e standard di qualità per i musei* 2001; Sciuillo 2001; Negri, Sani 2001; Polito 2006, pp. 61-64; Poggi 2006; La Monica, Pellegrini 2009; Colpo, Di Mauro, Ghedini 2010, pp. 15-22; Marchi 2001; Montella, Dragoni 2010, pp. 173-201.

per se stesse sufficienti a configurare un quadro omogeneo per l'intero ambito nazionale, così da conseguire ovunque il rispetto di condizioni minime di qualità culturale e scientifica e di efficacia e di efficienza dei servizi al pubblico. La causa di ciò ha consistito nella mancanza di norme tecniche che fossero unanimemente condivise e che, da un lato, si conformassero alle indicazioni formulate dai competenti organismi internazionali e, dall'altro, rispondessero alla peculiarità della situazione italiana, fortemente connotata sia dal carattere "locale" delle raccolte e dunque dalla stretta relazione sussistente fra i musei e il loro contesto territoriale, sia dall'enorme numero e dalle ridotte dimensioni degli istituti e dalla estrema varietà dei titoli proprietari. Quanto agli istituti pubblici, a questa esigenza si provò una prima volta a fare fronte congiuntamente, nel 1999, dal Ministero, dalle Regioni e dagli Enti Locali nel 1999, che si impegnarono a definire di comune intesa standard minimi indispensabili di dotazioni e prestazioni, che avrebbero dovuto trovare applicazione in tutti i musei di ogni specie e a chiunque appartenenti. Il terreno era stato del resto già ben preparato. La direttiva del presidente del Consiglio Azeglio Ciampi, del 27 gennaio 1994, aveva introdotto nel sistema italiano una nuova etica amministrativa, stabilendo che la quantità e la qualità dei servizi pubblici dovesse rispondere a standard generali e specifici e che i risultati dovessero essere misurati e pubblicizzati. Ogni servizio pubblico avrebbe dovuto essere da allora in poi «erogato in modo da garantire l'efficienza e l'efficacia» e, pertanto, i soggetti responsabili avrebbero dovuto adottare e pubblicare «standard di qualità e quantità di cui assicurano il rispetto, le modalità previste per il loro conseguimento, gli indici da utilizzare per la misurazione o la valutazione dei risultati conseguiti». Si precisava inoltre, a scanso di dubbio, che

L'osservanza degli standard non può essere soggetta a condizioni. Gli standard sono periodicamente aggiornati. Il governo si impegna ad adottare tutte le misure legislative, regolamentari ed amministrative necessarie a dare piena effettività ai principi contenuti nella presente direttiva.

A queste disposizioni erano poi seguite ulteriori norme formalmente sempre più stringenti, come la legge 273/1995 e la legge 59/1997.

Per lo specifico ambito dei musei l'occasione venne infine offerta dal Dlgs 112/1998<sup>3</sup>, il cui Capo V, intitolato ai «Beni e Attività Culturali», includeva nell'articolo 150 due commi di particolare importanza. Il primo recitava che

<sup>3</sup> Dlgs 31 marzo 1998, n.112: *Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali, in attuazione del capo I della legge 15 marzo 1997, n. 59.*

una Commissione paritetica [...] individua [...] i musei o altri beni culturali statali la cui gestione rimane allo Stato e quelli per i quali essa è trasferita, secondo il principio di sussidiarietà, alle regioni, alle province o ai comuni.

Il sesto stabiliva che «con proprio decreto il Ministro per i beni culturali e ambientali definisce i criteri tecnico-scientifici e gli standard minimi da osservare nell'esercizio delle attività trasferite». In attuazione di tali disposizioni prese dunque ad operare, nell'agosto 1999, la prevista Commissione paritetica, composta da cinque rappresentanti del Ministero e da cinque designati dagli enti territoriali, che convenne di subordinare l'indicazione dei musei da trasferire alla preventiva definizione degli standard di funzionamento e sviluppo. Inoltre, per giungere all'adozione del decreto ministeriale contemplato dal citato comma 6, i membri della Commissione paritetica giudicarono anche opportuno acquisire preventivamente l'assenso di merito della Conferenza Unificata Stato-Regioni-Enti Locali, di modo che le norme fissate per i musei e per gli altri beni dello Stato di cui trasferire la gestione fossero riferibili alla generalità dei musei e, dunque, anche a quelli già di competenza delle Autonomie Locali, nonché a quelli che avrebbero continuato ad essere gestiti direttamente dalla amministrazione centrale dello Stato.

Di notevole aiuto in questa direzione risultò il documento sugli *Standard per i musei italiani* redatto nel settembre del 1999<sup>4</sup> ad iniziativa della Conferenza delle Regioni d'intesa con ANCI e UPI e con la partecipazione del Ministero, del Comitato Italiano dell'ICOM e dell'ANMLI. Tale elaborato si richiamava in premessa alle esperienze museali condotte in altri Paesi e recepiva sia la definizione di museo che il codice deontologico dell'ICOM risalente al 1986, che, fissando «un sistema di regole, a un tempo condizioni e requisiti, diritti e doveri, posti a tutela del museo stesso nei confronti di tutti i soggetti responsabili e/o interessati», intendeva stabilire

un insieme di punti fermi – degli standard – attraverso cui contribuire non solo a una piena applicazione della definizione di museo, ma anche alla diffusione di una comune cultura di gestione, di un'etica professionale e istituzionale che, oltre le differenze nazionali e locali, siano ovunque di guida nella creazione e nella conduzione di un museo.

Pertanto, nonostante il Dlgs 112/1998 riferisse sinteticamente la definizione degli standard minimi a «la fruizione collettiva dei beni, la sicurezza e la prevenzione dei rischi», l'elaborato delle Regioni descriveva ampiamente tutti gli

<sup>4</sup> Il gruppo di lavoro incaricato di produrre tale documento venne costituito nel marzo del 1999.

opportuni campi di applicazione, facendo distinto riferimento ai molteplici e diversi obiettivi e aspetti dell'organizzazione e della gestione dei musei. Anche gli enunciati del codice dell'ICOM vennero per altro significativamente arricchiti con la segnalazione di alcune aggiuntive e cospicue esigenze, di cui tenere necessariamente conto per la definizione di standard meglio adeguati alla situazione del nostro Paese: «articolare gli standard in base ad *ambiti funzionali* della vita dei musei e non sulla base di criteri tipologici»; «considerare gli standard applicabili ad istituti museali di varia appartenenza giuridica»; convenire che

l'adozione degli standard in termini di «vincoli di gestione» ovvero di definizione di “requisiti minimi” deve favorire la definizione di un preciso quadro di obiettivi programmatici [...], così da orientare l'attuazione di un efficace piano di sviluppo, con tempi, risorse e risultati controllabili;

ricordare che

è decisiva, in Italia, la particolare connessione sussistente fra il *museo come istituto* (competente per il «deposito» organizzato della memoria, la sua analisi e la sua ostensione a fini educativi) ed il *territorio come “museo diffuso”*, che può essere goduto e rispettato soltanto se trova nel museo-istituto una sede idonea di interpretazione e comunicazione dei propri valori.

Altra rilevante aggiunta nel documento delle Regioni era la distinzione tra musei e raccolte<sup>5</sup>. In Italia, difatti, è ancora enorme la quantità di raccolte che, non potendo essere immediatamente organizzate in forma di museo e messe dunque a disposizione del pubblico, tanto più richiedono di essere poste in sicurezza per effetto di strutture, impianti e attività sicuramente rispondenti ad alcune irrinunciabili prescrizioni.

Muovendo da queste considerevoli variazioni e integrazioni rispetto ai contenuti del codice deontologico dell'ICOM, il documento giungeva quindi ad elencare i distinti ambiti funzionali cui riferire gli standard per l'Italia: status giuridico, finanze, strutture, personale, sicurezza, gestione delle collezioni, rapporti con il pubblico e relativi servizi, rapporti con il territorio. Per ciascuno

<sup>5</sup> Tale distinzione è già presente nella normativa statale (DPR 616/1977, art. 47, comma I) e in molte leggi regionali. Nel documento delle Regioni viene precisato che «per raccolta sia da intendersi una collezione ordinata di beni culturali che esprime soltanto alcune delle funzioni del museo; tali funzioni [...], proprio in quanto comuni anche al museo, non richiedono definizioni di standard diversi da quelli prevedibili, appunto, per il museo; nondimeno, il rispetto degli standard minimi prevedibili per le raccolte deve essere condizione per il formale riconoscimento di esse da parte degli enti competenti».

di questi ambiti venivano fornite specificazioni di merito spesse volte alquanto innovative, come, ad esempio, in ordine al personale, allorché era detto che il principio generale, per il quale gli addetti avrebbero dovuto avere adeguata qualificazione, comportava, onde essere pienamente applicato, una definizione concordata circa lo status giuridico, i relativi profili professionali e le responsabilità connesse ai diversi ruoli, i requisiti di accesso, la formazione e l'aggiornamento, le metodologie per l'individuazione degli organici e altro ancora, e allorché la stima quantitativa non veniva più rigidamente commisurata a semplici parametri numerici che potevano anche risultare praticamente fuorvianti, quale la superficie degli spazi espositivi, ma correlata, oltre che alle dimensioni del museo, alle caratteristiche delle collezioni e alle responsabilità e alle funzioni del museo stesso. Assolutamente inedita rispetto alle esperienze straniere e ai vaghi ed indiretti precedenti italiani era poi l'inclusione dell'ambito concernente i rapporti che i musei, in primo luogo civici, avrebbero dovuto poter gradatamente instaurare con il territorio circostante, onde fungere in prospettiva da efficaci capisaldi su cui incardinare i comportamenti tecnici occorrenti per quella «politica dei beni culturali», per quell'opera di «conservazione globale e programmata» che da oltre un quarto di secolo studiosi e tecnici quali, soprattutto, Andrea Emiliani<sup>6</sup>, Bruno Toscano<sup>7</sup> e Giovanni Urbani<sup>8</sup>, avevano reclamato a gran voce. Questa esigenza era infatti dovuta alla consapevolezza che, come scriveva Emiliani, «il nostro Paese, se ha mai avuto caratteristiche veramente diverse da quelle di altri paesi nel mondo, le ha avute proprio nella quantità continua di stratificazioni sociali e culturali che l'hanno così intensamente «umanizzato»; «il nostro patrimonio culturale si atteggia secondo un massiccio fronte globale»; la penisola è «un immenso territorio culturale di oltre 300 mila chilometri quadrati, dalle Alpi a Capo Passero, con una sedimentazione storica capillare, una stratificazione culturale fittissima, una cultura profondamente innestata in questa stratificazione»<sup>9</sup>. Proprio sulla scorta di questa nozione di cultura, pur non espressamente richiamata nel documento in questione, alla quale hanno poi fatto da puntuale riscontro sia l'articolo 147 del Testo Unico del 1999<sup>10</sup> che la *Convenzione Europea del Paesaggio* siglata a Firenze il 20 ottobre 2000, nonché la *Convenzione di Faro* del 2005, sembrò dunque opportuno che per i musei italiani, in virtù dei loro caratteri costitu-

<sup>6</sup> Cfr. Emiliani 1974.

<sup>7</sup> Cfr. Toscano 1978

<sup>8</sup> Cfr. Urbani 1976, ora in Urbani 2000.

<sup>9</sup> Emiliani 1974, pp. 127, 132.

<sup>10</sup> Dlgs 490 del 29 ottobre 1999.

itivi, della loro capillare diffusione e del carattere locale delle loro collezioni, venisse contemplato un ruolo di tanta importanza per il normale e costante svolgimento di quelle attività di carattere conoscitivo e manutentivo da condurre a dimensione urbanistica e in modo così sistematico e minuzioso come è possibile soltanto agendo ad immediato contatto con il patrimonio stesso.

Recepito dalla Commissione paritetica, il documento delle Regioni fu posto a base del lavoro per la definizione degli standard affidato ad un gruppo costituito con DM 25 luglio 2000 e composto da esperti del Ministero (Cristina Acidini, Almamaria Migliosi Tantillo, Maria Luisa Polichetti, Giuseppe Proietti), delle Regioni (Massimo Montella, Pietro Petrarola), delle Province (Roberto Piperno), dei Comuni (Daniele Jallà, Maria Elisa Tittoni), dell'Università (Marco Filippi) e dal generale Roberto Conforti, preposto al Comando dei Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Artistico. Questa ampia e rappresentativa composizione appariva in sé assolutamente rimarchevole, giacché non aveva precedenti il fatto che potere centrale e autonomie procedessero insieme in attività di indirizzo scientifico, tecnico e amministrativo e giacché una simile collaborazione risultava tanto più indispensabile proprio quando ci si accingeva a formulare norme di così larga applicazione e per la definizione delle quali occorreva far uso nell'interesse di tutti di uno straordinario equilibrio, dovendo evitare, da un lato, rigide prescrizioni, poi nei fatti inapplicabili, o troppo ambiziose per la generalità delle situazioni o lesive degli intangibili spazi di autonomia dei titolari di ciascun museo, e non potendo, dall'altro, limitarsi a semplici raccomandazioni generiche infine suscettibili di ogni e qualunque interpretazione di comodo.

Un primo dibattito sul lavoro avviato dal gruppo incaricato dal ministro si tenne a Gaeta nel novembre del 2000<sup>11</sup> per iniziativa delle Regioni e con numerosa e qualificata partecipazione di enti locali. In tal modo si era voluto aprire da subito un ampio confronto sugli orientamenti per la definizione di standard di valenza nazionale, onde verificarne già in corso d'opera la compatibilità sia con le analoghe elaborazioni ultimate in alcune regioni e in via di compimento in altre, sia con i modelli gestionali adottati o in fase di adozione in ambito locale. Particolarmente importante, fra il molto altro, fu l'aver ribadito la notevole utilità della chiara distinzione tra musei e raccolte operata a suo tempo nel documento delle Regioni, nonché l'insistenza sulla necessità di un organismo che, regione per regione, verificasse autorevolmente l'effettivo

<sup>11</sup> Il seminario fu promosso dal Dipartimento per la Promozione della cultura, dello spettacolo, del turismo e dello sport della Regione Lazio per conto del Coordinamento delle Regioni.

rispetto delle prescrizioni che fossero state decise. Ma non meno rilevate fu l'affermazione del fatto che gli standard non avrebbero dovuto essere intesi come prerequisiti per ottenere il riconoscimento del pubblico interesse e, dunque, la concessione di finanziamenti pubblici, quanto come un traguardo proprio per il conseguimento del quale si aveva diritto ad essere sostenuti dalle istituzioni: agli standard, infatti, avrebbero dovuto essere correlati, regione per regione, precisi indicatori di misura delle risorse e delle prestazioni, così da potere programmare una coerente destinazione dei contributi economici. Con molta forza venne anche sottolineato che gli elaborati del gruppo di lavoro di nomina ministeriale, poi da sancire con il previsto decreto, avrebbero configurato i valori minimi da osservare per l'intero territorio nazionale da tutti i musei di qualunque specie e appartenenza, ma che a questi avrebbero dovuto far seguito, in modo progressivamente crescente per qualità e quantità, standard ulteriori che le singole regioni e, auspicabilmente, le province e i comuni stessi avrebbero dovuto fissare autonomamente a misura delle proprie reali situazioni, dei mezzi disponibili e della immagine di sé che ciascuno desiderava prospettare.

La fissazione di livelli minimi di dotazioni e di prestazioni da rispettare in tutti i musei avrebbe ottenuto enorme vantaggio alla sola condizione che le scelte da ultimo compiute risultassero puntualmente conformi alla peculiare situazione dell'Italia e del suo patrimonio, molto superando la semplice imitazione di norme invalse in paesi di diversa tradizione, e a patto che fossero fondate sul pieno e vincolante accordo tra l'amministrazione centrale dello Stato, le Regioni e gli Enti locali. Con gli standard si sarebbe avuta la preziosa possibilità di usare per i musei di ogni specie e a chiunque appartenenti una medesima misura di valutazione e di legare con certezza le definizioni nominali alle azioni di fatto. La catalogazione, ad esempio, le capacità professionali degli addetti, gli impianti di sicurezza e quant'altro non avrebbero potuto essere ritenuti validi per il semplice fatto di venire asseriti a parole, se nella loro verificabile sostanza, alla luce dei dovuti accertamenti, non avessero risposto davvero ai relativi standard; la destinazione della pubblica spesa con cui permettere ai musei di conseguire i livelli previsti sarebbe stata sempre meno condizionata da soggettive opinioni di amministratori e funzionari e sempre più dipendente dalla oggettiva valutazione tecnica dei progetti e dal rispetto di visibili criteri di priorità; perfino il giudizio dei cittadini sull'azione di ogni ente avrebbe potuto difendersi da superficiali impressioni e fondarsi su riscontrabili elementi di fatto, così spingendo, magari, ad una felice concorrenza i Comuni, le Province, le Regioni e il Ministero, ciascuno deciso a mettere nelle condizioni migliori i propri istituti.

*L'Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei e la Lettera circolare sulla funzione pastorale dei musei ecclesiastici*

Il 2001 fu da principio considerato l'anno di una svolta risolutiva, in parte perché tutela e valorizzazione venivano entrambe e distintamente riconosciute addirittura per norma costituzionale e perché la seconda veniva inserita fra le materie a legislazione concorrente e pertanto rimessa, almeno in via di principio, alla competenza ultima delle Regioni<sup>12</sup>, ma soprattutto perché vennero emanati due altri provvedimenti di regolamentazione tecnica, significativamente convergenti, l'uno per i musei statali e locali, il DM 10 maggio 2001, l'altro per quelli ecclesiastici, la *Lettera circolare sulla funzione pastorale dei musei ecclesiastici*.

Il decreto ministeriale del 10 maggio 2001, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei*, portava difatti a compimento il dibattito pressoché secolare sui musei e sulla valorizzazione, recependone e definendone operativamente tutte le istanze essenziali: individuava e motivava la missione del museo nel contesto italiano e internazionale del momento; forniva gli strumenti atti a conferire all'istituto museale distinta identità e autonomia, almeno sotto il profilo economico e gestionale; declinava la catena del valore e ne dettagliava le componenti fondamentali sia per le attività di *back office* che nei confronti del pubblico; fissava le dotazioni minime e i profili e le abilità del personale; sanciva e descriveva, infine, le funzioni da esercitare rispetto al territorio, superando una visione del museo come luogo in se stesso concluso e conferendo al suo ufficio di servizio pubblico e alla nozione stessa di valorizzazione significati dilatati ben oltre la buona ospitalità per i visitatori. Il tutto, per altro, animato da una «cultura del servizio» pubblico, da una «vasta e diffusa sensibilità etica nei confronti dell'utenza»<sup>13</sup>, di cui era spia l'uso stesso del termine *standard*, che, estraneo al lessico giuridico italiano, aveva però trovato impiego già a metà degli anni Novanta nella «carta dei servizi pubblici», per indicare il valore atteso per un determinato indicatore.

<sup>12</sup> Legge costituzionale 18 ottobre 2001, n. 3 *Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione*. In realtà, oltre che per molte altre ragioni, anche per il pronunciamento della Corte Costituzionale, secondo il quale l'esercizio della valorizzazione è soggetto al principio «dominiale», per il quale ciascuno agisce su quanto gli appartiene, questa attribuzione di competenza è stata svuotata di efficacia reale.

<sup>13</sup> Acidini 2001, pp. 8-10; pp. 9-21, p. 12.

Più precisamente ancora è opportuno sottolineare che l'obiettivo dichiarato non era di classificare i musei in base alla loro condizione del momento, ma di favorire l'insorgere di una "cultura della gestione" fondata sull'accertato possesso di requisiti minimi comunque indispensabili e sull'attivazione di processi di autovalutazione e di indurre pertanto «la definizione di un preciso quadro di obiettivi programmatici [...], così da orientare l'attuazione di un efficace piano di sviluppo, con tempi, risorse e risultati controllabili». A tale scopo si aveva anche cura di distinguere fra le raccolte, delle quali assicurare la tutela, e i musei, chiamati a svolgere anche attività di valorizzazione. Molta attenzione veniva dedicata al tema delle risorse umane, affermando, fra l'altro, che la generica dichiarazione di principio, per la quale il personale deve essere adeguatamente qualificato, resta priva di pratici effetti, se non seguita da una comune e dettagliata intesa fra tutte le istituzioni interessate in ordine a circostanziati profili professionali, alle specifiche abilità richieste per ciascun anello della catena del valore, ai requisiti di accesso ai percorsi formativi, alle sedi a ciò deputate e ai contenuti didattici, alle modalità del periodico aggiornamento successivo, ai criteri di valutazione degli organici, alle modalità di reclutamento e alle forme di impiego. Da sottolineare, infine, il fatto che i livelli minimi di impianto e di funzionamento potevano essere posseduti in forma sia singola che reticolare. Si chiedeva, infine, che «per il monitoraggio delle fasi successive e soprattutto per quella, nevralgica, dell'applicazione», restasse «attivo presso il Ministero un osservatorio [...] con compiti di verifica, ampliamento e/o miglioramento del documento prodotto, indirizzo».

Insomma un evento di «portata – non esagero – epocale», affermava Cristina Acidini, capace di «dotare i musei italiani – anche in vista di una loro più volte annunciata autonomia – di strumenti gestionali adeguati» e di colmare in tal modo «una lacuna oggettiva presente nella cultura dei Beni Culturali, specialmente dei musei in Italia: una lacuna di identità e di autoregolamentazione del Museo»<sup>14</sup>. E di valore epocale parlarono anche Daniele Jalla, «perché si tratta – per l'Italia – della prima norma statale che riconosce pienamente al museo lo *status* di istituto, valorizzandone l'insieme delle funzioni, nessuna esclusa»<sup>15</sup>, e Maria Cecilia Mazzi, che vi scorgeva «un nuovo modello da mettere in campo, sia pure dopo tutto il dibattito degli anni '70, rispetto a quello così rassicurante che il Settecento ci aveva lasciato in eredità»<sup>16</sup>. Anche per i suoi aspetti più tecnici, infatti, come quello inerente al bilancio, il documento

<sup>14</sup> Acidini 2001, pp. 9-10.

<sup>15</sup> Jalla 2001, pp. 22-25, p. 22.

<sup>16</sup> Mazzi 2001, pp. 41-42, p. 41.

ministeriale appariva importante per rimettere con i piedi per terra quella categoria del valore dei beni culturali che le «vestali dell'arte» e i «sacerdoti dell'esoterica cultura», osservava Pier Giovanni Guzzo, giudicavano evasivamente inestimabile, mentre «il concetto di inestimabile, caro alle vestali e ai sacerdoti, non ha cittadinanza nel mondo reale; appare più realistico piegarci all'apparente aridità di un bilancio». Anzi

che solamente oggi, all'alba del III millennio, si affacci timidamente e tutt'altro che pacificamente, l'ipotesi del bilancio per musei e soprintendenze può solamente fare avvertiti della distanza siderale che separa queste istituzioni da tanta parte della nostra società contemporanea<sup>17</sup>.

Anche in occasione della VI Conferenza regionale dei musei del Veneto, nel settembre del 2002, si ripeterono analoghi giudizi. Veniva rimarcato che «mancava nel panorama italiano [...] un documento d'insieme che esaminasse contestualmente tutte le funzioni e le attività del museo»<sup>18</sup> e che tale documento veniva

fatto proprio dalla museologia italiana tout court e da tutti i livelli di governo locale, trasformandolo, di fatto, nell'unico testo guida nazionale per la gestione museale autenticamente condiviso, colmando con ciò una lacuna storica nel nostro paese<sup>19</sup>.

Lo stesso parere veniva poi espresso in quello stesso anno dall'assemblea annuale dell'ICOM Italia, ove si affermava che l'*Atto di Indirizzo* costituiva di per sé un traguardo degno della massima attenzione.

Che, al di là dei suoi contenuti specifici, il decreto attestasse il sopraggiungere di una nuova stagione culturale e tecnica, di cui fissava in modo irrevocabile gli assunti fondamentali, assicurando un solido approdo all'annoso dibattito sul museo e sulla valorizzazione, pareva tanto più comprovato, del resto, dalla forte consonanza che mostrava con esso, al di là dei suoi peculiari obiettivi, la *Lettera circolare sulla funzione pastorale dei musei ecclesiastici*, redatta nel successivo mese di agosto dalla Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa<sup>20</sup>: consonanza non semplicemente tecnica, ma propriamente cul-

<sup>17</sup> Guzzo 2001, pp. 44-45.

<sup>18</sup> Maresca 2003, pp.24-30, p. 24.

<sup>19</sup> Favero, Baldin 2003, pp. 10-12, p. 10

<sup>20</sup> Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, *Lettera circolare sulla funzione pastorale dei musei ecclesiastici*, Città del Vaticano, 15 agosto 2001.

turale. Non che fossero da trascurare disposizioni per le quali, analogamente a quanto previsto dal decreto ministeriale, anche il museo ecclesiastico doveva essere «dotato di uno statuto e di un regolamento», nonché di un direttore e di «personale specializzato per le varie esigenze», non inficiato da «impreparazione nel settore giuridico e amministrativo» e da «scarsa qualità gestionale»; la sede doveva «essere tale da identificare chiaramente il museo», andava situata «in una posizione facilmente accessibile e riconoscibile», non poteva essere «un ambiente indifferenziato», ma bisognava che fosse «opportunamente articolata in modo da essere comodamente fruibile» e da consentire «l'accesso e la frequentazione dei disabili»; gli edifici storici adibiti a sede museale dovevano

poter mantenere la loro identità e nel contempo porsi a servizio della nuova destinazione, di modo che i fruitori siano messi in grado di apprezzare congiuntamente il significato dell'architettura e il valore proprio delle opere esposte.

Né poco importava la sollecitazione a considerare con cura «l'accoglienza delle persone», ad adottare «metodologie diversificate intese a facilitare l'impatto del visitatore e ad accoglierne le diverse esigenze culturali», a prevedere didascalie «in due o tre lingue, scritte con caratteri facilmente leggibili e collocate in posizione accessibile», comprendenti «il titolo dell'opera, l'autore, la datazione, la materia, la provenienza» e ad aggiungere «sussidi illustrativi, in supporto informatico o cartaceo», con cui mettere «in relazione ciascuna opera con quelle presenti all'interno del museo e fuori di esso sul territorio» e «approfondire la conoscenza delle singole opere indicando la destinazione liturgica o para liturgica, il significato del nome, il contesto spazio-temporale originario, le simbologie...». Era inoltre da registrare l'indicazione che il museo disponesse «almeno di una sala per mostre ed eventi culturali temporanei», di una sala didattica, di un'aula per la formazione e l'aggiornamento degli operatori, di una biblioteca specializzata, dell'archivio corrente e dell'archivio storico in cui «contenersi tutti quei materiali utili a documentare la vicenda delle singole opere esistenti nel museo». Per di più, evitando dispute astrattamente ideologiche in ordine a *management*, *marketing* e servizi commerciali, si raccomandava di allestire bookshop e luoghi di ristoro, di «promuovere l'immagine del museo» e, soprattutto, di «predisporre un piano economico pluriennale, oltretutto a medio e a breve termine» e di «prevedere un bilancio annuale con preventivo e consuntivo articolato in specifiche voci di entrata e di uscita». Di ancora maggior conto, tuttavia, apparivano le lucide enunciazioni circa inerenti il valore culturale, la funzione del museo, la tutela, la valorizzazione e quel rapporto fra musei e territorio che tanto aveva preoccupato, invece, i

funzionari ministeriali impegnati nella redazione del documento sugli standard poi emanato con decreto del ministro<sup>21</sup>. «Per quanto importanti siano le istituzioni museali in seno alla Chiesa», si affermava infatti,

la salvaguardia dei beni culturali è però affidata soprattutto alla comunità cristiana. Essa deve comprendere l'importanza del proprio passato, maturare il senso di appartenenza al territorio in cui vive, percepire la peculiarità pastorale del patrimonio artistico. Si tratta dunque di creare una coscienza critica al fine di valorizzare il patrimonio storico-artistico prodotto dalle diverse civiltà che si sono avvicendate nel tempo

e, pertanto, «occorre salvaguardare in loco le varie espressioni che danno lustro all'ambiente». E ancora: i beni storici e artistici «per il loro contenuto culturale consegnano alla società attuale la storia individuale e comunitaria della sapienza umana e cristiana nell'ambito di un particolare territorio e di un determinato periodo storico» e poiché, purtroppo, il patrimonio storico-artistico

in tempi più recenti ha talvolta acquisito, a causa della secolarizzazione, un significato quasi esclusivamente estetico [...], è importante che le Chiese ribadiscano, attraverso opportune strategie, l'importanza contestuale dei beni storico-artistici in modo che il manufatto nel suo valore estetico non venga distaccato totalmente dalla sua funzione pastorale, oltreché dal contesto storico, sociale, ambientale, devozionale del quale è peculiare espressione e testimonianza.

Dunque

un museo ecclesiastico si radica sul territorio [...] non è un'istituzione a sé stante, ma si collega e si diffonde nel territorio, così da rendere visibile l'unità e l'inscindibilità dell'intero patrimonio storico-artistico, la sua continuità e il suo sviluppo nel tempo, la sua attuale fruizione nell'ambito ecclesiale [...] non è una struttura statica, bensì dinamica, che si realizza attraverso il coordinamento tra beni museizzati e quelli ancora in loco;

ad esso «si connette pertanto la tutela e la valorizzazione dell'intero patrimonio storico-artistico locale al fine di sviluppare nei singoli e nella comunità la coscienza del valore della storia umana e cristiana»; delle opere che espone deve assicurare perciò la «conoscenza della loro precipua finalità e storia», di modo che siano «lette, comprese, fruite nella loro complessità e globalità, onde comprenderne l'autentico, originario e ultimo significato», perché «il patrimonio storico-artistico ecclesiale non è stato costituito in funzione dei musei». Anzi il presupposto essenziale è che

<sup>21</sup> Cfr. Montella 2001, pp. 36-40.

la fede si incultura nei singoli ambienti. I materiali usati per la produzione dei molteplici manufatti fanno riferimento a precisi contesti naturali; gli edifici hanno un indubbio impatto ambientale; gli artisti e le committenze sono legati alla tradizione che si sviluppa in un determinato luogo; i contenuti stessi delle opere si ispirano e rispondono a necessità legate all'habitat in cui si sviluppa la comunità cristiana. Complessi monumentali, opere d'arte, archivi e biblioteche sono condizionati dal territorio e si riferiscono ad esso.

Né da poco era la specifica avvertenza del fatto che l'ingresso del museo «ha grande importanza come primo luogo di incontro tra visitatori e museo» e che «anzitutto deve mettere in evidenza la *mens* che ha generato il museo e che ne caratterizza l'esistenza». Né trascurabile appariva l'affermazione secondo cui

la nozione stessa di sistema museale integrato si allarga notevolmente ed assume rilevante importanza ecclesiale in riferimento alle altre istituzioni civili presenti nell'ambito del territorio. Tale concezione porta al riconoscimento giuridico di tali Enti nella loro unitarietà: ispira la realizzazione di un quadro istituzionale capace di contemperare quest'assetto; è la base per la richiesta di provvidenze pubbliche; condiziona le politiche culturali della regione; fonda sistemi di regolamentazione e di protezione del personale dipendente e volontario. Di conseguenza questa nuova configurazione ha un'inegabile valenza sociale e politica, poiché offre un servizio culturale di pubblica utilità e apre discrete possibilità di occupazione.

L'Atto d'indirizzo ministeriale e la Lettera della Pontificia Commissione, i cui contenuti dimostrano che tanta parte della più avanzata elaborazione culturale databile soprattutto fra la metà degli anni Sessanta e Ottanta si era ormai largamente consolidata, trovarono subito rispondenza, come già accennato, nel mondo delle professioni museali, ma quasi soltanto negli enti locali, e non altrettanto in quello universitario e presso i centri di decisione politica e di governo della cosa pubblica a livello centrale e periferico. Già in occasione della ricordata VI Conferenza regionale dei musei del Veneto, difatti, Adele Maresca Compagna, dell'Ufficio Studi del Ministero, era costretta a dichiarare che

sebbene sia stato pubblicato sulla «Gazzetta ufficiale», sia stato inviato dal direttore generale Serio a tutti i Soprintendenti e sia finalmente presente sul sito del Ministero, ci siamo resi conto che l'Atto di Indirizzo non è ancora noto a tutti i direttori dei musei statali. [...] ancora non risulta del tutto chiara ai «conservatori» statali la valenza che tali norme, obiettivi di qualità, linee guida possono avere nei nostri musei<sup>22</sup>.

Analogamente si esprimeva anche ICOM-Italia, che considerava di primaria importanza l'adozione di standard di qualità e di procedure di accreditamento

<sup>22</sup> Maresca Compagna, 2003, p. 27.

dei musei e che prestò, perciò, molta attenzione nel corso degli anni all'applicazione del decreto ministeriale. Nel 2004, infatti, l'Assemblea generale dell'organizzazione, dopo aver espresso soddisfazione perché il *Codice dei beni culturali* aveva finalmente riconosciuto il museo come "istituto della cultura" di "pubblico servizio", lamentava che, a fronte di positivi sviluppi dell'*Atto d'indirizzo* in alcune regioni, «da questo processo restano escluse molte realtà regionali», che «non si evidenzia un significativo impegno da parte del Ministero» e che si palesava «il rischio di un'applicazione parziale e riduttiva». La situazione era dunque tale che nel successivo mese di novembre l'ICOM e le altre associazioni museali italiane ritennero di doversi impegnare tutti insieme per promuovere una «visione moderna del museo», in modo che

si affermi il ruolo centrale che i musei hanno svolto e possono svolgere nella tutela e nella valorizzazione del patrimonio culturale italiano[, che] siano riconosciute, in tutte le sedi, le professionalità museali, impegnandosi a dare al più presto una precisa e condivisa identità dei profili di competenza degli operatori museali, individuando in questa opera di definizione la condizione essenziale per l'esistenza e il buon funzionamento dei musei[, che] si sviluppi l'autonomia scientifica, culturale e gestionale dei musei nel quadro di standard che assicurino la qualità della gestione e cura delle collezioni, della ricerca in ambito museale, dei servizi al pubblico, e la più ampia accessibilità dei beni e delle conoscenze, sul piano fisico e culturale.

Ad insistere su queste fondamentali esigenze, a cominciare dalla disponibilità di personale quantitativamente e qualitativamente adeguata, fu, nel 2005, anche la prima Conferenza nazionale dei musei d'Italia<sup>23</sup>. Tuttavia, a distanza

<sup>23</sup> La Conferenza si concluse con l'enunciazione delle raccomandazioni seguenti:

*«Premessa*

Il personale del museo costituisce un bene prezioso ed essenziale. È condizione della sua stessa esistenza. Ad esso è affidata la custodia e la cura delle collezioni. Da esso dipendono la progettazione e gestione delle attività e lo svolgimento quotidiano delle sue funzioni. Su di esso grava la responsabilità del conseguimento della sua missione. Il presente e il futuro di ogni museo si fondano sulle capacità, l'esperienza e l'impegno dei professionisti che opera al suo interno e che costituiscono la sua principale risorsa.

*Raccomandazione n. 1 – Alle Amministrazioni responsabili*

La Conferenza nazionale dei musei invita tutte le Amministrazioni responsabili a: assicurare ai musei che da loro dipendono la dotazione di personale necessaria alla loro ordinaria gestione, alla realizzazione delle loro attività, al pieno sviluppo della loro missione; verificarne l'adeguatezza qualitativa e quantitativa e ad adeguarla se necessario; rispettarne l'autonomia, come esso si impegna a rispettare gli indirizzi dati dall'Amministrazione responsabile nel quadro della missione assegnata; adottare criteri di reclutamento oggettivi e trasparenti;

di un quinquennio dalla sua emanazione, il maggior risultato dell'*Atto d'indirizzo* sembrò consistere in niente altro che nell'aver

consentito all'Italia di comparire adeguatamente nel repertorio internazionale dei documenti di carattere museale curato da Timothy Mason e Jane Weeks, *From Australia to Zanzibar. Museum Standards Schemes Overseas. A research project for Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries* (settembre 2002)<sup>24</sup>.

Anche in relazione alle specifiche abilità professionali degli addetti, che avevano costituito un punto rilevante del decreto sugli standard museali, non si

---

provvedere a un inquadramento del personale corrispondente alle responsabilità e funzioni assegnate

curarne la formazione e l'aggiornamento permanenti.

*Raccomandazione n. 2 – Alle Amministrazioni responsabili*

La Carta nazionale delle professioni museali costituisce un documento elaborato e condiviso dai professionisti museali italiani che nei suoi aspetti generali trova riferimento nel Codice etico di ICOM.

La Conferenza nazionale dei musei si rivolge dunque a tutte le Amministrazioni responsabili (gli Enti proprietari) affinché, in piena autonomia di forme e in base alle competenze di ciascuna, la prendano a riferimento per:

il reclutamento,

l'inquadramento,

l'assegnazione delle responsabilità del personale che, a qualunque titolo, opera nei musei, indipendentemente dalle loro dimensioni, caratteristiche e titolarità [...]

*Raccomandazione n. 5 – Alle parti sociali*

La Conferenza nazionale dei musei invita le parti sociali a prendere a riferimento la Carta nazionale delle professioni museali per l'inquadramento del personale che opera – a qualunque titolo – nei musei, individuando livelli di inquadramento, comuni o equivalenti, anche al fine di assicurare la mobilità verticale e orizzontale del personale e comuni percorsi di carriera, indipendentemente dalla titolarità e dalla forma del rapporto di lavoro [...]

*Raccomandazione n. 7 – Ai Professionisti museali*

La Conferenza nazionale dei musei invita i professionisti museali:

a un confronto aperto e puntuale sulla Carta nazionale delle professioni museali, chiamandoli a partecipare alle assemblee regionali e interregionali che si svolgeranno nei prossimi mesi, e contribuire alla sua discussione, applicazione, integrazione e revisione;

a sottoporre la Carta nazionale delle professioni museali e le Raccomandazioni che l'accompagnano alla propria Amministrazione responsabile e Regione per promuoverne la diffusione e conoscenza;

a coinvolgere nel confronto e nella discussione gli altri professionisti museali con l'obiettivo di pervenire all'elaborazione di una comune Carta delle professioni del patrimonio culturale».

<sup>24</sup> Acidini, pp. III-IV, p. III.

ebbero effetti di sorta neppure in ambito universitario. Dovendo dare applicazione alla legge anch'essa varata nel 2001, con la quale era stato disposto di riattivare le scuole di specializzazione, finalizzandole alla formazione delle «professionalità nel settore della tutela, gestione e valorizzazione del patrimonio culturale»<sup>25</sup>, venne adottato nel 2006 un provvedimento<sup>26</sup> che confermava il vecchio impianto improntato a iter curricolari basati non su nuove e diversificate funzioni e professioni, ma sulle differenti tipologie di beni culturali e sulle discipline accademiche di riferimento, storia dell'arte, archeologia ecc., ancorché integrandole con insegnamenti giuridico-istituzionali ed economico-gestionali.

La sostanziale non applicazione degli standard museali fu per altro dovuta ad un clima culturale in cui l'attenzione era piuttosto calamitata dalla contrapposizione fra pubblico e privato, fra economia e cultura. Anche nel convegno organizzato a Roma il 18 aprile 2002 da Italia Nostra e dall'Associazione Bianchi Bandinelli, per rispondere al quesito se *Può il museo diventare un'impresa?*, l'argomento di merito tecnico trovò parziale riscontro giusto in appendice, grazie ad un testo di Pietro Petrarola dedicato al documento sugli *Standard per i musei italiani* prodotto dalla Conferenza delle Regioni nel 1999<sup>27</sup>. Del successivo decreto ministeriale faceva cenno solo Marco Parini, vice presidente di Italia Nostra, che lo giudicava molto positivamente, ma non soffermandosi sui contenuti, poiché unicamente preoccupato di prenderne occasione per arrivare a concludere che tutto andava fatto per migliorare la macchina pubblica, così da non doversi affidare ai privati. Significativo, difatti, è che nessuno rilevasse nemmeno che nel documento prodotto dalle Regioni veniva dichiarata «decisiva, in Italia, la particolare connessione sussistente fra il «museo come istituto» e il «territorio come «museo diffuso»». Né si prestò attenzione alla richiesta di far seguire a questa affermazione di principio precise indicazioni operative «che discendono dall'assunzione della missione del museo (o del sistema museale) di compiti che investono e/o si intrecciano con il territorio di appartenenza, dando luogo a particolari modalità di gestione e

<sup>25</sup> Art. 6, legge 23 febbraio 2001, n. 29 *Nuove disposizioni in materia di interventi per i beni e le attività culturali*.

<sup>26</sup> DM 31 gennaio 2006, *Riassetto delle Scuole di specializzazione nel settore della tutela, gestione e valorizzazione del patrimonio culturale*.

<sup>27</sup> Conferenza delle Regioni, *Standard per i musei italiani*, Bologna 28 settembre 1999. Redatto da un gruppo di lavoro avviato nel marzo del 1999 d'intesa con ANCI e UPI e con la partecipazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, del Comitato Italiano dell'ICOM e dell'ANMLI.

organizzazione». Eppure, dopo anni di accese perorazioni in tal senso, avrebbe meritato almeno una menzione quella parte del decreto ministeriale ove si affermava che

gli istituti museali che [...] ospitano collezioni provenienti dal territorio viciniere assumono in molti casi l'inevitabile funzione di centri di interpretazione del territorio stesso. Questi musei [...] possono fornire un essenziale supporto ad ogni azione modificatrice degli assetti e degli usi del territorio, fornendo elementi di conoscenza utili a sostenere il perseguimento o la salvaguardia del pubblico interesse per la tutela di tutti i fattori identitari del territorio e delle popolazioni ivi residenti, ivi compreso il paesaggio. [...] In questi musei la ricerca deve potersi naturalmente estendere dal museo al territorio di riferimento<sup>28</sup>.

Insomma non sembrò degno di nota l'aver elevato a norma tecnica attuativa, per quanto assai poco cogente, la teorica enunciazione di «obiettivi che solo negli ultimi decenni del secolo appena trascorso hanno trovato un loro spazio in espressioni del tipo museo e territorio, museo della città, e così via; anche se spesso, purtroppo, ridotte a pura formula»<sup>29</sup>. Eppure non ci si asteneva dal ribadire una volta di più che i nostri musei «nascono e si alimentano dal territorio che li ha generati» e che «spezzare, o anche ammorbidire, questo legame forte sarebbe insensato, e si tradurrebbe in una perdita irreversibile; una perdita, è bene sottolinearlo, di natura sia culturale che economica, ai danni dei cittadini italiani»<sup>30</sup>. La ragione di questa apparente contraddizione è in realtà da cercare nel fatto che tutte queste affermazioni non erano finalizzate ad altro che a scongiurare la «privatizzazione» o comunque la «aziendalizzazione dei musei»<sup>31</sup>. Si avvertiva lucidamente, in verità, che la funzione sociale dei musei italiani era stata inficiata fino al secondo dopoguerra da un sistema amministrativo e culturale concentrato esclusivamente sui problemi conservativi. Marisa Dalai Emiliani affermava, perciò, che il libro pubblicato già nel 1974 da Andrea Emiliani, *Dal museo al territorio*<sup>32</sup>, aveva avuto il merito di indicare «una via di possibile salvezza per un museo ovunque sotto accusa» a partire dagli anni Sessanta, in quanto «istituzione elitaria, di classe», e che «la tendenza più innovativa parve allora quella capace di trasformare la conoscenza del museo in conoscenza del territorio». Ma anche queste considerazioni sfo-

<sup>28</sup> Ambito VIII, DM 10 maggio 2001, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (art. 150, comma 6, DL n. 112/98).

<sup>29</sup> Toscano 2003, pp. 48-54, p. 50.

<sup>30</sup> Settis 2002, pp. 15-21, p. 18.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Emiliani 1974

ciavano comunque nel denunciare che la legge istitutiva del Ministero «introduceva il concetto ambiguo di “valorizzazione” accanto alla conservazione» e che un’ulteriore ambiguità si era verificata nel 1995, quando, mentre l’allora ministro Antonio Paolucci promuoveva una «Commissione per la didattica del museo e del territorio», lo stesso governo, «con una punta di schizofrenia», consegnava ai privati quei servizi aggiuntivi che, pur «assolutamente necessari in una prospettiva di modernizzazione delle nostre arcaiche strutture museali», confliggevano con «le attività programmate dai Servizi educativi delle Soprintendenze in partenariato con la scuola pubblica»<sup>33</sup>, giacché includevano anche i servizi di informazione. Magari si ammetteva che «la nozione aziendale del museo che si è venuta consolidando nel corso del decennio passato» aveva prodotto alcuni effetti positivi «soprattutto nel sottrarre i nostri istituti da quello stato di disinteresse e da quelle condizioni di abbandono che li avevano confinati nella totale indigenza e quindi nell’incapacità operativa»<sup>34</sup>, ma si avvertiva pur sempre il timore che rendere «i musei efficienti in prospettiva aziendale che consenta anche redditività diretta» significasse adottare «il modello di Disneyland» e fosse perciò incompatibile con il “criterio di attribuire al museo compiti culturali [...] di produrre conoscenza attraverso la ricerca e divulgarne i risultati tra un più vasto pubblico»<sup>35</sup>.

Perciò tutto il dibattito, a parte una parziale eccezione<sup>36</sup>, fu incentrato sulla pretesa contrapposizione fra Stato e mercato e fra centro e periferia, anziché su quali normative giuridiche e tecniche e su quali modalità organizzative e gestionali potessero servire a soddisfare mediante l’utile impiego del museo quella istanza «largamente “sociale”» per la valorizzazione del patrimonio storico e artistico «presente in Europa già alla fine del Settecento», di cui Bruno Toscano dava acutamente conto anche in quella occasione, richiamando le parole di Goethe e Schiller e concludendo con l’affermare la necessità di quelle reti museali difatti previste nel decreto sugli standard. Toscano ricordava, infatti, che nel 1798 Goethe e Schiller avevano compreso che la diffusione dei musei, inducendo a distogliere gli oggetti d’arte dalle loro sedi originali, comportava lo smembramento del «corpus artistico» esteso a misura del territorio con «conseguenze importanti per l’arte sia sul piano generale che su quello

<sup>33</sup> Dalai Emiliani 2002, pp. 43-47, pp. 44-47.

<sup>34</sup> La Regina 2002, pp. 39-42, p. 39.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> «Le questioni “pubblico-privato”, o “il museo può diventare un’impresa” forse devono essere superate [...]. Il punto è: “quale professionalità per raggiungere quale obiettivo?” e “cosa vogliamo realizzare dei nostri musei?”», Buranelli 2002, pp. 76-79, p. 78.

particolare», per rimediare alle quali sarebbe stato necessario fare in modo che «i musei nell'insieme debbano costituire “un nuovo *corpus*”», perché

ciò che può essere innalzato a risarcimento dell'unità perduta, cioè del grande *corpus* artistico, non è il museo in quanto tale ma solo in quanto “nuovo *corpus*”. Il museo deve dunque a suo modo riproporre l'unità perduta e anzi questa è la vera giustificazione della sua esistenza. [...] Il “nuovo *corpus*” di Goethe e Schiller è per noi oggi anche il traguardo di un insieme di musei non equivalente alla loro pura e semplice addizione [...], ma ad un valore distributivo e di collegamento, che è ciò che chiamiamo rete museale<sup>37</sup>.

Ma non è senza un'occasionale ragione che, invece di reti e di standard, si insistesse a discutere di pubblico e privato. Sul finire del 2001, infatti, era stata varata la finanziaria per il 2002, il cui articolo 33<sup>38</sup>, allo scopo dichiarato di porre le condizioni «per il più efficace esercizio delle funzioni e, in particolare, per la valorizzazione dei beni culturali e ambientali», anziché potenziare gli uffici pubblici e sveltirne le procedure, consentiva di concedere «a soggetti diversi da quelli statali» non solo i «servizi finalizzati al miglioramento della fruizione pubblica e della valorizzazione del patrimonio artistico», ma i beni stessi. Anzi, pochi mesi dopo, una nuova legge<sup>39</sup>, con la quale veniva istituita la *Patrimonio dello Stato SpA*, impiegava la nozione di valorizzazione in un'accezione immediatamente monetaria, in nome della quale venivano autorizzate l'alienazione o la cartolarizzazione dei beni culturali<sup>40</sup>.

Da quel momento, comprensibilmente, il già atavico sospetto degli umanisti per ogni proposta che avvicinasse l'economia ai beni culturali si acuì enormemente. Di fronte a qualunque provvedimento a prevalere era sempre la preoccupazione per «un rinnovarsi normativo dove le ombre paiono prevalere sulle luci e non si riesce a far quadrare il cerchio della dimensione economica dell'utilizzo dei beni culturali»<sup>41</sup>. Particolarmente significativo fu difatti il convegno convocato ad Imola nell'aprile del 2004, per dibattere

<sup>37</sup> Toscano 2002, pp. 48-54, pp. 49-52.

<sup>38</sup> Legge 28 dicembre 2001, n. 448 *Disposizioni per la formazione del bilancio annuale e pluriennale dello Stato (legge finanziaria 2002)*.

<sup>39</sup> Legge 15 giugno 2002, n. 112 *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 15 aprile 2002, n. 63, recante disposizioni finanziarie e fiscali urgenti in materia di riscossione, razionalizzazione del sistema di formazione del costo dei prodotti farmaceutici, adempimenti ed adeguamenti comunitari, cartolarizzazioni, valorizzazione del patrimonio e finanziamento delle infrastrutture*.

<sup>40</sup> Cfr. Settis 2002.

<sup>41</sup> Varni 2004.

del tema *Il museo tra fruizione culturale ed economia della gestione*. Nell'occasione Andrea Emiliani individuava la radice di un disagio, che tempi addietro non aveva mostrato di avvertire, proprio nell'aver dovuto osservare che l'affermazione per la quale «il Patrimonio Artistico *non è vendibile*, salvo rare eccezioni», può trasformarsi «nel giro di poche ore [...] nel suo esatto contrario, cioè che il Patrimonio è *vendibile salvo rare eccezioni*»<sup>42</sup>. Di fronte a questo estremo rischio il punto di vista degli addetti ai lavori «su ciò che si chiama *Economia della Cultura*» e che meglio sarebbe stato se si fosse chiamato «*economia per la Cultura*» era quello «che Don Benedetto Croce chiamava una vistosa [...] eteronomia, cioè un dominio di un altro ambito sulla nostra competenza che continuava ad essere quella della critica storica dell'Arte»<sup>43</sup>.

Oltre che nei ricordati provvedimenti di legge del 2001 e 2002, del resto, la causa di questa chiusura era anche addebitabile ad «una tale esasperazione dell'esaltazione dell'aspetto economico», come notava Cesare Annibaldi, «che invece di aiutare a creare nuovi strumenti di gestione e di sviluppare una nuova sensibilità per i beni culturali ha invece confuso le idee, stimolato i sospetti». Con scarso risultato, perciò, Annibaldi precisava poi che «è indubbio che l'importanza economica sia un'esigenza reale e non un'invenzione dei politici malvagi» e che non si sarebbe dovuto indulgere a una «nostalgia del passato, compresa quella paradossale della proposta di Paolucci di una riforma alla situazione pre-bellica», perché «aprirsi al mercato significa nel nostro caso, in ultima analisi, prendere in considerazione il pubblico» e non può «essere considerato così tragico come fanno molti [...] il doversi occupare del pubblico e non solo quello dei colti, ma anche del nuovo pubblico, che non è un'invenzione sociologica né ideologica ma una realtà di crescente rilievo». Al contrario, rispondere alle esigenze di questo nuovo pubblico «vuol dire contribuire alla crescita civile e culturale del

<sup>42</sup> Anche le parole di apprezzamento che Andrea Emiliani rivolge a Massimo Montella per il suo volume sulla «*governance* dei musei» (2003) erano permeate di un'ironia da cui traspariva che la stima e l'amicizia fra i due si era molto consolidata prima e che non aveva guadagnato nulla in più per effetto del titolo di quest'ultima pubblicazione: «guardo Massimo Montella perché lui è in questo momento l'autore dell'ultimo libro importante [...]: chiama in causa la *governance* dei Musei e se non ci fosse quella *governance*, gliel'ho detto, sarei personalmente più contento, ma si dice così e quindi [...] Si tratta di un libro [...] dove finalmente le ragioni economiche sono perfettamente sposate alle ragioni tecnico-scientifiche, di storia, intesa anche come storia del lavoro e della condizione del lavoro dei Beni Culturali: il che significa una storia totale, una storia civile e morale», Emiliani 2004, pp. 13-33, p. 29.

<sup>43</sup> Ivi, pp. 13-33, pp. 32-33.

paese» Ma queste considerazioni, benché Annibaldi sottolineasse che «su tutto quello che ha detto Emiliani sono totalmente d'accordo», sembrarono cadere nel vuoto, così come l'invito ad affrontare problemi organizzativi «e in particolare della *governance*», costruendo nuove figure professionali «che uniscano competenza scientifica e gestionale»<sup>44</sup>. Sintomatica, difatti, fu la prudenza neutrale, del resto imposta dal suo ruolo, con cui Mario Serio, allora direttore generale del Ministero, si misurò con questi problemi senza dire delle possibili soluzioni. Fece notare, infatti, che il decreto ministeriale del maggio 2001 inerente agli standard museali costituiva un'occasione importante» affinché i musei, preservando «il proprio patrimonio di valori», non mancassero però «a quell'appuntamento con la storia che li sollecita ad adeguare la propria struttura organizzativa». Segnalò, con apprezzabile apertura, che

sono emersi in dottrina orientamenti (P. Valentino) del massimo interesse, secondo i quali [...] è necessario passare ad una strategia che integri i processi di valorizzazione delle risorse e del territorio; [...] accresca le ricadute economiche dei processi di valorizzazione; sia fondata sull'integrazione tra la valorizzazione dell'insieme delle risorse culturali del territorio e il sistema economico-sociale locale<sup>45</sup>.

In ordine a tutto questo, però, si limitava a precisare che «gli aspetti economici debbono avere specifico rilievo, ma non possono mettere in ombra la missione educativa del museo». Difatti il timore che aleggiava su tutti di incorrere in una «sindrome di Sedara», che portasse ad invertire i fini e i mezzi», era talmente forte da «non riuscire più a comprendersi, appena pronunciata la parola «economia», con quelli pur animati dalle medesime intenzioni»<sup>46</sup>. Alla necessaria chiarificazione del concetto di valorizzazione in termini sia culturali che economici non contribuirono sufficientemente, del resto, gli articoli del *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, nonostante il fatto di aver finalmente riconosciuto il museo come pubblico servizio, di aver riferito la valorizzazione anche ai beni paesaggistici e di aver guardato alla salvaguardia dei valori del paesaggio anche nella prospettiva dello sviluppo sostenibile<sup>47</sup>. Il continuo parlare della produzione di utilità economiche mediante la valorizzazione dei beni culturali anche in rapporto alle

<sup>44</sup> Annibaldi 2004, pp. 35-39, pp. 35-38.

<sup>45</sup> Serio 2004, pp. 41-46, pp. 43-46.

<sup>46</sup> Montella 2004, pp. 53-64, p. 56.

<sup>47</sup> Comma 2, art. 132, Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137.

attività di impresa, come avvenne ad esempio alla Scuola Normale Superiore di Pisa nel 2005<sup>48</sup>, non riusciva, dunque, a rimuovere l'ostacolo, nonostante le rassicuranti posizioni di chi faceva notare che la globalizzazione dei mercati tanto più imponeva la salvaguardia dell'eredità culturale<sup>49</sup>, che l'apprezzamento del patrimonio culturale come risorsa produttiva discendeva dal crescente successo dei principi della economia della conoscenza, «nel cui ambito il bene culturale ha una parte significativa: forse quella più realistica»<sup>50</sup>, e che l'eredità culturale, vista come *asset* produttivo e come fattore competitivo di mercato, rafforzava la sua importanza e la sua possibilità di essere tutelata<sup>51</sup>.

Tutto ciò non favoriva dunque la consapevolezza dell'assoluta urgenza di disporre di livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione dei beni culturali pubblici da riferire anzitutto ai musei quali strumenti essenziali di valorizzazione culturale ed economica del "museo diffuso" nell'insieme delle sue componenti materiali e immateriali e degli stessi prodotti che attualmente ne derivano.

### *Il Codice e la Commissione Montella*

L'Atto di indirizzo, benché entrato nella cultura tecnica degli addetti ai lavori, non dette, dunque, i concreti effetti immaginati al momento della sua emanazione, anche perché il previsto trasferimento in gestione agli enti territoriali di musei e di altri beni statali non ebbe mai a verificarsi, sia per la resistenza degli apparati ministeriali che per il disinteresse delle Regioni e degli enti locali. Anzi con l'adozione del *Codice dei beni culturali e del paesaggio* (Dlgs 42/2004) fu disposta la soppressione degli articoli 148, 150, 152, e 153 del Dlgs 112/98. Venne così bloccato sul nascere anche quel percorso virtuoso immaginato dagli estensori del DM del maggio 2001, che avrebbe dovuto comportare un lavoro di continuo aggiornamento degli standard e la costante vigilanza sulla loro effettiva applicazione ad opera di un apposito osservatorio<sup>52</sup>.

Tuttavia l'articolo 114 del *Codice* venne a conferire nuova base giuridica all'obbligo di definire di comune intesa fra il Ministero e le autonomie e con il con-

<sup>48</sup> *Beni culturali nel bilancio sociale di impresa* 2005.

<sup>49</sup> Cfr. Maccanico 2003.

<sup>50</sup> Imperatori 2005, pp. 47-54, p. 51.

<sup>51</sup> Cfr. Segre 2005, pp. 73-81.

<sup>52</sup> Montella 2001, pp. 36-40, p. 40.

corso dell'Università livelli minimi uniformi di qualità per la valorizzazione dei beni culturali pubblici, di cui tutti avrebbero dovuto assicurare il rispetto, e di curarne l'aggiornamento periodico. Tali livelli minimi, per altro, avrebbero dovuto riguardare non solo i musei e gli altri istituti e luoghi della cultura, ma, secondo l'art. 6, anche i beni paesaggistici e, secondo l'articolo 132, le «attività di tutela, pianificazione, recupero, riqualificazione e valorizzazione del paesaggio e di gestione dei relativi interventi» anche «nella prospettiva dello sviluppo sostenibile».

A questi fini fu in effetti costituita nel 2006 la *Commissione Montella*<sup>53</sup>, che si propose non solo di arricchire i contenuti dell'*Atto di indirizzo* del 2001, ma di trovare anche il modo di mandarli ad effetto in un contesto caratterizzato dal principio di sussidiarietà e da una notevole complessità anche istituzionale. A tale scopo furono individuati meccanismi di potenziamento degli strumenti di controllo dei cittadini sull'operato delle pubbliche amministrazioni. Fra l'altro, infatti, oltre a fissare standard dotazionali e prestazionali e a prevedere correlate attività di valutazione o autovalutazione dei musei, quale presupposto indispensabile per ricevere sussidi pubblici, vennero previsti conseguenti processi di accreditamento, intesi come fondamentale strumento di *accountability*, così da rendere visibile agli amministratori, alla struttura operativa e ai cittadini l'effettivo livello di qualità dei servizi e da promuovere processi di miglioramento continuo.

L'attività della Commissione fu seguita con molto interesse dalla maggior parte degli addetti ai lavori<sup>54</sup> e in particolare dall'ICOM-Italia, che già nel 2005, insieme alla Conferenza permanente delle associazioni museali italiane<sup>55</sup>, ave-

<sup>53</sup> DM 1° dicembre 2006, *Commissione incaricata di elaborare una proposta per la definizione dei livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione*. Ne sono stati partecipati numerosi e qualificati addetti ai lavori del Ministero, delle Regioni, degli enti locali, delle imprese del settore, di associazioni culturali, nonché rettori e docenti universitari.

<sup>54</sup> Non è possibile affermare, però, che tutti avvertissero l'importanza di quell'impegno. Nella quasi generalità degli interventi al convegno internazionale di studi su *Il museo verso una nuova identità - Esperienze museali di nuova concezione in Italia e nel mondo*, tenutosi a Roma nel maggio 2007, si manifestò una forte ripresa di valori estetizzanti di matrice idealistica e poca o nessuna attenzione per questioni di organizzazione e funzionamento: Cristofano, Palazzetti 2011.

<sup>55</sup> Nel novembre 2004, su proposta di ICOM Italia, venne costituita la *Conferenza permanente delle associazioni museali italiane*, composta da ICOM Italia; SIMBDEA Società Italiana per la Museografia e i Beni Demotnoantropologici; ANMS Associazione Nazionale Musei Scientifici; AMEI Associazione Musei Ecclesiastici Italiani; ANMLI Associazione Nazionale Musei Locali e Istituzionali; AMACI Associazione Musei d'Arte Contemporanea

va invitato il MIBAC e le Regioni a dare attuazione all'art. 114 e che nel 2007, a conclusione della *Terza Conferenza nazionale dei musei d'Italia*, era tornata ad invocare “un quadro giuridico e normativo che, tra l'altro, riconosca ai musei la funzione di presidio territoriale di tutela attiva del patrimonio stesso”. Prima di essere consegnati al ministro in vista della trasmissione alla Conferenza Unificata e alla definitiva decretazione, i documenti prodotti dalla Commissione vennero presentati in diversi convegni. Il primo, intitolato *Cultura del servizio. Al servizio della cultura*, tenutosi a Fermo il 27 settembre 2007 ad iniziativa del Ministero, della Regione Marche, della Provincia di Ascoli Piceno, del Comune e della Università di Macerata e in collaborazione con Confcultura, si occupò della nuova disciplina inerente alle forme convenzionali e ai modelli operativi per l'esternalizzazione di servizi di assistenza culturale. Il secondo ebbe luogo a Milano il 7 febbraio 2008 nel museo di Brera. Promosso dal Centro ASK della Università Bocconi con il patrocinio del Ministero e in collaborazione con la Regione Lombardia, trattò di *La creazione del valore nei processi di gestione dei musei. Di Standard Nazionali di qualità per le professioni nei musei. Istituti, agenzie formative e mercato del lavoro nell'attuale ordinamento della tutela e della valorizzazione del patrimonio culturale* si dibatté nell'aula magna dell'Università degli Studi di Padova il 18 febbraio 2008, per iniziativa del Ministero, delle Università degli Studi di Padova e di Bari, della Regione del Veneto e della Regione Puglia<sup>56</sup>. Infine *Verso una definizione dei livelli minimi uniformi della valorizzazione. Strumenti e metodi condivisi per la valutazione e l'accreditamento dei musei* fu il titolo del convegno di Napoli, tenutosi il 28 febbraio 2008 nell'aula magna dell'Università Suor Orsola Benincasa ad iniziativa del Ministero e della Università Suor Orsola Benincasa e della Seconda Università di Napoli.

Il documento conclusivo, una sintesi del quale fu pubblicata dall'Ufficio Studi del Ministero per i beni e le attività culturali nell'ottobre 2007<sup>57</sup>, fu accolto dal generale favore<sup>58</sup>, ma, a causa dell'interruzione anticipata della legislatura,

Italiani. Dal 2005 ICOM e la Conferenza permanente hanno organizzato a cadenza annuale la *Conferenza Nazionale dei Musei d'Italia*.

<sup>56</sup> Colpo, Di Mauro, Ghedini 2010.

<sup>57</sup> Ufficio Studi del MIBAC, a cura di, *Sintesi dei lavori della Commissione incaricata di elaborare una proposta per la definizione dei livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione (DM 1° dicembre 2006)*, Roma, ottobre 2007.

<sup>58</sup> «Il documento finale della Commissione Montella è un contributo serio ed approfondito. La giusta idea di partenza era di ripetere l'esperienza del decreto ministeriale del 2001

rimase fermo dal 2008 sul tavolo della Conferenza Unificata e non venne mai adottato con decreto ministeriale come previsto dalla legge<sup>59</sup>. Anche in questo caso, come già per il decreto del maggio 2001, il risultato del lavoro fu praticamente nullo e, peggio, non essendo stato recepito con decreto, ebbe una diffusione alquanto limitata. E pressoché inosservata passò anche l'emanazione da parte del Ministero, nel novembre dello stesso anno, della *Carta di qualità dei servizi museali*<sup>60</sup>.

### *L'attesa continua*

Si cominciò dunque da capo a chiedere, come avvenne nuovamente nell'assemblea nazionale di ICOM del 2008, l'adozione di una normativa tecnica per i musei ben definita e per tutti ineludibile, che prestasse anzitutto attenzione al tema delle professionalità, per effetto della quale venisse superata la contrapposizione fra tutela e valorizzazione, avviando una forma attiva di tutela mediante «quell'opera di conservazione e comunicazione del patrimonio culturale che i musei possono svolgere non solo rispetto alle loro collezioni, ma anche nei riguardi del territorio di riferimento e di appartenenza, se questo viene affidato alle loro cure e posto tra le loro responsabilità». Con questi intendimenti la successiva *Conferenza Nazionale dei Musei*, tenuta a Milano il 10 novembre 2008, tornava ad occuparsi di formazione e di aggiornamento dei professionisti museali, approvando nove risoluzioni dedicate al dovere dell'Università e della formazione professionale di meglio corrispondere al bisogno di preparazione di figure professionali effettivamente rispondenti alle esigenze dei musei, alla necessità di un migliore equilibrio fra preparazione teorica e pratica, alla formazione continua, ai criteri di selezione e di reclutamento<sup>61</sup>.

sugli standard museali, riprendendone il metodo di lavoro e i contenuti» (Garlandini 2010, pp. 173-201).

<sup>59</sup> Cfr. Montella 2010.

<sup>60</sup> Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direttiva 18 ottobre 2007 per l'adozione della «Carta della qualità dei servizi» degli istituti e dei luoghi della cultura.

<sup>61</sup> «IV Conferenza Nazionale dei Musei Italiani. Risoluzioni finali. PRIMA RISOLUZIONE. Il sistema della scuola, dell'istruzione e formazione professionale e dell'Università ha il dovere di adeguare la quantità e la qualità degli addetti e delle figure professionali che forma alle reali esigenze dei musei e della tutela e valorizzazione del patrimonio culturale. SECONDA RISOLUZIONE. La formazione dei professionisti dei musei e del patrimonio culturale richiede un maggior equilibrio fra teoria e pratica. La durata degli stage e/o tirocini deve essere prolungata ed essere considerata una componente essenziale della formazione.

Perdurando la carenza di una specifica normativa tecnica, l'ICOM-Italia, nel seminario dal titolo *La parola ai musei. Gli standard in Italia dieci anni dopo*, organizzato a Torino il 26 ottobre 2009 dal coordinamento ICOM del Piemonte, mentre considerava positivamente che l'*Atto di indirizzo* fosse stato comunque recepito in leggi e atti di programmazione delle Regioni e nei comportamenti di molti enti locali e di altri proprietari o gestori di musei e che avesse stimolato non trascurabili processi di miglioramento, affermava, per contro, che, a causa della mancanza di un adeguato supporto normativo nazionale, i risultati restavano ancora insoddisfacenti, specialmente perché non uniformemente diffusi sull'intero territorio nazionale e soprattutto in ordine alla quantità e alla professionalità degli addetti e ai rapporti con il territorio. Perciò anche in occasione della Quinta conferenza nazionale dei musei d'Italia, convocata a Milano nel novembre 2009, venivano ripetute le sollecitazioni solite.

In questa situazione, mentre alcune Regioni riprendevano a muoversi di comune accordo per addivenire ad un'ulteriore elaborazione tecnica circa *Profes-*

---

TERZA RISOLUZIONE. I programmi formativi da un lato, i requisiti di accesso dall'altro, devono evitare che l'ingresso nel mondo del lavoro sia subordinato a un periodo di formazione eccessivamente lungo. La formazione deve proseguire nel corso di tutta l'attività lavorativa, come formazione continua e aggiornamento professionale. QUARTA RISOLUZIONE. Le Linee guida per la formazione dei professionisti dei musei di ICOM-CTOP costituiscono un riferimento internazionale in materia di formazione dei professionisti dei musei e devono essere il riferimento per la formazione in museologia e museografia a tutti i livelli anche in Italia. QUINTA RISOLUZIONE. Una drastica riduzione dei corsi, degli insegnamenti, dei master, pubblici o privati, è necessaria. La selezione va operata tanto in base all'effettiva domanda del mercato quanto a criteri di qualità, completezza e adeguatezza della formazione stessa. SESTA RISOLUZIONE. Le Regioni devono individuare i profili professionali cui dare priorità, sostenendo la creazione e/o lo sviluppo di corsi di istruzione e formazione professionale. A partire da quella rivolta agli operatori dei servizi di sorveglianza e accoglienza e ai tecnici delle collezioni. SETTIMA RISOLUZIONE. La formazione permanente e l'aggiornamento sono un diritto dei professionisti dei musei e del patrimonio e un dovere per le amministrazioni responsabili. Le Associazioni museali italiane danno la loro piena disponibilità a perseguire questo obiettivo. OTTAVA RISOLUZIONE. I professionisti dei musei s'impegnano ad avviare un processo di riflessione che, a partire dalla Carta nazionale delle professioni museali, individui le forme più adeguate di certificazione/accreditamento tanto dei percorsi formativi quanto degli operatori dei musei, in collaborazione con tutti gli altri professionisti del patrimonio culturale. NONA RISOLUZIONE. I professionisti dei musei e del patrimonio si impegnano a promuovere anche in prima persona corsi, seminari, incontri di formazione, rivolti prioritariamente a tutti coloro che operano – a qualunque titolo – nei e per i musei. Questo impegno costituisce una priorità strategica per tutte le Associazioni museali italiane».

sioni e mestieri per il patrimonio culturale<sup>62</sup>, la polemica si riaccendeva per l'annuncio del nuovo ministro di voler procedere alla istituzione di una direzione generale per la valorizzazione dei musei da affidare ad un manager estraneo al mondo dei beni culturali. Nel novembre 2008 l'Associazione Bianchi Bandinelli convocava a Roma il convegno *Allarme Beni Culturali. Conoscenza, Tutela, Valorizzazione, a 60 anni dall'entrata in vigore della Costituzione (1 gennaio 1948) e a 70 anni dal Convegno dei Soprintendenti (4-6 luglio 1938)*<sup>63</sup>. Direttori generali centrali e regionali, soprintendenti, direttori di musei, giuristi, economisti, docenti universitari delle discipline concernenti i beni archeologici, storico-artistici, demotnoantropologici, architettonici e del paesaggio vi furono chiamati a discutere «sul recupero possibile dei nessi vitali tra conoscenza, conservazione, tutela, valorizzazione, fruizione dei beni culturali, sulle forme auspicabili di reperimento delle risorse finanziarie e della loro gestione», nonché «sulle figure professionali della tutela e sulla loro formazione», sull'assetto del Ministero, sul sistema della tutela, sul decentramento, sui «rischi di privatizzazione e svendita del patrimonio», sulla sburocratizzazione degli organi di tutela per trasformarli in «una struttura autonoma, agile, efficiente, in grado di coniugare le attività di ricerca con quelle di salvaguardia e valorizzazione». In conclusione il convegno produsse un appello *Per la salvaguardia dei musei e dei beni archeologici e artistici in Italia*, promosso dal Comitato per la Bellezza e firmato in breve tempo da migliaia di persone, con il quale si condannava il «progetto di messa a reddito del patrimonio artistico e archeologico», che portava ad equiparare «a merce di scambio quel patrimonio», riaffermando per contro la necessità di una riforma della gestione dei beni culturali che assicurasse il giusto valore «alle competenze e alla formazione tecnico-scientifica e nel contempo alle istanze storiche ed educative della valorizzazione, in modo da garantire la conservazione nel presente e la consegna al futuro delle opere, e da impedirne lo svilimento e il degrado». Perciò, in sintesi estrema, si chiedeva «la revoca immediata di tale Direzione generale». Ciò nondimeno veniva enfaticamente annunciata dal ministro la «principale innovazione del regolamento di riorganizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali»<sup>64</sup>, ovvero la direzione generale per la valorizzazione del patrimonio culturale affidata al manager Mario Resca. Il programma annunciato della nuova direzione dichiarava di mirare a che l'Italia, «forte di uno dei maggiori patrimoni

<sup>62</sup> Il lavoro, concluso nel 2008, è stato pubblicato in AA.VV., *Professioni e mestieri per il patrimonio culturale*, Milano, Cesano Boscone, 2010.

<sup>63</sup> Gamba 2009.

<sup>64</sup> Così si leggeva nel comunicato stampa del Ministero.

culturali al mondo», puntasse «al primato della valorizzazione nel contesto internazionale», guardando soprattutto al turismo culturale e considerando che, giacché «in un mondo globalizzato sarà sempre più difficile competere nel settore manifatturiero», si doveva poter «creare ricchezza, indotto e posti di lavoro attraverso investimenti mirati nel patrimonio culturale». Per il «rilancio dell'economia italiana» si pensava, dunque, di dover puntare su quelli che venivano definiti “musei diffusi”, intendendo con questa locuzione la capillare diffusione dei musei italiani e così equivocando il significato, in realtà culturalmente opposto, di espressioni quali “Italia museo naturale”, “Italia museo diffuso”, da lungo tempo invalse per sottolineare il privilegio italiano della continuità territoriale dei fenomeni culturali. Ma, oltre che sui “musei diffusi” si faceva leva su una serie di altre risorse messe confusamente insieme: «Chiese e Monasteri, territorio, città d'arte, paesaggio, stile, enogastronomia». Quanto al modo per giungere a tanto non ci si occupava della missione del museo, dei suoi conseguenti servizi e dei più idonei processi produttivi, ma di condizioni tanto in sé importanti quanto di secondo tempo: la pulizia e la gradevolezza degli ambienti museali risultante soprattutto da servizi aggiuntivi di qualità, nonché dalla abolizione delle code e da *easy tickets*; la *partnership* tra pubblico e privato, che includeva l'incentivazione del mecenatismo e la defiscalizzazione delle sovvenzioni ai beni culturali; le nuove tecnologie e i moderni canali comunicativi «Google, Youtube, Facebook, Twitter», perché, grazie ad essi, «i giovani devono tornare a vivere i nostri musei». Quanto al «radicamento dei musei al loro territorio» la soluzione era previsto che venisse dalla «creazione di Fondazioni (Brera 2015, Polo Romano)». Per contro, non volendo dimenticare la internazionalizzazione, si prevedeva la «creazione di un'unità di sviluppo di attività estere e potenziamento degli strumenti linguistici per eventi ed esposizioni permanenti in Italia e all'estero». Ma la chiave di volta consisteva in «un programma di comunicazione mirato», tale per cui il secolare dibattito sulla offerta e sulla domanda di cultura storica e artistica e dunque sulla valorizzazione trovava pronta e facile soluzione nel lancio di campagne pubblicitarie costruite sulle immagini di uno dei bronzi di Riace che invitava il gentil sesso a fargli visita per la festa della donna e di una gru all'opera per demolire il Colosseo, perché, «se non lo vai a vedere, lo portiamo via».

### *Prospettive*

Questo essendo nel 2009 il risultato pratico di tanti dibattiti, si ricomincia adesso a sperare che la prossima volta sia quella buona per dare finalmente ini-

zio alla stagione in cui, come la legge imporrebbe, «la valorizzazione ad iniziativa pubblica si conforma ai principi di [...] trasparenza della gestione»<sup>65</sup> e che, a tal fine, «il Ministero, le regioni e gli altri enti pubblici territoriali, anche con il concorso delle Università, fissano i livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione su beni di pertinenza pubblica»<sup>66</sup>. Del resto il lavoro pregresso è tale, a volersi riferire quantomeno all'*Atto di Indirizzo* del maggio 2001, alle risultanze della *Commissione Montella* e al DM 18 aprile 2012, *Linee guida per la costituzione e la valorizzazione dei parchi archeologici*, da facilitare decisamente il compito e tutto fa credere che a questo impegno non ci si potrà ulteriormente sottrarre. Di certo meglio sarebbe stato se i “livelli minimi” fossero stati fissati, specie in ordine alle necessarie competenze professionali, prima ancora di procedere alla nomina dei nuovi direttori dei venti maggiori musei del nostro Paese e, più di recente, degli ulteriori altri. Ciò avrebbe anche dato una riconoscibile sostanza alla vaga quanto altisonante affermazione della cosiddetta “legge Madia”, che impone di impiegare figure «in possesso di adeguata formazione e professionalità». Suscita tuttavia nuove speranze il DM del 23 dicembre 2014, *Organizzazione e funzionamento dei musei statali*, che ribadisce l'esigenza di stabilire standard di funzionamento e sviluppo coerenti con quelli formulati dall'ICOM e dal DM 10 maggio 2001, di verificarne il rispetto, di valutare la economicità, l'efficacia e l'efficienza della gestione e la qualità dei servizi di valorizzazione, di adottare forme ancorché imprecisate di *accountability*. Questo provvedimento non è, ovviamente, per se stesso risolutivo né del tutto rassicurante non solo perché ancora in attesa di attuazione, ma anche perché non prevede misure atte ad assicurare l'applicazione della normativa tecnica che dovrà essere emanata e soprattutto perché l'essere stato riferito ai soli musei statali potrebbe significare la rinuncia del ministro a determinare standard per la gestione di tutti i beni di pertinenza pubblica anche non statali. Ma è buona norma che l'ottimismo della volontà prevalga e che si guardi con fiducia al prossimo futuro. Fra il molto altro sarebbe assai bene, anche alla luce del recente reclutamento di nuovo personale per il Ministero, che la normativa tecnica a venire preveda per le funzioni direttive e in particolare per la conduzione dei musei profili multidisciplinari che integrino saperi teorico-speculativi, giuridico-istituzionali ed economico-gestionali.

<sup>65</sup> Così detta l'art. 111, c. 3 del *Codice per i beni culturali e per il paesaggio*.

<sup>66</sup> Così detta l'art. 114 del *Codice per i beni culturali e per il paesaggio*.

## Bibliografia

Acidini C., *Introduzione*, in «Musei e standard in Toscana», a. XVII, n. 9, dicembre 2006, pp. III-IV., p. III.

Acidini C., *Metodologie e obiettivi del "Documento sugli standard"*, in Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, «Notiziario», XV, 2001, n. 65-67, pp. 8-21.

Acierno M., Campo S., a cura di, *Museo impresa? Può il museo diventare un'impresa?*, atti del convegno (Roma, 18 aprile 2002), Roma, Italia Nostra, 2003.

Annibaldi C., *I circuiti virtuosi di una redditività sociale*, in Varni A., 2004, pp. 35-39.

*Beni Culturali nel Bilancio Sociale di Impresa*, Associazione Amici della Scuola Normale Superiore, Pisa, Edizioni della Normale, 2005.

Buranelli F., *Intervento*, in Acierno M., Campo S., a cura di, *Museo impresa? Può il museo diventare un'impresa?*, atti del convegno (Roma, 18 aprile 2002), Roma, Italia Nostra, 2003, pp. 76-79.

Colpo I., Di Mauro A., Ghedini F., a cura di, *Standard nazionali di qualità per le professioni nei musei*, Roma, Quasar, 2010.

Cristofano M., Palazzetti C., a cura di, *Il museo verso una nuova identità*, I, *Esperienze museali di nuova concezione in Italia e nel mondo*, II, *Musei e comunità. Strategie comunicative e pratiche educative*, Roma, Gangemi, 2011.

*Criteri Tecnico-scientifici e standard di qualità per i musei*, in «Notiziario del Ministero per i beni e le attività culturali», XV, 2001, 65-67.

Dalai Emiliani M., *Ripensare la funzione educativa del museo*, in M. Acierno, S. Campo, a cura di, *Museo impresa? Può il museo diventare un'impresa?*, atti del convegno (Roma, 18 aprile 2002), Roma, Italia Nostra, 2003, pp. 43-47.

Emiliani A., *Dal museo al territorio*, Bologna, Alfa editoriale, 1974.

Emiliani A., *Il "sistema delle arti" italiano tra storia e cronaca*, in A. Varni, a cura di, *Il museo tra fruizione culturale ed economia della gestione*, Bologna, Bononia University Press, 2004, pp.13-33.

Emiliani A., *Una politica dei beni culturali*, Torino, Einaudi, 1974.

Gamba C., a cura di, *Allarme Beni Culturali. Conoscenza, Tutela, Valorizzazione a 60 anni dall'entrata in vigore della Costituzione (1° gennaio 1948) e a 70 anni dal Convegno dei Soprintendenti (4-6 luglio 1938)*, atti della giornata di

studi del 17 novembre 2008 con un'appendice di documenti e materiali 2007-2009, «Annali dell'Associazione Bianchi Bandinelli», 2009, n. 20, Pavona di Albano Laziale (Roma) 2009.

Garlandini A., *I musei italiani per la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale*, in M. Montella, P. Dragoni, a cura di, *Musei e valorizzazione dei beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 173-201.

Guzzo P.G., *Intorno al bilancio*, in Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, «Notiziario», XV, 2001, n. 65-67, pp. 44-45.

Jalla D., *Possibili letture dell'Atto di indirizzo*, in Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, «Notiziario», XV, 2001, n. 65-67, pp. 22-25.

La Monica D., Pellegrini E., a cura di, *Regioni e musei: politiche per i sistemi museali dagli anni Settanta a oggi*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 4 dicembre 2007), Pisa, Edizioni della Normale, 2009.

La Regina A., *Ruolo del museo nella ricerca scientifica*, in *Ruolo del Museo nella ricerca scientifica*, in *Museo impresa? Può il museo diventare un'impresa?*, atti del convegno (Roma, 18 aprile 2002), Roma, Italia Nostra, 2003, pp. 39-42.

Maccanico A., *Prefazione*, in P.A. Valentino, *Le trame del territorio. Politiche di sviluppo dei sistemi territoriali e distretti culturali*, Sperling & Kupfer Editori, Milano, 2003, pp. VII-IX.

Marchi G., *Criteri e standard per la gestione dei musei*, in «Aedon», 2, 2001.

Maresca Compagna A., a cura di, *Gestione e valorizzazione dei beni culturali nella legislazione regionale*, Roma, Gangemi, 1998.

Maresca Compagna A., Sani M., a cura di, *Musei di qualità. Sistemi di accreditamento dei musei d'Europa*, Roma, Gangemi, 2008.

Mazzi M.C., *Il giorno dopo*, in Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, «Notiziario», XV, 2001, n. 65-67, pp. 41-42.

Montella M., *Cultura, museo e territorio*, in Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, «Notiziario», XV, 2001, n. 65-67, pp. 36-40.

Montella M., *L'efficienza del museo*, in Varni A., 2004, pp. 53-64.

Montella M., *L'intento della Commissione*, in M. Montella, P. Dragoni, a cura di, *Musei e valorizzazione dei beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 19-42.

Montella M., Dragoni P., a cura di, *Musei e valorizzazione dei beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, Bologna, CLUEB, 2010.

Negri M., Sani M., *Museo e cultura della qualità*, Bologna, CLUEB, 2001.

Pinna A., *Musei e valorizzazione. Dall'“Atto di indirizzo” sugli standard museali ad oggi*, in M. Montella, P. Dragoni, a cura di, *Musei e valorizzazione dei beni culturali. Atti della Commissione per la definizione dei livelli minimi di qualità delle attività di valorizzazione*, Bologna, CLUEB, 2010, pp. 130-170.

Poggi A.M., *La gestione dei musei locali nell'indagine della Corte dei Conti*, in «Aedon», 3, 2006.

Polito M.T., *L'indagine della Corte dei Conti sui musei di enti locali*, in «Notiziario», 2006, pp. 61-64.

Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, *Lettera circolare sulla funzione pastorale dei musei ecclesiastici*, Città del Vaticano, 15 agosto 2001.  
*Professioni e mestieri per il patrimonio culturale*, Milano, Regione Lombardia, 2010.

Sciullo G., *Musei e codecisione delle regole*, in «Aedon», 2, 2001.

Segre G., *Intervento*, in *Beni Culturali nel Bilancio Sociale di Impresa*, Associazione Amici della Scuola Normale Superiore, Pisa, Edizioni della Normale, 2005, pp. 73-81.

Serio M., *La prospettiva del Ministero*, in A. Varni, a cura di, *Il museo tra fruizione culturale ed economia della gestione*, Bologna, Bononia University Press, 2004, pp. 41-46.

Settis S., *Italia S.p.A.*, Torino, Einaudi, 2002.

Settis S., *Relazione introduttiva*, in M. Acierno, S. Campo, a cura di, *Museo impresa? Può il museo diventare un'impresa?*, atti del convegno (Roma, 18 aprile 2002), Roma, Italia Nostra, 2003, pp. 15-21.

Toscano B., *Osservazioni su enti territoriali e musei*, in A. Cavallaio, a cura di, *Italia Nostra. Dal museo civico al museo del territorio*, XIX, 158, 1978.

Toscano B., *Premonizioni di un museo sociale*, in M. Acierno, S. Campo, a cura di, *Museo impresa? Può il museo diventare un'impresa?*, atti del convegno (Roma, 18 aprile 2002), Roma, Italia Nostra, 2003, pp. 48-54.

Ufficio Studi del MIBAC, a cura di, *Sintesi dei lavori della Commissione inca-*

*ricata di elaborare una proposta per la definizione dei livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione (DM 1° dicembre 2006), Roma, 2007.*

Ufficio Studi del MIBAC, a cura dell', in «Notiziario», XXI, 80-82, gennaio-dicembre 2006.

*Un museo su misura*, atti della VI Conferenza regionale dei musei del Veneto, Treviso, 2003.

Urbani G., *Premessa del progetto esecutivo*, in Istituto Centrale del Restauro, *Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria. Progetto esecutivo*, Roma, 1976; ora in Urbani G., *Intorno al restauro*, Milano, Skirà, 2000.

Varni A., *Presentazione*, in Id., a cura di, *Il museo tra fruizione culturale ed economia della gestione*, Bologna, Bononia University Press, 2004.

#### *Testi normativi*

DPR 24 luglio 1977, n. 616, *Attuazione della delega di cui all'art. 1 della legge 22 luglio 1975, n. 382.*

Direttiva del Presidente del Consiglio dei Ministri 27 gennaio 1994, *Principi sull'erogazione dei servizi pubblici.*

Legge 11 luglio 1995, n. 273, *Conversione in legge con modificazioni del Decreto Legge 12 maggio 1995, n. 163 recante misure urgenti per la semplificazione dei procedimenti amministrativi e per il miglioramento e l'efficienza delle pubbliche amministrazioni.*

Legge 15 marzo 1997, n. 59, *Delega al Governo per il conferimento di funzioni e compiti alle regioni ed enti locali, per la riforma della pubblica amministrazione e per la semplificazione amministrativa.*

Dlgs 31 marzo 1998, n. 112 *Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle regioni ed agli enti locali, in attuazione del capo I della legge 15 marzo 1997, n. 59.*

Conferenza delle Regioni, *Standard per i musei italiani*, Bologna 28 settembre 1999.

Dlgs 29 ottobre 1999, n. 490 *Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali, a norma dell'art. 1 della legge 8 ottobre 1997, n. 352.*

Consiglio d'Europa, *Convenzione europea del paesaggio*, Firenze, 20 ottobre 2000.

DM 10 maggio 2001, *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei (art. 150, comma 6, DL n. 112/98)*.

Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, *Lettera circolare sulla funzione pastorale dei musei ecclesiastici*, Città del Vaticano, 15 agosto 2001.

Legge 28 dicembre 2001, n. 448, *Disposizioni per la formazione del bilancio annuale e pluriennale dello Stato (legge finanziaria 2002)*.

Legge 23 febbraio 2001, n. 29, *Nuove disposizioni in materia di interventi per i beni e le attività culturali*.

Legge costituzionale 18 ottobre 2001, n. 3, *Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione*.

Legge 15 giugno 2002, n. 112, *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 15 aprile 2002, n. 63, recante disposizioni finanziarie e fiscali urgenti in materia di riscossione, razionalizzazione del sistema di formazione del costo dei prodotti farmaceutici, adempimenti ed adeguamenti comunitari, cartolarizzazioni, valorizzazione del patrimonio e finanziamento delle infrastrutture*.

Decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, *Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137*.

Consiglio d'Europa, *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la Società*, 18/03/08, Faro 27-X-2005.

DM 31 gennaio 2006, *Riassetto delle Scuole di specializzazione nel settore della tutela, gestione e valorizzazione del patrimonio culturale*.

Decreto Ministeriale 1° dicembre 2006, *Commissione incaricata di elaborare una proposta per la definizione dei livelli minimi uniformi di qualità delle attività di valorizzazione*.

Ministero per i Beni e le Attività Culturali, *Direttiva 18 ottobre 2007 per l'adozione della "Carta della qualità dei servizi" degli istituti e dei luoghi della cultura*.

DM 18 aprile 2012, *Linee guida per la costituzione e la valorizzazione dei parchi archeologici*.

DM 23 dicembre 2014, *Organizzazione e funzionamento dei musei statali*.

## INDICE

- 5 Presentazione  
*Caterina Paparello*
- 7 La memoria della periferia. Note sulle dinamiche di dispersione del patrimonio storico artistico nelle Marche centro-meridionali dopo la promulgazione dell'editto Pacca  
*Caterina Paparello*
- 51 Alienazioni eccellenti e museo pubblico: un riesame documentario  
*Caterina Paparello*
- 113 Beni culturali, musei e identità nazionale e locale  
*Patrizia Dragoni*
- 123 Humanities and the theories on heritage values in Italian Museology  
*Patrizia Dragoni*
- 141 Contre la “re-confirmation de la foi”: La critique de l’art et le musée dans les années ‘70 en Italie  
*Patrizia Dragoni*
- 153 I servizi educativi del museo  
*Patrizia Dragoni*
- 171 Livelli minimi di qualità per i musei pubblici  
*Patrizia Dragoni*



## Arte e territorio

*La Storia e il Museo. Documenti e proposte per la valorizzazione del patrimonio museale,*  
a cura di Caterina Paparello, 2016

Francesco Pisani, *Masàn, l'importanza dello stupore*, 2016

Rita Fanelli Marini, Italo Tomassoni, Claudio Verna, *Giuseppe Riccetti, la passione della pittura*,  
2016

*Caleidoscopio Naturae. Lanfranco Radi,*  
a cura di Michela Morelli, 2016

Diego Mattei, *La scultura in Valnerina tra i secoli XIV e XVI. Scoperte e nuove proposte*, 2015

Francesco Santi, *Una collezione seicentesca a Perugia*, 2014

Mario Polia, *Cristo in Valnerina. Arte, storia  
e tradizioni popolari*, 2014

Luciano Tittarelli, *La forma del corpo*, con dvd, 2014

Enzo Storelli, *Gli affreschi della "Maestà" di Acciano. Opera di maestro della scuola camerinese.*  
Appendice sull'attività nocerina di Matteo da Gualdo,  
coedizione con L'Arengo, 2014

Emanuela Ceconelli, *Gli affreschi della chiesa castellana di Sant'Eraclio. Una testimonianza poco  
nota della pittura folignate del secondo Quattrocento e del primo Cinquecento.* Appendice  
su Cristoforo di Jacopo e Bernardino Mezzastris, 2013

Stampato per conto dell'editore Il Formichiere  
nella quarantaquattresima settimana dell'anno 2016  
presso Digital Print Service Srl di Segrate (MI)